

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

ΤΟΜΟΣ 11

VOLUME 11



ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Pirée (Grèce)





ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Τόμος 11

Volume 11

*Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῆ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγη τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἐστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοιχόν οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.*

ΛΕΞΙΚΟΝ ΣΟΥΔΑΣ

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Τόμος 11

Volume 11

Κ. ΑΡΒΑΝΙΤΗ	ARVANITI K.
Θ. Ν. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ	KARAGIANNIS TH.N.
Ι. ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ	KARAMANOU I.
Χ.ΑΘ. ΜΗΝΑΟΓΛΟΥ	MINAOGLOU CH.ATH.
Γ. ΜΠΙΝΤΕΡΜΑΝ	BIDERMANN J.
Α.Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ	BLESIOS A.G.
Κ. ΜΠΟΜΠΑΣ	BOBAS C.
Γ.Α. ΠΑΝΟΥΣΗΣ	PANOUSSIS Y.A.
Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ	PETRAKOU K.
Γ.Π. ΠΕΦΑΝΗΣ	PEFANIS G.P.
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ	PUCHNER W.
Δ. ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ	TSATSOULIS D.
Α. ΤΣΙΑΡΑΣ	TSIARAS A.
Ι. ΝΤΑΒΑΡΙΝΟΥ	DAVARINOU I.
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	BOOK REVIEWS
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ	SUMMARIES
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	CONTRIBUTORS

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO  
ΑΘΗΝΑ 2013

ERGO EDITIONS  
ATHENS 2013

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
του Πανεπιστημίου Αθηνών

### Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Αλεξιάδης, Νάσος Βαγενάς, Γεωργία Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιλάκης, Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, Σάββας Γώγος, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Χρύσα Μάλτζου, Λίλα Μαράκα, Πλάτων Μαυρομούστακος, Χαρά Μπακογιάννα, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Ευανθία Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου, Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ.

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελητής έκδοσης: Γιώργος Π. Πεφάνης

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,  
Φιλοσοφική Σχολή,  
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων,  
15784 – Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.

Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στα ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά (εις τριπλούν και σε δισκέτα) στην παραπάνω διεύθυνση.

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα & Ελένης Ουράνη

## PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

### Editorial Board:

Minas Alexiadis, Chariclia Baconicola, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sophia Felopoulou, Helen Fessa-Emmanouil, Konstantza Georgakaki, Savvas Gogos, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Chryssa Maltezou, Lila Maraka, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou, George P. Pefanis, Walter Puchner, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Evanthia Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Georgia Varzelioti, Nassos Vayenas, Iosif Vivilakis.

Director: Walter Puchner

Editor: George P. Pefanis

Address: Department of Theatre Studies  
Faculty of Philosophy  
University Campus  
15784 - Athens

*Parabasis* publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics concerning mainly the area of history and theory of the neohellenic theatre and drama.

Contributions and reviews in Greek, English, French, German or Italian (in three copies and diskette) should be sent to the above address.

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών  
Αθήνα 2013

ISSN 1106-5923

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

*Σημείωμα της Συντακτικής Επιτροπής*

## 1. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

Κατερίνα Αρβανίτη

Ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης και η συμβολή του στη σκηνική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας..... 13

Jacob Bidermann

Cenodoxus (Ο Κενόδοξος) 1609.

Εισαγωγή Β. Πούγγερ, Μετάφραση Σοφία Αλαγκιοζίδου..... 25

Θανάσης Ν. Καραγιάννης

Ο *Αιτταλος ο τρίτος* του Κώστα Βάρναλη. Η μοναδική, αλλά σημαντική συμβολή του στη δραματολογία μας..... 97

Ιωάννα Καραμάνου

Απο τα παράγματα στην παράσταση: Η σκηνική απόδοση της επίθεσης στον *Άλέξανδρο* του Ευριπίδη ..... 111

Χ. Αθ. Μηνάογλου

Ο Ρήγας, οι Φαναριώτες και το *Σαγανάκι της τρέλλας* ..... 123

Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος

Ο λαός στην ελληνική δραματολογία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η εθνική και η κοινωνικοπολιτική διάστασή του..... 131

Κωνσταντίνος Μπόμπας

Τομές ενός δραματικού γεγονότος στο έργο του Valère Novarina.

Ρήξεις και συνέχειες μιας σύγχρονης θεατρικής γραφής ..... 149

Γιάννης Α. Πανούσης

Ο θάνατος του Ηρακλή στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή ..... 157

Κυριακή Πετράκου

«Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο:

από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του»..... 169

Γιώργος Π. Πεφάνης

Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία ..... 189

Βάλτερ Πούγγερ

Και πάλι για τον θεατρικό Καζαντζάκη 1906-1910 ..... 205

Δημήτρης Τσατσούλης

Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αγλωσσία και υλικότητα της γλώσσας

στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου ..... 245

Asterios Tsiaras

Drama in Education: An Interpretative Study of Gavin Bolton's Texts

on Learning through drama ..... 255

Ιωάννα Νταβαρίνου

«Το θέατρο στο Ραδιόφωνο 1968-1974» ..... 267



## 2. ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

- Βάλτερ Πούγγερ**.....287
- Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press 2008, σελ. XIII+231, 10 εικ., 9 σχήματα, ISBN 978-0-521-67223-8. Georgios Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821* [Η μετάφραση γερμανικής λογοτεχνίας στα νεοελληνικά πριν από την Ελληνική Επανάσταση του 1821], Frankfurt/M. etc., Peter Lang 2008 (Maß und Wert, Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur, τόμ. 4), σελ. 415, ISBN 978-3-631-58212-1. Athanasios Anastasiadis, *Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868-1920) als Übersetzer deutscher Literatur* [Ο Βορράς μέσα στο Νότο. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920) ως μεταφραστής γερμανικής λογοτεχνίας], Frankfurt/M. etc., Peter Lang 2008 (FASK, Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim, Reihe A: Abhandlungen und Sammelbände, τόμ. 48), σελ. 290, ISBN 978-3-631-57703-6. Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Βασίλης Μεσολογγίτης. Ο λογοτέχνης, ο ηθοποιός, ο συνδικαλιστής. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010, σελ. XVI+ 585 (4<sup>ο</sup>), πολυάριθμες εικ., ISBN 978-960-02-2409-2. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου*, τόμ. Α' και Β', Αθήνα, Αιγόκερως 2008/2009, σελ. 414, 505, ISBN 978-960-322-359-7. *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2005-2008, Ναύπλιο 2009), σσ. 395, εικ., ISSN 1792-0906. Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.), *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, Αθήνα, Αιγόκερως 2008, σελ. 251, ISBN 978-960-322-338-2. Μανώλης Σειραγαάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπλεμική Αθήνα*, τόμ. Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα, τόμ. Β'. Οι άνθρωποι και τα έργα, πρόλογος Λ. Μαράκα, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης 2009, σελ. 864, διαγράμματα, ISBN 978-960-03-4903-0. Karl Dahlhaus, *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος, επιμέλεια Δήμος Κουβίδης / Μάκης Σολωμός, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2010, σελ. 301, μουσικές νότες, CD με 32 μουσικά αποσπάσματα, ISBN 978-960-221-478-7. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το πρόνομι της παρουσίας*, Αθήνα, εκδόσεις ERGO 2009, σελ. 428, εικόνες, ISBN 978-960-8376-48-9. Φώτης Νικ. Βογιατζής, "Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία (μέρος τέταρτο – συνέχεια από το δεύτερο τόμο – 2006)", *Γνώση και Γνώμη* 21 (Καρδίτσα 2009), σσ. 121-202 (4<sup>ο</sup>) 23 εικ. Matthias Johannes Pernerstorfer, *Menanders "Kolax": Ein Beitrag zur Rekonstruktion und Interpretation der Komödie. Mit Edition und Übersetzung der Fragmente und Testimonien sowie einem dramaturgischen Kommentar* [Ο "Κόλαξ" του Μενάνδρου: Συμβολή στη αναστήλωση και ερμηνεία της κωμωδίας. Με έκδοση και [γερμανική] μετάφραση των αποσπασμάτων και τεκμηρίων καθώς και με δραματουργικό σχολιασμό], Berlin/New York, Walter de Gruyter 2009 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, τόμ. 99), σελ. 188, 5 εικ., δύο διπλωμένες φωτογραφίες των παπύρων της Οξυρύγχου 409+2655 και 1237, ISBN 978-3-11-022127-5. David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή*, μετάφραση Ελένη Οικονόμου, θεώρηση μετάφρασης Κωστούλα Σπλαβενίτη, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2009, σελ. 402, 41 εικ., ISBN 978-960-250-421-5. Gonda van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York, Palgrave Macmillan 2010, σελ. XII+251, 3 εικ., ISBN 978-0-230-10023-7. *Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionette*, Rédacteur en chef: Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc, Montpellier, édition l'Entretemps 2009, σελ. 862 (4<sup>ο</sup>), 506 εικ., ISBN 978-2-912877-88-8. Άννα Ν. Μαυρολέων, *Η Έρευνα στο Θέατρο. Ζητήματα Μεθοδολογίας*, Αθήνα, εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2010, σελ. 338, 55 εικ., ISBN 978-960-08-0514-7. Αντωνία Χρυσικοπούλου, *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*. Πρόλογος Μ. Γ. Μερσακλής, Αθήνα, Πορεία 2008, σελ. 247, ISBN 978-960-7043-77-1. Ελπιδοφόρος Ιντζέμπελης / Κώστας Φοτεινάκης, *Νότης Περγιάλης, "Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι"*, Αθήνα, εκδόσεις "Φαρφουλάς" 2010, σελ. 125, 33 εικ. ISBN 978-960-9441-03-2. Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les art de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Éditions CNRS 2006, σελ.

325 (4<sup>ο</sup>), 105 ειζ., ISBN 2-271-06424-4. Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City, University of Iowa Press 2009 (Studies in Theater History and Culture, ed. by Thomas Postlewait), σελ. XIV+224, μερικέζ ειζ., ISBN 978-1-58729-814-1. Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, σελ. XI+346, 18 ειζ. ISBN 978-0-521-49570-7. Elina Gertsman (ed.), *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot, Ashgate Publishing Company 2008, σελ. XVII+348, 40 ειζ., ISBN 978-0-7546-6436-9. Edith Hall / Rosie Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, Oxford University Press 2008, σελ. XVII+481, 26 ειζ., ISBN 978-0-19-923253-6.

4. SUMMARIES .....	377
5. ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ .....	385



Η Παράβαση με τον ανά χείρας ενδέκατο τόμο της διένυσε ήδη τον δέκατο όγδοο χρόνο ζωής της. Εφεξής το Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών θα δημοσιεύεται σε ψηφιακή μορφή στην ιστοσελίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: <http://www.theatre.uoa.gr/>, όπου θα αναρτηθούν και λεπτομερείς οδηγίες για την υποβολή των μελετημάτων. Κάθε τόμος θα διαιρείται σε δύο τεύχη: ένα ξενόγλωσσο τεύχος που θα φιλοξενεί μελέτες στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά και ένα ελληνόγλωσσο τεύχος. Κάθε υποβαλλόμενο κείμενο θα στέλνεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση του διευθυντή του περιοδικού καθ. Βάλτεο Πούχγεο [wrochn@theatre.uoa.gr](mailto:wrochn@theatre.uoa.gr) και εν συνεχεία θα κρίνεται από δύο ανώνυμους κριτές (peer review process). Οι συγγραφείς θα πρέπει να συνοδεύουν το κείμενό τους με μια περίληψη σε γλώσσα διαφορετική από αυτήν του δοκιμίου (ελληνικά/ξένη γλώσσα).

Η Συντακτική Επιτροπή





## ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ

### Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΑΚΙΡΗΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

**Η** συστηματική παρουσίαση του σκηνοθετικού έργου του Σταύρου Τσακίρη, που σχετίζεται με την αρχαία τραγωδία, παρουσιάζει ενδιαφέρον για λόγους που αφορούν τόσο το εύρος του όσο και την ποιότητά του, πολλώ μάλλον που η κριτική –στο βαθμό που έχει ασχοληθεί– δεν έχει επισημάνει αρκετά από τα αξιοπρόσεκτα στοιχεία που αυτό παρουσιάζει. Κυρίως απουσιάζει η θεώρηση της εξέλιξης του έργου του ως συνόλου και η συνεπής καταγραφή της εξελικτικής του πορείας. Η διαπίστωση αυτή εξηγείται, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης αναλώθηκε σε συνεργασίες με πολλές και διαφορετικές σκηνές, κυρίως των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ) των οποίων υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής, και άλλων, όπως του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε), του Εθνικού και του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.), με συνέπεια να μην είναι εύκολη η μελέτη της σκηνοθετικής του πορείας.<sup>1</sup>

Ας δούμε κατ' αρχάς πολύ σύντομα τα «πραγματικά περιστατικά» του σκηνοθετικού του έργου σε σχέση με την αρχαία ελληνική τραγωδία.<sup>2</sup> Το 1991 σκηνοθέτησε για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κομοτηνής τον *Ρήσο* του Ευριπίδη σε μετάφραση του Τάσου Ρούσσου.<sup>3</sup> Οι ίδιοι σχεδόν συντελεστές,<sup>4</sup> συνεργάστηκαν για την παραγωγή του *Αίαντα* του Σοφοκλή από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας το 1992.<sup>5</sup> Το 1993 ο Τσακίρης σκηνοθέτησε, σε μετάφραση του Τάσου Ρούσσου, τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου για το Κ.Θ.Β.Ε. και το Φεστιβάλ της Επιδαύρου.<sup>6</sup> Το 1997 σκηνοθέτησε για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών τους *Λαβδακίδες*, μια σύνθεση πάνω στις πέντε (από τις επτά) τραγωδίες που αναφέρονται στο Θηβαϊκό Κύκλο (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επι Κολωνώ*, *Φοίνισσες*, *Επτά επί Θήβας* και *Αντιγόνη*). Για τη σύνθεση των κειμένων που αφορούν το μύθο των Λαβδακιδών, ο σκηνοθέτης συνεργάστηκε με τον Κ. Χ. Μύρη, ο οποίος μετέφρασε και διασκεύασε δραματουργικά τα κείμενα.<sup>7</sup> Το 1998 ο Τσακίρης σκηνοθέτησε τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή (με πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ και σε νέα μετάφραση του Κ. Χ. Μύρη).<sup>8</sup> Ακολούθησαν δύο σκηνοθεσίες έργων του Ευριπίδη για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* το 2000 και

<sup>1</sup> Η περιπλάνηση και η έλλειψη μόνιμης θεατρικής ομάδας οδήγησαν τον σκηνοθέτη το 2003 στην ίδρυση της ομάδας *Omicron 2*.

<sup>2</sup> Τα ονόματα των συντελεστών που κυρίως συμβάλλουν στο σκηνοθετικό αποτέλεσμα προέρχονται από τα προγράμματα των παραστάσεων.

<sup>3</sup> Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Σ. Αντωνόπουλου, η μουσική του Γ. Κουρουπού και η χορογραφία της Σ. Σπυράτου.

<sup>4</sup> Με την εξαίρεση του Γ. Κουρουπού, τη θέση του οποίου πήρε ο Γ. Μπουττουβής.

<sup>5</sup> Το σκηνικό του Σ. Αντωνόπουλου για τον *Αίαντα*

ελάχιστα διαφοροποιήθηκε από το σκηνικό του *Ρήσου*.

<sup>6</sup> Τη μουσική υπέγραψε ο Γ. Μπουττουβής. Υπεύθυνος για τα σκηνικά ήταν ο Α. Αγγελής ενώ για τα κοστούμια η Ι. Παπαντωνίου. Την παράσταση χορογράφησε η Ρ. Καπετανάκη.

<sup>7</sup> Από τους υπόλοιπους συντελεστές, ο Γ. Μετζιζώφ, φιλοτέχνησε τα σκηνικά και τα κοστούμια της παραγωγής, ο Στέφαν Μίκους επιμελήθηκε τη μουσική και η Ντ. Τσάτσου τη χορογραφία.

<sup>8</sup> Τα σκηνικά και τα κοστούμια της παραγωγής ήταν της Λ. Χρυσικοπούλου, η μουσική του Γ. Κουρουπού

του *Ορέστη* το 2002 σε μετάφραση Κ. Χ. Μύρη.<sup>9</sup> Το 2003 ο Τσακίρης, με τη δική του πια θεατρική ομάδα *Omicron 2* και σε συνεργασία με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας παρουσίασε τους *Πέρσες* του Αισχύλου σε μετάφραση Παναγιώτη Μουλλά.<sup>10</sup> Για την *Omicron 2* σε συνεργασία με τον Θ.Ο.Κ. σκηνοθέτησε επίσης την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στη μετάφραση του Μ. Βολανάκη.<sup>11</sup> Τέλος, το καλοκαίρι του 2008, σκηνοθέτησε μια άλλη εκδοχή των *Περσών* του Αισχύλου στη νέα μετάφραση του Κώστα Λάνταβου.<sup>12</sup> Εκφεύγουν των ορίων της συγκεκριμένης ανακοίνωσης τα *Γυναικών πάθη*, που παρουσιάστηκαν τον Αύγουστο του 1995 στο Ηρώδειο, επειδή επρόκειτο για μια μουσική, κυρίως, παράσταση βασισμένη σε μεταφρασμένα και μελοποιημένα κείμενα των χορικών του Ευριπίδη των σχετικών με τον Τρωικό Πόλεμο, που αποδόθηκαν από ένα χορό 22 γυναικών με επικεφαλής τη Μαρινέλλα.<sup>13</sup>

Όπως παρατηρεί κανείς ήδη από τους τίτλους, ο Τσακίρης επανέρχεται συνειδητά και συστηματικά στη σκηνοθεσία των αρχαίων ελληνικών τραγικών κειμένων, η οποία κατέχει ένα σημαντικό μέρος του συνόλου των δραματικών ειδών που υπηρετεί σκηνικά, περίπου εξήντα-επτά στο σύνολό τους. Επίσης, οι σκηνοθεσίες του των τραγωδιών έχουν ιδιαίτερο εύρος, καθώς επιλέγει δράματα και των τριών τραγικών. Παρά το συνοπτικό χαρακτήρα της αναφοράς που προηγήθηκε, και παρά το γεγονός βέβαια ότι πρόκειται για ένα έργο που δεν έχει ολοκληρωθεί, θεωρώ σκόπιμη τη διάκριση του έως τώρα έργου του σκηνοθέτη σε περιόδους με βάση θεματικά και υφολογικά στοιχεία.

Στην πρώτη δημιουργική φάση του θα μπορούσαν να υπαχθούν οι τραγωδίες που σκηνοθέτησε τη δεκαετία του '90, δηλαδή ο *Ρήσος*, ο *Αίας*, οι *Επτά επί Θήβας*, οι *Λαβδακίδες* και ο *Οιδίπους επί Κολωνά*. Από τους τίτλους και μόνο προκύπτει θεματική συγγένεια, καθώς παραπέμπουν στο έπος, οι τέσσερις πρώτοι στον Τρωικό μυθικό κύκλο και οι δύο επόμενοι στον Θηβαϊκό ενώ, από την άλλη, δεν αποκλείουν συσχετίσεις με το σύγχρονο παρόν. Είναι ενδεικτική άλλωστε η ακόλουθη δήλωση του σκηνοθέτη για την επιλογή των *Επτά επί Θήβας* από το Κ.Θ.Β.Ε.: «μια και το έργο εκτυλίσσεται σε μια έγκλειστη πόλη που πολιορκείται από εχθρούς και φίλους, [...] είναι η καλύτερη απάντηση στη σχετική με τη Μακεδονία δημιουργία των καιρών».<sup>14</sup> Σε ό,τι αφορά στα δομικά και υφολογικά στοιχεία των προσεγγίσεων του Τσακίρη στα παραπάνω έργα, αυτά προσδιορίζονται από την τελετουργική, στυλιζαρισμένη κίνηση, η οποία στηρίζεται σε λαϊκές, παραδοσιακές μουσικές, κυρίως του Πόντου, και την προσεκτική, ρυθμική εκφορά του λόγου, η οποία, αν και θυμίζει την έμφαση των σκηνοθετών του Εθνικού Θεάτρου στην καθαρή εκφορά του λόγου,<sup>15</sup> στην πραγματικότητα πρόκειται για τη δική του μέθοδο εκφοράς του λόγου σύμφωνα με την οποία ο λόγος τε-

και η χορογραφία της Μ. Τσούτη.

<sup>9</sup> Ο Γ. Μετζικώφ επιμελήθηκε τα σκηνικά-κοστούμια της *Ιφιγένειας*, ο μουσικολόγος Γ. Μανωλεδάκης τη μουσική και ο Ν. Κυπουργός του *Ορέστη*.

<sup>10</sup> Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν της Gabriella Neuman. Χωρίς μεγάλες αλλαγές, η παραγωγή παρουσιάστηκε τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο του 2004 σε μουσική του Ν. Τουλιάτου, την οποία εκτελούσε ζωντανά η ομάδα «Ηχώδραση».

<sup>11</sup> Τα σκηνικά ήταν του Κ. Βαρώτσου, κοστούμια του Γ. Μετζικώφ και μουσική του Μ. Θεοδωράκη.

<sup>12</sup> Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν της Ε. Μανωλο-

πούλου ν, η μουσική του Ν. Κυπουργού και η χορογραφία της Α. Παπαδαμάκη.

<sup>13</sup> Η μελοποίηση των χορικών από τον Γ. Κουρουπό, τον Σ. Κραουνάκη, τον Χ. Λεοντή και τον Χριστοδουλίδη στηρίχθηκε στις μεταφράσεις των Τ. Ρούσου, Γ. Τσαρούχη, Γ. Χειμωνά και Π. Πρεβελάκη.

<sup>14</sup> *Μεσημβρινή*, 19.8.1993.

<sup>15</sup> Στην περίπτωση μάλιστα του *Οιδίποδα επί Κολωνά*, παράσταση που αφιερώθηκε στη μνήμη του Αλέξη Μινωτή (βλ. *Αδέσμευτος Τύπος*, 18.6.1998), η σύγκριση του Παπαμιχαήλ με τον Μινωτή ήταν βεβαίως αναμενόμενη (βλ. ενδεικτικά *Μακεδονία*, 8.6.1998, *Ελεύθε-*

μαχίζεται, όχι με τη λογική ενότητα της πρότασης που στηρίζεται στη γραμματική και το συντακτικό, αλλά με μια διαφορετική νοηματική εκφορά που καθορίζει και τις παύσεις (βλέπε παρακάτω). Στη δεύτερη δημιουργική περίοδο του σκηνοθέτη ανήκουν οι τραγωδίες που σκηνοθέτησε από το 2000 έως το 2005, δηλαδή η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, ο *Ορέστης*, οι *Πέρσες* του 2003/2004 και η *Αντιγόνη*. Θεματικά ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από τις δεσμεύσεις του μύθου στον επινοημένο δραματολογικά *Ορέστη*, και στους ιστορικά προσδιορισμένους *Πέρσες* αλλά και από τις απαιτήσεις του «ηρωικού» κώδικα του έπους, καθώς εστιάζει σε νεαρές γυναικείες μορφές, στην *Ιφιγένεια* και στην *Αντιγόνη*. Κυρίως, όμως, τη δεύτερη περίοδο του σκηνοθέτη χαρακτηρίζει μια νεωτεριστική υφολογική τάση στην προσέγγιση των τραγωδιών, εμφανής στα μοντέρνα σκηνικά και κοστούμια των παραστάσεων αλλά και σε άλλα εκσυγχρονιστικά στοιχεία που παρεισφύρον στη δομή και στη σκηνική οργάνωση των παραστάσεων.<sup>16</sup> Κοινό χαρακτηριστικό των παραπάνω έργων είναι, μεταξύ άλλων, η διαρκής παρουσία όλων των ηθοποιών στη σκηνή που είτε όπως στην περίπτωση των *Περσών* ενσωματώνονται στον Χορό, η κίνηση του οποίου παραμένει στυλιζαρισμένη, είτε όπως στα υπόλοιπα τρία έργα παραμένουν στην άκρη, βωβοί θεατές της σκηνικής δράσης.

Στην παραπάνω κατηγοριοποίηση δεν εμπίπτει η τελευταία σκηνοθετική εκδοχή των *Περσών* του 2008, όπου διαφαίνεται μια νέα, εν εξελίξει τάση, που ενσωματώνει χαρακτηριστικά στοιχεία των δύο προηγούμενων δημιουργικών περιόδων του σκηνοθέτη. Η διαφορετικότητα του εγχειρήματος προκύπτει σαφέστερα από τη σύγκριση με τους *Πέρσες* του 2003/2004 και έγκειται τόσο σε ζητήματα *όψως* (τα αρχαιοπρεπή κοστούμια και το περσικό χαλί του σκηνικού παραπέμπουν στην πρώτη περίοδο του σκηνοθέτη και δεν σχετίζονται με τα διαχρονικά μαύρα ρούχα των *Περσών* του 2003/2004) όσο και σε θέματα απόδοσης του δραματικού κειμένου, καθώς η μεταμοντέρνα αφηγηματικότητα των *Περσών* του 2003/2004 – το κείμενο του έργου μοιράζεται στα πρόσωπα του Χορού και οι ρόλοι καταρρέουν – αντικαθίσταται από το δραματοποιημένο λόγο που ακολουθεί τη συνήθη διανομή των ρόλων.<sup>17</sup> Ταυτόχρονα, το εμβόλιμο περσικό, ζωροαστρικό άσμα, ενσωματωμένο στην επίκληση του Δαρείου, αλλά και οι μη συντονισμένες κινήσεις του Χορού, που συνιστούν πολλαπλές δράσεις, αποτελούν κάποια από τα στοιχεία που παραπέμπουν στην καλλιτεχνική περίοδο που προηγήθηκε.

Παρά τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν μιαν (εν μέρει) διαφορετική οπτική της προσέγγισης της τραγωδίας από τον Τσακίρη κατά τις περιόδους που αναφέρθηκαν, εντούτοις, τα κοινά χαρακτηριστικά που διαπιστώνονται αποκτούν ενδιαφέρον ως τεκμήρια της εξελικτικής πορείας του σκηνοθέτη ως προς τη σκηνοθεσία της τραγωδίας. Αυτά τα ιδιαίτερα, διακριτικά γνωρίσματα της δουλειάς του είναι η έμφαση στον λόγο και το ιδιαίτερο

ρος Τύπος, 14.7.1998, *Εξουσία*, 18.6.1998).

<sup>16</sup> Είναι ενδεικτικές οι αναφορές των κριτικών στη «μοντέρνα και λιτή» *Ιφιγένεια* (Χ. Μιχαλοπούλου, *Ραδιοηλεκτρολογία*, 3.6.2000), στη «μοντέρνα μεταφορά» του *Ορέστη* «με σίγουρο ρυθμό, λιτό σκηνικό και διαχρονικά κοστούμια» (Η. Λογοθέτης, *Ραδιοηλεκτρολογία*, Ιούλιος 2002), καθώς και στους πρωτοποριακούς *Πέρσες* που συνεχίζουν «τον πειραματισμό» του σκηνοθέτη «πάνω στην αρχαία τραγωδία» και την συνδι-αλλαγή του «με τις πλέον σύγχρονες τάσεις» (Δ. Τσα-

τσούλης, *Νέα Εστία*, Νοέμβριος 2003), αλλά και στην *Αντιγόνη* όπου «[η] φόρμα που διάλεξε ο Τσακίρης για να διαβάσει τη μετάφραση του Μ. Βολανάκη είχε ενδιαφέρον ως πείραμα φορμαλιστικό» (Κ. Γεωργουσόπουλος, *Νέα* 22.8.2005).

<sup>17</sup> Εξαιρέση αποτελεί ο Χορός των ανδρών και γυναικών ο οποίος μοιράζεται ένα μέρος από τον θρηνητικό λόγο του Ξέρξη. Ο Ξέρξης του Γ. Τσορτέζη εξέρχεται από τον Χορό «σαν συμπίπνωση μιας κατά βάθος συλλογικής ευθύνης», όπως αναφέρει ο Γ. Ιωαννίδης



εικαστικό ενδιαφέρον των παραστάσεων του.<sup>18</sup> Ο ίδιος ο σκηνοθέτης προτάσσει τον λόγο, όταν δηλώνει ρητά ότι «η παράσταση είναι γέννημα του λόγου, όπου όλα αναπαριστώνται με τον λόγο και αφήνουν το θεατή να φανταστεί με τις εικόνες».

Πιο συγκεκριμένα, ο Τσακίρης προσπαθεί να μένει πιστός στο πρωτότυπο κείμενο και αποφεύγει τις περικοπές στις παραστάσεις του και όχι γιατί επιδιώκει την αρχαιολογική αυστηρότητα ή τον επίπλαστο σεβασμό στο έργο του δραματουργού, αλλά διότι αντιμετωπίζει το κείμενο, ως δημιουργική πρόκληση.<sup>19</sup> «Το παραπάνω καθίσταται σαφές στην περίπτωση των *Επτά επί Θήβας* (1993) με την έμφαση που δίνει ο σκηνοθέτης στην αγγελική ρήση, την οποία διαμοιράζει σε επτά κατασκόπους, ο καθένας από τους οποίους εκφωνεί και ταυτόχρονα αναπαριστά με χορευτικές κινήσεις το τμήμα του λόγου που αναφέρεται στην πύλη που τάχθηκε να φρουρεί και στον εισβολέα που πρόκειται να αντιμετωπίσει.<sup>20</sup> Με τον τρόπο αυτό στον κάθε κατάσκοπο αντανακλάται το διαφορετικό ήθος του αντιπάλου και το κείμενο αποκτά θεατρική ζωντάνια. Παρόμοια αποδίδεται και το αντίστοιχο χωρίο στη σύνθεση των *Λαβδακιδών*. Στις παραστάσεις του Τσακίρη το κείμενο αποδίδεται σχεδόν χωρίς περικοπές. Εξάιρεση αποτελούν (α) το κείμενο των *Λαβδακιδών*, το οποίο (όπως αναφέρθηκε παραπάνω) προέρχεται από το συμπλήμα πέντε τραγωδιών η έκταση των οποίων δεν θα επέτρεπε ενιαία παράσταση χωρίς περικοπές,<sup>21</sup> και (β) το κείμενο των *Περσών* του 2003/2004, όπου παραλείπονται οι στίχοι που αναφέρονται εγκωμιαστικά στους Έλληνες και στη γη τους, σε αντιπαράθεση με την *ύβριν* των Περσών,<sup>22</sup> προφανώς επειδή ο σκηνοθέτης εστιάζει ολοκληρωτικά στις συνέπειες της ήττας. Στην ίδια παραγωγή, όπως ήδη αναφέρθηκε, το κείμενο διαμοιράζεται στον Χορό και οι ρόλοι καταργούνται, πιθανώς ως ένδειξη του συλλογικού πόνου και της συνολικής ευθύνης για την καταστροφή. Γι' αυτό τον λόγο ο σκηνοθέτης παραθέτει, ως επίλογο του έργου, σημαντικές και πολύνεκρες συγκρούσεις που σημάδεψαν την ιστορία της ανθρωπότητας.

(*Ελευθεροτυπία* 27.9.2008).

<sup>18</sup> Την εικαστική ποιότητα και την αίσθηση της θεατρικότητας ως γνώρισμα των προσεγγίσεων της τραγωδίας από τον Τσακίρη προβάλλει ο Σπ. Παγιατάκης ήδη από την παράσταση του *Ρήσου* του 1991, *Καθημερινή* 11.8.1991. Βλ. απόσπασμα από τη συνέντευξη τύπου του σκηνοθέτη: *Ελευθερος* 19-8-1993. Στην ίδια συνέντευξη δηλώνει αφοπλιστικά: «μας σκηνοθετεί ο Αισχύλος», *Εβδόμη* 29.7.1993. Η ίδια εντύπωση κυριαρχεί στην περιγραφή της *Ιφιγένειας* του 2000 από τον Μ. Χρησιδίη, *Ελευθεροτυπία* 3.6.2000, αλλά και της *Αντιγόνης* του 2005 από τον Κ. Γεωργουσόπουλο, *Τα Νέα* 22.8.2005.

<sup>19</sup> Στις σκηνοθεσίες του ο Τσακίρης χρησιμοποιεί, ως επί το πλείστον, γνωστές, δοκιμασμένες και ευρέως διεδδομένες μεταφράσεις. Εξάιρεση αποτελεί η μετάφραση του Λαρισιαίου ποιητή Κ. Λάνταβου για τους *Πέρσες* του 2008 σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας. Η μετάφραση είναι απλή, πεζή, άμεσα κατανοητή και συνάδει με το ύφος της παράστασης. Σε ορι-

σμένες περιπτώσεις το κείμενο της μετάφρασης έχει υποστεί αλλαγές, όπως για παράδειγμα η μετάφραση των *Επτά επί Θήβας* από τον Γάσο Ρούσο. Για τους *Λαβδακίδες* ο σκηνοθέτης συνεργάστηκε με τον Κ.Χ. Μύρη, ο οποίος φιλοτέχνησε μια μετάφραση του κείμενου από τα πέντε έργα. Για την παραγωγή του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη, που έγινε κατόπιν παραγγελίας της ομάδας. (Βλ. *Μακεδονία* 8.6.1998).

<sup>20</sup> Ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στις αγγελικές ρήσεις, όπως χαρακτηριστικά τονίζει στη συνέντευξη Τύπου που έδωσε στις 28.7.1993. Άλλωστε, όπως επανειλημμένα έχει δηλώσει προφορικά, η τραγωδία κατά τη γνώμη του προέρχεται από τις αγγελικές ρήσεις.

<sup>21</sup> Τα χορικά του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* περικόπηκαν περισσότερο. Το έργο ακολούθηε τον *Οιδίποδα Τύραννο*, όμως η τελευταία σκηνή της αποθέωσης του Οιδίποδα φυλάσσεται για το τέλος, ως επικό επισφράγιση του όλου εγχειρήματος.

<sup>22</sup> Για παράδειγμα, παραλείπονται οι στίχοι 790-839.

Ο επίλογος των *Περσών* θέτει το ζήτημα των εμβόλιμων κειμένων, αφηγηματικών και ποιητικών, που χαρακτηρίζουν τη δεύτερη δημιουργική φάση του σκηνοθέτη και τους *Πέρσες* του 2008. Πρόκειται για σύγχρονες αναφορές, συνειρμούς και επίκαιρους προβληματισμούς, που φέρνουν το δραματικό κείμενο πιο κοντά στις ανησυχίες του κοινού των παραστάσεων και ταυτόχρονα αποτελούν εκσυγχρονιστικές σκηνοθετικές πρακτικές μεταμορφώσεως κατεύθυνσης. Το τραγούδι των Καλας στην *Ιφιγένεια*, τα λόγια της Χαρίτας Μάντολες και το μοιρολόι της Ανδριανής Μουαίμη στην *Αντιγόνη*, και το ζωροαστρικό τραγούδι των *Περσών* του 2008 εντάσσονται στο πλαίσιο αυτό. Ιδιαίτερα επικαιρικές αλλά και λειτουργικές είναι οι εμβόλιμες αναφορές της Χαρίτας Μάντολες στην *Αντιγόνη* για τους Κύπριους αγνοούμενους. Πιο συγκεκριμένα, η φράση: «*ελεύθερος νεκρός είναι να τον βρω τον άντρα μου και να τον θάψω στον τόπο του, ό,τι σε άλλον τόπο*» αποδίδει μια βασική θρησκευτική αντίληψη της αρχαιότητας, που επιβιώνει και στη νεότερη εποχή, για την ψυχή των νεκρών και τη σημασία της ταφής στην πατρίδα. Στην ίδια παραγωγή, κατά την εκφορά του πέμπτου Στάσιμου, παρεμβάλλεται από το σύνολο του Χορού, με ταχύ ρυθμό η εκφώνηση των χιλίων ονομάτων του Διονύσου.

Η σπουδαιότητα του δραματικού λόγου στη σκηνική θεώρηση του Τσακίρη αποδεικνύεται και από την έμφασή του στην καθαρή και ταυτόχρονα έρρυθμη εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς. Ειδικά στις πρώτες προσεγγίσεις του στην τραγωδία μοιάζει να υπηρέτει ένα θέατρο λόγου, καθώς είναι απόλυτα εφικτή η ακρόαση και μόνο του δράματος, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει καθόλου ότι υστερεί η *όψις*. Σε άμεση συνάρτηση με την εκφορά του λόγου βρίσκεται και ο μεγάλος αριθμός προβών πριν από το ανέβασμα του κάθε έργου. Άλλωστε ο ίδιος ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι οι περισσότερες συναντήσεις με τους ηθοποιούς αναλύσκονται στα ζητήματα σωστής εκφοράς του λόγου, η οποία, κατά την άποψή του, προκύπτει από την επιτόνιση του ρήματος της κάθε πρότασης, που δίνει και τον ανάλογο ρυθμό. Η έρρυθμη εκφορά του λόγου υπονομεύεται σε κάποιες περιπτώσεις από την επιλογή περισσότερο «εμπορικών» ηθοποιών.<sup>23</sup> Ευτυχέστερες για το σκηνοθέτη, αναφορικά με την υπόκριση και την εκφορά του λόγου, οι συγκυρίες της συνεργασίας με ηθοποιούς που δεν κουβαλούν το βάρος κάποιας αποκραυγαλωμένης υποκριτικής παράδοσης, όπως στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, παραγωγή που, ως σύνολο, υπερέχει, κατά τη γνώμη μου, όλων των άλλων.<sup>24</sup> Πάντως, επιδίωξη του σκηνοθέτη, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του, είναι να δώσει έμφαση στον απαγγελτικό ρυθμό του λόγου με τον τρόπο που αναφέρθηκε παραπάνω.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σχολιαστεί ο ρόλος του Χορού στις σκηνοθεσίες του Τσακίρη, επειδή και αυτός ακολουθεί τα εξελικτικά στάδια της μεθόδου του σκηνοθέτη. Έτσι,

<sup>23</sup> Ο Γ. Βούρος στον ρόλο του Ορέστη κρίθηκε υποκριτικά ανεπαρκής από την πλειονότητα των κριτικών. Βλ. ενδεικτικά την κριτική του Δ. Τσατσούλη, *Νέα Εστία* (Οκτώβριος 2002, σ. 531), του Η. Λογοθέτη (*Ραδιοτηλέοραση* Ιούλιος 2002) και την κριτική της Μ. Καλάκη (*Επενδυτής* 18.8.2002).

<sup>24</sup> Πρβλ. την ακόλουθη κριτική του Μ. Χρησιδάκη: «Οι ηθοποιοί επίσης ανταποκρίθηκαν κατά σημαντικό ποσοστό στο άρτιο αποτέλεσμα. Δέθηκαν με την άποψη του σκηνοθέτη, συμβάδισαν και συντονίστηκαν

μαζί του» (*Ελευθεροτυπία* 3.6.2000). Αντίθετα, η φωνή της Αντιγόνης Βαλάκου στον ρόλο της Αθηνάς επανάφερε την, κατά τα άλλα, νεωτεριστική προσέγγιση του Τσακίρη, στα δεδομένα παραδοσιακότερων σκηνικών προσεγγίσεων. Ιδιαίτερα, επίσης, σχολιάστηκε η φωνή του Δ. Σαββόπουλου ως Απόλλωνα στο τέλος του *Ορέστη*, του οποίου «ο παιγνιώδης τρόπος να αφηγείται δεν ταίριαζε ούτε με την υπόθεση της τραγωδίας ούτε και με το υπόλοιπο ύφος της παράστασης» (Μ. Καλάκη, *Επενδυτής*, 18.8.2002).

κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου που ολοκληρώνεται με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* αλλά και στους *Πέρσες* του 2008, ο Χορός αριθμεί πάνω από δέκα μέλη. Στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* και στον *Ορέστη* ο Χορός γίνεται 4μελής ενώ στην *Αντιγόνη* οι τέσσερις κορυφαίοι, που εκπροσωπούν τον κόσμο των ζωντανών και εμφανίζονται αρχικά ως ακόλουθοι του Κρέοντα, καλοντυμένοι με τις αριστοκρατικές ράβδους στα χέρια τους, αντιπαραβάλλονται με τους δεκατρείς εκπροσώπους των νεκρών που, με σκονισμένα ρούχα, παρελαύνουν ως εφιαλτική στρατιά μόλις αναστημένων. Στους *Πέρσες* του 2003/2004 ο Χορός (9μελής το 2003, 6μελής το 2004) γίνεται πρωταγωνιστής και μοιράζεται όλους τους ρόλους.<sup>25</sup> Ήδη από τους *Επτά επί Θήβας*, η *Αντιγόνη* και η *Ισμήνη* «βγαίνουν» από τον Χορό, το ίδιο και ο Ξέρξης των *Περσών* του 2008. Άλλωστε, στις παραστάσεις της δεύτερης περιόδου του σκηνοθέτη όλοι οι ηθοποιοί εμφανίζονται στη σκηνή ως μέλη του Χορού και δίνουν την εντύπωση ότι είναι ταυτόχρονα και μάρτυρες των συνεπειών των πράξεών τους. Ο Χορός του Τσακίρη ως σύνολο, συνήθως επαναλαμβάνει χαρακτηριστικές φράσεις που απαγγέλλει ένας Κορυφαίος, όπως στον αρχαιοελληνικό διθύραμβο αλλά και σε νεότερα δημοτικά τραγούδια της τάβλας, στα οποία η υπόλοιπη ομάδα επαναλαμβάνει φράσεις του *εξάρχοντος*. Σε σπάνιες περιπτώσεις τραγουδά όλος μαζί, όπως, για παράδειγμα, στον *Ρήσο*, τον *Αίαντα* και τους *Επτά επί Θήβας*. Οι κινήσεις του είναι συλλιζαρισμένες, ήδη από την πρώτη περίοδο. Για παράδειγμα, στον *Ρήσο* ο βηματισμός είναι ρυθμικός και σχηματοποιημένος, καθώς το κάθε βήμα προς τα μπρος συνοδεύεται από ανύψωση και πρόταση του ποδιού, για να ακολουθήσει ένα βήμα προς τα πίσω. Ανάλογος κινησιολογικός κώδικας ακολουθείται και στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, όπου την πρόταση του ποδιού συνοδεύει η κυκλική περιστροφική κίνησή του. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι πολύ συχνά ο Χορός των παραστάσεων του Τσακίρη λειτουργεί διασπασμένος σε δύο ημιχόρια, κυρίως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* αλλά και στους *Πέρσες* του 2008.

Το δεύτερο, μείζονος ενδιαφέροντος, χαρακτηριστικό των προσεγγίσεων της τραγωδίας από τον Τσακίρη είναι η εικαστική σύλληψη των παραστάσεων που σκηνοθετεί, όπως εν συντομία αναφέρθηκε παραπάνω. Το εικαστικό ενδιαφέρον των προσεγγίσεών του άλλωστε, συνιστά και το κυρίαρχο εκσυγχρονιστικό στοιχείο τους και αποτυπώνεται στα πολύ ιδιαίτερα σκηνικά και κοστούμια, στην κίνηση, στη μουσική και στα σκηνικά αντικείμενα που κάθε φορά χρησιμοποιούνται. Το θέατρο του Τσακίρη –ας το διατυπώσουμε με απόλυτη σαφήνεια– δεν είναι ρεαλιστικό. Η ατμόσφαιρα των παραστάσεών του έχει κάτι το ονειρικό, ίσως και εφιαλτικό. Ορισμένα λοιπόν από τα χαρακτηριστικά των σκηνοθεσιών του (κυρίως όσα σχετίζονται με τη χρήση του φωτισμού και τη δημιουργία συναισθήματος μέσα από το εικαστικό στοιχείο) παραπέμπουν πιθανώς στον εξπρεσιονισμό, ενώ συχνά, σε άλλες περιπτώσεις, συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται με συμβολικό τρόπο.

Το αποτέλεσμα της συνεργασίας του Τσακίρη με εικαστικούς καλλιτέχνες υπήρξε πάντοτε ενδιαφέρον. Κατά τη διάρκεια της πρώτης δημιουργικής περιόδου του, και σε ό,τι αφορά την επική θεματολογία των προσεγγίσεών του, τα σκηνικά μοιάζουν λιτά και αρχαϊκά ενώ τα κοστούμια είναι επίσημα, αρχαιοπρεπή, κατασκευασμένα από ακριβά υφάσματα, βαρύτιμα.<sup>26</sup> Το μεγαλύτερο εικαστικό ενδιαφέρον από τα έργα της περιόδου παρουσιάζουν οι *Επτά επί Θήβας*. Το σκηνικό του Άγγελου Αγγελή πλαισιώνουν λόγχεις ολόγυρα

<sup>25</sup> Στις παραστάσεις του 2004 αποσαφηνίζεται περισσότερο η Άτσοσα της Μαριάνθης Σοντάκη.

<sup>26</sup> Η Παπαντωνίου για τους *Επτά επί Θήβας* χρησιμοποίησε πολύ ιδιαίτερα υλικά όπως βελούδο, ταφτά,

στην ορχήστρα, που απεικονίζουν τα τείχη της Θήβας. Στο εσωτερικό της, μια σειρά από ξόανα συμβολίζουν την κρίσιμότητα της κατάστασης. Στη μέση της ορχήστρας κυριαρχεί μια ξύλινη κατασκευή στο χρώμα του χρυσού και, λίγο προς τα πίσω, οι θρόνοι των επτά αρχόντων-πολεμιστών στην ίδια απόχρωση. Στα σκηνικά της περιόδου κυριαρχούν τα καρφωμένα στη γη δόρατα.<sup>27</sup> Τα σχεδιασμένα από την Ιωάννα Παπαντωνίου κοστούμια παραπέμπουν (με αφετηρία τον ντουλαμά, τη φουστανέλα των μακεδονομάχων στις αποχρώσεις του μωβ, χρυσαφί, μαύρου και κόκκινου) στην περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης. Η ίδια ποιότητα κυριαρχεί στα κοστούμια και των λοιπών παραγωγών της περιόδου, με εξαίρεση τα περισσότερο διαχρονικά και «καθωσπρέπει» κοστούμια της Λαλούλας Χρυσικοπούλου για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.<sup>28</sup>

Πιο μοντέρνα και εκσυγχρονιστική τάση κυριαρχεί στα σκηνικά της δεύτερης καλλιτεχνικής περιόδου του σκηνοθέτη, η οποία εγκαινιάζεται με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, παραγωγή που ξεχωρίζει για το εικαστικό της ενδιαφέρον, συμπεριλαμβανομένων και των σκηνικών και των κοστούμιών του Γιάννη Μετζικώφ. Το σκηνικό καθορίζει ο στύλος ο καρφωμένος στη γη –πιθανή έμμεση αναφορά στο βωμό που στάζει αίμα Ελλήνων και στα κρεμασμένα τρόπαια, απομεινάρια των σφαγμένων (74-76)– με τα διασταυρούμενα ακόντια, που συνεχίζει την παράδοση της προηγούμενης περιόδου, καθώς και τέσσερις καρέκλες, απλές, λευκές που θα χαρακτηρίζουν τη δουλειά του σκηνοθέτη εφεξής (βλ. εικ. 1).<sup>29</sup> Άλλωστε οι καρέκλες υπήρχαν, αρχαιοπρεπέστερες, με τη μορφή του θρόνου, στους *Επτά επί Θήβας*. Οι λευκές καρέκλες και τα τραπέζια κυριαρχούν και στο σκηνικό των *Περσών* του 2003/2004.<sup>30</sup> Πάνω στα τραπέζια ένα μέλος του Χορού με μαύρο κοστούμι, ίδιο με των υπολοίπων, μετατρέπεται σε αγγελιοφόρο με λευκά, τεράστια φτερά για ν' αναγγείλει την



Εικ. 1: Σκηνή από την παράσταση της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* (2000-2001).

φόδρα, αλάζι.

<sup>27</sup> Τα δόρατα, που όμως μετακινούνταν από τους ηθοποιούς ανάλογα με τις εισόδους και τις εξόδους των χαρακτήρων, καθόρισαν το σκηνικό του Γ. Μετζικώφ στους *Λαβδακίδες*. Ίδια αίσθηση δημιούργησαν τα καρφωμένα στη γη δόρατα που δέσποζαν στο σκηνικό του Σ. Αντωνόπουλου για τον *Ρήσο* και τον *Αίαντα*. Στην περίπτωση του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, η μεταλλική ελαφρώς υπερυψωμένη σκηνή της Λ. Χρυσικοπούλου περιείχε μια στρογγυλή κινούμενη εξέδρα με το απαραίτητο δόρυ. Οι κινούμενες εξέδρες έκαναν την εμφάνισή τους και στους *Λαβδακίδες*.

<sup>28</sup> Τα κοστούμια του *Οιδίποδα* παρέπεμπαν στην παράδοση του Αντώνη Φωκά, τουλάχιστον ως προς την «ευπρέπεια» τους και την επιλογή αριβίων υφασμάτων. Από τα υπόλοιπα κοστούμια της περιόδου, αξι-

ομημόνευτη υπήρξε η ολόλευκη μορφή της Μούσας-μητέρας του Ρήσου με το υπερυψωμένο καπέλο Αγγλίδας της Ελισαβετιανής περιόδου, καθώς και η εμφάνιση της θεάς Αθηνάς με την περίπλοκη σιδηροκατασκευή στο κεφάλι (*Αίας, Ρήσος*).

<sup>29</sup> Στην παράσταση του έργου δεσπόζει επίσης το γαλάζιο χαλί που παραπέμπει στη θάλασσα ή στο πλοίο που θα φέρει τους νέους στην πατρίδα τους. Κυρίαρχο στοιχείο είναι το χαλί που μοιάζει με αυλαία –επίδραση από το θέατρο Κατακάλι, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη– και αντικαθιστά την πόρτα του ναού και που όταν χαμηλώνει αποκαλύπτει τον Θόνατο.

<sup>30</sup> Η καρέκλα παγκοσμίως θεωρείται σύμβολο της εξουσίας. Βλ. J. Chevalier – A. Gheerbrand, *Dictionary of Symbols*, μτφρ: J. Buchanan-Brown, Λονδίνο κ.α.: Penguin 1996, σ. 177.



Εικ. 2: Σκηνή από την παράσταση των *Περσών* (2003).

καταστροφή (βλ. εικ. 2). Οι καρέκλες μετατρέπονται σε φορείο που κουβαλούν μια γυναίκα, πιθανή προσωποποίηση της βαριά τραυματισμένης Περσίας. Το ενδιαφέρον με τις καρέκλες στις παραστάσεις του Τσακίρη είναι ότι μετακινούνται στο χώρο από τους ηθοποιούς και συμβάλλουν στην πλαστικότητα των στάσεων που υιοθετούν. Την ίδια χρήση ως κυρίαρχο στοιχείο του σκηνικού χώρου έχουν οι καρέκλες και στους *Πέρσες* του 2008, με τη διαφορά ότι συνδυάζονται με το βαρύτιμο περσικό χαλί του δαπέδου και τον τεράστιο, γερμένο καταγής πολυέλαιο, και, έτσι, γίνονται ξύλινες με κόκκινο βελούδο (βλ. εικ. 5). Στον *Ορέστη* υπάρχουν καρέκλες αλλά και σκαμνιά ή βάθρα εκτός του κυρίως σκηνικού χώρου, όπου κάθονται ή στέκονται εκείνοι που δεν συμμετέχουν στην σκηνική δράση. Για παράδειγμα, η Ελένη μετά την αποχώρησή της από τη σκηνή στέκει όρθια και αγέρωχη σε ένα βάθρο με τα πέπλα της να κυματίζουν και τη δράση να λαμβάνει χώρα στη σιά της.<sup>31</sup>



Εικ. 5: Σκηνή από την παράσταση των *Περσών* (2008).

της Ευρυδίκης. Η επεισοδιακή μορφή του έργου και ο γραπτός τίτλος που προηγείται αποτελεί ένα χαρακτηριστικό του Επικού Θεάτρου του Brecht.<sup>34</sup> Πρόκειται για την «ιστορικότητα» της πράξης της σκηνης.<sup>35</sup> Το κομμάτι που είναι καλυμμένο με άσπρα χαλίκια, πίσω από τη θυμέλη, ορίζει τον πέτρινο τάφο της Αντιγόνης και παραπέμπει πιθανώς στα όρια

Διαφορετική και απολύτως πρωτοποριακή χαρακτηρίζεται η σκηνογραφική δουλειά του Κώστα Βαρώτσου για την *Αντιγόνη*.<sup>32</sup> Το παλάτι στο πίσω μέρος του σκηνικού έχει τη μορφή γυάλινου λαβύρινθου (βλ. εικ. 3). Πίσω του κινούνται εκτός από τους ηθοποιούς που έχουν φύγει από τη σκηνή, πλασματικές φιγούρες (βίντεο-αφτ του Χρ. Ηλιάδη),<sup>33</sup> προβολές ανθρώπινων σκιών, καθώς και τίτλοι των «επεισοδίων» που θα ακολουθήσουν, όπως για παράδειγμα: «η μανία της πόλης» –πριν από την αναφορά των χιλίων ονομάτων του Βάκχου– ή επίσης: «το παλάτι» –πριν από την ανακοίνωση της αυτοκτονίας

<sup>31</sup> Το σκηνικό για την παράσταση του *Ορέστη* χαρακτηρίζουν επίσης οι κινούμενες εξέδρες για την είσοδο και την έξοδο των ρόλων όπως και στον *Οιδίποδα επί Κολωνών* και στους *Λαβδακίδες*. Τμήμα του δαπέδου της σκηνης υπερυψώνεται για τις ανάγκες της παράστασης.

<sup>32</sup> *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 3.8.2005.

<sup>33</sup> Ο Χρ. Ηλιάδης ηγείται της ομάδας *Hologramms* (ή *Ollogramms*) η οποία αναλαμβάνει δουλειές διεθνώς.

Ο Τσακίρης δηλώνει ότι από την *Αντιγόνη* και εξής στόχος του είναι η συνεργασία όχι με σκηνογράφους αλλά με εικαστικούς καλλιτέχνες.

<sup>34</sup> Βλ. J.L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice* 3. *Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press: 1991, σ. 143.

<sup>35</sup> Στην παραγωγή του *Ιώβ* από την OmIcron 2+ σε σκηνοθεσία Τσακίρη, τα κείμενα των προβολών του Γιώργου Βέλτσου εξασφαλίζουν ένα ανεξάρτητο σχό-

της «πράσινης γραμμής». Το άλλο διακριτό στοιχείο της *όψεως* της παράστασης είναι η νινούμενη μορφή του νεκρού Πολυνείκη. Γενικά, οι νεκροί στη συγκεκριμένη παραγωγή έχουν ιδιαίτερο και διακριτό ρόλο καθώς όλοι εμφανίζονται ως σκιές πίσω από το γυάλινο παλάτι, μάρτυρες των γεγονότων που προκάλεσε η βίαιη μετάβασή τους στον άλλο κόσμο. Αλλωστε και στις υπόλοιπες σκηνοθεσίες τραγωδιών από τον Τσακίρη, τα νεκρά σώματα οροθετούν τη σκηνική δράση: το νεκρό σώμα του Ρήσου είναι υπεύθυνο για το υπέροχο μοιρολόι της Μούσας-μάνας, η επί σκηνής αυτοκτονία του Αίαντα και η διαρκής σκηνική παρουσία του πτώματος προσδίδει την αιματούμενη ένταση σε ό,τι έπεται, ενώ η πομπή των πτωμάτων των αδελφών στους *Επτά επί Θήβας* (και στους *Λαβδακίδες*) προσδίδει το απαραίτητο πάθος στον θρήνο που ακολουθεί.

Σε γενικές γραμμές, τα κοστούμια, κατά τη δεύτερη δημιουργική περίοδο του σκηνοθέτη, είναι περισσότερο ανάλαφρα και συνδυάζονται με το μοντέρνο σκηνικό. Ξεχωρίζουν (α) η λευκή μορφή του Χάρου με την κουκούλα, στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* (βλ. εικ. 1), που παραμένει στη σηνή και αναλαμβάνει τους ρόλους του Βοσκού και του Αγγελιοφόρου, (β) η εμφάνιση του Αγγελιοφόρου ως μαύρου αγγέλου με λευκά φτερά στους *Πέρσες* του 2003/2004 (βλ. εικ. 2), (γ) το κόκκινο φόρεμα της Αντιγόνης, στο ομώνυμο έργο, καθώς και η απόκοσμη φιγούρα του Τειρεσία, η οποία διαμοιράζεται σε μια ερμαφρόδιτη μορφή με λευκό βέλο και σε μια γυναικεία μορφή με κόκκινο γάντι που, ως άψυχο πτώμα, μεταφέρεται στον ώμο της άλλης. Στους *Πέρσες* του 2008 ο σκηνοθέτης επανέρχεται στα ακριβά υφάσματα και τα καλοραμμένα ρούχα, προφανώς για να αποδώσει το μεγαλείο της Περσικής αυτοκρατορίας (βλ. εικ. 4).

Το θεαματικό και ενίοτε εξπρεσιονιστικό στοιχείο των παραστάσεων του Τσακίρη οφείλεται επίσης στη χρήση σκηνικών αντικειμένων που λειτουργούν ως σύμβολα. Κάποια από αυτά αποτελούν έμμεσες αναφορές σε ανθρωπολογικά στοιχεία και επαναλαμβάνονται. Έτσι, η χρήση της χοντροκομμένης μαγκούρας ή του πιο κομψού ραβδιού ή σιγήπτρου (ανάλογα με τον κοινωνικό προσδιορισμό των χαρακτήρων) διατρέχει το σύνολο του έργου του σχετικού με την τραγωδία. Η χρήση της μαγκούρας παραπέμπει στα καλάμια που χρησιμοποιήθηκαν από την ομάδα του Peter Brook στο πλαίσιο του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Έρευνας, στις ασκήσεις τους στην έρημο της Αφρικής, καθώς και στην οριστική παράσταση του *Μαχαμπαράτα* και της *Σύσκεψης των Πουλιών*.<sup>36</sup> Επίσης, η χρήση του χαλιού από τον



Εικ. 3: Σηνή από την παράσταση της *Αντιγόνης* (2005).



Εικ. 4: Σηνή από την παράσταση των *Περσών* (2008).

λιο στα θέματα που αναπτύσσονται σκηνικά.

<sup>36</sup> Οι ασκήσεις με τα καλάμια γίνονταν σε κύκλο ώστε να ενισχύεται το αίσθημα της ένταξης στην ομάδα με

τη συλλογική προσπάθεια τελειοποίησης της τεχνικής. Βλ. *Αφιέρωμα στον Πήττερ Μπρουκ, Εκκτύκλημα* 14 (Φθινόπωρο, 1987), 21-49.

Τσακίρη, πρόδηλη στην περίπτωση των *Περσών* του 2008, επιτρέπει τη σύνδεση με το χαλί των αυτοσχεδιασμών του Peter Brook στο πλαίσιο της ίδιας πειραματικής ερευνητικής δουλειάς, την οποία επιχορηγούσε το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας του Παρισιού.<sup>37</sup>

Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* κάνουν την εμφάνισή τους τα βιβλία στην απαγγελία του τρίτου στάσιμου από ένα μέλος του Χορού, και η χρήση τους κορυφώνεται στην παραγωγή των *Περσών* του 2008, όπου οι στοίβες των βιβλίων παραπέμπουν στην ενημέρωση και στη γνώση που έρχεται καθυστερημένα.<sup>38</sup> Τα βιβλία αποτελούν, στην περίπτωση των σκηνοθεσιών του Τσακίρη, πιθανή παραπομπή στην παθητικότητα μιας κατάστασης προδιαγεγραμμένης.<sup>39</sup> Άλλωστε σε ένα υψηλότερο επίπεδο το βιβλίο, εκτός από σύμβολο της γνώσης και της σοφίας, συμβολίζει και το σύμπαν.<sup>40</sup>

Τα λουλούδια συνιστούν επανερχόμενο μοτίβο στις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας του Τσακίρη, και συνδέονται κυρίως με τους νεκρούς. Ήδη στον *Ρήσο*, η Μούσα-Μητέρα του ομώνυμου ήρωα και η συνοδεία της ραίνουν το νεκρό σώμα του με άνθη. Στους *Λαβδακίδες*, μπουκέτα εναποτίθενται στην άκρη της σκηνης (καθώς ολοκληρώνεται η *Αντιγόνη*), ενώ, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο Άγγελος, που δίνει τις λεπτομέρειες του τέλους του Οιδίποδα, κρατά λουλούδια. Τέλος, στον *Ορέστη*, οι ηθοποιοί, καθώς εισέρχονται στη σκηνή, κρατούν μπουκέτα.

Κάποια άλλα σύμβολα όμως χρησιμοποιούνται για να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα και οδηγούν σε εύκολους συνειρμούς. Τα κόκκινα τριαντάφυλλα που βγαίνουν από τα σακάκια των μελών του Χορού στην *Αντιγόνη* σε συνδυασμό με τα διάσπαρτα στο έδαφος ποτήρια κόκκινου κρασιού αποδίδουν συνειρμικά το τυπικό της νεκρικής τελετουργίας. Στους *Πέρσες* του 2004 δεν υπάρχει Δαρειός παρά μια άδεια καρέκλα και πάνω της, κλουβί με ένα περιστέρι. Και όταν ο Δαρειός αποχαιρετά τους ζωντανούς (στ. 840), το κλουβί ανοίγει και φεύγει το περιστέρι. Λευκά περιστέρια (δύο), που βγαίνουν, αυτή τη φορά, από τα μανίκια του Δαρειού υπάρχουν και στους *Πέρσες* του 2008 και αποτελούν ενόητη αναφορά στην ειρήνη. Από την άλλη πλευρά βέβαια, τα περιστέρια αποδίδουν το αθάνατο κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης, δηλαδή την ψυχή, και αυτή η ερμηνεία φαίνεται περισσότερο πιθανή στην περίπτωση του περιστεριού που φεύγει από το κλουβί στους *Πέρσες* του 2003/2004.

Η μουσική των παραστάσεων, ιδιαίτερα επιμελημένη και αποτέλεσμα συνεργασίας με σημαντικούς δημιουργούς, συμβάλλει στο ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον τους συνήθως σε συνδυασμό με την κίνηση ή τη χορογραφία. Ο ποντιακός πυρρίχιος ρυθμός στους ήχους της ποντιακής λύρας, της πίπιζας και των τυμπάνων σε συνδυασμό με τελετουργικές, στυλιζαρισμένες κινήσεις με «αδιόρατη ασιατική μνήμη» αποδίδει τον επικό χαρακτήρα των πρώτων προσεγγίσεων του Τσακίρη. Ευτυχής συγκυρία είναι ο χορός των κατασκόπων στους *Επτά επί Θήβας* με τη συνοδεία των δυο τεράστιων τυμπάνων που κυριαρχούν στο βάθος της σκηνής αλλά και με τον ρυθμό από το νεί και το κανονάκι. Οι αργές τελετουργικές κινήσεις, που σπάνια ωστόσο εξελίσσονται σε χορευτικές, προσδιορίζουν το έργο του σκηνοθέτη από την *Ιφιγένεια* και εξής. Η σκηνοθεσία του παραπάνω έργου, εκτός από τα εμβόλιμα τραγούδια των Kalas, χτίζεται πάνω σε τρεις μουσικούς άξονες: στο τραγούδι του νεκρού αδελφού, στο

<sup>37</sup> Βλ. Πήτερ Μπρουκ, *Ένας άλλος κόσμος*, μτφρ: Ε. Καραμπέτσου, Αθήνα: Εστία, 1999, 185.

<sup>38</sup> Στην *Αντιγόνη* ο Χορός κρατά λευκές μεγάλες σελίδες τις οποίες πετά όταν η *Αντιγόνη* κατευθύνεται στο

νεκρικό θάλαμο.

<sup>39</sup> Βλ. Chevalier – Gheerbrand, ό.π. (σημ. 30), σ. 395.

<sup>40</sup> Ό.π., 111.

ερωτικό Ινδικό τραγούδι του Rabitranath Tagor, εθνικού ποιητή της Ινδίας, και σε ένα θρακιώτικο σκοπό. Στην έναρξη της παράστασης ακούγεται το «*εὐλογητός σοι, Κύριε*» που ενδεχομένως παραπέμπει στη νεκρώσιμη ακολουθία. Στις σκηνοθεσίες που ακολουθούν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κινησιολογικός κώδικας του Μενελάου στον *Ορέστη*, του οποίου ο βηματισμός παραπέμπει σε παρέλαση, και η αποτύπωση της σκηνικής αναστάτωσης που συνοδεύει την άφιξη του Αγγελιοφόρου στους *Πέρσες* του 2008 μέσα από τη ακατάστατη μετακίνηση των βιβλίων και των καρεκλών. Αναφορικά και πάλι με την κίνηση, και όπως έχει ήδη επισημανθεί από κριτικούς, στην *Ιφιγένεια*, τον *Ορέστη* και τους *Πέρσες* του 2003, ο σκηνοθέτης κινείται στην κατεύθυνση του σωματικού θεάτρου, όπως γίνεται φανερό από την κίνηση των γυμνών (από τη μέση και πάνω) ανδρικών κορμών στις παραπάνω παραγωγές.<sup>41</sup> Θα πρέπει να επισημανθεί ότι από τον *Οιδίποδα επί Κολωνών* και εξής ο ίδιος ο σκηνοθέτης επιμελείται της κίνησης του Χορού και των λοιπών ρόλων. Ο ήχος από τις πένθιμες καμπάνες που ακούγονται επαναλαμβανόμενα στους *Πέρσες* του 2003 και στην *Αντιγόνη*, συνιστούν μουσικό μοτίβο. Ακουστικό ενδιαφέρον με τη μορφή ηχητικής, μουσικής σύνθεσης διαπιστώνεται στο πέμπτο στάσιμο της *Αντιγόνης* και προέρχεται από το χτύπημα των ραβδίων στα ποτήρια του νερού που βρίσκονται στο έδαφος. Τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* επενδύει η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, που θυμίζει την εισαγωγή της μουσικής από το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο*.

Τέλος, την υποβλητική ατμόσφαιρα των παραστάσεων του Τσακίρη ολοκληρώνει ο φωτισμός που δύσκολα αποδίδεται στη βιντεοσκόπηση και ακόμα πιο δύσκολα περιγράφεται. Η χρήση από τον σκηνοθέτη διαφορετικών πηγών φωτισμού παραπέμπει σε εξπρεσιονιστικές αναφορές οι οποίες συνδέονται με τις οπτικές παραποιήσεις του σκηνικού χώρου.<sup>42</sup> Γενικά, ιδιαίτερα στη δεύτερη περίοδο του σκηνοθέτη, κυριαρχεί το ημίφως το οποίο εναλλάσσεται με σκοτάδι, και θυμίζει την παρατήρηση του Άλκη Θρύλου για τα «αγαπημένα μισοσκοτάδα» του Εθνικού.<sup>43</sup> Οι παραπάνω εναλλαγές υπογραμμίζουν σκηνές και χαρακτηρίζουν ιδιαίτερος τους *Πέρσες* του 2003. Το ημίφως αποδίδει και ο έμμεσος φωτισμός από κεριά, δάδες και λάμπες που κυριαρχεί στις παραγωγές των *Περσών* και της *Αντιγόνης*. Ανάλογα με τη σπουδαιότητα της επερχόμενης είδησης ή δράσης ο σκηνικός χώρος χρωματίζεται κόκκινος –κυριαρχεί ως χρώμα στον *Ορέστη*– ή πράσινος, στην περίπτωση του γυάλινου παλατιού της *Αντιγόνης* και της σκηνής που προηγείται της άφιξης του Αγγελιοφόρου στους *Πέρσες* του 2008. Στην περίπτωση της *Αντιγόνης* το παιχνίδι των φωτισμών ενισχύεται από την βίντεο-αρτ προβολή. Ήδη από τον *Ρήσο*, η προβολή, μέσω κατάλληλων φωτιστικών εφέ, της σκιάς της Μούσας στα πανιά των πολεμικών σκηνών κάνει την εμφάνισή της αλλόκοτη και επιβλητική. Πάντως αν και, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το έργο του Τσακίρη χαρακτηρίζει και το επικό –μπρεχτικό στοιχείο, στην περίπτωση του φωτισμού, ο σκηνοθέτης λοξοδρομεί προς τον εξπρεσιονισμό, αφού δεν κυριαρχεί στο έργο του το καθαρό, λευκό φως, ώστε να μη διακρίνεται ο χώρος δράσης των ηθοποιών από το χώρο των θεατών.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Δεν έλειψαν και οι αναφορές για δάνειο του σκηνοθέτη από το σωματικό θέατρο του Τερζόπουλου. Βλ. ενδεικτικά την κριτική της Ειρ. Μουντρακή, η οποία επισημαίνει για την παράσταση των *Περσών* του 2003, ότι «η κίνηση κωδικοποιήθηκε αστοχώντας ωστόσο στην επιλογή του κώδικα. Η προσπάθεια του σκηνο-

θέτη για ένα σωματικό θέατρο θύμιζε τόσο έντονα το θέατρο του Τερζόπουλου που ενοχλούσε» (4.7.2003).

<sup>42</sup> Βλ. Styan, ό.π. (σημ. 34), σ. 4.

<sup>43</sup> Βλ. Άλκη Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο. Β' 1934-1940*, Αθήνα 1977, σσ. 175-6 και 232.

<sup>44</sup> Αντίστοιχη εξπρεσιονιστικής καταγωγής πρακτι-



Ας ολοκληρώσουμε εδώ την περιήγησή μας στον σκηνοθετικό λειμών του Σταύρου Τσακίρη. Η εκτενής αναφορά στις σκηνοθεσίες του της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν είχε τον χαρακτήρα κριτικής αποτίμησης, αφού πρόκειται για ένα έργο σε εξέλιξη, ούτε βέβαια ιστορικής αξιολόγησης, γιατί η χρονική απόσταση δεν το επιτρέπει. Είχε την έννοια της επισήμανσης και ανάδειξης μιας ιδιαίτερης σκηνικής προσέγγισης, η οποία εντοπίζεται, κατά τη γνώμη μου, όχι μόνον στις –γενικώς συνηθισμένες στις τελευταίες δεκαετίες– ανθρωπολογικές αναφορές, αλλά και στην ενδιαφέρουσα προσπάθεια συνδυασμού λόγου και εικόνας: πιστότητα, αφενός, στο κείμενο και προσοχή στην εκφορά του λόγου, εικαστικά ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα εικόνα αφετέρου.

κή συναντούμε και στην παραγωγή του *Ιωβ – Αυτοβιογραφία* (Δεκέμβριος 2009), όπου οι ρόλοι, στο πρόγραμμα, αποδίδονται με ανώνυμες περιγραφές, όπως για παράδειγμα: «μια σύζυγος», «ένας υπηρέτης», «ο δεύτερος ρόλος – ένας που επιτέλους θύμωσε», κ.τ.λ.

Τα πρόσωπα, δηλαδή, του έργου γίνονται στερεότυπα και καρικατούρες, δεν αναπαριστούν ανεξάρτητες προσωπικότητες αλλά κοινωνικές ομάδες –πρακτική που χαρακτηρίζει το εξπρεσιονιστικό θέατρο. Βλ. Styan, ό.π. (σημ. 34), σ. 5.

JACOB BIDERMANN

CENODOXUS (Ο ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ) 1609

ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΟΦΙΑ ΑΛΑΓΚΙΟΖΙΔΟΥ

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Τ**ο 2009 έπεσε στην αντίληψη μου μια μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της κ. Σοφίας Αλαγκιοζίδου, στο τμήμα Κλασικής Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με τίτλο: *Παρουσίαση του έργου του Jacob Bidermann “Cenodoxus”. Εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός*, Θεσσαλονίκη 2008. Θεωρώ τη μετάφραση αυτή από τη νεολατινική δραματολογία του Μπαρόκ και της Αντιμεταρρυθμίσης σημαντική, γιατί κάνει προσιτό και στους έλληνες Θεατρολόγους ένα δραματικό κείμενο, το οποίο στάθηκε πρότυπο για πολύ καιρό και είχε τεράστια απήχηση και επίδραση όχι μόνο στο είδος της ιησουιτικής δραματολογίας αλλά και στο θέατρο του Μπαρόκ εν γένει. Η σύγκριση με τη σχετική ελληνική δραματολογία του 17<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα προβάλλεται από μόνη της, γιατί διαφαίνονται ανάγλυφα τα στερεότυπα δομικά στοιχεία του θρησκευτικού δράματος της εποχής, τα οποία στα αντίστοιχα ελληνικά έργα είναι σχεδόν τα ίδια ή και παρόμοια. Αυτό αφορά τόσο τον “Ζήωνα”<sup>1</sup>, όσο και τη χιώτικη<sup>2</sup> και την κυκλαδική δραματολογία<sup>3</sup>, συνολικά δέκα δραματικά έργα τα οποία εδραιώνουν ένα ολόκληρο νέο κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου αλλά και της νεοελληνικής φιλολογίας<sup>4</sup> και αποδει-

<sup>1</sup> Για τη σύνδεση του κρητοεπιφανισιακού “Ζήωνα” με το θρησκευτικό θέατρο του αιγαιοπελαγίτικου χώρου βλ. τώρα Β. Πούχνερ, “Παράλειπόμενα στο Ζήωνα”, *Ράματα και παλκοσέινικο*, Αθήνα 2004, σσ. 59-142.

<sup>2</sup> *Αγνώστου Χίου ποιητή, Δαβίδ*. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα. Ανεύρεση – κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979 (Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας 8), Β. Πούχνερ, “Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρυθμίσης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο”, *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 357-431, Μ. Ι. Μανουσάκας / Β. Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ’ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάοχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά. Έκδοση κριτική με Εισαγωγή, Σχόλια και Ευρετήρια*, Αθήνα 2000 (Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερευνής του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού).

<sup>3</sup> *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστογενεϊάτι-*

*κο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεξό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρυθμίσης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα 1998 (Παράβασις, παράρτημα Κείμενα 1), Ν. Μ. Παναγιωτάκης (†) / Β. Πούχνερ, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ντερεμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο 1999.

<sup>4</sup> Β. Πούχνερ, “Το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο (1600-1750) ως δραματολογική οντότητα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 23-40, του ίδιου, “Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά κείμενα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600-1750)”, *Καταπακτική και υποβολεία*, Αθήνα 2002, σσ. 19-35, καθώς και W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Philosophisch-historische Klasse der Österreichischen Akademie der

κνούν πως η υφολογία του Μπαρόκ δεν ήταν καθόλου άγνωστη και στην ελληνόφωνη ανατολική Μεσόγειο<sup>5</sup>.

Για τους λόγους της σύνδεσης αυτής αλλά και εξαιτίας του γεγονότος ότι η εισαγωγή της διπλωματούχου στηρίζεται σε πολύ περιορισμένη βιβλιογραφία<sup>6</sup> και επαναλαμβάνει γνωστά, για τους θεατρολόγους, πράγματα, κριθηκε σκόπιμο να γραφτεί μια νέα Εισαγωγή, που να είναι από τη μια πιο σύντομη και περιεκτική, από την άλλη να απευθύνεται κυρίως στους μελετητές της ιστορίας του θεάτρου. Επίσης παραλήφθηκαν τα σχόλια τα οποία αφορούν το λατινικό κείμενο και έχουν αποκλειστικά φιλολογικό ενδιαφέρον<sup>7</sup>. Πάντως, αξίζουν συγχαρητήρια, τόσο στο Τμήμα Κλασικής Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης που έκανε το “άνοιγμα” στη νεολατινική φιλολογία της Ευρώπης των νεωτέρων χρόνων, όσο και στην κ. Αλαγκιοζίδου που ανέλαβε τον κόπο της μετάφρασης, παρουσιάζοντας ένα δυσπρόσιτο έργο της παγκόσμιας δραματουργίας με ύφος γλαφυρό και παραστατικό σ’ ένα ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

### Το ιησουιτικό θέατρο

Το ιησουιτικό θέατρο είναι ένα κεφάλαιο της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου που δεν έχει διερευνηθεί και διαφωτιστεί επαρκώς, παρά την αξιοποίηση των μοναστηριακών χρονικών και των αρχείων των κολεγίων σε διάφορες μεμονωμένες χώρες<sup>8</sup>. Αυτό συσχετίζεται με το γεγονός, πως θεατρικές παραστάσεις προβλέπονταν στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των ιησουιτικών σχολών, και μάλιστα από την αρχή, στην “Ratio Studiorum” που συντάχθηκε ανάμεσα στο 1586 και το 1591<sup>9</sup>, όπου καθορίζονται με ακρίβεια οι παιδαγωγικοί στόχοι αυτής της δραστηριότητας και προσδιορίζονται οι καθοδηγήτριες αισθητικές γραμμές της σχετικής δραματουργίας (αυτές οι οδηγίες όμως δεν ακολουθήθηκαν παντού με τον ίδιο τρόπο και την ίδια υπακοή). Δεδομένου ότι στην Ευρώπη υπήρχαν στους δύο αιώνες της πρώτης φάσης της ύπαρξης του τάγματος (1556-1773) πάνω από 500 ιησουιτικά κολέγια, στα οποία ανέβαζαν μία ή δύο φορές το χρόνο ειδικά για το σκοπό αυτό γραμμένα θεατρικά έργα, πρόκειται για μια τεράστια δραματουργική παραγωγή και μια υψηλή εντατικό-

Wissenschaften, Denkschriften, 377. Band).

<sup>5</sup> Β. Πούχερο, “Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία”, *Πορείες και σταθμοί*, Αθήνα 2005, σσ. 13-39.

<sup>6</sup> Βασικά D. G. Dyer, *Jakob Bidermann. A Seventeenth-Century German Jesuit Dramatist*, Diss. Cambridge 1950 (και νέα έκδοση του κειμένου Edinburgh 1975), και δευτερευόντως J. A. Parente (jr.), *Religious drama and the humanist tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden 1987.

<sup>7</sup> Το λατινικό κείμενο υπάχει στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.answers.com/topic/cenodoxus-in-latin?>

<sup>8</sup> Η σχετική βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά διάσπαρτη. Βλ. τη βιβλιογραφία στον W. H. Mc Cabe, *An Introduction to the Jesuit theater*, St. Louis 1983, πρωτύ-

τερα στον H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Β’, Salzburg 1959, τόμ. Γ’, Salzburg 1967, καθώς με συμπληρώματα από άλλα βιβλιογραφικά βοηθήματα Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, ό. π., σσ. 39 εξ. (καταχωρισμένη κατά χώρες).

<sup>9</sup> “Ratio Studiorum atque Institutio Studiorum Societatis Jesu”, δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1599. Βλ. σε επιλογή: B. Duhr, *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu*, Freiburg/Br. 1896, A. P. Farrell, *The Jesuit Code of Liberal Education: Development and Scope of the Ratio Studiorum*, Milwaukee 1936, G. P. Brizzi, *Lo “Ratio Studiorum”: modelli culturali e pratiche educative di Gesuiti in Italia tra cinque e seicento*, Roma 1981 κτλ.

τητα παραστάσεων· όμως και το ένα και το άλλο με δυσκολία μόνο και με πολλά κενά μπορεί να τεκμηριωθεί με πηγές<sup>10</sup>. Η αποτελεσματική οργάνωση του τάγματος ως εργαλείου της Αντιμεταρρύθμισης, με τις προοδευτικές της επιλογές στη χρήση αισθητικών μέσων επέβαλε, γενικώς ειπείν, στον τομέα των θεατρικών παραστάσεων και της θρησκευτικής δραματουργίας, τα υφολογικά στοιχεία του Μπαρόκ<sup>11</sup>. Με την έννοια μιας κάπως γενικευτικής τυπολογίας θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται για διδακτικό σχολικό θέατρο θρησκευτικού τάγματος που στόχο είχε τη διάδοση της χριστιανικής κοσμοθεωρίας στην εκδοχή της καθολικής Αντιμεταρρύθμισης, με γενικά παιδαγωγική σκοπιμότητα (λατινική ρητορική, δημόσια εμφάνιση). Στις αμφισβητούμενες για τον Καθολικισμό περιοχές και στο πλαίσιο προσηλυτιστικών στρατηγικών, χρησιμοποιήθηκε η τότε καινούρια σκηνική τεχνολογία της μπαρόκ σκηνης με εναλλασσόμενες σκηνογραφίες, για να εντυπωσιάσει το κοινό<sup>12</sup>. Βεβαίως οι σχολικές παραστάσεις ήταν πολύ πιο απλές· είχαν μια πολλαπλή σκοπιμότητα: 1) γλωσσική: να μάθουν οι τρόφιμοι να μιλούν άνετα τα λατινικά, επίσημη γλώσσα της λογιστικής και της διοίκησης της εποχής, 2) εκπαιδευτική και παιδαγωγική: να συνηθίζουν οι μαθητές στη δημόσια εμφάνιση και ομιλία, να εξασκούνται στη σωστή συμπεριφορά και στη ρητορική πειθώ, 3) διδακτική: να προβάλλονται και να διαδίδονται με τρόπο εντυπωσιακό, ακόμα και διασκεδαστικό, τα διδάγματα της χριστιανικής κοσμοθεωρίας (καθολικού τύπου στις πρωτεσταντικές περιοχές υπήρχαν ανάλογες σχολές λατινικής σπουδών με επίσης προσηλυτιστικούς σκοπούς) και 4) να παρουσιάζεται με τρόπο παραστατικό προς τους γονείς και τις αρχές, που επιχορηγούσαν συνήθως το ίδρυμα, η υψηλή στάθμη της σχολής.

Αυτούς τους στόχους υπηρετούσε στο ακέραιο η ιησουιτική δραματουργία: πρόκειται για πολυπρόσωπα έργα με αποκλειστικά αντρικούς ρόλους (προκειμένου να συμμετέχει, όσο περισσότερο γίνεται, ολόκληρη η τάξη) και έντονο ρητορισμό (εξάσκηση στην τέχνη της απαγγελίας), που δραματοποιούσαν βιβλικά θέματα, συναξάρια αγίων, χρονικά κι άλλο υλικό, και κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφο μορφή από κολέγιο σε κολέγιο. Μόνο στην περίπτωση εξαιρετικής επιτυχίας βρήκαν το δρόμο προς το τυπογραφείο<sup>13</sup>. Μέρος της δημό-

<sup>10</sup> Στη μεγαλύτερη συλλογή “περιοχών” (perioche είναι ένα είδος τυπωμένο θεατρικό πρόγραμμα των σχολικών αυτών παραστάσεων), μόνο για τον γερμανόφωνο χώρο, αναφέρονται πάνω από 2000 παραστάσεις με εκαντοτάδες από δραματικά έργα, από τα οποία μόνο ελάχιστα σώζονται (E. M. Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition*, τόμ. 1-2, München 1978-80), και από αυτά μόνο μερικά βρήκαν τον δρόμο στο τυπογραφείο. Ο McCabe δίνει έναν κατάλογο με συνολικά 566 κολέγια (*Introduction*, ό. π., σσ. 269-275)· σε ορισμένες πόλεις υπήρχαν περισσότερα κολέγια ταυτόχρονα. Το ιησουιτικό κολέγιο στον αιγαίπελαγίτικο χώρο κατά την Τουρκοκρατία δεν αναφέρονται.

<sup>11</sup> W. Puchner, “Zum Barockbegriff in der südosteuropäischen Dramatik”, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, σσ. 27-40. Βλ. και σε επιλογή: W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Ge-*

*genreformation*, Berlin 1921, P. Wittkower / I. B. Jaffe, *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972, F. Angelini, *Il teatro barocco*, Bari 1975, W. Kautzsch, *Das Barocktheater im Dienste der Kirche: Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen*, Leipzig 1930 κτλ.

<sup>12</sup> Για τις ιησουιτικές παραστάσεις ως mass media της εποχής βλ. E. M. Szarota, “Das Jesuitendrama und die Manipulation des Publikums”, *Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern 1976, σσ. 115-126 και του ίδιου, “Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien”, *Daphnis* 4 (1975), σσ. 129-143.

<sup>13</sup> Τέτοια περίπτωση ήταν το λατινικό πρότυπο του κρητοεπτανησιού “Ζήνωνα” (“Zeno”, Ρώμη 1648), που επανεκδόθηκε κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα έξι φορές, υπήρχε και σε χειρόγραφες κόπιες και διασκευάστηκε και σε ξένες γλώσσες (B. Πούγχερ, “Ο Ζήνων και το πρότυπό του”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297).

σιας προβολής της εκπαιδευτικής δουλειάς του τάγματος με τη μορφή θεατρικών παραστάσεων ήταν και οι τυπωμένες “περιοχές” (perioche, από το “περιέχω”), όπου εξηγούνταν στην εκάστοτε γηγενή γλώσσα (όχι στα λατινικά) το περιεχόμενο του έργου, οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν και δραματοποιήθηκαν και η ηθικοθρησκευτική διδαχή του<sup>14</sup>. Άλλο τμήμα της στρατηγικής αυτής ήταν η συσσωρευμένη χρήση μέσω εντυπωσιασμού (οπτικά και ακουστικά εφέ, λαμπρά σκηνικά και κοστούμια, σκηνικά μηχανήματα, μουσική και μπαλέτο), η οποία συνέβαλε αποφασιστικά στην επικράτηση του θεαματικού θεάτρου του Μπαρόκ και στην εξέλιξη της όπερας. Η παραγωγή αυτής της κυρίως νεολατινικής δραματολογίας είναι στην κυριολεξία τεράστια<sup>15</sup>. Οι τοπικές αποκλίσεις από αυτή τη γενική τυπολογία, ειδικά στις παρυφές του χώρου επιρροής του Καθολικισμού, δείχνουν όμως μια πολύ διαφοροποιημένη εικόνα: ειδικά για τις σχολικές παραστάσεις, πρέπει να υποθέσουμε και πολύ απλές σκηνικές λύσεις: την “εναλλακτική” σκηνή των περιοδευόντων θιάσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπου μια απλή αυλαία χωρίζει το προσκήνιο από τη σκηνή, και οι δυο χώροι χρησιμοποιούνται εναλλάξ (εσωτερικοί χώροι παριστάνονται με κάποια σκηνικά στην σκηνή με ανοιγμένη την αυλαία, εξωτερικοί χώροι χωρίζονται με κάποια σκηνικά στο προσκήνιο μπροστά από την κλειστή αυλαία)<sup>16</sup>.

Σύμφωνα με αυτούς τους προγραμματικούς στόχους, η ιησουιτική δραματολογία βασίζεται σε μια ασπρόμαυρη αντιπαράθεση αντιθετικών ομάδων από σκηνικά πρόσωπα, οι οποίες εκπροσωπούν μεταφυσικές αρχές: το Καλό (χριστιανική πίστη, Καθολικισμός) νικά χάρη στην Θεία Πρόνοια το Κακό (απιστία, τυραννία): σ’ αυτή τη διαδικασία μπορεί να διαμορφωθούν δύο διαφορετικές τυπολογίες: ο θετικός ήρωας καταστρέφεται (η μπαρόκ τραγωδία των μαρτύρων, θρίαμβος του πνεύματος και της πίστης) ή ο αρνητικός ήρωας τιμωρείται (τύραννος)<sup>17</sup>. Η μπαρόκ ευαισθησία για το Φαίνεσθαι χρησιμοποιείται για τον θρησκευτικό διδακτισμό: φαινομενικά μόνο πρόκειται για τραγωδίες. Σ’ αυτό το παιδικό θέατρο ή θέατρο της νεολαίας με μεγάλη δημόσια απήχηση, η ψυχογραφία των σκηνικών χαρακτήρων είναι μονοδιάστατη και η διδαχή απλή και εύληπτη<sup>18</sup>, αλλά η υποκριτική αδεξιότητα και

<sup>14</sup> J. M. Valentin, “Sur quelques prologues des drames Jésuites allemands aux XVIe et XVIIe siècles”, J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société aux XVIe et XVIIe siècles*, τόμ. Aæ, Paris 1968, σσ. 466-478.

<sup>15</sup> J. M. Valentin, “Aux origines de théâtre néo-latin de la réforme catholique”, *Daphnis* 7 (1978), σσ. 155-179, του ίδιου, “Jesuitendrama und die literarische Tradition”, M. Bircher / E. Mannack (eds.), *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur. Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur*, τόμ. 3, Hamburg 1977, σσ. 116-140, του ίδιου, “Le théâtre néo-latin catholique en Allemagne (XVIe et XVIIe siècles): Bilans et perspectives”, *Acta conventus Neo-Latini Amstelodamensis. Amsterdam 1973*, München 1978, σσ. 1020-1030 κτλ.

<sup>16</sup> Για τη σκηνογραφία του ιησουιτικού θεάτρου βλ. σε επιλογή: R. Southern, *Changeable Scenery*, London 1952, A. Scharf, *Beiträge zur Geschichte des Bühnenbildes vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Diss.

Freiburg 1927, P. Zucker, *Die Theaterdekoration des Barock*, Berlin 1925, M. Hampe, *Die Entwicklung der Bühnendekoration von der Kulissenbühnen zum Rundhorizontsystem*, Diss. Wien 1961, W. Flemming, *Die Beleuchtung als künstlerisches und technisches Mittel in der Theaterkunst des Barock*, Magdeburg 1927 κτλ.

<sup>17</sup> Πούχνερ, “Ο Ζήνων και το πρότυπό του”, *ό. π.*, σσ. 220 εξ. (εκεί σσ. 259 εξ. σημ. 50 και βιβλιογραφία για τη δομή της ιησουιτικής δραματολογίας και της τραγωδίας των μαρτύρων).

<sup>18</sup> Για τις τυποποιημένες χειρονομίες και την υποτυπώδη υποκριτική της εποχής βλ. M. Dietrich, *Der Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater von 15. zum 17. Jahrhundert*, Diss. Wien 1944, G. Otto, *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienischen Kunst der Renaissance*, Stuttgart 1938, W. Flemming, “Die Erfassung des Epochenstils barocker Schauspielkunst”, *Maske und Kothurn* 1 (1955), σσ. 109-139.

αναποτελεσματικότητα των νεαρών ερασιτεχνών “ηθοποιών” αντισταθμίζεται εν πολλοίς από τα σκηνικά έφε με τα κινούμενα τελάρα και τα εναλλασσόμενα σκηνικά, που χρησιμοποιούνται από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>19</sup>. Η εφαρμογή σκηνικής τεχνολογίας όμως εξαρτόταν από τις οικονομικές δυνατότητες του εκάστοτε ιδρύματος ή από το μέγεθος της επιχορήγησης εκ μέρους των αρχών, της κοινωνίας ή και των γονέων των μαθητών. Η ζωγραφισμένη σκηνογραφία σε κεντροαξονική προοπτική και οι κινούμενες κουίντες που επιτρέπουν μια αστραπιαία εναλλαγή του σκηνικού καταργούν την μονοτοπική σκηνή της Αναγέννησης και τις κλασικίζουσες δραματοουργίας, και μια νέα τυπολογία δραματικών έργων ανατέλλει, η οποία δεν δεσμεύεται πια από τις αριστοτελικές ενότητες<sup>20</sup>. Στη σύμπραξη των διαφόρων τεχνών στη θεατρική σκηνή του Μπαρόκ, η πρωτοκαθεδρία του λόγου δίνει τόπο στο θέαμα, και τα οπτικά στοιχεία παραμερίζουν μερικές φορές τα ακουστικά<sup>21</sup>.

### Ο Jacob Bidermann (1578-1639) και “Ο Κενόδοξος”

Το πιο γνωστό του έργου, “Ο Κενόδοξος”, το έγραψε στην ηλικία μόλις 24 ετών. Ήταν τότε, μετά από φοίτηση στα ιησουϊτικά κολέγια του Augsburg και του Ingolstadt (1594-97), όπου διηύθυνε ήδη τη θεατρική σκηνή, νεαρός δάσκαλος στο ιησουϊτικό κολέγιο του Augsburg, δίπλα στον μέντορά του, Ματθαίο Rader. Ο “Κενόδοξος” παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1602 από την congregatio της Θεοτόκου. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και έπρεπε να επαναληφθεί. Το 1604, ο Bidermann μετέβη στο Μόναχο, όπου οδήγησε το ιησουϊτικό θέατρο, με παραστάσεις κυρίως δικών του έργων, σε μια πρωτόγνωρη άνθηση: “S. Adrianus” 1606, “Belisar” 1607, “Macarius Romanus” 1613, “Josephus” 1615, “Joannes Calybita” 1618, “Josaphatus” 1619. Αποκορύφωμα όμως ήταν η νέα σκηνοθεσία του “Κενόδοξου” το 1609 στο Μόναχο. Το έργο είχε και άλλου μεγάλη επιτυχία: 1609 Λουκέρνη, 1615 Pruntrut, 1617 Ingolstadt, το 1636 ακόμα και στο Παρίσι και το 1637 στη Βιέννη. Πρέπει να ήταν πολύ περισσότερες οι παραστάσεις, αλλά δεν τεκμηριώνονται από τις πηγές. Τόσο δημοφιλές ήταν το έργο, που το 1635 μεταφράστηκε και στα γερμανικά, και μάλιστα στη βαυαρική διάλεκτο<sup>22</sup>. Το 1666 δημοσιεύτηκαν μεταθανάτια τα θεατρικά του *Άπαντα* (*Ludi theatrales*), –για την ιησουϊτική δραματοουργία μεγάλη εξαίρεση, όπως και στην περίπτωση του λατινικού “Zeno”, του προτύπου του ελληνικού “Ζήνωνα”, που τυπώθηκε έξι φορές μέσα στο 17<sup>ο</sup> αιώνα–, και στον πρόλογο (“Praemonitio ad lectorem”) περιγράφει ένα αυτόπτης μάρτυρας την ζωρή εντύπωση που έκανε η παράσταση του 1609 στο Μόναχο στο κοινό, δίνοντας έμφαση στο γέλιο που προκάλεσαν οι κωμικές σκηνές αλλά και στη συνειδησιακή ταραχή και το σοκ που δημιούργησε το ολέθριο τέλος του πρωταγωνι-

<sup>19</sup> Για την εξέλιξη της σκηνογραφίας την εποχή εκείνη βλ. σε επιλογή: E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des 16. Jh.s*, Diss. Leipzig 1895, A. Nicoll / J. N. Mc Dowell / A. Kernodle, *The Renaissance Stage*, Univ. of Pennsylvania Pr. 1959, G. Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibbiena nach den Perspektivbüchern*, Leipzig 1933.

<sup>20</sup> M. Dietrich, “Bühnenform und Dramenform”, M.

Hürlimann (ed.), *Atlantisbuch des Theaters*, Zürich / Freiburg 1966, σσ. 64-100, ιδίως σσ. 77 ff., της ίδιας, “Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter”, *Maske und Kothurn* 6 (1960), σσ. 341-350.

<sup>21</sup> Για το ιησουϊτικό θέατρο βλ. και τη βιβλιογραφία στον Πούγγρε, “Ο Ζήνων και το πρότυπό του”, *Ελληνική Θεατρολογία*, ό. π., σσ. 252-263.

<sup>22</sup> Νέα έκδοση Μόναχο 1958.

στή. Τα θεατρικά άπαντα περιέχουν και άλλα έργα, τα οποία παίχθηκαν αργότερα, στο Dillingen, ενώ από το 1622 ο Bidermann ήταν πλέον επίσημος θεολόγος και λογοκριτής της Societatis Iesu: “Philemon Martyr”, “Jacobus Usurarius” (τοκογλύφος), “Cosmarchia” κτλ., αποκτώντας τον τίτλο του πιο σημαντικού θεατρικού συγγραφέα της Γερμανίας πριν από τον Andreas Gryphius. Στο πλούσιο συγγραφικό του έργο συγκαταλέγεται και ένα επικό ποίημα “Herodias” και ένα μυθιστόρημα “Utopia” (εκδόθηκε το 1640)<sup>23</sup>. Ωστόσο στην ιστορία έμεινε για τα άρτια δραματικά του έργα, και κυρίως το πρωτόλειό του, τον “Κενόδοξο”, που υπερβαίνουν πλέον το αναγεννησιακό δράμα της μονοτοπικής σκηνης και απαιτούν μια πολυτοπική σκηνη, όπου εμφανίζεται και η Κόλαση και ο Ουρανός<sup>24</sup>.

### Η σκηνη της παράστασης του Μονάχου 1609

Η σκηνη της Aula του ιησουιτικού κολεγίου στο Μόναχο κατά την παραμονή του Bidermann στην πόλη (1606-1614) αποτελεί έναν ενδιάμεσο τύπο μεταξύ της φαριδιάς και ρηχής μονοτοπικής σκηνης της Αναγέννησης και της πολυτοπικής σκηνης του Μπαρόκ που προβλέπει πλέον τη δυνατότητα αλλαγής του σκηνικού. Έχει άμεση συγγένεια με τη σκηνη που είχε το ιησουιτικό κολεγίου του St. Omer στη Μάγλη, όπου παραστάθηκε το 1631 το λατινικό πρότυπο του “Ζήνωνα” (βλ. το σκίτσο στη μελέτη μου “Το πρότυπο του ‘Ζήνωνα’”, ό. π., σ. 231), που ίσως ήταν και η διάρθρωση της σκηνης του Αγγλικού Ιησουιτικού Κολεγίου στη Ρώμη (η reconstruction στηρίζεται στις σκηνικές οδηγίες του “Zeno”)<sup>25</sup>: πρόκειται για ένα μεγάλο φαρδύ προσκήνιο, πίσω από το οποίο υπήρχε η κύρια σκηνη, πιθανώς με κουίντες που επιτρέπουν την αλλαγή σκηνικού, η οποία μπορούσε να κλειστεί με αυλαία. Δίπλα από αυτή την κύρια σκηνη υπήρχαν και δύο δευτερεύουσες σκηνες δεξιά και αριστερά, χωρίς αυλαία και σκηνικό που αλλάζει, οι οποίες επικοινωνούν με το προσκήνιο και με την κεντρική σκηνη μέσω ανοίγματος με αυλαία<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Dyer, *Jacob Bidermann*, ό. π., Th. W. Best, *Jacob Bidermann*, Boston 1975, L. Krapf, “Die dramatische Agitation des Jakob Bidermann: einige Überlegungen zum nicht-aristotelischen Theater der Jesuiten”, *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge* 1975, Bern 1976, σσ. 124-133, R. Tarot, “Ideologie und Drama: Zur Typologie der untragischen Dramatik in Deutschland”, *Typologia literarum. Festschrift M. Wehrli*, Zürich 1969, σσ. 351-366, Ch. Morsbach, *Jacob Bidermanns Philemon Martyr nach Bau und Gehalt*, Münster 1936, H. T. Feyrock, *Das Märtyrerdrama im Barock: “Philemon martyr” von Jacob Bidermann*, “Le véritable Saint Genest von Jean Rotrou”, *Catharina von Georgien von Andreas Gryphius: Ein Vergleich*, Ph. D. diss. Univ. of Colorado 1966, E. M. Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern 1967, M. Gravière, “Le théâtre de Jesuites et la tragédie du salut et de la conversation”, *Le*

*Théâtre tragique*, Paris 1962, σσ. 119-129.

<sup>24</sup> R. Tarot, *Jacob Bidermanns Cenodoxus*, Diss. Köln, München 1937, P.-P. Lenhard, *Religiöse Weltanschauung und Didaktik im Jesuitendrama: Interpretationen zu den Schauspielen Jacob Bidermanns*, Bern 1975, M. Wehrli, “Bidermann’s Cenodoxus”, Benno von Wiese (ed.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart* 1958, σσ. 13-34, G. Hess, “Spectator-Lector-Actor: Zum Publikum von Jakob Bidermanns Cenodoxus, mit Materialien zum literarischen und sozialgeschichtlichen Kontext der Handschriften der Ursula Hess”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1 (1976), σσ. 30-106 κτλ.

<sup>25</sup> Mc Cabe, *An Introduction*, ό. π., σσ. 128 εξ., W. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin 1923, σσ. 44 εξ.

<sup>26</sup> Πούχνερ, “Το πρότυπο του ‘Ζήνωνα’”, ό. π.

Η σκηνή του Μονάχου είχε μια παρόμοια μεταβατική δομή, από τη μονοτοπική σκηνή σε μια πολυτοπική, αλλά ακόμα χωρίς τη δυνατότητα άμεσων και γρήγορων αλλαγών του σκηνοτικού, που προϋποθέτει σκηνοτική τεχνολογία. Χρησιμοποιείται ακόμα η τεχνική της “εναλλακτικής” σκηνής, όπου χρησιμοποιείται το προσκήνιο (χωρίς σκηνοτικό) για εξωτερικές σκηνές, ενώ η κύρια σκηνή, σκεπασμένη με αυλαία, διαθέτει σκηνοτικό το οποίο μπορεί να αλλάξει, όταν η δράση μεταφέρεται στο προσκήνιο και η πίσω σκηνή καλύπτεται από την αυλαία. Κι εδώ έχουμε ένα φαρδύ και ρηχό προσκήνιο, με δύο εσωτερικές σκηνές στο βάθος που έκλειναν με αυλαία και διέθεταν συγκεκριμένα σκηνοτικά. Οι δυο εσωτερικές σκηνές ήταν χωρισμένες από μια θύρα παλατιού με ένα μπαλκόνι, είχαν στις εξωτερικές πλευρές τους και άλλη μια πόρτα γαι εισόδους και εξόδους. Με το ξαφνικό άνοιγμα του αυλαίων μπορούσε να δημιουργήσει κανείς εφέ αιφνιδιασμού, την αλλαγή σκηνοτικών τόπων δράσεως, τεχνικές που προϋποθέτουν πλέον για την τεχνολογία της μπαρόκ σκηνής<sup>27</sup>. Η “εναλλακτική” χρήση των σκηνοτικών χώρων ανταποκρίνεται και στη δραματολογική δομή, όπου κωμικές και τραγικές σκηνές, εξωτερικές και εσωτερικές, Ουρανός και Κόλαση, εναλλάσσονται σε μια δραματολογική αντίστιξη που αποβλέπει στο σασπένς, τον αιφνιδιασμό, την οπτική εξωτερίκευση και τη συναισθηματική μέθεξη των θεατών<sup>28</sup>.

## Πηγές και μοτίβα

Ο “Κενοδοξός” είναι μια δραματοποίηση του θρύλου για τον “Γιατρό από το Παρίσι” που αναφέρεται στην παράδοση για την ίδρυση του Τάγματος των Καρθουσιανών από τον St. Bruno: ο άγιος είδε το 1082 στο Παρίσι το θαύμα, πως διάσημος γιατρός, γνωστός για τη μόρφωση και την αρετή του, σηκώθηκε κατά την τελετή της κηδείας του από το φέρετρο και αναφώνησε: “Σύμφωνα με τη δίκαιη κρίση του Θεού κατηγορούμαι”; η κηδεία αναβάλλεται, το θαύμα γίνεται και δεύτερη φορά, που ο νεκρός φωνάζει πως οδηγείται σε δίκη, και τρίτη, όπου καταδικάζεται αιώνια. Σύμφωνα με τις θεολογικές διδαχές της Αντιμεταρρύθμισης ο θρύλος χρησιμοποιείται για την κατηγορία της υπηφάνειας, μια από τις επτά θανάσιμες αμαρτίες. Η θεία δίκη που παριστάνεται επί σκηνής θυμίζει βέβαια και τον “Everyman”, αλλά και το λαϊκό βιβλίο του “Faust” και τη δραματοποίηση του Marlowe· επίσης συνδέεται με προηγούμενα θρησκευτικά δράματα, όπως τον “Theophilus” (Μόναχο 1582) και τον “Udo” το Gretser (Ingolstadt 1587). Κατά την άποψη της κοσμοθεωρίας του Μπαρόκ, ο άνθρωπος είναι ένα πiónι μόνο σε μια μάχη των Κακών και των Καλών δυνάμεων του κόσμου, και η υπερηφάνεια, υπεροψία, υποκρισία, την προσποίηση της αρετής, κενοδοξία, ματαιοδοξία και φιλαντία συνδέονται με τον αμαρτωλό εγωκεντρισμό του αναγεννησιακού ανθρώπου, με τη θεοποίηση του Εγώ. Όπως στα αλληγορικά έργα υπάρχει και εδώ ο Πανούργος, η Υποκρισία, η Φιλαντία και άλλοι δαίμονες από τη μια μεριά, από την άλλη ο άγγελος φύλαξ Κενοδοξοφύλαξ και η Συνείδηση, που προσπαθούν να επηρεάσουν την ελεύθερη βούληση του περιφρονημένου γιατρού. Από την υποκρισία του ενάρετου και γενναιόδωρου πο-

<sup>27</sup> Kindermann, *ό. π.*, σ. 446, S. Juhnke, *Bidemanns “Cenodoxus” 1617 in Ingolstadt. Eine Studie zur Publizistik der frühen Jesuitenbühne*, Diss. Berlin 1957, Joh. Klein, “Modellversuch zu einer Cenodoxus-Auffüh-

rung”, *Maske und Kothurn* 11 (1965), σσ. 344-352.

<sup>28</sup> K. Fischer-Neumann, *Die Dramentheorie der Jesuiten im Zeitalter des Barock*, Diss. Wien 1937, A. Happ, *Die Dramentheorie der Jesuiten. Ein Beitrag zur Geschichte*



λίτη ξεγελιούνται και άλλοι άρχοντες όπως ο Βρούνων (Bruno, που θα αποσυρθεί στο τέλος στο μοναστήρι), ο Ούγων, ο Γουαρίνος, ο Ανδρέας και άλλοι ευγενής. Ο κατάλογος των προσώπων είναι μεγάλος, για να συμμετέχουν όσο περισσότεροι μαθητές της τάξης γίνεται· υπάρχουν μόνο ανδρικοί ρόλοι. Ο κόσμος χωτίζεται καθαρά σε Καλούς και Κακούς, Άγγελους, Αγίους και τον ίδιο τον Χριστό, και Δαίμονες, διαβόλους, αρρώστια και θάνατο από την άλλη· τα πεδία δράσεως είναι Ουρανός, Γη, και Κόλαση· στο γήινο επίπεδο διαχωρίζουν ο κόσμος των υπηρετών, του παραίτου, των πειαιτών, του κλέφτη και του χωρικού από τον κόσμο των ευγενών και των γιατρών. Στην αρχή των Α΄ και Β΄ πράξης υπάρχουν και έντονα κωμικές σκηνές που ακολουθούν τα πρότυπα του Πλαύτου και του Τερεντίου.

### Σύγκριση με το ελληνικό ιησουιτικό θέατρο

Διαβάζοντας το έργο κινούμαστε σ΄ ένα γνωστό περιβάλλον, γνωστό από το ελληνικό ιησουιτικό και ορθόδοξο δραματολόγιο του 17<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα: η ηθολογική διχοτόμηση του σκηνικού πληθυσμού είναι η ίδια, οι αλληγορικές προσωποποιήσεις ανθρωπίνων ιδιοτήτων εμφανίζονται και στον “Ηρώδη”, η αντιπλοκή των δαιμόνων υπάρχει ήδη στους “Επτά παίδες Μακκαβαίους” έως τον χιώτικο “Δαβίδ” με το διαβολάκια που χορεύουν και τραγουδούν, κωμικές σκηνές δεν είναι άγνωστες (βλ. τα “διδούδια” στην “Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου”), η πολυδιάσπαση της δράσης σε διάφορες υποθέσεις που συνδέονται χαλαρά μεταξύ τους υπάρχει και στον “Ηρώδη”, όπου εμφανίζεται και ο ομηρικός γιατρός Μαχάων και περιγράφεται επίσης με λεπτομέρειες η πρόοδος της μοιραίας νόσου, την οποία θα εμφυσήσει και στα δύο έργα μια προσωποποίηση της αρρώστιας, υπάρχουν τα συμβούλια των καλών και κακών δυνάμεων όπως στον “Δαβίδ”, υπάρχουν οι αυλοκόλακες (μεταμφιεσμένα δαιμόνια) όπως και στον Ηρώδη. Μολοντούτο το τέλος με τη θεία δίκη είναι διαφορετικό· τέτοιες σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας θα βρούμε μόνο σε άλλα λογοτεχνικά είδη της εποχής, όπως π. χ. στο κρητικό θρησκευτικό ποίημα “Παλαιά και Νέα Διαθήκη”<sup>29</sup>.

*der neueren Poetik*, Diss. München 1922.

<sup>29</sup> Β. Πούγγρε, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία

2009 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28), σσ. 320 εξ.

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

### *ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ ή Ο Γιατρός από το Παρίσι*

#### ΚΩΜΙΚΟΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ο Γιατρός από το Παρίσι  
 ΔΑΜΑΣ, υπηρέτης του Κενόδοξου  
 ΛΑΒΕΩΝ, υπηρέτης του Κενόδοξου  
 ΝΑΣΩΝ, υπηρέτης του Κενόδοξου  
 ΜΑΡΙΣΚΟΣ, παράσιτος  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ, γιατρός  
 ΜΑΧΑΩΝ, γιατρός  
 ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ, γιατρός  
 ΔΩΡΟΣ, υπηρέτης του Ασκληπιού  
 ΔΡΟΜΟΣ, υπηρέτης του Ασκληπιού  
 ΒΡΟΥΝΩΝ, ευγενής  
 ΑΝΔΡΕΑΣ, ευγενής  
 ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ, ευγενής  
 ΟΥΓΩΝ, ευγενής  
 ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ, ευγενής  
 ΣΤΕΦΑΝΟΣ, ευγενής  
 ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ, ευγενής  
 ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ, ευγενής  
 ΝΑΥΑΓΟΣ, ναυαγός  
 ΠΤΩΧΟΣ, αιχμάλωτος  
 ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ, αιχμάλωτος  
 ΚΛΕΠΤΗΣ, κλέφτης  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ, χωρικός  
 ΣΜΙΛΑΞ, φύλακας  
 ΔΡΩΠΑΞ, φύλακας  
 ΕΠΙΚΗΔΕΙΟΣ ΧΟΡΟΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ  
 ΑΡΧ. ΜΙΧΑΗΛ  
 ΑΠ. ΠΕΤΡΟΣ  
 ΑΠ. ΠΑΥΛΟΣ  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ,  
 φύλακας άγγελος  
 ΧΟΡΟΣ ΑΓΓΕΛΩΝ  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, δαίμονας  
 ΑΣΤΕΡΩΘ, δαίμονας  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ, δαίμονας  
 ΦΑΣΑΛΛΙΩΘ, δαίμονας  
 ΧΟΡΟΣ ΔΑΙΜΟΝΩΝ  
 ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ, συνείδηση  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, υποκρισία  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ, φιλαυτία  
 ΑΡΡΩΣΤΙΑ, αρρώστια  
 ΘΑΝΑΤΟΣ, θάνατος  
 ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ

#### ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ, ΠΡΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΗ

Πολλοί συγγραφείς έχουν αναφέρει συχνά το Γιατρό από το Παρίσι· κανείς όμως από αυτούς δεν παραδίδει το όνομά του. Θα τον βρείτε να δηλώνεται αλλού ως δικηγόρος, διάσημος και διακεκριμένος για τη μόρφωση και για την αρετή του· όταν πέθανε, εκπληρώνοντας το χρέος του προς τη φύση, τοποθετήθηκε στο φέρετρό· αναφώνησε τότε ότι κατηγορείται· την επόμενη μέρα ότι δικάζεται· και τελικά ότι καταδικάζεται στις αιώνιες φλόγες· από αυτό το γεγονός επηρεάστηκε ο Βρούνων και ίδρυσε το Καρθουσιανό Τάγμα, αλλάζοντας μαζί με λίγους άλλους τόπο κατοικίας και τρόπο ζωής προς το καλύτερο. Αυτά μας λέει η ιστορία. Τα υπόλοιπα, η απόδοση δηλαδή του ονόματος Κενόδοξος σε αυτόν και η επιβίβασή του με το αμάρτημα της Υπερηφάνειας και με όσες αμαρτίες συνδέονται με αυτήν,

ανήκουν στο χώρο του μύθου. Για ποιο ακριβώς αμάρτημα κατηγορήθηκε, είναι αβέβαιο για μας· γι' αυτό ανάμεσα από όλα τα αμαρτήματα επιλέξαμε αυτό που μπορεί πιο ταιριαστά και πιο αληθινά να παρασταθεί· δεν επιθυμούμε να επιβαρύνουμε τον άνθρωπο αυτό με πρόσθετες κατηγορίες. Αν λοιπόν η ζωή του υπήρξε τέτοια όπως την αναπαριστούμε, η τιμωρία του δεν προκλήθηκε από εμάς· αν πάλι δεν ήταν, τη ζωή κάποιου άλλου ανθρώπου και το θάνατο αυτού εξιστορούμε.

## ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

#### ΔΑΜΑΣ, ΜΑΡΙΣΚΟΣ

ΔΑΜΑΣ:

Θεοί και Θεές του Κάτω Κόσμου, αφανίστε το βλαβερό αυτό άντρα· ο αγύρτης εμπαιρίζει τον αφέντη μου με κενολογίες, ηλιθιότητες, δόλους, ψέματα. Τον καλοπιάνει, τον ικετεύει, τον κολακεύει, τον προσκυνά, τον γυροφέρει, εξυψώνοντάς τον μέχρι τα αστέρια και πέρα από αυτά, αν υπάρχει κάτι πέρα από τα αστέρια. Λυπάμαι, ντρέπομαι να τα ακούω αυτά τόσες φορές. Για ποιο λόγο όμως τα κάνει αυτά συνέχεια; Για να αποσπάσει ένα γεύμα από τον αφέντη μου· ούτε μια μέρα δεν περνάει, χωρίς να κάνει εκατό τέτοια τεχνάσματα. Ξαπλώνει δίπλα στην πόρτα μας όλη μέρα και όλη νύχτα. Ποτέ δε βγαίνω έξω, χωρίς αυτός να με ρωτήσει: Δαμά, πώς είναι ο αφέντης σήμερα; Είναι αρκετά καλά στην υγεία του; Είναι απασχολημένος ακόμη; Μήπως αναπαύεται ακόμη; Ή μήπως γευματίζει; Ή μήπως τριγυρνά κάπου; Είτε να απαντήσω είτε όχι, είναι το ίδιο· βρίσκει σε λίγο έναν τρόπο για να μπει μέσα στο σπίτι. Και αν με ακούσει να κάνω το παραμικρό σχόλιο εναντίον του, δεν θέλει πολύ για να μου επιτεθεί. Σήμερα όμως θα εκδικηθώ τον πανούργο και όλου του χρόνου τις προσβολές θα ξεπληρώσει μένοντας νηστικός ολόκληρη τη μέρα. Γιατί είπε χθες ότι θα έρθει σε εμάς για γεύμα. Δεν θα αργήσει, γιατί γνωρίζει ότι έχουμε καλεσμένους. Αλλά θα εξαπατήσω τον απατεώνα. Πράγματι, έχω ήδη προετοιμάσει την ιστορία που θα πω. Να λοιπόν, αυτός ο ίδιος είναι, αυτός ακριβώς που καταφθάνει. Εγώ τώρα θα ετοιμαστώ.

ΜΑΡΙΣΚΟΣ:

Ο ουρανός σφάλει αναμφίβολα, ο ήλιος μέθυσε και παραπατάει σήμερα. Γιατί είναι ολοφάνερο για εμένα, ότι τώρα είναι μεσημέρι· όπως και αν χτυπούν οι ηχηρές καμπάνες των πύργων. Πιο σίγουρα με ξυπνούν οι δικές μου καμπάνες· όταν αυτές με προστάζουν να σηκωθώ από το κρεβάτι, είναι βέβαιο για εμένα ότι είναι επτά· όταν πάλι με διατάζουν να γευματίσω, είναι μεσημέρι· όταν με συμβουλεύουν να δειπνήσω, απόγευμα· μισοσκόταδο, όταν παραδέχονται ότι είμαι παραφουσκωμένος. Έτσι, λοιπόν, όσα ψέματα και αν λέει η σκιά που απλώνεται στον ουρανό, αυτές

λένε ότι το γεύμα πλησιάζει· γι' αυτό δίπλα σε αυτό το σπίτι θα σταθώ με το στόμα ανοικτό, γιατί εδώ κατοικεί ο Κενόδοξός μου, ο οποίος όσο απομακρύνεται από τους άλλους, τόσο προσκολλάται σε εμένα. Γιατί εγώ δε λέω ανούσια αστεία ούτε ξεπουλώ το γέλιο με τρόπο δουλικό, όπως κάποιοι άλλοι τώρα συνηθίζουν· αντίθετα, τον κολακεύω με επαίνους μεγαλειώδεις και τον εξυψώνω μέχρι τον ουρανό. Αν τους αξίζει, καθόλου δεν ξέρω, αλλά ότι είναι χρήσιμο σε εμένα έτσι να μιλώ, αυτό το ξέρω. Να, λοιπόν, ήρθα! Ας ανοίξει κάποιος αυτή την πόρτα. Ανοίξτε. Κανείς δεν φυλάει αυτές τις πόρτες σήμερα; Ανοίξτε.

- ΔΑΜΑΣ: Τι είναι αυτός ο θόρυβος; Τι συμβαίνει;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ανοίξτε αμέσως ή αλλιώς θα ανοίξω δρόμο με τη βία.
- ΔΑΜΑΣ: Πάρε δρόμο, σε συμβουλεύω, αλλιώς...
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τι εννοείς, αλλιώς;
- ΔΑΜΑΣ: Αλλιώς το κεφάλι σου θα σπάσω ξαφνικά με αυτή την πέτρα.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αχρείε, τολμάς να με απειλείς; Ανοίξε, σε συμβουλεύω.
- ΔΑΜΑΣ: Φύγε, σου λέω για δεύτερη φορά.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Δεν είσαι για εμένα ο αφέντης σε αυτό το σπίτι!
- ΔΑΜΑΣ: Και όμως είναι δικό μου, δεν θα ανεχτώ καθόλου να με ενοχλήσεις.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εσύ, κάθαρμα, λες ότι αυτό το σπίτι είναι δικό σου;
- ΔΑΜΑΣ: Γιατί όχι; Μήπως εγώ δεν το φυλάω;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Όστε κανείς δεν μπορεί βέβαια να περάσει από εδώ;
- ΔΑΜΑΣ: Οποσδήποτε προχωράς κατευθείαν προς την τιμωρία σου, ένα μεγάλο βρόχο γύρω από το λαιμό σου. Αλλά υποχωρώ, τι γυρεύεις σε αυτό το σπίτι, αυτή την ώρα, αυτή τη μέρα;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ρωτάς, αχρείε; Που είναι ο Κενόδοξος;
- ΔΑΜΑΣ: Ο Κενόδοξος;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αυτόν ακριβώς λέω.
- ΔΑΜΑΣ: Εκείνον που κατοικούσε χθες σε αυτό το σπίτι;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αυτόν τον ίδιο.
- ΔΑΜΑΣ: Εκείνον που μου ανέθεσε να φυλάω αυτές τις πόρτες;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Φυσικά αυτόν τον ίδιο· γιατί ρωτάς;
- ΔΑΜΑΣ: Εκείνον που είναι αφέντης μου;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τον ίδιο· μήπως τρελάθηκες;
- ΔΑΜΑΣ: Εκείνος που σε διατάζει να απομακρυνθείς από το σπίτι του;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εκείνος, εκείνος, κάθαρμα, εκείνος, εκείνος, που θα σε σουβλίσει. Δεν μπορείς να μου απαντήσεις, πού είναι ο Κενόδοξος;
- ΔΑΜΑΣ: Είναι εκεί όπου θέλει αυτός να είναι· και εκεί όπου δεν θέλει εσύ να είσαι.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Δούλε, αν εγώ δε σου κάνω μεγάλο κακό, ας κάνουν άλλοι στο Μαρίσκο.
- ΔΑΜΑΣ: Τι βλέπω; Εσύ δεν είσαι Μαρίσκο; Μα την αγάπη του αφέντη μου, νόμισα ότι είσαι άλλος. Για περίμενε, ανοίγω.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Δεν θέλω. Τον δούλο αυτόν εγώ, μόλις πλησιάσω τον Κενόδοξο, θα τον τιμωρήσω με ξυλιές· έτσι θα τον εκδικηθώ.
- ΔΑΜΑΣ: Περίμενε, περίμενε· δεν σε αναγνώρισα.

- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Για ποιον λοιπόν με πέρασες, ανόητε;  
ΔΑΜΑΣ: Για κάποιον ανάξιο ανθρωπάκο, άχρηστο, ξύλο απελέκητο, αναίσθητο, ανόητο, ασήμαντο.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τόσο τυφλός μεσημεριάτικα;  
ΔΑΜΑΣ: Έτσι είναι. Μα πώς να σε περιμένω εδώ Μαρίσκε; Αφού έπρεπε να είσαι στο γεύμα.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Θα ήμουν, αν δεν ήσουν εσύ εδώ. Μήπως θα μπορούσα να περάσω επιτέλους;  
ΔΑΜΑΣ: Πού;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εδώ!
- ΔΑΜΑΣ: Μπορείς· αρκεί να μη φοβάσαι.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Γιατί στο καλό;  
ΔΑΜΑΣ: Κοίταξε τριγύρω, μήπως μας παρακολουθεί κανείς.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Για ποιο λόγο;  
ΔΑΜΑΣ: Κοίταξε τριγύρω, λέω, μήπως μας ακούει κανείς.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Μύλα, είμαστε ολομόναχοι.  
ΔΑΜΑΣ: Γνωρίζεις το Βρόμιό μας;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Το μάγικρα του αφέντη;  
ΔΑΜΑΣ: Αυτόν εννοώ· εκείνον το χοντροκομμένο άνθρωπο, τον κιτρινιάρη.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Καταλαβαίνω.  
ΔΑΜΑΣ: Εκείνος, ενώ ετοιμάζε σήμερα το γεύμα· αλλά, σε παρακαλώ, ξανακοίτα τριγύρω.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Συνέχισε.  
ΔΑΜΑΣ: Έπεσε ξαφνικά μπροστά στην εστία.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Έπεσε;  
ΔΑΜΑΣ: Έτσι, όπως σου το λέω· και βόγηξε αθλιότερα από όσο μπορείς να φανταστείς. Τρέξαμε· είτε ότι είχε μολυνθεί από τον λοιμό εδώ και δύο ημέρες.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τι; Από το λοιμό;  
ΔΑΜΑΣ: Σε θερμοπαρακαλώ Μαρίσκε, δώσε μου το χέρι σου· τόσο πολύ κυριεύομαι τώρα από φόβο, καθώς τα θυμάμαι.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Κράτα το χέρι σου μακριά.  
ΔΑΜΑΣ: Γιατί αποτραβίεσαι;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Απομακρύνσου.  
ΔΑΜΑΣ: Τι συμβαίνει;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Στάσου μακριά.  
ΔΑΜΑΣ: Δε θα ακούσεις τα υπόλοιπα;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Θα ακούσω, αν μιλήσεις από κάποια απόσταση.  
ΔΑΜΑΣ: Μα θα προτιμούσα να σου πω κάποια στο αυτί.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Απομακρύνσου· στον αέρα μίλησε, Δαμά· θα είναι λιγότερο επικίνδυνο.
- ΔΑΜΑΣ: Λοιπόν, ο αφέντης έφυγε μαζί με τους δικούς του, και εμένα με άφησε εδώ, μαζί με το νεαρούλη οικονόμο, για να υπάρχει στο μεταξύ φύλακας στο σπίτι.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Και πού λες ότι αποσύρθηκε ο αφέντης; Από εκεί μύλα, μην πλησιάζεις.

- ΔΑΜΑΣ: Ξέρεις το προάστιο όπου ο αφέντης έχει τους κήπους του; Εκεί σε περιμένει για γεύμα.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Πού; Δείξε μου σε παρακαλώ.
- ΔΑΜΑΣ: Με θέλεις για οδηγό!
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Απομακρύνσου, δεν θέλω. Τα υπόλοιπα δείξε μου τα από απόσταση, πώς δηλαδή πρέπει να βρω το δρόμο μου για εκεί!
- ΔΑΜΑΣ: Λοιπόν, πρώτα προχώρησε προς τον κοντινό πύργο· μετά θα ανοιχτεί στα αριστερά σου μια στοά, πρόσεξε να μην τη διασχίσεις από τα δεξιά· από εκεί στρίψε στα αριστερά, στη γωνία· ύστερα από λίγο γύρισε προς τα δεξιά, πίσω πάλι προς τα αριστερά, και ξανά προς τα δεξιά· εκεί θα δεις.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τι; Το προάστιο;
- ΔΑΜΑΣ: Όχι, περιμένε· τότε θα δεις κάποιον κύριο με το όνομα Οπλιτόδρομος Μεγαλοπεριφρονέστερος, ο οποίος ήρθε εκεί από την Πυργοπολιτόξια.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Οπλιτόδρομος, Μεγαλοπεριφρονέστερος. Τι είδους όνομα είναι αυτό; Εγώ, πραγματικά, αν ξεκινήσω την αυγή από το πρώτο γραμμάτι, θα γίνει νύχτα πριν φτάσω στο τελευταίο.
- ΔΑΜΑΣ: Καλά, δάδα και χρήματα πάρε μαζί σου, αν θέλεις να το προφέρεις. Αλλά έτσι είναι· πήγαινε.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εκεί θα συναντήσω τον Κενόδοξο;
- ΔΑΜΑΣ: Όχι· εκεί θα μπορέσεις να ξαναρωτήσεις. Κατάλαβες;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Καθόλου ικανοποιητικά· αλλά είναι όμως ένας κόπος που πρέπει να κάνω, εκτός αν θέλω να πεινάσω. Πηγαίνω, λοιπόν, να ψάξω για τον Κενόδοξο. Όλο το κακό το έκανε αυτό το θανατικό· εκείνον τον έδιωξε από το σπίτι, εμένα με έριξε στην πείνα.
- ΔΑΜΑΣ: Έφυγε αυτή η πληγή του κυρίου μου. Εγώ ξέρω ότι ο αφέντης είναι μέσα και ότι πρόθυμα περιμένει αυτό το τέρας· γι' αυτό μου ζήτησε να τον προσκαλέσω μέσα. Ψέματα θα ορκιστώ ότι δεν τον είδα ποτέ· καθόλου δε με νοιάζει πού περιπλανιέται ο Μαρίσκος. Δεν αμφιβάλλω ότι θα φάω ξύλο, αν τα πει αυτά· αλλά τη χάρη δεν θα του την κάνω, γιατί η πλάτη μου έχει συνηθίσει τα χτυπήματα. Είναι ικανοποίηση, αν ο Μαρίσκος μείνει σήμερα νηστικός. Εγώ θα ήθελα μέχρι και το μικρό δείπνο μου να στερηθώ, αν ήταν να το στερηθεί και αυτός.

## ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

### ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ ΑΣΤΕΡΩΘ, ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ

- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Αφήνω τις πνιγηρές σπηλιές του Κάτω Κόσμου, τα σκοτάδια της νύχτας υποχωρούν, ξαναβλέπω ψηλά τον αιθέρα· όπου καμία περιοχή δεν μένει ανέπαφη από τις καταστροφικές πληγές μου. Ελάτε, τρέξτε, εδώ, εδώ, βιαστείτε συμμαχικά στρατεύματα από

- το σκοτεινό Αβέρνο, ακούστε, πλησιάστε.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ποιος καλεί το ολέθριο στίφος από τον Αχέροντα;  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Και ποιος τολμά να εξουσιάσει τα καταχθόνια βασίλεια;  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Σε ποιου την εξουσία αφήνω την επικρατείά μου;  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Εγώ σας κάλεσα, η Υποκρισία· πλησιάστε, για να ακούσετε τις συμβουλές μου ή για να δώσετε τις δικές σας.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αποκάλυψε τα σχέδια σου· είτε τα τεχνάσματά μας χρειάζεσαι είτε τη δύναμη των χειρών μας, είμαστε και για τα δύο προετοιμασμένοι από καιρό· μίλησε.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Γόνιμη μητέρα των έργων του κακού, ετοιμάζω με κόπο καινούριες καταστροφές για τον κόσμο και μηχανεύομαι πληγές που ούτε το δόρυ του Αχιλλέα θα μπορούσε να ελαφρύνει.  
 Θα βοηθήσουμε.
- ΟΛΟΙ: Θα χαλάσετε τα σχέδια μου, απερίσκεπτοι, εκτός αν κάνετε αυτά που τώρα θα διατάξω.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θα τα κάνουμε· πρόσταξε, πρόσταξε.
- ΟΛΟΙ: Τη Φιλαντία δώστε μου για σύντροφο· τις υπόλοιπες αδερφές του Πλούτωνα, την Τυραννίδα, τις Ερινύες και την Αναληγσία, σας ζητώ να αναγκάσετε να έρθουν.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Για ποιο λόγο;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ταράζουν και τρομάζουν. Εγώ περικυκλώνω περισσότερους με την κολακεία. Γιατί για πολύ καιρό ήδη οι Ερινύες μάχονται σε ανοιχτό πόλεμο· τα αρχαία χρόνια γνώριζαν να παγιδεύουν, όταν κανείς μπορούσε να κομματιάσει το λαιμό του πατέρα και την ωμοπλάτη του αδερφού, μπορούσε να πιει το αίμα της γυναίκας του· όταν η ένοχη Θήβα βυθιζόταν σε ασυγχώρητα εγκλήματα, τότε οι Ερινύες απολάμβαναν κάποια τιμή. Όμως, άλλες εποχές τώρα, άλλα ήθη, άλλοι άνθρωποι, ζητούν άλλους αφέντες των εγκλημάτων.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Μίλησες καλά και έξυπνα.
- ΟΛΟΙ: Ποιος είναι λοιπόν ο εμπνευστής των εγκλημάτων τους;
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Ύψιστη αρχηγός και πρωτοπόρος εγώ, η Υποκρισία, γεννημένη από τον κόλπο της φοβερής νύχτας, κατευθύνω με μοναδικό θρήμβο ό,τι έχει γεννήσει ο Αχέροντας, όλα τα τεχνάσματα, τις πληγές, τις σφαγές, τις καταστροφές και τους λοιμούς. Καμία δύναμη της Στύγας δεν μπόρεσε να εισχωρήσει, εγώ, η Υποκρισία, μπόρεσα. Με συντομία θα πω ποια και πόση είναι η δύναμή μου. Η ίδια η αρετή αυξάνει τις δυνάμεις μου, με θρέφει με την τροφή της, με εξυψώνει, με ζεσταίνει στον κόρφο της. Για ορθές πράξεις εγώ πείθω, διδάσκω, εγκρίνω, προσκαλώ, ωθώ, σπρώχνω, τραβώ, αρπάζω στα ύψη της εντιμότητας· αλλά ρίχνω σε απύθμενα βάθη, όσο πιο ψηλά εξυψώνω. Να αμαρτάνουν τους διδάσκω, διδάσκοντάς τους να ζουν καλά. Να μισούν, αγαπώντας την αρετή· να σκοτώνουν, περιβάλλοντας με στοργή. Δεν με ευχαριστεί η οποιαδήποτε λεία· δεν διαλέγω ψυχές από τον κατώτερο λαό· κατακόρυφα πέφτουν όσοι πιο ψηλά στέκονται. Ούτε απαγορεύω σε αυτούς να ζουν καλά, αν ζώ-

- ΟΛΟΙ: ντας έτσι, μπορούν να πεθάνουν άσχημα.  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Σε εσένα υποχωρούμε, όσοι και αν είμαστε. Αυτό είναι λοιπόν ό,τι μελετώ για την περίπτωση. Τα ολέθρια τεχνάσματά μου έχουν σαηνέψει έναν Κενόδοξο τον κρατάω.
- ΟΛΟΙ: Ποιο είναι αυτό το θήραμα;  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Ένα θήραμα ελεπτυσμένο, δοξασμένο, πλούσιο, λαμπρό. Μιλάω για τον Κενόδοξο, την καινούρια δόξα και το αστέρι των Γιατρών από το Παρίσι.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τι κάνει λοιπόν αυτός;  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Ο,τιδήποτε εγώ συνηθίζω να τον διατάζω να κάνει. Φουσκώνει από υπερηφάνεια, λατρεύει τον εαυτό του· επιδιώκει να φαίνεται καλός.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Και είναι;  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Δεν έχει καμιά αξία· το πλήθος φτιάχνει την αρετή του· όπου λείπει ο θεατής, η αρετή του λείπει. Προσποιείται, αποκρύπτει, υποκρίνεται, συγκαλύπτει, περηφανεύεται για τα δικά του, περιφρονεί τα ξένα, κανένα δεν σέβεται, ενώ τον σέβονται όλοι· χάνει το χρώμα του από ζήλια για τη δόξα των άλλων, αυξάνει τη δικιά του, δεν μπορεί να ανεχθεί αυτούς που είναι ίσοι ή τον ακολουθούν από κοντά· τόσο επιδέξια και κομψά έχει διδαχθεί ο Κενόδοξος την τέχνη αυτή, ώστε να μπορεί να με διδάξει· και το κυριότερο είναι πως κανείς, λιγότερο από όλους ο ίδιος, δεν τον υποψιάζεται.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αρκετά είπες. Έγινε.  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Πηγαίνετε, εάν συμφωνείτε.
- ΟΛΟΙ: Πηγαίνουμε όπου θέλεις. Δώσε μας τις διαταγές, τις εντολές, τις οδηγίες σου.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Προχωρήστε μέχρι να σας καλέσω. Η πώση και το τέλος του πρέπει να προετοιμαστούν τώρα από εμένα. Όσο για τα υπόλοιπα, αν δε με απατούν οι εντυπώσεις μου, θα δώσω, θα δώσω τέλος σε αυτό το έργο. Πηγαίνετε, εγώ προχωρώ προς τα εδώ.

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Άλλους η έγνοια δεν τους επιτρέπει να ησυχάσουν, άλλοι έχουν αντίθετη τύχη. Σε εμένα ευμενής άνεμος φέρνει την ανησυχία. Όλες οι Χάριτες και οι Εύνοιες φαίνονται να εισχωρούν στο στήθος μου. Χειροκροτήματα, τιμές με περιβάλλουν από παντού.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Το αξίζεις. Αυτή είναι η ανταμοιβή για τις αρετές σου.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Οπουδήποτε και αν πάω, τα μάτια όλης της εποχής είναι στραμμένα πάνω μου.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Και πάνω στην αρετή σου.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Συνηθίζουν να με δείχνουν με το δάχτυλο· αυτός δεν είναι, λένε, εκείνος ο Κενόδοξος, τον οποίο τιμά η πολιτεία;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Όχι μόνο η πολιτεία, αλλά ο κόσμος.



- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εκείνος που εύλογα θεωρείται σήμερα πρώτος ανάμεσα στους μορφωμένους άνδρες;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Αυτό δεν το θεωρούν απλώς, το ξέρουν.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Στον οποίο καταφεύγουν όλοι, όσοι χρειάζονται συμβουλές, ελπίδα, βοήθεια;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Βέβαια, για όλα τα πράγματα εσύ είσαι μοναδικός για όλους τους ανθρώπους.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ποιος τόση εντιμότητα, τόση ιερότητα συνδυάζει με τιμή;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Ο ίδιος που οπωσδήποτε τιμά την Ιερότητα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εκείνο το φως του ήλιου της Γαλλίας;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Ο ίδιος ο ήλιος.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Το πνεύμα του βασιλιά;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Και η σωτηρία του βασιλείου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Αυτά και άλλα συνηθίζουν να λένε, για να θεωρηθώ αντάξιος για τα οποία, δεν υπάρχει κανένας κόπος που θα αρνιόμουν.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Η προβολή είναι γλυκιά και πρέπει να εξαγοράζεται με οποιοδήποτε τίμημα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πραγματικά, οι νύχτες και οι μέρες μου χάνονται σχεδόν με την εργήγορη, την αϋπνία και τη μελέτη.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Δεν είναι δυνατόν να χαθεί, αυτό που διαρκεί αιώνια χάρη στους επαίνους των ανθρώπων.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Και όμως, με πόσο μικρούς κόπους είναι δυνατόν να αποκτηθούν τόσο μεγάλες τιμές; Αυτό που σκέφτομαι διαρκώς είναι να ζήσω, να αγωνιστώ, ώστε τα λαμπρά κατορθώματά μου να μη μου επιτρέψουν να πεθάνω. Ο κύβος αυτός ερρίφθη για εμένα.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Δεν θα μπορούσε αυτή η φήμη να μείνει κρυφή στο μέλλον, ακόμη και αν το ήθελες· η αρετή που σε διακρίνει πρέπει να γίνει αντικείμενο λατρείας· είτε θέλεις είτε όχι να τιμηθείς.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Αιώνιε κυβερνήτη του κόσμου! Ποιες ευχαριστίες θα ανταποδώσουν επάξια τις αρετές αυτές, με τις οποίες με στολίζεις, ώστε όλοι να με φθονούν, ενώ εγώ δεν φθονώ κανένα;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Μια τύχη αντάξια για αυτό το πνεύμα και ένα πνεύμα αντάξιο για αυτή την τύχη.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Και πραγματικά σε εμένα καταφεύγουν οι φτωχοί, με πλησιάζουν σαν πατέρα, με θερμοπαρακαλούν, με λατρεύουν, με τιμούν και με αγαπούν. Ελαφρύνω την ανέχειά τους με τα πλούτη μου· δεν υποφέρω καν τα αιτήματά τους για βοήθεια, αλλά το γενναιοόδωρο δεξί μου χέρι συνηθίζει να προλαβαίνει τις παρακλήσεις τους για ελεημοσύνη.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Η ίδια η Ευσέβεια θα αναγνωρίσει την υπεροχή σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Το γεύμα μου είναι λιτό· ποτέ δεν επιβαρύνουν το τραπέζι μου πολυτελή πιάτα· ούτε κάνω επίδειξη μοντέρνας κομψότητας· είμαι φειδωλός στην κατανάλωση του κρασιού πέρα από την αναγκαία· η νηφαλιότητα κυβερνά το γεύμα μας, ώστε δίκαια θα μπορούσα να ισχυριστώ πως θεωρούμαι ένας άλλος Σωκράτης.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Ποιον, το Σωκράτη; Αυτός, αν θέλει να συγκριθεί με εσένα, θα

- φανεί σαν ένας σπάταλος που απλώς πίνει, τρώει και καταβροχθίζει με λαιμαργία.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πόσο σπουδαία υπόθεση είναι όταν, μέσα στην περιλαμπρή δόξα και στις επευφημίες όλων, δεν φουσκώνει κανείς από υπερηφάνεια· όταν δέχεται με μεγαλύτερη μετριοπάθεια την εύνοια των θεών, όσο περισσότερο τον ευνοούν· όταν αγαπά τόσο πολύ την ύψιστη ευτυχία, ώστε να φαίνεται ότι τη φοβάται· όταν απολαμβάνει τόσο ευνοϊκές καταστάσεις, ώστε να ξέρει και να τις στερηθεί; Έχω τόσο μοχθήσει για όλες αυτές τις αρετές μαζί, ώστε να φαίνομαι ότι έδωσα όλη μου την ενέργεια στην καθεμία ξεχωριστά.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Σπάνιος έπαινος, που πολλοί ψεύτικα τον αξιώνουν· αυτός όμως είναι αληθινός· και ακόμη πιο αληθινός, αν ήταν μεγαλύτερος.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Αυτές, τις τόσο ειλικρινείς προσπάθειες κατέβαλα για να αδράξω τη δόξα. Και δεν είναι καθόλου παράξενο που οι άνθρωποι συγκινήθηκαν από αυτές και με αγαπούν γι' αυτές· ο Θεός επιπλέον πρέπει να δώσει τη συγκατάθεσή του.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Τίποτε πιο ανώτερο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Τώρα εγώ αποκαμωμένος από τον κόπο, θα αποσυρθώ στα προάστια, για να ανανεωθώ σε ένα περιβάλλον στοχαστικό.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

**ΔΑΜΑΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΜΑΡΙΣΚΟΣ, ΛΑΒΕΩΝ, ΝΑΣΩΝ, (σκλάβοι),  
ΔΡΩΠΙΑΞ, ΣΜΙΛΑΞ, (ραβδούχοι)**

- ΔΑΜΑΣ:** Είναι κάπου κοντά ο αφέντης; Μήπως πήγε πουθενά;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Δαμά.
- ΔΑΜΑΣ:** Ποιος με καλεί; Είναι ο ίδιος ο αφέντης· τι ανακούφιση!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Τι συμβαίνει;
- ΔΑΜΑΣ:** Ένα μεγάλο πλήθος ανθρώπων περιμένει στην πόρτα· επιθυμία όλων είναι να σε συναντήσουν.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Για ποιο λόγο;
- ΔΑΜΑΣ:** Άλλοι για να σε συμβουλευτούν, άλλοι για να ζητήσουν βοήθεια· αρκετοί φέρουν δώρα για να κερδίσουν την εύνοιά σου· όλοι παραμένουν πεισματικά στην ίδια θέση, αρνούνται να αποχωρήσουν πριν να έρθουν σε επαφή μαζί σου, πριν να ζητήσουν τη συμβουλή σου για τις υποθέσεις τους.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ακόμη και διακεκριμένοι άνδρες ανάμεσά τους;
- ΔΑΜΑΣ:** Ηγετικές μορφές πραγματικά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Η κατάσταση είναι όπως την περιγράφω· βοήθεια, συμβουλές ζητούν από εμένα, μέρα και νύχτα. Υπερέχω έναντι των άλλων, σαν να ήμουν εγώ επίσημος σύμβουλος. Πήγαινε, πες τους ότι έρχομαι.
- ΔΑΜΑΣ:** Πηγαίνω· αλλά ένας από αυτούς μου ανέφερε τι συνέβη σήμερα στον Μαρίσκο σου· σε όλη την πόλη τον αναζητούσα για το γεύμα, δεν τον βρήκα όμως πουθενά.

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Κάτι ευχάριστο;  
ΔΑΜΑΣ: Αρκετά λυπηρό. Γιατί συνάντησε τυχαία ένα άγριο σκυλί λυσσασμένο που τον δάγκωσε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Εύκολη είναι η θεραπεία.  
ΔΑΜΑΣ: Το κακό όμως αρχικά το περιφρόνησε εκείνος, για να μη φανεί δειλός. Έπειτα από μία ώρα, μολυσμένος και ο ίδιος από λύσσα άρχισε να παραληρεί δημόσια, να τρέχει μέσα στην πόλη, να φωνάζει, να αφρίζει, να επιτίθεται σε όσους συναντούσε. Γι' αυτό φυλάξου από αυτόν τον άνθρωπο, σχεδόν άνθρωπο, άγριο θηρίο είναι και από θηρίο ακόμη πιο τρομακτικός.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Είναι θλιβερή για εμένα η αλλαγή αυτού του ανθρώπου.  
ΔΑΜΑΣ: Αλλά να, έρχεται πάνω στην ώρα: πώς λούζεται από τον ιδρώτα! Πώς γυρνάει τα μάτια!
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εγώ, εγώ· εγώ, εγώ.  
ΔΑΜΑΣ: Τον ακούς;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εγώ αυτόν το σκλάβο...  
ΔΑΜΑΣ: Βλέπεις πώς και με τα δύο χέρια χτυπά τον αέρα;  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Εγώ φοβάμαι, κάλεσε τους σκλάβους.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Άδικα θα κόψω κομματάκια αυτόν το δούλο, μόλις τον πιάσω στα χέρια μου; Έτσι αυτός εμένα...
- ΝΤΑΜΑ: Βγείτε Νάσων, Λαβέων, βγείτε.  
ΝΑΣΩΝ, ΛΑΒΕΩΝ: Τι είναι; Τι συμβαίνει;  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Κοιτάζει πίσω.  
ΔΑΜΑΣ: Επιτίθεται!  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αντισταθείτε.  
ΔΑΜΑΣ: Εμποδίστε αυτόν το λυσσασμένο, να μην πλησιάσει πιο κοντά στον αφέντη.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ο Οπλιτόδρομος Μεγαλοπεριφρονέστερος, δούλε, θα σε ξεκάνει στην Πυργοπολιτόξια.  
ΔΑΜΑΣ: Ακούς πώς παραλογίζεται ακόμη; Πώς ξεστομίζει αποσπάσματα από διαλυμένες τραγωδίες;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Επιτρέψτε μου λοιπόν να παραδώσω αυτόν το δούλο στο θάνατο.  
ΛΑΒΕΩΝ: Σταμάτα.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Μέχρι σε αυτό το σημείο λοιπόν...  
ΔΑΜΑΣ: Ο ασυγκράτητος πόνος του, πιστεύω, δεν του επιτρέπει καθόλου να μιλήσει.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Θα μιλήσω σε λίγο για δικό σου κακό.  
ΝΑΣΩΝ: Τραβήξου πίσω.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Τόση ώρα εγώ κάτω, πάνω· πίσω, μπροστά· και έξω, και μέσα· και μακριά και κοντά.
- ΔΑΜΑΣ: Δεν βγαίνει νόημα· πόσο φοβερό κακό είναι η λύσσα!  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Σε δρομάκια, σταυροδρόμια, αγορές, εξοχές, πύλες, με έστειλες να περιφέρομαι.
- ΔΑΜΑΣ: Η αρρώστια του τον έκανε φυσικά να φαντάζεται ότι με είδε· νόμιζε ότι τον ακολουθούσα και τον χτυπούσα· είναι εύκολο να τον συγχωρήσει κανείς, γιατί τέτοιες φαντασιώσεις συμβαίνει να

- εξαπατούν συχνά τους άφρονες.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αυτό είναι αληθοφανές. Κρατήστε τον ακόμη πιο δυνατά.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αφήστε με· ποιο είναι το σφάλμα μου; Ποια η αμαρτία μου που ζητάει εξαγνισμό; Την εμπιστοσύνη σου επικαλούμαι Κενόδοξε, ποιο λάθος έκανα και αξίζει να τιμωρηθώ;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ακόμη και μέσα σε αυτόν τον παραλογισμό θυμάται το όνομά μου. Τι δεν κάνει η αγάπη;
- ΔΑΜΑΣ: Εγώ με δυσκολία συγκρατώ τα δάκρυά μου, όταν αναλογίζομαι ότι αυτός, σοφός χθες, χάνει τα λογικά του τόσο ξαφνικά.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ποιος παραλογίζεται, κάθαρμα; Θα σου σπάσω το κεφάλι, μόλις απελευθερωθώ.
- ΔΑΜΑΣ: Κρατάτε, σας παρακαλώ, για να μην ελευθερωθεί.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Κλείστε τον στο δεσμοπήριο, πριν επιτεθεί εναντίον κάποιου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Κενόδοξε, έχεις τρελαθεί και εσύ;
- ΔΑΜΑΣ: Συγχώρεσέ τον, έτσι είναι συνήθως η αρρώστια. Ακούς πώς τρίζει τα δόντια του;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Σε παρακαλώ, δώσε μου χρόνο να μιλήσω. Είμαι εγώ τρελός; Όταν μπορώ να μνημονεύσω κάθε λέξη και συλλαβή, που είπες σε εμένα Δαμά;
- ΔΑΜΑΣ: Ποια; Υποχωρώ.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Πως ο Βρόμιος έπεσε κάτω σήμερα ξεψυχώντας;
- ΔΑΒΕΩΝ: Είναι καλά, αν ήταν ποτέ προηγουμένως.
- ΔΑΜΑΣ: Βλέπεις πως η ασθένεια αιχμαλώτισε ακόμη και τη μνήμη του; Τι άλλο;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Πόσο ξαφνικά το σπίτι χτυπήθηκε από το λοιμό;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Καθόλου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Πως εγκατέλειψες το σπίτι σου;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Καθόλου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Πως αναζήτησες το εξοχικό σου στο προάστιο;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Καθόλου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Όχι, όχι, όχι, όχι, εγώ το ξέρω σίγουρα!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ευχάριστα τα όνειρα του καλού αυτού ανθρώπου· τίποτε όμως από αυτά δεν συνέβη.
- ΝΑΣΩΝ: Η παράνοια είναι προφανής.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Η δική σας, φυσικά· είναι ολοφάνερο ότι εγώ είμαι λογικός.
- ΔΑΜΑΣ: Κρατήστε σφιχτά τα χέρια του. Κοιτάτε πώς παλεύει;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Οδηγήστε τον όπως σας διέταξα. Εγώ πηγαίνω να μελετήσω τα αιτήματα αυτών που με περιμένουν μέσα. Έλα, Δαμά, ακολουθήσε.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Συμπολίτες, επικαλούμαι την εμπιστοσύνη σας.
- ΝΑΣΩΝ: Λαβέων, αν δεν χρησιμοποιήσουμε όλη τη δύναμή μας, τίποτε δεν θα καταφέρουμε.
- ΔΑΒΕΩΝ: Χρησιμοποίησε και εσύ όλη τη δικιά σου Νάσωνα· από εμένα ποτέ δεν θα ξεφύγει, ακόμη και αν είναι δύο φορές πιο τρελός.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Συμπολίτες, πιστέψτε με· βοηθήστε έναν αθώο.
- ΝΑΣΩΝ: Πιο σωστά, έναν παράφρονα.
- ΔΡΩΠΙΑΞ: Για ποιο λόγο γίνεται όλη αυτή η διαμάχη;

- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Παράφρων θεωρούμαι, εγώ που δεν είμαι καθόλου, και ούτε υπήρξα ποτέ μου. Ρωτώ, εσάς, μήπως φαίνομαι να είμαι φρενοβλαβής;
- ΣΜΙΛΑΞ:** Σχεδόν.
- ΛΑΒΕΩΝ:** Μόλις δέχτηκε επίθεση από ένα λυσσασμένο σκυλί.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Εγώ;
- ΛΑΒΕΩΝ:** Εσύ, εσύ.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Εγώ δεν έχω αγγίξει κανένα σκυλί εδώ και τρεις ημέρες.
- ΔΡΩΠΑΞ:** Αφού ο σκύλος άγγιξε εσένα, ανόητε.
- ΣΜΙΛΑΞ:** Είναι αρκετά φανερό, αυτός είναι λυσσασμένος.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Δεν είμαι· αφήστε με.
- ΝΑΣΩΝ:** Δρώπαξ, φυλάξου μήπως σε δαγκώσει· είναι επικίνδυνα τα δαγκώματα των τρελών.
- ΔΡΩΠΑΞ:** Αν δοκιμάσει, θα του σπάσω τα δόντια με αυτό το σιδερένιο εργαλείο.
- ΣΜΙΛΑΞ:** Προχωρήστε λοιπόν· οδηγήστε τον στο τρελάδικο, όπου και άλλοι άνθρωποι αυτού του είδους κρατούνται.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Δεν πηγαίνω.
- ΔΡΩΠΑΞ:** Θα σε μεταφέρουμε· έχει καλή διάθεση.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Δεν πηγαίνω.

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ, ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Έρχομαι πάνω στην ώρα, να προσφέρω βοήθεια στον προστατευμένο μου, εγώ αυτοπροσώπως εναντίον της στρατιάς του Κάτω Κόσμου. Κρυμμένα τέρατα τον περικυκλώνουν, και επιτίθενται με χίλια τεχνάσματα για να προκαλέσουν την κατακόρυφη πτώση του. Ω ανίεροι κόποι του Πλούτωνα! Παρακολουθεί ξάγρυπνος ο εχθρός του ανθρώπου περιμένοντας την καταστροφή του, ενώ ο άνθρωπος αμέριμος ροχαλίζει! Αχ, πόσες φορές θα είχε χαθεί, αν δεν τον υπερασπιζόταν η προστασία μας; Κάθε μέρα κινδυνεύει από το λάθος, την απάτη, το ξίφος, το δηλητήριο, χωρίς να ξέρει με ποιου τη δύναμη νικά· αλλά κάποτε θα μάθει, θα μάθει. Έρχομαι τώρα εδώ για να προστατέψω τον Κενόδοξο· συνόδεψέ με Συνείδηση· μπες μέσα σε αυτό το σπίτι, μπες.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:** Τι διατάξεις να πράξω εκεί;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Τον Κενόδοξό μου να ταράξεις με τα κεντρίσματά σου· να εναναφέρεις σε αυτόν την ανησυχία, να μάθει να φοβάται, αφού δεν θέλει να αγαπά.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:** Συνηθίζω να το κάνω αυτό με δική μου θέληση· επομένως με μεγάλη προθυμία θα το φροντίσω.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Να τυλιχτείς πάνω του, να προσκολληθείς σε αυτόν, να εισχωρήσεις μέσα του και να μην σταματήσεις πριν εκείνος πάψει να αμαρτάνει. Ας έχει ο Τιτύς αυτό το αρπακτικό όρνεο. Με αυτά

τα κεντρίσματα εμείς οι Άγγελοι συγκεντρώνουμε τις ψυχές των ανθρώπων ακατάπαυστα. Αλλά, τι κρίμα! Γρήγορα μαθαίνουν να τα περιφρονούν· εμείς όμως ας επιτελέσουμε το καθήκον μας. Τι είναι αυτό που βλέπω; Από παντού φίδια, γύρω στους δρόμους· από αυτά κανείς δεν θα μπορούσε να ξεφύγει, εκτός αν είχε χίλια μάτια. Ξέρω, ξέρω, τον Κενόδοξο αναζητούν για να τους παραδοθεί. Ω, αν έβλεπε! Τίποτε όμως δεν καταφέρνω· ο άνθρωπος δε βλέπει, εμείς οι Άγγελοι βλέπουμε. Ωστόσο, για να τον βοηθήσω, θα ρίξω εγώ κάποιους σπόρους ανάμεσα σε αυτά τα φίδια, που θα τους δει και θα καταλάβει. Θα θεωρήσει το γεγονός τυχαίο, αυτό που σκόπιμα προκάλεσα εγώ. Αχ, ωριμάστε και καρποφορήστε.

### ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

#### ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:

Πόσο μακριά εκτείνεται η όχθη, πόσο δυνατά βρουχάται το ανοιχτό στόμα του Αβέρνο; Κατεβάζει, καταπίνει, καταβροχθίζει. Καμία πλημμονή δεν μπορεί να ικανοποιήσει την ατέλειωτη άβυσσος αυτού του κτήνους. Διψάει πίνοντας και πεινάει καταβροχθίζοντας. Ο,τιδήποτε ρίχνουμε μέσα του, αναθερμαίνει την τρομαχτική του πείνα. Παντού όλοι οι σύντροφοί μου αναζητούν, μεταφέρουν, τραβούν και αρπάζουν όλα τα θύματά τους· τόσο δυνατή πέφτει συνέχεια η βροχή των ανθρώπινων ψυχών που καταρρέουν, ώστε να κοιτάζω έκθαμβος αυτούς που παραμένουν στη γη. Κάθε φορά που αναδύομαι στον ανοιχτό αιθέρα θαυμάζω πόση σοδειά απομένει για τη Στύγα, σαν να μην έγινε πιο πριν κανένας θερισμός. Σχεδόν δεν χρειάζεται να επιστρατεύω τις δυνάμεις μου· οι περισσότεροι βαδίζουν στον όλεθρο με τη θέλησή τους. Από τη μια, λίγοι αντιστέκονται στον Τυφλό Άρη· αυτούς εύκολα η Φιλαυτία και η Υποκρισία τους οδηγούν στη συντριβή. Αλλά σφάλω, ή μήπως αναγνωρίζω τα πρόσφατα ίχνη των φτερωτών αγγέλων; Ο εχθρός μου έχει ήδη έρθει για να προσφέρει τη βοήθειά του· έχει ενισχύσει το σπίτι αυτό με την παρουσία του· γιατί δεν είναι πλέον ελεύθερη η πρόσβαση σε αυτό, όπως ήταν μέχρι τώρα. Ανακαλώ εγώ τις σιωπηλές δυνάμεις, υποστηρίξτε με! Φοβήθηκα πριν γι' αυτό, μήπως εκείνος είχε αρπάξει τη λεία μου. Ορίστε, και κείμενα εδώ παρατηρώ! Τοποθετημένα δήθεν τυχαία για το καλό του· έτσι είναι, έτσι είναι· αχ, αχ. Και ούτε επιτρέπεται να τα σηκώσω από εδώ. Τώρα καταλαβαίνω τι γίνεται μέσα! Υποκρισία, Φιλαυτία, ελάτε εδώ, γρήγορα, γιατί καθυστερείτε; Υποκρισία, Φιλαυτία, ελάτε, ελάτε και οι δύο, δεν ακούτε; Ποιος τις εμποδίζει; Ποια δύναμη, ποια χέρια τις συγκρατούν; Ελάτε εδώ και οι δύο. Τίποτε ακόμη; Αρνούνται τελικά να υπακούσουν, αυτές που πάντα συνήθιζαν να υπακούν; Αυ-

- τές που ήταν πάντα παντού, τώρα δεν είναι πουθενά; Στο όνομα των κατάμαυρων λιμνών και των τρομαχτικών σπηλιών της ατέλειωτης νύκτας, σας καλώ! Φιλαυτία, Υποκρισία, ελάτε.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Τι, το κακό μας διατάζει να έρθουμε, ενώ η αναγκαιότητα το απαγορεύει;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Ο Κενόδοξος μας τραβάει προς τα εδώ, άλλα χέρια όμως μας απομακρύνουν από εδώ.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Εγώ σας κάλεσα και τις δύο. Οι εντολές του ανώτατου άρχοντά μας αφορούν εμένα και εσάς εξίσου. Γιατί καθυστερείτε;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θα αναλάβουμε και οι δύο υπηρεσία.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Για ποια υπηρεσία πρόκειται, θα ήθελα να μάθω.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Πρέπει να εργαστούμε για την υπόθεση του Κενόδοξου.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αυτό είναι σωστό οπωσδήποτε· όμως πόσες ελπίδες μπορούμε να έχουμε;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Άρχισε να παραπαίει και είναι λιγότερο πρόθυμος να μας υπακούσει τώρα.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Μήπως γιατί εσείς κουρασμένες σταματήσατε την προσπάθεια;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Επειδή εσύ στεκόσουν ανίκανος φρουρός σε αυτές τις πόρτες, επέτρεψες στον εχθρό να μπει μέσα.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Εννοείς εκείνον το φτερωτό άγγελο;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Αυτόν εννοώ και όχι μόνο.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Και άλλον ακόμη; Ποιον άλλον λοιπόν;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Τη Συνείδηση.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Κακώς, κακώς, κακώς, κακώς. Μήπως επηρεάστηκε;
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Τρέμει εκείνος και φοβισμένος καθλώνεται αμέσως σε ένα σημείο και αμέσως απορρίπτει τις συμβουλές μας.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Βιαστείτε να επιστρέψετε, γιατί η καθυστέρηση είναι επικίνδυνη. Πιέστε τον ξανά· επινοήστε τεχνάσματα κάθε είδους, για να διώξετε τη Συνείδηση από το σπίτι· δράστε ακατάπαυστα, μέχρι να νικήσετε τον αντίπαλο· πηγαίνετε. Εγώ στο μεταξύ δεν θα αναφέρω τίποτε στον Αρχηγό μου, ώσπου να επιστρέψει σε εμένα ο Κενόδοξος και να περηφανεύεται υπό την καθοδήγησή μου. Χάθηκα εγώ, αν δεν δω εκείνον να χάνεται.

## ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

#### ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ, ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ

- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Θαυμάζω, Φιλάρετε, την υπομονή του Θεού· ώριμα εγκλήματα τιμωρεί με χέρι αργό, είναι ελεήμων, αν και με την καλοσύνη του δεν κατορθώνει τίποτα. Έπρεπε ήδη να κερανοβολήσει κάθε γωνιά του κόσμου, να ταράξει η οργή του αυτούς που συνηθίζει να εξαγριώνει η επιείκειά του.

- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Τι πραγματικά σε δυσαρεστεί Γουαρίνε;  
 ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Φιλάρετε, τι πραγματικά δεν με δυσαρεστεί; Ούτε ο εαυτός μου με ευχαριστεί, ούτε τα άλλα μου επιτρέπουν να ευχαριστηθώ.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Για ποιο λόγο;  
 ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Οι καιροί είναι πονηροί και εμείς οι ίδιοι επίσης· και χειροτερεύουν όσο περνάει ο χρόνος. Αναγκάζομαι να αναφωνήσω: υπήρξαμε, το ίδιο και η εποχή της εντιμότητας. Ο κόσμος διαφθείρεται και καταρρέει από τα σύγχρονα ήθη. Έχουμε φτάσει στην κορυφή της αμαρτίας. Σε ποια ψυχή βρίσκεται σήμερα η εμπιστοσύνη, σε ποια η ακεραιότητα; Ποιος κλίνει προς τη μετριοπάθεια; Μισούμε την αλαζονεία, αλλά στους άλλους, τη δική μας, την τρέφουμε! Ω, ασεβείς αιώνες! Ποιο δηλητήριο θα σας εξαγνίσει!
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Να είσαι φειδωλός στις επικρίσεις σου. Ένα ευγενές κοινό μπορεί ακόμη να διακρίνει την ηρωϊκή αρετή και δεν πρέπει να προαναγγέλλουμε για τους εαυτούς μας τη θανατική καταδίκη.
- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Μακάρι να υπήρχε, Φιλάρετε, κάποιο σημάδι ζωής· θα ήθελα πρόθυμα να σφάλω. Αλλά φοβάμαι και ο κόσμος φοβάται πως καμιά δύναμη δεν μπορεί να επαναφέρει την ακεραιότητά του. Η Εντιμότητα καθισμένη πάνω σε ψηλό κρεβάτι τεντώνει τα πόδια της· τι απομένει για να ελπίσουμε σε αυτό;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Οι ευσεβείς άνδρες και οι προστάτες της ιερότητας.  
 ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Δεν υπάρχουν αρκετοί από αυτούς.  
 ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ούτε όμως και τόσο λίγοι. Τον Κενόδοξο εννοώ, το όνομά του μόνο αρκεί για να σε διαψεύσει.
- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Το ομολογώ· εκείνος βέβαια διακρίνεται εξίσου από αγιότητα και μόρφωση· αλλά είναι ένας. Μακάρι να μπορούσες να πεις ότι υπάρχει ένας άθλιος άνθρωπος ανάμεσα σε πολλούς καλούς, παρά να αναφέρεις έναν καλό ανάμεσα σε πολλούς αχρείους.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Όπου βρίσκεται ο Κενόδοξος, μολονότι είναι ένας, να είσαι βέβαιος ότι εκεί υπάρχουν πολλοί ενάρετοι άνδρες. Γιατί το παράδειγμά του προσελκύει καλούς, πιο σωστά τους δημιουργεί. Θέλεις να το ελέγξουμε;
- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Με ποιο τρόπο;  
 ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ακολούθησέ με στου Φιλειδήμονα· αυτός, ο Βρούνων και ο Ούγων και οι άλλοι σκέφτονται να τον επισκεφτούν σε λίγο, όπως το συνηθίζουν, αλλά και για να μάθουν από αυτόν. Αν αγαπάς τα γράμματα, μπορείς και εσύ να έρθεις.
- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Θα ακολουθήσω, λοιπόν, εκεί όπου ξέρω ότι θα είμαι ενάρετος ανάμεσα σε ενάρετους άνδρες.



**ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ**  
**ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ, ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ, ΜΑΡΙΣΚΟΣ**

- ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Αλλά ποιος είναι αυτός που έρχεται προς εμάς;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ο Μαρίσκος βγαίνει από εκείνο το ευλογημένο σπίτι. Ω, τυχερό Μαρίσκει!
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Γιατί;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Γιατί εσύ μόνος από όλους είσαι οικείος με αυτό τον άνδρα.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ποιον; Σε ρωτάω.  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Τον Κενόδοξο. Είναι ελεύθερος για να δεχτεί επισκέψεις;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Σε λίγο θα είναι διαθέσιμος· είναι σχεδόν έτοιμοι να φύγουν εκείνοι που τον απασχολούσαν μέχρι τώρα για σοβαρές υποθέσεις.  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Σε συγχαίρω, Μαρίσκει, που είσαι σώος.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Εγώ; Δεν μου συνέβη ποτέ τίποτε άσχημο.  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Και όμως δεν είναι δυνατόν να είναι κάποιος λυσσασμένος και να μην πονάει.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ποιος είπε ότι ήμουν λυσσασμένος;  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Σχεδόν παράφρων. Και ποια ήταν η θεραπεία για την αρρώστια σου;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ποια αρρώστια;  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Τη μανία.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Δεν χρειάστηκα καμία θεραπεία.  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Δηλαδή βρήκες τα λογικά σου από μόνος σου;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Μα δεν τα έχασα ποτέ.  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Ξέρω ότι ντρέπεσαι. Όμως είναι ανθρώπινο να υποφέρουμε από τέτοιες καταστάσεις και να ντρεπόμαστε γι' αυτό. Αλλά ματαιοπονείς. Όλοι όσοι σε συνάντησαν ξέρουν το γεγονός.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Κάνουν λάθος.  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Όλοι όμως το διηγούνται και όλοι το πιστεύουν.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ποιος επινόησε αυτή την ιστορία;  
ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ: Ο Δαμάς.  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αυτός ο δούλος είναι τιποτένιος.  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ο Δαμάς;  
ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Ο Δαμάς. Γιατί εκείνος διέδωσε στην πόλη αυτή την ψεύτικη ιστορία για εμένα, παρακινημένος από μια παράλογη επιθυμία και από μια ελευθεριότητα που ταιριάζει μόνο στους δούλους. Τον εκδικήθηκα όμως σήμερα, αμέσως μόλις απελευθερώθηκα από τα δεσμά μου. Γιατί δεν άρεσε καθόλου στον Κενόδοξο που προσπάθησε αυτός ο αγύρτης να ξεγελάσει και τους δυο μας. Επιτεθήκαμε, λοιπόν, και οι δύο στο αγόρι με βέργες, ρόπαλα, μαστίγια και με οποιοδήποτε όπλο διαθέταμε. Με δυσκολία θα πίστευα ότι περισσότερα όπλα αρπάχτηκαν ή χάθηκαν στην Τροία από όσα χρησιμοποιήσαμε εμείς εναντίον εκείνου μόνο. Στο εξής, λοιπόν, να πιστεύετε ότι είμαι λογικός.  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Αν το ανακοινώσεις δημόσια, θα σε πιστέψουμε. Στο μεταξύ αξ αναμένουμε τις εξελίξεις.

ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Καλά είναι έτσι. Τώρα θα καλέσω τον Φιλειδήμονα στο σπίτι του Κενόδοξου.  
 ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Εκεί κατευθυνόμαστε και εμείς.

## ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

## ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ, ΔΑΜΑΣ

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Έφυγαν; Θεοί! Μόνος μου πρέπει να φροντίσω για όλα τα θέματα.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Μόνο εσύ φυσικά έχεις αυτή την υποχρέωση, γιατί μόνο εσύ μπορείς να τα καταφέρεις.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Με βεβαιότητα υποθέτω ότι κανείς δεν θα ενεργούσε αρκετά αποτελεσματικά. Εγώ μόνος διεκπεραίωσα υποθέσεις της Πολιτείας, δημόσια και ιδιωτικά ζητήματα, σε τόσο λίγο χρόνο. Για εμένα δεν είναι ποτέ δύσκολο να αποφασίζω, να συμβουλευώ, να πείθω, να ολοκληρώνω τις υποθέσεις.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Το μόνο δύσκολο για εσένα είναι να αμελείς τους άλλους.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Έλα, Δαμά, επιτέλους.  
 ΔΑΜΑΣ: Για ποια δουλειά;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Έφυγαν;  
 ΔΑΜΑΣ: Ναι, τώρα μόλις.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τους είδα να συζητούν, καθώς έφευγαν· τι έλεγαν;  
 ΔΑΜΑΣ: Σε εξύψωναν, αφέντη, με τα επαινετικά τους σχόλια.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Κανένας έπαινος δεν είναι αρκετός για τις αρετές σου.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Καλά, συνέχισε· τι άλλο έλεγαν;  
 ΔΑΜΑΣ: Έλεγαν ότι ο Θεός σε προίκισε με μοναδική φρόνηση, χάρη στην οποία υπερέχεις έναντι των περισσότερων από τους άλλους.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Μόνο των περισσότερων; Οπωσδήποτε έναντι όλων.  
 ΔΑΜΑΣ: Την ευγένειά σου επαινούσαν, τη μετριοφροσύνη με την οποία αντιμετωπίζεις τη δόξα του πνεύματός σου· ήταν αμφίβολο γι' αυτούς αν η σύνεση, η μόρφωση ή η αβρότητα είναι η κορυφαία αρετή σου.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Πολλές αρετές ανταγωνίζονται για ένα μόνο βραβείο, ενώ η καθεμία από αυτές αξίζει έναν ξεχωριστό έπαινο.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Είπαν τίποτε άλλο;  
 ΔΑΜΑΣ: Απαριθμούσαν επιπλέον τους πολλούς επαίνους που αμρόζουν σε εσένα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αφηγήσου τους.  
 ΔΑΜΑΣ: Μου διέφυγαν.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ώστε έτσι, από το ξύλο που έφαγες; Πώς επέτρεψες να σου διαφύγουν οι έπαινοι αυτοί;  
 ΔΑΜΑΣ: Μα ποιος θα μπορούσε να τα θυμάται όλα αυτά;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Θα σε βοηθήσω, ξυλοφορτώνοντάς σε, να μη χάσεις ποτέ τη μνήμη σου, όπως σήμερα. Λοιπόν, ήταν πολλοί;

- ΔΑΜΑΣ: Ἐτσι νομίζω.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Κάθαυμα, παλιοτόμαρο! Αν σήμερα δεν μου αναφέρεις έναν προς έναν όλους τους επαίνους, υπολόγιζε τον εαυτό σου έξω από το τραπέζι.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Δίκαια πράττεις· και βαρύτερη τιμωρία θα μπορούσες να επιβάλεις για ένα τέτοιο αμάρτημα, αν δεν ήσουν τόσο επεικλής.
- ΔΑΜΑΣ: Σκληρός νόμος. Αν θέλεις, Δαμά, να δειπνήσεις, πρέπει να μιλήσεις. Τι να πω, όταν δεν υπάρχει τίποτε που να έχει ειπωθεί. Τίποτε δε μου έρχεται στο μυαλό, τίποτε δεν ξέρω. Αχ, ανόητε, δεν μπορείς να σκεφτείς κάτι για να πεις; Αν δεν υπάρχει κάτι αληθινό για να πω, υπάρχει κάποιο ψέμα για να επινοήσω· από παλιά έτσι κερδίζω το ψωμί μου. Να, λοιπόν, που ξέρω· θέλει ο αφέντης να ακούσει τους επαίνους του και ακόμη καλύτερα να τους πιστέψει. Μου αρέσει έτσι. Θα πω ψέματα και θα δειπνήσω. Θα αγοράσω με ψέματα αυτό που οι άλλοι αγοράζουν με χρήματα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Γιατί καθυστερείς, κάθαυμα;  
 ΔΑΜΑΣ: Πονάει να ξεστομίσω αυτό που η γλώσσα μου έπρεπε με δαγκώματα να συγκρατήσει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δεν θα μείνεις απώρητος.  
 ΔΑΜΑΣ: Αλλά, να, να, αφέντη έρχεται.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τι λοιπόν;  
 ΔΑΜΑΣ: Είπαν πόσο τυχερός είμαι που σε έχω αφέντη.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δεν μπορείς, κάθαυμα, να αντιληφθείς την καλή σου τύχη.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Εσύ, όμως, αντιλαμβάνεσαι τη δική σου, απόλαυσέ την.  
 ΔΑΜΑΣ: Ἐπειτα, φίλησαν πολλές φορές την πόρτα σου και ευχήθηκαν να είσαι γαλήνιος και υγιής για πάρα πολλά χρόνια. Γιατί, αν σου τύχαινε ποτέ κάτι σοβαρό, δεν θα υπήρχε ποτέ κανένας άλλος, τον οποίο να μπορεί η Πολιτεία να εμπιστεύεται.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Σοφά σκέφτονται.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δύσκολα η Πολιτεία θα ξαναβρεί άλλον σαν και εμένα· τότε όμως θα συναισθανθεί την απώλειά της, όταν δεν θα μπορεί με κανένα να τη θεραπεύσει.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Συλλογίσου πόσο πολύ σε εκτιμούν.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αυτά είναι όλα;  
 ΔΑΜΑΣ: Αυτά, αφέντη.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δεν έχεις τίποτε να προσθέσεις;  
 ΔΑΜΑΣ: Τίποτε.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τίποτε;  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Χωρίς αμφιβολία παρέλειψε πολλά.  
 ΔΑΜΑΣ: Είπα περισσότερα από όσα είπαν.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Μίλησε, κάθαυμα.  
 ΔΑΜΑΣ: Ορκίζομαι στον Παντοδύναμο Δία, δεν πρόσθεσαν τίποτε περισσότερο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πόσο εξαιρετική, τιμητική και ευσεβής είναι η επιδίωξη της δόξας μέσα από ενάρτετες πράξεις! Πόσο αηδιαστικοί είναι αυτοί που θυσιάζουν προς τιμήν της λαιμαργίας και της βουλιμίας τους.

- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Το όνομά τους πεθαίνει μαζί τους. Σε ποια χαρτιά όμως πατάω;  
Μη δίνεις καμία σημασία σε αυτά. Άφησέ τα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αγόρι, σήκωσέ τα.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Όχι, δεν έχουν καμία αξία.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: 'Σε τι μας ωφελεί η υπερηφάνεια μας;' Σοφ. 5
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Πέταξέ τα μακριά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: 'Η υπερηφάνεια σου ανέβηκε μέχρι τα αυτιά μου.' Ησα. 37
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Εξαφάνισέ τα. Δεν βοηθάει καθόλου να καθυστερούμε γι' αυτές τις ασυναρτησίες.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: 'Ο αλαζόνας είναι η απέχθεια του Κυρίου.' Παρ. 16
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Αυτά δε σε αφορούν καθόλου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ωστόσο, πρέπει να έχουν κάποιο σκοπό· και ούτε είναι τυχαίο ότι το νόημά τους είναι κοινό. Μάζεψέ τα πάλι, αγόρι, και ακολούθησέ με.
- ΔΑΜΑΣ: Τα μαζεύω. Ας αρνηθώ τώρα το πρόγευμά μου· δεν θα αρνηθώ όμως ποτέ τα τεχνάσματα και τις πονηριές μου εναντίον σου. Εσύ φουσκώνεις με τον έπαινο, αλλά εγώ προτιμώ το πλούσιο φαγητό. Θα χορτάσω τον αφέντη ξανά και ξανά με τα ίδια παραμύθια, αφού βλέπω ότι αυτό θέλει· και όταν απουσιάζει ο αληθινός έπαινος, επινοείται συνήθως ο πλαστός· εξάλλου και οι δύο είναι κενοί.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΞ, ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΞ: Επιστρέφω, ανήσυχος για την τύχη του προστατευόμενου μου· άραγε θα θέλει επιτέλους να συμμορφωθεί; Έχει διαβάσει ήδη τα κείμενά μου. Αυτό είναι καλό. Ω, μακάρι να τα εξετάσει πολλές φορές και με προθυμία να τα σταθμίσει, έτσι ώστε να αποβάλει από μέσα του το πνεύμα της αλαζονείας· ίσως η Συνείδηση με τα κεντρίσματά της μπορέσει να τον επαναφέρει στον ορθό δρόμο. Ω, τι ευχάριστη σκέψη! Αλλά να, η Συνείδηση· καταφέραμε κάτι με τον Κενόδοξο; Ή μήπως δεν ενέδωσε ακόμη;
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Επιμένει και αντιστέκεται, τα αυτιά του είναι κλειστά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΞ: Και υποχώρησες;
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Ο ίδιος αποτραβήχτηκε από εμένα· αρνήθηκε να με ακούσει· με έδιωξε από το σπίτι του· τι άλλο να έκανα;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΞ: Γύρνα πάλι πίσω· θέλει, δεν θέλει θα σε ακούσει· φώναξε, κραύγασε, τρύπησε τα αυτιά του με τους ήχους σου· ακόμη και αν δεν επιτύχεις τίποτε, θα έχεις υπακούσει σε εμένα.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Πηγαίνω, ανεπιθύμητη και απρόσκλητη.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΞ: Ωστόσο, πήγαινε. Εγώ θα επιστρατεύσω ένα άλλο σχέδιο, για να βοηθήσω. Αχ, τι μιχανευόμαστε για χάρη του ανθρώπου! Κάνουμε τα πάντα, σαν να πρόκειται για δικές μας υποθέσεις, ενώ εκείνος δεν κάνει τίποτα και λιγότερο από το τίποτα. Θα έρθει, αχ,

θα έρθει μια ημέρα που ο ίδιος θα μας αναζητήσει· μόνο που τότε θα είναι πολύ αργά.

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

#### ΝΑΥΑΓΟΣ, ΔΡΩΠΑΞ, ΣΜΙΛΑΞ

- ΝΑΥΑΓΟΣ: Στεριά και θάλασσα είναι και οι δύο σκληρές και άγριες· την επιείκειά τους την έχω δοκιμάσει και κρίνω ότι είναι εξίσου ανελέητες. Η θάλασσα εδώ με ξέβρασε, η στεριά αγωνίζεται σκληρά πίσω να με στείλει. Πεθαίνω, πίνοντας πολύ νερό εκεί, τρώγοντας τίποτα εδώ.
- ΔΡΩΠΑΞ: Ποιος είσαι, άνδρα; Ποιος σου επέτρεψε να μπεις σε αυτή την πόλη;
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Καλύτερα ποιος με ανάγκασε!
- ΣΜΙΛΑΞ: Ποιος;
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Η πείνα.
- ΣΜΙΛΑΞ: Η πείνα δεν έχει καμία δικαιοδοσία σε αυτό τον τόπο, για να διατάζει.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Μακάρι να μην είχε καμία· θα ήθελα γρήγορα να απομακρυνθώ.
- ΣΜΙΛΑΞ: Καμία δεν έχει, σου λέω, εξουσία που να μην μπορείς με ασφάλεια να περιφρονήσεις.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Και όμως η ίδια μου είπε ότι είναι ο ανώτατος άρχοντας εδώ.
- ΔΡΩΠΑΞ: Μίλησε άστοχα· δεν πρέπει να της έχεις καμία εμπιστοσύνη.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Εκείνη μου φάνηκε υπερβολικά εύγλωττη, με έπεισε.
- ΔΡΩΠΑΞ: Εμείς ξέρουμε ότι ο Βασιλιάς είναι η ύψιστη εξουσία σε αυτό το μέρος.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Σωστά, βέβαια· αλλά είναι και η πείνα Βασίλισσα.
- ΣΜΙΛΑΞ: Θα την ανεβάσω στον τροχό του βασανιστηρίου, τη βασίλισσά σου αυτή.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Θα χαρώ. Γιατί εκείνη με βασανίζει με το χειρότερο τρόπο. Αφού αντί για τον τροχό του βασανιστηρίου, την κουβαλάω στην κοιλιά του βασανιστηρίου, από όπου δεν μπορώ να την αναγκάσω να φύγει.
- ΣΜΙΛΑΞ: Εσύ πραγματικά μου φαίνεσαι περισσότερο μίμος παρά ναυαγός· απομακρύνσου από εδώ ή αλλιώς θα κατασχέσω σε λίγο όλα όσα σου έχουν απομείνει.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Καθόλου δεν θα με πείραζε· γιατί μαζί μου περιφέρω την ανέχεια και την πείνα, που όποιος τις κατασχέσει, εμένα πρόθυμα από αυτό το βάρος θα απαλλάξει.
- ΔΡΩΠΑΞ: Λοιπόν, άνθρωπε, μάζεψε τα πράγματά σου και φύγε· δεν υπάρχει τίποτε εδώ που να αγοράζεται με αστεία.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Μόνο με δάκρυα επιτρέπεται;
- ΔΡΩΠΑΞ: Αν είναι σοβαρά.
- ΝΑΥΑΓΟΣ: Και όμως εγώ είμαι σοβαρός. Ναυαγός, κολυμπούσα μια ολό-

- κληρη νύχτα στα κύματα, άντεξα στη μάχη με το θάνατο, και λίγο πριν βυθιστώ, ξέφυγα με αυτό το κουπί· ο άνεμος και η θάλασσα άρπαξαν όλα τα υπόλοιπα. Βοηθήστε έναν αξιοθρήνητο, καρραβοτσακισμένο άνθρωπο.
- ΔΡΩΠΙΑΞ:** Δεν είμαστε σε πολύ διαφορετική κατάσταση από εσένα. Αλλά σε αυτή τη γειτονιά υπάρχει ένας άνθρωπος, ο πιο πλούσιος από όλους, που βοηθάει και φροντίζει τους φτωχούς σαν να ήταν παιδιά του.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Ποιο είναι το όνομα του άνδρα;
- ΔΡΩΠΙΑΞ:** Κενόδοξος.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Έχω ακούσει ήδη γι' αυτόν από άλλους· θα πάω και θα του ζητήσω βοήθεια.
- ΣΜΙΛΑΞ:** Αλλά πρόσεχε, μην πας από πόρτα σε πόρτα σε όλη την πόλη ζητώντας χρήματα· γιατί έχει θεσπιστεί πενταετής φόρος. Και έχουν ήδη περάσει πέντε χρόνια από τότε που διατάχθηκε η προηγούμενη εισφορά.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Θα προσέξω.

### ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΔΑΜΑΣ, ΝΑΥΑΓΟΣ, ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΒΡΟΥΝΩΝ, ΟΥΓΩΝ, ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ, ΦΤΩΧΟΣ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Μόλις έρθουν, οδήγησέ τους κατευθείαν σε εμένα. Κατάλαβες;
- ΔΑΜΑΣ:** Μάλιστα.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Μήπως αυτός είναι ο άντρας που αναζητώ; Πηγαίνω. Στο όνομα της δικής σου σωτηρίας και της αρετής σου, σε παρακαλώ εγώ να δείξεις έλεος για αυτή την άθλια ζωή.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Πρώτα μια ματιά τριγύρω· δεν είναι κανείς εδώ κοντά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Απομακρύνσου.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Χάθηκα από διπλό κακό, από τη στεριά και τη θάλασσα· από τα οποία και ένα μόνο θα αρκούσε και με το παραπάνω για να με αφανίσει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Φύγε από μπροστά μου, σκελετέ. Η ανηθικότητά σου επιτάσσει να καταστραφείς· τα κύματα, τιμωροί των εγκλημάτων σου, σε αναγκάζουν να θαλασσοδέρνεσαι ναυαγός.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Μακάρι ο μακαριστός Θεός να σε ευλογεί· ας πιστέψω ότι άξιζα να τιμωρηθώ· αν η τιμωρία μου είναι μικρότερη από όση μου αρμόζει, αυτό δεν πρέπει να σε εξοργίζει καθόλου· ο Θεός τιμωρεί συνήθως με επιείκεια, όχι βέβαια, για να είναι αδυσώπητος ο άνθρωπος εναντίον του ανθρώπου.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Ο ζητιάνος αυτός φαίνεται αρκετά θρασύς.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Φύγε από εδώ, αγχείε· δεν είσαι άξιος για καμία βοήθεια, αφού το πέλαγος μαρτυράει την ενοχή σου.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Αχ, έχοντας στο νου τη δική σου τύχη, δείξε έλεος για τη δική μου. Έτσι με την ίδια επιείκεια ο αιώνιος Θεός θα σου δώσει χάρη για τις δικές σου αμαρτίες.

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ξεδιάντροπε! Τολμάς να συγκρίνεις τον εαυτό σου με εμένα; Εσύ καταλογίζεις σε εμένα αμαρτήματα; Σε εμένα που ο κόσμος όλος διακηρύσσει ότι είμαι αθώος, ότι δε διέπραξα ποτέ κανένα σφάλμα; Σε εμένα που όλοι ξέρουν ότι κατέκτησα με τις ευεργεσίες μου και τα επιτεύγματα της ένδοξης ζωής μου τις καρδιές όλων των ανθρώπων; Σε εμένα που η ακεραιότητά μου αποτελεί παράδειγμα για τους επερχόμενους αιώνες; Αυτόν τον άνθρωπο τον θεωρείς εσύ όμοιο με εσένα, άξιο να τιμηθεί για τις αμαρτίες του; Εξαφανίσου, μίσαιμα, σου αξίζει η μεγαλύτερη συμφορά, ο θάνατος· χάθηκες, αν σε ξαναδώ μπροστά μου.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Έπραξες ορθά και όπως αρμόζει. Δεν ωφελεί καθόλου να ευεργετείς, όταν δεν υπάρχει κανένας θεατής της αρετής σου.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Αυτή είναι η περιφνημη γενναιοδωρία του Άνδρα; Αυτή είναι η καλοσύνη του; Θεοί του ουρανού, Θεοί υποχθόνιοι, μακάρι να καταστρέψετε όλους τους ανθρώπους που οι πράξεις και οι σκέψεις τους είναι τόσο καλές όσο αυτού εδώ. Αχ, καλύτερα να ζητήσεις ράπισμα, παρά καλαθάκι με φαγητό. Ούτε ψίχουλα δεν δίνουν εδώ, για να ελαφρύνουν την ανάγκη μου. Χαίρετε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ο Βρούνων και ο Ούγων έρχονται επιτέλους. Βρούνωνα και Ούγωνα, σας χαιρετώ!
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Μήπως ερχόμαστε σε ακατάλληλη ώρα Κενόδοξε;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Καθόλου ακατάλληλη· μόνος μου εγώ έκανα βόλτες εδώ, αναπαυόμενος ακούγοντας μουσική, μέχρι να σας δω.
- ΟΥΓΩΝ:** Βιαστήκαμε να σε δούμε και να μιλήσουμε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πού είναι ο Λαουδβίνος; Πού είναι οι άλλοι; Μήπως αρνήθηκαν να έρθουν;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Μας ακολούθησαν, σε λίγο θα έρθουν.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Καλύτερα να τους περιμένουμε μέσα. Στο μεταξύ, αγόρι, τοποθέτησε καρέκλες, για να είναι ο χώρος κατάλληλος για τη συζήτησή μας.
- ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ:** Για χάρη της καλής σου τύχης και της ζωής σου, εξάιρετε άνδρα, ελέησε τους φτωχούς.
- ΦΤΩΧΟΣ:** Δοκιμάσαμε τις βαρβαρικές αλυσίδες, υποφέραμε για πολύ καιρό την αθλιότητα της φυλακής, στερηθήκαμε την ελευθερία μας, και τώρα ζητάμε λίγα χρήματα για να την εξαγοράσουμε.
- ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ:** Κοίταξε τα άκρα μας που σαπίζουν από τη βροδιά· φέρε πίσω στο φως αυτούς που αδιάκοπα βασάνισαν η πείνα και η νύχτα.
- ΟΥΓΩΝ:** Σταμάτα, μην ενοχλείς άλλο τον Άνδρα αυτό.
- ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ:** Αν σταματούσε μόνο η ενόχληση από την κοιλιά μου.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Σε βλέπουν, μην καθυστερείς καθόλου, όσο μεγαλύτερη γενναιοδωρία επιδείξεις τόσο μεγαλύτερη η δόξα που θα γεννηθεί για εσένα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Μακριά από εμένα να θεωρείται ενοχλητικός ακόμη και κάποιος από τον ταπεινό λαό. Αλλά ποιου οι αλυσίδες είπες ότι σε κρατούν δέσμιος;
- ΦΤΩΧΟΣ:** Από βάρβαρο εχθρό αιχμαλωτιστήκαμε και οι δύο πριν από δέκα

- χρόνια, ενώ η πατρίδα μας κυριεύτηκε, τα παιδιά και οι γυναίκες μας χάθηκαν και εμείς οδηγηθήκαμε σε χώρα εχθρική.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ορίστε, πάρε από τρία χρυσά νομίσματα ο καθένας. Να με θυμάστε, να μνημονεύετε το όνομά μου στις προσευχές σας προς τον Κύριο.
- ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ, ΦΤΩΧΟΣ:** Μακάρι η ίδια η σωτηρία να σε προστατεύει, εσένα Άνδρα που είσαι ο πιο γενναιόδωρος από όλους τους ανθρώπους.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Δεν θυσιάσα στην Καλή Τύχη, όταν ξύπνησα σήμερα το πρωί· ευνοεί αυτόν, ενώ σε εμένα αντιστέκεται. Δεν μου είναι δυσάρεστο να ζητιανέψω για δεύτερη φορά και κυρίως η πείνα με αναγκάζει. Μόνο σε εμένα θα αρνηθείς την ευεργεσία σου; Λυπήσου με τον άθλιο και βοήθησέ με με την ίδια γενναιοδωρία, για να φανείς ότι δεν με αποδιώχνεις γενικά, μολονότι με απέρριψες προηγουμένως.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Κάνε ό,τι κάνεις· πάρα πολλοί παρακολουθούν, πρέπει να δώσεις κάτι.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εγώ σε απέρριψα, εγώ σε απόδιωξα, άνθρωπέ μου;
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Πριν από λίγο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Συγχωρέστε με φίλοι μου, δεν ήξερα καθόλου ότι επαιτούσε.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Καραβοτσακισμένος ζήτησα βοήθεια πριν από λίγο και τώρα ακόμη ζητάω.
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Μήπως έχοντας στραμμένη την προσοχή σου στις μελέτες σου, δεν τον πρόσεξες καν;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πάρε θάρρος και ζήτα· θα αισθανθείς τη γενναιοδωρία μου.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Ο,τιδήποτε προσφέρει η γενναιοδωρία σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πάρε δύο χρυσά νομίσματα.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Ο ΘΕΟΣ να σε σώξει, εξάισιε άνθρωπε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πριν από όλα έχω μάθει να αγαπώ και να φροντίζω τους φτωχούς.
- ΟΥΤΩΝ:** Δεν έχω δει ποτέ μου μεγαλύτερη γενναιοδωρία.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Ένα τέτοιο θέατρο έπρεπε να έχει η αρετή.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πηγαίνουμε;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Όπως σου αρέσει.
- ΝΑΥΑΓΟΣ:** Πόση σημασία έχει τι ζητάει ποιος και ποια ώρα! Τόσο ξαφνικά αλλάζει ο άνθρωπος, ώστε αυτός που χθες ήταν ζητιάνος, σε μία ώρα μέσα γίνεται πλούσιος. Έπρεπε να είμαι μάντης και να γνωρίζω αστρολογία, σε λίγες μέρες μόνο επαπειτίας θα είχα πλουτίσει.

## ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

### ΦΙΛΑΥΤΙΑ

- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Τι είναι αυτό; Τι είναι αυτό που αισθάνομαι; Ο Αχέροντας μας αναταράσσει πάλι με νέα ταρακουνητά; Τι είναι αυτό; Μήπως ο φρουρός της σκληρής φυλακής τεντώνει τα κεφάλια του αλυχτώντας ξανά από το τρίστομο πρόσωπό του; Αχ, απαίσια θέση! Από αυτή αναγκάζει όλο το πλήθος του Πλούτωνα να επιταχύνει το βηματισμό του; Άλλη μια συμφορά θα προστεθεί σε τόσες συμφο-



ρές. Ολόκληρη η δύναμή του καταπίνει τον κόσμο. Αισθάνομαι, αισθάνομαι τη Μέγαιρα να ανεμίζει τα ένοχα μαλλιά της, τη ματωμένη Τισιφώνη να σείει τις δάδες· τον Κενόδοξο όλες καταδιώκουν, όλες εναντίον του επιτίθενται. Η πρώτη μου ανησυχία, λοιπόν, είναι να ηγηθώ αυτής της επίθεσης. Τώρα σφυρηλατείται μεγαλειώδης σύγκρουση· από όλους τους άλλους ο Κενόδοξος θα ζητήσει να δηλώσουν την υποταγή τους, ενώ ο ίδιος θα υποταχθεί μόνο σε εμένα. Τους άλλους μπορεί να τους νικήσει· ούτε σε εμένα όμως ούτε στον εαυτό του μπορεί να επιβληθεί. Όποιος τους άλλους νικά με αυτό τον τρόπο, από τον εαυτό του ηττάται.

### ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

#### ΔΩΡΟΣ, ΔΡΟΜΟΣ, ΚΛΕΠΤΗΣ, ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ, ΜΑΧΑΩΝ

- ΔΡΟΜΟΣ: Πιάστε τον κλέφτη· από εκεί, από εκεί φεύγει. Πιο γρήγορα.  
 ΔΩΡΟΣ: Κακό να συμβεί σε αυτόν τον κακό άνθρωπο· τόλμησε να αρπάξει αυτό το πανάκριβο χαλί, ενώ τον παρακολουθούσα, το κάθαρμα. Πριν από λίγο έφυγε από το σπίτι, δεν μπορεί να είναι μακριά.
- ΔΡΟΜΟΣ: Εγώ θα τον κυνηγήσω, πριν επιστρέψει ο αφέντης. Πηγαίνω από εδώ· εσύ, Δώρε, αναζήτησέ τον από εκεί.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τίποτε δεν προσφέρει μεγαλύτερη ικανοποίηση στην ψυχή μου από τη συναναστροφή με τους πιο μορφωμένους, νέους και άνδρες, της εποχής· να τους ακούω και να τους κάνω ερωτήσεις. Τίποτε, λοιπόν, πιο ευχάριστο δεν μου συνέβη σήμερα από το να επισκεφτώ τον Κενόδοξο, όπως συνήθως κάνω, και να παρακολουθήσω τη συζήτηση μαζί του.
- ΜΑΧΑΩΝ: Και μολονότι ισχυρίζεται πως κατέχει μόνο τους νόμους, γνωρίζει ωστόσο και διδάσκει όλα τα άλλα εκτός από αυτούς.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αν η φροντίδα ενός πλήθους αρρώστων δεν με ανάγκασε να αποχωρήσω, θα ήμουν ακόμη εκεί· τόσο πολύ συνηθίζει να με συναρπάξει. Αλλά ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος που βγαίνει από το σπίτι μου;
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Πίστεψαν ότι θα πήγαινα μακριά· εγώ όμως κρύφτηκα πίσω από την πόρτα. Τώρα μπορώ να φύγω με μεγαλύτερη ασφάλεια.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Ε, εσύ, τι γυρεύεις στο σπίτι μου;  
 ΚΛΕΠΤΗΣ: Πιάστηκα ο άτυχος επ' αυτοφώρω. Τι να πω;  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Λοιπόν, δεν μπορείς να μου απαντήσεις;  
 ΚΛΕΠΤΗΣ: Χάθηκα τελειωτικά! Μήπως με φώναξες;  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Για ποιο λόγο βρίσκεσαι εδώ;  
 ΚΛΕΠΤΗΣ: Εγώ; Μπες μέσα και ρώτα, αφού είσαι τόσο περιέργος.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Όμως, εγώ κατοικώ σε αυτό το σπίτι. Έχω δικαίωμα να ρωτάω, τι κάνεις εδώ;
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Θα σου πω λοιπόν. Αυτό το υπέροχο χαλί από το Βέλγιο προσφέρω για πώληση· μου είπαν ότι σε αυτό το σπίτι υπάρχει το όμοιο

- του, τόσο όμοιο το ένα με το άλλο, όπως αυγό με αυγό. Επομένως, θεώρησα ότι έπρεπε να το φέρω εδώ και να το δείξω στον αφέντη. Αλλά μου είπαν ότι ο αφέντης δεν ήταν μέσα· αν είσαι εσύ, αγόρασέ το.
- ΜΑΧΑΩΝ: Πραγματικά, είναι εντελώς όμοιο με το άλλο, που έχεις στον πάνω όροφο.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Πόσο το πουλάς λοιπόν;
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Αγόρασέ το για είκοσι δύο χρυσά νομίσματα.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αφαίρεσε δύο· θα πάρεις είκοσι.
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Έχω μεγάλη ανάγκη· διαφορετικά δεν θα δεχόμουν. Πλήρωνα όμως, γιατί δεν μου αρέσει να καθυστερώ.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Πλήρωσε, Μαχάων. Πολύ συχνά σκεφτόμουν να αγοράσω ένα ακριβώς όμοιο χαλί, αν υπήρχε κάποιο. Ποτέ μέχρι τώρα δεν το είχα βρει, να που βρέθηκε.
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Φεύγω, τα πράγματα πήγαν καλά. Αλίμονο, χάθηκα για δεύτερη φορά! Απέναντί μου βρίσκεται ο δούλος που με έπιασε να κλέβω.
- ΔΩΡΟΣ: Αρπαχτικό, ελαφροχέρη· σε κρατάω με τα χέρια μου. Πού είναι το χαλί που έκλεψες;
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Άφησέ με· το επέστρεψα ήδη.
- ΔΩΡΟΣ: Σε ποιον;
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Στον αφέντη σου. Άφησέ με, τον έχω ηρεμήσει πια· ορίστε, να, το βλέπεις;
- ΔΩΡΟΣ: Καλά, σε διαφορετική περίπτωση δεν θα σε άφηνα ποτέ να φύγεις· κοίταξε να μην επιστρέψεις· χάθηκες, αν σε ξαναδώ εδώ δεύτερη φορά.
- ΚΛΕΠΤΗΣ: Ποτέ μέχρι τώρα δεν πρόσφερα μεγαλύτερη θυσία στη Θεά που προστατεύει τους κλέφτες από ότι σήμερα· ώρα να το βάλω στα πόδια.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Έλα Δώρε, και κουβάλησε αυτό το χαλί μέσα.
- ΔΩΡΟΣ: Πόσο χαίρομαι που το πήρες πίσω, αφέντη! Να ρωτήσω πού βρήκες αυτό τον άνθρωπο;
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Μπροστά στην πόρτα μου.
- ΔΩΡΟΣ: Και εγώ, ανόητος πέρα για πέρα, έψαξα σε όλη την πόλη· το κάθαρμα όμως δεν κοκκίνισε από ντροπή;
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Γιατί να κοκκινίσει;
- ΔΩΡΟΣ: Που πιάστηκε με αυτόν τον τρόπο.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Όχι, καθόλου.
- ΔΩΡΟΣ: Τι, καθόλου; Εγώ θα έτρεχα να κρυφτώ στις πιο απόμακρες γωνιές του κόσμου.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Γιατί;
- ΔΩΡΟΣ: Μήπως έφαγε ένα γερό χέρι ξύλο, το παλιοτόμαρο;
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Γιατί να φάει ξύλο;
- ΔΩΡΟΣ: Αφέντη, συχνά είσαι υπερβολικά καλός. Σίγουρα του άξιζαν μερικά χτυπήματα.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αντίθετα, άξιζε την ευγνωμοσύνη μου. Γιατί το αγόρασα σε εξευτελιστική τιμή. Το άλλο που είναι ομοίό του κόστισε τα διπλά.

ΔΩΡΟΣ: Ποιο άλλο όμοιό του;  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Εκείνο που έχουμε επάνω.  
 ΔΩΡΟΣ: Μα εκείνο είναι αυτό το ίδιο, αφέντη.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Όχι, αυτό μόλις το αγόρασα.  
 ΔΩΡΟΣ: Κάνεις λάθος· δικό σου ήταν πριν το αγοράσεις.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τι, λες πως ήταν δικό μου; Με ποιον τρόπο;  
 ΔΩΡΟΣ: Αχ, δυστυχώς δεν μπόρεσα να τον εμποδίσω· μπήκε ο κλέφτης μέσα στο υπνοδωμάτιο και το άρπαξε.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αυτός που πριν λίγο μου το πουύλησε;  
 ΔΩΡΟΣ: Ακριβώς.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αυτός που μιλούσα μαζί του;  
 ΔΩΡΟΣ: Μάλιστα.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Γιατί δεν τον κράτησες λοιπόν δεμένο, ανόητε;  
 ΔΩΡΟΣ: Τον κρατούσα, αλλά εκείνος είπε ότι σου το είχε ήδη επιστρέψει.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Ηλίθιε, εγώ, εγώ θα σε τιμωρήσω για το σφάλμα εκείνου και θα υποφέρεις εσύ στη θέση του.  
 ΔΩΡΟΣ: Γιατί, τι έκανα εγώ;  
 ΜΑΧΑΩΝ: Συγκράτησε την οργή σου· ο νεαρός δεν φταίει σε τίποτα.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Έπρεπε να φυλαχτεί από τα χέρια του κλέφτη.  
 ΜΑΧΑΩΝ: Και εσύ έπρεπε να φυλαχτείς από τους δόλους του κλέφτη.  
 ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Και οι δύο είμαστε ένοχοι, αλλά πιο πολύ εγώ.

### ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ, ΔΑΜΑΣ, ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πόσο ευχάριστο είναι για εμένα να ακούω τους επαίνους αυτούς των Νέων, με τους οποίους συνηθίζουν πολλές φορές να με τιμούν. Ωστόσο, έχω την επιθυμία να μάθω και οι απλοί άνθρωποι στον έξω κόσμο τι σκέφτονται για εμένα.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Μπορείς να αμφιβάλεις; Οπωσδήποτε πολλά, θαυμαστά και μεγαλειώδη πράγματα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Θα μου άρεσε να ξέρω. Δαμά, οδήγησε σε εμένα αυτό το γέροντα.  
 ΔΑΜΑΣ: Ε, γέροντα, έλα για λίγο προς τα εδώ.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Τρία ασημένια νομίσματα και τρία κέρματα είναι η τιμή.  
 ΔΑΜΑΣ: Σε διέταξα να έρθεις.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Κοστίζει περισσότερο σε εμένα.  
 ΔΑΜΑΣ: Δε σου ρώτησα αυτό. Ο αφέντης μου, όμως, σε προστάζει να πας για λίγο κοντά του.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Από τα περίχωρα.  
 ΔΑΜΑΣ: Απέχεις πολύ.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Δεν είναι τόσο μεγάλη απόσταση.  
 ΔΑΜΑΣ: Στο θέμα μας, γέροντα.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Όταν βγήκα έξω, το ρολόι μόλις είχε χτυπήσει τρεις.  
 ΝΤΑΜΑ: Δεν είναι αυτό που με ενδιαφέρει.

- ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Το βήμα μου είναι αργό, γιατί είμαι γέρος.  
 ΔΑΜΑΣ: Με περιπαίζεις;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Δε με νοιάζει τόσο πολύ το κέρδος. Η ζωή μου είναι αρκετά λιτή.  
 ΔΑΜΑΣ: Τι συμβαίνει με αυτόν το γέρο; Άλλο τον ρωτάω και άλλο απαντάει.
- ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Τόσες φορές το είπα, δεν δέχομαι για λιγότερα.  
 ΔΑΜΑΣ: Μήπως είναι κουφός;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Μόλις πάω στην αγορά, δεν θα λείπει ο αγοραστής. Άφησέ με, αν δεν θέλεις να αγοράσεις.
- ΔΑΜΑΣ: Στον αφέντη μου, στον αφέντη μου, σε πρόσταξα να έρθεις.  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Εμένα; Καθόλου δεν σε άκουσα προηγουμένως. Πού είναι ο αφέντης σου;
- ΔΑΜΑΣ: Εδώ είναι.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Απομακρύνσου, Δαμά, θα μιλήσω μόνος μου μαζί του. Από πού ήρθες στην πόλη αυτή, γέροντά μου;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Από ένα χωριό.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Μήπως ξέρεις τους διακεκριμένους πολίτες αυτής της πόλης;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Κάποιους.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τι λέγεται γι' αυτούς στα προάστια, γίνονται καλά ή κακά σχόλια;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Ανάλογα αν κάποιος είναι καλός ή κακός.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τον Κενόδοξο, τον θεωρούν καλό ή όχι;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Μπορώ να ρωτήσω ποιος είναι ο Κενόδοξος;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ο πιο διακεκριμένος σχεδόν από όλους τους επιφανείς πολίτες αυτής της πόλης.
- ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Δεν άκουσα ποτέ γι' αυτόν κάτι, ποιος να είναι άραγε;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Α, πραγματικά δεν άκουσες τίποτα για τη μόρφωσή του;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Απολύτως τίποτα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Για τον περίφημο Κενόδοξο, λέω, τίποτα;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Απολύτως τίποτα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Για τη μοναδική καλλιέργειά του;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Απολύτως τίποτα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αυτόν που τον γνωρίζει όλος ο κόσμος;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Είμαι σίγουρα μέρος όλου του κόσμου, όμως δεν τον γνωρίζω.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πες μου, κυκλοφορείς συχνά σε αυτήν την πόλη;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Καθημερινά.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Και δεν άκουσες τίποτα γι' αυτόν τον άνδρα;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Το παραμικρό.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πώς είναι δυνατόν;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Δεν έχω ιδέα· ένα πράγμα όμως ξέρω, δεν έχω ακούσει τίποτα για τον Κενόδοξο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Για εκείνον που όλοι συνηθίζουν να τον δείχνουν με το δάχτυλο;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Και με τη γροθιά να τον έδειχναν, εγώ ωστόσο δεν θυμάμαι να έχω ακούσει κάτι γι' αυτόν.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Μήπως αν τον έβλεπες, θα τον αναγνώριζες;  
 ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ: Αν έλεγε ότι είναι αυτός, ίσως να τον πίστευα.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Άφησε τον ανόητο, είναι αρκετό για εσένα, αν σε ξέρουν οι άλλοι.

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Δεν έχεις όμως την επιθυμία να γνωρίσεις εκείνον τον άνδρα;  
**ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ:** Απολύτως καμιά.  
**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Οι περισσότεροι θα πλήρωναν ένα σεβαστό ποσό, για να τον αντικρίσουν.  
**ΡΟΥΣΤΙΚΟΣ:** Οι νεκροί ή οι τυφλοί ίσως. Εγώ, όμως, ακόμη και αν μπορούσα να αγοράσω εκατό Κενόδοξους με μια δεκάρα, δεν θα το ήθελα. Αλλά μη με καθυστερείς· πηγαίνω στην αγορά.  
**ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Πόσο λίγα ξέρουν οι Χωριάτες.  
**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Η άγνοια αυτού του ανθρώπου με κάνει και κοκκινίζω. Πίστευα ότι είμαι γνωστός σε όλα τα έθνη· τώρα, ούτε στα προάστια δεν με ξέρει κάποιος.  
**ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Χωρίς αμφιβολία αυτός ο όγλος από χωριάτες δεν έχει καμιά αντίληψη. Καθόλου δεν πρέπει να καθυστερείς ρωτώντας, ποιον θεωρούν καλό και ποιον όχι!

### ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

#### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Αλίμονό μου! Μάταιοι κόποι! Χάθηκε η ανάμνηση όλων των ευεργετημάτων μου! Επιστρέφω, λοιπόν, εκεί όπου πολλές φορές κατέβαλα προσπάθειες, για να παίξω την τελευταία πράξη του έργου. Είμαι εγώ το καλό Πνεύμα του Κενόδοξου, αλλά εκείνος με καταδιώκει σαν να ήμουν κακό. Με αποφεύγει, με μισεί, με καταριέται· αλίμονο, ολέθρια αγνοεί την τιμωρία που έρχεται γρήγορα, αγνοεί την επικείμενη μοίρα του, αγνοεί τους τωρινούς κινδύνους, αγνοεί τη συντριβή του. Κενόδοξε, αρκετά! Αχ, αρκετά με την υπερηφάνεια σου, φτάνει πια Κενόδοξε! Δεν θα αποκτήσεις ποτέ συναίσθηση του εαυτού σου; Δεν θα δώσεις τέλος με κανένα τρόπο στην αλαζονεία σου; Καμιά μέρα δεν θα σου στερήσει επιτέλους την επιθυμία της δόξας; Θα σου τη στερήσει, αλλά πολύ αργά· θα σου τη στερήσει. Ενώ κάνεις υποδείξεις στους άλλους, θα αποτύχεις ο ίδιος· ενώ διδάσκεις στους άλλους πώς να ζουν, θα χαθείς ο ίδιος. Πόσο πολύ θα επιθυμείς τη δόξα, όταν θα πληρώνεις το χρέος σου γι' αυτήν! Θα ανακτήσεις τη λογική σου, όταν ο δρόμος της σοφίας θα είναι πια κλειστός για εσένα. Ήδη, ήδη θα ήσουν χαμένος, αν δεν πετύχαινα αναβολή για χάρη σου με τις προσευχές μου. Φοβάμαι όμως ότι μάταια προσπαθώ· και ότι θα αποχωρήσω ηττημένος από εδώ, όπως πολλές φορές μέχρι τώρα. Ωστόσο, θα αποπειραθώ μια έσχατη επίθεση σφυροκοπώντας την υπερηφάνεια σου.

## ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

## ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΜΑΡΙΣΚΟΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δεν ξέρω τι μου συμβαίνει αυτές τις μέρες· δεν με ευχαριστεί να φάω ή να πω· ούτε το διάβασμα ούτε το γράψιμο μου διώχνει τη ναυτία.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αυτό είναι αξιοπερίεργο με όλες τις ασχολίες σου, Κενόδοξε; Γίνεσαι σχεδόν κομμάτια, ένας εσύ για όλους, με τη δύναμή σου υποστηρίζεις τον κόσμο· στους ώμους σου πέφτει βάρος, που ούτε ο Άτλαντας δεν θα μπορούσε να αντέξει στους δικούς του.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Μια βαθιά υπνηλία βαραίνει τα κουρασμένα μάτια μου. Δεν θα αντισταθώ, θα αναπαυθώ. Στο μεταξύ, εσύ φύγε από εδώ· και κανείς άλλος να μην ταράξει την ησυχία μου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ: Αρρωσταίνω εγώ, κάθε φορά που υποφέρει ο Κενόδοξος. Εκείνον, για να δειπνήσω, τον εξυψώνω με τις κολακείες μου· όταν, λοιπόν, να τον επαινέσω δεν μπορώ και να δειπνήσω δεν μπορώ.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Εγώ του έκλεισα τα μάτια με τον ύπνο· θα τρομοκρατηθεί από όνειρα, αυτός που συχνά ταρακούνησα ξύπνιο χωρίς να καταφέρω τίποτα. Κενόδοξε, θα αναχωρήσεις· αυτή είναι η τελευταία μέρα της ζωής σου. Στο εξής απομένει μόνο η τελική κρίση για τη ζωή σου. Βλέπεις ποιο βιβλίο κουβαλάω μαζί μου; Διάβασε εδώ. Τι, ανατριχιάζεις μπροστά στα εγκλήματά σου; Είναι αργά· έπρεπε να ανατριχιάσεις εδώ και πολύ καιρό! Βλέπεις τις πονηριές σου; Βλέπεις τα τεχνάσματά σου; Μπορούσες να εξαπατάς τους θνητούς· τους αθάνατους όμως δεν μπορείς να τους ξεγελάσεις ούτε να τους κοροϊδέψεις. Δεν βλέπεις την υπερηφάνεια σου; Την αλαζονεία σου; Την έπαρσή σου; Εκατό φορές αν διάβαζες, υπερηφάνεια θα διάβαζες! Χίλιες φορές να διάβαζες, υπερηφάνεια θα διάβαζες! Δέκα χιλιάδες φορές, εκατό χιλιάδες φορές αν διάβαζες, υπερηφάνεια θα διάβαζες! Το αντιλαμβάνεσαι;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Α, α, α!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Πρέπει να αναχωρήσουμε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Περίμενε λίγο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Δεν καταφέρνεις τίποτα· θα κληθείς. Πανούργε, άφησε τον Κάτω Κόσμο και έλα εδώ μαζί με το λεφούσι που πάντα σε ακολουθεί.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ποιος με καλεί;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Η ύψιστη αρετή του Πνεύματος.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τι διατάζει;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Ζητάει να τρομάξουμε τον Κενόδοξο.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα μετανόησει τότε!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Μακάρι!
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν θέλω.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Εγώ θέλω. Σε διατάζω, σε προστάζω.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Να τρομάξω το θήραμά μου;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Σε διατάζω, μιάσμα· οφείλεις να υπακούσεις.

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα τον σκοτώσω, λοιπόν.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Σου απαγορεύω να τον σκοτώσεις· θέλω μόνο να τον τρομοκρατήσεις. Πήγαινε και μη σταματήσεις, ώσπου να επιστρέψω.

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

#### ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΑΣΤΕΡΩΘ, ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ποιο είναι το θήραμά μου; Αυτό που τώρα da προορίζεται για τα σαγόνια του Ερέβους; Πού είναι; Πού είναι; Το βλέπω. Αστερῶθ, Ασεμφολῶθ, ελάτε, σηκώστε τη λεία.

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δείξε έλεος, λυπήσου με.  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Πού καλούμαστε;  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Εδώ, έμπιστο τμήμα της αγέλης μου.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Να αρπάξουμε και να οδηγήσουμε τον αμαρτωλό σε εσένα;  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Εμπρός, ξέρασε την ψυχή σου που είναι φορτωμένη με αμαρτίες, μεγάλες, νέες, πολλές, βαριές.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αχ, αχ, αχ! Περίμενε λίγο, περίμενε.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αρνούμαστε να περιμένουμε.  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Παρακαλᾷς εσύ, ξεδιάντροπε, για καθυστέρηση; Από καιρό είσαι καταδικασμένος να συρθείς στα Τάρταρα.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Θα συντρίψω τα ένοχα σαγόνια του αμαρτωλού και θα σταματήσω την ένοχη αναπνοή του.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ε, ε, βοηθήστε με!  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ποιος να βοηθήσει; Είσαι και θα είσαι δικός μας· οδηγήστε τον, τραβήξτε τον, αρπάξτε τον.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Θεοί του ουρανού!  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Του Κάτω Κόσμου είμαστε Θεοί· εμάς πρέπει να καλείς.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δώστε μου λίγο χρόνο, αλίμονο!  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Κοντά μας θα έχεις άφθονο χρόνο.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Να μην καθυστερούμε καθόλου, είναι δικός μας.  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Έχουμε αργίσει αρκετά, ας τον αρπάξουμε. Δώστε μου τα πόδια.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Αυτά τα χέρια τα προορίζω για εμένα.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Και την ψυχή του για τα Τάρταρα.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: ΘΕΕ μου, σώσε με!  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Το Θεό αναζητάς; Εκείνος, όμως, δεν αναζητά εσένα.  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Εσύ ήσουν για εσένα ο ΘΕΟΣ, κάλεσε τον εαυτό σου.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Βοήθησέ με, Πνεύμα!  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Μάταιος κόπος· σε μισεί, σε παραμελεί, σε περιφρονεί, όπως εσύ το Πνεύμα προηγουμένως.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Μα εγώ δεν καταφρόνησα ποτέ τον Παντοδύναμο.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Την υπερηφάνεια σου δεν καταφρόνησες και την αλαζονεία σου.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Ακόμη μουρμουρίζει; Βάλε καντά σίδερα και πυρσούς στα πλευρά του.

- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τα βασανιστήριά μας θα αισθανθεί σε λίγο, αυτός που τόλμησε να συγκριθεί με εμάς στην υπερηφάνεια.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Και να μας ξεπεράσει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Χριστέ, άλωσε το χέρι σου για μια φορά ακόμα σε εμένα τον άθλιο.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Αξιοθρήνητε, θέλεις να ακούσεις για τελευταία φορά την καταδίκη σου; Μπορείς να το κάνεις· σου το εγγυόμαστε.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Πλησιάζουμε· ας καλέσει κάποιος τον Πλούτωνα να ανοίξει τις πύλες.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Άγγελοι, συντρέξτε με όλοι· εμποδίστε με τη δύναμή σας τις ορδές του Κάτω Κόσμου.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα έρθουν και θα σε βοηθήσουν να βυθιστείς στα νερά της Στύγας.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Επιτέλους, κοντεύουμε στις σπηλιές του τρομαχτικού Ερβόβου· ρίξτε το τέρας εκεί μέσα.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Σπρώξτε τον, τραβήξτε τον. Ο δρόμος για τον Κάτω Κόσμο ανοίγεται μπροστά μας. Αισθάνομαι τις φρικτές φλόγες από τα καμίνια που ανάβουν. Αφήστε το κτήνος.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Ας ψηθεί και ας ιδρώσει, για να συνηθίσει να υποφέρει τα βασανιστήριά μας.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αλίμονο, αλίμονο, ποιον δικηγόρο να ζητήσω για εμένα; Εσύ, φτερωτέ άγγελε, μοναδική ελπίδα για τη σωτηρία μου, έλα γρήγορα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Πού με καλείς;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Για να γλιτώσεις εμένα, τον καταδικασμένο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Να γλιτώσω εσένα; Δεν σε ακούω, εσένα που ποτέ δεν θέλησες να με ακούσεις.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Θα σε ακούω στο εξής.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τίποτα δεν θα κάνει· αυτά τα λέει ο φόβος. Μόλις επιστρέψει στην ασφάλεια, θα ξαναγυρίσει στους δικούς του τρόπους.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Η υπερηφάνεια του δεν ξέρει να κρατάει το λόγο της.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Δεσμεύομαι με όρκους ιερούς.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Καμία σχέση δεν έχει με την ιερότητα ένας ξεδιάντροπος άνθρωπος, καμία.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Καλά, Κενόδοξε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Σώσε με, τον αξιολύπητο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Αν αλήθεια πιστεύεις ότι είσαι αξιολύπητος.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πιστεύω ότι είμαι.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν το πιστεύει, ο αχρείος· υποκρίνεται.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Φύγετε από εδώ δαίμονες του Κάτω Κόσμου, απομακρυνθείτε γρήγορα και απελευθερώστε τη λεία σας.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Αυτός που είναι πιο περήφανος και πιο αμαρτωλός από εμάς θα απολαμβάνει το φως, ενώ διατάξεις εμάς να το εγκαταλείψουμε;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Φύγε γρήγορα. Επαναφέρω τη χάρη μου στον προστατευόμενό μου.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Η χάρη σου θα εξαφανιστεί σύντομα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Τότε δεν θα σου αρνηθώ τίποτα.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Είναι δικός μας.



- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Δεν είναι ακόμη.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα είναι.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Ο Θεός το απαγορεύει αυτό· δεν είναι ακόμη δικός σας. Βιαστείτε να φύγετε.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αλίμονο, τι οφείλω σε εμένα που με απελευθέρωσες;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Αυτή την υπερηφάνεια οφείλεις σε εμένα· απέβαλλε την υπερηφάνια σου· δεν μπορείς να έχεις ένα μυαλό κυριευμένο από υπερηφάνεια, αν θέλεις να έχεις μέσα σου εμένα ή το ΘΕΟ· ακόμη περισσότερο αν θέλεις να έχεις ακέραιο τον εαυτό σου. Σταμάτα να αμαρτάνεις· έχοντας στη μνήμη σου τους τωρινούς κινδύνους, κρατήσου μακριά από την τιμωρία στο μέλλον.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Έχω ψευδαισθήσεις; Υπάρχω εγώ ο ίδιος; Είμαι ζωντανός ή νεκρός; Μήπως ζω το θάνατό μου; Τίποτε από τα δύο ή μήπως και τα δύο τα αισθάνθηκα αληθινά; Ποιος φόβος με κυρίεψε; Ακόμη και τώρα τρέμω. Είχα αρχίσει να ησυχάζω, αλλά αυτό μόνο ησυχία δεν ήταν, Θεοί! Καιγόμουν, βρέθηκα αντιμέτωπος με τη ζωή και το θάνατο. Γιατί, ποιος πλησίασε πιο κοντά στο βασίλειο της μαύρης Περσεφόνης και στην έδρα του Αιακού; Ανοίχτηκε πλατύς ο Κάτω Κόσμος μπροστά στα μάτια μου· με τραβούσαν, με έσπρωχναν δαίμονες από παντού, πολλοί όχι ένας· τελικά ανέκτησα τη ζωή και τη σωτηρία μου ικετεύοντας. Αχ, αλίμονο! Είμαι λοιπόν τόσο αχρείος; Είμαι τόσο φορτωμένος με κάθε είδους αμαρτία, ώστε να αξίζω να καταποντιστώ στα Τάρταρα;  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Ο Ουρανός σου αξίζει.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Το όνειρο με αναγκάζει να αμφιβάλω.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Η αλήθεια απαγορεύει κάθε αμφιβολία.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ο κίνδυνος με τρώμαξε.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Ποιος κίνδυνος μπορεί να πλήξει την αρετή σου;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αυτός που πριν από λίγο αντιμετώπισα.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Όνειρα ήταν, όχι κίνδυνοι.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Και όμως προκαλούν φόβο.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Στα παιδιά.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Συχνά οι σοφοί ονειρεύονται όνειρα που βγαίνουν αληθινά.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Ακόμη συχνότερα ανούσια και απατηλά.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Τι με εμποδίζει να τα θεωρήσω βέβαια;  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Τι σε απαγορεύει να τα θεωρήσεις ανόητα;  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Και όμως αισθάνθηκα ότι εγώ ο ίδιος κινδυνεύω!  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Αυτό συνέβη, γιατί το όνειρο σε έπεισε.  
 ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πόσο φρικτό, πόσο τρομαχτικό ήταν το στίφος των δαιμόνων του κακού που μου επιτέθηκε!

ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Εσύ τους τρώμαξες περισσότερο.
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Ζητούσαν εκδίκηση για όλα τα εγκλήματά μου.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Σε καταδίωξαν, γιατί μισούν την αρετή σου.
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Δεν συνηθίζουν να απειλούν κανέναν τόσο πολύ για τις αρετές του.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Μήπως δεν γνωρίζεις, τον Αντώνιο και τον Μακάριο, την επίθεση των δαιμόνων που υπέφεραν και οι δύο, ξακουστοί για τον έπαινο της αγιότητάς τους; Γιατί η αγιότητα είναι αυτή, που προκαλεί την αποδοκιμασία των αχρείων. Μήπως με τον ίδιο τρόπο αγνοείς και τη γενναιοδωρία σου απέναντι στους φτωχούς;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Και βέβαια τη γνωρίζω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Την ευσπλαχνία σου απέναντι στους κατώτερους;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Την υπομονή σου με όσους ζητούν τη συμβουλή σου;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Τη μετριοπάθειά σου παρά την ευημερία σου;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Την αντοχή σου στις αντιξοότητες;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Έπειτα, τη μεγάλη σου εγκράτεια;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Επιπλέον, την αποχή σου από κάθε είδους απολαύσεις;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Την ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Ακόμη, τις ατέλειωτες προσευχές σου;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Τις ξέρω.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Τέλος, την απερίγραπτη ευσέβειά σου προς το ΘΕΟ;
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Τα ξέρω όλα αυτά. Ωστόσο!
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Επομένως τι; Η οδός της αποθέωσης θα αποκλειστεί για τις αληθινές αρετές σου; Ο ΘΕΟΣ είναι άδικος και εχθρικός, αν μπορέσει να ανεχτεί μια τέτοια αδικία.
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Φοβάμαι ωστόσο, φοβάμαι ο καημένος.

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

#### ΜΑΡΙΣΚΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ

ΜΑΡΙΣΚΟΣ:	Κοιμάται ακόμη; Είναι ξύπνιος. Φαίνεται όμως κάπως θλιμμένος.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Ξέχασε αυτό το ανόητο όνειρο.
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Αν ήταν ανόητο το όνειρο.
ΦΙΛΑΥΤΙΑ:	Είναι ανόητο.
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:	Μακάρι να ήταν!
ΜΑΡΙΣΚΟΣ:	Δεν ξέρω με ποιες κρυφές σκέψεις είναι απασχολημένος. Θα τον χαιρετήσω πρώτος. Κενόδοξε, ήρθα προς τα εδώ πατώντας στις άκρες των ποδιών μου, για να μην ταράξω την ησυχία σου θορυβώντας.

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Έφτασες καθυστερημένα· ποτέ δεν με συνάντησες λιγότερο αναπαυμένο. Δεν ξέρω αν ήταν η ησυχία ή η ανησυχία μεγαλύτερη, ποια να σκεφτώ ότι κυριαρχούσε.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Ποιο κακό σε αναστάτωσε;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Τρομαχτικά φαντάσματα στα όνειρά μου.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Χα, χα, επέστρεψε στην καλή σου διάθεση· είσαι θλιμμένος χωρίς αιτία. Ποια εμπιστοσύνη μπορεί να έχει κανείς στα όνειρα;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Συχνά μεγάλη.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Συχνά καμία.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Φοβάμαι μήπως σήμερα πρέπει να έχω κάποια!
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Καμία. Πίστεψε ότι σήμερα δεν πρέπει να έχεις καμία. Αύριο θα αισθανθείς διαφορετικά, όταν τα όνειρά σου θα είναι καλύτερα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Γιατί;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Είμαι ειδικός στο θέμα, η γνώση μου βασίζεται στην εμπειρία. Σήμερα ο Ύπνος ήρθε μέσα από την ελεφάντινη πύλη, ανεμίζοντας μια φτελιά με το χέρι. Γι' αυτό είναι κενό, οτιδήποτε ονειρεύτηκες σήμερα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ονειρεύτηκα ακόμη ότι ήσουν μαζί μου στο γεύμα.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Αυτό είναι αλήθεια, γιατί θα ονειρευτείς το ίδιο και αύριο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Δεν θέλω να ονειρευτώ αύριο.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Ονειρέψου, αν είσαι σοφός· γιατί ο ύπνος θα ξαναέρθει από την κεράτινη πύλη, εκτός εάν σφάλω στον τρόπο που ερμηνεύω τα άστρα· τότε θα έρθουν όνειρα φωτεινά, αληθινά, ευχάριστα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Από ποιο μάνθη διδάχτηκες αυτά;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Εγώ μόνος μου συνηθίζω να προφητεύω για εμένα, κάθε φορά που έρχεται δίσεκτο έτος, ο μήνας Ιανουάριος έχει επτά εβδομάδες και η ημέρα της Αφροδίτης προηγείται από την ημέρα του Δία.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εσύ σίγουρα είσαι απλώς ένας αγύρτης.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Αφού πιστεύεις τα όνειρα, πίστεψε και εμένα· ίδια εμπιστοσύνη αξίζει και στα δύο. Αλλά, μήπως να πάω να παραγγείλω ένα γεύμα για εσένα, Κενόδοξε;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Τι μας αναγκάζει να δειπνήσουμε σήμερα;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Τι μας αναγκάζει; Θα δεις· η κοιλιά που τώρα είναι άδεια, θα γεμίσει αργότερα. Νομίζεις ότι αυτό δεν απαιτεί τίποτα;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εγώ όμως δεν έχω όρεξη να δειπνήσω.
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Εγώ όμως έχω και μάλιστα μεγάλη. Εγώ θα τρώω και εσύ θα παρακολουθείς. Πόσο τυχερή αυτή η μέρα για εμένα που αξιώνομαι να καθίσω στο τραπέζι ενός τόσο σπουδαίου άντρα! Αυτό που οι άλλοι επιθυμούν, μπορώ να το πετύχω μόνο εγώ.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Και ποιο είναι εκείνο που όλοι επιθυμούν, αλλά το πετυχαίνεις μόνο εσύ;
- ΜΑΡΙΣΚΟΣ:** Να είμαι τόσο συχνός προσκεκλημένος σου και να απολαμβάνω το χρυσό σου λόγο άπληστα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ας είναι, πήγαινε. Μακάρι η εύθυμη συντροφιά σου να διαλύσει τα τρομαχτικά όνειρά μου.

## ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ ΑΡΡΩΣΤΙΑ

Κανείς ας μην απορήσει για την ασθενηκή είσοδό μου, γιατί εγώ είμαι η αρρώστια· γι' αυτό το βάδιμά μου είναι ασαθές, τα χέρια και το στήθος μου αδύναμο, το πρόσωπό μου γλωμό· η ίδια στερημένη από δυνάμεις, τις στερώ από τους άλλους. Οι περισσότεροι με ξέρετε ήδη, νομίζω· οι υπόλοιποι θα με γνωρίσετε πολύ σύντομα. Εδώ στάλθηκα σήμερα από το φτερωτό Κενοδοξοφύλακα, για να επιτεθώ σε κάποιον άνδρα που ποτέ πριν δεν είδα ούτε γνώρισα· ξέρω όμως ότι είναι ο Κενόδοξος, στον οποίο μάταια στάλθηκε η Συνείδηση πριν από λίγο, αυτόν που ούτε τα τρομαχτικά όνειρα δεν μπόρεσαν να λυγίσουν αργότερα. Τώρα επιτέλους η υπόθεση παραδόθηκε στα χέρια μου. Δεν έχω κανένα ενδιαισμό· εύκολα θα βρω το σπίτι του και τον ίδιο, και μόλις τον δω, θα του επιτεθώ. Γιατί έτσι προσταίνει ο φτερωτός άγγελος· δεν επιτρέπεται να αγνοήσω τις διαταγές του.

## ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ, ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ, ΔΑΜΑΣ

ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Τη χθεσινή νύχτα λοιπόν, Φιλάρετε, συνέβη αυτό;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ακριβώς.  
ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Το είδες ο ίδιος;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Με τα μάτια μου.  
ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Τι ακούω;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Αυτό που είδα. Πρώτα μαζεύτηκαν τα σύννεφα σε πυκνό σκοτάδι και κάλυψαν όλα τα άστρα εκτός από τη Σελήνη, το μοναδικό φως της νύχτας που απέμεινε. Έπειτα και αυτή καλύφθηκε από μια τρομαχτική, φρικιαστική, φοβερή σκοτεινιά, και χάθηκε εντελώς από την ανθρώπινη ματιά.

ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Τίποτε αξιοπερίεργο.  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Έπειτα αστραπές, κεραυνοί, βροντές· ταρακούνησαν, συντάραξαν τον ουρανό. Φόβος παγερός διαπέρασε το στήθος μου· τότε νέες μορφές εμφανίστηκαν και πρόσωπα τρομαχτικά ακόμη και για τις ίδιες τις Ψυχές. Αμέσως μετά βοή από φωνές και απειλές ακούστηκε στον αέρα που κανείς δεν καταλάβαινε.

ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Ήσουν ξύπνιος ή κοιμόσουν όταν τα είδες αυτά;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Χωρίς καμιά αμφιβολία, ήμουν ξύπνιος.  
ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Και έπειτα;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Κάποιος άλλος εμφανίστηκε μπροστά στα μάτια μου φωνάζοντας από ψηλά: 'Ας βιαστούμε'. Όλοι ξεχύθηκαν όπως οι κεραυνοί στη γη και σταμάτησαν για να αναπαυθούν όχι πολύ μακριά από εδώ. Τρομοκρατημένος και σχεδόν ξεψυχισμένος επέστρεψα στο σπίτι μου και στους δικούς μου. Ετοιμάστηκα να επισκεφτώ τον Κενόδοξο, αμέσως μόλις η ώρα γινόταν κατάλληλη, για να του αναφέρω το παράξενο θέαμα.

ΦΙΛΕΙΔΗΜΩΝ: Θα σε συνοδέψω, για να ακούσω ποια γνώμη έχει ο Κενόδοξος

- για το θαυμαστό αυτό θέαμα, ένας άνδρας που ποτέ δεν άκουσα να μιλάει χωρίς να αισθανθώ ότι ένα πρωτόγνωρο θαύμα γίνεται μπροστά μου. Αλήθεια, όμως, γιατί βιάζεται ο Δαμιάς; Γιατί λαχανιάζεις, αγόρι;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Αφήστε με.
- ΔΑΜΙΑΣ: Σταμάτα.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Δεν επιτρέπεται. Πρέπει να βιαστούμε.
- ΔΑΜΙΑΣ: Είναι διαθέσιμος ο αφέντης σου;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ο αφέντης;
- ΔΑΜΙΑΣ: Ο αφέντης σου, λέω· θα θέλαμε να τον επισκεφτούμε.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Αχ, ο αφέντης! Άφησε, μη ρωτάς!
- ΔΑΜΙΑΣ: Προσπαθείς να ξεφύγεις, αγόρι;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Άφησέ με να φύγω, σε παρακαλώ.
- ΔΑΜΙΑΣ: Όχι πριν μιλήσεις.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Είναι σχεδόν νεκρός.
- ΔΑΜΙΑΣ: Ο αφέντης;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ο αφέντης.
- ΔΑΜΙΑΣ: Ο δικός σου;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ο δικός μου, λέω, ο Κενόδοξος ξεψυχάει πια.
- ΔΑΜΙΑΣ: Τι έγινε;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Μόλις μπήκε στο σπίτι, έπεσε κάτω, και ξαφνικά έχασε τις δυνάμεις του. Καμία φανερή αιτία, κανένα γνωστό γιατρικό δεν υπάρχει γι' αυτή την αρρώστια. Με δυσκολία μιλάει· προστάζει να καλέσουν τους γιατρούς που αν αργήσουν έστω και λίγο, δε θα έχουν δουλειά να κάνουν. Άφησε τα υπόλοιπα. Βιάζομαι.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Από ποια ατυχία υποφέρει ο Κενόδοξος;
- ΔΑΜΙΑΣ: Υπάρχει πουθενά ασφάλεια; Πόσες συμφορές έρχονται στους θνητούς, για να καταλάβουν ότι είναι θνητοί. Άδικα ήρθαμε, Φιλάρετ· δεν επιτρέπεται σήμερα ούτε να πλησιάσουμε ούτε να ακούσουμε τον Κενόδοξο.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Παρόλα αυτά εγώ θα πάω· αν δεν μπορώ να τον ακούσω να διδάσκει, μπορώ να τον δω να υπομένει. Σίγουρα θα διδάξει πώς να νικάει κανείς τον πόνο, καλύτερα από ο,τιδήποτε άλλο έχει διδάξει μέχρι τώρα. Τα παραδείγματα διδάσκουν πιο αποτελεσματικά από τα λόγια.

## ΣΚΗΝΗ ΟΓΛΩΗ

### ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΚΑΚΟΔΑΙΜΟΝΩΝ

Χειρότερη εντολή δεν θα μπορούσε να μου δώσει ο Θεός και ο άγγελός του από αυτήν πρωτύτερα, όταν τρομοκράτησα στον ύπνο του τον Κενόδοξο, αν και δεν το ήθελα καθόλου. Αλίμονο, τι θα πω γι' αυτό στον αφέντη μου; Με πόση αθλιότητα, με πόση σκληρότητα θα με αντιμετωπίσει; Εγώ κατασκοπεύω τα θηράματα για χάρη του και έντρομα πίσω πάλι τα διώχνω, αυξάνω τη λεία μου και αμέσως τη χάνω; Άραγε ο Κενόδοξος, τρομοκρατημένος από

εκείνες τις απειλές, θα αρνηθεί το κάλεσμά μου; Δεν μπορώ να επιστρέψω στον πρίγκιπά μου, αν δεν έχει επιστρέψει ο Κενόδοξος σε εμένα.

Τι να πράξω επομένως; Θα επιστρατεύσω λοιπόν ένα διαφορετικό όπλο. Να τον τρομοκρατήσω μπότεσα: θα μπορέσω ακόμη να τον μαλακώσω, να τον καλοπιάσω, με τραγούδι, γέλιο, μουσική. Γιατί και οι δαίμονες του Κάτω Κόσμου ξέρουν να παίζουν τη λύρα, την κιθάρα, την άρπα: δεν είμαστε τόσο μαύροι, όσο οι άνθρωποι, γεμάτοι φόβο, μας φαντάζονται στα όνειρά τους. Ελάτε γρήγορα αυλοί της Στύγας: πλημμυρίστε αυτό το κατώφλι με ηχηρές μελωδίες, ψάλτε καθαρές, ευχάριστες, γλυκές ευλογίες, ίδιες με παπαρούνες και μέλι γλυκό. Εγώ μέσα θα προσπαθήσω να παραπλανήσω τον άρρωστο, ώστε να νομίσει ότι ευφραίνεται από ουράνιες μελωδίες. Εμπρός, δείξτε ποια γλυκύτητα επιφυλάσσει ο Πλούτωνας, αρκεί μόνο να θελήσει να την απολαύσει.

**ΧΟΡΟΣ:** Σταμάτα να βραβαίνεις τον ουρανό με τα παράπονά σου, σταμάτα να χτυπάς τα στήθη σου με τις γροθιές σου, σταμάτα να παραμορφώνεις το πρόσωπό σου με το κλάμα σου· ο Θεός, από τον ύψιστο θρόνο του, δέχεται εδώ και ώρα με απτία ευήκοα τις προσευχές σου· για κανέναν δεν είναι περισσότερο βέβαιο ότι θα πάει στα αστέρια από ό,τι για εσένα.

**ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Τα υπόλοιπα θα τα ολοκληρώσω εγώ. Πηγαίνετε, πρόδρομοι, και ετοιμάστε τον Κάτω Κόσμο· η λεία είναι σίγουρα δικιά μας: θα ακολουθήσει οπωσδήποτε· η τελευταία μάχη γι' αυτόν πλησιάζει.

## ΠΡΑΞΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

#### ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ, ΜΑΧΑΩΝ, ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ, ΔΑΜΑΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ

**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Εμπρός, Δαμά, ανήγγειλε στον αφέντη σου ότι ήρθαν αυτοί που είχε καλέσει.

**ΔΑΜΑΣ:** Ήρθαν αυτοί που κάλεσες.

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Πλησιάστε.

**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Λυπούμαστε που σου συνέβη κάτι τόσο θλιβερό, Κενόδοξε· γρήγορα όμως θα γιαπρευτείς με τη φροντίδα μας· σου το υποσχόμαστε.

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ό,τι επιτάσσει ο ουράνιος εκείνος Βασιλιάς, είναι βέβαιο πως θα ακολουθήσει.

**ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Τι ευσεβής!

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Να πεθάνω ή να ζήσω, εξίσου με ευχαριστεί, αρκεί να δω ότι ευχαριστώ το Θεό.

**ΜΑΧΑΩΝ:** Δε θα υπάρξει κανένας τέτοιος κίνδυνος.

**ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Προσποιήσου ότι περιφρονείς τους κινδύνους.

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Καθόλου δεν θεωρώ επικίνδυνο ό,τι μπορεί να με μεταφέρει σε αυτές τις ευλογημένες ακτές που τόσο επιθυμώ· εκεί όπου θα μπορούσα να απαλλαγώ επιτέλους από τις ταλαιπωρίες και τις συμφορές.

- ΦΙΛΑΥΤΙΑ:  
ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Ποιος λόγος, πιο θεάρεστος από αυτόν, θα μπορούσε να ειπωθεί; Η εποχή αυτή δεν μπορεί να στερηθεί τον Κενόδοξο· όπως εκείνος προηγουμένως υπηρέτησε την πόλη, έτσι τώρα πρέπει να ανταποδώσουμε τη φροντίδα αυτή.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τέντωσε το αριστερό σου χέρι, για να ερευνήσω την αρτηρία. Μαχάωνα, άγγιξε τον.
- ΜΑΧΑΩΝ:  
ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Ο σφυγμός του τρέμει και διακόπτεται, σχεδόν δεν υπάρχει. Βλέπεις ακόμη πώς πέφτει; Πώς γέρνει προς τα πίσω; Πώς τραβάει τα τεντωμένα άκρα και τα χέρια του;
- ΜΑΧΑΩΝ:  
ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Αυτές δεν είναι ενδείξεις καλής υγείας. Από τα τόσο αμφίβολα και ξαφνικά συμπτώματα διαγιγνώσκω με βεβαιότητα μια σοβαρή πάθηση, και ο Κέλσος μαζί μου.
- ΜΑΧΑΩΝ: Συμφωνώ απόλυτα και ακόμη περισσότερο, βλέποντας το τρέμουλο που διαπερνά συχνά τα χέρια και τα πόδια του.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Αυτά προκαλούν ανησυχία, οπωσδήποτε, αλλά μόνο όταν η ασθένεια διαρκεί πολύ. Η δική του αρρώστια εκδηλώθηκε σήμερα μόλις. Υπάρχει δυνατότητα για μια καλύτερη πρόγνωση.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Όχι για εμένα.
- ΜΑΧΑΩΝ: Δώστε μου το γυαλί· δεν είναι δυνατό να γίνει καλά.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τα ούρα του έχουν μελανό χρώμα; Σαν κάποιες λεπτές κλωστές να κατακάθονται στον πυθμένα.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Έχει πάνω του μαύρα σημάδια, πυκνά σαν πριονίδι. Όσο έζησε, έζησε.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τόσο πολύ με αγαπάει ο ΘΕΟΣ, ώστε να μην τύχει να δω ποτέ μέχρι τώρα τόσο βέβαια, τόσο ξαφνικά σημάδια ενός θανάτου που πλησιάζει.
- ΜΑΧΑΩΝ:  
ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Ας τον εξετάσουμε ξανά. Το κεφάλι του καίγεται. Άγγιξε την καρδιά του.
- ΜΑΧΑΩΝ: Δεν θα επιτρέψω σε κανέναν άλλο να αγγίξει αυτό το στήθος· είσαι ο πρώτος και ο τελευταίος.
- ΜΑΧΑΩΝ: Απεριόγραπτη θερμότητα στο διάφραγμα, η καρδιά του φλέγεται. Οι αρτηρίες εκεί βρίσκονται σε διέγερση, δέχονται νέα προσβολή.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Τίποτε δεν θα μπορούσε να είναι πιο απειλητικό. Τι να πράξουμε; Το είδος της ασθένειας δεν επιτρέπει καμία αντιμετώπιση. Είναι άγνωστη η θεραπεία για άγνωστη αρρώστια. Καλύτερα να περιμένουμε μέχρι αύριο.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Ο ίδιος δεν θα περιμένει μέχρι αύριο· δεν είναι καλό να καθυστερήσουμε.
- ΜΑΧΑΩΝ:  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Κενόδοξε, πού νιώθεις πιο έντονα τον πόνο; Ο ίδιος είναι παντού. Τα πνευμόνια μου, όμως, καίγονται περισσότερο από το υπόλοιπο σώμα και σουβλιές διαπερνούν τα πλευρά μου με αδιάκοπα χτυπήματα.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ: Προς το παρόν δεν έχουμε τίποτα που να μπορεί να αντιμετωπίσει αυτή τη μόλυνση. Για την πλευρίτιδα στο αρχικό στάδιο χρειάζομαστε κάποια αλόη που βρίσκεται στο νερό.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ: Να αλείψουμε ή να τρίψουμε στα πλευρά του ρετσίνι από τριμιθιά.

- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Για να θεραπευτούν τα πνευμόνια του, όμως, μπορεί να πει και το χόρτο Χρυσοκόμη· καθώς και θυμάρι για αίγες μαζί με ένα εκγλειγμα από μέλι.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ**  
και **ΜΑΧΑΩΝ:** Συμφωνούμε λοιπόν.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Πρέπει να βιαστούμε, για να τα έχει αμέσως.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Εμπρός, Δαμά, ζήτησε από το φαρμακοποιό να ετοιμάσει αυτή τη συνταγή.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Να είσαι αισιόδοξος· θα επιστρέψουμε σε λίγο Κενόδοξε και ελπίζω ότι η κατάστασή σου θα είναι καλύτερη.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Μπορούμε να ελπίσουμε μόνο ό,τι θα επιτρέψει ο Θεός.
- ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Η ψυχή μου πονάει αβάσταχτα, γιατί δεν μπορώ να ελπίσω ούτε να υποσχεθώ σωτηρία σε έναν τόσο σπουδαίο άντρα.
- ΜΑΧΑΩΝ:** Έχεις δίκιο, αν χαθεί ένας τέτοιος άντρας, ο κόσμος θα θρηνηθεί για τη δικιά του δυστυχία, καθώς τόσο λαμπρά φωτινά πνεύματα δε διαρκούν για πολύ ούτε είναι πολλά.
- ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Αυτή είναι η σημαντικότητα του κόσμου· δεν γνωρίζει τον πλούτο του. Τέτοιους άντρες έπρεπε να τους σώζει, να τους λατρεύει· όσους περιφρονεί, ο ουρανός τους διεκδικεί.

## **ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ**

### **ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ**

Η τελευταία πράξη απομένει για εσένα, Υποκρισία· ταιριαστά σου παραχωρήθηκε το τέλος. Εκπαίδευσα τον Κενόδοξο μέσα σε αυτή, τη δικιά μου αγκαλιά· μεγαλώσαμε μαζί. Τι άλλο τώρα είναι ανώτερο, από το να μη θέλει ο Κενόδοξος να πεθάνει χωρίς εμένα; Φοβάμαι όμως τους αντιπάλους μου, εκείνους τους Αγγέλους που φροντίζουν με τόσο ζήλο τους προστατευόμενούς τους και αφοσιώνονται σε αυτούς, ώστε συχνά ψυχές χαμένες, καταδικασμένες αναμφίβολα στον Άδη, να τις υπερασπιστούν μέχρι τελικής πτώσης, και να τις οδηγήσουν μαζί τους στα αστέρια. Όπως και εγώ πολλές φορές ψυχές που προορίζονταν σίγουρα για τον ουρανό, στην έσχατη εκείνη μάχη τις άρπαξα στον Άδη. Εκεί, στην κόψη του ξυραφιού, κρέμεται η ελπίδα της Στύγας και η ελπίδα του Ουρανού· εκεί παρατάσσονται σίφιφη αποφασισμένα για σύγκρουση· εκεί είναι αναγκαίο να επιστρατεύσουμε τις μεγαλύτερες δυνάμεις μας και τη στρατηγική τέχνη μας, την οποία εγώ, η Υποκρισία, δηλώνω ότι διαθέτω. Αλλά ας μην καθυστερώ και ας μην παραμελώ το θήραμά μου, για να προλάβω τον Άγγελο· ούτε θα ανεχτώ να αρπάξουν μέσα από τα χέρια μου τον Κενόδοξο που ανήκει σε εμένα.

## **ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ**

### **ΔΑΜΑΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ, ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ**

### **ΟΥΓΩΝ, ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ**

- ΔΑΜΑΣ:** Αφέντη, αν δεν είναι ενόχληση για εσένα, ο Ούγων και ο Φιλάρετος είναι στην πόρτα, ζητούν να περάσουν μέσα.



- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:  
ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Οδήγησέ τους εδώ.  
Πρόσεξε να αναδείξεις την υπομονή σου στον πόνο· να αποκαλυφθεί η δύναμη του πόνου, ενώ την κρύβεις, ή ενώ φαίνεται ότι θέλεις να την κρύψεις· έτσι ξαφνικά απελευθέρωσε τον κρυμμένο πόνο: 'τίποτε δεν κατορθώνεις, τίποτε δεν πετυχαίνεις άγριε πόνε· μπορεί να μαίνεσαι πικρός, αλλά δεν μπορείς να υπερισχύσεις· θα νικήσω υπομένοντας τις προσβολές σου'. Και άλλα αυτού του είδους. Να, έρχονται· συνέχισε να κάνεις τα ίδια.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:  
ΟΥΓΩΝ:  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Ω Φιλάρετε, ω Ούγωνα, είστε αρκετά καλά;  
Πώς να θεωρήσω ότι είμαι καλά χωρίς τον Κενόδοξο;  
Δεν με πονάει έτσι ο δικός μου πόνος, Κενόδοξε, όπως πονάω για το δικό σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αγαπημένοι νεαροί φίλοι μου, αγαπάτε υπερβολικά τον Κενόδοξο, το ξέρω. Σχεδόν τον αδικείτε.
- ΟΥΓΩΝ:  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πώς λοιπόν;  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Γιατί με παινεύετε περισσότερο από όσο μου αξίζει.  
ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Τι σωστά, τι μετρημένα που μιλάς!  
ΟΥΓΩΝ: Ξέρουμε τις αξίες σου Κενόδοξε, και το χρέος μας απέναντί σου· δεν είναι δυνατόν να ξεπληρώσουμε όσα σου χρωστούμε. Αλλά ποια κακοτυχία σε καθήλωσε στο κρεβάτι;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Πρόσεξε, Ούγωνα, μίλησες για τύχη· θεώρησέ την προσαγωγή του ύψιστου Θεού. Οι αμαρτίες μου την αξίζουν, για τις οποίες προτιμώ να εξιλεωθώ εδώ, με οποιαδήποτε βασανιστήρια, παρά να αποδημήσω χωρίς να έχει κατευναστεί η οργή του Θεού.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Τι ευσεβής!  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Από πού ξέρεις όμως ότι δεν είμαι υγιής;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Σχεδόν ολόκληρη η πόλη μιλάει, ερευνά, θρηνεί γι' αυτό το θέμα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Για ποιο λόγο θρηνούν;  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Για εσένα. Εκείνος για τον Πατέρα του, ο άλλος για τον Πάτρωνά του, όλοι για το φίλο τους, θρηνολογούν για το μεγάλο κακό που του συνέβη.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Αχ, πόσο αγαπητός είσαι! Ο δικός σου πόνος είναι πόνος για όλους.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αληθινά, φίλοι μου, τίποτε δεν μου συνέβη.  
ΟΥΓΩΝ: Μακάρι να ήταν έτσι.  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Στους σοφούς (όχι πως συγκαταλέγω τον εαυτό μου σε αυτούς) πιστεύεις ότι μπορεί να συμβεί κάτι; Έτοιμος από καιρό περιμένα όλα όσα μπορούσαν να απειλήσουν το σώμα μου. Γιατί σε αυτό αφιέρωσα τον εαυτό μου και αυτό υποσχέθηκα με προθυμία, να αντέχω τους ανθρώπινους πόνους.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Δεν υπάρχει μεγαλύτερη αποχγή!  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Η ψύχη μου ανυψώνεται, όσο περισσότερο καταπίπτει το σώμα.  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ: Δεν ταράζεται όμως καθόλου το μυαλό από τόσο μεγάλους πόνους;  
ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Με την υπομονή νικιέται ο ίδιος ο πόνος· δεν μαίνεται περισσότερο από όσο επιτρέπει το σώμα.

- ΟΥΓΩΝ:** Η αντοχή σου απέναντι σε αυτόν είναι αξιέπαινη και αξιοθαύμαστη, Κενόδοξε· δεν υποχωρείς στον πόνο, διατηρείς την αυτοκυριαρχία σου ακόμη και σε ένα τόσο άρρωστο σώμα. Η αρρώστια σου, όμως, είναι περισσότερο ενοχλητική για τους άλλους παρά για εσένα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Με ποιο τρόπο;
- ΟΥΓΩΝ:** Επειδή λυπούνται που θα στερηθούν τη βοήθειά σου. Εμείς οι δύο και άλλοι μαζί με εμάς υποφέρουμε πολύ, γιατί δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε και να θαυμάσουμε τη διδασκαλία σου, όπως παλιά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Αγαπημένα ανθισμένα νιάτα, η γλώσσα μου βέβαια δεν μπορεί να διδάξει πια, καταβεβλημένη από τη μεγάλη ενόχληση του σώματος· αλλά η ψυχή μου μπορεί να διδάξει την αντοχή και το σθένος. Η αρετή μου δίδαξε να πράττω, όχι να μιλώ. Πλησιάστε, περιφρονήστε μαζί μου όχι μόνο την ασθένεια, αλλά και τα βέλη του ίδιου του θανάτου που στρέφονται εναντίον μου. Όχι μόνο περιφρονήστε τα, αλλά και επιδιώξτε τα. Είναι όμορφο θέαμα για το ΘΕΟ, να βλέπει τον άνθρωπο ήρεμο απέναντι στους πόνο και το θάνατο· αυτός μπορεί να τον διαλύσει, όχι όμως να τον τρομοκρατήσει ούτε να τον νικήσει. Ο θάνατος δεν θα είναι κακός, αν η ζωή δεν υπήρξε κακή. Και είναι ανούσιος ο φόβος για κάτι που ο τρόμος μπορεί μόνο να αυξήσει, να ελαττώσει δεν μπορεί. Θα πεθάνω; Το περίμενα αυτό. Θα πεθάνω; Είναι καλό· έτσι θα πάψω να αρρωσταίνω, θα πάψω να είμαι αλυσοδεμένος με τα δεσμά του σώματος, θα πάψω να πεθαίνω. Ωφελει να ζει κανείς; Η ζωή όμως έχει τόσες ανησυχίες, τόσες στεναχώριες. Ο θάνατος ίσως πικραίνει μια φορά, αλλά μόλις νικήσει μια φορά, δεν μπορεί ξανά να πικράνει. Υπήρξε σύντομη η ζωή; Θα ήταν υπερβολικά μακριά, αν ήταν κακή· αν ήταν καλή, υπήρξε αρκετά μακριά. Πραγματικά, ένα μικρό διάστημα αρκεί για τις αρετές· λίγα χρόνια ζητούν για να εμφανιστούν· καμιά φορά είναι αρκετός ένας χρόνος, καμιά φορά κανένας. Για πολλούς είναι σίγουρα πιο επώδυνο να ζουν παρά η μέρα που θα πεθάνουν.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Σίγουρα δεν χρειάζεται τη συνηθισμένη παρηγοριά από άλλους, αυτός που, ενώ είναι άρρωστος, δίνει κουράγιο στους υγιείς.
- ΟΥΓΩΝ:** Διδάσκεις πολλά Κενόδοξε, ακόμη και όταν δεν διδάσκεις τίποτε! Παρότι άρρωστος, δεν αρνείσαι στους άλλους την πολύτιμη βοήθειά σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Ωχ, πόσο δυνατά επιτίθεται η αρρώστια στο στήθος μου! Πώς ταραάζει το διάφραγμα! Τα σωθικά μου καίγονται! Αλλά, πόνε, μάταια με εξαναγκάζεις να βογγήξω· τίποτε δεν καταφέρνεις, θα νικήσω.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Είμαι σχεδόν έτοιμος να κλάψω από συγκίνηση που σε βλέπω χωρίς δάκρυα να υποφέρεις τόσο βαριά, τόσο φοβερά πλήγματα.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Καλά συγκρατείς το θρήνο σου· δεν συγκρατείς έτσι τον έπαινο για την υπομονή σου.

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Με δυσκολία μιλά. Καλέστε ξανά τους γιατρούς, η αρρώστια εξαπλώνεται· η άγρια δύναμή της με βασανίζει. Ρίξτε νερό σε αυτό το κάψιμο. Τα άκρα μου καίγονται από φωτιά πιο θερμή από το καμίνι της Αίτνας. Αλλά δεν θα καταφέρεις τίποτα, όσο άγρια και αν μαίνεσαι· θα αντέξω, θα αντέξω.
- ΟΥΓΩΝ:** Σταμάτησε να μιλά. Ρίξτε του νερό· βρέξτε τα χείλη του.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Κενόδοξε! Δεν κουνιέται καθόλου.
- ΟΥΓΩΝ:** Μήπως σταμάτησε να αναπνέει;
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Κενόδοξε!
- ΟΥΓΩΝ:** Τα βλέφαρά του ανοιγοκλείνουν.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Πώς αισθάνεσαι Κενόδοξε;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Κόντεψα να πεθάνω. Πηγαίνετε, πείτε στους γιατρούς να βιαστούν.
- ΟΥΓΩΝ:** Πηγαίνουμε· ο ΘΕΟΣ να σε φυλάει, Κενόδοξε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Δέξου, Φιλάρετε, τον τελευταίο χαιρετισμό· και εσύ, Ούγωνα, δέξου τον.
- ΟΥΓΩΝ:** Δεν υπάρχει κανένας λόγος να μας αποχαιρετάς, Κενόδοξε· με τη θέληση των θεών, θα μπορούμε να σε βλέπουμε συχνά και μάλιστα υγιή.
- ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** Όταν είσαι εσύ καλά, είμαστε και εμείς.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

#### ΧΟΡΟΣ ΑΓΓΕΛΩΝ, που θρηγούν ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ

- ΧΟΡΟΣ:** Τι κάνει ο προστατευόμενός σου; Αντιστέκεται ακόμη σε εσένα; Ή μήπως η ώρα του επικείμενου θανάτου τον επανέφερε σε εμάς; Γιατί σιωπάς;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Συντροφικό τάγμα, είναι χαμένος για εμάς ο προστατευόμενος· ακόμη και η ανάκτηση της υγείας του δεν μπορεί να τον σώσει. Είναι τόσο επικίνδυνη η αρρώστια της ψυχής του, ώστε να μην μπορεί να αποχωριστεί την αλαζονεία του. Με αρετή πλαστή καλύπτει τα αληθινά ανομήματά του· αγνοεί τις πληγές του, αν και πληγωμένος παντού, τις παραμελεί και τις παραβλέπει, ώσπου να πεθάνει. Οι αμαρτίες, βέβαια, έχουν βρει τη γρήγορη αυτή οδό για την καταστροφή του ανθρώπου, μεταμφιεσμένες σε αρετές, περνούν απαρατήρητες, και μεταφέρουν τον άνθρωπο, σχεδόν ανίδεο και καθόλου τρομαγμένο, στο κατώφλι του Πλούτωνα.
- ΧΟΡΟΣ:** Πρέπει να τον νουθετήσουμε με μεγαλύτερη επιμονή, να μην παραλείψουμε τίποτα, όλα να τα πούμε και όλα να τα κάνουμε· ίσως συμμορφωθεί τελικά.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Φυσικά και συμβουλεύουμε τους προστατευόμενούς μας, κεντρίζοντας συχνά τα αυτιά και τις ψυχές τους· τίποτα δεν καταφέρνουμε ωστόσο· τόσο λίγο εκτιμούν την αξία τους, ώστε να είναι πιο αγχρικοί για τους ίδιους τους εαυτούς τους, από ότι είναι για τους εχθρούς τους.

- ΧΟΡΟΣ: Χύστε τα δάκρυνά σας, χτυπήστε τα στήθη σας, φανερώστε το πένθος σας, εκφράστε τη θλίψη σας· ο μηδαμινός ανθρωπάκος περιφρονεί τα αστέρια, ο αγαπημένος γιος αναζητά τα Τάρταρα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Από κάθε ύπουλο τέχνασμα περιβάλλεται επικίνδυνα ο Κενόδοξος· αλλά ο ίδιος είναι ανυπεράσπιστος, εκτεθειμένος από παντού στις επιθέσεις του εχθρού του που τον θεωρεί φίλο.
- ΧΟΡΟΣ: Για ποιο λόγο, σύντροφοι, κοπιάζοντας μάταια τιμάμε με την παρουσία μας τόσο συχνά τον αηδιαστικό αυτό κόσμο; Οι ίδιοι οι φίλοι μας διατάζουν να απομακρυνθούμε, τα ίδια τα παιδιά μας συνηθίζουν να μας διώχνουν.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Θα πάω και θα βοηθήσω. Ε, τέρατα της Στύγας, ε, φαντάσματα του Κάτω Κόσμου! Με δυσκολία τον πλησιάζω.

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

#### ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Με ποιο δικαίωμα πλησιάζετε εσείς τον προστατευόμενό μου, μιλάσματα;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ποιο δικαίωμα έχεις εσύ στο δικό μου θήραμα;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Τον αποκαλείς δικό σου;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τον αποκαλώ.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Με τι αναίδεια, τέρας!
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Με αυτήν που έχω συνήθως.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Είσαι απερίγραπτος κλέφτης.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ο ίδιος με μεγάλη προθυμία με εμπιστεύτηκε.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Και ποια εμπιστοσύνη μπορεί να έχει κανείς σε εσένα; Άπιστε!
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα καταλάβεις από αυτό ποια μπορεί να έχει· δεν θα ανεχτώ ποτέ να τον ονομάσεις προστατευόμενό σου ούτε να αρνηθείς ότι είναι δικός μου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Από το ΘΕΟ δόθηκε σε εμένα.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Οι αμαρτίες του όμως τον έκαναν δικό μου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Μπορεί και πάλι να γίνει δικός μου.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Και μετά ξανά δικός μου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Απομακρύνσου.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Απομακρύνσου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Έχει ακόμη χρόνο να ανακτήσει τη λογική του.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Και χρόνο να τη χάσει ακόμη περισσότερο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Τι θα γίνει, αν τον επαναφέρω;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Τι θα γίνει, αν εγώ τον γυρίσω πίσω για δεύτερη φορά;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Δεν θα αποσυρθείς;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Βεβαίως, όταν θα ακολουθήσει ο Κενόδοξος.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ: Αχ, άθλια τύχη άθλιου ανθρώπου! Και οι δίδυμες αδερφές από τα Τάρταρα εδώ; Τι ζητάτε;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Τον αφέντη μας που με τόσο ζήλο έχουμε υπηρετήσει.

- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Το δούλο μας καλύτερα, που από καιρό ακολουθεί τις προσα-  
γές μας.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αυτός δεν σε υπηρέτησε ούτε εσύ τον πρόσταζες.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Αχ, ξέρω πολύ καλά ποια είναι η αλήθεια.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Επομένως μην επικαλείσαι κανένα δικαίωμα εδώ.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Δεν έχεις καμία δύναμη, δεν σε ακούει ο Κενόδοξος· έχει στρέ-  
ψει και τα δύο αυτιά του σε εμένα με προσοχή.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Εγώ κρατώ την ψυχή του δεμένη με αλυσίδες σφιχτές.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Ω, Κενόδοξε, πόσο σκληρόκαρδους αφέντες ανέχεσαι;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Αντίθετα, πόσο σκληρό αφέντη αποφεύγεις, Κενόδοξε, όταν  
αποφεύγεις αυτόν εδώ. Εγώ πραγματικά σου χάρισα δόξα και τι-  
μές. Αυτός επιθυμεί να τις χάσεις.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Να του τη χάρισω θέλησα, όχι να τη στερήσω, αλλά την αληθινή  
δόξα· η δικιά σου θα είναι ανούσια, φευγαλέα, κενή.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Εγώ μόνο πάσχισα να αρέσεις σε όλους, ενώ αυτός να μην αρέ-  
σεις σε κανένα και τίποτα να μη σε ευχαριστεί.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Και όμως αγωνίστηκα για να είσαι αρεστός στο ΘΕΟ. Τώρα πια  
όμως δεν μπορείς να ευχαριστήσεις ούτε το ΘΕΟ ούτε τους αν-  
θρώπους.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αντίθετα, μπορείς να ευχαριστήσεις και το ΘΕΟ και τους αν-  
θρώπους. Μην αμφιβάλλεις καθόλου. Ορατή σε όλους η αρετή  
σου λάμπει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Ποια αρετή λάμπει;
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Η συμπόνια σου για τους άπορους, ο ζήλος και η καλή προαίρε-  
σή σου προς όλους· η αγιότητα του βίου σου και η ευσέβεια της  
προσευχής σου. Ποια άλλη αρετή να αναφέρω που να μην είναι  
αντάξια του ουρανού και του ΘΕΟΥ;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Οι καλές πράξεις δεν βοηθούν καθόλου, Κενόδοξε, αν η ψυχή  
σου δεν είναι ταπεινή.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Αξίζει να επαινεθεί μια τέτοια αρετή.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Δεν επιτρέπεται όμως να εκτίθεται τριγύρω.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Η αρετή οφείλει να φαίνεται.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Η ίδια δεν το επιθυμεί.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Η δόξα έπρεπε να επιδιώκεται.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Έπρεπε, αλλά η αληθινή· αυτή ήταν κενή, ανούσια, ψεύτικη,  
φευγαλέα, ασήμαντη.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Αυτή η δόξα ήταν μεγάλη, αληθινή, λαμπρή, ωραία, αιώνια.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Έτοιμη ήδη να εξαφανιστεί.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Έτοιμη ήδη να υπάρξει με μεγαλύτερη λαμπρότητα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Κοίταξε τα αστέρια, Κενόδοξε· τι μπορεί να φαίνεται σε εσένα λα-  
μπρότερο από εκείνη τη δόξα; Αυτή τη δόξα πρέπει να επιδιώκεις.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Κοίταξε τη γη, πώς απλώνεται απέραντος ο κόσμος. Τι σπανιότε-  
ρο, τι πιο χαριτωμένο, τι λαμπρότερο από το να μπορείς να κατα-  
κλύσεις ολόκληρο τον κόσμο με τη φήμη και το όνομά σου; Να εί-  
σαι γνωστός σε όλους; Να σε λατρεύουν, να σε αγαπούν; Να ζεις  
μετά από τις στάχτες σου; Να υπάρχουν για τις επόμενες γενιές;

- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Να μη γερνάς για αιώνες;  
Σε τι θα ωφεληθείς από αυτό; Επιδιώκοντας τη δόξα να χάσεις την ψυχή σου; Αν η δόξα σου κερδίζει τον κόσμο, τα Τάρταρα θα κερδίσουν την ψυχή σου. Στρέψε το βλέμμα σου προς τα εδώ, Κενόδοξε.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Προς τα εδώ στρέψε το βλέμμα σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Μην τον ακούς, Κενόδοξε.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αυτόν μην ακούς.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Είναι εχθρός σου.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αυτός είναι εχθρός σου· θέλει να σε εξαπατήσει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Θέλει να χαθείς, ενώ εγώ να σε βοηθήσω.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Εγώ θέλω να σε βοηθήσω.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Ορθά πράττεις Κενόδοξε, είσαι σοφός.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Λάθος πράττεις, παραλογίζεσαι.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Θα δοξαστείς σε όλο τον κόσμο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Στον Κάτω Κόσμο, αξιοθρήνητε, θα καταδικαστείς.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Άγιος αποκαλείσαι.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Αμαρτωλός αποκαλείσαι.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Η δόξα του αιώνα.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Αχ, το όνειδος του αιώνα.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Παράδειγμα αρετής.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Αμαρτίας.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Όλοι θα γνωρίσουν τους επαίνους σου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Τις απάτες σου.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θα βρίσκεσαι στα χείλη όλων των ανθρώπων.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Τα χείλη τους θα είναι κλειστά.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Ο κόσμος θα σε αγαπάει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Θα σε μισεί.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θα σε υμνεί.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Θα σε καταφρονεί.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θα σε λατρεύει.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Θα σε αποκηρύσσει. Γιατί, λοιπόν, περιφρονείς τόσο τον εαυτό σου, ώστε να έχεις μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στους εχθρούς σου παρά στον προστάτη σου;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν είναι καθόλου ο προστάτης σου.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Και τι θα πουν για εσένα, τι θα ακούσουν τα πλήθη των πελατών σου, αν δεν κρατήσεις τη δόξα σου μέχρι το τέλος;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Τι θα πει το ουράνιο Πνεύμα; Τι θα πουν οι Άγγελοι, αν δεν αποφύγεις επιτέλους αυτή τη δόξα;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Απρόσκλητος και ενοχλητικός, και από ώρα φορτικός είσαι για τον Κενόδοξό μου. Φύγε και άφησε σε εμένα το θήραμά μου.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΕ: Άδικα προκαλώ το μίσος. Τις συνετές συμβουλές αποφεύγει ο Κενόδοξος, ενώ αποζητά τις ανήθικες. Παίγνιο για το λεφούσι του Κάτω Κόσμου αποχωρώ. Ίσως μπορέσω να κατευνάσω τον Παντοδύναμο με τις προσευχές μου. Δε θα λυπηθώ τον κόπο μου, μήπως εκείνος θελήσει να λυπηθεί τον προστατευόμενό μου, αλίμονο όχι προστατευόμενό μου πια.

**ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ**  
**ΔΑΜΑΣ, ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ,**  
**ΜΑΧΑΩΝ, ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ**

- ΔΑΜΑΣ:** Αργήσατε· δίνει μάχη η ψυχή για να βγει από το σώμα.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Μακάρι οι θεοί να βοηθήσουν για τα καλύτερα.  
**ΔΑΜΑΣ:** Τρέξτε.  
**ΜΑΧΑΩΝ:** Κενόδοξε. Δεν απαντάει.  
**ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Έχασε όλες τις δυνάμεις του από την αρρώστια.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Φέρτε εδώ βοϊδόγλωσσα, για να του τη βάλω στο στόμα.  
**ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Ορίστε.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Το ξερνάει.  
**ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Προσπάθησε να το βάλεις ξανά.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Το αποβάλλει.  
**ΜΑΧΑΩΝ:** Ας τοποθετήσουμε φλησκούνη μαζί με ξύδι κάτω από τα ρουθούνια του.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Τίποτα δεν καταφέρνω. Κανένα αποτέλεσμα. Η ασθένειά του αντιστέκεται σε κάθε θεραπεία.  
**ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Άρχισε ήδη να τεντώνει τα πόδια. Όλη η θερμότητα φεύγει· κρύος ιδρώτας λούζει τα άκρα του. Είναι κοντά στο θάνατο.  
**ΜΑΧΑΩΝ:** Τόσο ξαφνική ασθένεια, τόσο μολυσματική, τόσο θανατηφόρα, δεν θυμάμαι να έχω δει ποτέ.  
**ΠΟΔΑΛΥΡΙΟΣ:** Άραγε εξάγνισε την ψυχή του πριν να την παραδώσει;  
**ΔΑΜΑΣ:** Με πολύ μεγάλη συγκίνηση· ο ίδιος τον είδα να ρίχνει άφθονα δάκρυα στα βρεγμένα μάγουλά του.  
**ΜΑΧΑΩΝ:** Έλαβε και θεία κοινωνία;  
**ΔΑΜΑΣ:** Με μεγάλη ευσέβεια· και καθώς έλκλαιγε ο ίδιος, συγκίνησε μέχρι δακρύων αυτούς που στέκονταν γύρω του. Με λόγια που έβγαναν με δυσκολία από το στόμα του, πρόβαλε μια νέα ιεροότητα, διαφορετική από εκείνη που τόσες φορές πιο πριν είχε επιδείξει· ούτε έπαψε να μιλάει με λόγια ιερά, πριν να πάψει να μιλάει εντελώς.  
**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** Αρμόζει να πεθάνει με αγιότητα εκείνος που έζησε έτσι. Αλλά ελάτε, ας φύγουμε από εδώ, η παρουσία μας δεν ωφελεί πια καθόλου το νεκρό. Γιατί αναγκάζομαι με τον πιο μεγάλο πόνο να αποκαλέσω τον Κενόδοξο νεκρό.

**ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ**  
**ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ,**  
**ΧΟΡΟΣ ΚΑΚΟΔΑΙΜΟΝΩΝ, που είναι προσβλητικοί,**  
**ΘΑΝΑΤΟΣ (ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ)**

- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Η θέση σου κοντά στα νερά της Στύγας είναι ήδη έτοιμη· γιατί καθυστερείς να πεθάνεις; Δεν μπορείς να εξαγοράσεις τη ζωή

- σου με προσευχές. Δεν μπορείς να ξεφύγεις από τα χέρια μου.  
**ΦΙΛΑΥΤΙΑ:** Ξέρασε την ψυχή σου. Στα Τάρταρα οφείλεις αυτή τη λεία και σε εμένα αυτή την ανταπόδοση.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Αυτά τα χέρια σε περιμένουν· αυτά τα νύχια λαχταρώ να σου μπήξω.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ:** Δεν μπορείς πια να αποφύγεις την αιχμαλωσία σου από εμένα.  
**ΦΑΣΑΛΛΙΩΘ:** Δεν μπορείς να επιστρέψεις στο Θεό· δεν σε δέχεται πια, πολλές φορές σε είχε καλέσει, αλλά αρνήθηκες. Γιατί καθυστερείς να πεθάνεις!
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ:** Μάταια θηνείς. Ο θάνατος σε κυκλώνει, σε ακολουθεί στις σπηλιές του Κωκυτού, τόπο αντάξιο για τα αμαρτήματά σου· περήφανος για τους περήφανους, αχρείος για τους αχρείους.
- ΧΟΡΟΣ**  
**ΚΑΚΟΔΑΙΜΟΝΩΝ:** Θριαμβολογήστε, γελάστε δυνατά, ανοίξτε τις πύλες από τα Τάρταρα, γιατί περήφανη ποθήσαμε και αρπάξαμε λεία. Ασεμφολώθ, Φασαλλιώθ και Αστερώθ, ανοίξτε τα στόματά σας, με τα αρπαχτικά σαγόνια σας καταβροχθήστε αυτό το κτήνος. Να, πλησιάζει ο θάνατος τρομαχτικός, ο θάνατος με το φοβερό βέλος του· να, θα έχουμε δικαίωμα να αρπάξουμε τη λεία μας, να την εξαναγκάσουμε να κατέβει στα Τάρταρα.
- ΘΑΝΑΤΟΣ:** Βασιλιάς της γης, διαπερνά με τα βέλη μου τις περήφανες ψυχές των Βασιλιάδων. Ο,τιδήποτε είναι δυνατό, δέντρα, βράχους, πόλεις, σίδερο, χάλυβα, το καθυποτάσσω. Ό,τι υπάρχει στον αέρα, ό,τι βρίσκεται στο βυθό της θάλασσας, ό,τι γεννιέται πάνω στη γη, όλα φοβούνται παντού τη δύναμή μου. Ούτε εσύ, ούτε αυτός, ούτε εκείνος, ούτε κανείς άλλος θα αποφύγει να νιώσει το κέντρισμα αυτό. Συχνά παιδιά, συχνά νέους, πάντα γέρους αναγκάζω να με ακολουθήσουν· σε αυτή την κλεψύδρα απομένουν οι ελάχιστοι κόκκοι ζωής που αναλογούν στο Γιατρό από το Παρίσι· φημισμένο άντρα, όπως ακούω· αλλά όσο φημισμένος και αν είναι, δεν θα με συγκινήσει· θα πεθάνει, έρχεται η τελευταία του ώρα. Τεντώνω το βέλος, ισορροπώ, στοχεύω, επιτίθεμαι.
- ΟΛΟΙ:** Πέθανε· νικήσαμε.  
**ΠΝΕΥΜΑ:** Αχ, αχ.  
**ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Στους δαίμονες του Κάτω Κόσμου, του Κάτω Κόσμου.  
**ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Περίμενε, Πανούργε.  
**ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Δεν περιμένω.  
**ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Σε διατάζω.  
**ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:** Για ποιο λόγο;  
**ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ:** Να αναβάλεις την τιμωρία. Πρέπει προηγουμένως ο Κενόδοξος να ακούσει την κρίση! Μέχρι τότε φύλαξε τον κατηγορούμενο εδώ.
- ΘΑΝΑΤΟΣ:** Δεν μπορώ να ησυχάσω με έναν. Πρέπει να βρω περισσότερους. Τους πύργους των πλουσίων, τις τρώγλες των φτωχών, αδιάκριτα χτυπά, αναποδογυρίζω, συθέμελα γκρεμίζω. Τώρα ας αναζητήσω, ποιος θα είναι ο πιο κοντινός οφειλέτης.



## ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

Έτσι χάνεται η δόξα του κόσμου  
 όταν ακολουθεί η κηδεία.  
 Γιατί κάθε μεγαλοπρέπεια  
 είναι καθαρή ανοησία.  
 Χθες γεμάτος τιμές,  
 αύριο θα είναι τροφή για τα σκουλήκια.  
 Αύριο τα ερπετά θα επιτεθούν,  
 σε αυτόν που τώρα τιμάται με δημόσια αξιώματα.  
 Κυβερνήτη των Ευλογημένων Αιώνων,  
 χάρισε στη γη τη σκόνη από το ανθρώπινο σαρκίο.  
 Καμία προνοητικότητα δεν προστατεύει  
 από τα τεχνάσματα του θανάτου.  
 Καμία δύναμη δεν λυγίζει,  
 τη στραγγαλιστική λαβή του οργισμένου θανάτου.  
 Καμία επινοητικότητα δεν ξεγελάει,  
 τα βέλη του επιδέξιου θανάτου.  
 Ω, αρετή του Ύψιστου Πνεύματος,  
 τι είναι η ζωή του ανθρώπου;  
 Μόλις με το καλό γεννιόμαστε  
 όταν ξαφνικά πεθαίνουμε·  
 γιατί η ζωή των ανθρώπων,  
 τίποτε δεν είναι άλλο από ένα όνειρο.

## ΠΡΑΞΗ ΠΕΜΠΤΗ

### ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

**ΧΡΙΣΤΟΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ,  
 Μαζί με άλλους δικαστές,  
 ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ,  
 ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ, ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ**

- ΧΡΙΣΤΟΣ:** Καλέστε τον Κενόδοξο να έρθει και χωρίς καθυστέρηση να παρουσιαστεί μπροστά σε αυτό, το δικό μου δικαστήριο. Θα ακολουθήσει η δίκη.
- ΜΙΧΑΗΛ:** Κενόδοξε παρουσιάσου μπροστά στον Κριτή· προχώρα προς το δικαστήριο.
- ΠΝΕΥΜΑ:** Ακόμη ακολουθείς εσύ! Δεν προσκλήθηκες.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:** Έρχομαι απρόσκλητη. Θα ακολουθήσω· θα πω, ό,τι γνωρίζω.
- ΠΝΕΥΜΑ:** Φύγε, θα πάω μόνος μου.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:** Ποτέ δεν θα απομακρυνθώ από εδώ· θα προσκολληθώ σε εσένα, αιώνια συνοδός σου, η Συνείδησή σου.
- ΜΙΧΑΗΛ:** Όπως διέταξες, ο κατηγορούμενος ήρθε, δικαιοτάτε Κριτή.

- ΧΡΙΣΤΟΣ: Διέταξε να έρθει και ο κατήγορος.
- ΜΙΧΑΗΛ: Πανούργε, μόλις είσαι έτοιμος, θα αρχίσει η δίκη· έρχεται.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Τον γνωρίζεις αυτόν;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Καλύτερα από τον καθένα.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Έχεις σταθμίσει ξεχωριστά τις πράξεις, τα λόγια, τις σκέψεις του;
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Όλα με μεγάλη προσοχή.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Και εσύ Κενοδοξοφύλαξ;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Έχω συγκρατήσει όλα τα πεπραγμένα του με μεγάλη προθυμία.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Προχωρήστε, λοιπόν, στη διαδικασία· θα αποδοθεί δικαιοσύνη.
- ΠΝΕΥΜΑ: Ω ελεήμονα Κριτή, δείξε μακροθυμία στην εξέταση αυτής της υπόθεσης. Δεν μπορώ να νικήσω, δεν μπορώ με έναν τέτοιο νόμο. Ζητώ ικετευτικά τον οίκτο σου.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Δεν ακούω τίποτα. Εσύ, αν έχεις να πεις κάτι, μπορείς.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Αυστηρέ, Μεγαλόπρεπε, δίκαιε Κριτή, με διέταξες να μιλήσω για όσα, ακόμη και αν σιωπούσα, θα τα γνώριζες και θα τα κατέκρινες ο ίδιος από πριν· ωστόσο θα προσπαθήσω να μιλήσω, και να μιλήσω όσο πιο ελεύθερα γίνεται, καθώς δεν υπάρχει καμία ανάγκη απόδειξης για μια υπόθεση που είναι τόσο ολοφάνερη. Ούτε πάλι θα επιβαρύνω με τα λόγια μου τα εγκλήματά του, καθώς τα είχε τόσο καλά σχεδιάσει ο αχρείος, τόσο καταδικασμένος ήταν πάντα, ώστε να μην απομένει τίποτε για εμένα, για να προσθέσω ή να επινοήσω. Γιατί άλλοι καταδικάστηκαν ένας ένας χωριστά για ένα μόνο αμάρτημα, αλλά σε αυτήν την περίπτωση συνυπάρχουν αληθινά όλα μαζί· όλα, τολμώ να πω, χωρίς να σφάλω. Θα αποσιωπήσω τα μεμονωμένα περιστατικά, θα πω τα πάντα με μία λέξη: είναι υπερήφανος. Νίκησα, είναι υπερήφανος. Δεν αναφέρω τίποτε άλλο, γιατί η υπόθεση ολοκληρώθηκε. Όλες οι αμαρτίες κατοικούν εκεί όπου η Υπερηφάνεια έχει τη θέση της. Επικαλούμαι Εσένα και τη δική σου δικαιοσύνη· το μοναδικό αυτό αμάρτημα έδιωξε εμάς έξω από την αυλή των αγγέλων· δεν πληρώνουμε μόνο γι' αυτό, καθώς πολλές αμαρτίες βρίσκονται εκεί, όπου μόνη η Υπερηφάνεια αποκαλύπτεται. Γι' αυτό δεν μας έριξε έξω από τον Παράδεισο, γιατί μας είδες να περηφανευόμαστε; Αυτόν που φουσκώνει από ματαιοδοξία θα τον δεχτείς στον ουρανό; Θα διεκδικήσει τον Παράδεισο αυτός που πάντα ακολουθούσε τις δικές μου εντολές, ποτέ τις δικές σου; Θα έχει την ευλογία να ακούσει τις μελωδίες των αγγέλων αυτός που τους περιγέλασε; Αυτός που όλες οι πράξεις του έγιναν στο όνομά μου, με την καθοδήγηση και τις εντολές μου, αυτός που πραγματοποίησε αμέτρητες φορές τις προσταγές μου, που πολέμησε ενάντια στον ίδιο το δημιουργό του, αυτός να ζήσει μακριά από εμένα; Κριτή, αν δε σφάλει η δικαιοσύνη σου, θα τον αποδώσεις σε εμένα.
- ΠΝΕΥΜΑ: Δείξε έλεος Κριτή, λυπηθείτε τον κατηγορούμενο Δικαστές.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν ολοκλήρωσα ακόμη. Δες πόσο ανόητος υπήρξε! Ενώ είχε

επίγνωση ότι τον δημιούργησες εσύ -(αλλά λέω ψέματα, δεν είχε επίγνωση)- γιατί θα ήταν περισσότερο ευγνώμων, αν είχε επίγνωση)- γνώριζε ωστόσο ότι δημιουργήθηκε από εσένα, ότι πολλές φορές έλαβε πολλά δώρα, ότι τον καλούσες για μεγαλύτερες ευλογίες· αλλά αρνήθηκε, τα απέφυγε, αντιστάθηκε. Εγώ μόλις τον κάλεσα, μόλις του υποσχέθηκα ανούσια δώρα και τιποτένια, δέχτηκε αμέσως, άκουσε και υπάκουσε. Τον παρακίνησα να επιδιώξει τις τιμές, εσύ τον διέταξες να τις περιφρονήσει. Ποιον από τους δύο ακολούθησε; Ας ερωτηθεί ο ίδιος· θα έχει νικήσει, αν μπορεί να πει ότι αγάπησε τη μετριοφροσύνη έστω για μια φορά. Νύχτες και μέρες αποζητούσε, παντού κυνηγούσε τη δόξα. Εξαιτίας του σκοπού αυτού, διέφθειρε τις σπουδές του, την παιδεία του, τις καλές τέχνες· εξαιτίας του σκοπού αυτού, κακοποίησε τους καλύτερους, τους πιο ιερούς κόπους που τους μετέτρεψε στους πιο ποταπούς· εξαιτίας του σκοπού αυτού, ξαγρόπνησε, έχασε την ηρεμία του, για να κερδίσει τη δόξα. Γιατί να πω περισσότερα; Είναι αρκετά ώστε, ακόμη και αν ήταν ο ίδιος Κριτής του εαυτού του, να μην ήθελε να απαλλαγεί από την ενοχή. Συγχώρεσε τον Χριστέ, συγχώρεστε τον Δικαστές.

ΠΝΕΥΜΑ:  
ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:

Έκανε, όμως, και άλλες περιφημες πράξεις· πρόσφερε χρήματα σε φτωχούς, έδωσε συμβουλές σε αναποφάσιστους ανθρώπους· δίδαξε, μόρφωσε, ωφέλησε με τις πράξεις του, ωφέλησε με τα λόγια του τους άλλους. Αυτά μπορεί κάποιος να τα θεωρεί ωφέλιμα, εγώ όμως όχι. Γιατί κουνάς το κεφάλι μίσημα; Ποτέ δεν θα μπορέσεις αρνούμενος, να αλλάξεις γεγονότα που ήδη έχουν γίνει. Η πραγματικότητα μιλάει από μόνη της· για ό,τι κανχιάσαι πως έπραξες καλά, γι' αυτό το ίδιο ομολογείς πως έπραξες άσχημα. Είσαι λοιπόν τόσο χαμένος, ώστε να μην μπορείς να κάνεις κάτι καλό, χωρίς να αμαρτήσεις. Πρόσφερες χρήματα στους φτωχούς. Πότε; Και πού; Γιατί σιωπάς; Όλα είναι πέρα για πέρα αληθινά· το κοινό σου σε έκανε γενναιοδωρο· έλειπε ο θεατής, δεν έδινες ούτε μια δεκάρα. Και έχασες κάθε ησυχία. Για ποιο λόγο; Για να μη χάσεις κανένα έπαινο. Εμπρός, αν τολμάς, αρνήσου. Αυτές είναι οι ευεργεσίες, για τις οποίες κανχιάσαι, θρασυτάτε; Αυτές είναι οι πράξεις οι αντάξιες του ουρανού; Οι αντάξιες του Θεού; Αυτές αξίζουν περισσότερο τον Κάτω Κόσμο. Ακόμη και αν δεν είχες πράξει κανένα άλλο αμάρτημα, *πράττοντας το καλό έκανες βέβαιη την ενοχή σου*. Αυτά τα γεγονότα, όπως συνέβησαν, περισσότερο από όπως περιγράφονται, πρέπει να τα γνωρίζεις δικαιοτάτε Κριτή· παρόμοια λοιπόν να ορίσεις ποινή με τη δικιά μου για παρόμοια αμαρτήματα. Γιατί, είτε δίκαια οι κάτοικοι του Κάτω Κόσμου τον διεκδικούν είτε άδικα κρατούν εμάς εκεί.

ΧΡΙΣΤΟΣ:

Τι έχεις να απαντήσεις σε αυτές τις κατηγορίες; Ανασκέυασε, αν μπορείς, τα αμαρτήματα που σου αποδίδονται.

ΠΝΕΥΜΑ:

Δείξε έλεος, ΘΕΕ, δείξε έλεος Κύριε. Εγώ σε θερμοπαρακαλώ

- υψώνοντας τα χέρια ικετευτικά, σε θερμοπαρακαλώ γονατίζον-  
τας· δείξε έλεος στον κατηγορούμενο που σε εκλιπαρεί.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Πάψε. Δεν μπορώ να συγκινηθώ από τις ικεσίες σου· κάποτε  
μπορούσα. Σε αυτόν τον τόπο κατοικεί η αυστηρότητα. Αν δεν  
αντικρούσεις αυτές τις κατηγορίες, χάθηκες· φύγε.
- ΠΝΕΥΜΑ: Είσαι μεγαλόκαρδος· δείξε έλεος.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Είμαι και δίκαιος όμως· οι καθυστερημένες προσευχές δεν μπο-  
ρούν να με λυγίσουν. Αποχώρησε ή αλλιώς ανασεύασε τις κατη-  
γορίες γι' αυτά τα εγκλήματα.
- ΠΝΕΥΜΑ: Μια μικρή αναβολή ζητώ, για να μπορέσω να αντικρούσω τις κα-  
τηγορίες που εκτοξεύτηκαν εναντίον μου.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Σε τι αποσκοπείς; Δεν υπάρχει καμία πιθανότητα· ακόμη και αν  
σου δίνονταν χίλιες μέρες και χίλιοι μήνες και χίλια χρόνια και  
χίλιοι αιώνες, δεν θα αντέκρουες την κατηγορία ούτε για ένα  
μόνο έγκλημα. Ακόμη και αν σε απάλλασε το Δικαστήριο, δεν  
θα έβλεπες ποτέ τον εαυτό σου αθώο.
- ΠΝΕΥΜΑ: Αχ και όμως, λίγη ώρα μόνο.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Όταν ζούσες, υπήρχε ώρα.
- ΠΝΕΥΜΑ: Ακόμη και τώρα μπορεί να υπάρξει ώρα.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Δεν κατορθώνεις τίποτα με αυτόν τον τρόπο.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Χάρισε αυτή την αναβολή, σε παρακαλώ, φιλεύσπλαχνε, για να  
έχει χρόνο να αντικρούσει τις κατηγορίες.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Αναθέτω αυτή τη φροντίδα στο Δικαστήριο μου που συνεδριάζει.  
Επιθυμείτε αναβολή;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Καλύτερα να καθυστερήσουμε.
- ΠΕΤΡΟΣ: Εκτός αν διαφωνείς, ΘΕΕ, συμφωνώ να καθυστερήσουμε.
- ΠΑΥΛΟΣ: Δέχομαι να αναβάλουμε τη συνεδρίαση, ώστε ο κατηγορούμενος  
να αισθανθεί ότι υποφέρει δίκαιη τιμωρία, αν δεν αποκρούσει  
τις κατηγορίες.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Δεν θα φέρω καμία αντίρρηση.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Θα ψάξω να βρω αν υπάρχει πουθενά κάτι που να φανεί βοηθη-  
τικό γι' αυτόν τον κατηγορούμενο.

## ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ, ΒΡΟΥΝΩΝ, ΟΥΓΩΝ,  
ΛΑΟΥΔΑΒΙΝΟΣ, Μαζί με συντρόφους και το πτώμα του ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ

- ΧΟΡΟΣ: Αχ, αχ! Τι θάνατος αξιοθρήνητος για όλη την πόλη! Αχ, αχ! Θρή-  
νο ετοιμάστε, σύντροφοι, μοιρολόγι πικρό. Ο αιώνας έχασε το  
άνθος του! Τα αστέρια έχασαν τον ήλιο τους!
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Τοποθετήσε εκεί το νεκροκρέβατό του, για όσο θα γίνονται  
προσευχές σύμφωνα με το τυπικό.
- ΧΟΡΟΣ: Τι θλιβερό, Κενόδοξε, πράξαμε που να αξίζει να κληθείς εσύ να  
εγκαταλείψεις τον άρρωστο αυτό κόσμος; Με την ίδια νεκρική τε-

- λητή που κηδεύουμε εσένα μόνο, με την ίδια νεκρική τελετή θα κηδευτούμε εμείς όλοι.
- ΟΥΓΩΝ: Αχ, δεν μπορείς, γη, να κρατήσεις τον Κενόδοξο ζωντανό· κράτησε λοιπόν το νεκρό σώμα του· ακριβό λάφυρο κρατάς.
- ΧΟΡΟΣ: Αχ, Δικαστήρια τώρα χάνετε τον Πρόεδρό σας, αχ, Πατρίδα τώρα χάνεις τον Πάτρωνά σου, αχ, Γαλατία τώρα χάνεις τον Πατέρα σου, αχ, Γη χάνεις, χάνεις τη σωτηρία σου!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αχ, αχ.
- ΟΛΟΙ: Ο ΘΕΟΣ να μας φυλάει. Τι θαύμα είναι αυτό!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ: Αχ, αχ, μπροστά στο τρομαχτικό δικαστήριο του Κριτή ΚΑΤΗΓΟΡΟΥΜΑΙ.
- ΟΛΟΙ: Ο ΘΕΟΣ να μας φυλάει· λυπήσου μας Δημιουργέ του ουράνιου κόσμου.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Τι ακούω;
- ΟΥΓΩΝ: Τι αισθάνομαι;
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Τι βλέπω;
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Τι περίεργος οiwονός είναι αυτός; Ποιος τρόμος, ποιο ψύχος εισβάλλει στα άκρα μου;
- ΟΥΓΩΝ: Δεν απέμεινε ψυχή μέσα στο σώμα μου.
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Είμαι τελείως χαμένος· με δυσκολία στέκομαι στα πόδια μου.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Ο φόβος κατακλύζει την ψυχή μου, τα μέλη μου τρέμουν· η γλώσσα μου έχει δεθεί σφιχτά από τον τρόμο. Τον ακούσατε να θρηνεί και να ουρλιάζει με φρικιαστικό ήχο;
- ΟΛΟΙ: Τον ακούσαμε. Τίποτε πιο τρομαχτικό, τίποτε πιο φρικιαστικό δεν έχουμε ακούσει μέχρι τώρα.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Πώς κινήθηκε το γλωμό νεκρό στόμα του! Πώς άνοιξε διάπλατα τα άρρωστα μάτια του! Πώς ξεστόμισε εκείνα τα λόγια από τα σκληρά σαγόνια του;
- ΟΥΓΩΝ: Τι προοιωνίζετε, Θεοί, με ένα τόσο παράδοξο φαινόμενο;
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Είναι λοιπόν οι νεκροί τόσο εκτεθειμένοι στις μεταπτώσεις της τύχης, της καλής και της κακής; Χθες κανείς δεν φαινόταν πιο ευλογημένος, από τον Κενόδοξο· σήμερα κανείς δεν φαίνεται πιο δυστυχημένος.
- ΟΥΓΩΝ: Είναι δυνατόν να κατηγορείται ο Κενόδοξος;
- ΟΛΟΙ: Όλοι είμαστε καταδικασμένοι, αν τέτοιοι άντρες καταδικάζονται.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Δεν πρέπει να πιστέψουμε ότι καταδικάστηκε ο Κενόδοξος· μακριά από εμάς μια τέτοια υποψία για έναν τόσο αμέραιο άντρα. Ίσως υπήρξε εναντίον του κάποια αισχρή κατηγορία από τους Δαίμονες του Κακού· καθώς όλα συνηθίζουν να τα αρπάζουν και με ψέματα να τα συκοφαντούν. Γιατί μπορείς να κατηγορήσεις όποιον θέλεις, υπάρχει τέτοια ελευθερία· καταδικάζονται όμως μόνο οι ένοχοι. Η αρετή ξέρει να υπερασπίζεται τον εαυτό της, όταν κατηγορείται.
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Τι να πράξουμε; Να συνεχίσουμε την τελετή; Μήπως να αναβάλουμε την κηδεία για το αυριανό απόγευμα;
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Καλύτερα να την αναβάλουμε, η κατάσταση φαίνεται να το απαι-

ΟΛΟΙ: τεί' ας περιμένουμε το αποτέλεσμα αυτού του οιωνού.  
 ΟΛΟΙ: Καλύτερα να περιμένουμε.  
 ΒΡΟΥΝΩΝ: Εσύ, ΘΕΕ, τρεις φορές ύψιστε και τρεις φορές άριστε, κάνε να καταλήξουν οι οιωνοί αυτοί ευχάριστοι και ευνοϊκοί για εμένα και για όλους μας.

### ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

**ΧΡΙΣΤΟΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ**

**Μαζί με τους Δικαστές,**

**ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ,**

**ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ, ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ**

ΧΡΙΣΤΟΣ: Διέταξε τις δύο πλευρές να έρθουν, για να διεκδικήσει ο κατηγορούμενος τη δικαίωσή του. Θα κρίνω τα πάντα, όπως απαιτεί η δικαιοσύνη και η αυστηρότητα. Δεν θα δείξω κανένα οίκτο εδώ.

ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Καθυστερείς; Αντιστέκεσαι; Μίασμα, αυτές οι καθυστερήσεις δεν θα σε ωφελήσουν καθόλου. Παρουσιάσου μπροστά στον Κριτή, παρουσιάσου μπροστά στους Δικαστές.

ΜΙΧΑΗΛ: Έρχονται, Μέγιστε και Βέλτιστε Κριτή.

ΠΝΕΥΜΑ: Λυπήσου με Χριστέ· ω Ύψιστε Κριτή, λυπήσου με.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Καταλαβαίνεις πόσα αποτρόπαια εγκλήματα αποδόθηκαν σε εσένα, προφορικά ή γραπτά. Τι έχεις να ανταπαντήσεις για εκείνα; Σιωπά, τίποτε δεν μπορεί να αντικρούσει. Εμπρός, αρνήσου.

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα μιλήσω εγώ για εσένα, μπορείς να σιωπήσεις· είμαστε ήδη γνωστοί.

ΠΝΕΥΜΑ: Παρακαλώ το ΘΕΟ για επιείκεια, για οίκτο.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Δεν με συγκινείς καθόλου· θα παραμείνω αμετακίνητος.

ΠΝΕΥΜΑ: Στο όνομα των πληγών σου, της Σταύρωσης και του Θανάτου σου, σε εκλιπαρώ να επιτρέψεις να συγκινηθείς.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Θα επιτρέψω λοιπόν εσύ να μετακινήθεις.

ΠΝΕΥΜΑ: Δες προηγουμένως την ικεσία μου.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Βλέπω την υπερηφάνεια σου.

ΠΝΕΥΜΑ: Ταπεινά σε ικετεύω.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Απομακρύντε τον· δεν μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του.

ΠΝΕΥΜΑ: Αχ, ας βρεθεί κάποιος πάτρωνας για εμένα.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Σου τον πρόσφερα παλιά και τον καταφρόνησες· τώρα προχώρα μόνος σου.

ΠΝΕΥΜΑ: Αχ, Θεέ, δέιξε έλεος.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Άργησες πολύ να το ζητήσεις.

ΠΝΕΥΜΑ: Ας μου επιτραπεί έστω και ο κατώτερος πάτρωνας.

ΧΡΙΣΤΟΣ: Δεν μπορείς να έχεις κανέναν.

ΠΝΕΥΜΑ: Ας μου επιτραπεί να αναζητήσω έναν.

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν θα εναντιωθώ· ας αναζητήσει πάτρωνες, ας επιλέξει τους Κριτές του. Κανείς δεν μπορεί να τον υπερασπιστεί.

- ΠΝΕΥΜΑ: Αν σε αγγίζει κάποια συμπίνα για εμένα τον άθλιο, πρόσφερε αυτή τη βοήθεια στον πελάτη σου.
- ΜΙΧΑΗΛ: Εσύ πελάτης μου; Απομακρύνσου.
- ΠΝΕΥΜΑ: Πελάτης, φυσικά.
- ΜΙΧΑΗΛ: Εχθρός, δεν ξέρω κανένα πελάτη.
- ΠΝΕΥΜΑ: Εγώ συχνά και πολύ σε λάτρευα.
- ΜΙΧΑΗΛ: Τι εσύ εμένα, ο αμαρτωλός;
- ΠΝΕΥΜΑ: Εσένα.
- ΜΙΧΑΗΛ: Τον εαυτό σου λάτρευες· φύγε, δεν υπάρχει καμία βοήθεια για εσένα.
- ΠΝΕΥΜΑ: Και όμως.
- ΜΙΧΑΗΛ: Εγώ συνηθίζω να αποκηρύσσω την αλαζονεία· δεν προστατεύω κανέναν περήφανο. Φύγε.
- ΠΝΕΥΜΑ: Βοήθησέ με, Πρίγκιπα των αιθέρων, Κλειδοκράτορα.
- ΠΕΤΡΟΣ: Φύγε.
- ΠΝΕΥΜΑ: Μπορείς να θυμηθείς ότι ακόμη και εσύ βρέθηκες στον ίδιο κίνδυνο, όταν πλήγωσες το ΘΕΟ με την άρνησή σου; Φυσικά το θυμάμαι και καταδικάζω την πράξη μου.
- ΠΝΕΥΜΑ: Τότε όμως εσύ μπόρεσες να μεταστρέψεις το Θεό.
- ΠΕΤΡΟΣ: Μπορέσα με τα δάκρυά μου που χύθηκαν στην ώρα τους· αν είχα αργήσει, θα σε είχα ακολουθήσει. Πάρτε τον από εδώ· δεν με συγινείς.
- ΠΝΕΥΜΑ: Εσένα αληθινά, εσένα σε ό,τι έχεις ιερό, θερμοπαρακαλώ· βοήθησέ με το δύστυχο.
- ΠΑΥΛΟΣ: Δεν θα αποσπάσεις κάποια ωφέλεια από εδώ. Πάψε, η υπόθεση είναι τελειωμένη· δεν θα καταφέρεις τίποτε.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ: Εδώ, εδώ, μίσμα, εγώ θα σε επιτηρήσω· στρέψε τα μάτια προς τα εδώ, κοίταξε τη συνειδήσή σου. Αρνείται τη δυνατότητα κάθε υπεράσπισης για εσένα, όσο και αν το επιθυμείς, όσο και αν το επιθυμούν μαζί σου, όσοι ζουν πάνω στη γη.
- ΠΝΕΥΜΑ: Ω μεγάλη μου ελπίδα, ω μοναδική μου εμπιστοσύνη, σε εσένα προσπέφτω ικέτης.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Αν το είχες πράξει νωρίτερα, δεν θα αρνιόμουν. Αχ αργά, αργά, ζητάς τις συμβουλές μου.
- ΠΝΕΥΜΑ: Ώστε, λοιπόν, αποδιώχνεις τον ικέτη σου!
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Εγώ ο ίδιος υπήρξα συχνά ικέτης δικός σου· σε παρακάλεσα, σε εκλιπάρησα για να θελήσεις να ακολουθήσεις τις συμβουλές μου, αλλά με απέρριψες.
- ΠΝΕΥΜΑ: Και τώρα βοήθησέ με, όπως μπορείς.
- ΧΡΙΣΤΟΣ: Πιστεύεις ότι μπορείς να υπερασπιστείς αυτόν;
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΑΞ: Αν ήταν πιο αθώος! Αλλά για την αθωότητα αυτή μάταια παρακαλάει. Μπορώ να προσθέσω πάρα πολλά στην κατηγορία του, αλλά τίποτε στην υπεράσπισή του. Ο κατηγορος, ό,τι και αν λέει, αλήθεια λέει, για μεγάλη λύπη μου. Να κοιτάξω αυτό το βιβλίο; Αμαρτίες βλέπω ξεκάθαρα, αμαρτίες σοβαρές, αμαρτίες μεγάλες. Εξετάζω κάθε λεπτομέρεια, μήπως διακρίνω το παραμι-

κρό ίχνος αρετής· τίποτα δεν κατόρθωσα. Περιστασιακά περνούν από μπροστά μου κάποιες σπουδές, ορισμένες προσευχές, κάποια φιλοδωρήματα· αλλά αυτά τα ίδια μολύνθηκαν από την Υπερηφάνεια και την Υποκρισία σου. Αλαζονεία παντού και παντού είναι γραμμένη. Τον συμβούλεψα κρυφά και ανοιχτά, μέρες και νύχτες, να μετριάσει την υπερηφάνεια του· περηφανευόταν ακόμη περισσότερο και, ενώ τον νουθετούσα, αυτός γινόταν όλο και χειρότερος. Τον τρομοκράτησα στα όνειρά του, έδειξα μπροστά στα ίδια τα μάτια του τον Αχέροντα. Εκείνα, όμως, τα όνειρα τα κορόιδεψε, τα περιφρόνησε και τα περιγέλασε. Όταν πρόβαλε πιεστικά η αναγκαιότητα της έσχατης ημέρας του, ήμουν στο πλάι του, πιο πρόθυμος να τον βοηθήσω από ότι ήταν ο ίδιος για να βοηθηθεί. Με απέρριψε, δεν έδειξε καμία εμπιστοσύνη στα λόγια μου, με απέκλεισε· άκουσε τους εχθρούς, τους δικούς μου και δικούς του. Δεν παρέλειψα τίποτε προκειμένου να κερδίσω μια τόσο πέτρινη καρδιά. Αλλά αυτό μόνο κατάφερα, να συνειδητοποιήσω ότι τίποτε δεν κατόρθωσα. Μπόρεσες να περιφρονήσεις τόσο τις προσπάθειές μου, αχρείε; Να καταφρονήσεις τόσο τη σωτηρία σου; Να χαραμίσεις τη ζωή και την ψυχή σου, να θεωρήσεις την ψυχή σου κατώτερη από τη δόξα σου; Εσύ απέρριψες τα αστέρια με τόση περιφρόνηση! Εσύ, τη γη και τις επίγειες τιμές, τις θεώρησες πιο σημαντικές από αυτές του ουρανού; Εσύ εκτίμησες το Θεό λιγότερο από τον Κάτω Κόσμο; Απέφυγες τόσο πολύ τους αγγέλους; Πόθησες τόσο πολύ τους Στύγιους εχθρούς σου; Εμπρός τώρα, διάλεξε αυτούς για Πάτρωνές σου. Εσύ που ποτέ πριν δεν χρησιμοποίησες τη δύναμή μου, δεν θα τη χρησιμοποιήσεις τώρα πια, μολονότι το θέλεις. Αποκηρύσσω δίκαια πια το ρόλο του Πάτρωνα για εσένα. Πάψε, δεν μπορώ να σε βοηθήσω και ούτε το επιθυμώ.

**ΠΝΕΥΜΑ:** Εγκαταλείπεις τον προστατευόμενό σου την ώρα της πιο μεγάλης ανάγκης;

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ:** Εσύ πρώτος με χαρά με εγκατέλειπες.

**ΠΝΕΥΜΑ:** Μα τώρα επιστρέφω σε εσένα.

**ΚΕΝΟΔΟΞΟΦΥΛΛΑΞ:** Αλήθεια; Όσο ζούσε, όσο η τύχη έπνεε ευνοϊκή για εσάς και η ευτυχία βασιλεύε, όσο οι κίνδυνοι απουσίαζαν μακριά από εσάς και η δόξα ήταν παρούσα δίπλα σας, περιφρονούσατε τα Αγαθά Πνεύματα· ενώ σας ακολουθούσαν τα αποφεύγατε πάντα, φυλάγασαταν από αυτά πάντα σαν να ήταν εχθροί σας· τα εγκαταλείπατε όταν ήθελαν να σας δείξουν το δρόμο, απομακρυνόσασταν από τη συντροφιά τους, τα περιγελούσατε και τα αποδιώχνατε, ενώ υπηρετούσαν μόνο τη δικιά σας σωτηρία. Σας συμβουλέψαμε, είχατε τα αυτιά σας κλειστά· σας προστάξαμε και σας παροτρύνσαμε, αρνηθήκατε· σας παρακαλέσαμε, αντισταθήκατε· σας κολακέψαμε, τρομοκρατηθήκατε· σας απειλήσαμε, μας καταφρονήσατε· σας τρομοκρατήσαμε, αντιδράσατε με σκληρότητα· σας πιέσαμε, αντισταθήκατε· σας καλέσαμε, μας περιφρονήσατε· σας ξανακα-



- λέσαμε, μας καταραστήκατε· εμείς κάναμε το καλό, εσείς το κακό· σας δείξαμε και σας υποσχεθήκαμε τον κόσμο του ουρανού, εσείς τον απορρίψατε· κάναμε τα πάντα, αρνηθήκατε τα πάντα. Όταν όμως ανοίχτηκε μπροστά σας η έσχατη συντριβή, τότε προστρέξατε σε εμάς σαν μικρά παιδάκια, τότε αποκαλέσατε τον εαυτό σας πελάτες μας· μας ονομάσατε Πάτρωνές σας, μας παρακαλέσατε, μας ικετέψατε, πιστέψατε στη βοήθειά μας· ζητάτε το δίκαιο και την πίστη της Πατρωνίας, μολονότι εσείς αμελήσατε το δίκαιο και την πίστη των πελατών. Έτσι, λοιπόν, περιφρονείτε πάντα την υπομονή μας; Έτσι και εμείς θα αδιαφορήσουμε για τη σωτηρία σας. Πήγαινε, λοιπόν, και σταμάτα να παρακαλάς.
- Χάθηκα.
- Αργά το συνειδητοποίησες, είχα καταλάβει από καιρό ότι ήσουν χαμένος. Δικαιότητα Κριτή, βλέπεις ότι ο κατηγορούμενος δεν μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του· απομένει μόνο να εξαγγείλεις την ετυμηγορία σου ευνοϊκή για εμένα.
- Ομολογείς ότι αυτά τα εγκλήματα είναι αληθινά;
- Δεν τα θεωρούσα τόσο σοβαρά.
- Ψεύδεται· το γνώριζε. Εγώ δεν έπαφα να τον κεντρίζω με ακατάπανστα τοιμπίματα. Συχνά τον γέμιζα με αγωνία και πολλές φορές τον ανάγκαζα να δυσπιστεί για τις υποθέσεις του. Το δικαστήριο αυτό συχνά το έφερα μπροστά στα μάτια του· αλλά τόση επιθυμία για έπαινο είχε κυριέψει εκείνον, τόση επιθυμία για την εκτίμηση του κόσμου, ώστε να συνηθίσει να υπομένει τις αδιάκοπες σουβλιές μου, αρκεί να μπορούσε να δεχτεί την επιβράβευση· ώστε να συνηθίσει να περιφρονεί το τρομερό αυτό Δικαστήριο του Θεού του, αρκεί να μεγάλωνε η εκτίμηση γι' αυτόν στα δικαστήρια των θνητών. Αυτά δηλώνω, δεν επιτρέπω να επιβληθεί σε εμένα η σιωπή· αλλά και σιωπηλή, θα ακουγόμουν.
- Αχ, ελέησέ με Θεέ.
- Είσαι τιποτένιος.
- Λυπήσου με πανάγαθε Πατέρα.
- Καταδικάστηκες.
- Εγώ σε εκλιπαρώ στο όνομα όλων των μόχθων της ζωής σου.
- Σταμάτα.
- Στο όνομα των πληγών σου.
- Μάταια παρακαλάς.
- Στο όνομα του δικού σου αυτού σταυρού σε ικετεύω.
- Άφησε την προσπάθεια.
- Στο όνομα του θανάτου σου.
- Η υπόθεση είναι τελειωμένη.
- Εσείς, εσείς Δικαστές, μετριάστε αυτή τη σκληρότητα.
- Καμία χάρη δεν δίνεται στον ένοχο εδώ.
- Συγκινηθείτε από τις ικεσίες μου, σώστε με τον καταδικασμένο.
- Αρκούν πια τόσες προσευχές.
- Καθυστερημένες προσευχές είναι όσες σε αυτόν τον τόπο κάνει
- ΠΝΕΥΜΑ:  
ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:
- ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:
- ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΧΡΙΣΤΟΣ:  
ΜΙΧΑΗΛ:  
ΠΝΕΥΜΑ:  
ΠΕΤΡΟΣ:  
ΠΑΥΛΟΣ:

- ο κατηγορούμενος. Άλλού έπρεπε να γίνουν.
- ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ:** Ακόμη και αν ήταν γραμμένη από εσένα η απόφαση, ο ίδιος δε θα απάλασσε καθόλου τον εαυτό σου από την κατηγορία. Γιατί, λοιπόν, περιμένεις από άλλους να σε υπερασπιστούν;
- ΧΡΙΣΤΟΣ:** Δεν υπάρχει καμία ανάγκη για ετυμηγορία· ομόψυχα και ομόφωνα αποφασίζουμε όλοι: *είναι Ένοχος*.
- ΟΛΟΙ:** Ο Κενόδοξος είναι ένοχος· ο κατηγορούμενος, ο Κενόδοξος, είναι ανήθικος.

### ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

#### **ΒΡΟΥΝΩΝ, ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ, ΟΥΓΩΝ, Μαζί με τους συντρόφους του, ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ**

- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Ήμουν όλη τη νύχτα ξάγρυπτος και καθώς περίμενα την αυγή, μου φάνηκε ότι πέρασε σχεδόν ένας αιώνας. Τόσο με συγκλόνισε χθες το τρομερό γεγονός στην κηδεία.
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ:** Ας πάμε στη σωρό και ας ολοκληρώσουμε σήμερα την τελετή που αφήσαμε χθες στη μέση.
- ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ:** Αλίμονο, πόσο τρομερό είναι, να αντικρίζουμε το οπλισμένο με τον τριπλό κεραινό δεξί χέρι του Θεού; Και τον οργισμένο κριτή να σκορπάει απειλές; Και να ορίζει δίκαιες ποινές στον αμαρτωλό; Πότε επιτέλους θα απαλλαγείτε από τις αναγγελίες των αμαρτιών σας; Έντρομοι από μία τόσο θλιβερή κηδεία, Ικετεύστε, ικετεύστε τον άτεγκτο Κριτή, με όπλο τις προσευχές σας, να δείξει έλεος.
- ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:** Αχ, αχ. Μπροστά στο αυστηρό δικαστήριο του Θεού, ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΚΑΙΗ ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΔΙΚΑΣΤΗΚΑ.
- ΟΛΟΙ:** Ω, στο όνομα θεών και ανθρώπων, τι είναι αυτό; Το θαύμα επανέρχεται.
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Ανασήκωσε πάλι το παραμορφωμένο κεφάλι του!
- ΟΥΓΩΝ:** Δικάστηκε, λοιπόν, ο Κενόδοξος από το Θεό; Και ανακοινώνει ο ίδιος τη δίκη του; Ω θλιβερό θέαμα, ω αξιοθρήνητη καταστροφή!
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ:** ΘΕΕ! Τι σημαίνουν αυτές οι τρομαχτικές εικόνες, αυτά τα θαύματα; Άκουσα αληθινά τη φωνή ενός νεκρού; Ανακοινώνει στους θνητούς τόσο τρομερά μυστικά από τα μυστήρια των αθανάτων;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Τρέμο ακόμη, καθώς θυμάμαι τη χθεσινή κηδεία, και να ο παλιός τρόμος κορυφώνεται εξαιτίας του νέου φόβου. Μου φαίνεται όχι τόσο ότι ακούω το νεκρό, όσο ότι μιλάω ο ίδιος, ενώ έχω πεθάνει.
- ΟΥΓΩΝ:** Ας ικετέψουμε το Θεό τη νύχτα αυτή· και ας κατευιάσουμε την οργή του Κριτή, αν τυχόν ο Κενόδοξος έφυγε από τον κόσμο αμαρτωλός.
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Ας αναβάλουμε πάλι την ταφή του νεκρού.
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ:** Μα όμως δικάστηκε· σε τι ωφελεί αυτό;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Δεν είναι όμως καθόλου βέβαιο ακόμη ποια ήταν η τελική από-

φαση του δικαστηρίου. Και για τους αθώους λέμε ότι δικάστηκαν, όταν τους απαλλάσσουμε από τις κατηγορίες. Ίσως ο Κενόδοξος να αθωώθηκε τελικά, αφού δικάστηκε ή να οδηγήθηκε στην εξαγνιστική φωτιά.

ΟΛΟΙ:

Επομένως, ας αναβάλουμε την υπόθεση αυτή για την επόμενη μέρα.

ΒΡΟΥΝΩΝ:

Ποια χρόνια έρχονται; Αλίμονο, ζούμε, αλλά δε ζούμε· αναγκαζόμαστε να πεθάνουμε, αλλά δεν μας επιτρέπεται να πεθάνουμε.

### ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

#### ΧΡΙΣΤΟΣ, Μαζί με τους άλλους Δικαστές, ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ, ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ:

Ξανακαλέστε τον, οδηγήστε μπροστά μας τον αμαρτωλό, για να ανακοινωθεί σε αυτόν η τελική κρίση· θα καίγεται για όλους τους επερχόμενους αιώνες.

ΟΛΟΙ:

Για αρκετό καιρό υπήρξαν ατιμώρητα τα αμαρτήματά του.

ΧΡΙΣΤΟΣ:

Παρουσιάσου αμαρτωλέ! Και λάβε τα επίχειρα των πράξεών σου.

ΠΝΕΥΜΑ:

Συγκράτησε την οργή σου, ω επιεικέστατε Κριτή.

ΧΡΙΣΤΟΣ:

Ποια σφοδρή επιθυμία σε οδήγησε κατευθείαν σε αυτή την παραφροσύνη, αμαρτωλέ, ώστε να περιφρονήσεις το Θεό σου; Ώστε να καταφύγεις στο στρατόπεδο του εχθρού μου; Με ποιο κακό σε πλήγωσα; Με ποια ευεργεσία σε προσέλκυσε ο εχθρός μου; Ας προχωρήσουμε, αγάριστε, στον απολογισμό μας. Σε δημιούργησα, όταν ήσουν στάχτη, σκόνη, ένα μηδενικό, ώστε να συνηθίσεις έτσι να πραγματοποιείς τις εντολές μου. Αλλά τις αρνήθηκες και προτίμησες να ακολουθήσεις τις ολέθριες συμβουλές ενός παλιού εχθρού, αποκλείοντας τις δικές μου. Μολονότι περιφρονημένος δεν έπαιψα να σε ευεργετώ· άρχισα να σε αγαπώ όλο και πιο πολύ, όσο περισσότερο εσύ με μισούσες· πίστευα ότι έχω κάνει ελάχιστα, εκτός αν είχα κάνει πάρα πολλά. Εγκατέλειψα, λοιπόν, τα αστέρια, για να κατοικήσεις εσύ στα αστέρια· κατοίκησα, λοιπόν, στη γη, για να εγκαταλείψεις εσύ τη γη. Περιφρόνησα τις τιμές, για να τις περιφρονήσεις και εσύ ακολουθώντας το παράδειγμά μου. Η νηστεία μου εσένα θρηνούσε και οι αϋπνίες μου ήταν ο ακοίμητος φρουρός σου. Εσένα αναζητούσα με τους ατέλειωτους κόπους μου, εσένα που είχες χαθεί. Και παρότι ήμουν παντού, δεν σε έβρισκα πουθενά. Προσβολές και λοιδορίες ανέχτηκα από αγάπη για εσένα· δεν φοβήθηκα να γίνω μισητός στους πολλούς, αρκεί να μπορούσα να αγαπήσω εσένα, τον ένα, μοναδικά. Μαστιγώματα, πληγές υπέφερα πάνω στο αθώο κορμί μου, για εσένα τον ένοχο. Τη σταύρωση και το θάνατο υπέμεινα, για να απελευθερωθείς εσύ από το δικό σου. Ο ίδιος το

μαρτυρώ με τα χέρια αυτά και τα πόδια που είναι γεμάτα πληγές· με αυτά τα τρόπαια και αυτά τα εργαλεία που τα βλέπεις όλα μαζί εδώ συγκεντρωμένα. Ας μιλήσει όλη η μηχανή της γης, ας μιλήσει όλο το Δικαστήριο του ουρανού, μεγαλύτερη ευεργεσία δεν μπορούσα να προσφέρω και ούτε όφειλα· με τον τρόπο αυτό δέθηκα εγώ με εσένα και εσύ με εμένα που θυσιάστηκα με τα πιο στενά δεσμά. Αλλά γινόσουν όλο και πιο ξένος, όσο πιο αγαπητός ήσουν· τις ευλογίες μου μάταια θέλησες να εξισώσεις ή να ξεπεράσεις με συχνές αμαρτωλές πράξεις. Η αλαζονεία σου νίκησε την ταπεινότητά μου, η υπερηφάνεια σου τη μετριοπάθειά μου, η υποκρισία σου την ειλικρίνειά μου, οι αμαρτίες σου τις ευεργεσίες μου. Εγώ κάποτε δεν ανέχτηκα την υπερηφάνεια των Αγγέλων ατιμώρητη· νομίζεις ότι θα υπομείνω τώρα τη δικιά σου; Ορίστε, η τιμωρία που θα υποστείς, η αντάξια των αμαρτημάτων σου· να υπομένεις για όλη την ατελεύτητη αιωνιότητα τις άβυσσες φλόγες που ετοιμάστηκαν για τους δαίμονες του κακού. Από όπου ο θρήνος και ο τριγμός των δοντιών θα ακούγεται ακατάπαυστα· από όπου καμία αιωνιότητα δεν θα σε απελευθερώσει.

ΠΝΕΥΜΑ:

Αλίμονο, αλίμονο, αλίμονο, αφήστε βουνά να πέσουν πάνω μου και να με καταπλακώσουν.

ΟΛΟΙ ΟΙ ΔΙΚΑΣΤΕΣ:

Δίκαιη η κρίση του ΘΕΟΥ. Να χαθεί ο αμαρτωλός.

ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ:

Είσαι αιχμάλωτος, είσαι δικός μου· θα είσαι και ποτέ δεν θα άψεις να είσαι.

ΠΝΕΥΜΑ:

Μακάρι να χανόταν αυτή η μέρα, να χανόταν και όποιος την έφτιαξε, και όποιος την είδε.

### ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

**ΒΡΟΥΝΩΝ, ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ, ΟΥΓΩΝ, Μαζί με τους συντρόφους του, ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ**

ΒΡΟΥΝΩΝ:

Με τρόπο επιστρέφω στην κηδεία αυτή, από την οποία τόσες φορές με τρόπο αποχώρησα.

ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ:

Μακάρι οι κακοί αυτοί οιωνοί να έχουν ευνοϊκή έκβαση.

ΟΥΓΩΝ:

Μακάρι. Αλλά όμως ελάτε για να συνεχιστεί η κηδεία και αποδώστε στον Κενόδοξο την έσχατη τιμή· αν βέβαια γίνει επιτρεπτό.

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:

Αλίμονο σε εμένα, αλίμονο στον πιο άθλιο από όλους! Αλίμονο, αλίμονο, αλίμονο!

ΟΛΟΙ:

ΘΕΕ! Ω Χριστέ!

ΚΕΝΟΔΟΞΟΣ:

Αφήστε, αφήστε αυτές τις νεκρικές τιμές, αφήστε τις, δεν ωφελούν καθόλου πια. Δεν μπορείτε να με βοηθήσετε περισσότερο. Να χανόταν, μακάρι να χανόταν εκείνη η μητέρα, η άτυχη που με γέννησε, ω τον άθλιο! Ω εμένα, τον πιο άθλιο από τους θνητούς.

**ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΚΑΙΗ ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΤΗΚΑ.**

Αλίμονο, τώρα αποχωρώ για να υποφέρω τις αιώνιες φλόγες.

ΟΛΟΙ:

Δείξε έλεος, δείξε έλεος Θεέ με το αυστηρό δεξί χέρι σου.

- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Είμαστε όλοι καταδικασμένοι, εκτός αν κρίνεις και τιμωρείς με μεγαλύτερη επιείκεια τις αμαρτίες των ανθρώπων.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Αχ τι περιμένει την ψυχή που θα χαθεί;
- ΟΥΓΩΝ: Τι να θεωρήσω ότι μπορεί να περιμένει εμένα τον άθλιο;
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Τρέμει η ψυχή μου από φόβο.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Να ζήσω ή να πεθάνω μου φαίνεται εξίσου δυσάρεστο.
- ΟΛΟΙ: Πού να πάμε; Τι να κάνουμε;
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Με ποιο τρόπο να αποφύγουμε την τρομερή αυτή κρίση;
- ΟΥΓΩΝ: Γιατί καθυστερούμε τα δάκρυά μας; Γιατί δεν τα αφήνουμε να χυθούν, ώστε να μαλακώσουμε έγκαιρα τον Κριτή;
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Ας βραχούν τα μάγουλά μας, ας ρέουν άφθονα και ας χύνονται τα δάκρυα στα στήθη μας, ας μην πάψουν τα μάτια μας να κλαίνε, μολονότι κουρασμένα από το κλάμα, μέχρι να μας ελεήσει εκείνος, ο αυστηρότερος των Κριτών.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Εδώ Θεέ κάψε, σφάξε, τιμώρησε, κομματίασε, χτύπησε, ξέσπασε την οργή σου· μην παραλείψεις κανένα βασανιστήριο στον κόσμο αυτό, για να μας λυπηθείς στον άλλο.
- ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ: Πόσο καλά κρυμμένες είναι οι σκέψεις του ΘΕΟΥ! Γιατί ποιος θεωρήθηκε ποτέ αγιότερος από τον Κενόδοξο; Ποιος αθωότερος; Αλλά αυτή η αγιότητα και η αθωότητα μπροστά στο edώλιο του αυστηρού Κριτή δεν υπήρξε αγιότητα, ούτε αθωότητα.
- ΒΡΟΥΝΩΝ: Εγκαταλείπω τη φορική κηδεία· και καθώς δεν ξέρω πώς να βοηθήσω τους άλλους, θα φροντίσω για εμένα τον ίδιο.

### ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

#### ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ, ΑΣΤΕΡΩΘ, ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ, ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ, ΦΙΛΑΥΤΙΑ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΔΟΞΟΥ

- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Χα, χα, γιατί τρέμεις; Νομίζεις ότι βρίσκεσαι ανάμεσα σε ξένους; Είσαι δικός μας, είμαστε δικοί σου.
- ΠΝΕΥΜΑ: Είστε εχθροί μου.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Και όμως είμαστε οι οικοδεσπότες σου.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Γιατί τώρα είσαι τόσο άγριος; Πιο ήρεμος ήσουν χθες.
- ΠΝΕΥΜΑ: Είσαι ένας απατεώνας.
- ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Το ήξερες εδώ και καιρό· γιατί λοιπόν μας εμπιστεύτηκες;
- ΠΝΕΥΜΑ: Δεν θα σας εμπιστευτώ στο μέλλον.
- ΟΛΟΙ: Υγίανε Κενόδοξε.
- ΠΝΕΥΜΑ: Έπαψα να είμαι υγιής. Χάθηκα.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Δεν μπορείς να χαθείς.
- ΠΝΕΥΜΑ: Χάθηκα.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Είσαι καλά, θα είσαι καλά.
- ΠΝΕΥΜΑ: Αλίμονο, χάθηκα.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα σε γιατρέψω γρήγορα· σύντομα θα νιώσεις ότι δεν χάθηκες· πεις αυτό το ποτηράκι.

- ΠΝΕΥΜΑ: Τίποτε πια δεν θέλω να πιω.  
 ΟΛΟΙ: Χο, χο, οφείλουν να επιθυμούν τα ποτά μας.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Πιες· ρίξε το πίσω.  
 ΠΝΕΥΜΑ: Καταραμένοι να είναι οι θνητοί· καταραμένοι οι θεοί, επουράνιοι και υποχθόνιοι.
- ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Είχε καλή γεύση το ποτό σου;  
 ΠΝΕΥΜΑ: Καταραμένη να είσαι και εσύ, πληγή, καταστροφή μου.  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Μην αντιστέκεσαι έτσι· δεν γνωρίζεις την Υποκρισία σου;  
 ΠΝΕΥΜΑ: Να είσαι καταραμένη, Υποκρισία, να είσαι καταραμένη Φιλαυτία. Καταραμένοι να είναι οι γονείς μου, καταραμένα να είναι όλα τα πράγματα.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Τι ωραία προσευχή!  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Θεϊκή· γιατί είναι θεϊκός.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Μαθαίνει να προσαρμόζει τη διάθεσή του στη δικιά μας με τρόπο εξαιρετικό.
- ΑΣΤΕΡΩΘ: Ωραία, είσαι φιλομαθής.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Υπήρξε ο ικανότερος, αναμφισβήτητα, από όλους και τους συνειτούς και τους σοφούς.
- ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Σαν καρδιά και της σύνεσης και της σοφίας.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα ανακηρυχθεί, λοιπόν, αρχιερέας των γραμμάτων στο Φλεγέθοντα.
- ΠΝΕΥΜΑ: Καταραμένα τα γράμματα, καταραμένες και όλες οι τέχνες.  
 ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ: Από αυτά όμως εσύ κέρδισες τη δόξα!  
 ΠΝΕΥΜΑ: Αχ, κέρδισα τη δυστυχία.  
 ΑΣΤΕΡΩΘ: Συνήθιζε να συμβουλεύει με μεγάλη ικανότητα· ο Εωσφόρος, ο αφέντης μου, θα χρειαστεί τη βοήθειά του.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Θα του δίνει μισθό αιώνια από εδώ και πέρα.  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Πόσο ευλογημένος είσαι;  
 ΠΝΕΥΜΑ: Πόσο δυστυχισμένος;  
 ΦΙΛΑΥΤΙΑ: Δεν ξέρεις την ευλογία σου.  
 ΠΝΕΥΜΑ: Αλίμονο, δεν ξέρω ο άθλιος, δεν ξέρω.  
 ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Να, να τώρα θα μάθεις.  
 ΑΣΕΜΦΟΛΩΘ: Οι θεοί του Κάτω Κόσμου δεν ανέχονται άλλη καθυστέρηση· περιμένει ο Αυτοκράτορας και επιθυμεί να υποδεχτεί αυτόν καθισμένο στα δεξιά του, τιμής ένεκεν.
- ΠΝΕΥΜΑ: Καταραμένη μια τέτοια τιμή.  
 ΟΛΟΙ: Βιαστείτε, αρπάξτε τον· οδηγήστε τον στην αιώνια κατοικία του Κάτω Κόσμου.
- ΠΝΕΥΜΑ: Καταραμένος να είναι ο ήλιος και ο ουρανός, καθετί που υπάρχει παντού καταραμένο να είναι.
- ΠΑΝΟΥΡΓΟΣ: Ας κυλήσουμε το κουφάρι του σε αυτή τη λάσπη και το βούρκο πολλές φορές, ώσπου ο Πλούτωνας να το δεχτεί σαν δικό του.

## ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

**ΒΡΟΥΝΩΝ, Μαζί με έξι Συντρόφους,  
ΟΥΤΩΝ, ΛΑΟΥΔΒΙΝΟΣ, ΓΟΥΑΡΙΝΟΣ, ΣΤΕΦΑΝΟΣ, ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ,  
Χορός**

- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Δεν είναι καθόλου αναγκαίο, πιστεύω, να εξηγήσω με πολλά λόγια, γιατί σας κάλεσα εδώ. Γιατί υποδεικνύει και διαλαλεί την αιτία, ενώ εγώ σιωπώ, η ζωντανή φωνή του νεκρού· αυτή που εμένα και εσάς νύχτες και μέρες τρομοκρατεί· αυτή που εξαιτίας της η χαρά αρνείται τη χαρά, η ζωή φοβάται τη ζωή, η ψυχή την ψυχή· ύποπτα είναι όλα, όσα υπάρχουν. Ενόχληση προκαλεί η ευχαρίστηση και τα πλούτη γεννούν την ανέχεια. Οι απολαύσεις ανανεώνουν τα βασανιστήρια, πνίγει την ελπίδα φόβος αιώνιος. Να φάω, να απολαύσω τα γράμματα, να συζητήσω, να διαβάσω, να συνομιλήσω, ο Κενόδοξος με εμποδίζει· όταν κοιμάμαι με ξυπνάει, όταν είμαι ξύπνιος με στοιχειώνει· είναι παρών, ακόμη και όταν λείπει. Τι απομένει; Να ζήσω με εμποδίζει, να πεθάνω με φοβίζει.
- ΣΤΕΦΑΝΟΣ:** Η ίδια θλίψη βασανίζει και τη δική μου ψυχή, Βρούνωνα· αλλά με αμφίβολη σκέψη, δεν ξέρω τι να πράξω.
- ΑΝΔΡΕΑΣ:** Συμβούλεψέ μας, Βρούνωνα, αν μπορείς.
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Αποφάσισα να επιδιώξω τη γαλήνη για εμένα και για εσάς. Η σκέψη να ζήσω με αυτούς τους κινδύνους, εξαιτίας των οποίων είδα άλλους να χάνονται, μου προκαλεί απέχθεια.
- ΟΛΟΙ:** Όλοι μας αισθανόμαστε την ίδια ανησυχία· δεν υπάρχει θεραπεία.
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Σύντροφοι, ξέρουμε με πόση αγιότητα και με πόση αρετή φαινόταν ότι ζούσε, εκείνος, που πριν λίγο είδαμε να καταδικάζεται στην έσχατη τιμωρία κοντά στα νερά της Στύγας.
- ΟΛΟΙ:** Ο ίδιος το είπε αυτό σε εμάς που ακούγαμε.
- ΑΝΔΡΕΑΣ:** Ποια μπορεί να ήταν η αιτία γι' αυτό;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Μακάρι, μακάρι να είχε πει την αιτία πιο ξεκάθαρα! Τότε θα την αποφεύγαμε και ό,τι αφάνισε εκείνον, εμείς θα το αφανίζαμε. Αλλά βέβαια πιο φανερά είτε την αιτία σιωπόντας και πιο φανερά την αποκάλυψε αποκρύπτοντάς την. Θα έλεγε ότι το μίσος υπήρξε η αιτία; Εμείς αμέσως θα αποκλείαμε το μίσος, άλλες όμως αμαρτίες θα τρέφαμε στην καρδιά μας. Θα έλεγε ότι η αλαζονεία τον οδήγησε κατευθείαν στην καταστροφή; Θα αποβάλλαμε την αλαζονεία από την ψυχή μας, άλλα όμως ελαττώματα θα τα θεωρούσαμε εντελώς ακίνδυνα. Καλά λοιπόν αποσιώπησε το καθένα ξεχωριστά, ώστε εμείς να μάθουμε να τα φοβόμαστε όλα μαζί.
- ΣΤΕΦΑΝΟΣ:** Αυτό είναι σωστό. Αλλά από τι να φυλαχτούμε περισσότερο μας παρακινείς, Βρούνωνα;
- ΒΡΟΥΝΩΝ:** Από τι; Ο Κενόδοξος μας προειδοποίησε να φυλαγόμαστε από όλα, καθώς μας παρακίνησε να φυλαγόμαστε από ένα παρόμοιο

τέλος. Μια τέτοια ζωή πρέπει να φοβόμαστε όλοι, ο φόβος για έναν τέτοιο θάνατο έρχεται αργά. Να ζησει έτσι δεν θέλει εκείνος, που έτσι δεν θέλει να πεθάνει. Αχ, πώς μπορούμε να περιφρονήσουμε τις ακατάπαυστες αιώνιες φλόγες του Κάτω Κόσμου; Είναι μακριά η αγωνία του θανάτου; Τα σκουλήκια και τα ερπετά της Συνείδησης; Και άλλα πολλά χιλιάδες; Προτιμώ να σιωπήσω, παρά να αναφέρω μόνο λίγα. Γιατί ό,τι κι αν πω, θα είναι ελάχιστο, θα είναι μηδαμινό. Γιατί ό,τι κι αν πω θα είναι γλυκό, θα είναι ευχάριστο, θα είναι μακάριο, αν το συγκρίνεις με τις τιμωρίες του Κάτω Κόσμου. Αυτό μόνο θα πω και το ίδιο θα πω χίλιες και χίλιες φορές, αν με ρωτήσουν για την αθλιότητα των καταδικασμένων στην Κόλαση: *δεν είναι δυνατόν να την πιστέψεις, δεν είναι δυνατόν να την πιστέψεις, δεν είναι δυνατόν να την πιστέψεις*. Ας ζητήσουμε τη μαρτυρία του δύστυχου· εμπρός, εμπρός αναφώνησε, από τις τιμές σου, δέχτηκες ανακούφιση στα βασανιστήριά σου; Άραγε μετακινείς με τον έπαινο που λάμβανες τη μαύρη πίσσα από τις φλόγες, από τις οποίες τώρα και πάντα και πάντα και πάντα και πάντα και πάντα από τώρα θα βασανίζεσαι; Να, να, δύστυχε, τώρα έπαψαν να σε ευχαριστούν, όσα μέχρι σήμερα οι κενοί και ανόητοι θνητοί επιδιώκαμε. Μόνο τη δόξα αποζητούμε όλοι, ώστε να καταριόμαστε αργά τα εγκλήματά της. Αχ αργά, αργά. Δεν θέλω να περιμένω την καθυστερημένη αυτή μεταμέλεια· η μεταστροφή της ψυχής μου θα γίνει από πριν, σύντροφοί μου, όχι δικοί μου πια.

ΟΛΟΙ:

Είμαστε, θα είμαστε δικοί σου.

ΟΥΓΩΝ:

Έτσι, λοιπόν, Βρούνωνα; Εσύ διαλέγεις για τον εαυτό σου τα άστρα, ενώ εγκαταλείπεις εμάς στα Τάρταρα; Εγώ θα σε ακολουθήσω, θα σε ακολουθήσω.

ΒΡΟΥΝΩΝ:

Φύγε απόλαυση, φύγετε από εδώ επιθυμίες της δόξας, χαίρετε κοιμιά ενδύματα του σώματος, δαχτυλίδια, ή καλύτερα δεσμά, όχι δαχτυλίδια. Χαίρετε τιμές, αν συνηθίζετε να ανταμείβετε με τέτοια βραβεία τους πελάτες σας. Δεν θα γελάσετε με την ανοησία μου, θα γελάσω εγώ με τη δικιά σας.

ΟΥΓΩΝ:

Αποχωρήστε πλούτη, απομακρυνθείτε δόξες, πηγαίνατε γράμματα, χαίρετε πληγές της εποχής μας.

ΒΡΟΥΝΩΝ:

Τώρα σας χαιρετώ και σας αποχαιρετώ σύντροφοι. Προτιμώ να χάσω αυτά, παρά να χαθώ.

ΟΛΟΙ:

Δεν σε εγκαταλείπουμε.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ:

Οδήγησέ μας οπουδήποτε, αρκεί να μας οδηγήσεις μακριά από τον Κενοδόξο, και από εκεί, όπου πέθανε.

ΟΛΟΙ:

Χαίρετε εσείς, ανοησίες.

ΑΝΔΡΕΑΣ:

Ακολουθώ. Απομακρυνθείτε δεσμά του αιώνα.

ΟΛΟΙ:

Ακολουθούμε, ακολουθούμε όλοι.

ΒΡΟΥΝΩΝ:

Τίποτε δεν μπορεί να με συγκρατήσει καθώς αποχωρώ. Το ράσο αυτό θα περιβάλλει το κενό, θνητό σώμα μου. Ένα πουκάμισο από τρίχες θα το ταπεινώνει, θα βασανίζεται από τη νηστεία, θα



ΟΛΟΙ:  
ΒΡΟΥΝΩΝ:

ημερεύει από τις προσευχές και τα μαστιγώματά μου· δεν θα κυριαρχήσει σε εμένα, εγώ θα κυριαρχήσω σε αυτό. Είμαι αποφασισμένος να επιδιώξω την πιο σκληρή απομόνωση και έτσι να ελευθερώσω την ψυχή μου, όπως την έχασε ο Κενόδοξος.

ΟΛΟΙ:

Ίδια είναι η διάθεσή μας, ίδια είναι και η σκέψη μας.  
Μακάριε Κυβερνήτη του Κόσμου, δυνάμωσε τις ψυχές μας και ειλόγησε το εγχείρημά μας. Σε εσένα αφιερώνουμε, θυσιάζουμε, εναποθέτουμε τη ζωή μας.  
Χαίρετε, εξαφανιστείτε χαρές του κόσμου.

ΘΑΝΑΣΗΣ Ν. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ

Ο ΑΤΤΑΛΟΣ Ο ΤΡΙΤΟΣ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ  
Η ΜΟΝΑΔΙΚΗ, ΑΛΛΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ  
ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΜΑΣ<sup>1</sup>

«*Ανάσα πουθενά για τους λαούς,  
που προσκυνάνε αφέντες και θεούς.*»

Απ' το ποίημα «*Ελεύθερος Κόσμος*» (1969)  
περ. «*Νέα Εποχή*», αριθ. τεύχ. 95-96,  
Λευκωσία Ιούν.-Σεπτ. 1972

Εισαγωγικά

Ο Κώστας Βάρναλης δεν «πολιτογραφήθηκε» ποτέ ως θεατρικός συγγραφέας. Η δραματουργική του κατάθεση ήταν ποσοτικά πενιχρή. Ωστόσο αξιολογήθηκε ποιοτικά ως σημαντική, από την Κριτική του Βιβλίου και του Θεάτρου,<sup>2</sup> χωρίς βέβαια να υπάρχουν και ορισμένες αρνητικές κρίσεις.<sup>3</sup> Αν και ασχολήθηκε και διέπρεψε ως μελετητής, μεταφραστής και κριτικός, ιδιαίτερα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου, παρατηρούμε ότι δεν ασχολήθηκε πιο επισταμένα με τη δραματουργική παραγωγή, παρ' όλο που διέθετε και την τέχνη και την τεχνική του δράματος.

<sup>1</sup> Εισήγηση στο Διήμερο Επιστημονικό Συνέδριο της Κ.Ε. του Κ.Κ.Ε., με θέμα «*Κώστας Βάρναλης: Φως που πάντα καίει*», την Κυριακή, 17 Απριλίου 2011.

<sup>2</sup> Μ. Μ. Παπαϊωάννου: «*Ατταλος ο Γ΄*», *Ριζοσπάστης*, 20 Αυγ. 1978 (κριτική για την παράσταση του «*Θ.Ο.Κ.*» στο «*Θέατρο Λυκαβηττού*»), και αργότερα στο βιβλίο του: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011, σ. 168-173, Στάθης Ιω. Δρομάζος: «*Ατταλος ο Γ΄. Από τον «Θ.Ο.Κ.» στο «Θέατρο Λυκαβηττού»*», *Η Καθημερινή*, 24 Αυγ. 1978 και τώρα στο βιβλίο του: *Νεοελληνικό Θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 65-66, Θόδ. Χατζηπανταζής: *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 501-502.

<sup>3</sup> Βλ. Γ. Δανιήλ: «*Ατταλος ο τρίτος*», τον Κ. Βάρναλη. *Μια τομή*, *Νεοελληνικός Λόγος* '75-'76 (Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη), Κέδρος, Αθήνα 1977, σ. 26-29. Ωστόσο, ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου, ενώ παραδέχεται κάποιες αδυναμίες στο έργο, επισημαίνει την αξία του

και τη μη αναγκαιότητα έκφρασης κάποιων μεμφιμοριών από ορισμένους: «*Δεν αποκλείεται να έχει κάποια δόση αλήθειας ο ισχυρισμός πως τούτο το δράμα παρουσιάζει αδυναμίες στην τεχνική του. Ο Βάρναλης αν και δεν υστερούσε σε εξυπνάδα συγκρινόμενος με τους μεγαλύτερους στον κόσμο δραματογράφους, δεν είχε βέβαια τη δική τους δεξιοτεχνία, την ικανότητα να δώσει ένα έργο που από το χειρόγραφο να περάσει κατευθείαν στη σκηνή χωρίς να χρειάζεται τις επεμβάσεις του σκηνοθέτη. Όμως, αν λάβουμε υπόψη τις αναλογίες του βαρναλικού δράματος, και του σημερινού νεοελληνικού θεάτρου, μάλλον πρέπει να θεωρηθούν αδικαιολόγητες οι μεμφιμορίες. Ο Ατταλος δίνει και στον καλύτερο ελληνικό θίασο μια ευκαιρία να ξεπεράσει τον εαυτό του. [...] Το έργο του Βάρναλη είναι σωστό απόκτημα για το θέατρό μας, έστω και με τις αδυναμίες που θα του καταλογίζαμε. [...]» βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου: «*Ατταλος ο Γ΄*», στο βιβλίο του: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, ό.π., σ. 170.*

Έγραψε μόνο ένα θεατρικό έργο: «*Ατταλος ο Τρίτος*»,<sup>4</sup> το οποίο ευτύχησε ν' αναπαρ-σταθεί σκηνικά από διαφόρους θιάσους.<sup>5</sup> Τα άλλα δύο έργα του, που ανέβηκαν στη σκη-νή, ως θεατρικός διάλογος (σε στίχο και πρόζα) το ένα, «*Το φως που καίει*»,<sup>6</sup> και ως θεα-τρικός μονόλογος το άλλο, «*Η αληθινή απολογία του Σωκράτη*»,<sup>7</sup> νομίζω ότι δε διαθέτουν όλα τα ειδολογικά χαρακτηριστικά και τις προδιαγραφές ενός γνήσιου θεατρικού έργου. Είναι, ασφαλώς, πολύ σημαντικά λογοτεχνικά κείμενα με περιορισμένα, όμως, θεατρικά στοιχεία.<sup>8</sup> «*Το φως που καίει*» έχει κάποια θεατρικότητα στα διαλογικά του μέρη. Και τα δύο έχουν δραματική ένταση, θεματολογικό και ιδεολογικό ενδιαφέρον, εμπνευσμένα και γραμμένα στη βάση του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού. Είναι εμφανής δε, και σ' αυτά τα έργα του, η ποιότητα, που διέθετε ο Βάρναλης στο επίπεδο της γλώσσας και της αισθη-τικής. Όμως, μάλλον πρόκειται περισσότερο για ποιητικά έργα, με άξονα τον κοινωνικό προβληματισμό και τον ταξικό προσανατολισμό της εργατικής τάξης και των άλλων λαϊκών στρωμάτων του λαού μας, αφού ο Βάρναλης είχε το ταλέντο, την αισθητική δύναμη και την επιστημονική γνώση να ποιεί (να δημιουργεί). Επειδή, όμως, ο καλλιτέχνης, ενίοτε, έχει την ικανότητα να καταργεί τα συμβατικά λογοτεχνικά είδη και να εμπλέκει ποίηση, πρόζα και θέατρο, ασφαλώς τα έργα αυτά μπορούν ν' ανεβούν στη θεατρική σκηνή. Και γι' αυτό και ανέβηκαν και ακόμη ανεβαίνουν, παρά τις όποιες μορφολογικές τους αδυναμίες, αφού για τον ποιητή, πεζογράφο ή δραματουργό Βάρναλη πρωταρχική σημασία, είχε ο λαϊκός αγώ-νας και η στρατευμένη τέχνη του για την ελευθερία και το σοσιαλισμό, χωρίς ωστόσο να πα-ραβλέπει την αισθητική, ως αξία, στα έργα του.

<sup>4</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, Κέδρος, Αθή-να 1972.

<sup>5</sup> Το Μάιο του 1976 το έργο ανέβηκε στη σκηνή για πρώτη φορά από το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστη-μίου Αθηνών, στο κινηματοθέατρο «ΙΡΙΣ», με σκη-νοθεσία, μουσική, σκηνικά και κοστούμια Ομάδας Φοιτητών. Οι παραστάσεις που δόθηκαν ήταν αφιε-ρωμένες στο Α' μεταδιχτατορικό Πανσπουδαστικό Συνέδριο της Ε.Φ.Ε.Ε. Έχω υπόψη μου και τις πα-ρακάτω παραστάσεις: από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, την περίοδο 1976-1977, σε σκηνοθεσία Νί-κου Χαραλάμπους, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Ζιά-κα, Μουσική Γιώργου Κοτσώνη και χορογραφίες Ιω-άννας Σπανού (α' παράσταση: 24 Ιουνίου 1977, στο Θερινό Θέατρο Κήπου Λευκωσίας), από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, στο Θέατρο Λυκαβηττού (17, 18, 19, 20 Αυγ. 1978), με τους ίδιους συντελεστές, από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, το 1984, σε σκηνοθεσία Νί-κου Χαραλάμπους, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Ζιά-κα, Μουσική Μιχ. Χριστοδουλίδη, γλυπτά Χρ. Ρηγα-νά, μάρκες Αντ. Κάτσαρη.

<sup>6</sup> Κώστας Βάρναλης: *Το φως που καίει*, Κέδρος, Αθήνα χ.χ. (10η έκδοση). Βλ. Π. Χαλκός (Γ. Κορδά-τος): «*Το φως που καίει...*», *Ριζοσπάστης*, 11 Φεβρ. 1922 και τώρα: Κώστα Βάρναλη Προσκυνητής (εισα-

γωγή: Μ. Μ. Παπαϊωάννου), *Απάνθισμα κριτικής για το έργο του Βάρναλη ως το Μεσοπόλεμο*, Συνεργατι-κή, Αθήνα 1991, σ. 105-109, Δημ. Γληνός: «*Το φως που καίει*», *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλ. 7-8, Ιουλ.-Αύγ. 1935, σ. 164-168 και τώρα: Κώστα Βάρναλη Προσκυ-νητής, ό.π., σ. 347-368, Περ. Ν. Καλοδίκη: *Η Νεοελλη-νική Λογοτεχνία*, τόμος τρίτος, Gutenberg, Αθήνα χ.χ., σ. 86-103, Τάκης Αδάμος: *Η λογοτεχνική κληρονομιά μας (Από μια άλλη σκοπιά) Βιβλίο Β' -Ποιητές*, Καστα-νιώτης, Αθήνα 1980, σ. 87-97, Μπάμπης Δ. Κλάρας: *Γνωριμία παλαιών και σύγχρονων ποιητών*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1980, σ. 138-145, Τίμος Μαλιάνος: *Βάρναλης*, *Αυγέρης*, *Καρνωτιάκης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983, σ. 29-34, Στ. Γεράνης: *Κώστας Βάρναλης. Σάτιρα, ποίηση και σοφία*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σ. 37-49, Μ. Μ. Παπαϊωάννου: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, ό.π., σ. 36-74 κ.ά.

<sup>7</sup> Κώστας Βάρναλης: *Η αληθινή απολογία του Σωκρά-τη*, Κέδρος, Αθήνα 1982. Βλ. Περ. Ν. Καλοδίκη: *Η Νεοελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 121-129, Στ. Γεράνης: *Κώστας Βάρναλης*, ό.π., σ. 71-88, Τίμος Μαλιάνος: *Βάρ-ναλης*, *Αυγέρης*, *Καρνωτιάκης*, ό.π., σ. 46-48 κ.ά.

<sup>8</sup> Θεατρικά στοιχεία διαθέτουν και τα έργα του Βάρ-ναλη: *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*, *Ημερολόγιο της Πηνε-λόπης* κ.ά.

Στην παρούσα εισήγησή μου, λοιπόν, θ' αναφερθώ μόνο στο καθεαυτό θεατρικό έργο του *«Ατταλος ο Τρίτος»*,<sup>9</sup> το οποίο εμπνεύστηκε από το βιβλίο του συντρόφου του Παναγή Λεκατσά *«Η Πολιτεία του Ήλιου. Η κοινοχτημονική επανάσταση των δούλων και προλετάριων της Μικρασίας 133-128»*.<sup>10</sup> Τον *«Ατταλο τον Τρίτο»* ο Βάρναλης έγραψε σταδιακά από το 1946 και για μια εικοσαετία, περίπου,<sup>11</sup> δεδομένου ότι εκδόθηκε το 1972. Ανά τετραετία το βιβλίο έκανε άλλες δυο εκδόσεις (1976, 1980) και στη συνέχεια χάθηκε από τα βιβλιοπωλεία.

### Το ιστορικό/γραμματολογικό υπόβαθρο

Στα 323 πριν από τη χρονολογία 0 (π.χ.) πέθανε ο Μ. Αλεξάνδρος. Το απέραντο κράτος, κατά την Ελληνιστική Περίοδο (323-146 π.χ.) διαιρέθηκε στα λεγόμενα *«υποταγμένα βασίλεια-επαρχίες»* (= Σατραπείες).<sup>12</sup> Ο Περδίκας, ο Σέλευκος και ο Κάσσανδρος επιχείρησαν τη διανομή των επαρχιών στους επιγόνους του Μ. Αλεξάνδρου. Πολλές μεταβολές και ανακατατάξεις σε σύνορα και δημιουργία νέων δυναστειών επήλθαν μετά από εμφυλιοπολεμι-

<sup>9</sup> Ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου μας πληροφορεί τα εξής: *«αναφέρουμε την πρώτη δημοσίευση του “Πρόλογου” στο περιοδικό “Ελεύθερα Γράμματα” (Σεπτέμβρης 1950, σ. 7-18). Το “Μοιρολόγι των δούλων” από τον “Πρόλογο” και “Το τραγούδι της φνηγής” από το τρίτο μέρος δημοσιεύτηκαν στην εκλογή του “Ποήματα”, που είδε το φως της δημοσιότητας το 1954 και στα “Ποιητικά” του (έκδοση “Κέδρος” 1956)»*. Παπαϊωάννου Μ. Μ., *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, ό.π., σ. 131.

<sup>10</sup> Καστανιώτης, Αθήνα 1978. Η ιστορικοϋλιστική μελέτη του διανοούμενου φιλόλογου Παναγή Λεκατσά, η οποία εκδόθηκε στα 1946, αναφέρεται στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, όσον αφορά τα κοινωνικά προβλήματα της Ρώμης και το μεταρρυθμιστικό σχέδιο του Τιβέριου Γράχου, στη διαθήκη του Ατταλου του Γ', στον Αριστόνικο και την Επανάσταση των δούλων, στο στωικό φιλόσοφο Βλόσσιο, στην αποτυχία και στη δολοφονία του Γράχου, στη συνεργασία Βλόσιου και Αριστόνικου, στην αποτυχημένη στρατιωτική επέμβαση της Ρώμης, με αρχηγό τον Πούβλιο Λικίνιο Κράσσο και την κατάρρευση της Επανάστασης, μετά από τη νίκη των ρωμαϊκών λεγεώνων, υπό την αρχηγία του Ρωμαίου Ύπατου Μάρκου Περπέριου του «Ασιατικού», το 128 π.χ. Στην αρχή του βιβλίου του ο Λεκατσάς αναφέρεται, με συνοπτικό τρόπο, στην ουτοπική πολιτεία του Ιαμβούλου, την οποία ο Λουκιανός σατιρίζει στην *«Αθηναϊκή ιστορία του»*. Μιας ιδανικής πολιτείας, όπως παρόμοιες είχαν εμφανιστεί ήδη οι πολιτείες του Φαλέα, του Ιππόδαμου και του

Πλάτωνα, στηριγμένες σε μεταφυσικές και ουτοπικές δοξασιές.

<sup>11</sup> Αναφορά στο κείμενο του Θανάση Παπαθανασόπουλου, *«Η ποίηση του Βάρναλη [Περίγραμμα και οριοθετήσεις]»*, *Νέα Εστία*, τεύχ. 1163, Χριστούγεννα 1975, σ. 77 και Θεανώς Μιχαηλίδου, *«Ο “εαντός” και οι “άλλοι”. Αισθητικά-κριτικά της δεκαετίας 1910»*, *Ουτοπία* (Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη), τεύχ. 68, Ιαν.-Φεβρ. 2006, σ. 47. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής μας πληροφορεί ότι *«η συγγραφή του έργου ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβριο του 1968 και η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα, αλλά συνάντησε, όπως ήταν επόμενο, την αντίδραση της λογοκρισίας των Συνταγματαρχών. Υπάρχουν πληροφορίες ότι στη σκέψη του ποιητή η ιδέα πρωτοορίστηκε στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου, αλλά η εκτέλεση του σχεδίου μπόρεσε να ολοκληρωθεί μόνο κάτω από την πίεση των γεγονότων που ακολούθησαν την 21η Απριλίου του 1967»*, βλ. Θόδ. Χατζηπανταζής: *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα [...]*, ό.π., σ. 502. Ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου μας πληροφορεί ότι: *«Τον “Ατταλο” ο Βάρναλης είχε αρχίσει να γράφει ύστερα από το 1946 και τον τέλειωσε πριν από το 1956, μόνο που όσο δεν τυπώνονταν σε βιβλίο δεν έπανε να τον διορθώνει»*. Μ. Μ. Παπαϊωάννου: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, ό.π., σ. 131.

<sup>12</sup> Βλ. ένθετους χάρτες και πίνακες στο δίτομο του J. G. Droysen (Μετάφραση-Εισαγωγή- Σχόλια: Ρένος Ηρ. Αποστολίδης), *Ιστορία των διαδόχων του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, Ελευθεροτυπία, Αθήνα 1993.

κές αιματηρές συγκρούσεις.<sup>13</sup> Έτσι, μεταξύ άλλων, γεννιέται η Δυναστεία των Ατταλιδών και το Βασίλειο της Περγάμου, το οποίο καταλάμβανε ολόκληρη τη Μ. Ασία.<sup>14</sup> Ιδρυτής της Δυναστείας ήταν ο Φιλέταιρος ο Ευεργέτης (343-263 π.χ.). Ακολούθησαν οι παρακάτω βασιλείς: Ευμένης ο Α΄ (263-241 π.χ.), Άτταλος Α΄ ο Σωτήρ (241-197 π.χ.), Ευμένης Β΄ ο Σωτήρ (197-158 π.χ.), Άτταλος Β΄ ο Φιλάδελφος (158-138 π.χ.), Άτταλος Γ΄ ο Φιλομήτωρ (138-133 π.χ.) και για ένα μικρό διάστημα αυτοανακηρύχθηκε βασιλιάς ο επαναστάτης Αριστόνικος ή Ευμένης ο Γ΄. Το Βασίλειο της Περγάμου άκμασε στο τέλος του 3<sup>ου</sup> και στις αρχές του 2<sup>ου</sup> αιώνων. Η παρακμή και η κατάρρευσή του ήρθε στη βασιλεία του Άτταλου του Γ΄.<sup>15</sup>

Ποιος ήταν, όμως, ο Άτταλος Γ΄ ο Φιλομήτωρ<sup>16</sup> και ποιος ο Αριστόνικος;<sup>17</sup>

Ο Άτταλος ο Γ΄ ήταν γιος του Ευμένη του Β΄ και της Στρατονίκης και ανηψιός του Άτταλου του Β΄, τον οποίο διαδέχτηκε στο θρόνο για μια πενταετία. Οι ιστορικές πηγές, που διασώθηκαν, αναφέρουν ότι ήταν βίαιος και εκκεντρικός. Έτρεφε δε υπερβολική αγάπη στη μητέρα του, γι' αυτό ονομάστηκε «Φιλομήτωρ». Ασχολήθηκε με τη Βοτανολογία (με ιδιαίτερη κλίση στα δηλητηριώδη βότανα), τη Φαρμακολογία,<sup>18</sup> τη Ζωολογία, τη Γεωργία και την Κηπουρική. Επίσης, ήταν γλύπτης, δεινός τεχνίτης του μπρούτζου και του κεριού. Οι φοβίες και οι ανασφάλειές του τον οδήγησαν να δηλητηριάσει πολλούς συγγενείς και αυλικούς του.

Επειδή έμεινε άτεκνος, με τη διαθήκη του, την οποία ενέκρινε η Ρωμαϊκή Σύγκλητος, κληροδότησε το βασίλειο της Περγάμου στη Ρωμαϊκή «Δημοκρατία». Αυτία της κληροδότησης, όμως, στάθηκε, ιδιαίτερα, η δυσανεξία των κατοίκων του βασιλείου της Περγάμου από τη δυναστική και απολυταρχική του διακυβέρνηση, αλλά και από τη φτώχεια και δυστυχία που επικρατούσε στα λαϊκά στρώματα της πόλης και της υπαίθρου, με αποτέλεσμα άτακτες ανάρτικες ομάδες να βγουν στα βουνά, ομάδες κυρίως από ακτήμονες και δούλους, που ασφαλώς κλόνισαν την ασφάλεια των πλουτοκρατών και τσιφλικάδων του βασιλείου, οι οποίοι τον πίεζαν για ένα τέτοιου είδους διάβημα.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 1. 323-1 π.Χ.*, Εκδόσεις 20<sup>ος</sup> Αιώνας, Αθήνα 1956, σ. 60-70, 104-110, 230-246 κ.λπ. Επίσης, βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, *Απαντα 19 Βιβλιοθήκης Ιστορικής, Βιβλίο Τριακοστή τετάρτη έως Τεσσαρακοστή*, «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία "ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ"», Κάκτος, Αθήνα 1997 κ.α.

<sup>14</sup> Περιελάμβανε τη Θράκη, τη Φρυγία του Ελλησπόντου, τη Μυσία, τη Λυδία, τη μεγάλη Φρυγία, τη Λυκαονία, τη Μυλιάδα, την Πισιδία κι ένα μέρος της Παμφυλίας.

<sup>15</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 2. 323-1 π.Χ.*, Εκδόσεις 20<sup>ος</sup> Αιώνας, Αθήνα 1956, σ. 409-414.

<sup>16</sup> Βλ. Ό.π., σ. 411-414.

<sup>17</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 2. ό.π.*, σ. 415-425, Χάρης Σακελλαρίου: *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα

1998.

<sup>18</sup> Ο διάσημος γιατρός της Αρχαιότητας Κλαύδιος Γαληνός (Πέργαμος 129 μ.χ.-Ρώμη 199 μ.χ.), εκφράστηκε αργότερα θετικά για τις γνώσεις του Άτταλου του Τρίτου επάνω σε φαρμακευτικά θέματα.

<sup>19</sup> Ο Θόδ. Χατζηπανταζής γράφει σχετικά: «Στην αποκατάσταση της τάξης στο βασίλειο της Περγάμου αποβλέπουν κι οι Ρωμαϊκές λεγεώνες στον Άτταλο τον Τρίτο τον παλαίμαχο αριστερού ποιητή Κώστα Βάρναλη, το 1972. Μόνο που στην περίπτωση αυτή ο ξένος στρατός έχει προσκληθεί επίσημα από τον ίδιο τον ηγεμόνα και τους άρχοντές του, όταν συνειδητοποιήσαν ότι η υποτέλεια σε μια ξένη δύναμη συμφέρει περισσότερο από την ολοκληρωτική κατάρρευση της εξουσίας τους από τις ανάρτικες λαϊκές ομάδες που έχουν ήδη συγκεντρωθεί πάνω στα βουνά κι απειλούν την ανατροπή του καθεστώτος», βλ. Θόδ. Χατζηπανταζής: *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα [...]*, ό.π., σ. 241.

Η διαθήκη όμως του Αττάλου και η κληροδότηση του βασιλείου αποτέλεσε την αφορμή για την κήρυξη γενικής λαϊκής επανάστασης, κύρια των δούλων και ακτημόνων του βασιλείου της Περγάμου, με ηγέτη τον ετεροθαλή αδερφό του, Αριστόνικο.

Ο Αριστόνικος ήταν νόθος γιος του Ευμένη Β΄ και της όμορφης δούλας Φιλομήλας. Όταν γνωστοποιήθηκε η διαθήκη του αδερφού του, μετά το θάνατό του, αφού την κατήγγειλε στο λαό ως πλαστή, αποφάσισε να ηγηθεί Επανάστασης<sup>20</sup> και κάλεσε όλους τους δούλους, τους δουλοπάροικους, τους ακτήμονες, τους ελεύθερους και άλλους κατατρεγμένους, σε κοινό αγώνα με όραμα να ιδρύσουν την «Πολιτεία του Ήλιου»<sup>21</sup> και αυτοανακηρύχθηκε βασιλιάς της Περγάμου, με νέο όνομα: Ευμένης ο Γ΄.<sup>22</sup> «Όταν ακούστηκε το κήρυγμά του»,

<sup>20</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι* 2. ό.π., σ. 415-425.

Σχετικά με την Επανάσταση, που ηγήθηκε ο Αριστόνικος, ο Στράβων μας άφησε την εξής μαρτυρία: «Μετά τη Σμύρνη είναι μια πόλις, οι Λεύκες, που εξεγήθηκε υπό τον Αριστόνικο μετά το θάνατο του Αττάλου του Φιλομήτορος. Θεωρούσε ότι προέρχεται από βασιλική γενιά και σκόπευε να καταλάβει την εξουσία. Από τη Σμύρνη διώχτηκε τότε που ηττήθηκε σε ναυμαχία στην Κυμαία χώρα από τους Εφεσίους. Μετά πέρασε στη στεριά., μάζεψε γρήγορα πλήθος απόρων ανθρώπων καθώς και δούλους που τους υποσχέθηκε ελευθερία και τους ονόμασε Ηλιοπολίτες. Πρώτα επιτέθηκε αφηνδιαστικά στα Θυάτεια, έπειτα κατέλαβε την Απολλωνίδα και μετά άρχισε να πολιορκεί άλλα φρούρια. Δεν πέρασε πολύς καιρός και έστειλαν στρατό εναντίον του οι πόλεις. Βοήθησε ο Νικομήδης της Βιθανίας και οι Καππαδόκες βασιλείς. Ακολούθησαν πέντε πρόσβεις των Ρωμαίων και μετά μια στρατιά υπό τον ύπατο Πόπλιο Κράσσο κι έπειτα ο Μάρκος Περόντας που τελείωσε τον πόλεμο, πιάνοντας αιχμάλωτο τον Αριστόνικο. Τον έστειλε στη Ρώμη. Εκεί πέθανε στη φυλακή. Ο Περόντας χάθηκε από αρρώστια και ο Κράσσος σκοτώθηκε στη μάχη στις Λεύκες όταν κάποιος τον επιτέθηκε. Ήρθε ο Μάνιος Ανύλλιος ως ύπατος με δέκα προεσβεντές και οργάνωσε την επαρχία με τον τύπο9 της διακυβέρνησης που έχει τώρα.», βλ. Στράβων, Άπαντα 14 Γεωγραφικών ΙΔ΄ (Από την Ιωνία στην Κιλικία), «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία "ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ"», Κάκτος, Αθήνα 1994, σ. 80-83. Ο Διόδωρος Σικελιώτης διέβαλε ουσιαστικά τη γνησιότητα της βούλησης του Αριστόνικου να ηγηθεί μιας λαϊκής επανάστασης και να εγκαθιδρύσει μια ιδανική αταξική και δίκαιη πολιτεία. Έγραφε, σχετικά, αναφερόμενος στην εξέγερση των δούλων στη Σικελία, το ίδιο χρονικό διάστημα: «Κάτι παρόμοιο έγινε και στην Ασία

την ίδια εποχή, όταν ο Αριστόνικος διεκδίκησε το θρόνο που δεν του ανήκε και οι δούλοι, εξαιτίας της κακομεταχείρισής τους από τους αφέντες τους, ενώθηκαν μαζί του στο απελπισμένο του εγχείρημα και περιέβαλαν πολλές πόλεις με μεγάλες δυστυχίες.», βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, Άπαντα 19, ό.π., σ. 42-45.

<sup>21</sup> Βλ. στο 2<sup>ο</sup> βιβλίο του Διόδωρου Σικελιώτη (90-30 π.χ., περίπου), ό.π., σ. 176-191. Επίσης, βλ. Παν. Λεκατσάς: *Η Πολιτεία του Ήλιου. Η κοινοκτημονική επανάσταση των δούλων και προλετάριων της Μικρασίας 133-128 π.Χ.*, Καστανιώτης, Αθήνα 1978, σ. 11-15.

<sup>22</sup> Σχετικά με τη βασιλεία του Αττάλου του Γ' και την επανάσταση των δούλων, με ηγέτη τον Αριστόνικο, έχω υπόψη μου τρία σημαντικά έργα: α) το ενλόγω θεατρικό έργο του Βάρναλη, ό.π., β) τη μελέτη του Παναγή Λεκατσά (1911-1970), *Η Πολιτεία του Ήλιου*, ό.π. και γ) τη νουβέλα για παιδιά του Χάρη Σακελλαρίου, *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*, ό.π. Ο Χάρης Σακελλαρίου, απ' όσο γνωρίζω, μελετούσε για χρόνια τη σχετική βιβλιογραφία, ώστε να δημιουργήσει αυτό το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο απευθύνεται σε παιδιά, αλλά και σε έφηβους και ενήλικους. Είναι εμφανής η πρόθεση του συγγραφέα ν' αναδείξει τη σημαντική αυτή προσωπικότητα ενός επαναστάτη, ο οποίος, αν και οραματιζόταν μια ενδεχομένου ουτοπική πολιτεία, την «Πολιτεία του Ήλιου», πίστευε ακράδαντα ότι θα μπορούσε να γίνει το όνειρό του πραγματικότητα. Ο Χάρης Σακελλαρίου θεωρούσε αυτό το βιβλίο του πολύ σημαντικό για να βοηθήσει στην υπόθεση μιας λαϊκής επανάστασης, με στόχο την εγκαθίδρυση του σοσιαλισμού/κομμουνισμού και πίστευε ότι πρέπει να διαβαστεί απ' όλα τα παιδιά και τους εφήβους, με την ελπίδα ο ήρωας του βιβλίου να λειτουργήσει ως παιδαγωγικό και κοινωνικό πρότυπο. Η μυθοπλασία είναι δεδομένη, αλλά ωστόσο χρησιμοποιούνται με σεβασμό όλες οι σχετικές διασωθείσες ιστορικές πηγές. Θυμιάμι ότι

γράφει ο Γιάννης Κορδάτος<sup>23</sup> «οι γαιοχτήμονες, οι τοκογλύφοι και οι αυλικοί στην Πέργαμο και στα περιχώρα πανικοβλήθηκαν.»

Το όραμά του στηρίζονταν στις προφορικές και γραπτές ιστορήσεις και μύθους παλιότερων εποχών, οι οποίες είχαν αντίκτυπο και υποστηρικτές στην εποχή του. Η αφήγηση του Ιάμβουλου τον επηρέασε βαθιά και τον ενέπνευσε για τη δημιουργία της δικής τους Ηλιούπολης.<sup>24</sup> Η πρώτη προλεταριακή επανάσταση στον κόσμο, της οποίας ηγήθηκε, είχε αρχικά επιτυχίες, κράτησε πέντε χρόνια (133-128 π.χ.),<sup>25</sup> αλλά τελικά ο Αριστόνικος και οι επαναστάτες νικήθηκαν από τους λεγεωνάριους του Ρωμαίου Ύπατου Μάρκου Περπέρενα, ο ίδιος συνελήφθηκε και στάλθηκε στις φυλακές της Ρώμης, όπου δολοφονήθηκε δια στραγγαλισμού. Οι επαναστάτες εμπνεύστηκαν, επίσης, από πρότερες επαναστάσεις δούλων στη Συρία και σύγχρονες επαναστάσεις δούλων στη Σικελία, αλλά και από άλλα επαναστατικά κινήματα.<sup>26</sup>

Γνωρίζουμε ότι η «Πολιτεία του Ήλιου», όπως αφηγείται παραστατικά ο Ιάμβουλος, και μετά την άφιξή του εκεί, είχε τα χαρακτηριστικά μιας αταξικής κοινωνίας, στην οποία κυριαρχούσε η κοινοκτημοσύνη,<sup>27</sup> η ελευθερία (χωρίς την ύπαρξη δούλων), η δικαιοσύνη και οι άγραφοι κοινωνικοί νόμοι που ήταν βαθιά χαραγμένοι στη συνείδησή τους. Η εξουσία ήταν συνυφασμένη και απόρροια της υπάρχουσας κοινωνικής οργάνωσης, όπως και η διαδοχική ανάληψη κοινωνικών υποχρεώσεων σε επίπεδο δημόσιων υπηρεσιών όλων των πολιτών, η ανυπαρξία: στρατού και εξοπλισμών, φιλοχρηματίας, φιλαρχίας, εγκληματικότητας, οικογενειακών θεσμών (κοινές γυναίκες, κοινές μητέρες, κοινά παιδιά, κοινό πατέρες, κοινά αδέρφια). Όσοι ήταν απειθαρχοί και ταραξίες εξορίζονταν δια παντός κ.λπ.<sup>28</sup>

### Δραματουργική ανάλυση

Το έργο είναι τετράπρακτο, αν και ο δραματουργός ονοματίζει τις πράξεις ως μέρη. Από τους 30 και πλέον θεατρικούς ρόλους του έργου, μόνο δύο ανήκουν σε ιστορικά πρόσωπα: Άτταλος Γ΄ και Ύπατος Περπέρενας, που βρίσκονται επί σκηνής. Αναφορές, όμως,

ήταν χαρούμενος όταν η Σύγχρονη Εποχή αποφάσισε να εκδώσει αυτό το έργο του. Σε συζητήσεις που κάναμε επάνω στο περιεχόμενο του βιβλίου, κατάλαβα ότι πίστευε ότι η «Πολιτεία του Ήλιου», για την οποία μας αφηγείται ο Ιάμβουλος, υπήρξε στην πραγματικότητα, και ήταν εκείνο το κοινωνικο-οικονομικό σύστημα, που ο ίδιος το θεωρούσε ως την πρώτη στον κόσμο «λαϊκή δημοκρατία», πολύ προχωρημένο, όπως έλεγε, για εκείνη την ιστορική εποχή. Πίστευε, δηλαδή, ότι η μαρτυρία του Ιαμβούλου, που κατέγραψε ο Διόδωρος Σικελιώτης, πρέπει να είχε ιστορική βάση.

<sup>23</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 2. 323-1 π.Χ.*, ό.π., σ. 416.

<sup>24</sup> Ο Λεκατσός γράφει σχετικά: «Η νοτοπία τούτης του Ιαμβούλου αγαπήθηκε, φαίνεται ιδιαίτερα από τα λαϊκά στρώματα· προπαντός γιατί κατόρθωσε να συνδυάζει τα ουσιωδέστερα στοιχεία όλων των νοτοπιών σε

μια βαθύτερη επαναστατική σύνθεση, που κολάκευε τους θερμότερους πόθους των εξαθλιωμένων μαζών του ετοιμοθάνατου αρχαίου κόσμου.» Βλ. Παν. Λεκατσός: *Η Πολιτεία του Ήλιου [...]*, ό.π., σ. 16.

<sup>25</sup> Βλ. Παν. Λεκατσός: *Η Πολιτεία του Ήλιου [...]*, ό.π., σ. 125.

<sup>26</sup> Βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Αρχαία Γ2 355-146 π.Χ.*, ό.π.: «Επαναστατικά κινήματα στην Πελοπόννησο κατά τον 3<sup>ο</sup> αιώνα» (σ. 415-420), «Η Επανάσταση των αγροτόδουλων της Χίου (Τέλος του 3<sup>ου</sup> αιώνα)» (σ. 420-423), «Η μεγάλη λαϊκή επανάσταση της Σπάρτης (220-192)» (σ. 471-487) κ.ά.

<sup>27</sup> Βλ. Παν. Λεκατσός: *Η Πολιτεία του Ήλιου [...]*, ό.π., σ. 16-21.

<sup>28</sup> Βλ. 2 βιβλίο του Διόδωρου Σικελιώτη, ό.π., Παν. Λεκατσός: *Η Πολιτεία του Ήλιου [...]*, ό.π., σ. 11-15, Χάρης Σακελλαρίου: *Ψηλά το κεφάλι δούλε!*, ό.π., σ.

γίνονται κατά τη δραματική εξέλιξη, σε άλλα τέσσερα ιστορικά πρόσωπα: Νασικάς, Τιβέριος Γράκχος, Αριστόνικος και Κράσος.

Στο πρώτο μέρος, που αποτελεί τον «Πρόλογο», μετέχουν πέντε πρόσωπα: ο Φοβισάκης, ο Χωραταζής, ο Γραμματιζούμενος, ο Επιστάτης και ο Περίεργος. Δραματικός χώρος είναι η Ακρόπολη της Περγάμου, όπου τρεις δούλοι, εμπρός από το ναό του Διός, ετοιμάζονται να στήσουν ορισμένα αγάλματα Ρωμαίων στρατηγών. Παρόν είναι ο επιστάτης τους και ένας Ρωμαίος. Η συζήτησή τους βασίζεται στα τρέχοντα γεγονότα, ο καθένας έχει την ιδεολογία του και την πολιτική του συμπεριφορά, η οποία διακρίνεται και από το προσωπικό του συμφέρον, αλλά και από τις πολιτικές του θέσεις για την υπάρχουσα κατάσταση στο παρακμάζον βασίλειο της Περγάμου.

Το δεύτερο μέρος απαρτίζεται από τέσσερις σκηνές και μετέχουν περισσότερα από δέκα πρόσωπα, μεταξύ των οποίων και ο Ατταλος. Δραματικός χώρος είναι η Βιβλιοθήκη της Περγάμου<sup>29</sup> και η συζήτηση διεξάγεται μεταξύ των διεφθαρμένων αυλικών του: του Αρχιευνούχου, του Γραμματικού, του Ποιητή, του Αστρολόγου, του Αρχιαστυνόμου, του Αρχιάτρου, του Αρχιερέα και, φυσικά, του βασιλιά Ατταλου. Όλοι τους κόλακες της εξουσίας, υποτακτικοί και δουλικοί, αυλικοί, με όλη τη σημασία του όρου. Στη συζήτηση παίρνει μέρος και ο Φιλόσοφος, ο οποίος με αγέρωχο ύφος εκφράζει κατάμουτρα στην εξουσία, δηλαδή ενώπιον του βασιλιά, εντελώς απεριφραστα, τις αντίθετες και φιλολαϊκές ιδέες του.

Το τρίτο μέρος αποτελείται από έξι σκηνές και μετέχουν περισσότερα από οκτώ πρόσωπα, μεταξύ των οποίων, ο Ατταλος. Δραματικός χώρος, και πάλι, η Βιβλιοθήκη, όπου καταφθάνουν ο ένας μετά τον άλλον οι άρχοντες της Απολλωνίας και της Μύνδου, οι οποίοι συκοφαντούν την Επανάσταση των δούλων με τερατώδεις ψευτιές, αφού διακυβεύονται τα ταξικά τους συμφέροντα. Ακολουθούν τέσσερις αποσταλμένοι των λαών τους (ένας Έλληνας,<sup>30</sup> ένας Λυδός, ένας Πέρσης και ένας Εβραίος), οι οποίοι στη βάση του «προλεταριακού διεθνισμού», επιτέλους –κατά τον Βάρναλη– ομονοούν και συνεργάζονται, στηρίζοντας την Επανάσταση. Σάλπισμα προλεταριακής ενότητας και ταξικής πάλης. Αναφωνεί ο Ατταλος, με απορία: «Πώς μπορέσανε να συνεννοηθούνε; Από καταβολής κόσμου τους διαιρούμε.»<sup>31</sup>

Τέλος, εισέρχεται ενώπιον του Ατταλου μια χαμερπής γυναίκα, η οποία αντιπροσωπεύει όλους εκείνους που διάκεινται δουλικά στην εξουσία, για να κερδίσουν την εύνοιά της.

23-32.

<sup>29</sup> Η Βιβλιοθήκη της Περγάμου περιελάμβανε περίπου 200.000 έργα. Ο Μάρκος Αντώνιος (83-30 π.χ.) τα χάρισε όλα στην Κλεοπάτρα Ζ' της Αιγύπτου. Ο Γ. Κορδάτος γράφει: «Άλλο μνημείο ήταν η ονομαστή Βιβλιοθήκη της Περγάμου, που φημιζόταν για τον πλούτο και την αξία του θησαυρού των βιβλίων της. Είχε πάνω από 200 χιλιάδες χειρόγραφα. Ήταν η δεύτερη μεγάλη βιβλιοθήκη του τότε ελληνιστικού κόσμου. Πρώτη ήταν της Αλεξάνδρειας και Τρίτη της Αντιόχειας. Οι ανασκαφές που άρχισαν το 1878 και συνεχίστηκαν κατά διαστήματα αργότερα, έφεραν στο φως πολλά καλλιτεχνικά μνημεία και άλλα αντικείμενα, αγάλματα, απεικονίσεις και αριστοτεχνικά μωσαϊκά που ήταν στολίδια

και διακοσμήσεις των ανακτόρων.», βλ. Γ. Κορδάτος: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 1. 323-1 π.Χ.*, ό.π., σ. 218.

<sup>30</sup> Ο ρόλος του «Έλληνα», όπως σημειώνει ο Γεώργιος Δανιήλ, «είναι ηρωική και συνάμα τραγική μορφή. Ούτε η γυναίκα του ούτε η κόρη του είναι μαζί του, δεν τον καταλαβαίνουν, έχουν σκνύει το κεφάλι στη μοίρα τους [...] Ο Έλληνας είναι μάρτυρας. Δεν καταδέχεται από ανδρισμό, να φαρμακώσει τον Ύπατο, αν και μπορούσε να το κάνει. Λέγοντάς τον πως τον 'δωσε φαρμάκι θέλησε μόνο να τον δοκιμάσει, να ξεφανερώσει τη δειλία που κρύβει ο παλιεκαρισμός του.», βλ. Γ. Δανιήλ: «Ατταλος ο τρίτος του Κ. Βάρναλη, ό.π., σ. 29.

<sup>31</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 82.



Η πράξη κλείνει με το θάνατο του Άτταλου, «ποιητική αδεία», από ανακοπή, τη στιγμή που μαθαίνει ότι ο Αριστόνικος σκότωσε τον Ρωμαίο Κράσο.

Στο τέταρτο μέρος, που αποτελεί τον «*Επίλογο*», περιέχονται δώδεκα σκηνές και μετέχουν περισσότερα από 15 πρόσωπα. Δραματικός τόπος είναι ένας εξοχικός δρόμος. Πρόκειται για την τελευταία πράξη της υπόθεσης «*Επανάσταση των δούλων*». Έρχονται πολυάριθμες πλέον λεγεώνες, με ηγέτη τον Ύπατο Περόπερνα, ο οποίος αυτοαποκαλείται «*Άτταλος ο Τέταρτος*». Με τον αέρα του απόλυτου μονάρχη και τη σιγουριά του νικητή ιμπεριαλιστή συζητά με υπεροπτικό ύφος με τον Ποιητή, τον Αρχιερέα και όλους τους άλλους παλατιανούς της Περγάμου. Ο Φιλόσοφος είναι ο μόνος που προκαλεί την εξουσία με τη σκληρή γι' αυτήν αλήθεια, ώσπου τελικά βρίσκει το θάνατο. Εξελίσσονται και άλλα κομμοτραγικά επεισόδια.

### Ιδεολογική προσέγγιση

Πρόκειται για ένα σατιρικό έργο, με ταξική επαναστατική ιδεολογία, το οποίο θυμίζει περισσότερο, υφολογικά και ιδεολογικά, το έργο του: «*Το φως που καίει*». Η πολιτική σάτιρα, βέβαια, τον Βάρναλη αγκαλιάζει ολόκληρο το έργο του. Άλλωστε, όπως υποστηρίζει ο Γιάννης Δάλλας: «*Η σάτιρα είναι η ορίζουσα και της πολιτικής και της υπαρξιακής στάσης του στη ζωή.*»<sup>32</sup>

Η υπόθεση του έργου αναφέρεται μεν στη δουλοκτητική εποχή και στην παρακμή της ελληνιστικής περιόδου,<sup>33</sup> διαθέτει δε συμβολισμούς και προεκτάσεις στη σύγχρονη καπιταλιστική και ιμπεριαλιστική περίοδο.<sup>34</sup> Άλλωστε, ο Βάρναλης (όπως έκανε ο Καβάφης, εντελώς σε άλλο ιδεολογικό επίπεδο) πάντοτε στα έργα του συνειδητά εμπλέκει τον ιστορικό και το σύγχρονο πραγματικό χρόνο, «*προβάλλοντας σύγχρονες μας κοινωνικές παραφρονίες πάνω σε ιστορικά γεγονότα περασμένων εποχών*», όπως σημειώνει ο Θανάσης Παπαθανανά-

<sup>32</sup> Βλ. Γιάννης Δάλλας: «*Κώστας Βάρναλης*», στον τόμο *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, Αθήνα 21991, σ. 213.

<sup>33</sup> Ο Τίμος Μαλάμος γράφει: «*[...] Εδώ ο Βάρναλης, με βάση το υλικό που η ίδια η ελληνιστική εποχή προσφέρει στην παρακμή της, θα πλάσει, ενώ συγχρόνως θα ζωντανέψει με οίστρο τα καθαρώς ιστορικά, ένα αριθμό προσώπων, μέσω των οποίων θα δώσει στη σατιρική του διάθεση την ευκαιρία να σαρκάσει τ' αντίστοιχα του καιρού μας. [...] η εποχή μας αντιγράφει πιστά τα τελευταία ελληνιστικά χρόνια, τότε που η πανίσχυρη Ρώμη αποφάσιζε κ' οι ξεπεσμένες δυναστείες υπάκουαν...*», βλ. Τίμος Μαλάμος: «*Ο ποιητής Κ. Βάρναλης*», σ. 60, *Νέα Εστία*, τεύχ. 1163, Χριστούγεννα 1975 και αργότερα στο βιβλίο του: *Βάρναλης. Ανγέλης. Καρωτάκης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983, σ. 50.

<sup>34</sup> Ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου υποστηρίζει ότι: «*Χρειάζε-*

*ται να ξεκαθαριστεί ότι ο Άτταλος παρόλο που τοποθετείται στη ρωμαϊκή εποχή, είναι δράμα σύγχρονο, αντιστασιακό.*», βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου: «*Άτταλος ο Γ'*», στο βιβλίο του *Κώστας Βάρναλης*, ό.π., σ. 171. Παρόμοια άποψη έχει και ο Κύριος σκηνοθέτης Νίκος Χαραλάμπους, σε συνέντευξη τύπου στα 1977. Μεταξύ άλλων υποστήριξε ότι: «*Ο Βάρναλης χρησιμοποίησε το βασίλει της Περγάμου Άτταλο Γ', το Ρωμαίο Ύπατο Περόπερνα, ήρωες μιας παρακμαϊκής εποχής για να σατιρίσει τα αντίστοιχα της εποχής μας.*», βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου: «*Άτταλος ο Γ'*», στο βιβλίο του *Κώστας Βάρναλης*, ό.π., σ. 172. Πρόσφατα, η Αριστούλα Ελληνοπούδη έγραψε σχετικά με τη διαχρονική αξία του έργου και τη «*διαχρονική ιστορική αλληγορία*» του ότι: «*Ο "Άτταλος" του Βάρναλη είναι η προσωποποίηση της διεφθαρμένης, αντιλαϊκής εξουσίας, εξουσία που υπηρετούν σα σεργετά και η υποταγμένη τέχνη, επιστήμη και διάνοηση, η εκκλησία και οι κρατικοί μηχανισμοί καταπίεσης του λαού. Κι ως επισημά-*

σόπουλος.<sup>35</sup> Ο δε Στάθης Ιω. Δρομάζος γράφει: «Έχει μεταχειριστεί πολλά ιστορικά θέματα ο Βάρναλης όχι για να γράψει ιστορία, αλλά για να βρει τις αναλογίες με τους σημερινούς καιρούς. Το γεγονός ότι μόλις ξεσηκώθηκαν οι σκλάβοι να πάρουν την εξουσία στην Πέργαμο, ο Αττάλος ο Γ΄ παρέδωσε το βασίλειό του στους Ρωμαίους, λέει πολλά για τον Βάρναλη και για μας, σε σχέση με τη δική μας ιστορία και την ιστορία της Κύπρου. Το ξεπούλημα της εξουσίας στους ξένους, όταν αυτή κινδυνεύει από το λαό, απασχολεί τον Βάρναλη.»<sup>36</sup> Άλλωστε, ο Βάρναλης εκτιμούσε το έργο του Κων/νου Καβάφη και επί του θέματος έγραψε και δοκίμιο με τίτλο: «Ο ιστορισμός του Καβάφη».<sup>37</sup>

Από το πεδίο της σάτιράς του δε διαφεύγουν: το ιερατείο, οι πουλημένοι κονδυλοφόροι διανοούμενοι, οι δειλοί, οι σπιούννοι, οι γλοιώδεις παρατραχάμενοι της εξουσίας κ.ο.κ.

Τα ιδεολογικά μηνύματα του έργου είναι πολλά και ποικίλα. Όμως στοχεύουν προς την ίδια κατεύθυνση: να σκεφτούν και να προβληματιστούν οι εργαζόμενοι και ανάλογα να πράξουν, πως σε όλες τις εποχές η βασιλική, φεουδαρχική ή αστική εξουσία και οι αυλικόι, τσιφλικάδες και αστοί πλουτοκράτες ενώνονται για το κοινό τους συμφέρον ενάντια στους δούλους, στους κολίγους, στους αγρότες και εργάτες. Και όταν βλέπουν να κινδυνεύουν τα συμφέροντά τους, από το λαό που επαναστατεί, καλούν τους ξένους ή ξεπουλάνε την πατρίδα στους ξένους ιμπεριαλιστές ή συνδιαχειρίζονται την κάθε καπιταλιστική κρίση με τους συνδαιτυμόνες τους πλουτοκράτες.

Ο Αττάλος απευθυνόμενος προς τους άρχοντες λέει: «Ξεχνάτε, βλέπω, πως εσείς οι άρχοντες με σφίξατε να χαρίσω το βασίλειο στους Ρωμαίους, για να γλιτώσω κ' εσάς και τα πλούτη σας από την αρπαξιά των όχλων. Και να μη γίνετε σεις οι πρώτοι τελευταίοι των τελευταίων.

νομμε εδώ την εντονότατη επικαιρότητα του έργου, καθώς σήμερα τα κυβερνητικά όργανα της αστικής τάξης, παραδίδουν χωρίς διαθήκη, όπως έκανε ο Αττάλος ο Γ΄, αλλά με συμφωνίες, αποφάσεις των ιμπεριαλιστικών κέντρων με δική τους συμμετοχή και συνενοχή, γη και ύδωρ, στεριές και θάλασσες, ανθρώπους και πολιτισμό στο σημερινό *imperialism* (Ευρωπαϊκή Ένωση, ΝΑΤΟ, ΔΝΤ, τους διεθνείς οργανισμούς κι ενώσεις του κεφαλαίου).», βλ. Αριστούλα Ελληνούδη: «Σχολείο του λαού: Η θεατρικότητα του βαρναλικού έργου και ο Αττάλος ο Γ΄», *Θέματα Παιδείας*, τεύχ. 41-42 (ειδικό τεύχος: «Ο Οδηγητής Κώστας Βάρναλης»), σ. 217.

<sup>35</sup> Βλ. Θαν. Παπαθανασόπουλος: «Η ποίηση του Βάρναλη [...]», ό.π., σ. 77.

<sup>36</sup> Βλ. Στάθης Ιω. Δρομάζος: ό.π., σ. 65-66.

<sup>37</sup> Βλ. Κ. Βάρναλης: «Ο ιστορισμός τους Καβάφη», *Αισθητικά-Κριτικά Β΄*, Κέδρος, Αθήνα 1958, σ. 191-194. Βλ. επίσης: Κ. Βάρναλης: «Μοναδικός, ανόμοιος και ανεπανόλητος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΗ΄, τεύχ. 108, Δεκ. 1963, σ. 547-548. Σημειώνω δε, επιπρόσθετα, ότι δεν είναι τυχαίο ότι ο Βάρναλης επιλέγει εδώ θέμα από την παρακμή της ελληνιστικής περιόδου, όπως ακριβώς και ο Καβάφης επέλεγε θέματα για τα ποιήματά του από την ίδια εποχή, χωρίς βέβαια ο

Βάρναλης ν' ακολουθεί την πεσιμιστική διάθεση της παρακμαϊκής βαβυλωνιακής ποίησης. Γράφει, σχετικά, ο Βάρναλης: «(Ο Καβάφης) Ζήτησε ν' αναστήσει τα πιο ασήμαντα γεγονότα και τα πιο άγνωστα πρόσωπα, που δεν παίζανε κανένα ρόλο καλόν ή κακό στην πορεία του ιστορικού γίνεσθαι. Και τα έκανε σύμβολα της σκοτεινής ζωής, που υπάρχει παντού και πάντα κατά ένα τρόπο, ανάλογο. Τους έδωσε σημασία όχι ηρωικήν αλλ' ανθρώπινη. Γι' αυτό και διάλεξε τα θέματα του από την εποχή της παρακμής –θέματα φθοράς και ματαιότητας της ζωής και της σκέψης.», βλ. Κ. Βάρναλης: «Ο ιστορισμός του Καβάφη», ό.π., σ. 191-192. Ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου γράφει: «Το θέμα της παρακμής στον Καβάφη και τον Καρυωτάκη συζητήθηκε πολύ μέσα στα τελευταία τριάντα χρόνια από τους μελετητές και τους κριτικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Άλλοι αποσυσχετίζουν την ιδεολογία της παρακμής από την κοινωνική τάξη της παρακμής, την κεφαλαιοκρατική. Άλλοι τη συνδέουν με τη Μικρασιατική καταστροφή, χωρίς αυτήν την εθνική τραγωδία να την αποδίδουν στην πολιτική της κεφαλαιοκρατίας. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν πως οφείλεται σε διπλή επίδραση. [...]», βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, ό.π., σ. 161.

*Κι αυτή μου η πράξη θεμελιώνει την αρχή μιας νέας ιστορίας. Είμαι ο πρωτοπόρος ενός παγκόσμιου μέλλοντος. Πολύ σύντομα θα μ' ακολουθήσουν όλ' οι βασιλιάδες της Ασίας και της Αφρικής. [...] Μέσα σ' έναν ενιαίο κόσμο των κυρίων, οι κύριοι θα ναι πιο κύριοι. [...]* Και του αποκρίνεται ο Άρχοντας της Απολλωνίας: *«Καλύτερα λεύτεροι αφεντάδες με τους ξένους, παρά δούλοι των ντόπιων δούλων –χωρίς ξένους.»*<sup>38</sup> Σταθερή αξία στο χρηματιστήριο της διεθνούς πλουτοκρατίας όλων των εποχών.<sup>39</sup>

Βέβαια, δεν είναι δυνατό να παραθέσω, και πόσο μάλλον να σχολιάσω, όλα εκείνα τ' αποσπάσματα του έργου, που έχουν διαχρονική αξία και ορισμένα από αυτά φαίνεται σα να ειπώθηκαν μόλις χτες και σήμερα, από τους σύγχρονους πολιτικούς της αστικής μας τάξης, που κι αυτοί προσπαθούν να διατηρήσουν και στη συνέχεια, αν «στοιμώσουν» γι' αυτούς οι καταστάσεις, να σώσουν τα συμφέροντά τους, τα συνυφασμένα με εκείνα της διεθνούς καταπιταλιστικής μαφίας, ξεπουλώντας δημόσια περιουσία, με το αζημίωτο φυσικά, και παίρνοντας βάρβαρα οικονομικά κ.ά. μέτρα σε βάρος των λαϊκών στρωμάτων.

Θα παραθέσω ορισμένα αποσπάσματα, όπου ο Βάρναλης θέλει να θίξει, να σατιρίσει, να προβάλλει θέματα για κριτικό κοινωνικό προβληματισμό, και έτσι θα κλείσω την εισήγησή μου:

Ο Επιστάτης προς ένα δούλο: *«Μάθε, πως σ' ένα κράτος νοικοκυρεμένο κανένας ούτε ρωτά κι ούτε απαντά. Όταν ο πολίτης αρχίζει να ρωτά, θα πει, πως άρχισε ν' απορεί. Κι όταν αρχίσει ν' απορεί, θα πει, πως άρχισε να καταλαβαίνει. Κι όταν αρχίσει να καταλαβαίνει, θα πει, πως έπαψε να πιστεύει. Κι όταν δεν πιστεύει, αρχίζει το πανηγύρι...»*<sup>40</sup>

Ο Ρωμαίος, με τ' όνομα «Περίεργος» λέει εμφαντικά: *«Αυτός είναι ο κανόνας: Οι πιο φωνακλάδες πατριώτες, σ' όλους τους καιρούς και τόπους, είναι οι συνεργάτες των ξένων “σωτήρων”.»*<sup>41</sup>

Κι όταν ο Άτταλος υπενθυμίζει στον Έλληνα: *«Ξεχνάς, πως τα 'χω τα κεφάλια σας ολωνών μέσα στον τορβά μου;»*, εκείνος του απαντά αγέρωχα: *«Τώρα μίκρυνε ο τορβάς σου και τα κεφάλια πληθύνανε. Ζητάμε να μην μπούμε στον τορβά!»*<sup>42</sup>

Παρακάτω: ΑΤΤΑΛΟΣ: *«[...] Είμαστε τ' αφεντικά σας και θα μείνουμε [...]»*

ΕΛΛΗΝΑΣ: *«Δε θέλουμε τη δικιά σας εξουσία. Τη δικιά μας θέλουμε.»*<sup>43</sup> Πόσο επίκαιρο ζήτημα, αλήθεια, και πόσο επιτακτικό πρέπει να γίνει το αίτημα τούτο της εργατικής τάξης!

Να και μια διαχρονική εθελόδουλη φωνή, μιας γυναίκας που χαϊδεύει την εξουσία, καταγορώντας τον Έλληνα σύζυγό της: *«Ξενοπλένω, πολυχρονεμένη, για να ταίζω τα παιδιά. Κι ο προκομμένος αντί να βαδίζει το δρόμο των θεών για να μας ελεούνε, πάει ενάντια στους θεούς. Ακου! Ακου! Να μην υπάρχουνε πλούσιοι. Και ποιος θα μας δίνει δουλειά; [...]»*<sup>44</sup> Κι ο Έλληνας απευθυνόμενος στο βασιλιά: *«Να πού τον κατανήσατε τον προδομένο λαό με την*

<sup>38</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 77-78.

<sup>39</sup> Ο Μπάμπης Κλάρας, ακολουθώντας μια παλιότερη ιδεολογική άποψη, σχετική με το θέμα, διαμορφωμένη στην μεταπολεμική τριακονταετία, γράφει: *«Είναι κι αυτό ένα σατιρικό δράμα, που μέσα από το ιστορικό πρόσωπο του κεντρικού ήρωα, που δώρισε το βασίλειό του στους Ρωμαίους, βάλλει ευθέως κατά των Γραικύλων κάθε εποχής, που ξεπουλάνε τις πατρίδες τους σε ξένους αφέντες. Η ευθυβολία του είναι άμεση, η σάτιρά του καυστική, ο λόγος του πνευματώδης και η σημασία*

*του αγγίζει όσα συμβαίνουν ανά τον κόσμο σε τούτους τους χαλεπούς καιρούς.»*, βλ. Μπ. Δ. Κλάρας: *Γνωριμία παλαιών και συγχρόνων ποιητών*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1980, σ. 137.

<sup>40</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 17.

<sup>41</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 23.

<sup>42</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 85.

<sup>43</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 88.

<sup>44</sup> Κώστας Βάρναλης: *Άτταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 93.

αγραμματοσύνη –σα να μην του φτάνανε η πείνα, οι αρρώστιες, το ξύλο κ' οι θεοί!»<sup>45</sup>

Ο Φιλόσοφος σε όλη την παράσταση παίζει το ρόλο του «Μώμου», από το «Φως που καίει». Είναι ειρωνικός, καυστικός, σατιρικός, αληθινός:

Ο Τρελός, όπως και ο Φιλόσοφος, είναι οι κοινωνικοί επαναστάτες, που τελικά θυσιάζονται για τις ιδέες τους:

Ο διάλογος Ύπατου και Τρελού, είναι απολαυστικός. Η σατιρική φλέβα του Βάρναλη κι εδώ κτυπά δυνατά:

ΥΠΑΤΟΣ: «Ποιος είσαι;»

ΤΡΕΛΟΣ: «Συ ποιος είσαι;»

ΥΠΑΤΟΣ: «Ο επόμενος: Ατταλος ο Τέταρτος»

ΤΡΕΛΟΣ: «Κι εγώ ο προηγούμενος: Ατταλος ο τρίτος»

Και παρακάτω:

ΥΠΑΤΟΣ: «Δε μου λες; Είσαι τρελός; μεθυσμένος ή αγύρτης;»

ΤΡΕΛΟΣ: «Κάτι χειρότερο: γνωστικός.»<sup>46</sup>

Και παρακάτω:

ΤΡΕΛΟΣ: (απευθυνόμενος στον Ύπατο): «Εγώ... με βλέπεις έναν κ' είμαι μιλιούνια. Αμέτρητα. Ακατάλυτα!

Είμαι λαός. Όλ' οι λαοί του κόσμου. Η αληθινή δύναμη του κόσμου. Χωρίς εσένα μπορεί να γίνει ιστορία, χωρίς εμένα οχι!»

ΥΠΑΤΟΣ: «Τι δουλειά κάνεις –όταν είσαι λιγότερο τρελός;»

ΤΡΕΛΟΣ: «Επαναστάτης.»

ΥΠΑΤΟΣ: «Πάρτε τον! Όχι να τον σκοτώσετε. Να τον σταυρώσετε. Ν' αργήσει να πεθάνει... ίσως γνωστέψει στο τέλος.»

ΤΡΕΛΟΣ: «[...] Έναν θα σκοτώσεις, τα μιλιούνια μένουν.»<sup>47</sup>

Το έργο τελειώνει με το θάνατο του Φιλόσοφου, ο οποίος, στο «μοιρολόι των σκλάβων», που ακουγόταν στο ύπαιθρο, όπου βρισκόνταν ο Ύπατος και οι υπόλοιποι:

«Ποιος θα μας σώσει, Ανατολή για Δύση,  
Ποιος Έλληνας ή βάρβαρος θεός;  
Μπροστά καινούργιος κόσμος θα βαδίσει;  
για πίσω θα γυρίσει ο παλαιός;»

ο Φιλόσοφος απάντησε αγέρωχα με τη δική του παραλλαγή, και ακούγεται μέχρι σήμερα ο λόγος του σαν επαναστατικός παιάνας:

«Δε θα μας σώσει Ανατολή για Δύση  
μήδ' Έλληνες ή βάρβαροι θεοί.  
Μπροστά καινούργιος κόσμος θα βαδίσει,  
άμα ξυπνήσουν κάποτε οι λαοί.»

Κι ο Ύπατος, θυμωμένος διέταξε τους ραβδούχους του:

«Πάρτε του το κεφάλι... Δε μας χρειάζονται κεφάλια που στοχάζονται.»<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 95.

<sup>46</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 111-112.

<sup>47</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 114-115.

<sup>48</sup> Κώστας Βάρναλης: *Ατταλος ο Τρίτος*, ό.π., σ. 139.

## ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η παραστασιογραφία του ενλόγω έργου είτε στο ελεύθερο-επαγγελματικό θέατρο είτε στο ερασιτεχνικό είτε στο σχολικό, δυστυχώς δεν έχει καταγραφεί πλήρως, αν και νομίζω ότι δεν είναι πλούσια. Στη σύντομη έρευνά μου, έχω επισημάνει ορισμένες παραστάσεις:

α. Από το Θεατρικό Τμήμα Πανεπιστημίου Αθηνών, το Μάιο του 1976, στο κινηματοθέατρο «ΙΡΙΣ», με σκηνοθεσία, μουσική, σκηνικά και κοστούμια Ομάδας Φοιτητών.

Το πρόγραμμα της παράστασης έγραφε ότι για την παράσταση «δούλεψαν», χωρίς ν' αναφέρεται συγκεκριμένα ποιοι έπαιξαν ως ηθοποιοί και ποιοι ήταν οι συντελεστές στις «ομάδες εργασίας», οι εξής, κατ' αλφαβητική σειρά: Αμπαντζίδα Μ., Βασιλάτου Λ., Βασιλείου Τ., Βλασσόπουλος Μ., Βουρβιώτης Φ., Βυσσίου Ν., Γέρου Κ., Γιαννουκάτου Χρ., Γρηγορόπουλος Γ., Γουρζής Γ., Δετοράκης Στ., Δήμου Μ., Διαμαντής Λ., Δίγκας Κ., Ευθυμιάδης Τ., Ελευσινιώτης Λ., Καζιάνης Γ., Κακολύρης Στ., Καλούδης Έκτ., Καραμπάς Π., Καραχάλιος Μ., Καφετζόπουλος Β., Κατωμέρης Γ., Κόντζιλα Μ., Κωνσταντίνου Σ., Κωστορίζος Ευρ., Λιγωμένος Γ., Λουκόηγλος Κ., Μαρινάκη Α., Μαυρουδής Β., Μαυρουδής Δ., Μηλιώνης Χρ., Μηλόπουλος Γ., Μενούνου Αρτ., Μίχος Ν., Μπερής Στ., Νικολογιάννη Σ., Πετρούνια Χ., Πολυτάρχου Τ., Πούλος Κ., Πούλος Κ., Ράπη Λ., Ρεσιτιάκης Μ., Σιμωνετάτος Ανδρ., Σκαβάρας Σπ., Σκαραντάβας Γρ., Σκαρβέλη Λ., Σπυράκος Θ., Σταματιάδης Μ., Στιβανάκη Ευ., Στολάκης Γ., Φραγκούλης Αυ., Φώτεινας Κ., Χαρχαντίδου Ελ., Ψαράκη Ελ.

β. Από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου Ζ 1976-77, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Κύπρου, στο Θερινό Θέατρο Δημοτικού Κήπου. Πρώτη παράσταση: 24 Ιουνίου 1977, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, με σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Γιώργου Κοτσώνη και χορογραφίες Ιωάννας Σπανού.

Διανομή: Νεόφ. Νεοφύτου (Γραμματιζούμενος, Αξιωματικός), Ανδρ. Μουσουλιώτης (Φοβιτσιάρης, Άρχοντας Μύνδου), Στ. Λούρας (Χωροτατζής, Ποιητής), Τ. Αναστασίου (Φύλακας, Κράσος), Βλαδίμ. Κανκαρίδης (Επιστάτης, Ύπατος/Άτταλος IV), Σπ. Σταυρινίδης (Περίεργος, Έλληνας), Τζένη Γαϊτανοπούλου – Άλκιστη Παυλίδου – Μαρία Μίχα-Μάρω Κανκαρίδου (Γυναίκες), Ανδρ. Μούστρας (Φιλόσοφος), Ανδρ. Μαραγκός (Γραμματικός, Λυδός), Ν. Σιαφκαλής (Αστρολόγος), Ευτ. Πουλλαϊδής (Αρχιαστυνόμος, Τρελλός), Φίλ. Καραβιώτης (Αρχίατρος), Θεόδ. Μωρέας (Αρχιερέας), Αντ. Κατσαρίδης (Άτταλος ο III), Χρ. Παπαδόπουλος (Υπηρέτης, Εβραίος), Θάν. Πεττεμερίδης (Άρχοντας Απολλωνίας), Γ. Πασχάλης (Πέρσης, Στρατιώτης), Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Αρετή), Μόνικα Βασιλείου (Γυναίκα Α'), Φλωρεντία Δημητρίου (Γυναίκα Β'), Λένια Σορόκου (Γυναίκα Γ'), Πατρίτσια Πεττεμερίδου (Κόρη), Π. Πασιαρδής-Αρ. Φλουρής-Γ. Πατσαλίδης (Στρατιώτες), Άλκ. Παυλίδου – Μαρία Μίχα – Μάρω Κανκαρίδου (Θεραπενίδες).

γ. Από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, στις Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού 1978, στο Θέατρο Λυκαβητού (17, 18, 19, 20 Αυγ. 1978), με τους ίδιους συντελεστές και σχεδόν τους ίδιους ηθοποιούς της προηγούμενης περιόδου. Επίσης, έπαιξαν οι: Τζένη Γαϊτανοπούλου (Αρχιευνούχος), Τάσος Αναστασίου – Άντρος Κρητικός – Δώρος Κυριακίδης – Ξένιος Ξενοφώντος – Γ. Πασχάλης (φύλακες), Αντ. Κάτσαρης (Άτταλος III), Σπ. Σταυρινίδης (Αριστόνικος), Άντρος Κρητικός (Μαντατοφόρος), Στέλιος Κανκαρίδης (Ύπατος/Άτταλος IV), Φίλης Καραβιώτης (απεσταλμένος του Μιθριδάτη) κ.ά.

- δ. Από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας, το 1984, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαρολάμπους, με σκηνικά-κοστούμια Γ. Ζιάκα, μουσική Μιχ. Χριστουδουλίδη, γλυπτά Χρ. Ρηγανά, μάζες Αντ. Κάτσαρη.

Διανομή: Κ. Μπαλάς (Φοβιτσάρης), Θοδ. Γκόνης (Χωροπατζής, Αρχιερέας), Μάκης Φλώρος (Γραμματικός), Δημ. Σεϊτάνης (Ποιητής, Πέρσης), Βασ. Κουρής (Αστρολόγος, Λύδος, Τρελός), Ανδρ. Βάιος (Αρχιαστυνόμος), Γ. Σπανόπουλος (Αρχίατρος, Απεσταλμένος), Αντ. Κάτσαρης (Ατταλος ο Τρίτος), Β. Αντωνόπουλος (Υπηρέτης, Αξιωματικός), Πάνος Αναστασόπουλος (Αρχοντας Απολλωνίας), Κ. Αθανασόπουλος (Αρχοντας Μύνδου), Κώστας Χαλκιάς (Έλληνας), Περ. Αλμπάνης (Εβραίος), Βαλεντίνη Μουτάφη (Αρετή), Πέτρος Μαυροειδάκος (Μαντατοφόρος, Αξιωματικός), Μπ. Σαρηγιαννίδης (Ύπατος), Φραντζέσκα Αλεξάνδρου (Γυναίκα Α'), Μαρία Κανελλοπούλου (Γυναίκα Β'), Όλγα Αλεξανδροπούλου (Γυναίκα Γ'), Γιούλη Ζήκου (Κόρη), Βούλα Καλαμουδάκου – Μαρία Παπαντωνοπούλου (Θεραπενίδες).

Η παρούσα παραστασιογραφία ελπίζω να συμπληρωθεί επαρκώς, σε σύντομο χρονικό διάστημα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδάμος, Τάκης: *Η λογοτεχνική κληρονομιά μας*, Βιβλίο Β' – Ποιητές, Καστανιώτης, Αθήνα <sup>2</sup>1980.
- Βάρναλης, Κώστας: *Ατταλος ο τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα 1972.
- Βάρναλης, Κώστας: *Προσκνητής*, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1991.
- Βουρνάς, Τάσος: *Ιστορικά και φιλολογικά πορτραίτα*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1981.
- Γεράνης, Στέλιος: *Κώστας Βάρναλης. Σάτιρα, ποίηση και σοφία*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κλειδιά και κώδικες Θεάτρου, II. Ελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σ<sup>ΙΑΣ</sup> Α. Ε., Αθήνα <sup>2</sup>2000.
- Δάλλας, Γιάννης: *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη. Μελετήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1988.
- Δάλλας, Γιάννης: «Κώστας Βάρναλης», στον τόμο *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, Αθήνα <sup>1</sup>1991.
- Δανιήλ, Γιώργος: «“Ατταλος ο τρίτος”, του Κ. Βάρναλη», «*Νεοελληνικός Λόγος '75-'76*» (Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη), Κέδρος, Αθήνα 1977.
- Διόδωρος Σικελιώτης: Άπαντα 2, *Βιβλιοθήκης Ιστορικής. Βίβλος Δευτέρα*, «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία “ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ”», Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Διόδωρος Σικελιώτης: Άπαντα 19, *Βιβλιοθήκης Ιστορικής. Βίβλος Δευτέρα*, «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία “ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ”», Κάκτος, Αθήνα 1998.
- Δρομάζος, Στάθης: *Νεοελληνικό Θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986.

- Καλοδίκης, Περ.: *Η νεοελληνική λογοτεχνία*, τόμος 3, Gutenberg, Αθήνα χ.χ.
- Κορδάτος, Γιάνης: *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, τ. Β', Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.
- Κορδάτος, Γιάνης: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Αρχαία Γ2 355-146 π.Χ.*, Εκδόσεις 20<sup>ός</sup> ΑΙΩΝΑΣ, Αθήνα χ.χ.
- Κορδάτος, Γιάνης: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 1 323-1 π.Χ.*, Εκδόσεις 20<sup>ός</sup> ΑΙΩΝΑΣ, Αθήνα χ.χ.
- Κορδάτος, Γιάνης: *Μεγάλη Ιστορία της Ελλάδας. Ελληνιστικοί Χρόνοι 2 323-1 π.Χ.*, Εκδόσεις 20<sup>ός</sup> ΑΙΩΝΑΣ, Αθήνα χ.χ.
- Λαδογιάννη, Γεωργία: *Κείμενα κριτικής για τη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995.
- Λαμπρινίδης, Μανόλης: *Η ταξική συνείδηση στο έργο του Κ. Βάρναλη*, Ύψιλον, Αθήνα 1982.
- Λεκατσάς, Παν.: *Η Πολιτεία του Ήλιου. Η κοινοχτημονική επανάσταση των δούλων και προλετάριων της Μικρασίας. 133-128 π.Χ.*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- Μαλάνος, Τίμος: *Βάρναλης. Αυγέρης. Καρυωτάκης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983.
- Μάρας, Στάθης: *Κώστας Βάρναλης. Ιδεολογία και ποίηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.
- Παπαϊωάννου, Μ. Μ.: *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011.
- Πετράκου, Κυριακή: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Σακελλαρίου, Χάρης: *Ψηλά το κεφάλι δούλε! [Ο Αριστόνικος και η «Πολιτεία του Ήλιου»]. Ιστορικό μυθιστόρημα*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1998.
- Στράβων: *Απαντα 14, Γεωγραφικών ΙΔ' (Από την Ιωνία στην Κιλικία)*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία «ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ», Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος: *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.
- Νέα Εστία*, «Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη», 1975.
- Θέματα Παιδείας*, τεύχ. 41-42, (ειδικό τεύχος: «Ο Οδηγητής Κώστας Βάρναλης»), Αθήνα 2010.

## ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

### ΑΠΟ ΤΑ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ: Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΘΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Ο *Ἀλέξανδρος* του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 415 π.Χ. ως η πρώτη τραγωδία της «τρωικής» του τριλογίας (*Ἀλέξανδρος*, *Παλαμήδης*, *Τρωάδες* και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*), από την οποία το μόνο έργο που έχει παραδοθεί ακέραιο είναι οι *Τρωάδες*.<sup>1</sup> Από τον *Ἀλέξανδρο* έχουν περισωθεί εκτενή παπυρικά αποσπάσματα (P. Stras. 2342-44), τα οποία, σε συνδυασμό με την επίσης παπυρική, μυθογραφική του υπόθεση (P. Oxy. 3650), παρέχουν τη δυνατότητα ανασύνθεσης της δραματικής του πλοκής. Πρόκειται για ένα «δράμα αναγνώρισης» μεταξύ της Εκάβης και του γιου της Αλεξάνδρου / Πάρη, ο οποίος είχε αφεθεί έκθετος και μεγάλωσε ανάμεσα σε βοσκούς. Εδώ, όπως και στον *Ἰωνά*, η αναγνώριση μητέρας-γιου ακολουθεί μία ανεπιτυχή απόπειρα κατά της ζωής του νεαρού από τη μητέρα του εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας. Στην παρούσα μελέτη, θα επιχειρηθεί η διερεύνηση των έμμεσων σκηνικών ενδείξεων για την αρχαία παράσταση<sup>2</sup> και, συγκεκριμένα, για τη σκηνική παρουσίαση της ανεπιτυχούς επίθεσης της Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου, σε συνάρτηση με τη μυθογραφική και εικονογραφική πρόσληψη του έργου, υπό το πρίσμα της ευριπίδειας πρακτικής.

<sup>1</sup> \*Θερμές ευχαριστίες στις καθηγήτριες Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου και Α. Ταμπάκη και στους επίμ. καθηγητές Γ. Π. Πεφάνη και Αιμ. Διαμαντάκου-Αγάθου για την εξαιρετική συνεργασία και τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους. Για τη χρονολόγηση της τριλογίας, βλ. Σ. Αριστοφ. Σφ. 1326b (Koster), Αιλ. Ποικ. Ἰστ. 2. 8. Υπέρ της «τριλογικής» διαρθρώσεως της συγκεκριμένης παραγωγής του Ευριπίδη, βλ. R. Scodel: *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1980, σσ. 64-121, M. Hose: *Drama und Gesellschaft*, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1995, σσ. 33-57, R. Falsetto: *Il Palamede di Euripide*, Edizioni Dell Orso, Alessandria 2002, σσ. 21-37, G. Murray: *Greek Studies*, Oxford University Press, Oxford 1946, σσ. 127-48.

<sup>2</sup> Σε αντίστιξη με τις σκηνικές οδηγίες του μεταγενέστερου θεάτρου, στο αρχαίο δράμα μπορούμε να αναφερόμαστε μόνο σε «έμμεσες σκηνικές ενδείξεις» για την παράσταση (για τις λιγοστές περιπτώσεις «άμεσων σκηνικών οδηγιών», που ενοφθαλμίζονται σε ορισμένες αριστοφανικές κωμωδίες και την αυθεντικότητά τους, βλ. M. Revermann: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University

Press, Oxford 2006, σσ. 320-325). Για τη λειτουργία των «έμμεσων σκηνικών ενδείξεων» (λ.χ. για την είσοδο και έξοδο των προσώπων, την εμφάνιση, τη στάση και τις κινήσεις τους, το είδος και τον τρόπο εκτέλεσης της μουσικής και της ορχήσεως κ.ά.) στο αρχαίο δράμα βλ. ενδεικτικά, O. Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977, σσ. 1-60, O. Taplin: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (μετ. Β. Δ. Ασημομύτης), Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2003, κεφ. 2, 4, 5, N. C. Hourmouziades: *Production and Imagination in Euripides*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 1959, σσ. 83-169, K. Valakas: «The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play», στον τόμο: *Greek and Roman Actors* (επιμ. P.E. Easterling-E. Hall), Cambridge University Press, Cambridge 2002, σσ. 73-75, M. Pfister: *The Theory and Analysis of Drama* (transl. J. Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1988, σσ. 15-16, G. Chancellor: «Implicit stage-directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public», *Arctura* 12 (1979), σσ. 133-152. Για την τυπολογία και τη σημασία των σκηνικών οδηγιών στο μεταγενέστερο θέατρο, βλ. πολύ ενδεικτικά, R. Ingarden: «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8 (1971), σσ. 531-



Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Αλέξανδρος αφέθηκε έκθετος ως βρέφος κατόπιν ενός δυσσώωνου ονείρου της Εκάβης, κατά το οποίο το νεογέννητο θα προκαλούσε τον όλεθρο της Τροίας. Το παιδί ανατράφηκε από έναν βοσκό, ο οποίος το ονόμασε Πάρη. Η Εκάβη πενθώντας, καθώς το θεώρουσε νεκρό, έπεισε τον Πριάμο να καθιερώσει αθλητικούς αγώνες στη μνήμη του. Με το πέρασμα είκοσι ετών, ο νεαρός Αλέξανδρος / Πάρης ξεχώριζε για την εμφάνιση και τις ικανότητές του ανάμεσα στους συνομηλίκους του βοσκούς, οι οποίοι τον έδεδαν και τον έφεραν ενώπιον του Πριάμου κατηγορώντας τον για αλαζονική συμπεριφορά. Υπερασπιζόμενος τον εαυτό του με επιτυχία, ο Αλέξανδρος κατόρθωσε να αποσπάσει από τον Πριάμο την άδεια να συμμετάσχει στους αγώνες που γίνονταν στη μνήμη του. Ο θρίαμβός του στους αθλητικούς αγώνες εξαγρίωσε τον αδερφό του Δηίφοβο, ο οποίος εν αγνοία της πραγματικής ταυτότητας του νεαρού βοσκού, έπεισε την Εκάβη να τον σκοτώσει. Στο σημείο αυτό, η υπόθεση αναφέρει εν συντομία ότι η Κασσάνδρα σε κατάσταση προφητικής μανίας αναγνώρισε τον Αλέξανδρο, προβλέποντας τις μελλοντικές συμφορές, ενώ η Εκάβη που ήταν έτοιμη να τον δολοφονήσει, εμποδίστηκε με κάποιον τρόπο που δεν διασαφηνίζεται. Η τελική αναγνώριση μητέρας και γιου επιτελείται με την είσοδο του βοσκού που τον ανέθρεψε, ο οποίος εξαιτίας του κινδύνου υποχρεώθηκε να ομολογήσει την αλήθεια. Ακολούθως, ο Αλέξανδρος επέστρεψε στο παλάτι της Τροίας.

Η υπόθεση, που εμφανίζεται ασαφής σχετικά με τις συνθήκες της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου από την Εκάβη,<sup>3</sup> έρχεται να συμπληρωθεί από έναν ενανδρασμό μαρτυριών για το έργο. Σε ένα υπό έκδοση άρθρο μου, τεκμηριώνεται η σχέση μιας σειράς ανάγλυφων ετρουσκικών αναπαραστάσεων με το ίδιο το δραματικό κείμενο και τη μαρτυρία του Ρωμαίου μυθογράφου Υγίνου (*fab.* 91) και διερευνώνται οι συνθήκες και η διαδικασία της πρόσληψης αυτής της ευριπίδειας τραγωδίας στην ετρουσκική τέχνη.<sup>4</sup> Τα ανάγλυφα αυτά ανήκουν σε χάλκινα κάτοπτρα του τετάρτου και τρίτου αιώνα π.Χ., στα οποία αναπαρίσταται ο Αλέξανδρος ως ικέτης σε έναν βωμό κρατώντας ένα κλαδί φοίνικα, που συμβολίζει τη νίκη του στους αγώνες. Στα αριστερά του, ένας άνδρας τραβάει το σπαθί εναντίον του, ενώ στα δεξιά μια γυναίκα τού επιτίθεται με έναν πέλεκυ. Ο άνδρας δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Δηίφοβο, ο οποίος στα αποσπάσματα του έργου παρουσιάζεται να καταστρώνει μαζί με την Εκάβη την πλεκτάνη για τη δολοφονία του Αλεξάνδρου,<sup>5</sup> ενώ στην αφήγηση του Υγίνου

538, Pfister, ό.π., σσ. 13-14, M. Issacharoff: *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris 1985, σσ. 25-40, Β. Πούγγρο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Εκδ. Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σσ. 363-428 (με αναλυτική βιβλιογραφία), Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 206-214 (με πλούσια βιβλιογραφία).

<sup>3</sup> R. A. Coles: *A New Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis to Euripides' Alexandros*, *BICS Supp.* 32, Institute of Classical Studies, London 1974, σ. 32, M. J. Cropp στον τόμο: *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, (επιμ. C. Collard, M. J. Cropp, J. Gilbert), Aris & Phillips-Oxbow Books, Oxford 2004, σ. 40, R. Hamilton: 'Review of R. A. Coles, *A New Oxy-*

*rhynchus Papyrus: The Hypothesis to Euripides' Alexandros*', *AJPh* 97 (1976) σσ. 68-70, Scodel: ό.π. (σημ. 1) σσ. 21, 42, M. Van Rossum-Steenbeek: *Greek Readers' Digests? Studies in a Selection of Subliterary Papyri*, Brill, Leiden 1998, σ. 5 και σημ. 16.

<sup>4</sup> Για τα ετρουσκικά αυτά ανάγλυφα, βλ. LIMC I, 'Alexandros', εικ. 21-23. Για την επιχειρηματολογία υπέρ της σύνδεσης αυτών των αναγλύφων με τον 'Αλέξανδρο του Ευριπίδη και τη διαδικασία πρόσληψης της τραγικής σκηνής στις ετρουσκικές αναπαραστάσεις, βλ. I. Karamanou: «The Attack Scene in Euripides' *Alexandros* and its Reception in Etruscan Art», στον τόμο *Dialogues with the Past* (επιμ. A. Bakogianni), Vol. II, Institute of Classical Studies, London 2012 (υπό έκδοση).

<sup>5</sup> Για τη συνομοσία Δηιφόβου-Εκάβης κατά του Αλε-

μαρτυρείται ρητά η επίθεσή του κατά του νεαρού.<sup>6</sup> Η γυναικεία μορφή της αναπαράστασης είναι η Εκάβη, όπως προκύπτει τόσο από την προαναφερθείσα υπόθεση του έργου, όσο και από το ίδιο το δραματικό κείμενο, στο σημείο όπου η βασίλισσα πεπεισμένη από τον Διήφοβο ότι ο Αλέξανδρος συνιστά απειλή για τα παιδιά της ως πιθανός σφετεριστής του θρόνου της Τροίας, φαίνεται να δηλώνει ότι θα φονεύσει τον νεαρό με τα ίδια της τα χέρια.<sup>7</sup>

Η αναπαράσταση αυτή συμφωνεί με τις μαρτυρίες για την ευριπίδεια πραγμάτευση του μύθου και συνάδει με την εκπληκτική δημοτικότητα του τραγικού ποιητή από τον τέταρτο αιώνα π.Χ. έως και την ύστερη αρχαιότητα. Εντάσσεται, συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της ευρείας πρόσληψης δραματικών επεισοδίων από τραγωδίες του Ευριπίδη σε ετρουσκικά ανάγλυφα και ειδικότερα, σκηνών κλιμάκωσης της δραματικής έντασης, όπως ενδεικτικά, η σκηνή της ασυλίας από τον *Τήλεφο*, της αναγνώρισης από την *Ιφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις* και της μητροκτονίας από την *Ἠλέκτρα*.<sup>8</sup> Η πρόσληψη του δραματικού αυτού συμβάντος από τον *Ἀλέξανδρο* του Ευριπίδη τεκμηριώνεται και από το γεγονός ότι η ίδια αναπαράσταση επανέρχεται σε ανάγλυφα από ετρουσκικές τεφροδόχους του δεύτερου και πρώτου αιώνα π.Χ., οι οποίες πιθανότατα αντανακλούν την τραγωδία *Alexander* του Εννίου, που αποτελεί τη μοναδική δραματική πραγμάτευση αυτού του μύθου στη Ρώμη.<sup>9</sup> Σε αυτό το έργο ο Έννιος είχε ως πρότυπο την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, όπως έχει ευρύτατα και πειστικά υποστηριχθεί, βάσει της συμφωνίας των μαρτυριών για τις δύο τραγωδίες.<sup>10</sup> Συνεπώς, η μεταγενέστε-

ξάνδρου, βλ. απ. 62b. 42 K.: *κτανόντες ἄνδρα δούλον*, την κατὰστροφη της πλεκτάνης στο απ. 62d. 24-30 K. και την υπόθεση στον P. Oxy. 3650. 22-25: *ἀπεθρόωσε τοὺς περὶ Διήφοβον· οἵτινες ἠτάσθαι διαλαβόντες ὑπὸ δούλου κατηξίωσαν τὴν Ἐκάβην, ὅπως ἂν αὐτὸν ἀποκτείνῃ*. Η συντομογραφία K. αναφέρεται στην αρίθμηση των ευριπίδειων αποσπασμάτων στην πρόσφατη ἐγκριτὴ ἔκδοση του R. Kannicht: *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Vol. V, 1-2: *Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2004. Βλ. επίσης, M. Huys: «The Plotting Scene in Euripides' *Alexandros*», *ZPE* 62 (1986) σσ. 18-24, I. Karamanou: «The Hektor-Deiphobos Agon in Euripides' *Alexandros*», *ZPE* 178 (2011) 35-47.

<sup>6</sup> Υγίν. *fab.* 91: *Indignans Deiphobus gladium ad eum strinxit*.

<sup>7</sup> Απ. 62d. 25 K.: *τῆδε χειρὶ δεῖ θανεῖν*.

<sup>8</sup> Για τη δημοτικότητα του Ευριπίδη μετά τον πέμπτο αιώνα π.Χ., βλ. J. R. Green: *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London 1994, σσ. 50-58, P. E. Easterling: «From Repertoire to Canon» στον τόμο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (επιμ. P. E. Easterling), Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 225, O. Taplin: *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth-century BC*, The J. P. Getty Museum, Los Angeles 2007,

κεφ. 3, H. Funke: «Euripides», *REG* 8/9 (1965-66) σσ. 238-242, E. Perrin: «Propagande et culture théâtrales à Athènes à l'époque hellénistique» στον τόμο *De la scène aux gradins* (επιμ. B. Le Guen), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1997, σσ. 213-214 και σημ. 64. Για την πρόσληψη ευριπίδειων σκηνών στην ετρουσκική τέχνη, βλ. L. B. Van der Meer: *Myths and More. On Etruscan Stone Sarcophagi*, Peeters, Louvain 2004, σσ. 49-52, D. Steuernagel: *Menschenopfer und Mord am Altar. Griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Ludwig Reichert, Wiesbaden 1998, σσ. 36-72.

<sup>9</sup> Για τις μεταγενέστερες αυτές αναπαραστάσεις, βλ. *LIMC* I, «Alexandros», ειμ. 24-28, 30-42. Για τη σύνδεσή τους με την τραγωδία αυτή του Εννίου, βλ. L. B. Van der Meer: «Archetype-Transmitting Model-Prototype. Studies of Etruscan urns from Volterra I», *Bull. Ant. Besch.* 50 (1975) σσ. 181, 186.

<sup>10</sup> Βλ. B. Snell: *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten Griechischer Dichter, Hermes Einzelschr.* 5, Berlin 1937, σ. 59, H. D. Jocelyn: *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, σ. 204, S. Timpanaro: «Dall' *Alexandros* di Euripide all' *Alexander* di Ennio», *RFIC* 124 (1996) σσ. 6-69, F. Jouan- H. Van Looy: *Euripide. Les fragments*, Vol. I, Les Belles Lettres, Paris 1998, σσ. 46 κ.ε., O. Skutsch: *Studia Enniana*, Athlone Press, London 1968,

ρη καλλιτεχνική αποτύπωση του ίδιου επεισοδίου προφανώς υπό την επίδραση της πραγματεύσεως του Εννίου, που βασιζόταν στον *Ἀλέξανδρο* του Ευριπίδη, συνηγορεί υπέρ της ευριπίδειας προέλευσης αυτής της σκηνής στα προγενέστερα ανάγλυφα του τετάρτου και τρίτου αιώνα π.Χ. Οι αναπαραστάσεις στα ετρουσκικά αυτά κάτοπτρα θα μπορούσαν να έχουν ως πρότυπο κάποια σύγχρονή τους μη σωζόμενη αγγειογραφία της Νότιας Ιταλίας του τετάρτου αιώνα π.Χ. που να αντανακλά αυτή τη σκηνή από τον *Ἀλέξανδρο*.<sup>11</sup> Προς αυτή την κατεύθυνση μας οδηγεί τόσο η ευρεία πρόσληψη της νοτιο-ιταλικής κεραμικής στην ετρουσκική τέχνη,<sup>12</sup> όσο και ειδικότερα, στη συγκεκριμένη αναπαράσταση, η αποτύπωση του ικέτη να κάθεται γονατιστός πάνω στον βωμό, που συνιστά τυπικό χαρακτηριστικό των αγγειογραφιών της Νότιας Ιταλίας.<sup>13</sup>

Η σκηνή της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου παρουσιάζει ιδιαίτερη δραματική και σκηνική συνάφεια με την αντίστοιχη από τον αποσπασματικώς σωζόμενο *Κρεσφόντη* του Ευριπίδη, στην οποία η μητέρα του ομώνυμου ήρωα, η Μερόπη, υψώνει τον *πέλεκυ* εναντίον του ίδιου της του γιου εν αγνοία της αληθινής του ταυτότητας,<sup>14</sup> και εντάσσεται σε μία σειρά από ευριπίδειες σκηνές γυναικείας εκδικητικής μανίας.<sup>15</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, η αναγνώριση την κρίσιμη στιγμή, κατά την οποία διακυβεύεται η ίδια η ζωή του ήρωα από το συγγενικό του πρόσωπο, συνιστά βασικό χαρακτηριστικό των έργων διάσωσης του Ευριπίδη, ενώ κορυφώνει τα τραγικά αισθήματα του *έλεου* και του *φόβου* και συνάδει με την άριστη διάκριση του τραγικού πάθους κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 14, 1453b 19-22, 1454a 4-9). Παράλληλα, το δραματικό αυτό συμβάν είναι δομημένο γύρω από μια σκηνή ικεσίας, με τον Αλέξανδρο να έχει καταφύγει συγκεκριμένα στον βωμό του Ερκείου Διός, όπως αναφέρει η μαρτυρία του Υγίνου. Η αναζήτηση ασυλίας μέσω της καταφυγής στον βωμό αποτελεί συ-

σ. 161, Cropp: ό.π. (σημ. 3) σ. 36.

<sup>11</sup> Van der Meer: ό.π. (σημ. 9) σσ. 180-183, Coles: ό.π. (σημ. 3) σ. 26, F. H. Pairault: *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Collection de l'École française de Rome, Roma 1972, σ. 173.

<sup>12</sup> Για τις σχέσεις της Ετρουρίας με τη Μεγάλη Ελλάδα, βλ. G. M. A. Hanfmann: «Etruscan reliefs of the Hellenistic period», *JHS* 65 (1945) σσ. 46-47, L. B. Van der Meer: *Interpretatio Etrusca. Greek myths on Etruscan mirrors*, J. C. Gieben, Amsterdam 1995, σσ. 29-30. Για την πρόσληψη της νοτιο-ιταλικής εικονογραφίας στην ετρουσκική τέχνη, βλ. Van der Meer: ό.π., σσ. 28-30, 238-239, C. Reusser: *Etruskische Kunst*, Antikenmuseum und Ludwig Sammlung, Basel 1988, σ. 86, L. Banti: *Etruscan cities and their culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1973, σ. 34, L. B. Van der Meer: *De Etrusken*, Staatsuitgeverij, Gravenhage 1977, σσ. 15, 53.

<sup>13</sup> Van der Meer: ό.π. (σημ. 9) σ. 182, J. M. Moret: *L'Ilioupersis dans la céramique italote: Les mythes et leur expression figurée au IVème siècle*, Institut Suisse De

Rome, Genève 1975, σσ. 101 κ.ε.

<sup>14</sup> Πλούτ. *Ἡθ.* 998ε, Υγίν. *fab.* 184. βλ. M. A. Harder: *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Brill, Leiden 1985, σσ. 48-53, M. J. Cropp στον τόμο: *Euripides. Selected Fragmentary Plays* (επιμ. C. Collard-M. J. Cropp-K. H. Lee), Vol. I, Aris & Phillips, Warminster 1995, σσ. 122-123.

<sup>15</sup> Πρβλ. την Εκάβη στο ομώνυμο έργο (στ. 864 κ.ε.) και την Αλκμήνη στους *Ἡρακλ.* 941 κ.ε. Για τη σκιαγράφηση της Εκάβης, βλ. J. Mossman: *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford University Press, Oxford 1995, σσ. 180-203, N. Rabinowitz: *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Cornell University Press, Ithaca 1993, σσ. 103-124, R. Harder: *Die Frauenrollen bei Euripides*, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1993, σσ. 408-409 και για την Αλκμήνη, βλ. T. M. Falkner: «The Wrath of Alcmena: Gender, Authority and Old Age in Euripides' *Children of Heracles*» στον τόμο *Old Age in Greek and Latin literature* (επιμ. T. M. Falkner-J. de Luce), State University of New York Press, New York 1989, σσ. 114-124.

νήθη ευριπίδεια πρακτική, όπως προκύπτει από τους *Ἡρακλείδες*, την *Ἀνδρομάχη*, τις *Ἰκέτιδες*, τον *Ἡρακλή*, την *Ἑλένη*, τον *Ἴωνα* και τα αποσπασματικώς παραδεδομένα έργα *Τήλεφος* και *Δίκτυς*.<sup>16</sup>

Την ίδια στιγμή, η καταφυγή του Αλεξάνδρου στον βωμό διαφωτίζει αυτό που παραμένει ασαφές στη μυθογραφική υπόθεση, το πώς δηλαδή ανεστάλη η επίθεση της Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου, πριν από την εμφάνιση του βοσκού που τον ανέθρεψε. Στον *Ἴωνα* (στ. 1253 κ.ε.), η καταδίωξη της Κρέουσας από τον γιο της διακόπτεται προσωρινά με την αναζήτηση ασυλίας από τη βασίλισσα στον βωμό του Απόλλωνα έως την είσοδο της Πυθίας, που θα επιφέρει την αναγνώρισή τους. Ως εκ τούτου, βάσει των μαρτυριών των αποσπασμάτων της τραγωδίας, σε συνδυασμό με τις λογοτεχνικές, τις εικονογραφικές πηγές και την παράλληλη περίσταση από τον *Ἴωνα*, ο Αλεξάνδρος φαίνεται να δέχεται την επίθεση της Εκάβης με τη συνέργεια του Δημόφρου και να καταφεύγει στον βωμό του Ερκαίου Διός, παρεμποδίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη βασίλισσα να του επιτεθεί περαιτέρω.<sup>17</sup> Σύμφωνα με την υπόθεση, η είσοδος του βοσκού, του θετού πατέρα του Αλεξάνδρου, δίνει ένα οριστικό τέλος στην καταδίωξη, καθώς δρομολογεί την τελική αναγνώριση μητέρας και γιου.

Η απόπειρα δολοφονίας του Αλεξάνδρου από την Εκάβη με τη συνέργεια του Δημόφρου συνιστά μια ανεπιτυχή επίθεση, καθώς δεν οδηγεί στη θανάτωση του ήρωα. Από αυτή την άποψη, μπορεί να παραλληλισθεί με αντιστοιχώς ανεπιτυχείς επιθέσεις από ευριπίδεια δράματα, όπως εναντίον του Φρύγα από τον Ορέστη στο ομώνυμο έργο, κατά του τυραννικού βασιλιά Λύκου από τον Αμφίονα και τον Ζήθο στην αποσπασματικώς παραδεδομένη *Ἀντιόπη* και με την προαναφερθείσα επίθεση της Μερόπης κατά του Κρεσφόντη στη φερόνυμη τραγωδία. Το κρίσιμο ερώτημα που προκύπτει σχετικά με τη σκηηνική παρουσίαση της επίθεσης εναντίον του Αλεξάνδρου είναι το εάν η απόπειρα διαδραματίστηκε εντός του σκηηνικού οικοδομήματος, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη θεατρική σύμβαση των επιθέσεων που καταλήγουν σε φόνο,<sup>18</sup> ή ενώπιον των θεατών (δεδομένου ότι δεν πραγματοποιείται τελικά το φονικό), προκειμένου να επιτευχθεί ένα εντυπωσιακό σκηηνικό αποτέλεσμα μέσα από την κλιμάκωση της δραματικής έντασης.

<sup>16</sup> Για τις μαρτυρίες της ασυλίας στον *Τήλεφο* και τον *Δίκτυο*, βλ. *TrGF* V,2 (Kannicht, ό.π., σμ. 5): *Telephus* T v και I. Karamanou: *Euripides' Danae and Dictys*, K.G. Saur Verlag- Walter De Gruyter, Leipzig-München 2006, σσ. 142-143, 155-163, επίσης I. Karamanou: «An Apulian volute-crater inspired by Euripides' *Dictys*», *BICS* 46 (2002-03) σσ 167-175. Για τη δραματική λειτουργία των ευριπίδειων σκηνών ασυλίας, βλ. H. Strohm: *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form, Zetemata* 15, München 1957, σσ. 17-30, J. Kopperschmidt: «Hikesie als dramatische Form» στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie* (επιμ. W. Jens), *Poetica*, Beiheft 6, München 1971, σσ. 335-43, Δ. Ιακώβ, *Η Ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1998, σσ. 78-79, J. Dingel: *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen 1967, σσ. 54-55.

<sup>17</sup> Η Κασσάνδρα που αναγνωρίζει τον Αλέξανδρο σε κατάσταση προφητικής μανίας, χωρίς, φυσικά, να

γίνει πιστευτή, πιθανόν να εισήλθε στη συνέχεια, όσο εκείνος βρίσκεται ως ικέτης στον βωμό. Όπως προκύπτει από το ίδιο το κείμενο, σε συνδυασμό με τη μελέτη των ινών του παπύρου, η συνομοσία Δημόφρου και Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου (απ. 62d. 22-37 K.) ακολουθείται άμεσα από την επίθεσή τους εναντίον του (απ. 62d. 43-63 K.) και δεν αφήνει περιθώρια για την εμφάνιση της Κασσάνδρας πριν από την επίθεση. Βλ. Coles: ό.π. (σμ. 3) σσ. 54-55, Cropp: ό.π. (σμ. 3) σσ. 41, 84.

<sup>18</sup> Για τη σύμβαση αυτή, βλ. A. M. Dale: «Seen and Unseen in Greek Tragedy» στον τόμο *Collected Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, σσ. 119-29, J. M. Bremmer: «Why Messenger-Speeches?» στον τόμο *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (επιμ. J. M. Bremer, S. Radt, C. J. Ruijgh), A. M. Hakkert, Amsterdam 1976, σσ. 29-49, I. J. F. De Jong: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messen-*

Προτού επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τις έμμεσες σκηνικές ενδείξεις για την απόδοση της επίθεσης εναντίον του νεαρού ήρωα στα αποσπάσματα του *Ἀλεξάνδρου*, ας εξετάσουμε την ευριπίδεια πρακτική στις αντίστοιχες προαναφερθείσες σκηνές, ξεκινώντας με τον σωζόμενο *Ὁρέστη* (408 π.Χ.), που ανήκει, όπως και ο *Ἀλέξανδρος*, στην ύστερη δραματική παραγωγή του Ευριπίδη. Στον στ. 1245 ο ομώνυμος ήρωας και ο Πυλάδης εισέρχονται εντός του σκηνικού οικοδομήματος για να φονεύσουν την Ελένη στο εξωσκηνικό πεδίο δράσης, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη αρχή που αποκλείει την τέλεση του φόνου ενώπιον των θεατών.<sup>19</sup> Η Ηλέκτρα παραμένει επί σκηνής, αναμένοντας την Ερμιόνη, προκειμένου να την παγιδεύσει, παρασύροντάς την εντός του ανακτόρου, όπου πρόκειται να τελεσθεί το φονικό.<sup>20</sup> Ακολουθούν σίχοι αδόμητοι από τις γυναίκες του Χορού που συμμετέχουν στην πλεκτάνη μοιρασμένες σε ημιχόρια (στ. 1258-1280), καθώς φρουρούν τις παρόδους πριν από τη σκηνική εμφάνιση της Ερμιόνης. Ἐνδοθεν ακούγεται η κραυγή της Ελένης, καθώς δέχεται την επίθεση του Ὁρέστη και του Πυλάδη (στ. 1296, 1301), η οποία τελικά θα αποτραπεί με την εξαφάνισή της. Εν τω μεταξύ, καταφθάνει η Ερμιόνη, η οποία με δόλο παρασύρεται από την Ηλέκτρα προς τον εξωσκηνικό χώρο, στο εσωτερικό του παλατιού (στ. 1323-1352). Μετά από μια λυρική στροφή αδόμητη από τον Χορό (στ. 1352-1365), οι θεατές, αντί να αντικρίσουν το πτώμα της Ελένης επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν, με έκπληξη θα δουν να εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος ο Φρύγας δούλος της Ελένης, ο οποίος μετά βίας κατατόρωσε να δραποτεύσει από τον τόπο του εγκλήματος.<sup>21</sup> Στη συνέχεια, εξέρχεται του ανακτόρου και ο εξαγριωμένος Ὁρέστης, ο οποίος καταδιώκει τον Φρύγα επί σκηνής, απειλώντας να τον σφάξει με το σπαθί του.<sup>22</sup> Ο Φρύγας τον ικετεύει να του χαρίσει τη ζωή και ο Ὁρέστης τελικά υποχωρεί (στ. 1506-1530).<sup>23</sup>

Προς την ίδια διαπίστωση για την κινητικότητα των δραματικών προσώπων από τον εξωσκηνικό προς τον σκηνικό χώρο μάς οδηγούν και τα αποσπάσματα της *Ἀντιόπης*, που, επίσης, εντάσσεται στην ύστερη ευριπίδεια παραγωγή (πιθανότατα μεταξύ 411 και 408 π.Χ.).<sup>24</sup> Ο άδικος και τυραννικός βασιλιάς Λύκος φθάνει στην καλύβα του βοσκού που ανέθρεψε τους δύο γιους της Αντιόπης, τον Αμφίονα και τον Ζήθο, προκειμένου να αιχμαλωτίσει την ηρωίδα. Ἢδη προτού εμφανισθεί ο Λύκος, οι γιοι της Αντιόπης έχουν εισέλθει εντός του σκηνικού οικοδομήματος, η πρόσοψη του οποίου αναπαριστά την καλύβα του βοσκού, ανα-

*ger-Speech*, Brill, Leiden 1991, σσ. 117-20, B. Goward: *Αφήηση και τραγωδία* (μετ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002, σσ. 40-50.

<sup>19</sup> Βλ. στ. 1222: *ἔσω στείχοντες*.

<sup>20</sup> στ. 1216-17: *δόμων / πάρος μένουσα παρθένου δέχου πόδα*.

<sup>21</sup> στ. 1367: *ἔξω γάρ τις ἐκβαίνει Φρυγῶν*, στ. 1500: *δραπέτην γὰρ ἐξέκλεπτον ἐκ δόμων πόδα*, πρβλ. στ. 1506: *πέφηνγεν ἐκ δόμων*.

<sup>22</sup> στ. 1504-05: *Ξιφηφόρον γὰρ εἰσορῶ πρὸ δομάτων/βαίνοντ' Ὁρέστην ἐπτοημένω ποδί*.

<sup>23</sup> Για τη σκηνική παρουσίαση της επίθεσης στον *Ὁρέστη*, βλ. Hourmouziades: *ό.π.* (σημ. 2) σσ. 86-88, M. L. West: *Euripides: Orestes*, Aris & Phillips, Warm-

inster 1987, σσ. 269, 273-277, 283, J. R. Porter: *Studies in Euripides' Orestes*, Brill, Leiden 1994, σσ. 173-214, A. P. Burnett: *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford University Press, Oxford 1971, σ. 191, P. Vellacott: *Ironic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σσ. 75-78.

<sup>24</sup> Βάσει του Σ Αριστοφ. *Βάρτ.* 53 (Holwerda). Βλ. J. Kambitsis: *L' Antiope d' Euripide*, Εκδ. Χουρζαμάνη, Athènes 1972, σσ. xxxi-xxxiv, D. F. Sutton: «The Apology of Euripides», *Hermes* 104 (1976) σ. 241, C. Collard στον τόμο *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, *ό.π.* (σημ. 3) σ. 269, C. Collard- M. J. Cropp: *Euripides. Fragments*, Vol. I, Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.) 2008, σ. 175.

μένοντας να εισέλθει ο αντίπαλός τους, για να τον φονεύσουν (απ. 223. 15-16 Κ.). Όπως και στον *Όρέστη*, ο συνεργός, που είναι εν προκειμένω ο βοσκός, αναλαμβάνει να παγιδεύσει το υποψήφιο θύμα κατευθύνοντάς το εντός του σκηνικού οικοδομήματος, δηλαδή εξωσκηνικά, όπου πρόκειται να τελεσθεί ο φόνος.<sup>25</sup> Ο Λύκος εισέρχεται στην καλύβα και, στη συνέχεια, ακούγονται ένδοθεν οι κραυγές του, καθώς δέχεται την επίθεση των δύο νέων (απ. 223. 50b, 53, 55 Κ.). Ο Χορός, που είναι σύμμαχος του Αμφίωνα και του Ζήθου, σχολιάζει τα τεκταινόμενα, ζητώντας απονομή δικαιοσύνης για την άδικη στάση του βασιλιά (απ. 223. 51-52, 54a-b, 56a-58b Κ.). Ο Λύκος εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος και εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο δράσης ακολουθούμενος από τους διώκτες του, οι οποίοι ετοιμάζονται να τον φονεύσουν, αλλά παρεμποδίζονται τελικά με την εμφάνιση του Ερμή *από μηχανής* (απ. 223. 59-89 Κ.).

Μολονότι ο *Κρεσφόντης* ανήκει στην πρότερη παραγωγή του Ευριπίδη (μεταξύ 430-424 π.Χ.),<sup>26</sup> εμπειριζεί δραματικές τεχνικές και σκηνικές τάσεις που αναπτύσσονται περαιτέρω και διαμορφώνονται στα μεταγενέστερα «έργα διάσωσης» του τραγικού. Οι σχετικές μαρτυρίες για το έργο μάς κατευθύνουν προς το ενδεχόμενο να ακολουθήσε η ανεπιτυχής επίθεση της Μερόπης την ίδια πορεία με τις προαναφερθείσες επιθέσεις, δηλαδή να κινήθηκε από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προς τα έξω, ενώπιον των θεατών. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Υγίνου (*fab.* 184), η Μερόπη επιτίθεται στον *Κρεσφόντη*, ενώ εκείνος κοιμάται στο εσωτερικό του παλατιού. Στη συνέχεια, η συναρπαστική περιγραφή του Πλουτάρχου, για το πώς σηκώθηκαν έντρομοι οι θεατές από την αγωνία τους να προλάβει να παρέμβει ο γέροντας υπηρέτης, προτού η μητέρα φονεύσει με τον πέλεκυ τον ίδιο της τον γιο (*Hθ.* 998e), συνηγορεί υπέρ της πιθανότητας να εκτυλίχθηκε η συνέχεια της επίθεσης ενώπιον των θεατών με τον *Κρεσφόντη* να καταδιώκεται επί σκηνης από τη μητέρα του.<sup>27</sup>

Μπορούμε, επομένως, να διαπιστώσουμε ότι σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις ανεπιτυχών επιθέσεων ο Ευριπίδης καινοτομεί, εφαρμόζοντας μία συγκεκριμένη σκηνική πρακτική, η οποία, αρχικά, παρουσιάζεται να ακολουθεί την παραδεδομένη σύμβαση για την εξωσκηνική τέλεση φονικών, για να την ανατρέψει στη συνέχεια μέσα από τη διαφυγή του υποψήφιου θύματος και την επί σκηνης καταδίωξή του από τους αντιπάλους του. Ακολούθως, θα αποδειχθεί ότι η νεωτερική αυτή σκηνική τυπολογία, ανταποκρίνεται επαρκώς στα αποσπάσματα και τις μαρτυρίες για την επίθεση κατά του Αλεξάνδρου. Ο Δηίφοβος πείθει την Εκάβη ότι ο φιλόδοξος νεαρός βοσκός συνιστά απειλή για τα παιδιά της, ενδεχομένως ως νόθος γιος του Πριάμου και επίδοξος διάδοχος του θρόνου της Τροίας.<sup>28</sup> Η βασιλισσα καταστρώνει πλεκτάνη με τον Δηίφοβο, για να παρασύρουν τον Αλέξανδρο εντός του παλατιού.<sup>29</sup> Κατόπιν, η Εκάβη φαίνεται να παραμένει επί σκηνης,<sup>30</sup> με στόχο να παγιδεύσει τον

<sup>25</sup> Απ. 223. 32 Κ.: *δόμων στείχειν ἔσω*.

<sup>26</sup> Βλ. Harder: ό.π. (σημ. 14) σσ. 3-4, Cropp: ό.π. (σημ. 14) σ. 125.

<sup>27</sup> Βλ. O. Jahn: «Merope», *Arch. Zeit.* 12 (1854) σσ. 228-229, C. Robert: «Zur Theaterfrage», *Hermes* 32 (1897) σ. 428, σημ. 1, Harder: ό.π. (σημ. 14) σσ. 114-117, Cropp: ό.π. (σημ. 14) σ. 146.

<sup>28</sup> Απ. 62d. 30 Κ.: *μηπόποτ' ἐπίδης γ' ὄτ[ι κρ]λατεί τῶν σῶν τέκνων*. Βλ. Scodel: ό.π. (σημ. 1) σσ. 32-34, Huys:

ό.π. (σημ. 5) σσ. 20-22, Cropp: ό.π. (σημ. 3) σ. 40.

<sup>29</sup> Απ. 62d. 29 Κ.: *δέυρ' ἐς βόλον γάρ ἂν πέσοι*. Για την εικονολογική σύνδεση του διχτού με την πλεκτάνη, πρβλ. τον στ. 31 του ιδίου αποσπάσματος: *ἀ/μμάτων ἔσω*. Βλ. επίσης την παρόμοια διατύπωση στην αντίστοιχη σκηνή από τον *Όρο*. 1315: *στείχει γάρ ἔσπεσούσα δικτύων βρόχους*.

<sup>30</sup> Βλ. Cropp: ό.π. (σημ. 3) σσ. 84-85.

Αλέξανδρο εντός του σκηνικού οικοδομήματος, εκεί όπου προφανώς θα παραμονεύει ο Δηίφοβος, προκειμένου να τελεσθεί εξωσκηνικά η επίθεσή τους εναντίον του. Όπως και στην αντίστοιχη σκηνή του *Ὀρέστη*, έτσι και εδώ, ο Χορός αναμένει την άφιξη του υποψήφιου θύματος διαιρεμένος σε ημιχόρια (απ. 62d. 43-50 K.), προσδίδοντας, μέσα από τον λυρικό διάλογο, δραματική ένταση και αγωνία για την εξέλιξη της πλεκτάνης.<sup>31</sup> Στη συνέχεια, εμφανίζεται ένα πρόσωπο αναζητώντας την Εκάβη (απ. 62d. 51-52 K.). Ο χαρακτήρας αυτός φαίνεται να είναι ο στεφανωμένος νικητής Αλέξανδρος, όπως προκύπτει από την υπόθεση του έργου και τις πιθανές αναφορές στη νίκη του εντός του συγκεκριμένου αποσπάσματος.<sup>32</sup>

Την εξέλιξη της επίθεσης την πληροφορούμαστε, κατά κύριο λόγο, από τις αλληλοσυμπληρούμενες εικονογραφικές και μυθογραφικές μαρτυρίες, δηλαδή την ετρουσκική αναπαράσταση της σκηνής και τη μαρτυρία του Υγίνου, σε συνάρτηση με μεμονωμένα αποσπάσματα από το έργο. Έχοντας εισέλθει εντός του παλατιού, ο Αλέξανδρος δέχεται την επίθεση της Εκάβης με τη συνέργεια του Δηιφώβου και, κατορθώνοντας να διαφύγει, φαίνεται να εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος, καταδιωκόμενος επί σκηνής από τους δύο αντιπάλους του. Υπέρ της σκηνικής καταδίωξης του ήρωα σε αυτό το σημείο της επίθεσης συνηγορεί η παραδεδομένη από τον Υγίνο και την ετρουσκική αναπαράσταση ασυλία του Αλεξάνδρου στον βωμό του Ερκειού Διός, που, όπως όλες οι τραγικές σκηνές ικεσίας, μπορεί να επιτελεσθεί μόνο ενώπιον των θεατών. Επιπλέον, τα λόγια του απ. 62i K. (*οἴμοι, θανούμαι διὰ τὸ χρήσιμον φρονῶν, / ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία*) είναι εύλογο να είχαν ειπωθεί από τον Αλέξανδρο επί σκηνής, την ώρα που απειλείται από την Εκάβη, κατ'αντιστοιχία προς την υφολογικά και δραματικά συναφή διαπίστωση του Λύκου, όταν οι γιοι της Αντιόπης τον φέρνουν αιχμάλωτο ενώπιον των θεατών (απ. 223. 59 K.: *οἴμοι, θανούμαι πρὸς δυοῖν ἀσύμμαχος*).<sup>33</sup> Όπως και στις αντίστοιχες προαναφερθείσες περιστάσεις που έχουν διαρθρωθεί γύρω από τη συγκεκριμένη σκηνική τυπολογία, το δραματικό αποτέλεσμα προκύπτει από την έκπληξη που προκαλείται στους θεατές μέσα από τη διαφυγή του υποψήφιου θύματος και την εμφάνισή του επί σκηνής καταδιωκόμενου από τους αντιπάλους του, αντί επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν.<sup>34</sup> Μπορούμε, συνεπώς, να διαπιστώσουμε

<sup>31</sup> Για την ένταση που προσδίδεται μέσα από τη διαίρεση του Χορού σε ημιχόρια στον *Ὀρέστη*, βλ. M. Hose: *Studien zum Chor bei Euripides*, B. G. Teubner, Stuttgart 1990, Vol. I, σ. 239. Για τον διαιρεμένο σε ημιχόρια Χορό σε σκηνές μεγάλης αγωνίας, πρβλ. *Ἄλκ.* 77-135, Σοφ. *Αἴ.* 866-78 και A. F. Garvie: *Sophocles' Ajax*. Aris & Phillips, Warminster 1998, σ. 209.

<sup>32</sup> Απ. 62d. 53 K.: *τὴν καλλίϊνον*, στ. 50: *φύλοις* (πιθανή αναφορά στο στεφάνι της νίκης, για το οποίο βλ. απ. 61d. 6 K.: *ἢ καὶ στέφουσιν αὐτὸν*). Βλ. Cropp: *ό.π.* (σημ. 3) σ. 85.

<sup>33</sup> Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσαν να ανήκουν δύο αποσπάσματα, τα οποία, όπως έχω υποστηρίξει, μπορούν με αρκετή πιθανότητα να αποδοθούν στον *Ἀλέξανδρο* και περιλαμβάνουν την επίκληση του ομιλούντος στην ιδιότητά του ως ικέτη, προκειμένου να

διαφύγει τον κίνδυνο: Ευρ. απ. 937 K.: *μη κτείνε· τὸν ικέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν* και *αδέσπ.* απ. 71 Κη.-Ση.: *μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς Ἐρκειῖον ν* -. Βλ. Karamanou: *ό.π.* (σημ. 4).

<sup>34</sup> Για το στοιχείο της έκπληξης, βλ. W.G. Arnott: «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20 (1973) σσ. 49-64, F. M. Dunn: *Present Shock in Late Fifth-century Greece*, Michigan University Press, Ann Arbor 2007, σσ. 88-110, B. Seidensticker: *Palintonos Harmonia, Hypomnemata* 72, Göttingen 1982, σσ. 104-105, 108, 210-211, Porter: *ό.π.* (σημ. 23) σσ. 173-174, M. R. Halleran: *The Stagecraft in Euripides*, Croom Helm Ltd, Kent-Sydney 1985, κεφ. 3, R. Blondell- M. K. Gamel- N. S. Rabinowitz- B. Zweig: *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*, Routledge, London-New York 1999, σσ. 69-72.

ότι ο Ευριπίδης πειραματίζεται με αυτή την καθιερωμένη σκηνική σύμβαση, διευρύνοντας τα όρια και τη λειτουργικότητά της και συνάμα, ανατρεπόντας, με έναν έμμεσα μεταθεατρικό τρόπο, τις προσδοκίες των θεατών.<sup>35</sup>

Η διάκριση μεταξύ σκηνικού και εξωσκηνικού πεδίου δράσης σχετίζεται στις συγκεκριμένες δραματικές περιστάσεις και με τους συμβολισμούς κάθε χώρου.<sup>36</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι το αποτέλεσμα της πλεκτάνης και του δόλου, ο οποίος στο θέατρο του Ευριπίδη είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη γυναικεία φύση, πρόκειται να επιτελεσθεί εξωσκηνικά, εντός του σκηνικού οικοδομήματος, που συμβολίζει τον ιδιωτικό/ γυναικείο χώρο, σε αντίστιξη με τον ορατό στους θεατές σκηνικό χώρο (έμπροσθεν του σκηνικού οικοδομήματος), που αντανάκλα τη δημόσια σφαίρα δράσης.<sup>37</sup> Με τη διαφυγή του, το υποψήφιο θύμα εξέρχεται του σκη-

<sup>35</sup> Ο όρος «μεταθέατρο» εμπεριέχει όλες τις μορφές θεατρικής «αυτοαναφορικότητας», δηλαδή τις αναφορές ενός δραματικού ποιητή στον εαυτό του και στην τέχνη του, στο έργο ως έργο, στα έργα άλλων δραματικών ποιητών, στις δραματικές συμβάσεις, στην παράσταση και στους θεατές. Ο όρος αυτός εισήχθη από τον L. Abel (*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963) αναφορικά με το αναγεννησιακό θέατρο, ενώ ο O. Taplin («Fifth-century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* 106 [1986] σσ. 164-71) τον εισήγαγε στην έρευνα του αρχαίου δράματος, με έμφαση στην αρχαία κωμωδία. Βλ. την πρόσφατη μελέτη του N. W. Slater: *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, σσ. 3-21 και επίσης, E. Hall: *The Theatrical Cast of Athens*, Oxford University Press, Oxford 2006, σσ. 107-08, R. Hornby: *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Presses, London-Ontario 1986, σσ. 32-35, G. A. H. Chapman: «Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes», *AJPh* 104 (1983) σσ. 1-23, F. Muecke: «Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11 (1977) 52-67. Για τις έμμεσες και συγκεκριμένες περιστάσεις μεταθεατρικότητας στην τραγωδία και στον Ευριπίδη ειδικότερα, βλ. C. Segal: *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, New Jersey 1982, σσ. 254-56, J. Barrett: *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2002, σσ. 102-31, F. M. Dunn: «Metatheatre and Metaphysics in Two Late Greek Tragedies» στον τόμο: *Text and Presentation* (επιμ. K. Gounaridou), The Comparative Drama Conference, North Carolina 2011, σσ. 5-18, H. P. Foley: «The Masque of Dionysus», *TAPhA* 110 (1980) 107-33,

K. Bassi: *Euripides and the Poetics of Deception*, Diss. Brown University, Rhode Island 1988, D. Bain: «Audience Address in Greek Tragedy», *CQ* n.s. 25 (1975) σσ. 13-25 και *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford University Press, Oxford 1977, σσ. 208 κ.ε., M. Ringer: *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role-Playing in Sophocles*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1998, σσ. 7-19.

<sup>36</sup> Για τη διάκριση μεταξύ σκηνικού και εξωσκηνικού χώρου, βλ. Hourmouziades: ό.π. (σημ. 2) σσ. 83-127, D. Wiles: *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σσ. 14-22, 161-174, A. Ubersfeld: *L'École du spectateur*, Les Editions Sociales, Paris 1996<sup>2</sup>, σσ. 79-84, X. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Η πνευματική κατάθεση του σκηνικού στην ελληνική τραγωδία» στον τόμο *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 13-20, Β. Καμπουρέλλη: «Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία ελληνική τραγωδία» στον τόμο *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη* (επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος- X. Τσαγγάλης), Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 577-579, Μ. Πασγάλης: «Σκηνικός και δραματικός χώρος στην Ελένη του Ευριπίδη», *Θαλώ* 12 (2001) σ. 97, L. Edmunds: *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Rowman & Littlefield, Lanham-New York-London 1996, σσ. 24-25.

<sup>37</sup> Για τη γυναικεία / ιδιωτική διάσταση του χώρου όπισθεν της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος, βλ. R. Padel: «Making Space Speak» στον τόμο *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (επιμ. J. J. Winkler- F. I. Zeitlin), Princeton University Press, New Jersey 1992, σσ. 336-365, M. H. Shaw: «The Female Intruder. Women in Fifth-century Drama», *CPh*



νικού οικοδομήματος, ουσιαστικά «δημοσιοποιώντας» το δραματικό γεγονός που επρόκειτο να τελεσθεί ιδιωτικά και εξωσκηνικά και το οποίο πλέον δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ενώπιον του κοινού.

Σημαντική θέση στον δραματικό χώρο φαίνεται να κατέχει ο βωμός του Ερκειίου Διός, στον οποίο έχει καταφύγει ο Αλέξανδρος για να διασωθεί από την απειλή κατά της ζωής του. Ο Έρκειος Ζεὺς προστάτευε τους οικογενειακούς δεσμούς και την ακεραιότητα του οίκου και ο βωμός του υπήρχε στην αυλή κάθε οικίας.<sup>38</sup> Σύμφωνα με την τεκμηριωμένη μελέτη του Ροε, η θέση του βωμού εντός του σκηνικού χώρου φαίνεται να προσαρμοζόταν στις ιδιαίτερες δραματικές και σκηνικές ανάγκες κάθε παράστασης.<sup>39</sup> Κατά συνέπεια, ο βωμός του Ερκειίου Διός θα ήταν εύλογο να είναι τοποθετημένος πλησίον της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος, προκειμένου να υποδηλωθεί ότι συνιστά μέρος του χώρου του ανακτόρου των Πριαμίδων.<sup>40</sup> Η καταφυγή του Αλέξανδρου στον συγκεκριμένο βωμό αποκτά ιδιαίτερη σκηνική σημασία, καθώς ο Αλέξανδρος ουσιαστικά «ιδιοποιείται» αυτό που ανήκει στο παλάτι των Πριαμίδων, αποσπώντας το προς τον δικό του δραματικό χώρο,<sup>41</sup> όπως, κατ'αντιστοιχία, στα μάτια της Εκάβης και του Δημόφρου, προσπαθεί να οικειοποιηθεί τα κεκτημένα τους. Με την αναγνώριση προκύπτει, εντελώς φαινομενικά, ότι ο Έρκειος Ζεὺς έχει προστατεύσει τους συγγενικούς δεσμούς του οίκου του Πριάμου μέσα από τη διάσωση και επιτροφή του παιδιού που θεωρούνταν νεκρό. Στο πλαίσιο, όμως, της συγκεκριμένης τριλογίας και ειδικότερα, στον πρόλογο των *Τρωάδων* (στ. 16-17), προβάλλεται η ειρωνική ανατροπή αυτής της φαινομενικά αίσιας έκβασης, με τη μνεία στη σφαγή του ίδιου του Πριάμου στις κρηπίδες αυτού του βωμού, που συμβολίζει και την κατάρρευση του οίκου του.<sup>42</sup>

70 (1975) σσ. 255-266, R. Rehm: *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, New Jersey 2002, σσ. 21-22, 54-57, H. Scolicov: *Women's Theatrical Space*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 11-28, Wiles: *ό.π.* (σημ. 36) σσ. 84, 166-168, H. Lefebvre: *The Production of Space* (tr. D. Nicholson-Smith), Oxford University Press, Oxford 1991, σσ. 247-248, J. P. Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Librairie François Maspero, Paris 1965, σσ. 182-86, F. I. Zeitlin: «Playing the Other. Theater, Theatricality and the Feminine in Euripidean Drama» στον τόμο *Nothing to Do with Dionysos?* *ό.π.*, σσ. 75-77, R. Seaford: «The Imprisonment of Women in Greek Tragedy», *JHS* 110 (1990), σσ. 89-90, N. J. Lowe: «Greek Stagecraft and Aristophanes» στον τόμο *Farce (Themes in Drama* 10, επιμ. J. Redmond), Cambridge University Press, Cambridge 1988, σ. 37.

<sup>38</sup> Βλ. J. D. Mikalson: *Ancient Greek Religion*, Blackwell Publishing, Oxford-Malden 2010<sup>2</sup>, σσ. 48, 124-125, 150, R. Parker: *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, Oxford 2005, σσ. 16-20, M. P. Nilsson: *Greek Popular Religion*, Columbia University Press, New York 1940, σσ. 54-55, 63, 66, D. Boedeker: «Domestic Religion in Classical Greece»

στον τόμο *Household and Family Religion in Antiquity* (επιμ. J. P. Bodel- S. M. Olyan), Blackwell Publishing, Oxford-Malden 2008, σσ. 234, 243, K. Dowden: *Zeus*, Routledge, New York 2006, σσ. 81, 85.

<sup>39</sup> J. P. Poe: «The Altar in the Fifth-century Theater», *Cl. Ant.* 8 (1989) σσ. 117-130.

<sup>40</sup> Για την τοποθέτηση του εκάστοτε βωμού σε συνάρτηση με τον δραματικό χώρο των προσώπων, βλ. K. Joerden: «Zur Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen» στον τόμο *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (επιμ. W. Jens), *Poetica*, Beiheft 6, München 1971, σ. 408.

<sup>41</sup> Για την υποδήλωση του δραματικού χώρου κάθε προσώπου, βλ. Rehm: *ό.π.* (σημ. 37) σσ. 169-175, Valakas: *ό.π.* (σημ. 2) σσ. 72-73, 75-78, Lefebvre: *ό.π.* (σημ. 37) σ. 170.

<sup>42</sup> Για την αντίθεση *είναι-φαινέσθαι* και τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης των πραγμάτων, ιδιαίτερα στην ύστερη δραματική παραγωγή του Ευριπίδη, βλ. M. Wright: *Euripides' Escape Tragedies*, Oxford University Press, Oxford 2005, σσ. 278-337, K. Valakas: «Theoretical Views of Athenian Tragedy in the Fifth Century BC» στον τόμο *Sophocles and the Greek Tragic Tradition* (επιμ. S. Goldhill-E. Hall), Cambridge

Εν κατακλείδι, μέσα από την τεκμηρίωση της πρακτικής του Ευριπίδη στη σκηνική απόδοση της επίθεσης στον *Ἀλέξανδρο*, καταδεικνύεται η μεταθεατρική διάσταση του πειραματισμού του με τις παραδεδομένες συμβάσεις της παράστασης και, κατ' επέκταση, με τις προσδοκίες των θεατών. Μπορεί, συνεπώς, να διαπιστωθεί μέσα από τη μελέτη της σκηνικής αυτής τυπολογίας ότι σε αρκετά έργα διάσωσης, ο Ευριπίδης διευρύνει τα όρια των θεατρικών συμβάσεων, πειραματίζεται και καινοτομεί, όχι μόνο σε δραματολογικό επίπεδο, αλλά και στο πεδίο της σκηνικής τεχνικής.

University Press, Cambridge 2009, σσ. 179-207, F. Egli: *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, K. G. Saur Verlag, Leipzig-München 2003, σσ. 214-216, C. Segal: «The Two Worlds in Euripides' *Helen*», *TAPhA* 102 (1971) σσ. 553-614, M. Kraus: *Name und Sache*, Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1987, σσ. 143-46. Ειδικότερα, για τις αλληπάληλες ειρωνικές ανατροπές στον *Ἀλέξανδρο* και την αντανάκλασή τους στην «τρωική» τριλογία, βλ. Scodel: ό.π. (σημ. 1) σσ. 64-79, Murray: ό.π. (σημ. 1) σσ. 129-136, S. Barlow: *Euripides: Trojan Women*, Aris & Phillips, Warminster 1986, σσ. 27-30, P. Vellacott:

*Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σσ. 140-42, I. Karamanou: «Allocating fr. 46a K. within the Plot of Euripides' *Alexandros*: A Re-inspection and Reassessment of P. Stras. 2342,1», *Proceedings of the XXVI<sup>th</sup> International Congress of Papyrology* (επιμ. P. Schubert), Geneva 2013 (υπό έκδοση) και «Euripides' 'Family Reunion Plays' and their Socio-Political Resonances», στον τόμο *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (επιμ. B. Zimmermann – A. Markantonatos), Walter De Gruyter, Berlin-New York 2012, σσ. 241-44.



## Χ. ΑΘ. ΜΗΝΑΟΓΛΟΥ

### Ο ΡΗΓΑΣ, ΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΑΓΓΑΝΑΚΙ ΤΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ\*

**Σ**τὸ σύνολο τῶν ἐρευνῶν γύρω ἀπὸ τὸν Ρήγα Βελεστινὴ παρουσιάζονται οἱ Φαναριώτες. Ἄλλοτε καὶ ἄλλοῦ λιγότερο, ἄλλοτε καὶ ἄλλοῦ περισσότερο τὸ ὄνομά του συνδέεται μὲ τὶς ἀρχοντικὲς οἰκογένειες τῆς Πόλης καὶ τῶν Ἡγεμονιῶν. Ἀπὸ ὅσο γνωρίζω ὅμως μέχρι σήμερα δὲν ἔχει ἐπιχειρηθεῖ μία διερεύνηση αὐτῆς τῆς σχέσης, καὶ ἰδίως τῆς διάστασης τῆς στάσης τῶν Φαναριωτῶν ἀπέναντι στὸν Ρήγα. Κατ' ἀρχὰς τὸ ἐρώτημα συσκοτίζεται ἀπὸ τὶς ἀρνητικὲς κρίσεις γιὰ τὸν Ρήγα μερίδας ἐκκλησιαστικῶν λογίων, ὅπως ὁ Κύριλλος Λαυριώτης<sup>1</sup> καὶ ὁ Μιχαὴλ Περδικάρης<sup>2</sup>. Αὐτὲς οἱ κρίσεις νομίζω δὲν ἀπηχοῦν τὴ γνώμη τῶν ἀνώτερων τουλάχιστον Φαναριωτῶν.

Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ γίνει μία διάκριση ἀνάμεσα στοὺς Φαναριώτες, οἱ ὁποῖοι δὲν ὑπῆρξαν –τουλάχιστον μέχρι τὰ χρόνια τοῦ Ρήγα– ἕνα κλειστὸ ἀριστοκρατικὸ σύστημα, ἀλλὰ βρισκόνταν διαρκῶς ὑπὸ διαμόρφωση καὶ ἀνανέωση. Πολλὲς ἄσημες καὶ πτωχὲς οἰκογένειες κατὰ τὰ χρόνια ποὺ ὁ Ἀλέξανδρος Μαυροκορδάτος ὁ ἐξ ἀπορρήτων *θεμελιώνει τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα* αὐτῆς τῆς κοινωνικῆς ὁμάδας, βρέθηκαν κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα νὰ διαθέτουν στὶς τάξεις τοὺς Ἡγεμόνες. Αὐτὴ ἡ διαρκὴς κινητικότητα καθιστᾷ κάπως ἀσαφὲς τὸ ποιοὺς ἀκριβῶς μποροῦμε νὰ χαρακτηρίσουμε μὲ αὐτὸ τὸν ὄρο. Ὅλοι συμφωνοῦμε πὼς οἱ Ἡγεμόνες, οἱ Μεγάλοι Δραγομάνοι καὶ οἱ Δραγομάνοι τοῦ Στόλου μὲ τοὺς ἄμεσους συγγενεῖς τοὺς ἀνήκουν σὲ αὐτὴ τὴν ὁμάδα, ὅπως ἐπίσης καθολικὴ εἶναι καὶ ἡ συμφωνία πὼς δὲν ἐντάσσονται μόνο αὐτοί. Ἀλλὰ ποῖα εἶναι τὰ ὄρια; Μέχρι ποῦ ἐκτείνεται αὐτὴ ἡ ὁμάδα;

Γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε καλύτερα τὴ σχέση τοῦ Ρήγα μὲ τοὺς Φαναριώτες θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε τρεῖς ὑπο-ομάδες ἀνάμεσά τους. Ἡ πρώτη, ἡ ἀνώτερη περιλαμβάνει τοὺς παραπάνω ἀναφερόμενους Ἡγεμόνες καὶ ἀνώτατους ἀξιωματοῦχους τῆς Πύλης μὲ τοὺς ἄμεσους συγγενεῖς τους. Ἡ δεύτερη σύγκειται ἀπὸ μακρυνοὺς συγγενεῖς τῶν προηγουμένων, οἱ ὁποῖοι καταλάμβαναν συνήθως ἀξιώματα πρώτης τάξεως στὶς Ἡγεμονίες καὶ τὸ Πατριαρχεῖο, ἐνῶ ἀναλάμβαναν καὶ λιγότερο σημαντικὲς ἀποστολὲς γιὰ λογαριασμό τῆς

\* Μία πρώτη μορφή τοῦ παρόντος κειμένου παρουσιάστηκε ὡς ἀνακοίνωση στὸ Ἐθνεπαιθετικὸ Συνέδριο «Φεραὶ-Βελεστίνο-Ρήγας» (Βελεστίνο, 4-7 Ὀκτωβρίου 2007). Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀποτελεῖ προϊόν τῆς ἐρευνας γιὰ τὴ διδακτορικὴ μου διατριβὴ μὲ τίτλο «Ἕλληνες διπλωμάτες τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας: Κωνσταντῖνος Καρατζᾶς ὁ Μπάνος καὶ τὸ ταξίδι του στὴν Πρωσία 1790-1792». Οἱ Ἐφημερίδες τοῦ Κωνσταντίνου Καρατζᾶ γιὰ τὰ ἔτη 1790-1792, οἱ ὁποῖες χρησιμοποιοῦνται, ἐκδίδονται ὡς παράρτημα στὴν πρὸς ὑποβολὴ διατριβῆ μου. Ὀφείλω σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο νὰ εὐχαριστήσω τὴν καθηγήτρια Ὀλγα Κατσαορδή-Hering γιὰ τὶς χρήσιμες συμβουλὲς της, τὸν συνάδελφο Δ. Κοντογεώργη γιὰ τὴ βοήθειά του σχετικὰ μὲ

τὴ ρουμανικὴ βιβλιογραφία, καθὼς καὶ τὰ κοινωφελῆ ἰδρύματα «Αλέξανδρου Σ. Ὠνάση» καὶ «Ἰωάννου Φ. Κωστόπουλου» γιὰ τὴ στήριξη τῶν ἐρευνητικῶν μου προσπαθειῶν.

<sup>1</sup> Βλ. Α. Ἀργυρίου, «Ἡ ἰδεολογικὴ σημασία τῶν κρίσεων τοῦ Κυριλλοῦ Λαυριώτη ἐναντίον τοῦ Ρήγα», Ἑπέριαι, Πρακτικὰ Ἄ Συνεδρίου «Φεραὶ-Βελεστίνο-Ρήγας», (Βελεστίνο 30 Μαΐου-1 Ἰουνίου 1986), Ἀθήνα 1990, σ. 407-415.

<sup>2</sup> Βλ. Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, Ἀθήνα 1998, σ. 97. Π. Μ. Κιτρομυλίδης, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, μετ. Στέλλα Νικολοῦδη, Ἀθήνα 1999, σ. 429.

Πύλης. Ἡ τρίτη, ἡ κατώτερη, περιελάμβανε ἐπίσης μακρυνὰ μέλη τῶν αὐθεντικῶν οἰκογενειῶν, ἀλλὰ καὶ ἀνθρώπους ποὺ ἔχοντας ἀνέλθει διοικητικὰ καὶ οἰκονομικὰ κατελάμβαναν τὰ δευτέρης καὶ τρίτης τάξης ἀξιώματα στὶς Ἡγεμονίες καὶ τὸ Πατριαρχεῖο.

Ἀπὸ τὶς τρεῖς παραπάνω ομάδες μόνο μέλη τῆς τρίτης φαίνεται νὰ συναναστράφηκαν μὲ τὸν Ῥήγα, ὅπως ὁ Χριστόδουλος Κιρλιάνος. Στὶς δύο πρώτες ὁ Ῥήγας ἐμφανίζεται τουλάχιστον ὡς τὸ 1790 ἄγνωστος. Ὑπάρχει μία σχετικὴ *ex silentio* μαρτυρία, τὴν ὁποία ἐντόπισα ἐρευνῶντας τὰ ἡμερολόγια ἐνὸς Φαναριώτη τῆς δευτέρας ομάδας, τοῦ Κωνσταντίνου Καρατζᾶ τοῦ Μπάνου, γιὰ τὸν ὁποῖον καὶ τὸ ταξίδι του στὴν Πρωσία στὰ 1790-1792 ἐκπονῶ διδακτορικὴ διατριβή. Ὁ Καρατζᾶς λοιπὸν δευτέρος ξάδελφος τοῦ Ἡγεμόνα Νικόλαου Καρατζᾶ καὶ μακρυνὸς θεῖος τοῦ ἐπίσης Ἡγεμόνα Ἰωάννη Καρατζᾶ, βρισκεται στὶς 5 Δεκεμβρίου τοῦ 1790 στὴν Κραϊόβα, ὅπου σὲ μία συζήτηση ποὺ ἔχει μὲ τοὺς ντόπιους βογιάρους ἄρχοντες Μπάρμπουλο Στίρμπεη καὶ Ἰωάννη Προισκοβάνο, οἱ ὁποῖοι πάντοτε καταλάμβαναν σπουδαία ἀξιώματα ἀνεξαρτήτως Ἡγεμόνα, καθὼς ἀσκοῦσαν πραγματικὴ ἐπιρροὴ στοὺς ντόπιους καὶ ἔτσι ἦταν ἀπαραίτητοι στοὺς Ἡγεμόνες, ζητᾶ νὰ πληροφορηθεῖ γιὰ τοὺς γνωστοὺς του ἀπὸ τὴν περιοχὴ καὶ τὴν τύχη τους. Ἀφοῦ ἀναφέρει καμὰ δεκαεὶ ὀνόματα ὁ Στίρμπεης, τόσο ντόπιων ἀξιωματῶν ὅσο καὶ Φαναριωτῶν στὸ τέλος τὸν πληροφορεῖ καὶ γιὰ τὴν τύχη τοῦ Χριστόδουλου Κιρλιάνου. Συγκεκριμένα τοῦ λέει πὼς “ὁ Χριστόδουλος ὁποῦ ἐχρημάτισεν δούλος τοῦ ἀγα-Νικολάκη Χαντζερῆ ἐκέρδησεν εἰς αὐτὸ τὸ μεταξὺ καμμὰ σαρανταεὶς πουργεῖα, ἔγινεν καὶ βαρῶνος, καὶ ἤδη διατρίβει εἰς τὴν Βιένναν”<sup>3</sup>.

Ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι νομίζω σημαντικὴ, σὲ δύο ἐπίπεδα. Πρῶτον, ἀποτελεῖ μία *ex silentio* ἔνδειξη, πὼς ὁ Ῥήγας παρέμενε μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἄγνωστος στοὺς φαναριώτικους κύκλους ἢ πὼς καὶ ἂν τὸν γνῶριζαν ἀπέφευγαν νὰ τὸν μνημονεύουν<sup>4</sup>. Δεύτερον, μᾶς παρουσιάζει εὐγλωττα ποῖα ἦταν ἡ θέση τοῦ Κιρλιάνου στὴν Βλαχία, πρὶν τὴν εἰσβολὴ τῶν Αὐστριακῶν. Ὁ ὄρος δούλος βέβαια χρήζει περαιτέρω διευκρίνησης καὶ ἐρμηνείας. Στὸ λεξιλόγιο τοῦ Καρατζᾶ ἡ φράση “δούλος τοῦ ἀγα-Νικολάκη Χαντζερῆ” σημαίνει ὑπηρετήτης, ἢ ἔστω ὑπάλληλος ιδιωτικὸς. Στὴν οὐσία δηλαδὴ αὐτὴ ἡ μαρτυρία ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν προσφώνηση τοῦ Ῥήγα στὸν Κιρλιάνο στὸ Φυσικῆς Ἀπάνθισμα, ὅπου τὸν ἀποκαλεῖ Μέγα Σερδάρη. “Πρὸς τὸν εὐγενέστατον Λάνγγενφὲλδ, βαρῶνον τοῦ Ῥωμανικοῦ Ἰμπερίου καὶ μέγαν Σερδάρην κύριον Χριστόδουλον Κιρλιάνον. Εὐγενέστατε ἄρχον: Ὁ ἐνθερμος ζήλος ὁποῦ ἐξ ἀπαλῶν ὀνύχων διὰ τὴν ἀνάγκησιν τοῦ ποτὲ λαμπροτάτου γένους τῶν Ἑλλήνων τρέφεις, οὐ μόνον διὰ τῆς ἐπιμόνου Προστασίας σου κατὰ τὸν ἐνεστῶτα πόλεμον μεταξὺ τῶν τριῶν Ἰμπερίων ἐνεφανίσθη, φυλάξαντος ἀνεπηρέαστον ὡς εἶπεν τοὺς εἰς Οὐγγροβλαχίαν ἐνδημοῦντας ἀπὸ τὸν δυσσάπομφεκτον ἐπικείμενον ζυγὸν τῆς αἰχμαλωσίας τῶν Ὀθωμανῶν, ἀλλὰ καὶ δι’ ἐτέρων εὐεργεσιῶν, (ὧν οὐκ ἔστιν ἀριθμὸς) ἐκτίσω τὸ γλυκύτατον ὄνομα τοῦ Πατρός. Τούτων ἀπάντων τὴν πληροφορίαν λαβὼν καὶ ὁ τῶν Γερμανῶν Αὐτοκράτωρ, εἰς τὸν τοῦ Βαρῶνον βαθμὸν σὲ ἀνύψωσε, καὶ τὴν τοῦ κράτους αὐτοῦ εὐχαρίστησιν περὶ τῶν πεπραγμένων σοι ἀριδίλως ἀπέδειξεν. Ἐπὶ τούτοις μέντοι πάσι κατ’ ἐξοχίην, ἢ εὐπροσηγορος ὑπεράσπισις ἤνπερ δεικνύεις τοῖς ὀποσὸδήποτε σπουδῆς μετέχουσι, τὴν φιλοσοφίαν δι’ αὐτῶν εἰς τὴν Ἑλλάδα ἐπανακαλέσαι γλιχόμενος, φιλάνθρωπον, καὶ φιλέλληνά σε κηρύττει. Πρὸς τίνα δ’ ἄλλον ἔπρεπε νὰ προσφωνηθῇ τὸ νεο-

<sup>3</sup> Κ. Καρατζᾶς, Ἐφημερίδες, ΕΒΕ 3106, 11ν.

<sup>4</sup> Τὸ τελευταῖο μοιάζει ἀπίθανο, καθὼς δὲν εἶχε δη-

μοσιεύσει μέχρι τότε κάτι, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε προκαλέσει τὴν ἀπέχθεια τῶν Φαναριωτῶν, ὥστε νὰ

φανές τουτὶ πόνημα, ἢ μὴ εἰς ἓνα τοιοῦτον, οἷος εἶ; Δέχθητι οὖν αὐτὸ ὡς μικρὸν σημεῖον εὐγνωμοσύνης, καὶ ἀξιοῦ διὰ πάντα νὰ ἀπολαμβάνῃς τὸν θαυμασμόν καὶ ἔπαινον τοῦ Ἑλληνικοῦ γένους”.

Γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ ἡ ἀντίθεση αὐτὴ πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας ποιὸς ἦταν ὁ ἀγα-Νικολάκης Χαντζερῆς. Πρόκειται γιὰ ἀδελφὸ τῶν μετέπειτα Ἡγεμόνων Κωνσταντίνου καὶ Ἀλέκου Χαντζερῆ, ὁ ὁποῖος χρημάτισε ἄγας, δηλαδὴ ἓνα ἀξίωμα ἀνάλογο μὲ αὐτὸ τοῦ ἐπάρχου τῆς Πόλεως, καὶ χατμάνος, δηλαδὴ ἀνώτατος στρατιωτικὸς διοικητής. Μὲ αὐτὴ τὴ δεύτερη ιδιότητα συναρτάται καὶ ὁ τίτλος τοῦ μεγάλου Σεργάρι, ὁ ὁποῖος ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Φωτεινός, ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὴ λειτουργία τῶν στρατιωτικῶν καταλυμμάτων καὶ ἀμαξιῶν<sup>5</sup>. Ἐτσι, λοιπὸν εἴτε ὁ Καρατζᾶς μειώνει τὸν Κιρλιάνο, παρουσιάζοντάς τον ἀντὶ γιὰ κρατικὸ ὑφιστάμενο τοῦ Νικολάου Χατζερῆ, ὡς προσωπικὸ του ὑπάλληλο ἀμειβόμενο ἀπὸ τὸν ἴδιο, ἢ ὁ Ῥήγας ἐξάρει τὸν τότε ἐργοδότη του καὶ ἐμφανίζοντάς τον ἀντὶ γιὰ ὑπάλληλο κάποιου κρατικοῦ ἀξιωματοῦχο, ὡς κρατικὸ ἀξιωματοῦχο τὸν ἴδιο. Πέρα ἀπὸ τοὺς ὅποιους προσωπικοὺς λόγους μορεῖ νὰ συντρέχουν γιὰ τὴν πιθανὴ ἐσκεμμένη ἀνακρίβεια ἀπὸ μίαν ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς, ἐνυπάρχει καὶ ἓνας σοβαρὸς πολιτικὸς λόγος. Ἡ πλευρὰ τοῦ Καρατζᾶ πὸν ἐκπροσωπεῖ ἐκείνους πὸν παραμένουν πιστοὶ στὴν Ὄθωμανικὴ Αὐτοκρατορία, ὄχι δουλικὰ ἀλλὰ καθὼς πιστεύουν πὸς αὐτὸ συμφέρει τοὺς Ῥωμηοὺς θεωρῶντας τοὺς δυτικούς μεγαλύτερο ἐχθρὸ ἀπὸ τοὺς Ὄθωμανοὺς, ἔχει κάθε λόγο νὰ μειώσει κάποιον πὸν ἄλλαξε οὐσιαστικὰ στρατόπεδο καὶ πολιτισμικὸ φάσμα περνώντας στὴν ὑπηρεσία τῶν Αὐστριακῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Ῥήγας πὸν βιάζεται γιὰ τὴν ὑπονόμευση τῆς Ὄθωμανικῆς ἰσχύος καὶ δὲν ἀποκλείει τὴ συνεργασία μὲ τοὺς δυτικούς σὲ αὐτὴ τὴν κατεύθυνση σίγουρα θέλει νὰ δεῖξει πὸς σπουδαῖοι Ῥωμηοὶ μὲ μεγάλα ἀξιώματα ἐγκαταλείπουν τὴν ὀθωμανικὴ διοίκηση καὶ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίαις τους στὴν ἀψβουργικὴ μοναρχία.

Ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ Ῥήγα ὑπάρχει στὰ 1790 μίαν ἔμμεση ἀποδοχὴ τῆς ἀνάγκης του νὰ παρουσιάσει τὸν Κιρλιάνο, ὡς εὐγενῆ καὶ νὰ ἀμφισβητήσῃ τὴν ἀριστοκρατικὴ ιδιότητα τῶν μεγάλων φαναριωτικῶν οἰκογενειῶν. Γράφει σχετικὰ: “Ἡ ἀληθινὴ εὐγένεια εἶναι φυτεμένη εἰς τὸ ὑποκείμενον τοῦ ἀνθρώπου καὶ ὄχι εἰς τοὺς ματαίους τίτλους τῶν προπατόρων (καθὼς μεγαλαυχοῦν μερικοὶ καὶ ὑπεραίρονται, ὡσὰν νὰ ἐκατέβηκαν ἀπὸ τὰ σύννεφα μὲ τὸ ζιμπίλι καὶ ἂν τοὺς παρατηρήσῃ κανεὶς, τοὺς εὐρίσκει ἢ τρελλοὺς ἢ μωροὺς”<sup>6</sup>. Αὐτὴ ἡ θέση ὅμως δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀποδείξει ὅτι ὁ Ῥήγας παρουσιάζει τὸν Κιρλιάνο ὡς σεργάρι, ἐνὼ δὲν ἦταν.

Βέβαια, σήμερα γνωρίζουμε πόσο μετάνιωσε λίγους μῆνες μετὰ τὴν ἔκδοση τοῦ Ἀπανθίσματος Φυσικῆς ὁ Ῥήγας γιὰ τοὺς ἐπαίνους πὸν ἀπέδωσε στὸν Κιρλιάνο, ὅταν ὁ τελευταῖος ἀρνήθηκε νὰ τοῦ καταβάλῃ τοὺς μισθοὺς του, μὲ ἀποτέλεσμα οἱ δύο ἄνδρες νὰ βρεθοῦν σὲ δικαστικὴ διαμάχη. Μάλιστα, σὲ σχετικὴ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν αὐστριακὸ διπλωμάτη Μαρκέλιους στὰ 1794, ὁ Ῥήγας ἀναφέρει πὸς ὅλα τὰ ἔγγραφα πὸν προσκόμισε ὁ Κιρλιάνος γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ γιὰ τὴ βοήθεια πὸν τάχα προσέφερε στοὺς Αὐστριακοὺς κατὰ τὴν εἰσβολὴ στὴν Βλαχία στὸν πόλεμο τοῦ 1787-1792 εἶναι πλαστά. Ἐπίσης, τινίζει πὸς ἐκβίασε πολλοὺς ἀνθρώπους νὰ γράψουν ὑπὲρ του καὶ νὰ τὸν προβάλλουν ὡς σωτήρα<sup>7</sup>, προφανῶς ἐντάσσοντας καὶ τὸν ἑαυτὸ του ἀνάμεσά τους λόγω τῆς ἀφιέρωσης στὸ

ἀποφεύγουν ἀκόμη καὶ τὴν ἀναφορὰ του.

<sup>5</sup> 5 Βλ. Δ. Φωτεινός, Ἱστορία τῆς πάλαι Δακίας, τὰ νῦν Τρανσυλβανίας, Βλαχίας, καὶ Μολδαβίας, τ. Γ΄,

Βιέννη 1819, σ. 502.

<sup>6</sup> Ῥήγας Βελεσπινλής, Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν, (Βιέννη 1790) ἐπανέκδοση Π. Πίστας, Ἀθή-

Φυσικής Απάνθισμα. Αὐτὰ βέβαια δὲν σημαίνουν πὼς ἀποκλείεται νὰ ἦταν πράγματι μέγας σερδάρης στὴ Βλαχία.

Ἐπάγχει καὶ κάτι ἀκόμη στὴν παραπάνω ἐπιστολὴ τοῦ Ῥήγα πὸ ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀξιοπιστία ὅσων γράφει ὁ Καρατζᾶς. Ἀμέσως μετὰ τὸ χωρίο γιὰ τὸν Χριστόδουλο, ὁ Καρατζᾶς προσθέτει τὰ ἑξῆς: “Ὅτι ὁ Γιάνκος ἀνεψιὸς καὶ καμαράσης τοῦ Μαυρογέννη ἐπιφέρων πολλὰ τζεβαχειρικά καὶ φλουριά, μετὰ τοῦ Δημητράκη Τουρναβιώτη, καὶ παχαρνίκου Κονδύλι ἀνεχώρησαν μετὰ συγκατάθεσιν τοῦ Μαυρογέννη, τοῦ ὁποίου ἐκατζιρδισαν ἀρκετὸν τίποτες”<sup>8</sup>. Ὁ Ῥήγας λοιπὸν γράφει πὼς ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὴν Βιέννη διωγμένος καὶ ἀπλήρωτος ἀπὸ τὸν Κιρλιάνο συνοδεύοντας τὸν Τυρναβίτη, συνάντησε στὸ Χέρμανστάτ(Sibiu) τὸν Γιάγκο Μαυρογέννη. Ἐκεῖ τοὺς συνάντησε καὶ ὁ Κιρλιάνος πὸ εἶχε φτάσει στὸ μεταξὺ ἀπὸ τὴν Βιέννη καὶ προσπάθησε νὰ τὸν πείσει νὰ συνεχίσει νὰ δουλεύει γιὰ λογαριασμό του, πράγμα πὸ ἐγένε μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὸ Βουκουρέστι πὸ ὁ Ῥήγας δὲν ξεκαθαρίζει ἂν ἐγένε ἀπὸ κοινού<sup>9</sup>. Σύμφωνα μετὰ τὸν Καρατζᾶ τὸ τρίτο πρόσωπο τῆς παράας πὸ ἀναχώρησε μετὰ τὴν συγκατάθεση τοῦ Μαυρογέννη, σὲ ἕνα εἶδος ἐθελούσιας αἰχμαλωσίας τοῦ Κάρολσμπουργκ, ὁ Κονδύλης, μνημονεύεται ἀπὸ τὸν Γ. Λάιο, ὡς ἀναφερόμενος στὸν κατάλογον τῶν αἰχμαλώτων στὸ Κάρολσμπουργκ<sup>10</sup>.

Σὲ ἄλλο σημεῖο ὁ Κ. Καρατζᾶς, πὸ ἐμφανίζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν παρέα αὐτῆ, χωρὶς πάντα νὰ μνημονεύει τὸν Ῥήγα πὸ γνωρίζουμε πλέον μετὰ βεβαιότητα ὅτι συνταξίδευε –ἴσως ὄχι σὲ ὀλόκληρη τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ– καταγράφει πληροφορίες ἀπὸ ντόπιους πὸ λαμβάνει, πὼς ἕνα μῆνα περίπου πρὶν ἀπὸ τὸ δικό του πέρασμα ἀπὸ ἐκεῖ, πέρασαν οἱ Μαυρογέννης-Τουρναβίτης, Κονδύλης ἀπὸ τὴν Τζάατα, ἐπόμενο σταθμὸ μετὰ τὴν Τιμισοάρα γιὰ Βιέννη, προφανῶς ἐπιστρέφοντας στὸ Βουκουρέστι<sup>11</sup>. Ὁ Καρατζᾶς πέρασε ἀπὸ τὴν Τζάατα στὶς 18 Δεκεμβρίου 1790. Βέβαια τὸ γεγονός πὸς ὁ Ῥήγας ἰσχυρίζεται πὼς μετὰ τὴν ἀναχώρησιν ἀπὸ τὴν Βιέννη συνάντησε τὸν Ἰωάννη Μαυρογέννη γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Χέρμανστάτ(Sibiu), περιπλέκει κάπως τὰ πράγματα, καθὼς ἡ μόνη ἐξήγησις ὥστε καὶ οἱ δύο μαρτυρίες νὰ ἀληθεύουν εἶναι ὁ Τουρναβίτης νὰ κατευθύνθηκε ἀπὸ τὴν Βιέννη στὸ Χέρμανστάτ(Sibiu) γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸν Ἰω. Μαυρογέννη, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ γύρω στὶς ἀρχὲς τοῦ Δεκέμβριου<sup>12</sup> νὰ κατευθύνθηκαν γιὰ ἄγνωστο λόγον στὴν Τζάατα, ὅπου πρὲς τότε νὰ βρέθηκαν 15 μέρες πρὶν τὸν Καρατζᾶ καὶ ὄχι ἕνα μῆνα ὅπως λανθασμένα τὸν πληροφοροῦσαν. Ἡ παρέα λοιπὸν θὰ πρὲς νὰ εἰκάσουμε πὼς βρέθηκε γύρω στὶς 25 Νοεμβρίου στὸ Σιμπου καὶ μετὰ ἀπὸ μία ὀλιγοήμερη διατριβὴ ἐκεῖ κατευθύνθηκε γιὰ ἄγνωστο λόγον στὴ Τζάατα, ὅπου πρὲς νὰ βρέθηκε γύρω στὶς ἀρχὲς Δεκεμβρίου. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ προσδιορίσουμε πότε ἡ παρέα μετὰ τὴν προσθήκην τοῦ Κιρλιάνου ἔφτασε στὸ Βουκουρέστι, ὅπως καὶ ἂν ἀκόμη ὁ Κιρλιάνος καὶ ὁ Ῥήγας ἀκολούθησαν τοὺς ὑπόλοιπους στὴ Τζάατα. Ὅμως μετὰ βεβαιότητος μποροῦμε πλέον νὰ πούμε πὼς ὁ Ῥήγας ἐγκατέλειψε τὴ Βιέννη τὸ Νοέμβριον 1790 καὶ ὄχι τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1791, ὅπως πιστεύοταν παλαιότερα.

να 1971, σ. 186. Δ. Καραμπερόπουλος, Ἡ ἐπαναστατικὴ φυσιογνωμία τοῦ Ῥήγα Βελεστινλή, Ἀθήνα 2000, σ. 6.

<sup>7</sup> Γ. Λάιος, Ὁ βαρώνος Λάνγκενφέλντ καὶ ὁ Ῥήγας Βελεστινλής, Ἀθήνα 1955 (ἀνατύπωση ἀπὸ τὸ περιοδικὸ Ἐπιθεώρησις Τέχνης Ἄ ἀφ. 6, Ἰούνιος 1955, 435-441, μετὰ διαφορετικὴν σελιδαριθμησην), σ. 4.

<sup>8</sup> Κ. Καρατζᾶς, Ἐφημερίδες, ΕΒΕ 3106, 11ν.

<sup>9</sup> Λάιος, Ὁ βαρώνος Λάνγκενφέλντ καὶ ὁ Ῥήγας Βελεστινλής, σ. 5.

<sup>10</sup> Λάιος, Ὁ βαρώνος Λάνγκενφέλντ καὶ ὁ Ῥήγας Βελεστινλής, σ. 10.

<sup>11</sup> Κ. Καρατζᾶς, Ἐφημερίδες, ΕΒΕ 3106, 20ν.

<sup>12</sup> Ὁ Κιρλιάνος φέρεται νὰ βρισκόταν μέχρι τῆς 29 Νοεμβρίου στὴν Βιέννη. Βλ. Λάιος, Ὁ βαρώνος Λάνγκενφέλντ καὶ ὁ Ῥήγας Βελεστινλής, σ. 9-10.

Από την παραπάνω μνημονεύομενη συζήτηση του Κ. Καρατζά με τους ντόπιους άρχοντες στην Κραϊόβα, αλλά και από άλλα σημεία των Έφημερίδων του προκύπτουν και κάποιες πληροφορίες που μάς επιτρέπουν να προβούμε σε όρισμένες διευκρινίσεις και ταυτίσεις σχετικά με το θεατρικό έργο το «Σαγανάκι της Τρέλλας».

Από το 1998 που η κα. Lia Brad-Chisacof το εξέδωσε<sup>13</sup> αποδίδοντάς το στον Ρήγα, έγκαινιάστηκε μία συζήτηση πάνω τόσο στο ίδιο το κείμενο και την έκδοσή του, όσο και πάνω στο ζήτημα της πατρότητας του έργου<sup>14</sup>. Σε κάθε περίπτωση θεωρούμε πως η έκδοση καλώς πραγματοποιήθηκε, έστω και χωρίς σχόλια. Ένα χειρόγραφο στο Σιμπουί είναι στην πράξη σχεδόν άπρόσιτο για τους μη Ρουμάνους νεοελληνιστές και έτσι και μόνη η προσιτότητα που του προσέδωσε η έκδοση είναι σημαντική. Αποτελεί ευρύτερο πρόβλημα των νεοελληνικών σπουδών η αναβολή έκδοσης ενός έργου μέχρι να δυνηθεί ο έρευνητής να ανεύρει τον χρόνο για μία σχολιασμένη –και όταν υπάρχουν και περισσότερα χειρόγραφα– κριτική έκδοση.

Η κα. Brad ταυτίζει τον Le Roy που αναφέρεται στο εσόφυλλο του χειρογράφου με τον Ρήγα. Θεωρεί πως επειδή δεν υπάρχει κανείς με το όνομα αυτό στις Ήγεμονίες εκείνη την εποχή, δεν μπορεί να σημαίνει κάτι άλλο αυτό το όνομα, παρά μία γαλλική μετάφραση του ονόματος του σπουδαίου Βελεστινλή<sup>15</sup>. Πέρα από αυτό το βασικό επιχείρημα για την απόδοση του έργου στον Ρήγα, το δεύτερο ισχυρότερο που προβάλλεται από την εκδότρια άπτεται ενός προσώπου του έργου, του επικαλούμενου «Φεραρή». Αυτό το όνομα θεωρείται παραφθορά του «Φεραίος» και η κα. Brad πιστεύει πως ο χαρακτήρας, που αντιπροσωπεύει, αποτελεί το alter ego του Ρήγα<sup>16</sup>.

Παρά την επί χρόνια περιδιάβαση μου στα έργα και τη βιβλιογραφία του Ρήγα και των Φαναριωτών δεν γνώριζα και εγώ κανέναν Le Roy στην Ανατολή. Έτσι, παρά την παρακινδυνευμένη λόγω της μοναδικότητάς της ταύτιση Le Roy=Ρήγας, εξακολουθούσα να την θεωρώ πιθανή. Τα πράγματα άλλαξαν, όταν μελετώντας για την διατριβή μου τη σχέση των ευρωπαίων διπλωματών και πρακτόρων με τους Φαναριώτες κατά το δεύτερο μισό του 18ου αι., εντόπισα πως τελικά υπάρχει κάποιος Le Roy που σχετίζεται με τις Ήγεμονίες στην προκειμένη περίοδο.

Πρόκειται για Γάλλο ναυπηγό που κατασκεύασε πλοία για την Ύψηλη Πύλη μετά τη συνθήκη του Κιουτσούκ-Καϊναρτζή και κατά την δεκαετία του 1780<sup>17</sup>. Στην επίμαχη περίοδο βέβαια φαίνεται πως βρισκόταν στην Πόλη, αλλά είχε άλλη λογαριασμία και με τις Ήγεμονίες. Έντοπίστηκαν δύο επιστολές του σταλμένες από την Πόλη στα 1786 ή πρώτη και την επομένη χρονιά ή δεύτερη. Σε αυτές αναφέρεται στην κατασκευή πλοίων και στην αποστολή σχεδίων στο Γαλάτσι<sup>18</sup>. Έτσι, παρότι δεν πρέπει να πρόκειται για τον ίδιο<sup>19</sup>,

<sup>13</sup> Βλ. Lia Brad-Chisacof, Ρήγας: ανέκδοτα έργα, (διγλωσση, ελληνορουμανική έκδοση), Βουκουρέστι 1998.

<sup>14</sup> Βλ. τη βιβλιοκρισία του Σπύρου Ευαγγελάτου, Παράβασις 3 (2000), σ. 289-292. Β. Πούγγερ, «Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή;» Παράβασις 4(2002), σ. 295-309.

<sup>15</sup> Βλ. Brad-Chisacof, Ρήγας, σ. 224-225.

<sup>16</sup> Βλ. Brad-Chisacof, Ρήγας, σ. 232.

<sup>17</sup> Βλ. St. Shaw, Between Old and New: the Ottoman Em-

pire Under Sultan Selim III, 1789-1807, Cambridge 1971, σ. 153.

<sup>18</sup> Βλ. A.I. Odobescu, Documente privitoare la Istoria Romanilor culese den Archivele Ministeriului Afacerilor Straine din Paris, in: Eu. de Hurmuzaki, Documente privitoare la Istoria Romanilor, Supplement I, v. II (1781-1814), Bucuresci 1885, σ. 41, 48.

<sup>19</sup> Δεν πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί η ιδιότητα του ναυπηγού αποτρεπτική της υπόθεσης να έχει διατελέσει το ίδιο πρόσωπο και γραμματέας κάποιου βογιάρου.



ἐκτὸς ἄν, ὅπως ὑποθέτουμε παρακάτω, δὲν εἶναι σωστή ἡ χρονολογία 1786 τοῦ χειρογράφου, θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ πρόκειται γιὰ κάποιον συγγενή του<sup>20</sup>. Ἡ παρουσία του στὶς Ἡγεμονίες θὰ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν Ἡγεμονία τοῦ Σούτσου στὴ Βλαχία, τὸν ὁποῖο δι-αδέχθηκε ὁ Μαυρογένης, καὶ ἴσως μὲ μεγαλύτερη πιθανότητα μὲ τὴν Ἡγεμονία τοῦ Ἀλέξανδρου Μαυροκορδάτου τοῦ Φιραρή, στὴ Μολδαβία, ὁ ὁποῖος ἀναγκάστηκε νὰ ἀποχωρήσει στὰ 1786. Εἶναι γνωστὴ ἡ κλίση ἀμφοτέρων τῶν Ἡγεμόνων πρὸς τὴ Γαλλία, καθὼς καὶ τὸ γεγονός πὼς ὁ Μαυροκορδάτος εἶχε ἤδη ἄλλον ἕναν γάλλο γραμματικὸ κοντὰ του. Πρόκειται γιὰ τὸν νεαρὸ βιβλιοθηκᾶριο τῆς γαλλικῆς πρεσβείας στὴν Πόλη d' Hauterive, τὸν ὁποῖο «παραχώρησε» στὸν Μαυροκορδάτο γιὰ γραμματικὸ του ὁ ἴδιος ὁ γάλλος πρέσβης Choiseul-Gouffier<sup>21</sup>.

Ὁ Le Roy μάλιστα θὰ εἶχε καὶ ἕναν προσωπικὸ λόγο νὰ ἐπιθυμῆ τὴ διάδοσις ἑνὸς ἀντι-μαυρογενεϊκοῦ ἔργου, ὅπως τὸ «Σαγανάκι τῆς Τρέλλας»: γνώριζε τὸν Μαυρογένη ἀπὸ παλιά. Μετὰ τὴ συνθήκη τοῦ Κιουστουκ-Καίναρτζη, ὅταν ἦρθε στὴν Πόλη καὶ ἀνέλαβε τὴν κατασκευὴ τῶν ὀθωμανικῶν πολεμικῶν πλοίων, καπουδὰν πασᾶς ἦταν ὁ προστάτης τοῦ Μαυρογένη Χασάν πασᾶς, ὁ ὁποῖος διατήρησε αὐτὴ τὴ θέση ἀπὸ τὸ 1774 ὡς τὸ 1790. Ὁ Μαυρογένης ὡς διερμηνεὺς τοῦ στόλου καὶ στὴν οὐσία ὁ στενότερος συνεργάτης τοῦ Χασάν πασᾶ, θὰ εἶχε ταλαιπωρήσει ἀρκετὰ τὸν γάλλο ναυπηγὸ, πράγμα πὸν σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀντιφράγκικη νοοτροπία του, θὰ τὸν κατέστησαν πραγματικὰ ἀντιπαθὴ στὸν Le Roy.

Τὰ παραπάνω βέβαια, δὲν ἀποδεικνύουν σὲ καμία περίπτωση πὼς συγγραφέας τοῦ ἔργου δὲν ὑπῆρξε ὁ Ρήγας. Ἀπλῶς καθιστοῦν ἐξίσου πιθανὴ τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο Ἕλληνα πὸν δραστηριοποιεῖτο στοὺς φαναριώτικους κύκλους τῆς ἐποχῆς, καθὼς αἴρεται, νομίζουμε, τὸ ἐπιχείρημα πὼς Le Roy σημαίνει Ρήγας. Συγγραφέας του θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ ὁ Ρήγας καὶ ἴσως ἡ πραγματικὰ μειωτικὴ ἀναφορὰ του συγγραφέα στὸ πρόσωπο τοῦ βελεστινιώτη λογίου<sup>22</sup> θὰ μπορούσε νὰ συνιστᾶ ἀκόμη καὶ ἕναν ιδιότυπο αὐτοσαρκασμὸ τοῦ Ρήγα.

Μετὰ ἀπὸ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὴν πατρότητα θὰ θέλαμε νὰ προβοῦμε καὶ σὲ πέντε σχόλια, χρήσιμα νομίζουμε σὲ ὅποιον ἐπιχειρήσει μίαν σχολιασμένη ἔκδοσις τοῦ ἔργου. Αὐτὰ ἀφοροῦν σὲ πέντε ἀπὸ τὰ πρόσωπα πὸν ἀναφέρονται μέσα στὸ κείμενο. Πρόκειται γιὰ τὸν φεραρῆ, τὸν σπαθάρη μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι ἐρωτευμένη ἡ γυναίκα τοῦ Μαυρογένη, τὸν γραμματικὸ Κονδύλη μὲ τὸν ὁποῖο τσακώνεται ὁ Φεραρῆς, κάποιον Φραγγόπουλο πὸν ἀναφέρεται σὲ μίαν λίστα δυσραρεστημένων ἀξιωματῶν τοῦ Μαυρογένη, καθὼς καὶ τὸν Ἀλέξανδρο παχάρνικο, διοικητὴ Ἰλφόβου.

Γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴν ταυτότητα τοῦ πρώτου πρέπει νὰ στηριχτοῦμε στὴ φωτογραφία τῆς σελίδας τίτλου τοῦ χειρογράφου πὸν δημοσιεύεται στὴν ἔκδοσις, στὴν ὁποία ἀρχικὰ ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου γραφόταν «γιαννακάκης Τζανέτος, διβὰν ἐφέ-ντης». Τὸ ὄνομα αὐτὸ ἔχει διαγραφῆ καὶ ἀπὸ πάνω ἔχει γραφῆ τὸ «Φεραρῆς»<sup>23</sup>. Τὸ ποιὸς

<sup>20</sup> Ἄν καὶ δὲν εἶναι πολλὰ τὰ παραδείγματα, ὑπάρχουν περιπτώσεις πὸν δύο συγγενεῖς βρῖσκονται παρᾶλληλα στὴν ὑπηρεσία μίας ξένης δύναμης στὴν Πύλη. Αναφέρουμε ἐνδεικτικὰ δύο περιπτώσεις πὸν προσέχονται ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ διπλωματία: πρόκειται γιὰ τοὺς ἀδελφοὺς Smith στὸ τέλος τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνα καὶ τοὺς Cunning στὶς ἀρχὲς τοῦ ἐπομένου.

<sup>21</sup> Βλ. Γεώργιος Ν. Σούτσος, Ἀλεξανδροβόδας ὁ ἀσυ-νείδητος (1785), ἐκδ. Δ. Σπάθης, Ἀθήνα 1995, σ. 297.

<sup>22</sup> «Τὸ τζοκὶ ὁ Ρήγας ὁ γραμματικὸς, ἐστραβομου-τζούνασε γιὰτι ἄρχισα τέσσερες φοραῖς τὴν μετά-φρασι [...]. Στοχάσου ἂν ἐδόθη ἐλευθερία εἰς τέτοιους νὰ συλλογίζονται καὶ νὰ κριτικάρουν ἰντερῆσα αὐθέν-των· ὡς τόσον ἄφ' οὐ τὸν ἐφοβέρησα κομμάτι πὼς καὶ μὲ τὸ ζῶρι θέλει γράψει, ἐπεριμαζώχηκε καὶ ἄρχισε δουλειά». Brad-Chisacof, Ρήγας, σ. 37.

<sup>23</sup> Βλ. Lia Brad-Chisacof, Ρήγας, σ. 235.

είναι αυτός ο Γιαννακάκης Τζανέτος μᾶς τὸ λέει ὁ Κωνσταντῖνος Καρατζᾶς στὶς Ἐφημερίδες του (1790-1792), ὅπου στὰ 1790 κάνει λόγο γιὰ τὸν φιραρή, Μ. Λογοθέτη τοῦ Μαυρογένη, Γιαννακάκη Τζανέτο. Ὁ ἴδιος τύπωσε στὴ Βιέννη στὰ 1787 καὶ τὸ «Réfutation du traité d' Ocellus de la nature de l' Univers» καὶ τὸ ἀφιέρωσε στὸν Μαυρογένη<sup>24</sup>. Κατανοοῦμε λοιπὸν πὼς τὸ «Φεραρῆς» δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὶς Φερές, ὅπως ἔχει ὑποστηριχθεῖ, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ τὸν γνωστὸ χαρακτηρισμὸ φιραρῆς(=φυγάς), ποὺ ἀπεδίετο σὲ ὅσους αὐτομολοῦσαν στοὺς Ρώσους. Μάλιστα ὁ Καρατζᾶς μᾶς δίνει καὶ κάποιες λεπτομέρειες σχετικές μὲ τὴ φυγὴ του παρουσιάζοντάς τον ἤδη στὰ τέλη τοῦ 1790 ὡς ἀρχιγραμματέα τοῦ Ποτέμκην<sup>25</sup>.

Ἡ ταῦτιση αὐτῆ βέβαια γεννᾷ πολλὰ ζητήματα σχετικά μὲ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου. Πὼς τὸν Ἰούλιο τοῦ 1786 ἀποκαλεῖται φιραρῆς ὁ Τζανέτος, ἐφόσον ἀκόμη δὲν ἔχει ἀρχίσει ὁ πόλεμος; Ἐδῶ μποροῦμε νὰ σημειώσουμε βέβαια πὼς καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 1786 ἡ κατάσταση ἦταν τεταμένη καὶ ὁ πόλεμος φαινόταν ἀναπόφευκτος. Μία ἐκδοχὴ εἶναι νὰ εἶχε αὐτομολήσει ἀπὸ τότε στοὺς Ρώσους ὁ Τζανέτος· δὲν εἶναι ὅμως ἡ πιθανότερη. Νομίζουμε πὼς πρέπει τὸ ἔργο νὰ ἀναχρονολογηθεῖ. Ἡ μαζικὴ φυγὴ ἀξιωματοῦχων τοῦ Μαυρογένη στοὺς ἐχθροὺς ἀρχίζει στὰ 1789. Μᾶλλον τότε πρέπει νὰ ἔφυγε καὶ ὁ Τζανέτος. Ἄλλωστε, δὲν θεωροῦμε εὐλογο νὰ εἶχε ἤδη σχηματιστεῖ μία τόσο ἄσχημη εἰκόνα γιὰ τὸν Μαυρογένη σὰν καὶ αὐτὴ ποὺ παρουσιάζει ἡ σάτιρα, μέσα στοὺς πρώτους κιόλας μῆνες τῆς ἡγεμονίας του. Μοιάζει πολὺ πιθανότερο αὐτὴ νὰ ἦταν ἡ ἀντίληψη γιὰ αὐτὸν δύο ἢ τρεῖς χρόνια ἀργότερα. Βεβαίως, θὰ πρέπει τότε νὰ δοθεῖ μία ἐξήγηση στὴν χρονολογία τοῦ 1786 ποὺ δίνεται στὸ χειρόγραφο.

Μία τέτοια θὰ ἦταν πὼς τὸ χφ. ποὺ διαθέτουμε εἶναι ἀντίγραφο τοῦ αὐτογράφου, καὶ πὼς ἀντιγράφεται ἡ χρονολογία ποὺ ἔφερε τὸ αὐτόγραφο. Αὐτὸ ἴσως δικαιολογεῖ καὶ τὸ σβήσιμο πάνω ἀπὸ τὸ «Γιαννακάκης Τζανέτος» καὶ τὴν ἀντικατάσταση ἀπὸ τὸ «Φεραρῆς». Ὁ ἀντιγραφέας, ποὺ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι καὶ ὁ συγγραφέας βρῆκε μετὰ ἀπὸ λίγα χρόνια τὸ ἔργο, στὸ σημεῖο ποὺ τὸ εἶχε φτάσει καὶ ἄρχισε νὰ τὸ ἀντιγράψει μὲ σκοπὸ νὰ τὸ διορθώσει καὶ νὰ τὸ ὀλοκληρώσει. Ἀντέγραψε ἀρχικὰ καὶ τὴ σελίδα μὲ τὰ πρόσωπα τῆς σάτιρας ὡς εἶχε. Ἀμέσως, σκέφτηκε πὼς γιὰ νὰ μειώσει τὸν Τζανέτο ἀκόμη περισσότερο χρειάζοταν νὰ τὸν γράψει φεραρῆ, ἐφόσον εἶχε τότε πᾶ αὐτομολήσει στοὺς Ρώσους. Τὸ διόρθωσε, καὶ συνέχισε μὲ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο, ὅπου τὸ πρόσωπο γράφεται ἐξαρχῆς «Φερ.» ὅπως προκύπτει ἀπὸ φωτογραφία ἄλλης σελίδας τοῦ χφ. ποὺ περιέχεται στὴν ἔκδοση<sup>26</sup>.

Ὁ Τζανέτος ἀκολούθησε διπλωματικὴ σταδιοδρομία στὴ Ρωσία. Τὸν Μάιο τοῦ 1793 συνόδευσε τὸν πρέσβη Κουτούζωφ ὡς πρῶτος δραγομάνος του στὴν πρεσβεία στὴν Πόλη, γιὰ τὴν ἐπικύρωση τῆς συνθήκης τοῦ Ἰασίου<sup>27</sup>. Εἶχε καθιερωθεῖ τουλάχιστον ἀπὸ τὸν προηγούμενο πόλεμο ἡ συνήθεια νὰ ἀνταλλάσσονται πρέσβεις μὲ εἰδικὴ μάλιστα τελετὴ ἀνάμεσα στὴ Ρωσία καὶ τὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωση τῶν συνθηκῶν μετὰ τὸν πόλεμο<sup>28</sup>. Κατὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πρέσβων τὸν συνάντησε ὁ Κοδρικᾶς, ὁ ὁποῖος παρευρέθη ὡς ἐκπρόσωπος τοῦ τότε ἡγεμόνα Μολδαβίας Μιχαῆλ Σούτσου, καθὼς ἡ ἀνταλ-

<sup>24</sup> Βλ. I.C. Filitti, *Arhiva Cheorghie Grigore Cantacuzino*, București 1919, σ. 264.

<sup>25</sup> «Ὁμοίως καὶ ὁ λογοθέτης τοῦ Μαυρογένη φεραρῆς Γιαννακάκης Τζανέτος εἶναι δραγομάνος καὶ Διβὰν ἐφενδισῆς τοῦ Ποτέμκην». Κ. Καρατζᾶς, Ἐφημερίδες, ΕΒΕ 3106, 11ν.

<sup>26</sup> Βλ. Lia Brad-Chisacof, *Ρήγας*, σ. 237.

<sup>27</sup> Βλ. Π. Κοδρικᾶς, Ἐφημερίδες(1787-1797), ἐκδ. Ἄλ. Ἀγγέλου, Αθήνα 1963, σ. 83-84.

<sup>28</sup> Βλ. N. Itzkowitz-M. Mote (eds.), *Mubadele: An Ottoman-Russian Exchange of Ambassadors*, Chicago 1970.

λαγή ελάμβανε χώρα στα έδαφη του. Αφήνει μάλιστα ένα σχόλιο για αυτόν, πού άπηχει τή διακωμώδησή του στο «Σαγανάκι τής Τρέλλας»<sup>29</sup>.

Ο δεύτερος, ό σπαθάρης με τόν όποιο είναι έρωτευμένη ή γυναίκα του Μαυρογένη, δέν μπορεί να είναι άλλος από τόν Δημήτριο Τυρναβίτη, ό όποιος διετέλεσε σπαθάρης του Μαυρογένη και έμεινε κοντά του μέχρι τό 1790<sup>30</sup>. Δέν μπορούμε βέβαια να έπιβεβαιώσουμε κατά πόσο ό έρωτικός του δεσμός με τήν Δόμνα του, ύπήρξε γεγονός ή ποιητική δημιουργία.

Ο τρίτος, ό γραμματικός Κονδύλης, είναι ό γραμματικός του Μαυρογένη, ό όποιος έφυγε μαζί με τόν Δημήτριο Τυρναβίτη και τόν άνεψιό του Ιωάννη Μαυρογένη, στη Βιέννη με μεγάλο μέρος τής περιουσίας του Ήγεμόνα<sup>31</sup>.

Ο τέταρτος, Γεώργιος Φραγκόπουλος κατάγεται από τή Νάξο και τόν πήρε μαζί του ό Μαυρογένης στη Βλαχία, όπου διετέλεσε για κάποιο διάστημα στην άρχή τής Ήγεμονείας του άγας. Στα 1790 πάντως είχε έπιστρέψει στη Νάξο, όπως προκύπτει από έπιστολή πού του στέλνει ό Μαυρογένης με ήμερομηνία 21 Αυγούστου 1790<sup>32</sup>. Ο πέμπτος, ό Άλέξανδρος παχάρνικος, διοικητής Ήλφόβου, δέν μπορεί να είναι άλλος από τόν Άλέξανδρο Κάλφογλου, τόν περίφημο ποιητή τής «Ήθικής Στιχουργίας», ό όποιος διετέλεσε άξιωματούχος του Μαυρογένη, άν και ή βιβλιογραφία τόν θέλει διοικητή Ήλφόβου, στα χρόνια του Μουρούζη(1793-1796)<sup>33</sup>. Ο Κάλφογλου θα μπορούσε και αυτός να είναι συγγραφέας του έργου, και άν είναι έτσι τα πράγματα αίρεται και τό χρονολογικό πρόβλημα, καθώς κάτι τέτοιο σημαίνει πως γράφτηκε άργότερα, στα χρόνια του Μουρούζη, όταν ό Κάλφογλου κατείχε τή θέση πού ίσως έπιθυμούσε επί Μαυρογένη. Ίσως, όμως, να διετέλεσε διοικητής Ήλφόβου και στα χρόνια του Μαυρογένη και να λανθάνει κάποια σχετική μαρτυρία.

<sup>29</sup> «Έγεύθην εις του Μάρκου πορτάρη, όπου ήν και ό λογοθέτης Τζανέτος, περίφημος επί προκοπή και άνοία». Κοδρικιάς, Έφημερίδες, σ. 76.

<sup>30</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 7.

<sup>31</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 7 και 9.

<sup>32</sup> Βλ. Β. Σφύροεας, «Les Mavroyéni et la vie économique de la Mer Egée», Symposium L' Epoque Phanariote (21-25

Octobre 1970), Thessaloniki 1974, σ. 339.

<sup>33</sup> Βλ. Ν. Camariano, «Nouvelles données sur Alexandre Calfoglou de Byzance et ses "Vers moreaux"», Symposium L' Epoque phanariote, σ. 102. Cornelia Papacostea-Danielopolu, Convergences Culturelles Gréco-Roumaines (1774-1859), Thessaloniki 1998, σ. 81.

## ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ

### Ο ΛΑΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ 19<sup>ου</sup> ΚΑΙ ΤΟΥ 20<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ. Η ΕΘΝΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ

**Η** έννοια και οι ιδιότητες του λαού μυθοποιήθηκαν από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Ελλάδα, κυρίως από την εποχή της ίδρυσης της επιστήμης της λαογραφίας από τον Νικόλαο Πολίτη. Ένα βασικό ιδεολόγημα ήταν η θεώρησή του ως ενιαίου, αντίληψη που διοχετεύτηκε και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ο λαός θεωρήθηκε από τους πρώτους λαογράφους ως μια εθνική, πολιτισμική και ιστορική κατηγορία και όχι ως μια πολιτική και κοινωνική κατηγορία. Η ταύτιση του λαού με τον αγροτικό πληθυσμό ανταποκρίνεται σε ψυχολογικές και ιδεολογικές ανάγκες και πραγματικότητες της εποχής. Αρχικά ο λαός, σύμφωνα με τον ορισμό της λαογραφίας από τη Λαογραφική Εταιρεία του Λονδίνου το 1878, ταυτίζεται με τις «κατώτερες τάξεις» των πολιτισμένων λαών.<sup>1</sup> Ο αγροτικός πληθυσμός της Ελλάδας, η συντριπτική πλειοψηφία του ελληνικού πληθυσμού κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και ο λαϊκός πολιτισμός εξυπηρέτουσαν τη θεωρία των επιβιωμάτων, τη σύγκριση της νεοελληνικής πραγματικότητας με την Αρχαία Ελλάδα, έτσι ώστε να καταδειχτεί η συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού.<sup>2</sup> Το λαϊκό στοιχείο συνδέθηκε αμέσως με το εθνικό δημιουργώντας το δίπολο λαός – έθνος στο πλαίσιο του ελληνικού εθνικισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>3</sup> Η ενότητα αυτή του λαού μπορούσε εύκολα να συνδεθεί με διαφορετικά ιδεολογικά συμφραζόμενα και με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>4</sup>

Η αντίληψη περί του ενιαίου λαού προφανώς παραγνώρισε την κοινωνική και πολιτική διάσταση του ζητήματος, την έννοια της πολιτικής κοινωνίας και την ιδιαίτερη λειτουργία της πολιτικής στην Ελλάδα. Η λαογραφική θεωρία προσέκρουσε στην επισήμανση από μελετητές των αντιφάσεων και ανεπαρκειών της. Αφενός τα δύο επίπεδα πολιτισμού, του ανώτερου και του κατώτερου, στα οποία στηρίζεται η επιστήμη της λαογραφίας, υποσκάπτουν την έννοια του ενιαίου λαού, ενώ και τα βασικά κοινά στοιχεία των ανθρώπων δεν αποκλείουν τη διαφορετικότητά τους ή την ύπαρξη μειονοτήτων ή ομάδων στο πλαίσιο ενός κράτους που δεν ασπάζονται την κυρίαρχη αντίληψη ή κάποια στοιχεία απ' αυτή.<sup>5</sup> Η πραγματικότητα του μη ενιαίου λαού ως κοινωνικής κατηγορίας και της ταξικής διαίρεσης της κοινωνίας τοπίστηκε από κοινωνιολόγους και σοσιαλιστές διανοούμενους κυρίως κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Βλ. Άλλη Κυριακίδου – Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας, 6, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1978, σσ. 150-151· Βάλτερο Πούχγκερ: *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες-Μεθοδολογικές*, Αρμός, 2009, σ. 169.

<sup>2</sup> Βλ. Κυριακίδου – Νέστορος, ό. π., σ. 155· της ίδιας (Alke Kyriakidou – Nestoros): "L'idée de peuple dans les théories folkloriques de la Grèce moderne", στον τόμο *Paysans et Nations d' Europe centrale et balkani-*

*que. La réinvention du paysan par l' état en Europe centrale et balkanique aux XIX et XXe siècles*, Maisonneuve et Larose, Paris 1985, σ. 66.

<sup>3</sup> Βλ. και Πούχγκερ, ό. π., σσ. 169-170.

<sup>4</sup> Βλ. Κυριακίδου – Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σσ. 179-180.

<sup>5</sup> Αυτ., σσ. 17, 177· Ευαγγελή Αρ. Ντάτση: «Ο "λαός" της λαογραφίας. Το ιδεολογικό περιεχόμενο», *Ο Πολίτης*, τχ. 108, Οκτώβριος 1990, σσ. 50-57.

<sup>6</sup> Βλ., για παράδειγμα, Κώστας Χατζόπουλος: «Δημοτικισμός κ' εργατικός αγώνας πηγάζουν απ' την

Στην ελληνική δραματολογία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα η έννοια του λαού εκφράστηκε με διάφορους τρόπους και υπήρξε δημοφιλής, σε συνδυασμό με άλλες κυρίαρχες έννοιες, όπως «έθνος», «γένος», «ελληνικότητα», «παράδοση», «εξευρωπαϊσμός», «ιστορία», «πολιτική», «αστισμός» και «αστικό στοιχείο». Ο λαός μπόρεσε να εκφραστεί είτε μέσα από μεμονωμένες περιπτώσεις ηρώων είτε από αντιπροσώπους του είτε και από τη συλλογική έκφραση της βούλησής του. Δύο βασικές αντιλήψεις, που εδράζονται σε πραγματικότητες, κυριάρχησαν ήδη από την εποχή του ύστερου Διαφωτισμού και της προετοιμασίας της ελληνικής Επανάστασης και επηρέασαν την ελληνική δραματολογία: η αντίληψη περί του ενιαίου λαού και περί ταύτισης λαού και έθνους,<sup>7</sup> που συστηματοποιήθηκε από τη θεωρία της λαογραφίας, και το διπλό κοινωνικό σχήμα, που αντιπαραθέτει τον λαό με τους δυνάστες του, εσωτερικούς και εξωτερικούς. Ο κυριαρχούμενος λαός αναζητά τους όρους της απελευθέρωσής του από τη διπλή αυτή καταπίεση και δουλεία.<sup>8</sup>

Θα εξετάσουμε αντιπροσωπευτικά έργα της ελληνικής δραματολογίας των δύο αιώνων μέσα από τρεις συγκεκριμένες ενότητες. Η πρώτη ενότητα έχει ως τίτλο «Η λαϊκή οικογένεια και οι διάφορες εξουσίες· η δεύτερη «Ο λαός και οι δυνάστες του», που χωρίζεται σε δύο υποενότητες: «Ο λαός και οι εσωτερικοί δυνάστες-εχθροί του» και «Ο λαός και οι εξωτερικοί εχθροί του-κατακτητές-σύμμαχοι»· και η τρίτη «Ο λαός και η λαϊκή-φιλολαϊκή ηγεσία».

## Πρώτη ενότητα

### Η λαϊκή οικογένεια και οι διάφορες εξουσίες

Η λαϊκή οικογένεια και ο χώρος του λαϊκού σπιτιού, από τα πρώτα βήματα της μεταπαραστατικής δραματολογίας, αποτελούν ένα σταθερό περιβάλλον έκφρασης των ανθρώπων του λαού. Στον χώρο αυτό έρχονται συχνά σε αντιπαράθεση με τους ανθρώπους της πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής εξουσίας.

ίδια αιτία», στον τόμο: *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, τόμ. Β' *Ιδέες και κινήσεις για την οικονομική και πολιτική οργάνωση της εργατικής τάξης (1907-1925)*, Α' μέρος: *Από το «Κοινωνικό μας ζήτημα» στην ιδρυτική γενιά του ΣΕΚΕ*, Γνώση, Αθήνα 1991, σσ. 217-226· Ρένα Σταυρίδη-Πατριζίου (επιμ.): «Εισαγωγή», στον τόμο: *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΣΠ 33, Εκδοτική Ερμής Ε.Π.Ε., Αθήνα 1976, σσ. ποτ' -πζ'· Ντάτση, ό. π., σσ. 50-57· Αντώνης Μανιτάκης: «Πλήθος-Δήμος-Λαός, τρία πλάσματα αναγκαία της αρχαίας, της σύγχρονης και της ευρωπαϊκής δημοκρατίας», στον τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα*, εισηγήσεις συνεδρίου, επιμέλεια Λαοκράτης Βάσσης, Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού *Εντελέχεια*, Εκπαιδευτήρια Γείτονα, Ταξιδευτής, χ. χ., σ. 97.

<sup>7</sup> Βλ. Παντελής Ε. Λέκκας: «Έθνος και Λαός: η πλα-

στικότητα μιας σχέσης», στον τόμο *Ελλάδα και Τουρκία: Πολίτης και Έθνος – Κράτος*, επιμέλεια Θάλεια Δραγώνα και Φαρούχ Μπιρτέκ, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, Ιούνιος 2006, σσ. 105-125.

<sup>8</sup> Εμβληματικό έργο ως προς αυτή την αντίληψη αποτελεί η *Ελληνική Νομαρχία* (1806) (βλ. Κυριακίδου – Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σ. 44· Ντάτση, ό. π.· της ίδιας: *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός. Ο «ετεροχρονισμένος» διάλογος του Ιερομόναχου Κοσμά και του αγωνιστή Μακρυνγιάννη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 116, 146· Π. Ν. Ι. Διαμαντούρος: «Ελληνισμός και Ελληνικότητα», στον τόμο: *Ελληνισμός – Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιοματιικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης, Ελληνική Κοινωνία 1, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., Αθήνα 1983, σ. 55).

Στο λαϊκό σπίτι η οικογένεια είτε εκφράζει τη συνοχή της είτε όχι. Η παρουσία των εκπροσώπων της εξουσίας και του αστικού κόσμου<sup>9</sup> εκεί συνιστά στην πρώτη περίπτωση απειλή και ενόχληση για όλη την οικογένεια, ενώ στη δεύτερη περίπτωση αυτό ισχύει για μεμονωμένες περιπτώσεις συνειδητοποιημένων λαϊκών ηρώων. Οι ήρωες που εισβάλλουν στον χώρο της λαϊκής οικογένειας ή κινούνται γύρω απ' αυτόν συχνά διεκδικούν κάτι ή απλά είναι φορείς μιας διαφορετικής αντίληψης και ενός διαφορετικού τρόπου ζωής, που μπορεί να έρθει σε σύγκρουση με τις επιθυμίες και επιδιώξεις των λαϊκών ανθρώπων. Στην πρώτη περίπτωση, κατά την οποία οι τελευταίοι διατηρούν τη συνοχή τους, ο αγώνας τους αποκτά συλλογικό χαρακτήρα, ενώ στη δεύτερη δεν μπορεί ο λαϊκός ήρωας, που αγωνίζεται για να πετύχει κάτι, να αποσπάσει τη συγκατάθεση και των υπολοίπων μελών της οικογένειας, άρα ο αγώνας έχει έναν ατομικό χαρακτήρα και μια μικρότερη ή και μεγαλύτερη εμβέλεια.

Ο λαϊκός κόσμος, εφόσον είναι συνεκτικός, εκφράζει την ελληνικότητα και τη συλλογικότητα στη γλώσσα, στη νοοτροπία, στα ήθη και στα έθιμα. Ενίοτε είναι και φορέας αγωνιστικότητας, όπως συμβαίνει στην κωμωδία του Μιλτιάδη Χουρμούζη *Ο υπάλληλος* (1836). Οι εκπρόσωποι της εξουσίας και του αστικού κόσμου είτε θέλουν να διαβρώσουν τα πατροπαράδοτα ήθη και έθιμα των λαϊκών ανθρώπων (*Ο υπάλληλος*)<sup>10</sup> είτε να επιτύχουν τον στόχο τους, συχνά εκφράζοντας ένα ανάληγτο πρόσωπο σε βάρος των ανθρώπων αυτών. Η διαφορά στην αντιμετώπιση του θέματος, ανάμεσα στη δραματολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και σε ένα μέρος της δραματολογίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είναι ότι στη δεύτερη η εκμετάλλευση και η αδικία συγκεκριμενοποιούνται παίρνοντας ξεχωριστές διαστάσεις, ενώ συχνά ενεργοποιείται και ένας πανίσχυρος αόρατος κρατικός μηχανισμός, που είναι απάνθρωπος συνθλίβοντας τον άνθρωπο, όπως συμβαίνει στην *Ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη (1958-59), όπου οι λαϊκές οικογένειες είναι ένα σημείο αναφοράς κατά την εξέλιξη της πλοκής, άσχετα αν παίρνουν ενεργό μέρος σ' αυτήν ή όχι. Η αντιπαράθεση των δύο κόσμων μπορεί να είναι ήπια ή όχι. Ο συνεκτικός λαϊκός κόσμος, παρότι αδικούμενος, έχει τη δυνατότητα να επιβληθεί εκφράζοντας την αγωνιστικότητά του (*Ο υπάλληλος*) ή τουλάχιστον διατηρεί την αξιοπρέπεια και την ανεξαρτησία του, τη στιγμή που ο αστικός κόσμος, παρά τη δύναμη του χρήματος και της εξουσίας, βάλλεται εκ των έσω και παρουσιάζει μια καθόλου κολακευτική εικόνα (*Η ηλικία της νύχτας*). Παρόμοιες καταστάσεις μπορούν να ισχύουν και όταν ο αγώνας ενός λαϊκού ανθρώπου είναι μεμονωμένος, χωρίς συμπαράστατες από τον χώρο του (π.

<sup>9</sup> Ο αστικός κόσμος αποτελείται από τους καθαυτό αστούς, τους ανθρώπους δηλαδή που διαφοροποιούνται από τα λαϊκά, τα μικρά και μεσαία αστικά στρώματα. Πρόκειται για την ανώτερη και ανώτατη κοινωνικοοικονομική κατηγορία των ανθρώπων της πόλης.

<sup>10</sup> Στο έργο αυτό η προδοσία προς την πατρίδα είναι η χειρότερη έκφραση του μισελληνισμού, στοιχείο που αναδεικνύεται και σε μεταγενέστερα έργα. Η εκδίωξη των υπαλλήλων του κράτους, των διαπλεκόμενων «λειτουργών» του από τον αρχηγό της οικογένειας, τον Παυλάκη, από το σπίτι του εκφράζει τη λογική του ανυπότακτου ελληνικού πνεύματος και της αντίστασης στην ευρύτερη κρατική εξουσία και στα όργανα του κράτους, που μετατρέπονται καταχρηστικά τις αρμοδιό-

τητές τους σε εξουσία. Ήδη κινούμαστε στο συγκεκριμένο πλαίσιο της πολιτικής κοινωνίας, στο οποίο εκφράζεται ο ανταγωνισμός κράτους και κοινωνίας, που διευρύνει και διαφοροποιεί την οπτική της *Βαβυλωνίας* του Δ. Κ. Βυζάντιου, αλλά οποσδήποτε παραβλέπει τη διαίρεση της κοινωνίας που επεχείρησε το Στέμμα και πραγματοποιήθηκε και από τη βάση της κοινωνίας (βλ. Βασίλης Ι. Φύλιας: *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*, τέταρτη έκδοση, «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 1985, σσ. 58-59, 61· του ίδιου: *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα Ι. Η νόθα αστικοποίηση 1800-1864*, Κοινωνιολογική Βιβλιοθήκη, Gutenberg, 1985, σ. 157· Γ. Β. Δερετιλής: *Ιστορία του ελληνικού κράτους 1830-1920*, Α' τόμος, τέταρτη έκδοση, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.

χ. *Ο Λυτρωμός* του Δημήτρη Ταγκόπουλου, 1921). Η δυνατότητα της «επιβολής» των λαϊκών ανθρώπων στηρίζεται είτε στην ιδεολογία τους είτε στην ήρεμη δύναμη του τρόπου ζωής τους, του δίκαιου των αιτημάτων τους και της ανθεκτικότητας της ψυχής τους.

Η ουσιαστική ήττα του αστικού κόσμου, παρά τη δυνατότητα επιβολής του, σηματοδοτείται και από την ικανότητα ή δυνατότητα που έχει ο λαϊκός κόσμος ή μεμονωμένοι λαϊκοί άνθρωποι να είναι ελκυστικοί σε αστούς, οι οποίοι απορρίπτουν ολοκληρωτικά ή εν μέρει το περιβάλλον τους καταδικάζοντάς το και αυτομολούν. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ηρώων είναι η Τζούλια στον *Λυτρωμό* και ο Δημήτρης, γιος του πλούσιου έμπορου Καρά, στην *Ηλικία της νύχτας*. Η προσέγγιση αυτή ανάμεσα στους δύο κόσμους, συχνά με πρωτοβουλία των αστών ηρώων, διευρύνει την έννοια του λαϊκού, που είχε αρχικά πραγματοποιηθεί στα εργατικά δράματα των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι ήρωες αυτοί προφανώς αναγνωρίζουν την ψυχική ανωτερότητα και αγνότητα των λαϊκών ανθρώπων, το δίκαιο του αγώνα και των απόψεών τους, αλλά οπωσδήποτε νιώθουν και τύψεις για τον τρόπο που είτε οι ίδιοι είτε οι οικογένειές τους τούς έχουν φερθεί. Ο Δημήτρης στο έργο του Καμπανέλλη έρχεται σε ρήξη με τον πατέρα του και εντάσσεται, έστω περιστασιακά, στον λαό. Προσεγγίζει τους λαϊκούς ανθρώπους, με αποκορύφωμα την επίσκεψη στον χώρο τους. Γίνεται κοινωνός της ζωής τους. Σκέπτεται με παρόμοιο τρόπο και συντάσσεται μ' αυτούς στον αγώνα τους για επιβίωση και για αξιοπρεπή ζωή. Έτσι, στοιχεία της θεωρίας του Γερμανού λαογράφου Adolf Spamer, που επηρέασε Έλληνες λαογράφους, και του Στίλβωνα Κυριακίδη, σύμφωνα με τα οποία η λαϊκότητα μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την κοινωνική προέλευση των ανθρώπων, βρίσκουν τη δραματολογική τους έκφραση.<sup>11</sup>

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα εμφανίζεται στη δραματολογία η τάση της διάσπασης της λαϊκής οικογένειας. Ιδιαίτερα από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονται τα στοιχεία εκείνα που ευνοούν αυτή τη διάσπαση, όπως η αστικοποίηση, η συσώρευση των οικογενειών και των προβλημάτων στην Αθήνα, η φτώχεια, ο μικροαστισμός, οι πόλεμοι, οι νέες κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις και οι πρωτοποριακές ιδεολογίες.

Η διάσπαση της λαϊκής οικογένειας, με προσωρινό ή μονιμότερο χαρακτήρα, συντελείται εκείνη την εποχή σε έργα όπως *Οι Κούρδοι* του Γιάννη Καμπύση (1897), αλλά και από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε έργα όπως *Ο Λυτρωμός* του Ταγκόπουλου. Η αιτία είναι από τη μια μεριά η κοινωνική ριζοσπαστικοποίηση του κύριου ήρωα των έργων, που ενδεχομένως οφείλεται στη διάδοση αναρχικών ή σοσιαλιστικών ιδεών, και από την άλλη, η κυριαρχία των μικροαστικών αντιλήψεων στα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας.<sup>12</sup>

Ο αστικός κόσμος εκφράζεται είτε από μια βάρβαρη – ανήθικη συμπεριφορά είτε από μια ήπια συμπεριφορά, που συνήθως διατηρεί την εκμεταλλευτική διάσταση, άλλοτε πιο άμεσα και άλλοτε έμμεσα. Εφόσον η εκμετάλλευση και η βία γίνονται μέρος της πλοκής, τότε η θυματοποίηση των λαϊκών ηρώων είναι άμεση, ισχυρή. Τους οδηγεί όμως στην κοινωνική συνειδητοποίηση, στην συνειδητοποίηση της αδικίας σε βάρος τους (*Οι Κούρδοι*). Στην περίπτωση αυτή ο λαϊκός κόσμος μπορεί να βρει πάλι τη συνοχή του, με νέους όρους όμως αυτή τη φορά.

Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε., Αθήνα 2006, σ. 155).

<sup>11</sup> Βλ. Μιχαήλ Μερακλής: «Οι θεωρητικές κατευθύνσεις της λαογραφίας μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο

Πόλεμο», *Λαογραφία*, τόμ. ΚΖ' (XXVII), εν Αθήναις 1971, σσ. 4-5, 16-17.

<sup>12</sup> Στα δύο συγκεκριμένα έργα λείπει η μορφή του πατέ-

Σε άλλα έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα που διαδραματίζονται σε λαϊκά περιβάλλοντα, τα δεδομένα διαφοροποιούνται λιγότερο ή περισσότερο,<sup>13</sup> καθώς ο λαϊκός κόσμος όλο και περισσότερο χάνει τις αξίες του και τη συνοχή του, επιδίδεται σε ένα αγώνα επιβίωσης, συχνά συναλλασσόμενος με τον αστικό κόσμο (π. χ. *Το φιντανάκι* του Παντελή Χορν, 1921).

Οι λαϊκοί ήρωες κινούνται και εκφράζονται κυρίως στον δικό τους χώρο, που ως επί το πλείστον είναι το σπίτι τους. Το φτωχικό τους ή και η κοινή αυλή, γύρω από την οποία κινούνται, είναι ο χώρος όπου βιώνουν μια κοινή ζωή, αλλά και ο χώρος που κυρίως έρχονται αντιμέτωποι με τους «απέναντι», τους εκπροσώπους του κράτους ή του αστικού κόσμου, οι οποίοι συνήθως είναι πιο συγκρατημένοι στις κινήσεις τους. Η κίνηση των λαϊκών ηρώων όμως σε άλλους σκηνικούς χώρους, πέρα από τους δικούς τους, συνήθως τους φέρνει αντιμέτωπους με τη θρασύτητα της εξουσιαστικής αντίληψης των «απέναντι». Σε κάθε σχεδόν περίπτωση αποτελούν τα άμεσα ή έμμεσα θύματα της ζωής, μια αντίληψη που εδράζεται στην κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και συχνά αναπαράγει την απλούστευση και εξιδανίκευση της ζωής και του πολιτισμού τους.<sup>14</sup> Η στάση τους δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παθητική, αλλά συχνά είναι αγωνιστική και διεκδικητική, στηριγμένη για αρκετούς απ' αυτούς στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής αδικίας σε βάρος τους.

## Δεύτερη ενότητα

### Ο λαός και οι δυνάστες του Β1. Ο λαός και οι εσωτερικοί δυνάστες-εχθροί του

Η αντιεξουσιαστική θεματολογία των ελληνικών έργων προετοιμάστηκε κατάλληλα από την αντιτυραννική δραματολογία της προεπαναστατικής και της πρώτης μετεπαναστατικής περιόδου. Έργα των Ιωάννη Ζαμπέλιου, Γεώργιου Λασσάνη, Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία και άλλων αξιοποιούν ένα αντιτυραννικό θέμα από την Αρχαία Ελλάδα στο πλαίσιο των αναζητήσεων του Διαφωτισμού και του κλίματος προετοιμασίας της ελληνικής επανάστασης.<sup>15</sup> Χαρακτηριστικό και ως προς την ενεργή συμμετοχή του λαού (δήμου) αποτελεί η μετεπαναστατική τραγωδία *Αρμόδιος και Αριστογείτων ή Τα Παναθήναια* του Αριστία (1840).<sup>16</sup>

Ήδη από την πρώτη μετεπαναστατική δεκαετία δημιουργήθηκε μια συνείδηση λαϊκής αντίστασης στις διάφορες εξουσίες, στη βαναροκρατία και στην εξουσιαστική αντίληψη εκπροσώπων ορισμένων κοινωνικών στρωμάτων, που εκφράστηκε και στη δραματολογία της εποχής.<sup>17</sup> Εσωτερικοί δυνάστες και εχθροί του λαού θεωρήθηκαν στην πορεία του χρόνου οι εκπρόσωποι του κράτους, της εξουσίας, όπως οι αστυνόμοι, οι βουλευτές και οι δημόσιοι υπάλληλοι, το κράτος απρόσωπα, οι τοπικοί άρχοντες και οι εκπρόσωποι του αστικού κόσμου (π. χ. έμποροι, βιομήχανοι, τραπεζίτες).

ρα, που θα μπορούσε να διαφοροποιήσει τα δεδομένα.

<sup>13</sup> Για παράδειγμα, εμφανίζεται ο σκηνικός χώρος της αυλής, που διαφοροποιεί τα δεδομένα, καθώς από τη μια οικογένεια γίνεται η μετάβαση στις πολλές οικογένειες, σε μια πολυκεντρική δομή των έργων.

<sup>14</sup> Βλ. Λέκκας, ό. π., σ. 124· Δερτιλής, ό. π., σ. 27-28.

<sup>15</sup> Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης: «Οψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*,

δεύτερη έκδοση, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988, σ. 112.

<sup>16</sup> Αυτ., σσ. 104, 117.

<sup>17</sup> Προάγγελοι στην ανάδειξη των προβλημάτων του λαού, στην κοινωνική αδικία σε βάρος του και ενίοτε στη σθεναρή στάση λαϊκών ή άλλων ηρώων υπήρξαν τα ζακυνθινά θεατρικά έργα της επαναστατικής δεκαετίας του 1820, *Ο φιλόργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823-24) και *Ο βασιλικός* του Αντώνιου Μάτεσι (1829-30).



Στην κωμωδία του Χουρμούζη *Ο Τυχοδιώκτης*, που εκδόθηκε τον Νοέμβριο του 1835, η περίπτωση του κύριου ήρωα, του Τυχοδιώκτη, αποτελεί μια έκφραση του εσωτερικού εχθρού, ο οποίος όμως δεν είναι Έλληνας, αλλά Βαυαρός, άρα μπορεί ευκολότερα να εκδιωχθεί. Στο έργο αυτό υπάρχει η πρώτη σαφής ταύτιση στην μετεπαναστατική δραματολογία του λαού και του έθνους. Οι Έλληνες ήρωες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας και του ελληνισμού, όπως συγκεντρώνονται και εκφράζονται στο τέλος του έργου, ουσιαστικά αποτελούν ένα πρόπλασμα του λαού της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας. Η εθνική όμως ψυχή θεωρείται ως συνισταμένη των επί μέρους τοπικών ψυχών των Ελλήνων, άρα προβάλλεται μια ιδιαίτερη έννοια του εθνικού συνόλου της περιόδου της προεπιστημονικής λαογραφίας, σε σχετική αντίθεση με τη μεταγενέστερη έννοια του εθνικού συνόλου με αρχαιοελληνικές καταβολές.<sup>18</sup> Οι ήρωες λειτουργούν ως ένα εν ενεργεία πλήθος και ως ένας εν δυνάμει έλλογος λαός. Το πλήθος αυτό ορίζει τον εαυτό του, την ταυτότητά του, μέσα από την έκφραση της αυθόρμητης βούλησής του, μέσα από την αντιπαράθεση με τον ξένο δυνάστη και την εκδίωξή του, που εκφράζεται στο πρόσωπο του Βαυαρού Τυχοδιώκτη. Ο αντιστασιακός και επιβαλλόμενος με θριαμβευτικό τρόπο λαός, ως κοινωνικό Όλο (σύνολο), ταυτίζεται με το έθνος, γιατί απειλείται από τον Τυχοδιώκτη και κάποιους συντοπίτες του η εθνική κυριαρχία. Ταυτίζεται όμως και με την εξουσία, καθώς αυτοκαθορίζεται εκφράζοντας την άμεση κυριαρχία του.<sup>19</sup> Υπάρχει στο έργο μια τετραπλή ταύτιση λαού –έθνους– κοινωνίας και εξουσίας. Το γεγονός ότι ο πληθυντικός λαός εκφράζεται ενιαία και επιβάλλεται δεν είναι χωρίς σημασία, καθώς οι λαϊκές δυνάμεις ουσιαστικά ηττήθηκαν κατά την Επανάσταση του 1821, ενώ ήδη το 1834 δόθηκε το πρώτο καίριο κύτπημα στην πολιτική αυτονομία των κοινοτήτων.<sup>20</sup>

Στη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, που εκδόθηκε αρχικά το 1836 και παρουσιάστηκε στη συνέχεια στις πρώτες θεατρικές παραστάσεις των Αθηνών, η έννοια του λαού τοποθετείται διαφορετικά. Ο λαός, μέσω των εκπροσώπων του από την Πελοπόννησο και από διάφορες περιοχές του ελληνισμού, καθορίζεται εξ αρχής με εθνικούς, κοινωνικούς και στη συνέχεια με πολιτικούς όρους. Η ταύτιση λαού και έθνους υφίσταται δοκιμασία. Η εθνική συνείδηση των ηρώων και η ενότητά τους δεν θεωρούνται δεδομένες. Υπάρχουν αόρατες δυνάμεις, που κινητοποιούν τους ήρωες στο έργο και επηρεάζουν την εξέλιξη της πλοκής· από τη μια μεριά το εκκολλημένο ελληνικό κράτος (μέσω της διοίκησης της αστυνομίας) ως έκφραση της υπέρτατης εξουσίας κατά την εποχή της ναυμαχίας του Ναυαρίνου, και από την άλλη οι σύντροφοι του συλληφθέντος Αλβανού (Αρβανίτη), των οποίων η απειλητική «παρουσία» εκφράζεται με ηχητικά σημεία και οι οποίοι αποτελούν το βάθος της κοινωνίας. Η διοίκηση εκφράζει κατά κάποιο τρόπο την έννομη τάξη και οι Αλβανοί (Αρβανίτες) την απειλή στην άσκηση της εξουσίας του οργάνου της τάξης (αστυνομού). Το συντεταγμένο κράτος βρίσκεται στον αντίποδα της δράσης των Αλβανών. Στον λαό ανήκουν και αυτοί που άδικα υφίστανται την αστυνομική βία και αυτοί που την αμφισβητούν και θέλουν να καταλύσουν την «έννομη» τάξη, εισάγοντας μια παράδοση αντίστασης του λαού στις πρακτικές βίας

<sup>18</sup> Βλ. Κυριακίδου–Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σσ. 44-45.

<sup>19</sup> Βλ. Κωνσταντίνος Τσουνκαλάς: *Η εξουσία ως λαός και ως έθνος. Περιπέτειες σημασιών*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σσ. 168-175.

<sup>20</sup> Βλ. Φύλιας: *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*, ό. π., σσ. 58-59· του ίδιου: *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα Ι. Η νόθα αστικοποίηση 1800-1864*, ό. π., σ. 159· Κυριακίδου–Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σ. 43.

σε συνθήκες οργανωμένης πολιτείας, που ακολουθεί το ανυπότακτο πνεύμα του κλέφτικου λαού από την περίοδο της Τουρκοκρατίας.<sup>21</sup> Η ενότητα εξασφαλίζεται τελικά μέσα από την ενότητα κοινωνίας – κράτους, την άμεση απενεργοποίηση μιας μορφής κρατικής βίας, της απτής αστυνομικής, και την έμμεση απενεργοποίηση της απειλής του αδούρατου λαού.<sup>22</sup> Το κράτος, από τη μεριά του, δημιουργεί εξουσίες στο όνομα της κοινωνίας, που βρίσκονται όμως υπό συνεχή νομιμοποιητική αίρεση. Άρα, πρέπει να λύσει το ζήτημα της ταυτότητάς του, της ταύτισης ή της σύμπτωσης των εκφράσεών του.<sup>23</sup> Η λαϊκή βούληση, με την ευρεία της έννοια, είναι περιορισμένη και ετεροκαθοριζόμενη. Ο λαός πρέπει πρώτα απ' όλα να αναγνωρίσει τον εαυτό του, να επιδιώξει την αυτογνωσία και τον αυτοπροσδιορισμό του, να υπερβεί τις εσωτερικές του αντιθέσεις και τελικά να συγκροτήσει μια πραγματική αλλά και μια φαντασιακή σχέση ανάμεσα σ' αυτόν και στα πολιτειακά δικαιώματα και καθήκοντά του, όπως αποκρυσταλλώνονται στην πολιτεία.<sup>24</sup>

Η θεματική που ξεετάζουμε αξιοποιήθηκε στα ιστορικά δράματα, στις τραγωδίες, στα αστικά δράματα, στις κωμωδίες και στα εργατικά – αγροτικά δράματα.

Στα ιστορικά δράματα και στις ιστορικές τραγωδίες σημαντική είναι η αναθεωρητική στάση κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ως προς την ιστορία και τις ιστορικές μορφές, με αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, την ανάδειξη κάποιων γνήσιων μορφών του ελληνισμού, όπως ο Μακρυγιάννης, και την απόρριψη ή καταδίκη άλλων.<sup>25</sup> Οι εσωτερικοί δυνάστες ενίοτε είναι συναρτημένοι με εχθρών του ελληνισμού ή θα επιθυμούσαν να συνεργαστούν ή να έχουν μια αρμονική σχέση μαζί τους. Αξιοποιήθηκαν, ως προς τους εσωτερικούς και εξωτερικούς δυνάστες του λαού, κυρίως οι παραμονές της Άλωσης της Πόλης, ο Αγώνας του 1821 και η Καπογιά-Αντίσταση. Ορισμένες φορές αμφισβητείται ή καταργείται η ενότητα του λαού, που παρουσιάζεται χωρισμένος σε ομάδες συμφερόντων, σε αντίπαλα στρατόπεδα, συχνά χειραγωγούμενος από διχαστικούς ηγέτες, σύμφωνα και με τη μακρά παράδοση διχονοίας των Ελλήνων από την εποχή της Επανάστασης του 1821, όπως την επεσήμανε και την καταδίκασε η δραματολογία ήδη από εκείνη την εποχή.<sup>26</sup> Έτσι, αδυνατεί να επιβληθεί η λαϊκή βούληση. Αναδύεται όμως και το ενιαίο του φτωχού λαού με τους επίμονους και αποτελεσματικούς εκφραστές των συμφερόντων του, όπως ο Μακρυγιάννης στην τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη *Καποδίστριας* (1944, 1946). Η λαϊκή ενότητα και προκοπή συχνά αποτελεί ένα οραματικό στοιχείο, που, εμπνεόμενο από τα διαχρονικά και επαναλαμβανόμενα ελαττώματα των Ελλήνων,<sup>27</sup> μπορεί να επιτευχθεί με τον από μηχανής Θεό (π. χ. στην τραγωδία *Αντάρα στ' Ανάπλι* –1942/44– του Γιώργου Θεοδοσιάδη) ή με μια πραγματική λαϊκή πολιτική (π. χ. μέσω της προοπτικής της διανομής των εθνικών γαιών στον *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη).

<sup>21</sup> Βλ. Γιώργος Δ. Κοντογιώργης: «Οι Ελλαδικές κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην ύστερη τουρκοκρατία. Οι συνθήκες διαμόρφωσης της κοινωνικής και πολιτικής πάλης και οι μεταπελευθερωτικές συνέπειες», στον τόμο: *Κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 1977, σσ. 20-26.

<sup>22</sup> Βλ. και Τσουκαλάς, ό. π., σσ. 169, 174-176· Φύλιας: *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα Ι. Η νόθα αστικοποίηση 1800-1864*, ό. π., σσ. 154-155· Ελπίδα Κ. Βόγλη: «*Ελληνες το γένος*». *Η ιθαγένεια και η ταυτότητα στο εθνικό κράτος των Ελλήνων (1821-1844)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 39-40.

<sup>23</sup> Βλ. Τσουκαλάς, ό. π., σσ. 176-177.

<sup>24</sup> Αυτ., σ. 169.

<sup>25</sup> Βλ. το σχετικό κεφάλαιο (όγδοο) του βιβλίου του Θόδωρου Χατζηπανταζή: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

<sup>26</sup> Αυτ., σσ. 71-72.

<sup>27</sup> Βλ. Πούχνης «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής, 2000, σσ. 228-230.

Συχνά τα θεατρικά έργα αξιοποιούν διάφορα μυθολογικά θέματα ή παρμένα από τα παραμύθια και τα δημοτικά τραγούδια. Χαρακτηριστικές είναι οι τρεις δραματοποιήσεις του δημοτικού τραγουδιού *Του γιοφύριου της Άρτας*, της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, από τον Ηλία Βουτιεριδίη (*Το γιοφύρι της Άρτας*, 1905), τον Χορν (*Το ανεχτίμητο*, 1906) και τον Καζαντζάκη (*Ο Πρωτομάστορας*, 1908-09), και αργότερα από τον Θεοδοκά (*Γεφύρι της Άρτας*, 1942).<sup>28</sup> Ο πρωτομάστορας και ο άρχοντας ή βασιλιάς στα έργα αυτά αποτελούν αλληγορικές μορφές που αντιπροσωπεύουν την πολιτική και την πολιτειακή αρχή. Ο πρωτομάστορας είναι συνήθως μια αρκετά αμφιλεγόμενη μορφή, ενίοτε αυταρχική, ενώ ο άρχοντας-βασιλιάς ιδιαίτερα αυταρχικός (εκτός από την τραγωδία του Καζαντζάκη). Ο άρχοντας ή ο βασιλιάς απουσιάζουν στα έργα των Βουτιεριδίη και Χορν, φροντίζουν όμως να απειλήσουν με θάνατο τους μαστόρους, εφόσον δεν ολοκληρώσουν επιτυχημένα την εργασία τους. Η μη σκηνική παρουσία του ενισχύει το απρόσωπο, το απόμακρο και το αυταρχικό στοιχείο της υπέρτατης εξουσίας. Ο λαός, που κυρίως εκπροσωπείται από τους μαστόρους, παρουσιάζεται είτε υποτετακτικός και φοβισμένος είτε απειλητικός μπροστά στην αυθαιρεσία ή στον διαφαινόμενο ωφελμισμό της εξουσίας. Έτσι, η σχέση πρωτομάστορα και λαού έχει μεταπτώσεις, παρουσιάζεται αρκετά προβληματική. Η θυσία είναι μια έννοια που αφορά σε όλους και δεν πρέπει να την εγωμιστεί ο λαός, αλλά κυρίως αυτοί που τον κυβερνούν πρέπει να δείξουν την απαραίτητη σωφροσύνη και αυτοθυσία. Οι τρεις πρώτες δραματοποιήσεις του συγκεκριμένου δημοτικού τραγουδιού εκφράζουν μια άστατη εποχή, κατά την οποία η συνεργασία ή η επικριτικότητα του λαού με τους πολιτικούς και τους πολιτειακούς παράγοντες είναι συνήθως προβληματική.

Στα αστικά δράματα, στις σύγχρονες τραγωδίες και στις κωμωδίες ιδιαίτερο βάρος δίνεται στην έννοια της χειραγώγησης του λαού από πολιτικούς και ηγέτες, από εκφραστές των συμφερόντων τους και από εκπροσώπους του Κεφαλαίου (π. χ. στην κωμωδία με τραγούδια του Ηλία Καπετανάκη *Ο Γενικός Γραμματέας*, 1893) και στην έννοια της εθνικής προδοσίας (π. χ. *Ο υπάλληλος* του Χουρμούζη). Συχνά αμφισβητείται η ουσιαστική εθνική ομοιογένεια, η ταύτιση λαού και έθνους, η έννοια του «λαϊκού έθνους» και του «λαϊκού εθνικισμού», καθώς η πολιτική κοινωνία δημιουργεί άλλες ομαδοποιήσεις και προσφέρεται στην εξυτηρέτηση ιδίων συμφερόντων. Οι δυνατότητες όμως αντίστασης του λαού είναι υπαρκτές, είτε μεμονωμένα από λαϊκούς ανθρώπους είτε συλλογικά. Από τη μια μεριά ο αγροτικός-επαρχιακός λαός συνδέεται με την έννοια της ελληνικότητας (π. χ. *Ο Γενικός Γραμματέας*), από την άλλη ο αγροτικός ή ο αστικός λαός με τις έννοιες του διεθνισμού, της κοινωνικής ανεξαρτησίας, που συμπληρώνει την εθνική, της κατοχύρωσης των δικαιωμάτων του, της αλληλεγγύης και συναδέλφωσης των λαών και της δημοκρατίας (π. χ. *Ο λυτρωμός* του Ταγκόπουλου, η τραγωδία του Βασίλη Ρώτα *Ελληνικά νιάτα*, 1946, *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη, 1973).

Στο πλαίσιο και του ιστορικού και του αστικού δράματος το ζήτημα της βασιλικής εξουσίας αντιμετωπίζεται με προσοχή. Οι αντιβασιλικές αιχμές και τα αντιβασιλικά στοιχεία, που μπορεί να σχετίζονται και με την αντιλαϊκή πολιτική του στέμματος, συνήθως είτε είναι αόριστα και έμμεσα είτε αναφέρονται στην εμπλοκή του στα εθνικά ζητήματα για το μεγαλύτερο μέρος της δραματοουργίας μέχρι το 1975,<sup>29</sup> εποχή κατά την οποία η δραματοουργία απελευθερώνεται οριστικά από τις δεσμεύσεις της λογοκρισίας.

<sup>28</sup> Για τις δραματοποιήσεις αυτές, βλ. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα, μια προτίμηση», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*,

Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σσ. 321-329.

<sup>29</sup> Χαρακτηριστικές εξαιρέσεις, μεταξύ άλλων, αποτελούν το ιστορικό δράμα *Ο Μακρογιάνης* του Δη-

Στα εργατικά και στα αγροτικά δράματα, που έχουν αίσιο τέλος, όπως στο μονόπρακτο *Κιλελέρ* του Ρώτα (1945, 1964) κυρίαρχος είναι ο εργατικός και ο αγροτικός λαός, που μαζί με τον κατώτερο λαό αποτελούν τον λαό εν γένει, σε αντιπαράθεση με τους φορείς της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας. Η σχέση των εργατών με τον ευρύτερο λαό, στον οποίο ανήκουν, είναι στενή. Συχνά στα δράματα αυτά δημιουργείται ή υπονοείται μια ευρύτερη λαϊκή συμμαχία.<sup>30</sup> Χαρακτηριστική είναι η αυτομολία εκπροσώπων του αστισμού και της εργοδοσίας στο στρατόπεδο των εργατών. Συχνά απομυθοποιούνται ή αμφισβητούνται οι έννοιες της πατρίδας, του έθνους, του πατριωτισμού στη συγκυρία των πολέμων, στους οποίους αποφασιστικό-ενισχυτικό ρόλο έχουν οι κεφαλαιούχοι, και αποδιαρθρώνεται η σύζευξη ή η ταύτιση λαού και έθνους (π. χ. στον *Λυτρωμό* του Ταγκόπουλου). Η αγωνιστικότητα των εργατών και των αγροτών είναι σταθερή, σε αντίθεση με το αμφιλεγόμενο στάτους του λαού, τον οποίο πρέπει οι εργάτες να συμπαρασύρουν σε κινητοποίηση (π. χ. στην *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν* του Γιώργου Σκούρη, 1975). Συγχρόνως, μπορεί να αμφισβητηθεί και η έννοια, το κύρος της Δημοκρατίας, στην περίπτωση που παροσιάζεται να συνεργάζεται με το Κεφάλαιο (π. χ. στην *Απεργία*)<sup>31</sup>.

Στη μεταπολεμική δραματολογία αναπτύχθηκε και η έννοια του «εχθρού λαού», για παράδειγμα στο έργο *Προμηθέας ή η κωμωδία της αισιοδοξίας* του Ρώτα (1966) και στον *Εχθρό λαό* του Καμπανέλλη (1975). Στο έργο του Ρώτα αναπτύσσεται από τον Προμηθέα η έννοια της μετατροπής από την εξουσία του (φτωχού) λαού σε εχθρό της και γενικότερα σε εχθρό του κοινωνικοπολιτικού συστήματος, καθώς και η μετατροπή των λαών σε εχθρούς μεταξύ τους. Ο Καμπανέλλης, που πιθανόν επηρεάζεται από τον Ρώτα, αναπτύσσει την έννοια αυτή στο τραγούδι «ο εχθρός λαός» που δίνει τον τίτλο στο συγκεκριμένο έργο του. Ο λαός και οι στοιχειώδεις ανάγκες του δέχονται την επίθεση από το ίδιο το σύστημα. Και στα δύο έργα αναδεικνύεται η βασική αξία της ελευθερίας του μέσα από τη στέρησή της, που του επιβάλλεται.<sup>32</sup> Το εχθρικό προς αυτόν σύστημα τον χαρακτηρίζει ως εχθρό, αντιστρέφοντας την πραγματικότητα, τον ενοχοποιεί καθολικά, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη πολιτική πρακτική της κολακείας και της έξαρσης των προτερημάτων του, που είναι αποτέλεσμα της αντίληψης γι' αυτόν από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Με αυτόν τον τρόπο οι μάσκες μιας υποτιθέμενης φιλολαϊκής πολιτικής πέφτουν. Άρα, η αντίδραση του λαού είναι κάτι περισσότερο από αναγκαία.

μήτηρ Φωτιάδη (1946, 1953) και *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη (βλ. και Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 104, 178-180, 236).

<sup>30</sup> Στο εργατικό δράμα *Κόκκινη πρωτομαγιά* του Γ. Σημηριώτη (1921) οι στρατιώτες που έρχονται κατόπιν εντολής, για να μπλοκάρουν το συγκεκριμένο εργοστάσιο του Βαρούχα, συμπαρίστανται, σύμφωνα με αφήγηση ενός ήρωα, τελικά στους εργάτες, μετά από έκκληση των τελευταίων, πετώντας τα όπλα τους. Αντίθετα, οι χωροφύλακες, ως σκηνικά πρόσωπα, είναι απλά εκτελεστικά όργανα της εξουσίας, χωρίς ιδιαίτερο ρόλο και φωνή. Αφοπλίζονται, αλλά δεν συλλαμβάνονται. Οι εργάτες καταλαμβάνουν τα εργοστάσια

του Βαρούχα κηρύσσοντας την επανάσταση.

<sup>31</sup> Στο συγκεκριμένο έργο του Γ. Σκούρη οι παραπάνω σχέσεις προκύπτουν από νούμερα κατά τη διάρκεια του πανηγυριού των εργατών.

<sup>32</sup> Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Το κονκί και το ρεβύθι*, *Ο εχθρός λαός*», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 30, (Αφιέρωμα) Ιάκωβος Καμπανέλλης – Μανόλης Αναγνωστάκης, (εκδ.) Γκοβόστης, 2005, σ. 87· Πούχχερ: *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 501.

## B2. Ο λαός και οι εξωτερικοί εχθροί του - κατακτητές - σύμμαχοι

Στην υποενότητα αυτή ανήκει και εξετάζεται τόσο η παραδοσιακή πατριωτική δραματουργία όσο και η νεωτερική πατριωτική δραματουργία.

Στην παραδοσιακή πατριωτική δραματουργία, που αξιοποιεί συνήθως το μανιχαϊστικό δίπολο «καλός πατριώτης – κακός εχθρός / κατακτητής», με πολλούς εκπροσώπους και κατά τον 20ό αιώνα, κυριαρχούν η εθνική ομοψυχία και ενότητα, ο ηρωισμός, η ταύτιση λαού – έθνους, η καταδίκη, απομόνωση και απενεργοποίηση των προδοτών, ενώ δεν αμφισβητούνται ή εξαιρούνται και καθαγιάζονται καθοριστικές ιστορικές μορφές του ελληνισμού μεγαλοϊδεατικών ή απλά πατριωτικών διαστάσεων.<sup>33</sup>

Τα χαρακτηριστικά της νεωτερικής, συχνά αναθεωρητικής, πατριωτικής δραματουργίας σε αρκετά σημεία διαφοροποιούνται από τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής πατριωτικής δραματουργίας. Συνήθως παραμένει η ομόνοια και ο ηρωισμός ως προς τους εθνικοαπελευθερωτικούς και αμυντικούς αγώνες του ελληνισμού,<sup>34</sup> ενώ για τους προδότες η καταδικαστική μοίρα, συχνά αυτή του θανάτου, είναι προδιαγεγραμμένη. Οι διασημότεροι προδότες ή μη ηρωικοί αγωνιστές από την περίοδο της Επανάστασης του '21 είναι για τη δραματουργία οι κοτζαμπάσηδες και ακολουθούν ορισμένοι ιερείς.<sup>35</sup> Η εθνική οπτική διατηρείται ως προς τους αντιπάλους-εχθρούς του ελληνισμού, αλλά εμπλουτίζεται και με νέες αντιλήψεις, που δεν αποσυνδέουν το εθνικό από το κοινωνικό ζήτημα.<sup>36</sup> Οι αντίπαλοι των Ελλήνων δεν είναι πάντα μονοσήμαντοι, σπάνια ορισμένοι έχουν κάποια θετικά χαρακτηριστικά, που σχετίζονται με μια συμβιβαστική ή και ανθρωπιστική στάση για την κοινή μοίρα των ανθρώπων ή των φτωχών, όπως ισχύει για τον Μαχμούτ Χασάν Ζιγναλί και για έναν ανώνυμο Τούρκο στο ιστορικό δράμα του Ρούτα *Κολοκοτρώνης ή η νύλα του Δράμαλη* (1955). Ενίοτε η ενότητα του λαού διατηρείται ή αποκτάται με δυσκολία, καθώς επικρατεί τελικά η πατριωτική ταυτότητα του ανθρώπου σε βάρος των άλλων προσδιοριστικών ταυτοτήτων του και των καθημερινών αναγκών (π. χ. στο δράμα του Γιώργου Κοτζιούλα *Ο προδότης-1944/45, 1976- από το Θέατρο στα βουνά*).<sup>37</sup> Στα έργα προοδευτικών συγγραφέων συχνά ο λαός αναφέρεται στον πληθυντικό αριθμό, σε αντιδιαστολή με την τυραννία, ενώ η εθνική απελευθέρωση πρέπει να συνοδεύεται από τη λαοκρατία και την πολιτική κυριαρχία του λαού.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη: «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο: *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χατζηιωσήφ, 2<sup>η</sup> έκδοση, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1992, σ. 293 εξ.· Πούχγερ: «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογομοί*, ό. π., σσ. 158, 206-208· Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 241, 243.

<sup>34</sup> Χαρακτηριστική εξαίρεση αποτελεί η τραγωδία του Καζαντζάκη *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (1953, 1956), στην οποία λείπει η όποια ηρωική διάθεση από τον λαό και τους άρχοντες στις παραμονές της άλωσης της Πόλης.

<sup>35</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 232, 233, 237.

<sup>36</sup> Για παράδειγμα, στον *Αντρωμό* του Ταγκόπουλου

ο κύριος ήρωας Δήμης θεωρεί, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, του Βούλγαρου προσωρινούς εχθρούς, σε αντίθεση με τους παντοσύνους εχθρούς του λαού, τους κεφαλαιοκράτες. Η υποθετική σκέψη περί του πρακτέου, αν είχε απέναντί του τους Μπολσεβίκους, δεν ολοκληρώνεται, παρά την ερώτηση της Τζούλιας. Προφανώς είναι δύσκολο να διαγράψει κάποιος την πατριωτική του ταυτότητα, παρά τις διεθιστικές του αντιλήψεις.

<sup>37</sup> Μια από τις δυσκολίες στο δράμα αυτό ως προς την ενότητα του λαού έγκειται στο γεγονός ότι οι προδότες και οι άνθρωποι που εκμεταλλεύονται τις περιστάσεις σε βάρος του ελληνικού λαού είναι πολλοί.

<sup>38</sup> Οι οραματικές αυτές αντιλήψεις, που εκφράζονται συχνά σε έργα της κατοχικής και της πρώτης μετακατοχικής περιόδου, συνδέθηκαν με την έξαρση των θε-

Η βοήθεια από τους συμμάχους άλλοτε γίνεται αποδεκτή με ή χωρίς ενθουσιασμό από τους εκπροσώπους του λαού στα έργα<sup>39</sup> και άλλοτε καταδικάζεται ή αμφισβητείται η αναγκαιότητα και αποτελεσματικότητά της, καθώς συνήθως συνοδεύεται από περιορισμένη εθνική κυριαρχία.<sup>40</sup> Συχνή είναι η καταδίκη των Άγγλων στην περίοδο της Επανάστασης του '21 και αργότερα, μέχρι τον κυπριακό αγώνα της ανεξαρτησίας του νησιού,<sup>41</sup> καθώς και των υπόλοιπων Μεγάλων Δυνάμεων, με αιχμή του δόρατος τους Αμερικάνους κατά την μετακατοχική (μεταπολεμική) και τη σύγχρονη εποχή,<sup>42</sup> ενώ ευδιάκριτη είναι η τάση αποδοχής

τικών λαϊκών χαρακτηριστικών μέσα από τις εμπειρίες της κατοχής, της αντίστασης, τις δραστηριότητες των θιάσων, περιοδεύοντων και μη, και αποτέλεσαν επιδιώξεις του ΕΑΜ και ευρύτερων προοδευτικών ομάδων του λαού κατά την περίοδο εκείνη (βλ. Βούλα Δαμιανάκου: «Το θέατρο στην Αντίσταση», στον τόμο: *Βασίλη Ρώτα Θέατρο και Αντίσταση. Αφιέρωμα στη μνήμη του ποιητή και στα 40χρονα της ίδρυσης του ΕΑΜ*, Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών, «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 1981, σσ. 83-84· Παναγιώτης Νούτσος: «“Ανοιχοδόμηση” και “Λαοκρατία”: Το γεγονός του “Ανταίου” και της “ΕΠ-ΑΝ” στα πρόθυρα του εμφυλίου πολέμου», στον τόμο: *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο [1945-1967]*, 4<sup>ο</sup> Επιστημονικό Συνέδριο [Πάντειο Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993], Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 372).

<sup>39</sup> Η αποδοχή της βοήθειας μιας ξένης συμμαχικής δύναμης από εκπροσώπους του λαού ή από συγκεκριμένο πλήθος δεν σημαίνει πάντα και ουσιαστική, θετική αναγνώριση της βοήθειας αυτής με βάση τα συμφερόζόμενα ενός έργου. Για παράδειγμα, στους ανοιχοκλήρωτους *Λεκαπηρούς* του Γιάννη Καμπύση (1900) ο λαός στην Αθήνα συγκεντρώνεται με αφορμή την επανάσταση στην Κρήτη το 1896. Εκφράζεται και συλλογικά, δια βοής, όσο και ατομικά, μέσα από μεμονωμένα άτομα. Η συμφωνία μεταξύ των συγκεκριμένων για δράση στο νησί είναι πλήρης. Αποθεώνουν την Αγγλία και την αγγλική στάση στα γεγονότα της ελληνικής εμπλοκής με αποστολή στόλου στην Κρήτη, σε βάρος των υπολοίπων Μεγάλων Δυνάμεων, κάτι που δεν βασίζεται στην ιστορική πραγματικότητα και στα πραγματικά γεγονότα. Η ταύτιση λαού και έθνους είναι ολοκληρωμένη, αλλά αποκτά και ένα ιδιαίτερο περιεχόμενο. Η νατουραλιστική γραφή του Καμπύση και το ανοιχοκλήρωτο του έργου δεν αφήνουν αμφιβολία για ορισμένες διαπιστώσεις. Το έθνος ενσαρκώνεται από την εθνική πολιτική και τα εθνικά οράματα του λαού, που λειτουργεί ως πλήθος, ερήμην της πολιτικής του ελληνικού κράτους. Η κοινή γνώμη,

στο πλαίσιο της συγκέντρωσης του πλήθους, αποτελεί ένα άθροισμα ατομικών εκφράσεων γνώμης, που δίνει την εντύπωση μιας συλλογικότητας, η οποία όμως δεν εδράζεται στην ανάπτυξη μιας έλλογης κοινωνίας πολιτών. Επιζωρεί ο αυθόρμητος, επιπόλαιος, μεσσιανικός πατριωτισμός, που στηρίζεται στην αντίληψη του μεγάλου ρόλου και προορισμού που έχει να επιτελέσει η Ελλάδα στην Ανατολή, στην επιβεβαίωση του παρελθοντικού αλλά και του παροντικού ελληνικού μεγαλείου, με προβολή στο μέλλον. Έτσι, η επίδραση του γερμανικού ρομαντισμού αποκρυσταλλώνεται στην ελληνική αντίληψη της Μεγάλης Ιδέας, η οποία στρέφεται στο μέλλον, ή του εθνικισμού, που εκείνη την εποχή υποδαυλιζόταν από την Εθνική Εταιρεία, της οποίας μέλος είναι ένας ήρωας του έργου, ο δικηγόρος Κωνσταντίνος Λεκαπηρός. Οι απόψεις του κύκλου του αναπαράγονται από το πλήθος. Το πλήθος, που φαίνεται ότι λειτουργεί αυτόνομα, ουσιαστικά αναπαράγει τον τυχοδιωκτικό εθνικισμό της Εθνικής Εταιρείας, της οποίας ο ρόλος υπήρξε ιστορικά μοιραίος. Κατάληγει στη δουλοπρεπή αντιμετώπιση της Αγγλίας, στην επιβεβαίωση της προστασίας που παρέχει στην Ελλάδα, δηλαδή τελικά στην έκφραση μιας μειωμένης εθνικής κυριαρχίας (βλ. Κυριακίδου-Νέστορος: *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σσ. 45-47· Φύλιας: *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα Ι. Η νόθα αστικοποίηση 1800-1864*, ό. π., σσ. 161-167· Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος: *«Η ευγενής μας τύφλωσις...». Εξωτερική πολιτική και «εθνικά θέματα» από την ήττα του 1897 έως τη μικρασιατική καταστροφή*, δεύτερη έκδοση, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σ. 156).

<sup>40</sup> Βλ. και Πούχγεο, ό. π., σσ. 208-209.

<sup>41</sup> Συνδέεται με την καθοριστική θέση που είχαν στις ευρύτερες ελληνικές εθνικές υποθέσεις κατά τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα, συχνά με αρνητικές συνέπειες (βλ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 238-241, 246).

<sup>42</sup> Παρουσιάζεται η αποκάλυψη εμπλοκής τους στις ελληνικές υποθέσεις. Χαρακτηριστικό έργο είναι *Ο εχθρός λαός* (1975) του Καμπανέλλη, στο οποίο εκ-

της συμβολής των ξένων συμμαχικών δυνάμεων στην απελευθέρωση της Ελλάδας κατά την περίοδο της Κατοχής και Αντίστασης (π. χ. στον *Προδότη*)<sup>43</sup>. Η καταχρηστική παρουσία των ξένων συμμαχικών δυνάμεων στην Ελλάδα δίνει την ευκαιρία στον ελληνικό λαό και στους εκπροσώπους του να δείξουν τον πατριωτισμό τους και να εκφράσουν την αντίθεση και αντίστασή τους σ' αυτή την εθνικά απαράδεκτη κατάσταση.

Σε πολλά από τα έργα αυτής της ενότητας υπάρχει εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών σκηνικών χώρων, καθώς αυτά αποτελούν πλατιές τοιχογραφίες της ζωής. Οι εξωτερικοί χώροι δίνουν τη δυνατότητα για δυναμικές αντιπαραθέσεις, για σκληρές μαχών και για συγκέντρωση πλήθους ανθρώπων. Έτσι, ο λαός, που συχνά αποτελείται από χορό ανθρώπων, μπορεί να εκφραστεί ως σύνολο ή και ατομικά πιο άνετα και πιο ολοκληρωμένα. Αλλά και στα έργα που εξελίσσονται σε κλειστούς χώρους, ιδιωτικούς ή δημόσιους, για παράδειγμα στα εργατικά δράματα, η παρουσία του αθέατου πλήθους μπορεί να δηλωθεί με ηχητικά, οπτικά σημεία ή με άλλους τρόπους.<sup>44</sup>

### Τρίτη ενότητα

#### Ο λαός και η λαϊκή- φιλολαϊκή ηγεσία

Πλήθος ηρώων της ελληνικής δραματολογίας, που είτε προέρχονται από τα σπλάχνα του λαού είτε αποτελούν εξωτερικούς του παράγοντες, φανερώνουν ένα φιλολαϊκό πρόσωπο ή τον αντιπροσωπεύουν με αποφασιστικότητα και αίσθημα ευθύνης. Πρώτον, υπάρχουν οι λαϊκοί ηγέτες ή αυτοί που αντιπροσωπεύουν τον λαό ή κάποιες λαϊκές κατηγορίες· δεύτερον, οι πολιτικοί ή οι εκκολαπτόμενοι πολιτικοί· τρίτον, διάφορα αλληγορικά ή μυθολογικά πρόσωπα ή προερχόμενα από τη λαϊκή παράδοση, όπως ο Προμηθέας και ο Καραγκιόζης.

Στην πρώτη κατηγορία υπάρχουν τα ιστορικά πρόσωπα, αλλά και οι απλοί ήρωες που αναδεικνύονται μέσα από τον λαό και τον εκπροσωπούν εμάξια. Στα ιστορικά πρόσωπα αναδεικνύονται κυρίως οι μορφές από την Επανάσταση του 1821, όπως ο Μακρυγιάννης, ο Παπαφλέσσας (π. χ. στο ιστορικό δράμα του Σπύρου Μελά *Παπαφλέσσας*, 1937, που προαναγγέλλεται από το δράμα του Α. Γαλανού *Ο Παπαφλέσσας*, 1912) και ο Κολοκοτρώνης (π. χ. στο ιστορικό δράμα του Ρώτα *Κολοκοτρώνης*). Οι ήρωες αυτοί είτε είναι τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα έργων είτε αναδεικνύονται μέσα σε ένα πολυπρόσωπο έργο, που αποτελεί μια τοιχογραφία της εποχής. Στην πρώτη περίπτωση οι διαστάσεις τους μπορεί να αγγίζουν τον περσανθρώπινο, συνήθως ως προς τις αρετές τους, που ξεδιπλώνονται κυρίως στους εθνικούς αγώνες. Στα πατριωτικά δράματα, αλλά και σε λογοτεχνικά έργα,<sup>45</sup> αποβαίνουν τα απόλυτα πρότυπα προς μίμηση, καθώς οδηγούνται στην εθελοθυσία, σύμφωνα με τα παραδείγματα της προεπαναστατικής και της μετεπαναστατικής δραματολογίας,<sup>46</sup> και μπορούν να συνεπάρουν τις μελλοντικές γενιές με τον ηρωισμό και την αυτοθυσία τους (π. χ. ο Πα-

φράζεται η λαϊκή απελευθερωτική διάθεση κυρίως μέσα από τραγούδια.

<sup>43</sup> Από τον Σταύρο, ιδεολογικό εκπρόσωπο του έργου, γίνεται αναφορά στη βοήθεια από τους Άγγλους και τους Αμερικάνους. Το θετικό της αναφοράς αυτής έγκειται στο γεγονός ότι δεν περιορίζεται σε μια συμμαχική δύναμη, ότι δεν υποδηλώνει σχέση εξάρτησης και ότι δεν αναιρεί την πρωτοβουλία των Ελλήνων για

την απελευθέρωσή τους.

<sup>44</sup> Χαρακτηριστικό ως προς τη βαρύτητα των ηχητικών σημείων είναι το δράμα του Ρήγα Γκόλφη *Γήταρος* (1908).

<sup>45</sup> Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Παύλου Μελά στο εκτεταμένο αφήγημα του Ίωνα Δραγούμη *Μαρτύρων και ηρώων αίμα* (1907).

<sup>46</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 63-64.

παφλέσσας, που ταυτίζει απόλυτα το εγώ του με το έθνος και αυτοαναγορεύεται σε σωτήρα του στο δράμα του Μελά). Δίπλα στις ηγετικές αυτές μορφές αναδεικνύονται και άνθρωποι του λαού με αντίστοιχα χαρακτηριστικά ή με περισσότερο ανθρώπινα χαρακτηριστικά, που φανερώνουν κυρίως τη λαϊκή ομοψυχία ή και την αδυναμία τους να αρθούν στο επίπεδο των ηγετών τους, προσωρινά ή μονιμότερα, τους οποίους όμως συχνά ακολουθούν έως το τέλος. Στο πλαίσιο της πατριωτικής δραματουργίας, εμφανίζονται και αλληγορικές μορφές, προσωποποιήσεις χωρών ή περιοχών, όπως η Κρήτη στο δράμα του Δημ. Καλιγιάννη *Ο Στέφανος της Ανδρείας* (Χανιά 1911), σύμφωνα με το πρότυπο του μονόπρακτου του Λασσάνη *Η Ελλάς και ο ξένος* (Μόσχα 1820), που αντιπροσωπεύει το σύνολο του πληθυσμού του νησιού αγωνιζόμενη για την ελευθερία της.<sup>47</sup>

Υπάρχουν και ιστορικές μορφές με φιλολαϊκά χαρακτηριστικά, που παρουσιάζουν ιδιαίτερες, όπως ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος στις ομώνυμες ιστορικές τραγωδίες των Ιωάννη Ζαμπέλιου (1833) και Καζαντζάκη (1953, 1956) και ο Καποδίστριας. Ο τελευταίος βυζαντινός αυτοκράτορας παρουσιάζεται ηρωικός, αλλά αρκετά αδύναμος και εγκλωβισμένος, χωρίς τη δυνατότητα να επικοινωνήσει ουσιαστικά με τον λαό, να αναδειχθεί σε εθνοσωτήρα, όπως ο αντιηρωικός και μοιρολάτρης λαός προσδοκά απ' αυτόν.<sup>48</sup>

Παρά τον σχετικά φιλολαϊκό χαρακτήρα πολλών μετεπαναστατικών έργων, που είτε αντλούν τη θεματική τους από την επανάσταση του 1821 είτε όχι, η γνώμη κύριων ηρώων σ' αυτά για τον λαό και τη δημοκρατία δεν είναι πάντα η καλύτερη (π. χ. *Ο θάνατος του Καραϊσκάκη ή Η διάλυσις του ελληνικού στρατοπέδου εις την Αττικήν* του Γεώργιου Αναξαγόρα Ναύτη- 1828, *Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος ή Διονύσιος ο τύραννος των Συρακουσών* του Δημήτριου Γουζέλη- 1835, *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Αριστία), ενώ αυτός συνήθως δεν συμμετέχει ή δεν συμμετέχει αποφασιστικά ως σύνολο στη δράση των έργων.<sup>49</sup> Κατά την εξέλιξη της ελληνικής δραματουργίας και λόγω της πραγματικής φιλολαϊκής διάθεσης προοδευτικών συγγραφέων, λαϊκοί ήρωες ή ηγέτες αναδεικνύονται αρκετά πρόσωπα, που προάγουν τα αιτήματα του λαού ή λαϊκών ομάδων, όπως ο Πρόεδρος της Κοινότητας στο *Κιλελέρ* του Ρώτα.

Οι πολιτικοί ή οι εκκολλημένοι αστοί πολιτικοί έχουν συνήθως αμφιλεγόμενα ή αρνητικά χαρακτηριστικά, έστω και αν ιδιαίτερα προσεγγίζουν τους λαϊκούς ανθρώπους. Αντιπροσωπευτικά είναι τα παραδείγματα του Κωνσταντίνου Λεκαπηνού στους *Λεκαπηνούς* του Καμπύση και του Δήμου Στρωτού στις *Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου (1908). Οι αναμορφωτικές επιδιώξεις των ανδρών αυτών, που οριοθετούνται από τους ίδιους, δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν, γιατί το πολιτικό κλίμα δεν είναι το κατάλληλο, γιατί υποκρύπτουν ωφελιμιστικές επιδιώξεις τους και γιατί υπάρχει σ' αυτούς ανακολουθία λόγων και έργων. Η συνάντηση και η συναναστροφή τους με ανθρώπους του λαού, είτε στο πλαίσιο μιας λαϊκής οικογένειας είτε ανεξάρτητα, ανάλογα με την κατεύθυνση που τους ωθούν, αποκαλύπτει τις πραγματικές τους επιδιώξεις.

Μυθολογικά πρόσωπα με φιλολαϊκά χαρακτηριστικά εμφανίζονται στη δραματουργία από το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ως προς το θέμα που εξετάζουμε, χαρακτηριστική είναι

<sup>47</sup> Βλ. Ολβία Παλλημάρη: *Η επανάσταση του 1821 στο ελληνικό θέατρο (1900-1940)*, μεταπτυχιακή εργασία, Μεταπτυχιακό Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1998, σσ. 43-44· Πούχγερ, ό. π., σσ. 208-209.

<sup>48</sup> Βλ. Πούχγερ, ό. π., σ. 157· του ίδιου: «Το θέμα της

Άλωσης στην ευρωπαϊκή και στη νεοελληνική δραματουργία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελέτηματα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1995, σσ. 302-317.

<sup>49</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 68-69· Σιαφλέκης, ό. π., σσ. 115-117.



η τραγωδία του Ζαμπέλιου *Κόδρος* (1843, 1860), στην οποία ο Αθηναίος βασιλιάς αντιπροσωπεύει το πρότυπο του αγαθού και θυσιαζόμενου για τον λαό του ηγέτη.<sup>50</sup> Ως προς τη μορφή του Προμηθέα, το πλέον χαρακτηριστικό έργο είναι η τραγωδία του Ρώτα *Προμηθέας ή η κωμωδία της αισιοδοξίας* (1966).<sup>51</sup> Ο Προμηθέας του είναι *Λυόμενος*. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου δεν είναι το αυτονόητο, δηλαδή ότι ο Προμηθέας είναι φίλος της αυτοδιάθεσης του ανθρώπου και αντιεξουσιαστής, αλλά ότι έχει την ικανότητα να απογυμνώσει όλους τους εκπροσώπους των εξουσιών που τον προσεγγίζουν, ότι μπορεί να αλλάξει τη στάση του χορού των στρατιωτών, που συνόδευαν τον στρατηγό και τελικά ότι η πράξη της απελευθέρωσης του ευεργέτη των ανθρώπων από τα δεσμά του είναι συλλογική, από τον Σίσυφο και τον χορό των εργατών, των μαθητών και των στρατιωτών.<sup>52</sup> Έτσι, οι ευεργετούμενοι ανταποδίδουν στον ευεργέτη τους την ευεργεσία που πραγματοποίησε στην ανθρωπότητα.<sup>53</sup>

Ο Καραγκιόζης είναι μια μορφή που προβάλλεται σε πολλά λόγια θεατρικά έργα από την εποχή του Μεσοπολέμου. Στην πορεία του χρόνου, στα έργα αυτά, ο ήρωας του θεάτρου σκιών αναδεικνύεται σε εκπρόσωπο της κύριας άποψης, των αγώνων και των αγωνιών του λαού ή σε αντιπρόσωπό του. Φιλολαϊκά χαρακτηριστικά παρουσιάζει ενίοτε και ο Μπαρμπαγιώργος, γνήσια ηρωική μορφή του θεάτρου σκιών.<sup>54</sup> Ακόμη και η ήττα του Καραγκιόζη ή και άλλων ηρώων του θεάτρου σκιών από υπέρτερες δυνάμεις δεν αναιρεί την αγωνιστικότητα και τη λαϊκή γνησιότητά του. Ένα πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το σατιρικό μονόπρακτο του Ρώτα *Ο ήρωας Κατσαντώνης*, που ανήκει στη συλλογή μονόπρακτών του με τίτλο *Καραγκιόζικα* (1956). Γραμμένο την εποχή του εμφυλίου πολέμου και αναφερόμενο σ' αυτήν, συνδέει τον Κατσαντώνη με τους Μπαρμπαγιώργο και Καραγκιόζη. Το έργο αποτελεί μιαν εξέλιξη των πατριωτικών παραστάσεων του Καραγκιόζη, στις οποίες ο Κατσαντώνης είχε ξεχωριστή θέση.<sup>55</sup> Η σύνδεση αυτή και η σχέση των δύο λαϊκών ηρώων προς τον ξένο παράγοντα φανερώνει την ανάδειξη των διαχρονικών μορφών και αιτημάτων των Ελλήνων, της διαχρονικής αξίας του περιήφανου πατριωτισμού που οι ήρωες εκφράζουν, μέσα από την προσδοκία της φυγής των ξένων δυνάμεων από τη χώρα και κατά

<sup>50</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 67-70.

<sup>51</sup> Υπάρχουν και έργα τα οποία χρησιμοποιούν με διάφορους τρόπους μια μυθολογική μορφή ως σύμβολο σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, όπως συμβαίνει στο θεατρικό έργο του Χρ. Γάιου *Προμηθέας δεσμώτης* (1976), που αποτελεί μια μορφή εργατικού δράματος, με τον αγωνιζόμενο και οραματιστή κύριο ήρωα, ένα νεαρό εργάτη, να αυτοσποκαλείται «Προμηθέας Δεσμώτης».

<sup>52</sup> Βλ. Θανάσης Ν. Καραγιάννης: *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και έφηβους. Θέατρο – Ποίηση – Πεζογραφία – «Κλασικά εικονογραφημένα». Ερμηνευτικές, θεματολογικές, ιδεολογικές, παιδαγωγικές προσεγγίσεις*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, σσ. 166-179.

<sup>53</sup> Στον *Προμηθέα* του Καζαντζάκη (1943) δεν υπάρχει άμεση σύνδεση του ήρωα με τις λαϊκές δυνάμεις, ωστόσο εκφράζονται στη συγκεκριμένη τραγωδία βασικές καζαντζακικές ιδέες και αξίες, όπως η ελευθε-

ρία, η λύτρωση, η διάνοια, η δημιουργία, η χειραφέτηση των ανθρώπων, η αντίσταση στην επιβολή και στην αυταρχικότητα της εξουσίας (βλ. Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σσ. 371-395).

<sup>54</sup> Βλ. Κώστας Η. Μπίρης: «Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμ. 61, τχ. 717, 1957, σ. 665.

<sup>55</sup> Όπως οι Αρχαίοι Έλληνες ήρωες στους αγώνες εναντίον των Περσών συνδέθηκαν με την Επανάσταση του 1821, έτσι και οι ήρωες της ελληνικής Επανάστασης και της προεπαναστατικής εποχής, όπως ο Κατσαντώνης, συνδέθηκαν με την γερμανική Κατοχή, την Αντίσταση, την μετακατοχική περίοδο και τα αιτήματά της (βλ. Μπίρης, ό. π., σ. 663· Πούγγες: «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί*, ό. π., σσ. 155, 156, 162, 197, 218, 230-232· Χατζηπανταζής: *Η εισβολή του Κα-*

συνέπεια της επανάκτησης της αξιοπρέπειας και ελευθερίας της.<sup>56</sup> Στο *Μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη το πρώτο νούμερο του Β΄ μέρους έχει τον τίτλο «Ο Καραγκιόζης βασιλιάς» και αναφέρεται στα γεγονότα μετά την έξωση του Όθωνα. Ο Καραγκιόζης ταυτίζεται με τον ελληνικό λαό. Η προσωρινή αναγόρευσή του σε βασιλιά από τους υπόλοιπους ήρωες του θεάτρου σκιών συμβολίζει την αντίσταση του λαού στη δυτική επιβολή και την προώθηση του αιτήματος για αυτοδιάθεση και λαϊκή πολιτική. Η ελληνικότητα του ήρωα εκφράζεται από την επιμονή του για ψωμί, ενώ αγνοεί τα υπόλοιπα φαγητά που προσφέρονται για τη γιορτή της στέψης του, και από την επιθυμία του να παραμείνει στην παράγκα του, αντί να εγκατασταθεί στο παλάτι.<sup>57</sup> Η «αντίστασή» του και η τελική ήττα του από τον Βεληγκέκα συνδέουν το έργο με παρόμοιες καταστάσεις και αντίστοιχους προβληματισμούς στα έργα της ίδιας εποχής του Σκούρη *Ο καραγκιόζης παρά λίγο βεζίρης* (1973) και *Απεργία*. Στο τελευταίο έργο ο Καραγκιόζης και οι υπόλοιποι ήρωες του θεάτρου σκιών εμφανίζονται στην κωμωδία που παρουσιάζουν οι εργάτες ήρωες με τίτλο «Ο Καραγκιόζης ξεσκεπάζει το παιχνίδι του αφεντικού». Ο Καραγκιόζης, λοιπόν, γίνεται μια καθολική και αντιπροσωπευτική λαϊκή αντιστασιακή μορφή στους εθνικούς και κοινωνικούς αγώνες. Η ήττα του λαού στο πρόσωπό του δεν ταυτίζεται με την ηττοπάθεια. Η ήττα αυτή είναι μια πραγματικότητα σε διάφορες ιστορικές εποχές, που πρέπει όμως να ενισχύσει την προσπάθεια του λαού για αυτοδιάθεση, ανεξαρτησία και δημοκρατία.

Και στην ενότητα αυτή η εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών σκηνικών χώρων στο ίδιο έργο είναι συχνή. Διάφοροι εσωτερικοί χώροι είναι δημόσιοι ή λειτουργούν ως δημόσιοι και έτσι υπάρχει η δυνατότητα για συλλογική έκφραση των αντιπροσώπων του λαού, της κυβέρνησης, Εταιριών, εκφραστών τοπικής εξουσίας και άλλων συλλογικών οντοτήτων ή φορέων. Αυτό συμβαίνει στα πολυπρόσωπα έργα, που απαιτούν ιδιαίτερη δράση. Στα αστικά δράματα, που συνήθως είναι ολιγοπρόσωπα, κυριαρχούν οι εσωτερικοί χώροι, αλλά οι σχέσεις των ηρώων συχνά υποδηλώνουν ευρύτερες κοινωνικές σχέσεις, καθώς έχουν μια διευρυμένη κοινωνική στόχευση.

## Συμπεράσματα

Το λαϊκό στοιχείο είχε μια καθοριστική παρουσία στην ελληνική δραματουργία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η έννοια του «λαού» υπήρξε κρίσιμη για τη διαμόρφωση της νεοελληνικής ιδεολογίας και κοινωνίας. Στη δραματουργία διατηρεί αυτό τον ξεχωριστό χαρακτήρα της, αλλά σημασία έχει και η συνάρθρωση της έννοιας αυτής με άλλες, που καθόρισαν την πορεία του Νέου Ελληνισμού.

Η ταύτιση λαού και έθνους, που προϋποθέτει τον ενιαίο χαρακτήρα και την ενιαία έκφραση του λαού, επιτυγχάνεται στην ελληνική δραματουργία κυρίως μετά τις μεγάλες στιγμές της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας, με κορυφαίες τον Αγώνα του 1821 και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, που αξιοποιούνται σ' αυτήν.<sup>58</sup> Η έννοια του «έθνους» δεν αποσυνδέ-

ραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, Στιγμή, Αθήνα 1984, σσ. 71, 73).

<sup>56</sup> Παρόμοιο αίτημα, για παράδειγμα, εκφράζεται και στον *Τυχοδιώκτη* του Χουρμούζη. Για το συγκεκριμένο μονόπρακτο του Ρώτα, βλ. Καραγιάννης, ό. π., σσ. 149-152.

<sup>57</sup> Η φράση του εδώ (στην παράγκα) δε χωράνε να

μπον άλλο μέσα (Γάκωβος Καμπανέλλης: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, στο *Θέατρο*, τόμ. Η' [*Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Ο εχθρός λαός*], τόμος αναδρομικός, Κέδρος, 2010, σ. 106) θυμίζει αντίστοιχη έκφραση του Σωτήρη, σπιτονοικοκύρη του *Τυχοδιώκτη*, στον *Τυχοδιώκτη* του Χουρμούζη.

<sup>58</sup> Βλ. και Κοσμάς Ψυχοπαίδης: «Εθνικισμός, εθνι-

ται από την έννοια του «λαού» και δεν υποβαθμίζεται στα έργα σημαντικών Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, ακόμη και κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Οπωσδήποτε όμως η έννοια του «έθνους» ή βασικές συνιστώσες της ακολουθούν μια φθίνουσα πορεία στη δραματολογία αριστερών συγγραφέων.<sup>59</sup>

Ο εθνικός βίος συνδέεται αποφασιστικά με τον κοινωνικό βίο. Ο πρώτος προαναγγέλλει και προδιαγράφει τον δεύτερο κυρίως στα έργα προοδευτικών συγγραφέων, όταν πρέπει να γίνει η μετάβαση από τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα στην ζωή ενός ελεύθερου και ανεξάρτητου κράτους. Η έννοια της προστασίας προς τον λαό αποκτά ένα διευρυμένο περιεχόμενο και συνδέεται με τους ξένους και τους εγχώριους προστάτες, όπως, για παράδειγμα, σατιρικά ξεδιπλώνεται στο *Μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη και στους *Προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη (1975-76).<sup>60</sup> Ο φτωχός λαός διαφοροποιείται ενίοτε από τον υπόλοιπο λαό και τις διάφορες κατηγορίες του, ενώ αποτελεί το κατεξοχήν θύμα της κοινωνικής εξέλιξης. Συχνά ο λαός διατηρεί τον ενιαίο χαρακτήρα του, αλλά δεν μπορεί να εκφραστεί ικανοποιητικά, εκτός αν βρεθεί κάποιος που μιλά και δρα εξ ονόματός του, όπως ο Μακρυγιάννης.

Η διάσπαση του λαού είναι ένα γεγονός στον κοινωνικό βίο, που συντελείται στη δραματολογία κυρίως από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ όμως έχει προαναγγελθεί με διάφορους τρόπους από την προηγούμενη εποχή.<sup>61</sup> Ο λαός συλλογικά λειτουργεί ως πλήθος. Η ομοφωνία του συνήθως σε επίπεδο συνόλου ατόμων ή συλλογικής εκπροσώπησης είτε αποτελεί μια πρόσκαιρη και επιφανειακή λύση εθνικιστικού, ωφελμιστικού ή άλλου χαρακτήρα, ορισμένες φορές με στοιχεία χειραγώγησης από ισχυρές δυνάμεις, είτε αποτελεί μια προοδική οραματική χαρακτήρα. Η διάσπαση αυτή δεν διευκολύνει τη σύνδεση του λαού με το έθνος, που περνά μια δοκιμασία, ή δημιουργεί μια επισφαλή και πρόσκαιρη σύνδεσή τους, όταν η δραματολογία αποτυπώνει περιόδους ειρηνικής ζωής, συχνά όμως σε άμεση σύνδεση με μια εθνική ή παγκόσμια πολεμική περιπέτεια ή με έναν επικείμενο εθνικό αγώνα.

Οι ηγέτες ή με ηγετικά χαρακτηριστικά ήρωες, πέρα από τις αδιαφιλονίκητες λαϊκές προσωπικότητες που στρατεύονται σε μια εθνική ή κοινωνική υπόθεση, έχουν συχνά αμφιλεγόμενα ή αρνητικά χαρακτηριστικά στη σχέση τους με τον λαό, δείγμα του άστατου ελληνικού βίου, της ασάφειας και της πολυπλοκότητας κυρίως της κοινωνικής διαδικασίας, των διάφορων αρνητικών κοινωνικών χαρακτηριστικών και της δυσκολίας αποτελεσματικής εξυπηρέτησης της κοινωνικής προόδου από άτομα, σύνολα και ηγέτες.

Στο επίπεδο της μικροκοινωνίας ή της οικογένειας οι λαϊκοί άνθρωποι, σε σχέση με τη συλλογική παρουσία του λαού – πλήθους, εκδηλώνουν συχνότερα περισσότερες αντιστάσεις στην αλλοτρίωση από τους πανίσχυρους μηχανισμούς του κράτους ή (και) της κοινωνικοοικονομικής εξουσίας. Η στάση των λαϊκών ηρώων δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πάντο-

σμός και δημοκρατία», στον τόμο: *Έθνος- Κράτος- Εθνικισμός*, Επιστημονικό Συμπόσιο (21 και 22 Ιανουαρίου 1994), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1995, σ. 55.

<sup>59</sup> Βλ. και Θόδωρος Γραμματιάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 85.

<sup>60</sup> Βλ. και Χατζηπανταζής: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, ό. π., σ. 246.

<sup>61</sup> Διάφοροι λαϊκοί άνθρωποι, που σχηματίζουν ομάδες, λειτουργούν αυθαίρετα και ανεξέλεγκτα στον κοινωνικό βίο για ίδιον όφελος, όπως οι λαϊκοί ήρωες της μονόπρακτης κωμωδίας του Σπήρη Καρτέσιου *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι* (1868). Η παρουσία τους γίνεται αισθητή και στη σύγχρονη δραματολογία, για παράδειγμα μέσα από το χορικό τους, που ανοίγει και κλείνει το έργο, στον *Εχθρό λαό* του Καμπανέλλη.

τε παθητική, αλλά συχνά είναι αγωνιστική και διεκδικητική, στηριγμένη για αρκετούς απ' αυτούς στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής αδικίας σε βάρος τους. Η ήττα τους συνήθως δεν απαξιώνει τον τρόπο ζωής και τη νοοτροπία τους και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι προσελκύουν και παίρνουν με το μέρος τους εκπροσώπους του αστικού κόσμου, που εγκαταλείπουν ή προδίδουν την κοινωνική τους θέση.

Ο λαός εκφράζεται καλύτερα στο λαϊκό σπίτι και πολλές φορές στον ανοιχτό σκηνικό χώρο. Στην πρώτη περίπτωση, η παρουσία και δράση του στον χώρο του τού δίνει μια άνεση κινήσεων και μεταδίδει την αίσθηση της ζεστασιάς και της οικειότητας στις ανθρώπινες σχέσεις, εφόσον διατηρείται η συνοχή των λαϊκών ανθρώπων. Επιπλέον, ο χώρος αυτός, ως μη στεγανοποιημένος, είναι ανοικτός σε νέες γόνιμες κοινωνικές επαφές, αλλά και σε επαφές που προκύπτουν από την «εισβολή» εξωοικιακών και εξωλαϊκών στοιχείων. Ο χαρακτήρας της βιαιότητας, της αυθαιρεσίας και του θράσους από τους κατέχοντες εξουσία συνήθως αποφεύγεται, ενώ συχνά εκδηλώνεται από τη μεριά τους η ψεύτικη οικειότητα και η ανειλικρινής προσέγγιση, χωρίς να λείπουν οι περιπτώσεις της πραγματικής προσέγγισης και της ειλικρινούς οικειότητας στον λαϊκό χώρο, που οφείλονται σε πρωτοβουλία προοδευτικών αστών ηρώων.

Ο ανοικτός σκηνικός χώρος δίνει τη δυνατότητα της δημόσιας έκφρασης της γνώμης του λαού, που μπορεί να καταλήξει είτε σε ομοφωνία είτε σε σύρραξη. Οι λαϊκές δυνάμεις στους χώρους αυτούς μπορούν να απελευθερωθούν, συχνά με αρνητικές συνέπειες. Ο ανοικτός χώρος λειτουργεί θετικά για τη δημόσια έκφραση του λαού ή μιας κατηγορίας του στα έργα με εθνικοαπελευθερωτικό περιεχόμενο και στα εργατικά-αγροτικά δράματα. Ο δημόσιος ή ο κατά συνθήκη δημόσιος κλειστός χώρος προσφέρεται για την έκφραση κυρίως αντιθέσεων από φορείς εξουσίας ή από εκπροσώπους φορέων ή και του λαού ή ανάμεσα στην εξουσία και σε εκπροσώπους του λαού. Στις αντιπαραθέσεις αυτές ο ισχυρότερος επικρατεί.

Η περαιτέρω αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας, που έφτασε σε ακραία σημεία στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ουσιαστική κατάργηση του ιστορικού δράματος και άλλοι λόγοι οδήγούν το λαϊκό στοιχείο στη δραματουργία σε σχετική περιθωριοποίηση. Το στοιχείο όμως αυτό πρέπει να επιβιώσει, είτε συνδεδεμένο με την ελληνικότητα είτε με άλλα στοιχεία, φανερόντας μια διακριτή ταυτότητα σε μια αστικοποιημένη και ως επί το πλείστον ομογενοποιημένη κοινωνία, έτσι ώστε να μην παρουσιάσει η δραματουργία ισοπεδωτικές τάσεις, αλλά να αναδείξει τον πλούτο, τις δυνάμεις και τις συνιστώσες του ελληνικού πολιτισμού και βίου.



## ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΟΜΠΑΣ

### ΤΟΜΕΣ ΕΝΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ VALÈRE NOVARINA. ΡΗΞΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ ΜΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

**Θ**εατρική γραφή, εικαστικές δημιουργίες, σκηνοθετική πράξη, δοκιμακός λόγος στοιχειοθετούν επάλληλες διαστάσεις του έργου του Valère Novarina, αδιαχώριστα σύνολα μιας πολύπλευρης ποιητικής πρότασης, αισθητικής συνέπειας και εγγενούς καλλιτεχνικής αναγκαιότητας ήδη από την πρώτη παράσταση του *Atelier volant* (1971).

Για τον Novarina δεν ερχόμαστε στον κόσμο, ερχόμαστε στη γλώσσα, στις φλέβες μας δεν ρέει αίμα, αλλά γλώσσα,<sup>1</sup> πλασμένη συχνά από λέξεις απροσπλάστες που μας προκαλούν έκπληξη, και όταν το νόημα απουσιάζει ή έχει εξαντληθεί, μόνο χάρη σε έναν ιδιάζοντα ρυθμό είναι δυνατή η κατανόηση:

Nous sommes jouets des mots, soumis à leurs mouvements erratiques. Nous perdons de jour en jour la maîtrise du langage – c'est lui qui nous agit. Le langage est l'acteur de l'histoire. Acteur de l'histoire – non seulement comme instrument au service de tels ou tels groupes humains, mais comme force naturelle agissante par elle-même.<sup>2</sup>

Πρόκειται για έναν εμφώλευοντα στα βάθη της δομής ρυθμό στον οποίο στηρίζονται η γλώσσα, η σκέψη, οι αισθήσεις, λειτουργώντας ως η ενδογενής τάξη του χάους, ως η αρχή της κίνησης, ως μια ανάλογη μορφή του αρχιλόχειου *ρυθμού*. Η ιδιόμορφη παρουσία του Valère Novarina θα μπορούσε να ανιχνευθεί σε εκείνο το κομβικό σημείο της ποιητικής έκφρασης και της θεατρικής πράξης στο οποίο δραστηριοποιείται ένας συσχετισμός δυνάμεων με σαφώς αντίρροπες τάσεις. Η δημιουργία ενός τέτοιου πεδίου παραπέμπει σε μια πρωτεύουσα σημασίας εξωγενή κατάσταση διαμέσου της αμφισβήτησης παραδεδομένων μορφών του λόγου και της διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης δραματικών και γλωσσικών δομών.

Είναι χαρακτηριστική η ειδολογική υπέρβαση στο έργο του η οποία επέφερε μια αναποτελεσματική γραμματολογική κατάταξη συνιστώντας μια από κυριότερες δυσκολίες προσέγγισης και οδηγώντας στην άστοχη αντίληψη ενός θεάτρου μιας ουσιαστικά ανέφικτης σκηνικής πραγματικότητας. Με αυτό τον τρόπο αντιμετωπίστηκαν αρχικά σημαντικές δημιουργίες, από το *Le Babil des classes dangereuses* (1978) όπου οι σκηνικές οδηγίες λειτουργούν μυθιστορηματικά για τον μεγάλο αριθμό προσώπων που εμφανίζονται και το *Le Drame de la vie* (1984) με τα 2587 πρόσωπα, έως το *Le discours aux animaux* (1987) με την άγνωστη προέλευσης εκφορά του λόγου και το *La chair de l'homme* (1995), έκφραση ενός ουτοπικού θεάτρου. Παράλληλα, από το *Opérette imaginaire* (1998), το *Origine rouge* (2000), το *La Scène* (2003) το *L'acte inconnu* (2007) και το πλέον πρόσφατο *Le vrai sang* (2011) διαφαίνεται μια γραφή με κυρίως αυτόνομο θεατρικό προορισμό,<sup>3</sup> παραμένοντας ωστόσο πιστή στις προγραμματικές της δεσμεύσεις. Πρόκειται για έργα που δεν αντιπροσωπεύουν

<sup>1</sup> Βλ. Jean Dubuffet, «Correspondance avec Valère Novarina», *Valère Novarina, théâtres du verbe* (dir. A. Berset), J. Corti, Paris 2001, σ. 330.

<sup>2</sup> V. Novarina, *Lumières du corps*, P.O.L., Paris 2006, σ. 70.

<sup>3</sup> Βλ. M. Corvin, «Préface», V. Novarina, *L'Acte*

μια σκηνική εκδοχή ενός γενικότερου συνόλου, όπως ήταν η περίπτωση προηγουμένως, και περιλαμβάνουν μια συγκεκριμένη θεματική αναδεικνύοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα μιας δημιουργίας που αντιστέκεται στις τρέχουσες κατηγοροποιήσεις και εκφράζει τη βεβαιότητα ενός άλλου δραματικού γεγονότος.

Η έννοια και η χρήση του κειμένου αποτελεί πάντα μια από τους μόνιμες παραμέτρους προβληματισμού στη σύγχρονη γαλλική δραματουργία, αλλά και γενικότερα σε μια διεσταλμένη χρονική και τοπική αντίληψη του όρου. Είναι προφανές ότι οι διαφορετικές προσεγγίσεις στο πλαίσιο της θεατρικής πράξης αιωρούνται ανάμεσα στην απόλυτη απόρριψη έως την ριζική καταφατική αποδοχή με όλες τις ενδιάμεσες αποχρώσεις οι οποίες υφίστανται, αναγόμενες συχνά στην οπτική γωνία του φορέα τους. Μια τέτοια διακύμανση θα μπορούσε επίσης να τοποθετηθεί στη σχέση η οποία διατυπώνεται με επίκεντρο την κειμενική συνάρθρωση από μια σκηνοθετική ή μια συγγραφική προοπτική. Ωστόσο, δεν πρόκειται μόνο για μια δραματουργική ιδιαιτερότητα, ανάλογες αναζητήσεις προβάλλουν και στον ευρύτερο χώρο της λογοτεχνικής δημιουργίας όπου όμως συχνά τα συστατικά στοιχεία μιας έκφρασης δεν απαιτούν την ίδια πολύμορφη συνδυαστικότητα. Η διαστολή των δύο αυτών πεδίων εντός και εκτός της θεατρικής πράξης είναι χαρακτηριστική των αναζητήσεων και των εμπράγματων προοπτικών που διανοίγονται από τον Νοβαρινά εστιαζόμενες σε μια καινοτόμο αντίληψη για την λειτουργία του κειμένου.

Στο *Le drame de la langue française* (1973), με έναν αισθητικό δοκιμαϊκό λόγο, το ζήτημα τοποθετείται κατά τρόπο ριζικό όσο και προφανή προτείνοντας τη δυνατότητα διαμόρφωσης ενός κειμένου όπου δεν θα υπάρχει ποτέ η ίδια λέξη, κάθε μία θα αποτελεί ένα *άπαξ* με τη διπλή σημασία του όρου,<sup>4</sup> τη φιλολογική και τη σημασιολογική, αφού δημιουργηθούν οι κατάλληλες περιβάλλουσες συνθήκες ενός μαινόμενου (κειμενικού) χώρου - *un espace furieux*, όπως αυτό του ομώνυμου έργου που ανέβηκε στην Comédie-Française το 2005.<sup>5</sup> Η αντιμετώπιση αυτή αφορά στην παραγωγική συνισταμένη ενός έργου, πέραν των ειδολογικών αντιστοιχιών, η οποία όταν διαπλέκεται με τη σκηνική της έκφραση διατυπώνεται συχνά χρησιμοποιώντας την ετυμολογική φόρτιση της λέξης «κείμενο» στα ελληνικά. Πρόκειται για μια επάνοδο στη ζωή αυτού που *κείται*, μια ανάσταση στην οποία προβαίνει ο ηθοποιός, αναδεύοντας με την πνοή του, την ανάσα του, με μια έμπνοη θυσία, προσπαθώντας να μεταμορφώσει ένα νεκρό γράμμα σε ζωντανό οργανισμό όπως αυτό εκφράζεται στο αισθητικό δοκίμιο *Lumières du corps*:

Le texte revient de la mort. En grec moderne, le texte se dit *keimeno*, κείμενο. *Keimeno*, c'est-à-dire, littéralement, le *gisant*: celui qui est couché et que l'acteur relève, ce qui est mort et que l'acteur ressuscite. L'acteur est un homme debout qui relève celui qui gisait. Il change les lettres en parole. Par le corps de l'acteur, la lettre vit; par le don du souffle, le texte ressuscite. Seul l'acteur, par son souffle, son offrande respiratoire – par son pouvoir d'inversion et de renversement –, fait que le texte se relève et *tient debout*.<sup>6</sup>

Ο συστατικός φορέας του κειμένου αναπτύσσεται με βάση τις δύο διαχρονικές σταθερές του όρου. Αρχικά, με την έννοια της πλοκής (*texte-tissage*) η οποία λειτουργεί

*inconnu*, folio/théâtre, Gallimard, 2009, σ. 10.

<sup>4</sup> Πρβλ. V. Novarina, «Le Drame de la langue française», *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, Paris 2007, σ. 52.

<sup>5</sup> V. Novarina, *L'espace furieux*, version pour la scène de *Je suis*, P.O.L, Paris 1997.

<sup>6</sup> V. Novarina, *Lumières du corps*, ό.π., σ. 107.

διαμέσου μιας διαρκούς μεταβλητής διαδικασίας, ανάλογης με εκείνη της μονοκονδυλιάς ή της μονοβελονιάς, μιας μοναδικής κίνησης στη γραφή, κατευθυνόμενη ταυτόχρονα σε διαφορετικά πεδία. Στη συνέχεια, ή και παράλληλα, εκδηλώνεται η αρνητική αποδοχή του κεμμένου ως μνημειακού καιαπαρραβίαστου χώρου, η πρωταρχική ιδιότητα του οποίου είναι αυτή του ορυκτού κοιτάσματος περικλείοντας μια απεριορίστη ενέργεια έτοιμη προς έκλυση όταν εξορυχθεί από την δυναμική τροχιά της πνοής του ηθοποιού.

Στο έργο του Novarina η κυριαρχική επιβολή της γλώσσας διασπάται, η αφηγηματική διάσταση συρρικνώνεται, όταν δεν εξαφανίζεται ολοσχερώς. Επικρατεί μια εκ νέου ανάπτυξη της κειμενικής προβολής με βασικό άξονα την προφορικότητα του λόγου η οποία λειτουργεί ως ανάμνηση μιας πρωτογενούς γλώσσας, μιας ιδιολέκτου, και ως αναπόληση ενός γεγονότος που υπέπεσε σε πρόσκαιρη λήθη. Μια διαφορετική πραγματικότητα εγκαθιδρύεται σε έναν διαλείποντα χώρο η οποία δεν συντελείται με τη συμβατική διατύπωση μιας προοδευτικής νοηματικής αλληλουχίας αλλά συχνά με τη συγκρότηση μικρών υποθέσεων, μικρο-ιστοριών, σε κείρια σημεία στο εσωτερικό μιας ευρύτερης έκφρασης με αδρούς συνεκτικούς δεσμούς. Ένα είδος γλωσσικού καταστερισμού, όπου σε ένα άπειρο δυνάμει γλωσσικό υλικό εγγράφονται ιστορίες που αντανakλούν συμβάντα ενός πραγματικού που είχε διαφύγει την προσοχή μας στο παρόν ή ανήκει σε δυσπρόσιτες περιοχές του παρελθόντος και υπενθυμίζεται ως ουσιαστικό δεδομένο της ζωής. Δημιουργούνται έτσι σε ένα γλωσσικό στερέωμα φαινομενικά άτακτων λεπτικών μαζών ή μονάδων – έχουν ως προέλευση και πρόθεση μια κατάσταση σχετικής δυσανεξίας – επιμέρους αρμονικοί γαλαξίες νοημάτων με κοινό στόχο και προσδιορισμένη διάταξη αναδεικνύοντας τον κοσμογονικό χαρακτήρα αυτού του θεάτρου:

Je.: Organisons la matière selon ses noirs phénomènes: écoutons les visages mourir; voyons les ténèbres agir; pensons selon vagues et squelettes: suivons la défaite de la création!

Tu.: A bas la matière! en bas son périmètre!

Je.: A bas la circonférence des choses!

Je. (se désignant): Il vit l'espace devant lui se diviser en son trou accablant et l'effondre. (L'homme entre sous sa forme définitive)

Tu.: Parlez, pierre vivante!

Je.: Vous êtes un homme inhumain? oui ou non?<sup>7</sup>

Η έννοια ενός ελεγχόμενου τυχαίου καθορίζει ως ένα βαθμό τους νοηματικούς προσδιορισμούς της θεατρικής πρότασης του Novarina. Λειτουργούν ενορμητικά με στόχο τον υπεργερασμό τους, συνδέοντας αρμονικά ό,τι αναστέλλει ένα φυσιολογικό αποτέλεσμα, καμιά επιλογή δεν επιχειρείται, όλες έχουν τις ίδιες πιθανότητες παρέμβασης. Η επιφανιόμενη απουσία μιας νοηματοδοτικής χρήσης της γλώσσας δεν ακυρώνει τον σημασιολογικό της ορίζοντα, αντίθετα μεταμορφώνει μια υπάρχουσα οικεία αντίληψη σε διερεύνηση αγνώστων προεκτάσεων και στην ανακάλυψη ανυποψίαστων αλλά κρίσιμων τόπων της ύπαρξης. Δεν επιδιώκεται με τον τρόπο αυτό μια αποδόμηση της γλώσσας, αλλά μια πορεία καταστροφής συντεταγμένων δεδομένων και μια εκ νέου κατασκευή ενός χώρου όπου δεν επικρατούν πλέον μεταφορικές εκφράσεις, παρά μόνο το ισχυρό διάνυσμα ενός ελεύθερου πλάγιου λόγου που συνενώνει οργανική και ανόργανη ύλη σε μια νέα μορφική

<sup>7</sup> V. Novarina, *Le vrai sang*, P.O.L., Paris 2011, σσ.132-133.



οντότητα. Μια δραματική γραφή όπου συνδυάζεται λαϊκή λογοτεχνία και φιλοσοφική σκέψη, θεολογικός προβληματισμός και καθημερινή πραγματικότητα, πληθώρα γλωσσικών νεολογισμών και πειραματισμών στο παράδοξο πλαίσιο ενός μινιμαλιστικού λόγου, ένας χώρος αντίστασης στις σύγχρονες πληροφοριακές και επικοινωνιακές πρακτικές.

Κεντρική μορφή σε αυτή τη διαδικασία κατάφασης της θεατρικής πράξης είναι ο ηθοποιός, η *επιφάνεια* του ηθοποιού, στον οποίο συναρθρώνεται λόγος και σώμα σε μια σχέση ιδιαίτερης έντασης. Κάθε πτυχή της πραγματώνεται από την αμοιβαία διαπερατότητα των δύο αυτών στοιχείων της δράσης, ή του δράματος, σε μια νέα σύνθεση όπου κυριαρχεί η ενέργεια της πνοής, η έμπνοη έκβαση ρήματος και σάρκας. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο υπεισέρχεται η δυναμική διαμεσολάβηση ενός βασικού παράγοντα της δραματοποιίας του *Novarina*, η ύπαρξη του κενού. Η λειτουργία του αναπτύσσεται, σχηματικά, άλλοτε ως ο χώρος όπου η μορφή εκδηλώνεται, με ορισμένα χαρακτηριστικά να ανταποκρίνονται στην πλατωνική έννοια της «χώρας»,<sup>8</sup> άλλοτε ως ο κενός χώρος ο οποίος δημιουργείται στοχεύοντας στην πλήρωση, σύμφωνα με την έννοια της «κενώσεως» στη χριστιανική παράδοση.<sup>9</sup>

*Personne*. L'acteur sait que l'homme est le lieu d'un portement: il n'est pas l'individu juridique, le propriétaire d'une parcelle, le citoyen humain, le sujet du verbe, mais le *théâtre animal* où a lieu le portement, la portée et l'offrande de l'homme. Le mot *personne* lui va bien [...]. *Personne*. C'est ce que vient faire le Christ (*Mashia'h*: le messie); la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme avec nous mais aussi poser le divin vide sur notre face. C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement – de kénose et de matérialisation charnelle – qu'il est en nous le *principe* qui renverse, palpète, pense, respire: en négatif-positif.<sup>10</sup>

Ο χώρος απελευθερώνεται, απολυτρώνεται χάρη στη διαμεσολάβηση του θεατή, εκεί αποκαλύπτεται μια μουσική υφή, είναι ο πραγματικός τόπος όπου συγκλίνουν και αποκλίνουν σημεία φυγής ενεργούν, ο τόπος του δράματος, όταν εκλαμβάνεται ως πράξη και κίνηση ταυτόχρονα. Ο τρόπος μιας τέτοιας επίτευξης ανάγεται σε μια οπτική και λεκτική αναμόρφωση, με την εικαστική έννοια του όρου, μια «υπερβολική δυσαναλογία» στην οποία υποχρεώνεται να εμβαπτιστεί ο θεατής ώστε να διαγραφεί μια νέα προοπτική σύνθεση :

La salle du théâtre est un lieu *anatopique* où le corps du spectateur est disséminé, devenu à nouveau épars et plein d'espace, rendu au vide, (mangé par lui), livré et délivré; c'est le spectateur qui est la victime, c'est lui qui a l'anatomie ouverte: l'acteur n'est que le *sacrifié en apparence*; en réalité, c'est le corps du spectateur qui est fractionné, diffracté, comme si le théâtre était le lieu d'un sacrifice optique.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Πλάτων, *Τίμαιος*, 49a-52b. Η έννοια ιδιαίτερος δυσπρόσιτη έχει αποτελέσει αντικείμενο επισταμέ-νου σχολιασμού. Βλ. για παράδειγμα, M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Gallimard, Paris 1980, J. Derrida, *Khôra*, Galilée, Paris 1993, J. Kristeva, «Le sujet en procès», *Polylogue*, Seuil, Paris 1977.

<sup>9</sup> Σχετικά με την έννοια της «κενώσεως» στο *Novari-*

na, βλ. Marie-José Mondzain, «Mort à la mort», *Valère Novarina, théâtres du verbe*, ό.π., σσ. 317-318, καθώς και Jean-Marie Pradier, «L'anima(l) ou la kénose de Dieu», *Europe, Valère Novarina*, août-septembre 2002, σσ. 42-44.

<sup>10</sup> V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, P.O.L., Paris 2009, σσ. 168-169.

Ο θεατής(-ηθοποιός) καταλαμβάνει μια θέση η οποία ανταποκρίνεται στη μορφή που παίρνει ο χώρος, σε μια υλοποίηση του χώρου, όπου είναι προφανές ότι σχηματοποιεί το περιβάλλον σε μια εκτός σκηνής ή σε μια διευρυμένης έκτασης σκηνική περιοχή. Σε μια άλλη κατεύθυνση, η χωρική κενότητα αντιστρέφεται με την παράλληλη παρουσία όλων των παραγόντων του δράματος οι οποίοι λειτουργούν ως μια πρόληψη, κατά τη γραμματική έννοια, και αρχίζουν να διαιρούνται, να διχοτομούνται, ένα είδος αναστροφής αναπαραγωγής, μια βιολογική μίτωση που ακολουθεί μια ανάδρομη πορεία προς την εξαφάνιση. Ένας παράδοξος μηχανισμός εγκαθιδρύεται που προσδιορίζεται από ομότροπους και ετερότροπους ρυθμούς στοχεύοντας στην τέλεια ανάλωση περιπτώσεων δυνάμεων ως έσχατη ανάγκη πλήρωσης η οποία θα λάβει χώρα επί σκηνής, επί του ηθοποιού(-θεατή). Η αμοιβαία συμπληρωματικότητα που προκύπτει διαμορφώνεται ανάμεσα σε μια επαναλαμβανόμενη στατική αναπράσταση και μια μεταβλητή δυναμική πραγματικότητα οι οποίες αλληλοδιδρούνται χάρη στην ύπαρξη του λόγου, ομοούσιο στοιχείο που καταλαμβάνει το χώρο πριν προβεί στην εκκένωσή του.

Κατά συνέπεια, το σώμα του ηθοποιού συνιστά ταυτόχρονα το κέντρο και την περιφέρεια του γλωσσικού δράματος, δρώντας με τη διπλή πλαστική ή ηχητική προοπτική στο εσωτερικό και το εξωτερικό της σκηνής, στον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο του θεατή, μια γλωσσική, σωματική συνύφανση σε διαρκή κίνηση. Η ιλλυγιάδης επινοητική δραστηριότητα της γλώσσας προφέρει τον ηθοποιό, δεν προφέρεται, μεταμορφώνοντας τον σε ζωική δύναμη, σε ένα ανάλαφρο κέντρο βαρύτητας. Γίνεται ο φορέας μιας πνοής που ονοματοδοτεί τον κόσμο σαν να ήταν η πρώτη φορά, προκαλώντας τον συνεχή αναστάσιμο χορό του *L'Acte inconnu*<sup>12</sup> (2007), ή τη θαυμαστή ταυτολογική σαφήνεια του «Mort à la mort».<sup>13</sup>

Ο συσχετισμός λόγου και σώματος είναι γνωστό ότι αποτελεί μια από τις πάγιες αναζητήσεις του σύγχρονου θεάτρου, μια εγγραφή στην τραγική εμπειρία, μια αναγνώριση της δυστυχούς ή ευτυχούς του ασημαντότητας και το αντίθετο, ένα πεδίο αναδίπλωσης πολυάριθμων αυτοσχεδιασμών... Στο έργο του Novarina υπάρχει μια επαλληλία σώματος και σκηνής, κενού σώματος και κενής σκηνής, η αντιμεταχώρηση των οποίων οδηγεί σε υπαρξιακά ερωτήματα ανάλογης ολκής όπως ο επαμφοτερίζων αναγραμματισμός του DIEU-VIDE<sup>14</sup> αποδεικνύοντας μια εκ βαθέων πίστη σε έναν άλλο ανθρωπισμό. Η πεποίθηση ότι ένας άλλος κόσμος είναι δυνατός με τη διαρκή μετατόπιση του παρόντος ανεργάτιστου βίου και τη βεβαιότητα μιας αυτοφυσικής δημιουργίας – η γλωσσική παραγωγή ως απτή πραγματικότητα – διατρέχει όλη την καλλιτεχνική του πρόταση. Το κενό σώμα ως έκφραση άρνησης του «εγώ» επαναδραστηριοποιεί την έννοια της απλοϊκής αγιότητας, και όχι της ιερότητας, για το σύνολο των συμμετεχόντων σε έναν ουτοπικό οργανισμό, σε έναν ουτοπικό χώρο ο οποίος έχει την ιδιαιτερότητα να μην είναι πουθενά και την ίδια στιγμή να είναι παρών παντού :

Au sacré qui enclôt, trace un périmètre, délimite et renferme, fascine et immobilise, dissimule et tient *ce qu'on appelle Dieu* au secret, en refuse l'accès aux insoumis, aux athées, et aux impurs, le réserve aux Initiés, aux Fidèles et aux Croyants, s'oppose le saint qui s'ouvre

<sup>11</sup> V. Novarina, *Lumières du corps*, ό.π., σσ. 98-99.

<sup>12</sup> V. Novarina, *L'Acte inconnu*, ό.π., σσ. 153-154.

<sup>13</sup> V. Novarina, *L'Origine rouge*, P.O.L., Paris 2000, σ. 90.

<sup>14</sup> «Ce mot VIDE – formé des même lettres que le mot DIEU – et qui en est l'anagramme si l'on veut bien comme les Latins ne plus distinguer le U du V.», V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, ό.π., σ. 125.

devant nous et s'ouvre en nous, en tout lieu et en chacun, qui vient se donner, qui invite, demande d'approcher. Le sacré défend et enferme; la sainteté n'est propriété de personne, elle est le contraire d'une fermeture, elle s'offre, elle ouvre les mains.<sup>15</sup>

Η σκηνή και το σώμα, η σάρκα μεταμορφώνονται άμεσα σε ένα άλλο Erehwon του Samuel Butler, σε εκείνο τον ανακυκλικό αναγραμματισμό όπου η επαναδιαπραγμάτευση ενός γράμματος αρκεί: Erehwon – no where αλλά και now here,<sup>16</sup> μια μετάθεση της παύσης, μια χωρογράφηση της συγής. Η υπογράμμιση της σωπής όταν ενώνεται με τον λόγο, προϋπόθεση της ύπαρξής της και της ύπαρξής του, «Silence!... A l'âme et au corps et au baiser de l'esprit qui est entre eux!»,<sup>17</sup> αποτελεί μια αδήρητη ανάγκη ρήξης με το ομοιογενές, με τη συμπαγή βάση, με τη σταθερή δομή ώστε να εμφανιστούν σε όλους τους δυνατούς ιδιοτισμούς οι αναρίθμητοι συνδυασμοί των παραλλαγών ως μέσο μιας ακατάπαυστης δημιουργίας. Είναι ό,τι αντιτίθεται στην επιβολή των εκάστοτε κανονιστικών μορφών κομίζοντας τη χαρά, «Joie allègre, écartèlement comique. Joie allègre d'avoir été écarté dans l'espace d'ici. Joie allègre.»<sup>18</sup>

Η συμφυής πολιτική διάσταση αυτού του θεάτρου δεν αναπτύσσεται με καταγγελτικό τρόπο, επίκαιρες στυλιτευτικές αναφορές ή ψυχολογικές αναλύσεις αλλά με την έκφραση μιας αγνής χαράς, μιας φυσικής αγγαλιάσης η οποία επιτυγχάνεται από την επιδαψίλευση της χάρις στο πρόσωπο του ηθοποιού, του εργάτη του δράματος που θυσιάζεται:

Il y a dans le pantin et l'acteur véritable l'offrande d'un homme. Tout théâtre, en petit ou en grand, en castelet, au jardin du Luxembourg ou à Bayreuth, dans Shakespeare ou dans Gugusse de La Loterie Pierrot tend vers ce sacrifice, ce don de la figure humaine.<sup>19</sup>

Ο ρόλος του, η διάνοιξη του χώρου που θα επιτρέψει την ανέλιξη του λόγου ως αυτόνομης οντότητας με τη χρήση σχημάτων, ήχων, κινήσεων, υποσκάπτοντας την τραγική του υπόσταση με την ενοφθάλμιση μιας έντονης ιλαρότητας που ανατρέπει κάθε ισχύον δοσμένο σχήμα. Ένα χαριόσυνο γεγονός αναγγέλεται και δεσπόζει στο θεατρικό γίγνεσθαι, αποτέλεσμα των αντιφατικών δυνάμεων που ενεργούν, το πρόσωπο και το αντί-πρόσωπο, η ύλη και η αντι-ύλη, η παράσταση και η άρνησή της, ένας γελαστικός κόσμος. Η θεμελιώδης αρχή του τοποθετείται σε ένα εύθραστο σημείο ισορροπίας ανάμεσα σε μια μυστικιστική ενατένιση και μια κωμική ασφαλιστική δικλείδα.

Το λειτουργικό πλαίσιο το οποίο προάγει σε συλλογική εμπειρία αυτή τη δραματική πρόταση εμπεριέχεται στην τελετουργική σύνθεση των έργων τα οποία δεν μπορούν να διαχωριστούν από την παραστασιακή τους προέκταση δεδομένου ότι πρόκειται για τον βασικό συνδετικό τους ιστό. Η θέαση στην οποία καλούμαστε και στην οποία συμμετέχουμε εξίσου, ανταποκρίνεται σε μια αρχέγονη σκηνή όπου εμφανίζεται για να επανασυντεθεί από τη γλώσσα ένα πρωτογενές πρόσωπο, εκμεταλλεζόμενη μια μακρά δοξασιακή – θρησκευτική και μη – παράδοση. Στόχος είναι η ριζική της ανανέωση και η εφαρμογή μια άλλης κοινωνικής πρακτικής που αντικαθιστά την σταθερά της επικοινωνίας με την μεταβλητή της συνομιλίας.

<sup>15</sup> V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, ό.π., σ. 101.

<sup>16</sup> Σχετικά με τον αναγραμματισμό του Erehwon πρβλ., G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Editions de Minuit, Paris 1991, σσ. 95-96.

<sup>17</sup> V. Novarina, *Le Repas*, P.O.L., Paris 1996, σ. 67.

<sup>18</sup> V. Novarina, *Pendant la matière*, CCLI, P.O.L., Paris 1991, σ. 59.

<sup>19</sup> V. Novarina, *Lumières du corps*, ό.π., σ. 20.

Αν αρχικά ο χώρος της σκηνης αντιστοιχούσε στο πεδίο μιας εσωτερικής αδύνατης προσέγγισης για να διανοιχτούν οι δίαυλοι μιας συναίνεσης πολιτών,<sup>20</sup> η μοντέρνα εκδοχή της θα την τοποθετούσε σε ένα χώρο αντήχησης των κοινωνικών ιδιαιτεροτήτων προς τέρψη και παραδειγματισμό ελπίζοντας σε ένα καλύτερο μέλλον. Ωστόσο, υπάρχει ίσως και η εναλλακτική παρέμβαση ενός αυτοδημιουργούμενου σκηνικού ή διασκηνικού χώρου όπου εδράζεται το αφιερωματικό χάρισμα του λόγου όπως διατυπώνεται από τον Novarina. Και σε αυτό το χώρο, όπως και αλλού, παραμένει πάντα επίκαιρη η εξερεύνηση της σχέσης της ατομικής ζωής των ανθρώπων με την Ιστορία αλλά έχοντας πλέον συνείδηση ότι γράφω την Ιστορία και γράφω ιστορίες ανήκει στην ίδια κατηγορία έκφρασης.<sup>21</sup>

Πράγματι, δεν υφίσταται αντίθεση για τον Νοβαρινά ανάμεσα στο πραγματικό και τη μυθιστορηματική του εξερεύνηση. Η μεταμορφωτική ικανότητα της γλώσσας - το πραγματικό είναι η γλώσσα - αποδεικνύεται τόσο ισχυρή ώστε το μόνο που χρειάζεται είναι η καταλυτική παρουσία ενός φορέα για να μεταδώσει την καθολική διάσταση της ονειροπόλησης, μιας νηφάλιας μέθης. Έτσι συντελείται αυτή η ιδιαίτερη μεταμόρφωση (transfiguration):

... c'est surtout le trans qui m'attirait: le voyage, le passage, la sortie, le gué, l'inversement de tout – que l'on effectue en passant un col, en traversant un isthme, en changeant d'île... Opérer un changement : aller où percer, où passer, où tout se mue, s'inverse et a enfin lieu en vrai.<sup>22</sup>

Το θέατρο, για τον Novarina είναι ο χώρος μιας απόλυσης και μιας νέας εν θερμώ επιτελούμενης δημιουργίας. Η καλύτερα μιας *αντι-δημιουργίας* που μεταμορφώνει τη ζωή στις απλούστερες εκφράσεις της, στοχεύοντας στην εξουδετέρωση του υπερχορευμού της εικόνας και της ιδέας ενός υπερφιάλου ανθρώπου. Είναι ένας τρόπος με τον οποίο επαγγέλεται την ολοκληρωτική εκ του μηδενός αναγέννηση του ανθρώπου και την επιστροφή του στο θέατρο ως διαδραστικής διαδικασίας. Εξάλλου, αυτό διατείνεται ο Louis de Funès, μια μεταλλαγμένη *personna* του Νοβαρινά, που ενατενίζει το όνειρο και διαστέλλει την προωθητική φύση της γλώσσας προς όλες τις κατευθύνσεις.<sup>23</sup> Διαθλαστικές πορείες ενός λόγου που ανάγονται στην ίδια την πηγή και τη διαδικασία της έμπνευσης του συγγραφέα, ανάλογες με το ανηρημένο κείμενο στους τοίχους του εργαστηρίου του.<sup>24</sup> Σε κάθε φύλλο χαρτιού, σε κάθε λέξη εμπεριέχεται το σύνολο του κειμένου, χωρίς ιεράρχηση, όλοι οι δυνατοί συνδυασμοί είναι παρόντες. Οι παραλλαγές ενός λόγου πάντα εν έργω, επιβεβαιώνοντας ότι «Le théâtre est la passion de la pensée dans l'espace.»<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Πρβλ. J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* – I, «Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque», La Découverte, Paris 2001, σσ. 19-40, ιδιαίτερα, σσ. 35-37.

<sup>21</sup> Πρβλ. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, Arles 2000, σ. 32.

<sup>22</sup> V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, P.O.L., ό.π., σ. 81.

<sup>23</sup> «Demeure fragile». Il voulait dire que c'est *sur scène* que s'éprouve le mieux les suspens du temps et de l'es-

pace mêlés en nous l'un dans l'autre, dans la demeure fragile de notre corps. V. Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., Paris 1999, σ. 110. Ελληνική έκδοση : *Μπροστά στο λόγο*, μτφρ. Α. Μητσάκου-επιμ. Μ. Κυριτζάκη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1999, σ. 115.

<sup>24</sup> Πρόκειται για τη μέθοδο συγγραφής ενός έργου, ιδιαίτερα όταν βρίσκεται στο τελικό του στάδιο, που εφαρμόζει ο Novarina.

<sup>25</sup> V. Novarina, *Pendant la matière*, CXLII, ό.π., σ. 40.



Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ ΣΤΙΣ *ΤΡΑΧΙΝΙΕΣ* ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ\*

Στο τέλος των *Τραχινίων* του Σοφοκλή υπό τον ήχο των εξόδιων αναπαιίστων του Χορού<sup>1</sup> ο θεατής παρακολουθεί τη μεταφορά του ετοιμοθάνατου Ηρακλή έξω από τη σκηνή με προορισμό την κορυφή της Οίτης, όπου, σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί, θα παραδοθεί ζωντανός σε νεκρική πυρά. Η απροσδόκητη αυτή κατάληξη του δράματος έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις μεταξύ των μελετητών και έχουν υποστηριχθεί εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Το κυρίαρχο ερώτημα, από το οποίο απορρέουν και οι περισσότερες διαφωνίες, είναι το εξής: έτσι όπως έχει χειριστεί τον μύθο ο Σοφοκλής στο τέλος του έργου, οδηγεί τον θεατή του να σκεφθεί ότι εκεί πάνω στην Οίτη θα πραγματοποιηθεί η γενικώς αποδεκτή και παραδεδομένη αποθώωση<sup>2</sup> του γιου του Δία ή κάθε προσδοκία αποθώωσης είναι εντελώς ξένη προς τους στόχους του ποιητή<sup>3</sup>; Το πρόβλημα δηλαδή στο οποίο εστιάζει

\* Μια πρώτη μορφή αυτού του άρθρου παρουσιάστηκε ως εισήγηση στη διάρκεια της «2<sup>ης</sup> Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος», που οργανώθηκε από τα Εκπαιδευτήρια «Νέα Γενιά Ζηριδίη» στα Σπάτα Αττικής, 26-27 Φεβρουαρίου 2010. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Σ. Τσιτσιρίδη για τις παρατηρήσεις του (είναι, βεβαίως, ενυπόθετο ότι για τυχόν λάθη ή παραλείψεις ευθύνεται ο γράφων).

<sup>1</sup> Ήδη από την αρχαιότητα υπάρχει πρόβλημα απόδοσης του τελευταίου τετράστιχου της τραγωδίας (στ. 1275-8). Ο αρχαίος Σχολιαστής αποδίδει το χωρίο στον Χορό, σημειώνοντας στον στίχο 1275: *χορός· τινές Ἰλλος* (βλ. Petrus N. Papageorgius (ed): *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, B. G. Teubner, Leipzig 1888, ad loc. Επίσης, πβ. P. E. Easterling: *Σοφοκλέους Τραχίνια*, μτφρ. Π. Μ. Φαναράς, Ινστιτούτο του Βιβλίου–Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, ad 1275-8). Οι νεότεροι εκδότες, σχολιαστές και μελετητές μοιράζονται. Οι στίχοι αποδίδονται στον Ἰλλο από τους: A. C. Pearson: *Sophoclis Fabulae*, Oxford Classical Texts, Oxford 1924· Hugh Lloyd-Jones & N. G. Wilson: *Sophoclis Fabulae*, Oxford Classical Texts, Oxford 1990, και Hugh Lloyd-Jones: *Sophocles*, vol. II, Harvard University Press (Loeb), Cambridge Mass. 1994. Αντίθετα το τετράστιχο αποδίδεται στον Χορό μεταξύ άλλων από τους: J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles. Trachiniae*, E. J. Brill, Leiden 1967, (ad 1264, 5 και 1278)· P. E. Easterling στο ίδιο, ad loc.· A. Lesky: *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμοι

A & B, μετάφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1990, τόμ. Α' σ. 359· R. P. Winnington-Ingram: *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν. Κ. Πετρόπουλος & Χ. Π. Φαράκλας, Ινστιτούτο του Βιβλίου–Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ. 438· κ. ά. Συντασσόμαστε με αυτή τη δεύτερη άποψη. Για την επιχειρηματολογία, βλ. P. E. Easterling: στο ίδιο, ad 1275-8.

<sup>2</sup> Σχετικά με την παράδοση του θέματος της αποθώωσης του Ηρακλή στην κορυφή της Οίτης και των απόψεων που επικρατούσαν γενικά για τον ήρωα στην Αττική του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., βλ. Philip Holt: «The End of the *Trachiniai* and the Fate of Heracles», *JHS* 109 (1989), σσ. 69-80 (κυρίως 69-74), και Vayos Liapis: «Intertextuality as Irony: Heracles in Epic and in Sophocles», *G&R* 53, 1 (2006), σσ. 48-59.

<sup>3</sup> Παρουσίαση του διλήμματος και των θέσεων της κριτικής από τον V. Liapis, ό. π. (σημ. 2), σσ. 56-7. Την άποψη ότι στόχος του ποιητή είναι η προετοιμασία της αποθώωσης του ήρωα υποστηρίζουν –άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο– οι: C. M. Bowra: *Sophoclean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1944, σσ. 159-60· F. J. H. Letters: *The Life and Work of Sophocles*, Sheed & Ward, London 1953, σσ. 192 και εξ.· G. Méautis: *Sophocle: essai sur le héros tragique*, Albin Michel, Paris 1957, σσ. 289-91· H. Lloyd-Jones: *The Justice of Zeus*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles 1983, σσ. 127-8· C. Fuqua: «Heroism, Heracles and the *Trachiniai*», *Traditio* 36 (1980), σσ. 1-81, (κυρίως σ. 59)· Ch. Segal: *Tragedy and Civilization: an Interpreta-*

τη διαφωνία ή τη συμφωνία της η κριτική βρίσκεται έξω από τον δραματικό χωροχρόνο της τραγωδίας.<sup>4</sup> Η ερμηνεία που θα προτείνουμε στη συνέχεια δεν θα ασχοληθεί καθόλου με αυτά που πιθανόν θα μπορούσαν να γίνουν «μετά και έξω του δράματος», αλλά θα προσπαθήσει να ερμηνεύσει την κατάληξη της τραγωδίας με όσα στοιχεία ο ποιητής δίνει στους θεατές του μέσα στο πλαίσιο αναφοράς του έργου του.<sup>5</sup>

Μετά από το σύντομο και σε θρηνητικό ύφος τέταρτο στάσιμο (στ. 947-970),<sup>6</sup> ακολουθεί η *έξοδος* του δράματος (στ. 971-1278) με την είσοδο στη σκηνή της θλιβερής πομπής που συνοδεύει τον Ηρακλή, καθώς αυτός μεταφέρεται πάνω σε φορείο<sup>7</sup> από το Κήναιο ακρωτήριο στην Τραχίνα. Ο θεατής θα καταλάβει ότι ο γιος του Δία είναι ακόμη ζωντανός, αφού ακούσει τα πρώτα λόγια ενός Πρεσβύτε προς τον γιο του, τον Ύλλο (στ. 974-7). Ο ήρωας έχει αποκοιμηθεί εξαντλημένος από τους φρικτούς πόνους που του προκάλεσε ο χιτώνας, τον οποίο του έστειλε η σύζυγός του Δηιάνηρα, έχοντάς τον πρώτα χρίσει με το δηλητήριο του Κένταυρου Νέσσου, που εκείνη θεωρούσε ερωτικό φίλτρο. Σ' αυτό το πρώτο μέρος της *εξόδου* και αφού ο Ηρακλής αφυπνίζεται (στ. 983), ο θεατής γίνεται μάρτυρας της φρικτής δοκιμασίας του, ακούει τις κραυγές του πόνου του (στ. 983-1017) και βλέπει το καταπονημένο σώμα του (στ. 1076-80). Καθώς η δράση εξελίσσεται, η κατάσταση βελτιώνεται, οι σωματικοί πόνοι υποχωρούν και ο γιος του Ύλλος κρίνει ότι μπορεί τώρα να τον πληροφορήσει σχετικά με το φίλτρο του Νέσσου, την πλάνη της μητέρας του και την αυτοκτονία της (στ. 1114 κ. εξ.).

*tion of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1981, σσ. 99-100 και του ιδίου, *Interpreting Greek Tragedy*, Cornell University Press, Ithaca 1986, σ. 35, R.P. Winnington-Ingram: *Σοφοκλής...*, ό.π. (σημ. 1), σ. 300· P. E. Easterling: *Σοφοκλέους Τραχίνια*, ό.π. (σημ. 1), σσ. 29-33. Αρνούνται την αποθέωση του ήρωα στο συγκεκριμένο δράμα οι: R. C. Jebb: *Sophocles, the Plays and Fragments. The Trachiniae*, Cambridge University Press, Cambridge 1892, σ. xxxv· G. Perrotta: *Sophocle*, Principato, Messina-Milano 1935, σσ. 485-6· C. H. Whitman: *Sophocles. A Study in Heroic Humanism*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1951, σ. 120· I. M. Linforth: «The Pyre on Mount Oeta in Sophocles' *Trachiniae*», *University of California Publ. in Class. Philology*, 14. 7 (1952), σσ. 255-68 (κυρίως σσ. 265 κ. εξ.)· J. C. Opstelten: *Sophocles and Greek Pessimism*, μτφρ. στα αγγλικά J. A. Ross, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1952, σ. 101· R. M. Torrance: «Sophocles: Some Bearings», *HSCPh* 69 (1965), σσ. 269-327, (κυρίως σσ. 301-4)· J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles*, ό.π. (σημ. 1), σ. 26· G. Ronnet: *Sophocle poète tragique*, E. de Boccard, Paris 1969, σ. 98· K. Reinhardt: *Sophocle*, μτφρ. στα γαλλικά E. Martineau, Les Éditions de Minuit, Paris 1971, σ. 98· A. Machin: *Cohérence et continuité dans le théâtre*

*de Sophocle*, Serge Fleury, Haute-Ville 1981, σ. 159· J. D. Mikalson: «Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy», *TAPA* 116 (1986), σσ. 89-98, κυρίως σ. 92 (σημ. 6) & σσ. 97-8· H. D. F. Kitto: *Η ασχάια ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Α. Ζενάκος, εκδ. Δ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1989, σσ. 393-4.

<sup>4</sup> Το πρόβλημα δημιουργείται λόγω του χαρακτηριστικού της «αμφιλογίας» («l'ambiguïté») που παρατηρείται γενικότερα στο σοφόκλειο έργο, σύμφωνα με την Gilberte Ronnet. Βλ. G. Ronnet: «L'ambiguïté de Sophocle» στο A. Machin & L. Pernée (éds): *Actes du Colloque: Sophocle; le texte, le personnages*, Publications de l' Université de Provence, Aix-en-Provence 1993, σσ. 27-33, (κυρίως σσ. 30-1).

<sup>5</sup> Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Philip Holt, αυτό που πρέπει μάλλον να εξηγήσουμε σ' αυτό το δράμα «δεν είναι η απουσία της αποθέωσης αλλά η παρουσία της πυράς» πάνω στην Οίτη. Βλ. Philip Holt: «The End of the *Trachiniae*», ό.π. (σημ. 2), σ. 76.

<sup>6</sup> Για το πρωτότυπο κείμενο των *Τραχινίων* ακολουθείται η έκδοση του Hugh Lloyd-Jones: *Sophocles*, ό.π. (σημ. 1).

<sup>7</sup> Μάλλον πρόκειται για το φορείο που ετοίμαζε ο Ύλλος σύμφωνα με την Τροφό στον στίχο 901 (*κοίλα δέμνια*). Βλ. J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles*,

Ακούγοντας τις αποκαλύψεις του Ύλλου για τις ενέργειες και τα κίνητρα της Δηϊάνειρας (στ. 1130, 1132 και 1138-39) και τον ρόλο του Νέσσου σ' όλα αυτά, ο Ηρακλής αντιλαμβάνεται ότι δεν πρέπει να νιώθει ατιμασμένος, γιατί η καταστροφή του δεν οφείλεται στις ενέργειες της συζύγου του. Μέχρι τώρα η ιδέα ότι πέθαινε ηττημένος από μια γυναίκα οδηγούσε τον σωματικό πόνο του σε παροξυσμό και το μόνο που επιθυμούσε ήταν η εκδίκηση (στ. 1058-63, 1108-1111, πβ. στ. 1133).<sup>8</sup> Αυτό όμως που όξυνε ακόμη περισσότερο τους πόνο του ήταν κυρίως το γεγονός ότι κατάντησε να κλαίει σαν κορίτσι (*ὥσπερ παρθένος*, στ. 1071) και να εκπέσει στην αδύναμη και προσβλητική θέση της γυναίκας (στ. 1075). Κάτω από το φως των νέων αποκαλύψεων, όμως, ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι η κατάσταση την οποία βιώνει οφείλεται στη δράση υπερφυσικών δυνάμεων<sup>9</sup> και ότι η γυναίκα του, χωρίς η ίδια να το γνωρίζει, χρησιμοποιήθηκε από τον παλιό του εχθρό ως μέσο εκδίκησης.<sup>10</sup> Θυμάται μάλιστα έναν παλαιότερο χρησμό που του είχε προβλέψει θάνατο από έναν νεκρό.<sup>11</sup> Συνδυάζοντας αυτή την προφητεία με τον γνωστό ήδη στους θεατές χρησμό της Δωδωναίας δρυός που του είχε υποσχεθεί λύτρωση από τους μόχθους στην τωρινή περίοδο της ζωής του (στ. 1158-73· πβ. 76-81, 157-70, 821-30), αντιλαμβάνεται ότι στη μαντική γλώσσα η λύτρωση ισοδυναμεί με τον θάνατο (1159-63). Το όνομα του Νέσσου δίνει στον Ηρακλή τη δυνατότητα να κατανοήσει το πεπρωμένο του: βλέπει επιτέλους ότι ο θάνατος, τον οποίο είχε επανειλημμένα επικαλεστεί στη διάρκεια αυτής της σκηνής ως μέσο λύτρωσης από τα δεινά του (στ. 1014-16, 1034 κ. εξ.), πλησιάζει. Θα περιμένε λοιπόν κανείς μετά από τις τελευταίες αυτές αποκαλύψεις να δεχθεί με εγκαρτέρηση και υπομονή αυτό που φαίνεται πλέον να είναι η θέληση των θεών.

Κι όμως, στο δεύτερο μέρος της *εξόδου* (στ. 1141-1278), η δράση οδηγεί σε μια απροσδόκητη εξέλιξη. Ο Ηρακλής αντιδρά στα νέα δεδομένα μετά τις αποκαλύψεις του Ύλλου και αποφασίζει να επισπεύσει τον θάνατό του με έναν τρόπο ιδιαίτερα οδυνηρό: επιθυμεί να καεί ζωντανός στην κορυφή του όρους Οίτη. Επειδή όμως δεν μπορεί, λόγω της κατάστασής του, να πραγματοποιήσει μόνος κάτι τέτοιο, επιβάλλει στον γιο του να του υποσχεθεί με όρκο τη βοήθειά του για να στηθεί η πυρά και να ολοκληρωθεί η διαδικασία της αποτέφρω-

ό. π. (σημ. 1) ad 901 και 902.

<sup>8</sup> Για την εκδικητική μανία του Ηρακλή εναντίον της Δηϊάνειρας, την οποία θεωρεί υπεύθυνη για την κατάσταση του, βλ. I. Panoussis: *Crainte et violence dans le théâtre de Sophocle*, ANRT, Thèse à la carte, Lille 2003, σσ. 98-101.

<sup>9</sup> Ο A. J. A. Waldoock παρατηρεί ότι πίσω από την ακούσια πράξη της Δηϊάνειρας δρουν «more powerful agencies». A. J. A. Waldoock: *Sophocles the Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge 1951, σ. 101.

<sup>10</sup> Ο Ύλλος χρησιμοποιεί δύο φορές το ρήμα *ἀμαρτάνω* για να υπερασπιστεί την πράξη της μητέρας του (στ. 1123, 1136) και πολλοί μελετητές τονίζουν την άγνοια της Δηϊάνειρας. Ο J. M. Bremer βλέπει σ' αυτή την περίπτωση μια ξεκάθαρη αριστοτελική *ἀμαρτία*. J. M. Bremer: *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Adolf M. Hakkert, Am-

sterdam 1969, σ. 145. πβ. S. Saïd: *La faute tragique*, François Maspero, Paris 1978, σσ. 205 και 367-8, και M. W. Blundell: *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 24.

<sup>11</sup> Για τον παλαιότερο αυτόν χρησμό, τον οποίο τώρα για πρώτη φορά ακούει ο θεατής, αλλά και για τον συνδυασμό του με τους άλλους χρησμούς που περιέχονται σ' αυτό το δράμα, βλ. Ch. Segal: «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?», *HSCPh* 100 (2000), σσ. 151-171 (κυρίως σσ. 163 κ. εξ.). Πβ. Laurel Bowman: «Prophecy and Authority in the *Trachiniai*», *AJP* 120 (1999), σσ. 335-50, (κυρίως 340 κ. εξ.). Χ. Μπακονικόλα: «Ο χρόνος στη δραματική και στην τραγική του διάσταση (Μια ανάγνωση των *Τραχινίων*)», στον τόμο της ίδιας: *Στημένες της Ελληνικής Τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου –Α. Καρδαμίτσα,



σής του. Η απόφασή του αυτή κρύβει ωμή βία απέναντι στον ίδιο τον εαυτό του, αλλά περισσότερο βίαιος αποκαλύπτεται και σ' αυτό το σημείο απέναντι στους δικούς του ανθρώπους. Αναγκάζει τον γιο του να δεσμευτεί, παρά τη θέλησή του, με επίσημο όρκο ότι θα πραγματοποιήσει αυτή την τελευταία επιθυμία του, την οποία ο ίδιος ο Ύλλος αντιμετωπίζει με φρίκη (στ. 1203 κ. ε.). Να σημειώσουμε μάλιστα ότι του υπαρκτάζει αυτή την οδυνηρή υπόσχεση, υποχρεώνοντάς τον να δώσει έναν «τυφλό» όρκο, αφού δεν του αποκαλύπτει εξ αρχής τι ακριβώς έχει σκοπό να του ζητήσει (στ. 1181-90).

Πολλοί μελετητές του Σοφοκλή, οι οποίοι είδαν μόνο αρνητικά χαρακτηριστικά στη συμπεριφορά του γιου του Δία, ξεετάζουν τη βίαη συμπεριφορά χωριστά και υποστηρίζουν ότι η βία απέναντι στον Ύλλο είναι μια τελευταία έκφραση του τερατώδους, εγωκεντρικού και τυραννικού χαρακτήρα του χαλαστή της Οιχαλίας, ενώ στην απόφαση που αφορά στον τρόπο του θανάτου του αναζήτησαν κίνητρα καθαρά ανθρώπινα: ο ήρωας δεν θέλει άλλο παρά να θέσει μια ώρα αργότερα τέλος στο μαρτύριο που ζει.<sup>12</sup> Μια τέτοια οπτική ωστόσο υποβιβάζει τον γιο του Δία στο επίπεδο του μέσου ανθρώπου και υπαινίσσεται εκ μέρους του δείγματα δειλίας, αφού η απόφασή του ερμηνεύεται ως επιθυμία να δρατετεύσει από τους πόνους μιας κατάστασης που έχει προβλεφθεί από παλαιούς χρησμούς και στην οποία θα έπρεπε να επιδειξει τουλάχιστον αξιοπρέπεια και εγκαρτέρηση. Επιπλέον μια τέτοια εξήγηση εμπεριέχει κάποιες αντιφάσεις: η αποτέφρωση στην πυρά, εφόσον ακόμη είναι ζωντανός, δεν θα είναι λιγότερο φρικτή από το μαρτύριο που βιώνει, κι ακόμη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο ποιητής αφήνει τον θεατή να εννοήσει ότι ο θάνατος εξαιτίας του δηλητηριασμένου χιτώνα είναι πολύ κοντά και οι σωματικοί πόνοι θα μπορούσαν πιθανόν να τελειώσουν πολύ γρήγορα, πριν ακόμη προλάβει να μεταφερθεί στην Οίτη.

Άλλοι μελετητές αναζήτησαν στην απόφαση του γιου του Δία σημάδια της θέλησης των θεών ή προχώρησαν ακόμη πιο μακριά και προσπάθησαν να βρουν στον ίδιο τον ήρωα θεϊκές ιδιότητες, ανάλογες με εκείνες που παρουσιάζει στις τελευταίες του στιγμές ο Οιδίποδας στο ιερό άλσος των Ευμενίδων στον Κολωνό.<sup>13</sup> Ο θάνατος του γιου του Λαίου όμως είχε οριστεί με ακρίβεια από χρησμούς, ενώ στις *Τραχίνιες* καμιά προφητεία δεν δικαιολογεί έναν θάνατο πάνω στην Οίτη. Μια τέτοια θέληση των θεών δεν υπάρχει πουθενά μέσα στο δράμα. Αντίθετα η επιθυμία του ήρωα να έχει ένα τέτοιο τέλος δίνει την εντύπωση ότι στοχεύει στην ακύρωση κατά κάποιο τρόπο του χρησμού του Δία,<sup>14</sup> που οι θεατές γνωρίζουν και ο οποίος προφήτευε θάνατο που θα προκληθεί από έναν νεκρό.

Αθήνα 1994, σσ. 49-59.

<sup>12</sup> Αυτή τη διάκριση κάνει η Gilberte Ronnet, η οποία παραπέμπει και σε άλλες αρνητικές κρίσεις σχετικά με τον Ηρακλή των *Τραχινίων*. Βλ. G. Ronnet: *Sophocle poète tragique*, ό. π. (σημ. 3), σ. 94. Πβ. επίσης την αρνητική αποτίμηση και τους έντονους χαρακτηρισμούς στο J. H. Kells: «Sophocles, *Trachiniae* 1238 ff.», *CR*, N. S. 3 (1962) σσ. 185-6. Ο T. B. L. Webster κατατάσσει τον Ηρακλή στην κατηγορία του Κρέοντα της *Αντιγόνης* και, αν και του αναγνωρίζει ευσέβεια απέναντι στους θεούς και αποδοχή των χρησμών, του προσάπτει ότι περιφρονεί το ανθρώπινο και το θεϊκό

δίκαίο για την ικανοποίηση των παθών του. T. B. L. Webster: *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφρ. & επιμ. Ι. Αχ. Μπάρμπας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996, σσ. 75 και 86-87.

<sup>13</sup> A. J. A. Waldock: *Sophocles the Dramatist*, ό. π. (σημ. 9), σσ. 88-9. S. M. Adams: *Sophocles the Playwright*, University of Toronto Press, Toronto 1957, σσ. 130 κ. εξ., A. Maddalena: *Sofocle*, Giappichelli, Turin 1959, σ. 145. Πβ. R. P. Winnington-Ingram: *Σοφοκλής...*, ό. π. (σημ. 1), σ. 300.

<sup>14</sup> Πβ. Ph. Holt: «The End of the *Trachiniae*», ό. π. (σημ. 2), σ. 76.

Αρκετοί επίσης είναι οι κριτικοί που υποστήριξαν, όπως ήδη αναφέραμε, ότι ο Σοφοκλής θέλησε μ' αυτό τον τρόπο να μείνει πιστός στην παράδοση, σύμφωνα με την οποία πάνω στην Οίτη είχε γίνει η αποθέωση του ήρωα.<sup>15</sup> Ακόμη και ο C. M. Bowra, που υποστηρίζει ότι καμιά λέξη του κείμενου δεν υπονοεί «αποθέωση», αναζητά με ιδιαίτερη προσοχή έστω κάποιον τέτοιο υπαινιγμό στα τελευταία λόγια του Ύλλου (στ. 1270).<sup>16</sup> Κι όμως αυτός ο ίδιος Ύλλος στους αμέσως προηγούμενους στίχους με λόγια που δεν έχουν προηγούμενο σε κείμενο του Σοφοκλή κατηγορεί τους θεούς (στ. 1266-69). Αν ο γιος του ήρωα ήλπιζε σε κάποια θετική κατάληξη δεν θα χαρακτηριζε τον εαυτό του *φονέα και παλαμναίον* (στ. 1207), δηλαδή δολοφόνο του πατέρα του, ούτε θα φοβόταν ότι η συμμετοχή του στη διαδικασία της πυράς θα μπορούσε να τον μιάνει (στ. 1214-15). Ο ίδιος ο Ηρακλής, επίσης, μοιάζει σίγουρος ότι οδεύει προς τον Άδη και δεν αναφέρει πουθενά τον Όλυμπο (στ. 1143-6, 1172-3, 1201-2, 1222, 1256, πβ. στ. 1040-43).

Ένας τέτοιος θάνατος, λοιπόν, απαλλαγμένος από κάθε ελπίδα αποθέωσης μοιάζει με αυτοκτονία. Η έκφραση εξάλλου που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Ηρακλής ζητώντας από τον γιο του να τον βοηθήσει να δώσει έτσι ένα τέλος στη ζωή του περιέχει τη λέξη *αυτόχειρα* (στ. 1194), η οποία παρά την αμφισημία της υποβάλλει στον Αθηναίο θεατή του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. την ιδέα ενός εκούσιου θανάτου. Βέβαια ο ήρωας λόγω της κατάστασής του δεν μπορεί να υλοποιήσει έναν τέτοιο θάνατο και ζητάει τη βοήθεια του γιου του, του οποίου, ωστόσο, η συμμετοχή δεν καθιστά φόνο αυτόν τον θάνατο. Η απόφαση είναι του Ηρακλή και ο νέος είναι αναγκασμένος να υπακούσει μετά τις απειλές που δέχεται και τον όρκο που αναγκάστηκε να δώσει.

Ας επιστρέψουμε όμως στο ίδιο το κείμενο και ας αφήσουμε αυτό να μας οδηγήσει.

Η αντίδραση του Ηρακλή στις αποκαλύψεις του γιου του αποτελεί ένα νέο ξέσπασμα με εκφράσεις που ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί, όταν ένας ήρωάς του αντιλαμβάνεται τη φορική κατάσταση τη δική του ή κάποιου άλλου αγαπημένου προσώπου (στ. 1143 κ. εξ.).<sup>17</sup> Όταν ο γιος του Δία συνειδητοποιεί τα νέα δεδομένα, αποφασίζει να επιστεύσει τον θάνατό του και μάλιστα με έναν τόσο φορικό τρόπο, να καεί ζωντανός. Η αγωνία που καταλαμβάνει τον ήρωα τη στιγμή που ακούει το όνομα του Νέσσου οφείλεται στο γεγονός ότι ξαφνικά αντιλαμβάνεται πάνω του τη δύναμη της *ανάγκης*.<sup>18</sup> Μέχρι τώρα ήξερε ότι το τέλος δεν θα αργούσε, όμως δεν γνώριζε τον ακριβή χρόνο. Ο ήρωας αναφωνεί: *ιὸν ἰὸν δύστηνος, οἴχομαι τάλας· / ὄλωλ' ὄλωλα, φέγγος οὐκέτ' ἔστι μοι. / Οἴμοι, φρονῶ δὴ ξυμφορᾶς ἴν' ἔσταμεν* (στ. 1143-45). Τα σχετλαστικά επιφωνήματα και οι παρακείμενοι που διαδέχονται ο ένας τον άλλο δίνουν την εντύπωση ότι ο ήρωας βλέπει τον θάνατό του ως συντελεσμένη σχεδόν πραγματικότητα. Το ρήμα *φρονῶ* (στ. 1145) δείχνει με εμφαντικό τρόπο, όπως παρατηρεί η P. E. Easterling, ότι ο Ηρακλής τώρα επιτέλους βλέπει καθαρά τον θάνατό του.<sup>19</sup> Ο θεατής έχει μπροστά του έναν ήρωα που αντιλαμβάνεται ξαφνικά ότι βρίσκεται στο χείλος μιας καταστροφής που έχει ξεφύγει εντελώς από τον έλεγχό του και υπερβαίνει τις όποιες δυνάμεις του. Η έκφραση επίσης *φέγγος οὐκέτ' ἔστι μοι* (στ. 1144) υπογραμμίζει την απόλυτη απουσία

<sup>15</sup> Βλ. πιο πάνω, σημ. 3.

<sup>16</sup> Ό. π. (σημ. 3), σσ. 159-60.

<sup>17</sup> *Αίας* (στ. 737), *Οιδίπους Τύραννος* (στ. 1071) και *Φιλοκτήτης* (στ. 38). Βλ. J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles. Trachiniai*, ό. π. (σημ. 1), ad loc. και P.

E. Easterling: *Σοφοκλέους Τραχίνας*, ό. π. (σημ. 1), ad loc.

<sup>18</sup> R. C. Jebb: *Sophocles, the Plays and Fragments*, ό. π. (σημ. 3), ad loc.

<sup>19</sup> Ό. π. (σημ. 1), ad 1145.

ελπίδας και μας θυμίζει ανάλογες καταστάσεις στο σοφόκλειο θέατρο (*Αντιγόνη*, στ. 808-9· *Οιδίππου Τύραννος*, στ. 1182-3). Επίσης ο παθητικός τόνος του χωρίου αποδίδει πλήρως την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα.<sup>20</sup>

Οπωσδήποτε όμως θα πρέπει να τονίσουμε εδώ ένα ουσιώδες στοιχείο που δεν είναι ξεκάθαρο στην ανάλυση που προηγήθηκε: αυτό που ανησυχεί τον Ηρακλή αυτή την κρίσιμη ώρα δεν είναι ο θάνατος καθαυτόν, αλλά ο συγκεκριμένος τρόπος θανάτου που προκαλείται από το δηλητήριο του Νέσσου. Όπως έχει γραφτεί, οι *Τραχίνιες* παρουσιάζουν μάλλον τον θάνατο του ήρωα και όχι τόσο τη ζωή και τους άθλους του.<sup>21</sup> Όμως, θα αναρωτηθούμε, αυτός ο θάνατος δεν πρέπει να είναι αντάξιος της ζωής και των άθλων που προηγήθηκαν; Μήπως ο ποιητής βάζει τον ήρωα να αντιδρά κατ' αυτόν τον τρόπο, έχοντας στο μυαλό του το κριτήριο του Σόλωνα σχετικά με την ανθρώπινη ευτυχία, όπως ο Αθηναίος σοφός το παρουσίασε στον Κροίσο: «*Σκοπέειν δὲ χρὴ παντὸς χρημάτων τὴν τελευτὴν κῆ ἀποβήσεται*»;<sup>22</sup> Ο θάνατος ως συνέπεια του δηλητηριασμένου χιτώνα φαίνεται άμεσος και μάλλον ο Ηρακλής θα μπορούσε να τον δεχθεί ως λύτρωση από τους φορικούς σωματικούς πόνους. Πριν ακούσει άλλωστε το όνομα του Νέσσου, πολλές φορές αποξήτησε αυτή τη λύτρωση ακόμη και σε έναν βίαιο θάνατο (στ. 1010-15, 1034-5, 1085-8). Όμως τώρα που γνωρίζει την πραγματική του κατάσταση, αντιλαμβάνεται ίσως ότι ένα τέτοιο τέλος δεν αρμόζει στην ηρωική φύση του και σίγουρα αμαυρώνει το ηρωικό παρελθόν του. Οι κραυγές του τούτη την ώρα υποδηλώνουν πιθανόν αυτή την αγωνία του. Ο γιος του Δία υπήρξε σ' όλη του τη ζωή ένας στρατιώτης, όπως ο Αίας και ο Φιλοκτήτης, και πρέπει να πέσει ηρωικά ως στρατιώτης στο πεδίο της μάχης. Ο ίδιος πριν από λίγο, όταν πίστευε ότι για την κατάστασή του ευθυνόταν η Δηϊάνειρα, βροντοφώναζε ότι θα προτιμούσε να τον καταβάλει η λόγχη μιας έντιμης αθηθικής μάχης σε ανοιχτή πεδιάδα (*λόγχη πεδιάς*, στ. 1058) ή στρατός γιγάντων βγαλμένων από τα σπλάχνα της γης (*γηνεῆς / στρατὸς Γιγάντων*, στ. 1058-9) ή ακόμη τ' άγρια θηρία (*θήρειος βία*, στ. 1059), που υπήρξαν αντίπαλοί του σ' όλη του τη ζωή, κι όχι να είναι θύμα μιας αδύναμης γυναίκας, που δεν είχε τίποτα το αρρενωπό στη φύση της (*θῆλυς οὐσα κἀνανδρος*, στ. 1062) και η οποία τον κατέβαλε χωρίς να υψώσει απέναντί του ένα ξίφος (στ. 1063).

Θα μπορούσε βέβαια κάποιος να εγείρει την εξής αντίρρηση: τώρα πια ο Ηρακλής γνωρίζει πως ο ρόλος της Δηϊάνειρας δεν ήταν καθοριστικός για την τωρινή του κατάσταση. Δεν πεθαίνει ατιμασμένος από την ύπουλη παγίδα μιας γυναίκας. Επιπλέον ο θάνατος που πλησιάζει σύντομα ως αποτέλεσμα του δηλητηριώδους χιτώνα του Νέσσου συμφωνεί απόλυτα με τους χρησμούς. Είναι αλήθεια, ο ήρωας δεν νιώθει πλέον ηττημένος από μια γυναίκα, αλλά οι μέθοδοι και τα τεχνάσματα του Κενταύρου έχουν τη σφραγίδα της θηλυπρέπειας: ο Νέσπος έχει χρησιμοποιήσει δόλο, η ενέργειά του χαρακτηρίστηκε από τον Χορό *δολοποιός* (στ. 832), λέξη που ηχεί ισοδύναμα, όταν ο Ηρακλής αναφέρεται στη Δηϊάνειρα με φράσεις όπως: *ἡ δολῶπις Οἰνέως κόρη* (στ. 1050). Μήπως λοιπόν η επιθυμία του ήρωα να πεθάνει πάνω στην πυρά είναι ο μόνος ηρωικός δρόμος που του απομένει, ώστε να αφαιρέσει από τον νεκρό αντίπαλό του τη δυνατότητα μιας ανέντιμης και δόλιας νίκης; Ο γιος του Δία

<sup>20</sup> J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles. Trachiniae*, ό. π. (σημ. 1), ad loc.

<sup>21</sup> Ο R. Lattimore υποστηρίζει ότι ο ποιητής σ' αυτό το δράμα δεν αφιερώνει πολλούς στίχους στους άθλους του Ηρακλή, διότι οι *Τραχίνιες* αφορούν περισσότε-

ρο στον θάνατο και όχι τόσο στη ζωή του ήρωα. Βλ. R. Lattimore: *The Poetry of Greek Tragedy*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1958, σ. 57.

<sup>22</sup> Ηρόδοτος, I, 32. Πβ. *Οιδίππου Τύραννος*, στ. 1529-30.

βλέποντας τον εαυτό του στα δίχτυα της ανάγκης και διακινδυνεύοντας ένα τέλος ανάξιο της φύσεώς του και των κατορθωμάτων του, ψάχνει απεγνωσμένα να μετουσιώσει το θάνατό του σε ύστατο άθλο, ο οποίος να κλείνει τελετουργικά τον κύκλο ενός ηρωικού βίου. Και η μόνη λύση που βρίσκει αυτή την κρίσιμη ώρα είναι ο θάνατος πάνω στην πυρά της Οίτης.

Είναι εμφανές ότι ο ήρωας δεν αντέχει στην ιδέα ότι θα μπορούσε να πεθάνει αφήνοντας πίσω του ως τελευταία εικόνα του το θέαμα ενός ανήμπορου και αξιολύπητου όντος βουτηγμένου σε δάκρυα και κραυγές πόνου. Αντιλαμβάνεται ότι η εύκλεια και η τιμή, που όλοι αναγνώριζαν σ' αυτόν πάντοτε και για τις οποίες ήταν μέχρι σήμερα υπερήφανος (στ. 1105-06), βρίσκονται σε πολύ επικίνδυνο σημείο. Όπως ο σοφόκλειος Αίας, ο οποίος θέλησε, τουλάχιστον μέχρι να συνειδητοποιήσει τη δική του πραγματική κατάσταση, να κρύψει την ντροπή του μέσα στη σκηνή του (*Αίας*, στ. 579 κ. εξ.: πβ. αυτ., στ. 404), έτσι και ο Ηρακλής, πριν πληροφορηθεί τους πραγματικούς αίτιους της κατάστασής του, ικέτευε τον γιο του να τον κρύψει κάπου, όπου κανείς δεν θα μπορούσε να δει την ατίμωσή του (στ. 799 κ. εξ.). Τώρα όμως, όντας πιο ήρεμος και καλύτερα πληροφορημένος, παρακαλεί τον Ύλλο να τον βοηθήσει να αποκαταστήσει την τιμή του και να πεθάνει με τρόπο που θα άρμοζε σε έναν ήρωα του δικού του μεγέθους.

Οι συνεχείς προστακτικές *ΐθι, κάλει, κάλει* (στ. 1146-48), εκτός από τον παθητικό τόνο που δίνουν στη σκηνή, αποκαλύπτουν και την σπουδή του ήρωα να προλάβει τον κίνδυνο ενός θανάτου ανάξιου της φύσης του: και τέτοιος ήταν ένας θάνατος δόλιος, όπως αυτός που τον πλησίαζε απειλητικά λόγω του δηλητηρίου του Νέσσου. Ο ήρωας νιώθει έντονα την πίεση του χρόνου. Η έννοια του χρόνου παρουσιάζεται μέσα στον λόγο του ως ένας παράγοντας ζωντανός, του οποίου μάλιστα η παρουσία δηλώνεται με έμφαση: *χρόνω τῷ ζῶντι και παρόντι νῦν* (στ. 1169).<sup>23</sup> Δεν υπάρχει λοιπόν καιρός για χάσιμο.<sup>24</sup>

Για να υλοποιησει όμως το σχέδιό του χρειάζεται βοήθεια. Ο Αίας έπρεπε μόνο να εξαπατήσει τους δικούς του και να απομακρυνθεί, ώστε ανεμπόδιτος να αυτοκτονήσει. Ο Ηρακλής όμως δεν μπορεί μόνος του να κάνει βήμα. Γι' αυτό παρουσιάζει τον γιο του ως σωτήρα του (στ. 1206 κ. εξ.). Αν και ο Ύλλος χαρακτηρίζει τον εαυτό του δολοφόνο (*φονέα και παλαμναίον*, στ. 1207) του πατέρα του, ο ίδιος ο Ηρακλής τον χαρακτηρίζει γιατρό (*παιώνιον*, στ. 1208) και θεραπευτή (*ιατήρα*, στ. 1209) της συμφοράς του, εάν τον βοηθήσει να υλοποιήσει την επιθυμία του. Ο γιος του Δία χρησιμοποιεί έντονα το λεξιλόγιο της ιατρικής, κι ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι αυτό που νοσεί δεν είναι ο ίδιος ο ήρωας, αλλά η τιμή του που βρίσκεται σε κίνδυνο. Η σωτηρία, η θεραπεία αυτής της νόσου για έναν στρατιώτη είναι ένα τελευταίο κατόρθωμα, επισφράγισμα ενός βίου γεμάτου με άθλους. Εξάλλου γενικότερα η νόσος που βασανίζει τον ήρωα έχει ήδη παρουσιαστεί από το λεξιλόγιο του δράματος ως ένας αόρατος, αλλά ζωντανός και τερατώδης αντίπαλος,<sup>25</sup> ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζεται από «αγριότητα» (στ. 975, 1030).<sup>26</sup> Τα θηριώδη χαρακτηριστικά αυτού του αντι-

<sup>23</sup> J. C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles. Trachiniae*, ό. π. (σημ. 1), ad loc.

<sup>24</sup> Για τη λειτουργία του χρόνου στις *Τραχίνιες*, βλ. και Χ. Μπακονικόλα, ό. π. (σημ. 11).

<sup>25</sup> Η συζήτηση αυτού του θέματος παρουσιάζεται αναλυτικά από την Christina Elliott Sorum: «Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachini-*

*ae*», *GRBS* 19 (1978), σσ. 59-73 (κυρίως σσ. 59-62). Βλ. επίσης, P. Biggs: «The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes*, and *Trachiniae*», *CP* 61 (1966), σσ. 223-235.

<sup>26</sup> Στο λεξιλόγιο αλλά και στο θέαμα του πόνου και της νόσου του Ηρακλή των *Τραχινίων* αναφέρεται και ο Felix Budelmann, αν και το κεντρικό θέμα του άρθρου

πάλου γίνονται πολύ πιο συγκεκριμένα τώρα που ο Ηρακλής αντιλαμβάνεται ότι η κατάσταση του είναι αποτέλεσμα της «συμμαχίας» δύο παλαιών αντιπάλων του, της Ύδρας και του Νέσσου. Νιώθει ότι εκείνη η παλαιά πάλη μαζί τους δεν έχει ολοκληρωθεί. Τώρα παίζεται η τελευταία πράξη και σε καμιά περίπτωση δεν θέλει η νίκη να βρεθεί στη μεριά των αντιπάλων του.

Μήπως λοιπόν η πυρά πάνω στην Οίτη δεν είναι παρά η «φωτιά» μιας τελευταίας μάχης, στην οποία ρίχνεται ο ήρωας στην προσπάθειά του να διατηρήσει άθικτο το μεγαλείο του; Ενώ ο ήρωας ετοιμάζεται, χρησιμοποιεί τη στρατιωτική γλώσσα του πολέμου. Θέλει τον γιο του *σύμμαχον* (στ. 1175,) και του ζητάει να συμπράξει μαζί του (*συμπράσσειν*, στ. 1177) με απόλυτη πειθαρχία (*πειθαρχείν*, στ. 1178). Για να εξασφαλίσει αυτή τη συμμαχία απαιτεί να δεσμευτεί ο Ύλλος με επίσημο όρκο, απαραίτητο συμπλήρωμα κάθε συμμαχικής δεσμευσης. Η σκηνική δράση, καθώς ο Ηρακλής υπαγορεύει στο γιο του τις τελετουργικές κινήσεις της ορκωμοσίας και το περιεχόμενο αυτού του «τυφλού» όρκου, υπογραμμίζουν την επισιμότητα της στιγμής.<sup>27</sup> Για να πιέσει μάλιστα ψυχολογικά τον Ύλλο, δεν διστάζει να τον κατηγορήσει προκαταβολικά για *απιστία* (στ. 1183). Τα θέματα *πίστεως* και *απιστίας* επανέρχονται ως *leitmotiv* στη σκηνή τουλάχιστον τέσσερις φορές (στ. 1182, 1224, 1229, 1240). Ο Ηρακλής ως στρατιωτής γνωρίζει πολύ καλά ότι, αν οι αξίες της πίστεως και της πειθαρχίας απονήσουν, δεν θα μπορέσει να πραγματοποιήσει το σχέδιό του. Αξίζει επίσης να παρατηρήσουμε ότι θέλει να ξεκινήσει γι' αυτόν τον τελευταίο άθλο σε κλίμα χαράς και ευφορίας: απαγορεύει τις κραυγές και τα δάκρυα γύρω από την πυρά (στ. 1199). Απαιτεί από τον Ύλλο να σταθεί πλάι του *ἀστένακτος κἀδάκρυτος* (στ. 1200). Ο ίδιος μάλιστα καλεί την ψυχή του να σφίξει τα χείλη, ώστε να μη βγει στεναγμός πόνου (στ. 1260-63), όπως άλλωστε *ἀστένακτος* έφευγε πάντα στη ζωή του για να πραγματοποιήσει τους επίπονους άθλους του (στ. 1074). Ζητάει ακόμη από την ψυχή του να δει με χαρά αυτό το τέλος (*επίχαρτον*, στ. 1262) που για τους άλλους θνητούς είναι ανεπιθύμητο (*ἀεκούσιον*, στ. 1263).

Εκείνο όμως που θυμίζει έντονα, αυτή την ύστατη ώρα, τους άθλους και τους παλιούς αντιπάλους του ήρωα, είναι το λεξιλόγιο που ο Ηρακλής χρησιμοποιεί, όταν δίνει λεπτομερείς οδηγίες στον γιο του σχετικά με τα ξύλα που πρέπει να συλλέξει για την πυρά. Τώρα που δεν υπάρχουν πλέον Γίγαντες γεννημένοι από τη Γη ούτε άγρια θηρία για να αντιμετωπίσει (στ. 1058-61), ψάχνει αυτή τη χθονιότητα σε κλαδιά δένδρων που έχουν τις ρίζες τους πολύ βαθιά στη γη, όπως αυτά της *βαθυρρίζου δρυός* (στ. 1195), αναζητά τη θηριωδία και την αγριότητα των αντιπάλων του στον *άγριον έλαιον* (στ. 1197) και επιμένει στην αρρενωπότητα αυτών των αντιπάλων, υπογραμμίζοντας τη σκληρότητα του ξύλου που θα του δώσει το θάνατο με τη λέξη *άρσενα* (στ. 1196).<sup>28</sup> Μήπως οι λεπτομέρειες αυτές υπαινίσσονται τις ανδρικές αξίες, την ευθύτητα και τον έντιμο αγώνα που απαιτούσε πάντα από τον εαυ-

του εστιάζει σε θέματα πρόσληψης και παρουσίας του σωματικού πόνου σε νεότερα έργα ή παραστάσεις που έχουν επηρεαστεί από τον *Φιλοκτήτη* και τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. F. Budelmann: «The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain», *AJPh* 128 (2007), σσ. 443-467 (κυρίως σσ. 443-6).

<sup>27</sup> Τη σοβαρότητα και την επισιμότητα αυτής της τελετής ορκωμοσίας υπογραμμίζει η P. E. Easterling: *Σο-*

*φοκλέους Τραχίνιαι*, ό. π. (σημ. 1), ad loc.

<sup>28</sup> Ch. Segal: *Tragedy and Civilization*, ό. π. (σημ. 3), σ. 93. Να τονίσουμε επίσης ότι τόσο ο χώρος (Οίτη) όσο και τα ξύλα (δρυς και ελιά) που επιλέγονται για την πυρά παραπέμουν άμεσα σε θεότητες (Δίας και Αθηνά) που έχουν στενή σχέση με τον ήρωα. Παρόμοιες παρατηρήσεις από τον Ph. Holt: «The End of the *Trachiniai*», ό. π. (σημ. 2), σ. 76.

τό του μπροστά στους αντιπάλους του, στοιχεία που λείπουν βέβαια από τις δόλιες μεθόδους του Νέσσου;

Ο Ηρακλής, λοιπόν, ο οποίος λίγο πριν μεταφερθεί στη σκηνή είχε εκφράσει την επιθυμία του στον Ύλλο να τον κρούψει κάπου να πεθάνει, ώστε κανείς άνθρωπος να μη δει την ντροπή του και το αιμωπικό τέλος του (στ. 799 κ. εξ.), απαιτεί τώρα ο θάνατός του να γίνει δημόσιο θέαμα. Ένας θάνατος πάνω στην πυρά που έχει ετοιμαστεί με τέτοιο τρόπο θα τον λυτρώσει από την ντροπή των θρήνων, τους οποίους ξεστόμισε ο ίδιος στην αρχή αυτής της σκηνής, και θα τελειώσει με μια εικόνα που θα τον παρουσιάζει «κατακτητή» ακόμη και του θανάτου του, ενός θανάτου αντάξιου του ηρωικού κώδικα αξιών που κατηύθυναν όλη του την πορεία πάνω στη γη.

Η σκηνή κλείνει όπως ακριβώς άρχισε: με μια πομπή που κινείται στο ρυθμό των αναπαίστων. Το κλίμα όμως είναι εντελώς διαφορετικό: τώρα δεν ακούγονται κραυγές πόνου και θρήνοι. Ο ήρωας είναι ήρεμος καθώς παίρνει τον δρόμο για τη νεκρική πυρά, έχοντας εξασφαλίσει αυτό που θεωρούσε ουσιώδες για την τιμή και τη μεταθανάτια φήμη του. Ο ποιητής καλεί τον θεατή να φανταστεί την πυρά πάνω στην Οίτη ως τη φωτιά μας τελευταίας μάχης, στην οποία θα πέσει ο ήρωας, αποδεικνύοντας για τελευταία φορά την *ευγένεια* και την ηρωική φύση του.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****A. Εκδόσεις – Υπομνήματα**

- Papageorgius Petrus N., (ed): *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, B. G. Teubner, Leibzig 1888.
- Jebb R. C.: *Sophocles, the Plays and Fragments. The Trachiniae*, Cambridge University Press, Cambridge 1892.
- Pearson A. C.: *Sophoclis Fabulae*, Oxford Classical Texts, Oxford 1924.
- Kamerbeek J. C.: *The Plays of Sophocles. Trachiniae*, E. J. Brill, Leiden <sup>2</sup>1967.
- Lloyd-Jones Hugh & Wilson N. G.: *Sophoclis Fabulae*, Oxford Classical Texts, Oxford 1990.
- Davies Malcolm: *Sophocles: Trachiniae*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Lloyd-Jones Hugh: *Sophocles*, vol. II, Harvard University Press (Loeb), Cambridge Mass. 1994.
- Easterling P. E.: *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, μτφρ. Π. Μ. Φαναράς, Ινστιτούτο του Βιβλίου– Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996 (έκδ. του πρωτοτύπου στα αγγλικά, Cambridge University Press, Cambridge 1982).

**B. Μελέτες – Άρθρα**

- Adams S. M.: *Sophocles the Playwright*, University of Toronto Press, Toronto 1957.
- Biggs P.: «The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes*, and *Trachiniae*», *CP* 61 (1966), σσ. 223-235.
- Blundell M. W.: *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Bowman Laurel: «Prophecy and Authority in the *Trachiniae*», *AJP* 120 (1999), σσ. 335-50.
- Bowra C. M.: *Sophoclean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1944.
- Bremer J. M.: *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1969.
- Budelmann F.: «The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain», *AJPh* 128 (2007), σσ. 443-467.
- Fuqua C.: «Heroism, Heracles and the *Trachiniae*», *Traditio* 36 (1980), σσ. 1-81.
- Holt Philip: «The End of the *Trachiniae* and the Fate of Herakles», *JHS* 109 (1989), σσ. 69-80.
- Kells J. H.: «Sophocles, *Trachiniae* 1238 ff.», *CR*, N. S., 3 (1962), σσ. 185-6.
- Kitto H. D. F.: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα <sup>4</sup>1989.
- Lattimore R.: *The Poetry of Greek Tragedy*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1958.
- Lesky A.: *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμοι Α & Β, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα <sup>2</sup>1990 (τόμος Α') & <sup>2</sup>1993 (τόμος Β).
- Letters F. J. H.: *The Life and Work of Sophocles*, Sheed & Ward, London 1953.
- Liapis Vayos: «Intertextuality as Irony: Heracles in Epic and in Sophocles», *G&R* 53, 1 (2006), σσ. 48-59.

- Linforth I. M.: «The Pyre on Mount Oeta in Sophocles' *Trachiniae*», *University of California Publ. in Class. Philology*, 14. 7 (1952), σσ. 255-68.
- Lloyd-Jones H.: *The Justice of Zeus*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1983.
- Machin A.: *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Serge Fleury, Haute Ville 1981.
- Maddalena A.: *Sofocle*, Giappichelli, Turin 1959.
- Méautis G.: *Sophocle: essai sur le héros tragique*, Albin Michel, Paris 1957.
- Mikelson J. D.: «Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy», *TAPhA* 116 (1986), σσ. 89-98.
- Μπακονικόλα Χ.: «Ο χρόνος στη δραματική και στην τραγική του διάσταση (Μια ανάγνωση των *Τραχινίων*)», στον τόμο της ίδιας: *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου –Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 49-59.
- Opstelten J. C.: *Sophocles and Greek Pessimism*, μτφρ. στα αγγλικά J. A. Ross, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1952.
- Panoussis I.: *Crainte et violence dans le théâtre de Sophocle*, ANRT, Thèse à la carte, Lille 2003.
- Perrotta G.: *Sofocle*, Principato, Messina-Milano 1935.
- Reinhardt K.: *Sophocle*, μτφρ. στα γαλλικά E. Martineau, Les Éditions de Minuit, Paris 1971.
- Ronnet G.: *Sophocle poète tragique*, E. de Boccard, Paris 1969.
- Ronnet G.: «L'ambiguïté de Sophocle» στο A. Machin & L. Pernée (éds): *Actes du Colloque: Sophocle; le texte, le personnages*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1993, σσ. 27-33.
- Saïd S.: *La faute tragique*, François Maspero, Paris 1978.
- Segal Ch.: *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1981.
- Segal Ch.: *Interpreting Greek Tragedy*, Cornell University Press, Ithaca 1986.
- Segal Ch.: «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?», *HSCPh* 100 (2000), σσ. 151-171.
- Sorum Christina Elliott: «Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*», *GRBS* 19 (1978), σσ. 59-73.
- Torrance R. M.: «Sophocles: Some Bearings», *HSCPh* 69 (1965), σσ. 269-327.
- Waldock A. J. A.: *Sophocles the Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge 1951.
- Webster T. B. L.: *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφρ. & επιμ. Ι. Αχ. Μπάριμπας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996.
- Whitman C. H.: *Sophocles. A Study in Heroic Humanism*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1951.
- Winnington-Ingram R. P.: *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν. Κ. Πετρόπουλος & Χ. Π. Φαράκλας, Ινστ. του Βιβλίου –Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.





## ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

### «ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΟΔΡΑΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΕΩΣ ΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ»

Το παραμυθόδραμα, δηλαδή το θεατρικό έργο που βασίζεται σε ένα παραμύθι, συνήθως λαϊκό –αν και όχι απαραίτητως–, κατά κανόνα απευθύνεται σε παιδικό κοινό. Παραμυθοδράματα προοριζόμενα για ενήλικο ή γενικό κοινό δεν γράφονται σήμερα πολλά. Η αρχή του είδους θα μπορούσε να αναχθεί σε ορισμένα έργα του Σαίξπηρ, όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, το οποίο χρησιμοποίησαν πολλοί μεταγενέστεροι συγγραφείς ως βάση, *Ο βασιλιάς Κυμβελίνος* και βέβαια το *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, και άλλων συγχρόνων του, όπως το *Όμπερον, ο νεραϊδοπρίγκιπας* του Μπεν Τζόνσον (1611) ή η όπερα *Η βασιλισσα-νεράιδα* του Χένρυ Πέρσελ (1692). Γνωστότερα στην ιστορία του θεάτρου είναι τα έργα του Κάρολο Γκότσι *Η αγάπη των τριών πορτοκαλιών* (1761) και *Τουραντό* (1762). Το είδος υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλές στη Γερμανία κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, με διασημότερα τα έργα του Λούντβιχ Τιχ *Η κοκκινισκουφίτσα*, *Ο παπουτσωμένος γάτος* και *Ο ξανθός Έκμπερτ*, ασκώντας μέσα από τις παραμυθένιες ιστορίες τους κοινωνική, πολιτική και λογοτεχνική κριτική στην εποχή του. Ο Φρίντριχ ντε λα Μοτ Φουνκέ εισήγαγε τα μοιραία ερωτικά θέματα με τις νεράιδες Οντίν και Μελουζίν, όπως και ο Φραντς Γκριλπάρτσερ, ενώ ο Γκέοργκ Μπύχνερ έγραψε ένα αντιπαραμυθόδραμα: *Λεόντιος και Λένα*. Στην Ελλάδα εμφανίστηκε περσιόπου την ίδια εποχή (1646), με την *Ευγένια* του Θεόδωρου Μοντσελέζε<sup>1</sup>. Πρόκειται για δραματοποίηση του παραμυθιού της «κουτσοχέρας», που συναντάται σε παραλλαγές στον ελληνικό αλλά και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Υπάρχει κυρίως σε αφηγηματική μορφή αλλά και σε δύο δραματικές εκδοχές στο μεσαιωνικό θέατρο ως *sacra rappresentazione*<sup>2</sup>. Η παρουσίαση των αναλύσεων που έχουν γραφτεί ξεπερνά τα όρια του μελετήματος αυτού<sup>3</sup>, ενώ στη σύγχρονη εποχή είχε δύο θεατρικές παραγωγές που ανέδειξαν και τη σκηνική του αξία<sup>4</sup>. Δεν φαίνεται πάντως να είχε συνέχεια στη θεατρική μας παράδοση. Πλησιάζοντας την εποχή που μας ενδιαφέρει, όταν το είδος έκανε συστηματικά αν και όχι πυκνά την εμφάνισή του στην Ελλάδα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι διανοούμενοι του περιοδικού *Η Τέχνη* (1898-99) είχαν αρχίσει να μελετούν, να μεταφράζουν και να γράφουν άρθρα για δύο σύγχρονους συγγραφείς: τον κατεξοχήν συμβολιστή Μορίς Μάτερλινκ και τον Γκέοργχαρτ Χάουπτμαν, που μετά από τα πρώτα κοινωνικά και ρεαλιστικά έργα του στράφηκε στον συμβολισμό, χαρακτηρίζοντας ο ίδιος το διασημότερο εξ αυτών, τη *Βουλιαγμένη καμπάνα*, «παραμυθόδραμα» (*Märchendrama*). Ο Γιάννης Καμπύσης παρακολούθησε μια παράστασή του στη Γερμανία και ενθουσιάστηκε<sup>5</sup>. Είχε ήδη γράψει τα πρώτα έργα του σε

<sup>1</sup> Στη σύγχρονη εποχή το εξέδωσε ο Mario Vitti: *Teodoro Montesele* Ευγένια, a cura di Mario Vitti, Istituto Universitario Orientale (Seminario de Greco moderno 2), Napoli 1965 και *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεόδωρου Μοντσελέζε 1646*, φιλολογική επιμέλεια Giuseppe Spadaro, Οδυσσεύς, Αθήνα 1995.

<sup>2</sup> Για ενδελεχή πραγμάτευση του πολυσυζητημένου αυτού θέματος βλ. Γιώργου Π. Πεφάνη: *Το βασίλειο*

*της Ευγένιας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, στο οποίο περιλαμβάνεται η προηγούμενη πλούσια βιβλιογραφία.

<sup>3</sup> Παρουσίασή τους στο Πεφάνη, ό.π.

<sup>4</sup> Το 1997 από το Αμφιθέατρο του Σπίρου Ευαγγελιάτου (βλ. Πεφάνη, ό.π., σσ. 218-223) και το 1910 (26-27 Ιουλίου) στο θεατρικό φεστιβάλ του θεάτρου Επί Κολωνώ από τον θίασο Boy Oh.

<sup>5</sup> Γ. Καμπύσης: «Γεράτος Άουπτμαν», *Η Τέχνη* 1899,

ρεαλιστικό-νατουραλιστικό ύφος και φαίνεται πως αναζητούσε νέες κατευθύνσεις.

Τα πρώτα παραμυθοδράματα στο νεοελληνικό θέατρο εμφανίστηκαν το 1901 και ανήκουν στον Γιάννη Καμπύση<sup>6</sup>. Η *Ανατολή*<sup>7</sup> βασίζεται ενδεχομένως στο παραμύθι *Το κοιμισμένο βασιλόπουλο*<sup>8</sup>, που διαθέτει παραπλήσια δομή, με δύο γυναίκες να ανταγωνίζονται ποια θα κερδίσει τον βασιλικό νυμφίο. Φυσικά ο Καμπύσης το επεξεργάζεται διαφορετικά από τη φαινομενικά αφελή λαϊκή αφήγηση, σε ένα έμμετρο συμβολιστικό δράμα με δικές του προσθήκες και ίσως επιδράσεις από τα έργα του Μάτερλινκ. Τον ίδιο χρόνο της έκδοσης της *Ανατολής* δημοσιεύτηκε στον *Διώνυσο* το έργο του *Αι επτά περιγίπισσαι*<sup>9</sup>, και οι επτά κοιμισμένες, οπότε ενδεχομένως του πρόσφερε κάποιο ερέθισμα, το οποίο συνδύασε με την επιλογή ενός παρόμοιου λαϊκού παραμυθιού, δίνοντας μια ακόμα διάσταση στον δρόμο που χάραξε ο Νικόλαος Πολίτης με την ανάδειξη της παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού, και η γενιά του '80, όπως και οι επίγονοι και συμπαθούντες, συνέχισαν καλλιεργώντας ένα είδος νεορομαντισμού σε ανάμειξη με ρεαλιστικά στοιχεία –ο Καμπύσης εδώ εξοβελίζει τα τελευταία. Πάντως η ζωηρή γλώσσα που χρησιμοποίησε για το κείμενο δεν θυμίζει σε τίποτα τις επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις των έργων του Βέλγου δραματοουργού.

Μέσα σε ένα έρημο παλάτι κοντά σε μιαν ακρογιαλιά, κοιμάται –δηλαδή είναι σε κόμα– ένα βασιλόπουλο, που η μοίρα του όρισε να ξυπνήσει όταν μια «δυνατή ψυχή» (σ. 274) μείνει κοντά του όλη τη νύχτα ώσπου να ξημερώσει. Πραγματικά μια νύχτα και με φουρτουνιασμένη θάλασσα, μια κοπέλα του λαού, η Μάρω, που περιπλανιέται με τη μάνα της γιατί το χωριό δεν της έφτανε και κυνηγεί έναν «άγνωστο πόθο» (σ. 275), μπαίνει τυχαία στο παλάτι, ενώ η πόρτα κλείνει και τις χωρίζει. Αρχικά φοβάται. Ακούγοντας τα λόγια της μαρμαρωμένης μορφής και γνωρίζοντας τον θρύλο, ξεπερνάει μονομιάς τον φόβο της και αποφασίζει ότι η δυνατή ψυχή είναι η ίδια: θα πάρει το βασιλόπουλο και θα πραγματώσει έτσι τον εαυτό της: «Θέλω ό,τι ξανοίχτη εντός μου να ν το βγάλω!» (σ. 276). Καλεί τα πνεύματα να τη βοηθήσουν και έρχονται μερικά από την *Τρικυμία* και μερικά από *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ, σε μιαν ατμόσφαιρα που παραπέμπει στον *Μάνφρεντ* του Μπάυρον και στον *Φάουστ* του Γκαίτε. Το Μαρμαρωμένο Βασιλόπουλο, που μιλάει εντούτοις, έστω και υπόκωφα, καλεί τη νιότη να τον σώσει. Περήφανα η Μάρω δηλώνει ότι αυτή είναι η νιότη,

σσ. 90-93, αναδ. *Καμπύσης. Άπαντα*, αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, εκδ. Πηγής, Αθήνα 1972, σ. 448. Ο Καμπύσης ήταν στη Γερμανία από τον Οκτώβριο του 1898 ως τον Ιούλιο του 1899.

<sup>6</sup> Για τα θεατρικά έργα του Γιάννη Καμπύση βλ. Θ. Γραμματά: *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984.

<sup>7</sup> Γ. Καμπύση: *Ανατολή*, Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρης, Αθήνα 1901, αναδ. *Καμπύσης: Άπαντα*, ό.π., σσ. 273-290. Τα παραθέματα εδώ προέρχονται από τη δεύτερη έκδοση. Ο Βαλέτας πρόσθεσε κάτω από τον τίτλο τον χαρακτηρισμό «παραμυθοδράμα», ο οποίος όμως δεν υπάρχει στην έκδοση του 1901, την οποία επέβλεψε ο ίδιος ο Καμπύσης (βλ. Μποέμ [Μ. Χατζόπουλος]: «Γιάννης Α. Καμπύσης», *Το Περιοδικόν μας*, τόμ. Β' [Αύγ. 1900-Φεβ. 1901], σ. 341). Ούτε στην πρώ-

τη δημοσίευση του *Αρήγιανον* υπάρχει ο χαρακτηρισμός, τον οποίο επίσης πρόσθεσε ο Βαλέτας.

<sup>8</sup> Την προέλευση εντοπίζει ο Γραμματάς, ό.π., σ. 113, υποσ. 33 και παραπέμπει στα *Ελληνικά παραμύθια* του Γ. Μέγα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα χ.χ., σσ. 164-170.

<sup>9</sup> Μωρίς Μάτερλινγκ: «*Αι επτά περιγίπισσαι*», *Διώνυσος Α'*, 1901, σσ. 165-177, μετ. Μ. (μάλλον ο Μήτσος Χατζόπουλος). Κατά τα άλλα τα δύο έργα δεν μοιάζουν. Στοιχεία για την ελληνική πρόσληψη του Μάτερλινκ βλ. Βάλτερ Πούχγκερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 773-778· του ίδιου: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο, 17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 118-132· του ίδιου: «Maeterlinck και Καζαντζάκης», στον τόμο *Ο μίτος της Αριάδνης*, Εστία,

που η αγάπη και η δύναμή της θα φέρουν το φως. Ο Έρως με τη φαρέτρα και τα βέλη του την εγκρίνει αρχικά, αλλά δεν δέχεται να τη σαϊτέψει, γιατί δεν ερωτοχτυπιέται κανείς με τη θέλησή του. Η Μάρω του τραγουδάει και τον γοητεύει. Αυτός τη σαϊτεύει και της δίνει την αγάπη που χρειάζεται για τον άθλο της, αλλά το χτύπημα την κάνει να πέσει λιπόθυμη. Από το παράθυρο μπαίνει μια Αράπισσα, συντρόφισσα πειρατών. Όταν αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει από τα μουρμουρητά του Βασιλόπουλου, διώχνει τους συντρόφους της για να τον πάρει αυτή. Οι δύο γυναίκες λογομαχούν, ενώ το Βασιλόπουλο υπνοβατεί απαγγέλλοντας τα λογίδια του. Η Μάρω καταβάλλει την Αράπισσα και την υποτάσσει. Εμφανίζεται όμως και μια τρίτη γυναίκα, που δώδεκα χρόνια αναζητεί το Βασιλόπουλο και επί τέλους μια μάγισσα την οδήγησε στο παλάτι. Είναι η Βασίλισσα «των άσπρων νήσων», που είχε πολλούς υποψήφιους για το χέρι της, αλλά ερωτεύτηκε ένα Ρηγόπουλο περαστικό από το βασιλείο της και αδιάφορο στις χάρες της. Από τότε τον αναζητά και έμαθε ότι βρίσκεται κλεισμένος στο παλάτι, γι' αυτό και ήρθε. Οι τρεις γυναίκες τον διεκδικούν. Η Αράπισσα είναι υποταγμένη στη Μάρω, αλλά τη μισεί και υποστηρίζει τη Βασίλισσα. Της προτείνει να σκοτώσουν τη Μάρω, αλλά εκείνη διατάζει. Η Αράπισσα τονίζει ότι μόνο η δυνατότερη θα τον κερδίσει. Το ξημέρωμα το Βασιλόπουλο ξυπνάει και προβληματίζεται ποια από τις δύο λευκές γυναίκες είναι η «δυνατή ψυχή», ενώ η Αράπισσα παραμερίζεται. Του διηγούνται η κάθε μια την ιστορία της για να να κρίνει και η Βασίλισσα πεθαίνει από την ένταση της διαμάχης. Η Μάρω την περιφρονεί: «*Τι σημαίνει Πρόοδο δεν το ξέρει!*» (σ. 290) και αναρωτιέται μήπως η ίδια είναι αθάνατη. Εγκαταλείπει το Βασιλόπουλο και τραβάει τη σκιάβα της σε μάχες, προβλέποντας ότι θα την αναζητήσει εκείνος. Πραγματικά αυτός την ακολουθεί.

Ο Καμπύσης θεωρείται γενικώς ως εισηγητής του ρεαλιστικού/νατουραλιστικού δράματος στην Ελλάδα στην τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αι., μαζί με τον Γρηγόριο Ξερόπουλο<sup>10</sup>, αλλά και του συμβολιστικού, το 1898, με το *Δαχτυλίδι της μάνας*, το οποίο διαθέτει παραμυθιακά στοιχεία, λ.χ. νεράιδες, αλλά δεν βασίζεται σε παραμύθι. Πέρα από το ζωηρό ενδιαφέρον όλης της γενιάς των δημοτικιστών του τέλους του 19<sup>ου</sup>- αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα για τις λαϊκές παραδόσεις, τη δημοτική ποίηση και τη χρήση τους στο δράμα<sup>11</sup>, στην παράδοση που ξεκίνησαν ο Σπυρίδων Βασιλειάδης με τη *Γαλάτεια* (1872) και τον *Θάνο Καλλισθένη* (1874;

Αθήνα 2001, σσ. 338-357.

<sup>10</sup> Στην πραγματικότητα υπήρχαν από την προηγούμενη δεκαετία σύγχρονα αστικά δράματα, όπως λ.χ. τα έργα του Δ. Κορομηλά *Φίλου εντολή*, *Ακτίς εν σκότει κ.ά.*, τα οποία μάλιστα παραστάθηκαν, αλλά η στροφή τους δεν εντοπίστηκε από τους μελετητές του νεοελληνικού θεάτρου παρά μόνο πρόσφατα. Αντίθετα τα έργα του Καμπύση *Το μουσικό του γάμου* (γράφτηκε το 1893) και *Η φάρσα της ζωής* (γράφτηκε το 1895), που εκδόθηκαν το 1896, όπως και τα τρία του Ξερόπουλου του 1895, *Ο ψυχοπατέρας*, *Ο τρίτος* και *Ο μακαρίτης Μανώλης* ή *Η κωμωδία του θανάτου*, από τα οποία τα δύο πρώτα ανέβασε τον ίδιο χρόνο ο Λεκατσάς δίχως επιτυχία, αξιολογήθηκαν ως τα πρώτα του νέου ρεύματος, που περιλάμβανε και τη γραφή τους στη δημοτική,

από την εμφάνισή του έως σήμερα. Για τον Ξερόπουλο βλ. Βάλτερ Πούχγκερ: «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξερόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», στον τόμο *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. 5 θεατρολογικά μελέτηματα*, Κορφή, Αθήνα 2002, σσ. 171-265· για τον Καμπύση βλ. Γραμματά ό.π., σσ. 69-98 και passim. Ασφαλώς το πνευματικό κύρος των συγγραφέων αλλά και η αξία των έργων τους βοήθησε στην αποδοχή τους, παρά τις αισθητικές αντιρροήσεις που διατύπωσε η κριτική, ως έργων-σταθμών στον ελληνικό χώρο.

<sup>11</sup> Η βιβλιογραφία για το θέμα αυτό είναι πλέον μεγάλη. Ενδεικτικά βλ. Β. Πούχγκερ: «Η παραλογή και το δράμα», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογία*

δεν έχει χρονολογηθεί<sup>12</sup> και ο Αργύρης Εφταλιώτης με τον *Βουρκόλακα* (1892/94)<sup>13</sup>, μάλλον ο Καμπύσης θέλησε να γράψει και ένα καθαυτό συμβολιστικό δράμα και να δώσει μια ακόμα ελληνική εκδοχή των ευρωπαϊκών ειδών σύμφωνα με την προτροπή του Παλαμά<sup>14</sup>. Στην εποχή του έλαβε μια απαξιωτική κριτική από Ν. Επισκοπόπουλο<sup>15</sup> και μια επαινετική από τον Μήτσο Χατζόπουλο<sup>16</sup>, με τον οποίο ενδεχομένως το συζήτησε<sup>17</sup>. Με την δηλωμένη πρόθεση να εμβαθύνει στους συμβολισμούς, ο δεύτερος ερμηνεύει τη Μάρω ως εκπρόσωπο της «Αρείας Φυλής» και την Αράπισσα ως «την αντιπρόσωπον των μη Αρείων, των κατωτέρων μαύρων και κιτρίνων φυλών». Η Μάρω νικά και υποτάσσει την Αράπισσα όπως η Ευρώπη την Αφρική, που δεν παύει να τη «μισεί ασπόνδως». Η Βασίλισσα παραπέμπει μάλλον στην Ασία, ενώ το Βασιλόπουλο εκπροσωπεί «τον πόθον της Ζωής». Η άρια φυλή εκμεταλλεύεται τη δύναμη της μαύρης φυλής προς όφελός της και στην κραυγή της Βασίλισσας μένει απαθής, επειδή αυτή αγνοεί την πρόοδο. Σύμφωνα με τον Νίτσε, «Εις την καταστροφικήν έγκειται η πρόοδος», γι' αυτό άλλωστε και η Μάρω, αφού διεκδικήσει παθιασμένα το Βασιλόπουλο, το εγκαταλείπει με την προτροπή να την αναζητήσει «στις φωτιές και τις καταστροφές», εκείνο ερεθίζεται και την ακολουθεί, ενώ ο ήλιος φωτίζει το παλάτι, ήρθε η Ανατολή<sup>18</sup>. Ο ίδιος ο Καμπύσης άλλωστε κληρονομεί τη ζωή με ίδιο πόθο όπως και το Βασιλόπουλο, μέσα στις φωτιές και τις καταστροφές, μέσα στους αγώνες και τα εμπόδια. Από τους νεότερους μελετητές, ο Βάλσας μάλλον συντάσσεται με τον Επισκοπόπουλο, βρικόκοντας ότι μάταια ο συγγραφέας αγωνίζεται να δομήσει μια υπόθεση μέσα από τους πυκνούς καπνούς του συμβολισμού, που αν δουλευόταν με ειρωνικό ύφος θα ήταν αριστούργημα, έτσι όμως πήρε τον κατήφορο ενός νόθου λογοτεχνικού είδους που ονομάζεται «ονειρόδραμα», κατεξοχήν αντισκηνικό δημιούργημα<sup>19</sup>. Ο Λαούρδας, εξίσου αόριστα με τους διανοούμενους των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που χρησιμοποιούσαν τον συμβολισμό φως-σκοτάδι για τις πολι-

κές επιστημονικές, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σσ. 307-330.

<sup>12</sup> Σφαιρικά για τον Βασιλειάδη βλ. Μαρίας Δημάκη-Ζώρα: *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002.

<sup>13</sup> Για τον *Βουρκόλακα* βλ. Κυριακής Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», *Παράβασις* 7, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εργο, Αθήνα 2006, σσ. 133-152 και στον τόμο *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 99-142.

<sup>14</sup> «Καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, νατουραλισμοί, συμβολισμοί, ιφνεογερμανισμοί [...] όλοι οι εις ισομοίσεισμοί [...] Τρισευλογητός ο Ιφνεογερμανισμός, ανίσως τα ζωογόνα του ρεύματα φθάσουσι και μέχρι της συγχρόνου νεοελληνικής ψυχής» (Κ. Παλαμάς: «Η φαντασία και η πατρις», *Το Άστυ*, 9 Αυγ. 1899, αναδ. στα *Άπαντα*, Μπίρης, Αθήνα χ.χ. τόμ. 2, σ. 288).

<sup>15</sup> Ν. Επ.: (στ.) «Πρωινά γράμματα», *Το Άστυ*, 18 Απρ. 1901. Παρότι η βιβλιογραφίες του Βαλέτα (*Άπαντα*, ό.π., σ. 26) και του Γραμματά (ό.π., σ. 136) δίνουν ως τίτλο του άρθρου «Η Ανατολή του Καμπύση», αυτός

δεν υπάρχει και ο Επισκοπόπουλος αναφέρει τον τίτλο του έργου λανθασμένα ως *Αυγή*. Συγκεκριμένα ότι πρόκειται για ένα «ιδιότροπον τομίδιον υπό τον τίτλον *Αυγή* [...] όπου ανήσυχος και δυσνόητος πάλλεται και αναβράζει μία υψηλή φιλοσοφία, ασυνάρτητος, γαλουχημένη εις τα νάματα των ιδεών του Νίτσε και του Ίφεν».

<sup>16</sup> Μποέμ (Μ. Χατζόπουλος): «Γιάννης Α. Καμπύσης», *Το Περιοδικόν μας*, τόμ. Β' (Αύγ. 1900-Φεβ. 1901), σσ. 347-349.

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 341. Ο Χατζόπουλος τον ρώτησε αν βρήκε με το τελευταίο «πολύ υπέτερο» έργο του, *Ανατολή*, που μόλις είχε εκδοθεί, τον δρόμο της τέχνης του. Αυτός απάντησε «Δεν το ξέρω».

<sup>18</sup> Παρόμοιους συμβολισμούς σε ρεαλιστικά δραματικά συμφραζόμενα έχει και το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Σημερώνει*, τον 1907 (βλ. Κ. Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μύητος 2005, σσ. 97-128, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>19</sup> Μ. Βάλσας: *Το νεοελληνικό θέατρο. Από το 1953 ως το 1900*, εισ.-μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου,

τικές τους υποδηλώσεις, σύμφωνα με τις ιδεολογικές προτιμήσεις τους, που δεν ταυτίζονται και εξελίσσονται άλλωστε συν τω χρόνω, για τον δημοτικισμό, αλλά και τις κοινωνικές προλήψεις / προκαταλήψεις, θεωρεί την *Ανατολή* «θεατρικό συμβολικό έργο, που κυκλοφόρησε στα 1901 για να συμβολίσει το φως της ημέρας και την πάλη που διεξάγει προς τις φυσικές και ηθικές δυνάμεις του σκοταδιού, χρησιμοποιεί για σύμβολο ένα κορίτσι, τη Μάρω, μια δυνατή ψυχή, που ύστερ' από αδιάκοπη και πολύχρονη πάλη που διεξάγει, κατορθώνει στο τέλος να ξυπνήσει την κοιμισμένη ανθρώπινη ψυχή, και να την ξαναφέρει στη συνείδηση του εαυτού της»<sup>20</sup>. Ο Γραμματάς προτιμά μια κοινωνιολογική-πολιτική ερμηνεία, σύμφωνη με τις ιδεολογικές ζυμώσεις της περιόδου τις σχετικές με τις έννοιες λαός-λαϊκισμός, γλώσσα-δημοτικισμός, έθνος-φυλή. Η Μάρω συμβολίζει μια κατηγορία λαού που έχει ξυπνήσει και κατακτήσει την αυτοσυνειδησία του, ενώ στηρίζεται στις δικές της δυνάμεις και καταφέρει να επιβληθεί στην τάξη που την καταπίεζε. Το Μαρμαρωμένο Βασιλόπουλο συμβολίζει τον ελληνισμό όπως έχει ερμηνευθεί ιστορικά τόσο από τις άρχουσες τάξεις όσο και από τον λαό. Η Βασίλισσα είναι η ξεπεσμένη αριστοκρατία που προβάλλει τις ίδιες διεκδικήσεις με τον λαό, αλλά ανήκει στο παρελθόν, η Αράπισσα μορφοποιεί την «άβουλη δύναμη», το μέσο με το οποίο ο λαός επικρατεί στην αναμέτρησή του με την αριστοκρατία, παρότι ως τέτοιο σύμβολο παρουσιάζει αντιφάσεις. Η Μάρω ακόμα συμβολίζει την πνευματική ηγεσία του λαού, είναι ο διανοούμενος, που σύμφωνα με τις ντισειξές θεωρίες πρέπει να γίνει ο ηγέτης του λαού και μαζί να γκρεμίσουν την τάξη των αριστοκρατών και το έθνος να εισέλθει σε νέα ιστορική φάση. Παράλληλα, η Μάρω συμβολίζει τη δημοτική γλώσσα και η Βασίλισσα την καθαρεύουσα. Ο μεγαλοϊδεατισμός και ο καθαρευουσιανισμός, ως ιδεολογίες της άρχουσας τάξης ηττώνται από τον λαό και τους φυσικούς του ηγέτες, τους διανοούμενους, που θα οδηγήσουν το έθνος σε καινούργιες ιστορικές και πολιτιστικές κατακτήσεις. Και αυτός καταλογίζει στο έργο αντιθεατρικότητα<sup>21</sup>. Αμφότερες οι ερμηνείες μπορούν να θεωρηθούν έγκυρες. Στο παραδοσιακό παραμύθι, από το οποίο ο Καμπύσης άντλησε την έμπνευσή του, δύο γυναίκες διεκδικούν το κοιμισμένο βασιλόπουλο, η βασιλοπούλα και η σκλάβα της. Η σκλάβα εκμεταλλεύεται τον ύπνο της βασιλοπούλας για να πάρει τη θέση της και να παντρευτεί το βασιλόπουλο, αλλά φυσικά στο τέλος η αλήθεια αποκαλύπτεται και η σκλάβα τιμωρείται. Αν δεν ήταν τυπική λύση των παραμυθιών τα βασιλικά πρόσωπα να θριαμβεύουν απαράβατα, θα μπορούσε να δοθεί και μια πολιτική-κοινωνική ερμηνεία στο παραμύθι, με το δίδαγμα ότι η άρχουσα τάξη υπερισχύει όσες εξεγέρσεις και αν γίνουν για τον παραμερισμό της. Ο Καμπύσης βέβαια δίνει άλλη λύση: η Μάρω είναι η κοπέλα του λαού που θριαμβεύει. Αυτή η άποψη συνάδει με τις σοσιαλιστικές ιδέες του Καμπύση, που είχαν βρει σαφέστερη θεατρική έκφραση στους *Κούρδους* (1897)<sup>22</sup>. Ταυτόχρονα η γλώσσα του, ακραία, ψυχαρική δημοτική –παρά τις αντιρρήσεις του για τον Ψυχάρη<sup>23</sup>–, αποτελεί ασφαλώς τη δεύτερη συνιστώσα σε αυτό που Μάρω ονομάζει «*πρόοδο*» και η νεκρή Βασίλισσα αγνοεί, οπότε καλώς πέθανε. Το ότι φορέας της προόδου είναι μια γυναίκα είναι ένα ενδιάφερον στοιχείο, που εντάσσει το έργο σε αυτά που περιέλαβαν φεμινιστικές ιδέες στις αρ-

Ειρήμος, Αθήνα 1994, σ. 473.

<sup>20</sup> Β. Λαούρδας: *Η Τρισεύγενη του Παλαμά*. Δοκίμιο, Θεσσαλονίκη 1963, σ. 11.

<sup>21</sup> Γραμματάς, ό.π., σσ. 113-118.

<sup>22</sup> Βλ. Δ.Χ. Γουνελάς: *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην*

*ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 231-286.

<sup>23</sup> Βλ. κυρίως το άρθρο του «Ψυχαρισμός και ζωή» (*Το Περιοδικόν μας*, τόμ. Α', 1900, σσ. 33 εξ., αναδ. στα *Άπαντα*, ό.π., σσ. 415-436) και σποραδικές παρα-

χές του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>24</sup>. Η Μάρω εξελίσσεται από χωριατοπούλα που πνίγεται στον στενό της περιγύρο και ξεκινάει σαν άντρας να βρει την τύχη της, σε φιλόδοξη γυναίκα που ονειρεύεται να παντρευτεί τον πρίγκιπα, ένα διαχρονικό στερεότυπο για την γυναικεία ψυχολογία, και τελικά σε μια ανεξάρτητη αμαζόνα με δικούς της στόχους που τον εγκαταλείπει με την προτροπή να την ακολουθήσει εκείνος, και του επιβάλλεται.

Ο *Αρήγιανος* είναι ένα πραγματικά τολμηρό έργο στην πεζή μορφή του, που γράφτηκε το 1898. Ο Καμπύσης το επεξεργάστηκε ξανά σε στίχο και με διαφορετική υπόθεση το 1901, λίγο πριν τον θάνατό του, την οποία και δημοσίευσε τότε<sup>25</sup>. Και πάλι στο παλάτι του Βασιλιά, μερικοί σαιξπηροειδείς αυλικοί – ένας εκ των οποίων ιδιαίτερα και λυρικά φευγάτος – γελούν και αστεϊεύονται, αναγκάζοντας τον Βεζύρη να τους παρατηρήσει. Ο Αρήγιανος είναι ένας τραγουδιστής του δρόμου. Ο έφηβος Βασιλιάς τον άκουσε και ζήτησε να του τον φέρουν. Είναι μονίμως μελαγχολικός και ανικανοποίητος, προκαλώντας την ανησυχία της Αντιβασιλίσσας μητέρας του και του Βεζύρη. Ο τελευταίος καλεί τον τραγουδιστή στο παλάτι, ο οποίος συστήνεται στον Βασιλιά ως «ο κνηγός των ονειρών μου» (σ. 331), μιλάει μαζί του για τη νύχτα και τ' αστέρια και ο τραγουδιστής, που ονομάζεται «Ο άλλος», δηλώνει ότι δεν θα ήθελε να είναι βασιλιάς (σ. 332). Διηγείται ένα επεισόδιο: συνάντησε μια ανθρωποφάγα μάγισσα τυφλωμένη, την τράβηξε από τα τσίνορα για να την πετάξει μακριά, αλλά αυτή ξαναβρήκε το φως της με την κίνηση αυτή και υποσχέθηκε να γίνει σκιάβα του για το καλό που της έκανε άθελά του. Η Βασιλίσα θέλει να τον συλλάβει ως μάγο, κάτι που αυτός αρνείται: απλώς κνηγάει τ' όνειρό του. Ο Βασιλιάς προσπαθεί να τον πείσει να μείνει κοντά του και του υπόσχεται τα πάντα, εκείνος είναι απρόθυμος, απομακρύνεται τραγουδώντας. Σε μια συμπύκνωση χωροχρόνου επιστρέφει και δηλώνει ότι τίποτα δεν τον έκανε να λιώσει όπως τα λόγια και οι ικεσίες του Βασιλιά και υπόσχεται να μείνει. Ωστόσο έχει υποσχεθεί να φέρει στον τόπο του «που τα νέφελα τον σκεπάζουν», «το φάντασμα της ομορφιάς» (σ. 336-337), και αυτό γυρεύει στα πέρατα του κόσμου για να παντρευτεί, μα δεν βρίσκει μια τέτοια γυναίκα. Μάλλον όμως το βρήκε στο πρόσωπο του «βασιλόπλου» (sic), τα αισθήματα είναι αμοιβαία, και φιλιούνται ερωτικά. Ο Βεζύρης και η Αντιβασιλίσα τους πιάνουν επ' αυτοφώρω και φυλακίζουν τον Αρήγιανο. Ο Βασιλιάς αρρωσταίνει από τον καημό του, αλλά ο Αρήγιανος είναι μάλλον ευτυχής στη φυλακή και τραγουδάει. Οι φύλακες σχολιάζουν: «Μάγεψε το βασιλιά, κι ο βασιλιάς, βρε σεις, σα γυναίκα τον αγάπησε. Λένε, τ' ακούς; πως στον τόπο του παίρνουνται άντρες μ' άντρες!» (σ. 340). Η Μάγισσα που έσωσε ο Αρήγιανος έρχεται να του ανταποδώσει τη χάρη και υπόσχεται να θεραπεύσει τον Βασιλιά με διάφορους τρόπους που προϋποθέτουν θυσία ανθρώπου. Ο Βεζύρης απελπισμένος καταλαβαίνει ποιο θα είναι το γιατρικό και ελευθερώνει τον Αρήγιανο, ενώ ο περιγύρος αποδέχεται την ένωση των δύο νέων. Η δράση αλλάζει απροειδοποίητα και εισβάλλουν στη σκηνή

τηρήσεις στην δημοσιευμένη αλληλογραφία του.

<sup>24</sup> Βλ. Κ. Πετράκου: «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, τόμ. Γ', σσ. 169-178, Πρακτικά του Τρίτου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006. Και στον τόμο *Θεατρικές (σ)τάσεις*

και πορείες, ό.π., σσ. 51-98. Η *Ανατολή* δεν περιλαμβάνεται στο μελέτημα.

<sup>25</sup> Η δεύτερη δημοσιεύτηκε στον *Διώνισο* I (1901), σσ. 254-264, ενώ και οι δύο μορφές δημοσιεύτηκαν στον *Νουμά* του 1911 σε συνέχειες (σσ. 419 εξ.), επιμελημένες από τον Δ. Ταγκόπουλο. Σε υποσημείωση αναφέρεται η χρονολόγηση του χειρογράφου από τον Καμπύση: 13.12.98. Αυτή τη δεύτερη δημοσίευση χρησιμοποίησε ο Βαλέτας, ό.π., σσ. 324-464. Βλ. *Καμπύ-*

μερικοί πολίτες που μιλούν για κοινωνικές αδικίες και υπερβάσεις της εξουσίας. Δηλώνουν στον Δάσκαλο ότι δεν γνωρίζουν τι σημαίνει βασιλιάς και εκείνος τους πληροφορεί ότι από αυτόν εξαρτάται η ύπαρξή τους. Τον περιγράφει σαν ήλιο, προκαλώντας την απορία τους όταν προσθέτει ότι είναι άρρωστος σαν απλός άνθρωπος, ενώ η Μάγισσα σαν ψηλό και χοινοτρό άντρα που λέει χρυσά λόγια και που οφείλουν να τον προσκυνούν. Η δράση μεταφέρεται στη σπηλιά της Μάγισσας, γεμάτη κόκκαλα, και η ίδια τραγουδάει ανθρωποφαγικά τραγούδια. Τη συμπληρώνουν οι Σειρήνες, ακόμα και τα κόκκαλα τραγουδούν και χορεύουν σε μια ατμόσφαιρα μίγμα *Φάουστ-Μάνφρεντ*. Ένα απόκοσμο τραγούδι μιλά για τη νύφη που θα φέρει ο Αρήγιανος στον Βασιλιά. Η ανήσυχη Κόρη της Μάγισσας συγκρούεται μαζί της, ενώ ο Αρήγιανος έρχεται αναζητώντας την γυναίκα που θα αγαπήσει και συμβαίνει το επεισόδιο με τα τσίνορα, ενώ ανάμεσα σ' αυτόν και στην Κόρη γεννιέται κεραινοβόλος έρωτας με τις ευλογίες της Μάγισσας.

Ο Θόδωρος Γραμματάς εντόπισε ως πρότυπο του *Αρήγιανου* το έργο του Γερμανού συγγραφέα Wilhelm von Scholz *Ο νικημένος* (*Der Besiegte*, 1899), παράσταση του οποίου ο Καμπύσης είχε παρακολουθήσει στο Βερολίνο το 1899 στο θέατρο που αποκαλεί «Σετσειόν Σκηνή»<sup>26</sup> και που φαίνεται να τον είχε εντυπωσιάσει. Πρόκειται για ένα δράμα με μεσαιωνική υπόθεση, όπου ένας ιπότης διεγείρει ερωτικά αισθήματα παίζοντας λαγούτο, κατόπιν μεταμορφώνεται σε καλόγερο που παίζει ερωτικά τραγούδια και παρασύρει όποιον τον ακούει, ενώ οι ήχοι του λαγούτου ακούγονταν μέσα σε μια ατμόσφαιρα μυστηριώδη. Δίχως να χρησιμοποιεί τον όρο, φαίνεται να πρόκειται για ένα τυπικά συμβολιστικό δράμα, το οποίο είχε και την τυπική αντίδραση των κριτικών στο είδος αυτό του θεάτρου και τις τελετουργικές παραστάσεις του, οι οποίοι αποφάνθηκαν ότι κανένας δεν κατάλαβε τίποτα, ενώ οι θεατές ναρκώθηκαν. Το μόνο άλλο άρθρο του με θεατρικό περιεχόμενο αφορά τον ίδιο θίασο και την παράσταση της *Gioconda* του D' Annunzio. Είναι εμφανές ότι ο Καμπύσης γοητεύτηκε από το συμβολιστικό θέατρο και τις ατμοσφαιρικές παραστάσεις του, και με το καινοτόμο πνεύμα του αποφάσισε να μεταφνεύσει το ρεύμα στον ελληνικό χώρο γράφοντας τα δύο πρώτα συμβολιστικά ελληνικά δράματα όχι με τον τρόπο του Ίψεν αλλά του Μάτερλινκ, παρότι για τον δραματουργό αυτό δεν φαίνεται να έτρεφε ιδιαίτερο θαυμασμό<sup>27</sup>. Μάλλον όμως εμπνέεται, από ελάχιστον συγγραφείς και έργα, όπως αυτό του Σολτς. Είναι επίσης γνώστης των αρχών της ψυχανάλυσης, σε μια εποχή που ο Φρόντλ δεν είχε ακόμα διατυπώσει παρά τα πρωτόλεια της θεωρίας του. Φαίνεται όμως πως οι ιδέες και οι πηγές των ιδεών της ήταν γνωστές και παραδεκτές από άλλους, όπως είναι φανερό από τις

σης. *Απαντα*, ό.π., σ. 323.

<sup>26</sup> Κ.: «Η Σετσειόν σκηνή», *Το Περιοδικόν μας*, τόμ. Α', 1900, σ. 130, αναδ. *Απαντα*, ό.π., σσ. 560-561. Το κίνημα Secession ή Sezession (= διαχωρισμός) ήταν κυρίως εικαστικό. Ξεκίνησε στη Βιέννη το 1892, και διαδόθηκε σε πολλές πόλεις (και χώρες), το Βερολίνο μεταξύ αυτών, στο γύρισμα του αιώνα (1899, έκθεση 1900) με επικεφαλής τον Μαξ Λίμπερμαν, ως αντίδραση στην ακαδημαϊκή τέχνη. Δεν φαίνεται να επεκτάθηκε ιδιαίτερα στο θέατρο, γιατί οι ιστορίες θεάτρου δεν το αναφέρουν, εκτός από του Kindermann (*Theatergeschichte Europas*, 10 τόμ., Salzburg 1957-1974), και αυτή sporadικά στο θέμα ορισμένων επι-

δράσεων. Προφανώς όμως υπήρξαν απόπειρες και κάποια από αυτές παρακολούθησε ο Καμπύσης.

<sup>27</sup> Στα άρθρα του εμφανίζονται μόνο δύο μνείες, και αυτές όχι ιδιαίτερα θετικές. Σχολιάζει ότι ο «Μέτερλινκ δεν την ξέρει απηί την τέχνη της παρατήρησης», μάλλον της ψυχής του (Γ. Καμπύσης: «Γεράρτος Αουπμαν», *Η Τέχνη* 1899, σσ. 90-93, αναδ. *Απαντα*, ό.π., σ. 448) και επίσης ότι είναι νατουραλιστής («Ο Γιάκοψεν», *Η Τέχνη* 1899, σσ. 161-163, αναδ. *Απαντα*, ό.π., 455). Ο Γουνελάς (ό.π., σ. 240) θεωρεί ότι ο Καμπύσης επηρεάστηκε από τον Μάτερλινκ, άποψη που με βρίσκει σύμφωνη.



ψυχαναλυτικές μελέτες του Φρόντλντ και τα θεατρικά έργα του Άρθουρ Σνίτσλερ<sup>28</sup>. Οι σχέσεις συμβολισμού και ψυχανάλυσης είναι εκτός του αντικειμένου του μελετήματος αυτού, δεν παύουν όμως να αποτελούν ένα υπόστρωμα που υποφώσκει. Ο δε Καμπύσης μάλλον ήταν ένας από τους πρώτους Έλληνες διανοούμενους που διέθετε κάποιες γνώσεις επί του θέματος, αναφομοιώτες φυσικά, αλλά καιρίες – αλλά και στον ψυχιατρικό χώρο οι θεωρίες βρίσκονταν στα πρώτα τους βήματα και ήταν αδιαμόρφωτες ακόμα. Στο *Μυστικό του γάμου* (1893), εκπληκτικά πρώιμα<sup>29</sup>, το θέμα είναι οι σεξουαλικές νευρώσεις και ο Σαρκό αναφέρεται ονομαστικά στο άρθρο του «Η νευρασθένεια» (1895)<sup>30</sup>. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία του Γραμματά, ότι το βαθύτερο περιεχόμενο του έργου είναι οι έννοιες του υποσυνείδητου και του ασυνείδητου, και ότι οι απωθημένες επιθυμίες του Βασιλόπουλου – αλλά και των υπόλοιπων – βρίσκουν διέξοδο αρχικά μόνο στα όνειρα, κατόπιν όμως, μέσω του θάρρους και του ελεύθερου πνεύματος του Αρήγιανου, απελευθερώνονται και πραγματώνονται, ενώ ο περίγυρος αντιδρά και προσπαθεί να διατηρήσει την καθιερωμένη κατάσταση πραγμάτων, είναι πειστική<sup>31</sup>, όπως και η πολιτική διάσταση που ανιχνεύει στο δεύτερο μέρος της πρώτης μορφής – όπου μερικοί πολίτες, μια γριά, μερικοί χωρικοί και ένας δάσκαλος συζητούν για τον θεσμό της βασιλείας και για το Βασιλόπουλο. Ο δάσκαλος τους πείθει ότι είναι το πλαίσιο της ύπαρξής τους, προκαλώντας την απορία τους πώς ένας υπεράνθρωπος σαν τον βασιλιά μερωσταίνει σαν κοινός άνθρωπος. Ο Γουνελάς ερμηνεύει ότι το πρώτο κείμενο γράφτηκε μετά την ήττα του '97, και εκφράζει την απογοήτευση που ακολούθησε την ήττα για την οποία θεωρήθηκε υπεύθυνο το Παλάτι, όπου το αυλικό περιβάλλον παρουσιάζεται διεφθαρμένο και ο Αρήγιανος το ίδιο, ενώ στο δεύτερο είναι ο ελευθερωτής-Υπεράνθρωπος που υποστηρίζεται από τον λαό, καθόσον μόνο με τη λαϊκή θέληση ο Υπεράνθρωπος θα μπορούσε να ευεργετήσει την κοινωνία. Η αποκατάσταση της όρασης της Μάγισσας συμβολίζει το γεφύρωμα του κόσμου της φαντασίας με τον κόσμο της πραγματικότητας, και μόνο αυτό αποτελεί την εγγύηση της ευτυχίας. Στο τέλος θα κυριαρχήσει η ισότητα και η σύνδεση της πραγματικότητας με τη φαντασία. Προτείνεται η εξάλειψη της μοναρχίας<sup>32</sup>. Πάντως δεν την προτείνει ο Αρήγιανος αλλά η Κόρη της Μάγισσας. Μια ωραία ερμηνεία, που όμως δεν υποστηρίζεται από το δραματικό κείμενο, καθώς ο λαός εμφανίζεται στην πρώτη εκδοχή να μην διαθέτει διόλου πολιτική αντίληψη ή ταξική συνείδηση και δεν επιλέγει σε καμιά περίπτωση τον Αρήγιανο για αρχηγό. Στην δεύτερη εκδοχή, εμφανώς εμπνευσμένη από τον

<sup>28</sup> Ψυχίατρος σύγχρονος του Φρόντλντ, όχι εξίσου γνωστός και πολυγράφος. Το γνωστότερο έργο του, *Das Buch vom Es* (1923), περιέχει πολλές ιδέες συναφείς με τις φροϋδικές. Και ο Άρθουρ Σνίτσλερ, γιατρός και συγγραφέας, επίσης σύγχρονος του Φρόντλντ, διχοχέυσε παρόμοιες ιδέες για τον απωθημένο (και όχι μόνο) ερωτισμό στα έργα του, θεατρικά και πεζογραφήματα.

<sup>29</sup> Για ένα συνοπτικό διάγραμμα της πορείας της ψυχανάλυσης στον ελληνικό χώρο βλ. Πέτρου Χαροτοκόλλη: «Ψυχανάλυση και λογοτεχνία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 116 (1984), σσ. 1063-1074 και αναθεωρημένο στον τόμο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σσ. 13-56. Επίσης αρκετές πληροφορίες στο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, επιμ. Θ. Τζαβάρας, Εται-

ρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Μωραΐτη, Αθήνα 1984.

<sup>30</sup> Γ. Καμπύσης: «Ανοιχτά γράμματα», *Εικονογραφημένη Εστία*, 1895, σ. 175, αναδ. *Απαντα*, με τίτλο «Η νευρασθένεια», ό.π., σσ. 409-410, όπου αναφέρει επίσης και τη λέξη ψυχοθεραπεία.

<sup>31</sup> Ο μελετητής συνδέει με τα έργα του Φρόντλντ *Η ερμηνεία των ονείρων* (1900) και *Η ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής* (1901). Η πρώτη αυτή εκδοχή του *Αρήγιανου*, που ο Καμπύσης δεν δημοσίευσε, γράφτηκε το 1898. Πάντως ο Καμπύσης («Ο Γιάκοψεν», ό.π., σ. 455) αναφέρει τη λέξη «ασυνείδητο» («του ασυνείδητου το βαθύ μεγαλείο») στο άρθρο αυτό του 1899.

<sup>32</sup> Γουνελάς, ό.π., σσ. 242-244.

*Μάνφρεντ* του Μπάυρον, πάλι γίνεται λόγος για «του ανθρώπου τ' όνειρο» (σσ. 355, 356), αλλά ο Αρήγιανος είναι ο «αντρειωμένος» που θα φέρει στον Ρήγα την πεντάμορφη. Η Κόρη της Μάγισσας θέλει να είναι αυτή η πεντάμορφη, ενώ δεν είναι σαφές αν θέλει να παντρευτεί τον Ρήγα ή τον Αρήγιανο. Η Μάγισσα το βλέπει αυτό ως προδοσία και την προειδοποιεί ότι θα πεθάνει αν επιμείνει, εκείνη ανησυχεί αλλά δεν παραιτείται. Ο δεύτερος αυτός Αρήγιανος δεν είναι ο ερωτικός και παθητικός τραγουδιστής που γνωρίσαμε, αλλά ένας προκλητικός παλληκαράς «στον κόσμο ξεκουσμένος / έχω σαν Έλληνας τσιαμπά και δασά λάσια στήθια» (σ. 361) και η Κόρη της Μάγισσας του προτείνει να σμίξουν, αφήνοντας αυτή τη μάνα της και εκείνος τον Ρήγα. Η Μάγισσα προσπαθεί να τους εμποδίσει αλλά ο Αρήγιανος την τραβά από τα τσίνορα των ματιών της και άθελά του της ξαναδίνει το φως της, οπότε αυτή τον αποδέχεται με ευγνωμοσύνη και εκείνος την ονομάζει «Μάννα» του. Θα μπορούσε να θεωρηθεί συμπληρωματική σκηνή της πρώτης υπόθεσης, την οποία ο Καμπύσης προφανώς προτίμησε να μη δημοσιεύσει ως προκλητική για τα ήθη της εποχής, αλλά στην πρώτη η Κόρη της Μάγισσας δεν υπάρχει πουθενά. Οπότε είναι αδύνατον να συντεθεί μια μορφή την οποία ενδεχομένως ούτε ο Καμπύσης είχε ακόμη κατορθώσει να συλλάβει όταν τον πρόλαβε ο πρόωρος θάνατος. Ως τέτοια αδιαμόρφωτη και αδέξια σκηνή πάντως, κατάφερε να επιβληθεί στους δραματογράφους της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αι., ορισμένοι από τους οποίους έκαναν απόπειρες να γράψουν συμβολιστικά, με εντυπωσιακότερη μοιότητα στη σύλληψη της μορφής του Πρωτομάστορα στο ομώνυμο έργο του Καζαντζάκη, όπου κι εκεί χαρακτηρίζεται «λεβέντης» και είναι άγνωστης προέλευσης αλλά γνωστού προορισμού: να εκτελέσει άθλους που του ορίζουν οι ηγεμόνες, αλλά ο έρωτας τον παρεμποδίζει<sup>33</sup>. Ο Γραμματάς αλλού<sup>34</sup> θεωρεί τον Καμπύση με τα έργα αυτά εισηγητή του συμβολισμού στο νεοελληνικό θέατρο. Όταν πρωτοδημοσιεύτηκαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., οι λίγες κριτικές που γράφτηκαν γι' αυτά δεν ήταν ενθαρρυντικές και θεωρήθηκαν «καθαρά λυρικά ποιήματα εις διαλόγους – λείπει και η προσπάθεια εκείνη της σκηνικής διασκευής, η οποία θα καθίστα οπωσδήποτε δυνατή την από σκηνής διδασκαλίαν των»<sup>35</sup>. Πραγματικά δεν φαίνεται να παίχτηκαν ποτέ. Ο Μανώλης Καλομοίρης βάσισε στο κείμενο της *Ανατολής* μια ομώνυμη όπερα, εμπνευσμένος και αυτός από την εθνικιστική ερμηνεία του έργου<sup>36</sup>.

Ο Ιωάννης Πολέμης, ο δημοτικιστής ποιητής που οι δημοτικιστές απέρριπταν την τέχνη του όσο και τον ίδιο<sup>37</sup>, έγραψε δύο παραμυθοδράματα για τον πρώτο (1910) και τον προ-

<sup>33</sup> Βλ. την κριτική της Πετρούλας Ψηλορείτη για τον *Βασιλιά Ανήλιαγο* του Πολέμη, εδώ υποσ. 49.

<sup>34</sup> Θ. Γραμματάς: «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)», στον τόμο *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματολογία*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σ. 128, υποσ. 49.

<sup>35</sup> Γ. Ξενοπούλος: «Το έργο του Καμπύση», *Παναθήναια*, τόμ. 3 (1902), σ. 230.

<sup>36</sup> «Κι ήρθε ο Δεκέμβρης του 1944. Κλεισμένος στο σπιτάκι μου του Φαλήρου δόθηκα όλος στην *Ανατολή* κ' η Μάρω, η δειλή κι αγνή κοπέλλα που ξεαγρυπνάει άφοβη κι απρόμητη για να ξεμαρμαρώσει το μαρμαρωμένο Βασιλόπουλο και να του ξαναδώσει πάλι νιάτα και ζωή, μου φάνταζε σαν ένα σύμβολο, σαν το σύμβολο

λο του καιμού που φλογίζει όλους όσους πονέσανε για την Ελλάδα και την Ελληνικήν ιδέα, για το ξεμαρμαρώμα της Ελληνικής ψυχής, της Ελληνικής Πατρίδας και ποθοπλαντάζανε να χαρούνε την καινούρια της ζωή και τα νιάτα» (Μανώλης Καλομοίρης: «Γύρω από την *Ανατολή*», στο λιμπρέτο της όπερας *Ανατολή*).

<sup>37</sup> Λ.χ. «Ο στίχος του κ. Πολέμη έχει πολλές συμπάθειες στον καλό κόσμο της κοινωνίας μας, και τούτο είναι άσφαλτο δείγμα πως το εξωτερικό του λούστρο σκεπάζει την πιο ανούσια ποιητικόφαντη ρομάντζα. Μια τέχνη παιδική [...] μιαν άχρωμη αντίληψη της φύσης, μιαν απονία της έμπνευσης, που όλα τα θλίβει το αρμονικό βερνίκι της ρίμας του, μιας ρίμας που στα χέρια του κατάντησε φοβερός δυνάστης των νεύρων

τελευταίο (1924) Αβερῳφειο δραματικό διαγωνισμό του Ωδείου Αθηνών. Αμφότερα κέρδισαν το βραβείο, ενώ η βράβειυσή τους συνοδεύτηκε από σκάνδαλο<sup>38</sup>. Το πρώτο, *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος*<sup>39</sup>, βασίζεται σε έναν θρύλο είτε πελοποννησιακό των Παλαιομανιωτών νομάδων, που θεωρούσαν ότι βασιλεύε στην περιοχή της Μίλας κοντά στους μυκηναϊκούς, θολωτούς τάφους, είτε της περιοχής των Οινιαδών στην Αιτωλοακαρνανία, όπου υπάρχει η τοποθεσία Τρίκαρδος, το όνομα του πατέρα του. Μάλλον για πρώτη φορά εμπνεύστηκε από αυτόν ο Γεώργιος Δροσίνης και έγραψε ένα ποίημα το 1883<sup>40</sup>. Ο Ανήλιαγος είναι ο γιος του βασιλιά Τρίκαρδου μιας ακαθόριστης χώρας, που η τρίτη μοίρα (η Άτροπος –δεν ονομάζεται– με το ψαλίδι), επειδή ο βασιλιάς κοιμήθηκε περιμένοντάς τις, μια πεταλούδα έσβησε το φως του καντηλιού, και σκόνταψε, θύμωσε για την ασέβεια και τον καταράστηκε μόλις ο γιος του αντικρίσει τον ήλιο να πεθάνει ακαριαία και όποιος του αποκαλύψει το μυστικό να μαρμαρώσει. Ο Ανήλιαγος ερωτεύεται μια μυστηριώδη αρχοντοπούλα, τη Ρήνη, και έχει μαζί της νυχτερινές συναντήσεις, οπότε αρχίζει να λαχταράει να βγει και στο φως της ημέρας. Ο Τρίκαρδος για να τον προφυλάξει του αποκαλύπτει το μυστικό και μαρμαρώνει. Ο κόσμος κουτσομπολεύει ότι ο Ανήλιαγος έχει πολλές αγαπητικές. Η Μαργαρώνα, η βγάγια της Ρήνης, την καθιστά προσεκτική μήπως της είναι άπιστος, το ίδιο και η Μοίρα, με διαφορούμενα λόγια την πείθει να τον κρατήσει ωστόσο ξημερώσει, και ο Ανήλιαγος πεθαίνει. Εκτός από τη βασική ιστορία, ο Πολέμης έχει εισαγάγει και κλασικά παραμυθιακά μοτίβα, όπως της μοίρας που δυσανεκτήθηκε από την αμέλεια και εκδικήθηκε, ενώ διακρι-

κάθε αναγνώστη ή θεατή...» («Θεατρικά», *Ο Νουμάς*, 8 του Τρυγητή 1910, σ. 42).

<sup>38</sup> Για το θέμα αυτό βλ. Κυριακής Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 266-380.

<sup>39</sup> Ιωάννης Πολέμης: *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος*, έκδ. 3<sup>η</sup>, Εκδότης Ιωάννης Δ. Σιδέρης, Αθήνα 1921.

<sup>40</sup> «Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος»

Σ' του βασιλιά του Τρίκαρδου το μοναχό παιδί  
η μοίρας πού το μοίρωσαν κατάρα είχαν κἀνη  
πώς άμα ο ήλιος το ιδή  
ευθύς θε να πεθάνη.

Κι ο βασιλιάς πατέρας του μ' ελπίδα να σωθή  
από του ήλιου το κακό και φλογισμένο μάτι  
τούχτις' επίτηδες βαθύ  
μέσα στη γη παλάτι.

Χρόνια περάσαν πέθανε ο γέροντας γονιός...  
και με την ώρα την καλή θα βασιλέψη τώρα  
Ανήλιαγος ο μορφονιός  
σ' του Τρίκαρδου τη χώρα.

Και ο βασιλιάς Ανήλιαγος της μέρας του περνά  
μες στα βαθιά παλάτια του και μοναχά το βράδυ  
σ' της νύχτας το σκοτάδι.

Κι η κυρα-Ρήνη η ώμορφη τον είδε μια βραδιά  
στο Κάστρο εμπρός να κληγά μ' ολόφωτο φεγγάρι  
κι έννοιωσε αγάπη στην καρδιά  
για τ' άξιο παλληγάρι.

Ο βασιλιάς Ανήλιαγος -σαν κάθε βασιλιά-  
τώρα κι αυτός ολονυχτίς σ' τη χώρα δε γυρίζει.

σ' αγαπημένη αγαλιά  
γυρμένος ξενυχτίζει.

Μα στη χαρά του δεν ξεχνά της μοίρας το γραφτό,  
και πριν να φέξει στο βουνό και πριν να σβύση τ'  
άστρο

αφήνει ταίρι ζηλευτό  
και φεύγει από το Κάστρο.

Του κάκου τον ρωτά η κυρά: γιατί έτσι πρωινά  
την παρατάει μοναχή; εκείνος δεν της κρίνει  
και μάρτη ζήλεια τυραννά  
τη δόλια κυρά-Ρήνη.

Τόσο, πού τι σοφίζεται η πονηρή κυρά;  
Όλους με μιας τους πετεινούς του κάστρου της σκο-  
τώνει

για να μη νοιώση μια φορά  
ο νιος πως ξημερώνη.

Ο βασιλιάς Ανήλιαγος γελιέται την αγγή...

Και πριν να 'ρθει στον Τρίκαρδο, κοντά σ' την Πα-  
λιομάνη,

κατάρα! Ο ήλιος είχε βγη  
κι ο νιος είχε πεθάνη!

Γ. Δροσίνης

(*Εστία*, τόμ. 16, 1983, σ. 697. Τηρήθηκε η ορθογραφία της πρώτης αυτής δημοσίευσης).

νονται απόηχοι του μύθου του Ορφέα και της Ευρυδίκης και ίσως άλλων, στους οποίους οι ερωτικοί σύντροφοι εμποδίζονται από τη μοίρα και ταυτόχρονα από δικό τους σφάλμα να σμίξουν, αλλοιώνοντας το σύνθημα *happy end* των παραμυθιών, όσα τουλάχιστον προορίζονται για παιδιά. Το έργο παραστάθηκε το 1910 από τον θίασο Κοτοπούλη σε μια εξαιρετική παράσταση και κέρδισε το πρώτο βραβείο στην πρώτη διεξαγωγή του Αβερλώφειου δραματικού διαγωνισμού του Ωδείου Αθηνών, του μόνου στην ιστορία των δραματικών διαγωνισμών στον οποίο τα έργα κρίνονταν από την παράσταση και όχι από το χειρόγραφο (ή δακτυλόγραφο)<sup>41</sup>. Η ευνοϊκότερη κριτική της επιτροπής κάνει λόγο για «εμπνευσμένο ποιητή και σμιλευτή δυνατών και κομψών στίχων», αλλά εκτιμά ότι τα λυρικά δράματα που βασίζονται σε θρύλους έχουν το κοινό ελάττωμα να αποδίδουν καλύτερα στην ανάγνωση επειδή οι ήρωές τους είναι υπεράνθρωποι. Ερμηνεύει ότι το μήνυμα του έργου είναι ότι «η μεγάλη, η υπεράνθρωπος απόλαυσις είναι ο θάνατος μέσα εις την μέθην του φωτός και την έξαρσιν της αγάπης», ενώ οι στίχοι του είναι από τους καλύτερους του Πολέμη, αλλά και της ελληνικής ποίησης γενικά. Η σκηνική εντύπωση είναι μετριότερη, αλλά ίσως φταίει γι' αυτό το κοινό και οι κριτικοί, που την εποχή αυτή αναζητούν στο θέατρο «το πρόσγειον και το καθημερινόν», δηλαδή τον ρεαλισμό<sup>42</sup>. Η κριτική, στο μεγαλύτερο μέρος της, συμφώνησε με την εκτίμησή αυτή. «Τον ωραίον μύθον του Ανήλιαγου Βασιλιά τον εδραματοποίησεν όσον καλύτερα ήτο δυνατόν. Εις τους στίχους του υπήρξεν απαράμιλλος. Δυστυχώς όμως η πεζότης της εποχής μας δεν συγκινείται πλέον από δράματα της φύσεως του *Ανήλιαγου Βασιλιά*. Ούτω και το έργο του κ. Πολέμη, κρινόμενον ως λυρικό ποίημα, δύναται να θεωρηθή αριστούργημα, διδασκόμενον όμως από σκηνης δεν αφίνει την εντύπωσιν την οποίαν περιμένει κανείς και δεν συγκλονεί όσον θα συνεκλόνει ένα κοινωνικόν δράμα, το οποίον θα εξωντάνευεν επί της σκηνης τα ιδικά μας πάθη, τους ιδικούς μας αγώνας, τα καθημερινά μας συναισθήματα»<sup>43</sup>. «Ο κ. Πολέμησ έσχεν την ευκαιρίαν να γράψη και πάλιν ωραίους, αισθηματικούς στίχους. Μολονότι το θέμα δεν παρείχεν επαρκείς δραματικές σκηνας δια τρεις πράξεις, κατώρθωσεν ο ποιητής να προσδώση δραματικότητα, ιδίως εις την μεταξύ του πατρός και υιού συνάντησιν ως και εις την γ' πράξιν. Τα ωραιότερα μέρη ήσαν ο μονόλογος της μοίρας και η προς τον ήλιον προσφώνησις του θνήσκοντος βασιλιά»<sup>44</sup>. Εντούτοις φαίνεται πως η παράσταση ήταν καλή. Ο Ξενοπούλος έγραψε ότι «η υπόκρισις ήτο θαυμασία. Οι ηθοποιοί παρέκαμψαν την δυσκολίαν των στίχων και τους έλεγον όσω το δυνατόν φυσικώτερα»<sup>45</sup>, ενώ ο Τσοκόπουλος ενθουσιάσθηκε με την πρωταγωνίστρια: «η δις Κοτοπούλη ονειρώδης ως εμφάνισις [...] Ό,τι και αν γράψη κανείς περί της υποκρίσεώς της είναι λίγον»<sup>46</sup>. Η Πετρούλα Ψηλορείτη (Γαλάτεια Αλεξίου, κατόπιν Καζαντζάκη) εκτιμά ότι περιέργως ο Πολέμησ, αν και ανήκει σε αυτούς που από μικροί «θεραπεύουν τας μούσας», αγνοεί τόσο την εξέλιξη του δράματος από την κλασική εποχή δια μέσου των αιώνων όσο και σε ποιες ψυχολογικές βάσεις πρέπει να στηριχθεί ένα δράμα στη σύγχρονη εποχή ώστε να διεγείρει τον

<sup>41</sup> Για τον Αβερλώφειο διαγωνισμό βλ. Κυριακής Πετρακού: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, ό.π., σσ. 266-380. Για το έργο του Πολέμη και τις διενέξεις που προκάλεσε, σσ. 275-276.

<sup>42</sup> «Αβερλώφειος δραματικός αγών του έτους 1910. Έκθεσις της Επιτροπής των Κριτών», *Μελέτη*, 1910, σσ. 529-530. Οι κριτές ήταν ο καθηγητής του Πανεπι-

στημίου Αθηνών Σ.Κ. Σακελλαρόπουλος, ο Γεώργιος Δροσίνης και ο Δημήτριος Καλαμάνος εισηγητής.

<sup>43</sup> *Ελληνική Επιθεώρησις*, Σεπτ. 1910, σ. 1092, ανυπ.

<sup>44</sup> *Πινακοθήκη*, 1910, σ. 167.

<sup>45</sup> *Ελλάς*, 22 Ιουλ. 1910.

<sup>46</sup> *Αθήνα*, 22 Ιουλ. 1910.

φόβο και τον έλεο. Η παράδοση ήταν πολύ ωραία για τις συνθήκες που δημιουργήθηκε και συγκινούσε τον λαό, αλλά πλέον οι απιθανότητες που περιέχει δεν γίνονται παραδεκτές<sup>47</sup>, μόνο το βαθύτερο νόημα αν καταφέρει να ανανεωθεί και να αναδειχθεί, όπως λ.χ. στον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη<sup>48</sup>. Ένας ποιητής «πρέπει πάντα με σύμβολα νέα να ντύνη τα παμπάλαια φαινόμενα». Αλλά η τέχνη του Πολέμη, προοριζόμενη για «τα ρόδινα αυτάρκεια του καλού κόσμου», δεν θα μπορούσε να παραγάγει άλλο από ένα έργο «ψεύτικο, άνευρο και νερούλο». «Αφού δεν μπόρεσε να συλλάβη την ιδέα την γενική του μύθου του, όλα πια παραλύουν και του ξεφεύγουν. Όλα μέσα στα χέρια του, τ' ασθενικά και αισθηματολογικά, μικραίνουν, μελοδραματοποιούνται και ξεφεύγουν. Μήτε μια στιγμούλα δεν μας δίνει την τραγική συγκίνηση που από μίαν τέτοιαν παράδοσιν όλοι μας επεριστέναμε. Μήτε έναν χαρακτήρα σφιχτοδεμένον, αληθινόν, ζωντανόν δεν έχει». Και του προτείνει μια άλλη δραματουργική λύση ως καλύτερη<sup>49</sup>. Ο Κριτικός του *Νουμά* ήταν δομύτερος, όπως θα ήταν αναμενόμενο: «*Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος* δεν είχε φυσικά άλλονε λόγο να γραφθή, παρά για το μαστόρεμα καμιάς χιλιάδας καινούργιων στίχων τέτοιας ποιότητας. Η παράδοση που πήρε ο ποιητής για μύθο του έργου του, στραγγαλίστηκε από μέρους του, ξεζουμίστηκε δίχως να βγάλη έστωντας και μόνο μιαν αληθινή δραματική σκηνή». Επιστημαίνει τη δομική ασυμμετρία, θεωρώντας τις δύο πρώτες πράξεις απλό ρολόγο της τρίτης. Ο λόγος είναι ρητορικός και οι στίχοι χαρακτηριστικοί της «άτεχνης τέχνης» του Πολέμη. Το υπερφυσικό στοιχείο επίσης αποκαλύπτει τη δραματουργική αδυναμία του, και αυτή η Μοίρα με τα ψαλίδια ταιριάζει μάλλον στο θέατρο του Καραγκιόζη<sup>50</sup>.

Το θέμα πάντως ενέπνευσε και δύο σύγχρονους συγγραφείς. Ο Γιώργος Σκούρτης έγραψε τον *Θρύλο του Ανήλιαγου*, ένα σύντομο μονόπρακτο, όπου μέσα στην ονειρική ατμόσφαιρα η αγαπημένη του Ανήλιαγου του αναθέτει την επαναστατική αποστολή να υπερασπιστεί τους «αθώους και προδομένους», οπότε ο Ανήλιαγος πεθαίνει ευχαριστημένος εφόσον ήταν για καλό σκοπό<sup>51</sup>. Επίσης έργο με τίτλο *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος έχει γράψει ο Δημήτρης Χατζής*<sup>52</sup>.

Το *Μια φορά κι έναν καιρό* (1924) είναι ένα έργο για την αδελφική αγάπη και τον έρωτα. Ο Κλήμης και ο Φαίδρος είναι δύο δίδυμα και όμοια στην όψη βασιλόπουλα, γιοι του βασιλιά Μάλαμου, ενώ το σκηνικό, σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα, παραπέμπει στον Μεσαίωνα. Ο Φαίδρος είναι ο διάδοχος, ένας υπεύθυνος νέος, ο Κλήμης ένας ανήσυχος τύπος, που φεύγει από το παλάτι υπακούοντας σε μια σκοτεινή εσωτερική παρόρμη-

<sup>47</sup> Γι' αυτό ίσως η ίδια, όταν δραματοποίησε παραλογή, προτίμησε «Του Μαυριανού και της αδελφής του», που είναι απαλλαγμένη από παραλογικά στοιχεία, αν και όχι από απιθανότητες, όπως λ.χ. την πλαστοπροσοπία που δεν έγινε αντιληπτή κατά την ερωτική συνένωση, στο έργο της *Ο άρχοντας, ο Μαυριανός και η αδερφή του* (βλ. Βαρθάρας Γεωργοπούλου: «Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση», στον τόμο *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, *Παράβασεις - Μελετήματα* [2], επ. Ιωσήφ Βιβιάκης, Εργο, Αθήνα 2002, σσ. 227-234).

<sup>48</sup> Έργο του 1908, που βραβεύτηκε με τίτλο *Η θυσία*

στον Λασσάνειο του 1910 ένα μήνα πριν την κριτική της Γαλάτειας και δημοσιεύτηκε στο ίδιο περιοδικό (*Παναθήναια*, 15-30 Ιουν. 1910, σσ. 131-144 και σε ανάτυπο).

<sup>49</sup> Πετρούλα Ψηλορείτη: «Θέατρον Νέα Σηνή: *Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος*, δράμα εις 3 πράξεις, υπό του κ. Ι. Πολέμη», *Παναθήναια*, 15-30 Ιουλ. 1910, σσ. 219-221.

<sup>50</sup> «Θεατρικά», *Ο Νουμάς*, 8 του Τριμητίου 1910, σσ. 42-43.

<sup>51</sup> Γιώργος Σκούρτης: «*Ο θρύλος του Ανήλιαγου*», *11 Μονόπρακτα*, Κέδρος, Αθήνα 1980 (4<sup>η</sup> έκδ.), σσ. 187-196.

<sup>52</sup> Το έργο του Χατζή δεν φαίνεται να έχει δημοσιευτεί ή εκδοθεί, παραστάθηκε όμως τον Οκτώβριο του 2009 από τη Θεατρική Συντροφιά Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στα Γιάννενα και σε περιοδεία.

ση, την οποία ερμηνεύει ως επιταγή της μοίρας. Τον συνοδεύουν τα δάκρυα των στοργικών γονιών του και η υπόσχεση του αδελφού ότι θα διαισθανθεί αν ποτέ βρεθεί σε κίνδυνο και θα τρέξει να τον συνδράμει. Σε αυτόν ο Κλήμης εξομολογείται ότι αναζητά την αγαπημένη του, που δεν γνωρίζει, αλλά την είδε στο όνειρο να τον περιμένει κοιμισμένη να την ξυπνήσει, αφού ανέβει έναν δύσβατο ανήφορο κ.λπ. Τον συνοδεύει ο Μάνθος, ένας γέρος, πιστός υπηρέτης. Μια μάγισσα του δείχνει σε καθρέφτη μια όμορφη αρχοντοπούλα και ο Κλήμης αναγνωρίζει αμέσως τη γυναίκα των ονείρων του. Η μάγισσα τον καθοδηγεί πώς να τη βρει την ίδια κιόλας μέρα. Ο Κλήμης, που διαθέτει ωραία φωνή και παίζει λαγούτο, τραγουδά κάτω από το παράθυρό της και εκείνη αναγνωρίζει τη φωνή σαν να την έχει ξανακούσει – γνωρίζει και το τραγούδι. Οι νέοι συναντιούνται, ερωτεύονται με την πρώτη ματιά σε μια σκηνη μάκλονιού τύπου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, και παντρεύονται με τις ευχές του πατέρα. Στο τρίτο μέρος του έργου, οι δύο νέοι είναι παντρεμένοι. Ο Κλήμης λείπει και η Μάγδα έχει σχεδόν τρελαθεί. Ο πατέρας της με τους ανθρώπους του ξεκινάει για να τον βρει, συναντάει όμως τον Φαίδρο, που διαισθάνθηκε ότι ο αδελφός του κινδυνεύει και έρχεται επίσης να τον βρει. Η Μάγδα νομίζει ότι είναι ο άντρας της και πέφτει στην αγκαλιά του. Όλοι του ζητούν να μην αποκαλύψει ποιος είναι πραγματικά, γιατί η Μάγδα δεν θα αντέξει. Εκείνος δέχεται στενοχωρημένους την πλαστοπροσωπία, όπως και το να κοιμηθεί μαζί της. Κατόπιν σώζει τον Κλήμη από τους ληστές που τον αιχμαλώτισαν για λύτρα. Όταν ο Κλήμης μαθαίνει τα καθέκαστα, βέβαιος ότι ο αδελφός του ερωτεύτηκε τη γυναίκα του και εκμεταλλεύτηκε την κατάσταση, παθαίνει κρίση ζήλιας και βάζει να τον σκοτώσουν. Από τα λόγια της Μάγδας όμως αντιλαμβάνεται ότι ο Φαίδρος υπήρξε άψογος και η μοιχεία δεν διεπράχθη, οπότε καταλαμβάνεται από τύψεις. Ο Φαίδρος εντούτοις γλιτώνει και επανεμφανίζεται, οπότε το έργο τελειώνει με happy ending.

Και αυτή η βράβευση του Πολέμη στον Αβερώφειο του 1924 δημιούργησε σκάνδαλο, καθώς υπήρχαν υπόνοιες περισσότερο βάσιμες από την προηγούμενη φορά ότι ήταν σικέ και αντί για κριτικές δημοσιεύτηκαν λίβελοι εναντίον του. Είναι βέβαια άγνωστο αν τον έστειλαν αυτοί στον τάφο λίγους μήνες αργότερα<sup>53</sup>. Η επιτροπή του διαγωνισμού δεν έγραψε ανάλυση ή κριτική, και επίσης ούτε οι κριτικοί, απορροφημένοι από το σκάνδαλο, έγραψαν περί αυτού, άλλωστε ενδεχομένως δεν το είδαν πολλοί, εφόσον δεν παραστάθηκε από έγκριτο θίασο όπως το προηγούμενο, αλλά από τον ημερασιτεχνικό του Ωδείου Αθηνών. Ωστόσο κάποιιοι ασχολήθηκαν. Ο Αχιλλέας Κύρου έγραψε επαινετικά, αλλά στην ουσία διηγήθηκε απλώς την υπόθεση, προσθέτοντας ότι είναι έργο «προωρισμένον να μείνη στο δραματολόγιον» και ότι «τας δραματικές του αρετάς και τας αρετάς του στίχου του τας έκρινε ήδη η χθεσινή του επιτυχία», ενώ ο θίασος παρουσίασε αρμονικό σύνολο<sup>54</sup>. Χαρακτηρίστηκε επίσης «υπέροχον παραμυθόδραμα» και δίνεται η πληροφορία ότι παρουσιάστηκε με πλούσια σκηνογραφία του Εθνικού θεάτρου<sup>55</sup>. Πάντως δεν έμεινε στο δραματολόγιο.

Το θεατρικό έργο *Η νύχτα του τράγου*<sup>56</sup> του Σωτήρη Χατζάκη (2001) βασίστηκε σε τέσσερα λαϊκά παραμύθια, παρμένα από τη συλλογή του Γιώργου Ιωάννου: *Ο καημός* (Σκιά-

<sup>53</sup> Βλ. Πετράκων: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, ό.π., σσ. 364-369.

<sup>54</sup> Α.Ω.: «Η χθεσινή πρώτη», *Εστία*, 7 Δεκ. 1923.

<sup>55</sup> Στ.: «Γύρω από το θέατρο», *Ελεύθερον Βήμα*, 11

Ιαν. 1924.

<sup>56</sup> Σωτήρης Χατζάκης: *Η νύχτα του τράγου*, Μικρός Ιανός, Θεσσαλονίκη 2005.

θος), *Αστερόνος και Πούλιω* (Ήπειρος), *Η στρίγλα* (Σκιάθος), *Ο Τσυρόγλες* (Σκύρος)<sup>57</sup>. Τηρήθηκε η ιδιωματική γλώσσα στο ποιητικό κείμενο, που είναι σε ελεύθερο στίχο. Στο πρώτο ένας (πραγματευτής;) πουλάει καημό σε ένα κουτάκι, μια βασιλοπούλα τον αγοράζει και ο καημός γίνεται σκουλήκι, το οποίο μεγάλωσε και έφαγε όλο το χωριό. Εκείνη για να σωθεί ανέβηκε σε ένα δέντρο, την είδε ένας βασιλιάς και την παντρεύτηκε. Όταν ο βασιλιάς πήγε στον πόλεμο, η κοπέλα γέννησε ένα παιδί. Ένα θεριό που χαρακτηρίζεται «καημός» το έφαγε, η κοπέλα είπε στην πεθερά της ότι το έφαγε η ίδια, και η πεθερά της την κάλυψε στον άντρα της. Αυτό έγινε άλλες δύο φορές και την τρίτη η πεθερά τη μαρτύρησε. Ο άντρας της την έδωξε, αλλά ο καημός, ευγνώμων που δεν τον αποκάλυψε, της έδωσε πίσω τα παιδιά της και γύρισε μ' αυτά στον άντρα της. Υπάρχουν ορισμένες μικρές αποκλίσεις από το παραμύθι. Στο δεύτερο μια γυναίκα μαγειρεύει για τον άντρα της το στήθος της και η γεύση του ανθρώπινου κρέατος ενθουσιάζει τόσο και τους δύο ώστε αποφασίζουν να μαγειρέψουν και να φάνε τα παιδιά τους, τον Αστερόνο και την Πούλιω. Η Μάνα τα κυνηγάει και αυτά τρέχουν μακριά. Το αγόρι διψάει, δεν πίνει νερό από τη γούβα της οπλής του λύκου για να μη γίνει λύκος και φάει την αδελφή του, πίνει όμως από του αρνιού και γίνεται αρνί. Η Πούλιω παντρεύεται έναν βασιλιά, αλλά η πεθερά της ζηλεύει την ομορφιά της και διατάζει να σφάξουν το αρνί. Η Πούλιω δεν τρώει, μόνο μαζεύει τα κόκκαλα και τα θάβει στον κήπο. Εκεί που τα έθαψε φυτρώνει μια μηλιά με χρυσό μήλο. Η μηλιά δεν άφηνε κανένα να κόψει το μήλο, μόνο την Πούλιω, που αγκάλιασε τον αδελφό της, έφυγε μακριά και έγινε άστρα. Στο τρίτο ένας είχε τρεις γιους και μια θυγατέρα. Το κορίτσι ήταν στρίγλα, τη νύχτα πήγαινε στον σάβλο και έτρωγε τα άλογα. Ο μικρότερος γιος το είπε στους γονείς του, εκείνοι όμως δεν τον πίστευαν και τον έδιωξαν. Στον δρόμο συνάντησε δύο λιοντάρια που διαφωνούσαν στο πώς έπρεπε να μοιράσουν ένα τραγί, τους το μοίρασε και αυτά ευχαριστημένα του έδωσαν λίγο μαλλί τους για να το κάψει αν χρειαστεί τη βοήθειά τους. Γύρισε στην πολιτεία που γεννήθηκε, όπου η στρίγλα είχε φάει όλους και όλα, δεν υπήρχε τίποτα ζωντανό. Καλεί τα λιοντάρια, κατασπαράζουν τη στρίγλα και όλα γίνονται όπως πρώτα. Στο τέταρτο παραμύθι ένα αγαπημένο αντρούγγο έχει μια μικρή κόρη. Η δασκάλα της ερωτεύεται τον πατέρα και πείθει τη μικρή να σκοτώσει τη μάνα της και να ζητήσει από τον πατέρα να παντρευτεί εκείνη. Αυτό γίνεται, αλλά βασανίζει τη μικρή. Η νεκρή μάνα της συμπαραστέκεται, αλλά επιμένει αμελικτα ότι πρέπει να εξιλεωθεί για το κρίμα της. Μια βασίλισσα γεννά έναν Όφι. Παίρνουν το κορίτσι για να τον θηλάσει, όταν περάσουν τα χρόνια τον παντρεύεται, τις νύχτες αυτός γίνεται ωραίος νέος και είναι ευτυχημένοι. Η μητριά τη συκοφαντεί στον άντρα της και αυτός τη διώχνει. Ένας ίσκιος ζητά να την παντρευτεί, τη νύχτα γίνεται ωραίος άντρας, βασιλιάς, ονόματι Τσυρόγλες, και ζουν ευτυχημένοι. Ο Όφισ μαθαίνει για τη συκοφαντία, κρεμάει τη μητριά και αναζητά τη γυναίκα του. Οι δύο άντρες αντί να πολεμήσουν της ζητούν να διαλέξει. Εκείνη αδυνατεί γιατί αγαπάει και τους δύο για όσα η ίδια τους πρόσφερε. Πεθαίνει και ενώνεται με τους γονείς της. Το κείμενο της *Νύχτας του τραγού* δεν διαθέτει την αυτοτέλεια των άλλων. Έχει συντεθεί, πέρα από τα παραμύθια, με εμβόλιμα κείμενα και στίχους από τη θρησκευτική παράδοση και άλλες, και προοριστηκε εξ αρχής για τη σκηηνική παρουσίαση με μουσική, μιμική και χορό, ώστε να αποτελέσει ένα τελετουργικό θεατρικό δρώμενο, ολοκληρωμένο στην παράσταση. Ο συγγραφέας-σκηνοθέτης έχει συμπεριλάβει ακριβείς σκηηνικές οδηγίες ώστε να αποτελέσουν οδηγό σε

<sup>57</sup> Γιώργος Ιωάννου: *Παραμύθια του λαού μας*, Ερμής, Αθήνα 1973.

μελλοντική νέα παραγωγή. Όπως φαίνεται από την εισαγωγή του Ιωάννου στη συλλογή του και του Χατζάκη στην έκδοση του έργου και στο πρόγραμμα της παράστασης, τα στοιχεία των παραμυθιών που κίνησαν το ενδιαφέρον αμφοτέρων ήταν ο συνδυασμός του υπερφυσικού με το πραγματικό στοιχείο, οι πανάρχαιες ρίζες που φαίνεται να έχουν αυτές οι αφηγήσεις, που τις ανάγουν στα Ομηρικά έπη και στην Παλαιά Διαθήκη, όπως και τα συγκλονιστικά γεγονότα που τις απαρτίζουν: ανθρωποσφαγές, ανθρωποθυσίες, αρπαγές γυναικών, στηνή οικειότητα ανθρώπων με τα ζώα, υπερφυσικές δυνατότητες, ο κόσμος των ονείρων<sup>58</sup>. Ο Χατζάκης πρόσθεσε ότι πρόκειται για αρχέγονο υλικό, ενστικτικό και σκοτεινό, προερχόμενο από κόσμο παλαιό όπου «έσμιγαν η σφαγή με την προσευχή, ο διασπαραγμός με τη λατρεία, η ωμοφαγία με την τελετή, η αιμομιξία με την αγάπη». Θεωρεί τα παραμύθια εμπειρίες «μιας αλλόκοτης ετερότητας», που οδηγούν στην ταυτότητα και την αυτογνωσία. Στην παράσταση τόνισε την «ονειρική διάσταση ανάμεσα στον μινιμαλισμό και την υπερρεαλιστική αλληγορία», προσπάθησε να δώσει ένα τελετουργικό και εργαστηριακό ύφος με οπτικά στοιχεία λαϊκής εικονογραφίας, ενώ υπήρχε επί σκηνης ζωντανή μουσική, τραγούδι, χορός από την χορευτική ομάδα *Sine qua non*, εστιάζοντας στο σωματικό μαρτύριο, στο τραγικό στοιχείο, στο παγανιστικό δρώμενο για να παραγάγει «έναν ερωτικό θρήνο για τις περιπέτειες του μοναχικού ανθρώπου σ' ένα απροσδόκητο και τελικά ανοίκειο σύμπαν»<sup>59</sup>. Η παράσταση υπήρξε σημαντική επιτυχία, θεωρούμενη ως πειραματικό θέατρο, και είχε θερμή υποδοχή από την κριτική. «Ο θεατής εξέρχεται από τη *Νύχτα του τράγου* έχοντας γίνει μάρτυρας της ατομικής του ιδιοσυστασίας: το γήινο και το θείκό, η μεταφυσική της μεταμόρφωσης, κατοικούν το θεατρικό –και όχι μόνο– σύμπαν. Η σκηνοθετική αντίληψη του Χατζάκη αγγίζει την ακρότητα και εστιάζει στο μέτρο. Δεν υστερεί στην απόδοση της τραγικότητας και δεν παραλείπει να φωτίσει το γέλιο. Ο άξονας που διαμορφώνει τη ροή και τη σύνδεση όλων των στοιχείων, βασίζεται στην αρχέγονη μνήμη του παγανισμού και της ιέρειας μουσικής. Στρέφεται ειδικά στον εκάστοτε υποκριτή ενώ περικλείει τους πάντες στη μαγεία της: τα πρόσωπα των παραμυθιών, τους ενσαρκωτές τους, το κοινό. Οι χορογραφίες δημιουργήθηκαν από την ομάδα χορού *Sine qua non* και λειτούργησαν ως λόγος παράλληλος στα δρώμενα, ως επεξήγηση και ως “δεύτερος” πρωταγωνιστής. Ερμήνευσαν το μύθο, εξέλιξαν την πλοκή και άφησαν το εξιλεωτικό συστατικό του λόγου να υπογραμμίσει την αλληγορική και πραγματιστική του όψη»<sup>60</sup>. «Η σύνθεσή τους (των παραμυθιών) παρουσιάζεται ιδιαίτερα ανθεκτική γιατί πιστοποιούν τη βαθιά ενότητα όλων των περιόδων της ελληνικής ιστορίας και αποκαθιστούν τη σπασμένη γραμμή του παρελθόντος μας - στα κομβικά του τουλάχιστον σημεία. Αυτή η ακεραιότητα υπήρξε το κυριότερο μέλημα της σκηνοθετικής ατμόσφαιρας, που πύκνωσε με στοιχεία καθημερινής λαλιάς αλλά και τελετουργικές χειρονομίες άλλων εποχών ο Χατζάκης. Και το αποτέλεσμα είναι συναρπαστικό, με προβληματική εξαίρεση τη σύμμεξη παγανιστικών και χριστιανικών στοιχείων, για την οποία θα χρειαζόταν μια άλλη αρχιτεκτονική την οποία ο σκηνοθέτης δεν είχε τη δυνατότητα να αναπτύξει»<sup>61</sup>. «Χρόνια τώρα αναζητεί στις παρακαταθήκες του λαϊκού πολιτισμού, στη δημοτική ποίηση, στα

<sup>58</sup> Ιωάννου: «Εισαγωγικό σημείωμα», ό.π., σ. 15 και στο πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>59</sup> Χατζάκης: «Εισαγωγή», ό.π., σσ. 7-9 και στο πρόγραμμα της παράστασης

<sup>60</sup> Ελένη Γκίνη: «*Η νύχτα του τράγου* στην Πολιτεία», *Η Εποχή*, 24 Φεβ. 2002, σ. 24.

<sup>61</sup> Ηρακλής Λογοθέτης: «*Η νύχτα του τράγου*», φωτοτυπημένο απόκομμα από το αρχείο του Σ. Χατζάκη που θα πρέπει να προέρχεται από το *Αθηνόγραμμα* και έχει ημερομηνία αποστολής 28 Μαρτ. 2002. Ευχαριστώ τον συγγραφέα-σκηνοθέτη για την αποστολή του σχετικού υλικού.



παραμύθια, στις θρησκευτικές τελετουργίες και εθιμοτυπίες, λαβές και στηρίγματα ικανά να γεφυρώσουν το παρελθόν του, αποκομμένου από τις ρίζες του ανθρώπου της μεταμοντέρνας εποχής, με το παρόν του [...] στήνει άλλη μια εντελής σκηνική πράξη που προσθέτει νέα στοιχεία στις αναζητήσεις του για ένα θέατρο “τελετουργικού ήθους”, ένα παγανιστικό δράσιμο που ανακαλεί το μαγικοθρησκευτικό σύμπαν παλαιών, προαστικών κοινωνιών. Καθοριστική στην επιτυχία της *Νύχτας του τράγου* ήταν η συμμετοχή της ομάδας χορού *Sine qua non*. Με τη βοήθειά τους η παράσταση δεν περιορίστηκε στην αφήγηση των παραμυθιών – αντίθετα, επειδή οι χορευτές συμμετείχαν “σωματικά”, οι λαϊκές ιστορίες αποτέλεσαν το φόντο για να αποκτήσει η σκηνική πράξη χαρακτηριστικά τελετουργίας [...] Η παράσταση κάποιες στιγμές θυμίζει τελετουργία, κάποιες άλλες προσεγγίζει μορφές λαϊκού θεάτρου. Από τη στιγμή όμως που ο θεατής δεν μπορεί να συμμετέχει ενεργά για μια πλειάδα λόγων, κι απλώς παρακολουθεί, η αναζήτηση του σκηνοθέτη εκ των πραγμάτων λειτουργεί σαν μια άλλη “αισθητική” πρόταση»<sup>62</sup>. «Τέσσερα ελληνικά παραμύθια, “σκοτεινά”, που γίνονται χορός και θέατρο μ’ ένα έξυπνο σμίξιμο, παραδοσιακό και μοντέρνο [...] το τελετουργικό δράσιμο [...] αναδίδει αργέρονες και ενστικτώδεις ροπές της υπαρξης που ξεσπάνε σε διονυσιασμό και αποτροπιαστές πράξεις, ζητώντας μετά τον εξαγνισμό [...] Μια ερεθιστική περιήγηση στη σκληρότητα του παραμυθιού και όχι στη λυτρωτική γλύκα του»<sup>63</sup>. «... επιχειρήθηκε μια ανατομία του παρελθόντος μας με αφορμή το παραμύθι. Και γεννήθηκε μια εξαιρετικά πρωτότυπη δουλειά, που υπηρετήθηκε με κέφι και πίστη από τους συντελεστές της και έντεκα πολυτάλαντα παιδιά»<sup>64</sup>. Όλοι οι κριτικοί ενθουσιάστηκαν με το παραστατικό μέρος.

Η *Μαργιεντίνη* της Μαρίας Κυριάκη (2004) προέκυψε –σύμφωνα με τη συγγραφέα της– από τον συνδυασμό επτά μεσαιωνικών ιστοριών<sup>65</sup>, και έχει επίσης ως θέμα την αντιζηλία διδύμων, κοριτσιών αυτή τη φορά, ενώ περιέχονται και άλλα γνωστά μοτίβα, τυπικά στα παραμύθια και στα παραμυθοδράματα όπως φαίνεται: οι τρεις μοίρες, η βασίλισσα που γεννάει φίδι, που όμως μετατρέπεται προσωρινά και κατόπιν οριστικά σε ωραίο νέο. Είναι έμμετρο, σε μια ποικιλία στίχων, ομοιοκατάληκτων και μη. Μια Ρήγισσα θέλει πολύ να αποκτήσει παιδί, ας είναι και φίδι. Ένας δράκος ικανοποιεί την επιθυμία της, με τον όρο ότι μόλις μεγαλώσει το φιδόπαιδο, που θα ονομαστεί Χρυσόβεργας, θα το κρατήσει ο ίδιος. Οι μοίρες διορθώνουν το ριζικό, ορίζοντας να τον σώσει ο έρωτας μια κοπελιάς. Η Μαργιεντίνη έχει μια δίδυμη Κακιά Αδελφή. Ο Καπετάνιος-πατέρας τους φεύγει ταξίδι. Η Κακιά Αδελφή ζητάει λούσα και κοσμήματα, η Μαργιεντίνη τον άντρα που θα αγαπήσει. Ο Καπετάνιος βρίσκει εύκολα τα πρώτα, όχι όμως και τον γαμπρό. Ο Δράκος αιχμαλωτίζει και τους δύο νέους, που ερωτεύονται δυνατά. Η Μαργιεντίνη, που έχει φερθεί όμορφα και στις μοίρες και στον Δράκο, κατορθώνει να του ξεφύγει, αλλά η Κακιά Αδελφή τη μαχαιρώνει και παντρεύεται τον Χρυσόβεργα ως Μαργιεντίνη. Οι μοίρες κάνουν την κοπέλα δέντρο και κατόπιν αυτή ελευθερώνεται, ντύνεται άντρας και πηγαίνει στο παλάτι. Η Κακιά Αδελφή την ερωτεύεται, όταν όμως εισπράττει την απόρριψη την κατηγορεί για απόπειρα βιασμού. Ο

<sup>62</sup> Ματίνα Καλλάκη: «Παραμύθια και χορευτές σε μια *Νύχτα του τράγου*», *Επενδυτής*, 18-19 Μαΐου, 2002.

<sup>63</sup> Γ.Ε.Ε.: «Ερεθιστική νύχτα», *Ελευθεροτυπία*, 19 Φεβ. 2002.

<sup>64</sup> Αναστασία Παρεντζόγλου: «*Η νύχτα του τράγου*»,

*Downtown*, σσ. 104-105 (απόκομμα από το αρχείο του Σ. Χατζάκη, από το οποίο λείπουν τα στοιχεία του περιοδικού).

<sup>65</sup> Μαρία Κυριάκη: «Εισαγωγικό σημείωμα», *Μαργιεντίνη*, Κέδρος, Αθήνα 2004, σ. 7.

Χρυσόβεργας επιχειρεί να την τιμωρήσει, διατάζει όμως, εκείνη αποκαλύπτεται και σμίγουν ευτυχισμένοι.

Ο σκηνοθέτης (που έπαιξε και τον ρόλο του πατέρα-Καπετάνιου), Θανάσης Παπαγεωργίου, τόνισε την πρόθεση, δραματουργική και σκηνοθετική, να διδαχτούν από το παραμύθι αυτό την επαφή με το βαθύτερο και ουσιαστικότερο είναι τους όχι τα παιδιά αλλά οι μεγάλοι, και οργάνωσε μια λαμπρή παράσταση με ζωντανή μουσική, που δεν βρήκε απήχηση. Από τις λίγες κριτικές που γράφτηκαν, στη μία η επιλογή και η εκτέλεση θεωρούνται επιτυχημένες: ο στόχος «να ξαναβρεί το θέατρο και το κοινό του την παραμυθένια και παραμυθητική διάστασή του» επιτυγχάνεται. Η όψη «πρόσφερε μαγικές θεατρικές εικόνες που θύμιζαν παλιές γραβούρες κλασικών παραμυθιών, ενώ ταυτόχρονα επανέφερε τη λοξοδρομημένη καρδιά και σκέψη στο σωστό δρόμο απλά και μόνο μέσα από την αφήγηση εννοιών και αξιών πρωταρχικής σημασίας, όπως η αγάπη, η αφοσίωση, η επιμονή και η υπομονή, η θυσία [...] μια παράσταση που σε ξεκουράζει, δεν σε παιδεύει με κρυμμένα και δυσκολοχώνευτα νοήματα αλλά σε παιδεύει όπως μόνο μια παράσταση σχεδιασμένη με αποδέκτη το παιδικό κοινό (και όχι μόνο) μπορεί...»<sup>66</sup>. Αλλά μια τόσο ακριβή και προσεγμένη παραγωγή δεν ήταν δυνατόν να περιοριστεί στην παιδική σκηνή με τις λίγες εβδομαδιαίες παραστάσεις και το χαμηλό εισιτήριο, με αποτέλεσμα να μην υποστηριχτεί και να κατέβει γρήγορα. Ο έμπειρος Κώστας Γεωργουσόπουλος απόρησε για τον δραματουργικό άξονα σκέψης που ακολούθησε ο Παπαγεωργίου ανεβάζοντας παραμύθι για μεγάλους. Το έργο τού άρεσε κάπως, είχε «μέτρο και γούστο», παρότι δεν ενέκρινε την έμμετρη φόρμα, ούτε και τον «αφόρητο διδακτισμό», που δεν τον έχον ανάγκη εντέλει ούτε τα παιδιά ούτε οι μεγάλοι. Ο θεατής θα έπρεπε να παρακολουθήσει με «αθωότητα και αφέλεια» το ωραίο θέαμα, το μέγα κέρδος του οποίου ήταν η ζωντανή μουσική<sup>67</sup>.

Το είδος του παραμυθοδράματος όπως είδαμε –για ενήλικο κοινό– καλλιεργήθηκε μάλλον ελάχιστα και τα έργα του είναι καθαρά συμβολιστικά, αν και η ονομασία αυτή χαρακτηρίζει ορισμένο είδος και συγγραφείς της τελευταίας δεκαετίας του 19<sup>ου</sup> και της πρώτης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο κατ' εξοχήν συμβολιστής δραματικός συγγραφέας, ο Μάτερλινκ, παρουσιάζοντας σε πολλά έργα του μεσαιωνικά κάστρα με περίπου υπνοβάτες πρίγκιπες και πριγκίπισσες, έδειξε έναν δρόμο που λίγοι ακολούθησαν και κυρίως πειραματικά. Η *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ (1893), το γνωστότερο συμβολιστικό δράμα, είναι ένα βιβλικό παραμυθοδράμα με διαστροφικό ερωτισμό και παίζεται μέχρι σήμερα. Γενικά όμως ο ερωτισμός, σε μικροδόσεις στα αυθεντικά παραμύθια και στα παραμυθοδράματα που προορίζονται για παιδικό κοινό, είναι δεσπόζον μοτίβο στα παραμυθοδράματα του θεάτρου των ενηλίκων. Αυτό δεν τα κατέστησε ιδιαίτερα δημοφιλή, καθώς το θέμα του έρωτα δεν χρειάζεται να παρουσιαστεί καλυμμένο στο κανονικό δράμα, οπότε τα παραμυθοδράματα υφίστανται την αποκάθαρση από αυτό και εισάγονται στο δραματολόγιο του παιδικού θεάτρου, όπου και βρίσκουν θέση<sup>68</sup>. Μέσα από την φαινομενικά απλοϊκή υπόθεση του παραμυθοδρά-

<sup>66</sup> Χριστίνα Ανδρέου: «*Μαργιεντή* στη Στοά: η παραμυθένια και παραμυθητική διάσταση του θεάτρου», *Αξία*, 8 Ιαν. 2005.

<sup>67</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος: «*Βάλτε ένα παιδί στην καρδιά σας*», *Τα Νέα*, 3 Ιαν. 2005.

<sup>68</sup> Για την απουσία ή την υποτυπώδη παρουσία του ερωτισμού στα παραμύθια βλ. Βλ. Χρυσούλα Χα-

τζητάκη-Καψομένηου: *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 146-151. Η ομοφυλοφυλία ως μοτίβο είναι ανύπαρκτη (βλ. A. Aarne-St. Thomson: *The Types of Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki 1973).

ματος υποφώσκουν τα άδηλα νοηματικά επίπεδα, τα οποία αν επιχειρηθεί να αναλυθούν, ίσως να πρέπει αυτό να γίνει με τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται ως όργανα ανάλυσης για τα αυθεντικά παραμύθια. Οι μέθοδοι αυτές είναι αρκετές, με αρχικές βεβαίως τις λαογραφικές, αλλά χρησιμοποιούνται επίσης και η ψυχαναλυτική<sup>69</sup>, η ανθρωπολογική<sup>70</sup>, ακόμα και η ανθρωποσοφική, η οποία μάλιστα είναι ιδιαίτερα δημοφιλής<sup>71</sup>. Διατυπώθηκε η άποψη ότι τα παραμύθια εκφράζουν με τρόπο εξαιρετικά λιτό και άμεσο τις ψυχικές διεργασίες του συλλογικού υποσυνείδητου, αποτυπώνοντας τα αρχέτυπα στην πιο απλή, γυμνή και συνοπτική μορφή τους<sup>72</sup>. Πιστεύεται ακόμα ότι, όπως και οι μύθοι, ενσωματώνουν τη συσσωρευμένη πείρα μιας κοινωνίας ως παρακαταθήκη για την παιδεία των μελλοντικών γενεών, συμβολικές αποδόσεις των εμπειριών της ζωής: μια κληρονομιά που παρέχει βαθιές και διορατικές γνώσεις. Άλλωστε σε πιο παραδοσιακές κοινωνίες οι παραμυθιακές διηγήσεις δεν προορίζονταν μόνο για παιδιά αλλά για όλες τις ηλικίες και προξενούσαν το ενδιαφέρον και την απόλαυση ακόμα και όταν επαναλαμβάνονταν. Ο Μπετελχάμι πιστεύει ότι οι διασκευές των λαϊκών παραμυθιών σε λογοτεχνικό ή λογοτεχνικότερο είδος, τους στερεί την αξία τους, καθώς η τροποποίηση και η διασκευή αφαιρεί τα κρυμμένα νοήματα και τις υποδηλώσεις, επομένως ακυρώνει και την παιδευτική ή με την ευρύτερη έννοια ψυχαγωγική λειτουργία<sup>73</sup>. Το αντικείμενο όμως του μελετήματος αυτού δεν είναι η ανάλυση του παραμυθιού –που θα ήταν και εκτός ειδικότητας– αλλά η ανάλυση του παραμυθοδράματος στον ελληνικό χώρο και αυτή μακροσκοπική, διαφορετικά θα χρειαζόταν ένα ολόκληρο βιβλίο γραμμένο με διεπιστημονική συνεργασία συγγραφέων διαφορετικών ειδικοτήτων. Εξάλλου τα σύμβολα είναι δύσκολα στην αποκρυπτογράφηση, και ένας βαθμός αυθαιρεσίας πάντα παραμένει. Όπως είπε και ο Όσκαρ Ουάλιπντ, όποιος ερμηνεύει τα σύμβολα το πράττει υπ' ευθύνη του. Συνεπώς η εξήγηση γιατί το παραμυθοδράμα ως θέατρο ενήλικου κοινού δεν έχει να παρουσιάσει ικανό αριθμό έργων ή αξιόλογη σταδιοδρομία είναι μάλλον ευνόητη. Η κριτικός της *Μαργιεντίνης* που θεώρησε ότι τα έργα αυτά δεν είναι δυσνόητα, έπεσε μάλλον έξω. Το αντίθετο συμβαίνει: η αξία και το ενδιαφέρον τους, αυτό που τα κάνει συναρπαστικά ακόμα και όταν το κοινό γνωρίζει την ιστορία και την έκβασή της, είναι τα βαθύτερα και άδηλα νοήματα, που ενεργοποιούν το υποσυνείδητο και το εκπαιδεύουν στις περιπλοκές και τις δυσκολίες της ζωής όχι συνειδητά. Η «αθωότητα και η αφέλεια» που ζητήσε ο άλλος κριτικός δεν μπορούν πλέον να ανακτηθούν από το σύγχρονο αστικό κοινό, ενώ ασφαλώς υπήρχαν σε κάποιο βαθμό στο απλοϊκό ακροατήριο των παραμυθιάδων του παραδοσιακού χώρου. *Η νύχτα του τράγου* έγινε αποδεκτή κατ' εξαίρεση, ίσως γιατί η επιλογή των τόσο σκοτεινών παραμυθιών που μοιάζουν αυστηρώς ακατάλληλα για παιδιά, μαζί με το εξαιρετικό μοντέρνο μουσικοχορευτικό θέαμα, που ενδεχομένως θα μπορούσε να είναι

<sup>69</sup> Ο Καρλ Γιουνγκ είχε οργανώσει στο ινστιτούτο του στη Ζυρίχη εκπαιδευτικό πρόγραμμα για την ψυχολογική ερμηνεία των παραμυθιών. Ασχολήθηκαν εστιασμένα ο Τσέζα Ρόχαϊμ (1945), ο Όττο Ρανκ (1959), ο Μπρούνο Μπετελχάμι (1976) και η Μαρίε-Λουίζε φον Φραντς (1978). Γνωστότερη είναι η εργασία του Μπετελχάμι (*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* 1976, ελληνικά: *Η γοητεία των παραμυθιών*, μετ. Ελένη Αστερίου, Γλάρος 1995. Ο Μπετελχάμι βασικά ερμηνεύει τη λειτουργία

των παραμυθιών στην παιδική ψυχολογία).

<sup>70</sup> Κλοντ Λεβί-Στρος, Α. Λ. Κρέμπερ και Κλάυντ Κλούγκον. Βλ. Χατζητάκη-Καψωμένου, ό.π., σσ. 49-96.

<sup>71</sup> Ρόυ Γουίλκινσον: *Η συμβολική ερμηνεία των παραμυθιών*, μετ. Μαρία Ζολότα, Τρόπος Ζωής, Αθήνα 1994.

<sup>72</sup> Την διατύπωσε η φον Φραντς. Από Χατζητάκη-Καψωμένου, ό.π., σ. 67.

<sup>73</sup> Μπετελχάμι, ό.π., σσ. 239, 252 και passim.

και αντοτελές αλλά ο Χατζάκης το επεξεργάστηκε σε συνάρτηση με το κείμενο, εμπλουτίζοντας αμφότερα, φαίνεται να είναι εξαίρεση, μολονότι και γι' αυτό ένας κριτικός εξέφρασε επιφυλάξεις, όπως είδαμε. Όσο ταλέντο και πίστη να διαθέτει ένας δημιουργός σήμερα, είναι δύσκολο να συγκινήσει τους κυνικούς θεατές που μπορούν να συγκλονιστούν (αλλά εξίσου πιθανό είναι να μείνουν απαθείς) μόνο από τα σκληρά θεάματα της performance, με αληθινούς τραυματισμούς και αφοδεύσεις επί σκηνής ή το τρομερό θέαμα ενός δεμένου ζώου να αργοπεθαίνει από πείνα και δίψα, και τα οποία πλησίασε κάπως *Η νύχτα του τράγον*. Το μόνο κοινό που αρέσκεται πλέον στις φαινομενικά απίθανες αλλά αλληγορικές και πολύσημες αυτές ιστορίες είναι το παιδικό. Αλλά ίσως είναι το μόνο στο οποίο το θέαμα μπορεί να επιδράσει αληθινά, να το ψυχαγωγήσει και να το διδάξει, όπως είναι και ο απώτερος σκοπός του θεάτρου από καταβολής, ενώ οι ενήλικες έχουν λίγο-πολύ πωρωθεί, οπότε θα μπορούσε κανείς να το αξιολογήσει και ως το καλύτερο target group ενός θεατρικού συγγραφέα του είδους.



ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΟΣ.  
ΜΙΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΞΕΝΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

... les lieux vécus sont comme des présences d'absences.<sup>1</sup>

**Η** σκοπιά της συνέχειας στις ανθρωπιστικές επιστήμες στηρίζεται στη «διηγετική μονιμότητα των λειτουργιών», στην ταυτότητα που επιτρέπει τις διαδοχικές προσαρμογές και αναδεικνύεται η ίδια μέσα από αυτές, «στην αλληλουχία των συγκρούσεων, [...] στο υφάδι των σημασιών που [...] συγκροτούν κάτι σαν πλέγμα ενός λόγου». Η ταυτότητα μέσω της διαφοράς. Αντιθέτως, η σκοπιά της ασυνέχειας, (το κατώφλι ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό), προϋποθέτει «την αδυνατότητα αμοιβαίας αναγωγής των ισορροπιών και των λύσεων που βρήκε κάθε κοινωνία ή κάθε άτομο, ειδοποιό χαρακτηριστικά των συνόλων των κανόνων και τον χαρακτήρα απόφασης που απουσία ενδιάμεσων μορφών, ανυπαρξία ενός continuum δοσμένου μέσα στον χώρο ή μέσα στον χρόνο» και επιδιώκει να δείξει «την εσωτερική συνάφεια των σημασιολογικών συστημάτων, τον ειδοποιό χαρακτήρα των συνόλων των κανόνων και τον χαρακτήρα απόφασης που αυτοί παίρνουν απέναντι σ' ό,τι έχουν να κανονίσουν, την προβολή της κανονιστικής αρχής πάνω από τις ταλαντεύσεις της λειτουργίας».<sup>2</sup> Η διαφορά μέσω της ταυτότητας.

Εντούτοις, υπάρχουν κάποιες ενδιάμεσες ζώνες ανάμεσα στις έννοιες και τα εννοιολογικά σχήματα όπου οι αντιθέσεις φαίνεται πως κάμπτονται και τα αντιθετικά δίπολα πως αναιρούνται. Μία από τις ζώνες αυτές καταλαμβάνεται από τις φαντασματικές μορφές.

Ι. «Ό,τι συμβαίνει ανάμεσα σε δύο, και μεταξύ όποιων «δύο» θα θέλαμε, όπως μεταξύ ζωής και θανάτου», σημειώνει ο Derrida, «μπορεί να συνδιαλέγεται μόνο με κάποιο φάντασμα».<sup>3</sup> Το «μεταξύ των δύο» που μας ενδιαφέρει εδώ είναι χρονικής τάξεως και αφορά στη σχέση του παρελθόντος με το παρόν. Μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, επομένως, αναπτύσσεται ένας λόγος που συνδιαλέγεται με κάποιο φάντασμα. Αλλά από πού προέρχεται αυτό το φάντασμα και ποια είναι εν τέλει η υπόστασή του;

Ια. Το πρώτο ερώτημα μας οδηγεί στη διεύρυνση της χρονικής σχέσης: εάν το φάντασμα εντοπίζεται στη σχέση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, τότε θα πρέπει να εντοπίζεται και στη σχέση μεταξύ παρόντος και μέλλοντος, δεδομένου αφ' ενός ότι το μέλλον, μέρος του οποίου είναι και το μέλλον της σκέψης του παρελθόντος, περιλαμβάνει τις σκέψεις

<sup>1</sup> Michel de Certeau: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris 2004, p. 162.

<sup>2</sup> Michel Foucault: *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα 1986, σσ. 491-492.

<sup>3</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx. Το Κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής*, Εκκρεμές, Αθήνα 2000, σ. 8. Γι' αυτό και η σκέψη του

γάλλου φιλοσόφου στο σύνολό της στοιχειώνεται από τις φαντασματικές μορφές σε όλες τις πτυχές τους, από την υπόσταση του ανθρώπου και όλες τις εκδοχές του ανήκειν (σε μια κοινωνία, σε ένα φύλο, σε ένα έθνος ή σε έναν πολιτισμό), μέχρι και τις θεμελιώδεις έννοιες του εγώ, του προσώπου, του υποκειμένου, της συνείδησης κ.τ.λ. Βλ. Nicholas Royle: *Jacques Derrida*, Routledge, London & New York 2003, σ. 111.

μας του παρελθόντος, και αφ' ετέρου ότι το παρόν, που συγκροτεί την πρώτη σχέση, (ας την ονομάσουμε πρόχειρα αναδρομική και ας την υπαγάγουμε στο καθεστώς του «όχι πλέον»), είναι αναπόφευκτα στραμμένο και προς το μέλλον. Όπως είναι παρόν-ενός-παρελθόντος είναι συνάμα και παρόν-ενός-μέλλοντος. Αυτή η προβολική σχέση υπάγεται στο καθεστώς του «όχι ακόμα». Εάν λοιπόν εμφιλοχωρεί ένα φάντασμα στην αναδρομική, θα εμφιλοχωρεί και άλλο ένα στην προβολική σχέση, αφού, τόσο το «όχι πλέον», όσο και το «όχι ακόμα», υποδηλώνουν μιαν απουσία, η οποία γίνεται κάπως νοητή, άρα παρούσα στη συνείδηση, χάρη στο παρόν. Μιλάμε για το φάντασμα,

«ήτοι στο φάντασμα και με το φάντασμα, άπαξ και καμιά ηθική, καμιά πολιτική, επαναστατική ή μη, δεν φαίνεται εφικτή, νοητή και δίκαιη, αν δεν αναγνωρίσει κατ' αρχάς τον σεβασμό για τους άλλους που δεν υπάρχουν πια ή για τους άλλους που δεν είναι ακόμα εδώ, τωρινοί ζώντες, είτε πρόκειται για ήδη νεκρούς είτε για αγέννητους ακόμα».<sup>4</sup>

Από τη μια μεριά, η πολιτική, και από την άλλη, η ιστορία. Από τη μεριά της πολιτικής, διαφαίνεται η μέριμνα του βίου και των μελλοντικών γενεών. Από τη μεριά της ιστορίας, ο Derrida θα μπορούσε να μας πάει πίσω στον Benjamin και στις *Θέσεις* του για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Τα φαντάσματα ανάμεσα στο τότε και στο τώρα παίρνουν εδώ τη μορφή εκείνου που «έχει ανέκαθεν συμβεί και που δεν θα πρέπει να θεωρηθεί χαμένο για την ιστορία» (Θέση III),<sup>5</sup> εκείνων των ρεπιτών που φτάνουν έως τον ουρανό και αφήνουν άφωνο τον Angelus Novus (Θέση IX).<sup>6</sup> Ο μεσσιανικός μαρξισμός του Benjamin με τη σειρά του δεν παραπέμπει έμμεσα στο μαρξικό φάντασμα του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου*, όταν ερωτά: «Δεν πλανάται άραγε γύρω μας λίγος από τον αέρα που ανέπνευσαν άλλοτε οι νεκροί; Μήπως δε στοιχειώνει η φωνή των φίλων μας έναν απόηχο των φωνών όσων υπήρξαν πριν από εμάς πάνω στη γη;» Το μεσσιανικό πνεύμα επικαλείται τα φαντάσματα των νεκρών για να αποδώσει έτσι μια βαθύτερη σημασία συνέχειας και ηθικής χρέωσης στο έργο της ιστορίας: «Υπάρχει ένα σιωπηρό ραντεβού ανάμεσα στις περασμένες γενιές και τη δική μας. Μας ανέμεναν πάνω στη Γη. [...] Το παρελθόν προβάλλει μια απαίτηση. Αυτήν την απαίτηση δεν είναι καθόλου σωστό να την αγνοούμε» (Θέση II).<sup>7</sup> Η απαίτηση αυτή συνίσταται τουλάχιστον στη συνύπαρξη με τα φαντάσματα που μας περιμένουν από το παρελθόν για να συναντηθούμε στο παρόν. Συνύπαρξη αινιγματική, αν όχι αλλόκοτη, που οδηγεί όμως, κατά τον Derrida, σε «μια πολιτική της μνήμης, της κληρονομιάς και των γενεών».<sup>8</sup> Η φαντασματική υφή του παρελθόντος ενισχύεται όμως και από μιαν άλλη πλευρά. Το τι συνέβη τότε δεν μπορούμε να το γνωρίσουμε παρά ως φάσμα, που εμφανίζεται και χάνεται με τρόπο συχνά απρόσμενο. «Το αληθινό πρόσωπο της ιστορίας περνά μέσα σε ένα φεγγοβόλημα. Δεν μπορούμε να συγκρατήσουμε το παρελθόν παρά μόνον ως μια εικόνα που, τη στιγμή που μας αφήνει να την αναγνωρίσουμε, ρίχνει ένα αχνό φως που δεν θα ξαναδούμε ποτέ» (Θέση V).<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx*, ό.π., σ. 9

<sup>5</sup> Walter Benjamin: «Sur le concept d'histoire», στο *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, σ. 429.

<sup>6</sup> Walter Benjamin: «Sur le concept d'histoire», ό.π., σ. 434.

<sup>7</sup> Walter Benjamin: «Sur le concept d'histoire», ό.π. σσ. 428-429.

<sup>8</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx*, ό.π., σ. 8.

<sup>9</sup> Walter Benjamin: «Sur le concept d'histoire», ό.π. σ. 430.

Ιβ. Ας πλησιάσουμε τώρα το δεύτερο ερώτημα, αυτό για την υπόσταση του φαντάσματος. Αλλά το φάντασμα δεν αντιπροσωπεύει μιαν ουσία, ούτε βεβαίως μιαν ύπαρξη.<sup>10</sup> Η υπόστασή του είναι μετέωρη και δανεική. Του τη δανειίζει η φιλοσοφία, η λογοτεχνία (και μάλιστα το γοτθικό μυθιστόρημα, οι ghost stories λ.χ. του Guy de Maupassant, του Edward Frederic Benson, του Algernon Blackwood ή του Heinrich von Kleist<sup>11</sup> και πιο γενικά, η λογοτεχνία του φανταστικού)<sup>12</sup>, η λαϊκή δοξασία, το θέατρο, κάθε φορά που η σκέψη ή το συναίσθημα προσπαθούν να συλλάβουν αυτό που δεν μπορεί να παρασταθεί, αυτό που παρεισδύει ανάμεσα στο είναι και το μη-είναι. Αυτό το έργο το επιτελεί κυρίως το θέατρο. Ο Alain Badiou μας βεβαιώνει ότι το θέατρο «δεν είναι μια τέχνη της παρουσίας του θανάτου, είναι μια τέχνη της σύγκρουσης των δυνατοτήτων και των αξιώσεων».<sup>13</sup> Η θέση του αυτή δεν αντιβαίνει στην επίμονη παρουσία των φαντασμάτων στις ευρωπαϊκές σκηνές, δοθέντος ότι το θέατρο, είναι η κατ' εξοχήν στοιχειωμένη τέχνη, δημιουργεί στοιχειωμένα από το παρελθόν είδωλα που προϋποθέτουν τόσο την απουσία, όσο και την παρουσία· ακριβέστερα: δεν παραπέμπουν τόσο στο απόν «αντικείμενο», όσο στο αόρατο στοιχείο του ορατού.<sup>14</sup> Ακόμα και η εκφωνούμενη επί σκηνής λέξη, σημειώνει εύστοχα η Alice Rayner, «είναι μία χειρονομία προς τον συνδυασμό της ξενότητας και της οικειότητας, στο σημείο όπου η καθημιά από τις δύο βρισκείται πίσω από ή ακόμα και μέσα στην άλλη».<sup>15</sup>

Πού τοποθετείται ο Δαρειός των ασχυλικών *Περσών*, το πρώτο θεατρικό φάντασμα της Δύσης, στο είναι ή στο μη-είναι; Τι αντικρίζει ο Hamlet, έναν νεκρό ή έναν ζωντανό πατέρα; *Ποιον ή τι* συναντά ο Δον Ζουάν του Tirso de Molina, του Molière ή του Lorenzo Da Ponte? Σε όλες τις περιπτώσεις υπάρχει μπροστά μας ένα ον που δεν είναι ούτε νεκρό, ούτε ζωντανό, ούτε πρόσωπο, ούτε και πράγμα, δεν μπορεί να απαντήσει στην ερώτηση «ποιος;», αλλά ούτε και στην ερώτηση «τι;». Είναι το στοιχειωμένο και ως τέτοιο «απαιτεί ένα στοιχείο ζοφερής έλλειψης σημασίας».<sup>16</sup> Είναι το ακατανόμαστο: δεν του αντιστοιχεί κάποιο όνομα που να το προσωποποιεί ή να το ταυτίζει με κάτι. Είναι το ακαθόριστο: δεν του αντιστοιχεί ένα κατηγορηματικό που να το καθορίζει ή έστω να το χαρακτηρίζει αποφασιστικά. Στις σκηνές της σκέψης, όπως και σε εκείνες του θεάτρου, εμφανίζεται αυτό το κάτι για να διαλύσει τις βεβαιότητες. Κάτι ακατανόμαστο, αχαρακτήριστο, ακατηγόρητο, ακαθόριστο, «πάντως αυτό το πράγμα και όχι ένα άλλο, ένα πράγμα που μας ατενίζει, σπεύδει να αφηφήσει τόσο τη σημασιολογία, όσο και την οντολογία, την ψυχανάλυση, όσο και τη φιλοσοφία».<sup>17</sup>

Αυτό λοιπόν που μπορεί να ακυρώνει τις διανοητικές μας στρατηγικές και να ξυπνά, αντιθέτως, σκιές και εφιάλτες του υποσυνείδητου κόσμου μας, μας οδηγεί συχνά στη σφαίρα του unheimliche, του ζοφερά ανοίκειου, που ενίοτε είναι και απειλητικό. Απειλητικό αρ-

<sup>10</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx*, ό.π., σ. 8.

<sup>11</sup> Willi Benning: «Kleist και Freud. Φαντάσματα», στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης (επιμ.): *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-αναπαράσταση-θεωρία*, Gutenberg, Αθήνα 2001, σσ. 499-513.

<sup>12</sup> Βλ. Tzvetan Todorov: *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1991, Jean-Luc Steinmetz: *La littérature fantastique*, PUF, Paris 2003, Pascal Catala: *Apparitions et maisons hantées*, Presses du Châtelet, Paris 2004, και τις δύο παλαιότερες, πλην εμπνευσμένες μελέτες του Luis Vax: *L'art et la littéra-*

*ture fantastique*, PUF, Paris 1960 και *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, Paris 1987 (1965).

<sup>13</sup> Alain Badiou: «Antithèses sur le théâtre», *Les Cahiers (de Comédie Française)* 17, 1995, (σσ. 115-121), σ. 120.

<sup>14</sup> Alice Rayner: «Rude Mechanicals and the "Specters of Marx"», *Theatre Journal*, 54: 4, «Re-Thinking the Real», 2002, (σσ. 535-554), σ. 536.

<sup>15</sup> Alice Rayner, ό.π., σ. 537.

<sup>16</sup> Alice Rayner, ό.π., σ. 540.

<sup>17</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx*, ό.π., σ. 18.



χικά γιατί δεν μπορούμε να καταλάβουμε την ουσία του, αλλά και, κατά συνέπεια, διότι αδυνατούμε να ακολουθήσουμε νοητά την κίνησή του. Από την άλλη μεριά όμως προκαλεί τη σκέψη. Ως αντινομική έννοια, η φαντασματική παρουσία στη σκηνή, (παρουσία μιας απουσίας), ελκύει ιδιαίτερα την ερμηνεία. Άλλωστε, ο ίδιος ο Gadamer έθεσε τη φιλοσοφική ερμηνευτική στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ ξενότητας και οικειότητας,<sup>18</sup> (στον χώρο του φαντάσματος), ενώ και ο Dilthey συνάρτησε τη δυνατότητα και τη χρησιμότητα της ίδιας της ερμηνευτικής πράξης με την απουσία τόσο της απόλυτης οικειότητας, όσο και της απόλυτης ξενότητας, γράφοντας ότι «η ερμηνεία θα ήταν αδύνατη εάν οι εκφράσεις της ζωής ήταν εντελώς ξένες, ενώ θα ήταν άχρηστη εάν δεν υπήρχε σε αυτές κάτι το ξένο».<sup>19</sup>

II. Το φάντασμα, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Derrida, «αρχίζει επιστρέφοντας», αφού δεν είναι παρά μια σκιά και «δεν γίνεται να ελέγξουμε τα πήγαινε-έλα του».<sup>20</sup> Το φάντασμα είναι αυτό που επιστρέφει και μάλιστα, αυτό που ριζίζεται κατ' αρχήν με την επιστροφή του. Αλλά από πού επιστρέφει; Συνήθως από τον θάνατο. Η γαλλική μετάφραση των ιφενικών *Βρυκολάκων* είναι ακριβώς *Les revenants*, οι επιστρέφοντες. Αλλά στον νορβηγό δραματοουργό αυτοί που επιστρέφουν από τον θάνατο δεν εμφανίζονται παρά μόνο μέσα από τα σώματα των άλλων ή, σε άλλα έργα του, μέσα από σύνθετες συμβολικές μορφές (λ.χ. η τραυματισμένη αγριόπαπια στο ομώνυμο έργο ή η Ποντικοκυρά στον *Μικρό Έγιολφ*). Το παρελθόν επιστρέφει, εδώ σημαίνει: παρεισδύει στα σώματα του παρόντος. Αλλά ένα γνήσιο φάντασμα, εάν μπορούμε να φανταστούμε κάτι τέτοιο, διεκδικεί τη δική του παρουσία στη σκηνή του παρόντος. Διεκδικεί δηλαδή μια παροντικότητα και μια ορατότητα, τη στιγμή που ανήκει οριστικά σε έναν παρελθόντα και αόρατο κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι το φάντασμα είναι μια μεταίχμιακή οντότητα, μια μορφή-κατώφλι ή ένα πέρασμα ανάμεσα σε δύο ριζικά αντίθετους κόσμους. Με την έννοια αυτήν, κάθε εμφάνισή του ισοδυναμεί με τη δημιουργία μίας γέφυρας προς τον κόσμο των νεκρών και των αόρατων δυνάμεων. Αλλά το φαντασμα-γέφυρα κάνει κάτι πολύ περισσότερο από το να γεφυρώνει, να συνδέει δύο διαφορετικούς κόσμους. Ο Michel de Certeau κάνει σχετικά με τη γέφυρα μια παρατήρηση σημαντική, τόσο για την ψυχανάλυση, όσο και για το θέατρο. Λέει ότι «υπάρχει παντού αμφισημία της γέφυρας: εναντίον συνδέει και αντιπαραθέτει ξεκομμένα νησιά. Τα διακρίνει και τα απειλεί. Απελευθερώνει από τον εγκλεισμό και καταστρέφει την αυτονομία». Ήδη, μπορούμε να σκεφτόμαστε το φάντασμα αντί της γέφυρας ή παράλληλα με αυτήν. «Η γέφυρα διάγει διπλή ζωή σε αναριθμητες μνήμες τόπων και καθημερινούς θρούλους, που συνοψίζονται συχνά από κάποια κύρια ονόματα, κρυμμένα παράδοξα, ελλειπτικές ιστορίες, αινίγματα προς αποκρυπτογράφηση...».<sup>21</sup> Το φάντασμα, όπως και η γέφυρα, δεν αντιπροσωπεύει μόνο μια παραβίαση των ορίων ή μια ανυπακοή στον νόμο του τόπου, αλλά επιπλέον απεικονίζει μια αναχώρηση και μια επιστροφή, (το φάντασμα, όπως είδαμε, πρωτίστως μιαν επιστροφή), και, ούτως ή άλλως, την προδοσία μιας τάξης, της τάξης που επιβάλλει η καθημερινή εμπειρία του οικείου βιώματος, καθώς και η λογική της επανάληψης και της χρονικής συνέχειας. Με άλλους όρους, το φάντασμα είναι μια τομή που εισάγει τόσο τη διαφορά, όσο και την

<sup>18</sup> Hans-Georg Gadamer: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris 1976, σ. 317.

<sup>19</sup> Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften*, Band

VII, B.G. Teubner, Leipzig & Berlin 1927, σ. 225.

<sup>20</sup> Jacques Derrida: *Φαντάσματα του Marx*, ό.π., σ. 23.

<sup>21</sup> Michel de Certeau: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Σμίλη, Αθήνα 2010, σ. 305

ετερότητα, μια τομή ζοφερή που προσκαλεί, όπως ακριβώς ο Δον Ζουάν, τον ξένο στην καρδιά του *οίκου* και του *οικείου*. Ακριβέστερα, προσκαλεί την ετερότητα να αναδυθεί ως προϋπάρχουσα μέσα στο οικείο, ως το άλλο του οικείου, που το αμφισβητεί και το καταφάσκει ταυτόχρονα. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται ο Merleau-Ponty όταν παρατηρεί στις Σημειώσεις εργασίας του *Le visible et l'invisible*, ότι «το αόρατο δεν είναι ο αντιτιθέμενος όρος του ορατού: το ίδιο το ορατό έχει έναν σκελετό αόρατου και το α-όρατο είναι το κρυφό ισοδύναμο του ορατού, [...] είναι η δυνητική του εστία, εγγράφεται σε αυτό ως υδατογράφημα». <sup>22</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο ο de Certeau, μιλώντας για τη λειτουργία της γέφυρας, σημειώνει:

...ορθώνει ένα αλλού το οποίο σε ξεστρατίζει, ενώ παράλληλα αφήνει ή οδηγεί την ξενότητα που ήταν υπό έλεγχο στο εσωτερικό να ξαναπροβάλλει έξω από τα σύνορα και δίνει αντι-κειμενικότητα (δηλαδή έκφραση και ανα-παράσταση) στην ετερότητα που κρυβόταν εντεύθεν των ορίων, οπότε ο ταξιδιώτης, όταν διασχίζει ξανά τη γέφυρα και επιστρέφει μέσα, στον περιφραχτο χώρο, ξαναβρίσκει πια εκεί το αλλού που είχε πρώτα αναζητήσει φεύγοντας, και από το οποίο είχε δραπετεύσει γυρνώντας πίσω. Στο εσωτερικό των συνόρων, ο ξένος είναι ήδη εκεί, εξωτισμός ή σύναξη μαγισσών της μνήμης, ανησυχητική οικειότητα. Θαρρείς και η οροθεσία είναι ακριβώς η γέφυρα που ανοίγει το εντός στο άλλο του. <sup>23</sup>

Με τη βοήθεια του de Certeau, καταλαβαίνουμε καλύτερα τη θέση του Derrida, ότι το φάντασμα «αρχίζει επιστρέφοντας»: το φάντασμα ήταν πάντα εδώ, δίπλα μας, μέσα στον οίκο (αν και όχι οικείο), ακόμα και μέσα μας. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, τα φαντάσματα δεν μπορούν να συναρτηθούν αποκλειστικά με εποχές σκοταδισμού και δεισιδαιμονίας, αλλά χαρακτηρίζουν, καθώς φαίνεται, την ανθρώπινη μνήμη και φαντασία, τη συνειρμική έκφραση, τη μυθοπλασία και την εικονοποιία σε όλες τις εποχές. Είναι πλάσματα όχι μόνο του Μεσαίωνα, <sup>24</sup> αλλά και των νεωτέρων χρόνων, <sup>25</sup> όπως και της δικής μας μεταμοντέρνας εποχής <sup>26</sup> όπου, μολονότι οι φαντασματικές μορφές λ.χ. του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας <sup>27</sup> ή του θεάτρου μπορούν πλέον να συσχετισθούν με τις εγκεφαλικές λειτουργίες της

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, σ. 269.

<sup>23</sup> Michel de Certeau: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, ό.π., σ. 306.

<sup>24</sup> J-C. Schmitt: *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

<sup>25</sup> Sasha Handley: *Visions Of An Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth Century England*, Pickering & Chatto Publishers, London 2007. Η Handley εξετάζει πλήθος περιπτώσεων από στοιχειωμένους «τόπους», όχι μόνο από το είδος που οικιαγραφείται ως «ιστορίες φαντασμάτων» (ghost stories) στον αγγλικό 18<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά και από τις μπαλάντες, τα τραγούδια και τα παραμύθια, τις εφημερίδες, τα ηθικοδιδασκτικά κείμενα, τις ιατρικές πραγματείες,

εξ, τα επιστημονικά περιοδικά, τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα. Μεγάλο ενδιαφέρον συνεχίζει να παρουσιάζει σχετικά με τη μορφή των φαντασμάτων στον λαϊκό πολιτισμό το συλλογικό έργο των Hilda R. Ellis Davidson-W. M. S. Russell, (eds.): *The Folklore of Ghosts*, Boydell and Brewer, Suffolk 1980.

<sup>26</sup> Βλ. το βιβλίο των Diane Goldstein, Sylvia Grider, Jeannie Banks Thomas: *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, Utah State University Press, Utah 2007, όπου τα πλάσματα της φαντασίας και οι εμπειρίες από ειδικές περιστάσεις ανατροφοδοτούνται αμοιβαίως στον σύγχρονο κόσμο.

<sup>27</sup> Βλ. Katherine A. Fowkes: *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films*, Wayne State University Press, Detroit 1998 και Lee Kovacs: *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and*

νόησης και της φαντασίας<sup>28</sup> και να εξηγηθούν ως επινοήσεις ή και κατασκευές των εκάστοτε εξουσιών, η πίστη των λαών στην υπερβατική υπόστασή τους παραμένει.<sup>29</sup> Το θεατρικό παράδειγμα ειδικότερα προσφέρεται αβίαστα ως πεδίο *επιστροφής* των φαντασμάτων καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα μέχρι και σήμερα – και αυτό όχι μόνο επειδή το θέατρο ως τέτοιο είναι στοιχειωμένο από την επανάληψη και την επαναφορά του παρελθόντος στο παρόν<sup>30</sup>, αλλά και για άλλους λόγους που σχετίζονται με την ίδια τη φαντασματική μορφή, τους οποίους θα προσεγγίσουμε στη συνέχεια. Από τον Maeterlinck έως τον Genet και από τον Strindberg έως τον Kantor τα φαντάσματα *επιστρέφουν* με τη μία ή την άλλη μορφή στις ευρωπαϊκές σκηνές.<sup>31</sup> Το ίδιο ισχύει, με ποικίλους τρόπους, και στη δραματολογία της Caryl Churchill.<sup>32</sup> Ο Heiner Müller δεν φαντάζεται το θέατρό του «ως ένα ευρύ κοιμητήριο, ένα τοπίο νεκρών στο οποίο εμφανίζονται και εξαφανίζονται τα φαντάσματα»,<sup>33</sup> για να εισαγάγουν έτσι μια ζοφερά ανοίκεια διάσταση στον χρόνο και την ιστορία, τη διάσταση της μνήμης των νεκρών που θεμελιώνει κάθε ουτοπία;<sup>34</sup> Αλλά και στην αμερικανική δραματολογία, τα φαντάσματα δίνουν την εικόνα μιας πραγματικά στοιχειωμένης σκηνής.<sup>35</sup> Ας θυμηθούμε μόνο το *Angels in America* του Tony Kushner, το *How I learned to drive* της Paula Vogel ή το *Ragtime* του Terrence McNally.

III. Τα φαντάσματα *επιστρέφουν* συνεχώς στη σκηνή για να συμβολίσουν ριζικές μορφές ξενότητας,<sup>36</sup> (τον θάνατο, τον έρωτα), να υπαινιχθούν το άρρητο, να υποδηλώσουν το

*Film*, McFarland, Jefferson, North Carolina 1999.

<sup>28</sup> Mark Pizzato: *Ghosts of Theatre and Cinema in the Brain*, Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke, Hampshire 2006.

<sup>29</sup> Βλ. τις αναλύσεις του Owen Davies: *The Haunted: A Social History of Ghosts*, Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke, Hampshire 2007.

<sup>30</sup> Για το μεγάλο αυτό θέμα βλ. ενδεικτικά Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan University Press, Ann Arbor 1999 και Marvin Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan University Press, Ann Arbor 2001. Ως προς τα φαντάσματα του θεατρικού χώρου και τη δυναμική τους στη διαμόρφωση της θεατρικής σχέσης βλ. Matthew Wagner-Chris Danowski: «Hearing Ghosts and Speaking Spaces: A Conversation with Performance», *Text and Performance Quarterly* 25:2, 2005, σσ. 171-185.

<sup>31</sup> Βλ. τη μονογραφία της Monique Borie: *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles 1997 και πιο πρόσφατα του Pierre Katuszewski: *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Kimé, Paris 2011.

<sup>32</sup> Ann Wilson: «Hauntings: Ghosts and the Limits of Realism in *Cloud Nine* and *Fen* by Caryl Churchill», στο Nicole Boireau (ed.): *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*,

Macmillan, London 1997, σσ. 152–167.

<sup>33</sup> Rebecca Kastleman: «Games with Ghosts in Müller's *Explosion of a Memory*. A Study of Pre-ideology in the Müller-Wilson Collaboration», *Theatre History Studies* 28, 2008, (σσ. 112-130), σ. 125.

<sup>34</sup> Βλ. την ανάλυση που επιχειρεί ο Hans-Thies Lehmann στο «Heiner Müller's Spectres», στο Gerhard Fischer (ed.): *Heiner Müller, Contexts and History: A Collection of Essays from the Sydney German Studies Symposium 1994*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1995, σσ. 87-88. Αναφέρεται από την Rebecca Kastleman, ό.π.

<sup>35</sup> David Savran: «Modernity's Haunted Houses», στο Rick Knowles-Joanne Tompkins W.B. Worthen (eds): *Modern Drama. Defining the Field*, University of Toronto Press, Toronto 2003, (σσ. 117-127), σ. 118.

<sup>36</sup> Bernhard Waldenfels: *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, Van Dieren, Paris 2009, σσ. 174, 191. Η έννοια της ξενότητας στον γερμανό φαινομενολόγο παρουσιάζει ορισμένα κοινά στοιχεία με εκείνη της ετερότητας, όπως την πραγματεύομαι στη μελέτη μου «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματολογίας 1980-1998», στο Γιώργος Π. Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σσ. 226-265. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ετερότητα αποτελεί τη ριζική

αόρατο, να υποτονθορύσουν σιωπηλές γνώσεις από τον άλλον κόσμο και κυρίως μια γνώση, μια σύλληψη που επιτελείται πάντα με επώδυνο τρόπο: ότι στη θεατρική σχέση, (όπως και στη ζωή), τίποτα δεν είναι απολύτως οικείο και τίποτα απολύτως ξένο στη συνείδηση, αφού δεν είμαστε ποτέ εντελώς αυτό που είμαστε και δεν υπάρχει ένας κόσμος στον οποίο να νοιώθουμε απόλυτη οικειότητα,<sup>37</sup> ότι δεν υπάρχουν παγιωμένες ταυτότητες, απροϋπόθετες βεβαιότητες και αμετάβλητες οντότητες και ότι ο άλλος βρίσκεται εν σπέρματι ήδη μέσα μου. Το θέατρο αποδεικνύεται έτσι σε ένα από τα προνομιακά πεδία ανάδυσης αυτών των αντινομικών όντων, που προσφέρουν στους θεατές τους τόσο ένα πυκνό συμβολισμό της ετερότητας που στοιχειώνει τις ταυτότητές τους, όσο και ένα συγκλονιστικό προσώπειο του ξένου που κατοικεί λάθρα μέσα τους και που καιροφυλακτεί να αναδυθεί στη σκηνή της εμπειρίας με μία διαταραχή της τάξης, με μία μετατόπιση των κανόνων ή με μία ανήσυχη αποδιάρθρωση των τοπογραφιών μας.<sup>38</sup> Αν τα φαντάσματα προκαλούν πάντα αντιφατικά συναισθήματα, είναι διότι τα ίδια είναι αντιφατικές οντότητες για την κοινή λογική. Στην πραγματικότητα όμως ούτε τα φαντάσματα είναι αντιφατικά, ούτε τα συναισθήματα που γεννούν, διότι το φάντασμα τίθεται πάντα ως γέφυρα, ως κατώφλι: ούτε το ένα, ούτε και το άλλο, αλλά το ενδιάμεσο γίγνεσθαι που διατηρεί τη διαφορά τους, την ίδια στιγμή που την υπερβαίνει.<sup>39</sup> Εάν λ.χ. νιώθουμε μια περιέργη ευχαρίστηση μαζί και πόνο, μια χαρά μαζί και άγχος, μια αίσθηση υψηλοφροσύνης, αλλά και κατάθλιψης,<sup>40</sup> όταν βλέπουμε επί σκηνης λ.χ. τη νεκρή μητέρα του Ίωνα, στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγεμένου, να προσπαθεί να απαλύνει και να επιστεύσει το ξεψύχισμα του γιου της ή τις σκιές του παρελθόντος να συμβιώνουν με τα παρόντα πρόσωπα στη *Λισαβόνα* του Αντώνη Νικολή,<sup>41</sup> είναι γιατί αυτή η φαντασματική μορφή παραβιάζει τις κατηγορίες της λογικής μας και τα όρια της εμπειρίας μας. Με την έννοια αυτήν, το φάντασμα πλησιάζει μάλλον την έννοια του υψηλού όπως ορίζεται από τον Lyotard, ως παραβίαση των φυσικών ορίων και κατηγοριών, ως απλή σήμανση του ανεξήγητου, του ακατανόητου, του ακατάληπτου που λαμβάνει χώρα και που μας οδηγεί εν τέλει στη σιωπή, στην πιο ακαθόριστη των μορφών.<sup>42</sup>

Το φάντασμα, επιστρέφοντας, αποδιարθρώνει τις θεσμοθετημένες χωροταξίες και τις εγκατεστημένες τοπογραφίες του γνωστού και του οικείου και αναδύεται σε έναν τόπο αμφίσημο και ζοφερό, τον τόπο που προσφέρει πάντα η θεατρική σκηνή. Στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία εντοπίζονται πολλοί και διαφορετικοί τέτοιοι τόποι επιστροφής του φαντάσματος. Τόποι που ανιχνεύονται ακόμη και σε κείμενα όπου η ευθεία λεκτική σήμανση δεν μας οδηγεί, εκ πρώτης όψεως, σε μια φαντασματική μορφή. Η περιπτώσιολογία εδώ εί-

μορφή της ξενότητας.

<sup>37</sup> Bernhard Waldenfels: *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, ό.π., σ. 17.

<sup>38</sup> Αυτό είναι το θέμα της φαινομενολογικής μελέτης του Bernhard Waldenfels, ό.π.

<sup>39</sup> Σε αυτό το ενδιάμεσο γίγνεσθαι θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε και τη λειτουργία των προσώπων-φαντασμάτων της σύγχρονης ευρωπαϊκής δραματολογίας, κατά την οποία δεν ενεργούν ως σύμβολα ή μεταφορές, αλλά ως μεταθεατρικές δυνάμεις που επιδρούν άμεσα στο θέαμα, εγκαθιδρύοντας έναν δεσμό μεταξύ σκηνης και πλατείας. Βλ. επ' αυτού τις σχετικές

αναλύσεις του Pierre Katuszewski σε έργα των Didier Georges Gabily, Edward Bond, Bernard-Marie Koltès και Heiner Müller, στο *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, ό.π., σσ. 119-250.

<sup>40</sup> Jean-François Lyotard: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris 1988, σ. 104.

<sup>41</sup> Το έργο παρουσιάστηκε το 2009 στο θέατρο «Στοά» σε σκηνοθεσία του Θανάση Παπαγεωργίου.

<sup>42</sup> Jean-François Lyotard: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, ό.π., σ. 106.

να εξαιρετικά ποικίλη. Πολύ συχνά, το χρονικό montage και οι αναδρομικές αφηγήσεις ανεβάζουν επί σκηνής πρόσωπα χαμένα στο παρελθόν ως ζωντανά στο αφηγηματικό παρόν. Οι αναδρομές του Μεγάλου και του Ζοζέφ στο *Μαμ* του Σάκη Σερέφα είναι εδώ ενδεικτικές.<sup>43</sup> Από μια άλλη γωνία, στο *Ατύχημα* του Γιάννη Χρυσούλη,<sup>44</sup> ένας άγνωστος νεαρός που εισβάλλει στο διαμέρισμα και στη ζωή της Ελένης, παραμένει μέχρι τέλους μια αινιγματική φιγούρα, χωρίς προσδιορισμένη ταυτότητα: ενδέχεται να αποτελεί μια προσωποποίηση του νεκρού συζύγου της Μάρκου, στη νεαρή του ηλικία. Στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* του Καμπανέλλη<sup>45</sup> και στο *Μην ακούεις τη βροχή* του Γιώργου Διαλεγμένου,<sup>46</sup> οι φαντασματικές μορφές συγκροτούνται σε τριάδες, ελέγχοντας ή προβλέποντας τον χρόνο και τη ζωή των ανθρώπων. Στις περισσότερες από τις περιπτώσεις αυτές, η φαντασματική μορφή μοιάζει με εκείνες τις σκέψεις, για τις οποίες ο Nietzsche λέει ότι δεν έρχονται όταν τις θέλουμε, αλλά όταν αυτές θέλουν: δεν μπορούμε να ελέγξουμε την εμφάνιση του φαντάσματος, μολονότι η εμφάνιση αυτή είναι συναρτημένη με σημαντικά γεγονότα της ζωής μας, συχνά δε και με τις βαθύτερες πτυχές του ψυχικού μας βίου.

Αλλά ακόμα και αν αποδεχόμαστε τον περιορισμό στις περιπτώσεις εκείνες όπου τα φαντάσματα τεκμηριώνονται ήδη από τις σκηνικές οδηγίες του κειμένου, το έργο του μελετητή δεν θα ήταν μικρό. Μια εξαντλητική καταγραφή τους θα οδηγούσε πιθανότατα σε μια πολυσχιδή τοπογραφία με ειδικές κατηγοριοποιήσεις στις δραματικές λειτουργίες των φαντασματικών μορφών, ανάλογα με τις στοχοθεσίες του συγγραφέα, τη φιλοσοφική, ειδολογική, ιδεολογική και υφολογική διάσταση του έργου και την εποχή όπου το έργο αυτό παρουσιάζεται στο κοινό. Δεν θα μπορούσαμε λ.χ. να αγνοήσουμε τη στοχαστική προσέγγιση του θεατρικού φαινομένου σε έργα όπως το *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* του Καμπανέλλη<sup>47</sup> ή το *Περιμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου,<sup>48</sup> όπου παλιοί θεατρικοί ρόλοι στοιχειώνουν ως φαντάσματα τη σκηνή ή την πολιτική διάσταση που εισάγει η τρίτη σκηνή του *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* του Δημήτρη Δημητριάδη, με το φάντασμα της γυναίκας και αργότερα με την εμφάνιση του νεκρού,<sup>49</sup> ή ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στα έργα του *Το μεγάλο μας τσίρκο* και *Ασπασία*, με την εμφάνιση των προσώπων από τα βάθη της ελληνικής ιστορίας. Στην πρώτη περίπτωση, ακούγεται ακόμα ο παρισινός Μάης του '68, ενώ στη δεύτερη, μεσούσης της δικτατορίας των συνταγματαρχών, επιχειρείται αφ' ενός η προβολή της ιστορικής συνέχειας και η εξήγηση του παρόντος μέσω του παρελθόντος.<sup>50</sup>

<sup>43</sup> Σάκης Σερέφας: *Μαμ*, Κέδρος, Αθήνα 2006. Το έργο παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά στο θέατρο «Αμόρε» σε σκηνοθεσία Ελένης Μποζά.

<sup>44</sup> Γιάννης Χρυσούλης: *Το ατύχημα*, Κέδρος, Αθήνα 1998.

<sup>45</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, στο *Θέατρο*, τόμ. Ζ', Κέδρος, Αθήνα 1998, σσ. 63-164. Πρώτη παράσταση 18 Δεκεμβρίου 1998, στο Θέατρο Τέχνης, στο Υπόγειο, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

<sup>46</sup> Γιώργος Διαλεγμένος: *Μην ακούεις τη βροχή*, στο *Απαντα τα θεατρικά*, τόμ. Α', Αγόκωρος, Αθήνα 2007, σσ. 237-323. Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο Εξαρχείων το 1989, σε σκηνοθεσία

Τάκη Βουτέρη.

<sup>47</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες ή η Αναγνώριση*, στο *Θέατρο*, τόμ. ΣΤ', Κέδρος Αθήνα 1994, σσ. 175-202.

<sup>48</sup> Μιχάλης Φακίνος: *Περιμένοντας τον Μπέκετ*, Κέδρος, Αθήνα 2000. Το έργο παρουσιάστηκε στο θέατρο «Στοά» τον Νοέμβριο του 2000 σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου.

<sup>49</sup> Δημήτρης Δημητριάδης: *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, σσ. 81 και 115. Το έργο παρουσιάστηκε από σκηνής τον Οκτώβριο του 1968 στο Théâtre de la Commune του Aubervilliers, σε σκηνοθεσία Patrice Chéreau.

<sup>50</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, στον

ΙΙΙΑ. Εδώ, ωστόσο, θα αρκестούμε σε ορισμένες περιπτώσεις αντιπροσωπευτικές για τους τρόπους αξιοποίησης των φαντασματικών μορφών. Μια πρώτη περίπτωση είναι το *Ύψωμα* του Δημήτρη Δημητριάδη.<sup>51</sup> Για δύο λόγους. Πρώτον, επειδή στο έργο αυτό φιλοξενείται μια φαντασματική μορφή που δεν είναι δραματικό πρόσωπο και δεύτερον επειδή ένα πρόσωπο-φάντασμα σκοτώνεται από τα δραματικά πρόσωπα του έργου. Η δυναμική του φαντάσματος είναι τέτοια που μπορεί να υπερβαίνει τα όρια ενός προσώπου. Ένα φάντασμα μπορεί να μην είναι φάντασμα-ενός-προσώπου, αλλά ενός ολόκληρου ναού.<sup>52</sup>

(Ξαφνικά, με μία και μοναδική απότομη εκτίναξη μεσ' απ' το δάπεδο του κινηματοθεάτρου, στην μέση ακριβώς των καθισμάτων, εμφανίζεται ο ναός της Ελιξήριας Αθηνάς. Είναι [...] ένας ολόκληρος μικρός ναός από μάρμαρο που διατηρεί τους πλευρικούς τοίχους και τη στέγη του) (σ. 49).

Σε δύο σημεία, λίγο νωρίτερα, μάθαμε από το Αγοράκι και τον Χρυσόστομο, περισσότερες λεπτομέρειες, που προετοίμασαν την τωρινή εκτίναξη:

**Αγοράκι:** Ο ναός της Ελιξήριας Αθηνάς κτίστηκε σε περίοπτη θέση τον έβδομο αιώνα προ Χριστού. Ήταν ιωνικού ρυθμού, μικρών διαστάσεων αλλά μεγίστης ακτινοβολίας. Λέγεται ότι εδώ συνέβαιναν τα θαύματα του έρωτα. Η Αθηνά αυτή ονομάστηκε Ελιξήρια επειδή ένωσε τους ερωτευμένους και έλυσε τη λύπη των πληγωμένων εραστών (σσ. 13-14).

**Χρυσόστομος:** Από τα αρχαία χρόνια η τοποθεσία αυτή ονομάζεται Το Ύψωμα. Θεωρείται το σημείο της απόλυτης ομορφιάς. Όποιος βρισκόταν τότε εδώ πάνω, ανυψωνόταν. Γι' αυτό το ονόμασαν έτσι. Γιατί χάριζε στις ψυχές την ανάταση. Γιατί ήταν το ευλογημένο σημείο του κόσμου. Το σημείο της σωτηρίας. [...] Κάποτε, σε μια επιδρομή (ο ναός) κινδύνευε τόσο πολύ ώστε, για να σωθεί, λεν βούλιαξε μόνος του μέσα στο χώμα, πολύ βαθιά, τόσο που δεν μπορούσε πια κανείς να τον φτάσει, και έμεινε εκεί, χωρίς να ξαναβγεί ποτέ στην επιφάνεια. [...] Μια μέρα, σ' αυτό το σημείο, κάποιος έχτισαν μια ορθόδοξη εκκλησία. Την ονόμασαν της Σωτήρος. [...] Η Σωτήρος έγινε η Μητρόπολη. [...] Μια νύχτα, μετά από χρόνια, πήρε ξαφνικά φωτιά και κάηκε. [...] Στη θέση της Σωτήρος χτίστηκε λίγο αργότερα εδώ [...] το οικοδομικό συγκρότημα του Πητ Σκουφά, το πασίγνωστο «Σκουφάς Εμπάιαρο»: αυτός ο κινηματογράφος, από πάνω το μπαρ-ντισκοτέκ «Η Κορυφή», και καταστήματα μόδας, εστιατόρια, τουριστικά περίπτερα και καφετέριες γύρω γύρω μέχρι κάτω, μια εμπορική πυραμίδα (σσ. 44-45).

τόμο *Θέατρο*, τόμ. Η', Κέδρος, Αθήνα 2010 (1975), σσ. 16-133. Πρώτη παράσταση του έργου στο θέατρο «Αθηναιον», το 1973 σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκου. Η *Ασπασία*, που παραμένει ανέκδοτη, παρουσιάστηκε στο θέατρο «Διάνα» τον Οκτώβριο του 1971, σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκου.

<sup>51</sup> Δημήτρης Δημητριάδης: *Το ύψωμα. Δράμα*, Άγρα, Αθήνα 1989.

<sup>52</sup> Ως νύξη για μια φαντασματική μορφή ενός ναού θα μπορούσε να εκληφθεί η αρχική σκηνική οδηγία στο *Η αρχή της ζωής* (Αθήνα 1995): «πλάκες από μάρμαρο που μοιάζουν να έχουν αποσπαστεί από μνημειώδη

Αυτός ο αρχαίος ναός εκτινάχθηκε αυτούσιος στο παρόν και έτσι μοιάζει να μεταφέρει αυτούσιο το παρελθόν στο παρόν. Όμως, ούτε το παρελθόν παροντοποιείται, ούτε το παρόν προσδέχεται αυτούσιο το παρελθόν. Ο ναός-φάντασμα δεν υπαινίσσεται κάποιου είδους ιστορικής συνέχειας, ούτε όμως μπορεί να στοιχειοθετήσει κάποια ιστορική ρήξη. Δημιουργεί μάλλον έναν ενδιάμεσο χώρο, όπου παρελθόν και παρόν, συνέχεια και τομή μπορούν να ενταχθούν σε μία σχέση έκκλησης-απόκρισης, μακριά από την όποια διαλεκτική σύνθεση και την όποια αξίωση μονιμότητας. Το ανοίκειο του ναού θα παραμείνει ανοίκειο για εμάς μέσα στην ανοικειότητά του.

Πιβ. Όπως ακριβώς τα τέρατα, έτσι και φαντάσματα έχουν το παράδοξο προνόμιο να είναι απέθαντα και να προκαλούν ταυτόχρονα θαυμασμό και τρόμο. Στον συναισθηματικό αντίκτυπο και των δύο όντων περιλαμβάνεται η απορία και ο φόβος, η φρίκη του αφύσικου και η έλξη του υπερφυσικού, και δεν είναι καθόλου συμπτωματικό το γεγονός ότι και τα δύο έχουν πάντα «κάτι να μας πουν ή να μας δείξουν γύρω από τον εαυτό μας».<sup>53</sup> Αυτό γίνεται σαφές λ.χ. με το Έκτρωμα στο *Περιμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου, το οποίο μοιάζει να αποθηκεύει τις μνήμες των δύο ηθοποιών ή, ακόμα πιο έντονα, με τη *Νέα εκκλησία του αίματος* του Δημητριάδη,<sup>54</sup> όπου ένα «δύσμορφο πλάσμα, αποκρουστικό και εμετικό, χωρίς φύλο και ηλικία, ανθρωπίνο και συγχρόνως καθόλου ανθρωπίνο ... δείχνει τον Συγγράφει με κάτι που μοιάζει με δάχτυλο, γελώντας και συγχρόνως κλαίγοντας». Αυτά λέει η σκηηνική οδηγία, αλλά το ίδιο το πλάσμα είναι πιο αποκαλυπτικό ως προς το ανοίκειο που φιλοξενούμε μέσα μας:

«Μέσα σου μέσα μέσα σου μέσα μέσα σου μ' έχεις μέσα αλλά δεν αλλά δεν δε μπο δεν μπορείς να με βγάλεις δεν [...] Γεμάτος είσαι από μένα από μένα είσαι γεμάτος [...] Για μένα θες να μιλήσεις για μένα / αλλά δεν μπορείς δεν μπο δεν μπορείς δεν δεν δεν...» (σ. 27).

Όπως τα τέρατα είναι ταυτόχρονα θεοποιημένα και δαιμονοποιημένα όντα, έτσι και τα φαντάσματα δεν είναι μόνο δαίμονες, (γιατί έτσι θα άφηναν τη θεϊκή παρουσία μόνο στην ανθρωπίνη πλευρά), ούτε μόνο θεϊκά όντα, (αφού, έτσι, θα στερούσαν εντελώς από τον άνθρωπο τη θεϊκή παρουσία, οδηγώντας τον στον θρησκευτικό αποπροσανατολισμό και στη φρίκη.<sup>55</sup> Τέλος, και για τα δύο όντα, ανατρέχουμε σε γλωσσικές ρίζες που σχετίζονται με την εμφάνιση, την παρουσίαση ή τη φανέρωση: φάντασμα-φαντασία-φαίνεσθαι-φαινόμενο· το τέρας είναι ένα σπάνιο και ζοφερό φαινόμενο, ενώ το έτυμο του *monstrum* (*monster*, *monstre*) ανάγεται στο *monere*: προειδοποιώ έναντι κινδύνου, και δηλώνει μία φασματική εμφάνιση, κάτι εντελώς αλλόκοτο και θεϊκό, ενώ σχετίζεται και με το *monstrare*: φανερώνω.<sup>56</sup> Όλες αυτές οι εννοιολογικές αποχρώσεις αναδύονται στις τρεις αλλόκοτες μορφές στον *Περιποιητή φυτών* του Παύλου Μάτεσι.<sup>57</sup>

οικοδομικά σύνολα, ναούς ή τάφους άλλων εποχών».

<sup>53</sup> Timothy Kandler Beal: *Religion and Its Monsters*, Routledge, London & New York 2002, σ. 4

<sup>54</sup> Δημήτρης Δημητριάδης: *Η νέα εκκλησία του αίματος*, Άγρα, Αθήνα 1983.

<sup>55</sup> Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Timothy Kandler

Beal: *Religion and Its Monsters*, ό.π., σ. 6.

<sup>56</sup> Βλ. Richard Kearney: *Ξένοι, θεοί και τέρατα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σ. 71.

<sup>57</sup> Παύλος Μάτεσις: *Περιποιητής φυτών. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997. Πρώτη παράσταση στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, τον

Το ρούχο τους μοιάζει με καφέ ξεθωριασμένο ράσο, από χοντρό ύφασμα. Τα πρόσωπα του Α' και του Γ' πρέπει να είναι μάσκες. Δεν θα έχουν όλα τα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου προσώπου, κάτι θα λείπει, μάτια ή μύτη. Ή, μπορεί στη μια, τα μάτια να βρίσκονται χαμηλότερα από την κανονική θέση τους, εκατέρωθεν του στόματος. Η ΜΟΡΦΗ Β' έχει καλύψει το κεφάλι με καλύπτρα βαριά και μακριά, αισθητικότητα φτιαγμένη: με ωραίες πτυχώσεις και μόνο μια σχισμάδα στη μέση, έτσι που να μπορεί να μιλάει ο ηθοποιός, να διαφαίνεται μόνο μια κάθετη άσπρη γραμμή από το πρόσωπό του (ή «της») και να τον/την καλύπτει μέχρι κάτω από το στήθος. (σ. 90)

Και οι τρεις μορφές είναι «παράδοξες προσωποποιήσεις της ετερότητας εντός της ιδίας ταυτότητας». Τέρατα, θεότητες, δαίμονες ή πλάσματα της φαντασίας ή του εφιάλη, είναι πάντως όντα που βρίσκονται στον κόσμο, αλλά ίσως δεν είναι του κόσμου τούτου. Είναι απειλητικές φιγούρες του μη ομαλού μέσα στη θεσμοθετημένη και αποδεκτή τάξη πραγμάτων του ομαλού.<sup>58</sup> Το γεγονός ότι διαβιούν στο ίδιο σπίτι με τον Περιποιητή μάς δείχνει επιπλέον ότι αντιπροσωπεύουν το εξωτερικό και ανοίκειο στοιχείο που έχει εσωτερικευθεί, αλλά χωρίς να αφομοιωθεί από τον κόσμο της οικείας εμπειρίας. Ως μακάβριες νεκροζώντανες φιγούρες, δεν μπορεί να είναι καλές ή κακές.<sup>59</sup> Μοιάζουν σαν καταραμένες συνειδήσεις χωρίς αντικείμενο ή σαν περιφερόμενοι εφιάλτες χωρίς υποκείμενο. Βρίσκονται ανάμεσα στο πράγμα και το πρόσωπο, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, χωρίς να είναι ούτε το ένα, ούτε το άλλο, και εμφανίζονται στη σκηνή ως θολή παράθεση χωρίς αφετηρία και προορισμό, χωρίς περιεχόμενο και χωρίς σαφείς αναφορές. Στα παραμορφωμένα ή κρυμμένα τους πρόσωπα βλέπουμε την παύση του χρόνου στο παρελθόν, την ίδια στιγμή που η τερατώδης εικόνα τους εμφανίζεται στο παρόν.

Πηγ Υπάρχει η εμπεδωμένη αντίληψη ότι τα φαντάσματα εμφανίζονται σε σημαδιακές στιγμές και σε σημαδιακούς τόπους, όχι οποτεδήποτε και οπουδήποτε, αλλά όταν συμβαίνει κάτι εξαιρετικό, απρόβλεπτο ή αιφνιδιαστικό και εκεί όπου η μνήμη είναι ισχυρή και επενδύει με βαριά φορτία τη συνείδηση των ανθρώπων. Σε χρόνους και τόπους επομένως μεταχρονικών, σε στιγμές οριακές, σε ετεροτοπικούς ή μνημονικούς τόπους.<sup>60</sup> Στο *Τυφλό σημείο* λ.χ. του Γιάννη Μαυριτσάκη ο νεκρός άντρας της Νίκης εμφανίζεται στη σύντομη σκηνή 19, όχι πιο πριν, αλλά τώρα ακριβώς που παρασύρθηκε αυτή η γυναίκα από ένα φορητό στα φανάρια. Δεν θα μπορούσε να είναι ένα τυπικό flash back: η Νίκη αποφασίζει να περάσει με κόκκινο και μόλις σκοτώνεται εμφανίζεται η σκηνή από το παρελθόν της, ως η τελευταία εικόνα που παίρνει μαζί της.<sup>61</sup>

Συμβαίνει όμως συχνά η παρουσία των φαντασμάτων στη σκηνή να μην περιορίζεται σε κάποιες στιγμές σημαδιακές, αλλά να είναι συνεχόμενη για πολλή ώρα, ενίοτε δε και για

Μάρτιο 1989 σε σκηνοθεσία Σπίρου Ευαγγελιάτου.

<sup>58</sup> Timothy Kandler Beal: *Religion and Its Monsters*, ό.π., σ. 4.

<sup>59</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 244.

<sup>60</sup> Για την έννοια της φουκωικής ετεροτοπίας βλ. Michel Foucault: *Le corps utopique. Les Hétérotopies*,

Ligne, Paris 2009. Για τη σημασία της έννοιας αυτής στη μελέτη του θεάτρου βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις* 10, 2010, σσ. 237-256.

<sup>61</sup> Γιάννης Μαυριτσάκης: *Το τυφλό σημείο*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σσ. 127-131.



όλη τη διάρκεια του έργου. Στο *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης* του Άκη Δήμιου ο νεκρός σύζυγος είναι παρών στη σκηνή για ένα μεγάλο μέρος του έργου, αλλά αντιληπτός μόνο από τη σύζυγό του.<sup>62</sup> Στην *Κάσση* του Ανδρέα Φλουράκη,<sup>63</sup> ο χρόνος του έργου συμπίπτει με την ανάβαση της νεκρής Κασσάνδρας στον κόσμο των ζωντανών. Στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι<sup>64</sup> η Μητέρα, από τη στιγμή του θανάτου της και μετά, ανεβαίνει σε ενός είδους υπερώο και παρακολουθεί τις προσπάθειές της οικογένειάς της να οδηγήσει το νεκρό κορμί της στον τόπο της ταφής του. Ό,τι βλέπει της φαίνεται σαν θεατρική παράσταση, αλλά δεν μπορεί να θυμηθεί ξεκάθαρα τους πρωταγωνιστές της. Εν τη απουσία της, είναι παρούσα καθ' όλη τη διάρκεια της νεκρικής πομπής, εισάγοντας στο παρόν τον τελετουργικό χρόνο των ελευσινίων μυστηρίων και στον σκηνικό χώρο μια μεταίχμιακή διάσταση. «Δεν υπάρχει τόπος», σημειώνει ο de Certeau, «που να μην είναι στοιχειωμένος από πολλά διαφορετικά πνεύματα, που είναι κουρνιασμένα μέσα του σιωπηλά και μπορούμε να τα «καλέσουμε» ή όχι. Μονάχα στοιχειωμένους τόπους κατοικούμε... [...] Τούτα τα «πνεύματα», επίσης θραυσμένα, μήτε μιλούν, μήτε βλέπουν. Είναι μια γνώση που σωπαίνει. Απ' όσα είναι γνωστά αλλά αποσιωπώνται, μονάχα κάτι μισόλογα περνούν “μεταξύ μας”».<sup>65</sup> Αυτά τα μισόλογα, που περνούν «μεταξύ μας» χωρίς να ακούγονται, δημιουργούν την περιέργη και άκρως υποβλητική ατμόσφαιρα στον *Δείπνο* του Καμπανέλλη, όπου νεκροί και ζωντανοί συνδαιτημόνες της οικογένειας των Ατρείδων μοιράζονται το ίδιο τραπέζι, χωρίς όμως να αντιλαμβάνονται οι ζωντανοί την παρουσία των νεκρών προγόνων τους. Όπως και στο *Προς Ελευσίνα*, έτσι και εδώ, με τη συνεχή συμπαρουσία των τριών χρονικοτήτων, ήτοι τον άχρονο χρόνο των νεκρών, τον παροντικό χρόνο των ζωντανών και τον χρόνο του από κοινού βιωθέντος παρελθόντος, ως συνισταμένη των άλλων δύο, καθώς και την πολυπρισματική ιστορία του πολύπαθου οίκου που ξεδιπλώνεται με διαδοχικές κινήσεις επί σκηνης, συγκροτείται ένας ετεροτοπικός τόπος, όπου αίρονται οι αντιθέσεις της συνέχειας και της ασυνέχειας: η συνέχεια έχει τομές και η ασυνέχεια υπερβατικές χρονικές πυκνώσεις, όπως και οι αντιθέσεις απουσίας και παρουσίας, νεκρού και ζωντανού. Στο εξαιρετικό αυτό έργο, περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, ισχυροποιείται μια βαθιά αμφιβολία για τις φαντασματικές μορφές: ποιος είναι φάντασμα για ποιον; Η Κλυταιμνήστρα για την Ιφιγένεια και ο Αγαμέμνων για τον Ορέστη ή το αντίστροφο; Είναι οι νεκροί τα φαντάσματα μέσα σε έναν κόσμο ζωντανών ή μήπως οι ζωντανοί είναι τα φαντάσματα σε έναν κόσμο νεκρών; Τη μια στιγμή, η Ιφιγένεια και οι συνομιλητές της βρίσκονται στον κόσμο της οικειότητας, στον κόσμο των ζωντανών, ενώ η Κλυταιμνήστρα και οι σύντροφοί της μένουν στο σκοτεινό παρελθόν και στο κρύο παραπέτασμα του Άδη. Την άλλη στιγμή όμως η σχέση αντιστρέφεται, έτσι ώστε ο αναγνώστης / θεατής να επικεντρώνεται περισσότερο στο πέρασμα ανάμεσα στις δύο όχθες και όχι τόσο στις όχθες καθ' εαυτές. Μόνο μια ανήσυχη συνείδηση μπορεί να παρακολουθήσει αυτήν την παράδοξη ταυτοχρονία των δύο ασυμβίβαστων κόσμων και να κατανοήσει ότι παρόμοια ερωτήματα δεν μπορούν να απαντηθούν εκ των προτέρων. Μόνο η σκηνική επιτέλεση των καταστάσεων, που εγκυμονούνται στα ερωτήματα αυτά, μπορεί να αποδώσει τη συνεχή διακύβευση της «πραγματικότητας» και της προσωπικότητας.

<sup>62</sup> Άκης Δήμιου: *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008.

<sup>63</sup> Ανδρέας Φλουράκης: *Φύλλα της Κάσσης*, Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σσ. 47-82. Το έργο ανέβηκε τον Οκτώβριο ίδιας χρονιάς στο Θέατρο επί Κολωνώ, σε

σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Αρβανιτάκη.

<sup>64</sup> Παύλος Μάτεσις: *Προς Ελευσίνα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1995.

<sup>65</sup> Michel de Certeau: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, ό.π., σ. 273.

Η παρουσία / απουσία των φαντασματικών μορφών είναι αυτή η άρση των αντιθέσεων, είναι αυτό το ενδιάμεσο διαβατικό πεδίο απ' όπου αναβλύζουν στοιβαγμένοι χρόνοι, τα παρελθόντα που έχουν υπεξαιρεθεί από τη λήθη ή την παραπλάνηση. Επιμένω στον de Certeau: «Οι τόποι είναι αποσπασματικές και αναδιπλωμένες ιστορίες», μας λέει, «παρελθόντα κλεμμένα από τη δυνατότητα να διαβαστούν από τον άλλον, στοιβαγμένοι χρόνοι που μπορεί να ξετυλιχτούν, αλλά βρίσκονται εκεί περισσότερο σαν αφηγήσεις εν αναμονή, παραμένοντας σε γριφώδη κατάσταση, συμβολίσεις,<sup>66</sup> τέλος, εγκλωβισμένες στην οδύνη ή στην ηδονή του σώματος».<sup>67</sup> Οι τόποι του *Δείπνου* και του *Προς Ελευσίνα* προσφέρουν πράγματι αφηγήσεις του δυναμικού παρελθόντος, αλλά και του λανθάνοντος παρόντος, εν αναμονή της επικύρωσής τους στον ιστορικό χρόνο των αναγνωστών / θεατών.

IV. Σε ένα πολύ όμορφο σημείο της πλατωνικής *Πολιτείας*, που η εξελικτική ψυχολογία επιβεβαιώνει αιώνες μετά, διαβάζουμε ότι υπάρχει μια φάση στην ανθρώπινη ζωή κατά την οποία αισθανόμαστε ξένοι μέσα στην οικογένειά μας,<sup>68</sup> όπως ένα υιοθετημένο παιδί. Όλοι νοιώθουμε, κάποια στιγμή, υιοθετημένοι, εξωτερικοί, επήλυδες και μόνοι ακριβώς μέσα στην καρδιά της οικειότητας, ίσως γιατί κάποια άλλη στιγμή πεθαίνουμε μόνοι, εντελώς μόνοι και αβοήθητοι. Ανοίγεται μέσα μας ένα ρήγμα ξενότητας, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο ενεργό, που δεν κλείνει ποτέ εντελώς. Η ίδια η ξενότητα είναι ένα τραύμα που δεν επούλωνεται ποτέ. Η παρουσία των φαντασμάτων στο θέατρο μας θυμίζει πρωτίστως αυτήν την ανοιχτή πληγή, που είναι δική μας πληγή. Παράλληλα όμως θέτει ορισμένα σημαντικά ερωτήματα σχετικά με το παροντικό υποκείμενο και το παρελθόν ως ξενότητα του παρόντος, τον εαυτό και τον άλλον που τον προσδιορίζει, αλλά και του διαφεύγει συνεχώς. Η πραγμάτευσή τους δεν μπορεί να καταλήξει σε οριστικά και αμετάκλητα συμπεράσματα, μπορεί ωστόσο να δώσει κάποιες αφετηρίες σκέψης. Αυτά τα ερωτήματα θα μπορούσαν να διαμορφωθούν ως ακολούθως.

IVα. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι υπάρχει ένα θεμελιώδες στρώμα ή ένας κεντρικός πυρήνας του ιδίου και του οικείου, ούτως ώστε κάθε μορφή ξενότητας θα εμφανιζόταν ως τροποποίηση του ιδίου και του οικείου ή θα οφειλάμε να δεχθούμε ότι το ίδιο και το ξένο αναδύονται από μια πρωταρχική απόσχιση; Στην πρώτη περίπτωση, το φάντασμα δεν θα ήταν παρά μια εσωτερική τροποποίηση του οικείου που παράγεται μέσα από το οικείο, μια διαφοροποιητική ή αντεστραμμένη εκδοχή του, που αναπαράγει έμμεσα το πρωτότυπο. Στη δεύτερη περίπτωση, έχουμε μια πιο σύνθετη εικόνα, όπου ο κόσμος παρουσιάζεται δια μιας ως οικείος και ως ξένος ταυτόχρονα και, ως εκ τούτου, το ίδιο και το φάντασμα συνυφαίνονται σε ένα αξεδιάλυτο πλέγμα.

Στο *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο* του Παύλου Μάτεσι συναντούμε και τις δύο φαντασματικές περιπτώσεις. Μετά τον θάνατο της πεθεράς του Αντωνάκη, η ζωή του κατακλύζεται από νεκρικές μορφές. Αυτό συμβαίνει 1. συνηθέστερα με τις μνημονικές ανακλήσεις και τα δραματουργικά flash back, 2. με τις ορατές αποτυπώσεις του περάσματος από τη ζωή στον θάνατο, 3. με την έφοδο στο δωμάτιο κάποιου νεκρού που εγκαταλείπει τη θέση του στο πένθιμο κάδρο ή 4. με την άφωνη εμφάνιση ενός νεκρού από το απομακρυσμένο παρελθόν.<sup>69</sup> Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις έχουμε μια ξενότητα στο εσωτερικό του οικείου κόσμου, στον βαθμό που το φάντασμα είναι προϊόν της μνήμης ή της ατομικής φαντα-

<sup>66</sup> Μεταφράζω εγώ το «symbolizations».

<sup>67</sup> Michel de Certeau: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, ό.π., σσ. 273-274.

<sup>68</sup> Πλάτων: *Πολιτεία*, VII, 538 a-c.

<sup>69</sup> Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι», στο *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, (σσ. 132-139), σ. 133.

σίας, αλλά υποστασιώνεται στη σκηνή ως φάντασμα, ενώ στη τρίτη περίπτωση, η ξενότητα θα μπορούσε να συλληφθεί έξω από τον κόσμο αυτόν, γιατί το κάδρο μεταβάλλεται σε ένα πράγμα οικείο και ξένο ταυτόχρονα που γεννά ένα φάντασμα. Βεβαίως θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί εύλογα ότι σε όλες τις περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ένα φάντασμα ως αποκύημα της φαντασίας<sup>70</sup> του Αντωνάκη, άρα με το φαντασμεύειν, όμως τόσο στη δραματουργική, όσο και στη σκηνική δυναμική του έργου, η τρίτη περίπτωση του κάδρου φαίνεται πως διαμορφώνει ένα αυτόνομο επίπεδο νοήματος, όπου το φάντασμα κινείται αυτόβουλα, ίσως δε και ανεξάρτητα από τη συνείδηση του Αντωνάκη. Η κειμενική ερμηνεία και η σκηνοθεσία αυτής της σκηνής θα μπορούσαν να τονίσουν αυτή τη λεπτή διαφορά, αναδεικνύοντας έτσι τον *άλλον* όχι μόνο μέσα στον οικείο κόσμο μας, αλλά και μέσα στον ξένο για εμάς κόσμο. Η ανάδειξη του *άλλου* ως *άλλου-από-τον-εαυτό*, του *ξένου* ως *ξένου-για-εμένα*, μπορεί να ανοίξει το δρόμο και στην ανάδειξη του εαυτού, όπως σημειώνει ο Husserl, «ως ξένου για εκείνους που μου είναι ξένοι».<sup>71</sup>

IVβ. Εάν δεχθούμε ότι η φαντασματική μορφή επί σκηνής μας οδηγεί στη χουσερλιανή παράσταση του εαυτού «ως ξένου για εκείνους που μου είναι ξένοι», και όχι απλώς ως αφετηρία για να προσεγγίσουμε τον ξένο, τότε τίθεται το ζήτημα του τόπου του ξένου, του ανοίκειου τόπου, στον οποίο καθίσταται προσιτή σε εμένα η ξενότητα του φαντάσματος. Με θεατρικούς όρους και παραφράζοντας κάπως τον Bert States: πώς ο ανοίκειος τόπος του φαντάσματος μπορεί να εκληφθεί ως ένας τόπος που κατοικεί τους ανθρώπους εκείνους που τον κατοικούν;<sup>72</sup> Το ζήτημα του ανοίκειου τόπου είναι κεντρικής σημασίας για την κατανόηση της ξενότητας και των φαντασματικών της μορφών. Διότι πρέπει να διευκρινισθεί ότι *το ξένο μέσα στην ξενότητά του* δεν είναι ένα πρόσωπο ή ένα πράγμα, ούτε μία οπτική που δίνει πρόσβαση σε κάτι δυσπρόσιτο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του ξένου για τον εαυτό, αλλά ένας τόπος όπου αποκρινόμαστε σε μια έκκληση ή σε μια πρόκληση του ξένου. Με την έννοια αυτή, η Άννα στο *Μαγικό δωμάτιο* του Χρυσούλη<sup>73</sup> παύει να είναι απλώς ένα δραματικό πρόσωπο, για να γίνει μια φαντασματική μορφή, ένας τόπος απόκρισης στις εκκλήσεις της ξενότητας. Το ίδιο συμβαίνει και με όλα τα δολοφονημένα πρόσωπα (τη Σεσίλ, τον Μπρους, τον Φρήντριχ και την Ίριδα) που περιγράφουν την δολοφονία τους, καθώς και με τον νεκρό Βασιλιά που σηκώνεται από τον τάφο του, στο έργο *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* του Δημητριάδη.<sup>74</sup> Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι τα πρόσωπα αυτά καθ' εαυτά και οι σχέσεις τους με τα υπόλοιπα πρόσωπα, αλλά ο τόπος που συγκροτείται από την παρουσία τους, ως τόπος ετερότητας, μέσα στον οποίο προκαλείται η απόκρισή μας σε αυτήν την παρουσία. Τα σκηνικά αυτά φαντάσματα δεν είναι ά-τοπα, αφού η σκηνή τους προσφέρει μια προσωρινή, φαντασιακή διαμονή. Αλλά πρέπει να παραδεχθούμε ότι αυτή

<sup>70</sup> Σημειώνω εδώ τη διαφορά ανάμεσα στους όρους *fantôme* και *phantasme*, με τον δεύτερο να έρχεται πιο κοντά στο φαντασμεύειν, στη φανταστωτική δύναμη της συνείδησης, όπως τον συναντούμε ήδη στον Αριστοτέλη και στον Καστοριάδη. Για μια εφαρμογή της καστοριαδικής έννοιας του φαντασμεύειν στην πολιτική, πολεοδομική και θεατρική διάσταση της αρχαίας Αθήνας βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: «Θεατρική Γεωμετρία ή το Πολιτικό Φάντασμα του Κλεισθένη», *Παρουσία*, (Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών), τό-

μος I, 1994, σσ. 295-322.

<sup>71</sup> Edmund Husserl: *Sur l'intersubjectivité II*, PUF, Paris 2001, σ. 564.

<sup>72</sup> Bert O. States: *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985, σ. 46.

<sup>73</sup> Γιάννης Χρυσούλης: *Το μαγικό δωμάτιο*, Έψιλον, Αθήνα 1992.

<sup>74</sup> Δημήτρης Δημητριάδης: *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα*, Άγρια, Αθήνα 1992, σσ. 111 -112, 115,

η κατοικία τίθεται ανάμεσα σε ένα εύθραυστο *κάπου* και ένα *πουθενά*: η σκηνική τους δι-αμονή δεν είναι σταθερή και μόνιμη, ούτε ανήκει σε κάποιο εννοιολογικό ή ουτοπικό όλο, αλλά υπάρχει στον βαθμό που εμείς οι αναγνώστες και θεατές αποκρινόμαστε στην έκκληση των φαντασμάτων. Τι μπορεί να υπάρχει λοιπόν ανάμεσα στο *εύθραυστο κάπου* του θεά-τρου και το *πουθενά* του φαντάσματος; Υπάρχει ο τόπος του ξένου, το μόνο *εκεί* όπου ο ξέ-νος μπορεί να συλληφθεί από τη σκέψη.<sup>75</sup>

IVγ. Ένα τρίτο ερώτημα, συναφές με τα δύο προηγούμενα, εγείρεται όταν εκλάβουμε το φάντασμα ως *ξένο*, άρα και το παρελθόν που εισάγεται στο παρόν μέσω του φαντάσματος, ως μία μορφή ξενότητας. Πώς μπορεί να παρασταθεί το μη παραστάσιμο, το απείρως μακρινό, το ολοσχερώς χαμένο μέσα στη νύχτα του παρελθόντος, και ποιες συνέπειες έχει αυτή η αναπα-ράσταση για τη σύλληψη τόσο του παρελθόντος, όσο και του παρόντος χρόνου; Κάθε παρά-σταση του φαντάσματος έχει ενικό χαρακτήρα, άρα και κάθε σχέση με αυτό έχει επίσης ενι-κό χαρακτήρα. Όπως δεν υπάρχει στην πραγματικότητα ένα φάντασμα κοινής χρήσης, το ίδιο και οι σχέσεις με τις φαντασματικές μορφές δεν μπορούν να επαναληφθούν, να ταξινομηθούν ή να υπαχθούν σε κάποιους κανόνες. Όπως και οι παραστάσεις των φαντασμάτων, έτσι και οι σχέσεις μαζί τους είναι ενικές, τουτέστιν, μοναδικές και ανεπανάληπτες. Μόνο έτσι διατη-ρείται η απόσταση από την ξενότητά τους. Το ξένο, που φέρει εντός του το φάντασμα, πουθε-νά δεν γίνεται αυτό που είναι παρά μόνο στο γεγονός της απόκρισής μας σε αυτό.

Όταν τα πρόσωπα στη *Βουή* του Μάτεσι<sup>76</sup> παγώνουν και γίνονται πλέον αγάλματα, η Ξε-ναγός που μπαίνει στο παλάτι των Ατρειδών μαζί με τους τουρίστες, δεν μπορεί να τα εκλά-βει παρά ως αγάλματα. Ποτέ δεν μπορούμε να καθορίσουμε το φάντασμα με τρόπο πλήρη και μονοσήμαντο ή με αξιώσεις γενικότητας. Σε αυτήν την περίπτωση γίνονται αγάλματα. Τι άλλο μπορούμε να πούμε γι' αυτά; Μια απολιθωμένη αναπαράσταση του παρελθόντος, που συνοδεύει ως *décors* ένα γεύμα, έστω και αν αυτό το γεύμα είναι ειρωνικός απόηχος του θυ-έστειου δείπνου. Όλα εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο αποκρινόμαστε στο φάντα-σμα. Αλλά σε κάθε απόκρισή μας, όπως σημειώνει ο Waldenfels ως προς τον ξένο, «αυτό στο οποίο αποκρινόμαστε υπερχειλιζει πάντα σε αυτό που δίνουμε ως απόκριση»<sup>77</sup>.

Κάτι ανάλογο ισχύει και για το παρελθόν, το οποίο μοιάζει με ένα είδος μόνιμης ξενό-τητας προς το παρόν<sup>78</sup> το ερώτημα σχετικά με το περιεχόμενο του παρελθόντος συναρτάται πάντα με τον τρόπο με τον οποίο αποκρινόμαστε στις κλήσεις του, ενώ οι αποκρίσεις μας υπολείπονται πάντα του παρελθόντος ως τέτοιου. Αυτό το υπόλειμμα γνώσης, εμπειρίας ή μνημονικών παραστάσεων παίρνει συχνά τη μορφή μιας τομής στη συνέχεια του χρόνου: οι τομές αναδύονται όπου οι γνώσεις μας, οι εμπειρίες και οι παραστάσεις μας αποδεικνύο-νται ανεπαρκείς για να συγκροτηθεί μια συνέχεια, εκεί όπου το πρότερο δεν μπορεί να εξη-γήσει εντελώς το ύστερο. Η παρουσία των τομών αποδεικνύει ότι η απόκρισή μας στις φα-ντασματικές μορφές της ιστορίας, στην ξενότητα του παρελθόντος, δεν είναι μια απλή απο-κατάσταση, αναβίωση, εκπλήρωση και μετάδοση ενός νοήματος ή μιας εμπειρίας που προ-ϋπήρχε στο παρελθόν: κάθε απόκρισή μας προηγείται και υπερτερεί της όποιας σύλληψης ή ερμηνείας εκείνου στο οποίο αποκρινόμαστε. Αυτό σημαίνει ότι κάθε απόκρισή μας αποτε-λεί μία τομή μέσα στον χρόνο, ότι, με άλλα λόγια, δεν υπάρχει ουσιαστική συνέχεια;

124, 135.

<sup>75</sup> Bernhard Waldenfels: *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, ό.π., σ. 215.<sup>76</sup> Παύλος Μάτεσις: *Η Βουή*, Καστανιώτης, Αθήνα

1997.

<sup>77</sup> Bernhard Waldenfels: *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, ό.π., σ. 66.<sup>78</sup> Bernhard Waldenfels, ό.π., σ. 171.

Μια τέτοια υπόθεση αφ' ενός θα προσέκρουε στην ίδια την έννοια του φαντάσματος, το οποίο, όπως είδαμε, «αρχίζει επιστρέφοντας» και, αφ' ετέρου θα διαψευδούταν από τις περιπτώσεις θεατρικών φαντασμάτων που μπορεί κανείς να συλλέξει λ.χ. από τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Στο *Άννα είπα* του Παναγιώτη Μέντη,<sup>79</sup> η Άννα συμβιώνει επί σκηνής με διάφορες φαντασματικές μορφές της μητέρας της, οι οποίες σηματοδοτούν κάθε φορά και μια διαφορετική υπαρξιακή ηλικία της κοπέλας. Σε ορισμένες δε σκηνές, η ταυτόχρονη παρουσία των διαφορετικών μητρικών φαντασμάτων συγκροτεί μια υπερβατική χρονική διάσταση, όπου το απώτερο και το πιο πρόσφατο παρελθόν διασταυρώνονται πάνω στον ίδιο άξονα, αυτόν της απόκρισης της Άννας. Κάτι ανάλογο ισχύει και στο *La cumbarsita* του ίδιου συγγραφέα,<sup>80</sup> όταν βλέπουμε συνεχώς το ίδιο ζευγάρι σε δύο διαφορετικές ηλικίες, (ποια από τις δύο αποτελεί φαντασματική μορφή για την άλλη: οι νέοι προς τους μεγάλους σε μια αναδρομή στο παρελθόν ή οι μεγάλοι για τους νέους σε μια προβολή στο μέλλον;), αλλά και στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, όπου ο εαυτός πολλαπλασιάζεται επί σκηνής σε πέντε υπαρξιακές ηλικίες, εν είδει ενός ατομικού θιάσου, που αναπτύσσεται σε μια αυτόνομη εσωτερική δράση μέσα στο πλαίσιο του έργου, όπως και στον *Αόρατο θίασο* του ίδιου συγγραφέα<sup>81</sup>, με τα φαντάσματα του παρελθόντος να εισβάλλουν στο ενύπνιο παρόν του ζευγαριού.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, το νόημα του φαντάσματος δεν αντλείται εξολοκλήρου από το παρελθόν, ούτε εξαντλείται όμως στο παρόν, αλλά αναδύεται στον ενδιάμεσο χώρο που συγκροτείται από την απόκρισή μας στην έκκληση που μας απευθύνει το φάντασμα. Σε αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος μας παραπέμπει εύλογα στο μερλω-ποντιανό χιάσμα,<sup>82</sup> καθώς μοιάζει «με ένα είδος ενσαρκωμένης αρχής», στο «ενδιάμεσο μεταξύ χωροχρονικού ατόμου και ιδέας»<sup>83</sup>, οι έννοιες της συνέχειας και της τομής αποδυναμώνονται, αφού δεν υπάρχει ούτε μια καθαρή προέκταση ή επανάληψη του παρελθόντος στο παρόν, ούτε μια καθαρή αναδρομική προβολή του παρόντος στο παρελθόν: υπάρχουν μόνο οι αποκρίσεις μας στις εκκλήσεις του παρελθόντος. Όπως σημειώνει ο Waldenfels, πρόκειται για μια παράδοση, επινοητική και δημιουργική απόκριση, κατά την οποία «δίνουμε αυτό που δεν έχουμε»<sup>84</sup> δημιουργώντας νέες σκέψεις, ακόμα και νέες μνήμες, που δεν ανήκουν αποκλειστικά ούτε σε εμάς, ούτε στα πλάσματα του παρελθόντος, αλλά «γεννιούνται ανάμεσά μας»<sup>85</sup> μέσω των φαντασματικών μορφών της συνείδησής μας.<sup>86</sup> Θίασοι ιδιωτικοί ή αόρατοι, διπλασιασμοί του υποκειμένου ή προεκτάσεις της συνείδησης προς αυτό που δεν είναι πλέον ή προς εκείνο που δεν είναι ακόμα, τα φαντάσματα είναι συνυφασμένα τόσο με τη συνέχεια του ιστορικού χρόνου, γι' αυτό άλλωστε *επιστρέφουν*, όσο και με τις τομές του, γι' αυτό *επιστρέφουν ως φαντάσματα*. Είναι ταυτόχρονα τα φαντάσματα της ιστορίας μας και του παρόντος μας που συντροφεύουν τις προβολές μας στο μέλλον.

<sup>79</sup> Παναγιώτης Μέντης: *Άννα είπα*, στο *Άπαντα τα θεατρικά*, τόμ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σσ. 35-127.

<sup>80</sup> Παναγιώτης Μέντης: *La cumbarsita*, στο *Άπαντα τα θεατρικά*, τόμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σσ. 7-108.

<sup>81</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Ο αόρατος θίασος*, στο *Θέατρο*, τόμ. Δε, Κέδρος, Αθήνα 1989, σσ. 61-140.

<sup>82</sup> Bernhard Waldenfels: *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, ό.π., σ. 84.

<sup>83</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, ό.π.,

σ. 184.

<sup>84</sup> Bernhard Waldenfels, ό.π., σσ. 66, 166.

<sup>85</sup> Bernhard Waldenfels, ό.π., σ. 67.

<sup>86</sup> Υπό το πρίσμα αυτό, οι μορφές του φαντάσματος προσεγγίζουν τις μορφές του φαντασμένου και το παρελθόν που βιώνεται στο παρόν μέσω των αποκρίσεών μας σε αυτό, ανοίγεται προς το μέλλον, ως φάντασμα και φαντασία ταυτόχρονα.

ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ 1906-1910

Το μελέτημα τούτο προέκυψε από βιβλιοκρισία, η οποία πήρε μεγάλες διαστάσεις και πραγματεύεται μια σειρά από θέματα ευρύτερου ενδιαφέροντος, σχολιάζοντας τη μονογραφία του Αντώνη Γλυτζουρή: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2009, σελ. xxxviii+544· στο διάλογο με το βιβλίο αυτό διαμορφώθηκε ένα μελέτημα το οποίο ξεπερνά τα όρια μιας απλής βιβλιοπαρουσίασης, γιατί σχολιάζοντας το πόνημα του μελετητή υπεισέρχομαι σε θέματα αρχής της θεατρικής ιστοριογραφίας και σε προβλήματα αναστοχασμού του ιστορικού, όταν φεύγει πλέον από τα δεδομένα και τα hard facts και επικοινωνεί με την αισθητική ουσία των καλλιτεχνημάτων. Επειδή το 1993 έχω συγγράψει την πρώτη σφαιρική ανάλυση και ερμηνεία των πέντε πρώτων θεατρικών έργων του μεγάλου κρητικού συγγραφέα και ποιητή, αισθάνομαι μια ιδιαίτερη ευθύνη στον σχολιασμό μελετών που αφορούν τη λογοτεχνική παραγωγή του νεαρού Καζαντζάκη στο χρονικό διάστημα 1906-1910.

Ο Καζαντζάκης έχει γράψει πολλά και ογκώδη βιβλία, και για τον Καζαντζάκη γράφονται πολλά και ογκώδη βιβλία. Και ένα από τα τελευταία, για το πρώιμο θεατρικό του έργο, το οποίο ανακαλύφθηκε και αξιολογήθηκε σχετικά πρόσφατα, προκαλώντας ακόμα συζητήσεις, δεν είναι εξαίρεση. Ο Αντώνης Γλυτζουρής, στη μονογραφία του των σχεδόν 600 σελίδων, παρουσιάζει μια κυρίως «ιδεολογική» (από τη φιλοσοφία ως την πολιτική) ανάλυση και ερμηνεία της πορείας του νεαρού Κρητικού από το 1906 ως το 1910, μια ζύμωση που σφράγισε αρκετά οριστικά την μετέπειτα πνευματική του ιδιοπροσωπία και την τυπολογία των έργων του, κυρίως των δραματικών. Το θέμα είναι πολύ ενδιαφέρον, όχι μόνο για την έρευνα του ίδιου του Καζαντζάκη, αλλά και για την πρόσληψη του μοντερνισμού από την εγχώρια δραματολογία στη φάση του «θεάτρου των ιδέων» (1895-1922), όπου δημιουργήθηκε ένα πολύ ιδιότυπο υβριδικό αμάλγαμα αισθητικών -ισμών και ιδεολογικών ρευμάτων και τοποθετήσεων. Το πρώιμο θέατρο του Καζαντζάκη φαίνεται ένα κάπως απόμερο θέμα για τις καζαντζακικές μελέτες, αλλά τελικά αποδεικνύεται αρκετά κεντρικό: το βεβαιώνει και η σχετική βιβλιογραφία, που συγκεντρώθηκε από το 1977, όταν ο Χ. Δ. Γουνελάς δημοσίευσε στη *Νεα Εστία* 102, τεύχ. 1211 (1977) τα τρία πρώτα ανέκδοτα μονόπρακτα του Κρητικού (τα οποία ο ίδιος δεν τα αναφέρει πουθενά, βλ. και «Εισαγωγή», σσ. 166-182, σαν να τα έχει αποκηρύξει). Ακολούθησαν: Β. Πούχνερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-433 (*Παρουσία Θ'*, 1993, σσ. 63-160), του ίδιου, «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1996, σσ. 375-391, του ίδιου, «Maeterlinck και Καζαντζάκης», *Ο μίτος της Αριάδνης*, Αθήνα 2001, σσ. 338-357, Ε. Sakellaridou, «On the Verges of Modernism: The Dramas of Kazantzakis and Sikelianos», D. Tziouvas (ed.), *Greek Modernism and Beyond. Essay in Honor of Peter Bien*, Lanham/Oxford 1997, σ. 77-92, ο τόμος *Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα 2000, με

άρθρα, μεταξύ άλλων της Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Η θεατρική αισθητική του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 9-20, του Κ. Γεωργουσόπουλου, «Η προβληματική παραστασιμότητα των θεατρικών έργων του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 65-73 και του Β. Πούχνερ, «Σκηηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 253-270· ακολούθησαν ακόμα: Κ. Πετράκου, «Υπαρξισμός και ψυχανάλυση στο θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Εναγγελάτο*, Αθήνα 2001, σσ. 259-279, Ι. Παπαγεωργίου, «Επιρροές της ευρωπαϊκής θεωρίας στη Θυσία του Νίκου Καζαντζάκη», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2002, σσ. 235-242, και το σφαιρικότερο και πιο πλούσιο από όλα ογκώδες έργο της Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα 2005, σσ. 97-212<sup>1</sup>, που λόγω του νέου και ανέκδοτου υλικού αποτελεί και τη βάση κάθε περαιτέρω συζήτησης<sup>2</sup>. Στο διαχρονικό αυτό ενδιαφέρον συνέβαλε και ο ίδιος ο Γλυτζουρής: «Ο Μωρίς Μάτερλινκ, ο Συμβολισμός και η πρόωμη δραματολογία του Νίκου Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης. Το έργο και η πρόσληψή του. Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου*, Ηράκλειο 2006, σσ. 51-67, «Τα 'μερεμέτια' του Πρωτομάστορα», *Αριάδνη* 15 (2008), σσ. 167-180, ένα ενδιαφέρον που άλλωστε κρατάει αμείωτο ως το παρόν<sup>3</sup>.

Το ερευνητικό προφίλ του Γλυτζουρή δεν προϋδεάζει οπωσδήποτε για την ενασχόληση με τη δραματογραφία νέντε έργων, από τα οποία μόνο ένα έχει βρει το δρόμο του στη σκηνή, ενώ ένα άλλο ανεβάστηκε μελοποιημένο (το *Ξημερώνει* από τον Θωμά Οικονόμου το 1907, και ο «Πρωτομάστορας» στη μελοποιημένη εκδοχή του Μανώλη Καλομοίρη το 1916, ενώ το «Έως πότε;», το *Φασγά* και η «Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη» έμειναν στο χαρτί), γιατί μπήκε στον στίβο των θεατρολογικών μελετών με τη διδακτορική του διατριβή *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και εδραίωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001 (Ρέθυμνο 1998)<sup>4</sup>· στον χώρο αυτό κινούνται και άλλες μελέτες του: «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* 10 (2004), σσ. 169-190, «...την περιπλανωμένην τούτην Ιέρειαν της Τέχνης': Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2004, σσ. 207-221, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. Το 'θέατρον των μαλλιαρών' (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», *Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2010, σσ. 211-221. Με θέματα πρόσληψης αρχίζει να ασχολείται μετά τη στροφή του αιώνα, συνεχίζοντας και ένα φοιτητικό του ενδιαφέρον, το οποίο είχα την τύχη να ενισχύσω στο Πανεπιστήμιο Κρήτης πριν το 1990: «Ο Μωρίς Μάτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη* 9 (2003), σσ. 189-201, «Πρωτοπορίες και

<sup>1</sup> Βλ. και τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 8, 2007, σσ. 620-624.

<sup>2</sup> Για αναλύσεις και δείγματα του δραματικού λόγου βλ. και Β. Πούχνερ: *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, τόμ. Β', *Από την Επανάσταση του 1821 ως την Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, σσ. 490 εξ., 558 εξ., 667 εξ., 770 εξ., 795 εξ.

<sup>3</sup> Βλ. Ρ. Bien: «Η ανεπιτυχής προσπάθεια του Νίκου Καζαντζάκη να εκσυγχρονίσει το ελληνικό θέατρο στην πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα», *Παράδοση*

και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 2010, σσ. 61-68, βλ. και τους δύο τόμους του *Η πολιτική του πνεύματος*, 2 τόμ., Ηράκλειο 2001 και 2007)

<sup>4</sup> Βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 452-467 και στον τόμο: Β. Πούχνερ: *Συνοχές και ορήματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα 2005, σσ. 630-667.

Νεοελληνικό Θέατρο», *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274, «The Deadlock of Modernism in Greek Drama: Nikos Kazantzakis' Othello Returns», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (Οκτ. 2007), σσ. 181-194, «On the Emergence of European Avant-garde Theatre», *Theatre History Studies* 28 (2008), σσ. 131-146, «Μια 'ανάσταση' του Αγαμέμνονα και της Αντιγόνης στον αργολικό κάμπο του 1896», *Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλίππιδη*, Ηράκλειο 2009, σσ. 231-248, ενώ τον απασχολούν και αρχαιακές έρευνες στην Κρήτη, στα αρχεία του Πρεβελάκη και του Καζαντζάκη<sup>5</sup>.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Αντώνης Γλυτζουρής, στον τομέα της θεατρικής ιστοριογραφίας στη χρονική φάση 1890-1940, είναι, ανάμεσα στους νέους θεατρολόγους, μια ξεχωριστή περίπτωση· η άρτια μεθοδολογική του συγκρότηση δεν φαίνεται μόνο από την πυκνή τεκμηρίωση αλλά και την εξάντληση των πηγών, παραθέτοντας σειρά αρχαιακών χειρόγραφων τεκμηρίων από το Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη και το Ιστορικό Μουσείο Κρήτης (σημειωματάρια, βιβλία από τη βιβλιοθήκη του Καζαντζάκη με χειρόγραφες παρατηρήσεις, το πρωτόγραφο του *Σημερώνει*, τη δεύτερη και μεταγενέστερη εκδοχή του *Πρωτομάστορα*), χρησιμοποιώντας και τα χρονογραφήματα και τις θεατρικές κριτικές του Καζαντζάκη στον Αθηναϊκό Τύπο, καθώς και αντλώντας κάθε δυνατή πληροφορία από το σύνολο της αλληλογραφίας του, απόψεις και εμπειρίες άλλων κτλ., και συζητώντας τη νεώτερη βιβλιογραφία όχι μόνο σχετικά με τον Καζαντζάκη και το θεάτρό του<sup>6</sup>, αλλά και σχετικά με την πρόσληψη των -ισμών του μοντερνισμού στην Ελλάδα (Ε. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περφορνεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005)<sup>7</sup>. Είναι αλήθεια ότι η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε οδήγησε τον μελετητή σε μια ορισμένη ερμηνευτική κατεύθυνση (π. χ. R. Wollin: *Η γοητεία του ανορθολογισμού. Το ειδύλλιο της διάνοησης με τον Φασισμό*.

<sup>5</sup> Βλ. «Δύο ξένοι στην ίδια πόλη. Δύο αδημοσίετες επιστολές από το αρχείο Πρεβελάκη», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 5, 2004, σσ. 81-91.

<sup>6</sup> Bien, *ό. π.*, βλ. και του ίδιου, «Kazantzakis' Master-builder with an additional note on Capodistrias», *The Literary Review*, 18, καλοκαίρι 1975, σσ. 298-411, Α. Βουγιούκα: «Οι μεταφράσεις από το Νίκο Καζαντζάκη έργων του Δαρβίνου, του Νίτσε και του Μπερξόν», *Νέα Εστία*, τόμ. 162, τεύχ. 1806, 2007, σσ. 1075-1081, Α. Καστιρινάκη: «Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άπωση», *Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα Χρόνια από το Θάνατό του. Πεπραγμένα Επιστημονικού Διημέρου*, Χανιά 1998, σσ. 127-153, της ίδιας: «Ο Καζαντζάκης Γνωστικός», *Νίκος Καζαντζάκης 2007: Πενήντα χρόνια μετά. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2009, Π. Α. Υφαντής: *Ήρωας συνάμα κι άγιος. Το ανθρωπολογικό ιδεώδες του Καζαντζάκη και ο Φραγκίσκος της Ασίζης*, Ηράκλειο 2007, Μ.-Β. Ραϊζής: «Ιουλιανός ο Παραβάτης: Νίκος Καζαντζάκης και Ibsen», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρί-*

*σεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία. Πρακτικά Α' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Βάββαροι Κρήτης 2001, σσ. 209-226, Α. Χατζοπούλου: «Η ρομαντική εξέγερση και η θεική παντοδυναμία: ο Ν. Καζαντζάκης και τα θεολογικά δράματα του Byron», *αντόθι*, σσ. 185-208, της ίδιας, «Ρομαντικά κατάλοιπα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης, Σαράντα Χρόνια από το Θάνατό του, ό. π.*, σσ. 247-260, G. de Boel: «Ο Καζαντζάκης 'πιστός αναγνώστης' των Γάλλων σχολιαστών του Nietzsche», *Νίκος Καζαντζάκης: το έργο και η πρόσληψή του. Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2006, σσ. 215-228 κτλ.

<sup>7</sup> Και Ph. Pappas: «La fortune de *La ville morte* et autres œuvres dramatiques de D'Annunzio en Grèce (1899-2005)», στο αφιέρωμα «*La ville morte* de Gabriele D'Annunzio. Image archétype entre théâtre, archéologie et mythe. Atti del Colloquio International, Université de Caen Basse-Normandie», *Studie Medievali e Moderni* 10, 2006, σσ. 71-134.



Από τον Νίτσε στον Μεταμοντερνισμό, Αθήνα 2007, Α. Μποχώτης: *Η Ριζοσπαστική Δεξιά. Αντικοινοβουλευτισμός, συντηρητισμός και ανολοκλήρωτος φασισμός στην Ελλάδα*, Αθήνα 2003), π. χ. στην επιμονή στη χρήση της έννοιας της *décadence*/παρακμής (Ch. Bernheimer: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin-de-siècle in Europe*, Parallax 2002, αλλά κυρίως R.-P. Debaisieux: *Le décadentisme grec dans les œuvres en prose 1894-1912*, Paris 1995 και της ίδιας, *Le décadentisme grec une esthétique de la déformation*, Paris/Montreal 1997· επίσης E. Hanson: *Decadence and Catholicism*, Cambridge/Mass. 1997), και ίσως μια άλλη βιβλιογραφία, που υπάρχει εν αφθονία (η παλαιότερη δεν έχει χρησιμοποιηθεί σχεδόν καθόλου), θα τον είχε οδηγήσει σε μια διαφορετική ορολογία (χρησιμοποιείται κυρίως αγγλόφωνη βιβλιογραφία, δευτερευόντως και γαλλόφωνη, αλλά μόνο πρόσφατη· ανάμεσα στα περιοδικά που, όπως φαίνεται, κοιτάχτηκαν κάπως συστηματικότερα ήταν *Journal of Contemporary History*, *The Journal of Modern History*, *Journal of the History of Ideas*, *The Historical Journal*, *New Literary History*). Αποφεύχθηκαν συνειδητά οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες, οι οποίες στην περίπτωση του Καζαντζάκη προσφέρονται από μόνες τους<sup>8</sup>, και προτιμήθηκαν πολιτικο-κοινωνιολογικές προσεγγίσεις: *milieu* της οικογένειας (λαϊκοί μικροκτηματίες), επαρχιακή νοοτροπία, τελευταία φάση του Κρητικού Ζητήματος, Κρητική Πολιτεία ως την ένωση (1898-1913), καθώς και βιογραφικές-μορφωτικές: θρησκευτικά αναγνώσματα της παιδικής ηλικίας, Καθολική Εμπορική Σχολή της Νάξου (1897-99), φοίτηση στην Αθήνα (1902-1906) και το Παρίσι (1907-1909), σύντομη παραμονή στην Ιταλία (1909), επιστροφή στην Αθήνα (1910). Το αποτέλεσμα είναι άκρως ενδιαφέρον, αν και κάπως μονοδιάστατο, γιατί αποκλείει σχεδόν τελείως την αισθητική διάσταση. Μια πνευματική μορφή και μια λογοτεχνική παραγωγή της εμβέλειας του Καζαντζάκη δεν μπορεί να «εξηγηθεί» με τον ανολοκλήρωτο εξαστισμό του νεαρού επαρχιώτη και την παγίδευσή του στην (και τις προσπάθειες απόδρασης από την) «Παρακμή» και η ανασυγκρότηση της πορείας του ιδεολογικού του εκλεκτικισμού σε ταξινομημένες και αιτιολογικά συνδεδεμένες ομάδες επιρροών αναγκαστικά συνορεύει με αφαιρετικές σχηματοποιήσεις και την προσφυγή σε γενικόλογες έννοιες υπερβολικά περιεκτικές, αλλά ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο και αόριστες και ασαφείς στην ιστορική και υφολογική τους προσδιοριστική αποτελεσματικότητα, όπως «παρακμή» και «νεορομαντισμός». Μια καθαρά ορθολογική και «αντικειμενική» πραγμάτευση αυτού του υβριδικού τοπίου με τις θυελλώδεις και αλλοπρόσαλλες προσλήψεις και ενστερνίσεις είναι δύσκολο να γίνει, χωρίς να επενδύει και να διακυβεύει ο ερευνητής και τον εαυτό του, με τις προσωπικές προσληπτικές του ικανότητες, τις ευαισθησίες του και την αισθητική του διεισδυτικότητα· μια τέτοια δόση υποκειμενικότητας υπάρχει και στη μονογραφία αυτή, αλλά σε άλλο επίπεδο και με μια άλλη λειτουργικότητα, πάντως δεν καθορίζεται ρητά και με σαφήνεια. Αυτό όμως έχει σχέση με την αφετηρία της συγγραφής της μονογραφίας.

Αυτή επεξεργάστηκε ως μέρος ενός ερευνητικού προγράμματος του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών «πάνω στις σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με τα καλλιτεχνικά κινήματα και τα ιδεολογικά ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα». Επιλέχθηκε ο Καζαντζάκης ως παράδειγμα, γιατί ανάμεσα στα 1906 και 1910 γράφει πέντε θεατρικά έργα και έχει ζήσει στο Παρίσι περίπου ένα χρόνο (ανάμεσα στα 1907 και 1909), οπότε είχε τη δυνατότητα της γνωριμίας της δραματικής

<sup>8</sup> Π. χ. Ε. Παπαμαθαϊάκη-Lester: «Μυθολογία και Προσωπικός Μύθος. Ψυχαναλυτικές απόψεις», *Παλίψηστον* 8, Ιούνιος 1989, σσ. 153-173.

πρωτοπορίας από πρώτο χέρι· επιπλέον με τη μεταπολεμική του οικουμενική αναγνώριση έχουν δημιουργηθεί συστηματικά αρχεία, έχει εκδοθεί σχεδόν το σύνολο της εκτενούς του αλληλογραφίας και έχει σχηματιστεί μια τεράστια βιβλιογραφία που επιτρέπει τη λεπτομερή ανασυγκρότηση της πνευματικής του πορείας στο χρονικό αυτό διάστημα. Ωστόσο, ο νεαρός Καζαντζάκης είναι μια μάλλον άτυπη περίπτωση μέσα στην ομάδα των θεατρικών συγγραφέων που δραστηριοποιείται στη δεύτερη φάση του «θέατρου των ιδεών» από το 1907<sup>9</sup>, του οποίου τα δραματικά έργα της φάσης αυτής α) δεν έχουν παρασταθεί (εκτός από δύο, το ένα αργότερα) και εκτός από το πρώτο δεν είχαν καμιά ευρύτερη απήχηση, και β) ο ίδιος τα είχε τρόπον τινά αποκηρύξει και δεν τα αναφέρει πουθενά. Επομένως οι προσληπτικές διαδικασίες αφορούν τη δραματογραφία και όχι το «θέατρο»<sup>10</sup>. Ο Καζαντζάκης επιλέχθηκε επίσης γιατί «προηγούμενοι μελετητές 'ξεχερσώνουν' εδώ και χρόνια αυτό το πεδίο» (Γουνελάς, Πούχγερ, Bien, Πετράκου), για να προετοιμάζουν το έδαφος για την καλλιέργεια μιας πιο συνθετικής ερμηνευτικής πρότασης, του Γλυτζουρή. Ο συγγρ. αναφέρεται με κάποια ειρωνική διάθεση στην προσπάθεια «αποκατάστασης» του Καζαντζάκη ως πρωτοπόρου δραματογράφου, που προοιδαίνει ακόμα και για το υπαρξιακό θέατρο (για την «Κωμωδία»)<sup>11</sup> - ασφαλώς πρόκειται για ηθελημένη παρεξήγηση, γιατί κανείς δεν επιχειρήσει να αποδείξει πραγματικές σχέσεις. Άστοχη είναι και η ακόλουθη διάγνωση: «όσο καταπίστηκαν με τη δραματολογία του, νιώθοντας ίσως υποχρεωμένοι να επανορθώσουν την 'αδικία' που αναφέραμε, έπρεπε αφενός να υποτιμήσουν, τρόπον τινά, το σύνολο του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής, και αφετέρου να προσδώσουν στα δράματα του Καζαντζάκη μια αναγκαία δόση 'θεατρικότητας'. Όπως καταλαβαίνει κανείς, η δύσκολη αυτή δουλειά έπεσε στις πλάτες των θεατρολόγων» (σ. XVI). Ούτε υπάρχει ή υπήρχε πρόθεση για κάτι τέτοιο, ούτε είναι και αναγκαίο. Και αφού η απόδειξη της θεατρικότητας των δραματικών έργων του Καζαντζάκη είναι τόσο δύσκολη, ειδικά «ο υπό εξέταση συγγραφέας διατηρούσε κατά γενική ομολογία εξαιρετικά προβληματικές σχέσεις με τον κόσμο της σκηνής», τότε για ποιον λόγο διάλεξε ο ίδιος ο μελετητής ακριβώς αυτόν τον συγγραφέα, για να διαφωτίσει τις προσληπτικές διαδικασίες του μοντερνισμού στην ελληνική δραματογραφία;

Στο επίκεντρο της κριτικής βρίσκονται οι δικές μου εργασίες (βλ. παραπάνω) και στόχος της μονογραφίας είναι να ανατρέψει τα (θετικά) συμπεράσματα που διεξάγονται εκεί: «Ο τελευταίος [Β.Π.] επιχείρησε να τον αναδείξει μεϊζονα συγγραφέα του θεάτρου μας και, όπως είχε κάνει προηγουμένως με τον Παλαμά [Β. Πούχγερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995], προσπάθησε να τον εντάξει σε μια μοντέρνα παράδοση ποιητικού θεάτρου που καλλιεργούσε μια αντισυμβατική 'θεατρικότητα', διαφορετική, υποτίθεται, από εκείνη που χαρακτηρίζει τον Ρεαλισμό. Στην προσπάθειά του αυτή, ο καταξιωμένος Έλληνας

<sup>9</sup> Νομίζω, σε αντίθεση με τον συγγρ., πως είναι χρήσιμο να διατηρήσουμε τον όρο του Ξενοπούλου, που η χρήση του έχει διαμορφωθεί για το αισθητικό και ιδεολογικό αμάγαμα που χαρακτηρίζει την περίοδο 1895-1922, ακριβώς επειδή η πρόσληψη των ευρωπαϊκών -ισμών είναι πολύ ιδιότυπη, βλ. Β. Πούχγερ: «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9, 2009, σσ. 339-365, ιδίως σσ. 339-366, ιδίως σσ. 359-363.

<sup>10</sup> Για τη σύγχυση της ορολογίας βλ. Β. Πούχγερ: «Για το θέατρο, όχι για το δράμα». Σημειώσεις για την ελληνική ορολογία γύρω από την Τέχνη του Διονύσου», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σσ. 17-32.

<sup>11</sup> Π. Πρεβελάκης: *Καζαντζάκης. Ο Ποιητής και το ποίημα της «Οδύσσειας»*, Αθήνα 1958, Κ. Kerényi, εισαγωγή στην μετάφραση του Α. Σφουντούρη: Ν. Kazantzakis, *Komödie. Tragödie in einem Akt*, Zürich 1969.

θεατρολόγος δεν δίστασε, μάλιστα, να καταφύγει ακόμα και σε γνώμες σκηνοθετών, όπως ο Αλέξης Σολομός, ή σκηνογράφων, όπως ο Γιώργος Ανεμογιάννης, για να επιβεβαιώσει τον 'θεατρικό' χαρακτήρα των καζαντζακικών δραμάτων, ακόμα κι εκείνων που γράφτηκαν στις αρχές του αιώνα» (σσ. XVI εξ.). Ομολογώ ότι δεν βλέπω τίποτε μεμπτό στο να καταθέσω την άποψη κορυφαίων θεατρικών ανθρώπων για το παραγνωρισμένο, από το πρακτικό θέατρο, δραματικό έργο του Κρητικού, ιδίως το πρώιμο που μόλις πριν από λίγες δεκαετίες έγινε προσβάσιμο. Ιδιαίτερα ερεθίστηκε ο μελετητής από τη φράση «ο Καζαντζάκης πρέπει να ενταχθεί στους σπουδαίους δραματογράφους του ελληνικού θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Είμαι βέβαιος πως μελλοντική μελέτη θα αποδείξει ακριβώς αυτό»<sup>12</sup>. Η μονογραφία γράφτηκε για να διαψεύσει τις προσδοκίες αυτές και να απομυθοποιήσει τον «μύθο» του θεατρικού Καζαντζάκη, στην πρώτη του φάση 1906-1910, αλλιώς δε θα είχε επιλεγεί ο θεατρικά «προβληματικός» συγγραφέας. Βέβαια οι αναλύσεις και επιστημονισμοί μου είχαν και συνέχειες και συνέπειες: το συνέδριο «Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη» της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη το 1998, το αγγλόφωνο μελέτημα της Ε. Σακελλαρίδου 1997 (βλ. παραπάνω), που συγκρίνει τη θέση του με εκείνη του Paul Claudel, του Τ. S. Eliot και του Samuel Beckett, και τη μονογραφία της Κυριακής Πετράκου, όπου υπάρχει πολύ υλικό για τις σχέσεις του Καζαντζάκη με το πρακτικό θέατρο. Ακολουθούν και διάφορες άλλες συστάσεις προς τους θεατρολόγους, να «απεγκλωβιστούν» από την επιχειρήση «αποκατάστασης», γιατί «για έναν ιστορικό είναι παντελώς αδιάφορο αν ο Καζαντζάκης είναι ή δεν είναι 'καλός' θεατρικός συγγραφέας» (σ. XVIII).

Μολοντούτο δε θα ακολουθήσω τους εύκολους δρόμους της πολεμικής, που ενδεχομένως θα αδικούσε την ογκώδη και κοπιώδη εργασία, αλλά θα προχωρήσω, τώρα που αποκαλύφθηκαν τα πραγματικά κίνητρα της εκπόνησης της εργασίας αυτής, σε μερικούς αναστοχασμούς, γιατί ο εμπειριστωμένος αντίλογος του νεαρού μελετητή με βοηθάει να ξεκαθαρίσω κι εγώ τη στάση μου απέναντι στο ζήτημα και να συνειδητοποιήσω τα κίνητρα της προσέγγισης που πραγματοποίησα. Ασφαλώς «θεατρικότητα» είναι μια έννοια με περιορισμένη «ευριστική» χρησιμότητα, γιατί μπορεί να σημαίνει πολλά και διάφορα πράγματα<sup>13</sup>, στα συμφραζόμενα που αναφέρθηκαν αυτή σήμαινε απλώς καταλληλότητα για θεατρική παράσταση ή ευνοϊκή τάση να σκηνοθετηθεί στη φαντασία του αναγνώστη κατά το διάβασμα. Αλλά άλλο είναι πιο σημαντικό: υπάρχει ως στρατηγική σκοπιμότητας κάτι σαν «μεθοδολογική συμπάθεια» στην ερευνητική διαδικασία, μια συγκεκριμένη προδιάθεση προσέγγισης ενός ερευνητικού θέματος, αν αυτό είναι κυρίως αισθητικής φύσης, όπου δεν μπορεί να αποκλειστεί μια δόση υποκειμενικότητας, γιατί οι καθαρά ορθολογικές μέθοδοι της επιστημονικότητας «μένουν απέξω». Κάθε καλλιτέχνημα θα έπρεπε να κριθεί με τα κριτήρια της αισθητικής βούλησης του δημιουργού του, όχι με τα δικά μας (αξιωματική κριτική), και γι' αυτό καλό είναι, με αναστοχαστικές διαδικασίες, να ξεκαθαρίσουμε την προσωπική μας θέση απέναντι στο ζήτημα, τις ανομολόγητες προσδοκίες και τις πρωταρχικές επιλογές και ιεραρχήσεις στις αρχικές φάσεις της έρευνας, να τις συνειδητοποιήσουμε και να τις δηλώσουμε ρητά. Σ' αυτή τη φαινομενολογική μέθοδο της αισθητικής διεύθυνσης, πέρα από τον θετικισμό της ιστορικής τεκμηρίωσης, τις αποδεικτικές διαδικασίες και τις αλυσίδες επιχειρημάτων που οδηγούν σ' ένα βάσιμο συμπέρασμα κτλ., όχι μόνο βοηθητικό αλλά μάλλον αναγκαίο είναι να διακατέχεται κανείς από μια κατ' αρχήν θετική διάθεση

<sup>12</sup> Πούχνης: *Διάλογοι και διαλογισμοί*, ό. π., σ. 270.

*Θέατρον*, Αθήνα 2011.

<sup>13</sup> Βλ. Β. Πούχνης: *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του*

συμπάθειας προς τον δημιουργό, έστω ως «εργαλείο» για την ενεργοποίηση των αισθητικών ευαισθησιών και ψυχικών αντανάκλασεων, που μπορούν και πρέπει να επιστρατευθούν για την ζητούμενη έρευνα. Ο Παλαμάς, κορυφαίος λογοτεχνικός κριτικός της εποχής του, είτε επιγραμματικά: για να κρίνεις σωστά, πρέπει πρώτα να αγαπάς, ύστερα να κατανοήσεις, και μετά να κρίνεις· πρέπει να έχεις μπει, τρόπον τινά, στον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη και να βλέπεις με τα μάτια του. Μια τέτοια μέθοδο εφήρμοσα σε όλα τα ερμηνευτικά μου δοκίμια, όπου βασικά είναι κανείς μόνος του απέναντι στον συγγραφέα και το έργο του, για τον Παλαμά, τον Καμπανέλλη, τον Ζιώγα, τον Μάτεσι, την Λυμπεράκη, και παλαιότερα για τον Ποριώτη, τον Ροδοκανάκη - ομολογώ για τον πρώιμο Ξενοπούλο και τον Σπ. Μελά μου ήταν πιο δύσκολο να επιστρατεύσω θετικά αισθήματα για το όφελος της αισθητικής ανάλυσης και ερμηνείας.

Στο αναμενόμενο αντεπιχείρημα, ότι μια τέτοια προδιάθεση καταστρατηγεί την επιστημονική αντικειμενικότητα της εκτίμησης του ιστορικού υπάρχουν τρεις απαντήσεις σε διαφορετικά επίπεδα γενικότητας: α) ότι η ιστορική αντικειμενικότητα είναι ένα καθοδηγητήριο ιδανικό, άπιαστο και ανέφικτο, το οποίο προσπαθούμε να προσεγγίσουμε, ελέγχοντας με αναστοχαστικές διαδικασίες, συνηθειοποιώντας και δηλώνοντας την υποκειμενικότητά μας<sup>14</sup>, β) ότι αισθητικά και καλλιτεχνικά θέματα έτσι και αλλιώς δεν μπορούν να αναλυθούν και να ερμηνευθούν αποκλειστικά με καθαρά ορθολογικά επιστημονικά κριτήρια, και γ) ότι και η αντίθετη στάση της συμπάθειας, η αρνητική αντιμετώπιση και η ειρωνεία, αποτελούν εξίσου παραμόρφωση της ιστορικής πραγματικότητας, η οποία εμποδίζει τη βαθύτερη προσέγγιση και τονίζει την απόσταση του ερευνητή: κάθε μορφή ειρωνείας (σάτιρας, παρωδίας, όχι του χιούμορ που σχετικοποιεί τον ίδιο τον εαυτό του) βασίζεται σ' ένα αδήλωτο σύστημα αξιών που τοποθετείται πάνω από το ειρωνευόμενο και προσκομίζει τα κριτήρια και τις νόρμες της κρίσης και της γελιοποίησης· στην εν λόγω περίπτωση τα προσωπικά κριτήρια του ιστορικού (ή της εποχής του, ή της ομάδας και ιδεολογίας στην οποία ανήκει) εφαρμόζονται σε καλλιτεχνήματα τα οποία δημιουργήθηκαν με άλλη ιεραρχία αισθητικών επιλογών: το ζητούμενο είναι να κατανοηθεί η αισθητική βούληση του δημιουργού από τον ιστορικό και κριτικό<sup>15</sup>.

Ο Γλυτζουρής κατασκευάζει, για να το πω επιγραμματικά και λίγο υπερβολικά, *lege artis* από ιστοριογραφική άποψη, επιστρατεύοντας και αξιοποιώντας όλες τις διαθέσιμες πηγές και άλλες που προσκομίζει ο ίδιος από αρχαιοδιφικές έρευνες, ένα ομοίωμα του νεαρού Καζαντζάκη, ορθολογικά συναρμολογημένο και τεκμηριωμένο με ένα μωσαϊκό από πληροφορίες, που προέρχονται από τον ίδιο τον συγγραφέα ή τη βιβλιογραφία γι' αυτόν, στο οποίο επιτίθεται ύστερα με το οπλοστάσιο του σύγχρονου ιστορικού, για να ανασκευάσει την εικόνα του σπουδαίου δραματογράφου. Η ανεξέλεγκτη αντιπάθεια δεν αφήνει και μεγάλα περιθώρια σεβασμού για έναν σπουδαίο λογοτέχνη, και το έργο του κρίνεται σχεδόν αποκλειστικά από ιδεολογική πλευρά: από αυτή την πλευρά, τον φιλοσοφικό, θρησκευολογικό και πολιτικό εκλεκτικισμό, ο Καζαντζάκης είναι εύκολο θύμα, και αν διαβάσει

<sup>14</sup> Βλ. Th. Postlewait: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge 2009 και τη βιβλιοκρισία μου στον παρόντα τόμο.

<sup>15</sup> Βλ. και τις παρατηρήσεις μου στη βιβλιοκρισία του βιβλίου του Θ. Χατζηπανατζή: *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α', Ηράκλειο 2002, στα *Ελληνικά* 54, 2004, σσ. 142-167 και στον τόμο *Συνοχές και ρήγματα, ό. π.*, σσ. 572-616.)

νικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τόμ. Α', Ηράκλειο 2002, στα *Ελληνικά* 54, 2004, σσ. 142-167 και στον τόμο *Συνοχές και ρήγματα, ό. π.*, σσ. 572-616.)

κανείς μόνο τα χρονογραφήματά του, αρχίζει να αμφιβάλει για πολλά πράγματα<sup>16</sup>. Αλλά αυτό δεν αναιρεί την αξία του λογοτεχνικού του έργου και δεν επιτρέπει, κατά την προσωπική μου γνώμη και αίσθηση, σ' έναν νεόκοπο θεατρολόγο να παρουσιάσει τη μορφή του σχεδόν ως καρικατούρα, όταν τον κατονομάζει ως «ένα θρησκόληπτο ελληνόπουλο από μια αλύτρωτη πατρίδα» που παγιδεύτηκε στη Παρακμή χωρίς να μπορεί να ξεφύγει από αυτή (σ. 441), ή τον στολίζει με εκφράσεις όπως «στο κλειστό 'κλαμπ' των καζαντζακικών θεαθρώπων είχαν προνόμιο εισόδου μόνο οι μεγαλύτερες προσωπικότητες της ανθρώπινης ιστορίας, αλλά ... η λέσχη λειτουργούσε αποκλειστικά για άντρες» (σ. 452). Εδώ κάπου θίγεται ένα θέμα ήθους<sup>17</sup>. Του καταλογίζεται πως ως επαρχιώτης δεν ολοκλήρωσε τον εξαστισμό του, παγιδεύτηκε στην Παρακμή και δεν μπόρεσε να ξεφύγει, συνεχίζει κατά βάση τον ιδιότυπο ελληνικό κλασικιστικό Ρομαντισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δεν κατόρθωσε να αποβάλλει τις θρησκευτικές του καταβολές κτλ., σαν να ήταν υποχρεωμένος να κάνει όλ' αυτά που ζητά ο ιστορικός του από την «ανώτερη» σκοπιά του - κάπου εδώ τίθεται και ένα θέμα σεβασμού, καταφανούς δυσαναλογίας δηλαδή στη σύγκριση και αναμέτρηση ενός νεαρού θεατρολόγου, που βρίσκεται στην προνομιούχα θέση της χρονικής απόστασης και έχει στη διάθεσή του άπειρες πηγές, αλλά δε θα γράψει ποτέ ένα εκατοστό του λογοτεχνικού έργου του Καζαντζάκη, με έναν δημιουργό που προέρχεται από άλλη εποχή αλλά έχει αφήσει ένα τεράστιο ποιητικό και λογοτεχνικό έργο παγκόσμιας αναγνώρισης και φήμης, που δεν μπορεί να συρρικνωθεί σ' ένα απροσανατόλιστο επαρχιωτόπουλο, χαμένο στις μεγαλουπόλεις και που δεν βρίσκει το δρόμο του στα δίκτυα από ιδεολογήματα και λογοτεχνήματα της εποχής του. Αυτό αισθάνομαι διαβάζοντας την ενδιαφέρουσα μονογραφία, η οποία θα μπορούσε να έχει και τη μοιά έκταση χωρίς να χάσει από ουσία, γιατί έχει πολλές επαναλήψεις, λεκτικές επαναδιατυπώσεις σε διάφορες παραλλαγές, συρραφές από παραθέματα της βιβλιογραφίας, την οποία ο συγγραφέας αξιοποιεί συστηματικά και συχνά ξεπερνά και τα όρια της μελέτης του για τον Καζαντζάκη: ο Κρητικός κατατάει ένα είδος αχυράνθρωπος για την απόδειξη της ανολοκλήρωτης, στρεβλής, επιπόλαιας, στιγμαϊάς και εν πολλοίς τυχαίας πρόσληψης του μοντερνισμού εκ μέρους της ελληνικής δραματογραφίας της εποχής.

Κατά τα άλλα η μελέτη είναι γραμμένη με τρόπο γλαφυρό και παραστατικό, με συχνές αποστροφές προς τον αναγνώστη σε μια στρατηγική πειθούς υπέρ των επιχειρημάτων του συγγραφέα, αλλά και με μια ενοχλητική εμπάθεια, όσον αφορά τον Ρομαντισμό και τον Ιδεαλισμό, που από ιστορικά κινήματα γίνονται, σε διαχρονικές ονειροπόλες και ανεύθυνες στάσεις απέναντι στην πραγματικότητα, ένα είδος φαντασιοπληξίας στην περίπτωση του πρώτου, μίας αιθεροβάμονος υπεκφυγής από τον εμπειρικό κόσμο στην περίπτωση της δεύτερης. Στην εν πολλοίς α-ιστορική χρήση τέτοιων εννοιών θα επανέλθουμε. Η αδυναμία μιας εποικοδομητικής επικοινωνίας με τα ρομαντικά κινήματα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, πέρα από την άκαιρη και άσκοπη γελοιοποίησή τους, ήταν φανερή και στη μονογραφία του Χατζηπανταζή (*Από το Νείλο, ό. π.*)<sup>18</sup>. Και στη μονογραφία του Γλυτζουρή ο αστικός Ρεαλισμός, ο μεγάλος απών στην ελληνική δραματογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκεται στις κορυφές της

<sup>16</sup> Το φαινόμενο δεν είναι ασυνήθιστο. Βλ. και τα χρονογραφήματα του Τερζάκη, του Πρεβελάκη και άλλων στο Μεσοπόλεμο, που παραθέτει ο Κ. Δημάδης στη μονογραφία του *Δικτατορία - Πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, Αθήνα 1991 (βλ. και τις παρατηρήσεις

μου στις *Südost-Forschungen* 52, 1993, σσ. 501-505).

<sup>17</sup> Βλ. και τη βιβλιοκρισία μου για τη διδακτορική διατριβή του Γλυτζουρή, στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 452-467.

<sup>18</sup> Βλ. τις παρατηρήσεις μου στα *Ελληνικά*, ό. π.

αξιολογικής ιεράρχησης των υφολογικών ρευμάτων. Ένα άλλο σημείο «ενόχλησης» του αναγνώστη, πέρα από τις λεκτικές ειρωνείες του ιστορικού του νεαρού Καζαντζάκη, όπου «απολαμβάνει» την ανωτερότητά του απέναντι στο ημιεξαστισμένο επαρχιωτόπουλο χωρίς θεατρική παιδεία, είναι τα παραθέματα του ίδιου του Καζαντζάκη, κυρίως η μεγαλοστομία του νεαρού στα χρονογραφήματα, όπου χρειάζονται ισχυρές αντιστάσεις, η «μεθοδολογική» συμπάθεια να μην μεταστραφεί στο αντίθετο· ως ένα βαθμό είναι κατανοητή η ειρωνική στάση του ιστορικού του, αλλά δεν έπρεπε να παρασυρθεί, γιατί αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη, και αντί να τον φέρει πιο κοντά στον Καζαντζάκη και την κατανόηση των αργών της σταδιοδρομίας του, τον εισάγει απλώς στα πιστεύω του νεαρού θεατρολόγου.

Στο υπόλοιπο του πρώτου μέρους της Εισαγωγής ο συγγρ. δηλώνει πως ο Καζαντζάκης θα προσεγγιστεί ως άνθρωπος της εποχής του, «ο οποίος είχε ενσωματώσει τις αντιφάσεις, τις αγωνίες και τα οράματα της κοινωνίας που ζούσε. Και μάλιστα με τόσο έντονο τρόπο, ώστε να καθίσταται ένα καλό παράδειγμα για να μελετήσει κανείς τόσο τις τύχες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα, όσο και τις ευρύτερες ιδεολογικές ανακατατάξεις της εποχής» (σ. XVIII εξ.). Στο σημείο αυτό η προβληματική σχέση του συγγραφέα με το θέατρο δεν ενοχλεί – αλλά αυτή εντέλει υπάρχει μόνο στο περιθώριο της μονογραφίας, η οποία, στο κυριότερο μέρος της, έχει άλλη στοχοθεσία: το collage του ιδεολογικού συνονθυλεύματος του νεαρού Καζαντζάκη. Στο πρώτο μέρος συζητούνται οι σχέσεις των πέντε δραματικών έργων και των δύο μυθιστορημάτων καθώς και των υπόλοιπων γραπτών («Η αργώστεια του αιώνα», η διδακτορική διατριβή για τον Νίτσε, τα χρονογραφήματα και οι θεατρικές κριτικές) με τα καλλιτεχνικά και αισθητικά ρεύματα της εποχής· το δεύτερο ασχολείται με τα ιδεολογικά ρεύματα: «ο προβληματικός εξαστισμός, η γοητεία του αυταρχισμού, η αντίδραση στον Σοσιαλισμό και τον Φεμινισμό, η κατάληξη σε μια ανανέωση του Χριστιανισμού» (σ. XIX)· το τρίτο μέρος εντάσσει αυτή τη συζήτηση στα γενικότερα πλαίσια του θεάτρου της εποχής: «συζητά την ανάσχεση του θεατρικού μοντερνισμού και την ανανέωση της εγχώριας δραματουργικής παράδοσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε συνάρτηση με το έλλειμμα του ατομικισμού, καθώς και τις αντιφάσεις που δημιούργησε η συνάντηση παράδοσης και νεοτερικότητας στην ταυτότητα του συγγραφέα» (σ. XIX). Εδώ βέβαια, στο τρίτο μέρος, προκύπτει πάλι το θέμα της υποτιθέμενης έλλειψης σχέσεων του συγγραφέα με το πρακτικό θέατρο, και από αυτή την άποψη ο Καζαντζάκης δεν είναι το πιο κατάλληλο παράδειγμα: «Ο ιστορικός του θεάτρου που θα καταπιαστεί μαζί του θα πρέπει να πάρει την μάλλον αποκαρδιωτική απόφαση ότι δεν θα ασχοληθεί παρά ελάχιστα με την τέχνη του θεάτρου και ότι, αντίθετα, θα καταπιαστεί περισσότερο με ζητήματα αισθητικής ή ιστορίας των ιδεών» (σ. XIX). Δεν ανάγκασε κανείς τον μελετητή να επιλέξει αυτόν τον δραματοουργό· εντούτοις το εγχείρημα συνδυάζει δύο σκοπούς: να αξιοποιηθούν τα όντως πολλά διαβάσματα από το ερευνητικό πρόγραμμα για την πρόσληψη του μοντερνισμού στην Ελλάδα, και να αναστραφεί και να «προσγειωθεί» ο ενθουσιασμός για την ανακάλυψη του νεαρού Καζαντζάκη ως δραματογράφου. Ο συγγρ. βέβαια προβάλλει έναν άλλο λόγο: ο νεαρός Κρητικός είναι μια ακραία έκφραση μιας ευρύτερης τάσης Ελλήνων δραματογράφων του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, «που προτιμούσαν να γράφουν δραματική ποίηση μάλλον παρά θεατρικά έργα, καλλιεργώντας μ' αυτόν τον τρόπο μια ιδιότυπη, ιδεαλιστική αντιθεατρική συμπεριφορά» (σ. XX).

Το χωρίο είναι αποκαλυπτικό για την αδήλωτη ιεράρχηση και αξιολόγηση των φαινομένων στη συνείδηση του μελετητή καθ' όλη την έκταση της μονογραφίας: το ανομολόγητο ζητούμενο είναι α) δραματικά έργα να γράφονται αποκλειστικά για να παρασταθούν επί σκηνής, καταργώντας τη διττότητα της υπόστασης του δραματικού έργου ως αυτόνομου λο-

γοτεχνήματος και παρτιτούρας θεατρικής παράστασης<sup>19</sup>, και β) ότι η συγγραφή δραματικών έργων χωρίς βλέψεις για σκηνική συγκεκριμενοποίηση αποτελεί «αντιθεατρική συμπεριφορά», και μάλιστα «ιδεαλιστική»: εδώ συναντούμε ήδη τη στρεβλή χρήση του όρου, σε μειονεκτική αντιδιαστολή με το θετικό «ρεαλιστικό»: πρόκειται για περίπτωση «θεατρολογικού ιμπεριαλισμού» και συντεχνιακής υπεραντίδρασης που ούτε λίγο ούτε πολύ απαγορεύει τη συγγραφή δραματικών έργων ως ανεξάρτητων λογοτεχνημάτων γιατί αποτελούν εχθρική πράξη προς το θέατρο. Ακριβώς επειδή το φαινόμενο στην Ελλάδα, από το 18<sup>ο</sup> αιώνα κιόλας, έχει πολύ μεγάλη έκταση, η ιστορία του δράματος μέσα στην ιστορία του θεάτρου έχει σχετικά μεγάλη βαρύτητα, ή αλλιώς: επειδή οι δρόμοι της δραματογραφίας και της θεατρικής πράξης απομακρύνονται κατά καιρούς πολύ, επιβάλλεται μεθοδολογικά η ιστορία του δράματος να διαχωριστεί από την ιστορία του θεάτρου. Και ο συγγρ. προσθέτει στην αρνητική συνυποδήλωση του «ιδεαλιστική» και μια άλλη: πως το «επιβίωμα» αυτής της αντίληψης είναι κατά βάση «ρομαντικό»· ενώ ως ιστορικός προσδιορισμός το επίθετο είναι πάνω κάτω σωστό (με το «mental theatre» του Λόρδου Βύρωνα υπάρχει και θεωρητική στήριξη), οι μειωτικές συνυποδηλώσεις, σε αντιδιαστολή με το «ρεαλιστικό» είναι φανερές.

Προσθέτει ακόμα πως η έννοια της Παρακμής θα είναι «ένα ερμηνευτικό κλειδί πολλαπλής χρήσης σε τούτο το βιβλίο» (σ. XX). Ακριβώς αυτό το super-αντικείμενο για όλες τις κλειδαριές είναι και ένα από τα βασικά προβλήματα του έργου, γιατί η παρα-ακμή ως φαινόμενο μιας διαλυτικής και αποσυνθετικής *décadence* προϋποθέτει την «ακμή» - και ως τέτοια εκλαμβάνεται ο αστικός Ρεαλισμός του ευρωπαϊκού 19<sup>ου</sup> αιώνα, με τα στρατευμένα κοινωνιοκριτικά έργα, τον επαγγελματισμό της υποκριτικής, την αρχή της σκηνοθεσίας και τη σκηνή της ψευδαίσθησης. Και έτσι είναι και κατανοητό, γιατί ο Ρομαντισμός είναι ένα «ανεπιθύμητο» φαινόμενο: ο παρατεταμένος και ετεροχρονισμένος (κλασικίζων) Ρομαντισμός της πρώτης και δεύτερης Αθηναϊκής Σχολής (και της Επανησιακής) καθυστέρησε την πρόσληψη του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού, τον οποίο υποδέχεται το ηθογραφικό κίνημα το 1880 πλέον μαζί με τον Γαλλικό Νατουραλισμό, δημιουργώντας τη γνωστή σύγχυση της σχετικής ορολογίας<sup>20</sup>. Η έλλειψη του ρεαλιστικού κινήματος στην εποχή του, μαζί με τη «νόθα αστικοποίηση», ακόμα και στην belle époque του Τρικούπη, οδήγησαν στο φαινόμενο της μη-πρόσληψης των αντιρεαλιστικών και αντιαστικών κινήματων, όπως είναι ο ακραίος Νατουραλισμός<sup>21</sup> ή και ο εξπρεσιονισμός<sup>22</sup>, που αποτελεί στην Ελλάδα πλέον ένα μεταπολεμικό φαινόμενο<sup>23</sup>. Τελικά πίσω από τους προβληματισμούς για τις προσληπτικές διαδικασίες του μοντερνισμού στο νεοελληνικό θέατρο βρίσκεται το ανομολόγητο αξίωμα μιας ευρωκεντρικής θέασης των πραγμάτων: η απαίτηση για την πιστή μίμηση του δυτικοκεντρικού μοντέλου, ένα θεώρημα όπου κάθε ιδιαιτερότητα εκλαμβάνεται ως αποσπασματική, στρεβλωτική και ανολοκλήρωτη πρόσληψη, κι όχι σαν αυτό που είναι: μια διαλεκτική διαδικασία αφομοί-

<sup>19</sup> Βλ. Β. Πούχνης: «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», ανακοίνωση στο Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών «Από τη χώρα των κεμένων στο βασίλειο της σκηνης», 9-12 Δεκεμβρίου 2010 στην Αθήνα.

<sup>20</sup> Το επισήμανα για πρώτη φορά στο μελέτημα «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-330.

<sup>21</sup> Βλ. Β. Πούχνης: «Ο ορθόδοξος Νατουραλισμός στο

νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 93-118.

<sup>22</sup> Β. Πούχνης: «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-308, ιδίως σσ. 399 εξ.

<sup>23</sup> Β. Πούχνης: *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λιμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003.

ωσης και ένταξης σε μια ήδη προϋπάρχουσα παράδοση<sup>24</sup>. Και αυτή η ευρωκεντρική οπτική αφορά όχι μόνο ολόκληρη την ανατολική Μεσόγειο αλλά και τον Καζαντζάκη· είναι φανερό ότι του συγγρ. λείπει η εμπειρία άλλων βαλκανικών λογοτεχνιών και η συγκριτική ματιά<sup>25</sup>.

Το υπόλοιπο της Εισαγωγής ασχολείται με τα πέντε δραματικά έργα της περιόδου αυτής, δίνει τα πραγματολογικά στοιχεία της δημιουργίας τους και μια σύντομη ανάλυση του περιεχομένου τους. Από το *Ξημερώνει* σώζεται, πέρα από την εκδοχή του έργου που έχει υποβάλει στον Παντελίδειο και δημοσιεύτηκε από τον Γουνελά, και το πρωτόγραφο στο Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, καθώς έχουν δημοσιευτεί και δύο μονόλογοι στην *Πινακοθήκη* (Ζ', 1907, σ. 38) μετά την πρεμιέρα. Από το *Φασγά* έχει δημοσιευτεί και η τρίτη πράξη στην *Πινακοθήκη* (Ζ', 1907, σσ. 165-168) και το έργο προοριζόταν να παιχθεί στο «Θέατρον των μαλλιαρών» του Θωμά Οικονόμου το χειμώνα 1907/8. Και από την *Κωμωδία* υπάρχουν δύο εκδοχές: μία δημοσιεύεται στο *Σεράπειον* της Αλεξάνδρειας (τεύχ. Χ, Οκτ. 1909, σσ. 291-312) και λίγο αργότερα μια αρκετά διαφορετική στην *Κρητική Στοά* Ηρακλείου (Β', 1909, σσ. 125-144). Ο *Πρωτομάστορας* υπάρχει σε τρεις παραλλαγές: α) το χειρόγραφο της *Θυσίας* που στάλθηκε στον Λασσάνειο (στην Εθνική Βιβλιοθήκη), β) την έντυπη μορφή με τον τίτλο *Πρωτομάστορας* χωρίς διάκριση των δυο πράξεων σε σηνές (*Παναθήναια* Ι', τεύχ. 233-234, 15-30 Ιουνίου 1910, σσ. 131-144 και αυτοτελώς), και γ) και ένα προσχέδιο μιας «version β'», γραμμένο το 1916, στο Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, μαζί με άπαιχτες σημειώσεις σε ένα αντίτυπο της έκδοσης του 1910· η παραλλαγή του 1916 είναι αρκετά διαφορετική. Επίσης διευκρινίζονται μια σειρά από λεπτομέρειες της βιογραφίας του 1906-1910, το σχέδιό του μιας πανεπιστημιακής καριέρας, να γίνει υφηγητής και να διαδεχτεί τον Καθηγητή Νομικής Καζάζη. Η πνευματική του πορεία φτάνει από τις *Σπασμένες Ψυχές* ως τον πρώτο ήρωα των τραγωδιών του, στον *Πρωτομάστορα*.

Στο πρώτο μέρος της μονογραφίας εξετάζονται οι σχέσεις του Καζαντζάκη με τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Ξεκινά με τα παλαιότερα: 1) «Η προσπάθεια ρήξης με τον Ρομαντισμό και η περιφρόνηση του Ρεαλισμού» (σσ. 3 εξ.). Αυτό που λέγει ο Καζαντζάκης Ρομαντισμό, δεν είναι το ιστορικό κίνημα, αλλά οι ρομαντικότητες, η «φιλάσθενη και εξεζητημένη ρομαντική διάθεση» (σ. 10), ενώ με το Ρεαλισμό δεν τον συνδέει τίποτε. Ο Γλυτζουρής υπογραμμίζει τις διαφορές με το αστικό δράμα του Ίψεν: και στο *Ξημερώνει* δεν λείπουν οι μελοδραματισμοί, υπάρχει ο *raisonneur* (ο οραματιστής Γιατρός), σε σύγκριση με τον Νορβηγό ένα έλλειμμα κοινωνικής παρατήρησης, δεν τίθεται καν το θέμα του διαζυγίου, αλλά παρακολουθούμε την ερωτική οδύνη μιας παθητικής ηρωίδας που υποφέρει τον συμβατικό γάμο της σ' ένα απολύτως προσωποκεντρικό δράμα· δεν υπάρχει ο περίφημος ψενικός διάλογος με τις κρυμμένες σημασίες του, τα πρόσωπα του έργου εμφανίζονται σχεδόν χωρίς παρελθόν. Ο Γλυτζουρής θεωρεί πως το έργο κινείται ακόμα σε εκείνη τη ρομαντική ατμόσφαιρα, από την οποία ήθελε να αναχωρήσει ο συγγραφέας. Η σύγκριση με τον *Τρίτο* του Ξενοπούλου αποβαίνει εις βάρος του Κρητικού, γιατί ο Επτανήσιος θέτει πιο καθαρά το ιδεολογικό δίλημμα του συμβατικού γάμου. Ο μονόλογος του Γιατρού δεν διακατέχεται από ιδέες ενός ουτοπικού σοσιαλισμού (δική μου έκφραση), αλλά είναι απλώς ένα παραλήρημα· δεν θυμίζει σε τίποτε έναν πραγματιστή επιστήμονα «όπως θα άρμοζε σ' ένα ρεαλιστικό δράμα» (σ. 23).

<sup>24</sup> Β. Πούχγερ: «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Η κοινωνική λειτουργικότητα του 'ξένου προτύπου', *Ελληνική Θεατρολογία*, ό. π., σσ. 329-379.

<sup>25</sup> Β. Πούχγερ: *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993.



Δε θα επιμείνω σε μια συζήτηση ιδεολογικής εκτίμησης των οραμάτων του Γιατρού στο *Ξημερώνει*, γιατί ήδη από την πρώτη ανάλυση και εξέταση «επιρροών» προκύπτει ένα γενικότερο και πιο σημαντικό θέμα: ο Γλυτζουρής δεν επισημαίνει απλώς τις διαφορές με τα ρεαλιστικά δραματικά έργα του Ίψεν, αλλά διαγιγνώσκει και κατακρίνει την ατελέσφορη και αποσπασματική μίμησή τους, σαν ο Καζαντζάκης να ήταν υποχρεωμένος να αναπαράγει τις τεχνοτροπίες και θεματικές του Νορβηγού και δεν ήταν ελεύθερος να κάνει ό,τι θέλει εκείνος. Αυτή η τακτική «απομυθοποίησης» της δραματουργικής ικανότητας του Κρητικού διέρχεται όλες τις αναλύσεις: οι όποιες «εκλεκτικές συγγένειες» με την ευρωπαϊκή δραματολογία της εποχής ελέγχονται ως προς την αποσπασματικότητά τους, την επιπολαιότητα και επιφανειακότητά τους, τον περιορισμό τους σε ορισμένα μεμονωμένα στοιχεία, την ελαττωματική δραματολογική τους λειτουργικότητα κτλ.: και το γεγονός της μη ολοκληρωμένης απομίμησης εκλαμβάνεται ως μειωμένη ικανότητα του δραματουργού, χωρίς να ληφθεί υπόψη α) η προσωπική αισθητική βούληση του καλλιτέχνη, και β) ότι στις διαδικασίες αφομοίωσης ξένων προτύπων η πρόθεση της μίμησης αντιμετωπίζει και ένα αντίπαλο δέος, την εγχώρια παράδοση, στην δική μας περίπτωση, την παράδοση της κλασικο-ρομαντικής δραματογραφίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα: μόνο η σύνδεση και διαλεκτική σύνθεση αυτών των δύο τάσεων οδηγεί στην ένταξη και πολιτισμική πολιτογράφηση ενός νεωτερισμού. Το γεγονός ότι ο Καζαντζάκης δεν μιμήθηκε «σωστά» τα ξένα πρότυπα του ευρωπαϊκού μοντερισμού (σ' αυτό βέβαια δεν είναι μόνος, ισχύει για όλους τους θεατρικούς συγγραφείς της περιόδου) μπορεί να μετρηθεί εις βάρος του μόνο τότε, όταν εφαρμόσουμε ένα μοντέλο αισθητικής αποικιοκρατίας στις πολιτισμικές επαφές μεταξύ των λαών, όπου οι μικρές λογοτεχνίες είναι υποχρεωμένες να μιμηθούν κατά γράμμα τις μεγάλες: γιατί το «ελάττωμα» μπορεί να ειπωθεί και ως «προτέρημα», ως ελεύθερη ανάπλαση και δημιουργική χρήση αισθητικών ερεθισμάτων σύμφωνα με την καλλιτεχνική βούληση του δημιουργού και προσαρμόζοντάς τα προς τις υποσυνείδητες ή συνειδητές εγχώριες δραματουργικές παραδόσεις. Αλλιώς ο νεαρός Καζαντζάκης και όλοι οι άλλοι συγγραφείς του «θεάτρου των ιδεών» θα ήταν απλώς καθυστερημένοι μεταπράτες και εισαγωγείς στην καλλιτεχνική αγορά της δραματογραφίας<sup>26</sup>. Ως προς την δραματουργική λειτουργικότητα των ξενόφερτων νεωτερισμών, οι οποίοι βέβαια κλιμακώνονται και αλληλοσυγκρούονται στη φάση αυτή, θα μπορούσε να συζητηθεί κανείς το θέμα με κάποια αξιολογικά κριτήρια, αλλά όπως δήλωσε ο ίδιος ο μελετητής εισαγωγικά, με τη βεβαιότητα της νεανικής αυτοπεποίθησης, «για έναν ιστορικό είναι παντελώς αδιάφορο αν ο Καζαντζάκης είναι ή δεν είναι 'καλός' θεατρικός συγγραφέας» (σ. XVIII).

Με αυτό το ανελέητα εφαρμοσμένο ευρωκεντρικό μοντέλο περνούν και τα υπόλοιπα έργα από τις εξετάσεις και κρίνονται ως «ιδεαλιστικά» όχι ρεαλιστικά. Και στο *Έως τότε*; και στο *Φασγά* υπάρχουν μόνο «ρεαλιστικά προσχήματα», η «ιδεαλιστική εσωστρέφεια» «αδιαφορούσε εξ αρχής για τη ρεαλιστική απεικόνιση του ιδιωτικού κόσμου της οικογένειας» του Λώρη, «η απουσία της μαθητείας στο φροντιστήριο του πρωτοβάθμιου Ρεαλισμού» οδήγησε σε ένα «ιδεαλιστικό θέατρο», «ο Καζαντζάκης δεν αντέδρασε στον Ρεαλισμό», αυτός «παρέμεινε γι' αυτόν ανοίκειος», τον αντιμετώπισε με «μια *sui generis* προκλητική απάθεια»: «ο μεγάλος απών είναι ο Ρεαλισμός», «καταδίκασε a priori τις φιλοσοφικές βά-

<sup>26</sup> Για τις παραμέτρους των διαδικασιών της αφομοίωσης νεωτερισμών βλ. Πούχνης: «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *ό. π.*, και του ίδιου, «Καθυστερήση; Η παράμετρος του χρόνου

στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματολογίας από το Κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα», *Ράμπια και παλκοσέινκο*, Αθήνα 2004, σσ. 473-487.

σεις του Ρεαλισμού: τον αστικό ορθολογισμό, επιστημονισμό, φιλελευθερισμό και κυρίως τον ματεριαλισμό του», πράγμα που εξηγείται από «μια βαθύτατη περιφρόνηση της υλικής πραγματικότητας». Αυτές δεν είναι πια διατυπώσεις περιγραφικές και αναλυτικές, αλλά αξιολογικές, οι οποίες επιπλέον δεν αφορούν μόνο τον Καζαντζάκη· αφορούν την ελληνική δραματολογία και όχι το θέατρο, γιατί στις σκηνές των τελευταίων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> και των πρώτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Ελλάδα κατακλύζεται από ρεαλιστικά έργα «με θέση» και «χωρίς θέση»<sup>27</sup>. Η γενική διάγνωση: ο νεαρός (αλλά και ο όψιμος) Καζαντζάκης δεν μπόρεσε να απαγκιστρωθεί από την εγχώρια κλασικο-ρομαντική παράδοση της συμβατικής δραματογραφίας μέσω της μίμησης του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, επειδή δεν πέρασε από τη «σχολή» του Ρεαλισμού (τουτέστιν στην ελληνική του εκδοχή ηθογραφικό έργο, κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, στρατευμένο έργο, κοινωνικό δράμα), αντιμετωπίζει τρεις επιφυλάξεις: α) δεν ισχύει μόνο για τον Καζαντζάκη, αλλά για ικανό μέρος της νεοελληνικής δραματολογίας των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>28</sup>, β) ο μυθοπλαστικός εκλεκτικισμός, που «καταναλώνει» μυθολογίες, θρησκείες, ιστορικούς και μη ήρωες, φιλοσοφίες, ιδεολογίες κτλ., έχει στις αναρίθμητες εκφάνσεις του μια κοινή συνιστώσα: τη δραπέτευση από την υπαρκτή πραγματικότητα, της κοινωνίας και της καθημερινότητας, οπότε το βασικό του καλλιτεχνικό ορμέφυτο αποστρέφεται εξ ορισμού κάθε μορφή Ρεαλισμού και δέχεται κάθε μορφή υπέρθετου του πραγματικού (είτε από τον ιστορικό Ρομαντισμό, είτε από το Νεορομαντισμό, τον Αισθητισμό, το Συμβολισμό, τον Εξπρεσιονισμό κτλ.) και γ) δεν ισχύει για τη δραματολογική δομή και φόρμα: δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς ότι και στα πέντε πρωτόλειά του πήγε κάθε φορά να κάνει κάτι άλλο, και ότι οι τραγωδίες του «για ένα ρόλο» έχουν σημαντικές δραματολογικές διαφορές μεταξύ τους. Ενώ για το α) αρκεί μια ματιά στο δεύτερο τόμο της *Ανθολογίας νεοελληνικής δραματολογίας* (ό. π., σσ. 490 εξ., 558 εξ., 667 εξ., 770 εξ., 795 εξ.), το β) δεν μπορώ να εξηγήσω με τρεις φράσεις εδώ (πρέπει να γραφεί ειδικό δοκίμιο), και το γ) αποδεικνύεται με την ανάγνωση της μονογραφίας της Πετράκου (ό. π.) ή της Iglá (B. Iglá: *Die Tragödien des Nikos Kazantzakis. Thematik, gemeinsame Züge, philosophische Ausrichtung*, Amsterdam 1984), η οποία αναφέρεται μια φορά (σ. XVII) αλλά δεν χρησιμοποιείται<sup>29</sup>. Η διάγνωση του Γλυτζουρή ισχύει κυρίως για την ιδεολογική πλευρά της δραματογραφίας του Κρητικού, όχι τόσο για την δραματολογική τεχνοτροπία. Αλλά αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα ολόκληρου του τόμου: η ιδεολογική ανάγνωση καταλαμβάνει πολύ μεγαλύτερο χώρο από την δραματολογική-θεατρολογική.

Ακολουθεί το κεφάλαιο 2) «Η απόσταση από το συμβολιστικό θέατρο» (σσ. 35 εξ.). Στη σημείωση 2 συναντά κανείς μια σειρά από γαλλικά ονόματα, μεταγραμμένα αλύπητα στα ελληνικά με φωνητικό τρόπο: υπάρχει βέβαια στο ευρετήριο προσώπων μια απόδοση στην πραγματική τους γραφή, αλλά αυτό είναι μια άστοχη συνήθεια της εκδοτικής πρακτικής που έχει επικρατήσει και δυσκολεύει κυρίως φοιτητές και ενδιαφερόμενους, που αναζητούν πληροφορίες για τους αναφερόμενους συγγραφείς σε λεξικά κτλ., όπου χωρίς τη

<sup>27</sup> Βλ. Β. Πούχγερ: «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα 'με θέση' και έργα 'χωρίς θέση' στις ελληνικές σκηνές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η κληρονομιά του 'καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup> - 20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 81-115.

<sup>28</sup> Για τον προβληματισμό βλ. Β. Πούχγερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

<sup>29</sup> Βλ. και Β. Πούχγερ: «Σκηηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη», *Διάλογοι και διαλογομοί*, ό. π., σσ. 253-270.

σωστή γραφή δεν μπορείς να εντοπίσεις το πρόσωπο που αναζητείς. Στη σελ. 210 ο συγγραφέας αισθάνθηκε την ανάγκη να παραθέσει και την original γραφή του ονόματος του Λιχτενμπερζέ (Lichtenberger), αλλά αυτό είναι εξαίρεση: ο Wordsworth γίνεται μια αγνώριστη μιάζα γραμμάτων (σ. 388), ο Βιλίε ντε λ' Ιλ-Αδάμ (σ. 396) λείπει και από το ευρετήριο (όπου θα περιέμενε κανείς τη σωστή επαναμεταγραφή του), αλλά το θέμα δεν αφορά μόνο αυτό το βιβλίο: ποιος θα βρει τη σωστή γραφή για τον Ανουίλ (Anouilh), τον Μωμ (Maugham), τον Σένχερ (Schönherr, θα το ψάξει κανείς κάτω από Sencher); Αποτελεί στοιχειώδης υποχρέωση του εκδότη και πρωταρχικός σεβασμός προς τον αναγνώστη να μην παραμορφώνονται τα ξένα ονόματα κατ' αυτόν τον τρόπο· τουλάχιστον στην πρώτη αναφορά πρέπει να τοποθετηθεί σε παρένθεση και η σωστή γραφή του ονόματος (όχι να ψάξει κανείς κάθε φορά στο ευρετήριο, ποιος κρύβεται κάτω από την παραμορφωτική φωνητική μεταγραφή). Αυτή η πρακτική οδηγεί και στον συστηματικό παρατονισμό κυρίως των γερμανικών ονομάτων, που τις περισσότερες φορές τονίζονται στην πρώτη συλλαβή, όχι στη δεύτερη (όχι Μπετχόβεν αλλά Μπέτχοβεν).

Το κεφάλαιο αφορά κυρίως τις σχέσεις του Καζαντζάκη με τον Maeterlinck· οι ομοιότητες και τα δάνεια, κυρίως στην *Κωμωδία*, έχουν ήδη επισημανθεί<sup>30</sup>, ο Γλυτζουρής, αντίθετα, τονίζει τις διαφορές, εντοπίζει ωστόσο και μια παραλληλία στη νυχτερινή συνάντηση των ερωτευμένων στο *Σημερώνει* (Β'ί') με ανάλογη σκηνή στο *Pelleas et Melisandre*, ψήγματα απηχίσεων ακόμα και στο *Φασγά*, κρίνει όμως πως «οι παραπάνω απόηχοι είναι καλλωπιστικές» (σ. 39). «Δεν παρατηρείται η ασάφεια και η ρευστότητα του Συμβολισμού, το δραματικό παιχνίδι με το άφατο και το αόρατο, η υπαινικτική λειτουργία της συμβολιστικής». Και το μοτίβο της εισβολής του θανάτου στις *Σπασμένες ψυχές* και στην *Κωμωδία* αποτελούν «επιφανειακές ομοιότητες». Αυτό είναι θέμα εκτίμησης: στο χώρο της διακειμενικότητας το «σωστό» και το «λάθος» καμιά φορά δεν ξεχωρίζουν και τόσο καλά· σωστό είναι πάντως πως μετά το 1908 ο Καζαντζάκης απομακρύνεται από τον Συμβολισμό. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση πως στην προσωπική του βιβλιοθήκη δεν βρίσκεται ούτε ένα βιβλίο του Βέλγου συμβολιστή: αυτό είναι όμως ένα σχετικό και ενδεικτικό μόνο τεκμήριο, αν σκεφτούμε ότι το 1913 μεταφράζει τον *Θησαυρό των φτωχών* του Βέλγου· ο Γλυτζουρής τονίζει επίσης πως το μοτίβο των κεριών που σβήνουν, στην *Κωμωδία*, μπορεί να έχει παρθεί και από αλλού από το νεορομαντικό χώρο: υπάρχει και στα *Κεριά* του Καβάφη (1899) και στην *Κερένια κούκλα* του Χρηστομάνου (1908). Αυτό βέβαια είναι ένα πρόχειρο επιχείρημα στη στρατηγική ανασκευής των παραλληλισμών μεταξύ *Κωμωδίας* και του *Παρέισακτου*, γιατί και στα δύο έργα κυριαρχεί βασανιστικά η κατάσταση της αναμονής (και ας είναι «αλληγορική» στην *Κωμωδία*) με την εμβληματική χρήση του ρολογιού που ρυθμίζει το σκηνικό χρόνο. Άλλωστε το μοτίβο των κεριών που σβήνουν ως ένδειξη πως η ζωή προχωρά και τελειώνει, δεν είναι «νεορομαντικό», αλλά υπάρχει ήδη στη *Θυσία του Αβραάμ* (σ. 408), ενώ από το λαϊκό μυθιστόρημα του Χρηστομάνου απουσιάζει. Πρωτότυπη είναι η επισήμανση της επίδρασης του Wagner στον *Πρωτομάστορα*<sup>31</sup>, θέμα γόνιμο και αδούλευτο, που λίγη σχέση έχει όμως με το Συμβολισμό (ο Καζαντζάκης βλέπει παράσταση του *Lohengrin* στην Αθήνα το 1903). Οι παραλληλίες της ηρωολατρίας του Καζαντζάκη με το *Δακτυλίδι των Nibelungen*

<sup>30</sup> Πούχνης: «Maeterlinck και Καζαντζάκης», ό. π.

<sup>31</sup> Βλ. Α. Κατσιγιάννη: «Νεοελληνικός 'βαγκνερισμός' (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – 'θέματα για ξετύλιγμα')», Μ. Μιζέ / Μ. Πεχλιβάνης

/ Λ. Τζιριμόπου (επιμ.): *Ο λόγος της παρούσας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα 2005, σσ. 105-112.

κινούνται σε πολύ γενικόλογα επίπεδα (διατάραξη της φυσικής κατάστασης, βούληση των ηρώων για δύναμη, άρνηση του έρωτα, καταστροφική δύναμη της φύσης), και η θυσία της Brünnhilde διαφέρει από τη θυσία της Σμαράγδας<sup>32</sup>. Πάντως η παρουσία του Wagner στη σκέψη των λογοτεχνών μετά το 1880 είναι ένα ενδιαφέρον θέμα προς διερεύνηση. Ακολουθούν συγκρίσεις του *Πρωτομάστορα* με τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* του Ίψεν, όπου τονίζονται επίσης οι διαφορές, με τη *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Hauptmann (το συμβολιστικό παραμυθόδραμα είδε το 1906 στο Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Οικονόμου με την Κοτοπούλη στο ρόλο της Rautendelein [Ραουτέντελαιν, όχι Ραουτεντελάιν]). Πρωτότυπο είναι και η αξιοποίηση ενός χρονογραφήματος για τον «Βιζαβιέρη Λούλιο», δραματοποίηση ενός επεισοδίου που σχετίζεται με την επίσκεψη του Hauptmann το 1907 στην Ελλάδα<sup>33</sup>, αλλά περισσότερο κοινά έχει με το *Δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση παρά με το *Φασγά*.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Οι πειρασμοί του Αισθητισμού» (σσ. 65 εξ.), μας οδηγεί στις σχέσεις του νεαρού Καζαντζάκη με το κίνημα της ωραιολατρίας<sup>34</sup>, στη δραματολογία του κυρίως με τον D'Annunzio και τον Oscar Wilde: υπάρχουν αποσπάσματα αντιγραφής της *Σαλώμης* στο σημειωματάριο του Καζαντζάκη, ο Β' Ενετός Στρατιώτης στο *Έως πότε*; φαίνεται πως έχει σχέση με τον Νέο Σύρο της *Σαλώμης*<sup>35</sup> και με τον Τραγουδιστή στον *Πρωτομάστορα* (αν και πιστεύω πως αυτός προέρχεται από την ανάλογη μορφή στην *Τρισεύγετη*): ορισμένους από τους εντοπίζει και στο «Φασγά». Ακόμα πιο έντονη είναι η παρουσία του D'Annunzio, που είχε έρθει και δύο φορές στην Ελλάδα και είναι πασίγνωστος στους λογοτεχνικούς κύκλους: στη βιβλιοθήκη του Καζαντζάκη υπάρχουν κάμποσα βιβλία του. Βέβαια η παρουσία των φυτών στις παρομοιώσεις στο *Ξημερώνει* με τον ερωτισμό, την ηδυσπάθεια και ωραιοπάθεια (σ. 74) ξεπερνιέται κατά πολύ από τις εκστατικές και λεπτομερέστατες περιγραφές των λιβαδιών της Κέρκυρας από τον Χρηστομάνο στο *Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*<sup>36</sup> και σχετίζεται με τα φυτομορφικά αραβουργήματα και την «ανθομανία» του art nouveau (Jugendstil): η επίδραση της ζωγραφικής τόσο στο νεαρό Καζαντζάκη όσο και στον Χρηστομάνο είναι καταλυτική<sup>37</sup>: δέντρα που μιλούν, συνομιλούν και ερωτεύονται υπάρχουν και στον *Γουανάκο* του Ψυχάρη<sup>38</sup>. Κυρίαρχο είναι το «οργιαστικό φυτικό βασίλειο» βέβαια στο μυθιστόρημα *Όφης και κρίνος*. Και ο εξωτικός αισθησιασμός με τις «γυμνές αραπίνες» (*Ξημερώνει, Gioconda*) φέρνεται στην ίδια τη σκηνή ο Ποριώτης στη *Ροδόπη*<sup>39</sup>. Ο Γλυτζου-

<sup>32</sup> Παπαγεωργίου: «Επιρροές της ευρωπαϊκής θεωρίας του 19<sup>ου</sup> και αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Θυσία του Νίκου Καζαντζάκη», ό. π., σ. 241.

<sup>33</sup> *Griechische Frühlingsreise*, Berlin 1908, όπου διατυπώνει μια θεωρία της απαρχής της τραγωδίας από την ανθρωποθυσία.

<sup>34</sup> Βλ. και Α. Σαχίνης: *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα 1981, σσ 317-349 και Α. Κασρινάκη: «Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άποψη», ό. π.)

<sup>35</sup> Πετράκου, ό. π., σ. 160.

<sup>36</sup> Με σύγκριση του ελληνικού (1907) και του γερμανικού («Tagebuchblätter» 1898) κειμένου Β. Πούχγερ: «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-382, ιδίως σσ. 254-266.

<sup>37</sup> Βλ. Β. Πούχγερ: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 183 εξ. και του ίδιου, «Εικονολογικές εμπνεύσεις σε κείμενα του νεοελληνικού θεάτρου. Μια ενδεικτική ανίχνευση», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, σσ. 377-406, ιδίως σσ. 387 εξ.)

<sup>38</sup> Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ: «Ο πρόλογος 'Για το Ρωμαίικο Θέατρο' (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του 'Θεάτρου των Ιδεών'», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76, ιδίως σσ. 58 εξ., καθώς και *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, ό. π., σσ. 519 εξ.

<sup>39</sup> Β. Πούχγερ: «Η *Ροδόπη* του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματολογία στις αρχές του

ρής συγκρίνει και τις ιμπρεσιονιστικές σκηινικές οδηγίες του πρώτου έργου με τον Ιταλό δραματουργό, τις σκηνές βίας και ακρωτηριασμών στο *Έως τότε*; με το *Καράβι* και την *Francesca da Rimini*, και βλέπει και άλλα κοινά σημεία των δύο συγγραφέων στην «σαδομαζοχιστική μίξη ωραιοπάθειας και πληγών, ηδονής και αίματος» (σ. 81). Και η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας γίνεται με τα φίλτρα του Αισθητισμού (βλ. *Ροδόπη* του Ποριώτη, η Isadora Duncan ανήκει όμως σε άλλο παρακλάδι της αρχαιολατρίας), όπως και η πρόσληψη του λαϊκού πολιτισμού, όπου τονίζεται ο πρωτογονισμός και η βαρβαρότητα (*La figlia di Jorio*): στα πλαίσια της σαδομαζοχιστικής αισθησιακότητας βλέπει και την πρόσληψη του Χριστιανισμού, με το γαλλικό *Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* του D'Annunzio που δόθηκε το 1911 από το ballet russe στο Παρίσι<sup>40</sup> και έχει το αντίστοιχό του στα ελληνικά με τον *Αγιο Δημήτριο* του Πλάτωνα Ροδοκανάκη 1917<sup>41</sup>. Ο μελετητής βλέπει αυτούς τους θεματικούς χώρους συνδυασμένους στο τέλος του *Φασγά*, όπου χαράσσεται και η πορεία προς τον ήρωα του *Πρωτομάστορα*: «Μέσα από τον παραπάνω ανθοστόλιστο θάνατο του προφήτη θα γεννηθεί ο νέος καζαντζακικός ήρωας του Πρωτομάστορα που θα συνθέτει τις ζεύξεις του Αισθητισμού με τις τρεις περιοχές που σχολιάσαμε: την αναγέννηση της τραγωδίας, την αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού και τη νέα ανάγνωση του Χριστιανισμού» (σ. 88). Αυτή η φόρμουλα θα είναι καθοριστική και για την περαιτέρω ερμηνεία, αλλά αποτελεί μια λογικοφανή «εξήγηση» μιας πολυεπίπεδης ταυτόχρονης πρόσληψης πολλών και διαφορετικών παραγμάτων, που χαρακτηρίζουν τον νεαρό Καζαντζάκη, εν πολλοίς ασύνδετων ακόμα ή χάλιαρά μόνο διτυωμένων με κρίκους συνειρμικούς δημιουργώντας αισθητικές και υφολογικές μίξεις αλχημικές που δεν αντέχουν καλά σε μια ορθολογική ανάλυση. Η προσπάθεια του Γλυτζουρή να βάλει κάποια λογική τάξη σ' αυτό το υβριδικό τοπίο και να τεκμηριώσει κάποια συνοχή και συνέχεια στο προσληπτικό αυτό χείμαρρο, ώστε να γίνει κατανοητή η σμίλευση της μετέπειτα σχεδόν στατικής προσωπικότητας του Καζαντζάκη, έχει ένα ορισμένο τίμημα: κάποια συγκρατημένη βιαιότητα που παραβιάζει λεπτά αισθητικά δεδομένα, τα οποία επιδέχονται διάφορες ερμηνείες, στο σχηματισμό μιας καταληπτής και ευθύγραμμης εξέλιξης έως τον *Πρωτομάστορα*. Ίσως δεν πρόκειται για «σύγχυση» - αυτή είναι η αρνητική διατύπωση μιας κατάστασης, όπου η μορφοποίηση της καλλιτεχνικής ιδιοπροσωπίας του δημιουργού δεν έχει φτάσει σε μια ορατή και κατανοητή δικτύωση, όπου ετερόκλητα, αισθητικά και ιδεολογικά, στοιχεία προσλαμβάνονται άμεσα και αξιοποιούνται σε συνθέσεις με κάπως αόριστο και αμφίσημο προφίλ, που μοιάζουν τη μια με το ένα και την άλλη με το άλλο. Αυτή είναι μια κατάσταση άβολη για τον επιστήμονα, που διαθέτει μόνο τα ορθολογικά εργαλεία του ιστορισμού μιας κατά βάση «μαρξιστικής» προσέγγισης και ορισμένες αισθητικές «ετικέτες», που έχουν καθιερωθεί στη σχετική βιβλιογραφία, λίγο όμως βοηθούν εντέλει στην ανάλυση και ερμηνεία μιας συγκεκριμένης και σύνθετης περίπτωσης. Και ο νεαρός Καζαντζάκης είναι, από αυτή την άποψη, η πιο σύνθετη και περίπλοκη μορφή ανάμεσα στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Αυτή η δυσκολία φανερώνεται και στο επόμενο κεφάλαιο: 4) «Το ζήτημα με τον Εξπρεσιονισμό» (σ. 93 εξ.), όπου ο μελετητής απορρίπτει κάθε συγκεκριμένη απήχηση που έχω υποδείξει<sup>42</sup>. Ασφαλώς δεν υπαινίχθηκα πραγματικές σχέσεις, αλλά απηχίσεις και

20<sup>ου</sup> αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251, ιδίως σσ. 232 εξ.

<sup>40</sup> Ο Παλαμάς αναφέρεται στην παράσταση, βλ. Πούχνη: *Ο Παλαμάς και το θέατρο, ό. π.*, σσ. 771 εξ.

<sup>41</sup> Για ανάλυση Β. Πούχνη: «Αισθητισμός και θρη-

σκευτικότητα στα χρόνια του Εθνικού Διχασμού. Ο *Αγίος Δημήτριος* του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917)», *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα 2005, σσ. 117-144.

<sup>42</sup> Βλ. και Κ. Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Ν. Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, Αθήνα 1981,

αντανακλάσεις που σαφώς παραπέμπουν στο κίνημα αυτό. Το ότι δεν είναι ενιαίο κίνημα («χρειάζεται μεγάλη προσοχή του ερευνητή λόγω της ρευστότητας που παρουσιάζει» σ. 94), είναι γνωστό: ξεχωρίζουμε χοντρικά ένα μεταφυσικό εξπρεσιονισμό από έναν κάπως μεταγενέστερο πολιτικό. Το ότι δεν υπάρχουν «μανιφέστα», δεν είναι ακριβές: στο σημείο αυτό ο Γλυτζουρής είναι έρμαιο της συγκεκριμένης βιβλιογραφίας που χρησιμοποιεί<sup>43</sup>. Το ζήτημα της ελλιπούς πρόσληψης του εξπρεσιονισμού στην εποχή του με έχει απασχολήσει από παλαιά<sup>44</sup>, όπως και το φαινόμενο της «καθυστερημένης» εμφάνισης μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο<sup>45</sup>. Θα μπορούσε να αμφισβητηθεί ότι η δραματουργική δομή του *Φασγά* είναι το βιογραφικό station drama ενός κεντρικού ήρωα (του Λώρη), ο οποίος είναι η τυπική μορφή του καλλιτέχνη/πολιτικού αρχηγού/προφήτη, ο οποίος ετοιμάζει τον Νέο Κόσμο για τον Νέο Άνθρωπο· με την παραδοχή αυτή δεν κινδυνεύει ο Καζαντζάκης να ελληφθεί ως «προδρομική μορφή του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού» (σ. 99), αφού του λείπουν βασικά στοιχεία για κάτι τέτοιο: η επαναστατική διάθεση και στράτευση, η ριζοσπαστική παραβίαση των αστικών ταμπού, ο κατακερματισμός της σύνταξης και γραμματικής της γλώσσας, ο γλωσσικός πρωτογονισμός κτλ. (το επισημαίνει ο μελετητής ο ίδιος σ. 104). Και το ότι το «cabaret de nuit» της Γ' πράξης παραπέμπει σε καφωδείον του Ηρακλείου και όχι σε παρισιάνικο cabaret βρίσκεται και ένα αντίστοιχο στον *Κοντορεβιθούλη* του Χρηστομάνου, όπου η Β' πράξη εκτυλίσσεται σε καφέ σαντάν της Αθήνας (το έργο ακόμα δεν έχει εκδοθεί)<sup>46</sup>. Ο αλκοολισμός του Λώρη, τακτικοί θαμώνες του δύσφημου κέντρου, παραπέμπει βέβαια στο νατουραλιστικό *L'assomoir* του Ζολά κι όχι στο «Von Morgen bis Mitternacht» του Georg Kaiser, στον *Baal* του Μπρεχτ και *The hairy ape* του Eugen O'Neill (σ. 96). Μάλιστα η χρήση ετερόκλητων στοιχείων είναι από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των έργων αυτών, και ειδικά στο φανταστικά αυτοβιογραφικό *Φασγά*, όπως και η ανολοκλήρωτη, επιφανειακή και αποσπασματική πρόσληψη διαφόρων -ισμών. Και ασφαλώς υπάρχουν διαφορές με το *Προς Δαμασκό* του Strindberg (1898-1901): αλλά γιατί πρέπει να υποθέσουμε ότι ο Καζαντζάκης ήθελε να γίνει οπωσδήποτε απομιμητής του Σουηδού δραματουργού; Η σύγκριση με το *Εύπνημα της νιότης* (κατά λέξη: «της άνοιξης», *Frühlingserwachen* 1891) του Wedekind είναι άστοχη<sup>47</sup>, όπως και με τον *Bettler* του Sorge (1912) και τον *Mörder, Hoffnung der Frauen* του Oskar Kokoschka (1907, *Κόκοσκα όχι Κοκόσκα*)<sup>48</sup>. Εξίσου άστοχη είναι η αναφορά της *Αντιγόνης* του Hasenclever (1919, *Χάζενκλεβερ όχι Χαζενκλεβερ*). Κανείς δεν ισχυρίστηκε ότι ο νεαρός Καζαντζάκης είναι εξπρεσιονιστής· αλλά κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει,

σσ. 176 εξ., Σακελλαρίδου, ό. π., σσ. 84 εξ.

<sup>43</sup> Βλ. τα δεκάδες κείμενα στον τόμο του Ο. F. Best (ed.): *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976.

<sup>44</sup> Βλ. «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-408, ιδίως σσ. 399 εξ.

<sup>45</sup> *Η σύγκριση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματουργία της. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003, βλ. και «Ανιχνεύσεις στο πρώιμο γερμανικό εξπρεσιονιστικό θέατρο: *Δολοφόνος, ελπίδα των γυναικών του Όσκαρ Κόκοσκα* (1907)», *Επιθεώρηση Αποκέντρω-*

*σης Τοπικής Αυτοδιοίκησης και Περιφερειακής Ανάπτυξης* 55, 2009, σσ. 49-53.

<sup>46</sup> Για το περιεχόμενο βλ. Β. Πούγχερ: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό. π., σσ. 259 εξ.

<sup>47</sup> Για ανάλυση και πρόσληψη βλ. Β. Πούγχερ: «Στο κατώφλι του αιώνα μας: Ο Frank Wedekind και το *Εύπνημα της νιότης*», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 223-258.

<sup>48</sup> Βλ. Β. Πούγχερ: «*Μαργαρίτα Λυμπεράκη* και Oskar Kokoschka. Εκλεκτικές συγγένειες στη θεατρική πρωτοπορία του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Πορείες και σταθμοί*, Αθήνα 2005, σσ. 314-323.

ότι σε ορισμένα σημεία, και ειδικά στο *Φασγά*, υπάρχουν υφολογικά και δομικά στοιχεία χαρακτηριστικά για τον Εξπρεσιονισμό.

Στο πέμπτο και με απόσταση εκτενέστερο κεφάλαιο, «Η γοητεία της Παρακμής» (σ. 105 εξ.), ο μελετητής διατυπώνει την ερμηνευτική του πρόταση, ακολουθώντας την Debaisieux (ό. π.), η οποία συγκαταλέγει τα πρώτα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη στην τέχνη της *décadence*. Αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα πρόταση. Όπως δηλώνει ο τίτλος του ανά χειράς βιβλίου, ο συγγρ. του προφανώς έχει την πρόθεση να εφαρμόσει το σχήμα και σε άλλους θεατρικούς συγγραφείς του ελληνικού μοντερνισμού. Γνωρίζει ότι δεν πρόκειται για ενιαίο καλλιτεχνικό κίνημα, αλλά για μια δέσμη υφολογικών και θεματικών προτιμήσεων, και το φαινόμενο εκλαμβάνεται ως μια πτυχή της νεορομαντικής παράδοσης (σ. 136): γνωρίζει επίσης ότι «η διάκριση ανάμεσα σε Συμβολισμό, Αισθητισμό και Παρακμή είναι εντελώς συμβατική», «δεν υπήρξαν αυστηρά διαχωριστικά όρια μεταξύ τους» και ότι πρόκειται για «έναν κοινό παρονομαστή διαφορετικών ρευμάτων που αναδύθηκαν στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα» (σ. 108). Με τον Νεορομαντισμό (ακολουθώντας τον Μαθιόπουλο, ό. π.), μπαίνει και ένας άλλος δυσπροοδίσριστος όρος στη μέση, μια έννοια-σκούπα που απομονώνει ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Ρομαντισμού και βλέπει πως αναβιώνουν σε ορισμένους -ισμούς του μοντερνισμού, αλλά σε διαφορετικά συμφραζόμενα και αισθητικά πλαίσια. Για τη διαφύση των υπόγειων διαβάσεων από τον Ρομαντισμό στον Μοντερνισμό συνιστώ να διαβάσει την παλαιά μελέτη του W. Preisdanz: *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, Αθήνα 1990, όπου ο Ρεαλισμός εμφανίζεται ως ενδιάμεση σφήνα, ένα μεταβατικό στάδιο σε μια εξέλιξη που οδηγεί από το 1800 ως το 1900.

Η δυσκολία με την έννοια της *décadence*/παρακμής είναι κατ' αρχήν οι αρνητικές συνυποδηλώσεις που σφραγίζουν το όποιο περιεχόμενο: ο ξεπεσμός ενός φαινομένου, που βρισκόταν σε ακμή και άνθηση, σε μια μειωτική και επιγονική κατάληξη, η οποία το μετατρέπει σε μια καρικατούρα του προτύπου και σχεδόν στο αντίθετό του· στη συγκεκριμένη περίπτωση η έννοια σχετίζεται άρρηκτα με την αστική κοσμοθεωρία, την έννοια της αισιόδοξης προόδου στη διατύπωση του Διαφωτισμού, με τον εξελικτικισμό, τον ορθολογισμό, ατομικισμό, καπιταλισμό και επιστημονισμό, που συγκλονίζονται συθέμελα, παρά τη θεαματική τεχνολογική πρόοδο, προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και οι καλλιτέχνες ως σειсмоγράφοι της εποχής τους, που με την ευαισθησία τους προαισθάνονται και προδιαγράφουν τα μελλούμενα, προοιδαίνουν ήδη για το τέλος της εποχής του αστισμού που θα συντελεσθεί με τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Η έννοια της *décadence*/παρακμής δεν είναι ιστορική (μπορεί να εφαρμοστεί και για τα ελληνιστικά χρόνια, ή έχει εφαρμοστεί για πολύ καιρό για το Μπαρόκ που εκλαμβάνονταν ως απλή παρακμή της Αναγέννησης), αλλά ένας αρνητικός δείκτης μιας κρίσης αξιών οι οποίες ίσχυσαν για κάποιο χρονικό διάστημα· αν αυτή η εποχή ήταν εποχή άνθησης και ακμής, ή το αντίθετο, είναι θέμα ερμηνείας που μπορεί να αλλάξει· με την έννοια αυτή ο όρος *décadence*/παρακμή εκφράζει μιαν ορισμένη αξιολογική ερμηνεία από μιαν ορισμένη οπτική γωνία, και είναι στραμμένος προς τα πίσω, θρηγώνοντας την κατάντια της «χρυσής» περιόδου του παρελθόντος, είναι δηλαδή έννοια συντηρητική (μεταφορικά και κυριολεκτικά): από άλλη σκοπιά θεωρημένη, η φάση της παρακμής θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως ξεπέραςμα μιας στατικής παράδοσης που επικράτησε για πολλά χρόνια, ως υπέρβαση και μετάβαση σε μια νέα λαμπρή εποχή. Έτσι η παρακμή του μοντερνισμού είναι το κατώφλι μετάβασης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ως έννοια της αστικής κοσμοθεωρίας έχει αξιολογικό χαρακτήρα και κατακρίνει τα αισθητικά φαινόμενα που απομακρύνονται από τον κωδικοποιημένο και κοινωνικά καταξιωμένο αστικό Ρεαλισμό ως εκζήτηση και εκφυλισμό, εφαρμόζοντας ακόμα και ιατρική ορολογία, που τοποθετεί διαχωριστικά όρια ανάμεσα στο

υγιές και το παθολογικό, το άρρωστο. Αυτή η αξιολογική κριτική μιας έμφυτης νοσηρότητας, η περιφρόνηση του έκφυλου και ανισόρροπου από την περιορισμένη αντιληπτικότητα του μέσου αστού και η ορθολογική απαξίωση για την ιρασιοναλιστική εκτροπή και άσκοπη παραμόρφωση της πραγματικότητας είναι το τίμημα που πληρώνει κανείς χρησιμοποιώντας την απαξιοτική έννοια από το αμυντικό οπλοστάσιο της συντηρητικής αστικής κοσμοθεωρίας, η οποία διέγινωσε πως τα περισσότερα αισθητικά κινήματα του μοντερνισμού είχαν μια καταφανή αιχμή ενάντια στον αστισμό, όχι μόνο στην αισθητική του Ρεαλισμού αλλά στις κοινωνικές δομές και ανισότητες της κεφαλαιοκρατίας, ώσπου ο Εξπρεσιονισμός θα επαναστατήσει φανερά ενάντια στην ηθική/ανηθικότητα και τις πολιτικές δομές της αστικής κοινωνίας· είχε προηγηθεί ο Νατουραλισμός με την κατακραυγή για την εξαθλίωση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, ο Αισθητισμός και Συμβολισμός/Ιμπρεσιονισμός με την κατάργηση της υποκριτικής σεμνοτυφίας και σωματοφοβίας (λογοκρατίας). Το «fin de siècle» είναι τουλάχιστον όρος πιο ουδέτερος, αλλά δεν έχει εφαρμογή στην Ελλάδα, όπου η belle époque είναι ακριβώς η φάση κάπως πιο έντονου εξαστισμού, όχι της κριτικής του.

Παρόμοια έννοια-σκούπα είναι και ο Νεορομαντισμός, που περιορίζεται τουλάχιστον σε αισθητικά κριτήρια και τονίζει την υπόγεια διασύνδεση με τον ιστορικό Ρομαντισμό (βλ. Preisendanz, *ό. π.*)· συνενώνει διάφορα ετερόκλητα στοιχεία σε μια ετικέτα με πολύ χαλαρά όρια και κάπως δυσπροσδιόριστο περιεχόμενο· έχει εφαρμοστεί και στην Ελλάδα της εποχής (Μαθιόπουλος, *ό. π.*) και στον Καζαντζάκη ιδιαίτερα (Λεονταρίτου, *ό. π.*), γιατί ως έννοια-σκούπα απαλλάσσει από το δυσχερές ξετύλιγμα του συνονθυλεύματος της ταυτόχρονης πρόσληψης των ρευμάτων του μοντερνισμού στην Ελλάδα, όπου δημιουργούνται νέοι συμφορμίοι και προσμιξίσεις σε πρωτότυπα και ετερόκλητα αμαλγάματα, για την περιγραφή και ανάλυση των οποίων οι ξένοι όροι των -ισμών μερικές φορές δεν αποτελούν πια κατάλληλα εργαλεία. Ωστόσο η έννοια του Νεορομαντισμού προσκρούει σε δύο δυσκολίες εφαρμογής: α) ως έννοια περιγραφής και ταξινόμησης των πολύπτυχων υπερβάσεων του αστικού Ρεαλισμού προσκρούει στο γεγονός, πως η αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας σ' αυτή τη φάση καθόλου δεν είχε ολοκληρωθεί (και από μια άποψη δεν θα ολοκληρωθεί ποτέ), με συνέπεια η πρόσληψη του αστικού Ρεαλισμού της Ευρώπης να καθυστερήσει και να παραμείνει κάπως αίολη και «εξωτική», με εξαίρεση τα ηθογραφικά κινήματα, και β) προσκρούει στο γεγονός πως περιγράφει ένα τμήμα μόνο της δραματογραφίας της φάσης 1895 με 1922, οπότε πιο κατάλληλος όρος φαίνεται το «Θέατρο των ιδεών»<sup>49</sup>, γιατί σε ιδέες και ιδεολογήματα, θεωρητικά μανιφέστα και αισθητικές αντιλήψεις στηρίζεται και ο Συμβολισμός και ο Αισθητισμός, τα κινήματα που πέρα από το ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα είχαν τη μεγαλύτερη απήχηση στην ελληνική δραματοουργία της εποχής.

Αυτά ως προς την κριτική του όρου «Παρακμή»: ως έννοια-σκούπα προσφέρει μια βολική λύση του προβλήματος της ταξινόμησης, αλλά δύσκολα μπορεί να πει κανείς πως πρόκειται για αισθητικό και επιστημονικό εργαλείο ανάλυσης, φορτωμένο με φανερά και ανομολόγητα ιδεολογικά φορτία, που φτάνουν από το «ομαλό» της τέχνης του αστικού Ρεαλισμού ως το έκφυλο και νοσηρό της παραληρηματικής «τέχνης» κάποιων αποσυνάγωγων bohèmes και γραφικών επαναστατών στα χαρτιά. Κατανοώ πως ενδεχομένως δεν υπήρχε και άλλη προσφορότερη λύση. Ο ίδιος ο Γλυτζουρής, με τον κίνδυνο «να υποπέσει σε παραπλανητικές και φορμαλιστικές υπεραπλουστεύσεις» (σ. 108) ξεχωρίζει, βασισμένος

<sup>49</sup> Πάντα σε εισαγωγικά και με εξήγηση, βλ. Β. Πού-  
χνο: «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο»,

*Παράβασις* 9, 2009, σσ. 339-365, ιδίως σσ. 359-363.



πάντα σε πρόσφατη ξένη βιβλιογραφία<sup>50</sup>, τα εξής χαρακτηριστικά γνωρίσματα: εναντίωση στην εξελικτική ιδεολογία της προόδου, ωραιολατρεία, «μηδενισμός», τέχνη ως τελετουργία, υπαρξιακή μοναξιά, αίσθηση της οδύνης και του πνιγμού, νευρασθένεια, υπερδιέγερση, θανατολαγνεία, απαισιοδοξία, καταφυγή στη θρησκεία, συνειδηση της μεταβατικότητας της εποχής κτλ. Τη συμπτωματολογία αυτής της κατάστασης μετά το «θάνατο του θεού» περιγράφει ο ίδιος ο Καζαντζάκης στην *Αρρώστια του αιώνας* (1906). Πάλι παρελαύνουν τα πέντε πρώτα δραματικά έργα και εξετάζονται υπό το πρίσμα της Παρακμής. Αυτή τη φορά ο μελετητής συγκρίνει το *Ξημερώνει* με τη «Ζωή του ανθρώπου» του Leonid Andrejev (1907), αλλά τέτοια «παρακμιακά» (άρρωστα) στοιχεία υπάρχουν και σε πολλά έργα του Ίψεν, στη *Βουλιαγμένη Καμπάνα* του Hauptmann κι άλλα. Ο Λώρης στο *Φασγά* πεθαίνει φθισικός (γι' αυτόν τον «σπασμένο» ήρωα τραγουδούν οι κακεντρεχείς νεράιδες το μοτίβο «πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας»), αλλά και στα πέντε δράματα ο θάνατος αποτελεί το φινάλε της υπόθεσης: ομαδικός στο *Έως τότε; και την Κωμωδία*, ατομικός στο *Ξημερώνει*, το *Φασγά* και στον *Πρωτομάστορα* (η Σμαράγδα θυσιάζεται). Στη στρατηγική δικαιολόγησης της εφαρμογής της έννοιας της Παρακμής, ο Γλυτζουρής επιστρατεύει και ένα κείμενο του Καζαντζάκη που σχετίζεται κάπως πιο άμεσα με το θέατρο: «Το δράμα και ο σημερινός άνθρωπος», *Νέα Εστία* 56 (1954), σσ. 1636-1638· η δραματικότητα της εποχής έγκειται στις αλληλοσυγκρουόμενες δυνάμεις, στην αγωνία, το κνηνητό μιας χαμένης ισορροπίας, το σαρκασμό και την ανταρσία (σ. 121)· δεν υπάρχει γαλήνη, αμέριμη χαρά, ευτυχία. Αυτά όμως δεν είναι χαρακτηριστικά της παρακμής μόνο, αλλά σε πολύ γενικούς όρους ο Καζαντζάκης περιγράφει την τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα: εκτός αν θεωρούμε την τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρακμιακή, αλλά τότε αναρωτιέται κανείς, ποια ήταν η ακμή αυτής της παρακμής; Αν η απάντηση είναι: ο αστικός Ρεαλισμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τότε έχουμε απεμπολήσει την οντολογική αυθυπόσταση του κλασικού μοντερισμού και του μεταμοντερισμού, των κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας και της avant-garde. Είναι άλλωστε πολύ ενδιαφέρον το γεγονός, κι όχι μόνο από άποψη χρήσης της ορολογίας, πως η ελληνική δραματογραφία και το θέατρο γνώριζαν μεν τον μοντερισμό αλλά δεν συμμετείχαν σε κίνημα avant-garde<sup>51</sup>.

Με τη θυσία της Σμαράγδας εγκαινιάζεται ένα τελετουργικό φινάλε που διέπει όλη την τραγική δραματολογία του Καζαντζάκη: ο κεντρικός ήρωας ως ιερό σφαχτάρι είναι προορισμένος από την αρχή ν' ανεβεί το ματωμένο μονοπάτι στον Γολγοθά· θα άξιζε μια συστηματική σύγκριση με την «τραγωδία των μαρτύρων» του Μπαρόκ<sup>52</sup>, όπου επίσης το μαρτύριο είναι εξ αρχής δεδομένο και ποθητό, και η όλη δραματολογία περιστρέφεται γύρω από τις αναβολές της· η σωματική καταστροφή του μάρτυρα είναι ταυτόχρονα ο πνευματικός θρίαμβός του, το καταστροφικό τέλος του αγίου δεν είναι το πένθιμο γεγονός του άδοξου τεματισμού μιας βιογραφίας, αλλά η ένδοξη αρχή της πραγματικής ζωής του στο υπερπέραν. Νο-

<sup>50</sup> P. McGuiness (ed.): *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle; French and European Perspectives*, Exeter 2000, J. L. Reed: *Decadent Style*, Ohio 1985, E. Hanson: *Decadence and Catholicism*, Cambridge/Mass. 1997, Ch. Bernheimer: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin-de-Siècle in Europe*, Parallax 2002 κτλ.

<sup>51</sup> Βλ. για το θέμα W. Puchner: «Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn

des 20. Jahrhunderts», στον τόμο: R. Lauer (ed.): *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München, 2001, σσ. 257-270.

<sup>52</sup> Β. Πούχγκερ: «Το αγαιοπελαγίτιο θέατρο (1600-1750) ως δραματολογική οντότητα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 23-40.

μίζω πως στις ηρωικές τραγωδίες του Καζαντζάκη υπάρχουν ισχυρές αντανάκλασεις αυτής της θρησκευτικής αντίληψης, που οδήγησε στη συγκεκριμένη μορφή «τραγι-κωμωδίας».

Η έννοια της Παρακμής δίνει εν τέλει στον Γλυτζουρή τη δυνατότητα να «βολέψει» όλα εκείνα τα στοιχεία που δεν ταίριαζαν στις άλλες θεματικές ενότητες και υφολογίες του πρώτου μέρους και να τα συστεγάσει κάτω από την ομπρέλα μιας υπερ-έννοιας· ο ίδιος το διατυπώνει έτσι: «Η Παρακμή ήταν τελικά το τοιμένο που ένωνε όλα τα επιμέρους στοιχεία, που διαμόρφωνε το κεντρικό πρίσμα της πρόσληψης των ευρωπαϊκών πρωτοποριών (και που κατά κάποιο τρόπο έτσι τις εξουδετέρωνε): των ρεαλιστικών έργων του Ίψεν και του Χάουπμαν αλλά και του Συμβολισμού της *Βουλιαγμένης καμπάνας* και της φινέτσας της *Σαλώμης* ή της *Τζιοκόντα* (σ. 126). Με την αναζήτηση εξόδων από την Παρακμή μέσω του γαλλικού Νιτσεϊσμού και του ψυχαρικού Δημοτικισμού ο Καζαντζάκης βυθιζόταν, κατά τον μελετητή, όλο και περισσότερο στην Παρακμή. Στη συζήτηση για τις ιδεολογικές επιρροές από τον Max Nordau, τον Tolstoj, τον Maurice Barrès, τον Benedetto Croce κτλ., θέση θα είχε και ο Oswald Spengler με το περίφημο *Der Untergang des Abendlandes (Η καταστροφή των Εσπερίδων)*, 1918, ελλ. μετφρ. *Η παρακμή της Δύσης*, 2 τόμοι, Αθήνα 2003), ο οποίος αναφέρεται ακροθιγώς μόνο σε άλλο σημείο του έργου (σσ. 229 εξ.): εδώ διατυπώνεται με τον εναργέστερο τρόπο το κυκλικό σχήμα των πολιτισμών, με αρχή - ακμή - παρακμή, που μπορούμε, κατά τον Spengler, να παρατηρήσουμε στην αρχαιότητα και πάλι στα νεότερα χρόνια: ο μοντερνισμός είναι η παρακμή του αστικού κόσμου, που επιβαλλόταν ως κυρίαρχο πολιτικό και πολιτισμικό στοιχείο με το Διαφωτισμό, είχε τις αρχές του όμως σε χρόνια του όψιμου Μεσαίωνα· το μέλλον διαγράφεται για τον Spengler ζοφερό: ως επικράτηση της βαρβαρότητας<sup>53</sup>. Ο Γλυτζουρής θα μπορούσε να βάλει τη μονογραφία του Spengler στο επίκεντρο μιας ιστορικής τεκμηρίωσης της θεωρίας της Παρακμής.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου εξετάζει τα ιδεολογικά ρεύματα που άσκησαν κάποια επίδραση στον Καζαντζάκη στο χρονικό διάστημα 1906-1910 και διαμόρφωσαν το ιδιότυπο ιδεολογικό και καλλιτεχνικό του προφίλ: το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου (σσ. 139-381), το οποίο απομακρύνεται πλέον πολύ από μια θεατρολογική εξέταση των δραμάτων του Κρητικού. Ο μελετητής αξιοποιεί εν εκτάσει τα διαβάσματά του σχετικά με τα ιδεολογικά ρεύματα στην αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα· ο Καζαντζάκης μοιάζει μερικές φορές σαν απλή πρόφαση. Μολοντούτο, αν και η ανάγνωση είναι κάπως κουραστική, παρότι τις φιλότιμες προσπάθειες του συγγρ., το τμήμα αυτό είναι ενδιαφέρον και διαφωτιστικό· ο νεαρός Ηρακλειώτης βέβαια γίνεται με τρόπο ανελέητο πλέον αντικείμενο της ειρωνείας. Η κριτική διάθεση, αντί να στρέφεται εναντίον των διανοητικών κατασκευών και ταξινομητικών κατηγοριοποιήσεων της βιβλιογραφίας, που πρέπει να αντιμετωπισθούν με προφυλάξεις και σε επίγνωση της προσωρινότητάς τους, και να «διυλίζονται» για την ελληνική περίπτωση, στρέφεται εναντίον του νεαρού επαρχιωτόπουλου, που προσπαθεί, εφοπλισμένο με ακαταμάχητη δίψα για γνώση και έντονη αγωνία για προσανατολισμό, να βρει το δρόμο του σ' έναν κόσμο ακραίων πολιτισμικών εκφάνσεων που στροβιλίζουν γύρω από το κενό της απουσίας της μεταφυσικής βεβαιότητας.

Το πληροφοριακό υπέδαφος μιας ανάλυσης των ιδεολογικών ρευμάτων που επηρέασαν τον νεαρό Καζαντζάκη στη φάση 1906-1910 είναι αρκετά ολισθηρό, γιατί α) η *Αναφορά*

<sup>53</sup> Βλ. και Β. Πούγγρο: «Θεωρητικές διαστάσεις της συγκριτικής μεθοδολογίας στην εθνολογική και λαογραφική έρευνα. Βαθμίδες συγκρισιμότητας και κλί-

μακες τυπολογιών», *Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, υπό έκδοση.

στον *Γκρέκο* ως μυθοποιημένη αυτοβιογραφία δεν δίνει καμιά βάσιμη σχετική πληροφορία, και β) η σχετική βιβλιογραφία για τα ρεύματα αυτά δεν είναι πάντα απαλλαγμένη, η ίδια, από ιδεολογικά φορτία, «χρωματισμένες» αναλύσεις και ειδικές οπτικές γωνίες. Αυτό ισχύει ιδίως στην αντιπαραβολή παλαιότερης και νεότερης βιβλιογραφίας: ο Γλυτζουρής χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά αγγλόφωνη βιβλιογραφία των δύο τελευταίων δεκαετιών. Η ανάλυση ξεκινάει με τα αυτοβιογραφικά στοιχεία ενός «θεοφοβούμενου» επαρχιωτόπουλου με ανολοκλήρωτη αστικοποίηση και «βαθύτατο θρησκευτικό υπόστρωμα», προερχόμενο από την κλειστή κοινωνία ενός απόμερου λιμανιού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με παραδοσιακές δομές. Αυτό σκιαγραφεί το πρώτο κεφάλαιο «Όψεις μιας παραδοσιακής ταυτότητας σε μεταβατικό στάδιο» (σσ. 139 εξ.). Η μεταβατικότητα αφορά και την ίδια τη γενέτειρά του: η Κρήτη από οθωμανική επαρχία με ατελείωτες αιματηρές εξεγέρσεις πέρασε στο ειδικό καθεστώς της Κρητικής Πολιτείας, ώσπου να ενσωματωθεί στο Ελληνικό Βασίλειο, ενώ στο Κάστρο εισβάλλουν και τα «αγαθά» του αστικού πολιτισμού με τα καφωδεΐα, τους πολιτιστικούς συλλόγους και τα τυπογραφεία (ο Στυλιανός Αλεξίου ήταν τυπογράφος), μεταξύ άλλων και με τις πρώτες ερασιτεχνικές παραστάσεις<sup>54</sup>. Ο μυθοποιημένος πατέρας του Μιχάλης ήταν μικροϊδιοκτήτης με ένα μαγαζί, η κοινωνική καταγωγή του νεαρού Καζαντζάκη παραπέμπει σε «μικροαστικό περιβάλλον της ημι-αγροτικής αλλά και 'ημι-εμπορικής' μικροϊδιοκτησίας» (σ. 146), δε θα διστάζα να το χαρακτηρίσω «λαϊκό»: ο μικρός μαθητής φαίνεται πως γοητευόταν από τη σχολή των φραγκοπαπάδων στη Νάξο, ερχόμενος στην Αθήνα ζει αρχικά τη ζωή του ως «ανέμελος μοπέμ» σε «πόζα παρακμαϊκού εστέτ» (σ. 150), απογοητεύεται όμως γρήγορα από την αστική ζωή της πρωτεύουσας: κατέχεται από αισθήματα ανασφάλειας, μελαγχολίας και οδύνης. Μοναχική ζωή ζούσε και στο Παρίσι, όπου σημειώθηκε ένας «ισχνός και επιδερμικός εξευρωπαϊσμός» και όπου αισθανόταν πως κινδυνεύει η ανδρική και εθνική του ταυτότητα (σ. 154). Όλα αυτά τεκμηριώνονται από την αλληλογραφία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Τα όρια του εξαστισμού» (σσ. 155 εξ.), όπου εμβαθύνει το ερμηνευτικό θεώρημα της ανολοκλήρωτης αστικοποίησης του λαϊκού Ανατολίτη φοιτητή, ο οποίος τελικά δεν μπορεί να «χωνέψει» τα επιτεύγματα του αστικού ματεριαλισμού και επισημονισμού, τα «αγαθά» της φιλελεύθερης αστικής σκέψης που εκβαραθρώνουν, πέρα από την πρόσληψη του μηδενισμού του Nietzsche, την παραδοσιακή του θρησκευτική ταυτότητα. Στην πρόσληψη της αιρετικής «Προσευχής πάνω στην Ακρόπολη» του Ernest Renan πρέπει να προστεθεί οπωσδήποτε η μονογραφία της Ιφιγένειας Μποτουροπούλου, *Ο Ernest Renan και η σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα 1993. Η επαφή του με τον δαρβινισμό και τον βιολογισμό οδηγεί τον νεαρό σε συνειδησιακή κρίση (με τον μαρξισμό και τον φροϋδισμό θα έρθει σε επαφή αργότερα). Αυτό αναλύει ο Γλυτζουρής με τα λεγόμενα της μορφής του Γιατρού στο *Ξημερώνει* και υπογραμμίζει πάλι τις διαφορές με τον Ίψεν, ειδικά στο Γυναικείο Ζήτημα, για το οποίο η Λαλώ είναι το πολύ ένα παράδειγμα προς αποφυγήν: μπορεί, ιδεολογικά, ο

<sup>54</sup> Για τις ανάλογες εξελίξεις στα Χανιά θα μπορούσε να αναφερθεί, εκτός από μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της Ν. Καπελλάκη: *Η παρουσία των πατριωτικών δραμάτων στη θεατρική ζωή των Χανίων από τις απαρχές της έως το 1913*, Ρέθυμνο 2004, και το άρθρο της Ζ. Μ. Σημανδηράκη, «Ο ελληνικός δραματικός σύλλογος Χανίων 'Ευτέρπη'», *Χανιά 1988*. Επίσης εκ-

δοση του Δήμου Χανίων, Χανιά 1988, σσ. 76-81, που αναφέρει και ερασιτεχνικές παραστάσεις στις οποίες συμμετείχε ο ίδιος ο Βενιζέλος, βλ. και Β. Πούχγερ: «Το θέατρο στην επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 331-371, ιδίως σσ. 366 εξ.).

Ξενοπούλος με τον *Τρίτο* να έθεσε το πρόβλημα του συμβατικού γάμου πιο ξεκάθαρα, αλλά δραματουργικά, πιστεύω, η περίπτωση της Λαλώς είναι δραματουργικά πιο αποτελεσματική, η μελέτη του ερωτικού πόνου πιο σαρακακική· συν τοις άλλοις είναι και μητέρα. Ο Γλυτζουρής βλέπει μια ιδεολογική υποχώρηση ακόμα και έναντι στο *Μυστικό του γάμου* (1896) του Καμπύση και οπωσδήποτε στο *Πιο ευγενικός* (1908) της Γαλάτειας Αλεξίου, μετέπειτα Καζαντζάκη· θα μπορούσε να προσθέσει κανείς ακόμα και το *Η νέα γυναίκα* της Καλλιγρόης Παρρέν (1907). Η Λαλώ δεν επαναστατεί, δεν έρχεται σε ρήξη με την κοινωνία, δεν φεύγει σαν τη Νόρα, δεν διαλύει το γάμο της, αλλά αυτοκτονεί. Είναι άλλωστε και η πρώτη και η τελευταία γυναίκα-ηρωίδα του Καζαντζάκη.

Ως απόρροια της ταύτισης του αστισμού με τις παρακμακές πόξες και αξίες, ο Καζαντζάκης στράφηκε σε όλο πιο συντηρητικές συμπεριφορές, «βυθίζεται στην εσωστρέφεια» και αναζητεί τη λύτρωση σε μια νέα θρησκεία. Ο «αθεϊσμός» του είναι η άλλη όψη μιας βαθύτατης θρησκευτικότητας (βλ. τους «άθεους» ήρωες των μυθιστορημάτων του Dostojevski). Η αναστάτωση που δημιούργησε η προεμίρα του *Σημερώνει* και οι αντιδράσεις ηθικής τάξεως υποχρεώνουν τον νεαρό Καζαντζάκη, που στο μεταξύ δημοσιογραφεί σε αθηναϊκές εφημερίδες, σε εξηγήσεις και αναδιπλώσεις. Στην τρίτη γραφή του έργου, το προφητικό στοιχείο του ουτοπιστή Γιατρού είναι πλέον αρκετά αποδυναμωμένο. Αντίθετα ο Λώρης στο *Φαούα* φεύγει από το θρησκόληπτο σπίτι και την οικογένειά του, αλλά τον παρασέρνει η σαγηνευτική Ελένη που θα είναι τελικά η καταστροφή του· στην τρίτη πράξη τον εξοτιώνουν κυριολεκτικά οι τύψεις του. Ο πρώτος μάρτυρας-προφήτης έχει ακόμα σπασμένα φτερά· στον *Πρωτομάστορα* η θυσία δεν αφορά πια τον ίδιον τον ήρωα.

Στο ερμηνευτικό σχήμα του Γλυτζουρή, ότι στη συνείδηση του νεαρού Καζαντζάκη ο αστισμός έχει ταυτιστεί με την Παρακμή, ότι το κλεινόν άστυ είναι «μια γοητευτική υλιστική παγίδα, συνώνυμο μιας λασπώδους άρρωστης και εκφυλισμένης φιληδονίας που επήλθε μετά από την κατάπτωση της χριστιανικής πίστης» (σ. 186), η καταγωγή του συγγραφέα και το οικογενειακό και κοινωνικό milieu παίζουν καταλυτικό ρόλο· αυτό είναι μια κατά βάση μαρξιστική προσέγγιση, στην οποία θα μπορούσε να αντιπαρατεθεί και μια ψυχαναλυτική ή και μια ενδοκειμενική-αισθητική· το αποτελεσματικότερο βέβαιο είναι ένας συνδυασμός όλων των μεθοδολογιών. Η επαφή με τον αστικό φιλελευθερισμό κρατούσε κατά τον Γλυτζουρή μόνο όσο χρειαζόταν για να τον φυγαδεύσει από το επαρχιώτικο Ηράκλειο και μετατρέπεται γρήγορα «σε μια λυσσαλέα αντίδραση εναντίον του αστικού φιλελευθερισμού και επιστημονισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα» (σ. 187), σε «καταδίκη των μοντέρνων γυναικών και του κινήματος της χειραφέτησής τους». Αυτά τεκμηριώνονται με αποσπάσματα από τα χρονογραφήματά του. Δεν είμαι βέβαιος αν αυτή η προσέγγιση είναι η μόνη δυνατή· τα χρονογραφήματα είναι αλλοπρόσαλλα κείμενα, που γράφονται υπό την πίεση του χρόνου (έκδοση της εφημερίδας), του χώρου (τη στήλη που πρέπει να γεμίσουν), της οικονομικής ανάγκης και της στρατηγικής της αυτοπροβολής, που προάγει τους εύκολους εντυπωσιασμούς· το ζήτημα είναι, ποια βασιμότητα έχουν αυτά τα εφήμερα κείμενα σκοπιμότητας και αυτοπροβολής ως πηγές της πνευματικής συγκρότησης του Καζαντζάκη και πόση σημασία πρέπει να τους αποδοθεί από τον ερευνητή - ο νεαρός αρθρογράφος αξιοποιεί ό,τι βρει μπροστά του: βιώματα και διαβάσματα. Η ταύτιση του φιλελεύθερου αστισμού με τον «εωσφορικό ναρκισσισμό του Αισθητισμού» (σ. 186) μπορεί, ως ένα βαθμό βέβαια, να είναι και ένα τέχνασμα εντυπωσιασμού του αρθρογράφου, για να δείξει πόσο μνημένος είναι στην τελευταία λέξη της ευρωπαϊκής τέχνης. Στο σημείο αυτό πρέπει να εμπιστευθεί κανείς τον μελετητή, που έχει μελετήσει τα κείμενα αυτά ολόκληρα. Διαφορετικό όμως είναι το ζήτημα της ερμηνείας του *Σημερώνει*, που μπορεί να απέχει από τις οξυδερκείς αναλύσεις της

παραδοσιακής αστικής κοινωνίας ενός Ίψεν, αλλά έστω ως πρόθεση το έργο ανήκει σαφώς στο αστικό δράμα. Υπάρχει ακόμα και ένα ευρύτερο ζήτημα: σε ποιο βαθμό ο κοινωνικός εξαστισμός (φοιτητής της νομικής, βλέψεις για πανεπιστημιακή καριέρα, ανταποκριτής και αρθρογράφος εφημερίδων, επαγγελματίας μεταφραστής και λογοτέχνης) οδηγεί αναγκαστικά και νομοτελειακά στον ενστερνωτισμό των αξιών της αστικής κοσμοθεωρίας, στον φιλελευθερισμό, ατομικισμό, ορθολογισμό κτλ., και αισθητικά στην παραδοχή και καλλιέργεια του αστικού Ρεαλισμού; Αλλά αυτό δεν μπορούμε να το συζητήσουμε εδώ· ο καθένας μπορεί να βρει αμέσως κάμποσα παραδείγματα που πιστοποιούν το αντίθετο. Και ακόμα: η θέση του καλλιτέχνη στον αστικό κόσμο είναι έτσι κι αλλιώς περιθωριακή και επισφαλής· δεν είναι άνθρωπος «σοβαρός», δεν ασχολείται με κάτι στέρεο και ωφέλιμο, είτε ατομικά είτε συλλογικά· ο καλλιτέχνης μπορεί να νοσταλγεί να γίνει πραγματικός αστός, αλλά και μόνο εξαιτίας της περιττής και αντιπαραγωγικής δραστηριότητάς του και της υποτιθέμενης αποστολής του, που κινείται έξω από τον κόσμο των οικονομικών σκοπιμοτήτων, δεν μπορεί αυτό είναι το θέμα της περίφημης νουβέλας *Tonio Kröger* του Thomas Mann<sup>55</sup>, αλλά σε μια άλλη διάσταση και του *Δωδεκάλογου του Γύφτου* του Παλαμά (1907) που ασφαλώς γνώρισε ο Καζαντζάκης. Τα όρια της δυνατότητας αστικοποίησης του καλλιτέχνη προσδιορίζονται από την ίδια την τέχνη, που από τη φύση της είναι υπέρβαση της πραγματικότητας και της ρεαλιστικής της αντιμετώπισης, είναι «ιδεαλιστική» στην ορολογία του Γλυτζουρή, εφόσον ο καλλιτέχνης δεν είναι απλώς τεχνίτης. Αυτός ο περιορισμός ισχύει ακόμα περισσότερο στην περίπτωση της γυναίκας: η καλλιτέχνις ως εξαιρετική γυναίκα λατρεύεται από τους αστούς αλλά ταυτόχρονα ουσιαστικά περιφρονείται από ηθική άποψη, οι άντρες την περιποιούνται αλλά ταυτόχρονα τη χρησιμοποιούν<sup>56</sup>. Η αστική ηθική δέχεται την τέχνη μόνο σε ειδικά προσδιορισμένους χώρους και χρόνους, γιατί είναι πείραμα με άλλες πραγματικότητες, που μπορεί να περιλάβει και τον αστικό Ρεαλισμό αλλά μόνο ως μία από τις άπειρες δυνατότητες απόδοσης και έκφρασης. Μολοντούτο το ερμηνευτικό σχήμα του Γλυτζουρή έχει τη λογική της, ίσως την παραέχει: ο ανολοκλήρωτος εξαστισμός (αποδοχή του αστικού Ρεαλισμού και της θεματικής του) γίνεται μοντέλο και «όχημα» εξήγησης των αποσπασματικών προσλήψεων αισθητικών ρευμάτων και ιδεολογημάτων σε όλα τα επίπεδα, που οδηγούν τελικά στο στέρεο καζαντζακικό αμάλγαμα της ιδιότυπης κοσμοαντίληψής του, όπου η αποπροσανατολισμένη θρησκευτικότητα του συγγραφέα βρίσκει τελικά καταφύγιο σ' έναν ηρωολατρικό συγκρητισμό που βασίζεται στην ιδέα της ανανέωσης του Χριστιανισμού και βρίσκει τη στερεότυπη έκφρασή του στην τελετουργική θυσία ενός ήρωα/μάρτυρα. Θα είχε ενδιαφέρον, αν το σχήμα αυτό μπορεί να εφαρμοστεί πέρα από τις 20 τραγωδίες του και στα μυθιστορηματά του ή στην *Οδύσεια*. Αλλά αυτό ξεπερνά πλέον το μελέτημα του Γλυτζουρή.

Στο επόμενο κεφάλαιο το εξεταστικό μικροσκοπίο της έρευνας εστιάζεται στις βασικές επιρροές στον Κρητικό στη φάση 1906-1910: Henri Bergson, Maurice Barrès και Friedrich Nietzsche: «3) Ο αγώνας ενάντια στην παρακμή και η πρόσληψη του μπερξονισμού, του μπαρεσιισμού και του γαλλικού ντισεΐσμού» (σσ. 189 εξ.). Το κεφάλαιο είναι κατά κάποιον

<sup>55</sup> Th. Mann: *Tonio Kröger*, Berlin 1903. Για τον προβληματισμό του καλλιτέχνη στον Thomas Mann βλ. G. Fourrier: *Thomas Mann. Le message d'un artiste-bourgeois (1896 à 1924)*, Paris 1966 (σσ. 135-146 για τη νουβέλα), J. R. McWilliams: «Conflict and Compromise: Tonio Kröger's paradox», *Revue des*

*Langues Vivantes* 32 (1966), σσ. 376-383.

<sup>56</sup> Β. Πούχνερ: «Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας», *Ράμπα και παλαιοσέμιο*, Αθήνα 2004, σσ. 403-437.

<sup>57</sup> Πούχνερ: «Θεωρητικές διαστάσεις της συγκριτικής μεθοδολογίας», *ό. π.*

τρόπο εισαγωγικό για τις θεματικές ενότητες που ακολουθούν. Στην προσπάθεια ξεπεράσματος της Παρακμής ο Καζαντζάκης δεν διέθετε μια συγκροτημένη πολιτική θεωρία. Στο Πανεπιστήμιο Αθηνών μυήθηκε στον κόσμο των απόψεων του Νεοκλή Καζάζη (που υποτίθεται ότι θα τον διαδεχόταν ως υφηγητής της νομικής) και στην αμφισβήτηση του κοινοβουλευτισμού· είχε επαφές και με τον Γεώργιο Μιστριώτη, τον οργανωτή των φοιτητικών παραστάσεων στα αρχαία. Μέσα στην αμφισβήτηση της παράδοσης του Διαφωτισμού βρίσκεται και η αναίρεση της έννοιας της προόδου και της ιστορικότητας (όχι του εξελικτικισμού που έρχεται αργότερα στη συνέχεια της ιστορικής φιλοσοφίας του Hegel και του εκλαϊκευτικού δαρβινισμού) που αντικαθίσταται από την ιδέα της «στατική[ς] εν τέλει ανακύκλωση[ς] του χρόνου, όπου η ακμή ακολουθείται από την παρακμή» (σ. 196). Η ανακύκλωση του χρόνου δεν είναι στατική αλλά δυναμική· στο επίπεδο των συμβολικών απεικονίσεων την εκφράζει ο ουροβόρος όφις, που ήταν και έμβλημα του νεαρού Καζαντζάκη· δεν είναι εύρημα της Παρακμής, αλλά ιδέα του Nietzsche («Die ewige Wiederkehr des Gleichen», η αέναη επιστροφή των ιδίων), παραφράζοντας το «έν το παν» των υλοζωιστών της προσωκρατικής φιλοσοφίας· σ' αυτή την ανακύκλωση δεν ξεχωρίζουν φάσεις ακμής και παρακμής, όπως ύστερα στην Kulturkreislehre, της οποίας το θεωρητικό μοντέλο προδιατυπώνει ήδη ο Spengler<sup>57</sup>· το ότι αυτός ο κυκλικός χρόνος (μέρα/νύχτα, εποχές του χρόνου, ζωή/θάνατος/ζωή) ανταποκρίνεται σε προ-νεωτερικιστικές κοινωνίες και στο λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου<sup>58</sup> έχει απομυθοποιηθεί ως ένα διανοητικό κατασκεύασμα της λαογραφίας και εθνολογίας, γιατί οι κοινωνίες αυτές εξαίρονται εξίσου καλά τον γραμμικό χρόνο<sup>59</sup>. Ο «Αντι-Διαφωτισμός» (κατά Z. Sternhell, *Ο Αντι-Διαφωτισμός από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ως τον Ψυχρό Πόλεμο*, Αθήνα 2009) είναι μια κάπως αόριστη έννοια που πρέπει ακόμα να δοκιμαστεί· εκ πρώτης όψεως δεν αποτελεί και πολύ χρήσιμο εργαλείο, γιατί συνενώνει παρά πολλά τελείως διαφορετικά πράγματα σ' έναν αρνητικό μόνο προσδιορισμό (ιρασιοναλισμό, πάσης φύσεως υπερβάσεις της πραγματικότητας, αντιρρεαλιστικές τάσεις, ιδεολογίες, πολιτικές, καλλιτεχνικά μανιφέστα, αισθητική κτλ.)· είναι κάτι παρόμοιο όπως η διαχρονική χρήση των εννοιών «κλασικισμός» και «μανιερισμός» του René Hocke στην ιστορία των τεχνών και της λογοτεχνίας<sup>60</sup>.

Από τα τρία ρεύματα που αναφέρονται, ο «μπερξονισμός» είναι ο πιο γνωστός σε σχέση με τον Καζαντζάκη. Ο Barres, ως εκπρόσωπος της φυλετικής θεωρίας και της γαλλικής ακροδεξιάς που έχει επισκεφτεί και την Ελλάδα, ανακαλύφθηκε σχετικά με τον Καζαντζάκη πρόσφατα: Π. Ματαλάς: «Ταξίδια ενάντια στην παρακμή. Ο Μπαρές και ο Καζαντζάκης στη Σπάρτη και το Τολέδο», *Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα Χρόνια από το θάνατό του, ό. π.*, σσ. 61-81<sup>61</sup>. Η λατρεία του χαρισματικού ατόμου βρήκε άμεση ανταπόκριση στην ηρωολατρεία και το μεσσιανισμό του Καζαντζάκη, αλλά και σε προσωπικότητες σαν τον Ίωνα Δραγούμη<sup>62</sup>. Και φυσικά συνδέεται με τον «υπεράνθρωπο» του Nietzsche· ο Γλυτζουρής νιώθει «τον ίλιγγο που διαμορφώνει το ζήτημα της πρόσληψης του Νίτσε». Χρησιμοποιεί ένα μικρό

<sup>58</sup> Α. Πολίτης: *Αποτυπώματα του χρόνου*, Αθήνα 2006, σσ. 27-30.

<sup>59</sup> Βλ. Β. Νιτσιάκος: *Χτίζοντας το Χώρο και το Χρόνο*, Αθήνα 2003 και Β. Πούγχερ: «Μεταβολές του χώρου και του χρόνου στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό», *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες - μέθοδοι - θεματικές*, Αθήνα 2009, σσ. 573-591.

<sup>60</sup> R. Hocke: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957,

του ίδιου, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959.

<sup>61</sup> Βλ. και Z. Sternhell: «National Socialism and Antisemitism. The Case of Maurice Barres», *Journal of Contemporary History* 8/4(1973), σσ. 47-66, του ίδιου, *La droite revolutionnaire. Les origines françaises du fascisme (1885-1914)*, Paris 1978.

<sup>62</sup> Π. Σταυρίδου-Πατριζίου: *Οι φόβοι ενός αιώνα*, Αθήνα 2008, σσ. 177 εξ.

μόνο δείγμα της απέραντης βιβλιογραφίας που υπάρχει για τον Γερμανό φιλόσοφο, ο οποίος έχει στοιχειώσει, κυριολεκτικά, την τέχνη και την σκέψη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σωστά επισημαίνει, πως κάθε συγγραφέας του Μοντερνισμού έχει κατασκευάσει τον δικό του Nietzsche, οπωσδήποτε όμως ο Καζαντζάκης. Τα προβλήματα επικοινωνίας με τα έργα και τις σκέψεις του Nietzsche είναι βασικά τρία, αλλά κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα: α) το πρόβλημα τις κρυπτικής, σκοτεινής και υπαινικτικής έκφρασης που απλοποιείται, συγκεκριμενοποιείται και ερμηνεύεται μ' έναν ορισμένο τρόπο αναπόφευκτα σε όλες τις μεταφράσεις· β) οι μεταθανάτιες επεμβάσεις της μικρονοϊκής αδελφής του σε πολλά κείμενα, τα οποία έστρεψε προς την προβολή ενός γερμανοκεντρικού εθνικισμού, και γ) ο αποσπασματικός, μη-συστηματικός τρόπος έκφρασης, που δεν οφείλεται βέβαια στις πορείες του, όπου κρατούσε μόνο ένα σημειωματάριο, αλλά στην πεποίθηση ότι αυτά που θέλει να πει ουσιαστικά δεν λέγονται: με την λεκτική ένδυση παίρνουν ήδη μια σταθερή μορφή που προδίδει την ουσία του Γίνεσθαι, που είναι ο πραγματικός τρόπος της ύπαρξης, η ταυτόχρονη συνύπαρξη της εμφάνισης/εξαφάνισης<sup>63</sup>. Με την έννοια αυτή η παρατήρηση πως ο Nietzsche «δεν πρόλαβε να συστηματοποιήσει τη σκέψη του» (σ. 204) είναι άστοχη: στην άποψη του Γερμανού κάθε σύστημα είναι εξ αρχής ένα κατασκευάσμα που δεν εκφράζει τίποτε άλλο εκτός από τον εαυτό του· ο Nietzsche βρίσκεται στον αντίποδα των φιλοσοφικών συστημάτων του Hegel.

Καλά έκανε ο μελετητής να ακούσει τη συμβουλή του Κ. Θ. Δημαρά («Ο Νίτσε στην Ελλάδα», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 8, 1986, σσ. 66-79) να περιοριστεί στην πρόσληψη του Γερμανού φιλοσόφου στην Ελλάδα και να μην επεκταθεί στον ίδιο. Το πρώτο κύμα της πρόσληψης ασχολήθηκε άλλωστε κυρίως με τη βιογραφία και το μαρτυρικό τέλος του (μένει ανοιχτό το ζήτημα αν προκάλεσε αυτοβούλως την προσβολή από σύφιλη). Ωστόσο, και για την ελληνική πρόσληψη δεν χρησιμοποιεί τη σχετική βασική βιβλιογραφία: την αξεπέραστη, σε όγκο πληροφοριών, σε συστηματικότητα, στις επιμέρους λεπτομέρειες και τη γενική εικόνα που δίνει η μονογραφία του Γιώργου Βελουδή: *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, 2 τόμ., Amsterdam 1983, σσ. 262 εξ. και *pass.* (που δυστυχώς δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά), και δευτερευόντως της Ursula Lamm: *Der Einfluß Nietzsches auf die neugriechische Literatur*, Hamburg 1970. Ο Καζαντζάκης, στη διδακτορική του διατριβή (*Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας*, Ηράκλειο 1909, *Κανούργια Εποχή* 14, καλοκαίρι 1959, σσ. 34-89), έκανε αυτό που δεν πρέπει να κάνει κανείς με τον Nietzsche: οργάνωσε τις σκέψεις του σε μια «αυστηρή σφιχτοδεμένη θεωρία». Σ' αυτό τον διευκόλυναν οι Γάλλοι μελετητές του Γερμανού, που άρχισαν σε μεγάλο βαθμό να «συστηματοποιούν»: όπως απέδειξε πρόσφατα ο G. De Boel<sup>64</sup>, ο νεαρός Καζαντζάκης, που ακόμα δεν γνώριζε σε ικανοποιητικό βαθμό τα γερμανικά για να επικοινωνήσει με τα «σκοτεινά» και αμφίσημα γραπτά του φιλοσόφου, χρησιμοποίησε εν εκτάσει το βιβλίο του Henri Lichtenberger: *La philosophie de Nietzsche*, Paris 1898, το βιβλίο του Henri Faguet: *En lisant Nietzsche*, Paris 1903 και δευτερευόντως του Alfred Fouillée: *Nietzsche et l'immoralisme*, Paris 1902. Η πρόσληψη του Nietzsche στη Γαλλία συνδεόταν με την πολιτική ακροδεξιά: στην Ελλάδα κυκλο-

<sup>63</sup> Σε επιλογή: M. H. Kerkhoff: *Physis und Metaphysik*, München 1963, M. Ackermann: *Das Kreissymbol im Werk Nietzsches*, München 1968, M. Heidegger: *Nietzsche*, 2 τομ., Pfullingen 1961 κτλ.

<sup>64</sup> «Ο Καζαντζάκης 'πιστός αναγνώστης' των Γάλλων σχολιαστών του Nietzsche», *Νίκος Καζαντζάκης: το έργο και η πρόσληψή του. Πραγμένα Διεθνούς Επισημοτικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2006, σσ. 215-228.

φόρησε αρχικά ένα κατασκεύασμα του «υπερανθρώπου»<sup>65</sup>, το οποίο καυτηρίασε και ο ίδιος ο Καζαντζάκης: σχετικά με τον *Γιό του Ισκιου* του Σπύρου Μελά 1906<sup>66</sup> γράφει το 1910 (*Νέα Ζωή*, ΣΤ', Ιαν. 1910, σ. 164), πως ο Βάγγος είναι «μια οιχτρό παρεξήγηση Υπεράνθρωπου και παλιάνθρωπου». Η πορεία της νιτσεικής μορφής όμως στον Καζαντζάκη θα είναι άλλη: από τον Υπεράνθρωπο στο Θεάνθρωπο· ο άδειος ουρανός γεμίζει μ' ένα πάνθεον θεοποιημένων ηρώων-μαρτύρων-αγίων.

Τα κεφάλαια που ακολουθούν εμβαθύνουν σε ορισμένες πτυχές του ιδεολογικού αμαλγάματος που διαμόρφωσε ο νεαρός Καζαντζάκης. Την αρχή κάνει «4) Στη σαγήνη του αυταρχισμού» (σσ. 221 εξ.), εννοώντας τη γαλλική ριζοσπαστική δεξιά, που ενίσχυσε τη δυσανεξία του Κρητικού προς την αστική φιλελεύθερη δημοκρατία και τις αξίες της Γαλλικής Επανάστασης. Βέβαια η έννοια «αυταρχισμός» δεν δηλώνει ένα ορισμένο πολιτικό κίνημα ή μια ιδεολογία (αυταρχισμός υπάρχει και στα απολυταρχικά κράτη του υπαρκτού Σοσιαλισμού), παρά μια ορισμένη στάση και συμπεριφορά, στον αντίποδα της δημοκρατικότητας, της διαλλακτικότητας και ανεγκιρότητας· ο πολιτικός όρος θα ήταν απολυταρχία. Η τάση αυτή συνδεόταν στον Καζαντζάκη με τον εκλαϊκευτικό («κοινωνικό») δαρβινισμό (επιβίωση του δυνατότερου), με την «εξύμνηση της ομορφιάς του πολέμου, της καταστροφής, της θυσίας, της βίας και του θανάτου» (σ. 230), και με τον εθνοκεντρισμό, με την εξπρεσιονιστική ιδέα του ποιητή-πολιτικού και θρησκευτικού ηγέτη, του ιεροφάντη και οραματιστή· μια ορισμένη βιβλιογραφία μιλάει για πρώιμα μορφώματα του Φασισμού· στον Καζαντζάκη πάντως, «η ακαταμάχητη έλξη προς τον αυταρχισμό [...] δεν οδήγησε ποτέ σε φασιστικές πολιτικές εκφράσεις» (σ. 243).

Ένα άλλο κεφάλαιο, «5) Στην καρδιά της Παρακμής: ο 'ολάνθιστος γκρεμός'» (σσ. 251 εξ.), ασχολείται με το γυναικείο ζήτημα. Μιλάει για την «εκθήλυνση» του αστικού πολιτισμού στα μάτια του νεαρού Κρητικού, για τον καταστροφικό ερωτισμό, τη *femme fatale* της Παρακμής, την αρενωπότητα του ασκητισμού, τις «αντιδραστικές» θέσεις του για τη χειραφέτηση, για την μοιραία Ελένη στο *Φασγά* σε αντιδιαστολή με τη θετή κόρη Ειρήνη, για τις βίαιες συμπεριφορές του Λώρη, τον μισογυνισμό σε μέρος της ελληνικής διανόησης της εποχής, για τη θυσία της Σμαράγδας στον *Πρωτομάστορα*.

Άλλο κεφάλαιο, «6) Ηρωολατρία» (σσ. 275 εξ.), καταπιάνεται με το σμίλημα του τυπικού πρωταγωνιστή των καζαντζακικών τραγωδιών, ανατρέχοντας ακόμα και στον Carlyle. Η τελετουργική πορεία προς το θάνατο θα μπορούσε, όπως επισήμανα παραπάνω, να συγκριθεί με την τραγωδία μαρτύρων του Μπαρόκ· δεν γνωρίζω αν υπάρχουν στοιχεία για την τεκμηρίωση μιας πραγματικής γνωριμίας του Κρητικού με το χώρο αυτό. Ο μάρτυρας-προφήτης χαρακτηρίζεται από υπερηφάνεια, ναρκισσισμό, πίστη στον τελεολογικό του προορισμό (σ' αυτό δεν ταίριαζε η δαρβινική θεωρία), χαρισματικότητα, ισχυρή βούληση και δύναμη, πρωτογονισμό και ημιθεϊκή υπόσταση («νάσαι ωραίο ζώο και ωραίος θεός») - άλλη μια ιδέα του εξπρεσιονισμού· η ρηχή μίμηση του νιτσεικού υπερανθρώπου αποκτά συν τω χρόνω όλο περισσότερο θεολογικές διαστάσεις· ο σολιψισμός κάνει τον Κολόμβο να μην ανακαλύψει αλλά να δημιουργήσει την Αμερική (τα νησιά «υπάρχουν γιατί υπάρχουν»)· αυτές είναι βασικές αντιλήψεις του μεταφυσικού εξπρεσιονισμού.

<sup>65</sup> *Περάθρωπον* κατά τον Ψυχάκη, βλ. Πούγγρε: «Το ρωμαϊκό θέατρο», ό. π., σ. 52.

<sup>66</sup> Για ανάλυση και πρόσληψη βλ. Β. Πούγγρε: «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτή-

ρια της 'σημικής επιτυχίας' την εποχή του 'Θεάτρου των Ιδεών'. Μια επανεξέταση», *Φαινόμενα και νοού-μενα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380.



Άλλο κεφάλαιο τιτλοφορείται «7) Από τον αντιδιανοουμενισμό στον ασκητισμό» (σσ. 309 εξ.) και ασχολείται με τις επιρροές του μοντέρνου μυστικισμού και θεοσοφισμού. «Εκουραστήκαμεν από τη σοφία των βιβλίων» λέει ο 23χρονος φοιτητής στην «Αρρώστια του αιώνος»: ωστόσο αυτό είναι ένα σχήμα λόγου, ένα φιλοσόφημα χωρίς πρακτικό αντίκρισμα που θα οδηγήσει σε μορφές σαν τον Αλέξη Ζορμπά, γιατί ο Καζαντζάκης παρέμεινε σε όλη τη ζωή του κυριολεκτικά βιβλιοφάγος. Το ιδεολόγημα προέρχεται από τον βιταλισμό και το σύνθημα της «χρεωκοπίας της επιστήμης», την κριτική των ορθολογικών κοσμοθεωριών, τη νέα φυσιολατρία (ήλιος), αν και ο ίδιος δεν συμμετείχε στην απελευθέρωση του σώματος, που έφερε ο εξπρεσιονισμός, με τον γυμνισμό, τον αλπινισμό, τη γυμναστική, τον εκφραστικό χορό κτλ. Παρέμεινε στη «βίαιη άπωση του κόσμου των ενστίκτων και των παθών, ιδιαίτερα των ερωτικών, ως υλικών, χαμερπών και επικίνδυνων» (σ. 323). Ο Πρωτομάστορας θυσιάζει την ερωμένη του, για να στήσει το γεφύρι του προς τον υπεράνθρωπο· ο ασκητισμός σημαίνει σκληραγώγηση απέναντι στον πόνο, βιαιότητα απέναντι στον εαυτό.

Το τελευταίο κεφάλαιο αυτής της εκτενούς ενότητας, «8) Προς μια ανανέωση του Χριστιανισμού» (σσ. 345 εξ.), ασχολείται με τη θανατολαγνεία των ηρώων του Κρητικού, η οποία τον χωρίζει όμως από τον Nietzsche. Η λυτρωτική κατάφαση του θανάτου έχει έντονα θρησκευτικά χαρακτηριστικά. Στην «Κωμωδία» ο θάνατος ακυρώνει με τις αλληγορικές μορφές το όποιο νόημα της ζωής: «τη γνώση, τις υλικές ή τις πνευματικές απολαύσεις, την παιδική αθωότητα, τον έρωτα, την εργασία» (σ. 349). Ο θάνατος ως επανένωση με το σύμπαν δεν είναι τόσο βουδιστική σκέψη παρά κληρονομιά του Ρομαντισμού<sup>67</sup>. Ο Γνωστικισμός και οι σχέσεις με τη θεοσοφία του Rudolf Steiner<sup>68</sup> αφορά βέβαια μεταγενέστερη εποχή, όπου ο Καζαντζάκης δηλώνει πλέον κομμουνιστής (Βιέννη 1922). Η προσήλωσή του στον Χριστιανισμό ήταν διά βίου: αν έχει πεθάνει ο Θεός, τότε πρέπει να τον αναστήσουμε μέσα μας. Η διάγνωση του Γλυτζουρή καταλήγει στο εξής: «η πρόσληψη των ξένων πρωτοποριακών κινήματων οδηγούσε από νωρίς σε μια αυταρχική, ριζοσπαστική και ακραία εκδοχή του Χριστιανισμού, σε μια ξεκάθαρη προσπάθεια να τον αναστήσει» (σ. 375). Το κεφάλαιο τελειώνει με ορισμένες επισημάνσεις που χρήζουν περαιτέρω εξήγησης: η «ανολοκλήρωτη ρήξη του Νεοελληνικού Διαφωτισμού με τη θρησκεία, [τ]η[ν] απουσία κάποιου είδους ‘προτεσταντικής ηθικής’ στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 20<sup>ου</sup>» (σ. 380), η έλλειψη μιας ανοικτής διάστασης με τη θρησκεία, σε σχέση με την Αναγέννηση (;) και το Διαφωτισμό οδήγησε στην «καχεξία» του εγχώριου αστικού στοιχείου. Ομολογώ ότι αυτήν την περιπετειώδη σκέψη δεν μπορώ να την παρακολουθήσω. Γιατί πρέπει ο ελληνικός Διαφωτισμός να έρθει οπωσδήποτε σε ολοκληρωτική ρήξη με την εκκλησία (εν μέρει το έπραξε); Δεν δικαιούται να έχει την ιδιαιτερότητά του, που ίσως έχει και κάποιες ιστορικούς λόγους; Για τον Καζαντζάκη διαπιστώνεται και πάλι, πως υπάρχουν «σοβαρές αποκλίσεις από τις δυτικές καλλιτεχνικές και ιδεολογικές πρωτοπορίες», σαν να είναι μομφή αυτό ή ένα μειωτικό στοιχείο για την αξία των έργων του, διαπιστώνεται όμως μια «ενδιαφέρουσα συμβατότητα με τη νεοελληνική διάνοηση της εποχής του» (σ. 375), πράγμα μάλλον αναμενόμενο και διαπιστωμένο από παλαιότερα. Θα έλεγα, πως το ενδιαφέρον στοιχείο έγκειται ακριβώς στις αποκλίσεις, τις προσμίξεις και τους συμφορμούς των –ισμών σ’ ένα ιδιότυπο αμάλγαμα και συνονθύλευμα, το οποίο έχει και την προσωπική σφραγίδα του συγγραφέα αλλά και την οργανική θέση του στη δραματογραφία της εποχής. Η επιλογή των υφολογικών και ιδεολο-

<sup>67</sup> Πούχνερ: *Τα Σούτσια*, ό. π., σσ. 19-54.

*Καζαντζάκης 2007: Πενήντα χρόνια μετά. Πρακτικά*

<sup>68</sup> Α. Καστινιάκη, «Ο Καζαντζάκης Γνωστικός», *Νίκος*

*Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2009.

γικών στοιχείων και η συγκρότηση του καλλιτεχνικού προφίλ είναι υπόθεση - ελευθερία και ευθύνη - του ίδιου του καλλιτέχνη. Δεν συμμορφώνονται οι καλλιτέχνες προς τα ταξινομικά σχήματα και τις διανοητικές κατασκευές της επιδρασιολογίας των ιστορικών και θεωρητικών, αλλά αντίστροφα: εκείνοι διαμορφώνουν τις κατηγορίες και «ετικέτες» σύμφωνα με τα υπάρχοντα έργα. Πρώτα έρχονται οι καλλιτέχνες, ύστερα οι κριτικοί και στο τέλος οι επιστήμονες. Χωρίς τους πρώτους δε θα υπήρχαν οι άλλοι.

Το τρίτο μέρος εξάγει τα συμπεράσματα των όσων έχουν αναλυθεί ως τώρα και χαρακτηρίζει τον Καζαντζάκη ως βασικά ρομαντικό δραματογράφο, καθυστερημένο επίγονο εκείνου του ιδιότυπου κλασικιστικού Ρομαντισμού της εγχώριας δραματικής παράδοσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα (αν και υπάρχουν έργα που πλησιάζουν περισσότερο έναν ακραιφνώς ριζοσπαστικό Ρομαντισμό, όπως ο *Μεσσίας* του Παν. Σούτσου<sup>69</sup>). Μετά την απομυθοποίηση των πνευματικών καταβολών του συγγρ. ο μελετητής νομίζει πως έχει το δικαίωμα να ειρωνεύεται πλέον ανοιχτά τον Κρητικό. Το πρώτο κεφάλαιο, «Η ανάσχεση του Μοντερνισμού και η ανανέωση του νεοελληνικού Ρομαντικού Κλασικισμού» (σ. 385 εξ.), προσπαθεί να τοποθετήσει τον δραματογράφο στην πορεία της εγχώριας δραματοποιίας. Την εντύπωση πως ο Καζαντζάκης ανήκει περισσότερο στο 19<sup>ο</sup> παρά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (σ. 386), την είχαν ως τώρα πολλοί μελετητές. Όπως φαίνεται από το σημειωματάριό του, διάβασε Kant, Hegel και Schopenhauer, η περίφημη επιγραφή στον τάφο του είναι από τον Klopstock<sup>70</sup>: επικοινωνεί με το θεώρημα του Schelling για την οικειοθελή ανάληψη της αναγκαιότητας, κάνοντας τη μοίρα ελεύθερη απόφαση και βούληση<sup>71</sup>, με τις θέσεις του νεαρού Nietzsche για τη γέννηση της τραγωδίας, στη φάση δηλαδή όπου το απολλώνιο και το διονυσιακό στοιχείο αποτελούν ακόμα διακριτές και αντιθετικές δυνάμεις, ενώ στον όψιμο Nietzsche το Διονυσιακό σχηματίζει πλέον τη διαλεκτική ενότητα αυτών των αντιθέσεων (και το Είναι της Μορφής είναι μια έκφραση του Γίνεσθαι). Διαβάζει Hölderlin, ενημερώνεται για τον γερμανικό Ιδεαλισμό, μελετά τις ποιητικές θεωρίες του Novalis. Το ότι ο μοντερνιστικός Νεορομαντισμός δεν είναι απλώς μια συνέχεια του παραδοσιακού Ρομαντισμού έχει μια δόση αλήθειας, γιατί στηρίζεται σε μια διαφορετική επιστημονική θεώρηση του κόσμου, παρά το γεγονός πως υπάρχουν πολλές υπόγειες διαβάσεις του Ρομαντισμού με τον Μοντερνισμό σε όλες τις εκφάνσεις του<sup>72</sup>, αλλά προϋπόθεση της εμφάνισής του δεν είναι τόσο ο αστικός Ρεαλισμός παρά ο Νατουραλισμός, ακραία έκφραση και απόληξη του Ρεαλισμού αλλά στηριγμένος στις θεωρίες της κληρονομικότητας, του κοινωνικού milieu, τις πιστές απεικόνισης της φύσης (φωτογραφία) και με μια σαφώς αντιαστική αιχμή ως παράλληλες αντιδράσεις στον Νατουραλισμό μπορούν να εκληφθούν ο Ιμπρεσιονισμός, ο Συμβολισμός, ο Αισθητισμός, ο Εξπρεσιονισμός και ο κάπως πιο αόριστος Νεορομαντισμός. Στην Ελλάδα αυτοί οι -ισμοί δεν ήταν και τόσο διακριτοί: ο Γλυτζουρής αναφέρει πως ο Καζαντζάκης δεν έκανε διάκριση ανάμεσα σε Ρομαντισμό, Συμβολισμό και Αισθητισμό, αλλά αυτό είναι ένα γενικότερο φαινόμενο: ο Δροσίνης αναφέρει τον ηθογραφικό Ρεαλισμό των μυθιστορημάτων και ποιημάτων «της πατρίδας» του Peter Rosegger δίπλα στους Lenau, Rückert, Ibsen, Elisabeth Browning, Dehmel, Mombert και Maeterlinck<sup>73</sup>, ο Grillparzer προσλαμβάνεται με

<sup>69</sup> Βλ. και την Εισαγωγή στο δεύτερο τόμο της *Ανθολογίας νεοελληνικής δραματοποιίας*, ό. π., σ. 160 εξ.

<sup>70</sup> Κ. Μητσάκης: «Το επίγραμμα στον τάφο του Νίκου Καζαντζάκη», *Νέα Εστία* 72, τευχ. 848, 1962, σ. 1595.

<sup>71</sup> Βλ. και Β. Πούγγρε: «Οιδίπους - ο σύγχρονός μας.

Θεωρία και θέατρο στο 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 275-315, ιδίως σ. 285 εξ.

<sup>72</sup> Βλ. Preisendanz, ό. π.

<sup>73</sup> Γ. Δροσίνης: «Ξενοφερμένο κρασί - δικό μου το

έναν αιώνα καθυστέρηση στις αρχές του αιώνα ως δραματογράφος του Μοντερνισμού, ενώ αποτελεί ένα ιδιότυπο κράμα από Μπαρόκ, Κλασικισμό και Ρομαντισμό<sup>74</sup>. Η «ανισόχρονη» άφιξη του ρεαλιστικού θεάτρου στην Ελλάδα κάνουν τη μετάβαση από τον κλασικιστικό Ρομαντισμό στις διάφορες εκφάνσεις του Νεορομαντισμού πιο «σφιχτή», ώστε να μοιάζει πλέον με αδιάκοπη συνέχεια: χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η *Τρισεύγενη* του Παλαμά, που μετέχει και στους δύο κόσμους<sup>75</sup> και ο εθνικός ποιητής να ομολογεί πως κατά βάση αισθάνεται πως είναι ρομαντικός<sup>76</sup>. Με δεδομένο αυτή τη «συνέχεια» και συνοχή η υπαναχώρηση του Καζαντζάκη από τον «Νεορομαντισμό» στον παραδοσιακό Κλασικιστικό Ρομαντισμό, όπως την προεβεί το ερμηνευτικό σχήμα του Γλυτζουρή, είναι, θεωρημένο μέσα στα ελληνικά συμφραζόμενα, ένα βήμα πολύ μικρότερο και ευκολότερο, απ' ό,τι στην Ευρώπη, όπου το τέλος της αστικής κοσμοθεωρίας αποτελεί μια τόσο καθοριστική τομή, που κανείς δεν μπορεί να γυρίσει πίσω στον 19<sup>ο</sup> αιώνα: στην Ελλάδα η «νόθα» αστικοποίηση<sup>77</sup>, που οδήγησε στο γεγονός ότι το 19<sup>ο</sup> αιώνα η αστική «τάξη» δεν έχει την κοινωνική συνοχή, δύναμη και σταθερή νοοτροπία όπως στις μεγαλουπόλεις της Ευρώπης, η ιδιότροπη πρόσληψη του Ρομαντισμού (που μιμείται ορισμένα ρομαντικά στοιχεία και μελαγχολικές πόξες, αλλά όχι τις ριζοσπαστικές θεωρίες της ρομαντικής ποιητικής) και η αποσπασματική πρόσληψη του Νεορομαντισμού στις όποιες εκδοχές και εκφάνσεις του, δημιουργούν τις προϋποθέσεις ενός σχετικά απροβλημάτιστου και «φυσιολογικού» μετασχηματισμού του παραδοσιακού Ρομαντισμού τύπου Αθηναϊκής Σχολής στις νεορομαντικές παραλλαγές τύπου *Ροδόπης*<sup>78</sup>. Έτσι ο δρόμος του Καζαντζάκη από τη νεωτερικότητα στην παράδοση δεν ήταν και τόσο μεγάλος: μετά από μια φάση πειραματισμών με τον μοντερνισμό 1906-1910 και συγκρότησης της κοσμοθεωρίας του, επικεντρώνεται περισσότερο στο περιεχόμενο των θεατρικών έργων του παρά στη φόρμα, στις γλωσσικές διατυπώσεις και τα φιλοσοφικά μηνύματα παρά σε μια επεξεργασμένη δραματολογία. Στη φαινομενική αδιαφορία για τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση των δραματικών κειμένων συγγενεύει και με τους ρομαντικούς δραματογράφους. Η σκηνική φαντασμαγορία της Δ' πράξης του «Κωνσταντίνου Παλαιολόγου» ανταποκρίνεται χωρίς μεγάλες αποκλίσεις στη σκηνική φαντασμαγορία της Β' πράξης του «Μεσσία» (στη δεύτερη γραφή) του Παν. Σούτσου εκατό χρόνια πιο πριν: και τους δύο δεν τους ενδιέφερε η σκηνική πραγματοποίηση των όσων οραματίστηκαν στο χαρτί. Ωστόσο το *Ξημερώνει* δεν μπορεί να συρρικνωθεί σε ρομαντική συγκινησιοκρατία: εδώ επικρατεί μια άλλη ατμόσφαιρα, νευρωτική, αισθησιακή: το φανερώνει άλλωστε η σύγκριση με την *Κυρία με τας καμελίας* που επικαλείται ο Γλυτζουρής. Το δραματολογικό μηχανισμό και το αστικό σαλόνι δανείστηκε ο Καζαντζάκης από το «καλογραμμένο» έργο της γαλλικής σχολής («με

ποτήρι», *Κλειστά βλέφαρα, 1914-1917*, 2η έκδ. Αθήνα χ. χ., σσ. 71 εξ., βλ. επίσης: Β. Πούχνερ: «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-282, ιδίως σσ. 233 εξ.

<sup>74</sup> Πούχνερ: «Η Αυστρία», *ό. π.*, σσ. 268 εξ. και του ίδιου, «Η *Μήδεια* του Franz Grillparzer (1821) στη μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου (1915,1927)», *Phasis. Greek and Roman Studies* 10 (II), «The Argonautica and World Culture», Tbilisi 2007, σσ. 230-240.

<sup>75</sup> Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο, ό. π.*, σσ. 361 εξ.

<sup>76</sup> *Ο. π.*, σ. 787.

<sup>77</sup> Β. Φύλιας: *Κοινωνία και Εξουσία στην Ελλάδα. Η νόθα Αστικοποίηση*, Αθήνα 1974, Μ. Γ. Μερκελής: «Η Λαογραφία της Αθήνας (1834-1984)», *Νέα Εστία* 26 (1984) τεύχ. 1379, σσ. 211-233.

<sup>78</sup> Β. Πούχνερ: «Η *Ροδόπη* του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματολογία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251.

θέση» ή «χωρίς θέση»), που κατέκλυζε τις ελληνικές σκηνές από το 1875· αλλά και αυτό το στοιχείο ήταν του συρμού, όπως δείχνει το παράδειγμα του Χρηστομάνου στην πορεία του από *Die graue Frau* (1898, *Η σταχτιά γυναίκα*, μετάφραση 1930) ως *Ta tria philia* (1906): ένα συμβολιστικό μονόπρακτο αυτής της έντασης και αμμόσφαιρας θα ήταν αδύνατον να γράψει ο Καζαντζάκης, ενώ στο τρίπρακτο του Αισθητισμού ο κατεχούλην εστέ της εποχής βρίσκεται ήδη στο δρόμο προς τον βουλεβάρτικο *Κοντρεβουούλη*<sup>79</sup>.

Ξανά αναλύονται τα πέντε έργα ως προς την αποσπασματική πρόσληψη των Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Wilde, D'Annunzio, τις αποκλίσεις κτλ., για να καταλήξει ο μελετητής στο συμπέρασμα πως τα έργα του Καζαντζάκη δεν εμπλουτίζουν τον ελληνικό Νεορομαντισμό αλλά τον Ρομαντισμό. Όσο περισσότερο βαδίζουμε προς το τέλος, η πιεστικότητα, με την οποία προβάλλονται και συνδυάζονται οι εννοιολογικές κατασκευές και σχηματοποιήσεις αυξάνεται και οι αποστροφές προς τον αναγνώστη, για να τις δεχτεί, πολλαπλασιάζονται. Ξανά μιλάμε για τον εθνοκεντρισμό του Ρομαντισμού (πρόκειται για δύο σφαίρες που τέμνονται αλλά δεν ταυτίζονται), κατηγορείται ο ιδεαλισμός και η «σύγχυση» αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας του Παν. Σούτσου, αναφέρεται η αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού, η εικόνα της αρχαιότητας κτλ. Ενδιαφέρονσα είναι η ανάλυση του ενδιαφέροντος του Κρητικού για τον Goethe και τον «Ρομαντικό Κλασικισμό» της Βαϊμάρης (σσ. 426 εξ.). Στις βιβλιογραφικές αναφορές κυριαρχούν τώρα οι παραπομπές στον Θ. Χατζηπανταζή: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Ηράκλειο 2006, και οι μονομερείς απόψεις και ερμηνείες του για τον ελληνικό Ρομαντισμό.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «2) Οι αντιφάσεις της νεοτερικότητας και το πρόβλημα του ατομικισμού» (σ. 443 εξ.), επικεντρώνεται στο θέμα της ελεύθερης αυτοδιάθεσης: παράδειγμα είναι πάλι η Λαλώ, που κατά βάση φοβάται την κοινωνία και την κρίση της και δεν ανταποκρίνεται στο ιδανικό του αστικού ατομικισμού. Πάλι περνούν τα έργα και εξετάζονται υπό το πρίσμα αυτό, και πάλι διαβάζουμε πως «ο υποκειμενικός ιδεαλισμός του συγγραφέα αδυνατούσε να παράγει ατομικισμό και, καθώς επιπλέον είχε την τάση να αμφισβητεί την υλική πραγματικότητα, περιφρονούσε αυτομάτως και το Ρεαλισμό» (σ. 453)· η έλλειψη ατομικής συνείδησης «οδήγησε στην τροφοδότηση μιας άσκοπης και ανέλπιδης ηρωολατρείας» (σ. 458). Οι επαναλήψεις τώρα γίνονται κουραστικές και οι αποφάνσεις πιο σχηματικές: «οι προ-διαφωτιστικές παραδοσιακές πτυχές της ταυτότητας του συγγραφέα» δεν τον άφησαν να δημιουργήσει ατομικούς και ανεπανόληπτους σκηνηικούς χαρακτήρες, παρά μόνο ηρωικές τυπολογίες: ο μελετητής βλέπει ριζοσπαστική αντίδραση στον Διαφωτισμό, «αυταρχικό 'μεταχριστιανικό' μεσσιανισμό», έναν «συντηρητικό φόβο ενός μικροαστού που είχε αστικοποιηθεί τόσο ώστε να βλέπει μια ενδεχόμενη έλευση των νεοτερικών δαιμονίων» (σ. 471), «την ακαταμάχητη έλξη προς τον ευρωπαϊκό πρωτοφασισμό» (σ. 473), «ιδεαλιστικές μπερταλιστικές ονειροπωλήσεις», «μια αυτοκαταστροφική ταύτιση ελευθερίας και θανάτου» (σ. 477), «ηρωολατρεία ... ευθυγραμμισμένη με τον κυρίαρχο μεγαλοϊδεατισμό της εποχής» (σ. 479)· «όλοι οι επόμενοι ήρωες των τραγωδιών του θα διατηρήσουν την παραπάνω μικροαστική συμπεριφορά πίσω από τους αρχαιοελληνικούς τους χιτώνες, τους βουδιστικούς τους μανδύες και τις βυζαντινές τους χλαμύδες» (σ. 483). Το ιδεολογικό δικαστήριο του μελετητή είναι ανελέητο· έχουμε πλέον ξεχάσει για ποιον μιλάμε: για έναν από τους πιο σημαντικούς Έλληνες δραματουργούς του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έναν λογοτέχνη με τεράστια παραγωγή, αναγνωρισμένο σε όλο τον κόσμο, στο εξωτερικό πιο γνωστό από τον Παλαμά, τον Καβάφη και τον Σεφέ-

<sup>79</sup> Πούγγες: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό. π.

ρη, τον Ρίτσο και τον Ελύτη· και τίθεται ταπεινά το ερώτημα: μήπως η υπόθεση Καζαντζάκη ξεπερνά τις κριτικές δυνατότητες του δικαστή που χάνει μέσα στην εμπάθειά του την αμεροληψία του και σηκώνει το μικρό του ανάστημα απέναντι στο μεγάλο του κατηγορούμενο; Ο περιορισμός στην ιδεολογική ανάγνωση και ο αποκλεισμός της αισθητικής παραγνωρίζουν τελειώς το γεγονός πως ο άνθρωπος αυτός έχει αφήσει ένα πελώριο λογοτεχνικό έργο παγκόσμιας εμβέλειας. Μήπως ο μελετητής δεν είναι ο πιο κατάλληλος αναλυτής, ή ακριβέστερα: τα εργαλεία που χειρίζεται και τοποθετεί στην κορυφή της ιεράρχησης των αξιών, αστικός Ρεαλισμός, Διαφωτισμός, φιλελευθερισμός, ατομικισμός κτλ., δεν είναι τα κατάλληλα για την περίπτωση που εξετάζει; Χαρακτηριστική είναι η διατύπωση της «προ-διαφωτιστικής» νοτοπρίας, λες και ο κόσμος άρχισε με τον Διαφωτισμό: στον αρνητικό αυτό προσδιορισμό συστεγάζονται «πρωτόγονοι» λαοί, μυθολογίες, θρησκείες, αρχαιότητα, Βυζάντιο, Μεσαίωνας, Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ, λαϊκός πολιτισμός («μικροαστισμός») κ.τ.λ. Κάθε μελετητής δικαιούται να βλέπει τα πράγματα από το δικό του πρίσμα, άλλα όχι μόνο από το περιορισμένο οπτικό πεδίο των φαινομένων και εποχών που τον έχουν απασχολήσει ως τώρα. Αν ο Ρομαντισμός και ο Ιδεαλισμός είναι τόσο απεχθείς και ο Καζαντζάκης τόσο ασημαντος, ανίκανος να προσλάβει σωστά ούτε ένα ρεύμα του μοντερνισμού και να υποχωρεί με την πρώτη στον παραδοσιακό Χριστιανισμό και στο παραδοσιακό κλασικο-ρομαντικό ελληνικό δράμα, τότε γιατί τον επέλεξε ως παράδειγμα ανάλυσης, τον ανάγκασε κανείς; Ως πρόσφορο έδαφος επίδειξης άριστα ιστοριογραφικής μεθοδολογίας και συστηματικότητας δεν λειτούργησε, γιατί παραμένει σύνθετος και ανορθολογικός, καταναλωτής πολλών πραγμάτων με ισχυρά προσωπικά φίλτρα, και με μια δημιουργική δυναμικότητα και ορμή που ξεχειλίζει από τα καλούπια και παρασέρνει τα σχήματα που κατασκευάζει η τεχνοκριτική ανάλυση.

Μ' αυτές τις σκέψεις περνάμε στο τελευταίο κεφάλαιο: «3) Το πρώιμο θέατρο του Καζαντζάκη και η Παρακμή στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα» (σ. 485 εξ.). Φτάσαμε τις 500 σελίδες. Ξεκινά με μια ερώτηση: «πώς δηλαδή ένας συγγραφέας με ελάχιστη θεατρική παιδεία έγραψε τόσο πολύ θέατρο· πώς μια μεγάλη σε όγκο πρωτότυπη δραματική παραγωγή συμβιβάζεται με ελάχιστες αναφορές στην τέχνη του θεάτρου και με ακόμα λιγότερα θεατρικά βιβλία σε μια βιβλιοθήκη γεμάτη από ογκώδεις τόμους θεοσοφισμού, φιλοσοφίας και λογοτεχνίας· πώς ένας λογοτέχνης, του οποίου το κύριο σώμα της παραγωγής είναι θεατρικό, δεν διατηρεί ούτε μία ανάμνηση μιας παράστασης από το αθηναϊκό ή το ευρωπαϊκό θέατρο στην *Αναφορά* ή έστω μιας ανάγνωσης θεατρικού έργου...;» (σ. 485). Στη συνέχεια αναφέρονται οι λίγες θεατρικές εμπειρίες του νεαρού Κρητικού: η παράσταση των *Αηστών* του Schiller, που είδε το 1889 στο Ηράκλειο με τον πατέρα του και έφτυαν άρον άρον, αργότερα κατά τα καλοκαίρια από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα δευτεροκλασάτους θιάσους πρόζας ή και θεάματα «ποικιλίων»· στο γυμνάσιο φαίνεται πως συμμετείχε σε μια ερασιτεχνική παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* μέσα στα πλαίσια των προσπαθειών του Μιστριώτη, στην Αθήνα βλέπει το 1903 τον *Lohengrin* του Wagner και το 1906 τη *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Hauptmann. Είχε βέβαια άφθονες ευκαιρίες να δει αξιόλογες παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή· δεν ξέρουμε αν πήγε. Ο Γλυτζουρής συμπεραίνει πως, όταν ο Οικονόμου ανέβασε το *Σημερώνει* (το οποίο ο συγγρ. ήθελε να αφιερώσει στη νεαρή Κοτοπούλη), ο Καζαντζάκης είχε ελάχιστη θεατρική παιδεία. Χρησιμοποίησε τη θεατρική του επιτυχία «ως εργαλείο ευρύτερης καταξίωσης» (σ. 489), όπως έκανε την ίδια εποχή ο νεαρός Μελάς<sup>80</sup>. Η παράσταση σημείωσε τέσσερεις συνεχιζόμενες

<sup>80</sup> Πούχνερ: «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος», *ό. π.*

επαναλήψεις. Ως χρονογράφος έχει και μερικά άρθρα που σχετίζονται με τη θεατρική κίνηση στην πρωτεύουσα. Στο «Θέατρον των μαλλιαρών» ο Οικονόμου είχε αναγγείλει και παράσταση του *Φασγά*, αλλά το σήμα διαλύθηκε γρήγορα (είχε αναγγείλει και παράσταση της *Τρισεύγηνος* και του *Δαχτυλιδιού της μάνας*): ο νεαρός αρθρογράφος θεώρησε «ανοησία» πως ο Οικονόμου ξεκίνησε με τις *Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου. Δεν είχε πάει καν στις πρόβες του έργου του. Στο Παρίσι έκανε ενέργειες να παρασταθεί και το *Ξημερώνει* και το *Φασγά*, όμως χωρίς επιτυχία. Μετά την ψυχρή υποδοχή του *Πρωτομάστορα*, που είχε βραβευθεί στον Λασσάνειο, ο Καζαντζάκης αποστρέφεται το θέατρο. Αυτό δίνει το έναυσμα στον μελετητή του να θεωρεί, πως η σχέση του Καζαντζάκη με το πρακτικό θέατρο «ήταν τόσο αντιφατική, συγκεχυμένη και επιδερμική όσο και η αστικοποίησή του» (σ. 494). «Μια ιδεαλιστική πεσιμιστική ηρωολατρεία άρχισε να αποσυνδέει τον Καζαντζάκη από το εντελώς αντιρωϊκό και γήινο κόσμο του θεάτρου, το οποίο ζούσε μέσα από τους συμβιβασμούς, τις συνααινέσεις και τις υποχωρήσεις που συνήθως υποβάλλει η δημόσια σφαίρα» (σ. 495). Το 1909 ασχολήθηκε για λίγο με τη θεατρική κριτική, αλλά έκρινε τα κείμενα, όχι τις παραστάσεις. Αυτό όμως ήταν το συνηθισμένο τότε.

Μια επόμενη θεματική ενότητα ασχολείται με το μοτίβο του *theatrum mundi*, του κοσμοθεάτρου, που υπάρχει στο *Όφρις και κρίνος* και στην *Αφρώστια του αιώνος* και ως ένα βαθμό και στο *Ξημερώνει*. Ο Γλυτζουρής αποδίδει την παραβολή του κοσμοθεάτρου (για τις ελληνιστικές και βυζαντινές καταγωγές της παραβολής, που έγινε ύστερα γνωστή στην εκδοχή του Shakespeare και του Calderon de la Barca βλ. Β. Πούχνης: «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84, ιδίως σσ. 49-69) με «Θεατρινισμό» (*theatricalism*), όπως έκανε και στην περίπτωση της γνωστής θεωρίας του Ενγείνον (βλ. στη συνέχεια, σμ. 87): βέβαια υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στην ιστορική αυτή παραβολή και το «θέατρο της κοινωνίας» ή το «θέατρο της ζωής», το οποίο εξετάζει κλάδος της σύγχρονης κοινωνιολογίας<sup>81</sup>. Αλλά και στη μία και στην άλλη περίπτωση πρόκειται για ατυχή απόδοση: «θεατρινισμός» είναι η φανερά προσποιητή, υπερβολική και υποκριτική συμπεριφορά που εκλαμβάνεται χωρίς κόπο ως ψεύτικη, «θεατρίνος» είναι ο φτηνός ηθοποιός των μπουλουκιών, χωρίς καμιά κοινωνική αναγνώριση και εκτίμηση (η λέξη εμφανίζεται χαρακτηριστικά το 1873): καλύτερα είναι να διατηρήσουμε στην πρώτη περίπτωση την «παραβολή του κοσμοθεάτρου», στη δεύτερη να εφαρμόσουμε τον όρο «πανθεατρισμός», μια τάση της κοινωνιολογίας, της κοινωνικής ψυχολογίας και της Θεατρολογίας να βλέπουν σε όλες τις ανθρώπινες πράξεις και συναναστροφές «θέατρο», «παράσταση», «performance»<sup>82</sup>. Ο πανθεατρισμός δεν είναι μόνο ένα μοτίβο του μοντερνισμού (της «Παρακμής»), αλλά υπάρχει ως αίσθηση και στην ελληνιστική αρχαιότητα<sup>83</sup>, στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία<sup>84</sup> και στα νεότερα χρόνια με τις εγκιβωτισμένες παραστάσεις και το «θέατρο εν θεάτρω».

Στη συνέχεια η στάση του απέναντι στο πρακτικό θέατρο γίνεται τελείως αρνητική<sup>85</sup>. Ο μελετητής μιλάει για μια «βαθιά ιδεαλιστική του περιφρόνηση απέναντι στο θέατρο» (σσ.

<sup>81</sup> Βλ. Β. Πούχνης: *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 71 εξ. και, εν εκτάσει, Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Αθήνα 2007, σσ. 65-193.

<sup>82</sup> Πούχνης: *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεά-*

*τρου*, ό. π.

<sup>83</sup> Α. Χανιώτης: *Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνιστικό κόσμο*, Ηράκλειο 2009.

<sup>84</sup> F. Dupont: *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2003.

<sup>85</sup> Βλ. όμως και Πετράκου, ό. π., σσ. 17εξ., 51 εξ.

502 εξ.). Ομολογώ, όπως και σε άλλα σημεία του έργου, δεν καταλαβαίνω την ιδιότυπη (αρνητική) χρήση του επιθέτου «ιδεαλιστικός»: αν το θέατρο ταυτίζεται με το «ρεαλιστικό», επειδή έχει και μια υλική πλευρά, ωστόσο χρησιμοποιεί την ύλη με τρόπο «ιδεαλιστικό», μη ωφελμιστικό, ως παιχνίδι, ως έκφραση μια επινοημένης μόνο πραγματικότητας, ως αντικείμενο μιας κοινωνικής «απάτης» που είναι κατά βάση όλες οι τέχνες, με έναν μη-πραγματιστικό, μη-ρεαλιστικό συμβολικό τρόπο· το θεατρικό φαινόμενο κινείται σ' έναν άξονα ανάμεσα στους πόλους «ρεαλιστικό» και «συμβολικό»<sup>86</sup>. Αυτός που δεν πηγαίνει στο θέατρο, δεν είναι «ιδεαλιστής», όπως δεν είναι ο δραματογράφος που δεν προορίζει το δραματικά κείμενά του για τη θεατρική παράσταση. Ο Ιδεαλισμός είναι ένα ιστορικό φιλοσοφικό κίνημα με πολλές διαφορετικές εκδοχές σε σχέση με τον χειρισμό και την αντιμετώπιση της πραγματικότητας: από τον εμπειρισμό του Kant (για το «πράγμα καθ' εαυτό», *Ding an sich*, τις πλατωνικές ιδέες, δεν μπορούμε να μιλήσουμε καν) ως τη διαλεκτική του Hegel, με απολήξεις μέσω του Feuerbach και του Schleiermacher προς τον μαρξιστικό υλισμό, και μέσω του Schopenhauer και του Nietzsche προς τη Φαινομενολογία και τον Υπαρξισμό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτή η εκλαϊκευτική χρήση του «ιδεαλιστή» για ένα πρόσωπο που δεν κοιτάζει τα συμφέροντά του και δεν ασχολείται με τον υλικό κόσμο, σ' ένα επιστημονικό σύγγραμμα είναι άτοπη και παραπλανητική.

Ο Θεατρνισμός εμφανίζεται και στη συνέχεια, ως η persona του Καζαντζάκη, που υποδύεται τους διάφορες ήρωες των τραγωδιών του («ιδιότυπος Θεατρνισμός του συγγραφέα»). «Σε κάθε περίπτωση, η βαθύτερη σχέση του Καζαντζάκη με το θέατρο δεν αφορούσε τελικά την ίδια την τέχνη του θεάτρου αλλά τις διαδοχικές 'αναστάσεις' μιας θρησκευτικής ηρωολατρείας που κάλυπτε εντελώς προσωπικές ανάγκες» (σ. 504). Στη συνέχεια φαίνεται πως ο όρος εννοεί την θεατρική έκφραση, τη χρήση της θεατρικής φόρμας: «Ο παραγόμενος Θεατρνισμός πλησίαζε το θέατρο της προ-διαφωτισμικής [!] Ευρώπης, τις Αλληγορίες του Μεσαίωνα ή τις τραγωδίες του Μπαρόκ, όπου όλοι έπαιζαν ενώπιον του Δημιουργού· αντίθετα εκδηλώνεται άπωση προς εκείνη τη νεότερη αντίληψη του *theatrum mundi* που αναδύθηκε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα» (αν κατάλαβα καλά την παραπομπή προς τον R. Sennett: *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Αθήνα 1999, σ. 55, εννοεί το «θέατρο της κοινωνίας», το οποίο υπήρχε όμως και πρωτίτερα στις απολυταρχικές αυλές, στον κόσμο του Ροκοκό με τις ατελείωτες ερασιτεχνικές παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Voltaire, βλ. M. Carlson: *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport/London 1998). Στο μοντέρνο θέατρο αντιπροσωπεύεται από τον Luigi Priandello, από τον οποίο σπεύδει ο μελετητής να διαχωρίσει τον Καζαντζάκη (πάρα το *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* και τις σχετικές πικρατελλικές μεταφράσεις του Κρητικού), και τη σχετική θεωρία του Evreinov<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Βλ. Β. Πούχγερο: *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος - Η ανθρωπολογική μέθοδος - Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 151-184.

<sup>87</sup> N. Evreinov: *Teatr kak tekovoj*, St. Petersburg 1912. Για τη θεωρία του Evreinov βλ. G. Baumbach: «Immer noch Theatralität», στον τόμο του R. Münz: *Theatralität und Theater*, Berlin 1998, σσ. 9-59, και H.

Xander: «Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs», στον τόμο: E. Fischer-Lichte et al. (eds.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, σσ. 111-124. Ο Γλυτζουρής παραπέμπει στον S. Golub: *Evreinov: The theatre of Paradox and Transformation*, Ann Arbor 1984.

Η τάση προς το εξπρεσιονιστικό «μονόδραμα» οφείλεται τελικά στην έλλειψη θεατρικής παιδείας. «Η απουσία θεατρικής παιδείας αποτελούσε κομμάτι μιας προ-διαφωτισμικής κατάστασης που ανταποκρίθηκε αβίαστα σε ανάλογες νεορομαντικές συμπεριφορές που πήγαιναν από τον Σοπενχάουερ [!] και τον πρώιμο Νίτσε. Έτσι, διαμορφώθηκε ένα αμάλγαμα Θεατρικισμού και αντιθεατρικής προκατάληψης που αποτελούσε μέρος της ευρύτερης αυταρχικής αντίστασης του συγγραφέα στον αστικό πολιτισμό» (σ. 505). Εδώ βαδίζουμε, υπό το άγχος της σύνοψης και με εργαλεία εν πολλοίς ακατάλληλα, προς μια βίαιη σύνθεση, που αδικεί τα καλά σημεία του κεφαλαίου και τις σωστές και λεπτές παρατηρήσεις και συσχετισμούς. Για να μειωθεί η ικανότητα του Καζαντζάκη ως δραματοουργού επιστρατεύονται ακόμα και οι εν μέρει αρνητικές κριτικές για το *Ξημερώνει*, που μίλησαν για σοβαρά κατασκευαστικά προβλήματα (σ. 509). Και το κεφάλαιο τελειώνει με την εξέταση της σχέσης του Κρητικού με το κωμειδύλλιο και με τη διαπίστωση πως «έμεινε πιστός μαθητής της παλαμικής ιδεαλιστικής παράδοσης». Συναντούμε ξανά τις ίδιες παραμορφωτικές χρήσεις και εφαρμογές των όρων: «ιδεαλιστική αποσύνδεση των στοιχείων της θεατρικής παράστασης», «το γνωστό, και εν πολλοίς ρομαντικό, σχίσμα ανάμεσα στον υψιπετή κόσμο της ποίησης και στο υλικό πατάρι της σκηνης» (- και το ποίημα είναι «υλικό», φτιάχνεται από λέξεις, και η σκηνή, σε κάθε της εκδοχή, είναι «ιδεαλιστική», ως παιχνίδι και εικονική πραγματικότητα). Θεωρεί «προκλητική» (για ποιον;) την αδιαφορία του δραματογράφου Καζαντζάκη για τη θεατρική σκηνή (σαν να μην είναι δικαίωμά του) και φρονεί πως η ιστορική σημασία της δραματογραφίας του νεαρού Κρητικού «έγκειται στο γεγονός ότι αποτυπώνει το πόσο βασιανιστικά καθυστερημένη, διλημματική, επώδυνη και ανασχετή ήταν τελικά η μετάβαση του νεοελληνικού θεάτρου στη νεοτερικότητα» (σ. 513).

Μόνο τρεις παρατηρήσεις: α) αυτή η μετάβαση προβάλλεται σαν να είναι υποχρεωτική και ότι έπρεπε να γίνει ακριβώς όπως στη Δύση· στις βαλκανικές χώρες π. χ. έμεινε συχνά και με διάφορες παραλλαγές «ανολοκλήρωτη» και πέρασε από πολλές και διάφορες περιπέτειες<sup>88</sup>, όπως άλλωστε και σε μεγαλύτερους λαούς· β) δεν είμαι καθόλου βέβαιος, αν αυτή η μετάβαση προς τη νεοτερικότητα διαδραματίστηκε πράγματι τότε (ή πλέον μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο): στο θέατρο του Μεσοπολέμου κυριαρχεί το άτυπο, το ασύνδετο, το αποσπασματικό και το θέατρο πρόζας χάνει, σε μεγάλη έκταση, την επαφή με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία<sup>89</sup>· δεν υπάρχει κανένα συγκροτημένο νεοτερικιστικό κίνημα· γ) η εξέταση του πανοράματος της δραματογραφίας του «θεάτρου των ιδεών», έστω και στη φάση 1906-1910, έμεινε εξαιρετικά ελλιπής και εξετάστηκε μόνο κατά περίπτωση· η εγγραφή της περίπτωσης του Καζαντζάκη στη δραματογραφία της εποχής δεν ολοκληρώθηκε, το τελευταίο κεφάλαιο έχει μάλλον ένα open end. Και το εξηγητικό μοντέλο που επεξεργάστηκε ο μελετητής για την περίπτωση του Κρητικού δεν μπορεί να ισχύσει για τον Ξενοπούλου, του οποίου τότε ανακάμπτει η θεατρική καριέρα του, ούτε για τον Μελά, τον Ταγκόπουλο, τον Χορν κι άλλους που μπαίνουν νωρίτερα ή αργότερα στο παιχνίδι· και είχαν μεγαλύτερη θεατρική παιδεία, πιο άμεση σχέση με το πρακτικό θέατρο, δεν προέρχονταν από θρησκόληπτα μικροαστικά

<sup>88</sup> Πούχγερ: *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ό. π.*

<sup>89</sup> Β. Πούχγερ: «Η ελληνική δραματολογία του Μεσοπολέμου. Ζητήματα κριτηρίων επιλογής για μια ανθολόγηση», *Πρακτικά Συνεδρίου, «Η Νεοελληνική Λογοτεχνία στον Μεσοπόλεμο. Ιστορική και φιλολογική*

*προσέγγιση*», οργανωμένο από το Κέντρο Φιλοσοφίας και Παιδείας του Δήμου Πύργου Ηλείας, στον Πύργο Ηλείας το Μάιο του 2010, Α. Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2004.



περιβάλλοντα, είχαν πιο ολοκληρωμένη αστικοποίηση και καλλιεργούσαν άλλους τύπους δραματικών έργων - γιατί σ' αυτούς η πρόσληψη του μοντερνισμού έμεινε εξίσου ανολοκλήρωτη, επιδερμική κτλ. και συμβιάστηκαν με παραδοσιακές μορφές της δραματογραφίας, όπως ο Ξενόπουλος, ο Μελάς, εν μέρει και ο Χορν; Η μονογραφία ξεκίνησε να απαντήσει σε ερωτήσεις, αλλά θέτει τουλάχιστον άλλες τόσες.

Ο ογκώδης τόμος τελειώνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 515 εξ.), το ευρετήριο ονομάτων (σσ. 533 εξ.), όπου αναφέρονται και τα ονόματα στην πραγματική τους ορθογραφία χωρίς την ελληνική μεταγραφή, και ένα ευρετήριο τίτλων και έργων (σσ. 541 εξ.), μόνο σε ελληνική μετάφραση. Ο τόμος είναι ευπαρουσίαστος, η οπτική εντύπωση και η χρήση του ευχάριστη, η επιμέλεια προσεκτική (αβλεψίες εντόπισα μόνο στις σελ. XV, 3, 47, 87, 187, 204, 247, 450, 455, 457, 462, 491, 522, 528, 529· στην περίπτωση του Δημαρά 1986 οι σελίδες της βιβλιογραφίας δεν ανταποκρίνονται στις σελίδες που αναφέρονται στις υποσημειώσεις, Πούγγερ 2005, «σ. 177-144» θέλει διόρθωση και στη βιβλιογραφία και στην υποσημείωση, Rotolo 1981 έχει παραπομοθετηθεί στην αλφαβητική σειρά στη βιβλιογραφία - αυτό είναι εν γένει ένα πολύ καλό αποτέλεσμα). Για τους παρατονισμούς στις ελληνικές μεταγραφές των ξένων ονομάτων μιλήσαμε ήδη. Μια παρατήρηση για το δέσιμο: με το μπρος-πίσω, στο οποίο υποβάλλει τον αναγνώστη υποχρεωτικά το αμερικανικό σύστημα με τις συντομογραφίες των βιβλιογραφικών αναφορών στο κύριο κείμενο και στις υποσημειώσεις, καθώς και τις ελληνικές φωνητικές μεταγραφές των ξένων ονομάτων, όπου κάθε τόσο πρέπει να ανατρέξει κανείς στο ευρετήριο για να δει, ποιος κρύβεται πίσω από τα μερικές φορές ευφάνταστα συμπλέγματα ελληνικών γραμμάτων, ο τόμος στην κυριολεξία έχει διαλυθεί και διασπαστεί σε διάφορα τομύδια, που ξεκόλλησαν· βιβλίο τέτοιου όγκου και βάρους θέλει οπωσδήποτε σκληρή στάχωση.

Με τις πολλές επιμέρους παρατηρήσεις, ενστάσεις και συζητήσεις για τη στρεβλή χρήση όρων ή την άσκοπη δημιουργία νέων εννοιών αμφίβολης χρησιμότητας υποτιμήθηκαν ενδεχομένως οι αρετές του βιβλίου, που είναι πολλές και ουσιαστικές: ο Γλυτζουρής, ως έμπειρος ιστορικός του θεάτρου, πραγματοποίησε μια εξαντλητική συγκέντρωση και αξιοποίηση όλων των σχετικών πηγών, διεξακρίβωσε πολλές λεπτομέρειες της βιογραφίας του νεαρού Καζαντζάκη, ανακάλυψε πηγές που ως τώρα δεν είχαν χρησιμοποιηθεί, αξιοποίησε και την αρθρογραφία του στον Αθηναϊκό Τύπο, κατέβαλε εν γένει τεράστιο κόπο για να φιλοτεγήσει ένα πολυεπίπεδο σύνθεμα με άρτια και πλούσια τεκμηρίωση, το οποίο καινοτομεί σε ορισμένα σημεία και δείχνει μια κάπως διαφορετική εικόνα του νεαρού Κρητικού. Διάβασε μια σειρά νεότερης ξένης και ελληνικής βιβλιογραφίας για ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα που αφορούν την περίπτωση. Είναι ένα βιβλίο άρτιο από μεθοδολογική άποψη, λογική συγκρότηση και συστηματικότητα, το οποίο θα μείνει σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία. Είναι καλογραμμένο, με γλαφυρό ύφος και πλούσιο λεξιλόγιο.

Όμως ακριβώς αυτή η προσπάθεια ορθολογικής συνοχής και ξετυλίγματος του θέματος με βήματα επαγωγικά, ως κάποιον βαθμό δεν ανταποκρίνεται στη φύση των προσληπτικών διαδικασιών του νεαρού Καζαντζάκη, που ήταν παράλληλες και ταυτόχρονες, ορμητικές και συνειρμικές, αντιφατικές και αντικρουόμενες, όπου συμφύρονται αγωνίες ταυτότητας, κοινωνικές φοβίες, υπαρξιακές ανάγκες, σχέδια καριέρας, λογοτεχνικές φιλοδοξίες, φιλοσοφικές ανησυχίες, αλλά και μια ορμητική δημιουργικότητα που ξεφεύγει εύκολα από ταξινομητές κατηγοριοποιήσεις. Στο εσωτερικό των κεφαλαίων η master narrative είναι συχνά μαιανδρική και έχει πολλές επαναλήψεις, επαναδιατυπώσεις, λεκτικές παραλλαγές και επαναβεβαιώσεις σε μια στρατηγική πειθούς του αναγνώστη· ιδιαίτερα ενοχλητική είναι η σχεδόν ανεξέλεγκτη ειρωνεία, που δηλώνει κάποιον υπόγειο αρνητικό συναισθηματισμό

χωρίς αναστοχαστική επεξεργασία, απέναντι σ' έναν δημιουργό με τεράστιο έργο, ο οποίος δεν μπορεί πια να υπερασπίσει τον εαυτό του· ιδιαίτερα προς το τέλος φτάνει στα όρια του χλευασμού, ώστε ο καλοπροαίρετος αναγνώστης αναρωτιέται πλέον, μήπως η στοχοθεσία του βιβλίου ήταν τελικά η «απομυθοποίηση» του γνωστού λογοτέχνη. Αλλά ο απομυθοποιητής δεν κερδίζει σε ανύψωση από το εγχείρημα αυτό, αν και αυτό είναι κάπως της μόδας, γιατί αντίθετα όλοι τρέχουν να επωφεληθούν από την αίγλη του ονόματος του προσώπου, στο οποίο αφιερώνουν τη μελέτη τους.

Όταν ο αναγνώστης συνέλθει από την κόπωση - η ανάγνωση στο δεύτερο και το τρίτο μέρος είναι ομολογουμένως κουραστική, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες του μελετητή - και το ενδεχόμενο σοκ - η στρατευμένη ερμηνεία συρρικνώνει αλύπητα τον μελλούμενο δημιουργό - και αναρωτηθεί από την χρονική απόσταση που φέρνει τη νηφαλιότητα της κρίσης, ποιο ήταν τελικά το όφελος της συγγραφής αυτής της μελέτης των σχεδόν 600 σελίδων, τότε συνειδητοποιεί ότι το αποτέλεσμα είναι δυσανάλογο της έκτασης και του κόπου. Η τόση ανάλυση της προέλευσης και φύσης των ξένων ρευμάτων και κινημάτων του μοντερνισμού, της φιλοσοφίας, ιδεολογίας και πολιτικής, - ο μορφωμένος αναγνώστης παρατηρεί εξ αρχής και έλλειψη κριτικής αντιμετώπισης της βιβλιογραφίας, τα ερμηνευτικά μοντέλα της οποίας γίνονται αποδεκτά χωρίς επιφυλάξεις και δεύτερες σκέψεις - μπορεί να δώσει κάποιες πτυχές μιας στρατευμένης ερμηνείας της συγκρότησης του πνευματικού προφίλ της καζαντζακικής κοσμοθεωρίας, αλλά δεν εξηγεί στο παραμικρό σημαντικές πτυχές της προσωπικότητας και του έργου του: τι τελικά του έδωσε τη δύναμη να γράψει την *Οδύσσεια* επτά φορές, συνολικά πάνω από 200.000 στίχους στον ασυνήθιστο 17σύλλαβο, που οφείλεται η ακαταμάχητη γοητεία της αφήγησης στα μυθιστορήματά του, που έχουν ενθουσιάζει σε όλες τις γλώσσες ένα αναγνωστικό κοινό πολλαπλό του πληθυσμού ολόκληρης της Ελλάδας, γιατί επέμενε να γράψει 20 θεατρικά έργα με ισχυρές δραματικές συγκρούσεις και συναρπαστικές σκηνές, παρά το ξεπερασμένο φιλοσοφικό τους περιεχόμενο;

Είναι ένα φτωχό συμπέρασμα, το ότι ένα θρησκόληπτο επαρχιωτόπουλο με φτωχή θεατρική παιδεία δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει την αστικοποίησή του, μερδεύει την αστική ιδεολογία με την παρακματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο αστισμός του fin de siècle, και στην προσπάθειά του να απαλλαγεί από την *décadence* καταφεύγει στις αγκάλες ενός αναγκαστικά ανανεωμένου Χριστιανισμού και μιας μεσσιανικής ηρωολατρείας· στην ανικανότητά του να προσλάβει σωστά και πιστά τους -ισμούς του μοντερνισμού καταφεύγει στο ασφαλές λιμάνι του παραδοσιακού κλασικορομαντικού δράματος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και επαναλαμβάνει στο εσαεί την τελετουργική θυσία του θεοποιημένου ήρωα, τον οποίο δανείζεται από την ιστορία, τις θρησκείες, τη φιλοσοφία κι όπου αλλού βρει εξαιρετικές προσωπικότητες. Όλ' αυτά μπορεί να τα αφηγείται κανείς και μ' ένα θετικό τρόπο, αν απαλλαγεί από την ανομολόγητη ιερράχηση στην αξιολόγηση της ιστορίας και της αισθητικής, χωρίς να κρίνει τα πάντα από την κοσμοθεωρία και αισθητική του αστικού Ρεαλισμού, του Διαφωτισμού, των αξιών της Γαλλικής Επανάστασης, τον ατομικισμό, τον φιλευθερισμό, τον υλισμό και τον επιστημονισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα: προερχόμενος από ένα λαϊκό παραδοσιακό περιβάλλον ο νεαρός Κρητικός, στην προσπάθεια κοινωνικής ανόδου και καταξίωσης, μιμείται αρχικά ορισμένα στοιχεία του μοντερνισμού που είναι εκείνη τη στιγμή της μόδας, αντιμετωπίζει όμως τελικά, με βάση τα πολλά διαβάσματα που κάνει, τον αστικό κόσμο με τη νοικοκυροσύνη, την ωφελμιστική νοοτροπία και μετριότητά του με καχυποψία και ένα αισθήμα περιφρόνησης, δημιουργώντας με συνειρμικό εκλεκτικισμό μια πρωτότυπη κοσμοθεωρία (και μυθολογία, θα έλεγα), η οποία εκφράζεται κυρίως στα θεατρικά του έργα. Αυτή η διαδικασία δεν μπορεί κατά την άποψή μου, να διαφωτιστεί χωρίς εργαλεία της

ψυχολογίας και χωρίς ενδοκειμενικές αισθητικές αναλύσεις, μόνο από πολιτικο-ιδεολογική πλευρά, προβάλλοντας συνέχεια την ανωτερότητα του Ρεαλισμού απέναντι στο Ρομαντισμό και τον πραγματισμό απέναντι σ' έναν παρεξηγημένο «Ιδεαλισμό». Αναρωτιέται κανείς, από την χρονική απόσταση που έχουν κατασταλάξει οι πρώτες εντυπώσεις, τι έκανε τον μελετητή να επενδύσει τόσο χρόνο και κόπο, για ένα γνωστικό αντικείμενο το οποίο κατά βάση περιφρονεί και προσπαθεί να μειώσει.

Το όφελος για τη διερεύνηση της δεύτερης φάσης του «Θεάτρου των ιδεών» επίσης δεν είναι τόσο μεγάλο: γιατί α) δεν ολοκληρώθηκε η σύγκριση και δεν επεκτάθηκε σ' ένα μεγαλύτερο δείγμα συγγραφέων και έργων, β) το μοντέλο εξήγησης της πνευματικής συγκρότησης του Καζαντζάκη δεν μπορεί να εφαρμοστεί και σε άλλους θεατρικούς συγγραφείς, και γ) γιατί η έννοια της Παρακμής δεν είναι κατάλληλο ερμηνευτικό εργαλείο για τη δραματογραφία στην αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα: για τον απλούστατο λόγο ότι η ακμή στην οποία παραπέμπει η λέξη, ο αστικός κόσμος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δεν υπήρχε καν στην απελευθερωμένη Ελλάδα, που πάλευε με χίλιους εξωτερικούς κινδύνους και εσωτερικές αντιξοότητες, ούσα ένα πiónι στη σκακιέρα των Μεγάλων Δυνάμεων γύρω από το Ανατολικό Ζήτημα, όπου οι λίγοι μορφωμένοι «αστοί» περιέμεναν το ταχυδρομείο από το Παρίσι να δουν πώς πρέπει να γράφουν και τι πρέπει να σκέφτονται. Τα «παρακμιακά» αισθητικά και θεματικά στοιχεία που εισάγονται στην αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δεν ανταποκρίνονται σε μια υπαρκτή κοινωνική κατάσταση ανάλογη, δηλαδή ενός αστικού κόσμου στη φάση υπερωρίμανσης και αυτοκατάργησης, αφού μόλις τότε ξεκινά κάποια ουσιαστικότερη και ευρύτερη αστικοποίηση στους πληθυσμούς των αστικών κέντρων: ήταν λογοτεχνικές μόδες και πράξεις μίμησης χωρίς ουσιαστικότερη αφομοίωση και με περιορισμένη διάρκεια. Έτσι μπορεί να εξηγηθεί η ουσιαστική απουσία του ακραίου Νατουραλισμού και του αντιαστικού Εξπρεσιονισμού, χωρίς να λείπουν στοιχεία αυτών των αισθητικών ρευμάτων στη σχετική δραματογραφία. Κάπως πιο ανθεκτικοί ήταν ο Αισθητισμός, ο Συμβολισμός και ο πιο ακαθόριστος Νεορομαντισμός, γιατί δεν είχαν μια άμεση αμφισβήτηση της κοινωνικής και πολιτικής υπόστασης του αστισμού. Η Παρακμή είναι ακατάλληλη έννοια για ευρύτερη χρήση και για τον λόγο πως έχει αόριστο περιεχόμενο (περιγράφεται μόνο κάπως εμπειρικά), δεν αποτελεί καλλιτεχνικό αισθητικό κίνημα και δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε μια σειρά από δραματογράφους σαν τον Ταγκόπουλο, που καλλιέργησαν το κοινωνικό δράμα.

Ο μελετητής, ως έμπειρος εκπρόσωπος της θεατρικής ιστοριογραφίας της περιόδου, με ορθολογικό προφίλ και εξελικτικιστική μεθοδολογία, διάλεξε ένα κάπως άτυπο και πολύ σύνθετο παράδειγμα, για να φωτίσει ένα ευρύτερο θέμα. Στην απειρία του στην κριτική αντιμετώπιση αισθητικών όρων και εννοιών, και χρησιμοποιώντας εν πολλοίς ακατάλληλα εργαλεία ανάλυσης, το εγχείρημα ξεπέρασε εν τέλει τις δυνάμεις του· δεν τον προφύλαξε και μια προσωπική καλλιτεχνική ευαισθησία και διεισδυτικότητα (που προϋποθέτει βέβαια και κάποια δόση «μεθοδολογικής συμπάθειας») από κάποια βιαιότητα και βιασύνη στην εφαρμογή ξενόφερτων σχημάτων και γενικόλογων κατηγοριών σε μια περίπτωση περίπλοκη και αμφίσημη, όπου χωρίς διαίσθηση και αισθητικό ένστικτο φτάνει κανείς εύκολα σε συμπεράσματα που απομακρύνονται από την συχνά λεπτεπίλεπτη και δυσερμήνευτη πραγματικότητα. Η αμηχανία αυτή μαζί με την έλλειψη κάποιας συμπάθειας για το αντικείμενο της μελέτης οδήγησαν στην καταφυγή σε ειρωνείες και σε μια ορθολογιστική περιφρόνηση, που προτιμά τις αρνητικές αξιολογήσεις στις προσληπτικές διαδικασίες, βρίσκεται όμως στον αρνητικό αντίποδα μιας ερμηνευτικής πρότασης για την ακαταμάχητη δημιουργικότητα του Κορητικού, έστω και σ' αυτή την πρώιμη φάση. Έτσι φτάνουμε στο οξύμωρο σχήμα, πως έχουμε μπροστά μας ένα άρτια τεκμηριωμένο και μεθοδολογικά σχεδόν άψογο βιβλίο,

το οποίο, δυσανάλογα με την έκταση και την εμβέλεια του, φτάνει σε σχετικά ισχνά αποτελέσματα και συμπεράσματα που φωτίζουν μια πλευρά μόνο της δημιουργικής προσωπικότητας του αναγνωρισμένου λογοτέχνη, και αυτή από μια ορισμένη οπτική γωνία.

Στην καζαντζακική βιβλιογραφία η μονογραφία του Γλυτζουρή θα μείνει ως σημείο αναφοράς, γιατί διευκρινίζει ορισμένες λεπτομέρειες της βιογραφίας του, παραθέτει όλη τη νεώτερη βιβλιογραφία, χρησιμοποιεί και αξιοποιεί ανέκδοτες πηγές που ως τώρα δεν είχαν εντοπισθεί, και αναλύει σε βάθος ιδεολογικά ρεύματα και αισθητικά κινήματα που έχουν παίξει ρόλο στην πνευματική συγκρότηση και την αποκρυστάλλωση της ιδιότυπης κοσμοθεωρίας του Καζαντζάκη. Στη βιβλιογραφία για τον θεατρικό Καζαντζάκη, το βιβλίο θα διαβαστεί σε συνδυασμό με τη μονογραφία της Κυριακής Πετράκου, και ως προς το νεαρό δραματογράφο θα χρησιμοποιηθεί αντιστιχτικά προς το δικό μου άρθρο του 1993, το οποίο επανεκδίδεται, σε συλλογικό τόμο για τον Καζαντζάκη, με την επιμέλεια του Roderick Beaton, από τις πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.



## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

### ΓΕΟΡΙΣΤΟΣ ΛΟΓΟΣ

#### ΑΦΩΝΙΑ, ΑΓΛΩΣΣΙΑ ΚΑΙ ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ

Οι μελετητές του «Θεάτρου Άττις» έχουν από νωρίς ικανοποιητικά εμβαθύνει στη βιοδυναμική και αποδομητική μέθοδο<sup>1</sup> του ιδρυτή του που τοποθετεί στο επίκεντρο των παραστασιακών του αναζητήσεων το σώμα του ηθοποιού και την ενεργειακή του δύναμη.<sup>2</sup> Δύναμη που μεταφράζεται σε εντυπωσιακά κινησιακά αποτελέσματα τα οποία, με τη σειρά τους, οδηγούν, μέσω της μελετημένης χρήσης της αναπνοής, στην παραγωγή λόγου: ενός «λόγου-πόνου», όπως τον έχει χαρακτηρίσει ο ίδιος ο Τερζόπουλος.<sup>3</sup>

Στην παρούσα μελέτη, μέρος μιας ευρύτερης πάνω στο θέμα, θα σταθώ, με τη βοήθεια κάποιων ενδεικτικών και σίγουρα όχι εξαντλητικών παραστασιακών παραδειγμάτων, σε αυτό που θεωρώ ενδιάμεσο διάστημα αυτής της διαδικασίας και που πηγάζει πρώτιστα από τους τρόπους επεξεργασίας της αναπνοής έως ότου αυτή προσλάβει φωνητικά έναρθρο χαρακτηριστήρα:<sup>4</sup> δηλαδή στο σύστημα των παραγλωσσικών σημείων,<sup>5</sup> συνεπώς και στην ίδια τη φωνή και τους ποικίλους επιτονισμούς της που, από απλό ηχητικό σημαίνον το οποίο, συμβατικά, αποκτά την όποια σημασία του μόνον μέσω του αρθρωμένου λόγου, ανάγεται, στο θέατρο του Τερζόπουλου, σταδιακά, σε αυτονομημένο σημαίνόμενο. Μαζί με αυτήν, αυτονομούνται σημασιακά τα διαφορετικά είδη «φωνητικών εκφορών» (“vocalisations”) συμπε-

<sup>1</sup> Για τη βιοδυναμική μέθοδο του Τερζόπουλου και μια απόπειρα οργάνωσης των στόχων της ακολουθώντας ως θεωρητικό μοντέλο τη δουλειά του Γκροτόφσκι., βλ. Georgios Sampatakakis: “Dionysus Restitutus – The Bacchae of Terzopoulos”, στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.): *Reise mit Dionysos/Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Theater der Zeit, Berlin, 2006, σσ. 90-102.

<sup>2</sup> Ελένη Βαροπούλου: “Πρόλογος”, στον τόμο: Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις. *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Άγρα, Αθήνα, 2000, σσ. 9-14. – Marianne McDonald: *Αρχαίος ήλιος – Νέο φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, μετ. Παύλος Μάτεσις, Εστία, Αθήνα, 1993, κεφ. Χ. «Η συνέντευξη του Θ. Τερζόπουλου», σσ. 203-214. – Freddy Decreus: “The Reptilian Brain and the Representation of the Female in Theodoros Terzopoulos *Bacchae*”, στον τόμο: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Πρακτικά Συμποσίου, *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος – Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, Δελφοί, 2007, σσ. 229-242. – Πηνελόπη Χατζηδημητρίου: Θεόδωρος Τερζόπουλος. *Από το προσωπικό στο παγκό-*

*σμιο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010.

<sup>3</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος, “Αναδρομή και μέθοδος” στο τόμο: Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις, ό.π., σ. 57.

<sup>4</sup> Βλ. μεταξύ άλλων, Savvas Stroumpos: «The Exploration of Terzopoulos’ Psychophysical Approach to Ancient Greek Tragedy», Μεταπτυχιακή εργασία, University of Exeter, 2003. – Savvas Stroumpos: «An Approach to Working Method of the Attis Theatre», στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.): *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ό.π., σσ. 230-233. – «The Metaphysics of the Body». Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz, *αυτόθι*, σσ. 136-171, ειδικά σ. 162.

<sup>5</sup> Για το εύρος και τη σημασία των παραγλωσσικών σημείων βλ., μεταξύ άλλων: Anne Ubersfeld: *L’ école du spectateur - Lire le théâtre 2*, Ed. Sociales, Paris, 1981, («Les éléments paraverbaux», σ. 212). – Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London & New York, 1997<sup>6</sup> (1980), (“Paralinguistic Features”, σ. 78). Ελληνική έκδοση: *Η σημειωτική θέατρον και δράματος*, μετ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα,

ριλαμβανομένων και των “φωνητικών διαζεύξεων” (“vocal segregates”)<sup>6</sup> και τέλος, η ίδια η γλώσσα αφού, από ανατομικό όργανο που επιτρέπει την παραγωγή λόγου, διεκδικεί την παραγωγή σημασίας μέσω της ενεργειακά φορτισμένης σαρκικής παρουσίας της. Ήτοι, η γλώσσα μιλάει μέσω της κινησιολογίας της χωρίς να αρθρώνει λόγο, αναγόμενη έτσι κι αυτή σε ισότιμο με τα άλλα (χέρια, δάκτυλα, πόδια, πέλματα κ.λπ.) μέλος ενός αποδομημένου και, μέσω της ενεργειακής διαδικασίας, αναδομημένου σώματος.

Πρόκειται για μια εξελικτική πορεία που αρχίζει ήδη από τις περιφημες *Βάκχες* του 1986 και σηματοδοτεί μια ερευνητική κατάληξη του θιάσου αφού ο Τερζόπουλος και οι ηθοποιοί του, έχοντας ήδη κατακτήσει τις ενεργειακές πηγές του σώματος μέσα από την μελέτη αρχέγονων πολιτισμικών μορφωμάτων αλλά και σύγχρονων υποκριτικών Σχολών και έχοντας τις ενσωματώσει στη δράση, τελειοποιούν πλέον, με την παράσταση *Alarme* του 2011, την ενεργειακή δύναμη του ανθρώπινου ήχου, εξίσου αρχέγονου πολιτισμικού στοιχείου επικοινωνίας και δράσης, μεταβάλλοντας τη λέξη σε ρυθμό. Ακόμη περισσότερο: δραματοποιούν τη σαρκική μορφή του λόγου, οπτικοποιώντας, μέσω της γλώσσας, την υλικότητά του και καταλήγουν στην «ομιλούσα» αφωνία.

Συναφές με την εξέλιξη αυτή είναι ότι στις παραστάσεις του Τερζόπουλου, σταδιακά, μειώνεται η ποσότητα του λόγου<sup>7</sup> ο οποίος υποκαθίσταται από ελάχιστες λεκτικές μονάδες, συχνά επαναλαμβανόμενες και διαφοροποιούμενες τονικά. Λέξεις που λειτουργούν ως συμπυκνωμένα νοήματα διεπόμενα από μια έντονη μουσικότητα, σε βαθμό τέτοιον ώστε να φθάνουν να απεκδύονται τις πραγματικές σημασίες τους και να αναβαπτίζονται σημασιακά στην ηχητική ενέργεια που παράγουν.<sup>8</sup> Θα μπορούσαν έτσι να παραπέμπουν στο «*Telegrammstil*» που ανέπτυξαν στις θεατρικές δουλειές τους ο Lothar Schreyer και ο August Stramm, εμπνεόμενοι μάλλον από τον Kandinsky.<sup>9</sup> Ο ίδιος ο Τερζόπουλος έχει

Αθήνα, 2001, σ. 102. – Βάλτερ Πούχγερ: *Θεωρητικά Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010 («Παραγλωσσικά σημεία», σ. 97). – Δημήτρης Τσατσούλης: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του Θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999<sup>2</sup> (1997), σ. 32.

<sup>6</sup> Οι φωνητικές εκφορές περιλαμβάνουν από το γέλιο, κλάμα, χαχάνισμα ψίθυρο, βογγητό κ.λπ. έως τις “φωνητικές διαζεύξεις”, δηλαδή τους διακριτούς αλλά εξω-φωνημικούς ήχους (distinct but extra-phonemic sounds) της γλώσσας όπως πλατάγισμα των χειλέων, της γλώσσας, ήχους του είδους “τσ, τσ, τσ” (‘uh-huh’, ‘sh’) κ.ά.. Βλ. Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, ό.π., σ. 79.

<sup>7</sup> “Κατάλαβα ότι τις ερευνές μου στην τραγωδία πρέπει να τις συνεχίσω με την καινούργια εμπειρία που απέκτησα. Για να φτάσω σε μεγαλύτερη αφαίρεση, σ’ έναν απόλυτο μινιμαλισμό, αναζητώντας την εικόνα του πυρηνικού ρυθμού”. Θεόδωρος Τερζόπουλος: “Αναδρομή και Μέθοδος”, ό.π., σ. 63.

<sup>8</sup> Ο Τερζόπουλος, μιλώντας για δρώμενο που παρακολούθησε στην Κολομβία, αναφέρει με αφορητή τον διάλογο που διεξάγεται μεταξύ των ομιλητών: “Και

καταβαίνεις [...] με την περιγραφή των χειριών και του κεφαλιού όπου ο ένας λέει ‘ρα, ρα, ρα...τι, τι, τι, ά, ά, ά...’ το οποίο εξαφανίζει τη λέξη και γίνεται ένας ήχος όπως στον Αισχύλο το ‘Ότό, το, το, το, ...τι, τι, τι, τι’ στον θρήνο των Περσών”, για να προσθέσει: “Οι ασυνάφτητοι ήχοι περιγράφουν μια ιστορία [...] Σήμερα τα χάσαμε όλα γιατί είμαστε υπερπληροφορημένοι, γιατί θέλουμε να εξαντλήσουμε ένα ζήτημα σε ένα λεπτό”, *αυτόθι*, σ. 61. Πρβλ. Claudia Castellucci: «The ethical problem today [...] is of separating the voice from an issue of communication[...] What is most important is the materiality of words» την οποία συμπληρώνει η Chiara Guidi λέγοντας: «[R]hythm –with its capacity to vibrate, to resonate– is the fundamental unity of sensation», στο: «Ethics of Voice», Claudia Castellucci and Chiara Guidi in Conversation with Joe Kelleher, *Performance Research*, 9 (4), 2004, σσ. 111 & 112.

<sup>9</sup> “The chief technique Kandinsky identified in Maeterlinck’s process was simple word repetition, which ‘deprives the word of its external reference [...] and only the sound is retained’”. Βλ. David F. Kuhns: «An ‘Expressionist Solution to the Problem of Theatre’:

πει: «Με ενδιαφέρει, ερμηνεύοντας κανείς μια φράση, να ανακαλύπτει ακόμη και την ηχογόνο πηγή της [...] Η φυσική πηγή παράγει ενέργεια, δεν παράγει συναίσθημα. Παράγει ήχους και συχνότητες πολύ πριν από το συναίσθημα»<sup>10</sup> ενώ αλλού τονίζει «ο ρυθμός αφηγείται».<sup>11</sup> Αποκαλυπτικό παράδειγμα αυτής της λογικής υπήρξε η παράσταση *Αίας, η τρέλα* του 2004, στηριζόμενη στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Οι τρεις ηθοποιοί<sup>12</sup> επαναλαμβάνουν ένα απόσπασμα του λόγου της Τέκμησας, διαφοροποιούμενοι ως προς τους επιτονισμούς της φωνής και δίνοντας έτσι διαφορετική ο καθένας τους σημασία στα λεγόμενα. Λόγος δραματικός, λόγος παρωδιακός, λόγος σχεδόν διακωμωδών. Η κάθε διαφορετική εκφορά του λόγου δίνει μια διαφορετική σχέση του δράντος υποκειμένου του εκφωνήματος (Αίας) με το αντικείμενο ή την ενέργεια της δράσης του (το φονικό των ζώων). Έτσι, διαδοχικά, ακούγεται η τραγική διάσταση του φονικού με τους ηθοποιούς να κρατούν μαχαίρια, ακολουθεί η παρωδία του μακελειού με τους μπαλτάδες στα χέρια («Και τους μεν ηγέτιζε, τους δ' άνω τρέπων έσφαζε καρράχιζε», στ. 298-299), έπεται η διακωμώδηση της σκηνης μέσω της κόκκινης γόβας στιλέτου –συνδηλωτικής της έλλειψης ανδρείας («κακού τε και βαρυνύχου γόους τοιούσδ' αεί ποτ' ανδρός εξηγείτ' έχειν», στ. 319-320) αλλά ταυτόχρονα και της γυναικείας προέλευσης του λόγου αφού η Τέκμησσα είναι η πηγή της εκφώνησης—όπως και μέσω των εμβόλιμων κωδικοποιημένων γέλιων των υποκριτών που σπάζουν την αφήγηση («Βαριές σωριάζοντας βρισιές [...] ανάκατες με γέλια», στ. 301-302, μετ. Τ. Ρούσου).<sup>13</sup> Δίχως συναίσθημα αλλά ακολουθώντας διαφορετικό ρυθμό εμπλουτίζοντας τον με ανάλογα παραγλωσσικά στοιχεία, ο ηθοποιός εκμαιεύει διαφορετικές καταστάσεις εκφέροντας το ίδιο ακριβώς απόσπασμα.<sup>14</sup> Ο τρόπος εκφώνησης επηρεάζει φυσικά και την ερμηνεία του περιεχομένου του από τον θεατή ενώ αυτή η «σηματική» πληροφορία (signal-information)<sup>15</sup> οδηγεί την προσοχή στην υλικότητα του λόγου, αναδεικνύοντάς τον ως φωνητικό γεγονός.

Η σκηνή της «αναγνώρισης» από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όταν η Αγαθή συνειδητοποιεί ότι κρατά το κομμένο κεφάλι του γιου της Πενθέα, ανήκει πλέον στην παγκόσμια παραστασιολογική ανθολογία, η εικόνα της Σοφίας Μιχοπούλου στην εν λόγω ερμηνεία έχει ταξιθέψει σε όλο τον κόσμο ενώ επανειλημμένες είναι οι περιγραφές της σκηνης από ερευνητές.<sup>16</sup> Την υπενθυμίζω, δανειζόμενος την περιγραφή του Freddy Decreus: «She opened

Geist Abstraction in Performance», στο: *German Expressionist Theatre: the Actor and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σ. 144.

<sup>10</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και Μέθοδος», ό.π., σ. 57.

<sup>11</sup> *Αυτόθι*, σ. 61.

<sup>12</sup> Οι Τάσος Δήμας, Σάββας Στρούμπος και Μελέτης Ηλίας ερμηνεύουν ένα και το αυτό πρόσωπο, εκφέροντας απόσπασμα από τον λόγο της Τέκμησας, όπως αναφέρω αμέσως μετά.

<sup>13</sup> Για μια αναλυτική κριτική της παράστασης, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Δελφοί. XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος», *Νέα Εστία*, τχ. 1770, Σεπτέμβριος 2004, σσ. 344-352.

<sup>14</sup> Για τη διαφοροποίηση του προσλαμβανόμενου μηνύματος ανάλογα με τα παραγλωσσικά σημεία και

την ένταξη μη προσωδιακών ήχων στη Μέθοδο Στανι-σλάφσκι για την επίτευξη μετάδοσης δραματικών πληροφοριών με βάση τη φωνητική ιδιοσυγκρασία αλλά και τις ιδιαίτερες φωνητικές ικανότητες του ηθοποιού βλ. την μαρτυρία του Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics», στον τόμο: Thomas A. Seabock (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge Mass., 1960, σσ. 355-377.

<sup>15</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, ό.π., σ. 83 (ελληνική έκδοση, σ. 107).

<sup>16</sup> Βλ., για παράδειγμα, Marianne McDonald: «Theodoros Terzopoulos a Director for the Ages: Theatre of the Body, Mind, Memory», στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.), *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ό.π. σ. 17. – Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και Μέθοδος»,



her mouth in order to cry and lament, extending her lips as far as humans are able to do, producing a tongue that first hesitantly, later on violently induced a tremor which in turn took possession of her whole body».<sup>17</sup> Αν επέλεξα αυτή την αναπαραστατική περιγραφή είναι για να διευκρινίσω εξ αρχής ότι, από άποψη τεχνικής μεθόδου, η ενεργειακή πορεία του σώματος, όπως και σε κάθε ανάλογη περίπτωση υπέρτατου πόνου,<sup>18</sup> είναι αντίστροφη από αυτή που περιγράφεται εδώ: το σώμα βρίσκεται ήδη στην ενεργειακή εσωτερική του δίνη, μεταφέρει όλη του την ενέργεια στο πρόσωπο, την επικεντρώνει κυρίως στο στόμα-πηγή του λόγου μέσω της γλώσσας η οποία, στην προσπάθειά της να αρθρώσει λέξεις, αλλά βγάζοντας άναρθρους αρχικά ήχους,<sup>19</sup> μετατρέπεται σε ορατό αγωγό αλλά και κέντρο πλέον της κινητικότητας που διαπερνά ολόκληρο το σώμα, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση ότι το υπόλοιπο σώμα μένει ανενεργό.<sup>20</sup> Ανάλογο και αρκετά αποκαλυπτικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο Προμηθέας στην παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου με τον Τάσο Δήμα στον ομώνυμο ρόλο, στην πρώτη εκδοχή του 1995 αλλά και στην πρόσφατη νέα σκηνοθεσία του 2011. Ο Τιτάνας, όντας δεμένος στο κέντρο της σκηνής, βουβός στην αρχή, φαινομενικά στατικός, βρίσκεται στην πραγματικότητα σε ιλιγγιώδη εσωτερική κίνηση ολόκληρου του κορμιού του με τα αυτονομημένα άνω άκρα να μεταδίδουν δονήσεις σε ολόκληρο το σώμα. Το στόμα, χωρίς να αρθρώνει λόγο, συγκεντρώνει τη δόνηση, πληρούται από σάλιο που συσσωρεύεται και ρέει, ένδειξη της εντατικής προσπάθειας και ανάγκης να μετατρέψει σε λέξεις την ενέργεια. Όταν αυτό τελικά συμβαίνει, ένας βόγγος από το εσωτερο σώμα θα ξεπηδήσει πριν πάρει τη μορφή έναρθρου λόγου.<sup>21</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, αυτό που στην πραγματικότητα συμβαίνει είναι ότι η ένταση του σώματος το εμποδίζει να «μιλήσει», μη αφήνοντας την αναπνοή να βρει ηχητική διέξοδο. Σε μια τέτοια κατάσταση, η σε δαμονική κινητικότητα γλώσσα της Αγαύης αδυνατεί να παράξει έναρθρο λόγο αλλά, αντ' αυτού, παράγει, τελικά, άναρθρους ήχους που παραπέμπουν στο ζωόδες και άρα στο πλέον αρχέγονο σύστημα επικοινωνίας.

ό.π., σ. 74.

<sup>17</sup> Freddy Decreus: "The Art of Singing in the 'Antechamber of Death'", στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.), *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ό.π., σ. 203.

<sup>18</sup> Για τη διαδικασία προηγούμενης των όποιων παραγωγιστικών και φυσικά γλωσσικών σημείων κινησιακής φόρτισης σε περιπτώσεις τραγικών προσώπων όπως η Κασσιάνδρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, η Πυθία στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, η Εκάβη στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη ή η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και αντίστοιχες σκηνακές υλοποιήσεις τους βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Υποθέσεις πάνω στη γλώσσα της κίνησης και της χειρονομιακής αφήγησης», στον τόμο του ίδιου: *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σσ. 142-199.

<sup>19</sup> Βλ. Elaine Scarry: *The body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1985: "Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to

the sounds and cries a human being makes before language is learned", σ. 4. Και παρακάτω προσθέτει: «To witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language», σ. 6. Η Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, παρανοώντας προφανώς τη διαφορά μεταξύ γλωσσικών και παραγωγιστικών σημείων, αντιπαράθετεί, ως μη επαληθεύσιμες, τις διαπιστώσεις της Scarry στη σωματικότητα του λόγου που προκύπτει από τη μέθοδο του Τερζόπουλου. Βλ. Π. Χατζηδημητρίου: *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, ό.π., σ. 76.

<sup>20</sup> Η παρεξήγηση πιθανώς οφείλεται στη γνωστή περιγραφή του ίδιου του Τερζόπουλου όταν γράφει για την ίδια σκηνή: "Σιγά σιγά η αλαλία απλώθηκε σε όλο το σώμα", παρόλο που αμέσως μετά προσθέτει: "Και όλο το σώμα παλλόταν", Θεόδωρος Τερζόπουλος: "Αναδρομή και Μέθοδος", ό.π. σ. 74.

<sup>21</sup> Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση της όλης σκηνης σε σχέση με τη σκηνακή διάταξη του χώρου που

Σταδιακά, η άρθρωση φθόγγων, ως δύσκολη γέννα, θα επέλθει προκαλώντας τη λεκτική έκρηξη. Είναι αυτό που η Fischer-Lichte έχει χαρακτηρίσει ως «ex-corporation of speech»<sup>22</sup> παραπέμποντας εύστοχα στις τελετουργικές θυσίες ζώων που περιγράφει ο Walter Burkert.<sup>23</sup> Η γλώσσα, ωστόσο, ως ανατομικό όργανο που έχει αποδομηθεί από το υπόλοιπο σώμα και κινείται αυτόνομα, έχει ήδη προκαθορίσει, αν όχι εκβιάσει, την έκρηξη λόγου που, σε τελευταία ανάλυση, μοιάζει περιττή αφού τα πάντα έχουν «ειπωθεί» μέσω κινησιολογικών και παραγλωσσικών συστημάτων.

Στην παράσταση του μονόπρακτου του Samuel Beckett *Νανούρισμα (Rockaby)* του 2003, η Σοφία Μιχοπούλου στον ρόλο της «Γυναίκας», έγκλειστη σε ένα μαύρο κουτί –μήμα και μήτρα– με μόνο το κεφάλι της να προβάλλει από τη σχισμή, ακούει τον λόγο όχι από μαγνητόφωνο αλλά από τον ίδιο τον σκηνοθέτη καθισμένο απέναντί της. Η μόνη λεκτική συμμετοχή της είναι η εκφορά της λέξης «κι άλλο». Ωστόσο, η λέξη, πριν ακόμη σχηματιστεί, ακουστεί, διαγράφεται με την σε έντονη κινητικότητα γλώσσα ενός ανοικτού, εκφραστικού στόματος: η γλώσσα συλλαβίζει χωρίς ήχο τη λέξη, με μόνη την κίνησή της, έτσι ώστε όταν πλέον εκφέρεται να μοιάζει περιττή. Η γλώσσα εδώ δεν εκφέρει αλλά «δια-γράφει» τον λόγο.<sup>24</sup>

Στην ανάλογης σκηνικής διάταξης παράσταση με τίτλο *Έρμος* του 2007<sup>25</sup>, εμπνευσμένη από το έργο του Carlo Michaelstaedter (1887-1910), *Πειθώ και Ρητορική* (1910), ο Paolo Musio, όρθιος και ακίνητος απέναντι στον σκηνοθέτη που του συμπαραστέκεται λεκτικά, ως ο άλλος εαυτός ενός σπαρασόμενου εγώ, αναλαμβάνει να αρθρώσει έναν λόγο παραληρηματικό, οραματικό, ένα επιθανάτιο ρέκβιεμ για το σύγχρονο άτομο, περνώντας σταδιακά από την απελπισία στην εσωτερική έκρηξη που εξ αρχής εγγράφεται στο παλλόμενο σώμα του. Πριν, ωστόσο, ο λόγος αρχίσει να αρθρώνεται σε λέξεις, επί αρκετά λεπτά, το στόμα, η γλώσσα, βρίσκονται σε διαρκή κινητικότητα, με τους σιελογόνους αδένες σε πλήρη δραστηριότητα εκκρίσεων, σαν ολόκληρη η ενεργειακή δύναμη που έχει συσσωρευτεί σε όλο το σώμα να έχει τώρα μεταποτιστεί στη στοματική κοιλότητα, στα τρέμοντα χείλη που πιέζονται να ανοίξουν από την ενεργή γλώσσα αλλά που, τελικά, το μόνο που ακούγεται είναι οι ακατάστατοι, βασανιστικοί ήχοι της αναπνοής που έχουν ήδη προσδιορίσει με τους ρυθμούς τους το βαθύτερο νόημα των όσων θα ειπωθούν. Όταν, τέλος, οι ήχοι θα κατορθώσουν να σχηματίσουν στοιχειώδη λεκτικά συντάγματα μέσα από επίπονα πλαταγίσματα χειλιών και γλώσσας, ο λόγος θα ακουστεί σαν να εκρήγνυται από τα βάθη του σώματος,<sup>26</sup> σαν σε επώδυνο τοκετό. Η ουσία του λόγου-πόνου που αναφέρει ο Τερζόπουλος.

χαρακτηρίζεται από τον σταυρό και στη συνέχεια από τριαξονικό σχήμα που αντιστοιχεί στις τρεις διαμέτρους μιας άνευ ορίων σφαίρας καθώς και για την κοσμολογική/κοσμογονική ερμηνεία τους βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική γραφή του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Θεατρογραφίες*, τχ. 13, 2005, σσ. 132-149, ιδίως σσ. 142 κ. εξ.

<sup>22</sup> Erika Fischer-Lichte: "Transformations – Theatre and Ritual in the *Bacchae*", στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.), *Journey with Dionysos*, ό.π., σ. 115.

<sup>23</sup> Walter Burkert: *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trans. Pe-

ter Bing, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983 (πρώτη έκδοση: Berlin, 1972).

<sup>24</sup> Για μια κριτική ανάλυση της παράστασης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Ο κύκλος», *Νέα Εστία*, τχ. 1759, Σεπτέμβριος 2003, σσ. 340-342.

<sup>25</sup> Για μια κριτική παρουσίαση της παράστασης, βλ. Dimitris Tsatsoulis: «Der Weg der Asche», *Theater der Zeit*, Nr. 2, Februar 2008, σ. 55.

<sup>26</sup> Όπως χαρακτηριστικά έχει γράψει η Erika Fischer-Lichte με αφορμή την παράσταση των *Βακχών*: «The breathing first rang out loudly from the body of the actor then became an air and energy explosion which

Τα όσα εκτέθηκαν μέχρι στιγμής, μας οδηγούν, για τις ανάγκες της δικής μας εργασίας, στην αποδοχή ενός σχήματος που ακολουθεί την εξής διαδικασία:

1. φορτισμένο ενεργειακά σώμα εν κινήσει
2. επικέντρωση της ενεργειακής φόρτισης στο πρόσωπο και ειδικά στο στόμα
3. παραγωγή ηχομορφικών παραγλωσσικών σημείων μέσω αναπνοής
4. ενεργοποίηση και κινητικότητα των χειλέων και της γλώσσας
5. παραγωγή άναρθρων παραγλωσσικών σημείων
6. παραγωγή έναρθρου λόγου.

Το παραπάνω σχήμα δεν έχει άλλη αξία από το γεγονός ότι η διαδικασία που περιγράφει δεν ολοκληρώνεται πάντα αλλά μπορεί να σταματήσει σε ένα από τα παραπάνω εξελικτικά της στάδια, ήτοι να μην φτάσει ποτέ στον έναρθρο λόγο –όπως αυτό συνέβη στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν– ή, πάλι, αφού ολοκληρωθεί ο κύκλος να αρχίσει μια αντίστροφη πορεία από το έκτο προς το πρώτο στάδιο. Με άλλα λόγια, μια διαδικασία αναρρόφησης του λόγου και επιστροφής στα προηγούμενα άναρθρα, άγλωσσα, εξωφωνημικά ή άφωνα στάδια.

Σε μια πρόσφατη –το καλοκαίρι του 2011– σκηνοθετική επέμβαση που έκανε ο Θεόδωρος Τερζόπουλος στο τρίπτυχο της Γλυπτικής Εγκατάστασης της Καλλιόπης Λεμού με γενικό τίτλο *Esperia*,<sup>27</sup> στις πρώην σταφιδαποθήκες στο Κιάτο, ο θεατής, μπαίνοντας στην πρώτη αίθουσα, παρακολουθεί τη δράση με τίτλο «Lamentia». Η Σοφία Χίλλ βρίσκεται καθισμένη μπροστά σε ένα από τα τεράστιου μεγέθους, φτιαγμένα από σίδηρο, γλυπτά, καλυμμένο από λευκό ύφασμα που μόνο στο τέλος θα τραβήξει αργά για να αποκαλυφθεί ένα αρχέγονο σχήμα συγγενές με κοχύλι που παραπέμπει στα αρχέτυπα και πλήρη συμβολισμών σχήματα της έλικας και της σπείρας,<sup>28</sup> μη κρύβοντας τη θαλάσσια καταγωγή του, άμεσα συνυφασμένη με την έλευση της ζωής, άρα με την ίδια τη γυναίκα. Η Χίλλ, μπροστά στο ακόμα αόρατο αυτό αντικείμενο, παράγει με τη ενέργεια του δονούμενου σώματος, διαρκείς και πολύμορφους ήχους μέσω της αναπνοής της, σαν να συμμετέχει σε πρωτόγονο τελετουργικό μπροστά σε ευγονικό τοτέμ ή, όπερ το αυτό, σαν να γεννά από μέσα της την πρωτόγονη μορφή μέσω ήχων που παραγκωνίζουν τη χρήση της γλώσσας: Ένα στόμα που μιλάει και παρά-

collected the words from the depths of the body and hurled them out», στο «Transformations», *ό.π.*, σ. 115.

<sup>27</sup> Η Γλυπτική Εγκατάσταση της Καλλιόπης Λεμού με γενικό τίτλο *Esperia* σε επιμέλεια Μαρίας Μαραγκούλειτουργήσε ενταγμένη στην 3<sup>η</sup> Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος που συνδιοργανώθηκε από τον Δήμο Σικυωνίων και το Θέατρο Αττις στη Σικυώνα (Κιάτο) από τις 24 έως τις 28 Αυγούστου 2011, με γενικό τίτλο *Εκδίκηση*. Τα γλυπτά τοποθετήθηκαν σε τρεις από τις Αποθήκες ΑΣΟ και ήταν επισκηνισμένα από τους θεατές διαδοχικά ως μέρος ενός εικαστικού-θεατρικού δράσματος με συγκεκριμένη ώρα έναρξης. Η παρουσίασή τους συνδυάστηκε με θεατρική δράση σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, μουσική Παναγιώτη Βελια-

νίτη και φωτισμούς Κώστα Μπεθάνη – Θ. Τερζόπουλου. Με τις γλυπτικές συνθέσεις ανέπτυξαν διάλογο οι ηθοποιοί Σοφία Χίλλ (Lamentia), Σοφία Μιχοπούλου (Eterna) και Ανέζα Παπαδοπούλου (Esperia), υιοθετώντας αντίστοιχα την αφωνία, τον έναρθρο λόγο και την αγλωσσία-φωνητική ηχητικότητα.

<sup>28</sup> Σχήματα που συγγαίνουσαν ιδιαίτερα τους γερμανούς εξπρεσιονιστές όπως ο Oscar Schlemmer στις έρευνές του για τα κοστούμια του έργου *Das Triadische Ballet*. Βλ. Andreas Hüneke: «L' abstrait forme et symbole», στον τόμο: *Oscar Schlemmer*, Catalogue de l' exposition au Musée Cantini, 7 mai – 1<sup>er</sup> août 1999, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Paris – Musées de Marseille, σ. 56.

γει σημασίες χωρίς γλώσσα. Η διαδικασία που περιγράφηκε πιο πάνω, στην παρούσα περίπτωση δεν θα καταλήξει ποτέ στον έναρθρο λόγο, δεν θα φτάσει ούτε στην παραγωγή εξωφωνημικών ήχων. Αντίθετα, θα διακοπεί στο στάδιο τρία και οι θεατές θα εγκαταλείψουν την αίθουσα με την αποκάλυψη του γλυπτού, ως η εικόνα του να συνιστά την πλέον εύγλωττη σημασιακή επεξήγηση του όλου δρώμενου.

Στο τρίτο μέρος του τρίπτυχου, με τίτλο «Esperia», η Ανέζα Παπαδοπούλου υποδέχεται τους θεατές κουλουριασμένη σε ένα άλλο γλυπτό, σε σχήμα στρογγυλού κώνου που παραπέμπει σε φυτική μορφή ή ανατομικό όργανο, ακόμη και σε ινδιάνικη καλύβα μέσα στην οποία η γυναίκα θρηνεί. Αυτό που ακούγεται είναι ένα τραγούδι –θρηνητικός ήχος χωρίς λέξεις που σχηματίζει κατά διαστήματα ακατανόητες συλλαβές αλλά δεν στερείται της συγκινησιακής φόρτισης ενός μοιρολογιού.<sup>29</sup> Η παραγόμενη ηχητικότητα αγγίζει τον άναρθρο λόγο, ανάγοντας την όλη δράση στο προ-γλωσσικό στάδιο του ανθρώπου, σε ένα ενήλικο μωροδιακό φωνητικό ιδίωμα (babbling), συνάδοντας, σε τελευταία ανάλυση, με το όλο αρχέγονο τελετουργικό που υποβάλλει το γλυπτό. Εδώ η διαδικασία θα φτάσει ως το πέμπτο στάδιο χωρίς και πάλι να προχωρήσει σε έναρθρο λόγο ενώ η αγλωσσία –και όχι πλέον η αφωνία– ανάγεται σε ουσία της δράσης.

Ο θεατής, αποχωρώντας, αναλαμβάνει τη διαδικασία αποκρυπτογράφησης των σημείων σύμφωνα με τον δικό του «εσώτερο» πολιτισμικό κώδικα. Με άλλα λόγια, καλείται να κινητοποιήσει τη μνήμη, να ανασύρει τους λησμονημένους ήχους που κατείχε πριν αποκτήσει τους φωνητικούς περιορισμούς που του επέβαλε η εκμάθηση της μητρικής του γλώσσας. Όπως είχε έγκαιρα παρατηρήσει ο Roman Jakobson, «the babbling child can accumulate articulations which are never found within a single language or even a group of languages» για να προσθέσει ότι «no limits can be set on the phonic powers of the prattling child [...] Without the slightest effort, [it] can produce any –and all– sounds contained in human languages».<sup>30</sup> Ο Τερζόπουλος, μιλώντας για τη μνήμη του σώματος, αναντίρροπα συμπεριλαμβάνει και την μνήμη των χαμένων ήχων που ο ηθοποιός του πρέπει να επανανακαλύψει, καταπολεμώντας τη «phonic amnesia», ανασύροντάς τους από τα βάθη του σώματος: «the echo of another speech and of something other than speech: an echolalia, which guarded the memory of the indistinct and immemorial babble», όπως ο Heller-Roazen έχει υποστηρίξει με άλλη αφορμή.<sup>31</sup> Κάτι που δεν είναι ξένο με το ευρύτερο διαπολιτισμικό πρόγραμμα<sup>32</sup> που ακολουθεί ο Τερζόπουλος και θα μπορούσε άνετα να συμπεριλάβει τα «phonological universals», όπως θα έλεγε ο Jakobson.

<sup>29</sup> Για τον θρήνο στις παραστάσεις Αρχαίου Δράματος στον Τερζόπουλο και τις σχέσεις του με τις λαϊκές μορφές μοιρολογιού, βλ. Κατερίνα Αρβανίτη: «Το θρηνούν σώμα. Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος», στον τόμο: *Πρακτικά 1<sup>ης</sup> και 2<sup>ης</sup> Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος*, Σικινών, Σεπτέμβριος 2005 & Αύγουστος 2006, *Πρώτη Συνάντηση: «Σκότος εμών φάος – 2005»*, Εκδόσεις Κατάγραμμα, Κιάτο, 2011, σσ. 99-120.

<sup>30</sup> Roman Jakobson: *Child Language, Aphasia, and Phonological Universals*, trans. Allan R. Keiler, Mouton, The Hague, 1968, σ. 26.

<sup>31</sup> Daniel Heller-Roazen: *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books, New York, 2008, σ. 11 & σ. 12.

<sup>32</sup> Για την έννοια του διαπολιτισμικού θεάτρου του Θεόδωρου Τερζόπουλου όπως εγώ το προσεγγίζω βλ. Dimitris Tsatsoulis: «Zirkel und Winkelmaß / The Circle and the Square», στον τόμο: Frank M. Raddatz (ed.), *Journey with Dionysos*, ό.π., σ. 42-54. Επίσης, του ιδίου: «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σημινοθετική “γραφική” του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Θεατρογραφίες*, ό.π., και, του ιδίου: «Γεωμετρώντας τον χώρο – Διασχίζοντας τον χρόνο. Το συμπαντικό σώμα στη γραφή του Θεόδωρου Τερζόπουλου», στον τόμο: *Πρα-*

Στην παράσταση «Αυτοσχεδιασμός», τρίτο μέρος της παράστασης *Τρίπτυχο* του 2004, εμπνευσμένο από τα σύντομα μονόπρακτα του Beckett, το στόμα-πηγή λόγου –και κύριο εργαλείο της μιμικής του προσώπου– έχει συγκεντρώσει, ήδη με την εμφάνιση του ηθοποιού, του Τάσου Δήμα, όλη την ενεργειακή φόρτιση του σώματος. Το υπόλοιπο πρόσωπο, παγωμένο εκφραστικά, παραπέμπει σε μάσκα, μη συμμετέχοντας στην προσπάθεια επικοινωνίας. Τα τρεμάμενα χείλη προσπαθούν να αρθρώσουν μάταια λόγο, η ένταση έχει συσσωρεύσει σάλιο που ρέει αντί για τις αναμενόμενες λέξεις που, ωστόσο, διαγράφονται ακατανόητες και χωρίς ήχο στο στόμα, καθώς τα χείλη απαντούν άλλοτε με αργές και άλλοτε με χειμαρρώδεις κινήσεις στις μονολεκτικές ερωτήσεις του σκηνοθέτη: «τι;», «πότε;», «πού;» ο οποίος ακούει προσεκτικά, νεύοντας το κεφάλι, την αφήγηση του βουβού στόματος. Ενός στόματος-σώματος σε πλήρη αγλωσσία-αφωνία αλλά απόλυτα εύλωττου σε εναλλαγές διαθέσεων του φορέα του, αφηγηματικού, επεξηγηματικού, βαθύτατα επικοινωνιακού. Το μπεκετικό *Not I*, αλλά εδώ, χωρίς τον λόγο. Όμως, με ένα εξίσου εκφραστικό στην αλαλία του στόμα που θα καταλήξει σε ένα βαθύ γέλιο που σχηματίζεται πάνω του και αντανακλάται στο ηχηρό γέλιο του συνομιλητή-σκηνοθέτη. Διαπιστώνουμε ότι στην παράσταση αυτή, η εξελικτική πορεία φτάνει μόλις στο δεύτερο στάδιο.

Αντίθετα, στην πλέον πρόσφατη παράσταση της Ομάδας, στο *Alarme*, της περιόδου 2010-2011, παράσταση που απεικονίζει τη σύγκρουση Ελισάβετ – Μαρίας Στιούαρτ στηριζόμενη στην αλληλογραφία τους,<sup>33</sup> όχι μόνο όλα τα περιγραφέντα στάδια ολοκληρώνονται αλλά και ακολουθείται η αντίστροφη πορεία τους προς την αρχή. Και αυτό συμβαίνει πλειστάκις κατά τον παραστασιακό χρόνο. Ο λόγος της παράστασης, αποσπασματικός, επαναλαμβανόμενος, διέπεται ολοκληρωτικά από μουσικότητα και ρυθμό. Τα σώματα των δύο ηθοποιών σε παράδοξη στάση, οριζοντιωμένα ως τη μέση στο επικλινές έδαφος και με τον κορμό τοποθετημένο καθέτως, εκβράζουν τις λέξεις άλλοτε θυμωμένα, άλλοτε ευγενώς περιπαικτικά, άλλοτε με έκδηλη ειρωνεία ή και μίσος. Η εναλλαγή ελληνικών-αγγλικών-γαλλικών καθιστά τον «διάλογό» τους ακόμη ρυθμικότερο, τις λέξεις απλά ηχητικά σώματα, υποσκάπτοντας όμως την όποια σημασία τους. Η αναπνοή κρατάει την ρυθμική εκροή των λέξεων με επαναλαμβανόμενες εισπνοές-εκπνοές ανάμεσα στην εκφορά τους ενώ, καθώς ο ρυθμός επιταχύνεται, οι λέξεις αυτονομούνται, χάνουν τη σημασιακή τους υποστήριξη και μετατρέπονται σε απλά σημαίνοντα ομόλογα του ήχου της αναπνοής για να καταλήξουν να απορροφηθούν πλήρως από αυτήν: η λέξη μετατρέπεται έτσι σε ήχο του σώματος που μοιάζει πλέον να τον εκπέμπει από τα έγκατά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πορεία των λέξεων που εκφέρει κάποια στιγμή η Σοφία Χιλλ ως Ελισάβετ: μετά τα αυξανόμενης ρυθμικής έντασης και επαναλαμβανόμενα «love - me», «kill - me», «hate - me», «trust - me», η επιτάχυνση της εκπνοής-εκφοράς καταστρέφει τα ρήματα αφήνοντας να ακούγεται ακόμα, επαναλαμβανόμενη, μόνο η αντωνυμία “me” έως ότου φτάνει στο σημείο ολόκληρο το σώμα να εκτινάσσεται σαν για να την ξεράσει ως άσημο ήχο<sup>34</sup>, επιβάλλοντάς την αμετάκλητα στην αντίπαλο. Έτσι, ολόκληρο το σώμα της Ελισάβετ μετατρέπεται σε ένα αυταρχικό «εγώ» που απτηχεί-διαχέεται στον χώρο.

κτικά 1<sup>ος</sup> & 2<sup>ος</sup> Συνάντησης Αρχαίων Δράματος: 1<sup>η</sup> Συνάντηση: «Σκότος εμόν φάος – 2005», ό.π., σσ. 49-98.

<sup>33</sup> Για μια αναλυτική κριτική της παράστασης, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Αγώνες εξουσίας», *Νέα Εστία*, τχ. 1842, Μάρτιος 2011, σσ. 547-550.

<sup>34</sup> Για την έννοια της ασημίας που αντιστοιχεί στη λαλιά των πουλιών αλλά και στις βαρβαρικές γλώσσες βλ. Ηλίας Σπυροπούλος: “Άσημος, βαρβαρική και αποκλίνουσα φωνή στην Αρχαία Κωμωδία”, στο: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, *II Διεθνής Συ-*

Ωστόσο, η πλήρης αναρρόφηση του λόγου από το σώμα και η συνέχισή του σε καθαρά υλική διάσταση συντελείται στη συγγλονιστική σκηνή όπου οι δύο βασιλίσσες, αντιμαχόμενες λεκτικά ως αρχαϊκές Σφίγγες λαξευμένες σε αέτωμα<sup>35</sup> που διαιωνίζουν τη διαμάχη τους, εξακολουθώντας να διατηρούν τον ρυθμό του ομιλούντος στόματος, σβήνουν τις λέξεις για να συνεχίσουν την έριδα μέσω των φιδίσων, υπερκινητικών, εύπλαστων, χυμωδών και χειμαρρωδών τους γλωσσών-ανατομικών οργάνων που κρέμονται τεράστιες έξω από τα στόματά τους. Γλώσσες που προβάλλουν τη σάρκινη υπόστασή τους, αποκομμένες από τα σώματα, τα πρόσωπα, τα στόματα, ατάρκεις στην κινητική τους λογοδιάρροια, πλήρως απεξαρτημένες από τη λέξη και από τον φωνητικό ήχο. Γλώσσες – λόγος. Και καθώς ο φωτισμός επικεντρώνεται στα πρόσωπα, βυθίζοντας το υπόλοιπο σώμα στο σκοτάδι, μοιάζουν με γλώσσες ασώματες που αν και αποκομμένες από τις οργανικές πηγές ενέργειας, συνεχίζουν να εκφέρουν λόγο ή καλύτερα, να «γράφουν» λόγο πάνω στη σκηνή. Αγγίζοντας την περίπτωση της «ασωματογλωσσογραφής» (asomaglossography).<sup>36</sup> Μήπως, άλλωστε, οι δύο βασιλίσσες δεν είναι αιώνες τώρα νεκρές, ασώματες, και μόνο η γλώσσα τους επιβιώνει γραμμένη σε μαρτυρίες; Το «παράδοξο» ενός εγώ που όντας νεκρό, μη ον, αρθρώνει πρωτοπρόσωπο λόγο μέσω γραφής: αυτοβιογραφίες, αλληλογραφίες κ.λπ.

Επιπλέον, οι γλώσσες, απομιμούμενες την εκφορά του λόγου, την ίδια στιγμή τον καθαιρούν προτείνοντας αντί αυτού τη δική τους υλικότητα, σάρκινη ύπαρξη που δεν απομιμείται αλλά «είναι» με όλη της την αλήθεια, με άλλα λόγια εγγράφονται οι ίδιες ως σημεία στο βιβλίο της σκηνης, υποκατάστατα της πραγματικής γραφής των δύο βασιλίσσων.

Με το *Alarme*, όπου το παραγλωσσικό ή και το α-γλωσσικό σύστημα κυριαρχούν, και όπου η ηχηρή παρουσία της γλώσσας-ανατομικού οργάνου οπτικοποιεί τον εξορισμένο λόγο και υποκαθιστά τη γραφή, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος προχωράει σε μια ακόμη ριζοσπαστικότερη ρήξη –σε σχέση με την ήδη υπάρχουσα– με το δυτικό λογοκεντρικό<sup>37</sup> θέατρο: φέρνει στην επιφάνεια όχι μόνο τις λησμονημένες κινησιακές δυνατότητες του συμπαντικού

νάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (Δελφοί, 15-20 Ιουνίου 1986), Αθήνα, 1989, σσ. 156-157.

<sup>35</sup> Το επικλινές σκηνικό πάνω στο οποίο βρίσκονται οι δύο βασιλίσσες θυμίζει πράγματι ένα μισό αέτωμα αλλά σε μαύρο χρώμα.

<sup>36</sup> Όρο που δανείζομαι από τον Daniel Heller-Roazen: “Aglossostomography”, στο *Echolalias. On the Forgetting of Language*, ό.π., σσ. 149-161, άρθρο που αντιπαράβλλει την έννοια του τίτλου, δηλαδή της ιατρικού ενδιαφέροντος “αγλωσσοστοματογραφής” σε εκείνη της “ασωματογλωσσογραφής”.

<sup>37</sup> “Πιστεύω ότι το θέατρο πρέπει να αποκοπεί από τη λογοτεχνία. Για να γίνει αυτό, πρέπει να εξαγνίσουμε το θέατρο από το Κείμενο. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να αμφισβητήσουμε την προτεραιότητα των λέξεων. Ο λόγος, όπως τον αντιλαμβάνομαι δεν είναι ποτέ μια λογοτεχνική γλώσσα. Είναι κάτι περισσότερο, βιολογικό ή πνευματικό, με την έννοια ότι κατέχει τη πρωταρχική λειτουργία της γλώσσας”. Θεόδωρος Τερζόπουλος:

“Αναδρομή και Μέθοδος”, ό.π., σ. 57. Στην πραγματικότητα, ακόμη κι όταν ακούγονται αποσπάσματα του κειμένου, δεν πρόκειται για απόρριψη του αλλά για διαφορετικό τρόπο υποκειντικής διαχείρισής του. Ούτως ή άλλως, οι σηνοθεσίες του Τερζόπουλου δεν εντάσσονται στις μεταμοντέρνες αλλά περισσότερο στον χώρο του αποκαλούμενου μεταδραματικού θεάτρου. Γενικότερα, ωστόσο, την ανάγκη απεξάρτησης της παράστασης από το προϋπάρχον γραπτό κείμενο και τον ελεύθερο χειρισμό του τελευταίου είναι άποψη που ακολουθεί το μεγάλο μέρος του σύγχρονου παγκοσμίου θεάτρου, υλοποιώντας τα όσα στις αρχές του αιώνα οραματίστηκε ο Antonin Artaud. Πρβλ. τη ριζοσπαστική θέση της Claudia Castellucci: “There is a tradition governing words in the theatre in which their sole *raison d’être* would seem to be signification. This is not a thinking with which we have very much to do. Perhaps because we do not consider our theatre to be a branch of literature», στο «Ethics of Voice», ό.π., σ. 112.

σώματος αλλά και εκείνες των ήχων του, παραπέμποντας έτσι στην απώτερη, «άγρια» εποχή της ανθρωπότητας όπου η επικοινωνία επιτελείτο πρώιστα μέσω του ανθρώπινου ηχοσυστήματος και της εκφραστικότητας –μιμικής του προσώπου– προεξάρχοντος του στόματος.<sup>38</sup> Ήτοι, παραπέμποντας στο ζώδες. Με άλλα λόγια, στο διονυσιακό.

Και αυτό ταράσσει συθέμελα τον έλλογο, δομημένο στον σημασιολογικά φορτισμένο, έναρθρο και άρα ορθολογικό κόσμο μας.

<sup>38</sup> Είναι γνωστό ότι πολλές από τις εκφράσεις του προσώπου και ειδικότερα του στόματος είναι κοινές μεταξύ ανθρώπου και ανθρωποειδών ζώων. Βλ. σχετικά, Εουτζένιο Μπάρμπα – Νίκολα Σαβαρέζε: *Η μυστι-*

*κή τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, μετ. Μαρία Χατζημανουήλ, Κόαν, Αθήνα, 2008 (αναθεωρημένη έκδοση), σσ. 206 κ. εξ.

## ASTERIOS TSIARAS

### DRAMA IN EDUCATION: AN INTERPRETATIVE STUDY OF GAVIN BOLTON'S TEXTS ON LEARNING THROUGH DRAMA

#### *Introduction*

In recent decade, drama, under the name of theatrical education, has earned an increasingly secure place in Greek primary school curriculum. The teaching of primary school drama has been influenced by a number of national and international trends. Focussing on the process of developing original drama through improvisation rather than on the production of scripted plays, this method is used to promote personal development and to explore issues associated with other subject areas besides drama. Although critics of process drama have objected to a perceived lack of theatre knowledge and skills in this approach, Greek teachers, however, have found an effective means of bridging the process-product divide in a multi-level programme that begins with process drama and leads to a study of interpretative theatre production in primary and secondary education. This strategy parallels a collective trend in Greek theatre history as well as drawing on the inherent educational power of theatre.

The relationship between theatre and drama is a complex one the subtleties of which have been virtually ignored because of the historical situation which drove drama teachers into two opposite camps. One of them included those who saw school drama as the acquisition of theatre skills, training students as performers<sup>1</sup>, and the other one those who believed in child-centred education, the 'progressiveness' of which was measured by the degree to which the students were not trained as performers. The latter claimed that the educational reward came from the dramatic process, not its product.<sup>2</sup>

My intention, in this article, is to introduce Gavin Bolton's theory about drama in education.<sup>3</sup> Bolton wishes to see essential differences and similarities between drama and theatre

<sup>1</sup> A leading figure of the controversy in the United Kingdom, David Hornbrook, has led a revolt against what he calls 'the worst characteristics of school drama's progressive legacy'. He is supported by Peter Abbs, who alleges that drama, used extensively as a medium for cross-curricular learning, and has lost its integrity. See D. Hornbrook, 'Can we do ours, Miss?: Towards a dramatic curriculum', *The Drama / Theatre Teacher*, 4(2), 1992, pp.16-20. ; P. Abbs, 'Abbs Replies to Bolton', *Drama*, 1(1), pp.2-6. and P. Taylor, & D. C. Warner: *Structure and spontaneity: the process drama of Cecily O'Neill*, Trentham, Stoke on Trent, 2006, p.32. See also S. M. Kao, & C. O'Neill: *Words into worlds: learning a second language through process drama*, Ablex, Stamford, 1998, p.3. ; N. McCaslin: *Children*

*and drama*, Longman, New York, 1981, p.186. and D. Hornbrook: *On the Subject of Drama*, Routledge, London, 1998, p.114.

<sup>2</sup> See S. M. Kao, & C. O'Neill, 1998, op. cit. σ.3. ; C. P. Epskamp: *Theatre for development: an introduction to context, applications, and training*, Zed Books, London, 2006, p.154. See also J. Somers: *Drama and theatre in education: contemporary research*, Captus University Publications, North York, Canada, 1996, p.125. and R. Courtney: *Play, drama & thought; the intellectual background to drama in education*, Drama Book Specialists, New York, 1974, p.28.

<sup>3</sup> Gavin Bolton is a graduate of Sheffield University. He taught for thirteen years to various groups of students, from elementary and secondary to sight and



in respect of mode and structure.<sup>4</sup> By mode he is referring to the quality of the behaviour of any participant who is consciously engaged in some form of make-believe activity.<sup>5</sup> He uses the term 'acting' as all-embracing, applying it to both the child's and the man's behaviour.<sup>6</sup> This allows him to think in terms of the continuum of acting behaviour (Dramatic playing – Performing) rather than two separate categories.<sup>7</sup> He proposes that there are enough occasions in children's play, student's creative drama and theatrical performance, when the acting mode, in terms of the participant's intention of mental set, is ambiguous and not purely one thing or another to justify the image of a continuum rather than separate categories.<sup>8</sup> Bolton finally notes that whichever of these dimensions is selected the potential pivotal relationship between experiencing and showing can occasionally sharpen the work at the dramatic playing end of the continuum and always enrich any move towards the other end.<sup>9</sup>

At first, Gavin Bolton usefully coined the phrase 'acting-out' as an umbrella term to cover seemingly countless varieties of dramatic behaviour to be found in schools. A popular way of categorizing acting-out is to use the criterion of outer form: movement, mime, dance-drama, role-play, improvisation, scripted-work, performance and so on. He finds it more useful

hearing impaired. In 1958, Gavin became Deputy Principal of Secondary Schools. In 1961, he took the position of Drama Advisor to the Education Authority in County Durham. He joined the staff of Durham University in 1964 and taught there until his retirement in 1989. He is currently an Adjunct Professor at Victoria University in British Columbia, and a visiting professor at New York University and the University of Central England at Birmingham.

<sup>4</sup> Bolton accepts the idea that theatre is normally linked with a place and that for many people theatre is a job. See G. M. Bolton, *Drama as education: an argument for placing drama at the centre of the curriculum*, Longman, Harlow, Essex, 1988, p.47. and J. Davison, & J. Moss: *Issues in English Teaching*, Routledge, London, 2000, p.74. See also G. M. Bolton: *Towards a theory of drama in education*, Longman, London, 1979, p.75. and D. Hornbrook: *Education and dramatic art*, Routledge, London, 1998, p.164.

<sup>5</sup> He is pointing out characteristically: "If we were to watch a child in a garden being a policeman, we would say he is 'playing'; if we watched an actor on stage being a policeman, we would say he is 'performing'. We might agree that although both are 'pretending' there is a difference in quality or mode of action. It will be useful to attempt to determine at least some of the characteristics of these two behaviours" See N. McCaslin: *Children and drama*, University Press of America, Lanham, MD, 1985, p.187. and J. O'Toole, M. Stinson, & T. Moore: *Drama and curriculum: a giant at the door*,

Springer, New York, 2009, p.120.

<sup>6</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.139. ; L. Bresler: *International handbook of research in arts education*, Springer, The Netherlands, Dordrecht, 2007, p.414. and C. O'Neill, *Drama worlds: a framework for process drama*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1995, p.82.

<sup>7</sup> He is pointing out: "Child drama, creative drama, creative dramatics, educational drama, whatever we care to call non-performance drama in schools seems logically to be placed towards the left rather than the right of the continuum for the ultimate responsibility, intention and skills of the actor must lie in his ability to give someone else an experience. In other words the fundamental difference in the mode required lies not just in the skills employed but is a matter of mental set." See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.139. ; N. McCaslin, 1981, op. cit., p.187. See also H. Nicholson: *Teaching drama 11-18*, Continuum, London, 2000, p.17. and R. Courtney: *Play, drama & thought: the intellectual background to dramatic education*, Simon & Pierre, Toronto, 1989, p.57.

<sup>8</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., pp.27,124. ; G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.115. and P. Taylor, & C. D. Warner, 2006, op. cit., pp.32,66.

<sup>9</sup> See G. M. Bolton: 'The concept of 'showing' in children's dramatic activity', *Young Drama*, 6(3), 1978, pp.97-101. and G. M. Bolton: *Dorothy Heathcote's story: biography of a remarkable drama teacher*, Trentham Books, Stoke-on-Trent, 2002, pp.64,131. See also G. M. Bolton, 1988, op. cit., pp.24,142,154. and G. M. Bolton,

to classify the activity according to its orientation, that is to say experiencing, performing and practicing.<sup>10</sup>

He is more concerned with the child's involvement in a symbolization process in the art form and suggests that the essential feature of the teaching relates to the nature of the experience the learner has in the drama. He has been away from direct experiencing to a shifting dialectic between experiencing and demonstrating.<sup>11</sup> In other words, the dialectical unity of the experience is made up of a submission to the experience and a reflection upon it. Reflection is a process separate from this significant experience, although this did not necessarily mean it came after the drama was finished, it may have come within the drama or at a later period.<sup>12</sup>

In the beginning, he believed that apparently the child had his own kind of drama if only teachers would give him a chance. This child-centred philosophy approaches drama in terms of developmental growth with natural rhythms and of spontaneous expression, and the teacher as an observer or follower.<sup>13</sup> Later, he advocates that the emphasis has not been on the script, on speech, on mime, on the child or on movement but on the thing that is created.<sup>14</sup>

This greater concern, with shifting the experience of the participant up and down a sliding continuum from direct experiencing to representing, has led Gavin Bolton to move away from make-believe play and living-through drama as his fundamental model and building block in educational drama.<sup>15</sup> Gavin Bolton possibly takes the game element and relates it to

1979, op. cit., pp.54,57,102.

<sup>10</sup> See D. W. Booth: *Story drama: creating stories through role playing, improvising, and reading aloud*, Pembroke, Markham, Ontario, 2005, p.15. ; P. Moore: *Acting out: therapy for groups*, Arena, Vermont, 1997, p.28. and J. Winston, *Drama, narrative, and moral education: exploring traditional tales in the primary years*, Falmer Press, London, 1998, pp.76,104.

<sup>11</sup> Bolton supports the idea there are two basic polarities in dramatic activity: The first is moving in a direction of being or experiencing and the second is moving in a direction of giving someone else an experience, that is, performing. The former tends to be characterized by a spontaneous, existential quality that is perhaps found at its most intense in children's playing. The latter tends to be characterized by a demonstrating quality that is found in professional theatre. These two orientations can be seen as a continuum rather than as divisions. See C. Day and J. Norman: *Issues in educational drama*, Falmer Press, London, 1983, p.50. ; G. M. Bolton, 2002, op. cit., p.132. and G. Bolton, 1979, op. cit., p.6.

<sup>12</sup> See G. Bolton, 1979, op. cit., pp.122,126,127. ; D. Davis: *Interactive research in drama in education*, Trentham, Stoke-on-Trent, 1997, p.13. See also G. M. Bolton, 2002, op. cit., pp.63,64,94. and T. Jackson: *Learning through theatre: new perspectives on Theatre in*

*Education*, Routledge, London, 1993, p.27.

<sup>13</sup> See R. Wooster: *Contemporary theatre in education*, UK Intellect, Bristol, 2007, p.7. ; T. Jackson, 1993, op. cit., p.16. See also J. Somers, *Drama and theatre in education: contemporary research*, Captus University Publications, North York, ON, Canada, 1996, p.125. and D. Heathcote, L. Johnson, & C. O'Neill, *Collected Writings on Education and Drama*, Northwestern University Press, Evanston, 1991, p.42.

<sup>14</sup> Gavin Bolton is pointing out characteristically: "we must aim at using the heart of drama, which is the dramatic situation. Our aims are helping children to understand, so that they are helped to face facts and to interpret them without prejudice, so that they develop a range and degree of identification with other people, so that they develop a set of principles, a set of consistent principles, by which they are going to live". See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.179. ; D. Heathcote, & M. G. Bolton, *Drama for learning: Dorothy Heathcote's mantle of the expert* approach to education, Heinemann, Portsmouth, NH, 1995, pp.84,103. See also G. M. Bolton, 2002, op. cit., p.93. and N. Dodd, & W. Hickson, *Drama and theatre in education*, Heinemann, London, 1971, p.12.

<sup>15</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 1979, pp.53,54,57. ; G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.124. and J. Neelands, *Making sense of drama: a guide to classroom practice*, Hein-

the structure of the drama. This fosters a conscious self-projection into the rule-governed interaction and, as with game, it allows for maximum self-release without ever losing sight of the need for strategy and tactics. Moreover, it demands of the participant a constant analyzing of the state of play.<sup>16</sup> Finally, he suggests that the knowledge that is developed in a drama lesson is brought about by subjective engagement with the object which more importantly results in an inter-subjective negotiation of meanings to reach a common understanding.<sup>17</sup>

### *Modes of acting behaviour on educational drama*

Gavin Bolton is pointing out that there are three basic modes of 'as if' behaviours, which in their purest forms contrast fundamentally with each other in psychological terms. In less pure forms they overlap with each other, but it is easier to identify them for the time being as opposite poles of experience.<sup>18</sup>

The clearest distinction can be made between dramatic playing and performance. When dramatic playing becomes Drama as an art form, it is characterized by three significant features, a special sense of time, a special quality of meaning and a special quality of feeling.<sup>19</sup> The dramatic playing mode has specific characteristics as experiential, spontaneous, existential, not repeatable and private emphasis on internal.<sup>20</sup> On the contrary, the performing mode has specific characteristics which are less spontaneous and more repeatable, public and concerned with demonstrating to an audience, focusing on the external form of drama.<sup>21</sup> There

emann, London, 1986, p.65. See also R. Courtney, *Handbook of educational drama and theatre*, Greenwood press, London, 1982, p.31. and L. Laidlaw: *Re-inventing curriculum: a complex-perspective on literacy and writing*, Erlbaum Associates, Mahwah, N.J, 2005, p.176.

<sup>16</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 1988, p.84. and C. Day, & J. Norman: *Issues in educational drama*, Falmer Press, London, 1983, p.49. See also L. Tickle, *The Arts in education: some research studies*, Croom Helm, London, 1987, p.173. and M. Peter, *Drama for all: developing drama in the curriculum with pupils with special educational needs*, D. Fulton, London, 1994, pp.14,55.

<sup>17</sup> See G. Bolton, 1988, op. cit., p.122. and G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.75. See also J. P. Allen, *Drama in schools: its theory and practice*, Heinemann Educational, London, 1979, p.108. and P. Taylor, & C. D. Warner, 2006, op. cit., p.36.

<sup>18</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 1988, p.101. ; G. M. Bolton, op. cit., 1979, p.82. and R. J. Landy, *Drama therapy: concepts theories and practices*, C.C. Thomas, Springfield, U.S.A., 1994, p.87.

<sup>19</sup> Gavin Bolton was influenced by determinism. He thinks phenomenologically with a societal bias and uses

many frames in a playful relativity. He relies on objectivity and approaches educational drama through theatrical form. He disagrees with romanticism and idealism on educational drama and challenges students to assume a role on a continuum from the dramatic playing mode (spontaneous improvisation) to the performance mode (theatre). See G. M. Bolton, 1988, op. cit., pp.41,122. and R. Courtney, 1974, op. cit., p.57. See also J. O'Toole, M. Stinson, and T. Moore, 2009, op. cit., p.139. and J. Nixon: *Drama and the whole curriculum*, Hutchinson, London, 1982, p.39.

<sup>20</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., pp.124,160. ; G. M. Bolton, op. cit., 1979, pp.52, 55. and G. M. Bolton, op. cit., 1995, p.106. See also P. Taylor, & D. C. Warner, op. cit., 2006, pp.46, 48, 49, 66. ; C. O'Neill, & A. Lambert: *Drama structures: a practical handbook for teachers*, Stanley Thornes, Cheltenham, 1982, p.64. and Canadian Council of Teachers of English and Language Arts, *English quarterly*, Canadian Council of Teachers of English and Language Arts, Calgary, 2002, pp.25, 27.

<sup>21</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 1988, pp.122, 124, 128. ; R. Courtney, 1974, op. cit., p.57. and C. Day, & J. Norman, 1983, op. cit., p.81.

is, also, a third mode which evokes a different mental set from either of the other two and this is the exercise mode the intention of which is to practice something. The exercise mode has specific characteristics such as task oriented, clear rules and tight structure.<sup>22</sup>

These three contrasted psychological behaviours –practicing, communicating and experiencing– have different kinds of learning potential. Performing may clarify to the participant what is already known, exercise may reinforce what is already known, and dramatic playing may modify what is already known.<sup>23</sup> According to Bolton, when children play, they do not usually ‘perform’ their playing. In other words, for children, playing is likely to have the greater potential for understanding new experience.<sup>24</sup>

Each of these modes in educational terms has both strengths and weaknesses. For instance, while dramatic playing may have a potential for learning new things because of its spontaneous, existential qualities, it may be less effective because it lacks the strong sense of purpose and tightness of structure of an exercise form.<sup>25</sup> One of the features of Bolton’s modern approach to drama in education is that he either finds a dramatic form that combines at least two of these three modes. For instance, he employs the existential quality of dramatic playing with the structure of an exercise or uses –within the same drama work– a flexible sequence of performing, exercise, dramatic playing, in any order, so that all kinds of learning potential are reinforced.<sup>26</sup>

### *The relationship of creative drama to theatre*

The controversy over whether children should be trained as performers has, in the past, given a disproportionate attention to that aspect of theatre connected with acting, neglecting the more fundamental elements of dramatic form.<sup>27</sup> Bolton suggests that the examination

<sup>22</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.55, 62, 63. and G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.128,160. See also R. Courtney, op. cit., 1989, p.57. and N. Morgan, & J. Saxton: *Teaching drama: a mind of many wonders*, Heinemann, Portsmouth, N.H., 1987, pp.22, 25.

<sup>23</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.124. and J. Neelands, 1986, op. cit., pp.37, 56. and D. Heathcote, & G. M. Bolton, op. cit., 1995, p.172. See also J. Somers, 1996, op. cit., p.55, 155.; G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.52, 82. and C. Day & J. Norman, 1983, op. cit., p.49.

<sup>24</sup> Bolton says that whether the children are in role as a goal-keeper, a cowboy or a 17th-century Puritan, they express themselves experientially. They do not describe or demonstrate these roles; they experience the passion of them. See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.101.; T. Jackson, 1993, op. cit., p.39. and C. Day & J. Norman, 1983, op. cit., p.49. See also G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.112, 133. and L. Bresler: *International handbook of research in arts education*, Springer, The Netherlands,

Dordrecht, 2007, p.210.

<sup>25</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 1988, pp.17, 124.; C. Day, and J. Norman, 1983, op. cit., pp.52, 58, 62.; T. Jackson, 1993, op. cit., p.41. and D. Davis, *Edward Bond and the dramatic child: Edward Bond’s plays for young people*, Trentham, Stoke on Trent, 2005, p.174.

<sup>26</sup> See D. J. Hargreaves: *Children and the arts*, Open University Press, Milton Keynes, 1989, pp.x,135. and C. Day and J. Norman, 1983, op. cit., pp.52, 81,158. See also G. M. Bolton, 1988, op. cit., pp.84, 158.; M. Stinson, and T. Moore, 2009, op. cit., p.139. and T. Philip, *The drama classroom: action, reflection, transformation*, Routledge, London, 2000, p.316.

<sup>27</sup> See M. Banham, & J. R. Hodgson, *Drama in education: the annual survey*. 3, Pitman, London, 1975, pp.66, 67.; J. Somers, 1996, op. cit., p.69. and J. K. Polisini, *Children’s theatre: creative drama and learning*, University Press of America, Lanham, MD, 1986, p.146. See also J. P. Allen, *Drama in school: its theory and prac-*

of the internal structure of dramatic playing, exercise and theatre reveals that at this deeper level the three modes share the same core components: focus, tension, contrast and symbolization.<sup>28</sup> These are the very tools with which the playwright and director manipulate their craft, tools which the youngest child entering an 'as if' form of behavior unconsciously deploys in creating a fictitious context. In other words, in this sense the child is operating in dramatic form.<sup>29</sup>

Bolton's modern approach, therefore, includes acknowledgement by the teacher that although a theatrical presentation may no longer be a priority he has a parallel responsibility to the playwright or director.<sup>30</sup> He is also advocating that actor-training is concerned with developing skill in representation, a process of describing a character's emotional state. In this case a director's responsibility lies beyond the overall meaning of the thing created, the play itself.<sup>31</sup>

He suggests that as the playwright builds tension for the audience, the teacher builds tension for the children. As the playwright, the director and the actors highlight meaning for the audience by the use of contrast in sound, tight dramatic structure and movement, so does the teacher for the children.<sup>32</sup> As the playwright chooses with great care the symbolic actions and objects that will operate at many levels of meaning for the audience, so will the teacher help the children find symbols in their work.<sup>33</sup> One of the principal functions of a drama teacher is to use theatrical form in order to enhance the meaning of the participants' experience. Through the use of the theatrical elements of tension, focus, contrast and symbolization, actions and objects in drama become significant.<sup>34</sup>

*tice*, Heinemann Educational, London, 1979, p.82. and J. O'Toole, *The process of drama: negotiating art and meaning*, Routledge, London, 1992, p.15.

<sup>28</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.77,78,115. ; L. Tickle, 1987, op. cit., p.176. ; Canadian Council of Teachers of English and Language Arts, 2002, op. cit., p.70. and D. Hornbrook, 1998, op. cit., p.71. See also J. K. Polisini, 1986, op. cit., p.186. and C. Doyle: *Raising curtains on education: drama as a site for critical pedagogy*, Westport, Bergin & Garvey, Connecticut, 1993, p.75.

<sup>29</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.108, 125. ; G. M. Bolton, op. cit., 1988, p.6. and D. Davis, 1997, op. cit., p.2. See also R. J. Landy, 1994, op. cit., p.48. and J. Neelands, 1986, op. cit., p.56.

<sup>30</sup> See G. M. Bolton, op. cit., 2002, p.74. ; G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.75, 77. and G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.140. See also G. M. Bolton, op. cit., 1988, p.179. ; D. Heathcote, & G. Bolton, 1995, op. cit., pp.74, 174. and L. Bresler, 2007, op. cit., p.211. See also C. Doyle, 1993, op. cit., p.58. and K. Robinson, & D. Heathcote: *Exploring theatre and education*, Heinemann, London, 1980, p.97.

<sup>31</sup> Bolton points out that the play must effectively express its own meaning. Just as a playwright and a di-

rector are concerned with focusing meaning, increasing and resolving tension and selecting symbols that engage the audience, the teacher must use these basic elements for the participants in the creative drama situation. See G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.43, 64. and D. Heathcote, & G. Bolton, 1995, op. cit., p.188. See also K. Gallagher: *Drama education in the lives of girls: imagining possibilities*, University of Toronto Press, Toronto, 2001, p.47. and J. J. Schneider, P. T. Crumpler & T. Rogers: *Process drama and multiple literacies: addressing social, cultural, and ethical issues*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2006, p.xiii

<sup>32</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.140. and L. Bresler, 2007, op. cit., p.211. See also L. Tickle, 1987, op. cit., p.176. and Robinson, K. & D. Heathcote, 1980, op. cit., p.97,147.

<sup>33</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., pp.75, 77. and M. Stinson, & T. Moore, 2009, op. cit., p.139. See also C. Doyle, 1993, op. cit., p.58. and H. Nicholson, *Teaching drama 11-18*, Continuum, London, 2000, p.120.

<sup>34</sup> See L. Tickle, 1987, op. cit., p.176. and Canadian Council of Teachers of English and Language Arts, 2002, op. cit., pp.70, 71. See also N. Morgan, & J. Saxton, 1987, op. cit., pp.22, 23. and C. Doyle, 1993, op.

Bolton believes that the way actors experience theatre is different than the way participants experience drama. The degree to which the actors can say 'it is happening to me now' and 'I am making it happen' is significantly reduced or overshadowed by an orientation towards interpretation, repeatability, projection and sharing with an audience.<sup>35</sup> He puts the point that performance for an audience requires description in which the actor is expressing the actual feelings of the character.<sup>36</sup> That's why he proposes that in drama, work with children requires real feelings and should be descriptive to varying degrees.<sup>37</sup>

Bolton suggests that movement from dramatic process to product (performance) is a complex change in perspective which appears to be even more complicated when applied to dramatic activity, because of the elusiveness of the product. What is originally an experience of a process from the inside has become an experience of a product from the outside, a psychological shift and a shift in time.<sup>38</sup> The extent of the psychological shift is dependent on the degree to which the child anticipated the change of perspective. It seems reasonable that a child totally absorbed in gaining moment-to-moment satisfaction from the process will have an experience different in quality from the child who intermittently or concurrently perceives what he is creating as a product in the making.<sup>39</sup>

Bolton believes that even the child totally absorbed in the process is ambivalently in both an active and a passive mode. Dramatic activity and child play have this dual characteristic of controlling in order to be controlled. But a significant feature of drama is that this active /

cit., p.75.

<sup>35</sup> Bolton suggests that there is an obvious example of a different orientation on those times in rehearsal when an actor is drawing on his own resources to find meaning are very close to what a child goes through in a drama experience. Also, in those performances where spontaneity of interaction among the performers themselves is deliberately kept alive so that fresh meanings can emerge for the actors. In other words, the actors are operating at a double level of both communicating pre-conceived meanings and at the same time generating new meanings, actually experiencing as in educational drama. See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.164. and J. Somers, 1996, op. cit., p.170. See also P. Taylor, & D. C. Warner, 2006, op. cit., p.36. and J. K. Polisini, 1986, op. cit., p.146.

<sup>36</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.131. and D. Hornbrook, 1998, op. cit., p.138. See also T. Prentki, & J. Selman: *Popular theatre in political culture: Britain and Canada in focus*, Intellect, Bristol, 2003, p.123. and Lewis, M. & Rainer, J. *Teaching classroom drama and theatre: practical projects for secondary schools*, Routledge, London, 2005, p.5.

<sup>37</sup> Gavin Bolton expresses this opinion because drama is social and a certain amount of describing must be go-

ing on to each other. See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.45. and D. Heathcote, & M. G. Bolton, 1995, op. cit., p.152. See also C. Sinclair, N. Jeanneret, & J. O'Toole: *Education in the arts: teaching and learning in the contemporary curriculum*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p.69. and B. J. Wagner: *Educational drama and language arts what research shows*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1998, pp.74,80.

<sup>38</sup> Bolton says about the dichotomy between 'process' and 'product' that when a child hangs a painting on a classroom wall, he is not only sharing it with others, but sharing it with himself. See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.10. ; J. Somers, 1996, op. cit., p.237. and C. Doyle, 1993, op. cit., p.45. See also J. Davison, & J. Moss, 2000, op. cit., p.85. and J. Ackroyd: *Role reconsidered: a re-evaluation of the relationship between teacher-in-role and acting*, Trentham Books, Stoke-on-Trent, 2004, p.xiv.

<sup>39</sup> See P. Abbs: *Living powers: the arts in education*, Falmer Press, London, 1987, p.164. and H. Nicholson, 2000, op. cit., p.66. See also P. Taylor: *The drama classroom: action, reflection, transformation*, Routledge, London, 2000, p.316. and A. D. Walkinshaw: *Integrating drama with primary and junior education: the ongoing debate*, E. Mellen, Lewiston, N.Y., 2004, p.66.

passive mode may be shared unevenly among the participants.<sup>40</sup> In other words, dramatic action is a form of language and, like language, its structure changes as it moves from a personal to a collective mode. Drama is a metaphorical form that is created by the juxtaposition of two concrete contexts: actuality and fiction. The meaning of the experience is dependent on a dialectic relation between these two contexts.<sup>41</sup>

According to Bolton, the psychological and structural differences among individual play, shared play, dramatic activity and showing to an audience may be both complex and significant and yet one of the interesting features is that the same outward actions could be obtained in each case.<sup>42</sup> It seems that in the past his reaction against formal performance has caused him to reject 'showing' altogether. At the present, he accepts the fact that attempts to encapsulate experience in order both to look at it and have it looked at, might have a potential for understanding that he has so far underrated.<sup>43</sup>

### *Drama for understanding*

Bolton attempts to declare the notion of levels of meaning in drama because he believes that drama is the most concrete of the art forms. For him, the meaning is created from the juxtaposition of two concrete events: the actual use of time and space by the participants and the simulated use of time and space in a fictitious context.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.55. and D. W. Booth, 2005, op. cit., p.89. See also C. Day and J. Norman, 1983, op. cit., p.50. and D. Booth, L. Swartz & M. Zola: *Classroom voices: language-based learning in the elementary school*, Harcourt Brace, Toronto, 1994, p.301.

<sup>41</sup> Bolton notes that the actuality is that a three year old boy sitting on a chair holding his arms in front of him and moving them in a circular fashion, the fiction is that he is daddy driving a car. See D. Heathcote, & M. G. Bolton, 1995, op. cit., pp.18,30,71. and C. Doyle, 1993, op. cit., p.58. See also P. Andersen, & L. Qvortrup, *Virtual applications: applications with virtual inhabited 3D worlds*, Springer, London, 2004, p.51. and J. K. Polisini, 1986, op. cit., p.192.

<sup>42</sup> According to Bolton, the presence or not of an audience would not necessarily give the observer a clue. Many groups of children can become so absorbed in their improvised work in spite of the presence of an audience; it is as if a child has said 'look mummy' and then forgotten that she is there. Similarly, many other groups of children behave (and indeed are trained to behave) as if they are showing - even when there is no one watching. So one can often observe real experiences in the first half of drama lessons and then a change over to the instrumental, 'making a statement' or 'dem-

onstrating' drama in the second half. See D. Heathcote, & M. G. Bolton, 1995, op. cit., p.viii. and D. Davis, 2005, op. cit., p.20. See also A. Jackson: *Theatre, education and the making of meanings: art or instrument*, Manchester University Press, Manchester, 2007, p.134. and N. McCaslin: *Creative drama in the classroom*, Longman, New York, 1990, p.293.

<sup>43</sup> Bolton points out that the teacher's function in drama is to 'fold in' a level of meaning above, beyond, wider than or deeper than the level readily accessible to the class themselves. One of the most effective ways he has of doing this is to tighten the inner structure while retaining the spontaneous existential quality or mode of the 'play for them', thus achieving a quality of living through within a theatre form. See M. G. Bolton, 1979, op. cit., p.9. and M. G. 1988, Bolton, op. cit., p.17. See also J. O'Toole, M. Stinson, & T. Moore, 2009, op. cit., p.105. and R. J. Landy, 1982, op. cit., p.8. See also T. Philip, 2000, op. cit., p.316. ; K. Robinson, & D. Heathcote, 1980, op. cit., p.97. and R. J. Landy, *Drama therapy: concepts and practices*, C.C. Thomas, Springfield, U.S.A.: 1986, p.52.

<sup>44</sup> He says that imagination is the psychological process which takes a particular form in dramatic activity. It requires that the participant consciously adopts an 'as if' mental set, simultaneously holding two worlds

The relationship between these two concrete events can be described in two significantly different ways. One way is to say that the relationship is representational and he calls this the contextual view of dramatic activity.<sup>45</sup> Another different way of describing this relationship is to see it as a dialectic relation set up between the two concrete events. The meaning emerges from child's experience and is unique to the interaction. It is the emotional engagement with something outside oneself, filtered through the make-believe that has such a powerful learning potential.<sup>46</sup>

According to Bolton, the personification is the last paragraph of dramatic process, as an active challenger to the pupil, who, as active creator, inverts the usual dramatic metaphor to their personal experience.<sup>47</sup> For him, there are three senses in which the participant is both active and passive. He is making something happen so that it can happen to him. Just as all art is a process of selecting constraints and submitting to them, so drama is a process of defining the rules of pretense so that there might be a release into experiencing the make-believe.<sup>48</sup> The second sense, in which the participant is both active and passive, is presented when he is not merely a participant but he is a percipient, a spectator of his own actions and other participants' actions.<sup>49</sup>

In the third sense the educational purpose of the created product apparently limits the extent to which the participants can experience freedom. Because creative drama, as it is sometimes called, is a group activity, individual expression is necessarily curtailed by the need for group consensus. A further form of constraint comes from the teacher whose objectives, in

in his mind, the present or real world and the absent or fictitious world should happen next level. Whereas the actor walks across the stage four times, in the fictitious context the prisoner is pacing his cell. Whereas the child is bestraddling a slick, in the fiction he is riding a horse. See M. G. Bolton, 1979, op. cit., p.20. ; M. G. Bolton, 1988, op. cit., pp.141,162. and D. Heathcote, & M. G. Bolton, 1995, op. cit., pp.120,121. See also H. Nicholson, 2000, op. cit., p.17. and J. Saxton, & C. Miller: *Drama and theatre in education: international conversations*, American Educational Research Association, Arts and Learning Special Interest Group, Victoria, 1999, p.196.

<sup>45</sup> He goes on by saying that the actor 'stands for' the prisoner; the bestraddling child 'stands for' riding a horse. An implication of such a description is that there is some prior knowledge of prisoners or horses that becomes objectified by the use of the actor or the stick. Much teaching of mime in schools emphasizes this view of dramatic action as accurate imitation of a physical reality. A more subtle, less extreme example is of the use of role-play that requires the child to imitate a stereotype attitude: an angry parent, a stern headmaster or a wicked step-mother. See M. G. Bolton, 1979, op. cit., p.20. and M. G. Bolton, 1988, op. cit., p.166. See

also M. Wootton, & E. Dodgson: *New directions in drama teaching: studies in secondary school practice*, Heinemann Educational, London, 1982, p.5. and B. Warren: *Creating a theatre in your classroom and community*, Captus Press, North York, Ontario, 2002, p.ix.

<sup>46</sup> See M. G. Bolton, 1979, op. cit., p.56. ; M. G. Bolton, 1988, op. cit., p.54. and P. Abbs, 1987, op. cit., p.177. See also C. Day, & J. Norman, 1983, op. cit., p.49. ; D. Heathcote, L. Johnson & C. O'Neill, 1991, op. cit., p.12. and A. Jackson, 2007, op. cit., p.151.

<sup>47</sup> See M. G. Bolton, 1979, op. cit., pp.15,84. and J. Winston, 1998, op. cit., p.111. See also H. Nicholson, 2000, op. cit., p.17. and C. Richards, N. Simco, & S. Twiselton: *Primary teacher education : high status? high standards?* Falmer Press, London, 1998, p.141.

<sup>48</sup> See M. G. Bolton, 1979, op. cit., p.164. and M. G. Bolton, 1988, op. cit., p.158. See also D. Heathcote, & M. G. Bolton, 1995, op. cit., p.83. ; P. Abbs, 1987, op. cit., p.176. and N. McCaslin, 1990, op. cit., p.293.

<sup>49</sup> See G. M. Bolton, 2002, op. cit., p.107. ; M. G. Bolton, 1988, op. cit., pp.122,133. See also A. V. Cremona: *Theatrical events: borders, dynamics, frames*, Rodopi, New York, 2004, p.210. and P. Taylor: *Applied theatre: creating transformative encounters in the community*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2003, p.70.



respect of a particular created work, may differ from and even be in opposition to the intentions of his pupils.<sup>50</sup>

In Bolton's theory, educational drama is a process of negotiation between pupils and between pupil and teacher, each putting constraints upon the freedom of the other. But it is not intolerant of freedom of expression, for paradoxically creativity is liberated as the boundaries narrow. The teacher's responsibility is to deepen the level of meaning which the pupils might imaginatively explore.<sup>51</sup> Generally, we can say that through dramatic experience, all the people may have a reinforced, clarified or modified understanding of themselves in relation to the world they live in. They may also gain skills in social interaction which include the ability to communicate their understanding and feelings.<sup>52</sup>

### Conclusion

In this article I tried to present theory facets of an internationally seminal figure in the field of drama education.<sup>53</sup> My own reflections on Gavin Bolton have led me to consider his career in the three modes which most closely affect my teaching: creativity, pedagogy and theory. Gavin Bolton has documented the development of his work and thinking over forty years. Over these years, his theory and practice have been contested by a handful of other educators.<sup>54</sup> Most often, Bolton has welcomed the critical analysis of his progress, recognizing the value of objectivity and the varied expertise of colleagues in the field. He has engaged

<sup>50</sup> Bolton notes that when drama is a group-sharing of a dramatic situation it is more powerful than any other medium in education for achieving our pedagogic aims. But this kind of drama puts tremendous strain, tremendous responsibility on the teacher. See C. Day, & J. Norman, 1983, op. cit., p.49. and D. Heathcote, & G. M. Bolton, 1995, op. cit., p.4. See also C. O'Neill, 1995, op. cit., p.43. and J. Nixon: *Drama and the whole curriculum*, Hutchinson, London, 1982, p.190.

<sup>51</sup> Bolton points out that whatever kind of training a teacher has had, he should know how to build mutual trust between himself and his class so that both can reveal feelings, enthusiasms, and interests with a large degree of honesty. He believes that the teacher should have the kind of eye for really seeing what is happening when children are working at their drama, what is happening to the children as persons and also in terms of the drama created. See G. M. Bolton, 1979, op. cit., p.145. ; C. Day, & J. Norman, 1983, op. cit., p.175. and L. Jardine: *Reading Gavin Bolton: A biography for education*, Doctoral dissertation, University of British Columbia, 1995, pp.65.66. See also D. Heathcote, & G. M. Bolton, op. cit., 1995, p.83. ; L. Bresler, 2007, op. cit.,

p.211. and C. Doyle, 1993, op. cit., p.73.

<sup>52</sup> See K. Robinson, & D. Heathcote, 1980, op. cit., p.71. ; L. Jardine, 1995, op. cit., p.67. and P. Taylor, & D. C. Warner, 2006, op. cit., p.32. See also L. Bresler, 2007, op. cit., p.211. ; J. Ackroyd, 2004, op. cit., p.76. and C. Day, & J. Norman, op. cit., 1983, p.29.

<sup>53</sup> Bolton remains a leading figure in Drama in Education for over 40 years. His interests cover the whole area of young people's educational drama including modes of involvement in drama. He also deals with drama as an art form, the role of emotion in dramatic process and the role of the teacher in planning, assessment and structuring drama lessons. Bolton also investigated the matter of drama's place in the curriculum and the history of drama over the past 100 years.

<sup>54</sup> David Hornbrook startled drama educators by heavily criticising the work of Bolton. His proposal for a more skills based approach to drama curriculum was almost overshadowed by his personal attack on Bolton. See D. Hornbrook, 1998, op. cit., p.25. ; G. M. Bolton, 2002, op. cit., p.176. and J., Stinson, M. O'Toole & T. Moore, 2009, op. cit., p.120.

in broad discussions about many aspects of drama education including drama as an art form, drama and emotion and drama pedagogy.<sup>55</sup>

In the search for a foundational theory for drama education, Bolton has identified links between drama and other branches of education. His early connections with the child development theories of Piaget and Vygotsky opened new perspectives on thinking about drama education. It is possible to envision the ties that can be made between Bolton's conception of drama and critical pedagogy, critical thinking and postmodernist views of education.<sup>56</sup>

Some aspects of drama theory are unique to Bolton. The strongest principle, as analysed above, seems to be his differentiation between dramatic playing mode and performance mode. By placing these at opposite ends of a continuum, he emphasized their relatedness and dependence to each other, simultaneously creating a balanced, holistic approach to drama education.<sup>57</sup> He has worked diligently to establish the importance of theatre elements in the context of drama education. In giving form to meaning through theatrical conventions, he is able to select and shape moments of significance within a classroom setting which will lead to the participants' understanding of what it means to work both in context and content. What is most important, for him, is finding connections between the personal experience of the participants and the dramatic context.<sup>58</sup>

Bolton is clear on the responsibilities of the teacher, which he himself models. The teacher must expect that high standards will lead to quality work from self to students and must have a vision of learning outcomes. The teacher must strive to engage with challenging material and must not be afraid to make decisions, and above all, must understand the imperative of risk-taking in a dynamic approach to pedagogy.<sup>59</sup>

Bolton's work is of immediate interest and relevance to today's drama teachers and student teachers and will appeal to everyone seriously interested in the education of young people. Although there is no one way in which to interpret the impact of the contribution of Gavin Bolton to education, we anticipate that a variety of even fresher perspectives will arise for future generations.

<sup>55</sup> See P. Abbs, *The educational imperative: a defence of Socratic and aesthetic learning*, Falmer Press, London, 1994, p.119. and L. Jardine, 1995, op. cit., p.79.

<sup>56</sup> See C. M. Lasure: *Active collaborative teaching: Effects on reading comprehension in a third grade classroom*, (MA) thesis, Faculty of the School of Education, California State University, 2010, pp.7,19,20. and A. Wilmer: *Drama theatre and multiculturalism: As educational tools do they fit the criteria for multiculturalism, and can they promote classroom diversity*, (MA) Thesis, Department of Educational Studies, Concordia University Montreal, Canada, 1998, p.25.

<sup>57</sup> See G. M. Bolton: *New perspectives on classroom*

*drama*, Hemel Simon & Schuster Education, Hempstead, UK, 1992, p.11. and J. I. Luton: *Drama and theatre in and for schools: Referencing the nature of theatre in contemporary New Zealand*, (MA) Thesis, University of Waikato: New Zealand, 2010, p.18.

<sup>58</sup> See G. M. Bolton: *Acting in classroom drama: A critical analysis*, Trentham Books, Stoke on Trent, UK, 1998, p.177. and G. M. Bolton, & D. Heathcote: *So you want to use role play? A new approach in how to plan*, Trentham Books, Stoke on Trent, UK, 1999, p.ix.

<sup>59</sup> See G. M. Bolton, 1988, op. cit., p.48. ; G. M. Bolton, 1992, op. cit., p.35. and D. Heathcote, & G. M. Bolton, 1995, op. cit., p.58.



*Εισαγωγή*

**Η** εργασία αυτή συνίσταται στην καταγραφή των ραδιοφωνικών παραστάσεων και των συντελεστών τους την περίοδο 1968-1974, οι οποίες μεταδίδονταν δυο φορές την εβδομάδα από τις εκπομπές «Το θέατρο της Τετάρτης» και «Το θέατρο της Κυριακής» του Ε.Ι.Ρ αρχικά και αργότερα του Ε.Ι.Ρ.Τ,<sup>2</sup> του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης. Πηγή άντλησης του υλικού αποτέλεσε το περιοδικό «Ραδιοπρόγραμμα» αρχικά και η μεταγενέστερη «Ραδιοτηλεόραση» στη συνέχεια, η οποία από τον Μάιο του 1968 αντικαθιστά το «Ραδιοπρόγραμμα». Η καταγραφή περιλαμβάνει τα ονόματα των συγγραφέων, τους τίτλους των έργων, τα ονόματα των συντελεστών της κάθε παράστασης (σκηνοθεσία, μετάφραση, ραδιοφωνική διασκευή και μουσική επιμέλεια), καθώς και τα ονόματα των ηθοποιών σε συνδυασμό –τις περισσότερες φορές– με τη διανομή των ρόλων. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι η καταγραφή παρουσιάζει ένα κενό τριών μηνών (Απρίλιος -Ιούνιος 1971), με εξαίρεση δυο ημερομηνίες τον Απρίλιο του 1971, που προέρχονται από ένα τεύχος που βρέθηκε. Επίσης, ελλείπει ένα τεύχος του Νοεμβρίου 1974, που καλύπτει την εβδομάδα 1 έως 7 Νοεμβρίου. Συγκεκριμένα, δεν έχουν καταγραφεί οι εκπομπές που ενδεχομένως παρουσιάστηκαν στις 3 και 11 Νοεμβρίου. Η έλλειψη αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τα τεύχη της «Ραδιοτηλεόρασης» που καλύπτουν τα συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα, δεν εντοπίστηκαν στις βιβλιοθήκες (Βιβλιοθήκη της Βουλής, Βιβλιοθήκη της ΕΡΤ– Διεύθυνση Μουσείου-Αρχείου). Τα επίμαχα αντίτυπα της «Ραδιοτηλεόρασης» δεν βρίσκονται σε καμιά άλλη βιβλιοθήκη –σύμφωνα με τους υπευθύνους της Βιβλιοθήκης της Βουλής– πλην της βιβλιοθήκης της ΕΡΤ, στην οποία επί του παρόντος δεν είναι διαθέσιμα. Η εναλλακτική λύση για την κάλυψη του κενού αυτού επιτάσσει την έρευνα των Θεατρικών Αρχείων της ΕΡΑ, που όμως απομακρύνεται από τον αρχικό στόχο της εργασίας, ο οποίος θέλει την άντληση του υλικού να προέρχεται αποκλειστικά από τη συγκεκριμένη έκδοση του περιοδικού τύπου. Παρόλα αυτά, στο πλαίσιο διεύρυνσης της έρευνας, η οποία ούτως ή άλλως δεν μπορεί να θεωρηθεί εξαντλητική εντάσσεται και η μελέτη των Θεατρικών Αρχείων της ΕΡΑ, καθώς και η πλήρης διερεύνηση μιας ακόμη παραμέτρου, που αποφασίστηκε να περιληφθεί στην εργασία και σχετίζεται με την εξεύρεση των πρωτότυπων τίτλων των ξενόγλωσσων θεατρικών κειμένων. Έγινε μια προσπάθεια να αναζητηθεί ο πρωτότυπος τίτλος των μεταφρασμένων έργων, η οποία σε αρκετές περιπτώσεις δεν τελεσφόρησε, καθώς συχνά τα ίχνη έργων και συγγραφέων με μάλλον εφήμερη καταξίωση, δεν ήταν εύκολο να εντοπιστούν. Η ενασχόληση με τον εντοπισμό των πρωτότυπων τίτλων μολονότι μπορεί να αποδειχτεί εξαιρετικά χρονοβόρα, δεν παύει να συνιστά ένα ενδιαφέρον εγχείρημα, καθώς αποκαλύπτει λιγότερο γνωστές πτυχές της ευρωπαϊκής και αμερικανικής δραματουργίας, ενώ στην περίπτωση της διασκευ-

<sup>1</sup> Πρόκειται για τη διπλωματική εργασία της Ιωάννας Νταβαρίνου που εκπόνησε με τον καθ. Πλάτωνα Μαυρομούστακο και κατέθεσε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ τον Ιανουάριο του 2007.

<sup>2</sup> Το νομοθετικό διάταγμα 745/1970 μετονόμασε το ΕΙΡ σε ΕΙΡΤ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας-Τηλεοράσεως). Εφημ. της Κυβ. 1970 Α' σ. 2.443.

ής μυθιστορημάτων ή ακόμα και σεναρίων κινηματογραφικών έργων σκιαγραφείται ξεκάθαρα το κλίμα και το καλλιτεχνικό στίγμα της εκάστοτε εποχής.

### 1968-1974 Η χρονική συγκυρία

Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος επιλέχθηκε για δυο λόγους: Πρώτον, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών είχε ήδη υποβληθεί Διπλωματική Εργασία από την Κ. Λίλιαν Καραμητσοπούλου με το ίδιο θέμα, η οποία εξετάζει το «Θέατρο στο Ραδιόφωνο» από την αφετηρία του, (για την ακρίβεια από τη στιγμή που ξεκινά η ύπαρξη των Θεατρικών Αρχείων των ραδιοφωνικών παραστάσεων αρχικά και η κυκλοφορία του «Ραδιοπρογράμματος» στη συνέχεια) και εκτείνεται μέχρι το 1967. Κατά συνέπεια, ήταν λογικό μια αντίστοιχη προσπάθεια να τοποθετηθεί στο πλαίσιο εκείνο, το οποίο θα διασφαλίζει τη χρονολογική συνέχεια της προγενέστερης καταγραφής. Δεύτερον, η εξαετία 1968-1974 συμπίπτει με την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα, γεγονός που σηματοδοτεί με τη σειρά του ένα ιστορικό δεδομένο ιδιαίτερης βαρύτητας σε σχέση με τις ιδεολογικές προεκτάσεις, που καλείται να υπηρετήσει η τέχνη ή καλύτερα που της επιβάλλεται να υπηρετήσει. Πόσο μάλλον από τη στιγμή που το ραδιόφωνο συγκαταλέγεται στα Μ.Μ.Ε και άρα εξ' ορισμού συνιστά ένα πρόσφορο όργανο για τη λειτουργία της προπαγάνδας, για την ενίσχυση και διάδοση της προσηφιλούς στο δικτατορικό καθεστώς κοσμοθεωρίας. «Η λογοκρισία, η μονομερής και ελεγχόμενη ενημέρωση, η σοβαροφάνεια και η εμφανής εκλαΐκευση»<sup>3</sup> ως πρακτικές που επιβάλλονται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, οδηγούν σε αυτό που ο Γ. Χατζηδάκης περιέγραψε ως εξής: «η πτώση της ποιότητας των προγραμμάτων φέρνουν πολύ γρήγορα σε ανυποληψία το κρατικό ραδιόφωνο».<sup>4</sup> Στην περίπτωση των ραδιοφωνικών παραστάσεων αυτό συμβαίνει μέσω της απόρριψης έργων, το περιεχόμενο ή οι συγγραφείς των οποίων έρχονται σε αντίθεση με το προβαλλόμενο ιδεολογικό σύστημα.

Επιπλέον, το γεγονός ότι το 1966 είναι η χρονιά που εγκαινιάζει η τηλεόραση τη λειτουργία της στη χώρα μας, συνεπάγεται πως όταν τον Απρίλιο του 1967 εκδηλώθηκε το πραξικόπημα, στην ουσία υπήρχε μόνο ένα ελάχιστο χρονικό διάστημα «αυτόνομης» και «ανεξάρτητης» λειτουργίας της τηλεόρασης. Ήδη από το 1968 το ραδιόφωνο και η τηλεόραση των Ενόπλων Δυνάμεων συνενώθηκαν στη λεγόμενη τότε YENED (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων) κι έτσι το νέο νομικό καθεστώς στοχεύει πρωτίστως στη διαπαιδαγώγηση, στην επιμόρφωση και στην ψυχαγωγία του προσωπικού των Ενόπλων Δυνάμεων και Σωμάτων Ασφαλείας και δευτερευόντως του κοινού<sup>5</sup> και διαμορφώνει το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του Μέσου. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι η YENED παραμένει τουλάχιστον μέχρι το 1973 το πιο δημοφιλές δίκτυο λόγω των προγραμμάτων της, ενώ φυσικά και η YENED και η Ε.Ι.Ρ.Τ υπάγονται στο καθεστώς της ελεγχόμενης διοίκησης. Την ίδια στιγμή η εισβολή της τηλεόρασης διαμορφώνει μια επιπρόσθετη ειδική συνθήκη σε σχέση με τον ανταγωνισμό των δυο Μέσων, ο οποίος όπως φαίνεται πλήττει καίρια το ραδιόφωνο: «Οι

<sup>3</sup> Ζαχαρούλα Βασιλάκη: «Ιστορική αναδρομή Ραδιοφώνου τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα -1987» στο «*Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*» σ. 35.

<sup>4</sup> Γ. Χατζηδάκης: «Θέατρο από τον αέρα», *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995, στο *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών

Μέσων, Αθήνα 2006, σ. 35.

<sup>5</sup> Στ. Πατακός: «Έχετε την τιμήν να διευθύνετε το βασικό μέσο της ενημερώσεως, της διαφωτίσεως, της ψυχαγωγίας, αλλά και της γονίμου διδασχής.» *Ραδιοηλέοραση*, Φεβρουάριος 1972, τχ. 103

ακροαματικότητατες πέφτουν κατακόρυφα, οι δημιουργοί στρέφονται στο νέο Μέσο, με αποτέλεσμα το ραδιόφωνο να παραμελείται και να φτωχαίνει σε προγράμματα και ανθρώπινο δυναμικό.<sup>6</sup> Στην υπό εξέταση περίοδο οι ραδιοφωνικές παραστάσεις διατηρούν σταθερή τη συχνότητα εκπομπής τους (δυο φορές την εβδομάδα), χωρίς να παρατηρείται ελάττωση του αριθμού των παραγωγών, καθώς το φαινόμενο των επαναλήψεων αποτελεί πάγια τακτική και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί «προνόμιο» μόνο της εν λόγω περιόδου.

Μια διαφοροποίηση επισημαίνεται το 1974, καθώς τη χρονιά αυτή πυκνώνουν οι επαναλήψεις, όμως δεν μπορεί να οδηγηθεί κανείς σε ασφαλή συμπεράσματα χωρίς να μελετήσει την εξέλιξη της τάσης αυτής, έτσι όπως αποτυπώνεται στην πορεία που ακολουθεί το «Θέατρο στο Ραδιόφωνο» από το 1975 και μετά. Επιπλέον, η κατάρρευση της δικτατορίας τον Ιούλιο του 1974 και η εγκαθίδρυση της μεταπολίτευσης ανανεώνουν ριζικά το πολιτικό σκηνικό και είναι λογικό η επιρροή των γεγονότων αυτών να έχει αντίκτυπο στη λειτουργία οργανισμών όπως η Ε. Ι. Ρ. Τ. Την ίδια περίοδο και συγκεκριμένα τον Νοέμβριο του 1974 σημειώνεται μια πλήρης αναδιάρθρωση της ύλης της «Ραδιοηλεκτρονικής», και του προγράμματος του ραδιοφώνου, όπου εντάσσονται νέες εκπομπές για το θέατρο, μια από τις οποίες είναι και η μετάδοση θεατρικών παραστάσεων από την Κύπρο, παραγωγών δηλαδή του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου.

### Τα έργα και οι συγγραφείς των ραδιοφωνικών παραστάσεων 1968-1974

Μια πρώτη αποτίμηση του είδους του ρεπερτορίου που παρουσιαζόταν κατά την εξαετία 1968-1974 μπορεί να γίνει αν ανατρέξει κανείς στους καταλόγους που περιλαμβάνουν τους τίτλους των έργων και τα ονόματα των συγγραφέων. Υπάρχει μια έντονη παρουσία του ελληνικού έργου αφενός, αφετέρου οι Έλληνες συγγραφείς τα ονόματα των οποίων κυριαρχούν ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες. Μεγάλο μερίδιο καταλαμβάνουν οι καταξιωμένοι δραματουργοί, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Δημήτρης Μπόγρης, Διονύσιος Ρώμας (ο οποίος υπήρξε από το 1938, προϊστάμενος του Θεατρικού Τμήματος της Ε.Ι.Ρ, ενώ το 1954 έγινε Διευθυντής Προγράμματος της Ε.Ι.Ρ), Δημήτριος Κορομηλάς, Σπύρος Μελάς, Άγγελος Τερζάκης, Δημήτρης Γιαννουκάκης (κυρίως γνωστός για τις κωμωδίες, τις οπερέτες και τις επιθεωρήσεις που έγραψε) κ.α, από την άλλη υπάρχουν οι καταξιωμένοι λογοτέχνες, οι οποίοι όμως δεν είναι κατά κύριο λόγο θεατρικοί συγγραφείς, Άγγελος Σικελιανός, Γεώργιος Σουρής, Ανδρέας Καρκαβίτσας κ.α. Στα ελληνικά έργα συγκαταλέγεται μεγάλος αριθμός διασκευών αρχαίων κειμένων (πλατωνικοί διάλογοι, έργα του Λουκιανού και του Πλούταρχου), καθώς και διασκευές μυθιστορημάτων (π.χ. οι *Μανρόλνκοι* του Θανάση Πετσάλι- Διομήδη, οι *Σουλιώτες* του Μιχάλη Περάνθη, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* της Πηνελόπης Δέλτα, *Το Θαύμα της Μεγαλόχαρης* του Άγγελου Τανάγρα κ. α). Τέλος, το σύγχρονο νεοελληνικό θεατρικό έργο δεν εκπροσωπείται. Αντίθετα, εμφανίζεται μια σειρά από έργα που χαρακτηρίζονται από μια συγκεκριμένη θεματική, άμεσα σχετιζόμενη με τις ιδεολογικές κατευθύνσεις του πολιτικού κλίματος της περιόδου. Συμβατή με τις εξαγγελίες του Παττακού περί διαπαιδαγώγησης και ψυχαγωγίας, στις οποίες εντάσσεται παράλληλα η προβολή του «ιδανικού Έλληνα πολίτη ως υπόδειγμα και παράδειγμα προς μίμηση».<sup>7</sup> Οι

<sup>6</sup> Βασιλάκη Ζαχαρούλα «Ιστορική αναδρομή Ραδιοφώνου τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα -1987» στο «Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα» σ. 36

<sup>7</sup> Στ. Παττακός: «Επωμίζεσθε ιερόν καθήκον: να εμφανίζετε τον ιδανικό Έλληνα Πολίτη ως υπόδειγμα και ως παράδειγμα προς μίμηση..», *Ραδιοηλεκτρονική*,

τίτλοι κάποιων τέτοιων έργων αρκούν για να περιγράψουν τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς των κειμένων αυτών: αρχαιολατρία, έμφαση στο ένδοξο παρελθόν των αγώνων της ελληνικής επανάστασης, αντίστοιχη προσήλωση στο πάνθεο της ορθοδοξίας, και του ελληνοχριστιανικού δόγματος με προφανή στόχο την καλλιέργεια των ιδεωδών της φιλοπατρίας, που εκτείνεται σε επίπεδο εθνικισμού, καθώς και ενός κακώς εννοούμενου θρησκευτικού συναισθήματος. Η προπαγάνδα στην περίπτωση των ραδιοφωνικών παραστάσεων προωθείται μέσω της επιλογής ή της απόρριψης συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Και ενώ μέχρι τότε η μετάδοση θεατρικών παραστάσεων αποτιμάτο ως ένα «είδος ιδιαίτερα προσεγγμένο με τους σπουδαιότερους ραδιοφωνικούς συντελεστές και θεατρανθρώπους της εποχής...»,<sup>8</sup> την περίοδο της δικτατορίας η γενικότερη παρακμή του Μέσου και η υποβάθμιση των ραδιοφωνικών προγραμμάτων, τα οποία «χαρακτηρίζονται από λαϊκισμό και πρωτοφανείς εκφάνσεις της προπαγάνδας, η οποία φτάνει στα όρια της γραφικότητας. Κυριαρχούν εκπομπές άκρατης εθνοφοροσύνης, οι οποίες δοξάζουν το λαμπρό ελληνικό παρελθόν, αλλά και τον σύγχρονο Έλληνα»,<sup>9</sup> είναι λογικό να έχουν αντίκτυπο στις ραδιοφωνικές παραστάσεις.

Είναι χαρακτηριστική η απουσία ονομάτων θεατρικών συγγραφέων που είχαν ήδη καταξιωθεί και οι οποίοι δεν ανήκαν στη λεγόμενη «νέα γενιά», που μόλις τότε άρχισε να κάνει τα πρώτα της βήματα. Έργα των συγγραφέων αυτών παρουσιάστηκαν από το ραδιόφωνο πριν από το 1967, όπως φαίνεται από την έρευνα της Καρμανητσούλου. Είναι ενδεικτικό ότι απουσιάζουν παντελώς τα ονόματα των Ιάκωβου Καμpanέλλη, Βασίλη Ρώτα και Γιώργου Σεβαστίκογλου, έργα των οποίων *Η Αυλή των θαυμάτων* (1959, 1962, 1963) *Οδυσσεά γύρνα σπίτι* (1962, 1963) *Χορός πάνω στα στάχια* (1957), *Ρήγας ο Βελεστινλής* (1960, 1964), *Να ζει το Μεσολόγγι* (23-4-1967), *Το Παραμύθι της Ανέμης* (1955), και *Αγγέλα* (1965), παρουσιάστηκαν στο ραδιόφωνο πριν από τον Απρίλιο του 1967. Η απουσία έργων των εν λόγω συγγραφέων προφανώς δεν είναι συμπτωματική. Στην υπό εξέταση περίοδο δεσπόζουν ονόματα συγγραφέων, όπως οι Δημήτρης Μπουρούνης, Δημήτρης Σιατόπουλος (ο οποίος είναι κυρίως γνωστός για τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα του και λιγότερο για τα θεατρικά του έργα), Μωραϊτίνης-Πατριαρχέας Ελευθέριος κ.α, που συνδέονται με μια συγγραφική παραγωγή η οποία κινείται στο πλαίσιο που προδιαγράψαμε. Να σημειωθεί ότι ο συγγραφέας τα έργα του οποίου χαρακτηρίζονται από τη μεγαλύτερη συχνότητα παρουσίας, (συνολικά δεκαεπτά συμπεριλαμβανομένων και των επαναλήψεων) μετά από τον Ξενοπούλο είναι ο Δημήτρης Μπουρούνης. Παραθέτουμε ενδεικτικά κάποιους από τους τίτλους των έργων του: *Ημερολόγιο των Ελεύθερων Πολιορκημένων*, *Μπουρολιέρης*, *Ηράκλειος ο αναστηλωτής του σταυρού του Κυρίου*, *Ο θεός υπέγραψε την ελευθερία της Ελλάδας*, *Από την Σαλαμίνα στον Παπανικολή κ.α*, ενώ κατά την περίοδο 1953-1967 παρουσιάζονται συνολικά μόνο πέντε έργα του ίδιου συγγραφέα. Στο ίδιο πνεύμα κινούνται τα έργα του Δημήτρη Σιατόπουλου: *Ο Γέρος του Μωριά*, έργο που μεταδόθηκε το 1972 και απέσπασε τον έπαινο του Διαγωνισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών για τα 150 χρόνια της Εθνεγερσίας, *Ο Μεγάλος της Ρούμελης*, ο *Τελευταίος των τριακοσίων*, καθώς και τα έργα του Μωραϊτίνης-Πατριαρχέα Ελευθέριου *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* και *Φιλική Εταιρεία*. Ένα ακόμη στοιχείο που διαφοροποιείται σε σύγκριση με το ελληνικό ρεπερτόριο της προγενέστερης περιόδου (1953-1967) είναι η αύξηση του αριθμού των ελληνικών έργων.

Φεβρουάριος 1972, τχ. 103.

<sup>8</sup> Γ. Χατζηδάκης: «Θέατρο από τον αέρα», *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995, στο «*Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*» σ. 35.

<sup>9</sup> Ζαχαρούλα Βασιλάκη: «Ιστορική αναδρομή Ραδιοφώνου τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα -1987» στο «*Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*» σ. 37.

Στην περίπτωση της εξαετίας 1968-1974, σε σύνολο 696 έργων πάνω από 400 (410 για την ακρίβεια) είναι έργα Ελλήνων συγγραφέων είτε πρόκειται για αυτούσια θεατρικά κείμενα, είτε για διασκευές αρχαίων και νεότερων κειμένων της ελληνικής λογοτεχνίας. Σημειώνεται δηλαδή μια υπεροχή και μια σαφής τάση προς την εγχώρια παραγωγή. Το αντίθετο συμβαίνει την περίοδο 1953-1967, στην περίπτωση αυτή ο αριθμός των ελληνικών έργων είναι 454 περίπου ίδιος δηλαδή με αυτόν της εξαετίας, όμως η συνολική παραγωγή των ραδιοφωνικών παραστάσεων στα δεκατέσσερα αυτά χρόνια αγγίζει τις 1200 παραστάσεις, πράγμα που σημαίνει ότι τα περίπου 800 έργα που υπολείπονται προέρχονται από το ξένο ρεπερτόριο. Η τάση δηλαδή των ετών που προηγήθηκαν κλίνει σαφώς προς το ξένο ρεπερτόριο κλασικό και σύγχρονο. Μια πρώτη, πρόχειρη εξήγηση εστιάζει στο γνωστό πολιτικο-κοινωνικό κλίμα, που ενθάρρυνε, αν δεν επέβαλλε, μια ελληνοκεντρική στάση, δεδομένου και του γεγονότος ότι το Μέσο του ραδιοφώνου υπόκειται άμεσα στον έλεγχο της εξουσίας, (διευθυντές του ιδρύματος ορίζονται αξιωματικοί του στρατού, που δεν έχουν καμιά σχέση με το αντικείμενο),<sup>10</sup> περισσότερο από ότι το ελεύθερο θέατρο. Την αντίστοιχη περίοδο στο θέατρο και κυρίως μέχρι το 1970 η δεσπόζουσα λογοκρισία δεν αφήνει περιθώρια ευελιξίας στους θιάσους, στη συνέχεια όμως μέχρι το τέλος της δικτατορίας παρουσιάζονται τα πρώτα δείγματα της ανερχόμενης νεοελληνικής δραματολογίας Ποντίκας, Σκουρτής, Καρράς κ.α (Μαυρομούστακος 2005: 136). Πρόκειται για την ελληνική εκδοχή του «Θεάτρου του Παραλόγου» (Μαυρομούστακος 2005: 138, Γραμματάς 2002: 203-207). Η καταφυγή των Ελλήνων συγγραφέων σε αυτό το είδος θεάτρου γίνεται επιτακτική, καθώς μπορεί και διασφαλίζει την ελεύθερη έκφραση, παρακάμπτοντας τον σκόπελο της λογοκρισίας. Επιπλέον, η λειτουργία του θεάτρου αποκτά έναν χαρακτήρα αμιγώς πολιτικό, εφόσον η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης συνιστά τόσο για τους συντελεστές όσο και για το κοινό μια πράξη συνειδητής αντίστασης στο δικτατορικό καθεστώς (Μαυρομούστακος 2005: 139-143). Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την ανανέωση της θεατρικής γραφής και τη δημιουργία νέων θιάσων (Στοά, Θέατρο Έρευνας, Ανοιχτό Θέατρο) πιστοποιεί τη διαφορετική πορεία του θεάτρου την περίοδο αυτή.

Για να επανέλθουμε όμως στο ραδιόφωνο, στο ελληνικό ρεπερτόριο δεν περιλαμβάνονται έργα της ανερχόμενης δραματολογίας, ίσως μοναδικές εξαίρεσεις να αποτελούν η παρουσίαση τριών μονόπρακτων της Λούλας Αναγνωστάκη (*Η Διανυκτέρευση, Η Πόλη, Η Παρέλαση*), το 1966, και μια επανάληψη της εκπομπής αυτής που έγινε μετά την πώση της δικτατορίας τον Σεπτέμβριο του 1974, καθώς και το έργο της Κωστούλας Μητροπούλου *Ταξιδιώτες*, που παρουσιάστηκε το 1966. Παρόλα αυτά, είναι λάθος να γίνει σύγκριση ανάμεσα στις συνθήκες εκείνες, οι οποίες στις αρχές τις δεκαετίας του 1970 προαγγέλλουν μια επερχόμενη ανανέωση στη δραματολογία και στη θεατρική πρακτική και στον «κατεστημένο» θεσμό του ραδιοφώνου. Οι δυναμικές αυτές που προδιαγράφουν την αλλαγή σε καμία περίπτωση δεν συνιστούν την κυρίαρχη τάση του θεάτρου, καθώς την ίδια εποχή συνυπάρχει κι ένα ρεπερτόριο πρωταγωνιστικών θιάσων, αντίστοιχο με αυτό που παρουσιάζεται από το ραδιόφωνο. Είναι γνωστή, εξάλλου η τακτική της μεταφοράς επιτυχημένων θεατρικών παραστάσεων στο ραδιόφωνο. Επίσης, το μουσικό θέατρο και οι επιθεωρήσεις συνέχιζαν να αποτελούν μόνιμο και αρκετά δημοφιλές σημείο αναφοράς της θεατρικής πραγματικότητας της περιόδου. Για να αποτιμηθεί λοιπόν σωστά η θέση του ραδιοφώνου θα πρέπει

<sup>10</sup> Γ. Χατζηδάκης, συγγραφέας-ιστορικός ραδιοφώνου, Συνέντευξη στο ΙΟΜ, Αθήνα 19 Μαΐου 2005, στο «Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα», ό.π., σ. 37.



να συγκριθεί η παραγωγή των παραστάσεων της εξαετίας με την αντίστοιχη παραγωγή των θεατρικών παραστάσεων, κάτι που θα επιχειρηθεί στη συνέχεια.

Όσον αφορά στο ξένο ρεπερτόριο πέρα από τον περιορισμό που γνωρίζει στη συγκεκριμένη περίοδο, υπάρχουν και κάποιες άλλες διαφοροποιήσεις σε σχέση με τους συγγραφείς, που αξίζει να αναφερθούν. Υπάρχει μια σειρά από ονόματα πολύ σημαντικών συγγραφέων του ευρωπαϊκού δραματολογίου του 20<sup>ου</sup> αιώνα που απουσιάζουν,<sup>11</sup> ενώ στο χρονικό διάστημα 1953-1967 είχαν παρουσιαστεί αρκετά έργα τους. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα των Αλμπέρ Καμύ: *Οι Δίκαιοι* (1963,1965) *Η παρεξήγηση* (1956,1959,1963), Ζαν Πωλ Σαρτρ: *Διάβολος και πανάγαθος* (1959), *Τα βρώμικα χέρια* (1959), *Οι αυτοτιμωρούμενοι της Αλτόνα* (1965), Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα: *Περλιμπλίν και Μπελίσα* (1953), *Ματωμένος Γάμος* (1954, 1963), *Θαναμαστή Μπαλωματού* (1954), *Ως να περάσουν πέντε χρόνια* (1959), *Ο Δον Κριστοπιτά και η Δόνια Ροζίτα* (1965), Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Γαλιλαίος* (1959) *Στη Ζούγκλα των Πόλεων* (1964) *Το όνειρο της Σιμόν Μασάρ* (1960, 1963), Γκέοργκ Μπύχνερ: *Βόϋτσεκ* (1964), *Ο θάνατος του Δαντόν* (1960, 1964), *Λεόντιος και Λένα* (1965) και Σάμουελ Μπέκετ *Η τελευταία ηγοληψία του Κραπ* (1961). Το ξένο ρεπερτόριο εκπροσωπείται κυρίως από συγγραφείς ήσσονος σημασίας, έργα των οποίων απαντώνται εξίσου και την προηγούμενη περίοδο (Μαρσέλ Ασάρ, Λουί Βερνέιγ, Σόμερσετ Μωμ, Ντάριο Νικοντέμι, Μαρσέλ Πανιόλ, Αντρέ Ρουσσέν, Νόελ Κάουαρντ κ.α) και συμπληρώνεται από έργα του κλασικού δραματολογίου (Μολιέρους, Γκολντόνι, Γκαίτε, Ίψεν), και από τους πιο σύγχρονους Κασόνα, Σω, Ανούιγ, Ο'Νήλ κ.α

### Οι ραδιοφωνικοί θιάσοι

Όσον αφορά στη συγκρότηση των ραδιοφωνικών θιάσων, δηλαδή το ζήτημα των ηθοποιών που στελεχώνουν τις ραδιοφωνικές παραστάσεις, τα πράγματα είναι μάλλον σύνθετα και σίγουρα δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με ακρίβεια, χωρίς να καταφύγει σε στατιστικές μεθόδους, ούτε φυσικά να δώσει μια απάντηση που να καλύπτει συνολικά την περίοδο 1953-1974. Παρόλα αυτά, ένα συμπέρασμα που τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται ότι αφορά τη δεκαετία 1960-1970, είναι οι συμμετοχές στο ραδιόφωνο των λεγόμενων μεγάλων ονομάτων της ελληνικής σκηνης (Κατίνα Παξινού, Βάσω Μανωλίδου, Μαίρη Αρώνη, Αλέκα Κατσέλη, Άννα Συνοδινού Δημήτρης Μυράτ, Αλέξης Μινωτής, και από τους νεότερους Νίκος Κούρκουλος, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Ελένη Χατζηαργύρη, κ.α), οι οποίοι συνήθως συμμετέχουν μ' έναν συγκεκριμένο πρωταγωνιστικό ρόλο, τον οποίο πολύ συχνά έχουν ερμηνεύσει και στο θέατρο. Οι συμμετοχές αυτές δεν είναι σπάνιες, από την άλλη όμως η συχνότητα εμφάνισης των πρωταγωνιστικών αυτών ονομάτων δεν είναι τέτοια, ώστε να θεωρηθεί ότι οι πρωταγωνιστές και οι θιασάρχες συνιστούν το κύριο δυναμικό των ραδιοφωνικών θιάσων. Ειδικά για την περίοδο 1953-1967 που καλύπτει η εργασία της κ. Λίλιαν Καραμητσοπούλου δεν είναι δυνατή η εξαγωγή τεκμηριωμένων συμπερασμάτων, καθώς η έκταση της καταγραφής είναι τέτοια που δεν επιτρέπει τίποτα παραπάνω από ένα γενικό συμπέρασμα, όπως αυτό για τη δεκαετία 1960-1970, ενώ ταυτόχρονα προϋποθέτει αντιπαραβολή με τις θεατρικές παραστάσεις των αντίστοι-

<sup>11</sup> Από τα έργα που αναφέρονται ως ενδεικτικά για την απουσία τους από το ραδιόφωνο την περίοδο 1968-1974, παρουσιάστηκαν μόνο τα εξής: «Ο Δον Κριστοπιτά και η Δόνια Ροζίτα» του Λόρκα και «Λεόντιος και Λένα» του Μπύχνερ, τα οποία αποτελούν επαναλήψεις.

χων ετών. Τον βασικό κορμό των ραδιοφωνικών παραστάσεων όσον αφορά στην περίοδο 1968-1974 αποτελούν ηθοποιοί με μακρόχρονη θητεία στον χώρο του θεάτρου, που όμως δεν είναι ούτε πρωταγωνιστές, ούτε θιασάρχες. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως λείπουν τα ονόματα των πρωταγωνιστών: Βάσω Μανωλίδου, Ελένη Χατζηαργύρη, Αντιγόνη Βαλάκου, Νίκος Τζόγιας, Στέλιος Βόκοβιτς, Βέρα Ζαβιτσιάνου, Κώστας Καστανάς, Χρήστος Πάργλας, Γιώργος Τζώρτζης κ.α Στην περίοδο αυτή, κάποιοι πρωταγωνιστές μαζί με μια αρκετά ευρεία ομάδα ηθοποιών, που κατά τη γνώμη μου αποτελεί τον λεγόμενο «βασικό κορμό» συγκροτούν ένα είδος «κατεστημένου», εφόσον εμφανίζονται ξανά και ξανά στις διανομές της περιόδου αυτής, αλλά σε μεγάλο βαθμό και της προγενέστερης. Δεν πρόκειται όμως για μια «ειδική» ομάδα ηθοποιών, που επιλέχθηκε για να συμμετέχει στις ραδιοφωνικές παραγωγές αποκλειστικά και μόνο τη συγκεκριμένη εξαιτίας, γεγονός που θα συσχετιζε άμεσα τη λειτουργία αυτή με την ιδεολογική υπόσταση των καλλιτεχνών, ελέω δικτατορίας. Αντίθετα, η πλειοψηφία των ηθοποιών αυτών (πρωταγωνιστών και μη) συμμετείχε συστηματικά στις ραδιοφωνικές παραγωγές τουλάχιστον από το 1960.

Παραθέτω ενδεικτικά κάποια ονόματα ηθοποιών που ανήκουν στην κατηγορία του «βασικού κορμού», που πλαισιώνουν δηλαδή μόνιμα ένα ή δυο πρωταγωνιστικά ονόματα, τα οποία εναλλάσσονται: Νάσος Κεδράκας, Σπύρος Καλογήρου, Σπύρος Ολύμπιος, Λουκιανός Ροζάν, Γρηγόρης Βαφειάς, Ματίνα Καραρά, Τρύφων Καρατζάς, Δημήτρης Μαλαβέτας, Δημήτρης Ντουνάκης, Γιώργος Νέζος, Γιάννης Αργύρης, Θεόδωρος Ζιζίκος, Δήμος Σταρένιος, Κούλα Αγαγιώτου, Κλεό Σκουλούδη, Αγνή Βλάχου, Βούλα Χαριλάου, Ειρήνη Κουμαριανού, Κώστας Παπαγεωργίου, Μάκης Ρευματάς, Γιώργος Μετσόλης, Γιάννης Αποστολίδης, Άννα Ραυτοπούλου, Κική Ρέππα, Φοίβος Ταξιάρχης, Θεανώ Ιωαννίδου, Κάκια Παναγιώτου, Ευάγγελος Πρωτοπαππάς, Βασίλης Παπανίκας, Λουίζα Ποδηματά, Τζόλυ Γαρμπή κ.α

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στην περίοδο 1968-1974 και την προηγούμενη αφορά τους καλλιτέχνες- πρωταγωνιστές οι οποίοι, ενώ συμμετείχαν σε ραδιοφωνικές παραστάσεις μέχρι το 1967, στη συνέχεια απουσιάζουν και το γεγονός αυτό έχει άμεση σχέση με την πολιτική τους συνείδηση. Είναι ευρέως γνωστό άλλωστε ότι πολλοί από αυτούς διώχθηκαν ποικιλοτρόπως, συνελήφθησαν, υπέστησαν βασανιστήρια φυλακίστηκαν κι εξορίστηκαν. Ενδεικτικά αναφέρω κάποια από τα ονόματα που απουσιάζουν από την περίοδο 1968-1974: Μάνος Κατράκης, Σταύρος Παράβας, Τίτος Βανδής, Αλέκα Παϊζη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Αλίχη Γεωργούλη, Άννα Φόνσου, Κίττυ Αρσένη, Νίκος Κούρκουλος, Τζένη Καρέζη κ.α

### Οι ραδιο-σκηνοθέτες

Η ραδιοσκηνοθεσία πολύ συχνά αναλαμβάνεται από ανθρώπους του θεάτρου, σκηνοθέτες, ηθοποιούς και συγγραφείς, που παρουσιάζουν τη ραδιοφωνική εκδοχή μιας παράστασης, την οποία μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις είχαν προηγουμένως σκηνοθετήσει και στο θέατρο. Ενδεικτικά να αναφέρουμε κάποιους από τους ανθρώπους του θεάτρου που εμφανίζονται συχνά ως ραδιοσκηνοθέτες: Μήτσος Λυγίζος, Λεωνίδας Τριβιζάς, Γιώργος Θεοδοσιάδης, Μηνάς Χρηστίδης, Γιώργος Εμρζάς, Γιώργος Σεβαστίκογλου, Κωστής Μιχαηλίδης, Γρηγόρης Γρηγορίου, Λάμπρος Κωστόπουλος Θεόφιλος Ζαμάνης, Βίκτωρ Παγουλάτος, Μιχάλης Μπούχλης, και λιγότερο συχνά οι Θάνος Κωστόπουλος, Δημήτρης Μυράτ, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός. Οι τελευταίοι μάλιστα αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις πρωταγωνιστών που σκηνοθετούν ή σκηνοθετών που αμφότεροι μεταφέρουν στο ραδιόφωνο στις θεατρικές τους επιτυχίες.

Την περίοδο 1968-1974 παρουσιάζονται λιγότερες ραδιοσκηνοθεσίες των Μήτσου Λυγίζου, Μηνά Χρηστίδη, Λεωνίδα Τριβιζά σε σχέση με την περίοδο 1960-1967, ενώ δεν καταγράφεται καμιά ραδιοσκηνοθεσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Παράλληλα και μετά το 1968 αλλά και πριν οι σκηνοθέτες-άνθρωποι του θεάτρου συνυπάρχουν με μια ομάδα επαγγελματιών, που υπογράφουν τις ραδιοσκηνοθεσίες των παραστάσεων, οι οποίοι δεν σχετίζονται με τον χώρο του θεάτρου. Προφανώς, η εμπλοκή τους με τη ραδιοφωνία τους οδηγεί στην ανάληψη της ευθύνης της σκηνοθεσίας μιας ραδιοφωνικής παράστασης. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι Κώστας Κροντηράς, Ίων Νταϊφάς, Σπύρος Μηλιώνης, Νίκος Πράπας, Μανώλης Μαυρομμάτης κ.α Την περίοδο 1968-1974 οι ραδιοσκηνοθεσίες μοιράζονται ανάμεσα στους επαγγελματίες, που δεν δραστηριοποιούνται στον χώρο του θεάτρου και στους ενεργά εμπλεκόμενους με αυτόν. Ενώ περισσότεροι είναι οι επαγγελματίες σκηνοθέτες, ηθοποιοί ή συγγραφείς (Κώστας Ασημακόπουλος, Εύης Γαβριηλίδης, Γρηγόρης Γρηγορίου, Θεόφιλος Ζαμάνης, Γιώργος Εμωζάς, Γιώργος Θεοδοσιάδης, Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Θάνος Κωτσόπουλος, Γρηγόρης Μασαλάς, Κωστής Μιχαηλίδης, Κώστας Μπάκας, Λάμπρος Κωτσόπουλος κ.α), το σύνολο των παραστάσεων που έχουν σκηνοθετήσει είναι αριθμητικά μικρότερο από το αντίστοιχο των ραδιοσκηνοθετών εκτός θεάτρου. Μολονότι δηλαδή σκηνοθέτες όπως οι Κώστας Κροντηράς, Ίων Νταϊφάς, Μανώλης Μαυρομμάτης Γιάννης Παπακυριαάκος, κ.α είναι λιγότεροι αριθμητικά, εντούτοις αναλαμβάνουν περισσότερες σκηνοθεσίες με αποτέλεσμα να υπερτερούν συνολικά.

### Η περίοδος της Δικτατορίας - Ιστορικό πλαίσιο

Η διαγραφή του ιστορικού πλαισίου της δικτατορίας δεν αφορά τη συγκεκριμένη εργασία παρά μόνο σε σχέση με τη φυσιογνωμία του καθεστώτος. Οι πολλές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στην ελληνική περίπτωση και τις περιπτώσεις των δικτατοριών στη Λατινική Αμερική, διαμορφώνουν ένα εντελώς ιδιότυπο καθεστώς. Δυο σημαντικές διαφοροποιήσεις αφορούν πρώτον στην απουσία σύμπραξης του ελληνικού καθεστώτος με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, γεγονός που οδηγεί τους μελετητές στο να κάνουν λόγο για «αμφιλεγόμενες κοινωνικές βάσεις και για «κοινωνική και πολιτική απομόνωση» των Συνταγματαρχών.<sup>12</sup> Δεύτερον, η Ελλάδα την εποχή που επιβλήθηκε η δικτατορία διάνυε περίοδο οικονομικής σταθερότητας και όχι κρίσης.<sup>13</sup> Από την άλλη, η δικτατορία δεν κατόρθωσε να «κατασκευάσει ένα ιδεολογικό περίγραμμα που θα κάλυπτε κάθε πτυχή της ατομικής και κοινωνικής δραστηριότητας των Ελλήνων», [...] δεν διέθετε «μια ενιαία πολιτική φιλοσοφία, έναν κοινό σκοπό, ένα καθολικά αποδεκτό κοσμοθεώρημα».<sup>14</sup> Η έλλειψη των προϋποθέσεων εκείνων που θα οδηγούσαν σε μια σαφώς δομημένη ιδεολογία ολοκληρωτισμού, δεν απέτρεψε παρόλα αυτά την θέσπιση μιας πολιτικής ιδεολογίας εθνικιστικού, αντικομμουνιστικού και χριστιανικού περιεχομένου, που αντικατοπτρίζεται στο περιβόητο σύνθημα «Ελλάς, Ελλήνων, Χριστιανών».

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο εντάσσεται και η λειτουργία της τέχνης, η οποία θα πρέπει να προωθή τα ιδανικά της «επανάστασης»,<sup>15</sup> ενώ εξυπακούεται ότι οποιαδήποτε μορφή τέχνης

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης «Εισαγωγή» στο *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές-Πρακτικές- Ιδεολογικός Λόγος- Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 19.

<sup>13</sup> Ό.π., σ. 17.

<sup>14</sup> Βλ. σχετικά «Η φυσιογνωμία του καθεστώτος» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΣΤ, σσ. 285-286.

<sup>15</sup> Ό.π., σ. 286.

πρεσβεύει ιδανικά που εναντιώνονται στη θεμιτή ιδεολογία τελεί υπό διωγμό. Το ενδιαφέρον στοιχείο που εισάγεται στην ελληνική κοινωνία σχεδόν ταυτόχρονα με την επιβολή της δικτατορίας είναι η τηλεόραση, το πλέον ισχυρό Μέσο επιρροής των μαζών. Η παρουσία του νέου Μέσου σηματοδοτεί μια σειρά από αλλαγές, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Μαρία Κομνηνού: «Η τηλεόραση αποτέλεσε μια νέα μορφή διαμεσολαβημένης δημοσιότητας, την οποία η δικτατορία κατόρθωσε να υποτάξει στις επιδιώξεις της, με σκοπό τη συγκρότηση μιας καθεστωτικής δημόσιας σφαίρας. Είναι γεγονός ότι η συρρίκνωση του συμμετοχικού και διαλογικού χαρακτήρα που προκλήθηκε μέσω αυτής της μορφής δημοσιότητας, συνέπεσε πλήρως με τους στόχους της δικτατορίας».<sup>16</sup>

Η αποτίμηση αυτή μπορεί να συσχετιστεί με τη λειτουργία του ραδιοφώνου, καθώς όλα τα Μέσα επιστρατεύτηκαν προκειμένου να εξυπηρετήσουν σκοπούς προπαγάνδας μέσω της ιδιωτικής λήψης των προς δημοσίευση γεγονότων. Η λειτουργία της προπαγάνδας και παλιότερα και σήμερα συνίσταται σε αυτό που ο Τσόμσκυ αποκαλεί «κατασκευή συναίνεσης», καθώς η εκάστοτε εξουσία ελέγχει απόλυτα την πληροφορία που θα δημοσιευτεί. Παρόλο που η παρουσία των οργάνων της προπαγάνδας στα Μέσα είχε μάλλον το αντίθετο αποτέλεσμα και όχι την ενίσχυση του κύρους του καθεστώτος, στον τομέα της ψυχαγωγίας το αποτέλεσμα ήταν διαφορετικό. «Οι στρατιωτικοί εμπιστεύτηκαν στους διαφημιστές την παραγωγή των ψυχαγωγικών προγραμμάτων και με το 20% των εσόδων χρηματοδοτούσαν τις ειδήσεις και την επικαιρότητα».<sup>17</sup> Είναι φανερό λοιπόν πως εδραιώθηκε ένα οργανωμένο σύστημα προπαγάνδας με τη συνδρομή της διαφήμισης ως πρωταρχικής πηγής εισοδήματος των Μ.Μ.Ε. Η υπονόμηση στόχευσε αφενός στη σταδιακή απαξίωση των υπόλοιπων Μέσων (κινηματογράφος, ραδιόφωνο) προς όφελος της αδηφάγου τηλεόρασης, που προσανατολίζεται σαφώς σε μια λαϊκότερη σφυρηλάτηση του κοινού με κύριο άξονα τα ευρείας αποδοχής σίριαλ (αμερικανικά και ελληνικές παραγωγές).

Αποτέλεσμα των ενεργειών αυτών υπήρξε η διαμόρφωση ενός λαϊκού κοινού, με βάση τη χαμηλή αισθητική τηλεοπτικών σειρών όπως «Το λούνα πάρκ» ή σειρών προπαγανδιστικού περιεχομένου όπως «Ο Άγνωστος πόλεμος».<sup>18</sup> Το κοινό αυτό θα αποτελέσει άλλωστε τη βάση για τη δημιουργία του προφίλ του μελλοντικού τηλεθεατή, που αναζητά αντίστοιχης αισθητικής επιλογές και στη μετά δικτατορίας τηλεοπτική εποχή.

### **Οι ραδιοφωνικές θεατρικές παραστάσεις: υβριδικό υποπροϊόν ή τέχνη με νέα χαρακτηριστικά;**

Η μετάδοση θεατρικών παραστάσεων από το ραδιόφωνο αποτελεί μια έτσι κι αλλιώς ιδιαίτερη διαδικασία. Αφενός υπεισέρχεται η διαμεσολάβηση ενός Μέσου, αρκετά ισχυρού, που όμως αναπαράγει ένα αποτέλεσμα, το οποίο δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι δημιουργείται εκείνη τη στιγμή (ακόμη και στην περίπτωση που η μετάδοση της παράστασης δεν είναι μαγνητοσκοπημένη, αλλά γίνεται απ'ευθείας), γιατί η χωρική απόσταση που μεσολαβεί

<sup>16</sup> Βλ. σχετικά Μαρία Κομνηνού: «Τηλεόραση και Κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές-Πρακτικές- Ιδεολογικός Λόγος- Αντίσταση*, ό.π., σ. 175.

<sup>17</sup> Βλ. σχετικά Μαρία Κομνηνού: «Τηλεόραση και

Κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974», ό.π., σ. 177.

<sup>18</sup> Βλ. σχετικά Κομνηνού Μαρία «Η Δικτατορία και τα Μ.Μ.Ε στην Ελλάδα» στο *Από την αγορά στο θέαμα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ. 136-140.

στερεί τη λεγόμενη «ενθαδικότητα». Από αυτή την άποψη, ισχύει στο ραδιόφωνο ότι ισχύει και στην περίπτωση της τηλεοπτικής μετάδοσης μιας παράστασης: «Η τηλεοπτική μετάδοση του θεατρικού έργου συνίσταται όχι σε μια δημιουργία, αλλά σε μια μεταφορά κατά το δυνατόν πιστότερη του θεατρικού έργου [...]». <sup>19</sup> Από τη μια λοιπόν η θεατρική παράσταση υφίσταται «αλλοίωση και διαφοροποίηση κατά την τηλεοπτική της μετάδοση», <sup>20</sup> κάτι που αντιστοίχως ισχύει και για τη ραδιοφωνική μετάδοση, εφόσον, με βάση τη λογική αυτή, το αποτέλεσμα προσλαμβάνει ο ακροατής και όχι ο θεατής, ο οποίος προφανώς βρίσκεται σε θέση υπεροχής. Από την άλλη όμως, η απουσία εικόνας και ο περιορισμός των σημείων στα ακουστικά δημιουργεί μια εντελώς ιδιόμορφη κατάσταση.

Η κατάσταση του ακροατή του ραδιοφώνου έχει περιγραφεί μεθοδικά από τον Ουμπέρτο Έκο, ο οποίος αναφέρθηκε στην πρόσληψη του αισθητικού γεγονότος μέσω του διαύλου του ραδιοφώνου και συγκεκριμένα στη μουσική ακρόαση. Υπάρχουν όμως πτυχές των συμπερασμάτων αυτών που αφορούν γενικότερα τον ακροατή ενός καλλιτεχνικού προϊόντος άρα και μιας θεατρικής παράστασης. Έτσι, η περιγραφή της κατάστασης του ακροατή ως μια κατάσταση «εσωστρέφειας και απομόνωσης κατά την οποία προσλαμβάνει καθαρούς ήχους» (Έκο 1994: 386), η «έλλειψη δεσμού με τον εκτελεστή» -στην περίπτωση μας με τον ηθοποιό-, «η έλλειψη της άμεσης φυσικής σύνδεσης με την ομάδα όσων ακούν μαζί» -στη δική μας περίπτωση όσων παρακολουθούν μαζί μια παράσταση στο θέατρο- και τέλος «ο μαγνητισμός του εκτελεστή και ο μαγνητισμός του κοινού» που αποσιάζει, (Έκο 1994: 386), διαμορφώνουν μια σειρά ειδικών συνθηκών, που συνοδεύουν τη ραδιοφωνική ακρόαση των έργων τέχνης. Όλα αυτά για τον Έκο ορίζουν μια διαφορετική κατάσταση όχι κατ' ανάγκη υποδεέστερη, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως για την τηλεοπτική μετάδοση. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Θα ήταν λάθος να ισχυριστούμε ότι το παραδοσιακό είδος ακρόασης (ταυτόχρονα θεατρικό, χορικό, οπτικό και ακουστικό), αντιπροσωπεύει το optimum σε σύγκριση με το νέο είδος ή αντίστροφα. Μπορούμε απλώς να ισχυριστούμε ότι το ραδιόφωνο, εισάγοντας νέους τρόπους μουσικής ακρόασης και προσφέροντας έτσι νέα ερεθίσματα στην ευαισθησία, δημιούργησε νέες δυνατότητες για μια τέχνη με δικά της χαρακτηριστικά, με τον ίδιο τρόπο που η ακρόαση σε μια αίθουσα συναυλιών αντιτίθεται στην εντελώς εσωτερική και φανταστική, αλλά όχι μικρότερης αξίας, ακρόαση που κάνει ένας μουσικός, ενώ ξεφυλλίζει μια παρτιτούρα» (Έκο 1994: 386 -387).

### 1968-1969: Οι παραστάσεις στο Θέατρο

Στην ενότητα αυτή επιχειρείται να συγκριθούν οι παραστάσεις που παίζονταν την ίδια χρονική στιγμή στο θέατρο και στο ραδιόφωνο. Με άλλα λόγια, να αναδειχθούν τυχόν κοινές παραστάσεις (έργο, συντελεστές), καθώς και να σκιαγραφηθεί η γενική τάση του ρεπερτορίου στο θέατρο και οι διαφορές σε σχέση με το ραδιόφωνο. Ένα πρώτο συμπέρασμα ανάμεσα στη σύγκριση του καταλόγου των θεατρικών παραστάσεων των ετών 1968 και 1969 (από το «Θέατρο» την έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου, για τα έτη 1968, 1969), είναι ότι τα έργα που παίζονται στο θέατρο τη διετία αυτή και παρουσιάζονται και

<sup>19</sup> Βλ σχετικά Θ. Γραμματιάς: «Από τη θεατρικότητα στη θεαματικότητα» στο Κλήμης Ναυρίδης- Γιάννης Δημητράκοπουλος-Γρηγόρης Πασχαλίδης (επιμ.): *Τηλεόραση και Επικοινωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη

1988, σ. 288.

<sup>20</sup> Βλ σχετικά Θ. Γραμματιάς «Από τη θεατρικότητα στη θεαματικότητα» στο *Τηλεόραση και Επικοινωνία*, ό.π., σ. 290.

στο ραδιόφωνο δε συμπίπτουν χρονικά. Μεταδίδονται δηλαδή από το ραδιόφωνο, στην πλειοψηφία τους μάλιστα σε εντελώς διαφορετικές διανομές, δύο, τρία ή και παραπάνω χρόνια μετά. Το 1968, παρουσιάστηκε από το «Προσκήνιο» του Αλέξη Σολομού ο *Πέερ Γκνιτ* του Ίψεν, έργο που μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Δεκέμβριο του 1974 σε σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, με άλλη διανομή. Η *Μαρία του Οκτώβρη* παρουσιάστηκε από τον θίασο «Νίκου Χατζίσκου- Τίτικας Νικηφοράκη», σε σκηνοθεσία Νίκου Χατζίσκου με τους θιασάρχες στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η ραδιοφωνική εκδοχή μεταδόθηκε τον Οκτώβριο του 1972 σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Μασαλά με άλλη διανομή. Το *Καλοκαίρι* του Ρομαίν Βενγκαρτέν παρουσιάστηκε το 1968 από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη με τους Ηλία Λογοθέτη, Γιάννη Μόρτζο, Μίνα Αδαμάκη και Αντώνη Αντύπα, ενώ ραδιοφωνικά μεταδόθηκε τον Ιούλιο του 1973 σε ραδιοσκηνοθεσία Δημήτρη Κωνσταντινίδη, με άλλη διανομή. Η μεγάλη επιτυχία του θιάσου «Αναλυτή- Ρηγόπουλου» *Αγάπη μου Ουάουα*, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη μεταδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1974 σε ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Ρηγόπουλου με τον ίδιο και την Κάκια Αναλυτή στους δυο από τους τρεις πρωταγωνιστικούς ρόλους. Στη θεατρική παράσταση η Κατερίνα Χέλμη συμπλήρωνε το πρωταγωνιστικό τρίο, την οποία αντικατέστησε ραδιοφωνικά η Μέλω Ζαρόκωστα. Η *Δικηγορίνα* του Λουί Βερνείνι παρουσιάστηκε από τον θίασο «Μυράτ-Ζουμπούλακη», ενώ ραδιοφωνικά μεταδόθηκε τον Σεπτέμβριο του 1970 και πάλι με τους Μυράτ- Ζουμπούλακη στους ρόλους του Μωρίς Μπολμπέκ και της Κολέτ αντίστοιχα, οι οποίοι όμως πλαισιώνονται από άλλους ηθοποιούς. Τέλος, το έργο του Όσκαρ Ουάιλντ *Ένας Ιδανικός Σύζυγος*, παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού με τους Μαίρη Αρώνη, Νίκο Τζόγια, Βάσω Μανωλίδου, Κάκια Παναγιώτου, Ελένη Χαλκούση, κ.α. Στο ραδιόφωνο, μεταδίδεται τον Νοέμβριο του 1972 διατηρώντας τουλάχιστον τα προαναφερθέντα ονόματα στη διανομή, χωρίς όμως να υπάρχει ταύτιση στους υπόλοιπους ρόλους. Όσον αφορά στο ελληνικό ρεπερτόριο το έργο του Νίκου Βυζαντινού *Άνοιξη και Φθινόπωρο*, παρουσιάστηκε από τον θίασο του θεάτρου «Βεάκη» με τον Λυκούργο Καλλέργη και την Έφη Ροδίτη. Η ραδιοφωνική μετάδοση έγινε τον Φεβρουάριο του 1969 σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου με άλλη διανομή. Τέλος, η επιτυχία του θιάσου της Τζένης Καρέζη *Ένας ιππότης για τη Βασούλα των Γιαλαμά- Πρετεντέρη*, μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Ιανουάριο του 1971 σε ραδιοσκηνοθεσία Θεόφιλου Ζαμάνη με την Άννα Κυριακού στον ομώνυμο ρόλο. Οι παραστάσεις που ανέβηκαν το 1968 στο θέατρο διαφοροποιούνται σε σχέση με το ραδιόφωνο ως προς το ξένο ρεπερτόριο κλασικό και σύγχρονο, το οποίο στην περίπτωση των ραδιοφωνικών παραστάσεων του 1968 σπανίζει. Αντίθετα, στο ραδιόφωνο κυριαρχεί το ελληνικό έργο, όχι όμως το ρεπερτόριο που ανεβάζουν κατά κόρον οι θίασοι του ελεύθερου θεάτρου της εποχής (Ψαθάς, Σακελλάριος, Σακελλάριος- Γιαννακόπουλος, Τσιφόρος-Βασιλειάδης, Γιαλαμάς-Πρετεντέρης). Στο ραδιόφωνο προτιμώνται κατά κύριο λόγο οι δραματοποιήσεις μυθιστορημάτων, ενώ έπονται τα έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου και του Δημήτρη Μπόγρη, οι οποίοι μάλιστα ανεβαίνουν και στο θέατρο την ίδια περίοδο (*Το Φίδρο του Λεβάντε* –Κ.Θ.Β.Ε, *Ψυχοσάββατο*, *Ο Θεός Όνειρος* –Εθνικό θέατρο, *Καινούργια Ζωή* –Εθνικό Θέατρο).

Το 1969 η κατάσταση στο θέατρο παραμένει πανομοιότυπη με εκείνη της προηγούμενης χρονιάς. Το ελληνικό ρεπερτόριο εκπροσωπείται από συγγραφείς, όπως οι Ψαθάς, Σακελλάριος, Σακελλάριος- Γιαννακόπουλος, Τσιφόρος-Βασιλειάδης, Γιαλαμάς-Πρετεντέρης, που κατακλύζουν τα θέατρα. Ανεβαίνουν επίσης και ιστορικά έργα των Γιώργου Ρούσσου (*Θεοδώρα η Μεγάλη*, *Τα μεγάλα χρόνια*) και Δημήτρη Ιωαννόπουλου (*Ρούπελ*), κωμωδίες των Στέφανου Φωτιάδη (*Μπαμπά μου αριστοκράτη*, *Τρελό μου αλατοπίπερο*), και Νίκου Βυζαντινού (*Όποιος βιάζεται*), ενώ στις εξαιρέσεις συγκαταλέγεται το ρεπερτόριο του

Εθνικού Θεάτρου (*Τρισεύγενη, Τελετή*, του Παύλου Μάτεσι και *Νυχτοφύλακες*, του Στρατή Καρρά), καθώς και το ρεπερτόριο του Πειραματικού Θεάτρου της Μαριέττας Ριάλη (*Γυρισμός, Ο ξένος, Το τέλος*).

Στο ραδιόφωνο, εκτός από τα έργα των Ξενόπουλου, Μπόγρη, παρουσιάζονται επίσης έργα των Δημήτρη Μπουρούνη, Γεωργίου Σουρή, Πέτρου Μαρκάκη, Σπύρου Μελά, Δημήτρη Σιατόπουλου, η *Ιστορία της ελληνικής επιθεωρήσεως* των Νέστωρα Μάτσα και Κώστα Ασημακόπουλου, Νίκου Βυζαντινού και άλλων, ενώ συνεχίζονται οι μεταφορές λογοτεχνικών έργων. Πάντως, είναι εμφανείς οι διαφορές ανάμεσα στο ελληνικό ρεπερτόριο που παρουσιάζεται στο θέατρο και στο αντίστοιχο του ραδιοφώνου. Στο ραδιόφωνο απουσιάζουν οι κωμωδίες, που είναι εξαιρετικά δημοφιλείς στο ελεύθερο θέατρο, δηλαδή των συγγραφέων ή των συγγραφικών διδύμων, που ήδη αναφέρθηκαν ως κύριοι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεπερτορίου των θεάτρων της εποχής. Το ξένο ρεπερτόριο στο θέατρο περιλαμβάνει έργα Σαίξπηρ, Μολιέρου, Τσέχοφ, Γκολντόνι Ίφεν, Ο'νίλ, Ανούιγ, Στρίντμπεργκ, Μπέκετ, Λόρκα, αλλά και τα «Σαράντα Καράτια» των Μπαριγιέ και Γκρεντύ, καθώς και έργα των Νηλ Σάιμον, Ανγύ Μπερστάιν, Μαρσέλ Ασάρ, Σασά Γκιτρώ, Μαρσέλ Πανιόλ κ.α Το ξένο ρεπερτόριο του ραδιοφώνου περιλαμβάνει λίγες παραστάσεις κλασικών έργων, Ρακίνας, Λόπε ντε Βέγκα, Κοτσεμπούε, Γκριλπάρτσερ, κ.α καθώς και κάποια περισσότερο σύγχρονα έργα Μωμ, Κάουναρτ, κ.α., ενώ και τη χρονιά αυτή η πλειοψηφία των έργων προέρχεται από Έλληνες συγγραφείς. Όσον αφορά στα έργα που παίχτηκαν το 1969 στο θέατρο και παρουσιάστηκαν μετά στο ραδιόφωνο και εδώ αυτό γίνεται με καθυστέρηση κάποιων ετών. Συγκεκριμένα, *Οι γυναίκες διασκεδάζουν* του Γκολντόνι παρουσιάστηκε από το Κ.Θ.Β.Ε, σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη. Στη συνέχεια, μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Ιούνιο του 1972, σε σκηνοθεσία Γιώργου Φουρνιάδη και μουσική Κυριαζή Χαρατσάρη, ενώ στη ραδιοφωνική διανομή υπήρχαν κάποια κοινά ονόματα με τη διανομή της θεατρικής παράστασης (Νανά Σκιαδά, Χρήστος Πάρλας, Ρίκα Γαλάνη). Επίσης, το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε το έργο του Ανούιγ *Μπέκετ*, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, με τους Στέλιο Βόκοβιτς και Νίκο Τζόγια στους κεντρικούς ρόλους. Το έργο μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Μάρτιο του 1974 σε σκηνοθεσία Μήτσου Λυζίγου, με τους Ανδρέα Φιλιππίδη και Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Η *Μις Μπα* με πρωταγωνίστρια την Αντιγόνη Βαλάκου παρουσιάστηκε από το «Προσκήνιο» του Αλέξη Σολομού, ενώ μεταδόθηκε τον Αύγουστο του 1972 από το ραδιόφωνο. Στη ραδιοφωνική εκδοχή η σκηνοθεσία ήταν του Λυκούργου Καλλέργη πρωταγωνιστούσε πάλι η Αντιγόνη Βαλάκου στον ρόλο της Ελίζαμπεθ Μπάρρετ, με συμπρωταγωνιστή τον Ανδρέα Ζησιμάτο στον ρόλο του Ρόμπερτ Μπράουνινγκ. Στη θεατρική παράσταση τον Ρόμπερτ Μπράουνινγκ ερμήνευσε ο Γιάννης Βόγλης. Ο θίασος «Κώστα Μουσουρή» παρουσίασε το έργο του Σασά Γκιτρώ *Μην ακούτε κυρίες μου*, σε δική του σκηνοθεσία. Στο ραδιόφωνο παρουσιάστηκε τον Οκτώβριο του 1972 με άλλη διανομή. Τέλος, το *Γλυκό είναι το χρώμα* ο γνωστός Τοπάζ του Μαρσέλ Πανιόλ ανέβηκε από τον Θίασο του Μπάμπη Ανθόπουλου, σε διασκευή Μέλπωσ Ζαρόκωστα και σκηνοθεσία Βίκτωρα Παγουλάτου με τους Δ. Νομικού, Ι. Ψαρρά, Ο. Κοντέλλη, Σ. Δαμιανό. Στο ραδιόφωνο, παρουσιάστηκε τον Ιανουάριο του 1970 στην ίδια διασκευή και σε ραδιοσκηνοθεσία πάλι Βίκτωρα Παγουλάτου, με διαφορετική όμως διανομή και τον Κώστα Ρηγόπουλο στον ρόλο του Τοπάζ.

## 1970

Το 1970 το ρεπερτόριο των ραδιοφωνικών παραστάσεων κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με τις προγενέστερες χρονιές. Ελληνικό έργο, κατά κύριο λόγο εθνοκοινωνικό

χαρακτήρα, (Στις Σκάλες του Αναπλιού, Στη σκιά του Ρήγα, Όλοι τους ήσαν ήρωες, Καταστροφή των Ψαρών, Θερμοπίλες κ.α), οι συνήθεις διασκευές μυθιστορημάτων, δημοτικά τραγούδια, δυο έργα του Δημήτρη Βερναρδάκη (Μαρία Δοξαπατρή, Φαύστα), καθώς και λίγα έργα συγγραφέων που εκείνη την εποχή είναι εξαιρετικά δημοφιλείς στο θέατρο, (Τσιφόρος, Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος). Μεταδίδονται επίσης τραγωδίες και κωμωδίες (Πέρσες, Πλούτος, Τρωάδες, Αντιγόνη). Οι τρεις τελευταίες παραστάσεις μάλιστα είχαν παρουσιαστεί το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς σε φεστιβάλ. Συγκεκριμένα, ο *Πλούτος* σε μετάφραση, σκηνοθεσία και μουσική Κυριαζή Χαρατσάρη παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου και ήταν η ίδια ακριβώς παράσταση, που μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Δεκέμβριο του 1970 με ελάχιστες διαφορές στη ραδιοφωνική διανομή. Οι *Τρωάδες* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ Αθηνών το καλοκαίρι της χρονιάς αυτής, στη συνέχεια μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο τον Νοέμβριο του 1970, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη. Στη διανομή περιλαμβάνονται ορισμένα ονόματα ηθοποιών που συμμετείχαν στην παράσταση του φεστιβάλ (Πίτσα Καπιτσινέα, Κάκια Παναγιώτου). Τέλος, η *Αντιγόνη* σε σκηνοθεσία Λ. Κωστόπουλου, μετάφραση Ι. Γρυπάρη και μουσική Δημήτρη Δραγατάκη, που επίσης φιλοξενήθηκε από το Φεστιβάλ Αθηνών (με τη Βέρα Ζαβιτσιάνου στον ομώνυμο ρόλο και τον Γρηγόρη Βαφειά στον ρόλο του Κρέοντα), μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Μάρτιο του 1972, έχοντας ακριβώς τους ίδιους συντελεστές σε ραδιοσκηνοθεσία, μετάφραση και μουσική, καθώς και τους ίδιους ηθοποιούς στους ρόλους της Αντιγόνης και του Κρέοντα. Επιπλέον και στις δυο διανομές κοινά ήταν τα ονόματα πολλών ηθοποιών (Μαρία Σκούντζου, Γιώργος Βουτσινός, Νίκος Παπακωνσταντίνου, Θεόδωρος Δημήτριεφ, Κώστας Κοκκάκης).

Το ξένο ρεπερτόριο στο ραδιόφωνο περιλαμβάνει λίγα κλασικά έργα (Ντε Μυσέ, Γκολντόνι) δυο έργα του Ντύρενματ και έργα Ανούι, Ο'νίλ. Το ίδιο χρονικό διάστημα το Κ.Θ.Β.Ε και το Εθνικό Θέατρο παρουσιάζουν έργα Σαίξπηρ, Μολιέρου, Σίλερ και Γκράιτε. Υπάρχει μια παράσταση που ανεβαίνει στο Κ.Θ.Β.Ε *Ο Βασιλιάς πεθαίνει* του Ιονέσκο σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου με τον ίδιο στον ρόλο του Βασιλιά Μπερανζέ, που μεταδίδεται αυτούσια από το ραδιόφωνο τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς (1970). Πρόκειται για μια από τις σπάνιες περιπτώσεις, που σημειώνεται απόλυτη ταύτιση των συντελεστών της θεατρικής παράστασης με αυτούς της ραδιοφωνικής. Εκτός από τη ραδιοσκηνοθεσία που έκανε ο Κωτσόπουλος, χρησιμοποιήθηκε η ίδια μετάφραση (Κώστας Σταματίου) και συμμετείχαν οι ίδιοι ηθοποιοί χωρίς καμία εξαίρεση (Θάνος Κωτσόπουλος, Άννα Ραυτοπούλου, Λίνα Τριανταφύλλου, Ανδρέας Ζησιμάτος, Νανά Σκιαδά, Σπύρος Λασκαρίδης). Από την άλλη, ενδιαφέρον τη χρονιά αυτή παρουσιάζει το πρωτοποριακό ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης (Μονόπρακτα Ιονέσκο, *Ο Επιστάτης και Το Πάρτι Γενεθλίων* του Πίντερ, *Οι Νταντάδες* του Σκούρη, *Το τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ, *Το νεκροταφείο αυτοκινήτων* του Αραμπάλ), και το ρεπερτόριο του Πειραματικού Θεάτρου που ανεβάζει αποκλειστικά σύγχρονα νεοελληνικά έργα. Στο θέατρο «Διονύσια» ο θίασος Βουγιουκλάκη- Παπαμιχαήλ παρουσιάζει το έργο του Τζ. Μπάρρι *Αυτό που ξέρει κάθε γυναίκα*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Το ίδιο έργο μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Οκτώβριο του 1972 σε σκηνοθεσία Σπύρου Μηλιώνη, όμως με άλλη διανομή (Κατερίνα Βασιλάκου, Νίκος Βασταρδής, Χρήστος Τσάγκας κ.α).

Στο θέατρο από τον Σεπτέμβριο του 1970 και μετά, πέρα από τις «ελαφρές» κωμωδίες, οι οποίες παίζονται και στο ραδιόφωνο (Μπιγιεντού, Ντεβάλ, Ντορέν), καταγράφονται μια σειρά από παραστάσεις εδραιωμένων θιάσων, οι οποίοι πραγματοποιούν σημαντικά ανεβάσματα, τα οποία ταυτόχρονα αποτέλεσαν και εισπρακτικές επιτυχίες (Σλούθ με τους Δη-



μήτρη Χορν- Αλέκο Αλεξανδράκη και *Ματωμένος Γάμος* από τον θίασο Μινωτή-Παξινού). Από την άλλη, η εμφάνιση νέων θεατρικών ομάδων, όπως αυτή του «Ελεύθερου Θεάτρου» και το ανέβασμα παραστάσεων, όπως η *Όπερα του Ζητιάνου* του Τζών Γκαίη, οι παραστάσεις του Θιάσου Ληναίου-Φωτίου στο Θέατρο «Όρβο» με έργα Μουρσελά, Ζακόπουλου, Ανδρεόπουλου, η δημιουργία δεύτερης σκηνης στο ίδιο θέατρο, το λεγόμενο «Πατάρι», όπου παρουσιάζονται έργα του Γιώργου Μιχαηλίδη σε σκηνοθεσία του ίδιου, και το σταθερά σύγχρονο νεοελληνικό ρεπερτόριο του Πειραματικού Θεάτρου (Καμπανέλλης, Μάτεσις) και του Θεάτρου Τέχνης διαμορφώνουν αυτήν την τάση ανανέωσης της θεατρικής πρακτικής, για την οποία έγινε λόγος. Χωρίς βέβαια να ξεχνά κανείς την παράλληλη παρουσία του μουσικού θεάτρου, δηλαδή των μουσικών κωμωδιών και των επιθεωρήσεων, που ευημερούν και γνωρίζουν μεγάλη απήχηση, καθώς οι εν λόγω θίασοι στελεχώνονται από κατεξοχήν πρωταγωνιστικά ονόματα (Ντίνος Ηλιόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη, Κώστας Βουτσάς, Νίκος Ρίζος, Μάρω Κοντού, Γιώργος Κωνσταντίνου Μάρθα Καραγιάννη κ.α).

## 1971

Η προσπάθεια περιγραφής του ραδιοφωνικού τοπίου όσον αφορά στο ρεπερτόριο καθίσταται δυσχερής, καθώς το τελευταίο δεν διαφοροποιείται σημαντικά από χρονιά σε χρονιά. Αποτέλεσμα του γεγονότος αυτού είναι η επανάληψη των χαρακτηρισμών, που αποδίδονται στα έργα που απαρτίζουν το ρεπερτόριο και ο περιορισμός της περιγραφής στην απαρίθμηση κάποιων τίτλων, που ενδεικτικά καταγράφουν το ευρύτερο κλίμα. Έτσι, τα έργα που στοχεύουν στην καλλιέργεια ενός πατριωτικού κλίματος, το οποίο ευαγγελίζεται το ένδοξο παρελθόν του ελληνισμού υπερτερούν αριθμητικά (*Αθανάσιος Διάκος, Αλέξανδρος Υψηλάντης, Γιωργάκης Ολύμπιος, Εμμανουήλ Παπάς, Οι ρίζες, Ιερός Λόγος, Κυβερνήτης Καποδίστριας, Λάμπρος Κατσώνης, Λάμπρος Τζαβέλλας, Ο Μεγάλος της Ρουμέλης, Μπουμπουλίνα, Ο θεός υπέγραψε την ελευθερία της Ελλάδος, Ρήγας Βελεστινλής, Χορός του Ζαλόγγου κ.α*), ακολουθούν έργα που προέρχονται από το ξένο ρεπερτόριο κυρίως το κλασικό (Τσέχωφ, Ντε Βέγκα, Ουάιλντ, Γκολντόνι, Γκόγκολ κ.α) ενώ, το σύνολο συμπληρώνεται από διασκευές μυθιστορημάτων (*Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων, Ανεμοδαρμένα ύψη*), και από κάποια σύγχρονα ξένα (*Δείπνο Καρδινάλιων, Τα δέντρα πεθαίνουν όρθια, Φθινοπωρινό Βράδυ κ.α*) και ελληνικά έργα (*Ένας Ιππότης για τη Βασούλα, Ένας ήρωας με παντούφλες, Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται κ.α*).

Όσον αφορά στις κοινές παραστάσεις, δηλαδή στα έργα που παρουσιάστηκαν στο θέατρο και κατόπιν στο ραδιόφωνο, υπάρχουν μερικές περιπτώσεις που παρουσιάζουν ομοιότητες. Τον Μάιο του 1971 παρουσιάστηκε στο θέατρο το έργο του Αλέκου Λιδωρίκη *Όταν δεν τον περίμεναν* σε σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου. Στο ραδιόφωνο μεταδόθηκε τον Οκτώβριο του 1974 σε ραδιοσκηνοθεσία του ίδιου, με αρκετά κοινά ονόματα ηθοποιών στις δυο διανομές (Βίλμα Κύρου, Κώστας Κοκκάκης, Άννα Κυριακού, Άννη Πασπάτη, Θάνος Δαδινόπουλος, Μίκα Φλώρα). Τον Μάρτιο του 1971 με αφορμή τον εορτασμό της επετείου του 1821 παρουσιάζονται στο θέατρο τρία μονόπρακτα του Γιώργου Κιτσόπουλου (*Γεωργάκης Ολύμπιος, Εμμανουήλ Παπάς, Οι ρίζες*) σε σκηνοθεσία Θάνου Κωστόπουλου. Τα μονόπρακτα αυτά μεταδίδονται από το ραδιόφωνο τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς σε ραδιοσκηνοθεσία του Θάνου Κωστόπουλου, ενώ και στα τρία μονόπρακτα (για το καθένα υπάρχει ξεχωριστή διανομή) υπάρχουν ονόματα ηθοποιών κοινά και στις δυο διανομές. Συγκεκριμένα στον *Γεωργάκη Ολύμπιο* κοινά είναι τα ονόματα των ηθοποιών (Χρήστος Πάργας, Ελευθερία Σπανού, Διονύσης Καλός, Γιώργος Ροντίδης, Ντίνος Ταυρίδης, Σταύρος

Παπαδόπουλος), καθώς μόνο δυο ονόματα είναι διαφορετικά. Στον «Εμμανουήλ Παπά» κοινά είναι μόνο τα εξής ονόματα (Ελευθερία Σπανού, Ντίνος Ταυρίδης, Σταύρος Παπαδόπουλος και Γιάννης Κάσδαγλης) και τέλος στις *Ρίζες* κοινά ονόματα και στη θεατρική και στη ραδιοφωνική διανομή είναι: (Ελευθερία Σπανού, Ν. Βρετός, Ρίκα Γαλάνη, Γιάννης Βρανάς, Μιράντα Οικονομίδου, Νέλσον Μωραϊτόπουλος, Ν. Καββαδάς, Σοφία Λάμπου και Καίτη Χρονοπούλου. Στο ελεύθερο θέατρο ενδιαφέρον παρουσιάζουν το ανέβασμα του *Κοριού* του Μαγιακόφσκι από το «Προσκήνιο» του Αλέξη Σολομού και το ανέβασμα του έργου *Μια ιστορία από το Ιρκούσκ* του Αλεξέι Αρμπόυζωφ, που παρουσιάστηκε από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου. Το «Θεατρικό Εργαστήρι» του Δημήτρη Κωνσταντινίδη συγκαταλέγει στο ρεπερτόριο του το έργο του Πίντερ *Το βουβό γκαρσόνι*, που παρουσιάζεται σε σκηνοθεσία του ίδιου με τους Στράτο Αλεξίου και Πέτρο Κυρήνη. Ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης που υπογράφει πολύ συχνά τη ραδιοσκηνοθεσία ραδιοφωνικών παραστάσεων, είναι αυτός που παρουσιάζει στο ραδιόφωνο ένα άλλο έργο του Πίντερ τον Ιούνιο του 1974. Πρόκειται για τον *Επιστάτη*, όπου ο Στράτος Αλεξίου υποδύεται πάλι έναν από τους τρεις ρόλους. Σημαντικό είναι το ανέβασμα του έργου του Πέτρου Μάρκαρη *Η ιστορία του Αλή Ρέτζο* από το Ελεύθερο Θέατρο, καθώς και οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης με τα έργα *Βούτσεκ* του Μπύχγκερ και *Ο Δράκος* του Σβορτς.

## 1972

Η πλειοψηφία των έργων που παρουσιάστηκαν από το ραδιόφωνο αυτή τη χρονιά είναι ελληνικά, παλιότερα και νεότερα, ενώ πολλά από αυτά ανήκουν σε συγγραφείς, που βραβεύτηκαν για το συγκεκριμένο έργο σε κάποιο διαγωνισμό. Θα αναφέρω τα περισσότερα από τα ελληνικά έργα που επιλέχτηκαν να μεταδοθούν και τους συγγραφείς τους, ώστε να αναδειχθεί η εικόνα της ελληνικής δραματουργίας, όπως παρουσιάζεται στο ραδιόφωνο και να αντιδιασταλεί σε σχέση με την αντίστοιχη του θεάτρου της ίδιας περιόδου. *Ανοιξιά και φθινόπωρο* και *Απένταρος Εκατομμυριούχος* του Νίκου Βυζαντινού, *Γέρος του Μωριά* του Δημήτρη Σιατόπουλου, έργο που απέσπασε τον Έπαινο του Διαγωνισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών για τα 150 χρόνια της Εθνεγερσίας. *Η γυνή να φοβείται τον άνδρα* του Γιώργου Τζαβέλλα, *Γύπαρις, Δάφνης και Χλόη* του Λόγγου, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Ζήσιμου Βιρβίλη, έργο που κέρδισε το Γ΄ Βραβείο στο Διαγωνισμό του Υπουργείου Πολιτισμού, Ένας άγιος στη φωτιά του '21 του Παύλου Πρόγια, *Ημέρες Δόξης* του Νίκου Πρωτοπαππά, *Ηρωίδες της Ναούσης στο χορό του θανάτου* του Σπύρου Ρωμέση, *Η καρδιά μου ανήκει σε μένα* του Κώστα Παϊζή, έργο που απέσπασε τον Α΄ Έπαινο του Καλοκαιρινού Θεατρικού Διαγωνισμού του 1970, Το κλειδί της ευτυχίας της Παυλίνας Πετροβάτου, *Μαργαρίτα Στέφα* του Γρηγορίου Ξενοπούλου, *Μεγίστη ώρα* της Ντιάνας Αντωνανάκου, που πήρε τον Έπαινο του Υπουργείου Πολιτισμού για τα 150 χρόνια της Εθνεγερσίας, *Το μελεμάκι* του Παντελή Χορν, *Μιας πεντάρας νιάτα* των Ασημάκη Γιαλαμά-Κώστα Πρετεντέρη, *Νυχτοφύλακες* του Στρατή Καρρά, *Οι όμηροι* του Γρηγόρη Γρηγορίου, Β΄ Βραβείο του Διαγωνισμού του Υπουργείου Πολιτισμού για τα 150 χρόνια της Εθνεγερσίας, *Πάυλος Μελάς* της Ελένης Κτισσοπούλου, *Ο Σαλίγκαρος* του Πάνου Παπασταμάτη, *Τα τσιλικρωτά* του Δημήτρη Μπουρούνη, *Υπάρχουν τέτοια παιδιά σήμερα;* της Εύης Αποστολίδου, που απέσπασε τον Έπαινο του Καλοκαιρινού Διαγωνισμού, *Τα φιλά της αγάπης* του Δημήτρη Γιαννουκάκη, *Χειραφέτησις* του Γεωργίου Σουρή κ.α.

Η παράθεση των τίτλων και των συγγραφέων δεν εξαντλεί όλα τα ελληνικά έργα που παρουσιάστηκαν από το ραδιόφωνο το 1972. Είναι όμως ενδεικτική του είδους των έργων

που προτιμώνται και καθιστά προφανή τη λειτουργία των εκάστοτε διαγωνισμών, που θεσπίζονται από το Υπουργείο Πολιτισμού της δικτατορίας. Επιπλέον, δεν υπάρχουν σημεία ταύτισης, πλην κάποιων εξαιρέσεων, με την ελληνική δραματολογία που παρουσιάζεται στο θέατρο. Πέρα δηλαδή από το Θέατρο Τέχνης που προωθεί συστηματικά τη σύγχρονη ελληνική δραματολογία, το 1972 παρουσίασε τα έργα *Αντόνιο ή το μήνυμα* της Λούλας Αναγνωστάκη, *Η βέρα*, το *Τάβλι* του Δημήτρη Κεχαΐδη και *Οι μουσικοί* του Γιώργου Σκούρη και άλλοι θίασοι του ελεύθερου θεάτρου κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, η οποία δεν αντικατοπτρίζεται στο ραδιόφωνο. Η νεοιδρυθείσα «Στοά» του Θανάση Παπαγεωργίου, παρουσίασε ανάμεσα στα άλλα τα έργα του Μάριου Ποντίκα *Η πανοραμική θεά μιας νυχτερινής εργασίας* και *Ο Λάκκος και η φάβα*, ο θίασος Καρέξη-Καζάκου με την «Ασπασία» του Καμπανέλλη, ο θίασος Ληναίου-Φωτίου με το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γεράσιμου Σταύρου. Ακόμη και η επίσης νεοιδρυθείσα «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, ανάμεσα στα άλλα παρουσίασε τα έργα *Ανθρωποι και άλογα* και *Η κυρία δεν πενθεί* του Κώστα Μουρσελά.

Το ερώτημα που τέθηκε σχετικά με την πραγματική αποτίμηση των ραδιοφωνικών παραστάσεων τη συγκεκριμένη περίοδο φαίνεται να βρίσκει μια απάντηση, καθώς η «μοίρα» αυτών δεν μπορεί να διαφύγει της γενικότερης «μοίρας» του Μέσου του ραδιοφώνου. Στο πλαίσιο λοιπόν της ευρύτερης αποδυνάμωσης του άλλοτε ζωτικού του ρόλου και της προσθάβειας χειραγώγησης του εντάσσεται και η μετάδοση των ραδιοφωνικών παραστάσεων. Γίνεται όλο και πιο φανερό από τη χρονιά αυτή και μετά πως το θέατρο στο ραδιόφωνο υστερεί σε σχέση με τη δυναμική που εκφράζεται στο θέατρο και πως δεν θα μπορούσε να γίνει αλλιώς δεδομένων των μηχανισμών ελέγχου που υφίστανται.

Κάποια από τα ξένα έργα του ραδιοφωνικού ρεπερτορίου ανήκουν στους πολυπαιγμένους Μωμ και Κάουαοντ, ενώ παρεμβάλλονται και έργα των Κασόνα, Βαν Ντρούντεν, Χέλμαν, Φάμπρι, καθώς και η *Στρήγγλα που έγινε αρνάκι* το μοναδικό έργο του Σαϊξπηρ που μεταδόθηκε καθ' όλη τη διάρκεια των χρόνων που καταγράφηκαν στην εργασία αυτή. Αξιοσημείωτη από πλευράς ρεπερτορίου είναι η παρουσίαση πέντε έργων του Μπέρτολτ Μπρεχτ στο θέατρο. Πρόκειται για την *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* που ανέβηκε από τον θίασο Μυράτ- Ζουμπουλάκη, για το *Ο άνδρας είναι άντρας* που παρουσιάστηκε από το «Θεατρικό Εργαστήρι» για την παράσταση *Ο άνθρωπος ίσον άνθρωπος* που ανέβηκε στο θέατρο «Όρβο», σε σκηνοθεσία Τάσου Αλκουλή, για τον *Καλό άνθρωπο του Σε Τσουνάν* που παρουσιάστηκε από το «Προσκήνιο», σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και τέλος για την πολύ γνωστή και αμφιλεγόμενη *Μάνα Κουράγιο* του θίασου Μινωτή-Παξινού. Επίσης, τον Οκτώβριο του 1972 ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το *Τάνγκο* του Μρόζεκ, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, ενώ τον ίδιο μήνα η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού ανεβάει το έργο του Λόρκα *Μαριάννα Πινέντα*. Ο θίασος του Πέτρου Φυσούν ανέβασε τον Σεπτέμβριο του 1972 στο θέατρο Όρβο το έργο της Λίλιαν Χέλμαν *Φρουρά στο Ρήνο*, σε μετάφραση Μέλπωσ Ζαρόκωστα και σκηνοθεσία Νικολάου Μπαζάκα. Το έργο είχε μεταδοθεί από το ραδιόφωνο τον Ιούλιο του 1972, στην ίδια μετάφραση με άλλη όμως διανομή. Επίσης, παρουσιάστηκε τον Οκτώβριο του 1972 από το Κ.Θ.Β.Ε σε φθινοπωρινή περιοδεία *Ο κατά φαντασία ασθενής* του Μολιέρου σε σκηνοθεσία Pierre Reyrou και μετάφραση Ιωάννη Πολέμη. Η παράσταση αυτή μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Ιούνιο του 1973 σε σκηνοθεσία Γιώργου Φουρνιάδη, με πολλά κοινά ονόματα στις δυο διανομές. Συγκεκριμένα, πέρα από τον Μίμη Φωτόπουλο που ερμηνεύει τον Αργκάν, και στις δυο διανομές συμμετείχαν οι: Πόπη Άλβα, Δέσποινα Σφατζίκα, Σπύρος Λασκαρίδης, Γιώργος Λέφας, Βασίλης Γκότης, Βιβή Μαρκούτσα, Άνδρεας Ζησιμάτος, Στέλιος Καπάτος, Κώστας Κωνσταντινίδης.

1973

Η επιλογή των έργων που μεταδόθηκαν το 1973 φαίνεται να διαφοροποιείται ελαφρώς, καθώς τα περισσότερα ήταν ξένα σύγχρονα έργα, ενώ μειώθηκε κάπως η τάση κυριαρχίας των «βραβευμένων» ελληνικών έργων. Στην περίπτωση αυτή θα παρατεθεί ένας ενδεικτικός κατάλογος των ξένων έργων που μεταδόθηκαν για να τεκμηριωθεί το παραπάνω συμπέρασμα. *Ο Αθώς του Χόχβέλντερ, Ο Ακατανίκητος του Φάμπρι Αντρες με λυχνή στολή του Κίνγκσλεϊ, Βασίλισσα Ελισάβετ του Άντερσον, Βροχοποιός του Ναϋ, Γραμμή του ποταμού του Μόργκαν, θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος του Χεμινγκουαίη Ο γέρος και η θάλασσα, Τα δεινά του πολέμου και Ατμόπλοιο Τενασίτν του Βιλντράκ, Το καλοκαίρι της 17<sup>ης</sup> κούκλας του Λώλερ, Τα όνειρα μας του Μπέττι, Παρκοστράσε 13 του Ίβερς κ.α.* Αυτά τα έργα και κάποια ακόμη συναποτελούν ένα όχι ευκαταφρόνητο ποσοστό σχετικώς σύγχρονων έργων, που παρουσιάστηκαν και διαφοροποιούν έστω και λίγο τη συνολική εικόνα, η οποία βέβαια ολοκληρώνεται με τις γνωστές διασκευές αρχαίων κειμένων (*Βίοι του Πλούταρχου και Ειδύλλια του Θεόκριτου*) και μυθιστορημάτων (*Ευγενία Γκραντέ, Ήμιονν ένα άσχημο κορίτσι, Η εξαδέλφη μου από τη Βρετάνη*, διασκευή από το μυθιστόρημα *Ο θεός μου και ο εφημέριος μου*). Στον κατάλογο περιλαμβάνονται ακόμη πλατωνικοί διάλογοι (*Μενέξενος, Φαίδρος, Συμπόσιο*), έργα με θέμα την εποποιία του 1821 (*Μαντώ Μανρωγένου, Μπουμπουλίνα, Τελευταία ημέρα του Αλή Πασά κ.α*) και φυσικά έργα με θέμα τη χριστιανική πίστη (Στα βήματα των Αποστόλων).

Όσον αφορά στις «κοινές» παραστάσεις, δηλαδή τις θεατρικές παραστάσεις οι οποίες με κάποιες αλλαγές μεταδόθηκαν αργότερα και στο ραδιόφωνο τη χρονιά αυτή καταγράφονται δυο. Πρόκειται για την παράσταση *Κάπταιν Μπράσμποουντ* του Σω που ανέβηκε από το Κ.Θ.Β.Ε τον Ιανουάριο του 1973, σε μετάφραση Γιώργου Χριστοφιλάκη και σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη. Τον Οκτώβριο του 1973 μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο σε ραδιοσκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, ενώ κοινά ονόματα και στις δυο διανομές είναι τα περισσότερα: Σπύρος Λασκαρίδης, Νέλσον Μωραϊτόπουλος, Ιάκωβος Λεβισιάνος, Έλσα Βεργή, Ανδρέας Ζησιμάτος, Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Κωνσταντίνος Κωνσταντινίδης, Δάνης Κατρανίδης, Παναγιώτης Πλάνος, Γιώργος Φουρνιάδης. Μια ακόμη παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε, *Τα παντρολογήματα* του Νικολά Γκόγκολ, που ανέβηκαν τον Μάρτιο του 1973 σε μετάφραση Λυκούργου Καλλέργη και σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο τον Αύγουστο του 1973. Η ραδιοσκηνοθεσία ανήκε πάλι στον Γιώργο Θεοδοσιάδη, ενώ κάποια ονόματα ηθοποιών υπάρχουν και στις δυο διανομές: Νίκος Γαροφάλλου, Πόπη Άλβα, Μίρκα Παπακωνσταντίνου, Σούλα Δημητρίου, Κατερίνα Σαγιά, Βασίλης Γκόπης, Κώστας Ματσακάς, Νέλσον Μωραϊτόπουλος. Επίσης, τον Μάιο του 1973 μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο *Ο Ψεύτης* του Γκολντόνι σε ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη και μετάφραση Στέλλας Μάντακα- Ανδρικήδου, παράσταση η οποία με τους ίδιους συντελεστές είχε ανεβεί στο Κ.Θ.Β.Ε τον Οκτώβριο του 1971. Αρκετοί από τους ηθοποιούς συμμετείχαν και στις δυο διανομές: Δημήτρης Καρέλλης, Ανδρέας Ζησιμάτος, Όλγα Τολίκα, Δέσποινα Σφάντζικα, Δημήτρης Βάγιας, Βιβή Μαρκούτσα, Βασίλης Γκόπης, Σπύρος Λασκαρίδης.

Τη χρονιά αυτή σημαντικές παραστάσεις από το Εθνικό Θέατρο θεωρούνται το ανέμβασμα του *Γαλιλαίου* του Μπρεχτ, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, *Το Φάντασμα του Κυρίου Ραμόν Νοβάρο* του Παύλου Μάτεσι, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, και η πρώτη παρουσίαση στην Ελλάδα του έργου του Πέτερ Χάντκε *Κάσπαρ*, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, που παρουσιάστηκε στη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου. Ο θίασος Καρέζη-Καζάκου παρουσίασε *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που αποτέλεσε

τεράστια επιτυχία του θιάσου, ενώ ταυτόχρονα η παράσταση αυτή μέσω της ευρείας ανταπόκρισης που γνώρισε, απέκτησε κι έναν πολιτικό χαρακτήρα ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς. Το καλοκαίρι του 1973 το «Ελεύθερο Θέατρο» παρουσίασε την επιθεώρηση *...Και συ χρενίζεσαι*, ενώ τον Φεβρουάριο η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού παρουσίασε την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ με την ίδια στον ομώνυμο ρόλο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού. Το Θέατρο Τέχνης παρουσίασε τους *Παλιούς Καιρούς* του Πίντερ, τον *Καραγκιόζη πάρα λίγο Βεζύρη* του Σκούρη και το *Βικτόρ ή τα παιδιά στην εξουσία* του Βιτράκ. Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο (θίασος Ληναίος- Φωτίου) παρουσίασε τους *Κλειδοκράτορες* του Κούντερα, ενώ το Θεατρικό Εργαστήρι της Τέχνης στη Θεσσαλονίκη ανέβασε το *Τρομπόνι* του Μάριου Ποντίκα. Τέλος, ο θίασος Διαμαντόπουλου-Μιχαλακόπουλου παρουσίασε το έργο του Κώστα Μουρσελά *Ω! Τι κόσμος μπαμπά*.

## 1974

Η χρονιά αυτή έχει μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με τις προηγούμενες, καθώς μεταδίδονται πάρα πολλές επαναλήψεις παραστάσεων ιδιαίτερα από την αρχή της χρονιάς και μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1974. Πρέπει να διευκρινιστεί ότι ούτως ή άλλως κάθε χρονιά μεταδίδονται πολλές επαναλήψεις παλιότερες ή και λιγότερο παλιές. Η διαφορά έγκειται στο ότι τη χρονιά αυτή οι επαναλήψεις υπερβαίνουν τον αριθμό που παρατηρείται τουλάχιστον στις προηγούμενες χρονιές της υπό εξέταση περιόδου, γεγονός που μπορεί να διαπιστώσει κανείς αν ανατρέξει στον κατάλογο με τη λίστα των τίτλων των έργων, όπου φαίνεται ποια έργα έχουν μεταδοθεί δυο ή περισσότερες φορές. Ενδεικτικά θα παραθέσω τίτλους έργων που μεταδίδονται αυτή τη χρονιά και συνιστούν επαναλήψεις, οι οποίες με τη σειρά τους μεταδόθηκαν τουλάχιστον μια φορά την περίοδο 1968-1973. Αυτό σημαίνει αφενός ότι κάποια από τα έργα που περιλαμβάνονται στον κατάλογο μπορεί να είχαν μεταδοθεί και πριν το 1968 και αφετέρου ότι στη λίστα δεν περιλαμβάνονται έργα που μεταδόθηκαν για πρώτη φορά πριν το 1968, αλλά δεν μεταδόθηκαν ξανά κατά τη διάρκεια της εξαετίας 1968-1973. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η μετάδοση των μονόπρακτων της Λούλας Αναγνωστάκη πριν το 1968 και ξανά τον Σεπτέμβριο του 1974, στην οποία έχουμε αναφερθεί.

Ο κατάλογος αποτελείται από τα εξής έργα: *Αντίο Νιάτα*, *Αστραία*, *Αυτοκράτωρ Ηράκλειος*, *Γαμήλιο Εμβατήριο*, *Γύπαρις*, *Δικηγορίνα*, *Ένας γάμος*, *Ένας ιπότης για τη Βασούλα*, *Ηρώιδες της Ναούσης στο χορό του θανάτου*, *Θερμοπύλες*, *Ιουλιανός ο οραματιστής*, *Καινούργια ζωή*, *Καρέκλες*, *Κρητικοί γάμοι*, *Το σκυλί του Περιβολάρη*, *Λάμπρος Κατσώνης*, *Λουδοβίκος Παστέρ*, *Η Μηχανή*, *Μια του κλέφτη*, *Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται*, *Ντεξιρέ*, *Νύχτα στη Μεσόγειο*, *Ποπολάρος*, *Σαράντα και..*, *Σίβυλλα*, *Ο σοβαρός κύριος καθηγητής*, *Το φίδιο του Λεβάντε*, *Χριστίνα*. Η αύξηση της συχνότητας των επαναλήψεων ενδεχομένως να μπορεί να αποδοθεί στη γενικότερη κρίση που χαρακτηρίζει εκείνη την περίοδο, η οποία δεν φαίνεται να αφήνει αλώβητο έναν θεσμό που εξαρτάται άμεσα από τις διαθέσεις της εξουσίας, όπως είναι το ραδιόφωνο. Η ιδιαιτερότητα αυτής της χρονιάς καθιστά ανέφικτη την προσπάθεια προσδιορισμού της από άποψη ρεπερτορίου, ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η μετάδοση του μοναδικού έργου του Πιραντέλλο, που μεταδόθηκε το χρονικό διάστημα 1968-1974. Πρόκειται για τους *Γίγαντες του βουνού*, που μεταδόθηκε τον Μάρτιο του 1974 σε ραδιοσκηνοθεσία Μιγάλη Μπούχλη. Επίσης, το μοναδικό έργο του Άρθουρ Μίλλερ για την ίδια περίοδο το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, μεταδίδεται μόλις τον Οκτώβριο του 1974 σε ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Μπάκα με τους Λυκούργο Καλλέργη και Βάσω Μεταξά στους ρόλους του Τζο και της Κέιτ Κέλλερ αντίστοιχα. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι στις 24

Ιουλίου 1974 ημέρα επίσημης κατάρρευσης του καθεστώτος, μεταδίδεται συμπτωματικά; το έργο του Ιγνάτιου Σιλόνε *Οι περιπέτειες ενός φτωχού χριστιανού*. Τα έργα του γνωστού Ιταλού συγγραφέα και ιδρυτικού στελέχους του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος φημίζονται για το αντιφασιστικό τους περιεχόμενο.

Στο θέατρο, από την έναρξη της θεατρικής περιόδου 1974-1975 ήδη αρχίζει να διαφαίνεται πιο ξεκάθαρα το στίγμα που είχε ήδη διαμορφωθεί τρία χρόνια πριν. Με την κατάρρευση του καθεστώτος το διάχυτο αίσθημα για ελευθερία και δημοκρατία συνιστά πλέον δυναμικό αίτημα. Μέσα σε τέσσερις μήνες Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1974 ανεβαίνουν τρία έργα του Μπρεχτ, ο *Δάσκαλος* από τον θίασο Φέρτη-Καλογεροπούλου, *Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ* από το Θέατρο Τέχνης, *Ταμπούρα στη νύχτα* από τον θίασο του Νίκου Κούρκουλου.

## Βιβλιογραφία

Achbar Mark (επιμ.): *Κατασκευάζοντας συναίνεση: Ο Νόαμ Τσόμσκυ και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996.

Βουρνάς Τάσος: *Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Ελλάδας 1967-1974, τόμος VI Χούντα Φάκελος Κύπρου*, Πατάκης, Αθήνα 1998.

Γραμματιάς Θόδωρος: *Το ελληνικό Θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά Πρότυπα και Προτοτυπία*, τόμ. Α'-Β', Εξάντας, Αθήνα 2002.

Crisell Andrew: *Η Γλώσσα του Ραδιοφώνου*, Επικοινωνία και Κουλτούρα, Αθήνα 1991.

Δουλκέρη Τ.: *Ραδιοφωνία-Τηλεόραση (Νομικά και κοινωνικά προβλήματα τους)*, Παπαζήσης, Αθήνα 1979.

Έκο Ουμπέρτο: *Κήσσορες και θεράποντες*, Γνώση, Αθήνα 1994.

Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια: *Θέατρο Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*, Εκδοτική Αθηνών Αθήνα 1999.

Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης: *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές Πρακτικές Ιδεολογικός Λόγος- Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ' Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000.

Καραμητσοπούλου Λίλιαν: «Το Θέατρο στο Ραδιόφωνο 1953-1967». Προπτυχιακή εργασία δακτυλογραφημένη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών 1999.

Κομνηνού Μαρία: *Από την αγορά στο θέαμα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2003.

Μανθούλης Ροβήρος: *Το κράτος της τηλεόρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 1981.

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

Μελετόπουλος Μελέτης: *Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών: Κοινωνία, Ιδεολογία, Οικονομία*, Παπαζήσης, Αθήνα 2000.

Ναυρίδης Κλήμης-Γιάννης Δημητρακόπουλος-Γρηγόρης Πασχαλίδης (επιμ.): *Τηλεόραση και Επικοινωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988.

Σπάθης Δημήτρης. «Το Νεοελληνικό Θέατρο» στην έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, 10<sup>ος</sup> τόμ., Μαλλιάρης-Παιδεία, Αθήνα 1983.

Τετράδια Επικοινωνίας: *Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, Αθήνα 2006.

Ψυχογιός Δημήτρης: *Τι είναι τα Μέσα Επικοινωνίας*; Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

**Περιοδικά**

*Θέατρο* 1968, έκδοση Θεάτρου, Μουσικής, Χορού και Κινηματογράφου.

*Θέατρο* 1969, έκδοση Θεάτρου, Μουσικής, Χορού και Κινηματογράφου.

*Χρονικό* 1970, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 1<sup>ος</sup>, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

*Χρονικό* 1971, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 2<sup>ος</sup>, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

*Χρονικό* 1972, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 3<sup>ος</sup>, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

*Χρονικό* 1973, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 4<sup>ος</sup> Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

*Χρονικό* 1974, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 5<sup>ος</sup>, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

*Χρονικό* 1975, Ετήσια Έκδοση Κριτικής Ενημέρωσης. Τόμ. 6<sup>ος</sup>, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.

## BIBΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

CHRISTOPHER B. BALME

*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, σελ. XIII+231, 10 εικ., 9 σχήματα, ISBN 978-0-521-67223-8.

Ο Christopher Balme, που κατέχει σήμερα την έδρα της Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, είχε παρουσιάσει το 1999 μια *Εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου* (*Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 4, 2000, σσ. 497-502), η οποία παρουσιάζεται τώρα ανανεωμένη, συμπληρωμένη με νέα βιβλιογραφία και αναδιαρθρωμένη για το αγγλόφωνο κοινό. Ο Balme έχει βασικά δύο πεδία έρευνας: 1) τη θεατρική εικονογραφία (βλ. τα άρθρα του «Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma», *Theatre Research International* 22 (3) (1997), σσ. 190-201, «Zwischen Artifizialität und Authentizität: Frank Wedekind und die Theaterfotografie», A. Kotte (ed.): *Theater der Region – Theater Europas*, Basel 1995, σσ. 175-187, «‘Pictured Passions’: zum Verhältnis von Malerei und Schauspieltheorie im England des 18. Jahrhunderts», *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 37/37), Berlin 1996, σσ. 147-166 και τον τόμο που εξέδωσε μαζί με τους R. Erenstein και C. Molinari: *European Theatre Iconography*, Rome 2002) και 2) τη Θεατρο-Ανθρωπολογία, μαζί με cross-cultural studies και post-colonial drama (βλ. τον πρόσφατο τόμο του: *Pacific Performances: Theatricality and Cross-cultural Encounter in the South Seas*, Basingstoke 2007, αλλά και τον παλαιότερο τόμο του: *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen 1995, καθώς και τα άρθρα: «Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung. Methoden und Perspektiven», E. Fischer-Lichte et al. (eds.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, σσ. 45-58, «‘Verwandt der Kern aller Menschen’: zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie», B. Schmidt/M. Münzel (eds.): *Ethnologie und Inszenierung: Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg 1998, σσ. 19-44 [βλ. και τη βιβλιοκρισία στην *Παράβαση* 4, 2000, σσ. 371-386], «Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center», *Theatre Journal* 50 (1998), σσ. 53-70 κτλ.).

Η *Εισαγωγή* του Balme είναι τώρα το τέταρτο βασικό σύγγραμμα από το χώρο της γερμανικής Θεατρολογίας που μεταφράζεται –καλύτερα διασκευάζεται– για ένα αγγλόφωνο κοινό: η αρχή έγινε με τον Manfred Pfister: *The Theory and Analysis of Drama*, transl. John Halliday, Cambridge UP 1988 (βλ. *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 276-278) από το *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977 (με πολλές επανεκδόσεις), που διασκευάστηκε με ουσιαστικό τρόπο στα αγγλικά («detroutonizing» την πολύ συστηματική διάρθρωση που είχε στα γερμανικά). Ακολούθησαν η τρίτομη *Σημειολογία του θεάτρου* της Erika Fischer-Lichte (*Semiotik des Theaters*, 3 τόμ., Tübingen 1983), που παρουσιάστηκε το 1992 για το αγγλόφωνο κοινό σε μια συντομευμένη διασκευή (*The Semiotics of Theatre*, trans. J. Gaines/D. L. Jones, Indiana UP, Bloomington 1992) και *Το μεταδραματικό θέατρο* του Hans-Thies Lehmann (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 4, 2002, σσ. 545-566), που είδε τόσο μια γαλλική όσο και μια αγγλική «μετάφραση»



(*Postdramatic Theatre*, trans. K. Jürs-Munby, Routledge, London 2006). Και οι δύο αυτές μεταφράσεις, όμως, είναι πολύ συντομευμένες και χάνουν ένα μεγάλο μέρος από τη «νοοσιμιά» και το περιποιημένο και περιπαικτικό ύφος του προτύπου.

Επειδή έχει ήδη γίνει λεπτομερειακή παρουσίαση της γερμανικής εκδοχής της *Εισαγωγής στην επιστήμη του θεάτρου* –που μαζί με αυτήν του Andreas Kotte (*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 8, 2008, σσ. 624-639) είναι τα βασικά εγχειρίδια των θεατρικών σπουδών στις γερμανόφωνες χώρες– περιορίζομαι εδώ στο να επισημάνω τις «αλλαγές» και αναδιαρθρώσεις: 1) έχουν περάσει δέκα χρόνια από τη γερμανική έκδοση (1999), μια δεκαετία που ήταν σημαδιακή για το θέατρο και τη θεατρολογία: οπότε υπήρχε η ανάγκη η βιβλιογραφία να ανανεωθεί, αλλά και να προστεθούν μέσα στο κυρίως κείμενο θεωρητικές τοποθετήσεις, παραδείγματα κτλ. που είναι σημαντικά (π.χ. η μονογραφία του M. Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 469-475)· 2) η βιβλιογραφία και τα παραδείγματα έπρεπε να προσαρμοστούν σε ένα αγγλόφωνο αναγνωστικό κοινό, το οποίο συνήθως δεν κατέχει τη γερμανική, με αποτέλεσμα στη βιβλιογραφία να εμφανίζονται σχεδόν αποκλειστικά αγγλικοί τίτλοι (η πολύ έντονη παρουσία των γερμανόφωνων τίτλων στη σχετική βιβλιογραφία της πρώτης εκδοχής, που βασίζεται στη μεγάλη παράδοση των θεατρικών σπουδών στις γερμανόφωνες χώρες και την πολύ πλούσια παραγωγική σύγχρονη θεατρολογική λόγου, εξαφανίστηκε· αυτό έχει ως αθέμιτη συνέπεια σημαντικές γερμανικές μονογραφίες, όπως αυτή του St. Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich 2007 (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σσ. 818-825), εργασία βασική για το κεφάλαιο της θεατρικής ιστοριογραφίας, να μην αναφέρονται καν στη βιβλιογραφία)· 3) το εγχειρίδιο απευθύνεται σε ένα φοιτητικό πληθυσμό ενός διαφορετικού τύπου θεατρικών σπουδών: τα drama departments του αγγλόφωνου κόσμου έχουν και έντονη πρακτική και καλλιτεχνική εκπαίδευση, πράγμα που οδήγησε σε μια αναδιάρθρωση των κεφαλαίων και, κυρίως, σε «ελάφρυνση» των βιβλιογραφικών αναφορών, που περιορίζονται τώρα σε μια επιλογική παράγραφο σε κάθε κεφάλαιο ως «Further reading»· η επαγωγική σειρά των κεφαλαίων, που ακολούθησαν μια ορισμένη συστηματική, επικεντρωμένη στην «επιστήμη του θεάτρου», κατακερματίζεται τώρα σε μια παρατακτική σειρά θεματικών ενοτήτων, όπου κυριαρχεί μια άλλη ιεράρχηση, η οποία δίνει έμφαση στην πρακτική διάσταση της παράστασης, στην υποκριτική και την επικοινωνία του ηθοποιού με το κοινό.

Ενώ η αρχική διάρθρωση του τόμου ήταν σε τρία μέρη, αρχίζοντας με τις «Θεμελιακές βάσεις της Θεατρολογίας» (κλάδοι και γνωστικά πεδία, θεατρική ιστορία, θεατρική θεωρία, ανάλυση), συνεχίζοντας με «Το Θέατρο ως σύστημα επικοινωνίας» (ηθοποιός, θεατής, χώρος) και τελειώνοντας με τη «Θεατρολογία ως διακλαδική επιστήμη» (Θέατρο και media, Θέατρο και ιστορία της τέχνης, Θέατρο και εθνολογία), η σειρά τώρα αντιστρέφεται ως εξής: Part I: Elements of theatre (1. Performers and actors, 2. Spectators and audiences, 3. Spaces and places), Part II: Subjects and methods (4. Theories of theatre 1: historical paradigms, 5. Theories of theatre 2: systematic and critical approaches, 6. Theatre historiography, 7. Text and performance, 8. Performance analysis, 9. Music theatre, 10. Dance theatre) και Part III: Theatre Studies between Disciplines (11. Applied theatre, 12. Theatre and media). Ορισμένες προσθήκες ήταν οπωσδήποτε απαραίτητες, π.χ. οι Performance Studies που δεν μπορούν πια να καλύπτονται με ένα κεφάλαιο «Θέατρο και εθνολογία», όπως ήταν απαραίτητες και ορισμένες παραλείψεις, όπως π.χ. το επιλογικό κεφάλαιο για τις θεατρολογικές σπουδές στις γερμανόφωνες χώρες (που σήμερα είναι και ξεπερασμένο).

Εν γένει τα δύο έργα, ενώ στηρίζονται στο σχεδόν ακριβώς ίδιο πυρήνα, φανερώνουν μια διαφορετική όψη και διαπνέονται από μια διαφορετική αντίληψη, είναι δε γραμμένα σε διαφορετική υφολογία και διαρθρωμένα με διαφορετικό πνεύμα: η σοβαρότητα και συστηματικότητα της γερμανικής εκδοχής γίνεται πιο ευχάριστη, ευπαρουσίαστη και «εύπεπτη» (οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι σαφώς λιγότερες), το πνεύμα της επιστημοσύνης κάνει τόπο σε μια πιο light αντίληψη, πλησιάζοντας κάπως πιο φιλικά τον αρχάριο φοιτητή ενός drama department, ο οποίος ενδεχομένως έχει περισσότερες καλλιτεχνικές ανησυχίες από επιστημονικές. Πάντως το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και είναι μια ωφέλιμη ανάγνωση και για τον ειδικό.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### GEORGIOS POLIOUDAKIS

*Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821* [Η μετάφραση της γερμανικής λογοτεχνίας στα νεοελληνικά πριν από την Ελληνική Επανάσταση του 1821], Peter Lang, Frankfurt/M. etc. 2008 (Maß und Wert, Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur, τόμ. 4), σελ. 415, ISBN 978-3-631-58212-1.

Πρόκειται για διδακτορική διατριβή του τμήματος Γερμανικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Düsseldorf, που δίνει έναν κατάλογο των ελληνικών μεταφράσεων από τα γερμανικά ως το 1821 και βασίζεται σε μεγάλη έκταση στη μονογραφία του Γεώργιου Βελουδή «Germanograecia» (G. Veloudis: *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, Amsterdam 1983), καθώς και σε ένα κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής της E. Schulze-Röbbecke για τις γερμανο-ελληνικές μεταφράσεις από την εποχή του Διαφωτισμού (*Die Übersetzung in Griechenland. Deutsch-Griechische Übersetzungen seit der Aufklärung*, Heidelberg 1993), όπως επίσης και στην πρώτη μονογραφία του E. Turczynski για τις γερμανο-ελληνικές σχέσεις έως την οθωνική εποχή (*Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen bis zur Berufung König Ottos*, München 1959). Το θεματικό εύρος των μεταφράσεων, ωστόσο, ξεπερνά την καθαυτό λογοτεχνία και επεκτείνεται στη γραμματολογία, με αποτέλεσμα ο τίτλος του έργου να μην ακριβολογεί: η «Literatur» («Λογοτεχνία») θα έπρεπε να αντικατασταθεί με «Schrifttum» («Γραμματολογία»), διότι ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει και ιατρικές πραγματείες, έργα που αφορούν τις θετικές επιστήμες, αλλά και φιλοσοφικά δοκίμια και παιδαγωγικά εγχειρίδια. Η επιμελής αλλά κάπως «μαθητική» εργασία συλλέγει σχετικές πληροφορίες κυρίως από παλαιότερες πηγές, είναι γραμμένη από την οπτική της γερμανικής φιλολογίας και παρουσιάζει, στον τομέα της νεοελληνικής φιλολογίας, απρόσμενες αδυναμίες, που μπορεί να οφείλονται σε ελλιπή παρακολούθηση και καθοδήγηση, αλλά σίγουρα και σε ελλιπή σχέση με τη σχετική επιστημονική ελληνική βιβλιογραφία: αυτό αφορά τόσο τη νεότερη ειδική βιβλιογραφία όσο και τις αβαθείς συνόψεις και επιθεωρήσεις των ιστορικών, γεωπολιτικών και πολιτισμικών παραγόντων και εξελίξεων στην Ελλάδα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Επίσης, η εργασία δεν υπεισέρχεται σε γλωσσικές και αισθητικές αποτιμήσεις των μεταφράσεων και διασκευών, σημειώνει απλώς εδώ κι εκεί λανθασμένες αποδόσεις ή και ερμηνείες του ίδιου του συγγραφέα, ενώ δεν παρουσιάζει και κάποια σύγκριση των μεταγλωττίσεων στην αρχική και την τελική γλώσσα, με

αποτέλεσμα η σειρά των κεφαλαίων αυτών να προσεγγίζει τη μορφή καταλόγου, χωρίς κανένα αναλυτικό βάθος, και η όλη προσπάθεια να εξαντλείται στην απαρίθμηση περιπτώσεων και την αφήγηση βιογραφιών των μεταφραστών. Ως εκ τούτου, η ανάγνωση καθίσταται, σε κάθε περίπτωση, έργο άχαρο και ξερό (βλ. τη σχετική βιβλιοκρισία του Α. Αθανασιάδη: *Südost-Forschungen* 67, 2008, σσ. 596 εξ.). Η παρουσίαση του έργου σε ένα θεατρολογικό περιοδικό δικαιολογείται από το γεγονός πως τα περισσότερα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας που μεταφράστηκαν από τα γερμανικά πριν το '21 είναι δραματικά και θεατρικά.

Οι αδυναμίες κάποιες δομημένες και έλλογης σύνθεσης διαφαίνονται ιδιαίτερα στα πρώτα κεφάλαια, αλλά όχι μόνο σε αυτά: στην Εισαγωγή (σσ. 13 εξ.) ο συγγραφέας διαχωρίζει τον ελληνικό «πρώιμο Διαφωτισμό» (*Frühauflklärung*, 1750-1775) από τον «κεντρικό Διαφωτισμό» (*Hochauflklärung*), ο οποίος, κατ' αυτόν, τελειώνει απότομα και οριστικά με το ξέσπασμα του ξεσηκωμού του 1821, πράγμα που δεν ανταποκρίνεται σε καμιά περίπτωση στην ιστορική πραγματικότητα: ο Διαφωτισμός συνεχίζει για δεκαετίες ακόμα, δίπλα στο Ρομαντισμό, να είναι αισθητός τόσο στη λογοτεχνία όσο και γενικότερα στα γράμματα. Μετά από το κεφάλαιο με τίτλο «Η Ελλάδα μετά το ρωσοτουρκικό πόλεμο 1868-74» (σσ. 19 εξ.), το οποίο δεν αντλεί από σημερινά ή έστω πρόσφατα έργα ιστορικά συγγράμματα, αλλά από τις απόψεις του Iken 1822 και του Thiersch 1813, ο συγγραφέας ασχολείται με τον *Υπερίωνα* του Hölderlin (σσ. 21 εξ.) και ακολουθεί μια θεματική ενότητα με τίτλο «Η συνάντηση της Ελλάδας με το Διαφωτισμό» (σσ. 25 εξ.), όπου παρουσιάζεται μια τελείως ανεπαρκής σύνθεση της πολιτισμικής κατάστασης στις τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτά τα κεφάλαια αντλούν σχεδόν αποκλειστικά από παλαιότερες γερμανικές πηγές και στερούνται κάθε ιστορικής και κριτικής αντιμετώπισης, δίνοντας μια τελείως αποσπασματική και αβαθή εικόνα. Ύστερα, ακολουθούν μεταφράσεις που αφορούν το εμπόριο (σσ. 28 εξ.), την ιατρική (σσ. 34 εξ.), ψυχοφελή, θεολογικά και θρησκευτικά αναγνώσματα (σσ. 38 εξ. –μάταια αναζητεί κανείς μια παραπομπή στην εξαντλητική μονογραφία του G. Podskalsky: *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453-1821*, München 1988, η οποία λείπει, όπως και η ελληνική της μετάφραση, από τη βιβλιογραφία). Το κεφάλαιο για το γλωσσικό ζήτημα γύρω στα 1800 απλοποιεί τα πράγματα και εν γένει δεν ικανοποιεί (αντί για την Claudia Hopf: *Sprachnationalismus in Serbien und Griechenland*, Wiesbaden 1997 για τον Κοραή θα έπρεπε να στηριχθεί, μένοντας έστω στην ξένη βιβλιογραφία, στον G. Hering: «Die Auseinandersetzungen über die neugriechische Schriftsprache», Chr. Hannick (ed.): *Sprachen und Nationen im Balkanraum. Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Köln/Wien 1987, σσ. 125-194 και στον τόμο: M. A. Stassinopoulou (ed.): *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, Frankfurt/M. etc. 1995, σσ. 189-264 ή ακόμα στον M. Herry Sagis: *Language Planning in the Greek Enlightenment. The Issue of a Literary Standard 1790-1820*, Diss. Univ. of Harvard 1985, καθώς και σε πολλούς άλλους). Έπεται ένα κομμάτι για τα διδακτικά βιβλία (σσ. 53 εξ.) και ένα κεφάλαιο με τίτλο «Η εξέλιξη του ελληνικού Διαφωτισμού στο διδακτικό βιβλίο 1790-1821» (σσ. 72 εξ.). Ήδη εδώ διαφαίνεται η διαρκής προτίμηση στην εκτενή παρουσίαση βιογραφικών λεπτομερειών των μεταφραστών, χωρίς πάντως ο συγγραφέας να παρουσιάζεται ενημερωμένος, ειδικά όσον αφορά στη σχετική ειδικευμένη βιβλιογραφία. Σε ένα άλλο αποσπασματικό κεφάλαιο, «Οι τόποι των τυπογραφείων του ελληνικού Διαφωτισμού» (σσ. 119 εξ.), θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το χάρτη που παρουσιάζει ο Podskalsky (βλ. παραπάνω). Αλλά στο κεφάλαιο αυτό, όπως και στο επόμενο, «Τα ελληνικά περιοδικά έως το ξέσπασμα της Επανάστασης» (σσ. 127 εξ.), ο μελετητής δύναται να βασισθεί σε πλούσια προϋπάρχουσα βιβλιογραφία, ιδίως για την ελληνική παροιμία στη Βιέννη (η *μετακένωσις*

του Κοραή θα μπορούσε καλύτερα να μεταφραστεί «Umgieβung» αντί για «Umschüttung» –η μεταλαμπάδευση, προσαρμογή και αφομοίωση των ιδεών του δυτικού Διαφωτισμού δεν έγινε με κουβάδες–, σ. 132). Το κομμάτι που ακολουθεί αναλύει τις μεταφρασμένες πραγματείες των θετικών επιστημών σε περιοδικά (σσ. 138 εξ.), εστιάζοντας κυρίως στον «Λόγιο Ερμή» (1811-21), του οποίου αναφέρονται σχολαστικά ένα ένα όλα τα σχετικά άρθρα.

Η συνέχεια ασχολείται με τις λογοτεχνικές μεταφράσεις (σσ. 153 εξ.). Ειδικό κομμάτι παρουσιάζει τις χειρόγραφες μεταφράσεις του Α. Ρ. Δορμούζη, των οποίων η συλλογή βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στην Αθήνα (σσ. 159 εξ.). Εδώ υπάρχουν κυρίως ποιήματα του Schiller, αλλά και η άρια του Parageno από το *Μαγικό αυλό* του Mozart, το ντουέτο του Parageno με την Pamina και άλλα. Πρόκειται για άλλο ένα δείγμα της αξιοπεριεργής προτίμησης σε λιμπρέτα στις θεατρικές μεταφράσεις της εποχής. Σε παράστημα παρατίθενται 41 παραδείγματα της άγνωστης μεταφραστικής αυτής εργασίας (σσ. 355 εξ.). Το κύριο μέρος της εργασίας για τις μεταφράσεις από τη γερμανική λογοτεχνία ξεκινά με την πεζογραφία του Campre (σσ. 167 εξ.), κυρίως της γερμανικής διασκευής του αγγλικού *Robinson Crusoe*, και συνεχίζει με τις μεταφράσεις του Ρήγα Βελεστινλή και του Αντώνιου Κορωνιού (σσ. 173 εξ. σχετικά με τα *Ολύμπια* ο συγγραφέας αγνοεί τη νέα έκδοση του κειμένου από μέρος μου στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Ουράνην το 2000 με τη λεπτομερή εισαγωγή, που παρουσιάζει την τελευταία κατάσταση της σχετική έρευνας): ακολουθεί κεφάλαιο για τις θεατρικές μεταφράσεις του Γεώργιου Σακελλάριου (σσ. 188 εξ.), όπου παρατηρεί κανείς ασυνγχώρητες ελλείψεις γνώσεων και βιβλιογραφίας: η χειρόγραφη μετάφραση του *Κόδρου* του Cronegk (1786) όχι μόνο έχει εντοπισθεί, αλλά και έχει δημοσιευτεί (Β. Πούγγεο: *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλάριου*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2009, σσ. 113-228), φυσικά όχι στη γενέτειρά του, την Κοζάνη, όπου έγραψε ο συγγραφέας, αλλά στα κατάλοιπα του Ι. Ζαβίρα, σήμερα στο συγγρικό Kecskemet (για το ιστορικό της ανεύρεσης και φωτογράφισης του κειμένου, βλ. Γρ. Ιωαννίδης/Β. Πούγγεο: «Στα ίχνη του Ζαβίρα. Αποτέλεσμα ερευνητικής αποστολής στην Ουγγαρία», *Παράβασις* 7, 2006, σσ. 69-78)· η ανάλυση του περιεχομένου της τραγωδίας χωρίς το ελληνικό κείμενο είναι μετέωρη και δεν έχει πολύ νόημα (*καταλογάδην* δε σημαίνει «wörtlich», κατά λέξιν, αλλά σε πεζό λόγο). Την ταύτιση του πρότυπου του *Ρομπέρτ και Φλοριάδε* (έτσι το αναφέρει ο Ζαβίρας) με το *Robert und Florinda* του Ignaz Cornelius έχει ήδη προτείνει ο Βελουδής (σσ. 192 εξ.), ενώ ως προς το πρότυπο του έργου *Τηλέμαχος και Καλυψώ* πρέπει να αναφερθεί πως μετά από έλεγχο και σύγκριση με το γερμανικό κείμενο έχω αποσύρει την πρότασή μου του 1984 (J. G. Heubel, βλ. *Παράβασις* 9, 2009, σ. 380)· ο συγγραφέας προτείνει κάποιον περίπου άγνωστο Lampel (*Tellemach und Calypso*, Pest 1788), πράγμα που έχει εξαιτίας του τόπου της παράστασης του έργου, τη Βουδαπέστη, κάποια πιθανότητα επαλήθευσης, στηρίζει όμως τη σύγκρισή του μόνο στον κατάλογο των δραματικών προσώπων και τα χορικά, που έχουν παρουσιάσει οι Λαδάς και Χατζηδήμος στη βιβλιογραφία τους (1973)· το παγκοσμίως μοναδικό αντίτυπο της ελληνικής έκδοσης (Βιέννη 1796) υπήρχε στη βιβλιοθήκη του Χατζηδήμου και σήμερα στη βιβλιοθήκη του Κ. Στάικου (βλ. τώρα Β. Πούγγεο: *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις*, ό.π., σσ. 229-262). Ο ισχυρισμός πως η ανώνυμη μετάφραση του *Φιλώτα* του Lessing (Βιέννη 1797, 1820) προέρχεται επίσης από τον Σακελλάριο (όπως υποστήριζαν οι Σιδέρης, 1970 και Σιατόπουλος, 1971) παραμένει αναπόδεικτος (σσ. 198 εξ.)· ο συγγραφέας δεν είχε την ευκαιρία να στηρίξει την υποψία του αυτή με φιλολογικά επιχειρήματα, γιατί τα κείμενα αυτά του ήταν απρόσιτα. Ωστόσο, δε διστάζει να αποδώσει και την ανώνυμη μετάφραση του λιμπρέτου της *Αριάδνης στη Νάξο* κατά Brandes, που βρίσκεται στο συλλογικό τόμο των θεατρικών έργων

που έχουν παρασταθεί στο Βουκουρέστι (έκδοση Βιέννη 1820 –μαζί με άλλα δέκα πρόσθετα ποιήματα), επίσης στον Σακελλάριο, πράγμα που παραμένει επίσης τελείως υποθετικό και χωρίς συγκεκριμένα επιχειρήματα, πέρα από αυτά που αφορούν το είδος του λιμπρέτου (σσ. 202 εξ.).

Στα συμπεράσματα του τέλους του τόμου αυτές οι υποθετικές προσγραφές παρουσιάζονται ως βεβαιότητες και αποδεδειγμένα γεγονότα, ως αποτελέσματα δηλαδή της έρευνας, πάνω στα οποία στηρίζονται και άλλοι σχετικοί συλλογισμοί. Οι εν γένει ακριβείς πληροφορίες του Ζαβίρα για το μεταφραστικό έργο του Σακελλάριου έως το 1800 (*Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*, Αθήναι 1872, συνταγμένο γύρω στα 1800) καθιστούν τέτοιες αναπόδεικτες αποφάνσεις και πιθανολογούμενες ταυτίσεις εκ των προτέρων προβληματικές· μια τέτοια προσγραφή στον Σακελλάριο θα έπρεπε να στηριχθεί σε συγκεκριμένα φιλολογικά τεκμήρια (λεξιλόγιο, φραστικές διατυπώσεις, μεταφραστικές στρατηγικές κτλ.) και όχι να βασισθεί σε γενικευτικούς και συνειρμικούς συνδυασμούς και «κατ' αναλογία» συζεύξεις (μετάφραση ενός λιμπρέτου φιλοτέχνησε εν τέλει και ο Ρήγας, όχι μόνο ο Σακελλάριος). Για τις μετακινήσεις του ιατροφιλοσόφου σε ολόκληρη τη Βαλκανική και τις ακριβείς ημερομηνίες και χρονολογίες της βιογραφίας του θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και το εμπειριστατωμένο άρθρο του Χ. Καρανάσιου: «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ο Ερασιστής* 22 (1999), σσ. 117-135.

Ακολουθεί ένα κεφάλαιο για τη μετάφραση του *Θανάτου του Άβελ* του Gessner (σσ. 206 εξ.), καθώς και ένα άλλο για τις τέσσερις θεατρικές μεταφράσεις του Kotzebue από τον Κωνσταντίνο Κοκκινάκη, έκδοση Βιέννη 1801 (σσ. 211 εξ.). Ο συγγραφέας προτείνει μια αλλαγή της χρονολογίας γέννησής του από 1781 σε 1775, ακολουθώντας μια σημείωση της αστυνομίας της Βιέννης, σύμφωνα με την οποία το 1821 ήταν 46 ετών (μια άλλη σημείωση, ότι τη χρονιά του ξεσπάσματος του απελευθερωτικού αγώνα ήταν 17 χρόνια στη Βιέννη, δεν μπορεί να είναι ακριβής, όπως δείχνουν οι τέσσερις εκδόσεις των θεατρικών του μεταφράσεων στη Βιέννη το 1801, οι οποίες απαιτούν οπωσδήποτε την παρουσία του εκεί). Η σύγκριση των κειμένων με τα πρότυπά τους παραμένει σε ένα τελείως επιφανειακό επίπεδο· ο συγγραφέας δε γνωρίζει καν την εκτενή μελέτη μου «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue», *Πορείες και σταθμοί*, Αθήνα 2005, σσ. 40-178 (βλ. και τη νέα φιλολογική έκδοση των τεσσάρων θεατρικών έργων στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Ουράνη το 2008). Μια σύγκριση με την εμπειριστατωμένη αυτή μελέτη διαφωτίζει και το ύφος και τη μεθοδολογία των ερευνών του Πολιουδάκη: ο τελευταίος αποφεύγει σχολαστικά κάθε αισθητική κρίση, δεν προσφέρει καμιά ανάλυση και περιγραφή της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο μεταφραστής (στην περίπτωση μάλιστα του Κοκκινάκη είναι ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, γιατί οι διάλογοι χρησιμοποιούν εν πολλοίς τον ομιλούμενο λόγο των Ελλήνων εμπόρων της ιστορικής Διασποράς), δεν υπεισέρχεται στην ανάδειξη των λεκτικών και φραστικών επιλογών και στρατηγικών απόδοσης της μετάφρασης, σε πραγματολογικές ή και υφολογικές τακτικές και τεχνικές της αφομοίωσης και προσαρμογής στα «καθ' ημάς», αλλά περιορίζεται αποκλειστικά σε επιφανειακά πράγματα και δεδομένα, όπως την αλλαγή ονομάτων και άλλα παρόμοια.

Ακολουθούν δυο κεφάλαια για τη μετάφραση του *Agathon* και της *Geschichte der Abderiten* του Wieland από τον Κωνσταντίνο Κούμα (σσ. 222 εξ., σσ. 228 εξ.), καθώς και ένα άλλο για τη μετάφραση του ποιήματος *Würde der Frauen* του Schiller από τον Στ. Καραθεοδωρή (σσ. 237 εξ.). Εκτενέστερο είναι το κεφάλαιο για την *Ιφίγένεια* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα 1818), στο οποίο προτάσσεται ένα κεφάλαιο για το «Ελληνικό Θέατρο

στον προεπαναστατικό Ελληνισμό» (σ. 239 εξ.), το οποίο είναι ιδιαίτερα προβληματικό. Το γεγονός ότι οι ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι είχαν στόχο μόνο «τη διανόηση και την τέχνη» και όχι και πολιτική και επαναστατική σκοπιμότητα και στοχοθεσία (σ. 243) δύσκολα μπορεί να υποστηριχθεί στα σοβαρά: κάτι τέτοιο δε συνάδει με την ιστορική κατάσταση, ενώ την πολιτική διάσταση των εκδηλώσεων μαρτυρούν οι δραματουργικές επιλογές του ρεπερτορίου (ο Βολταίρος ως σύμβολο της Γαλλικής Επανάστασης, ο Alfieri ως εκπρόσωπος του πολιτικοποιημένου Ρομαντισμού, επαναλαμβανόμενες θεματικές στα δραματικά έργα, όπως ο φόνος του τυράννου κτλ.). Εξάλλου, κάτι τέτοιο υπογραμμίζεται από τις ίδιες τις ανταποκρίσεις και περιγραφές από τις παραστάσεις, που αναφέρουν πως κάθε φορά μετατρέπονταν σε παραληρήματα πατριωτικού ενθουσιασμού και άκρατης συγκίνησης. Εξίσου απίθανος είναι ο ισχυρισμός πως η «Φιλική Εταιρεία», που ιδρύεται στην Οδησό το 1814, δεν ασκούσε καμιά επίδραση στις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στο λιμάνι της Μαύρης Θάλασσας από το 1817 (σ. 244 εξ.): και μόνο τα θέματα των έργων που ανεβάστηκαν (π.χ. *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Γεωργίου Λασσάνη) συνηγορούν υπέρ μιας πολιτικής και επαναστατικής χροιάς και λειτουργίας της ερασιτεχνικής σκηνης, πράγμα που βεβαιώνει και το γεγονός πως στη μάχη του Δραγατσανίου το 1821 σκοτώθηκαν και τραυματίστηκαν επώνυμοι ηθοποιοί των ερασιτεχνικών ελληνικών σκηνών στην Οδησό και το Βουκουρέστι (Β. Πούχγερ: «Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 157-188). Η πληροφορία ότι το πιο βασικό έργο αυτού του ρεπερτορίου, για τη δολοφονία των τυράννων της αρχαίας Αθήνας, *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Γ. Λασσάνη, δεν έχει δημοσιευτεί (σ. 245), δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα: έχει δημοσιευτεί από τον υποφαινόμενο εκ του χειρογράφου στα κατάλοιπα του Λασσάνη στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Ουράνη το 2002 (για την ανάλυση του έργου και της πατριωτικής δραστηριότητας του Λασσάνη στην Οδησό, βλ. Β. Πούχγερ: «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», *Ο μίτος της Αριάδνης*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289). Με παρόμοιο επιπόλαιο τρόπο παρερμηνεύεται και η πολιτική επαναστατική αλληγορία στο μονόπρακτο του Λασσάνη *Ελλάς* (Μόσχα 1820), όπου η βασανισμένη από τον Τούρκο τύρανο Πατρίς δείχνει και εξηγεί σε μια σπηλιά στο ξανθό ξένο (Ρώσο) τα αγάλματα της αρχαιότητας, ενώ τα τέκνα της αγωνίζονται για την ανάστασή της («αγωνίζομαι» σημαίνει κάτι παραπάνω από «sich bemühen»: κοπιάζω, μοχθώ, σ. 247). Η ερμηνευτική τάση για μια αποπολιτικοποίηση της θεατρικής δραστηριότητας στα προεπαναστατικά χρόνια, τάση που στρέφεται άμεσα εναντίον της παλιάς μου μελέτης «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (Βιέννη 1975), σσ. 235-262, φανερώνει μια περιέργη και απρόσμενη αδυναμία και έλλειψη κατανόησης για το ρόλο και τη λειτουργία του θεάτρου ως μαζικού μέσου επηρεασμού, ακόμα και προπαγάνδας: ο συγγραφέας αποφαίνεται στην κατακλείδα πως το νεοελληνικό θέατρο πριν το 1821 δεν ήταν μέσο της [προετοιμασίας της] επανάστασης (σ. 247) και πως μια τέτοια ερμηνεία θα ήταν τελείως λάθος («gänzlich fehlinterpretiert»).

Στη συνέχεια, ο συγγραφέας στρέφεται προς τον Ιωάννη Παπαδόπουλο: πρώτα γράφει για τους *Κουάκερους* του Kotzebue (Βουκουρέστι 1813/14, έκδοση του χειρογράφου τώρα από τον υποφαινόμενο στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Ουράνη το 2004) (σ. 249 εξ.), όπου αναπτύσσει τα δεδομένα σύμφωνα με την εισαγωγή μου στη νέα έκδοση: ακολουθεί η *Ιφιγένεια*: πρώτα γράφει για τον «Γκαίτε και το νέο Ελληνισμό πριν τη συνάντησή του με τον Παπαδόπουλο» (σ. 253 εξ.), ύστερα για την ίδια τη μετάφραση (σ. 257 εξ.) –μια εξέταση η οποία, σε αντίθεση με τη δική μου σύγκριση, απέχει από κάθε γλωσσική

ανάλυση και περιορίζεται στην ανάδειξη «αλλαγών του περιεχομένου στη μετάφραση» (σ. 264, σημ. 1225). Αλλά και αυτά τα παραδείγματα είναι ελάχιστα και στηρίζονται μερικές φορές σε εξεζητημένες ερμηνείες («erretten»: «ελευθερώνω» στη μετάφραση κτλ.). Εφόσον δεν καταβάλλεται κάποια προσπάθεια κάπως συστηματικότερης σύγκρισης των δύο κειμένων, η παράθεση ολόκληρων αποσπασμάτων της έμμετρης εκδοχής του Γκαίτε στα γερμανικά μένει μετέωρη και στερείται νοήματος (μια απλή σύγκριση με την μελέτη μου «Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα 1818) και το πρότυπό της», *Σύγκριση/Comparaison* 13, 2002, σσ. 9-31 πείθει αμέσως για την πενιχρότητα των αποτελεσμάτων).

Και στη συνέχεια θεατρικά έργα βρίσκονται στο στόχαστρο της εξέτασης: *Οι Στρελίτσοι* του Babo στη μετάφραση του Κοκκινάκη 1818 (σσ. 276 εξ., για τον σημαντικό πρόλογο, βλ. Β. Πούχγερ: «Δραματολογικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50/2, 2000, σσ. 231-304), τα μυθιστορήματα του Aug. Lafontaine (σσ. 280 εξ.), ο *Βελισάριος* του H. K. H. Trautzschen 1820 (σσ. 291 εξ., χωρίς καμιά σύγκριση των κειμένων), η μετάφραση της *Befreiung von Theben* του Chr. F. Weiße από τον Γ. Ρουσιάδη 1820 (σσ. 294 εξ., μόνο με παραθέματα από το γερμανικό κείμενο), ο *Έραστος* του Gessner μεταφρασμένος από την Ροξάνη Σαμουράκη 1819 (σσ. 299 εξ., η σύγκριση περιορίζεται στις αλλαγές των ονομάτων), ένα ενδιάμεσο κεφάλαιο για τα έργα του Gessner και του Wieland σε ελληνικές μεταφράσεις (σσ. 302 εξ.), F. W. Ziegler: *Hermione, die Braut der Unterwelt* 1826 (σσ. 310 εξ., γιατί η βιβλιογραφία της Λαδογιάννη αναφέρεται μόνο στη δικτυολογραφημένη έκδοση, Ιωάννινα 1982, και όχι στη βελτιωμένη τυπωμένη έκδοση, Αθήνα 1996;), όπου επίσης αντί μιας σύγκρισης των κειμένων του προτύπου και της μετάφρασης παρουσιάζεται απλώς μια περιγραφή της υπόθεσης του δράματος. Ειδικά σε αυτά τα τελευταία κεφάλαια για τη γερμανική δραματολογία «χρήσεως» (Trivialdramatik) και τις ελληνικές της αποδόσεις –ένα θεματικό πεδίο με το οποίο δεν έχει ασχοληθεί ακόμα κανείς– ο περιορισμός σε καθαρά θεματικά κριτήρια είναι σχεδόν ενοχλητικός.

Υπάρχουν, τέλος, τα Συμπεράσματα (σσ. 313 εξ., όπου οι αναφερόμενες υποθέσεις και αποδόσεις παρουσιάζονται ως δεδομένα γεγονότα), ένας κατάλογος συντομογραφιών (σ. 325), η βιβλιογραφία με τα έργα (σσ. 327 εξ.) και τα επιστημονικά βοηθήματα (σσ. 335 εξ.), περιοδικά και εφημερίδες (σσ. 353 εξ.), ένα παράρτημα με τη συλλογή μεταφρασμένων ποιημάτων από τα γερμανικά, του Δορμούζη (σσ. 355 εξ.), καθώς και ένα ευρετήριο ονομάτων και προσώπων (σσ. 407 εξ. –ένα ευρετήριο τίτλων θα ήταν επίσης χρήσιμο). Μένει η εντύπωση μιας ευπρόσδεκτης, χρήσιμης αλλά περιορισμένης σε αξία και χρησιμότητα εργασίας σε ένα θεματικό πεδίο που σπάνια βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνας, η εντύπωση μιας όχι σωστά καθοδηγούμενης φιλοπονίας ενός πρόσθετου και εκτενούς homework, μιας ευσυνειδητής απογραφής χωρίς μεγάλες περαιτέρω αξιώσεις. Αυτό, από την άποψη της γερμανικής φιλολογίας, μπορεί να αποτελεί μια χρήσιμη εργασία, ώστε να συμπληρωθεί με συστηματικό και έγκυρο τρόπο τα σχετικά με τις μεταφράσεις έργων της γερμανικής λογοτεχνίας κεφάλαια στο βασικό εγχειρίδιο «Επιτομή της γερμανικής λογοτεχνίας» («Grundriß der deutschen Literatur») του Goedeke, αλλά για τα νεοελληνικά γράμματα και τη νεοελληνική φιλολογία και θεατρολογία το ερευνητικό κέρδος είναι σχετικά μειωμένο: με τον αποκλεισμό της ουσιαστικής εξέτασης των μεταφράσεων (και με τις μερικές φορές δυσεξήγητες ελλείψεις και τα απρόσμενα κενά στη βιβλιογραφική κάλυψη), η εργασία ουσιαστικά αστοχεί στη θεματική στόχευση που έχει θέσει ο τίτλος και περιορίζεται σε μια σχολαστική συγκέντρωση τίτλων, έργων, εκδόσεων, βιογραφικών δεδομένων των μεταφραστών, περιγραφών περιεχομένου κτλ. σε έναν εγκυκλοπαιδικό πανδέκτη – εργασία που

θίγει την ίδια τη σύγκριση των κειμένων στην αρχική και τελική γλώσσα μόνο στην επιφάνεια των όποιων πραγματολογικών αλλαγών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, δε σχηματίζεται καμιά συνολική εικόνα των μεταφράσεων από τα γερμανικά πριν από το 1821 με συνέπεια και συνοχή, όπως την παρουσίασε ο Βελουδής το 1983, και η προώθηση των σχετικών γνώσεων περιορίζεται βασικά σε λεπτομέρειες και μεμονωμένες περιπτώσεις που έχουν ως τώρα διαφύγει της προσοχής.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ATHANASIOS ANASTASIADIS

*Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868-1920) als Übersetzer deutscher Literatur* [Ο Βορράς μέσα στο Νότο. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920) ως μεταφραστής γερμανικής λογοτεχνίας],

Peter Lang, Frankfurt/M. etc. 2008 (FASK, Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim, Reihe A: Abhandlungen und Sammelbände, τόμ. 48), σελ. 290, ISBN 978-3-631-57703-6.

Και σε αυτή τη μονογραφία βρίσκονται οι δραματικές μεταφράσεις στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αλλά σε αντίθεση με την προηγούμενη εργασία του Πολιουδάκη πρόκειται για ένα ώριμο και ευαίσθητο σύνθεμα, το οποίο οδηγεί κατευθείαν στο κέντρο των μεταφρασιολογικών προβληματισμών. Ο υφηγητής του Πανεπιστημίου του Mainz (βλ. Πρόλογος σ. 9) δεν είναι μόνο εξαιρετικός γνώστης της γερμανικής και νεοελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και εμβριθής μελετητής μεθοδολογικών και θεωρητικών ζητημάτων της επιστήμης της μετάφρασης· επιπλέον, διαθέτει την ικανότητα μιας λεπτής διεισδυτικότητας στην αισθητική ουσία των λογοτεχνικών κειμένων και διακρίνεται για τη δεξιότητά του στο να προσφέρει ακόμα και σε περίπλοκα και σύνθετα θέματα μια εύληπτη θεώρηση. Η μονογραφία του αυτή για τον Χατζόπουλο είναι απόλυτα ενημερωμένη ως προς την τελευταία βιβλιογραφία. Επιτέλους διαθέτει η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του θεάτρου μια έγκυρη και βασίμη μελέτη για τις θεατρικές μεταφράσεις του Κ. Χατζόπουλου, οι οποίες ναι μεν επαινούνται συχνά στις ιστορικές πηγές μετά το 1900, αλλά ως τώρα δεν υπήρχε καμιά συνθετική εξέταση των κειμένων αυτών που θα άξιζε να αναφερθεί. Μολοντούτο, ο συγγραφέας δεν περιορίζεται στο θεματικό αυτό πλαίσιο: εξετάζει τις μεταφράσεις του Χατζόπουλου και σε συνδυασμό με παρόμοιες προσπάθειες απόδοσης στα ελληνικά πριν και μετά από αυτόν, προσφέρει προσεκτικές και αμερόληπτες ενδοσκοπήσεις στο γλωσσικό ζήτημα, αναλύει υφολογικές διαστρωματώσεις και τακτικές επιλογής στο λεξιλόγιο, εξετάζει μετρικά ζητήματα και στρατηγικές απόδοσης, προσφέρει φιλολογικά τεκμηριωμένα και βασίμα αποτελέσματα και εντάσσει τις λογοτεχνικές μεταφράσεις του Χατζόπουλου από τα γερμανικά τόσο στην ιστορία της πρώιμης έντεχνης δημοτικής –μια δουλεμένη προσωπική υφολογία που δε βρήκε άμεση συνέχεια– όσο και σε μια τυπολογία των μεταφραστικών τακτικών, σύμφωνα με την οποία οι μεταφράσεις του Χατζόπουλου τοποθετούνται στην κατηγορία της «αποστασιοποιητικής» απόδοσης (όχι της οικειοποιητικής), ένα ιδιαίτερο υφολογικό κατόρθωμα, αν υπολογίσει κανείς τη ρευστή κατάσταση της δημοτικής γύρω στα 1900. Η «αποστασιοποιητική» απόδοση δε στοχεύει στην ένταξη του ξένου προτύπου στον αισθητι-



κό κανόνα της γλώσσας της μετάφρασης, αλλά αντίθετα προσπαθεί να διασώσει κάτι από τη διαφορετικότητα του αισθητικού κώδικα της γλώσσας εκκίνησης, να παρουσιάσει το πρότυπο στην ανοικειότητα του, με τίμημα μερικές φορές το να ξενίζει, να μη γίνεται αμέσως κατανοητό ή και δεκτό στη διαφορετικότητά του και να μην αξιολογείται και εκτιμάται σωστά. Στην περίπτωση δραματικών έργων προστίθεται και η ποιότητα και η ιδιαιτερότητα του προφορικού λόγου, η καταλληλότητά του για τη σκηνική ενσάρκωση των ρόλων, η απόδοση του ρυθμού της απαγγελίας, η ανάγκη της άμεσης κατανόησης του περιεχομένου από τους θεατές, κοντολογίς όλη η ιδιαίτερη και ιδιάζουσα αισθητική της πρόσληψης του ομιλούμενου λόγου. Κάτω από το πρίσμα όλων αυτών των κριτηρίων, ο συγγραφέας αξιολογεί πολύ θετικά τις μεταφραστικές προσπάθειες του Χατζόπουλου και τις τοποθετεί πολύ ψηλά στην ιεράρχηση των λογοτεχνικών προϊόντων της εποχής. Αυτό ανταποκρίνεται και στις δικές μου εκτιμήσεις, στις οποίες κατέληξα όταν εξέτασα συγκριτικά τις μεταφράσεις του πρώτου μέρους του *Φάουστ* στη δημοτική κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Β. Πούχνερ: «Ελληνικές μεταφράσεις του Φάουστ Α΄ του Γκαίτε στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Θεοδωρακόπουλος, Ευαγγελάτος, Μάρκαρης). Μια απόπειρα εξιχνίασης μεταφραστικών στρατηγικών», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, 407-461). Η μετάφραση του Χατζόπουλου συνιστά μια έμμετρη μετάφραση ενός έμμετρου προτύπου εξαιρετικής απαιτητικότητας και ποιητικής πυκνότητας, η οποία ωστόσο, παρά την ύπαρξη και άλλων νεότερων μεταφράσεων, κρατήθηκε στις ελληνικές σκηνές έως το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Συστηματικές μελέτες σε αρχαία και η βίαση και ευαίσθητη κρίση του συγγραφέα σε ζητήματα γλωσσικής αισθητικής προσδίδουν στην εργασία από την αρχή την εντύπωση της θεματικής και μεθοδολογικής άνεσης, καλλιεργούν ένα αίσθημα εμπιστοσύνης στο οποίο ο αναγνώστης υποκύπτει από τις πρώτες σελίδες. Η εξέταση δε στέκεται μόνο στις μεταφραστικές στρατηγικές και τη φιλολογική μεθοδολογία της γλωσσικής ανάλυσης, αλλά συμπεριλαμβάνει και πηγές της πρόσληψης εκ μέρους του κοινού των θεατρικών παραστάσεων, της απήχησης αυτών στις θεατρικές κριτικές και συζητήσεις στον Τύπο της εποχής κτλ., ώστε η εργασία να εντάσσεται εξίσου στη θεατρική ιστορία του τόπου. Αξιοποιούνται και οι αλληλογραφίες του Χατζόπουλου σχετικά με προβλήματα των μεταφράσεων (κυρίως με το γλωσσολόγο, βυζαντινολόγο και νεοελληνιστή Karl Dieterich) και υπογραμμίζεται ο ρόλος του Θωμά Οικονόμου, ο οποίος σε πολλές περιπτώσεις προέτρεπε τον Χατζόπουλο στις μεταφράσεις του για το «Βασιλικόν Θέατρον». Το πρώτο μέρος της μονογραφίας αφιερώνεται στο βίο και το έργο του ποιητή, πεζογράφου, δοκιμογράφου και επαγγελματία μεταφραστή Κ. Χατζόπουλου (1868-1920) (σσ. 17 εξ.): το πρώτο του ταξίδι στη Γερμανία 1898/99, η σημαδιακή γνωριμία του με τον Karl Dieterich, οι πρώτες μεταφράσεις 1901-1905, η Φινλανδή γυναίκα του και οι μεταφράσεις του από τα σκανδιναβικά, ο Χατζόπουλος ως δημοτικιστής χωρίς παρωπίδες, οι 14 εκ των δραματικών του μεταφράσεων που έχουν παιχθεί στην αυλική σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, η δεύτερη παραμονή του στη Γερμανία 1905-14, η γνωριμία του με το σοσιαλισμό, η σκηνοθεσία της *Ορέστειας* από τον Ράινχαρτ, τα τελευταία του χρόνια στην Αθήνα 1914-20: μελαγχολία, ποίηση, το μυθιστόρημα. Ένα άλλο εισαγωγικό κομμάτι αναλύει τις γερμανικές θεωρίες μετάφρασης από την εποχή του Λούθηρου (σσ. 43 εξ.), ένα οδοιπορικό που εκβάλλει στη γνωστή αντιθετική τυπολογία της «οικειοποίησης» ή «ανοικειοποίησης» («αποστασιοποίησης»). Ο Χατζόπουλος ήταν σαφώς οπαδός της δεύτερης, πιο δύσκολης μεθόδου· ένα τρίτο κομμάτι αναλύει την προϊστορία της ελληνικής μεταφραστικής θεωρίας και πράξης από το 18<sup>ο</sup> αιώνα (σσ. 50 εξ.): επειδή αυτή αναπτύσσεται με βάση παραδείγματα μεταφράσεων από τα γερμανικά, αναλύονται εδώ και έργα τα οποία παρουσιάζει και ο Πολιουδάκης (βλ. παραπάνω). Σε αυτό το κομμάτι φανε-

ρώνεται ανάγλυφα και η ποιότητα της εξέτασης, η οποία κατορθώνει να εξαγάγει και να αποκρυσταλλώσει από λεπτομερείς συγκρίσεις ορισμένων χωρίων ολόκληρες αισθητικές και θεωρητικές στρατηγικές της μεταφραστικής διαδικασίας. Τέλος, ένα άλλο εισαγωγικό μέρος πραγματεύεται την εξέλιξη του θεάτρου στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και παρουσιάζει τη μορφή του σκηνοθέτη Θ. Οικονόμου (σσ. 64 εξ.): και εδώ ο συγγραφέας αποδεικνύεται ενημερωμένος και προσεκτικός στις κρίσεις και τις αποφάνσεις του.

Το μεγαλύτερο μέρος της μονογραφίας, όμως, αφιερώνεται στον Χατζόπουλο ως μεταφραστή δραματικής λογοτεχνίας. Εδώ, εξετάζονται οι μεταφράσεις έργων του Γκαίτε, του Grillparzer, του Hauptmann και του Hofmannsthal. Το εκτενέστερο κεφάλαιο αφορά τον Γκαίτε: *Ιφιγένεια* (σσ. 79 εξ.) και το Α΄ μέρος του *Φάουστ* (σσ. 104 εξ.). Ο Χατζόπουλος έχει μεταφράσει και τον *Egmont*, αλλά το χειρόγραφο έχει χαθεί. Στην ανάλυση του «διαβολικά ανθρωπιστικού» (Γκαίτε προς Schiller) δράματος της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* ο συγγραφέας προχωρά με τρόπο μεθοδικό και ακριβή και στηρίζει την επιχειρηματολογία και τα συμπεράσματά του σε παραδείγματα, αφήνει όμως πάντα ανοιχτή και τη σύγκριση με άλλες μεταφράσεις του ίδιου έργου. Ασχίζει με την πρόσληψη του έργου στην Ελλάδα με τη μετάφραση του Παπαδόπουλου το 1818 (σ. 81 πρέπει να γράφεται Stourtzza αντί «Stroutza», βλ. και ευρετήριο σ. 239, ή καλύτερα Stourdza, βλ. *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südost-Europas*, τόμ. IV, σ. 221), αναλύει τη σχετική αλληλογραφία με τον Dieterich σχετικά με επιμέρους ζητήματα της μετάφρασης και έπειτα ακολουθούν τα παραδείγματα: πρώτα χωρία του γερμανικού κειμένου και ύστερα το ίδιο χωρίο σε διάφορες ελληνικές μεταφράσεις (στον εισαγωγικό μονόλογο Παπαδόπουλος 1818, Περβάνογλου 1862, Ραγκαβής 1885), με αποτέλεσμα η μεταγλώττιση του Χατζόπουλου να εντάσσεται στα ιστορικά συμφραζόμενα της μεταφραστικής παράδοσης του δράματος και στους τεχνοτροπικούς και μεταφραστικούς προβληματισμούς που εγείρει το συγκεκριμένο έργο. Υπάρχουν και κάποιες κειμενικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη σκηνική εκδοχή του 1904 και την τυπωμένη μορφή του 1910, διαφορές που συζητούνται και αναλύονται. Ειδικό υποκεφάλαιο αφιερώνεται και στην πρόσληψη αυτής της μετάφρασης (σσ. 100 εξ.).

Ακόμα λεπτομερέστερη είναι η ανάλυση του *Φάουστ*: ο συγγραφέας αποδεικνύεται αμέτοχος στον ειδικό μύθο του κορυφαίου έργου του Γκαίτε που έχει αναπτυχθεί κυρίως στην παραδοσιακή γερμανική φιλολογία και παρά ταύτα μιλάει για «συγκλονιστική γλωσσική ομορφιά» του έργου. Αναφέρεται εν εκτάσει στις συνολικά 13 νεοελληνικές μεταφράσεις του Α΄ μέρους· και εδώ επισημαίνονται διαφορές ανάμεσα στη σκηνική εκδοχή του 1904 και το κείμενο της τυπωμένης έκδοσης του 1916. Η πολύ εντατική και εμπειρισταωμένη ενασχόληση του Χατζόπουλου με το απαιτητικό πρότυπο, κορυφαίο έργο ολόκληρης της γερμανικής λογοτεχνίας, φανερώνεται και από την έντονη αλληλογραφία του με τον Dietrich, που εκτείνεται σε πολλά χρόνια, και βεβαιώνεται και από τα ανέκδοτα (ελληνικά) απομνημονεύματα της γυναίκας του Sanny Häggmann· η έμμετρη μετάφραση του έργου, εξαιρετικά κατάλληλη για τη θεατρική παράσταση, αποτελεί ένα είδος ποιητικής αναδημιουργίας, παρά το γεγονός πως ακολουθεί από πολύ κοντά το πρότυπό της, όχι μόνο θεματικά, στην ποιητική εικονολογία κτλ., αλλά και μετρικά και ρυθμικά. Αυτό διαφωτίζεται και με συγκρίσεις με τις παλαιότερες μεταγλωττίσεις του Τυπάλδου και του Προβελέγγιου, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα με τη μετάφραση του Καζαντζάκη (ωστόσο οι δύο μεταφράσεις, του 1936 και του 1942, έχουν πολλές διαφορές, βλ. Πούχγεο, ό.π.), αλλά και με την πρόσφατη του Πέτρου Μάρκαρη (2001): στο κεφάλαιο αυτό παρατηρούνται πολλές λεπτεπίλεπτες υφολογικές παρατηρήσεις, παρατηρήσεις για σημασιολογικές αποχρώσεις, στιχουργικά σχήματα κτλ., όσον αφορά τόσο τη γλώσσα εκκίνησης όσο και τη γλώσσα προορισμού.

Ακολουθεί το κεφάλαιο για τον Grillparzer (σσ. 147 εξ.), του οποίου η όψιμη πρόσληψη στην Ελλάδα αποτέλεσε κυρίως μια πρωτοβουλία του Οικονόμου: το απόσπασμα της *Σαπφούς*, *Η προμαμμή* (1905 –μεγάλη θεατρική επιτυχία), *Ηρώ και Λέανδρος* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1905) –στο έργο αυτό ο Χατζόπουλος αρχίζει ήδη την πρακτική των συντομεύσεων στην Δ΄ και Ε΄ πράξη, έχοντας προ οφθαλμών τα επικρατούντα γούστα του θεατρικού κοινού. Αυτή η τακτική είναι ακόμα εμφανέστερη και κορυφώνεται στη *Μήδεια* (που μεταφράστηκε το 1915 για τη Μαρίκα Κοτοπούλη), όπου παραλείπεται ολόκληρη η Ε΄ πράξη (εδώ ο συγγραφέας φαίνεται πως δεν πρόλαβε να δει το ειδικό μελέτημά μου, το οποίο υπογραμμίζει αυτήν ακριβώς τη μεγαλύτερη «θεατροποίηση» του έργου στην ελληνική μετάφραση, βλ. Β. Πούχγερ: «Η *Μήδεια* του Franz Grillparzer (1821) στη μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου (1915, 1927)», *Phasis. Greek and Roman Studies* 10 (II), «The Argonautica and World Culture», Tbilisi 2007, σσ. 230-240).

Τελείως διαφορετικές είναι οι μεταφραστικές προβληματικές στα διαλεκτικά δραματικά έργα του Gerhart Hauptmann: βεβαίως, κυρίως στον νατουραλιστικό *Αμαξά Ένσελ* (στο συμβολιστικό έμμετρο δράμα *Η βυθισμένη καμπάνα* δεν υπάρχει ο προβληματισμός της απόδοσης των ιδιωμάτων). Εδώ, ο Χατζόπουλος λειανεί τους ιδιοματικούς χρωματισμούς και αποκαθιστά τους γραμματικούς και συντακτικούς βιασμούς και τις σχετικές ανακολουθίες (το ότι οι σκηνικές οδηγίες είναι γραμμένες στην καθαρεύουσα ανταποκρίνεται στις συνήθειες των εκδόσεων δραματικών έργων ήδη στις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συναντάται ακόμα και στα τυπωμένα φυλλάδια του Καραγκιόζη μετά το 1924· βλ. Β. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2002, ιδίως σσ. 190 εξ.). Σε συγκρίσιμες λύσεις καταφεύγει και ο Βασίλης Ρώτας αργότερα στη μετάφραση της *Rose Berndt* και του έργου *Η Χανέλα πάει στον παράδεισο* (*Hanneles Himmelfahrt*) στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου (Β. Πούχγερ: «Θεατρικές μεταφράσεις του Βασίλη Ρώτα. Σύλλερ: *Δον Κάρολος, Μαρία Στούαρτ, Χάουπμαν: Ρόζα Μπερντ, Η Χανέλα πάει στον παράδεισο*», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες*, Αθήνα 2008, σσ. 255-276, ιδίως σσ. 269 εξ.).

Πάλι με διαφορετικό τρόπο τίθεται το μεταφραστικό ζήτημα στην περίπτωση των έργων του Hofmannsthal (σσ. 201 εξ.): στη σχεδόν άγνωστη παντομίμα *Ο μαθητής* (*Der Schüler*, δημοσιεύεται το 1901 στη «Neuen Rundschau» της Βιέννης, όπου ο Χρηστομάνος ήταν πρωτότερα συνεκδότης –ο Χατζόπουλος μεταφράζει το σύντομο έργο υπό τη φανερή επίδραση της ψυχανάλυσης ήδη το 1902) και στη νευρωτική και ψυχοπαθολογική *Ηλέκτρα*, την οποία φιλοτέχνησε το 1911 για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και η οποία έμεινε έως τη δεκαετία του 1930 σκηνική επιτυχία (έντυπη έκδοση το 1916). Για την εκρηκτική εξπρεσιονιστική γλώσσα του νεαρού Hofmannsthal ο Χατζόπουλος βρίσκει νεωτεριστικές και πρωτότυπες λύσεις, οι οποίες αναδεικνύουν στη λογοτεχνικά ακόμα υπό διαμόρφωση δημοτική νέες υφολογικές και σημασιολογικές αποχρώσεις και διαστάσεις.

Το τρίτο μέρος της μονογραφίας αναφέρεται στον Χατζόπουλο ως σοσιαλιστή (σσ. 213 εξ.). Κατά τη δεύτερη παραμονή του στη Γερμανία (1905-14) έρχεται σε επαφή με τη Σοσιαλδημοκρατία, συμμετέχει στις συζητήσεις για το βιβλίο του Γ. Σκληρού για το κοινωνικό ζήτημα το 1907, διευκρινίζει σε διάφορα δοκίμια τη θέση του για την κοινωνική λειτουργία της λογοτεχνίας (ενδιαφέρον είναι πως αυτό γίνεται με βάση δύο δραματικά έργα της εποχής, τον *Αρχιτέκτονα Μάρθα* του Π. Νιρβάνα και τις *Αλυσίδες* του Δ. Ταγκόπουλου), δραστηριοποιείται στο ελληνικό εργατικό κίνημα (και εδώ ενδιαφέρον είναι πως δεν ταυτίζει τη δραστηριοποίησή του για το δημοτικισμό με τη δράση του στο σοσιαλισμό –δηλαδή γλωσσικό και κοινωνικό ζήτημα δεν είναι ακριβώς ταυτόσημα, όπως πιστεύεται σήμερα

συχνά) και μεταφράζει το «Κομμουνιστικό Μανιφέστο» του Μαρξ.

Το βιβλίο, που διαβάζεται άνετα, τελειώνει με τα συνοπτικά συμπεράσματα (σσ. 257 εξ.), όπου τονίζεται επανειλημμένα η «αποστασιοποιητική» μεταφραστική υφολογία και τακτική του Χατζόπουλου, με την πολύ πλούσια και ενημερωμένη βιβλιογραφία (σσ. 265 εξ.) και με ένα σύντομο ευρετήριο προσώπων (σσ. 287 εξ.). Από αυτήν τη συστηματική και ταυτόχρονα διαισθητική εργασία επωφελούνται περισσότερες επιστήμες και επιστημονικοί κλάδοι: οι νεοελληνικές σπουδές εν γένει και η θεωρία της μεταφρασιολογίας (translatology), η ιστορική μεταφρασιολογία της νεότερης Ελλάδας ιδιαίτερα (ο Χατζόπουλος ως οπαδός του δημοτικισμού δεν ακολουθεί τυφλά το σύστημα του Ψυχάρη, αλλά αντλεί και από άλλες γλωσσικές παραδόσεις, όταν το επιβάλλει η «αποστασιοποιητική» μεταφραστική τακτική του), αλλά και η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας και η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, σύμφωνα με το αξίωμα πάντα (το οποίο εξέφρασε και υποστήριξε και ο Παλαμάς) πως οι μεταφράσεις αποτελούν αναφάιρετα τμήματα κάθε εθνικής λογοτεχνίας. Είναι μια εργασία αποτελεσματική: ανοίγει δρόμους και κλείνει κενά· θα άξιζε να παρουσιαστεί και σε ένα ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

*Βασίλης Μεσολογγίτης. Ο λογοτέχνης, ο ηθοποιός, ο συνδικαλιστής.  
Η ζωή και το έργο του, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σελ. XVI+ 585 (4<sup>ο</sup>),  
πολυάριθμες εικ., ISBN 978-960-02-2409-2.*

Με απαράμιλλη μεθοδικότητα η συνάδελφος Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου παρουσιάζει άλλο ένα λεύκωμα, το οποίο στηρίζεται σε συστηματική αξιοποίηση αρχειακών στοιχείων από το προσωπικό αρχείο του μακροβιότερου προέδρου του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (1950-67), που γεννήθηκε το 1906 και πέθανε το 1988, μιας πολυσχιδούς προσωπικότητας με δραστηριότητα στη λογοτεχνία, την πολιτική, το συνδικαλισμό και το σανίδι του θεάτρου. Η Εισαγωγή, μετά από σύντομο πρόλογο της κόρης του Έφης Μεσολογγίτη-Πετρεά, περιγράφει το προσωπικό αρχείο: το χειρόγραφο υλικό με αδημοσίευστα θεατρικά έργα, αλληλογραφία και ευχαριστήριες κάρτες· το δακτυλόγραφο υλικό με κείμενα αυτοβιογραφικά, κείμενα διαλέξεων και συνεντεύξεων, κριτικά κείμενα άλλων λογοτεχνών ή δημοσιογράφων για το έργο του, εκδηλώσεις και δραστηριότητες του ΣΕΗ, έγγραφα και πρακτικά· το έντυπο υλικό, που συμπεριλαμβάνει βιβλία, περιοδικά, αποκόμματα Τύπου, παρτιτούρες τραγουδιών, προσκλήσεις για πρεμιέρες κτλ. και τέλος το οπτικοακουστικό υλικό με φωτογραφίες, δίσκους και CD με τραγούδια του ή αποσπάσματα επιθεωρήσεων, κασέτες ήχου με μαγνητοφωνήσεις εκδηλώσεων. Από αυτό το υλικό η συγγραφέας συνέταξε με τη γνώση της «νοικοκυρεμένη» και αθόρυβη συστηματικότητα τα συνολικά επτά κεφάλαια του εντυπωσιακού σε έκταση και ποιότητα τόμου: 1) Βιογραφία – Εργογραφία (μόνο στο περιοδικό «Ρομάντζο» έχουν δημοσιευτεί 1.170 κείμενα: διηγήματα, μονόπρακτα, θεατρόμορφοι διάλογοι κτλ.), 2) Αυτοβιογραφικά κείμενα, 3) Λογοτεχνικό έργο, 4) Γενική παρουσίαση του λογοτεχνικού έργου, 5) Καλλιτεχνική πορεία, 6) Συνδικαλιστική δράση και 7) Αφιέρωματα.

Η ανάγνωση, αλλά ακόμα και αυτό το ίδιο το ξεφύλλισμα του ογκώδους τόμου, είναι μια εξαιρετική απόλαυση λόγω του πλούσιου οπτικού υλικού, ενώ αφήνει και την εντύπω-

ση μιας διακριτικής επιστημονικότητας, χάρη στην πυκνή τεκμηρίωση του κειμένου στις υποσημειώσεις. Το πρώτο κεφάλαιο, «Βιογραφία» (σσ. 3 εξ.), δίνει μια σφαιρική εικόνα της πολύπλευρης δραστηριότητας του Μεσολογγίτη: δημοσιογραφική θητεία, λογοτεχνική δημιουργία (πληθώρα λογοτεχνικών κειμένων σε διάφορα περιοδικά από το 1922, στιχουργήματα της επιθεώρησης, ποιητικές συλλογές κτλ.), καλλιτεχνική πορεία, πολιτική και συνδικαλιστική δράση, τιμητικές διακρίσεις – αφιερώματα. Το έργο καταλογογραφείται σε μια εργογραφία (σσ. 21 εξ.) που εκτείνεται από το 1922 ως το 1988 (106 λήμματα). Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τα αυτοβιογραφικά κείμενα: «Ενθυμήματα και εμπειρίες: Σαράντα χρόνια στο θέατρο» (σσ. 33 εξ.) και «Το θέατρο της Κατοχής στον Πειραιά» (σσ. 86 εξ.).

Το τρίτο κεφάλαιο για το λογοτεχνικό έργο (σσ. 91 εξ.) παρουσιάζει πρώτα τις ποιητικές συλλογές του Μεσολογγίτη με πρόλογο, δείγματα γραφής, αποσπάσματα ποιημάτων ή επιλογή ποιημάτων και κρίσεις: *Σποραδικά* 1922, *Ο κήπος με τα ηλιοτρόπια* 1923, *Ο κουρασμένος της ηδονής* 1926, *Φτωχά τραγούδια* 1947, *Για το Θεό!!...* 1958, *Κλειστοί όλοι οι δρόμοι* 1971, *Τέταρτη διάσταση* 1972, *Ο μαύρος Απόλλων* 1974, *Στο ίδιο αμόνι* 1977, *Ομίχλη και ηλιοφάνεια* 1978, *Τα λιμάνια του ήλιου* 1981, *Αναζήτηση σε δύσκολους δρόμους* 1983, *Ανθρώπος στο φως* 1987, *Φως εκ φωτός* 1987, *Τριλογία του φωτός* 1987· ύστερα, ακολουθούν τα πεζογραφικά (κείμενα και κριτικές/επιστολές, σσ. 212 εξ.): *Ο Ακούμας* 1929, *Μια χιονισμένη μέρα* 1979, *Το τελευταίο όνειρο του Παυλή* 1982, *Η μαούνα των ονείρων* 1985· τέλος, έπεται η δραματουργία (κείμενα – κριτικές, σσ. 269 εξ.): *Οι Λεκέδες, Γιατί να βλέπουν οι τυφλοί καλύτερα, Επιστροφή στην αλήθεια* 1967.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, «Γενική παρουσίαση του λογοτεχνικού του έργου» (σσ. 363 εξ.), δημοσιεύονται επιστολές και κριτικές, στο πέμπτο κεφάλαιο, «Η καλλιτεχνική πορεία του» (σσ. 375 εξ.), ακολουθεί η θεατρική παραστασιογραφία μαζί με όλες τις περιόδους του και πλούσιο φωτογραφικό υλικό (από παραστάσεις, προγράμματα κτλ.), καθώς και αναφορά των πηγών στις υποσημειώσεις, η φιλμογραφία (σσ. 412 εξ. –συμμετείχε σε πέντε ταινίες) και η στιχουργία και τα τραγούδια του για την επιθεώρηση (σσ. 426 εξ.). Το έκτο κεφάλαιο (σσ. 441 εξ.), αφιερωμένο στην συνδικαλιστική του δράση, αντλεί, επίσης με πολλές φωτογραφίες, από τα αρχεία του ΣΕΗ, δημοσιεύει εκθέσεις, ομιλίες, συνεντεύξεις κτλ. Το τελευταίο κεφάλαιο, «Αφιερώματα» (σσ. 471 εξ.), παρουσιάζει πέντε κείμενα: το άρθρο του Β. Μοσκόβη 1983, την εκδήλωση της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών για τα 64 χρόνια λογοτεχνικής προσφοράς του (1986), την εκδήλωση της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης Πειραιά στη μνήμη του (1989), την ομιλία του Ν. Μπούτβα, «Βασίλης Μεσολογγίτης, ο ποιητής του φωτός και του ήλιου» στη Νέα Εστία Σύμυνης το 1990 και την εκδήλωση της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών για τα 10 χρόνια από το θάνατό του το 1998. Ο τόμος κλείνει με τις πηγές της έρευνας: βιβλιογραφία (σσ. 547 εξ.), εφημερίδες και περιοδικά (σσ. 553 εξ.), αρχεία και ιστοσελίδες (σ. 555) και με τα ευρετήρια (ονομάτων σσ. 559 εξ., τίτλων σσ. 571 εξ., συλλογικών οργάνων σσ. 578 εξ., τόπων σσ. 582 εξ.).

Τόμος μνήμης, ενθύμησης και ανάμνησης, παρουσιάζομενος με άψογο και εντυπωσιακό τρόπο από τον εκδοτικό οίκο Παπαζήση, οργανωμένος με ζηλευτή συστηματικότητα και πλούσιο υπομνηματισμό, μια αναγνωστική απόλαυση που οδηγεί στο οδοιπορικό του ελληνικού θεάτρου του 20<sup>ού</sup> αιώνα και παρουσιάζει το κάπως ξεχασμένο λογοτεχνικό έργο μιας πολυσχιδούς δημιουργικής προσωπικότητας, η οποία έχει εγγραφεί στο μνημονικό πολλών ανθρώπων της παλαιότερης γενιάς· ταυτόχρονα ευσεβής προσφορά κόρης προς πατέρα, της κ. Βασιλάκου άλλη μια φορά προς το ΣΕΗ και της Επιστήμης προς την Τέχνη.

## ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

*Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α΄ και Β΄,  
Αιγόκερως, Αθήνα 2008/2009, σελ. 414, 505, ISBN 978-960-322-359-7.

Όπως τονίζω και στο σύντομο πρόλόγό μου (σσ. 9 εξ.), ένα από το πιο ιδιότυπα και δυσεξιχνιάστα κεφάλαια της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και δράματος είναι το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, που γεφυρώνει το «θέατρο των ιδεών» (1895-1922, για τη χρησιμότητα της διατήρησης του όρου, βλ. Β. Πούχγερ: «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 339-366, ιδίως σσ. 359-363), με την ιδιόρρυθμη πρόσληψη των -ισμών του Μοντερνισμού, με το θέατρο της Κατοχής και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, περίοδο κατά την οποία η ομαδοποίηση της δραματικής παραγωγής εμφανίζει και πάλι πιο κοινά και συγκρίσιμα χαρακτηριστικά. Στο Μεσοπόλεμο, τόσο στη δραματουργική παραγωγή όσο και στις παραστάσεις του θεάτρου πρόζας κυριαρχεί το άτυπο, το μεμονωμένο, το ασύνδετο, οι σποραδικές προσπάθειες, οι φυγόκεντρες τάσεις, οι αντιφάσεις και αντιθέσεις, που όλα μαζί δυσχεραίνουν μια σφαιρική αντιμετώπιση και ολική αποτίμηση της εποχής.

Οι λόγοι είναι ουσιαστικά ιστορικοί και πολιτικοί αλλά έχουν «θεατρολογικές» συνέπειες: μετά τη δεκαετία των συνεχών πολέμων και του εθνικού διχασμού που οδήγησε στη Μικρασιατική Καταστροφή (1912-1922) και εξαιτίας της άστατης πολιτικής και οικονομικής κατάστασης στα μετέπειτα χρόνια, το ελληνικό θέατρο πρώτον αποκόπτεται ουσιαστικά –με εξαίρεση κάποιες σποραδικές πρωτοβουλίες μεμονωμένων ατόμων– από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία (της οποίας η μερική πρόσληψη, έστω στον τομέα της δραματογραφίας, ήταν το χαρακτηριστικό των προηγούμενων δεκαετιών) και δεύτερον επιδίδεται, στο μεγαλύτερο μέρος της σχετικής παραγωγής, στην καλλιέργεια του μουσικού θεάτρου, ιδίως στα ελαφρά είδη της οπερέτας και της επιθεώρησης, που μεσουραρούν στο χρονικό αυτό διάστημα και συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο κοινό μαζί με τον Καραγκιόζη και τον πρώιμο κινηματογράφο, τις φάρσες και το βουλεβάρτο της γαλλικής σχολής του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Αυτή η συνολική εικόνα διαφαίνεται τώρα, πέρα από τις μεγάλες «αφηγήσεις» των θεατρικών ιστοριών, από τέσσερις διδακτορικές διατριβές: του Αντώνη Γλυτζουρή (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001, βλ. την κρίση μου στην *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 452-467), της Αρετής Βασιλείου (*Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2004, βλ. *Παράβασις* 7, 2006, σσ. 518-529), του Μανόλη Σειραγάκη (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμ., Αθήνα 2009, βλ. στη συνέχεια) και της Βαρβάρας Γεωργοπούλου για τη θεατρική κριτική. Μέσα σε μια δεκαετία έχουν γίνει σημαντικές πρόοδοι στη διαλεύκανση της συνολικής εικόνας του θεάτρου του Μεσοπολέμου. Η διδακτορική διατριβή της Γεωργοπούλου ήταν μάλιστα τρίτομη (Αθήνα 2006) και δημοσιεύεται εδώ συντομευμένη. Περιέχει, ωστόσο, μια απρόσμενη έκπληξη: τα τρελά και ανισόρροπα twenties και τα ιδεολογικά συννεφιασμένα thirties ήταν χρόνια μιας άνθησης του θεωρητικού προβληματισμού για το ρόλο, την αποστολή και την αποτελεσματικότητα της θεατρικής κριτικής· η κρίση του θεάτρου πρόζας φαίνεται πως ήταν σημείο εκκίνησης βαθύτερου στοχασμού για το θεσμό, τις απαραίτητες γνώσεις και το καλλιτεχνικό ήθος του θεατρικού κριτικού.

Η αναζήτηση περιορίζεται στη θεατρική κριτική για το θέατρο πρόζας· η αντίστοιχη διερεύνηση των πρωτογενών πηγών για το μουσικό θέατρο θα ήταν έργο περισσότερο της μουσικολογίας, η οποία στον τομέα αυτό έχει να κάνει πολλή δουλειά ακόμα. Το πρωτογε-

νές υλικό της σύνθεσης της μονογραφίας είναι παρμένο από τον καθημερινό και περιοδικό Τύπο και χρειάστηκε ο δαμασμός και η χειραγώγηση ενός τεράστιου πλούτου υλικού, για να φτάσει η συγγραφέας στη σύνθεση αυτή. Στην εποχή του Μεσοπολέμου πολλαπλασιάζεται ο αριθμός των εφημερίδων και κυρίως των φιλολογικών και πολιτισμικών περιοδικών ποι-κίλης ύλης, που φιλοξενούν μεταξύ άλλων και θεατρικές κριτικές ή δοκίμια για το θέατρο. Η ογκώδης εργασία καλύπτει με συστηματικό τρόπο ένα μεγάλο κενό της έρευνας, το οποίο αφορά όλη τη θεατρική κριτική από τα σπάργανά της έως σήμερα. Η αρχική επιλογή της απόλυτης πληρότητας της μεσοπολεμικής κριτικογραφίας εγκαταλείφθηκε κατά την πορεία της εργασίας, γιατί ο απρόσμενα υπερβολικός όγκος των πηγών και πληροφοριών δημι-ούργησε και ασυνήθιστα προβλήματα μεθοδολογίας και παρουσίασης· η θεατρική κριτική, ως δευτερογενές φαινόμενο του θεατρικού γίνεσθαι, προϋποθέτει συνήθως την ανίχνευση και γνώση της ίδιας της παραστασιολογίας, των μηχανισμών πρόσληψης, των θεατρικών σχημάτων και συσχετίσεων και των πρακτικών επιλογής ρεπερτορίου κτλ., κοντολογίς μιας σειράς από παράγοντες του θεατρικού βίου γενικότερα, ώστε να εκτιμηθεί σωστά και να ενταχθεί στα συμφραζόμενα της εποχής. Έτσι γράφεται, μεταξύ άλλων, και ένα είδος θεα-τρικής ιστορίας της εποχής από τη σκοπιά της θεατρικής κριτικής, όπως η Αρετή Βασιλείου έγραψε μια παρόμοια ιστορία από την οπτική γωνία των ρεπερτορίων.

Η εξονυχιστική και συστηματική παράθεση όλων των στοιχείων στη χρονική τους αλλη-λουχία παρέχει πολύτιμο υλικό για την περαιτέρω έρευνα. Η επαγωγική σειρά της καταγρα-φής των παραστάσεων και της ακόλουθης παράθεσης των απόψεων των κριτικών και της κριτικογραφίας κατά θεατρικά σχήματα και δραματικές κατηγορίες οδηγεί σε μια σύνθεση, η οποία μπορεί να διασταυρωθεί με άλλες προοπτικές, να ενταχθεί σε άλλες διαστάσεις και να συσχετιστεί με άλλες παραμέτρους. Από αυτήν την άποψη τα πορίσματα της εργασίας, ότι τελικά η εποχή του Μεσοπολέμου μπορεί να μην ήταν μια εποχή άνθησης του θεάτρου πρόζας, αλλά ήταν μια εποχή άνθησης της θεωρητικής σκέψης περί θεάτρου και του ρόλου της θεατρικής κριτικής, είναι αποκαλυπτικά, αν και ακόμα κάπως μονοδιάστατα, δεσμευ-τικά πάντως σε απόλυτο βαθμό, γιατί στηρίζονται σε μια άρτια και πλούσια τεκμηρίωση. Ο εξαιρετικός όγκος των πηγών και πληροφοριών που έπρεπε να δαμαστεί οδήγησε και σε άλλες μεθοδολογικές επιλογές και περιορισμούς, στον αποκλεισμό και άλλων διαστάσεων της πραγμάτευσης του θέματος, όπως π.χ. τη διαφώτιση των διαπλοκών των κριτικών με άλλες παρεμφερείς ή όχι ασχολίες, των ισχυρών ιδεολογικών ρευμάτων της εποχής, των προσωπικών αντιπαραθέσεων και διενέξεων, της συχνής εμπλοκής του κριτικού στο ίδιο το θεατρικό γίνεσθαι ως συγγραφέα, σκηνοθέτη κτλ. Για να διαφωτισθεί όμως το πιθανό ή πραγματικό «παρασκήνιο» μιας αξιολογικής κρίσης, το οποίο επηρεάζει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο την αντικειμενικότητά της, απαραίτητες είναι πιο ειδικευμένες μελέτες.

Παρά τον όγκο του υλικού, η δομή της μονογραφίας είναι καθ' όλα λογική και τα βή-ματα που οδηγούν στα συμπεράσματα επαγωγικά. Η Εισαγωγή (σσ. 17 εξ. «Οι απαρχές. Συνέχειες και τομές»: 1. Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας-1890. Υπό τη σκιά του παρελθόντος, 2. 1890-1920. Τα νέα ρεύματα, 3. Το αρχαίο δράμα ως δείκτης της θεατρικής κριτικής) διαφωτίζει την προϊ-στορία της θεατρικής κριτικής του Μεσοπολέμου. Το Πρώτο Μέρος της μονογραφίας, «Η θεατρική κριτική την μεσοπολεμική περίοδο – Η μεγάλη τομή», που συνιστά τον κύριο όγκο της όλης εργασίας, αποτελείται από την κριτικογραφία των παραστάσεων και την αξιολό-γησή της. Στο πρώτο κομμάτι, «Η θεατρική κριτική και το ρεπερτόριο των θιάσων πρόζας», πραγματοποιείται συστηματική παράθεση των κριτικών για όλες τις παραστάσεις που έχουν επισημανθεί και επιχειρείται η ανάλυσή τους σύμφωνα με ορισμένα κριτήρια και διάφορες ομαδοποιήσεις. Σε ένα πρώτο μέρος, «Απόπειρες αναβάθμισης και πρωτοπορίας», οι κρι-

τικές παρατίθενται σύμφωνα με τα θεατρικά σχήματα: 1) Το «Θέατρο του Ωδείου Αθηνών» 1918-1923 (σσ. 56 εξ.), 2) Η «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου». Το θέατρο των συγγραφέων 1919-1921 (σσ. 71 εξ.), 3) «Καλλιτεχνική Θεατρική Εταιρεία». Θίασος Βεάκη-Νέξερ 1922 (σσ. 92 εξ.), 4) Ο «Θίασος των Νέων» 1924-27, 1929 (σσ. 98 εξ.), 5) «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» 1924-1929 (σσ. 118 εξ.), 6) «Το «Θέατρο Τέχνης». Σπύρος Μελάς 1925 (σσ. 130 εξ.), 7) Θίασος Βεάκη-Νέξερ 1925 (σσ. 151 εξ.), 8) Η «Ελευθέρα Σκηνή» 1929-30 (σσ. 157 εξ.), 9) Ο Βασίλης Ρώτας και το «Λαϊκό Θέατρο Αθηνών» 1930-32 (σσ. 193 εξ.), 10) Θίασος Βεάκη 1931 (σσ. 194 εξ.) 11) «Θίασος Νέων Καλλιτεχνών». Δημήτρης Ιωαννόπουλος 1931 (σσ. 197 εξ.), 12) «Καλλιτεχνικόν Θέατρον Αθηνών». Μιχάλης Κουνελάκης (1933) (σσ. 199 εξ.), 13) Παραστάσεις Κολλεγίου Αθηνών. «Λαϊκή Σκηνή». Κάρολος Κουν 1932-34, 1936 (σσ. 201 εξ.), 14) «Νέα Δραματική Σχολή». Σωκράτης Καραντινός 1934-38 (σσ. 208 εξ.). Σε ένα δεύτερο μέρος της ανάλυσης του ρεπερτορίου μέσα από τη θεατρική κριτική, με τίτλο «Επαγγελματικό Θέατρο – Κρατική Σκηνή: Ελληνικό Ρεπερτόριο», παρουσιάζονται οι κρίσεις για τα πρωτότυπα ελληνικά έργα της εποχής: 1) Αρχαιότητα (σσ. 214 εξ., Η τραγωδία, Η κωμωδία, Αρχαιόμυθα και αρχαιόθεμα έργα, Μεταφράσεις – μελέτες – διαλέξεις), 2) Απώτερο και εγγύτερο παρελθόν (17<sup>ος</sup> αιώνας – 1920) (σσ. 287 εξ., Οι απαρχές. Το Κρητο-επτανησιακό θέατρο, 19<sup>ος</sup> αιώνας, 20<sup>ος</sup> αιώνας: 1900-1920), 3) Το παρόν (1920-1940) (σσ. 319 εξ., Γενική θεώρηση, Δραματικά είδη: Η ηθογραφία, Το αστικό δράμα, Το ποιητικό θέατρο, Το ιστορικό δράμα, Τα ελαφρά δραματικά είδη, Προς αναζήτηση της πρωτοπορίας).

Στο σημείο αυτό περνάμε στο δεύτερο τόμο. Αυτός ξεκινάει με το τρίτο μέρος της παράθεσης και ανάλυσης των κριτικών, «Επαγγελματικό Θέατρο – Κρατική Σκηνή: Ξένο Ρεπερτόριο», που αφιερώνεται στα μεταφρασμένα έργα, συνδυάζοντας για την ομαδοποίηση του υλικού γλωσσικά και υφολογικά κριτήρια: 1) Το γαλλόφωνο θέατρο (σσ. 9 εξ., Κλασικισμός – Διαφωτισμός – Ρομαντισμός, Έργα με «θέση», Αστική κωμωδία, Ρεαλισμός – Συμβολισμός, Βουλεβάρτο, Βουλεβάρτο και πρωτοπορία, Πρωτοπορία, Άρθρα – μελέτες – συνεντεύξεις), 2) Το αγγλόφωνο θέατρο (σσ. 58 εξ., Οι κλασικοί, Συμβολισμός – Ρεαλισμός, Σύγχρονοι συγγραφείς – κωμωδίες ηθών), 3) Κεντρική Ευρώπη: το γερμανόφωνο θέατρο (σσ. 117 εξ., Οι κλασικοί. Ρομαντισμός, Οι νατουραλιστές, Πρωτοπορία, Γερμανική κωμωδία – Βασίλης Αργυρόπουλος, Άρθρα – μελέτες – συνεντεύξεις), Κεντρική Ευρώπη: Ουγγαρία, Τσεχία, Πολωνία (σσ. 142 εξ.), 4) Το ρωσικό θέατρο (σσ. 154 εξ., Οι «μειζονες». Ρεαλισμός – νατουραλισμός, Ο Τσέχοφ, Οι «ελάσσονες», Άρθρα – μελέτες – συνεντεύξεις), 5) Το σκανδιναβικό θέατρο (σσ. 180 εξ., Νορβηγία. Ο Ίψεν, Δανία, Σουηδία. Ο Στρίντμπεργκ), 6) Το ιταλικό θέατρο (σσ. 195 εξ., Οι κλασικοί. Γκολντόνι – Γκότσι, Νατουραλισμός – βερισιζμός – συμβολισμός, Το ελαφρό είδος, Η πρωτοπορία, Άρθρα – μελέτες – συνεντεύξεις), 7) Το ισπανικό θέατρο (σσ. 218 εξ.), 8) Βαλκανικό θέατρο. Τουρκικό θέατρο (σσ. 223 εξ.), 9) Το θέατρο της Ανατολής (σσ. 231 εξ.), 10) Αμερικανικό θέατρο (σσ. 234 εξ.).

Η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της συλλογής του υλικού και των επιμέρους κατά κατηγορίες αναλύσεων παρουσιάζεται στο Δεύτερο και Τρίτο Μέρος της μονογραφίας. Το Δεύτερο έχει τον τίτλο «Η θεατρική κριτική και η επικαιρότητα» και εστιάζει τον ερευνητικό φακό στα θεσμικά πλαίσια του θεατρικού βίου: 1) Εθνικό Θέατρο (σσ. 247 εξ., Η ίδρυση, Η λειτουργία), 2) Ξένοι θίασοι (σσ. 288 εξ.), 3) το ελαφρό μουσικό θέατρο (σσ. 306 εξ., Η οπερέτα, Η επιθεώρηση), 4) Θεατρικοί διαγωνισμοί (σσ. 326 εξ., Η σύνδεση με το παρελθόν. Ο Αβερύφειος, Ο μακροβιότερος: Καλοκαιρίνιος, Των ηθοποιών: Κοτοπούλιος – του περ. «Παρασκήνια», Οι «πρωτοποριακοί»: Σαββίδειος – της «Νέας Εστίας», Σταθάτειος και άλλοι), 5) Το ιδεολόγημα της παρακμής (σσ. 348 εξ., Εξωθεατρικά αίτια, Ενδοθεατρικά αίτια). Το Τρίτο Μέρος, «Θεατρική κριτική και πνευματική ζωή», επικεντρώνεται στις



πνευματικές λειτουργίες της κριτικής· χωρίζεται σε δύο κεφάλαια: 1) Το πρόσωπο και ο λόγος της κριτικής (σσ. 367 εξ., Οι μορφές της κριτικής, Η θεατρική κριτική και οι υπόλοιποι θεατρικοί παράγοντες, Τάσεις και στάσεις στην άσκηση της θεατρικής κριτικής, Η επίδραση της ευρωπαϊκής κριτικής σκέψης, Η δράση του συλλογικού οργάνου: Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών) και 2) Αισθητικοί και ιδεολογικοί άξονες (σσ. 410 εξ., Καλλιτεχνικό φαινόμενο: η γοητεία του ανέκφραστου ή μέσον επιβολής;, Λαϊκότητα – ελληνικότητα: νέο ένδυμα σε πανάρχαια σχήματα, Η πρωτοπορία: το πρόσωπο και τα προσώπεια). Ο δεύτερος τόμος τελειώνει με έναν εκτενή Επίλογο (σσ. 444 εξ.), τις πηγές και τη βιβλιογραφία (σσ. 467 εξ.), ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 477 εξ.) και ένα ευρετήριο έργων (σσ. 494 εξ.). Για τον ευχερέστερο προσανατολισμό του αναγνώστη θα ήταν χρήσιμο ο πίνακας περιεχομένων του δεύτερου τόμου να μην τοποθετείται στο τέλος αυτού (σσ. 503 εξ.), αλλά στην αρχή του πρώτου τόμου, όπου υπάρχει και ο σχετικός πίνακας για τον πρώτο τόμο της μονογραφίας.

Η λεπτομερειακή περιγραφή της θεματικής διάρθρωσης των επιμέρους κεφαλαίων πείθει ήδη για την επαγωγική μέθοδο που ακολουθήθηκε και με την οποία δαμάστηκε και παρουσιάστηκε το ογκωδέστατο υλικό, καθώς και για το γεγονός ότι η μονογραφία επιτρέπει και την επιλεκτική χρήση εκ μέρους των αναγνωστών, ως ένα εγχειρίδιο και μια εγκυκλοπαίδεια της θεατρικής κριτικής του Μεσοπολέμου, όπου μπορεί να εντοπίσει κανείς αμέσως κριτικές για συγκεκριμένες παραστάσεις. Η ανέκδοτη διδακτορική διατριβή διέθετε ακόμα έναν τρίτο τόμο, που ήταν λεξικό των θεατρικών κριτικών της χρονικής αυτής περιόδου, με λεπτομερή αναγραφή της κριτικογραφίας της κάθε προσωπικότητας, της σχετικής βιβλιογραφίας, καθώς και βιογραφικά και επαγγελματικά δεδομένα και σύντομο χαρακτηρισμό του πνευματικού, καλλιτεχνικού και αισθητικού προφίλ του καθένα. Ίσως θα δημοσιευτεί κάποια άλλη στιγμή. Αλλά και η πιο συντομευμένη αυτή εκδοχή που κυκλοφόρησε τώρα είναι μια άρτια τεκμηριωμένη εργασία (με χιλιάδες υποσημειώσεις) σημαντικών διαστάσεων, προϊόν σπάνιας φιλοπονίας, με επεξεργασία πρωτογενούς υλικού, η οποία συγκεντρώνει έναν πολύ μεγάλο όγκο πληροφοριών και αποτελεί συστηματική βάση αφετηρίας για μια εντατικότερη ενασχόληση της έρευνας με το θεατρικό Μεσοπόλεμο. Πέραν τούτου είναι η πρώτη μονογραφία στην Ελλάδα που ασχολείται αποκλειστικά με το θεσμό της θεατρικής κριτικής και την εξέλιξή της και ανακινεί μια σειρά από προβληματισμούς γύρω από τη βασιμότητα των αισθητικών κρίσεων της θεατρικής κριτικής, επαγγελματικής και περιστασιακής. Η σύνθεση ενιαίων αποτελεσμάτων στον τομέα αυτό είναι ιδιαίτερα δύσκολη και ευάλωτη, λόγω της διαφορετικότητας των προσωπικοτήτων που εμπλέκονται, των σκοπιμοτήτων και εμπαιθειών που υπάρχουν και των κριτηρίων αξιολόγησης της αξιωματικής κριτικής, που βαθμολογεί σύμφωνα με δικές της ανομολόγητες ή και συνειδητές απόψεις. Ωστόσο, προκαλεί έκπληξη το γεγονός της έκτασης και του επιπέδου του θεωρητικού προβληματισμού γύρω από τη θεατρική κριτική. Έτσι, η μονογραφία της κ. Γεωργοπούλου δε δικαιώνεται απλώς από μόνη της ως αστείρευτη δεξαμενή πληροφοριών και πρώτη σφαιρική σύνθεση για μια εποχή δύσκολη και ένα θεσμό αδιερεύνητο, αλλά ανοίγει και τους ορίζοντες διάπλατα για μελλοντικές προοπτικές της έρευνας: αποτελεί μια βάσιμη πλατφόρμα για τις όποιες αναζητήσεις της θεατρικής ιστοριογραφίας στην περίοδο του Μεσοπολέμου και πεδίο εκκίνησης για κάθε συνθετότερη προσπάθεια διαφώτισης του θεσμού της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα στην ιστορική της διάσταση και εξέλιξη.

*Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2005-2008), (Ναύπλιο 2009), σσ. 395, εικ., ISSN 1792-0906.

Είναι από τα ευχάριστα καθήκοντα να παρουσιάζει κανείς ένα νέο θεατρολογικό περιοδικό: εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και έχει τον τίτλο «Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος», πράγμα που υποδηλώνει το διευρυμένο γνωστικό αντικείμενο το οποίο επιθυμεί να διακονεί. Το νέο περιοδικό καλωσορίζει σε αντίστοιχους σύντομους προλόγους η Μαρίκα Θωμαδάκη, τότε Πρόεδρος της Προσωρινής Γενικής Συνέλευσης του Τμήματος (σ. 11), και η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (σσ. 13 εξ.), τότε μέλος της Διοικούσας Επιτροπής του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Την επιμέλεια του τεύχους είχε η Ελένα Κουτροιάνου, που διοργάνωσε και μέρος των επιστημονικών-επιμορφωτικών διαλέξεων που περιέχει ο τόμος. Με βάση το πρόγραμμα των διαλέξεων αυτών, που έγιναν στο Ναύπλιο και το Αργος, το τεύχος χωρίζεται σε δύο μέρη: τις διαλέξεις 2005-06 και τις διαλέξεις 2007-08. Το πρώτο μέρος (2005-06) περιλαμβάνει πέντε μελετήματα: είναι φανερό από την έκταση των κειμένων πως πρόκειται για ανεπτυγμένες και διευρυμένες για τη δημοσίευση εκδοχές των διαλέξεων. Κάθε «διάλεξη» συνοδεύεται στο τέλος από ενδεικτική ή και εξαντλητική βιβλιογραφία και υποσελιδίως εμφανίζονται και υποσημειώσεις.

Ο Βασίλης Μανουσάκης, «Η λογική του παραλόγου: Περιμένοντας τον Σάμιουελ Μπέκετ» (σσ. 17-36, 7 εικ.), αναλύει το κλασικό έργο του θεάτρου του παραλόγου και παραθέτει αποσπάσματα από τους διαλόγους. Ο Στυλιανός Ροδαρέλης, ειδικός στο ισπανικό θέατρο, δίνει μια περιγραφική και ενημερωτική εισαγωγή στην ισπανική δραματολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα: «Οι νέες σκηνικές προτάσεις που διαμόρφωσαν το ισπανικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα» (σσ. 37-58), αρχίζοντας από τον Miguel Unamuno και τον R. del Valle-Inclán και φτάνοντας ως τον Λόρκα, τον Αρραμπάλ και τον Sanchis Sinistera. Η σκηνογράφος και ενδυματολόγος Αθηνά Στούρνα παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέμα: «Στο τραπέζι με τον Τσέχωφ. Η χρήση του φαγητού και του ποτού στη σκηνοθεσία έργων του Τσέχωφ» (σσ. 59-73, 5 εικ.), αντλώντας από τη διδακτορική της διατριβή *La Cuisine et la scène: représentations et convivialités au théâtre du 20e siècle à aujourd'hui*, που εκπονεί στο C.N.R.S. στο Παρίσι· ξεκινά από τη χρήση φαγητών στο θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, φτάνοντας ως τον Στανισλάφσκι και τις νατουραλιστικές σκηνοθεσίες του Antoine και ύστερα στέκεται στο τεράστιο τραπέζι στη σκηνοθεσία του *Γλάρου* από τον Peter Zadek (1973) με την άφθονη κατανάλωση βότκας, στους «Βυσσινόκηπους» του Brook και του Strehler, για να τελειώσει με τον εθισμό στις καραμέλες στο *Βυσσινόκηπο* του Strehler, όπου ο Michel Piccoli τρώει τη μια καραμέλα μετά την άλλη –στην ίδια παράσταση βλέπουμε και το σχεδόν ομαδικό φάγωμα ενός μήλου. Στη συνέχεια, η Βαρβάρα Γεωργοπούλου παρουσιάζει τον *Παπαφλέσσα* του Μελά και την πρόσληψή του: «Παπαφλέσσας: ένα ιστορικό δράμα του Σπ. Μελά» (σσ. 75-95) και η Εύη Παπαδοπούλου-Καμπίτη τη δραματολογία του Πίντερ: «Η τέχνη του θεάτρου – τέχνη της αλήθειας: Χάρολντ Πίντερ» (σσ. 97-117, 10 εικ.). Εξαιτίας του επιμορφωτικού χαρακτήρα ορισμένων διαλέξεων, δε χαρακτηρίζονται όλες από πραγματική ερευνητική πρωτοτυπία.

Το δεύτερο μέρος (2007-08) είναι εκτενέστερο: περιλαμβάνει δέκα διαλέξεις. Την αρχή κάνει η κοινωνιολόγος Άννα Μαυρολέων: «Ορεσטיακά επεισόδια: Όταν το θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική-θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της ‘Ορέστειας’ του 1903 και η σύνδεσή της με το γλωσσικό ζήτημα» (σσ. 121-160, 9 εικ.), αναψηλαφώντας με τρόπο σφαιρικό ένα πολυσυζητημένο θέμα, το οποίο βρήκε τελευταία αρκετές ανασκοπήσεις, στηριζόμενη στη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα ΜΜΕ και

Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία – Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης στην Ελλάδα και τα Ορεσσειακά*, Αθήνα 2003 (βλ. και της ίδιας: «Η αναβίωση του αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα – σύντομο χρονολόγιο των παραστάσεων», Γ. Ανδρεάδης (επιμ.): *Στα ίχνη του Διονύσου - παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα 2005, σσ. 109-130 και «Η περιπέτεια της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος – η ελληνική συμβολή», Όλγα Μάμαλη (επιμ.): *Φίλιπποι. Το θέατρο – Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος 1957-2000*, Καβάλα 2007, σσ. 63-71). Από νεότερη βιβλιογραφία έχουν προστεθεί μόνο τα άρθρα της Έλσας Αδριανού και κυρίως της Νατάσας Σιουζουλή (στον τόμο *Ευαγγελικά (1901) – Ορεσσειακά (1903)*, της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2005, σσ. 129 εξ., 141 εξ.), όπου η δεύτερη αποδίδει, μετά από έρευνες δικές της και ξεκινώντας από σχετικές σημειώσεις του Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, 1585-1990*, München 1991, σσ. 119 και 140, το γερμανικό πρότυπο της μετάφρασης του Σωτηριάδη στη διασκευή του Paul Schlenther στη Βιέννη το 1900 (που κόβει όλα τα χορικά), αντί του Hans Oberländer, που διασκεύασε τη μετάφραση του Wilamowitz-Moellendorff για την παράσταση του Ράινχαρτ στο Βερολίνο (βλ. λεπτομερέστερα: Β. Πούγχερ: *Παράβασις 9*, 2009, σσ. 758 εξ.). Για την ανάλυση των *Κορακιστικών* (1813) και της *Βαβυλωνίας* (1836, 1840) (σσ. 150 εξ.) αναφαιρετή είναι η εκτενής πραγμάτευση των έργων αυτών στη μονογραφία μου *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 23-92, 96-102, 218-227, 246-284 και pass. (για τον *Γουανάκο*, βλ. ό.π., σσ. 157-179). Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι και το άρθρο της Ασημίνας Δημητροουλοπούλου, σκηνογράφου, «Σκηνικός χώρος και εικόνα: Η αξιοποίηση νέων τεχνολογιών στη σκηνή» (σσ. 161-183, 24 εικ.), που αναλύει μια πληθώρα σύγχρονων και πρόσφατων πρωτοποριακών παραστάσεων, ξεκινώντας από το «θέατρο της εικόνας» του Edward Gordon Craig στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και φτάνοντας ως τις σκηνοθεσίες του Robert Wilson: η εικόνα μόνη της, η εικόνα ως συμπλήρωμα του λόγου, η εικόνα εναντίον του έργου, η εικόνα εναντίον της εικόνας.

Επίσης εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Γιώργου Σαμπατακάκη (ο οποίος πρόσφατα εκπόνησε έναν τόμο για το θέατρο του Θ. Τερζόπουλου): «Μίμησης – ήθος – διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής» (σσ. 185-223), εργασία που συνοψίζει τα συμπεράσματα μιας μεταδιδακτορικής έρευνας που έγινε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Πάτρα. Με το εμπειριστατωμένο και καλά τεκμηριωμένο αυτό άρθρο, το οποίο στηρίζεται σχεδόν στο σύνολο των θεατρικών κριτικών που έχουν εκδοθεί σε συγκεντρωτικούς τόμους, η μικρή βιβλιογραφία για τον κριτικό και ιστορικό αναστοχασμό της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα εμπλουτίζεται: Σ. Πατσαλίδης: «Η σύγχρονη θεατρική κριτική στην Ελλάδα», *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 79-97, Γ. Πεφάνης: «Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής», *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία της Θεωρίας και την Κριτικής του Θεάτρου*, Αθήνα 2007, σσ. 439-478, Κ. Αρβανίτη: «Η κριτική του δραματικού κειμένου και της θεατρικής πράξης», Κ. Σαβράμη (επιμ.): *Τεχνών κρίσεις: Κείμενα για την κριτική*, Αθήνα 2002, σσ. 81-96. Η έρευνα αυτή προσπαθεί να απαντήσει στις εξής ερωτήσεις: «1. Τι είδους θεατρική κριτική και γιατί διαμορφώθηκε στην Ελλάδα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα; 2. Σε ποιο βαθμό και γιατί τα πρωτοποριακά ρεύματα στο θέατρο αντιμετωπίστηκαν αρνητικά από την κριτική; 3. Ποια ήταν η σχέση της θεατρικής κριτικής με τη θεωρία και την επιστήμη του θεάτρου;» (σ. 188).

Προεισαγωγικά επιμένει στις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στη θεατρική κριτική και

την επιστημονική θεατρολογία: «Αν και συχνά στην Ελλάδα η θεατρική κριτική αυτοχαρακτηρίστηκε ‘θεατρολογική’, περιβάλλοντας το είδος με μια επίφαση επιστημονικότητας και ως εκ τούτου αντικειμενικότητας, γεγονός είναι ότι η δημοσιογραφική κριτική παράγει κείμενα απολύτως παρασιτικά και υποκειμενικά, για περιορισμένη χρήση, υπηρετώντας τη ‘μεταφυσική της επικαιρότητας’ στην αγορά του λόγου. Η κριτική παραδοσιακά κατασκευάζει ένα μοντέλο δημόσιου λόγου που αυτομάτως δημιουργεί πλέγματα κοινωνικών προσδοκιών, επειδή ακριβώς κυκλοφορεί ευρέως και είναι εύκολα προσβάσιμη. Έτσι, το προσωπικό γούστο, η προσωπική επιλογή, η προσωπική ιδεολογία μπορεί να εμφανιστούν ως αντικειμενική αξιολόγηση ή ακόμα ως οργανωμένη επιβολή μιας καταξίωσης ή απόρριψης, ενώ πολλές φορές βοηθάει απλώς και μόνο στη διάδοση ενός στερεότυπου. Στην Ελλάδα, για πολλές δεκαετίες ήταν διαδεδομένη η άποψη ότι η εμπειρική κριτική αναπλήρωνε την επιστημονική απουσία θεατρολογικών σπουδών, διασπείροντας στην ουσία ιδεολογικά και αξιολογικά κλισέ για το θέατρο ή ακόμα και για την εθνική μας υπεροχή» (σσ. 188 εξ.). Η ιστορική αναδρομή του φαινομένου ασχολείται με το «θέατρο του εγκεφάλου» του Παλαμά, την κειμενοκεντρική κριτική του Φώτου Πολίτη, για να σταθεί στη συνέχεια στα αξιολογικά κριτήρια του Τάσου Λιγνάδη, του Άλκη Θρύλου, του Μ. Καραγάτση και άλλων, δίνοντας έμφαση βέβαια στις παραστάσεις στην Επίδαυρο και τις σχετικές συζητήσεις γύρω από αυτές. Έτσι το τελικό συμπέρασμα, «Οι προθεσιακές πλάνες της νεοελληνικής κριτικής» (σσ. 214 εξ.) καταλήγει στα εξής χαρακτηριστικά: εμμένεια (το αξιολογικό μοντέλο της κριτικής αποτελεί μια υπέρτερη τεχνητή κατασκευή), αντι-διαλογικότητα (επικύρωση εκ νέου του αξιολογικού της μοντέλου), έγκληση (των συντελεστών της παράστασης που αποκλίνουν από τον κώδικα του κριτή), αυτοαξιόθτηση (self-valorization), εαυτισμός και δυσανεξία στη διαφορετικότητα (σσ. 216 εξ.). Πρόκειται για την έως τώρα πιο αυστηρή κριτική της «αξιωματικής» κριτικής, που δεν ξεκινάει από πρόθεση κατανόησης αλλά προβολής ενός έτοιμου αισθητικού κώδικα εκ μέρους του κριτικού. Υπό το πρίσμα αυτό, το παλαιό αξίωμα του Παλαμά, πως για να κρίνεις πρέπει πρώτα να αγαπάς, ύστερα να κατανοείς τι ήθελε να κάνει ο άλλος και μετά να αξιολογείς, δεν έχασε τίποτε από τη βαθύτερη αλήθειά του και ένα ικανό μέρος, ιδίως της παλαιότερης θεατρικής κριτικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ελέγχεται για μια αισθητική και υφολογική ακαμψία, η οποία δημιούργησε και τα κλισέ περί «του» θεάτρου, το οποίο δήθεν χαρακτηρίζεται από σταθερούς και «αιώνιους» κανόνες της δραματολογίας – μια απατηλή βεβαιότητα η οποία κλονίστηκε μόλις με το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο.

Η Έλενα Παπαλεξίου, «Σύγχρονη σκηνή και αρχαία τραγωδία» (σσ. 225-244, 8 εικ.) αντλεί από τα πλούσια αποθέματα της διδακτορικής της διατριβής (*La tragédie grecque sur la scène contemporaine*, Lille 2005), η οποία καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα των σύγχρονων σχετικών θεατρικών παραγωγών· η Αύρα Ξεπαπαδάκου, «*Bon pour l' Orient II*. Μια σκιαγράφηση της δράσης του γαλλικού μελοδραματικού θιάσου Lassalle-Charlet στην Αθήνα (1887-1888)» (σσ. 245-292, εικ., πίνακες), παρουσιάζει τώρα εν εκτάσει το άρθρο που είχε πρωτοδημοσιεύσει πολύ συντομευμένο στον τόμο *Στέφανος, τμητική προσφορά στον Βάλτερο Πούχγερ*, Αθήνα 2007, σσ. 929-945. Εδώ περιλαμβάνονται το πλήρες παραστασιολόγιο από τις 7 Ιουνίου 1887 ως τα μέσα Φεβρουαρίου 1889, οπότε ο θιάσος φεύγει για την Τιφλίδα (έδωσε παραστάσεις και στη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη, την Ερμούπολη και την Πάτρα), το ρεπερτόριο, στο οποίο κυριαρχούσαν οι οπερέτες και τα vaudevilles, οι συντελεστές, τα ποιήματα προς τις πρωμαντόνες, σατιρικοί διάλογοι με τον Φασουλή του Σουρή, τα ξεχωριστά γεγονότα (κριτικές για επιμέρους παραστάσεις), τα σκάνδαλα κτλ. Η Άννα Ταμπάκη παρουσιάζει «Το Ναύπλιο στα χρόνια της ‘Ναπολεοντίας’: Κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα» (σσ. 293-306) μέσα από τη *Βαβυλωνία* και το *Γάμο άνευ νύμφης* και μιλάει για

τις πολιτισμικές και θεατρικές εκδηλώσεις στα σαλόνια του Καρατζά, του Μαυροκορδάτου, του Καλλέργη και του Ταγιαπιέρα· ο Ανδρέας Στάικος παρουσιάζει ένα αναλόγιο «Ναπολεοντία» (σσ. 307-314, με φωτογραφίες) και ο Γεώργιος Στείρης δίνει μια φιλοσοφική διάλεξη: «Ο Αργεῖος φιλόσοφος Αρποκρατίων και η γενικότερη φιλοσοφική κίνηση στο κλασικό και ρωμαϊκό Άργος» (σσ. 315-336). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διάλεξη της Μαρίας Βελιώτη-Γεωργοπούλου: «Παραστάσεις και αναπαραστάσεις από το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα (1870-1950)» (σσ. 337-360, 13 εικ.), με νέα τεκμήρια για τον ιστορικό Φασουλή, τον Κονιτσιώτη και άλλους κονκλοπαίχτες. Το τέλος δίνει ο Αστέριος Τσιάρας: «Η συμβολή του θεατρικού παιχνιδιού στην ψυχοπνευματική ανάπτυξη του παιδιού» (σσ. 361- 385, με εκτενή βιβλιογραφία). Η γενική εντύπωση είναι πως τα μελετήματα του δεύτερου μέρους δεν είναι μόνο περισσότερα, αλλά και πιο πλούσια, επιμελημένα, τεκμηριωμένα και πραγματικά ερευνητικά. Μένουμε με την ευχή ότι αυτή η ανοδική τάση θα συνεχιστεί και στο μέλλον στο περιοδικό αυτό. Καλοτάξιδο να είναι!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

#### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ (επιμ.)

*Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σελ. 251, ISBN 978-960-322-338-2.*

Ο συνάδελφος από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, Δημήτρης Τσατσούλης, δημοσιεύει σε ένα συλλογικό τόμο επιλεγμένες εργασίες των φοιτητών Γιάννη Γκότση, Ελένης Καλή, Φωτεινής Σακελλαροπούλου και Βασίλη Τάσση, καθώς και μια δική του εργασία, υπό το πρίσμα της πρόσληψης του αρχαίου δράματος και της διακειμενικότητας και «χρήσης» του στο σύγχρονο, κυρίως ελληνικό θέατρο. Σε ένα σύντομο προλογικό σημείωμα (σσ. 7 εξ.) επικαλείται τη θεωρία της πρόσληψης της Σχολής της Κωνσταντίας και τη θεωρία της διακειμενικότητας, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στο δυτικό ακαδημαϊκό κανόνα από τη δεκαετία του 1970. Δίνει έμφαση στη σύνδεση των παραδειγμάτων με ένα θεωρητικό υπόβαθρο: «το θεωρητικό ενδιαφέρον όλων αυτών των επανεργραφών ή και της απλώς δυνητικής παρουσίας αρχαιοελληνικών δραμάτων σε σύγχρονα έργα έγκειται, αφενός, στον εντοπισμό των ευρύτερων ή μικρότερων διακειμενικών μονάδων, ώστε να αναδειχθούν τα ακριβή όρια του διαλόγου που εγκαθιδρύεται μεταξύ δύο κειμένων, και, αφετέρου, στις διαστάσεις που δίνει η ερμηνευτική συμβολή του νεότερου κειμένου στο αρχαίο κείμενο διανοίγοντας νέες οπτικές πρόσληψής του ή φέροντας στην επιφάνεια περισσότερο ή λιγότερο άδηλες σημασίες του. Η διακειμενική ανάλυση καθίσταται έτσι δείκτης της σύγχρονης πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τους σύγχρονους δραματογράφους (και σε ένα άλλο επίπεδο, από τους σκηνοθέτες), εκφραστές των σύγχρονων αισθητικών, ιδεολογικών και κοινωνικών προβληματισμών» (σσ. 7 εξ.). «Τα κείμενα αυτά είναι το αποτέλεσμα (με επιπλέον μετέπειτα επεξεργασία) ερευνητικής προσπάθειας που έγινε με δική μου εποπτεία στα πλαίσια σεμιναρίου του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με τίτλο 'Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο νεότερο θέατρο' και επιλέχθηκαν μεταξύ αρκετών άλλων ως τα αντιπροσωπευτικότερα από άποψη θεωρητικής ανάλυσης, προσεκτικών και εύστοχων επισημάνσεων, τα εντελέστερα ως προς τη δομή τους και την αποδεικτική τους

δύναμη. Θέλω να πιστεύω ότι η δημοσίευσή τους σε βιβλίο εμπλουτίζει την μάλλον φτωχή ελληνική βιβλιογραφία στο θέμα της πρόσληψης και των διακειμενικών σχέσεων όχι απλώς σε θεωρητικό γενικής κατεύθυνσης επίπεδο αλλά σε εκείνο της συγκεκριμένης, λεπτομερούς εφαρμογής θεωρητικών εργαλείων σε σύγχρονα θεατρικά κείμενα διαφορετικά μεταξύ τους, αποκαλύπτοντας και διαφορετικές, συχνά υπόγειες, διακειμενικές σχέσεις τους με τα αρχαία δραματικά έργα» (σ. 8).

Την αρχή κάνει ο Γιάννης Γκότσης: «Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ως διακείμενο της *Αντιγόνης* του Ζ. Ανούιγ, της *Αντιγόνης* του Μ. Μπρεχτ και της *Αντιγόνης ή Νοσταλγίας της Τραγωδίας* της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου» (σσ. 9-52), εργασία που διαθέτει και μια θεωρητική εισαγωγή, η οποία τοποθετεί τις τρεις εκδοχές της «Αντιγόνης» σε θέση «υπερκειμένου», που συνδέονται με ευθείες κάθετες σχέσεις με το «υποκείμενο» του Σοφοκλή. Στη συνέχεια εξετάζονται οι διαφορές στη δομή, το ρόλο των προσώπων στην πλοκή, τα μυθικά στοιχεία και μοτίβα, καθώς και τα θέματα. Αυτή η εξέταση είναι λεπτομερής και μεθοδική. Ακολουθεί μια σύντομη εξέταση του οριζόντιου άξονα: δηλαδή η «χρήση» των κειμένων του Σοφοκλή, του Ανούιγ και του Μπρεχτ από την Λαμπαδαρίδου-Πόθου, καθώς και κάποιες σημειώσεις για την «παρακειμενικότητα» (τις *ascriptiones* σε άλλη ορολογία ή των «δευτερευόντων κειμένων») κατά Ingarden), δηλαδή τη σχέση του «κυρίως κειμένου» με τίτλους, σημειώσεις [σημινικές οδηγίες!], προσχέδια, προοίμια κτλ. Μετά από τα συμπεράσματα ακολουθεί σε μορφή διαγραμμάτων και πινάκων μια σχηματική παρουσίαση των λεπτομερειών της σύγκρισης. Επειδή η σύγκριση δεν κινείται σε ένα γλωσσικό επίπεδο και χρησιμοποιήσε μεταφράσεις μόνο, η αγνόηση της μελέτης μου «Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση», *Theatrum mundi*, Αθήνα 2000, σσ. 243-269, που δίνει και λεπτομερειακά στοιχεία για το ιστορικό της δημιουργίας της μπρεχτικής διασκευής, της πρόσληψης και της απήχισής της, καθώς και στοιχεία για το σημαντικό ιστορικό της «Αντιγόνης», των μεταφράσεων, διασκευών και παραστάσεών της στο ευρωπαϊκό θέατρο, ίσως να μην έχει άλλη σημασία παρά παιδαγωγική και μεθοδολογική. Πρόκειται για μια μεθοδική, καλά οργανωμένη και πλούσια τεκμηριωμένη εργασία.

Άλλης υφής είναι οι επόμενες εργασίες: Ελένη Καλή: «Ο μύθος της *Ελένης* ως διακείμενο στους *Κάφρους* του Β. Ζιώγα και το *Ποια Ελένη;* των Μ. Ρέππα-Θ. Παπαθανασίου» (σσ. 53-120). Μετά από μια εισαγωγή, όπου θα περίμενε κανείς και αναφορά της μονογραφίας της Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, 2 τόμ., Θεσσαλονίκη 2002 (όπου συναντάται βέβαια απλώς αναφορά του έργου του Ζιώγα σ. 1105, καθώς αυτό δημοσιεύτηκε μόλις το 1996, αλλά υπάρχει μια συνολική εποπτεία της «χρήσης» του μύθου της Ελένης στην ελληνική δραματογραφία), η ανάλυση στρέφεται στην κωμωδία του Ζιώγα *Οι Κάφροι ή Η αληθινή Ιστορία του Μενέλαου και της Ελένης (Κωμωδία Φλύακων)* (1962 ή 1964), προσφέροντας αρχικά μια επιθεώρηση της πρώιμης δραματογραφίας του Ζιώγα. Η συγγραφέας προσδιορίζει τα θεωρητικά και εννοιολογικά εργαλεία και αναλύει ύστερα το έργο σε σχέση με την ευριπίδεια *Ελένη*. Τα διαχρονικά μοτίβα του Ζιώγα, ανεξάρτητα από τη σχέση «υπερκειμένου»-«υποκείμενο», εντοπίζονται εύκολα με βάση τη μονογραφία μου *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Αθήνα 2004. Η ανάγνωση είναι αρκετά απολαυστική, όπως άλλωστε και το ίδιο το έργο. Το δεύτερο μέρος της μελέτης καταπιάνεται με το *Ποια Ελένη;*: ιστορικά της συγγραφής, παράσταση, ειδολογική κατάταξη (παραμύθι σε μορφή μιούζικαλ), θεωρητικά εργαλεία και ύστερα η σύγκριση: το διακειμενικό παιχνίδι σε αυτήν την περίπτωση δεν περιορίζεται μόνο στον Ευριπίδη, αλλά

συμπεριλαμβάνει και τον Οβίδιο, τον Giraudoux και άλλους και εν τέλει ανατρέπει τελείως το μύθο. Στα Συμπεράσματα η μελετήτρια εκφράζει την αγωνία της για την τύχη του μύθου της Ελένης στο μέλλον.

Οι δύο επόμενες εργασίες αφορούν τον Καμπανέλλη: Φωτεινή Σακελλαροπούλου: «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη. Στοιχεία πρόσληψης και διακειμενικότητας ως προς τα σκηνικά πρόσωπα, εξετάζει στη συνέχεια τα μοτίβα και «μυθήματα» που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας μαζί με τα νέα που δημιουργεί, στη θεματική ενότητα για την πρόσληψη των μονοπράκτων (εδώ βέβαια η «πρόσληψη» δεν αφορά το αρχαίο δράμα αλλά τη θεατρική παράσταση) παραθέτει στοιχεία από την κριτικογραφία και σε ένα επιλογικό κεφάλαιο δίνει την παραστασιογραφία (για το θέμα, βλ. τώρα, Β. Πούχγερ: *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 655-689). Και ακολουθεί η εργασία του Βασίλη Τάσση: «*Πάροδος Θηβών του Ι. Καμπανέλλη και τα διακειμενά της*» (σσ. 177-210) (βλ. τώρα και Πούχγερ: ό.π., σσ. 689-699). Λόγω του σεμιναριακού χαρακτήρα των εργασιών κάποια στοιχεία επαναλαμβάνονται, ιδίως ως προς τα «θεωρητικά εργαλεία». Ο τόμος κλείνει με μια μελέτη του ίδιου του Δημ. Τσατσούλη: «Η πρόσληψη του Φιλοκλήτη από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (σσ. 211-232). Ο συγγραφέας βασίζεται στην καταγραφή της Χασάπη-Χριστοδούλου (βλ. παραπάνω), αλλά επεκτείνεται και στον Gide και τον Heiner Müller και στέκεται ιδιαίτερα στον *Φιλοκλήτη* του Ζιόγα και τον *Παγωμένο κήπο* του Μ. Ευσταθιάδη. Ο συμπαθητικός τόμος με τον συμποσιακό χαρακτήρα του σεμιναρίου, με το δάσκαλο να είναι και ο ίδιος παρών, τελειώνει με έναν κατάλογο των παραστάσεων που αναφέρονται (σσ. 233 εξ.) και μια βιβλιογραφία (σσ. 237 εξ.) που αναφέρεται σε όλες τις εργασίες και τα βιογραφικά των συγγραφέων. Μια ωραία πρωτοβουλία που θα άξιζε να βρει μιμητές.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α΄  
*Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, τόμ. Β΄ *Οι άνθρωποι και τα έργα*,  
 πρόλογος Λίλα Μαράκα, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σελ. 864, διαγράμματα,  
 ISBN 978-960-03-4903-0.

Η διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το 2005 για την επιθεώρηση και την οπερέτα (1922-1940) εγκαινιάζει μια νέα θεατρολογική σειρά, τη «Σκηνική Πράξη», των εκδόσεων Καστανιώτη, με διευθυντή τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο, ο οποίος σε σύντομο προλόγισμα εξηγεί τους στόχους της σειράς: «Η σειρά ‘Σκηνική Πράξη’ [Ιστορία και θεωρία του σύγχρονου θεάτρου και των παραστατικών τεχνών] περιλαμβάνει επιστημονικά μελέτηματα νέων ερευνητών τα οποία έχουν σαφή θεατρολογική κατεύθυνση και επικεντρώνονται σε σημαντικά ζητήματα της θεατρικής πράξης και των παραστατικών τεχνών. [...] Στη σειρά εντάσσονται [...] εργασίες που αποσκοπούν με αυστηρά επιστημονική μεθοδολογία και τεκμηρίωση να φωτίσουν διάφορες πτυχές οι οποίες προκύπτουν από τα δεδομένα του θεάτρου τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς, εξετάζοντάς τα άλλοτε με ιστορικούς και άλλοτε με αισθητικούς όρους. Οι εργασίες αυτές κα-

θορίζονται από την επιθυμία να προκαλέσουν το διάλογο της ακαδημαϊκής θεατρολογικής έρευνας με τη ζωντανή καλλιτεχνική δημιουργία και τις διάφορες εκφάνσεις της σκηνικής πράξης. [...] Εν κατακλείδι, τα βιβλία της σειράς, που θα εκδίδονται με συχνότητα ενός ή δυο ετησίως, θα περιλαμβάνουν: 1. ιστορικές προσεγγίσεις των νεότερων και σύγχρονων σκηνικών πρακτικών. 2. Μελέτες ρευμάτων και καλλιτεχνικών φαινομένων του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα στη συσχέτισή τους με τη σκηνική πράξη. 3. Ειδικές προσεγγίσεις της συνολικής δραστηριότητας σημαντικών θιάσων και του έργου διακεκριμένων δημιουργών του θεάτρου, που προσδιορίζουν τη φυσιογνωμία της σύγχρονης σκηνης. 4. Θεωρητικές προσεγγίσεις των καινοτομιών που καθορίζουν τις διάφορες μορφές των παραστατικών τεχνών ή την εικόνα των σύγχρονων σκηνών, καθώς και των πρωτοποριών που άλλαξαν την εικόνα του θεάτρου κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα και διαμορφώνουν την εικόνα του 21<sup>ου</sup>» (σσ. 9 εξ.). Καλοτάξιδη να είναι η νέα σειρά, γιατί είναι ανάγκη οι διδακτορικές διατριβές να τυπωθούν και να διαβαστούν.

Τα εγκαίνια της νέας σειράς με τη διδακτορική διατριβή του Μανώλη Σειραγάκη αποτελούν μια ευτυχή συγκυρία, γιατί η διατριβή αυτή ανήκει σε εκείνες τις τέσσερις διατριβές που διαφώτισαν τα τελευταία χρόνια οριστικά το θεατρικό βίο της μεσοπολεμικής εποχής (μαζί με τη διατριβή του Γλυτζουρή, της Βασιλείου και της Γεωργοπούλου, βλ. παραπάνω). Πρόκειται για εργασία υποδειγματικής συστηματικότητας και εξαιρετικού μόχθου, δουλεμένη σχεδόν εξολοκλήρου μέσα από πρωτογενείς πηγές κυρίως του καθημερινού και περιοδικού Τύπου και φτάνοντας σε απολύτως βάσιμα και έγκυρα συμπεράσματα, παρουσιάζόμενα ακόμα και σε στατιστικές και διαγράμματα, τα οποία πείθουν αναντίρρητα γι' αυτό που η έρευνα υποψιαζόταν μόνο: την απόλυτη κυριαρχία του ελαφρού μουσικού θεάτρου στο σύνολο της θεατρικής ζωής του Μεσοπολέμου. Επειδή το χρονικό αυτό διάστημα είναι μια εποχή σημαντικών δημογραφικών, κοινωνικών, ιστορικών και πολιτικών αναταράξεων, η σύνδεση της θεατρικής ζωής με τα γεγονότα αυτά, την οποία επιχειρεί ο συγγραφέας με μια αρκετά αυστηρά ιστορικο-οικονομική μεθοδολογία, είναι απολύτως αναγκαία και επιτυχημένη, γιατί γεγονότα και καταστάσεις επεμβαίνουν άμεσα στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου. Πρόκειται για εργασία υψηλής επιστημονικότητας και αυστηρής μεθόδου, η οποία ωστόσο διαβάζεται άνετα και επιφυλάσσει και εκπλήξεις, όπως συμβαίνει με το ρόλο της συνοικιακής επιθεώρησης. Στη φύση και τη λειτουργία της η συνοικιακή επιθεώρηση πλησιάζει τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών, το οποίο, στο βάθος και με την τυπολογία του, επηρεάζει ποικιλοτρόπως τα θεατρικά πράγματα.

Στοχοθεσία και μέθοδο περιγράφει και ο πρόλογος της Λίλας Μαράκα, η οποία, με την έκδοση του *Ρωμείου* (1926) του Μιλτιάδη Λιδωρίκη και την εκτενή εισαγωγή στο έργο αυτό (*Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926, Τέσσερα κείμενα*, 2 τόμ., Αθήνα 2000, σσ. 249-280) έχει δώσει και τις βάσεις για την ενασχόληση με την επιθεώρηση στην πρώτη περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1928). «Ο συγγραφέας τοποθετεί το θεατρικό φαινόμενο που εξετάζει μέσα στο γενικότερο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο και στη συνολική εικόνα του θεάτρου αυτής της χρονικής περιόδου. Παρουσιάζοντας σφαιρικά τη θεατρική κίνηση με στοιχεία και αριθμούς που έφερε στο φως η δική του πρωτογενής έρευνα για όλα τα είδη (Επιθεώρηση και Οπερέττα, Φάρσα και Κωμωδία, Δράμα), για το ρεπερτόριο και τις παραστάσεις, τους θιάσους και τα θέατρα κ.ο.κ. στην Αθήνα της εποχής, καταρρίπτει πρώτον την άποψη ότι το 1922 –έτος-ορόσημο, σημαδιακό για τις γενικότερες εξελίξεις στον ελληνικό χώρο, αλλά και τις ειδικότερες στην περιοχή του ελαφρού μουσικού θεάτρου– δεν οριοθετεί την παρακμή του είδους, αλλά σηματοδοτεί την έναρξη της πορείας προς μια νέα ακμή, και δεύτερον ότι στην περίοδο που θα ακολουθήσει, ενώ το θέατρο πρόζας φτυτοζωεί, το ελαφρό



μουσικό θέατρο συνεχίζει να έχει μια λαμπρή παρουσία, μονοπωλώντας την προτίμηση του κοινού» (σ. 15).

Και συνεχίζει: «Για τη δίκαιη αποτίμηση αυτών των δύο ειδών του ελαφρού μουσικού θεάτρου, πέρα από τη διεξοδική παρουσίαση του περιεχομένου, της όψης και των συντελεστών τους (μορφολογία, δομή, ειδικά χαρακτηριστικά, προδιαγραφές και καταβολές, αλλά και την εξελικτική πορεία κάθε είδους, τη σκηνική πραγμάτωση και οργάνωση του θεάματος, τα θέατρα και τους θιάσους ή στοιχεία για παραστάσεις, καθώς επίσης και κάποιες γενικότερες παραμέτρους και ζητήματα, όπως μουσική κωμική τυπολογία, ξένα πρότυπα, εξελίξεις στο εξωτερικό κ.ά.), το φαινόμενο που εξετάζεται έχει τοποθετηθεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο του θεάτρου της εποχής, έτσι ώστε παράλληλα αναδύεται και η δική του εικόνα: οι τάσεις, οι προβληματισμοί, οι αντιπαραθέσεις που τα χαρακτηρίζουν, τα σημαντικά γεγονότα και τα βήματα που επιτελέστηκαν, πρόσωπα και πράγματα που έβαλαν τη σφραγίδα τους ή διάφορες πτυχές της συνολικής θεατρικής πραγματικότητας από τις παραστάσεις του θεάτρου πρόζας, το ρεπερτόριο και τα συγγραφικά δικαιώματα στις θεσμικές κρατικές διατάξεις, στη νομοθεσία και τη λογοκρισία, μέχρι τη σύνθεση και τη λειτουργία των θιάσων, την οργάνωση των θεάτρων, τα προβλήματα της θεατρικής στέγης, τις εργασιακές συνθήκες των ηθοποιών, τα συνδικαλιστικά τους ζητήματα κτλ.» (σσ. 15 εξ.). Και ολοκληρώνει: «Η θεατρολογική οπτική της εργασίας αναδεικνύει τη συντριπτική υπεροχή του λεγόμενου 'ελαφρού' ή 'εμπορικού', ή με όποιον άλλο μειωτικό χαρακτηρισμό, επαγγεληματικού μουσικού θεάτρου στη θεατρική κίνηση αυτής της περιόδου και επισημαίνοντας την αναντιστοιχία ανάμεσα στην πραγματικότητα και την κοινή αντίληψη, που στηρίζεται στη μονόπλευρη αντιμετώπιση με κριτήριο το λογοτεχνικό δράμα, αποκαλύπτει μιαν άλλη, διάφορη από την κατεστημένη εικόνα του θεάτρου στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, και παράλληλα γράφει ένα κεφάλαιο της Ιστορίας του νέου ελληνικού θεάτρου, από τα πολλά που πρέπει ακόμα να συμπληρωθούν» (σ. 16).

Ακολουθεί το «Σημείωμα για την έκδοση» (σσ. 17 εξ.), όπου δίνεται ένα σύντομο ιστορικό των σχετικών ερευνών σε διάφορα αρχεία, απαριθμούνται οι εφημερίδες που χρησιμοποιήθηκαν και οι χρονολογίες που έχουν εξεταστεί (από τις πληροφορίες της στήλης θεαμάτων καταρτίστηκαν και τα στατιστικά στοιχεία της εργασίας και το παραστασιολόγιο) και αναφέρεται πως από την έρευνα αυτή προέκυψαν συνολικά 4.800 τίτλοι επιθεωρησιακών νούμερων, ενώ τα κείμενα από επιθεωρήσεις και οπερέτες που έχουν εκδοθεί είναι ελάχιστα. Έγινε συστηματική προσπάθεια να ταυτιστούν οι ελληνικοί τίτλοι με τα ξένα πρότυπα (κυρίως στην οπερέτα)· επισημαίνω ανάμεσα στις θετικές πρακτικές της έκδοσης πως τα ονόματα ξένων συγγραφέων και συνθετών αναγράφονται την πρώτη φορά και με λατινικά στοιχεία και όχι μόνο φωνητικά μεταγλωττισμένα με ελληνικά, ώστε η ταυτοποίησή τους στη βιβλιογραφία να είναι εξασφαλισμένη. Ο συγγραφέας προτιμάει σε όλο το έργο τη γραφή «οπερέτα» με διπλό σύμφωνο κατά το ιταλικό (και στις ευρωπαϊκές γλώσσες γενικότερα), γραφή που «δεν έγινε από άγνοια της νέας πρακτικής απλοποίησης των διπλών συμφώνων», και δικαιολογεί την απόφαση αυτή ως εξής: «επειδή πρόκειται για έναν επισημονικό όρο που στη διεθνή βιβλιογραφία χρησιμοποιείται αυτούσιος και κοινός για όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες (Operetta), κρίθηκε σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί και στα ελληνικά με την καθιερωμένη διεθνώς γραφή του» (σσ. 21εξ.) (για βιβλιογραφία και ορολογία, βλ. π.χ. V. Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München/Zürich 1991, σσ. 715 εξ.). Βέβαια, υπάρχει και ο αντίλογος, που έχει τη λογική του· με το ίδιο σκεπτικό θα έπρεπε να γράψουμε και άλλες ιταλικές λέξεις με κατάληξη σε -etta με διπλό σύμφωνο, όπως «βεντέτα» (αντίθετη πρακτική εμφανίζεται στη «Βιέννη» ή στη «Γενάδειο» Βιβλιοθήκη,

σ. 17, που είναι και λάθος· εν γένει, όμως, η έκδοση είναι προσεκτική και απαλλαγμένη από τυπογραφικές αβλεψίες).

Το ίδιο το έργο απαρτίζεται από μικρά και ενανάγνωστα κεφάλαια, τα οποία συναπαρτίζουν το μωσαϊκό μιας συστηματικής εξέτασης της επιθεώρησης και της οπερέτας στην αναφερόμενη περίοδο. Μετά από μια σύντομη Εισαγωγή (το ζήτημα ποιο θεατρικό είδος εν τέλει είχε το μεγαλύτερο κοινό, η επιθεώρηση/οπερέτα ή ο Καραγκιόζης μάλλον επουσιώδεις είναι –εξακολουθώ να πιστεύω το θέατρο σκιών, γιατί είναι γνωστά τα ονόματα πάνω από 200 καραγκιόζοπαιχτών την εποχή εκείνη, που δραστηριοποιήθηκαν και στην επαρχία, ενώ βάσιμη εικόνα για την επιθεώρηση/οπερέτα έχουμε μόνο για την Αθήνα) ακολουθεί το Πρώτο Μέρος, «Το ελαφρό μουσικό θέατρο ως το 1922», όπου εξετάζεται «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο» (σ. 27 εξ.) και άλλα κεφάλαια όπως: «Ελαφρό μουσικό θέατρο: η αγνοημένη πλευρά της αθηναϊκής θεατρικής ζωής» (σ. 34 εξ.), «Κοινά στοιχεία Οπερέτας – Επιθεώρησης» (σ. 38 εξ., Η πολεμική ενάντια στο ελαφρό θέατρο, Η κωμική τυπολογία, Η κυριαρχία της μουσικής και η αναγκαιότητα της ζωντανής ορχήστρας, Η προσέγγιση των δύο ειδών: [αποκριάτικη] Επιθεώρηση και Οπερέτα, «Η Οπερέτα στην Ελλάδα ως το 1921» (σ. 62 εξ.), «Η ξένη Οπερέτα στην Αθήνα» (σ. 74 εξ., γαλλική, αγγλική και βιεννεζική), «Προς την αθηναϊκή Οπερέτα» (σ. 83 εξ., Οι απαρχές, Το ζήτημα της ιθαγένειας και της προσαρμογής στα «καθ' ημάς»), «Η μουσική της Οπερέτας» (σ. 95 εξ., Το αίτημα της πρωτοτυπίας). Ενώ ως τώρα το ιστορικό αναφερόταν στην προϊστορία του είδους πριν από το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, που σφραγίζεται από την επιτυχία των *Απάχιδων των Αθηνών* το 1921, η ίδια η περίοδος ανάμεσα στο 1922 και το 1940 χωρίζεται σε δύο φάσεις: 1922-1928 και 1929-1940 –η τομή δεν αφορά μόνο το οικονομικό Κραχ, αλλά και την ανάκαμψη της Επιθεώρησης, φαντασμαγορικής και σατιρικής-συνοικιακής, και το σταδιακό πέρασμα της οπερέτας (όχι ξένη πια) σε αυτό που θα λέγαμε σήμερα musical.

Έτσι το Δεύτερο Μέρος, «Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα. Πρώτη περίοδος (1922-1928)», καταπιάνεται πρώτα με την επιθεώρηση και την εξέλιξη της· καταρχάς ως προς το περιεχόμενο: «Η χαλάρωση της συνοχής – ο κομπέρ» (σ. 115 εξ.), «Επικαιρότητα» (σ. 121 εξ.), «Πολιτική σάτιρα: η συμβίωση με τη λογοκρισία» (σ. 124 εξ.), «Σάτιρα και φαντασμαγορία» (σ. 135 εξ.), «Ερωτισμός» (σ. 138 εξ.), «Νέοι προσανατολισμοί στο περιεχόμενο» (σ. 144 εξ.). Ακολουθεί μια θεματική ενότητα που αναφέρεται στις παραστάσεις· αυτές αυξάνονται σταδιακά από οκτώ παραστάσεις το 1922 σε 29 ως το 1929 (βλ. το διάγραμμα σ. 153), από εννιά έργα το 1922 σε 36 έργα το 1926, από 232 βραδιές σε 876 το 1929: «Τα χρόνια της απόλυτης αμηχανίας (1922-1925)» (σ. 152 εξ.), «Το τέλος της παλιάς επιθεώρησης – ο θίασος του Αλέκου Γονίδη» (σ. 160 εξ.), «Η χρονιά-ορόσημο 1926» (σ. 166 εξ.), «Η συμβολή του Αλέξη Αρντάνωφ» (σ. 170 εξ.), «Η Βαβυλωνία 1928» (σ. 172 εξ.), «Ο θεατρικός επιχειρηματίας» (σ. 175 εξ.), «Η συνοικιακή Επιθεώρηση» (σ. 186 εξ. –από δύο το 1922 σε 18 το 1926, από τέσσερις βραδιές το 1922 σε 21 το 1929), που λειτουργεί πλέον με έναν παρόμοιο συν-δημιουργικό τρόπο (με ενεργό συμμετοχή του κοινού), όπως οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών (σ. 194 εξ.), χαρακτηριστικό δηλαδή ενός πραγματικά λαϊκού θεάτρου. Η δεύτερη θεματική ενότητα ασχολείται με την οπερέτα: «Ανέμελη διασκέδαση πριν και μετά την καταστροφή» (σ. 198 εξ.), «Το 'κύνειο άσμα' της ξένης Οπερέτας» (σ. 201 εξ., Ο θίασος Γιάννη Παπαϊωάννου, Η Πέπι Ζάμπα στην Ελλάδα), «Η πρώτη πενταετία των ανακατατάξεων» (σ. 216 εξ.), «Αναζητήσεις στο περιεχόμενο της Οπερέτας» (σ. 222 εξ., Ηθογραφία και διδακτισμός, Η εκμετάλλευση του κινηματογράφου, Η αποξένωση από την επικαιρότητα, Φαντασμαγορία – εξωτισμός – ερωτισμός, Η παράδοση της φάρσας – το κωμικό στοιχείο), «Κοινές εξελίξεις στο ελαφρό μουσικό θέ-

ατρο» (σσ. 255 εξ., αντιδράσεις στην κωμική τυπολογία, το ιδεολόγημα της ελληνικότητας), «Συμπεράσματα της Πρώτης Περιόδου 1922-1928» (σσ. 273 εξ.).

Περίπου την ίδια διάρθρωση έχει και το Τρίτο Μέρος: «Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα. Δεύτερη περίοδος (1929-1940)», αν και τα εισαγωγικά κεφάλαια είναι εκτενέστερα. Ξεκινά με μια γενική θεματική ενότητα με τίτλο «Κρατισμός και ελαφρό μουσικό θέατρο», το οποίο έχει τα εξής κεφάλαια: «Η περίοδος των κλειστών οικονομιών: 'Από κράτος φύλαξ εις κράτος πρόνοια'» (σσ. 279 εξ.), «Η αλλαγή του θεατρικού τοπίου με μοχλό το κράτος» (σσ. 282 εξ.), «Προσπάθεια τιθάσευσης του ελαφρού μουσικού θεάτρου» (σσ. 297 εξ.), «Αστυνόμευση και (αυτο)λογοκρισία» (σσ. 305 εξ.), «Η άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος του ηθοποιού» (σσ. 326 εξ.), «Το κίνημα της 1ης Μαρτίου 1935: προάγγελος των απολυταρχικών εξελίξεων» (σσ. 333 εξ.), «Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά» (σσ. 339 εξ.), «Η εφαρμογή της άδειας εξασκήσεως επαγγέλματος ηθοποιού – η Διεύθυνση Γραμμάτων και Τεχνών» (σσ. 350 εξ.), «Το καταφύγιο της Θεσσαλονίκης» (σσ. 365 εξ.), «Τα νέα δεδομένα της περιόδου» (σσ. 377 εξ.). Και εδώ η ανάλυση ξεκινά με την επιθεώρηση και τα νέα στοιχεία της: «Φαντασμαγορία και σάτιρα» (σσ. 384 εξ.), «Η 'ειλικρινής προχειρότης' της συνοικιακής Επιθεώρησης» (σσ. 386 εξ.), «Τυπολογία και θεματολογία» (σσ. 393 εξ.), «Οι 'φιλολογικές' Επιθεωρήσεις» (σσ. 404 εξ.), «Αισθηματολογία» (σσ. 415 εξ.), «Ο νέος ρόλος του κομπέρ» (σσ. 417 εξ.): ακολουθεί η ανάλυση της οπερέτας στα νέα χαρακτηριστικά της: «Η νέα ομάδα μουσικών – η στροφή στην ελληνική παραγωγή» (σσ. 419 εξ.), «Η επέκταση της τζαζ» (σσ. 423 εξ.), «Η Ρεβύ-Οπερέττα» (σσ. 426 εξ.), «Η αθηναϊκή ηθογραφική Οπερέττα» (σσ. 434 εξ.), «Η εκμετάλλευση των επιτυχιών της πρόζας» (σσ. 438 εξ.), «Η επικράτηση του Μιούζικαλ» (σσ. 441 εξ.). Εδώ φτάσαμε στο τέλος του Α' τόμου.

Ο δεύτερος τόμος ξεκινάει με το Τέταρτο Μέρος, που είναι αφιερωμένο στη θεατρική πρακτική: «Ελαφρό μουσικό θέατρο και κινηματογράφος» (σσ. 449 εξ.). Και ακολουθούν τα κεφάλαια που αφορούν τις παραστάσεις: «Ηθοποιοί και υποκριτική» (σσ. 454 εξ.), «Ηθοποιοί και συνδικαλισμός» (σσ. 470 εξ.), «Οι συγγραφείς» (σσ. 479 εξ.), «Μουσική και μουσικοί» (σσ. 483 εξ. Η μουσική της Επιθεώρησης, Η μουσική της Οπερέττας), «Σκηνογράφοι και τεχνικοί» (σσ. 492 εξ.), «Σκηνοθεσία και σκηνοθέτης» (σσ. 501 εξ.), «Χορός και χορευτές – χορογράφοι» (σσ. 504 εξ.). Ακολουθούν τα Συμπεράσματα (σσ. 511 εξ.): οι δύο δεκαετίες του Μεσοπολέμου είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, τόσο ως προς το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στην Ελλάδα, όσο και ως προς τις εξελίξεις στο ελαφρό μουσικό θέατρο.

Αξίζει να σταθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα: «Η Επιθεώρηση βρήκε εμπόδια να συνεχίσει την ιδανική σχέση κοινού-σκηνης, που είχε παγιωθεί πριν το 1929 στα κεντρικά και κυρίως στα συνοικιακά θέατρα. Τα εμπόδια αυτά δεν ήταν, όπως θα περίμενε κανείς, οι μεροληπτικές κινήσεις προστασίας του θεάτρου πρόζας ή η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Ούτε η πρόωγη παύση της λογοκριτικής εκχειρίας με την ψήφιση από τον Βενιζέλο του Νόμου περί Τύπου το 1931. Ούτε ακόμα και η τάση για απόλυτη επικράτηση του κινηματογράφου, που παρατηρήθηκε παγκόσμια στα θεάματα και για μετατροπή των θεατρικών αιθουσών σε κινηματογραφικές. Η απόλυτη ακμή και κυριαρχία της Επιθεώρησης μπόρεσε να συνεχιστεί ακόμη και μετά τα μέσα της δεκαετίας, ώσπου ένας συνδυασμός όλων των προηγούμενων παραγόντων σε συνεργασία με μια ενορχηστρωμένη πολεμική από τη μεριά του κράτους οδήγησαν σε περιορισμό της δημοτικότητάς της και σε σοβαρές αλλαγές στην ατμόσφαιρα και τη λειτουργικότητα των παραστάσεων. Η 'ειλικρινής προχειρότης' των συνοικιακών επιθεωρήσεων χάθηκε κάτω από την πίεση του ανταγωνισμού με τα κεντρικά θέατρα για όσο το δυνατόν μεγαλύτερες δόσεις φαντασμαγορίας στις παραστάσεις, αλλά

κυρίως κάτω από τη σταδιακή απαγόρευση από τη μεριά του κράτους της χρήσης όλων των επιμέρους όπλων της επιθεώρησης στη μάχη για την κατάκτηση του κοινού: της πολιτικής σάτιρας, του ερωτισμού, της θεαματικότητας, της μουσικής, της κωμικής τυπολογίας, του αυτοσχεδιαστικού οίστρου των ηθοποιών, της πανηγυρικής ατμόσφαιρας των παραστάσεων. Όλα δέχθηκαν σε ισχυρές δόσεις την κρατική παρέμβαση για να αλλάξουν, να περιοριστούν, να εξοβελιστούν» (σσ. 511 εξ.). Η μοίρα της οπερέτας είναι κάπως διαφορετική: η ελληνική οπερέτα δεν εξαφανίζεται, όπως στην υπόλοιπη Ευρώπη γύρω στα 1931 κάτω από την πίεση του κινηματογράφου, ακόμα και στο Παρίσι και τη Βιέννη, «αλλά με όχημα την ηθογραφία και κατασταλαγμένο σχήμα την ‘αθηναϊκή μουσική ηθογραφία’ ή ‘αθηναϊκή Οπερέττα’, όπως συνήθως τη λέμε, συνεχίζει τη ζωή της με μεγάλη απήχηση, και παρά τις διώξεις, τουλάχιστον ως το 1940. Το γεγονός ότι με την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής η Οπερέττα αποκόπεται από τους φυσικούς υποστηρικτές της (το λαϊκό κοινό) και την προσεταιρίζεται το κάπως αστικότερο της Όπερας, δεν πρέπει να μας κάνει να εγκαταλείψουμε στη λήθη μια μεγάλη ομάδα συνθετών, πέρα από τον Σακελλαρίδη και τον Χατζηαποστόλου, μια ομάδα που με την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής αποκλείστηκε από τις σκηνές της σαν να μην είχε γράψει ποτέ» (σσ. 514 εξ.). Θα έπρεπε να αναζητηθεί και η επιβίωσή της στη φαρσοκωμωδία και τον ελληνικό κινηματογράφο, να διασωθεί και να αναδειχθεί το υλικό που υπάρχει, να μελετηθεί η ζωή της οπερέτας στη Θεσσαλονίκη, την Πάτρα και την Αλεξάνδρεια, γιατί «η αθηνοκεντρική εξέταση του είδους είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα τεθεί από τις έρευνες αυτές σε σοβαρή αμφισβήτηση, κυρίως για την πρώτη δεκαετία της ύπαρξής της» (σ. 515).

Ακολουθεί ο Επίλογος ( 517 εξ.), όπου κατονομάζονται ορισμένα desiderata της περαιτέρω έρευνας: π.χ. σχετικά με την προέλευση και διάδοση της κωμικής τυπολογίας (βλ. του ιδίου: «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου. Η περίοδος του Μεσοπολέμου», Στέφανος, Αθήνα 2007, σσ. 1001-1008), τη δημιουργία νέας τυπολογίας στη δεκαετία του 1930 κτλ.: αλλά οι εξελίξεις τότε ήταν υπέρ της φαρσοκωμωδίας· σε αυτό συνέβαλαν ακόμα και οι δραματικές σχολές με την εκπαίδευση των ηθοποιών, που ευνόησε το θέατρο πρόζας, η απώλεια της επικαιρότητας, της ζωντανής μουσικής κτλ. Ακόμα πιο δύσκολη ήταν η εξέλιξη της οπερέτας: μετά το 1940 δε γράφεται κανένα νέο έργο πια και κάποιες σημερινές αναβιώσεις έχουν έντονα το φολκλορικό στοιχείο. Ακόμα και για την Επιθεώρηση που επιβιώνει, ο Λαζόπουλος στην τηλεόραση δεν αποτελεί κατά τη γνώμη μου πραγματική ανανέωση του είδους. Έχει αλλάξει και η κοινωνική λειτουργικότητα της παράστασης: η μουσική, ο χορός, ο ερωτισμός, η φαντασμαγορία, το γέλιο, η ανεμελιά κτλ. που χαρακτηρίζαν αυτόν τον κόσμο φυγής από τη ζοφερή πραγματικότητα στην εποχή των ΜΜΕ δε λειτουργεί πια έτσι. Η πραγματικότητα έχει ποικίλες μορφές και τα όρια με το μη πραγματικό δεν είναι σαφή. Οι ίδιες οι ειδήσεις, που δήθεν εγγυώνται την αμερόληπτη παρουσίαση της αλήθειας, σκηνοθετούνται και δραματοποιούνται σαν θεατρικές παραστάσεις. Κλείνοντας ο συγγραφέας επισημαίνει κάποιες επιβιώσεις των στοιχείων της επιθεώρησης στις μεταπολεμικές παραστάσεις αριστοφανικών κωμωδιών.

Ακολουθούν ακόμα η βιβλιογραφία (σσ. 525 εξ., εφημερίδες, περιοδικά, λευκώματα, μελέτες) και το Παράρτημα. Το Παράρτημα αποτελείται από στατιστικά στοιχεία (σσ. 543 εξ.) με διαγράμματα του παραστασιολογίου, όπου αντιπαραβάλλονται Οπερέτα, Επιθεώρηση, Πρόζα, Όπερα και άλλα είδη. Έπεται η Παραστασιογραφία (σσ. 553-676) κατά έτος με τις εξής στήλες: συγγραφέας, τίτλος έργου, θίασος, διάρκεια, τα Αποσπάσματα από μεσοπολεμικές επιθεωρήσεις (σσ. 677-828, συνολικά από 71 έργα) και πολύ χρήσιμα ευρετήρια, θεατρικών έργων και κινηματογραφικών ταινιών (σσ. 829 εξ.), προσώπων (σσ. 840 εξ.), θιά-

σων, θεάτρων, κινηματογράφων και θεατρικών οργανισμών (σσ. 854 εξ.), θεατρικών χαρακτήρων και τύπων (σσ. 860 εξ.), νούμερων επιθεωρήσεων (σσ. 862 εξ.) και τραγουδιών (σσ. 863 εξ.), που ξεκλειδώνουν τους πληροφοριακούς θησαυρούς της δίτομης μονογραφίας.

Με τη μνημειώδη αυτή εργασία, καμωμένη με υψηλό ερευνητικό ήθος αλλά και γλαφυρό ύφος παρουσίασης, που κάνει την ανάγνωση απόλαυση, ο συγγραφέας κατορθώνει να δώσει, μέσω της εξέλιξης των ειδών του ελαφρού μουσικού θεάτρου, μια μικρή πολιτισμική ιστορία της εποχής· στη σκηνή πρώτα εμφανίστηκαν τα νέα τραγούδια, οι νέες μορφές ένδυσης, η τζαζ, οι μοντέρνοι χοροί, τα πιο ελεύθερα ήθη και έθιμα ως προς τη συμπεριφορά, το φλερτ, το σεξουαλικό υπονοούμενο, το γυμνό κτλ. Η ακμή των ειδών αυτών στη χρονική περίοδο 1928-1936 άφησε περί τα χίλια έργα και μια πλούσια μαγιά χαρακτηριστικών τύπων, κωμικών καταστάσεων, τραγουδιών κτλ., καθώς και άλλες συνιστώσες της σκηηνικής πράξης, που κληρονόμησε ο παλαιός ελληνικός κινηματογράφος, ο οποίος θα αρχίσει τον παντοκρατορία του μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Με την εργασία του Μανώλη Σειραγάκη ολοκληρώνεται μια πρώτη φάση γενικότερης διερεύνησης του ελληνικού θεάτρου του Μεσοπολέμου (που αφήνει ανοιχτό το κενό της ζωής του ελαφρού μουσικού θεάτρου σε άλλες ελληνικές πόλεις και τη διασπορά) και θα μείνει σημείο αναφοράς για κάθε μελλοντική εργασία σχετικά με το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πέραν τούτου, όμως, πρόκειται και για ένα υπόδειγμα συστηματοποίησης και αξιοποίησης ενός μεγάλου όγκου υλικού και παράδειγμα μιας ιδιαίτερης ικανότητας στη σύνθεση, που φτάνει από την καταγραφή και συγκέντρωση των πρωτογενών πηγών ως ένα απόλυτα διαφωτιστικό σύνθεμα με βάσιμα και αποδεδειγμένα συμπεράσματα, σε μια μονογραφία που διαβάζεται και ευχάριστα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## KARL DAHLHAUS

*Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ,*  
μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος,

επιμέλεια Δήμος Κουβίδης/Μάκης Σολωμός, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σελ. 301,  
μουσικές νότες, CD με 32 μουσικά αποσπάσματα, ISBN 978-960-221-478-7.

Η ελληνική βιβλιογραφία για τον Richard Wagner δεν είναι μεγάλη και έχει ανικανοποίητες ακόμα βασικές ανάγκες· επομένως, κάθε νέα συνεισφορά είναι οπωσδήποτε ευπρόσδεκτη. Το ανά χείρας τομίδιο μεταφράζει την έκδοση *Richard Wagners Musikdramen* του 1996, που αποτελεί ανατύπωση της δεύτερης αναθεωρημένης και επαυξημένης έκδοσης της ίδιας μονογραφίας, Zürich 1985, ενώ η πρώτη έκδοση έγινε το 1971. Ο συγγραφέας ήταν Γερμανός μουσικολόγος (πέθανε το 1989), πρόεδρος της Εταιρείας Μουσικολογικής Έρευνας και εκδότης των *Απάντων* του Wagner.

Στη σύντομη Εισαγωγή (σσ. 9 εξ.) ο συγγραφέας δίνει μια συνοπτική περιγραφή της ερευνητικής και ερμηνευτικής κατάστασης για τον κορυφαίο Γερμανό μουσικοσυνθέτη, ποιητή και δραματουργό. Δυστυχώς η βιβλιογραφία, στην οποία παραπέμπει μόνο με τα ονόματα των ερευνητών και συγγραφέων, δε συμπληρώνεται πουθενά. Δίνεται, επίσης, ένα σύντομο ιστορικό της εξέλιξης του οπερατικού έργου του Wagner και ορισμένα βιογραφικά στοιχεία. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι οκτώ σελίδες της εισαγωγής δεν μπορούν να αντικαταστήσουν μια λεπτομερή βιογραφία και εργογραφία του Wagner, ο οποίος είναι, όπως και το έργο

του, καθρέφτης της πολιτικής και καλλιτεχνικής ιστορίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα και έχει επηρεάσει πολλαπλώς, συχνά όμως με τρόπο έμμεσο, ακόμα και δυσσεξιχνίαστο, τα ελληνικά θεατρικά πράγματα πριν και μετά το 1900 (βλ. π.χ. τη μονογραφία του Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, σελ. 930). Όμως το έργο του Dahlhaus είναι κυρίως μουσικολογικό-δραματουργικό, αναλύει τα λιμπρέτα των μουσικοδραματικών του συνθέσεων, τα εντάσσει στη γενικότερη πορεία του έργου του, παρουσιάζει λεπτομερειακά το περιεχόμενο, παραθέτει παραδείγματα (μαζί με ελληνικές μεταφράσεις), κρίσεις του ίδιου και άλλων, παραδείγματα με νότες. Είναι εργασία που θα εντάσσαμε σήμερα στη Librettoforschung, την ειδική έρευνα των λιμπρέτων, επεκτείνεται όμως και σε καθαρά μουσικολογικές αναλύσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ανάγνωση της μονογραφίας πληροφορεί τον αναγνώστη με τρόπο σφαιρικό για τις κυριότερες όψεις του, αλλά δεν τον πληροφορεί για την πολιτική του δράση, για την πολυκύμαντη βιογραφία του, για τα θεωρητικά του γραπτά (πολιτικά, καλλιτεχνικά και σχετικά με την αρχαία τραγωδία), για το θεωρητικό υπόβαθρο του Gesamtkunstwerk (ολικού καλλιτεχνήματος), για τις θεωρητικές διαστάσεις της μουσικοδραματουργικής στρατηγικής του leitmotiv, για το θεωρητικό υπόβαθρο του Bayreuth και τις δικές του σκηνοθεσίες, για την επίσης πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία της πρόσληψής του, καθώς και για το μύθο που τον περιέβαλλε ήδη κατά τη ζωή του.

Τα αναλυόμενα έργα είναι: *Ο ιπτάμενος Ολλανδός* (σφ. 19 εξ.), *Τανχόνζερ* (σφ. 43 εξ.) –οι ελληνικές μεταγραφές κρύβουν πάντα κάποιες παγίδες: η λέξη τονίζεται στην πρώτη συλλαβή και γράφεται Tannhäuser (με την ελληνική μεταγραφή και μόνο κανείς δε βρίσκει το έργο σε ξένο λεξικό), *Λόεγκριν* (σφ. 67 εξ. –*Lohengrin*), *Τριστάνος και Ιζόλδη* (σφ. 91 εξ.), *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* (σφ. 114 εξ. –και εδώ Μπέκμεσερ αντί Μπεκμέσερ). Στο κείμενο των κεφαλαίων περιγράφονται και αναλύονται χωρία και σημεία, τα οποία υπάρχουν ως μουσικά παραδείγματα στο CD, οπότε ανάγνωση και άκουσμα αλληλοσυμπληρώνονται. Ακολουθούν ακόμα: *Το δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ* (σφ. 140 εξ.) και αναλυτικά τα τέσσερα μέρη της τετραλογίας: *Ο χρυσός του Ρήνου* (σφ. 189 εξ.), *Η Βαλκυρία* (σφ. 204 εξ.), *Ζίγκφριντ* (σφ. 216 εξ.), *Το λυκόφως των θεών* (σφ. 230 εξ.). Ο χρήσιμος τόμος τελειώνει με τον *Πάρσιφαλ* (243 εξ.), ένα κεφάλαιο για την πρόσληψη των παραστάσεων στο Bayreuth, «Το έργο επί σκηνής» (σφ. 267 εξ.), «Στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Βάγκνερ» (σφ. 279 εξ.), τον «Κατάλογο μουσικών παραδειγμάτων του CD» (σφ. 289 εξ.), καθώς και ένα ευρετήριο ονομάτων και έργων (σφ. 297 εξ.). Το βιβλίο πρέπει να διαβαστεί οπωσδήποτε μαζί με το άκουσμα των μουσικών παραδειγμάτων και σε αυτό έγκειται και η πρωτοτυπία του. Κατά τα άλλα, δεν μπορεί να αντικαταστήσει μια εκτενέστερη μονογραφία για τη ζωή και το έργο του Richard Wagner, μιας από τις κεντρικές μορφές της καλλιτεχνικής ζωής του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

#### ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

*Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, ERGO, Αθήνα 2009,  
σελ. 428, εικόνες, ISBN 978-960-8376-48-9.

Με απαράμιλλη συστηματικότητα και εγκυρότητα η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, με τη «συμβολή» του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, παρουσιάζει με την

ευκαιρία των δέκα χρόνων από το θάνατο του σκηνοθέτη μια μονογραφία για τη συνολική μεταφραστική και σκηνοθετική δουλειά μιας από τις πιο ενδιαφέρουσες και ασυμβίβαστες μορφές του ελληνικού θεάτρου όλο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, του Μίνου Βολανάκη (1926-1999). Η πληρότητα μοιάζει αξεπέραστη και το ερευνητικό βάθος φαίνεται εκ πρώτης όψεως απύθμενο· για πρώτη φορά δίνεται μια συνολική εικόνα του θεατρικού «έργου» εκείνου του σκηνοθέτη-μεταφραστή, που απεχθανόταν πάντα τα αρχεία· και το δικό του. Ο τίτλος της μονογραφίας αποτελεί ένα λογοπαίγνιο με τις λέξεις παρουσία/απουσία: το 1964 ο Βολανάκης έγραψε ένα σπινθηροβόλο άρθρο «Προνόμιο της απουσίας» με αφορμή τον *Άγιο Πρίγκιπα* της Λυμπεράκη, υπαινικτικό και για τη δική του στάση στα ελληνικά θεατρικά πράγματα. Το υπαινίσσεται (σε μια άλλη, γενικότερη, διάσταση της παρουσίας/απουσίας) και ένα καλογραμμμένο σημείωμα «Αντί προλόγου» (σσ. 9 εξ.) της συγγραφέως, από το οποίο –δεν μπορώ να αντισταθώ στον πειρασμό– παραθέτω ορισμένα σημεία: «Το θέατρο είναι σύνθετη τέχνη. Από τα επιμέρους στοιχεία της, η σκηνοθεσία είναι ίσως το πιο εφήμερο. Η παρουσία του σκηνοθέτη διαρκεί μέχρι την ολοκλήρωση της γενικής πρόβας· η προεμέρα σημαίνει την αποχώρησή του από τη σκηνή. Στη διάρκεια των παραστάσεων ο σκηνοθέτης είναι παρών και απών και τα όρια της κυριαρχίας του στον καρπό της δουλειάς του είναι δυσδιάκριτα» (σ. 9). Για τον ιστορικό ή δουλειά του είναι ακόμα πιο εφήμερη. «Η τέχνη του σκηνοθέτη μοιράζεται μια διάσταση της με την τέχνη του φωτιστή· και οι δύο ‘φωτίζουν’, ο ένας τη σκηνή και τους ηθοποιούς, ο άλλος το θεατρικό κείμενο και την επί σκηνής απόδοσή του· ίσως γι’ αυτό οι δύο ιδιότητες συνυπάρχουν πολλές φορές στο ίδιο πρόσωπο. Το παράδοξο είναι ότι ακριβώς αυτές οι ‘φωτεινές’ τέχνες είναι για τον ιστορικό του θεάτρου οι πιο ‘σκοτεινές’, δηλαδή εκείνες που προσφέρονται λιγότερο για αισθητική και αξιολογική αποτίμηση. Παρ’ όλα αυτά, η απόπειρα ανασύνθεσης της δημιουργικής πορείας ενός σκηνοθέτη του θεάτρου δικαιώνεται, αν καταφέρει να αποτυπώσει το στίγμα της παρουσίας του και τη λειτουργία του μέσα σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο» (σ. 9). Και η μορφή του Βολανάκη ήταν παρούσα/απούσα με ένα ιδιάζοντα τρόπο· για μεγάλα χρονικά διαστήματα έλειπε και εργαζόταν στο εξωτερικό, όμως στη συνείδηση των ανθρώπων του θεάτρου ήταν πάντα παρών.

Το άρθρο στο οποίο αναφέρεται ο τίτλος δημοσιεύτηκε στο *Θέατρο* 15/5-6 (1964), σσ. 73-75 και αφιερώνεται με πολύ θετικά σχόλια στον *Άγιο Πρίγκιπα* της Λυμπεράκη με το βυζαντινό αγιολογικό του θέμα. Η Λυμπεράκη ήταν επίσης παρούσα/απούσα, γιατί ζούσε στο Παρίσι και τα περισσότερα θεατρικά της έργα δημοσιεύτηκαν πρώτα στα γαλλικά (βλ. Β. Πούχγεο: *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχαιολογικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της*, Αθήνα 2003, σσ. 87 εξ. για τον *Άγιο Πρίγκιπα*: 1963 γαλλικά, 1972 ελληνικά). Το άρθρο που παρατίθεται σε ένα παράρτημα του τόμου (σσ. 371 εξ.) ξεκινά με μια γενικότερη περιγραφή της κατάστασης του ελληνικού δραματικού έργου και λόγου της μεταπολεμικής εποχής. «Εμείς, αντίθετα, τραβάμε στη Δύση, αναζητώντας λόγο δραματικό, διάλογο πρόσκαιρο και θνησιγενή, λόγο αντίμαχο που αυτοκαταργείται και αμφισβητεί τον εαυτό του, λόγο που να φανερώνει όσες αντινομίες στην τάξη των πραγμάτων, αδέκαστες κι ασυμφιλίωτες ως τα σήμερα, εκφράζονται μόνο με τη δραματική σύγκρουση και συχνά μόνο με την καταστροφή. Διαβάζοντας τη σύγχρονη ελληνική παραγωγή βλέπει κανένας πόσοι αποζητούν πρότυπα στο ποιητικό δράμα» (σ. 371). Η δραματολογία έχει μείνει στο σημείο του «τίμιου» Ξενοπούλου, η γλώσσα του Παλαμά και του Σικελιανού δε φτάνει στο κοινό, «σπάνια αντιμετωπίζει τη δράση γυμνή. Η σοβαροπρέπεια μιας γλώσσας αρκετά σύννηγης για να φτάσει σε ύψος, στομώνει και προδικάζει τη στάση του θεατή. Δεκατρισύλλαβος ή πρόζα, σπάνια βάζει σε κρίση τη σχέση μας με τον κόσμο. Κληρονομήσαμε μαύρα γράμματα αναπαυμένα

σε άσπρο χαρτί χειροπιαστό, αλλά, ακριβώς, αναπαυμένα. Βέβαια, το θέατρό μας οργανώθηκε μαζί με την αστική τάξη της Αθήνας στις δεκαετηρίδες της Μεγάλης Ιδέας, και μαζί με την αθηναϊκή αγορά παρασύρθηκε από τη δύσχυμη συνείδηση του αστού στα άλλοθι της Μεγάλης Ιδέας: πρώτα την Καθαρεύουσα και, μετά, την Δημοτική. Όμως άλλοθι σημαίνει αλλού. Κ' οι μόνοι πνευματικοί εργάτες που δεν χρειάζονται άλλοθι είναι αυτοί που βρίσκονται αλλού: οι εξόριστοι» (σσ. 371 εξ.). Και απαριθμεί τις περιπτώσεις αυτών που βρίσκονται «αλλού»: Σολωμός, Κάλβος, Καβάφης, Ψυχάρης, Εφταλιώτης, Βλαστός, Καζαντζάκης, Σεφέρης· ο Παπαδιαμάντης ήταν «εξορία» στην Αθήνα. Και η «παραγνωρισμένη» Τρισεύγενη έμεινε «εξόριστη» στα θέατρα της Αθήνας, οι τραγωδίες του Σικελιανού δε βρήκαν το δρόμο τους στη σκηνή. Και ο Αισχύλος έγινε Γρουπάρης.

Κι έρχεται στη Λυμπεράκη: ο Αλέξης που γυρίζει από την Ανατολή, αναζητώντας το θαύμα, μένει αγνώριστος και «απών» στο δικό του σπίτι στη Ρώμη. Του θυμίζει, χωρίς να το πει, τη δική του κατάσταση. «Πρέπει να ομολογήσω πως τη μεγαλύτερη γλωσσική εντύπωση σε θεατρικό έργο τα τελευταία χρόνια μου τη δημιούργησαν δύο έργα πρώην Αθηναίων. Ο Άγιος Πρίγκιπ και η Αγγέλα του Σεβαστικόγλου. Της ίδιας γενιάς και τελείως διαφορετικές γλώσσες, της Λυμπεράκη προχωράει ένα βήμα πέρα απ' όλους μας γιατί δεν προσπαθεί να συμβιάσει τα ασυμβίβαστα. Άνιση κι ώρες-ώρες αχώνευτη καθομιλουμένη· είναι ειλικρινής και κυριολεκτική» (σ. 373). Και συνεχίζει: «Με γνήσιο καθαφικό αναδιπλασιασμό, μια παλιόθεν ελληνίδα στο Παρίσι, αντιστρέφει τη γεωγραφία και εκφράζοντας μια γενεά μεταναστών, βγάζει στο φως τις ρίζες του Βυζαντίου: όχι η διαίρεση Ανατολής και Δύσης, αλλά η παρουσία των απόντων. Οι Ρωμαίοι που αρνιούνται τη Ρώμη γίνονται Ρωμιοί». Τα Ψάθινα Καπέλλα τον άφησαν αδιάφορο, καλύτερη ήταν η Γυναίκα τον Κανδαύλη, ακόμα καλύτερος ο Άλλος Αλέξανδρος, αλλά ο Άγιος Πρίγκιπ πλησιάζει πλέον την ποιητικότητα, όχι όμως τόσο με γλωσσικά παρά με δραματουργικά μέσα. «Μόνο ο ποιητής εκσφενδονίζει τα πρόσωπά του σ' αγώνα όπου τα πάντα επιτρέπονται πέρα από τους κανόνες της ελληνορωμαϊκής. Μόνο ο ποιητής τα εξαπολύει μέσα σ' ένα χώρο που τα διαψεύδει, ίσως γιατί είναι βέβαιος για την ύπαρξή τους. Τα πραγματικά δραματικά πρόσωπα φαίνονται συχνά αυθαίρετα στη θέλησή τους και χωρίς 'δικαίωση' το φοβερό αυτό ημίμετρο του αστικού θεάτρου. Και ακροβατούν μες το γελοίο, χωρίς την υποστήριξη 'ατιμόσφαιρας' που προδικάζει τη συγκίνηση του θεατή. Μόνο ο ποιητής συλλαμβάνει έναν κόσμο τόσο πλατύ ώστε να εξαπολύει στοιχεία, είτε το αισχυλικό επίθετο που γρονθοκοπιείται με την υπόλοιπη φράση, είτε οι κατορημένες φασκιές του Ορέστη αμέσως πριν από τον φόνο, είτε μια νεραϊδοφερμένη γαϊδουροκεφαλή, που αντιμάχονται όχι μόνο άλλα στοιχεία, αλλά και την ίδια τη σύμβασή του και τη γλώσσα του, δραματοποιώντας την έτσι και απαγορεύοντας την εύκολη ανάπαυση στο θεατή. Η Λυμπεράκη δείχνει όχι μόνο το θάρρος να εξαπολύσει παρόμοια βιώματα, αλλά και τη συνείδηση της λειτουργίας τους όπως φαίνεται από την οργάνωση και τη λάμψη των ιντερμεδίων. Πόσοι συγγραφείς θα 'χαν την αυτοπεποίθηση να πιάσουν την ιστορία ενός Αγίου τόσο απροδίκαστα, μέσ' από την αντίθεσή της;» (σ. 374). Το έργο τον απασχολεί· πρέπει να παιχθεί οπωσδήποτε. Οι παραλληλισμοί αφορούν το κεντρικό ήρωα, τη Λυμπεράκη και τον εαυτό του. «Μα πιστός στο μύθο του, και στην πνευματική αντινομία της εποχής που τον έβγαλε, ο Άγιος, γύρισε στην Πατρίδα του άγνωστος, απών μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Μέσ' στην ηλιόβλητη Αθήνα, μέσα στα φλιπεράκια και την άσφαλο που μας τριγυρίζει σαν πυρωμένη σαρκοφάγο, ακόμα ένα φάντασμα. Όσο για μένα, τ' ομολογώ, κι ο Αλέξιος κι ο Γκαλ κ' η Μητέρα, και τώρα τελευταία ο Βασίλειος, έχουν την ικανότητα της ολοκληρωμένης δραματικής μορφής: ξαφνικά, σε δρόμο άδειο, καταμεσήμερα, σε τραβάνε απ' το μανίκι. Κι ολόκληρο το έργο, όπως κι αν το κατατάξει τελικά η κρίση μου, με



απασχολεί. Σαν μικρός πόνος στο παιδιάστικο σώμα, μικρό ράγισμα που αποκαλύπτει το θάνατο και τη μετοικεσία της Βαβυλώνας, και σαγηνεύει τ' άπλυτα δάχτυλα να το ψάξουν και να το συλλογιστούν όλη την ώρα. Σαν δόντι που αρχίζει να κουνά και να προσκαλάει την παιδιάστικη γλώσσα, που όλο ξαναγυρίζει τσευδή και το καταπονά, έχθαμβη κ' επηρεασμένη» (σ. 375).

Με έξοχο τρόπο και ευαίσθητη διεισδυτικότητα η συγγραφέας έκανε το θέμα του παρόντα/απόντα μέσα στο σπίτι του leitmotiv της εργασίας, αντιστρέφοντας το νόημα· ο «απών» τελικά είναι «παρών» και το αποδεικνύει η εξαντλητικής συστηματικότητας μονογραφία αυτή. Η μελέτη δεν είναι μόνο παραστασιογραφική και βιβλιογραφική, αλλά δια φωτίζει και τις επιλογές του σκηνοθέτη/μεταφραστή, αναλύει το σκεπτικό των αποφάσεών του (πολλά σχέδια παραμένουν απραγματοποίητα), παρουσιάζει τις προσδοκίες του και συγκεντρώνει στοιχεία για την πρόσληψη των αποτελεσμάτων εκ μέρους της κριτικής. Η βιβλιογραφία για τον Βολανάκη είναι ισχνή, όμως με αυτήν τη μονογραφία εγγράφεται η περιπτώσή του στην ιστορία του μεταπολεμικού θεάτρου, κάνοντας προσιτό το σύνολο του διάσπαρτου έργου του όχι μόνο στην μικρή επιστημονική κοινότητα των θεατρολόγων αλλά και στο ευρύτερο θεατρόφιλο αναγνωστικό κοινό.

Η Εισαγωγή (σσ. 11 εξ.) δίνει μια σύνοψη του συνολικού έργου του Βολανάκη, της βιογραφίας του, της μεταφραστικής του εργασίας που ξεκινάει από το 1946, αναφέρει τις πολλές του συνεργασίες, την παρουσία του στο Oxford Playhouse 1956-1973, τις παραγωγές του σε Λονδίνο, Σκωτία, Ισραήλ, Νέα Υόρκη, Pittsburgh κλπ., δίνει ένα προφίλ των κατηγοριών δράματος που έχει ανεβάσει (συχνά και πολλές φορές): αρχαία τραγωδία και κωμωδία (*Ορέστεια* 1961, *Αντιγόνη* 1990, 1995, *Μήδεια* 1973, 1976, 1985, 1986, *Λυσιστράτη* 1957, 1958, 1966, *Εκκλησιάζουσες* 1965, 1971, 1979), πολύ λίγο νεοελληνικό θέατρο, αλλά πολύ Σαίξπηρ, Ίψεν, Strindberg, Τσέχωφ, Πιραντέλλο, Μπρεχτ, Πίντερ, Μπέκετ, Genet και πολλούς συγγραφείς της πρωτοπορίας, ακόμα και όπερα. Ολόκληρος κατάλογος είναι και τα σχέδια που ματαιώθηκαν, μεταξύ άλλων και ο *Άγιος Πρίγκιπ* της Λυμπεράκη. Φιλοτέχνησε μεταφράσεις από τα αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά: από το 1946 ως το 2008 59 μεταφράσεις του χρησιμοποιήθηκαν σε 105 επαγγελματικές παραστάσεις. Η εισαγωγή περιγράφει και τον άνθρωπο Βολανάκη («αξιολήλυτη μόρφωση, σπάνιο ένστικτο, διεισδυτική σκέψη και ανήσυχο πνεύμα»), αλλά και το ότι δεν κράτησε προσωπικό αρχείο (τα κατάλοιπα βρίσκονται στο Σωματείο Φίλων Μίνου Βολανάκη). Αυτό ανάγκασε την έρευνα να επεκταθεί σε πολλές βιβλιοθήκες και αρχεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το κύριο τμήμα της εργασίας διαρθρώνεται σε επτά κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά την περίοδο 1946-1954: «Μεταφραστής του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη και του Θεάτρου Τέχνης· οι πρώτες σκηνοθεσίες στην Αθήνα» (σσ. 31 εξ.) –σε κάθε παραγωγή ή μετάφραση αφιερώνεται ένα σύντομο κεφάλαιο, όπου συγκεντρώνονται όλα τα σχετικά στοιχεία από το προσχέδιο έως την υποδοχή με αποσπάσματα από τις κριτικές. Οι ελληνικοί τίτλοι συνοδεύονται πάντα από τον ξενόγλωσσο πρωτότυπο, τα ξένα ονόματα συγγραφέων ή συντελεστών αναφέρονται με το σωστό τρόπο. Στο τέλος κάθε κεφαλαίου υπάρχει και θεματική ενότητα με «Άλλες δραστηριότητες» και συχνά και πληροφορίες για σχέδια που δεν πραγματοποιήθηκαν. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά το χρονικό διάστημα 1954-1962: «Σπουδές και δραστηριότητα στο εξωτερικό» (σσ. 53 εξ.). Ο Βολανάκης σπούδασε στη Central School of Speech and Drama στο Λονδίνο με υποτροφία του Βρετανικού Συμβουλίου, όπου ο Tyrone Guthrie τον διάλεξε βοηθό του. Εκεί γίνεται και η γνωριμία με τον Frank Hauser, που ίδρυσε το Oxford Playhouse, στο οποίο ο Βολανάκης θα σκηνοθετήσει από το 1956 ως το 1973. Το τρίτο κεφάλαιο αφορά τα χρόνια 1962-1966: «Δραστηριότητα στην Ελλάδα και

το εξωτερικό» (σ. 71 εξ.): Θίασος Έλσας Βεργή, Oxford Playhouse, Ηνωμένες Πολιτείες, Λονδίνο, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Μάνου Κατράκη, ΚΘΒΕ, Ελληνική Σκηνή Άννας Συνοδινού. Το τέταρτο κεφάλαιο 1967-1974: «Δραστηριότητα στο εξωτερικό» (σ. 107 εξ.): η τελευταία περίοδος στο Oxford Playhouse, Covent Garden, Νέα Υόρκη, Λονδίνο. Πέμπτο κεφάλαιο 1974-1977: «Επαναπατρισμός. Η πρώτη διευθυντική θητεία στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» (σ. 127 εξ.). Έκτο κεφάλαιο 1977-1986: «Συνεργασίες με ιδιωτικούς θιάσους και κρατικές σκηές. Τα θέατρα βράχων» (σ. 165 εξ.): Εθνική Λυρική Σκηνή, Θέατρο Τέχνης, Κούρκουλος, Θίασος Καρέζη/Καζάκου, τα «θέατρα βράχων» 1980-86. Το έβδομο κεφάλαιο 1986-1999 αφιερώνεται στη «Δεύτερη διευθυντική θητεία στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Συνεργασίες με ιδιωτικούς θιάσους» (σ. 211 εξ.): ΚΘΒΕ 1986-88, Θέατρο Πορεία, Θίασος Αλεξανδράκη/ Βαλσάμη, Θέατρο Αλίη, Νέα Εταιρεία Θεάτρου Κατερίνας Βασιλάκου, Θέατρο Λαμπέτη, Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας, Θέατρο Αμιράλ κτλ.

Στο Παράρτημα Ι παρουσιάζεται η εργογραφία του Μίνου Βολανάκη (1946-2008) (σ. 271 εξ.) με παραστασιογραφία και μεταφράσεις με βάση τα θεατρικά προγράμματα σε εξωτερικό και εσωτερικό, με πλήρη διανομή, επαναλήψεις και περιοδείες, καθώς και πολύτιμη κριτικογραφία: πρόκειται για συνολικά 159 εγγραφές. Εδώ χρειάστηκε συστηματική και χρονοβόρα δουλειά για να συγκεντρωθούν τα ακριβή στοιχεία για κάθε εγγραφή. Στο Παράρτημα ΙΙ δημοσιεύονται δύο κείμενα του σκηνοθέτη (1954 και 1964) (σ. 357 εξ.), το δεύτερο αναφέρθηκε ήδη παραπάνω. Και ακολουθούν τα λεπτομερή ευρετήρια ονομάτων και τίτλων (σ. 377-425), τα οποία φιλοτέχνησε με αξεπέραστη φιλοπονία η κ. Σταματογιαννάκη. Έτσι, η μονογραφία αποκτά και τη λειτουργικότητα ενός λεξικού.

Η μονογραφία αυτή, που ξεπερνά κατά πολύ τη λειτουργικότητα ενός λευκώματος, αναδεικνύει την «παρουσία» του Βολανάκη στο ελληνικό θέατρο στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζει και τον «άγνωστο» Βολανάκη του εξωτερικού, δίνει μια πλήρη κριτικογραφία των παραστάσεών του, δημοσιεύει μια σειρά από ντοκουμέντα (και φωτογραφίες) που διαφωτίζουν την προσωπικότητά του και τις προσδοκίες και προτιμήσεις του και συγκεκριμένα με την παραστασιογραφία μια βάση πληροφοριών και δεδομένων που επιτρέπουν τη συνολική αξιολόγηση του παρόντα/απόντα σκηνοθέτη με τις καθόλου χαρακτηριστικές για τη μεταπολεμική περίοδο προτιμήσεις του, τις πολλαπλές συνεργασίες του και τα τόσα σχέδια που τελικά ματαιώθηκαν. Η εργασία αυτή εντάσσεται επάξια στις άλλες μονογραφίες που διαθέτουμε για προσωπικότητες σκηνοθετών στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΦΩΤΗΣ ΝΙΚ. ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

«Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία (μέρος τέταρτο – συνέχεια από το δεύτερο τόμο – 2006)», *Γνώση και Γνώμη* 21 (Καρδίτσα 2009), σσ. 121-202 (4<sup>ο</sup>), 23 εικ.

Η συνέχεια και το τέλος της σειράς άρθρων του ακούραστου ιστορικού του θεάτρου στη Θεσσαλία για το θέατρο σκιών, που ξεκίνησε με τη μονογραφία *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Καρδίτσα 1995 και συνεχίστηκε με το άρθρο «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία (Μέρος δεύτερο – συνέχεια από τον πρώτο τόμο – 1995)», *Γνώση και Γνώμη* ΙΘ' (Καρδί-

τσα 2006), σσ. 163-206 (βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σσ. 748 εξ. και Β. Πούχγερ: «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 425-497, αρ. 1016 και 1183), παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί είναι αφιερωμένο στην οργάνωση των παραστάσεων στις θεσσαλικές πόλεις: περιλαμβάνει τα κεφάλαια 14-23. Υπάρχει κάποια σύγχυση στην αρίθμηση των συνεχειών, γιατί τιτλοφορείται ως τρίτη συνέχεια—τρίτος τόμος και παράλληλα ως μέρος τέταρτο: αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι ο πρώτος αυτοτελής τόμος συμπεριελάμβανε τα μέρη α' και β', αλλά η πρώτη συνέχεια παρουσιάστηκε ως «μέρος δεύτερο». Αυτά όμως λίγη σημασία έχουν μπροστά στο πληροφοριακό υλικό που παρουσιάζει η σειρά στο σύνολό της.

Το θέατρο σκιών της επαρχίας είναι ένα κεφάλαιο ιδιαίτερα δύσκολο για να τεκμηριωθεί. Το 14<sup>ο</sup> κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στα «Μέσα προσελκύσεως του κοινού του θεσσαλικού Θεάτρου Σκιών» (σσ. 121 εξ.) και χωρίζεται σε δύο θεματικές ενότητες: «Α. Τα μέσα προσελκύσεως της αστικής, κυρίως τάξης», όπου βρίσκει κανείς τα εξής: 1. Η επιλογή ευπρεπών και ρομαντικών καφενείων ή εξοχικών κέντρων μετά δυνατότητα φαγητού κτλ., 2. Διακεκριμένες θέσεις και προγράμματα, 3. Διαφημίσεις για συμμετοχή «ελλεκτού κόσμου» στις παραστάσεις Καραγκιόζη χωρίς μνεία ονομάτων, 4. Οι προφορικές αναγγελίες αφίξεως επωνύμων πολιτών στις παραστάσεις Καραγκιόζη. Στη δεύτερη ενότητα, «Β. Τα μέσα προσελκύσεως των λοιπών τάξεων, συμπεριλαμβανομένης, εν πολλοίς, και της αστικής», βρίσκουμε: 1. Μέσα προσελκύσεως του κοινού πριν από την παράσταση: α. διαφημίσεις των παραστάσεων με ποικίλους τρόπους (τοπικός Τύπος, ντελάλης, αφίσες, με περιφερόμενο φανάρι, παραπλανητικές διαφημίσεις, διαφημίσεις για κομμικοθητικές και οικογενειακές παραστάσεις, διαφημίσεις για «ευεργετικές» παραστάσεις υπέρ εθνικών κτλ. σκοπών, φωτογραφία του Καραγκιοζοπαίχτη στον Τύπο), β. επισκέψεις του Καραγκιοζοπαίχτη σε καφενεΐα, γνωριμία με τους θαμώνες και (έμμεση) διαφήμιση της βραδινής παράστασης, γ. το φθινό εισητήριο, δ. παραστάσεις έργου από τη σύγχρονη επιθεώρηση, ε. παραστάσεις δύο διαφορετικών έργων την ημέρα από τον ίδιο Καραγκιοζοπαίχτη, στ. πλούσιο και ποικίλο ρεπερτόριο, ζ. παραστάσεις έργων με «συζυγικά και ερωτικά ειδύλλια». 2. Μέσα προσελκύσεως του κοινού κατά την διάρκεια της παράστασης: α. πρόλογος πριν από την κυρίως παράσταση, β. συνεργασία δύο καλλιτεχνών στην ίδια παράσταση, γ. η σημασία της «πεινιχράς» σκηνης ή και της μεγάλης και ζωγραφισμένης σκηνης, δ. η ποικιλία των φιγούρων και σκηνικών, ε. η χρησιμοποίηση βοηθών, στ. ο ρόλος των τραγουδιών και της μουσικής στις παραστάσεις, ζ. η συμμετοχή του κοινού και το «κοινωνικό περιεχόμενο» στις παραστάσεις, η. η χρήση πυροτεχνημάτων κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, θ. η εξάλειψη της βωμολοχίας στις παραστάσεις. 3. Μέσα προσελκύσεως του κοινού κατά τα διαλείμματα των παραστάσεων Καραγκιόζη: α. οι φιλαρμονικές και ορχήστρες των θεσσαλικών πόλεων, β. κινηματογράφος και λοιπά θεάματα, γ. κουφέτα και λουκούμα στα διαλείμματα κτλ.

Το 15<sup>ο</sup> κεφάλαιο αφιερώνεται στην εκμετάλλευση της τοπικής επικαιρότητας: «Η σημασία της παρεμβολής τοπικών γεγονότων ή γνωστών προσώπων στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών στη Θεσσαλία» (σσ. 141 εξ.). Το 16<sup>ο</sup> κεφάλαιο παρουσιάζει έκτακτα γεγονότα: «Ο Καραγκιοζοπαίχτης ως θύμα και 'θύτης' στην Θεσσαλία» (σσ. 156 εξ.): μαχαιρώματα (Μέμος 1907 στα Φάρσαλα), κατάσχεση φιγούρων, η έξωση του Σπαθάρη από τη Καρδίτσα, έλλειψη κοινού, τραυματισμοί κτλ., βιαιοπραγίες των καραγκιοζοπαιχτών, ξενύχτια με βωμολοχίες, ματαίωση παραστάσεων. Το 17<sup>ο</sup> κεφάλαιο αφιερώνεται σε ένα συγκεκριμένο συμβάν: «Η επικίνδυνη παράσταση του έργου 'Αθανάσιος Διάκος' (και) στο θεσσαλικό Θέατρο Σκιών» (σσ. 166 εξ.) αναφέρεται στην Καρδίτσα το 1918. Το κεφάλαιο 18

συγκεντρώνει τις πληροφορίες για το κοινό: «Το ‘άπειρον πλήθος’, ‘η ανωτέρα τάξις’ και το ‘ωραίον φύλον’ στο θεσσαλικό Θέατρο Σκιών» (σσ. 168 εξ.), το 19<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναφέρεται στις ευεργετικές παραστάσεις υπέρ εθνικών και κοινωνικών σκοπών (σσ. 173 εξ.), το 20<sup>ο</sup> στην παρουσία πνευματικών ανθρώπων (Κόντογλου, Τσαρούχη κτλ.) στο Τρικαλινό θέατρο σκιών (σσ. 177 εξ.), το 21<sup>ο</sup> είναι για τον Τζούλιο Καίμη (σσ. 181 εξ.), το 22<sup>ο</sup> για τον Καρδιτσιώτη караγκιοζοπαίχτη Κώστα Σανιδά και το 23<sup>ο</sup> για το ερασιτεχνικό θέατρο σκιών στη Θεσσαλία 1900-1960 (σσ. 189 εξ.). Μακάρι να είχαμε και για άλλες ελληνικές περιοχές τέτοια εξαντλητική αξιοποίηση του τοπικού τύπου γι’ αυτό το δυσεξιχνιάστο κεφάλαιο του λαϊκού θεάτρου!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### MATTHIAS JOHANNES PERNERSTORFER

*Menanders 'Kolax': Ein Beitrag zur Rekonstruktion und Interpretation der Komödie. Mit Edition und Übersetzung der Fragmente und Testimonien sowie einem dramaturgischen Kommentar* [Ο «Κόλαξ» του Μενάνδρου: Συμβολή στη αναστήλωση και ερμηνεία της κωμωδίας. Με έκδοση και [γερμανική] μετάφραση των αποσπασμάτων και τεκμηρίων καθώς και με δραματουργικό σχολιασμό], Walter de Gruyter, Berlin/New York 2009 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, τόμ. 99), σελ. 188, 5 εικ., δύο διπλωμένες φωτογραφίες των παπύρων της Οξυρύγχου 409+2655 και 1237, ISBN 978-3-11-022127-5.

Πληθαίνουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες καθαρόαιμοι θεατρολόγοι καταγίνονται με την κλασική φιλολογία, ακόμα και με κειμενικά προβλήματα (παπυρολογικά και φιλολογικά) της αρχαίας δραματουργίας. Η μονογραφία αυτή, βασισμένη σε μια θεατρολογική διδακτορική διατριβή του Πανεπιστημίου της Βιέννης αφιερώνεται σε αποσπάσματα μιας χαμένης κωμωδίας του Μενάνδρου, του *Κόλακα*, που έχει ως επίκεντρο τον τύπο του παράσιτου (όπως ονομάζεται λίγο αργότερα στο τέλος του 3<sup>ου</sup> αιώνα), το φτωχό πολίτη που κερδίζει με τα αστεία και τις κολακειές του μια θέση στο τραπέζι των νεαρών γιων πλούσιων πολιτών, τους βοηθάει στις ερωτοδουλειές τους κτλ. Στην κωμωδία αυτή πρόκειται για έναν τέτοιο παράσιτο στην ακολουθία ενός *miles gloriosus*, καυχησιάρη στρατιωτικού, ο οποίος όμως γίνεται θύμα του *parasitus colax*. Η κωμωδία *Κόλαξ* ήταν από τις πιο συχνά ανεβασμένες και διαβασμένες του Μενάνδρου και βρήκε απομίμηση στη Ρώμη και σε μια κωμωδία του Πλάτου με τίτλο *Colax*. Επίσης, ο Τερέντιος δανείστηκε τους δύο πρωταγωνιστές για την κωμωδία του *Eunuchus*. Τη μορφή του παράσιτου Στρουθία μνημονεύει ακόμα και το *Λεξικό της Σούδας*, αλλά και ο Αιλιανός και ο Πλούταρχος γνωρίζουν την κωμωδία, ενώ ο Αθήναιος στους «Δειπνοσοφιστές» διασώζει και ένα απόσπασμα του έργου. Τα γνωμικά του έργου είχαν μια ξεχωριστή παράδοση. Με τη reconstruction του περιεχομένου του έργου αυτού ο Μενάνδρος παρουσιάζεται τώρα και ως πολιτικός κωμωδιογράφος και σχολιαστής, ο οποίος σατιρίζει και κριτικάρει τις αδυναμίες των ανθρώπων της εξουσίας για την κολακεία και τους κόλακες, οι οποίοι όχι μόνο αποδεικνύονται επικίνδυνοι, αλλά τα πανίσχυρα αφεντικά τους τελικά γίνονται και θύματά τους.

Η εργασία κινείται στο πνεύμα μιας εξονυχιστικής πραγμάτευσης του θέματος, όπως το απαιτεί η μακραίωνη παράδοση της κλασικής φιλολογίας. Το πρώτο κεφάλαιο της μονογρα-

φίας (σσ. 9 εξ.) αφιερώνεται στην ιστορία της σχετικής έρευνας, η οποία ξεκινά το 1903 με τη δημοσίευση των αποσπασμάτων ορισμένων κωμωδιών του Μενάνδρου στους παπύρους της Οξυρύνχου, που βρέθηκαν στην άμμο της Σαχάρας στην Άνω Αίγυπτο. Ειδικό ενδιαφέρον για το έργο υπήρχε ανέκαθεν, γιατί ο Τερέντιος στον *Ευνούχο* βάζει τον εκφωνητή του προλόγου να δηλώσει ρητά πως το πρότυπο για τον κόλακα-παράσιτο Gnatho και τον καυχησιάρη στρατιωτικό Thraso είναι ο *Κόλαξ* του Μενάνδρου, με τους οποίους εμπλούτισε το πρότυπο ολόκληρου του έργου, την κωμωδία *Ευνούχος* του Μενάνδρου. Αλλά τα αποσπάσματα αυτά δεν επέτρεπαν καν τη reconstruction της υπόθεσης. Η ανεύρεση και δημοσίευση και άλλων αποσπασμάτων του έργου δε βελτίωσε πολύ την κατάσταση και η έρευνα ασχολήθηκε κυρίως με εκείνες τις κωμωδίες του Μενάνδρου από τις οποίες σώζονταν μεγαλύτερα «fragmenta» (*Επιτρέποντες*, *Περιοικωμένη*, *Σαμιά*). Και η ανάλυση του *Eunuchus* του Τερέντιου δεν οδήγησε σε απτά αποτελέσματα για τη συγκρότηση της υπόθεσης στη χαμένη κωμωδία του Μενάνδρου. Το δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 15 εξ.) περιγράφει τις πηγές: α) τα ευρήματα των παπύρων (*O.1* = P. Oxy. 409 και 2655 από το 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. με 4 στήλες ανά 30 στίχους, που αποτελείται από διάφορα σκόρπια αποσπάσματα, *O.5* = P. Oxy. 1237 από τον 3<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., υπολείμματα από δύο στήλες, *O. 25* = P. Oxy. 3534 μικρό κομμάτι από τον 3<sup>ο</sup> αι. μ.Χ.) και β) τις λατινικές διασκευές, ο *Colax* του Πλάυτου, από τον οποίο σώζονται επίσης μόνο αποσπάσματα, και ο *Eunuchus* του Τερέντιου, που ακολουθεί την ομώνυμη κωμωδία του Μενάνδρου, εμπλουτίζεται όμως με το κωμικό ξεύγος, τον παράσιτο και τον καυχησιάρη από τον *Κόλακα*. Το τρίτο κεφάλαιο (σσ. 31 εξ.) αφιερώνεται στο ζήτημα αν υπήρχε ένας ή δύο παράσιτοι (δηλαδή κόλακας και παράσιτος) στη χαμένη κωμωδία: το ζήτημα διχάζει τη σχετική βιβλιογραφία και στηρίζεται στο γεγονός πως ο κόλακας εμφανίζεται στις πηγές με δύο ονόματα: Στρουθίας (σπουργίτης, ρήτωρ και παμφάγος) και Γνάθων (η γνάθος ως συμβολικό σωματικό μέρος για την βουλιμία). Σε μια πειστική συζήτηση της βιβλιογραφίας μη αξιοποιημένων ως τώρα πηγών (*Λεξικό της Σούδας*) και με βάση μια δραματουργική ανάλυση ο συγγραφέας αποδεικνύει πως μόνο ένας παράσιτος πρέπει να υπήρχε στο έργο. Η χρήση παρατσουκλιών για τους πρωταγωνιστές τεκμηριώνεται και για τη λατινική κωμωδία.

Το επόμενο κεφάλαιο παρουσιάζει τα αποσπάσματα (γύρω στους 150 στίχους) με κριτικό υπόμνημα και προσθέτει μια γερμανική μετάφραση (σσ. 41 εξ.). Το κεφάλαιο ξεκινάει με μια concordance των ως τώρα εκδόσεων· οι διάφορες στιχαριθμημένες αντικαθίστανται με μια νέα του συγγραφέα, γιατί ο ίδιος τοποθετεί τα αποσπάσματα σε μια ορισμένη αλληλουχία, σύμφωνα με τη reconstruction της υπόθεσης. Ο Pernerstorfer αξιοποιεί όλα τα σχετικά αποσπάσματα που έχουν εκδοθεί και μεμονωμένα και παραθέτει ακόμα και τις έμμεσες πηγές, που βοηθούν στην αποκατάσταση της πλοκής. Το έργο βασίζεται στα εξής πρόσωπα: Στρουθίας ή Γνάθων, ο κόλακας-παράσιτος, Βίας, ο καυχησιάρης στρατιωτικός, Φειδίας, ο νεαρός εραστής, Δάος, ο παιδαγωγός του, ένας προαγωγός, ένας μάγειρας, Σωσίας, ένας σκλάβος, Τρεχ(ηλίων), άλλος σκλάβος, και ίσως Δωρίς, μια σκλάβο. Η μετάφραση είναι του ίδιου του συγγραφέα.

Κεντρικό είναι το επόμενο κεφάλαιο για το δραματουργικό σχολιασμό (σσ. 81 εξ.), γιατί εκεί ο συγγραφέας επεξεργάζεται το κρίσιμο ζήτημα σε ποιον πρέπει να αποδοθούν ποιοί στίχοι και ποιος μιλάει με ποιον. Η κατάσταση των κειμένων στους παπύρους δεν παρέχει συχνά ενδείξεις για το πρόσωπο που μιλάει· τέτοιες ενδείξεις μπορεί να έχουν χαθεί στα κενά του παπύρου ή και το σύστημα σήμανσης της αλλαγής του ομιλούντος προσώπου μπορεί να μην είναι συνεπές ή και αναγνωρίσιμο με βεβαιότητα (βλ. τα παρόμοια προβλήματα στα αποσπάσματα του Μίμου, H. Wiemken: *Der griechische Mimus. Dokumente zur*

*Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972 ή στους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα, βλ. Β. Πούχγκερ: «Η αντίληψη του χώρου στους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 13-50). Εδώ, η δραματουργική εκπαίδευση και εμπειρία του θεατρολόγου αποδεικνύονται πολύτιμες: ο συγγραφέας κινείται με άνεση στους κοινούς τόπους της Νέας Κωμωδίας, λαμβάνει υπόψη του και τις σκηνικές δυνατότητες της θεατρικής πραγμάτωσης, π.χ. το «νόμο των τριών ηθοποιών», συζητάει με τρόπο εμπεριστατωμένο όλες τις εκδοχές και προτείνει με βάση τη λογική της πιθανής υπόθεσης και δικές του λύσεις: αξιολογεί συστηματικά και τον *Eunuchus* του Τερέντιου.

Πάνω σε αυτήν τη συζήτηση της επικοινωνιακής κατάστασης του δραματικού διαλόγου στα σωζόμενα κείμενα των αποσπασμάτων στηρίζεται τώρα το κεφάλαιο για την αναστήλωση και ερμηνεία της υπόθεσης (σσ. 123 εξ.). Κατά την άποψη του συγγραφέα η αναστήλωση της πλοκής έχει τέτοιο βαθμό πιθανότητας, ώστε ακόμα και η ανεύρεση νέων αποσπασμάτων δεν θα την ανατρέψει ουσιαστικά. Σε αυτό τον βοηθάει η υψηλή συμβατικότητα των υποθέσεων της Νέας Κωμωδίας με αρκετά στερεότυπα μοτίβα και η συνήθως αρκετά σταθερή δραματουργική αρχιτεκτονική. Η μορφή του κόλακα, η οποία συνήθως καταδικάζεται ως βλαπτικό και επικίνδυνο παρασιτικό κοινωνικό ον, το οποίο έχει καταστρέψει πολιτείες και πολιτικούς, εδώ παρουσιάζεται, με την ίδια ρητορική και τους ίδιους χαρακτηρισμούς, σε μια «θετική» υπηρεσία: ο Στρουθίας βοηθάει το νεαρό εραστή Φειδία, του οποίου ο παιδαγωγός σκλάβος κριτικάρει έντονα τους κόλακες, να κατακτήσει την ακριβή εταίρα του αφεντικού του, του στρατιωτικού Βία. Αυτός ο τελευταίος έχει αγοράσει την αποκλειστικότητα στην Αθηναία εταίρα και γυρίζει τώρα νικηφόρος από κάποια εκστρατεία στην Καππαδοκία, όπου έγιναν όχι μόνο μάχες αλλά και εκτεταμένα γλέντια. Ωστόσο, ο νεαρός εραστής απάγει την εταίρα και την κρύβει σπίτι του, ο «φοβερός» πολεμιστής Βίας πολιορκεί την οικία, αλλά η επίθεσή του αποκρούεται. Φαίνεται πως ο Στρουθίας μεσολαβεί και επιτυγχάνει τελικά έναν συμβιβασμό: ο Φειδίας και ο Βίας μοιράζονται στο εξής την αγοραία όμορφη γυναίκα, ενώ ο δεύτερος έχει να καταβάλλει αποκλειστικά τα έξοδα της ερωτικής σχέσης. Στο τέλος του έργου οργανώνεται ένα εορταστικό συμπόσιο, όπου φαίνεται πως ο καυχισιάρης και κουτός μπράβος σατιρίζεται άλλη μια φορά. Στην κωμωδία αυτή ο Μένανδρος εμφανίζεται εν μέρει και ως πολιτικός συγγραφέας, αν και η κριτική του (για τις ολέθριες συνέπειες της κολακείας στους δημόσιους άντρες) είναι διαφορετική από αυτήν του Αριστοφάνη: ο κόλαξ εμφανίζεται τόσο στην επικίνδυνη, πολιτική και κοινωνική του μορφή, όσο και στην ακίνδυνη, ως ιντριγκαδόρος που βοηθάει τους νέους εραστές, δίνοντας το πρότυπο για τους πεινασμένους και πονηρούς υπηρέτες της ευρωπαϊκής κωμικής παράδοσης, οι οποίοι κάθε άλλο παρά κολακεύουν τα αφεντικά τους. Ίσως το έργο να βρίσκεται στο σταυροδρόμι ενός μετασχηματισμού, όπου η συμβατική κριτική για την επικινδυνότητα των κολάκων του δημόσιου πολιτικού βίου μετατρέπεται σε μια λογοτεχνική σύμβαση και η εξυπνάδα τους δρα θετικά, στην υπηρεσία της κωμικής ίντριγκας που φέρνει το happy end – μια λειτουργία που εντάσσεται στο εξής στη στερεότυπη κωμική τυπολογία της ευρωπαϊκής θεατρικής παράδοσης έως το 18<sup>ο</sup> αιώνα ακόμα.

Ο πολύ συστηματικός, ακριβολόγος και πυκνοδουλεμένος αυτός τόμος έχει ακόμα ένα κεφάλαιο για τα γνωμικά του έργου, τα οποία εμφανίζονται πάλι στις *Sententiae Menandri* (σσ. 131 εξ.), που για πολύ καιρό, πριν από την ανακάλυψη των παπύρων της Οξυρύνχου, ήταν τα μόνα δείγματα της γραφής του γνωστού κωμωδιογράφου της αρχαιότητας. Ένα άλλο κεφάλαιο (σσ. 137 εξ.) συζητάει ένα χωρίο του Πλουτάρχου, όπου στην παράγραφο «Πώς μπορεί να ξεχωρίσει κανείς έναν κόλακα από έναν φίλο» συνομιλούν ο Βίας και Στρουθίας, μετά μόνο ο Βίας (πράγμα που μπορεί να αναφέρεται και στον Βία της Προήνης, έναν από

τους Επτά Σοφούς). Ένα ακόμα κεφάλαιο αφιερώνεται στη χρονολόγηση του έργου (σσ. 147 εξ.) –μάλλον μετά το 316 π.Χ.– και ένα τελευταίο προβληματίζεται για τις έννοιες του «κόλακα» και του «παρασίτου» (σσ. 151 εξ.): η μορφή του παρασίτου, του (συνήθως) ακάλεστου φτωχού ξένου, ο οποίος με τα έξυπνα αστεία, τις κολακειές για το νοικοκύρη και την εξυπηρέτηση με θελήματα κερδίζει μια θέση στο τραπέζι του συμποσίου, ήταν στερεότυπη φιγούρα της αρχαίας λογοτεχνίας και ανάγεται ακόμα και στον Όμηρο. Το όνομα εμφανίζεται μόλις στη Μέση Κωμωδία, ενώ στην Αρχαία το αντίστοιχο ήταν «αείσιτος», «επίσιτος» ή «κόλαξ». Στη Νέα Κωμωδία ο κόλακας γίνεται ένας υπότυπος του παρασίτου («παρασίτος κολακικός»), πράγμα που τεκμηριώνεται και στον κατάλογο των προσωπείων στο «Ονομαστικόν» του Πολυδεύκη (Pollux). Ο λεπτός αλλά περιεκτικός τόμος τελειώνει με έναν κατάλογο των συντομογραφιών (σσ. 167 εξ.), τη βιβλιογραφία (σσ. 171 εξ.) και τους δύο διπλωμένους πίνακες με φωτογραφία από τους παπύρους. Το να παρακολουθεί κανείς το μακρύ δρόμο από τα εύθραυστα κομμάτια του παπύρου ως την αποκατάσταση του κειμένου, την κατανόηση, συμπλήρωση και ερμηνεία του, καθώς και ως τα συμπεράσματα, την ένταξη του έργου στην εποχή του και την εξέλιξη του είδους είναι πάντα ένα συναρπαστικό βίωμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η δραματολογική χρήση του κόλακα–παρασίτου οδηγεί και στην ευρωπαϊκή κωμική παράδοση και τους φαγάδες δούλους, που κρατούν τα νήματα της δραματικής υπόθεσης έως και τον Goldoni.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## DAVID WILES

*Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή,*  
μετάφραση Ελένη Οικονόμου, θεώρηση μετάφρασης Κωστούλα Σκλαβενίτη,  
Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, σελ. 402,  
41 εικ., ISBN 978-960-250-421-5.

Άλλη μια περίπτωση στην οποία ένας θεατρολόγος ασχολείται με το αρχαίο δράμα, θέτει τις δικές του ερωτήσεις και φτάνει στα δικά του συμπεράσματα, αυτή τη φορά από την άποψη της παράστασης. Ο τίτλος του πρωτοτύπου ήταν *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge 2000. Ο γνωστός καθηγητής Θεατρολογίας του Royal Holloway στο Λονδίνο μόλις πρόσφατα έχει συγγράψει και έναν τόμο για την πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας (*Mask and Performance in Greek Tragedy: From ancient festival to modern experimentation*, 2007). Για τη *Short History of Western Performance Space*, Cambridge 2003 βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σσ. 816-818. Αλλά και παλαιότερα τον έχει απασχολήσει το αρχαίο θέατρο: *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* 1991 και *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* 1997.

Στην Εισαγωγή του (σσ. 15 εξ.) ο συγγραφέας σχολιάζει και εξηγεί τις επιλογές του: το βιβλίο είναι γραμμένο από την άποψη των θεατρικών σπουδών, απευθύνεται σε ένα αγγλόφωνο κοινό χωρίς ιδιαίτερες γνώσεις για το θέμα: θεωρεί το βιβλίο του διεπιστημονική μελέτη. Έχει επίκεντρο την performance («επιτέλεση» στη μετάφραση –δε θα έφτανε και «τέλεση» ή και «παράσταση»), η οποία υπάρχει και στην αρχαιότητα και εκτός του θεάτρου. Τοποθετεί το θέατρο μέσα στο πλαίσιο και άλλων ανθρωπολογικών εκδηλώσεων του αρχαίου πολιτισμού. Θεωρεί, επίσης, πως ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός βρίσκεται πιο

κοντά στην αρχαία Ινδία ή Ιαπωνία παρά στο σημερινό δυτικό πολιτισμό. Η ιστορική του προσέγγιση είναι υποκειμενική και επηρεασμένη από τη σημερινή εποχή, η ματιά επάνω στο αρχαίο θέατρο επηρεασμένη από τις σημερινές παραστάσεις αρχαίου θεάτρου. «Κάθε σύγχρονη παράσταση συνιστά έναν νέο τρόπο κατανόησης του παρελθόντος και προσφέρει και μια νέα οπτική. Η αντίληψή μου για το πώς ήταν τα πράγματα στο παρελθόν διαμορφώνεται από την αντίληψή μου για το τι μπορεί να κάνει το θέατρο στο παρόν και από τα όνειρά μου για το τι θα μπορούσε να κάνει. Η θεατρική παιδεία της οποίας μετέχω είναι, αν όχι ανθηρή, τουλάχιστον πλουραλιστική, δίχως μια και μοναδική κυρίαρχη άποψη για το πώς θα όφειλε να είναι το θέατρο· έτσι είναι ευκολότερο για μένα από ό,τι ήταν για έναν μελετητή πριν από εκατό χρόνια να ζυγίσω και να εκτιμήσω τις διάφορες δυνατότητες και να διερευνήσω το όρια που χωρίζουν τις σύγχρονες πρακτικές από τις ριζικά διαφορετικές πρακτικές του παρελθόντος» (σ. 18). Θαυμάζει τα αρχαία ελληνικά έργα όχι τόσο για τα υψηλά τους νοήματα αλλά για τις πολλές δυνατότητες ερμηνείας που έχουν. «Μπορούν να αντιμετωπιστούν είτε ως έργα που βασίζονται στην κίνηση (movement pieces), είτε ως επίτευση της ποίησης (performance poetry) είτε ως διανοητικά επιχειρήματα. Οι μοναδικές ιδιότητες της ελληνικής δραματικής γραφής είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη μοναδικότητα του ελληνικού πολιτικού εγχειρήματος, το οποίο απαιτούσε από το κοινό να συμμετέχει ενεργά σε όλες τις εκδηλώσεις του δημόσιου βίου και να μη μένει απλώς θεατής» (σ. 18). Έτσι, καταλήγει στις τελικές του επιλογές που εκ πρώτης όψεως μπορεί να παραξενεύουν: «Οι αληθινοί συγγραφείς ήταν οι αθηναϊκοί κοινό. Οι συγκρούσεις και τα αδιέξοδα κάπου 30.000 ανδρών εκφράστηκαν από εύαριθμοι συγγραφείς και από έναν λίγο μεγαλύτερο αριθμό τελεστών [εννοεί προφανώς τα μέλη των χορών, ίσως και των διθυραμβικών]. Το πιο σύντομο κεφάλαιο είναι αυτό που αφιέρωσα σε μια δράκα Αθηναίους που υπηρέτησαν την πόλη τους ως δραματικοί ποιητές, διότι βλέπω το θέατρο ως συλλογική διαδικασία. Δίχως τις δεξιότητες των ερμηνευτών και τη μέθεξη των θεατών, τα θεατρικά κείμενα που διαβάζουμε σήμερα δε θα μπορούσαν να έχουν γραφτεί» (σ. 18 εξ.).

Ενώ από το θεωρητικό πλαίσιο μια καθαρά θεατρολογικής προσέγγισης η επιλογή αυτή θα μπορούσε να φανεί λογική, στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου καθοριστικό ήταν όμως το θρησκευτικό και τελετουργικό πλαίσιο, χωρίς το οποίο δε θα υπήρχε θεατρική παράσταση. Έτσι και το τελευταίο επιχείρημα υπέρ μιας παραστασιοκεντρικής και όχι κειμενοκεντρικής προσέγγισης επιτρέπει κάποιο βάσιμο αντίλογο: «Αποτελεί τυχαίο ιστορικό γεγονός πως ό,τι γνωρίζουμε για το αρχαιοελληνικό δράμα μας μεταδόθηκε με λέξεις πάνω σε πάπυρο, και όχι με τα ιερογλυφικά των αιγυπτιακών τάφων, την πικτογραφία των Αζτέκων ή το κινηματογραφικό φιλμ και τη μαγνητοταινία του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (σ. 19). Εδώ υπάρχουν σοβαρές ενστάσεις: η επιλογή των κειμένων, π.χ. των τραγωδιών της τριανδρίας είναι έργα της ίδιας της αρχαιότητας και δεν είναι τυχαία (τυχαία είναι η ανεύρεση των κωμωδιών του Μενάνδρου στους παπύρους της Οξυρύγχου, που σώθηκαν χάρη στη στεγνότητα της άμμου της Σαχάρας)· τα κείμενα αυτά πέρασαν στη σχολική και σχολαστική παράδοση του ελληνιστικού κόσμου, αντιγράφηκαν και σχολιάστηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του Βυζαντίου και εκδόθηκαν ύστερα στα τυπογραφεία του δυτικού Ουμανισμού. Η αποστροφή προς τη λογοκεντρική ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου φτάνει εδώ σε ακραίες διατυπώσεις.

Η Εισαγωγή διαθέτει και ένα «Υστερόγραφο στην ελληνική έκδοση» (σ. 20 εξ.), όπου ο συγγραφέας καλωσορίζει την ελληνική μετάφραση. Επισημαίνει πως η Ευρώπη τελικά δεν ακολούθησε την Αμερική στην καθιέρωση των performance studies ([επι] τελεστικών σπουδών) και δε φάνηκε «πρόθυμη να εκχωρήσει το ιδιαίτερο αισθητικό φαινόμενο του θεάτρου σε μελετητές που έχουν την τάση να εντοπίζουν την επιτελεστική πτυχή σε όλες τις



εκφάνσεις της ζωής», ωστόσο θεωρεί ότι ο διάλογος υπήρξε και για τη Θεατρολογία γόνιμος. Θίγει διάφορα θέματα, όπως την αντίληψη των Ελλήνων πως το αρχαίο θέατρο είναι «δικό μας» πολιτισμικό παρελθόν, τα προνόμια να δουν τα έργα αυτά στην Επίδαυρο κτλ. Στο επίκεντρο, όμως, της ματιάς του βρίσκεται η ζωντανή παράσταση και όχι το έργο. Δεν οργανώνει την ύλη του με βάση τους αρχαίους δραματικούς συγγραφείς.

Εφοδιασμένος με τη συζήτηση για τις θεματικές και μεθοδολογικές επιλογές του συγγραφέα ξεκινά ο αναγνώστης το διάβασμα, το οποίο αποδεικνύεται πολύ γρήγορα ευχάριστη υπόθεση με πολλά παραδείγματα, εύληπτες διατυπώσεις και οπτικό υλικό. Το πρώτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο Μύθο (σσ. 25 εξ.): στη θεματική του δράματος βρίσκεται ο μύθος με τους θεούς και τους ήρωες· ακολουθούν οι θεματικές ενότητες «Ο μύθος ως επίτευση [performance, εννοεί την επικοινωνιακή πραγματοποίηση και μετάδοση είτε στη γραπτή είτε στην προφορική παράδοση]: προφορική παράδοση», «Οι ιστορίες των γυναικών» (εννοεί παραμύθια, προφορικές ιστορίες, χορός, τα έπη), «Ζώντας ανάμεσα στους μύθους» στη θεματική ενότητα «Κατασκευάζοντας μύθους» γίνεται αναφορά στις ατελείωτες παραλλαγές και στην αναπόφευκτη διακειμενικότητα των λογοτεχνικών προϊόντων· στις «Σύγχρονες οπτικές του μύθου» θίγονται οι προσεγγίσεις της ψυχανάλυσης και του δομισμού και μια τελευταία ενότητα ασχολείται με την κωμωδία, η οποία δε στερείται σε έτοιμες εκδοχές του μύθου. Το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στην τελετουργία (σσ. 62 εξ.): μετά από προεισαγωγικά για τη φύση της τελετουργίας και την «επιτέλεσή» της (ενεργοποίηση, παράσταση, πραγματοποίηση) αναλύονται τα Εν άστει Διονύσια και παρουσιάζονται τα τελετουργικά στοιχεία στην τραγωδία (ικεσία, νεκρικά έθιμα, εξαγνισμός, προσευχή). Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με την πολιτική (σσ. 97 εξ.): την ιστορία της Αθηναϊκής δημοκρατίας, το θέατρο ως τμήμα της δημοκρατικής δομής (χορηγία, επίδειξη πολιτικής ισχύος, δημοκρατικές διαδικασίες στα Διονύσια), τη ρητορική (εκκλησία του δήμου, δικαστήριο), με το θέατρο ως πολιτική παρέμβαση (βλ. π.χ. *Ευμενίδες*, *Ορέστης*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη* κτλ.). Το τέταρτο κεφάλαιο τιλοφορείται «Το φύλο» (σσ. 127 εξ.), θίγει αρχικά θέματα όπως ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας στην Αθηναϊκή δημοκρατία, η γυναίκα στον Αισχύλο, ο ρόλος των γυναικών στις τελετουργίες, στις τελετουργίες μέσα στην τραγωδία, η διονυσιακή θρησκεία και οι γυναίκες και καταλήγει σε θεματικές ενότητες, όπως σεξουαλικότητα και σημερινές φεμινιστικές προσεγγίσεις (αμερικανικός φεμινισμός, γαλλικός φεμινισμός).

Με επαγωγικά βήματα τα κεφάλαια πλησιάζουν, ερχόμενα από την περιφέρεια προς το κέντρο, το θέατρο. Το πέμπτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο χώρο (σσ. 165 εξ.): πρώτα περιγράφεται ο ελληνικός κόσμος γεωγραφικά (ο κόσμος γενικότερα κατά την αντίληψη της αρχαιότητας, η Ελλάδα, η Αττική και η Αθήνα) και δραματουργικά (οι τόποι της αρχαιοελληνικής τραγωδίας: Θήβα, Άργος, Τροία, Αθήνα), ύστερα ο φακός εστιάζει στο θέατρο του Διονύσου (αρχαιολογική μαρτυρία, σκηνή) και τις παραστάσεις σε αυτό (οι επιπτώσεις της κλίμακας, η φυσική τοποθεσία, ο ιερός χώρος, είσοδος, ορχήστρα), ενώ στο τέλος παρουσιάζεται ο προβληματισμός για τις διαφορές των παραστάσεων αρχαίων ελληνικών έργων σε κλειστό και ανοιχτό χώρο, για το χωροχρόνο της παράστασης, το σώμα ηθοποιών και χορού, το κοινό, τις σύγχρονες παραστάσεις. Το έκτο κεφάλαιο, «Ο τελεστής» (σσ. 225 εξ.), είναι κεντρικό για τον τόμο και αφιερώνεται στους εκτελεστές της παράστασης: τους ορχηστές και το χορό (αναλύοντας ορισμένες αγγειογραφίες και μωσαϊκά, τον τραγικό χορό, τον κωμικό χορό, τη χορογραφία, τη λειτουργία και το χαρακτήρα του χορού), τους αυλητές και τους ηθοποιούς (προσωπεία, ισορροπία μεταξύ νου και σώματος, ενδυμασία, διπλοί ρόλοι, το τραγούδι). Το σύντομο έβδομο κεφάλαιο αφιερώνεται στους συγγραφείς (σσ. 285 εξ.): ξεκινά με μια θεματική ενότητα «Ο διαχωρισμός της γραφής από την επίτευ-

ση [performance, παράσταση]» (ανάδυση του συγγραφέα, ο συγγραφέας σε μια προφορική κουλτούρα, οι απόψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, η μετάδοση) και ολοκληρώνεται με τους «Συγγραφείς» (σταδιοδρομία του δραματουργού, Σοφοκλής και τυραννίδα, η διαδικασία της γραφής). Το όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο, «Η πρόσληψη» (σσ. 311 εξ.), εστιάζει αρχικά σε σταθμούς της αναβίωσης της τραγωδίας: *Οιδίπους* το 1585 στο Teatro Olimpico, *Προμηθεύς* στις πρώτες Δελφικές Γιορτές το 1927, *Ηλέκτρα* του Βιτέζ 1986 (1966, 1971), για να καταλήξει στα προβλήματα της μετάφρασης (με αγγλικά παραδείγματα, ξεχωριστή ενότητα για τον Αριστοφάνη).

Ο τόμος κλείνει με ένα Χρονολόγιο (σσ. 361 εξ.), τον κατάλογο των εικόνων (σσ. 363 εξ.), μια συμπληρωματική βιβλιογραφία κατά κεφάλαια (σσ. 367 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 381 εξ.). Το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα, παρέχει σε πολλά πράγματα μια φρέσκια ματιά, αλλά και ορισμένες παρακινδυνευμένες αποφάνσεις (αυτή η τάση διαπιστώθηκε ήδη για το βιβλίο του για τον Μένανδρο, *The Masks of Menander. Signs and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991, 2004, βλ. τη βιβλιοκρισία του Η.-D. Blume: *Gnomon* 66, 1994, σσ. 667-671, βλ. το βιβλίο του ίδιου: *Menander*, Darmstadt 1998). Μολοντούτο, τα βιβλία του Wiles για το αρχαίο θέατρο αποτελούν μια πολύ γόνιμη διασταύρωση Θεατρολογίας και Κλασικής Φιλολογίας, αφού α) συμπεριλαμβάνουν στις πηγές και τους προβληματισμούς τους και την ιστορία της πρόσληψης και τις σύγχρονες παραστάσεις και β) αντιμετωπίζουν τον αρχαίο κόσμο όχι τόσο με το πνεύμα της ουμανιστικής παράδοσης, αλλά της σύγχρονης Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Ο κοινός αναγνώστης και ο φοιτητής Θεατρολογίας θα χαρούν το διάβασμα: η έννοια της performance (και του performer) με τις πολλές σημασιολογικές της αποχρώσεις δημιούργησε στη μετάφραση κάποιες δυσκολίες (αντί για «επιτέλεση» καμιά φορά θα ήταν προτιμότερο το «τέλεση» ή και το «παραόσταση», όπως οι performance arts αποδίδονται συνήθως ως «παραστατικές τέχνες» και όχι ως «επιτελεστικές»). Με το βιβλίο αυτό η όχι πια ευκαταφρόνητη βιβλιογραφία για τη σημερινή σύμπραξη Θεατρολογίας και Κλασικής Φιλολογίας γύρω από το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του αποκτά και ένα άλλο γοητευτικό ανάγνωσμα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### GONDA VAN STEEN

*Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, Palgrave Macmillan, New York 2010, σελ. XII+251, 3 ευκ., ISBN 978-0-230-10023-7.

Η Φλαμανδή του Βελγίου ερευνήτρια ξεκίνησε για να σπουδάσει Κλασική Φιλολογία στην Αμερική, έγινε όμως και δεινή Νεοελληνίστρια. Πριν από χρόνια μας χάρισε έναν τόμο για την πρόσληψη του Αριστοφάνη στη νεότερη Ελλάδα (*Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 416-419), ενώ πρόσφατα μετακινήθηκε από το πανεπιστήμιο της Αριζόνα στο Tucson στο Middle West στις ανατολικές ακτές, στο πανεπιστήμιο της Florida. Τώρα μας χαρίζει άλλον έναν κομψό τόμο με ένα θέμα διπλό και φαινομενικά άσχετο: το ένα αναφέρει τη νεοελληνική ιστορία του θεάτρου, το άλλο την αρχαιολογία και τα δύο όμως συνδέονται με τη νεότερη Ελλάδα, τον Οριενταλισμό –δηλαδή τα κλισέ και πνευματικά κατασκευάσματα των δυτικών

ταξιδιωτών στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και τον Ελληνισμό της Ανατολής– και τον Φιλελληνισμό, ο οποίος εν μέρει διακατέχεται από κάποιες οπτικές γωνίες του Ανατολισμού, αποσπώντας όμως τους Έλληνες από τους «Ανατολικούς» της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Το ένα αφορά την ανακάλυψη, αγορά, μεταφορά και κατάληξη της Αφροδίτης της Μήλου στον Λούβρο, το άλλο την ανάγνωση σε αναλόγιο των *Περσών* του Αισχύλου σε φαναριώτικο αρχοντικό στην Κωνσταντινούπολη μερικούς μήνες πριν από το ξέσπασμα του ξεσηκωμού του 1821. Και τα δύο επεισόδια συνδέονται με έναν Γάλλο ταξιδιώτη, που δεν ήταν μόνο ταξιδιώτης, γιατί υπηρέτησε από το 1815 ως το 1820 στη Γαλλική Πρεσβεία στην Κωνσταντινούπολη: τον Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin de Tyrac, Comte de Marcellus (1795-1865), πριν αυτός ακολουθήσει τον θείο και λογοτεχνικό του πρότυπο Chateaubriand ως πρώτος γραμματέας της Γαλλικής Πρεσβείας στον Λονδίνο.

Με την πτώση των Bourbons στη Γαλλία το 1830 ο βασιλόφρων κλασικιστής διπλωμάτης αφιερώνεται πλέον σε φιλολογικές μελέτες και εκδίδει τις εντυπώσεις του από τα πολλά ταξίδια του στην Ανατολή: *Souvenirs de l' Orient*, 2 τόμ., Παρίσι 1839 (νέα έκδοση του Y. Leboucher Παρίσι 2006), *Chants du peuple en Grèce*, 2 τόμ., Παρίσι 1851, *Épisodes littéraires en Orient*, 2 τόμ., Παρίσι 1851, *Chateaubriand et son temps*, Παρίσι 1859 και ως προς το αναλόγιο των *Περσών*: «Une lecture d' Eschyle à Constantinople en 1820», *Le Correspondant* 48 (1859), σσ. 301-331 και ως κεφάλαιο με τίτλο «Les Perses d' Eschyle à Constantinople: Scène orientale» στο βιβλίο *Les Grecs anciens et les Grecs modernes*, Παρίσι 1861, σσ. 225-289 (και σσ. 429-432 για τα σχολία του για το αρχαίο κείμενο). Την όψιμη αυτή περιγραφή μεταφέρει ο Σοφοκλής Οικονόμος στην έκδοση των συγγραμμάτων του πατέρα του, Κωνσταντίνου Οικονόμου εξ Οικονόμων: *Τα σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα*, Αθήναι 1871, σσ. λε´-λοσ´, απ´ όπου περνάει στις θεατρικές ιστορίες. Την ανάλυση του επεισοδίου έχει παρουσιάσει η συγγραφέας δύο φορές: «Rehearsing Revolution: Aeschylus' *Persians* and the War of Independence», *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, τόμ. Β', Αθήνα 2007, σσ. 131-38 και «Enacting history and patriotic myth: Aeschylus' *Persians* on the eve of the Greek War of Independence», E. Bridges/E. Hall/P. J. Rhodes (eds.): *Cultural responses to the Persian Wars: Antiquity to the third millennium*, Oxford 2007, σσ. 299-329 (με την πρόσληψη της τραγωδίας κατά την επταετία ασχολείται και ένα άλλο άρθρο της: «Translating –or not– for political propaganda: Aeschylus *Persians* 402-405», F. Billiani (ed.): *Modes of censorship and translation: National contexts and diverse media*, Manchester 2007, σσ. 117-141). Είναι πολύ ενδιαφέρον πως ακριβώς αυτό το θέμα πραγματεύεται τελείως πρόσφατα και ο Α. Πολίτης: «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus το 1859», *Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή»*, Ηράκλειο 2010, σσ. 383-399.

Με βάση αυτά τα δύο επεισόδια, τα οποία επικεντρώνονται με τρόπο αντιφατικό σε μια ορισμένη προσωπικότητα, τον Νικόλαο Μουρούζη, δραγουμάνο του Οθωμανικού Στόλου στο Αιγαίο, που αποκεφαλίζεται μαζί με τον αδελφό του με το ξέσπασμα της επανάστασης μερικούς μήνες αργότερα (F. Marinescu: *Études généalogiques sur la famille Mourouzi*, Αθήνα 1987, σσ. 77-81), ο Μουρούζης εμφανίζεται τη μια φορά ως «le tyran d' Archipel», όταν προσπαθεί να αποκτήσει την Αφροδίτη της Μήλου για τον εαυτό του και να την φέρει στην Κωνσταντινούπολη –γίνεται δηλαδή αντίπαλος του Marcellus στις διαπραγματεύσεις με τους προεστούς του νησιού– και την άλλη φορά ως φλογερός πατριώτης και επιστήθιος φίλος του Γάλλου, όταν ακούν μαζί τη μυστική απαγγελία των *Περσών* στα Θεραπεία,

στο σπίτι του Δημητρίου Μάνου. Σε αυτήν την αντίφαση εστιάζει η Εισαγωγή: «Enter the Intrepid Traveller», όπου παρουσιάζεται η προσωπικότητα του λιγότερα γνωστού από τον Chateaubriand ταξιδιώτη, ο οποίος μόλις το 1825 έκανε τη στροφή προς το Φιλελληνισμό (*Note sur la Grèce*). Στη θεματική ενότητα «Steering into the Thick of Orientalism and (Phil) Hellenism» (σ. 4 εξ.) καθορίζονται και οι στόχοι του εγχειρήματος: «This book is a story [...] about two dramatized tales that recall important events of 1820, written by a man with a taste for the Classics. Marcellus's accounts prompt us to look at Orientalism and (phil)hellenism critically, to distinguish their cultural nuances, and to treat them as more productive and interrelated frameworks. My analysis of Marcellus's stories and the social dynamics of their writing, spectacle, ideology, and power brings differentiation and heterogeneity—or much needed corrections—to the tendency to homogenize the oriental lands into an inert mass [εδώ αναφέρεται στις αδυναμίες στη γνωστή έννοια του Οριενταλισμού κατά Said 1978]. It redresses the common failure to distinguish country folk from aspiring nation-states, and it does so from the rich vantage point of Marcellus's travel writing. The first two chapters of this book take the form of essays on the French diplomat's stories of the 'purchase' of the Venus and of the staged reading in Aeschylus' *Persians*, respectively. The third chapter and the epilogue range more freely over broader thematic issues and lingering questions related to the statue and the stage» (σ. 4). Σε άλλο σημείο διευκρινίζει τη χρήση της ορολογίας: «Philhellenism aimed specifically at the liberation of the ethnic Greek territories from the Ottoman Turkish yoke, whereas Hellenism denotes the contemporary cultural and intellectual fascination with Greek antiquity» (σ. 5).

Όπως φαίνεται ήδη από το σύντομο αυτό παράθεμα, το ύφος της ανάλυσης είναι «περιποιημένο» και αρκετά απαιτητικό, η αφήγηση ρέει μαιανδρικά με πολλές παράλληλες και παραλλαγμένες διατυπώσεις, τα ιστορικά γεγονότα και η ιδεολογικοποιημένη και «σκηνοθετημένη» αφήγησή τους εντάσσονται στα κυρίαρχα, στην ταξιδιωτική λογοτεχνία της εποχής, ιδεολογήματα για την «Ανατολή», χωρίς να γίνει αντιληπτή από το συγγραφέα της η αντιφατικότητα των πρισμάτων, υπό τα οποία θεωρούνται και παρουσιάζονται γεγονότα και πρόσωπα. Κεντρικό ιδεολόγημα είναι η αποικιοκρατική νοοτροπία και συμπεριφορά, που συνδέεται άρρηκτα με τον ενθουσιασμό για την αρχαιότητα: η απόκτηση και «φυγάδευση» των αρχαιοτήτων, τόσο της Αφροδίτης της Μήλου όσο και λίγα χρόνια πρωύτερα των γλυπτών του Παρθενώνα από τον Elgin, παρουσιάζονται ως μια «safe» escape from unjust imprisonment». Ο γενναίος Ιππότης της Δύσης «σώζει» την Αφροδίτη από το χαρέμι της Ανατολής, σαν να είναι πραγματική γυναίκα (σύνδρομο του Πυγμαλίωνα) που βρίσκεται στα χέρια του σκληρού και αμόρφωτου λάγνου τυράννου. Η συγγραφέας συνδέει την ιμπεριαλιστική χειρονομία με το πληγωμένο γόητρο της Γαλλίας μετά τους Ναπολεόντειους πολέμους: «It was the kind of Orientalism discourse that projected the vary anxieties that held the western land of origin in their grip: the French acquisition of the Venus both expressed and concealed the yearnings of defeated ad prostrated France to regain international political, military, and cultural status, after many of its scientific projects and grand narrative of progress had collapsed» (σ. 11). Το ίδιο ισχύει για τα γλυπτά του Παρθενώνα στο Βρετανικό Μουσείο ή το βωμό της Περγάμου στο Βερολίνο. Η δεύτερη περίπτωση, η ανάγνωση των *Περσών* θέτει αρχικά δύο προβλήματα: α) την πατριωτική ερμηνεία της τραγωδίας του Αισχύλου (Πέρσες ως Τούρκοι), που χρησιμοποιεί ο Shelley στο *Hellas* ακριβώς την ίδια εποχή—παραλληλισμός καλά εδραιωμένος στην ελληνική παράδοση (η ταύτιση των Περσών με τους Τούρκους ήδη στην *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη 1720 ή και στην *Πολυξένη* του Ιάκ. Ρίζου Νερούλου 1814), β) γιατί καθυστέρησε ο Marcellus ως το 1859, σαράντα χρόνια δηλαδή,

ώσπου να δημοσιεύσει την αφήγηση της σκηνης της κρυφής απαγγελίας, μια πρακτική που εγείρει οπωσδήποτε κάποια ερωτήματα, αν όχι υποψίες (πολύ όψιμος Φιλελληνισμός).

Αυτές οι δύο περιπτώσεις και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τοποθετούνται από τη συγγραφέα σε ένα πολύ ευρύ φάσμα θεωριών και ιδεολογιών, ετεροστερεότυπων και προλήψεων ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή (που υπό το πρίσμα του clash of civilizations παραλληλίζονται και με το παρόν και τα συνεπακόλουθα των δίδυμων πύργων): σε αυτήν την πολυπρισματική και πολυστρωματική αντιμετώπιση των δύο αφηγήσεων και τη σύνδεσή τους με πρόσφατα ιδεολογήματα και κριτικά ρεύματα έγκειται και το αναλυτικό ταλέντο της συγγραφέως, η οποία ανταποκρίνεται με αυτόν τον τρόπο και με το παραπάνω στον επικρατούντα ακαδημαϊκό κώδικα και κανόνα των ανθρωπιστικών σπουδών στα αμερικανικά πανεπιστήμια. Συμπερασματικά, θα μπορούσε να πει κανείς πως η Ελλάδα βρέθηκε, και σε αυτό το σημείο των αντιπαραθέσεων των ιδεολογικών κατασκευασμάτων της Δύσης περί «Ανατολής», κάπου στη μέση: «Marcellus worked hard at making the Greeks not quite westerners, but at least the ‘better’ easterners» (σ. 14). «Marcellus’s stories of the West interfacing with the East started to redraw the lines that separated the Occident from a moveable Orient, with Greece positioned on the edge. His tales were products and producers of Orientalism, but an orientalism that often operated under the sheen of philhellenism. As case studies, they allow us to place a lense on figurations of the Orient but also of Greece to rethink the position of Greek culture, ancient and modern, in the Ottoman Empire, and to begin to deconstruct imperialist and nationalist cultures of the nineteenth century. The rhetorical, dramatizing, and discursive modes in which the French classicist replicated patterns of western cultural dominance deserve extensive criticism. These modes focus our analysis, which is informed by scholarly advances in the theories of Orientalism, colonialism, and post-colonialism, in which Greece occupies a more complicated position than has previously been acknowledged. / This book is therefore a story of cultural encounters between the West and the East, between Christianity and Islam, at a crucial historical moment of intersection. Anyone interested in critical cultural history may find in the close readings and analysis of the subsequent chapters, in addition to a few good stories, material that speaks to questions of identity, cultural construction and transmission; the Greek Enlightenment, art collecting and travel leading to imperial encounters, and the proprietorship of the legace of ancient Greek culture» (σσ. 15 εξ.). Με αυτήν την stimulating εισαγωγή ο αναγνώστης μπαίνει γεμάτος προσδοκίες στο πρώτο κεφάλαιο.

Το πρώτο κεφάλαιο, «The Venus de Milo. The Abduction from the Imbroglia and Tales of Turkish Nights» (σσ. 17 εξ.), αναλύει την αφήγηση της απόκτησης του σπουδαίου αρχαιολογικού ευρήματος, που βρέθηκε ένας αγρότης στις 8 Απριλίου 1820 σκάβοντας το χωράφι του, όπως δημοσιεύτηκε στο 8ο κεφάλαιο των *Souvenirs de l’Orient* (1861, σσ. 225-289). Η χαρακτηριστική αφήγηση του Οριενταλισμού (μαζί με αποχρώσεις του συμπλέγματος του Πυγμαλιώνα) οδηγεί και σε μια κριτική των γενικευτικών απόψεων του Said. Οι τίτλοι των θεματικών ενοτήτων μιλούν από μόνοι τους: «The Venus of Discord–The Venus of Discourse», «Marcellus Gets the Girl», «The Political and Diplomatic Context: Bruised France, Sad Relic», «French First, Philhellenic When Convenient», «Greece against Symbolic Colonization, Yet Real Exploitation» (για τον Κοραή και το σχέδιο ενός Ελληνικού Μουσείου που θα στεγάσει τα αρχαιολογικά ευρήματα), «Evil Greek Rivals: Nikolaos Mourouzes and Monk Verges», «A Mediterranean-Style Bargain: A Good Deal or a Steal?», «Retaliation Galore», «The Context of French Travel Writing» (*voyage philosophique, Τα παραμύθια της Χαλμιάς* στη μετάφραση του Α. Galland και η επίδρασή τους στη Δύση, άλλοι Γάλλοι ταξι-

διώτες της εποχής με τον Όμηρο στο χέρι), «Framing the Tall Tale: orientalist Double-Talk» (προστατεύει την Αφροδίτη, του εμφανίζεται στο όνειρο, το flirt με την όμορφη Μαρίτζα στη Μήλο παραλληλίζεται με το ημίγυμνο άγαλμα), «Marble Beauty by Moonlight», «Abduction from the Harem—Despotism» (το μοτίβο της απαγωγής από το χαρέμι, σύγκριση με την όπερα του Μότσαρτ, οι αφηγήσεις της Lady Montague για το χαρέμι στην Κωνσταντινούπολη, *harem literature* στο 19<sup>ο</sup> αιώνα), «The Pygmalion from Piémont» (Γάλλος θαυμαστής του αγάλματος περνάει μια νύχτα με την Αφροδίτη στο πλοίο στον Πειραιά), «The Reception of ‘ma pupille’» (το άγαλμα ως κεντρική ατραξιόν στο Louvre). Στην τελευταία θεματική ενότητα «Conclusion: Collecting the Orient» η συγγραφέας συνοψίζει: «Greek ideality met Oriental exoticism in Marcellus’s tale of how he acquired the Venus, who herself brought classical and modern together in surprising ways. [...] Exoticism, ownership, sensuality, and despotism, all key topics of nineteenth-century orientalist literature, proved to be german parts and catalyst plotlines of Marcellus’s story, [...] a plot with a happy ending, a treasure hunt, a beautiful woman, rivals, romance, violence, last-minute reversals, good guys, bad Greeks, and evil Turks. [...] He dramatized his story to instruct and direct the gaze of the reader and viewer—as the museum guide would do. [...] His tale became a Romanticist-Orientalizing blend with a dose of classizing for good measure. He created the past through creating the exotic, to which the past then acted as a permanent footnote. [...] In the story of the Venus, Marcellus produced and reproduced colonial power relations and an imperialist discourse, if not in the literal sense, then at least in its cultural definition. In the process, he revealed many of his own assumptions, anxieties, and fantasies of a world as he understood it» (σσ. 64 εξ.). Καλό είναι να κρατήσει ο αναγνώστης στο μυαλό του αυτήν τη δραματοποίηση, τη λογοτεχνίζουσα αφήγηση, την τροφοδότηση της παράθεσης των γεγονότων με τα ιδεολογήματα της εποχής και προσωπικά συναισθήματα και σχόλια, πριν αρχίσει το δεύτερο κεφάλαιο, γιατί η συνειδητοποίηση των στοιχείων και τάσεων αυτών θα αποδειχθεί απαραίτητη για την ανάλυση της αφήγησης σχετικά με το αναλόγιο των *Περσών* το 1820 στην Κωνσταντινούπολη.

Το δεύτερο, λοιπόν, κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Rehearsing Revolution. Aeschylus’ *Persians* on the Eve of the Greek War of Independence» (σσ. 67 εξ.). Η γνωστή απαγγελία στη φιλολογική συγκέντρωση των Φαναριωτών αποκαλείται stage reading. Τόπος του event είναι το αρχοντικό του Δημητρίου Μάνου με την πλούσια βιβλιοθήκη. Παρόντες, εκτός από το Γάλλο διπλωμάτη, ο Κωνσταντίνος και ο Νικόλαος Μουρούζης και ο μητροπολίτης Εφέσου Καλλιάρης, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος που διηύθυνε την «παράσταση» και ο φοιτητής από τη σχολή των Κυδωνιών που πραγματοποίησε τη χαμηλόφωνη απαγγελία. Δε θα σταθώ στις λεπτομέρειες της αφήγησης, τις διακοπές και τα σχόλια των παρευρισκομένων, το τραγούδι του Θουρίου, τη συνωμοτική ατμόσφαιρα και τις προφυλάξεις για τον κίνδυνο της ανακάλυψης από τους Τούρκους. Πολλά από όσα εξηγεί η συγγραφέας είναι γνωστά στον Έλληνα αναγνώστη· άλλωστε, μεγάλα τμήματα του κειμένου προσφέρει σε ελληνική μετάφραση τώρα ο Αλέξης Πολίτης (βλ. παραπάνω). Μεγάλο μέρος της αφήγησης αναλώνεται στην απόδοση του κειμένου των *Περσών* στα γαλλικά· η van Steen αποδεικνύει πως ο Marcellus μεταφράζει στα γαλλικά όχι το πρωτότυπο αλλά την πεντάπρακτη διασκευή του Alfieri (1797, έκδοση 1804). Αυτήν την αντιπαραβολή δεν έκανε ο Πολίτης.

Και παραμένει το ερώτημα: ποιο κείμενο (ο Marcellus μιλάει καθαρά για πέντε πράξεις) είχε προετοιμάσει ο Οικονόμος για το φοιτητή του; «A careful comparison of Marcellus’s French translation of the reading’s script in ancient Greek reveals that he translated Alfieri’s adaptation of Aeschylus’s *Persians*. The similarities are compelling: Alfieri’s *Persians* and Marcellus’s translation are divided in five acts of an identical structure; the latter only

shortened a few occasional passages and he made one important addition, to *Persians* 402-5, which he also identified as an insertion. The conclusion comes with serious implications about Marcellus's inscribing of the western neoclassical play onto the East –without any hint to warn the casual reader of his story» (σ. 84). Ποιο κείμενο τελικά διαβάστηκε; Είχε ο Οικονόμος ανάγκη να καταφύγει στη διασκευή του Alfieri (και τη μετέφρασε στη φαναριώτικη μικτή της εποχής); Η πιθανότητα υπάρχει, αν σκεφτούμε για μια στιγμή τον *Φιλοκτήτη* στη διασκευή του Laharpe, που μεταφράζει ο Πίγκολος το 1818. «We cannot, however, speculate that the elite Greeks, too, used Alfieri's adaptation of Aeschylus's *Persians*, and that their reading would therefore have replicated western dramaturgical prototypes. Those assertions remain empty without evidence given by Oikonomos (if anyone) to clinch the truth of the Greek text he used. Could Alfieri's Italian adaptation not have been subjected to a restoration process of the classical Greek language? This hypothesis is not impossible but remains unlikely. It was common practice, too, to *not* differentiate between the originals and adaptations when referring to plays in performance. In other words, Alfieri's *Persians* could still be referred to as 'Aeschylus's *Persians*'».

Ωστόσο, το ακόλουθο συμπέρασμα δε μου φαίνεται και τόσο πιθανό, ως προς την γλώσσα της μετάφρασης τουλάχιστον: «Most probably, Oikonomos furnished a script in ancient Greek for the 1820 reading, since he had been rehearsing it with his student, and forty years later Marcellus, who did not have the reading's script, reconstructed a five-act text based on Alfieri's adaptation. In any case, we can no longer dismiss out of hand the overwhelming evidence of the similarities between Alfieri's adaptation and Marcellus's French translation» (σ. 85). Πρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη μιας ελληνικής μετάφρασης των *Περσών* του Alfieri, όχι στα αρχαία βέβαια, αλλά στη μικτή των Φαναριωτών ή το πολύ σε αρχαϊζουσα, την οποία εκλάμβανε ο Marcellus ως αρχαία ελληνικά (δεν κατάλαβε πολλά σημεία της απαγγελίας, όπως αναφέρει, λόγω της νεοελληνικής προφοράς, και ο Μάνος του εξηγούσε στα γαλλικά) ή συμβαίνει κάτι άλλο; «Most likely, Oikonomos's source or he himself had arranged the ancient Greek script for the reading into five manageable (that is, performable) stage acts, conforming to European aesthetic norms of late Baroque and neoclassical theater. Either one had cut most of the lyrical choral passages, but had left the chorus of elders with ample lines to contribute to an overall more dialogic versions. It was the kind of script that a cast of several students could feasibly have rehearsed and performed in a classroom setting. Of course, with only one voice performing on the 1820 occasion, the omission of the choral parts was a welcome practical solution as well. Thus Oikonomos may have created or adopted the far less common adaptation of an ancient Greek text in ancient Greek. If that was indeed the case, then the adaptation still captured what Oikonomos stood for at this stage of his life: he embraced western theater and pedagogy, though not to the extent of granting translation of the classical dramatist into modern Greek [;]. Marcellus could easily have resolved the enigma of the text by delivering a few additional lines to comment, but he chose not to. Instead, he preferred to translate into French and to contextualize the students reading. The translation act of Marcellus confounded the degree of redacting that Oikonomos or his source applied to Aeschylus's tragedy. Therefore, the reader can no longer sort out the nuances of either step in the adaptation process» (σσ. 85 εξ.). Πιθανώς να μη μάθουμε ποτέ τι ακριβώς έγινε· αλλά ο Marcellus πρέπει να είχε στενογραφικές ικανότητες ώστε να καταγράψει το κείμενο της απαγγελίας και να το ανασύρει σαράντα χρόνια αργότερα για να το μεταφράσει στα γαλλικά. Μήπως κατέφυγε στη λύση αυτή –χρησιμοποιώντας τη διασκευή του Alfieri–, ακριβώς επειδή δεν είχε πια στοιχεία για την απαγγελία πέρα από

την εξασθενημένη μνήμη του; Αλλά, τότε, γιατί δε χρησιμοποίησε το αρχαίο κείμενο, αφού το 1860 (ακριβώς τη χρονιά ανάμεσα στις δύο δημοσιεύσεις της «σκηνης», το 1859 και το 1861) γράφει ένα σύντομο άρθρο στο *Revue archéologique* «Sur les Perses d' Eschyle», όπου προτείνει κάποιες επεμβάσεις και διορθώσεις στην έκδοση της Λευψίας 1850;

Σε άλλο σημείο του κεφαλαίου η συγγραφέας αναρωτιέται αν η «παράσταση» πραγματικά είχε συμβεί ή είναι επινοημένη. Φιλολογικές ή και θεατρικές βραδιές δεν ήταν ασυνήθιστες στα φαναριώτικα σπίτια. Αλλά η αφήγηση της συγκέντρωσης είναι η ίδια «σκηνοθετημένη»: η συγγραφέας συγκρίνει τα σχόλια του Οικονόμου και των παρευρισκομένων κατά τη διάρκεια της απαγγελίας, την οποία διέκοπταν οι πλατωνικοί διάλογοι, όπως επίσης και τη μυστικότητα και διδακτική και πατριωτική σκοπιμότητα της όλης συγκέντρωσης με το «κρυφό σχολειό». «If we credit Marcellus's account of the staged reading not with authenticity of faithfulness to memory, but with its own rhetorical and discursive cohesion, then we must continue to probe into his concerted effort to set the scene. The strong visual components of the story beg for comparison with several texts and contexts, each one of which may have helped to shape its form and content. Among the possible sources of inspiration are the Platonic dialogue, Plutarch's account of an imminent rebellion in Thebes, Barthélemy's *Anacharsis*, and the Greek secret school» (σ. 92). Το πρώτο αφορά τα σχόλια των παρευρισκομένων και του «καθηγητή» για τα περιεχόμενα και τη δραματολογία του έργου, για τους παραλληλισμούς με την επίκαιρη ιστορική κατάσταση, τη διδακτική και ενθουσιώδη πατριωτική ατμόσφαιρα: «The secret school has served, to this day, as a synecdoche of the emerging Greek educational and patriotic movement. The 1820 gathering resembled a secret school setting in some important respects: it shared the emblematic features of instruction conducted at night and behind closed doors; the 'lesson' was led by a cleric with the enlightened mission to preserve Greek culture; a good dose of myth making surrounding the session resulted in a semispiritualized experience of the fatherland» (σ. 93). Βλ. και Α. Αγγέλου: *Το κρυφό σχολειό. Το χρονικό ενός μύθου*, Αθήνα 1997.

Γιατί όμως παρουσιάζει ο Marcellus τη σκηνοθετημένη και λογοτεχνικά παρουσιαζόμενη scène orientale απαράλλακτα δύο φορές (1859, 1861); «Marcellus's story was a dramatic restaging of the 1820 event and its historicity, but his purposeful remembering also had components of questionable factual reliability» (σ. 97). Από τους συμμετέχοντες στη συγκέντρωση μόνο ο Οικονόμος (στη Ρωσία) και ο ίδιος ο συγγραφέας θα επιβιώσουν (και ο φοιτητής, κατά δική του αναφορά, πέφτει στον Αγώνα στην Πελοπόννησο· πού το πληροφορήθηκε, έχοντας φύγει το 1820 από την Ελλάδα;). Η «σκηνή» παρουσιάζεται σαν ouverture για τον ίδιο τον Αγώνα, στον οποίο το θέατρο έχει παίξει σημαντικότερο ρόλο (βλ. Β. Πούγγες: «Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης. Μια ηρωική τυπολογία», *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 157-188, άρθρο στο οποίο παραπέμπει και η van Steen). Με βάση την «αυθεντικότητα» της προσωπικής μαρτυρίας ο Marcellus αυτοπαρουσιάζεται ως φιλέλληνας και προσφέρει ένα στιλιζαρισμένο ντοκουμέντο για την προετοιμασία του Αγώνα δια μέσου του θεάτρου. «Marcellus's philhellenic reveries and his Platonic-style framing of the event set the reading apart as a potent metaphor for the recovery of ancient tragedy and classical history and for the discovery of modern Greek revolutionary theater. Dramatic imagery and mystique had to compensate for the physical vulnerability of the Frenchman's narrative. Therefore, the author complicated the story with different levels of transmission that also covered different levels of performance 'reality', a process that further destabilized his narratorial position. Aeschylus' *Persians* was chosen by a reemerging culture to perform itself and to project strength. The tragedy was the Greeks' performative benchmark of liter-



ary and cultural elevation as well as of the military advance. The participants in the reading viewed their own act as performative, and so did Marcellus. He set the scene of the reading, of his own writing, and even of the delay stalling his writing. The Frenchman's autobiographical record of the 1820 reading may well be the consummate performance act: he staged the orientalist gaze of both the Greek spectators and the external witness – through his own act of looking in on the historical moment and remembering later. He also reperformed his past relationships with the key players in a more serene setting, which altered or erased the residue of relations that quickly soured after May of 1820. His commemoration of the reading, which was an act of staging national history in the making, was itself an act of performing personal histories» (σ. 105). Η καθυστέρηση της δημοσίευσης της «σκηνής από την Ανατολή» οφείλεται, κατά τον ίδιο, στο γεγονός ότι έδωσε όρκο μυστικότητας: και ο μόνος επιζών, ο Οικονόμος, πέθανε το 1857 στην Αθήνα. Πόσο πειστικά είναι όλα αυτά;

Ακριβώς αυτό προβληματίσε τον Αλέξη Πολίτη στο πρόσφατο άρθρο του (βλ. παραπάνω), έχοντας υπόψη μόνο την ανακοίνωση της van Steen στο Γ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών (G. van Steen: «Rehearsing Revolution: Aeschylus' *Persians* and the Greek War of Independence», *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (EENS) Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, «Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα», Αθήνα 2007, τόμ. Β', σσ. 131-138). Η προσέγγισή του απηχεί τη σχολή του Δημαρά και είναι περισσότερο ιστορικο-φιλολογική. Μετά από τη μετάφραση της περιγραφής του αναλόγιου (όχι του απαγγελόμενου κειμένου) ο Πολίτης παρατηρεί πως ένα τέτοιο event ταιριάζει στη γενική εικόνα του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (απαγγελία, σχολικές παραστάσεις, αρχαία τραγωδία με σύγχρονη πολιτική ερμηνεία, αναλόγιο κτλ.), έχει όμως επιφυλάξεις για λεπτομέρειες: πρώτον, γιατί υπάρχει αυτή η μεγάλη χρονική απόσταση και πώς δικαιολογείται; Το γεγονός θα ταίριαζε πολύ καλά και στα βιβλία του Marcellus του 1839 και του 1859: ο Οικονόμος ζούσε ήσυχα στην Αθήνα, ήταν ηγετική φυσιογνωμία των ρωσόφιλων και δε θα είχε ενοχληθεί από τη γνωστοποίηση του γεγονότος – μάλλον το αντίθετο. Σε παρένθεση προσθέτει μια πιθανή εξήγηση: «Ίσως ο Marcellus απλώς να ήθελε να προσθέσει και τη δική του μετάφραση του κειμένου, κι έτσι να καθυστερήσει» (σσ. 394 εξ.). Το επιχείρημα αυτό αποκάμει μεγαλύτερη αληθοφάνεια και πειστικότητα, αν προσθέσουμε κάτι που ο Πολίτης αγνοεί: ότι είναι μετάφραση της διασκευής του Alfieri. Έτσι, ο όρκος της μυστικότητας που έδωσε δήθεν ο Marcellus, ότι δε θα μαρτυρήσει και δε θα μιλήσει για τη συγκέντρωση αυτή όσο ζουν τα πρόσωπα που συμμετείχαν (αν και σε λίγο οι λόγοι γι' αυτήν τη μυστικότητα θα έχουν εκλείψει, αφού κανένας Φαναριώτης δεν έμεινε στην Πόλη μετά την Επανάσταση), μετασχηματίζεται σε κάτι πιο ρεαλιστικό και χειροπιαστό: ήθελε να πεθάνει και ο τελευταίος αυτόπτης μάρτυρας, για να μπορεί ελεύθερα (με «ποιητική ελευθερία») να διαμορφώσει την αφήγηση της σκηνής όπως ήθελε εκείνος. Δεν ξέρουμε σε τι ακριβώς αναφέρεται μια τέτοια ενδεχόμενη επιφυλάξη, ίσως στο κείμενο που παραθέτει, τη γαλλική μετάφραση της διασκευής του Alfieri, γεγονός για το οποίο θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει διαμαρτυρηθεί ο Οικονόμος (ή και για τα σχόλια τα οποία βάζει στο στόμα του και στο στόμα των άλλων παρευρισκομένων). Σε αυτές τις ελεύθερες αναπλάσεις ανήκει, κατά τον Πολίτη, μάλλον ο θάνατος του φοιτητή στον Αγώνα (ο Marcellus στο Παρίσι και στο Λονδίνο, ο Οικονόμος στη Ρωσία – πώς έμαθε για το γεγονός;). Αυτό το στοιχείο θα φόρτιζε την αφήγηση συναισθηματικά. Παρατηρεί και την αντιφατικότητα στη διαζωγράφηση του χαρακτήρα του Νικόλαου Μουρούζη, στενού του φίλου αλλά και αντίπαλου στην απόκτηση της Αφροδίτης της Μήλου (υπάρχει μια επιφυλάξη ως προς το αν μπορούσε να ήταν παρών στη συγκέντρωση αυτή).*

Ο Πολίτης, όμως, επισημαίνει και τη γενικότερη αναξιοπιστία του Marcellus: στη δίτομη έκδοση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (*Chants du peuple en Grèce*, Παρίσι 1851, τόμ. Α', σσ. VII-VIII) σημειώνει πως τα συνέλεξε ο ίδιος στο χρονικό διάστημα 1816-1820 στην Ελλάδα και κατηγορεί τον Fauviel (1824) πως αντλεί από τη συλλογή του· επίσης, ισχυρίζεται πως συλλέγει τέτοια τραγούδια ως το 1851 από απόδημους Έλληνες στο Παρίσι, ενώ στην πραγματικότητα τα αντιγράφει από διάφορα βιβλία, όπως π.χ. ένα μοιρολόι για τη γυναίκα του Φώτου Τζαβέλα, που δήθεν του τραγουδούσε η «Φρόσω» το 1817 (μια από τις δύο [πλασματικές;] κοπέλες που του έμαθαν ελληνικά στην Πόλη), ενώ αυτό προέρχεται από τη συλλογή *Αμάραντος* του Γ. Ευλαμπίου, 1843 (σ. 38). Ο Πολίτης αναρωτιέται, επίσης, αν τα όσα αφηγείται το 1859 προέρχονται πραγματικά από τις σημειώσεις του ή πρόκειται για επινοήσεις, έστω στις λεπτομέρειες; Βάζει ακόμα και κάποια ερωτηματικά ως προς το αν η συγκέντρωση έγινε πραγματικά στο σπίτι του Μάνου ή κάπου αλλού και αν ήταν παρόντα ακριβώς αυτά τα πρόσωπα ή άλλα. Στο κρίσιμο ερώτημα αν το όλο event είναι μια επινοήση, ο Πολίτης θεωρεί πως οι *Πέρσες* πραγματικά διαβάστηκαν σε μια τέτοια συγκέντρωση. Αναρωτιέται, όμως, αν υπήρχε πραγματικός κίνδυνος στην περίπτωση που οι τουρκικές αρχές πληροφορούνταν για την ανάγνωση μιας αισχυλικής τραγωδίας (σ. 396): υπενθυμίζει πως ο *Αχιλλεύς* του Χριστόπουλου, που θα μπορούσε να επιδέχεται και μια επίκαιρη πολιτικής ερμηνείας, τυπώθηκε το 1805 χωρίς δυσκολίες και θυμίζει ακόμα και το δραματικό έργο για την ήττα του Ξέρξη από τον Επιφάνιο Δημητριάδη (μερική έκδοση στον Γ. Βαλέτα: *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1953, που θυμίζει κάπως Μεταστάσιο), ο οποίος φαίνεται πως ζούσε στη Σμιάθο (Σπ. Λάμπρος: «Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σμιάθιος», *Νέος Ελληνομνημών* 13, 1916, σ. 430).

Ωστόσο, τον ίδιο χειμώνα 1820/21 στην Κωνσταντινούπολη έλαβε χώρα ένα γεγονός που ανατρέπει το συλλογισμό αυτό και δείχνει την υψηλή επικινδυνότητα τέτοιων εκδηλώσεων: κατά την αφήγηση του Άγγλου ιερέα Racquel Walsh, που συνδεόταν με την αγγλική πρεσβεία (R. Walsh: *Narrative of a Journey from Constantinople to England*, London 1828, σσ. 331-333) ο Κεφαλλονίτης προσωπογράφος και αρχιτέκτονας Γεράσιμος Πιτσαμάνος (από το 1818 στην Πόλη, μνημένος στη Φιλική Εταιρεία, βλ. Ι. Μελετοπούλου: *Γεράσιμος Πιτσαμάνος. Ένας σοφός επιστήμων, τεχνικός και ζωγράφος μνημείων και ανθρώπων της εποχής της δουλείας, 1787-1825*, Αθήνα 1977) οργάνωσε στην Πόλη σε ενοικιασμένη αίθουσα κρυφά μια παράσταση του έργου *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος ή Η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως* (πιθανώς του Ζαμπέλιου, που εκδόθηκε το 1833) με Έλληνες ερασιτέχνες, παράσταση στην οποία φρόντισε για τα σκηνικά και τα κοστούμια· το παράτολμο εγχείρημα ανακαλύφθηκε από τους Τούρκους, ηθοποιοί και θεατές κατόρθωσαν να διαφύγουν, ο ιδιοκτήτης της αίθουσας όμως, φαρμακοποιός από το Πέραν, αποκεφαλίστηκε μπροστά στο μαγαζί του. Ο Πιτσαμάνος κατέφυγε στην αγγλική πρεσβεία και ζούσε από τη φιλοτέχνηση πορτρέτων, ενώ αργότερα κατόρθωσε να διαφύγει με πλοίο στην Οδησό. Η σύνοψη της αφήγησης του περιστατικού από τον Walsh στον Σιμόπουλο (Κ. Σιμόπουλος: *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, τόμ. Α', 1821-1822, Αθήνα 1979, σ. 127) πέρασε ταυτόχρονα και ανεξάρτητα μεταξύ τους σε τρεις διαφορετικούς μελετητές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, τόμ. Α', Αθήνα 1994, σ. 122, Α. Ταμπάκη: «Μια θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1821: Η μαρτυρία του R. Walsh», *Ο Ερασιστής* 20 (1995), σσ. 256-260 (βλ. και της ίδιας: *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18<sup>ο</sup> - 19<sup>ο</sup> αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005, σσ. 133, 296) και Β. Πούχγερ: «Το θέμα της Άλωσης στην ευρωπαϊκή και στη νεοελληνική δραματολογία», Ε. Χρυσός (επιμ.): *Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα 1994, σσ.

296-307, 376-385 (και εκτενέστερο: «Το θέμα της Άλωσης στη νεοελληνική δραματολογία», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 302-317, ιδίως σσ. 308 εξ.). Ο Πολίτης δεν αναφέρεται στο σημαντικό αυτό γεγονός, η van Steen γνωρίζει το άρθρο της Ταμπάκη (όπως και το άρθρο μου «Ηθοποιοί και αγωνιστές του 1821», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, ιδίως σσ. 169 εξ.), αλλά δε συνδέει το stage reading με την πραγματική παράσταση που είχε τραγικό τέλος. Επομένως, ο κίνδυνος ήταν πραγματικός και η μυστικότητα και οι προφυλάξεις ήταν επιβεβλημένες.

Ως προς τα σοφά σχόλια των παρευρισκομένων, ο Πολίτης φτάνει σε παρόμοια συμπεράσματα με την van Steen, αλλά κατονομάζει και την πηγή τους: τα *Γραμματικά* του Οικονόμου (Βιέννη 1817). «Τα όσα μας παρουσιάζει ο Marcellus είναι όλα σκηνοθετημένα από τον ίδιο; Άνοιξε δηλαδή τα *Γραμματικά* ή ένα-δυο ακόμα βιβλία, και με κάποια αποσπάσματα ελαφρώς παραλλαγμένα διάνθισε τη δική του μετάφραση των *Περσών* και μας τα σέρβρισε όλα αυτά σαν αναμνήσεις του 1820 –κάτι περισσότερο, σαν σημειώσεις κρατημένες από τότε;» (σ. 398). Και θέτει εν κατακλείδι το πρακτικό ερώτημα πώς θα μπορούσε να κρατήσει σημειώσεις από μια τέτοια φιλολογική συγκέντρωση και να προσφέρει 40 χρόνια αργότερα μεγάλα τμήματα του κειμένου που απαγγέλθηκε; «Θα έλεγα πως το πιθανότερο είναι πως οι παλαιές του σημειώσεις –αν θεωρήσουμε, όπως είπαμε, ότι δεν είναι όλα βγαλμένα από τη φαντασία του– πως οι σημειώσεις του θα ήταν πολύ πιο φειδωλές, γιατί πραγματικά θα ήταν λίγο απίθανο να κρατά σαν στενογράφος πρακτικά των όσων άκουγε. Μάλλον θα διατηρούσε κάποιες θολές έτσι κι αλλιώς αναμνήσεις από τα πρόσωπα, και όπως όλοι οι περιηγητές άλλωστε –να πούμε καλύτερα και όλοι οι απομνημονευματογράφοι;– θα έκρινε πως μια ζωντανή ανάπλαση των όσων πάνω-κάτω είχε ζήσει θα ήταν πιο ενδιαφέροντα και πιο γοητευτική για τους ενδεχομένους αναγνώστες, παρά μια επακριβής κατάθεση της σχεδόν γεροντικής του μνήμης [...]» (σσ. 398 εξ.). Με τη διασταύρωση αυτή των δύο μελετημάτων φαίνεται πως εξαντλείται ο προβληματισμός με τη *scène orientale*: σωστά αναφέρθηκε στις ιστορίες νεοελληνικού θεάτρου και σωστό είναι να αναφερθεί και στο μέλλον το αναλόγιο των *Περσών* ανάμεσα στα άλλα events και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου στην Πόλη, αλλά οι λεπτομέρειες, εκτός από τη διοργάνωση του Οικονόμου και το έργο που διαβάστηκε, με τον άμεσο ιστορικό του συμβολισμό, παραμένουν εξαιρετικά αμφίβολες.

Σε ένα τρίτο κεφάλαιο, «Remaking Persian War Heroes» (σσ. 108 εξ.), η συγγραφέας τοποθετεί την «παράσταση» σε δύο ευρύτερα συμφραζόμενα: αναλύει τη «χρήση» των *Περσών* στη φιλελληνική δραματογραφία και προσδιορίζει τη θέση της παράστασης στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο. Το πρώτο αφορά βέβαια το *Hellas* του Shelley (1820), το ποίημα *The Isles of Greece* του Byron και άλλα έργα για σημαδιακούς «τόπους» της φιλελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής (*Θερμοπύλες, Σαλαμίς, Μαραθώνας, Λεωνίδας, Μιλτιάδης, Θεμιστοκλής* κτλ.), αναφέρεται ακόμα και στον *Γεώργιο Καραϊσκάκη* του Παν. Σούτσου, στο χωρίο των *Περσών* 402-5: «Ίτε παῖδες Ελλήνων» και τον *Θούριο* του Ρήγα (1797): «Δεῦτε παῖδες των Ελλήνων». Η θεματική ενότητα «The 'More Dangerous' Plays of Early Modern Greek Dramaturgy–Lifeline Odessa» (σσ. 125 εξ.) αναφέρεται στο ρεπερτόριο του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου: *Φιλοκτήτης, Εκάβη, Πέρσες, Θεμιστοκλής* του Μεταστάσιου, *Αχιλλέα* του Χριστόπουλου (1805), *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Λασσάνη (1819), ο ίδιος ο Marcellus ακούει το *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις* το 1820 στο Άργος από μαθητές του Γυμνασίου και μεταφράζει και τρεις σκηνές (*Souvenirs*, ό.π., ed. Leboucher, σσ. 374-376): στη συνέχεια η συγγραφέας αναλύει τον *Θεμιστοκλή* του Μεταστάσιου και εξηγεί την πατριωτική «χρήση» του στο προεπαναστατικό θέατρο (την παράστασή του το 1814 στην Οδησό). Στην προκήρυξη του Αλέξανδρου Υψηλάντη στη Μολδαβία (24 Φεβρουαρίου

1821) ο αρχηγός του Ιερού Λόχου αναφέρεται ρητά στα σύμβολα της Ελληνικής Επανάστασης, τα οποία μοιάζουν παρμένα από το ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου στην Οδησό, το Ιάσιο και το Βουκουρέστι (κείμενο στους Λ. Ι. Βρανούση και Ν. Καμαριάνο: *Αθανάσιος Ξόδιλος. Η Εταιρεία των Φίλων και τα πρώτα γεγονότα του 1821*, Αθήναι 1964, σσ. 24-28, αγγλική μετάφραση στον R. Clogg: *The movement for Greek Independence 1770-1821: A collection of documents*, London 1976, σσ. 201-203): «Ypselantes opened his proclamation with the motto, 'Fight for Faith and Fatherland', and he invoked the shades of Brutus, the Marathon fighters, Harmodius and Aristogeiton, Timoleon, Miltiades, Themistocles, and Leonidas. His call to revolt espoused the legacy of the Persian Wars and also the more biographical interest in the characters that, by early 1821, sealed the dramatic trope of tyrannicide. In prior years, the patriotic Greek audiences of Odessa and Jassy, where the call was issued, had seen, read, or certainly heard about the *Harmodius and Aristogeiton* of Lassanes, the *Timoleon* of Zampelios, and the *Themistocles* of Metastasio or Rousiades. The anonymous heroic drama *Leonidas at Thermopylae*, published in 1816, had been staged in Odessa in the following year. It might seem odd, though, for Ypselantes to try to foment revolutionary fervor by alluding first to Roman history, with the reference to Brutus's killing of Caesar. However, Voltaire's plays *Brutus* and *The Death of Caesar* were precisely the play that were the talk of Odessa in the month preceding the proclamation. Also the Greek community of Bucharest, not too far from Jassy, had seen stage adaptations (through the prominent role of Konstantinos Kyriakos Aristias, actor, translator, and stage manager) of Voltaire's *Death of Caesar* in 1819 and of his *Brutus* in 1820. Because neoclassical adaptations were all the rage and overshadowed stage productions of ancient drama in the prerevolutionary Greek communities, it was hardly surprising that Ypselantes invoked the common experience of a recent and popular set of adaptations first, even at the expense of Greek history and Greek pride. The classic tyrant slayers were recirculated in the rhetoric of the contemporary Greek stage and revolutionary dream» (σ. 138). Αυτό βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με την πρόσφατη απόφαση του Γεωργίου Πολιουδάκη (G. Polioudakis: *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008, σ. 247), ο οποίος, αναφερόμενος στο παλαιό μου άρθρο «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (Βιέννη 1975), σσ. 235-262, βρίσκει πως η πολιτικο-επαναστατική ερμηνεία του ρεπερτορίου στις ελληνικές σκηνές της Οδησού, του Ιασίου και του Βουκουρεστίου είναι μια ερμηνεία «τελείως λάθος» («gänzlich fehlinterpretiert») –για τη σχετική βιβλιοκρισία, βλ. παραπάνω). Η προκήρυξη του Υψηλάντη, καθώς και ο θάνατος και ο τραυματισμός των ερασιτεχνών ηθοποιών στη μάχη του Δραγατσανίου διαψεύδουν μια τέτοια «αποπολιτικοποιημένη» καθαρά μορφωτική και ηθικοδιδασκτική ερμηνεία της λειτουργίας του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου.

Η φράση «Orientalism was an intrinsic part of the ideological and militant side of Greek nationalism» (σ. 145) οδηγεί πλέον στον Epilogue (σσ. 147 εξ.), όπου η αντιφατική στάση του Marcellus απέναντι στους Έλληνες και την Ανατολή διευρύνεται σε μια κριτική των θέσεων του Said για τον Οριενταλισμό (βλ. και E. Bridges/E. Hall/P. J. Rhodes: *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford 2007): συζητούνται σε κάποια έκταση και άλλες κριτικές προσεγγίσεις προς τον Said. Αλλά η Ελλάδα είναι έτσι κι αλλιώς μια περίπτωση πιο σύνθετη, που δεν ταιριάζει στο απλουστευτικό αυτό σχήμα: ακόμα και πριν από την απελευθέρωση και την εθνική συγκρότηση, η οποία την αποσπά οριστικά από την «Ανατολή» και λόγω του φιλελληνισμού, είναι μια χώρα πολιτιστικής μνήμης και μνημείων και λογοτεχνικών «τόπων» της αρχαιότητας: η περιηγητική φιλολογία προετοιμάζει το έδαφος για την

ουμανιστική «ανάγνωση» της Greek case, η οποία κυριαρχεί κατά τα χρόνια του Αγώνα στην ευρωπαϊκή διάνοηση, μαζί με την παλαιά θρησκευτική αντίθεση Χριστιανισμός-Ισλάμ. Σε μια άλλη παράμετρο, επίσης πολύ σημαντική, τον κρυπτοδημοκρατικό χαρακτήρα του στρατευμένου Φιλελληνισμού, η συγγραφέας δεν εμβαθύνει, καθώς δεν τη βοηθάει το παράδειγμά της: ο Marcellus είναι δηλωμένος φιλομοναρχικός. Την αντιφατικότητα της προσωπικής του «σηκνοθεσίας» της «σηκνής από την Ανατολή» σε αντιδιαστολή με το απαίσιο παζάρεμα για «το κορίτσι του», την Αφροδίτη της Μήλου, συνοψίζει η συγγραφέας σε μια παραστατική φράση: «Marcellus's philhellenism was a retooled Orientalism» (σ. 154). Στις θεματικές ενότητες του Επιλόγου η συγγραφέας ανοίγει το θέμα προς διάφορες κατευθύνσεις: «Heterogeneity: One Person, Two Faces, Multiple Receptions», «The Orient in Theater, The Orient as Theater» («Marcellus's writing were of a performative nature», «The ancient Greek tragedy became a play within the play»), «A Claim to Philhellenism that Was Another Performance», «Ancient Orientalism and Aeschylus's *Persians*», «Revisiting the Barbarian», «Classics and Orientalism» (ώς το 1900 οι κλασικές σπουδές ενέχουν σπέρματα αποικιοκρατικών αντιλήψεων, για τον Marcellus συγκεκριμένα: «He applied an imperialism of action and imagination: he carried off 'his' Venus, but he also usurped the right to speak for and in the name of all Orientals, including the Greeks. He relegated the modern Hellenes to a semitheatrical existence, and he placed Greece under the pressure to perform itself. Such an act is, of course, an ideal device to focus all attention on the performer and to divert attention away from the imperious stage director», σσ. 169 εξ.), «Malleable Modern Greece» (στο σταυροδρόμι ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή).

Το κομψό αυτό βιβλίο, παίρνοντας αφορμή από δύο κείμενα του Marcellus για δύο γεγονότα στο έτος 1820, κινείται σε πολλά επίπεδα και εισέρχεται σε πολλά πεδία του επιστητού. Είναι μια απαιτητική ανάγνωση, τόσο ως ύφος και διανοητικότητα όσο και πρακτικά, με τις υποσημειώσεις, οι οποίες συχνά είναι πολύ ουσιαστικές και πρέπει να διαβαστούν οπωσδήποτε, πίσω σε ειδικό παράρτημα, οπότε η ροή της ανάγνωσης διακόπτεται συνεχώς από ένα άχαρο προς-πίσω. Η διανοητική ρητορική της συγγραφέως είναι γοητευτική, πλούσια σε εκφραστικότητα και διατυπώσεις και κεντρίζει τη σκέψη και τον προβληματισμό. Η συνεχής διαπλοκή του πραγματολογικού στοιχείου με τη λογοτεχνική επινόηση και της θετικιστικής αποδεικτικής (τι πράγματι συνέβη;) με τη θεωρητική ανάλυση των διάφορων ιδεολογικών και άλλων discours προσδίδει στο έργο μια μαιανδρική πορεία ανάμεσα στο συγκεκριμένο και το αφηρημένο, την πραγματολογική και ιστορική βάση και τα γενικευτικά θεωρήματα των δυτικών ετεροστερεότυπων για την Ανατολή, τα οποία, με βάση τα γραπτά του Marcellus, διαφοροποιούνται και τροποποιούνται. Στην ενδιαμέση θέση της Ελλάδας, η οποία εδραιώνεται βέβαια ήδη πολύ νωρίτερα από το Διαφωτισμό με τη Φραγκοκρατία και Βενετοκρατία, θα μπορούσε να αναφέρει κανείς και άλλα ακόμα επιχειρήματα. Ακριβώς αυτό, όμως, είναι η αρετή του βιβλίου (το οποίο από τυπογραφική άποψη είναι άψογο· απλώς, σ. 206, σημ. 61, Magr 1998 δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία) και του τρόπου εργασίας της συγγραφέως: οδηγεί τον κάθε αναγνώστη σε άλλα μονοπάτια προβληματισμού, ανάλογα με το πνευματικό του προφίλ και τα ενδιαφέροντά του, συνδέει την αρχαία Ελλάδα με τη Νέα, Δύση με Ανατολή, την πραγματικότητα με τη λογοτεχνική χρήση, το θέατρο με την πολιτική, το Φιλελληνισμό με τον Οριενταλισμό· μαρτυρεί μια σύνθετη και συνθετική σκέψη με ευρύτατη βιβλιογραφική ενημέρωση, μια σπάνια αναλυτική ικανότητα και διεισδυτική εμβριθεία με την αγάπη για τα ελληνικά πράγματα, όχι μόνο τα αρχαία αλλά και τα νέα, τα τόσο περιθωριακά αλλά ενδιαφέροντα.

*Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionette*, Rédacteur en chef:  
Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc, Édition l'Entretiens, Montpellier 2009,  
σελ. 862 (4<sup>ο</sup>), 506 εικ., ISBN 978-2-912877-88-8.

Η UNIMA παρουσιάζει ένα ογκώδες λεξικό του παγκόσμιου κουκλοθεάτρου με πολλές και εντυπωσιακές φωτογραφίες και λήμματα οργανωμένα κατά αλφαβητική σειρά, τα οποία αφορούν χώρες, πόλεις, πρόσωπα και σχήματα του κουκλοθεάτρου. Ξεκινά με έναν πρόλογο του Dadi Pudumjee, το σύντομο ιστορικό του εγχειρήματος από τον Jacques Trudeau, τον κατάλογο των συνεργατών με τις συντομογραφίες (σσ. 8 εξ.) και μια εισαγωγή στο κουκλοθέατρο από τον Paul Fournel (σσ. 17 εξ.). Ύστερα ξεκινά το Corps de l'encyclopédie (σσ. 26-772) και ακολουθούν τα παραρτήματα: Répertoire de collection et musées (σσ. 773 εξ.), Répertoire de festivals (σσ. 777 εξ.), Répertoire d'écoles supérieures (σσ. 778 εξ.), Bibliographie générale (σσ. 781 εξ., με 1676 εγγραφές), Bibliographie sélective (σσ. 820 εξ.), Liste des articles thématiques (σσ. 824 εξ.), Liste des noms d'organismes et de leurs variantes (σσ. 825 εξ.), Index des noms de personnes (σσ. 833 εξ.), Remerciements (σσ. 858 εξ.), Crédits des illustrations (σσ. 859 εξ.).

Ωστόσο, το εντυπωσιακό εγχείρημα φαίνεται πως έχει ορισμένες αδυναμίες, που φανεράνονται μόλις αναζητήσει κανείς τα άρθρα σχετικά με το θέατρο σκιών και την Ελλάδα. Συγκεκριμένα: το άρθρο για τον οθωμανικό Karagöz (σσ. 399-401) υπογράφει κάποιος Michèle Nicholas, συγγραφέας ενός γενικού άρθρου «Karagöz: le théâtre d'ombres turcs» στον τόμο του P. Fournel: *Les Marionnettes*, Paris 1982 (1985, 1995). Τα ελληνικά άρθρα υπογράφει μια Yvonne de Sike (Μεγαλέξαντρος και καταραμένο φίδι, σ. 38, Ελλάδα, σσ. 399 εξ.), συγγραφέας ενός τόμου *Les poupées. Une histoire millénaire*, Paris 1998 (και δύο άλλων γενικών τόμων: *Fêtes et traditions populaires en Europe*, Paris 1994 και *Les masques, rites et symboles en Europe*, Paris 1998). Το άρθρο για την Κύπρο (σ. 167) υπογράφει ο Amaranth Sitas, που όμως δεν εμφανίζεται καν στη βιβλιογραφία. Παραπομπές γίνονται σε έναν κατάλογο της Μαργαρίτας Δημητρίου-Πρωτοπαπά στο Λαογραφικό Μουσείο της Λευκωσίας (2004) και σε ένα από τα παλιά άρθρα του Γιαγκουλλή, χωρίς καν αναφορά τόπου και χρόνου (αρ. 1668 της βιβλιογραφίας). Στο άρθρο για τον Φασουλή (σσ. 268-269) το όνομά μου παρατάσσεται δίπλα σε αυτό του Στάθη Μαρκόπουλου, που δεν ξέρω τι έχει προσφέρει στην έρευνα για το παραδοσιακό ελληνικό κουκλοθέατρο, ενώ η σχετική μου μικρή μονογραφία (του 1978), που έδωσε και το έναυσμα για την ενασχόληση με τον Φασουλή, απουσιάζει τελείως από τη βιβλιογραφία: δεν προσφέρεται καμιά παραπομπή σε βιβλιογραφία (ούτε φυσικά στη διατριβή του Α. Μαγουλιώτη ούτε στο άρθρο της Μ. Βελιώτη). Τα δύο άρθρα για τους Σπαθάρηδες (σ. 652) παραμένουν χωρίς υπογραφή, το άρθρο «Karaghiozis» (σ. 399) υπογράφουν ο Στάθης Μαρκόπουλος και ο George V. Spreight, πολύ σοβαρός μελετητής του αγγλικού και ευρωπαϊκού κουκλοθεάτρου, με τον οποίο είχα κάποτε και αλληλογραφία. Παραπομπές γίνονται στη μονογραφία της Linda S. Myrsiades: *Karagiozis heroic performance in Greek shadow theater*, Hanover 1988 και σε μια δεύτερη που συνέγραψε μαζί με τον άντρα της, Kostas Myrsiades: *Karagiozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theatre*, Lexington 1992 (με παραμορφωμένο τίτλο) – έργα που έλαβαν και δυσμενείς κριτικές. Επίσης, γίνεται παραπομπή στην παλαιά μονογραφία του Louis Roussel και μάλιστα με λάθος χρονολογία (1931 αντί 1921). Και αυτό είναι όλο!

Πρέπει να διαπιστώσω στο σημείο αυτό πως η μονογραφία των John McCormick και Bennie Pratasik: *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914* ήταν πολύ πιο ενημερωμένη όσον αφορά το ελληνικό θέατρο σκιών και παρέθετε πολύ περισσότερη και έγκυρη βιβλι-

ογραφία (βλ. την κρίση μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 419-424). Αυτή η απρόσεκτη και απαράδεκτη, εν τέλει, τακτική στη συγκέντρωση βιβλιογραφίας κορυφώνεται στο άρθρο «Grèce» (σσ. 321-323), όπου και πάλι το όνομά μου παρατάσσεται δίπλα στα ονόματα των Στάθη Μαρκόπουλου, Yvonne de Sike και Antigoni Paroussi (άγνωστο τι έχει προσφέρει στην έρευνα του θεάτρου σκιών –στη βιβλιογραφία δεν εμφανίζεται). Από τη βιβλιογραφία απουσιάζουν παντελώς τα έργα μου για τον Καραγκιόζη. Παραπομπές γίνονται στον τόμο *Quand les marionettes du monde se donnent la main*, Liège 1958 (όπου ο Λουκάτος είχε γράψει για τον Καραγκιόζη), στα έργα του Στ. Δαμιανάκου, του Loring Danforth, στη μονογραφία του Δερμεντζόπουλου για το ληστρικό μυθιστόρημα (!), στο ταξιδιωτικό βιβλίο του Hobhouse 1813 (παράσταση στα Ιωάννινα του Αλή Πασά), στην τρίτομη έκδοση του Ιωάννου 1971/72, στον τόμο για τον Αντώνη Μόλλα 1981, στα αναφερόμενα έργα της Μυρσιάδη, στη διδακτορική διατριβή της Αικ. Μυστακίδου 1978 (ούτε καν την ελληνική έκδοση). Αυτό μαρτυρά ασυγχώρητη προχειρότητα, τόσο στην επιλογή των συνεργατών, όσο και στη βιβλιογραφική τεκμηρίωση. Πώς, δηλαδή, φιγουράρω ως συγγραφέας λήμματος, όταν δεν έχω συνεργαστεί (ομολογώ ότι δε θυμάμαι να έχω κάνει κάτι τέτοιο), και πώς, αν άλλοι ληματογράφοι χρησιμοποίησαν τα έργα μου για να συντάξουν τα σχετικά λήμματα, αυτά δεν εμφανίζονται στη βιβλιογραφία; Και έστω ότι στην περίπτωση του Καραγκιόζη άντλησαν από την πλούσια σχετική βιβλιογραφία, που στη βιβλιογραφία του τόμου εμφανίζεται λιγότερα πλούσια (παρά τους 1676 τίτλους), στην περίπτωση του Φαουλής πώς δεν αναφέρεται το βασικό μου έργο του 1978 (στα γερμανικά και σε σειρά του Γερμανικού Ινστιτούτου για το Κουκλοθέατρο), το οποίο γνωρίζουν τόσο οι McCormick και Pratasik (βλ. παραπάνω) όσο και ο J. Morley, που στο περιοδικό της αγγλικής UNIMA αφιερώνει ολόκληρο άρθρο στον ελληνικό Φαουλής (J. Morley: «Fasulis – Traditional Glove Puppetry in Greece», *British UNIMA Bulletin* 104, July 2000, σσ. 5-10); Αυτός ο συγκεκριμένος έλεγχος ρίχνει μια σκιά προχειρότητας στη σύνταξη των λημμάτων και στην οργάνωση πληροφοριοδοτών και πληροφοριών. Εύχομαι τα υπόλοιπα λήμματα αυτού του κατά τα άλλα ευπρόσδεκτου τόμου να μην πάσχουν από την ίδια «νόσο».

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ANNA N. ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

*Η Έρευνα στο Θέατρο. Ζητήματα Μεθοδολογίας*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2010,  
σελ. 338, 55 εκ., ISBN 978-960-08-0514-7.

Αποτελεί ευχάριστο καθήκον να παρουσιάζει κανείς ένα βασικό και άρτιο εργαλείο της θεατρολογικής έρευνας από μια συνάδελφο που εργάστηκε για 17 χρόνια στο Θεατρικό Μουσείο και γνωρίζει από πρώτο χέρι τα προβλήματα της αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης: εδώ και τέσσερα χρόνια διδάσκει και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και γνωρίζει από προσωπική εμπειρία τα προβλήματα των φοιτητών στην κατάρτιση μιας επιστημονικής εργασίας και στην κατανόηση ακόμα της ανάγκης της βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης, των υποσημειώσεων κτλ. Η κοινωνιολογική ματιά των σπουδών της (Πάντειος), η εξοικείωσή της με τα θέματα της πρόσληψης και αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας κοντά στον Γιάγκο Ανδρεάδη (διδακτορική διατριβή στο τμήμα ΜΜΕ της Παντείου με θέμα: *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την Νεοελληνική Κοινωνία*

- *Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης στην Ελλάδα και τα Ορεσσειακά*, Αθήνα 2003, εργασία που τροφοδότησε μια σειρά από άρθρα στους τόμους του Γ. Ανδρεάδη (επιμ.): *Στα ίχνη του Διονύσου - Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα 2005, σσ. 109-130 και της Ό. Μάμαλη (επιμ.): *Φίλιπποι - το θέατρο. Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος 1957-2007*, Καβάλα 2007, σσ. 63-71, καθώς και το άρθρο: «Ορεσσειακά επεισόδια - Όταν το Θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική-θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της *Ορέστειας* του 1903 και η σύνδεσή της με το γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2005-2008), σσ. 121-160, 9 εικ., βλ. και παραπάνω), αλλά κυρίως η πνευματική επίδραση της κ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου στα ζητήματα της θεατρολογικής έρευνας οδήγησαν σε ένα πολύ χρήσιμο εγχειρίδιο μεθοδολογίας και οργάνωσης θεατρολογικών σπουδών και συγγραφής σχετικών επιστημονικών μελετών, το οποίο έχει πολλαπλούς αποδέκτες.

Η διεισδυτική εισαγωγή, που πραγματεύεται από διάφορες οπτικές γωνίες τη συνθετότητα της θεατρολογικής επιστήμης, ανάλογα με το γνωστικό της αντικείμενο, ξεκινά ως εξής: «Το κείμενο που ακολουθεί έχει ως στόχο να συζητήσει και να συστηματοποιήσει ζητήματα με τη μεθοδολογία της μελέτης του θεάτρου. Το εγχείρημα είναι, εννοείται, ιδιαίτερα δύσκολο. Όταν πρόκειται για την καλλιτεχνική δημιουργία, μπορούμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα πεδίο όπου οι διάφορες συστηματικές επιστημονικές προσεγγίσεις δείχνουν πιο εύκολα την ανεπάρκεια παρά την επάρκειά τους. Το καλλιτεχνικό έργο έχει πάντοτε και μια διάσταση που αντιστέκεται στην κατάταξη και την ανάλυση, οι οποίες έρχονται πάντα σχεδόν να μιλήσουν ερήμην του δημιουργού και εκ των υστέρων. Το γεγονός μάλιστα ότι η υποσυνείδητη διάσταση είναι ιδιαίτερα ισχυρή, διαφεύγοντας και από τον ίδιο τον δημιουργό, κάνει το ζήτημα της επιστημονικής προσέγγισης ακόμα πιο σύνθετο και δύσκολο. / Οι δυσκολίες αυτές γίνονται πολύ πιο σαφείς, όταν μελετάμε τη θεατρική τέχνη. Και αυτό, γιατί η τέχνη του θεάτρου διατηρεί, περισσότερο ίσως από κάθε άλλη, το στοιχείο του άπιαστου και του φευγαλέου. Η ατμόσφαιρα μιας παράστασης, η ποιότητα της σκηνηκής ερμηνείας, τα όσα διαμείφθηκαν στις πρόβες, η ανταπόκριση είτε η επίκριση του κοινού είναι ζητήματα που μόνο κατά προσέγγιση μπορούν να αντιμετωπισθούν. Το ίδιο το θεατρικό κείμενο, όταν και όσο υπάρχει στο θέατρο, που μπορεί να βασίζεται και σε προφορικά σενάρια, είναι ένα εντελώς ιδιαίτερο είδος γραπτού λόγου προορισμένο εξαρχής να ξαναγίνει προφορικό, να ζωντανέψει επί σκηνης. Υπάρχουν βέβαια και τα κείμενα των ανθρώπων του Θεάτρου, σκηνοθετών, σκηνογράφων, ηθοποιών. Αλλά και τα κείμενα αυτά μπορούν να είναι τόσο βοηθητικά όσο και παραπλανητικά. [...] Οι παρατηρήσεις αυτές, που θέτουν ήδη μια σειρά από σημαντικά μεθοδολογικά προβλήματα, δεν πρέπει να αποθαρρύνουν την έρευνα, αλλά να την κατευθύνουν σε μια πιο εξορθολογισμένη πορεία. Στόχος κάθε επιστημονικής προσέγγισης είναι η εξακρίβωση, το τι, το πότε, το πού και το γιατί, και αυτή η προσπάθεια είναι κάτι από το οποίο δεν μπορούμε και δεν πρέπει να παραιτηθούμε. Η φιλολογική προσέγγιση των έργων, η ιστορική διακρίβωση του βίου του δημιουργού, του χρόνου και του τόπου της συγγραφής και των παραστάσεων, η καταγραφή της υποδοχής από την εξουσία, την κριτική και το κοινό είναι κάποια από τα βασικά βήματα μιας τέτοιας προσέγγισης. Η ιστορία του θεάτρου ανοίγεται επίσης στην αισθητική ανάγνωση και αποτίμηση των θεατρικών κωδίκων, στην κοινωνιολογική σύνδεση με τις κοινωνικές δομές και συνθήκες, στην ανθρωπολογική προσέγγιση των έργων, των παραστάσεων, των υποκριτικών κωδίκων και των τελετουργιών, καθώς και στην ψυχολογική ανάλυση των βίων και των έργων» (σσ. 13 εξ.). Είναι φανερό πως η μελετήτρια έχει πλήρη επίγνωση της ουσιαστικής αντίφασης μιας «επιστήμης των τεχνών», όπου η αισθητική ουσία αντιστέκεται σε



μια αντικειμενική και μόνο ορθολογική προσέγγιση· στη θεατρική τέχνη αυτή η δυσκολία πολλαπλασιάζεται εξαιτίας του φευγαλέου του δημόσιου γεγονότος «παράσταση». Στη συνέχεια, η Εισαγωγή αναλύει προσδιορισμούς της «Επιστήμης του Θεάτρου», τους πανεπιστημιακούς θεσμούς στην Ελλάδα, το ιστορικό του «Θεατρικού Μουσείου» μέχρι αυτό να γίνει «Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου» και περιγράφει εν συντομία τις θεματικές ενότητες και τα κεφάλαια του έργου.

Το πρώτο μέρος, «Ζητήματα μεθοδολογίας που αφορούν την έρευνα και καταγραφή του 'θεατρικού γίνεσθαι'» (σσ. 27 εξ.), έχει έντονα τη σφραγίδα της πολυετούς εμπειρίας στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου. Αυτή η εμπειρία είναι ιδιαίτερα πολύτιμη για την πρωτοβάθμια έρευνα της παραστασιογραφίας. Με πολλά παραδείγματα και ενδεικτικές φωτογραφίες από θεατρικά προγράμματα αναλύονται οι προβληματισμοί της τεκμηρίωσης μιας θεατρικής παράστασης· η θεατρική παράσταση αποτελεί την πρώτη θεματική ενότητα του «ντοκουμενταρίσματος» της θεατρικής ζωής. Η ερευνητρια υπεισέρχεται και σε τελείως πρακτικά ζητήματα, όπως είναι η αλλαγή του ελληνικού ημερολογίου και η αναγραφή της διπλής ημερομηνίας σε παλαιότερες παραστάσεις. Τα θέματα που θίγονται με τρόπο επαγωγικό και συστηματικό είναι τα εξής: χρονολογικός προσδιορισμός της παράστασης, αναγραφή διπλής ημερομηνίας, θίασος, πρόγραμμα (με πολλές φωτογραφίες), εποχή γραφής του έργου, θέατρο-θεατρικός χώρος, έναρξη-λήξη παραστάσεων, επανάληψη, αλλαγές στη διανομή –προβλήματα τεκμηρίωσης που γνωρίζει όποιος έχει καταπιαστεί με παραστασιογραφίες. Η δεύτερη θεματική ενότητα αφορά τον τίτλο των παραστάσεων (σσ. 65 εξ.): τίτλος θεατρικού έργου, «σύνθετη» παράσταση (περισσότερα από ένα έργο), παραστάσεις τιμητικές–ευεργετικές–επετειακές–ερανικές, επιθεώρηση, όπερα, οπερέτα. Ακολουθεί το κομμάτι «Συγγραφέας – θεατρικό έργο» (σσ. 87 εξ.): άγνωστος τίτλος θεατρικού έργου, αναζήτηση του θεατρικού έργου μέσω των ρόλων, ομοίτιλα έργα διαφορετικών συγγραφέων, η περίπτωση του Κωμειδυλλίου, η «ταυτότητα» του συγγραφέα ως σημείο αναφοράς για το έργο –προβλήματα όλα πολύ γνωστά ειδικά στα έργα «του συρμού» στις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> και τις πρώτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ακολουθούν: «Μεταφραστής – μετάφραση (ξένου έργου ή αρχαιοελληνικού)» (σσ. 98 εξ.), «Διασκευαστής – διασκευή» (σσ. 106 εξ.): για το παιδικό θέατρο, η «περιπέτεια» της διασκευής (με παράδειγμα την *Κυρία με τας καμελίας – Traviata*), «Ο θίασος» (σσ. 114 εξ.): με συνοπτική αναφορά στην ιστορία του προεπαναστατικού θεάτρου (θέλει κάποια ανανέωση της βιβλιογραφίας) και ύστερα για ζητήματα γύρω από την έρευνα και την καταγραφή των θιάσων· «Θέατρο – θεατρικός χώρος» (σσ. 123 εξ.), «Συντελεστές παράστασης» (σσ. 128 εξ.): σκηνοθέτης, σκηνογράφος, χορογράφος, μουσικοσυνθέτης· «Διανομή» (σσ. 137 εξ.), «Πηγές» (σσ. 143 εξ.): θεατρικό πρόγραμμα, αφίσα, φωτογραφία, βιντεοσκοπημένο υλικό, βιβλία σκηνης – έγγραφα θιάσων, καταγραφή στοιχείων παράστασης.

Ενώ το πρώτο μέρος πηγάζει από την εμπειρία των παραστασιογραφιών και της τεκμηρίωσης της θεατρικής ζωής στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, το δεύτερο, «Σχεδιασμός και δομή των μελετών-εργασιών που αφορούν τη θεατρολογία» (σσ. 157 εξ.), στηρίζεται στις εμπειρίες της συγγραφέως στην πανεπιστημιακή διδασκαλία. Και εδώ ξεχωρίζουν διάφορες θεματικές ενότητες: «Ερευνητικά προβλήματα» (σσ. 163 εξ.): η επιλογή του θέματος, η ορθότητα της μελέτης, «επιστημονική μετριοφροσύνη» και «επιστημονική υπερηφάνεια», μεθοδολογικά ζητήματα, μεθοδικότητα και διαίσθηση· «Η αναγκαιότητα των πανεπιστημιακών εργασιών» (σσ. 172 εξ.): η συγγραφέας τονίζει το «δικαίωμα» των φοιτητών να γράψουν εργασίες –είναι κάτι που πρέπει να απαιτήσουν οι ίδιοι–, «Οι ερευνητικές εργασίες ως δικαίωμα και υποχρέωση των

φοιτητών» (σσ. 175 εξ.)· «Προπτυχιακή, πτυχιακή-διπλωματική, μεταπτυχιακή, διδακτορική διατριβή» (σσ. 178 εξ.), «Δομή της ερευνητικής εργασίας» (σσ. 181 εξ.): επιλογή θέματος, σχεδιασμός εργασίας, αναζήτηση και καταγραφή πηγών· «Παραπομπές – Υποσημειώσεις» (σσ. 193 εξ.): η συγγραφέας δεν είναι υπέρ του αμερικανικού συστήματος (υποσημειώσεις στο τέλος, βιβλιογραφία κωδικοποιημένη), που διακόπτει συνεχώς τη ροή της ανάγνωσης· υπεισέρχεται λεπτομερειακά στον τρόπο αναφοράς της βιβλιογραφίας: βιβλία, αναφορά βιβλιοθηκών, τόμοι, επιμέλεια, μετάφραση, περιοδικά-εφημερίδες, εγκυκλοπαίδειες-λεξικά, σύμμεικτοι τόμοι, κλασικά κείμενα, θεατρικά κείμενα, πολυτονικό σύστημα (σε αρχαία και βυζαντινά, αλλά και καθαρόγλωσσα κείμενα), σίχτοι, παραθέματα ξενόγλωσσων βιβλίων, πολλαπλές παραπομπές στο ίδιο βιβλίο, εσωτερικές αναφορές, αναφορά σε ηλεκτρονικό κείμενο (ιστοσελίδα). Ακολουθούν ακόμα: «Παράρτημα – Ευρετήρια» (σσ. 206 εξ.), «Βιβλιογραφία» (σσ. 207 εξ.), «Οδηγίες γραφής» (σσ. 210 εξ.): σαφήνεια κτλ., «Γενικό προσχέδιο εργασίας» (σσ. 215 εξ.), «Οδηγίες εκπόνησης» (σσ. 217 εξ.), «Αξιολόγηση εργασιών» (σσ. 218 εξ.). Διαβάζοντας τις σελίδες αυτές είναι σαν να ακούει κανείς την κ. Βασιλάκου. Το κομμάτι αυτό είναι γεμάτο από πρακτικές συμβουλές αλλά και ευαίσθητες και λεπτεπίλεπτες παρατηρήσεις.

Ιδιαίτερα χρήσιμο και σημαντικό είναι, όμως, το τρίτο μέρος, «Η έρευνα του θεάτρου στο διαδίκτυο» (σσ. 222-296), που προσφέρει πάμπολλες διευθύνσεις ελληνικών διαδικτυακών τόπων (και του εξωτερικού), χρήσιμων και απαραίτητων για τη θεατρολογική έρευνα: θέατρα, αρχεία, φεστιβάλ, πανεπιστήμια, βιβλιοθήκες, δραματικές σχολές, καλλιτεχνικούς οργανισμούς, θεατρικά εργαστήρια, μουσεία, επιστημονικούς φορείς και θεσμούς, ενώσεις, εταιρείες, δίκτυα, ηλεκτρονικά περιοδικά, ιδρύματα και ινστιτούτα, ερευνητικά κέντρα, ομοσπονδίες και συλλόγους, σωματεία, ψηφιακές βιβλιοθήκες, δημόσιες βιβλιοθήκες, συλλογές κτλ. Πραγματικός θησαυρός. Ο τόμος τελειώνει με ένα ευρετήριο θεμάτων (σσ. 297 εξ.), ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 302 εξ.) και μια επιλογή βιβλιογραφίας (σσ. 321 εξ.). Η θεατρολογία δεν απέκτησε μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου, αλλά έναν πρακτικό οδηγό για τις θεατρικές σπουδές και την έρευνα σε θεατρολογικά θέματα, κυρίως την παραστασιογραφία. Και αυτό δεν είναι λίγο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΑΝΤΩΝΙΑ ΧΡΥΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*. Πρόλογος Μ. Γ. Μερακλής, Πορεία, Αθήνα 2008, σελ. 247, ISBN 978-960-7043-77-1.

Στον πρόλογο της μονογραφίας της Αντωνίας Χρυσικοπούλου ο Μιχάλης Μερακλής σχολιάζει τις «αντιθετικές» θεωρίες για το ελληνικό θέατρο σκιών, του Στάθη Δαμιανάκου (κοινωνιολογική προσέγγιση) και του Γιάννη Κιουρτσάκη (ανθρωπολογική αντιμετώπιση) και επισημαίνει πως η μονογραφία της Χρυσικοπούλου αποπειράται μια σύνθεση των αντιθέσεων: «Τον είδε [τον Καραγκιόζη] αφενός ως φορέα της ιστορικής εμπειρίας μιας συγκεκριμένης, οικονομικά υπανάπτυκτης κοινωνίας, όπου οι ταξικές διαφορές υπάρχουν εντονότερα, χωρίς όμως και να συνειδητοποιούνται ανάλογα από τους πολίτες (ακριβώς εξαιτίας της υπανάπτυξης), αφετέρου ως εκφραστή και διαχρονικών και διατοπικών θεμελιωδών αναγκών του ανθρώπου· η κυρία Χρυσικοπούλου δηλαδή ζήτησε να συγκεράσει (τεκμηριώ-

νοντας ισχυρά την παρουσία τους) την ιστορική με την ανθρωπολογική διάσταση» (σ. 13).

Με την ενδιαφέρουσα αυτή διαπίστωση ξεκινά ο αναγνώστης το διάβασμα της Εισαγωγής (σσ. 18 εξ.). Ήδη στην τέταρτη παράγραφο, ανάμεσα στις γενικότερες φύσεως τοποθετήσεις και προσδιορισμούς εννοιών και μεθόδων, συναντά την πρώτη «προγραμματική δήλωση»: «Προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε, με βάση το λόγο του Καραγκιόζη, το νόημα που δίνουν οι νεοφερεμένοι από την αγροτική περιφέρεια κάτοικοι του αστικού κέντρου στην κοινωνική και πολιτισμική τους πραγματικότητα, που δεν είναι απαλλαγμένη από αντιφάσεις και διχασμούς, όπως και η ανθρώπινη προσωπικότητα. Μελετούμε το παρελθόν εντάσσοντάς το στα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, προσπαθώντας να μη χρησιμοποιούμε προκατασκευασμένα σχήματα του παρόντος, αλλά αντλώντας τα στηρίγματα των επιχειρημάτων μας από την ιστορία, τη λαογραφία και την ανθρωπολογία» (σσ. 18 εξ.). Ο Καραγκιόζης μεγάλωσε στις πόλεις σε μια ορισμένη φάση της ελληνικής αστικοποίησης των αγροτικών πληθυσμών, κουβαλάει όμως στην καμπούρα του μια μυθολογική υπόσταση που τον τοποθετεί έξω από κάθε κοινωνικό πλαίσιο, μάλιστα και έξω από κάθε ανθρώπινη οντότητα (βλ. Β. Πούγγερ: «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο για τον Καραγκιόζη», *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα 2005, σσ. 99-116).

Η μελετήτρια επικεντρώνεται στη γλώσσα και το διάλογο του ήρωα και τοποθετεί τις βασικές της μεθοδολογικές επιλογές σε ερωτήσεις όπως: «Οι αντιθέσεις στον Καραγκιόζη αποτελούν μια μορφή ‘κοινωνικής διαμαρτυρίας’ και καθαρής ανατροπής ή συνθέτουν το στοιχείο της ανατροπής με στοιχεία ένταξης στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα των κοινωνικών ομάδων που εκφράζει; Είναι ένα πολιτισμικό προϊόν που εκφράζει μόνο το κοινό μιας εποχής ή έχει ‘αποθησαυρίσει’ βιώματα και εμπειρίες μιας διαχρονικής ανθρώπινης ύπαρξης; Ή, αλλιώς, οι αντιθέσεις και οι αντινομίες του θεάματος είναι ένα μεμονωμένο στοιχείο μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής ή αποτελούν διαχρονικό χαρακτηριστικό της κωμωδίας;» (σ. 23) κτλ.

Έτσι, το πρώτο, σύντομο κεφάλαιο αφιερώνεται στον αντινομικό «ρόλο» του κωμικού (σσ. 27 εξ.) και ξεκινά με σκέψεις και διαπιστώσεις για το κωμικό και το τραγικό, δίνοντας το λόγο κυρίως στην Κατερίνα Κακούρη (*Προϊστορία του Θεάτρου*, Αθήνα 1974) και τις αποφάνσεις της σχετικά με το εθνογραφικό υλικό των δραματοποιημένων τελετών και δρωμένων από τις πέντε ηπειρούς: το δεύτερο μέρος του κεφαλαίου, για το «σοφό τρελό», αναπαράγει με συνοπτικό τρόπο τα πορίσματα του μελετήματός μου «Ο ‘σοφός τρελός’ στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-112, που καταλήγει ακριβώς στον Καραγκιόζη, επισημαίνει όμως πως οι γελωτοποιοί των μεσαιωνικών αυλών, οι καρναβαλικοί «τρελοί» των νεότερων χρόνων και οι fools του Σαίξπηρ έχουν μια εξωκοινωνική οντότητα, βρίσκονται στις παρυφές ή και εκτός της ανθρώπινης κοινωνίας και γι’ αυτόν το λόγο έχουν τη δυνατότητα του ελεύθερου σατιρικού ή και φιλοσοφικού σχολιασμού των τεκταινομένων στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής τους.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι ήδη περιεκτικότερο: «Ο ανατρεπτικός και αντινομικός ‘λόγος’ του Καραγκιόζη» (σσ. 41-82) και παρουσιάζει το υλικό: τα υπό εξέταση κείμενα αντλούνται από τα τυπωμένα φυλλάδια του θεάτρου σκιών, κυρίως τα πρώτα μετά το 1924· ο προβληματισμός αυτής της επιλογής (τυπωμένα κείμενα από ένα θεατρικό είδος που σπυρρίζεται στον αυτοσχεδιασμό και υπάρχει μόνο σε παραλλαγές) είναι γνωστός. Το δείγμα συμπεριλαμβάνει οκτώ έργα: *Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη* του Μάρκου Ξάνθου, *Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις των Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη*, *Το χάνι του Μπαρμπαγιώργου* του Αντώνη Μόλλα, *Λίγο απ’ όλα* του ίδιου, *Ο*

*Καραγκιόζης φαρμακοποιός* του Κώστα Μάνου, *Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος* του Μάρκου Ξάνθου, *Αστραπογιάννης και Λαμπέτης* του Παναγιώτη Μιχόπουλου και *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης κανδηλανάπτης* του Μάρκου Ξάνθου.

Το τρίτο κεφάλαιο μπαίνει ύστερα *in medias res*: «Μορφολογική – Ερμηνευτική ανάλυση» (σσ. 83-208): αναλύονται σε τρεις ενότητες οι λεκτικές και λογικές αντινομίες και αντιφάσεις του χάρτινου ήρωα, που «αποδομούν» τα θεμέλια της καθημερινής λογικής και του συμβατικού ορθολογισμού, ανατρέπουν τους συνηθισμένους κώδικες επικοινωνίας και αποκαλύπτουν τη βιτρίνα της ανεμπόδιστης συνεννόησης των ανθρώπων μεταξύ τους. Στην πρώτη ομάδα, «Κοινωνικο-πολιτισμικά», αναλύονται με παραδείγματα οι εξής αντιθέσεις: Έλλογο – άλογο ή Γνώση – άγνοια, με τον Καραγκιόζη να παραποιεί τη γλώσσα συνεννόησης και επικοινωνίας σε φράσεις non-sense ή να παίζει με κυριολεκτικές και δευτερεύουσες σημασίες λέξεων και εκφράσεων (στο καφενείο: «να πάρω κάτι» και με την έννοια της κλοπής). Ο προσποούμενος παντογνώστης αποδεικνύει τελικά πως και οι άλλοι δεν ξέρουν τίποτα: Ζωή – θάνατος: αντιστροφή των συνηθισμένων νοημάτων –ζωή σημαίνει πείνα και ανάγκη, στο θάνατο χορταίνει κανείς, πεθαίνει χορτάτος (ο γνωστός μονόλογος από το *Λίγο απ' όλα*): Αλήθεια – ψέμα: με παράδειγμα τους κομπογιαννίτες (*Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός*): Δυτικισμός – αντιδυτικισμός: το δίπλωμα γίνεται πάπλωμα, γνώση και άγνοια αντιστρέφονται και σχετικοποιούνται: Σχετικό – απόλυτο: ο Καραγκιόζης «πολύξερος» που δε γνωρίζει τίποτε («στην Ελλάδα είσαι ό,τι δηλώσεις»), το παράλογο με τη λογικοφανή επιφάνεια: Όνειρο – πραγματικότητα: η πείνα προκαλεί φαντασιώσεις, ο Καραγκιόζης ονειρεύεται καρβέλια και μακαρονάδες. Σχολιάζει η μελετήτρια με ένα λεπτό και διεισδυτικό τρόπο: «Οι καταστάσεις που περιγράφονται στο θέατρο σκιών είναι οι καθημερινότητες των θεατών του. Οι συνθήκες κατοικίας και συγκατοίκησης στο ίδιο δωμάτιο και στο ίδιο πάτωμα (όχι κρεβάτι) ήταν βίωμα του κοινού του Καραγκιόζη. Στα αστικά κέντρα, στις παρυφές των πόλεων, η ζωή των νεοφερμένων κατοίκων από την αγροτική περιφέρεια ήταν παρόμοια μ' αυτήν που ζει ο Καραγκιόζης στην παράγκα του. Η υπερβολή δεν ήταν τόσο μεγάλη, όσο μας φαίνεται σήμερα. Και για την πείνα το ίδιο, αν θυμηθούμε και τις ιστορικές μαρτυρίες που αναφέρονται στην έλλειψη σιταριού, στην αύξηση πληθυσμού και στην πείνα που ακολούθησε στην πρώτη περίοδο της ίδρυσης του ελληνικού κράτους, αλλά και μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την κατοχή» (σ. 141). Εδώ θίγονται βασικές συνιστώσες της τεράστιας επιτυχίας του είδους, που ξεπέρασε την επιτυχία των «ασικών» ειδών, της επιθεώρησης και της οπερέτας.

Μια δεύτερη θεματική ενότητα αντιθέσεων αφορά τα «Ηθικά» (σσ. 146 εξ). Ξεκινά με την αντίθεση Ηθικό – ανήθικο: ντροπή είναι η απραξία και η ζητιανιά, όχι η κλοπή και η απάτη· όταν ο Μεγαλέξαντρος τον αποκαλεί Σωτήρα, για να τον βοηθήσει να απελευθερωθεί από το δράκοντα, εκείνος αποφαίνεται πως δεν τον λένε Σωτήρη. Σχολιάζει η μελετήτρια: «Αναποδογυρίζει νοήματα, αξίες, συμπεριφορές και εξυψώνει τη δική του ανάγκη επιβίωσης. Όχι μόνο μιας στενά ατομικής επιβίωσης, αλλά ενδεχομένως και καθολικής, συλλογικής, εκπροσωπώντας το ανθρώπινο σύνολο που γεννιέται και πεθαίνει, που συνεχίζει να υπάρχει, πέρα από τους ηρωισμούς και τα ανδραγαθήματα κάποιων, και που τελικά εκείνο που δοξάζεται μέσα από αυτήν την ατέρμονη πορεία της ανθρωπότητας, είναι η ίδια η ζωή» (σ. 149). Ο Καραγκιόζης, δήλωσα στην παραπάνω μελέτη, είναι θάνατος, καθαρή «δύναμη ζωής» (life force). Το επιβεβαιώνει ο ίδιος στον Αθανάσιο Διάκο, πως δε θέλει να πεθάνει ακόμα: «Πρέπει να πάω χιλίων χρόνων και βλέπουμε». Το σώμα του Καραγκιόζη είναι συλλογικό, καρναβαλικό, γκροτέσκο, είναι γίνεσθαι της ζωής και όχι Είναι που μορφοποιήθηκε σε ένα (ιδανικοποιημένο) σχήμα. Ο αμοραλισμός του είναι πρωταρχικός

και ριζοσπαστικός, όχι άρνηση, άγνοια ή αδιαφορία των ηθικών κανόνων και αξιών, αλλά συνδέεται με το *mundus reversus* του καρναβαλιού, τη γυμνή ζωή. «Ο Καραγκιόζης δεν είναι ένα πρόσωπο και σίγουρα δεν εκφράζει μόνο την εποχή που παιζόταν το θέαμα, αλλά εκφράζει και το συλλογικό, ανθρώπινο υποκείμενο που, ανεξαρτήτως εποχής και συνθηκών, έχει πάντα να αντιμετωπίσει τις ίδιες ανάγκες και να διεκδικήσει πάντα το δικαίωμα στην επιβίωση, στο γέλιο και στην κριτική. Ο Καραγκιόζης εξάλλου δε φοβάται το ξύλο, γιατί δεν το αποφεύγει» (σ. 153).

Αυτό μας οδηγεί στην επόμενη αντίθεση: Ξύλο – επιχειρηματολογία. «Το ξύλο είναι η επιχειρηματολογία του Καραγκιόζη. Είναι το ξύλο που δίνει η κοινωνία στους απόκληρους και πεινασμένους, και από τη θέση του ‘δαρμένου’ ξεσκεπάζει την κοινωνία και κάνει κοινωνική κριτική» (σ. 155). Η μελετήτρια ερμηνεύει τη βία ως ιστορικά αμετάβλητη και συνιστώσα της εξουσίας και το ξύλο που τρώει και δίνει ο Καραγκιόζης ως κοινωνική κριτική, «για να φανερώσει το σκληρό ανταγωνισμό της κοινωνίας» (σ. 157). Γιατί όμως οι βάνανυδες βιαιοπραγίες στην οθόνη προκαλούν τόσο γέλιο; Ο παραλληλισμός με τα οδυνηρά βιώματα της πραγματικότητας δε θα ήταν αυτός καθαυτός τόσο αστείος. Μήπως είναι η ανατροπή και η κατάργηση της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας, η «άλαλη» απάντηση του χειριού στο γλωσσικό και έλλογο επιχείρημα, όταν ο Καραγκιόζης ξυλοφορτώνει τον Χατζηαβάτη, και μήπως η παθητική αποδοχή του ξυλοδαρμού εκ μέρους του, που δηλώνει πως τον απολαμβάνει, είναι το απελευθερωτικό αντίδοτο για τις βιαιοπραγίες της καθημερινής ζωής που οι αδύναμοι, οι κατώτεροι και τα παιδιά φοβούνται; Έτσι, δεν ξέρω αν ικανοποιεί η τοποθέτηση της συγγραφέως στο θέμα: «Η ικανοποίησή του, που έφαγε ξύλο, μας φαίνεται παράλογη, αλλά η εξουσία ξεσκεπάστηκε, έδειξε το αληθινό της πρόσωπο και, βέβαια, αυτό γίνεται στις κωμωδίες, γιατί εκεί μπορεί ο άνθρωπος να αναποδογυρίσει τον κόσμο που δεν του αρέσει και να αντιτάξει το αντεστραμμένο του είδωλο» (σ. 159). Μήπως στην κοινωνιολογική ερμηνεία και δραματουργική οικονομία του ξυλοδαρμού πρέπει να προστεθεί και ένα ανθρωπολογικό ή ψυχο-μυθολογικό υπόβαθρο, καθώς ο ξυλοδαρμός σε όλα τα λαϊκά και κωμικά είδη και τις σχετικές διηγήσεις και μάλιστα σε όλους τους λαούς και πολιτισμούς λειτουργεί με τον ίδιο κωμικό, σχεδόν τελετουργικά κωμικό τρόπο; Δεν είμαι έτοιμος να απαντήσω, αλλά κάποτε θα επανέλθω στο πολύ ενδιαφέρον αυτό θέμα.

Μια τρίτη θεματική ενότητα των αντιθέσεων αφορά τα «Εθνικά» (σσ. 161 εξ.). Πρόκειται για τις ηρωικές παραστάσεις, όπου ο χάρτινος κωμικός ήρωας περνάει στο δεύτερο πλάνο της υπόθεσης. Ήρωας και αντιήρωας συναντιούνται βέβαια και στη μυθική παράσταση του δρακοντοκτόνου Μεγαλέξαντρου. Δεν είμαι βέβαιος αν η αντίθεση αυτή κυριολεκτεί, γιατί ο Καραγκιόζης δέχεται το ρόλο του «αντι-ήρωα» συμβατικά, δέχεται συμβατικά να συμμετέχει στην εθνική υπόθεση της Επανάστασης, επειδή ουσιαστικά «είναι από άλλο πλανήτη» και δεν έχει καμιά σχέση με όλα αυτά. Ωστόσο, η ιστορία του τόπου και ο πατριωτισμός του κοινού (η οικονομική ανάγκη και εξάρτηση του καραγκιζοπαίχτη από τις προσδοκίες του κοινού) τον αναγκάζουν να συμμετέχει («Καραγκιόζης – εθνικό συναίσθημα»): υπάρχουν συγκλονιστικές μαρτυρίες για τις παραστάσεις την εποχή του πολέμου και της Κατοχής. Άλλωστε, ο εξωκοινωνικός χαρακτήρας του Καραγκιόζη είναι έτοιμος να σατιρίσει κάθε εξουσία. Για τον *Κατσαντώνη* του Μόλλα (σ. 185), βλ. και Β. Πούχνερ: «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μύθος της Αριάδνης*, Αθήνα 2001, σσ. 365-393. Το θέαμα, με τη μουσική, τα τραγούδια και τις φορεσιές, τα ονόματα των ηρώων και τα επεισόδια της εποποιίας του Αγώνα, τα βεγγαλικά του φινάλε κτλ. είχε από μόνο του έντονα πατριωτικό χαρακτήρα. Ακολουθούν ακόμα δυο αντιθέσεις: Λόγιος – λαϊκός πολιτισμός (η αντίθεση αυτή δεν ήταν ποτέ απόλυτη

και έχει υπερεκτιμηθεί από τους διανοούμενους προηγούμενων γενεών) και Η αντινομία του Καραγκιόζη (η αδιαφορία των καραγκιοζοπαιχτών για το γλωσσικό ζήτημα, βλ. το έβδομο άρθρο του Μ. Γ. Μερικλή: «Η γλώσσα του Καραγκιόζη» *Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα 1999, σσ. 217-227 και Β. Πούχνης: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 186-202).

Η πολύ ευαίσθητη, σύνθετη και προσεκτική αυτή μονογραφία, που συνδέει το φαινόμενο του θεάτρου σκιών, το λαϊκό γέλιο και το παράλογο της λαϊκής τέχνης και του λαϊκού φαντασιακού με μια σειρά από επιστήμες και γνωστικά πεδία, τελειώνει με τα Συμπεράσματα (σσ. 209 εξ.), μια βιβλιογραφία (σσ. 233 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 239 εξ.). Αποτελεί μια απτή απόδειξη πως και οι τυπωμένες φυλλάδες, με όλες τις μεθοδολογικές και άλλες επιφυλάξεις που τις βαραινουν ως πηγές του είδους, είναι από μόνες τους ένα γόνιμο πεδίο ερευνητικών αναζητήσεων μέσα στη «μεγάλη χώρα» των βασικών ερωτημάτων της *conditio humana*, ειδικά σε εκείνο το τμήμα που προβληματίζεται για το πολύ σύνθετο θέμα, γιατί και για ποιο πράγμα γελάει ο άνθρωπος. Κάτι σαν θλίψη και θρήνος υπάρχει στο ζωικό βασίλειο, κάτι σαν το γέλιο όμως όχι.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΟΣ ΙΝΤΖΕΜΠΕΛΗΣ/ΚΩΣΤΑΣ ΦΩΤΕΙΝΑΚΗΣ

*Νότης Περγιάλης. «Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι»*, Φαρφουλάς, Αθήνα 2010, σελ. 125, 33 εικ. ISBN 978-960-9441-03-2.

Πρόκειται για ένα *hommage* σε μια από τις «μέσες» φωνές του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου, που σήμερα έχει σχεδόν ξεχαστεί και τη θυμόμαστε συνήθως αναφορικά με κάποιους άλλους συγγραφείς (π.χ. τον Καμπανέλλη και την πρόσληψη του Λόρκα στην Ελλάδα, βλ. Β. Πούχνης: «Ο Ματωμένος Γάμος του Federico Garcia Lorca και Το Νυφιάτικο Τραγούδι του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», *Περίτεχνον* 1, 1999, σσ. 68-76 και 2, 1999, σσ. 25-28 και στον τόμο *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Αθήνα 2000, σσ. 271-312· βλ. επίσης του ιδίου: «Το φιλολογικό *ruzzle* της αναστήλωσης: *Χορός πάνω στα στάχνα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ανολοκλήρωτες δημοσιεύσεις – αποσπασματικά χειρόγραφα – ραδιοφωνικές διασκευές», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 207-311). Η αλήθεια είναι πως το συνολικό θεατρικό έργο του δεν είναι καν γνωστό στον πολύ κόσμο και δεν έχει αξιολογηθεί στο σύνολό του. Άλλωστε, ο Περγιάλης ήταν και ποιητής, σεναριογράφος, πεζογράφος, ηθοποιός του κινηματογράφου κτλ.

Το συμπαθητικό βιβλίο είναι μια επαναληπτική *hommage* για τον Περγιάλη, που πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1999 στον ένατο τόμο του περιοδικού «Προσανατολισμοί», αλλά εμπλουτίστηκε τώρα με νέο υλικό. Τα κείμενά του αποτελούνται κυρίως από προσωπικές αναμνήσεις φίλων και γνωστών. Γράφουν οι επιμελητές (Κ. Φωτεινάκης, σσ. 11 εξ., Ε. Ιντζέμπελης, σσ. 17 εξ.), παρατίθεται και μια συνέντευξη με το συγγραφέα (σσ. 31 εξ.), γράφει και ο Β. Καπετανέας-Ροδανός (σσ. 41 εξ.), προσφέρονται άρθρα για το θέατρο του Περγιάλη από θεατρικά προγράμματα (σσ. 52 εξ.) και περιοδικά (σσ. 55 εξ.), ενώ ένα ιδιαίτερο τμήμα του βιβλίου παραθέτει σε φωτογραφίες θεατρικές κριτικές στις εφημερίδες για έργα και παραστάσεις του (σσ. 59 εξ.). Ακολουθούν, σε έντυπη μορφή, θεατρικές κριτι-

κές για τη *Γειτονιά του Τσέχωφ* (1976), το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1975), *Αυτό το δέντρο δεν το λέγανε υπομονή* (1974), *Το χρυσό χάπι* (1960), *Ο Αζάρ ποτέ δεν πεθαίνει* (1981). Ακολουθούν και άλλα σύντομα άρθρα: ένα για τον ηθοποιό του κινηματογράφου (σσ. 81 εξ.), ένα άλλο για τη γλώσσα της αφηγηματικής πεζογραφίας του (σσ. 85 εξ.), αποφάνσεις και κρίσεις ανθρώπων του θεάτρου για τον άνθρωπο, συγγραφέα και ηθοποιό (σσ. 89 εξ.), δημοσιεύεται ο επικήδειος της Κλεοπάτρας Ροντήρη εκ μέρους του Δ. Σ. του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών το 2009. Ακολουθούν, ακόμα, στιχουργήματα του Περγιάλη, μελοποιημένα από τους Γ. Μαρκόπουλο, Μ. Θεοδωράκη και Μ. Χατζιδάκι. Το 2007 ο Δήμος Αγίων Θεοδώρων εξέδωσε την *Ποιητική Συλλογή Νότη Περγιάλη*. Ο Περγιάλης έχει, επίσης, γράψει τρία μυθιστορήματα (*Όταν σηκώθηκαν τα δέντρα* 1971, *Η καπετάνισσα* 1981 και 1986, *Τα παλικάρια* 1983) και διηγήματα (*Το κόκκινο πουλί* 1990). Έχει, ακόμα, γράψει δύο σενάρια (*Αγιούπα* 1957, *Το ποτάμι* 1960), ενώ συμμετείχε ως ηθοποιός σε 18 ταινίες από το 1953 ως το 1983 και σε δύο τηλεοπτικές παραγωγές (*Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* 1975, όπου μαζί με τον Γεράσιμο Σταύρου έγραψε και το σενάριο, *Επιστροφή* 1982). Έγραψε και έργα για το ραδιόφωνο (*Ηχώ και Νάρκισσος, Αστραπογιάννης, Το άλογο του Θανάση, Το γνάπινο άλογο, Τα τελευταία Χριστούγεννα του Παπαδιαμάντη, Ανοιξιάτικη πολιτεία, Κάιν*) και συνολικά 17 θεατρικά έργα, από τα οποία πολλά έχουν παραμείνει ανέκδοτα: *Η ομολογία της ταπεινώσης* (1944), *Ο πόνος γεννάει θεούς* (1948), *Νυφιάτικο τραγούδι* (1949), *Ηλιογέννητη* (1951), *Το κορίτσι με το κορδελάκι* (1954), *Τραγούδι στο Μεσολόγγι* (1957), *Το χρυσό χάπι* (1958), *Μάσκες για αγέλους* (1959), *Η Αντιγόνη της Κατοχής* (1960), *Όμορφη πόλη* (1963), *Το τρελό φεγγάρι* (1964), *Η γειτονιά του Τσέχωφ* (1971), *Ο Άιχμαν και ο παπαγάλος* (1971) *Ο Αζάρ δεν πεθαίνει ποτέ* (1971), *Αυτό το δέντρο δεν το λέγανε υπομονή* (1974), *Άνοιξε η πόρτα* (1986), *Φεγγάρι στις πορτοκαλιές* (2000).

Ανάμεσα στη μικρή βιβλιογραφία γι' αυτόν (25 λήμματα) βρίσκονται μόνο θεατρικές κριτικές, περιστασιακά μικρά άρθρα, λήμματα λεξικών και εγκυκλοπαιδειών κτλ.: η μόνη ουσιαστική ανάλυση ενός έργου είναι το παραπάνω αναφερόμενο άρθρο μου για το *Νυφιάτικο Τραγούδι*. Ίσως θα άξιζε να ασχοληθεί κανείς πιο συστηματικά με μια συνολικότερη αποτίμηση του θεατρικού έργου του, όπως και με άλλες «μέσες» φωνές της μεταπολεμικής δραματογραφίας, που έχουν μείνει στη σκιά της «πρωτοπορίας» της εποχής και οι οποίοι στις θεατρικές σκηνές δε θεωρούνταν κύριοι εκπρόσωποι του νεοελληνικού έργου. Ο μικρός τιμητικός τόμος ξεφυλλίζεται με ευχαρίστηση χάρη στο φωτογραφικό υλικό και αποτελεί συμπαθητικό μνημόσυνο για έναν πολυτάλαντο άνθρωπο, που στην εποχή του ήταν πιο γνωστός απ' ό,τι είναι σήμερα.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ISABELLE MOINDROT (dir.)

*Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*,  
Éditions CNRS, Paris 2006, σελ. 325 (4<sup>ο</sup>), 105 εικ., ISBN 2-271-06424-4.

Πρόκειται για συλλογικό τόμο, στον οποίο συνέβαλαν πολλοί συγγραφείς και μελετητές, με πλούσια εικονογράφηση, ώστε το «θεαματικό» στοιχείο των θεατρικών παραστάσεων την εποχή της αποκορύφωσης του «θεάτρου της ψευδαίσθησης» του 19<sup>ου</sup> αιώνα να γίνει στον αναγνώστη και αισθητικό βίωμα. Δεν είναι τυχαίο πως η διευθύντρια της εκδοτικής επιτροπής, στην οποία ήταν μέλη και ο Olivier Goetz και η Sylvie Humbert-Mougin, αναφέρεται

στην Introduction (σσ. 7 εξ.) συχνά στην κλασική μονογραφία του Denis Bablet: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris 1965 (που δημοσιευμένο επίσης από τις εκδόσεις του CNRS ασχολήθηκε με τις μεγάλες μορφές σκηνοθετών και τις σκηνογραφικές μεταρρυθμίσεις του Μοντερνισμού, που ανέτρεψαν το ρεαλιστικό θέατρο της illusion), γιατί ο τόμος αυτός δίνει τρόπον τινά την «προϊστορία» των ριζοσπαστικών αυτών αναμορφώσεων της σκηνογραφίας από τους Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold κτλ. Η διερεύνηση της θεαματικότητας του θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι συστηματική και δεν αφήνει ακάλυπτο κανένα χώρο. Μια παρουσίαση του βιβλίου δεν μπορεί να κάνει κάτι πολύ διαφορετικό από το να αναφέρει θεματικές ενότητες και τίτλους κεφαλαίων.

Η πρώτη θεματική ενότητα, «Le Spectaculaire: concevoir, produire, conserver» περιέχει τα εξής κεφάλαια: A. Ubersfeld: «L' espace du drame romantique» (σσ. 16 εξ., θεωρία του «τέταρτου τοίχου», μίμηση του κόσμου, το tableau), J. Razgonnikoff: «Fabriquer du spectaculaire d' après le 'Registre des Machinistes' de la Comédie-Française (1806-1844)» (σσ. 24 εξ., πώς δημιουργούνται τα σκηνικά εφέ, σκίτσα και σχέδια), D. Leroy: «Socio-économie du Grand Opéra Parisien» (σσ. 33 εξ., με στατιστικές και υπολογισμούς), M.-O. Gigou: «Conserver le spectaculaire ou De l' utilité de la conservation des mises en scène» (σσ. 47 εξ.). Μια άλλη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο «Le spectaculaire en question: Critique et enjeux esthétiques» και αρχίζει με ένα κεφάλαιο του P. Berthier: «Des Catacombes au Vésuve. Le Spectaculaire romantique commenté par la presse de la monarchie de Juillet» (σσ. 55 εξ., εστιάζοντας στη σκηνογραφική απόδοση της έκρηξης του ηφαιστείου στην όπερα *La Muette de Portici* του Auber). Ακολουθεί η C. Treilhou-Baladé: «Le spectaculaire shakespearien et sa réception à l' époque romantique. L' exemple de 'Macbeth'» (σσ. 61 εξ.). Στη συνέχεια, ο O. Bara πραγματεύεται το θέμα: «L' opéra-comique 'à grand spectacle' sous le Second Empire. Une mise en cause du genre?» (σσ. 70 εξ., κυρίως για τον Meyerbeer), ο Chr. Merlin: «Wagner et le spectaculaire, ou La critique de l' effet sans cause» (σσ. 78 εξ.)· παρόμοιο θέμα έχει ο M. Brzoska: «Wirkung mit Ursache'. Idée esthétique et apparence de spectaculaire dans l' œuvre de Meyerbeer» (σσ. 84 εξ., -για τις όπερες του Meyerbeer ο Wagner διατύπωσε το ρητό «εφέ χωρίς αιτία» [«Oper und Drama», *Άπαντα*, Λειψία 1887, τόμ. 3, σ. 301], που αντιστρέφεται στον τίτλο: «Εφέ με αιτία»· επίσης με τον Wagner ασχολείται ο A. P. Olivier: «Nietzsche Bayreuth 1876. L' adieu au Gesamtkunstwerk» (σσ. 94 εξ., για την τελική αποστροφή του Νίτσε προς τον Wagner).

Η επόμενη θεματική ενότητα αναλύει τα σκηνικά εφέ σε διάφορα θεατρικά είδη, έχει τον τίτλο «Effrois et merveilles» και περιέχει τα εξής κεφάλαια: N. Wild: «Mises en scène de catastrophes dans le Grand Opéra» (σσ. 102 εξ.), B. Prioron-Pinelli: «Le 'sur-spectaculaire' dans 'Le Juif errant', grand opéra de Halévy, Scribe et de Saint-Georges (1852)» (σσ. 110 εξ.), S. Jacq-Mioche: «L' esthétique de l' immatériel dans le Ballet Parisien du XIX<sup>e</sup> siècle» (σσ. 118 εξ.), J.-C. Yon: «La féerie ou le royaume du spectaculaire. L' exemple de 'Rothomago'» (σσ. 126 εξ.), A. Pierron: «Petite scène et grands effets au Grand-Guignol» (σσ. 134 εξ.), S. Lucet: «Tentation des ombres à l' époque symboliste. L' attraction du Chat Noir» (σσ. 138 εξ., είναι η εποχή που η Γαλλία ανακαλύπτει και τον οθωμανικό Karagöz), O. Goetz: «La chanson, 'spectacle' de la Belle Époque» (σσ. 147 εξ.), P. Rousseau: «Le spectacle des sens. La synesthésie sur la scène symboliste du Théâtre d' Art» (σσ. 157 εξ., η «μουσική των χρωμάτων», «Odoroscopie» ή η χρήση των αρωμάτων στο θέατρο).

Ακολουθεί θεματική ενότητα με τον τίτλο «Écritures de spectaculaire» με τα εξής κεφάλαια: H. Lacombe: «La musique comme puissance de mise en scène dans le Grand Opéra» (σσ. 166 εξ.), G. Ducrey: «Victorien Sardou. Les ruses du spectacle fin-de-siècle» (σσ. 174



εξ.), F. Toudoire-Surlapierre: «Le spectaculaire nordique. Théories et pratiques» (σσ. 182 εξ., για τις παραστάσεις του Ίψεν), B. Banoun: «Scène mentale théâtre réel. L' esthétisme de Hugo von Hofmannsthal» (σσ. 189 εξ., με τα περίφημα σκίτσα του Craig για την *Ηλέκτρα* 1905), S. Humbert-Mougin: «La mise en scène de répertoire grec en France du Romantisme à Belle Époque» (σσ. 196 εξ.), J.-L. Besson: «Max Reinhardt, un magicien du théâtre» (σσ. 205 εξ.), B. Picon-Vallin: «Meyerhold au Châtelet: 'La Pisanelle' de D' Annunzio juin 1913» (σσ. 215 εξ.).

Η τελευταία θεματική ενότητα αφιερώνεται στους «Corps spectaculaires», δηλαδή τους ηθοποιούς και την υποκριτική: L. Allegri: «De l' acteur romantique au mythe de la Marionette. Hypothèse pour une modélisation» (σσ. 230 εξ., από το νατουραλιστικό παίξιμο στην εξπρεσιονιστική αφαίρεση του ανθρώπινου στοιχείου από την υποκριτική), K. Henson: «Victor Maurel et le spectaculaire verdien» (σσ. 239 εξ.), J. Goudot: «Pantomime et spectaculaire sur le Boulevard du Crime» (σσ. 245 εξ.), A. Rykner: «Spasmes fin-de-siècle. Le spectaculaire hors texte de la pantomime» (σσ. 253 εξ.), R. Piana: «Les binettes contemporaines: Portraits, charges et 'personnalités'» (σσ. 262 εξ.), J.-M. Leveratto: «Le sexe en scène. L' emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle» (σσ. 271 εξ.), H. Laplace-Claverie: «L' 'americanisation' du ballet vers 1880» (σσ. 280 εξ.), R. Huesca: «La figure du sexuel chez Nijinski (1912)» (σσ. 286 εξ., αναφέρεται στην περίφημη ερμηνεία του *Απογύματος ενός φαύνου* του Debussy στα ballets russes, που δημιούργησε σκάνδαλο στο Παρίσι).

Όπως είναι φυσικό, τα σύντομα δειγματοληπτικά άρθρα δεν παρέχουν ούτε κατά προσέγγιση ικανοποιητική βιβλιογραφική κάλυψη –ομοίως ούτε και η Bibliographie sélective (σσ. 295 εξ.), η οποία χωρίζεται σε θεματικές ενότητες και θεατρικά είδη. Αυτό είναι ανέφικτο σε έναν τόμο τέτοιας υφής και στοχοθεσίας. Μολοντούτο, έγινε μεγάλη προσπάθεια μιας συστηματικής κάλυψης όλων των θεατρικών ειδών –και των λαϊκών με κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών, παντομίμα, music hall κτλ. Χάρη στο λεπτομερές ευρετήριο (σσ. 306 εξ.) προσώπων και έργων ο τόμος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και επιλεκτικά. Στο σύνολό του, πάντως, είναι εξαιρετικά χρήσιμος και λόγω του πλούσιου εικονογραφικού υλικού, επιλεγμένου με προσοχή, και λόγω της σύγχρονης θεατρολογικής ματιάς, με την οποία αντιμετωπίζει το «θεαματικό» ως ένα συστατικό στοιχείο του θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και όχι μόνο. Οι performances των τελευταίων δεκαετιών επενδύουν πολύ έντονα στο καθαρά οπτικό στοιχείο, ενώ οι ίδιες οι καλές τέχνες δραματοποιούν ολοένα και πιο συχνά την παραγωγή τους σε σκηνοθετημένα events.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

### MARVIN CARLSON

*Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, University of Iowa Press, Iowa City 2009 (Studies in Theater History and Culture, ed. by Thomas Postlewait), σελ. XIV+224, μερικές εικ., ISBN 978-1-58729-814-1.

Στη σειρά αυτή έχουν δημοσιευτεί σημαντικές αμερικανικές εργασίες για το θέατρο και η Iowa City και το Πανεπιστήμιό της, κάπου χαμένα στο απέραντο Middle West, είναι ένα από

τα σπουδαιότερα θεατρολογικά κέντρα των Ηνωμένων Πολιτειών. Δεν αφηνιδιάζει, λοιπόν, που σε αυτήν τη φημισμένη σειρά εμφανίζεται το τελευταίο βιβλίο του Marvin Carlson, επίτιμου διδάκτορα του Τμήματός μας, το οποίο συμπληρώνει τη μεγάλη σειρά δημοσιευμάτων του, με το συγγραφέα να προσθέτει σχεδόν κάθε χρόνο και ένα νέο βιβλίο, αειθαλής, πάντα γοητευτικός στην ανάγνωση και διαβασμένος για το κάθε θέμα του. Ως ένας από τους λίγους Αμερικανούς ιστορικούς του θεάτρου έχει ειδικευτεί στην Ευρώπη και παρακολουθεί τακτικά τα τεκταινόμενα στο θεατρικό γίγνεσθαι της Γηραιάς Ηπείρου, ιδιαίτερα τακτικά το ετήσιο Berliner Theatertreffen, το οποίο είναι ένα είδος καθρέφτης για τις γερμανόφωνες παραγωγές της χρονιάς, αλλά διαβάξει τακτικά και το περιοδικό *Theater Heute* και τον κυριότερο γερμανικό Τύπο σχετικά με τις νεότερες παραγωγές. Ετούτη την ιδιαίτερη ενημέρωση για τις γερμανόφωνες χώρες και το γερμανόφωνο θέατρο μπορούσε να παρατηρήσει κανείς και στα υπόλοιπα, έως τώρα, βιβλία του, αλλά αυτή τη φορά αφιερώνει ένα ολόκληρο βιβλίο στο γερμανικό Regietheater των τελευταίων 40 ετών, το «θέατρο του σκηνοθέτη», την πιο καθαρή, ίσως, μορφή της «τυραννίας του σκηνοθέτη» στο σύγχρονο θέατρο.

Το γερμανικό θεατρικό σύστημα, στο οποίο ανήκουν σήμερα συνήθως οι πιο ριζοσπαστικές και ανανεωτικές παραγωγές, χαρακτηρίζεται –ή καλύτερα χαρακτηριζόταν– από τρεις ιδιότητες: α. τη γενναία επιχορήγηση εκ μέρους του κράτους (κάθε πόλη διαθέτει ένα αξιοπρεπές και αντιπροσωπευτικό θέατρο με σημαντικές δυνατότητες αξιολογών παραγωγών), απόρροια μιας πολιτισμικής παράδοσης που τοποθετεί τη θεατρική παράσταση πολύ υψηλά στην ιεραρχία των καλλιτεχνικών εκφάνσεων του πολιτιστικού βίου, β. τη νέα γενιά σημαντικών σκηνοθετών που προέκυψε από τα εικονοκλαστικά γεγονότα του 1968 και γ. τη σύνθεση και σύμπραξη δύο διαφορετικών θεατρικών πολιτισμών με την ένωση των δύο Γερμανιών το 1989, που έδωσε σημαντική ώθηση σε ακόμα πιο νέες αισθητικές αναζητήσεις στη σκηνή. Το ότι αυτή η απόλυτη κυριαρχία του σκηνοθέτη μπορεί να αποβαίνει εν τέλει εις βάρος των νέων θεατρικών συγγραφέων ήταν το κίνητρο της δημιουργίας ενός κινήματος το 1997, το οποίο προσπαθεί να τοποθετήσει εκ νέου το δραματικό έργο στο κέντρο του θεάτρου, κίνημα που όμως δεν απέδωσε σημαντικούς καρπούς (βλ. D. A. Hughes: «Note on German Theatre Crisis», *TDR* 51:4, Winter 2007, σσ. 133-155).

Ο Carlson ξεκινά την περιδιάβασή του στο γερμανικό θέατρο από το 1968 ως το 2008 ως εξής: «In almost every area of production, the German theatre of the past forty years has consistently achieved a level of distinction unique in the international community. Although its formidable system of theatre subsidy has somewhat declined in recent years, its theatres remain among the best funded in the world, and scarcely a town of any size lacks a well-supported and well-attended theatre. There is little doubt that this flourishing theatrical culture has encouraged a remarkably large number of outstanding actors, directors, designers, and, in more recent years, video and film artists. Today such visual elements are incorporated into productions by most leading directors to an extent quite unimaginable in the more conservative English or American theatre traditions. / If one were to consider the last four decades of German drama only in terms of its actors or its designers, it would doubtless be considered one of the great periods of German staging. Its actors, headed by such major talents as Bruno Ganz, Gert Voss, Marin Wuttke, Udo Samel, Corinna Harfouch, Thomas Thieme, and Angela Winkler, provide as brilliant a collection of talent as any period in German theatre history. One could also clearly designate this a golden age of scenic design, boasting such outstanding and innovative designers as Wilfried Minks, Karl-Ernst Herrmann, Anna Viebrock, Bert Neumann, Jan Pappelbaum, and Archim Freyer. Playwriting has been arguably less brilliant, but Heiner Müller is certainly among the major dramatists of the period, while George

Tabori, Peter Handke, Thomas Bernhard, Elfride Jelinek, Botho Strauss, and Franz Xaver Kroetz have brought considerable luster to the modern German theatre.

The dominant figure throughout the period, however, has remained the director. Although many leading actors and certain ensembles are very well known, it is still the director who primarily puts his or her mark on a production, and the careers of leading directors, often associated with a particular ongoing production team including playwright, actors, designers, and the essential and ubiquitous literary manager (or dramaturg) are followed with an avidity almost unknown elsewhere in the world. In Germany, especially in the major theatres, audiences are much more likely to attend a production on the basis of its director than for any other reason. / The dominance of the director has not surprisingly aroused some controversy, especially among those who espouse the traditional view that the major concern of theatre should be the faithful conversion into visual terms of a preexisting literary text. The term *Regietheater* (director's theatre) became in the late twentieth century one of the most familiar critical terms in German theatrical discourse and was the subject of countless articles, essays, and books. The majority of these were written in protest against the excesses of *Regietheater*, when the director imposed an artistic vision on a play or in more extreme cases simply used a play as raw material to make an almost totally independent dramatic creation. Despite widespread conservative opposition to the *Regietheater*, however, the theatregoing public, especially in the major cities, and, equally important, the critical establishment strongly supported the work of innovative directors in the late twentieth century. Every one of the best-known director of this period could be considered to some extent a part of the *Regietheater* phenomenon, even though some, most notably Peter Stein and Claus Peymann, have in recent years become outspoken critics of the *Regietheater* as it currently exists in Germany» (σσ. IX εξ.).

Ως ιστορικός του θεάτρου ο Carlson εξηγεί και τους λόγους: ο θεσμός του σκηνοθέτη ξεκίνησε ουσιαστικά στις γερμανόφωνες χώρες κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα, με τον Heinrich Laube και τον Franz von Dingelstedt (όχι Dinglestedt) στη Βιέννη, τον Karl Immermann στο Düsseldorf, τον Carl von Brühl στο Βερολίνο, τον Richard Wagner στο Bayreuth και τον Georg II. Herzog von Meiningen με τις περίφημες περιοδείες του σε όλη την Ευρώπη. Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα συνεχίζεται αυτή η παράδοση, κυρίως με τον Max Reinhardt, αλλά και τον Leopold Jessner, τον Erwin Piscator και αργότερα τον Μπρεχτ. Στο Bayreuth διακριθίηκε μεταπολεμικά ο εγγονός του Wagner, ο Wieland Wagner, με τις αφαιρετικές παραστάσεις του, εμπνευσμένες από τον Adolphe Appia και τη λιτότητα της εποχής της οικονομικής ανασυγκρότησης μετά τον πόλεμο. Είναι η εποχή του Gustav Gründgens, του Karlheinz Stroux, του Heinz Hilpert, του Μπρεχτ στο Ανατολικό Βερολίνο, ώσπου με τα γεγονότα του 1968 εμφανίζεται μια νέα γενιά εικονοκλαστών σκηνοθετών και αρχίζει η «Stein-Zeit» («εποχή του Peter Stein», ταυτόχρονα σημαίνει και «λίθινη εποχή») με τον Peter Stein, τον Claus Peymann (η παράσταση του έργου του Kleist *Hermannsschlacht* [Μάχη του Ερμάννου] το 1982, αγαπημένου έργου των Ναζί, είχε ως motto τον τίτλο του βιβλίου: «Theater ist schöner als Krieg») και τον Peter Zadek. Έκτοτε έχουν εμφανιστεί δύο άλλες γενιές σκηνοθετών, χωρίς η πρώτη να έχει αδρανοποιηθεί.

Αυτές οι τρεις γενιές δίνουν και τη διάρθρωση του βιβλίου, που ξεκινά με τη θεματική ενότητα «The Old Masters»: Peter Stein (σσ. 4 εξ. –στην περίφημη *Ορέστεια* αφιερώνεται μόνο μια παράγραφος), Peter Zadek (σσ. 26 εξ.), Claus Peymann (σσ. 46 εξ.): ο τελευταίος είναι και ο πρώτος που παρουσίασε συστηματικά νέους συγγραφείς, όπως τον Peter Handke (*Βρίζοντας το κοινό* 1966, βλ. το παλιό μου μελέτημα: «Peter Handke: Θέατρο και πραγματικότητα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 375-392) και τον Thomas Bernhard,

αλλά και τον Peter Turrini και τη νομπελίστα Elfriede Jelinek. Η δεύτερη θεματική ενότητα, με τον τίτλο «The Successors», περιλαμβάνει την Andrea Breth (σσ. 75 εξ.), τον Frank Castorf (σσ. 95 εξ.) και τον Christoph Marthaler μαζί με την Anna Viebrock (σσ. 116 εξ.). Με αυτήν τη γενιά έχουμε περάσει πλέον στην ενωμένη Γερμανία. Η τελευταία ενότητα αφιερώνεται στην ακόμα νεότερη γενιά: «The Next Generation»: Michael Thalheimer (σσ. 141 εξ.), Thomas Ostermeier (σσ. 160 εξ.), Stefan Pucher (σσ. 181 εξ.). Εφόσον όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες δραστηριοποιούνται ακόμα καλλιτεχνικά, οι αναλύσεις των παραγωγών τους οδηγούν στο άμεσο παρελθόν (2008).

Τα επιμέρους κεφάλαια κρατούν την ιστορική σειρά των γεγονότων σε μορφή πνευματικής βιογραφίας και οδηγούν τον αναγνώστη από παραγωγή σε παραγωγή, αναλύοντας εν συντομία τις κατευθυντήριες αισθητικές και ιδεολογικές γραμμές της κάθε σκηνοθεσίας, αλλά δίνουν επίσης, όπως συμβαίνει πάντα στα έργα του Carlson, πλείστες όσες πληροφορίες για συνεργάτες, σκηνογράφους, ηθοποιούς, συνθήκες παράστασης, το θεατρικό βίο της εκάστοτε πόλης, το προφίλ της σκηνης ή του ρεπερτορίου της, αλλά και στοιχεία για την πρόσληψη από τον Τύπο και από έγκυρα ενημερωτικά για το θέατρο περιοδικά, στοιχεία από συνεντεύξεις και άλλο υλικό. Ακόμα, μιλούν και για πολιτικά γεγονότα που συνδέονται με παραστάσεις, οικονομικές συνθήκες, προσωπικές διενέξεις κτλ. Στο βαθμό που μιλάμε κυρίως για σύγχρονες παραστάσεις, η βιβλιογραφία είναι περιορισμένη· ο Carlson δεν αρνείται τον εν μέρει ενημερωτικό χαρακτήρα του βιβλίου (σε ονόματα και τίτλους υπάρχουν και μερικές αβλεψίες· οι αγγλικές αποδόσεις είναι δικές του). Ωστόσο, πρόκειται κυρίως για μια γοητευτική ανάγνωση –και αυτό το έχουν διαπιστώσει όσοι έχουν διαβάσει βιβλία του–: ο Carlson δεν είναι μόνο ιστορικός αλλά και αφηγητής, ο οποίος αφηγείται την Ιστορία του με τρόπο που σε καθηλώνει και δε διακόπτεις εύκολα την ανάγνωση. Γνωρίζω ελάχιστους επιστήμονες που έχουν το χάρισμα αυτό. Κατά τα άλλα, μπορεί μόνο να συμφωνήσει κανείς με την Erika Fischer-Lichte, που δηλώνει στο οπισθόφυλλο του βιβλίου: «This is the most extensive and informative survey on contemporary German theatre available in English. It starts from the beginning of a new golden age of German theatre in the late 1960s and stretches until productions presented at the last Berlin Theatertreffen in 2008, thus covering three generations of leading stage directors. Lucidly analyzing a wealth of wisely selected productions, Marvin Carlson not only gives a highly illuminating account of the variety and innovativeness of German theatre in this period, he also highlights the enormous prestige and significance accorded to theatre as a unique inspirational form of self-reflection within German culture. An indispensable study for anyone interested in contemporary theatre and its relevance for recent theories». Η συνήθως διαφημιστική διάθεση τέτοιων δηλώσεων που προβάλλει ο εκδότης στο οπισθόφυλλο αυτή τη φορά δεν υπερβάλλει. Έτσι είναι.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### THOMAS POSTLEWAIT

*The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge University Press Cambridge 2009, σελ. XI+346, 18 ειχ. ISBN 978-0-521-49570-7.

Εννοείται πως ένα τέτοιο βιβλίο είναι καλοδεχούμενο σε μια χώρα όπου η θεατρική ιστορία δεν έχει ακόμα γραφεί· ή εν μέρει μόνο. Και ο αναγνώστης, γεμάτος προσδοκίες, το

παίρνει στα χέρια του και το ανοίγει. Σε μία από τις πρώτες σελίδες, πριν από τον εσωτερικό ακόμα τίτλο, διαβάζει: «This Introduction –an indispensable ‘how to’ guide for students and teachers alike– investigates the methods and aims of historical study in the performing arts, from archival research to historical writing. Beginning with case studies on Shakespearean theatre and avant-garde theatre, this study examines fundamental procedures and problems in documentary history and cultural history. It demonstrates how historians not only construct various kinds of performance events but also place them in relation to the historical agents, the political and social conditions, artistic traditions, audience responses, and historical periods. Drawing upon scholarship in classics, literary studies, art history, performance studies, and general history, Postlewait shows how to ask appropriate historical questions, construct evidence, use plays as historical documents, eliminate faulty sources, challenge unreliable witnesses, and develop historical arguments and narratives. The book concludes with a survey of the ‘twelve cruxes’ of research, analysis, and writing in theatre history».

Αυτά ακούγονται πολλά υποσχόμενα και ο έμπειρος αναγνώστης ίσως θυμηθεί τη διαφημιστική λειτουργία τέτοιων κειμένων του εκδότη, είτε στην αρχή είτε στο οπισθόφυλλο ενός βιβλίου. Αλλά πρόκειται για ένα *Cambridge Introduction to...* και η φήμη του παραδοσιακού εκδοτικού οίκου του φημισμένου πανεπιστημίου εγγυάται την ποιότητα. Αλλωστε, ο Postlewait δεν είναι κανένας άγνωστος: ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης ίσως θυμάται το συλλογικό βιβλίο *Interpreting the Theatrical Past: Essays in Historiography of Performance*, Iowa City 1989, που εξέδωσε μαζί με τον Bruce McConachie και ο ενήμερωμένος θεατρολόγος ίσως γνωρίζει την πρόσφατη έκδοση που φιλοτέχνησε μαζί με την Charlotte Canning (eds.): *Representing the Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City 2009. Όπως πληροφορείται κανείς από τις εκτενείς Acknowledgements (σσ. VIII εξ.), το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε για πολλά χρόνια, ο συγγραφέας του πραγματοποίησε πολλές σχετικές διαλέξεις και παρουσιάσεις και δημοσίευσε τις ιδέες του σε άρθρα και μελετήματα σε διάφορα περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Στο σημείο αυτό ο ανυποψίαστος αναγνώστης δε συνειδητοποιεί ακόμα αυτό που θα διαπιστώσει κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, ότι δηλαδή η Εισαγωγή αυτή ουσιαστικά είναι μια συρραφή από διάφορα άρθρα που κινούνται γύρω από ζητήματα της θεατρικής ιστοριογραφίας, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν είναι μια πραγματική Εισαγωγή που έχει γραφεί από την αρχή ως το τέλος ως τέτοια. Ακόμα και το γεγονός ότι ο συγγραφέας συνδιαλέγεται με μια σειρά από συγγραφείς και βιβλία της πρόσφατης βιβλιογραφίας αποδεικνύεται μέρος της στρατηγικής αυτής, της χρησιμοποίησης παλαιότερων άρθρων του, τα οποία παρουσιάζει ως προστάδια της συγγραφής του βιβλίου αυτού: στο άρθρο του «Writing History Today: A Review Essay», *Theatre Survey* 41/2 (2000), σσ. 83-108 κρίνει και παρουσιάζει πάνω από δέκα σχετικά βιβλία. Η τακτική αυτή δε θα πείραζε και τόσο, αν τα «ράμματα» τη συρραφής δεν ήταν τόσο εμφανή. Παρά τις προσπάθειες συγκάλυψής τους, ο αναγνώστης μετά το διάβασμα των πρώτων κεφαλαίων αρχίζει να αναρωτιέται τι συμβαίνει.

Ο όρος «Εισαγωγή» είναι κάπως παραπλανητικός και για έναν ακόμα λόγο: πρόκειται για ένα βιβλίο υψηλών απαιτήσεων από τον αναγνώστη, γεμάτο ερωτήσεις και ερωτηματικά, αμφισβητήσεις και σχετικοποιήσεις, προειδοποιήσεις για παγίδες και αυθαιρεσίες, ακόμα και κάποια άρνηση απλής πραγματικής καθοδήγησης κτλ., ένα εγχειρίδιο που σε κάθε περίπτωση περισσότερο αποθαρρύνει τον αρχάριο ιστοριοδίφη του θεάτρου παρά τον ενθαρρύνει στις επιδιώξεις του. Δεν έχει την απαιτούμενη παιδαγωγική δομή μιας Εισαγωγής, αλλά είναι ένας πανδέκτης προχωρημένων μεθοδολογικών προβληματισμών για τον έμπειρο μελετητή, ο οποίος οφείλει να θέτει βασανιστικά ερωτήματα στον εαυτό του, τι

ακριβώς κάνει, πώς το κάνει, για ποιον και γιατί, να ελέγχει τον υποκειμενισμό του, να φανερώνει τις ενδεχομένως υποσυνείδητες απόψεις και τοποθετήσεις του, να μετριάξει τη σιγουριά του, να διασταυρώνει όσο μπορεί τις πηγές του, να είναι δύσπιστος και ποτέ τελείως βέβαιος, να προσέχει τις εναλλακτικές και διαφορετικές λύσεις, να μην είναι απόλυτος, να μην πιστεύει σε μία Ιστορία αλλά σε πολλές ιστορίες, να μη χάνει από το οπτικό του πεδίο άλλες οπτικές γωνίες, διαφορετικές εκτιμήσεις και αξιολογήσεις, να συνδέει καλλιτεχνικά γεγονότα με πολιτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά συμφραζόμενα, με νοοτροπίες, κοσμοθεωρίες, αισθήματα, προσδοκίες, γούστα, με την καθημερινή ζωή, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, την επικαιρότητα και χίλια δύο άλλα. Είναι ένα βιβλίο για πολύ προχωρημένους θεατρολόγους, που λιγότερο δίνει λύσεις παρά θέτει προβληματισμούς. Και ως τέτοιο είναι πολύ ευπρόσδεκτο.

Αυτό ως ένα βαθμό διαφαίνεται ήδη από την Introduction (σσ. 1 εξ), που προσδιορίζει τους όρους «ιστορία» και «ιστοριογραφία» και ξεκαθαρίζει με ποια θέματα το βιβλίο δε θα ασχοληθεί: δε θα αναλύσει άλλες θεατρικές ιστορίες (ως Αμερικανός, που χρησιμοποιεί μόνο την αγγλόφωνη βιβλιογραφία, αγνοεί βέβαια την εξαιρετική μονογραφία του Stefan Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, Zürich 2007, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σσ. 816-823, αλλά στηρίζεται στην πρόσφατη αγγλόφωνη βιβλιογραφία, κυρίως στον R. W. Vince: *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook*, Westport, Conn. 1984, *Renaissance Theatre: A Historiographical Handbook*, Westport, Conn. 1984, *Neoclassical Theatre: A Historiographical Handbook*, Westport, Conn. 1988, βλ. και το άρθρο του «Theatre History as an Academic Discipline», Postlewait/McConachie: *Interpreting the Past*, ό.π., σσ. 1-18). Δεν ασχολείται επίσης με «studies on women's lives and careers, gender construction, feminist methodologies, ethnic and racial studies, and the concept of diversity and difference» (σ. 8). Δεν υπεισέρχεται στις μελέτες του χορού, ούτε στο χώρο των «media studies, postcolonial studies, race theory, cultural studies, gender and sexualities, psychoanalysis» κτλ. (παραπέμπει στον τόμο των J. G. Reinelt/J. Roach: *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992, νέα έκδοση 2007), αλλά ούτε αναλύει τις πολλές σημασιολογικές αποχρώσεις και εφαρμογές της «performance» και «performability» (παραπέμπει στον M. Carlson: *Performance: A Critical Introduction*, New York 2004, για την έκδοση του 1996 βλ. *Παράβασις* 3, 2000, σσ. 305-320). Για τη «theatricality» παραπέμπει στο δικό του βιβλίο, που εξέδωσε μαζί με την T. C. Davis (eds.): *Theatricality*, Cambridge 2003 (ακόμα και στους J. Féral (ed.): «Theatricality: special issue», *Substance: A Review of Theory and Literary Criticism* 31.2 και 3 (2002), σσ. 2-318, W. Sauter: *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City 2000 και «Introducing the Theatrical Event», V. A. Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam 2004, σσ. 1-14), καθώς και στην παλαιότερη βιβλιογραφία, που έχει περάσει συχνά από τις σελίδες της *Παράβάσεως*.

Στο σημείο αυτό, κάνοντας μια μικρή παρένθεση, θέλω να επισημάνω ξανά τον ενοχλητικό και δυσχερή τρόπο ανάγνωσης στον οποίο σε εξαναγκάζει το αμερικανικό σύστημα διάρθρωσης των μονογραφιών, που δεν παραθέτει τις υποσημειώσεις υποσελιδίως αλλά στο τέλος του τόμου, υποβάλλοντας τον αναγνώστη σε ένα συνεχές μπρος-πίσω, το οποίο ακόμα διπλασιάζεται, αφού και οι υποσημειώσεις παραθέτουν τις βιβλιογραφικές παραπομπές σε κωδικοποιημένη συντομογραφία, με αποτέλεσμα να πρέπει να ανατρέχει ο ταλαιπώρος αναγνώστης κάθε φορά ακόμα πιο πίσω, στη βιβλιογραφία. Έτσι, το διάβασμα μετατρέπεται σε μια αγωνιώδη αναζήτηση και περιπλάνηση στις κατακόμβες των «παραλείπομένων», του «μαλακού υπογαστρίου» του έργου και αποθαρρύνει τον ευσυνείδητο αναγνώστη να

αναζητήσει τις πηγές και τη βιβλιογραφία στην οποία στηρίζεται το κύριο κείμενο στο συγκεκριμένο σημείο. Το σύστημα αυτό εμποδίζει τον κριτικό έλεγχο και προβληματισμό και προβάλλει στην ιεράρχηση των τμημάτων ενός βιβλίου το κύριο κείμενο ως μοναδικό άξιο μέρος για ανάγνωση, ενώ οι επιστήμονες γνωρίζουν πολύ καλά πως ο διάβολος βρίσκεται στη λεπτομέρεια, πως η ποιότητα ενός έργου κρίνεται στα επιμέρους και πως το επίκεντρο της αποδεικτικής διαδικασίας βρίσκεται στη συζήτηση των υποσημειώσεων και στις πηγές και τις βιβλιογραφικές παραπομπές. Η «πολιτική» αυτή βέβαια επιβάλλεται και προμοδοτείται και από τους εκδοτικούς οίκους, που επιθυμούν να προσφέρουν ένα οριστικό και τελεσίδικο κείμενο, το οποίο απευθύνεται σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, εκείνο δηλαδή που δε θα ψάξει στις υποσημειώσεις τις βιβλιογραφικές παραπομπές.

Και στο σημείο αυτό να αναφέρω και μια άλλη παρατήρηση, την οποία έχω κάνει πολλές φορές και η οποία φανερώνει την αφανή συσχέτιση επιστήμης και εξουσίας: στη βιβλιογραφία δε βρίσκεται ούτε ένας ξενόγλωσσος τίτλος, ενώ μη αγγλόφωνοι συγγραφείς αναφέρονται μόνο στο βαθμό που τα έργα τους έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά. Με την τόσο προγραμματική ευαισθησία για τις πάσης φύσεως «μειονότητες», τις «αποκλίνουσες συμπεριφορές», τη διαφορετικότητα, τον πλουραλισμό κλπ., πώς επιτρέπεται μια τέτοια «αποικιοκρατική», ιμπεριαλιστική –να μην πω «ρατσιστική»– αντιμετώπιση της επιστημονικής γνώσης; Μια στοιχειώδης γλωσσομάθεια δε θα έπρεπε να είναι από τις αναφαίρετες προϋποθέσεις των ανθρωπιστικών σπουδών; Πώς να κατανοήσεις το πολιτισμικά διαφορετικό, αν δε γνωρίζεις και μια δεύτερη και τρίτη γλώσσα, διαφορετικούς τρόπους σκέψης και έκφρασης; Η γλώσσα εξακολουθεί να είναι –και στην εποχή των εικόνων, των ΜΜΕ, των καθαρά οπτικών performances και του «μεταδραματικού» θεάτρου– το πιο ευέλικτο, πλούσιο και αποτελεσματικό σύστημα επικοινωνίας που γνωρίζει ο ανθρώπινος πολιτισμός. Πώς μια εξαρχής και *per definitionem* διεθνής επιστήμη, όπως η Θεατρολογία, αυτοπεριορίζεται *αλαζονικά* στην αγγλόφωνη και μόνο βιβλιογραφία;

Το πολύ θετικό στοιχείο του βιβλίου είναι πως αποτελεί μια απτή ένδειξη ότι η εποχή των αν-ιστορικών, καθαρά φορμαλιστικών και ολικών προσεγγίσεων στο θεατρικό φαινόμενο έχει περάσει οριστικά και επιτρέπεται πάλι να γράφει κανείς θεατρική ιστορία. Είναι κάτι που ενδιαφέρει την Ελλάδα (βλ. Β. Πούχγερ: «Θεατρική ιστοριογραφία μετά τον εξελικτικισμό και το φορμαλισμό: η ελληνική περίπτωση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 31-43). Αλλά με κάπως διαφορετικό τρόπο. Μετά τις επισημάνσεις των θεματικών αποκλεισμών ακολουθούν οι «προγραμματικές δηλώσεις»: «What, then, is there to consider in historical study? Despite these various exclusions, this introductory study still has a full agenda in the field of historical research features, as they operate in theatre history and performance studies. I will be concerned with various methodological matters, including the uses of primary and secondary evidence, the techniques for applying both internal and external criticism to evidence, the standards of credibility and authenticity that are applied in the examination of documents, the distinction between a source and a fact as well as the distinction between a fact and a piece of evidence, the nature of circumstantial evidence in historical argument, the problem of assigning motives to human actions that occurred in the past, and the relationship between historical events and their possible contexts. / Given my focus on practical matters, this is a ‘how to’ book. And, in some measure, it is also a ‘how not to’ book. For example, the two case studies in Part One –on Shakespearean theatre and avant-garde theatre– provide an opportunity to examine the kinds of methodological procedures and problems that theatre historians confront on a regular basis. By means of these two case studies I illustrate some of the drawbacks that derive from our tendency to sepa-

rate documentary scholarship from cultural history. Throughout the book I offer suggestions about historical practices and warnings about misapplied procedures, but I provide no single model for theatre historians to follow. Instead, I am interested in the basic methods and challenges in historical study that we all share, the fundamental features of historical inquiry. [...] Throughout this book I will refer readers to various resources that might be of interest and value, including the writing of other historians, theatre historians, and philosophers who have helped me to think about the enterprise. And in various notes I will identify publications on specific areas of study and on particular aspects of historical methodology and theory (e.g., recent scholarship on classical Greek theatre, the uses and problems of visual evidence, parallel developments in methods of art history). In this way, I offer a guide to further readings in historiographical scholarship, but each reader may decide what is useful» (σ. 9). Σε υποσημείωση παραδέχεται πως δεν προσφέρει έναν πρακτικό οδηγό θεατρικής ιστοριογραφίας, αλλά περισσότερο θεωρητικούς προβληματισμούς της ιστοριογραφίας εν γένει και ιδιαίτερα της θεατρικής ιστοριογραφίας, που έχει τα δικά της πρόσθετα προβλήματα. Δεν είμαι πεπεισμένος πως το βιβλίο εκπληρώνει όλες αυτές τις υποσχέσεις, αλλά η αλήθεια είναι πως βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με μια πληθώρα από θεωρίες και φιλοσοφίες της ιστορίας και στα επιλεγμένα παραδείγματα που πραγματεύεται η τεκμηρίωση είναι πυκνή, πάντα βέβαια περιορισμένη στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Σε όλο το βιβλίο παρατίθενται μέσα στο κείμενο με διαφορετικό φόντο παραθέματα και αποσπάσματα από διάφορους μελετητές και κείμενα: φιλοσόφους, ιστορικούς, κριτικούς και σχολιαστές του πολιτισμού, μελετητές της θεατρικής ιστοριογραφίας κτλ.

Το υπόλοιπο της Εισαγωγής πραγματεύεται τη συσχέτιση του ιστορικού γεγονότος με τα συμφραζόμενα (context). Αλλά η συσχέτιση αυτή είναι διαλεκτική, γιατί συμμερίζεται εξίσου τις τέσσερις συνιστώσες που καθορίζουν το γεγονός (event): κόσμος, καλλιτεχνική κληρονομιά, συμμετέχοντες και προσλαμβάνοντες. Παράσταση και συμφραζόμενα είναι «στοιχειωμένα» από μνήμες και παραδόσεις (M. Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 469-475). Ενώ οι τέσσερις παράγοντες σχηματίζουν ένα σταυρό, στον οποίο το κέντρο βρίσκεται το θεατρικό γεγονός, κάθε άκρη δε συνδέεται μόνο με το κέντρο αλλά και με την άλλη διπλανή άκρη: «The four binaries need to be turned into triads. Four triangles should be imposed each diagram, linking (1) agent, world, event; (2) agent, artistic heritage, event; (3) audience, world, event; and (4) audience, artistic heritage, event. The 90 degree angles of the four triangles should meet at the central event, with open avenues existing in between the four basic binaries: (1) agents and event; (2) world and events; (3) audiences and events; and (4) artistic heritage and event. Historical influences flow both ways on these avenues. At the same time, moving along the triangles, we can chart the triadic dynamics of the relationships. Each triangle sets up a process of mediation that depends upon the three poles of articulation» (σ. 17).

Φαίνεται πως δεν ξεπεράσαμε τελείως τις σχηματικές παρουσιάσεις των σχέσεων του Schechner (web και fan) ή τα εξαγωνάκια του Greimas. Πώς λειτουργούν τώρα αυτά; «Thus, for instance, if we are attempting to understand an artist's contribution to the event, we need to consider both hermeneutical triangles that shape his or her relation to the event. On the one hand, the artist is necessarily situated in the world, so part of what we find in the event is the artist's personal relation to the world: biographical factors, linguistic codes, sociopolitical conditions, values, beliefs, and views, national experiences and identities, ideologies, and possible understanding. We also need to construct not only the interrelationship between the



agent and the world but also the ways that relationship is delivered into (or arrives at) the event itself. By moving along the three sides of the triangle –in both directions– the agent and world join at the event. The event should be understood as a consequence of all of these operating conditions, as they influence or determine the experiences of the artist, which are realized in the formal features of the event» (σ. 17 εξ.). Το ίδιο συμβαίνει τώρα και με τα άλλα τριγωνάκια: καλλιτέχνης – καλλιτεχνική κληρονομιά, θεατές – κόσμος κτλ. Στην πραγματικότητα πρόκειται για πράγματα απλά και σχεδόν αυτονόητα.

Το περισπούδαστο σχήμα, όμως, είναι μόνο μια προσλαμβάνουσα παράσταση, όπως μαθαίνουμε αμέσως παρακάτω, και δεν προσφέρει ένα μεθοδολογικό οδηγό: «This model of the four hermeneutical triangles may imply that there is a system of analysis that can be applied to historical inquiry. But this model provides no system; it has no set mode of investigation, no preconceived meaning. It is instead a model for how to ask questions. The answers will be all over the map, from project to project. I therefore want to insist that no theory or unifying idea guides this model, which is a preliminary outline for how to avoid systematic and formulaic thinking. The model suggests many places to search, many questions to ask. By attending to these four triads, as each historical event allow, we are capable of enriching our methods of research, analysis, and interpretation. Each of the four triangles sets up the potential for a three-point investigation and analysis. / Another warning: as some readers may have noted, the model is primarily a rough synchronic representation of the theatrical event and its connecting contexts. It suggests ways to investigate the potential conditions that contribute to the full identity of the event, at a specific time and place. There is one crucial aspect of the event that such a chart fails to take into sufficient consideration: the diachronic factor. The model does not guide us to the ways that events in time, one after another, may be connected in a sequence of possible developments and causes. And of major concern, the model does not close the distance between the event and the historian. The event thus occurs at one moment, but the historian, in a different time and place, is a displaced ‘observer’» (σ. 19). Οπότε, το «σχήμα» απομυθοποιείται από μόνο του· αν θεωρήσουμε πως η τοποθέτηση της παράστασης ανάμεσα σε παραγωγούς και δέκτες είναι αυτονόητη, μένει η συσχέτιση της με τον «κόσμο» ή τον «πιθανό κόσμο» (εποχή, κοινωνία, ιδεολογία, προσδοκίες, νοοτροπίες κτλ.) και την καλλιτεχνική κληρονομιά (παράδοση του είδους, αισθητικές προδιαγραφές, θεσμική κατοχύρωση, συνηθισμένες πρακτικές, συντεχνιακή τυποποίηση, ανταγωνισμός κτλ.)· και παραγωγοί και δέκτες συνδέονται με τον «κόσμο» και την καλλιτεχνική παράδοση, ώστε το event να προκύπτει από τη σύμπραξη των τεσσάρων αυτών συνιστωσών.

Αλλά μια τέτοια μηχανιστική, σχεδόν μαθηματική εξίσωση, που μοιάζει και με παιδικό παιχνίδι, αντιβαίνει στη φύση και τη συνθετότητα των ιστορικών γεγονότων και των αιτιών τους, ιδίως των καλλιτεχνικών. Και όχι μόνο: προϋποθέτει μια σχεδόν ιδανική κατάσταση των σχετικών πηγών και μια εξαιρετική διεισδυτικότητα του ιστορικού. Ο ίδιος ο συγγραφέας σπεύδει να το παραδεχτεί: «But besides confronting the gaps in the documentation, problem enough, the historian also struggles with a lack of full and appropriate understanding of the past world and the past artistic heritage. The historian may then misread aspects of the agents’ activities and aims, along the triads of world and artistic heritage, as well as aspects of the reception codes and meanings, along the similar triads. A double set of limitations are thus at play: the partial nature of the documentation, the partial nature of the historian’s understanding. The lack of historical information filters through the gaps in our understanding. Distance always creates problems in historical inquiry» (σ. 20). Υπάρχει και κάτι άλλο: ο ιστορικός γνωρίζει και τη συνέχεια της αλληλουχίας των γεγονότων και έχει την τάση να

συσχετίζει την αλυσίδα των πληροφοριών με κρίκους αιτιοκρατικούς, σχηματίζοντας ένα εξελικτικό σχήμα, όπου η ιστορία αποκτά την πειστικότητα μιας αισθητικά διαρθρωμένης και σκηνοθετημένης αφήγησης με αρχή και τέλος, συνέχεια και συνοχή, παραμερίζοντας τις τομές και ρήξεις, τα ασύνδετα και τα άγνωστα, τα αμφίβολα και τα αναπόδεικτα, χάριν μιας στρογγυλεμένης παρουσίας που ικανοποιεί αισθητικά (άρα και γνωσιολογικά, γιατί το ωραίο θεωρείται κοινώς και αληθινό).

Πολλές θεατρικές ιστορίες είναι γεμάτες από τέτοια δήθεν εξελικτικά σχήματα, τα οποία είναι εν τέλει εν μέρει ή και τελείως φανταστικά. «Further complicating the recovery process is a dangerous piece of knowledge: historians know what came after, so they unavoidably construct events as if the events were pointing in the direction that history actually developed. But that later realization in time of the supposed potential significance of the event is a meaning that exists in the historian's mind, not necessarily in the event itself. A Paul Ricœur reminds us, an event could have happened differently [P. Ricœur: *Time and Narrative*, 3 vols., Chicago 1984-88, τόμ. Α', σ. 97]. Yet because of our belatedness, we subsequently fix it so that it becomes part of a developmental history –part of a plotted narrative. We turn it into something more than –if not other than– it was at the moment of occurrence, still open to the future» (σ. 20).

Έτσι, η έρευνα και η συγγραφή του θεατρικού ιστοριογράφου κινείται, όπως και του εθνολόγου θα έλεγα, ανάμεσα στην αναδίφηση στα αρχεία, τη συγκέντρωση, μελέτη και αξιολόγηση των πηγών, τον αναστοχασμό, την ενδοσκοπήση στις εσωτερικές προϋποθέσεις και προσδοκίες του ερευνητή –στην περίπτωση του εθνολόγου και λαογράφου ανάμεσα στο field work και τον αναστοχασμό. Ο Postlewait επιχειρεί να γεφυρώσει τη διχοτόμηση ανάμεσα σε documentary scholarship και cultural history ή, όπως το λέει ο Joseph Roach, ανάμεσα σε «Theaterwissenschaft» και «Theory» (Reinelt/Roach: *Critical Theory and Performance*, ό.π., σ. 192). Και αυτή είναι μια πρόοδος που δίνει πάλι χώρο σε κάποια ουσιώδη επιστημονικότητα, η οποία θεωρήθηκε της τελευταίες δεκαετίες ως μια «θετικιστική» και ιστοριστική προσέγγιση χωρίς την αναγκαία reflexivity. Ως προς την critical theory ας μου επιτραπεί ο επεικλής χαρακτηρισμός του «θεωρητικού συνονθυλεύματος», που συλλέγει και ανακατεύει μεθόδους και μεθολογίες, φιλοσοφικά ρεύματα και ψυχολογικές σχολές, από το Στρουκτουραλισμό και τη νέα Ψυχανάλυση, τη Σημειολογία και τη σχολή των Annales ως την Αποδόμηση και τη Φαινομενολογία, χωρίς να συγκροτεί κάποιο ενιαίο θεώρημα, και έχει δημιουργήσει ένα εννοιολογικό και μεθολογικό confusio, όπου προς αγαστή σύμπτωση των επιμέρους (τουτέστιν χαοτικότητας) συνυπάρχουν ισότιμα όλα με όλα (βλ. Β. Πούχχερ: *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003). Ο Postlewait φαίνεται πως αναγνωρίζει το αδιέξοδο στο οποίο έχουν οδηγήσει εν πολλοίς οι αν-ιστορικές προσεγγίσεις και στρέφει την προσοχή του στην αρχειακή έρευνα, την αποδεικτική διαδικασία, τη διασταύρωση των πηγών κτλ. «In this divisive battle (also identified by some people as a struggle between positivism and post-positivism or theatre history and performance theory), many of us took sides; the arguments defined much about the transformation of the field of theatre studies in the 1980s and 1990s [παραπέμπει στον τόμο του με τον McConachie: *Interpreting the Theatrical Past*, ό.π. και στα άρθρα: Β. McConachie: «Towards a Postpositive Theatre History», *Theatre Journal* 37, 1985, σσ. 465-486, Μ. L. Quinn: «Theaterwissenschaft in the History of Theatre Study», *Theatre Research International* 20/2, 1991, σσ. 126-136]. Thus, in the opening two chapters I revisit some of the key issues and assumptions of the recent decades. It is time, though, to reformulate the strengths and weaknesses of each side in this dichotomy. Are the apparent differences to be accepted as necessary divisions in historical inquiry?» (σσ. 20 εξ.).

Στο υπόλοιπο της Εισαγωγής δίνει κάποιες κατευθυντήριες γραμμές ως προς το πώς σκέφτεται αυτήν τη γεφύρωση. «My abiding assumption is that certain fundamental concepts –placed in italics in this paragraph– are always operating in our thought processes when we attempt to reconstruct past events. These are *the ideas we think with*. They organize our thoughts; they also organize this book. As we investigate and construct the *archives*, which we analyze on the basis of ideas of *credibility* and *reliability*, we need to *question* the sources that allow us to identify the historical *agents* and their *actions*. We attempt to locate those agents and actions within the appropriate *temporal* and *spatial* dimensions and conditions. We attempt to define not only the *diachronic* and *synchronic* axes for the events but also the shaping conditions of era, epoch, or *period*. Our idea of *location*, as I will argue, helps to place the *events* and put them in their *contexts*. And the location of the historian – in the present and looking backward [...]– is part of the challenge? By means of our ideas of identity, we represent the events. Processes of *identification* and *representation* are crucial in historical inquiry. Then, having *constructed* or *reconstructed* the events, as best we can, we attempt to find ways to *narrate* –to describe, explain, and interpret– the basic conditions: *who, what, where, when, how, and why*. What are the probable, not just possible, stories offered up by the achieved representations? Can we show how events are related to one another in the dynamic conditions of *change* and *causality*? What are the problems, what are the challenges? What is *possible, plausible, probable*, and even *certain* in our search for the historical *truth* (always in the lower case, but still a matter of accurate and inaccurate, possible and impossible)?» (σ. 21 εξ.). Προειδοποιεί πως θα θέσει πολλές ερωτήσεις, θα κάνει πολλές διαφοροποιήσεις, θα εντοπίσει floppy scholarship και παρερμηνείες, σχηματική αναστήλωση των συμφραζομένων κτλ.

Παρά τις τεράστιες δυσκολίες είναι πεπεισμένος πως η θεατρική ιστορία των γεγονότων και των συμφραζομένων έχει κάνει μεγάλες προόδους και έχει να δείξει λαμπρά επιτεύγματα. Αλλά δεν πρέπει να λείπει η αναστοχαστική διαδικασία: με ποια εργαλεία σκεφτόμαστε, ερευνούμε και αναστηλώνουμε. «Consequently, this book, besides providing a primer on historical methodology, demonstrates that it is often possible to reconstruct historical events and their contexts. We are capable of establishing some of the truths that we pursue and seek to understand. No doubt there are many cases in which we cannot reach certainty. Our explanations of the details and meanings of many events, especially from the premodern eras, will remain inconclusive. We lack sufficient information. But our difficulties are not limited to our lack of evidence. *What* we know is also constrained by *how* we know. That is, our questions, along with our answers, are conditioned by *the concepts we think with*. Indeed, this fundamental problem of the concepts we think with provides the organizing topic and principle for this introduction to theatre historiography. Our procedures of definition analysis, explanation, and interpretation contribute to our success and failures as historians» (σ. 22). Κρίμα που δεν έχει διαβάσει τη μονογραφία του Hulfeld (βλ. παραπάνω), η οποία έχει τον υπότιτλο: «Πώς δημιουργείται η θεατρολογική γνώση».

Το Πρώτο Μέρος της μονογραφίας, «Documentary history vs. cultural history: two case studies», περιέχει δύο κεφάλαια: 1) «Documentary histories: the case of Shakespeare's Globe Theatre» (σ. 27 εξ.), που εξετάζει τον τρόπο ανεβάσματος των έργων του Σαίξπηρ στο Globe 1599-1609 και βασίζεται εν μέρει στο άρθρο του «Theatricality and antitheatricality in Renaissance London», T. C. David/Th. Postlewait (eds.): *Theatricality*, Cambridge 2003, σσ. 90-126 και 2) «Cultural histories: the case of Alfred Jarry's *Ubu Roi*» (σ. 60 εξ.) σχετικά με το γνωστό σκάνδαλο στην παράσταση του 1896 στο Παρίσι, το οποίο προκλήθηκε από τις βωμολοχίες του κεντρικού ήρωα ήδη από την αρχή του έργου. Εδώ, ο συγγραφέας δίνει έμ-

φραση στη διαφώτιση των συμφραζομένων του σκανδάλου και στη βασιμότητα των πηγών, οι οποίες στην περίπτωση αυτή είναι βασικά ανέκδοτα. Αυτό απαιτεί κριτική αντιμετώπιση, η οποία γίνεται με τον παλαιό «θετικιστικό» τρόπο. «In terms of historical methodology, what can we learn from this case study of *Ubu Roi*? Given the basic problem of misinformation, we surely need to relearn –or learn for the first time– the procedures of solid, documentary scholarship (the supposedly retrograde procedure of positivist historians). Historians should be able to describe what actually happened. And did not happen. In order to do this, we have to follow some basic procedures of source criticism. We need to question, not just declare» (σσ. 84 εξ.). Όπως δείχνουν τα δύο αρχικά κεφάλαια, case studies όπως τις ονομάζει, η διχοτόμηση ανάμεσα σε documentary scholarship και cultural history είναι ψεύτικη. «The commitment to documentation is not an antiquarian vice to be overcome; it is one crucial aspect of the historian's sensibility and responsibility. We gain nothing as historians by trying to set up an opposition between documentary and cultural history. Description and analysis go hand in hand with explanation and interpretation. Each well-documented theatre event requires a well-developed contextual understanding» (σ. 85).

Με αυτές τις ξεκάθαρες διαπιστώσεις της αξίας των παραδοσιακών μεθόδων της κριτικής των πηγών περνάμε στο Δεύτερο Μέρος της μονογραφίας: «Historical vs. theatrical events», που αποτελείται από δύο κεφάλαια: 3) «The historical event» (σσ. 89 εξ.), το οποίο μας εισάγει στην ιστορική έρευνα εν γένει, η οποία κατά το συγγραφέα οργανώνεται σε τρεις φάσεις («First, one investigates the historical topic and subjects in order to discover the relevant sources; secondly, one criticizes, analyzes, and synthesizes the sources by turning artifacts into facts; and thirdly, one arranges the facts as supporting evidence for an argument; in this way, one offers an interpretation of the significance of these facts, placing them in the most appropriate context. Finally, one organizes the study and communicates the results, usually in some kind of narrative», σσ. 90 εξ.) και 4) «The theatrical event» (σσ. 117 εξ.), όπου αναλύεται η ιστορική σημασία (πέραν της καλλιτεχνικής) της παράστασης της *Καλύβας του Θείου Τομ* το 1852 και της ιρλανδικής *Νόρα* το 1889 στο Λονδίνο. Το κεφάλαιο στηρίζεται στα άρθρα του συγγραφέα: «The London Stage: 1895-1918», *The Cambridge History of British Theatre III*, Cambridge 2004, σσ. 34-59 και «Georges Edward and Musical Comedy: The transformation of London Theatre and Society, 1878-1914», T. C. Davis/P. Holland (eds.): *The Performing Century: Nineteenth Century Theatre's History*, Houndsmill, Basingstocke 2007, σσ. 80-102 και αντλεί υλικό κυρίως από τη μονογραφία του: *Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign*, Westport, Connecticut 1986. Ολόκληρο το δεύτερο μέρος στηρίζεται και στα άρθρα «History, Hermeneutics, and Narrativity», J. Reinelt/J. Roach (eds.): *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992, σσ. 356-368 και «A Matter of Credibility: Constructing Events in Theatre History», V. Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events – Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam 2004, σσ. 33-52.

Προς το τέλος του κεφαλαίου (σσ. 147 εξ.), για να διαφωτίσει τις σύνθετες διασυνδέσεις και διαπλοκές ανάμεσα σε θεατρικό γεγονός, συμφραζόμενο, ιστορική σημασία και εξήγηση με την ερευνητική κατάσταση, ασχολείται με τις γνώσεις μας για το αρχαίο ελληνικό δράμα και τις παραστάσεις του, όπου το πρόβλημα των πηγών και της κριτικής των πηγών είναι καθοριστικό και βασανιστικό. Ο συγγραφέας έχει πλήρη εποπτεία της πρόσφατης αγγλικής βιβλιογραφίας. Στην περίπτωση αυτή η ανάγκη εφαρμογής πολλαπλών μεθόδων είναι αναπόφευκτη, ιδιαίτερα της φιλολογικής, γιατί στα δραματικά κείμενα ως ένα βαθμό είναι εγγεγραμμένα τα στοιχεία της παράστασης και οι βασικές ιδέες της κοινωνίας και της εποχής, αλλά με έναν πολύ έμμεσο τρόπο και με τα φίλτρα του δημιουργού τους: «Because

of the nature of these doubling relationship within the dramatic text, the theatre historian should be an accomplished literary scholar, skilled at textual criticism yet skeptical about the potential parallelisms between text and context. Then, when attempting to reconstruct a theatre event, the theatre historian could use a special compass for navigating the turns and twists implied by the mysterious historical map offered up by a dramatic text. These texts present to us reflections of reflections of reflections. All of these doubling relationships in the historical sources add to the historiographical difficulties that theatre historians must consider when trying to reconstruct that two-part identity of the performative action and the representative event» (σ. 151).

Και το Τρίτο Μέρος, «Placing events within their contexts», αποτελείται από δύο κεφάλαια: 5) «The criteria for periodization in theatre history: definitive categories for events» (σ. 157 εξ.), βασιζόμενο στο άρθρο του συγγραφέα: «The Criteria for Periodization in Theatre History», *Theatre Journal* 40/3 (1988), σσ. 299-318, και 6) «The idea of the 'political' in our histories of theatre: causal contexts for events» (σ. 196 εξ.), στηριζόμενο στο μελέτημα «Theatre Events and their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theatre History», Reinelt/Roach: *Critical Theory and Performance*, ό.π., σσ. 198-222. Στο πρώτο από τα δύο αυτά κεφάλαια ο Postlewait επιχειρεί αρχικά ένα ιστορικό survey για τις περιοδολογήσεις από την αρχαιότητα ως τον Brockett (την Ιστορία του χαρακτηρίζει ως «register of names, places, titles, techniques, terminologies, and events», σ. 169, αντιπαραβάλλει στη μέθοδο αυτή τις case studies του τόμου των Ph. Zarelli et al.: *Theatre Histories: An Introduction*, New York 2006, Zarilli στη βιβλιογραφία, σ. 338), στεκόμενος ιδιαίτερα στις προτάσεις του Schlegel. «[...] most histories fail not only to consider the reasons for establishing period concepts but also to provide the analysis of the relationship between social history and artistic practices» (σ. 170). Ως παράδειγμα μιας μη συμβατικής περιοδολόγησης αναλύει τη μονογραφία *The Seven Ages of Theater* του Richard Southern (1961, βλ. και Β. Πούγχερ: *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985, σσ. 84-85), συζητάει επίσης προτάσεις περιοδολόγησης στην ιστορία των τεχνών (π.χ. Wölfflin –εδώ θα είχαν θέσει και οι δυο τις μονογραφίες του René Hocke: *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, 2 τόμ., Hamburg 1957 και *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959, για τον κλασικισμό και το μανιερισμό, ακριβώς επειδή κινούνται διαχρονικά, από την αρχαιότητα ως τη μοντέρνα τέχνη και λογοτεχνία).

Και για να δώσει το παράδειγμα του πόσο ετερόκλητα τελικά είναι τα κριτήρια της περιοδολόγησης στη θεατρική ιστοριογραφία παραθέτει έναν ολόκληρο κατάλογο: «Here, for illustration, are some of the current designations we use for defining the periods of theatre history: (1) *political empires and dynasties*: Egyptian, Athenian, Hellenistic, Roman, Holy Roman, Hapsburg [sic], Georgian, Czarist, communist; (2) *monarchies*: Elizabethan, the court theatre of Louis XIV, Restoration, Victorian, Edwardian; (3) *traditional eras*: classical, medieval, Renaissance, Enlightenment, modern; (4) *normative attributes*: primitive, ceremonial, festival, mannerist, neoclassical, traditional, amateur, professional, bourgeois, working class, popular; (5) *nationalities*: French, English, Irish, Russian, American; (6) *pan-nationalism*: Soviet, Asian, Scandinavian, German, eastern European, Malaysian, African; (7) *linguistics*: Chinese, Latin, German, Spanish, Turkish, Japanese; (8) *religion*: Hindu, Dionysian, Christian, Protestant, sacred, secular; (9) *philosophical schools, systems of perspectives*: Stoicism, Scholasticism, humanism, rationalism, individualism, relativism, existentialism, absurdism; (10) *chronology*: pre-Greek theatre, *quattrocento*, the seventeenth century, the 1890s, the theatre between the wars; (11) *institutions (religious, political, social, or economic)*: church, feudalism,

court societies, capitalism, communism; (12) *modes of institutional support*: clerical, artisanal, municipal, governmental, patronal, commercial; (13) *organizational formations*: bardic, guild, academies, professional societies, professional unions, artistic movements, artistic factions; (14) *art and literary movements*: romanticism, naturalism, avant-gardism, expressionism, modernism, postmodernism; (15) *audience types*: aristocratic, communal, folk, bourgeois, popular, elite; (16) *performance modes and styles*: Atticism, Noh, Kubuki [scr. Kabuki], baroque, realism, theatricalism, illusionism, anti-illusionism; (17) *kinds of architectural spaces*: ceremonial center, free-standing altar, amphitheatre, temple, guild and manor hall, courtyard, unroofed building, roofed building, boxed playhouse, fan-shaped auditorium, performance hall; (18) *kinds of stage spaces*: open, enclosed, facade, picture-frame, round, thrust, found; (19) *famous people*: Aeschylus, Shakespeare, Garrick, Kean, Ibsen, Bernhardt, Barrault; (20) *modes of dramatic representation*: mythic, ritualistic, historical, contemporary; (21) *forms of drama*: classical tragedy, Roman tragedy, Renaissance tragedy, neoclassical tragedy, opera, bourgeois tragedy, naturalistic tragedy, tragicomedy; (22) *styles of visual art and architecture*: classical, baroque, mannerist, rococo, romantic, realistic, modernist, postmodernist» (σ. 189).

Δε θα υποκίψω στον πειρασμό να σχολιάσω και να κριτικάρω τις έννοιες αυτές, που δε λειτουργούν όλες ως κριτήρια περιοδολόγησης· ο συγγραφέας απλώς ήθελε να δώσει μια εικόνα της διαφορετικότητας των κριτηρίων που εφαρμόζονται (και που δεν περιορίζονται σε εποχές ή αισθητικές). Αλλά ένα άλλο σημείο κυρίως τον απασχολεί: τα όποια κριτήρια που επιλέγονται για την περιοδολόγηση ενέχουν ήδη μια a priori κατάταξη που επιβάλλεται στο υλικό, πράγμα που σημαίνει και μια ορισμένη ερμηνεία. «It should be clear that the periodization is always more than a descriptive matter because it is a process of concept formation, an ordering process imposed upon the historical data. It is a form of representation, a 'representing' that must necessarily balance between documentation and interpretation, reconstruction and deconstruction. The designated periods constitute a pattern of regulation, an interpretive choice and perspective. Yet in theatre historiography today the widespread practice is to act as if the many taxinomies and categories all exist in grand equality and free interchange, to be used or ignored as each historian desires. We jump from category to category or mix them without the slightest sense of logical contradiction. This simultaneous embrace of many propositions, instead of being a sign of a wise pluralism, is rather the evidence of our confusion, our failure to know how our thought is being directed, even conditioned, by the terms and systems we take up. The discourse of periodization is one of the most powerful and pervasive controls on historical inquiry and understanding» (σ. 191).

Χωρίς να καταλήξει σε κάποια συστηματική μεθοδολογία («There is no systematic way to proceed») προτείνει τις εξής αρχές: 1) η ομαδοποίηση γεγονότων, ανθρώπων, έργων, συνθηκών κτλ. να ακολουθήσει την αρχή της συγχρονικότητας: περιοδολόγηση σημαίνει πάντα και γενίκευση· 2) καμιά κατηγορία χαρακτηρισμού δεν είναι απόλυτη –πολιτική, της κοινωνικής νόρμας, αισθητική κτλ.– και ικανή να προσδιορίσει το σύνθετο φαινόμενο του θεάτρου, ούτε επιδέχεται μια άμεση ιεράρχηση (μερικές φορές ακόμα και συσχέτιση): η μορφολογία του θεάτρου δεν είναι απλώς επιφανόμενο των κοινωνικών συνθηκών και οι κοινωνικές συνθήκες δεν είναι απλώς το background για τη μορφολογία του θεάτρου· 3) όλα τα κριτήρια αυτά είναι απλώς προσλαμβάνουσες παραστάσεις, εργαλεία προσέγγισης και κατάταξης (conditional interpretations) και όχι υπαρκτές οντότητες· 4) οι ετικέτες χαρακτηρισμού μιας περιόδου περιέχουν και ανεξέλεγκτες και ανεπιθύμητες συνυποδηλώσεις· 5) χρειάζονται και συνδυασμοί χαρακτηρισμών, που πρέπει να εξηγούνται στα συμφραζόμενά τους (π.χ. «νεότερα χρόνια» αντί για Αναγέννηση· εδώ θα μπορούσα να αναφέρω τον όρο

«Κρητική Αναγέννηση», βλ. Β. Πούχνης: «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 339-365)· 6) χρειάζεται μελέτη και ανάλυση των ταξινομικών συστημάτων, όχι απλώς αποδοχή και χρήση τους· 7) ιστορία σημαίνει αλλαγή, είτε ως εξέλιξη είτε ως επανάσταση –η φύση των αλλαγών αυτών πρέπει να μελετηθεί (growths, diversions, anomalies, disjunctions, ruptures, and discontinuities)· 8) οι τρόποι της αφήγησης της ιστορίας πρέπει να ελεγχθούν· 9) κάθε περίοδος είναι απλώς μια ιδέα, ένα εργαλείο, αλλά και κάθε περίοδος δεν έχει μόνο μία ταυτότητα («Our period terms always capture too much and too little. Contradiction is in the nature of periodization»). Πρόκειται για μια επεξεργασμένη μορφή προβληματισμών, τους οποίους έχει αντιμετωπίσει, θέλω να πιστεύω, κάθε ιστορικός του θεάτρου.

Το άλλο κεφάλαιο αφορά τη συσχέτιση παραστάσεων και έργων με την περιορέουσα κοινωνική πραγματικότητα («πολιτική»). Αυτό μπορεί να γίνει με δύο αντιθετικούς ή και συνθετικούς τρόπους: «We can investigate the political topics, themes, issues, viewpoints, and agendas that get expressed in plays, productions, theatre groups, and artistic movements. Or, by shifting the focus, we can describe the political condition within the historical matrix that shape dramatic literature, the theatrical arts, performance events, and cultural practices» (σ. 197). Σε μερικές περιπτώσεις τα συμφραζόμενα μιας παράστασης αποτελούν πλέον την ουσία του έργου, π.χ. στις αυλικές παραστάσεις ή σε έργα με την «αποθέωση» του αυτοκράτορα. Αυτά τα συμφραζόμενα μπορεί να μην είναι μονοδιάστατα και μπορεί να έχουν μια πολλαπλότητα από σημασίες και μηνύματα· επίσης, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος των εκ των προτέρων «υποθέσεων εργασίας» που απλοποιούν τα πράγματα. Η «πολιτική» ή ιδεολογία που σχετίζεται με το θεατρικό φαινόμενο εντοπίζεται σε τουλάχιστον τρία διαφορετικά επίπεδα: 1) άτομα, ομάδες, κινήματα, θεατρικοί οργανισμοί, 2) πολιτιστικοί θεσμοί, κυβερνήσεις, οικονομικά συστήματα και 3) νοοτροπίες μακράς διάρκειας ή ιδεολογίες μιας εποχής που ελέγχουν το στοχασμό, το δημόσιο διάλογο και τις πρακτικές.

Με βάση αυτές τις διαφοροποιήσεις, ο Postlewait προτείνει εννέα διαφορετικούς τρόπους σχετικά με το πώς θα έπρεπε να συσχετίζεται το «κείμενο» με το συγγείμενο, το θεατρικό γεγονός με την κοινωνική δομή (σσ. 213 εξ.): (1) Politics can be located in the ide-  
 olect of each person, dramatic text, performance, or event –that is, in the individual features of the artists, documents, works, and actions that provide specificity and particularity, (2) Politics can be located in the intentions, motives, and aims of the individuals or agents who produced the dramatic performance texts, (3) Politics can be located in the artistic heritage: the conventions, traditions, canons, genres, styles, norms, and recurring patterns of drama and theatre that any specific text of performance draws upon and uses as part of its basic craft, (4) Politics can be located in the ways a theatrical text or performance may resonate with current events within the community or nation, (5) Politics can be located in the social and economic organization of theatre itself, its management procedures, its business practices and commercial aims, its institutional qualities, its social and economic place in a theatre culture, a city, and a country, (6) Politics can be located in the social, economic, and political organizations of the society itself, outside of the theatre; that is, in the distinct aspects of communal, national and international systems that define and order human activities, (7) Politics can be located in the available political and rhetorical discourses of an era, (8) Politics can be located in the general mentality, ideology, Zeitgeist, or discursive formations of a culture –its basic system of beliefs, assumptions, and intellectual practices, (9) Politics can be located in the reception rather than the production of the artwork; that is, in the audience’s responses, perceptions, and modes of understanding –those processes of recognition, acceptance, rejec-

tion, accommodation, interpretation, and evaluation that are the register and final site of meaning in cultural activities.

Το Τέταρτο (και τελευταίο) Μέρος, «Summing up», με το μοναδικό κεφάλαιο 7, «The theatrical event and its conditions: a primer with twelve cruxes» (σσ. 225 εξ.), δεν είναι πραγματικά Συμπεράσματα των προηγουμένων, αλλά ένα άρθρο, το οποίο έχει δημοσιευτεί από το 1991 με τον τίτλο: «Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes», *Theatre Journal* 43 (1991), σσ. 157-178. Ο συγγραφέας αρέσκεται, όπως θα έχει παρατηρήσει ο αναγνώστης, στην απαρίθμηση σημείων, που προσδίδουν στα γραπτά του την ψευδαίσθηση του οριστικού και τελεσίδικου. Αυτός ο Δωδεκάλογος των δυσκολιών της θεατρικής ιστοριογραφίας (crux είναι ο σταυρός, η δυσκολία, το δυσεπίλυτο ζήτημα) έχει ως εξής: Crux 1: the endogenous features of a theatrical event, including not only the whole or unified action and its codes of representation but also the motivations, aims, and purposes of the initiating agent or agents of an event (επομένως η σημειολογία της θεατρικής παράστασης πρέπει να συμπληρωθεί από την ιστορική διαφώτιση των κινήτρων και στόχων του εγχειρήματος και των ανθρώπων που το οργανώνουν και συμμετέχουν), Crux 2: the encompassing or exogenous conditions that directly and indirectly contributed to the event's manifest identity and intelligibility (αυτό αφορά την τεκμηρίωση της μοναδικότητας μιας και μόνης ιστορικής παράστασης), Crux 3: the signifying codes, values, and systems that constituted the event as a comprehensible occurrence in its own time (αφορά το υλικό από συμβάσεις, αξίες κτλ. που χρησιμοποιεί η παράσταση), Crux 4: the partial documentation of the event by a limited number of the participants, witnesses, and social organizations (αφορά το δυσεπίλυτο πρόβλημα της τεκμηρίωσης, του ντοκουμενταρισμού της παράστασης μέσα από τις πηγές), Crux 5: the extraneous or extrinsic causes that modify, limit, or distort a document's reliability (αφορά τη ζήτηση της βασιμότητας της πηγής, που πάντα πρέπει να ελέγχεται, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό), Crux 6: the conditions effecting the preservation and subsequent survival, however piecemeal and random, of the documents of record (για το ιστορικό της επιβίωσης του εκάστοτε τεκμηρίου, πώς και γιατί σώθηκε, που μπορεί να δια φωτίσει τη βασιμότητά του), Crux 7: the contemporary processes that identify an event as noteworthy and significant, thus giving it historical status, often to the exclusion of other events (αφορά τη διαδικασία αναγνώρισης μιας παράστασης ως σημαδιακής μέσα στην εποχή της, ως πραγματικά ιστορικού γεγονότος, συχνά εις βάρος άλλων θεατρικών γεγονότων), Crux 8: the commentary that build up, person by person, age by age, around an event, describing and circumscribing it, to the exclusion of other historical events and perspectives (συνέχεια της προηγούμενης δυσκολίας, πώς φτάνει κανείς στις επιλογές περιγραφών και παραδειγμάτων μιας θεατρικής ιστορίας), Crux 9: the codes discourses, values, and cultural systems of the historian's own time that shape understanding of the past (τα φίλτρα του παρόντος, με τα οποία ο θεατρικός ιστορικός βλέπει το παρελθόν), Crux 10: the ideas of change that historians use to describe sequences and interpret causes of events (πώς συρράπτεται το υλικό και παρουσιάζεται, με ποια σχήματα εξελικτικισμού και αιτιοκρατικής συνοχής, πώς ο ιστορικός διαρθρώνει την ιστορία του και τη σκηνοθετεί στο χαρτί), Crux 11: the rhetorical tropes and narrative schemes that historians use to construct the past (με ποιος τρόπους και με ποιες γλωσσικές υφολογίες κατασκευάζεται η «ιστορία», η αλληλουχία των επιλεγμένων γεγονότων), Crux 12: the reading formations, assumptions, values, and expectations of each person who, as audience for the historical report, attempts to understand what is written about the event (αφορά τον αναγνώστη της ιστορίας, τον ορίζοντα προσδοκιών του, τις αξίες κρίσεών του κτλ.).



Κλείνοντας ο συγγραφέας διαπιστώνει και πάλι την ανάγκη της αυστηρής ιστορικής έρευνας, για να φτάσει κανείς σε έναν αξιόλογο βαθμό βασιμότητας και πειστικότητας, αποφεύγοντας τις παγίδες των λανθασμένων πληροφοριών και της σχηματικής εκτίμησης. Επαναλαμβάνω αυτές τις διαπιστώσεις, γιατί δικαιώνουν έναν τρόπο επιστημονικής εργασίας, που για δεκαετίες είχε την οσμή του πεπαιτωμένου Θετικισμού και Ιστορισμού, τη φήμη μιας περιφρονημένης πρακτικής που έχει ξεπεραστεί οριστικά από τις μεθόδους της ολιστικής προσέγγισης (Δομισμός, Σημειολογία). Από την άλλη, βέβαια, πρέπει να παραδεχτεί κανείς πως δεν υπάρχει μία Ιστορία, αλλά ιστορίες, που ξαναγράφονται και ξαναδιαβάζονται. Η ιστοριογραφία είναι μια διαδικασία υπό συνεχή διαπραγμάτευση, ένα work in progress, που δεν έχει οριστικά αποτελέσματα, ωστόσο γνωρίζει σημαντικούς σταθμούς. Από την Ιστορία δεν μπορεί να αφαιρεθεί ο ιστορικός· αλλά υπάρχουν σημαντικοί ιστορικοί, ευσυνείδητοι και διεισδυτικοί και άλλοι λιγότερο σημαντικοί, απρόσεκτοι και σχηματικοί. «Therefore, I want to insist that we must ground ourselves in the protocols of historical research. Without question, we need to make a rigorous commitment to archival investigation and analysis. As I attempted to illustrate with the two case studies on the Globe Theatre and the production of *Ubu Roi*, accurate documentary research is paramount, for without it our interpretations fail us and our readers. In turn, we must not only analyze the sources and establish the facts but also reflect upon the assumptions and methods that lead us to set up certain kinds of evidence to support our arguments. Our assumptions, including the categorical idea we think with, determine much about the success or failure of our historical inquiries. Accordingly, our descriptions and explanations for events depend directly upon the ways we construct the conditions, the circumstances, and the contexts for those events, from political causes to period concepts» (σ. 268). Ο προβληματισμός αυτός, πώς το πνευματικό «φορτίο» του ιστορικού επηρεάζει άμεσα την έρευνά του και τα αποτελέσματά της, το πώς βλέπει τις πηγές του και πώς τις χρησιμοποιεί, τις αξιολογεί, τις συρράπτει και τις συνδέει και πώς εν τέλει συνθέτει την αφήγησή του, είναι πολύ γνωστός στη Νέα και Κριτική Ανθρωπολογία και Εθνολογία, όπου έχει περιγραφεί πολλές φορές και με παραστατικό τρόπο· στην αντιμετώπιση του ξένου και διαφορετικού στην επιτόπια έρευνα, τα «γυαλιά» που φοράει ο ερευνητής του δείχνουν την εικόνα που περιγράφει (βλ. Β. Πούλχερ: *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα 2009). Κάτι παρόμοιο ισχύει στην ιστορία της τέχνης: ο απαίδευτος παρατηρητής δε βλέπει στον πίνακα και τις λεπτομέρειες που μπορεί να του εξηγήσει ο ειδικός.

Η τεκμηρίωση της θεατρικής παράστασης είναι ακόμα πιο απαιτητική: δε χρειάζεται μόνο η διαφώτιση της παραγωγής και της πρόσληψης, αλλά και της σύνδεσης του θεατρικού γεγονότος με την περιβάλλουσα κοινωνία, την ιδεολογία και κοσμοθεωρία της, τα πολιτικά γεγονότα της εποχής, νοοτροπίες και προσδοκίες, αλλά και με την καλλιτεχνική, τεχνική και συντεχνιακή παράδοση στην οποία εντάσσεται η παράσταση, σε συμφωνία ή διαφωνία μαζί της. «For theatre events we need to investigate the agents, the world, the artistic heritage, and the receptions. We need to move beyond basic binaries in order to see how an event is triangulated among these four contributing factors. Both the event and its contexts have multiple identities, resulting from multiple locations. As we carry out our research, from initial conception of a project till the final report, we move through the twelve cruxes, whether or not we actually think explicitly about them» (σ. 268). Ο αναστοχασμός βοηθάει στη συνειδητοποίηση των ιδεών, με τις οποίες σκεφτόμαστε και οργανώνουμε την έρευνά μας, με τις οποίες περιγράφουμε τις περιστάσεις, αναλύουμε τα συμφραζόμενα, εξηγούμε τα γεγονότα και τα ερμηνεύουμε. «We must recognize, accordingly, that the issue of credibility is not merely a

procedural matter of following the rules of evidence for documentation. It is also the standard by which historians are judged. Our sources provide the credible witnesses to the events we attempt to construct, but each of us who works as a historian is also a witness to history. In our scholarship –our historical narratives– we perform our own acts of witnessing. Our credibility, like that of the documents we consult, is always in the witness box. We are under oath to tell the truth yet we must also remain open to questions, doubts, and challenges» (σ. 269).

Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 270 εξ.), η βιβλιογραφία των έργων που έχουν αναφερθεί σε συντομογραφία στις υποσημειώσεις (σσ. 300 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 339 εξ.). Πού και πού βρίσκονται ακόμα κάποιες τυπογραφικές αβλεψίες. Μπορεί το *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* του Thomas Postlewait να μην είναι μια πραγματική Εισαγωγή στη θεατρική ιστοριογραφία, που να έχει γραφεί εξολοκλήρου για το σκοπό αυτό, όμως θέτει πολλά και ουσιαστικά προβλήματα που την απασχολούν. Παρά τις φιλόδοξες και εμφανείς προσπάθειες του συγγραφέα να γεφυρώσει τις αρχικά ανεξάρτητες θεματικές ενότητες με ρητορικές ερωτήσεις και επαναλήψεις, τα κεφάλαια διατηρούν εν πολλοίς τις δικές τους ιδιαιτερότητες και απομακρύνονται το ένα από το άλλο με τα δικά τους κέντρα βάρους και τις δικές τους φυγόκεντρες δυνάμεις. Μολοντούτο, η ανάγνωση του έργου είναι διδακτική, διαφωτιστική, αρκετά απαιτητική, μέσα στο διανοητικό ρητορισμό που επιβάλλει το mainstream του discourse στα αμερικανικά πανεπιστήμια, θίγει ένα πολύ ευρύ φάσμα θεμάτων και της ιστοριογραφίας γενικότερα, της φιλοσοφίας της ιστορίας και της μεθοδολογίας της ιστοριογραφίας, αλλά δε βοηθάει πραγματικά τον ερευνητή στη διεξαγωγή ενός συγκεκριμένου εγχειρήματος. Δεν είναι οδηγός, αλλά ένας πανδέκτης προβληματισμών και ένας κατάλογος ιδεαλιστικών απαιτήσεων για την ιστορική έρευνα του θεάτρου. Κανένας ιστορικός, ακόμα και στην πιο ιδανική κατάσταση τεκμηρίωσης, με πληθώρα βάσιμων πηγών και μια κοινωνία και εποχή που έχει αναλυθεί και διαφωτιστεί ως την τελευταία λεπτομέρεια, δεν μπορεί να εκπληρώσει όλες τις απαιτήσεις που θέτει ο συγγραφέας. Έτσι, η κάπως ετερόκλητη «Εισαγωγή» του κινείται στο επίπεδο του επιθυμητού, των θεωρητικών προδιαγραφών σε ένα ιδανικό επίπεδο, το οποίο ωστόσο είναι απαραίτητο, προκειμένου να προσανατολιστεί η έρευνα σε κάποιες κατευθυντήριες γραμμές. Οι επιστημονικές αξίες της αντικειμενικότητας και της αλήθειας είναι ιδανικά, τα οποία η ιστορική έρευνα ίσως δε θα φτάσει ποτέ, ωστόσο είναι απαραίτητες να υπάρξουν, για να κινηθούν οι προσπάθειες των ερευνητών προς την κατεύθυνση αυτή, όσο το επιτρέπουν οι συνθήκες, οι περιστάσεις και η προσωπικότητά τους.

Επιπλέον, η μονογραφία στην αναγνωρισμένη αυτή σειρά είναι και μια απτή απόδειξη πως μετά από δεκαετίες δυσφήμισης και περιφρόνησης της θεατρικής ιστοριογραφίας και ο «δυτικός κανόνας» της πανεπιστημιακής διανόησης –και μάλιστα με τον πιο επίσημο τρόπο– ανοίγει πάλι τις πόρτες σε έναν κλάδο της Θεατρολογίας που για καιρό ήταν «εκτός μόδας». Ευτυχώς, η ελληνική Θεατρολογία δεν ακολούθησε τη διεθνή πρακτική στο δρόμο αυτό, γιατί έχει άλλες ανάγκες. Σε μια χώρα όπου η βασική ιστορία του θεάτρου ακόμα δεν έχει γραφεί πολλές από τις συζητήσεις αυτές φαίνονται εκ πρώτης όψεως κάπως σαν θεωρητική πολυτέλεια (βλ. Β. Πούχνερ: «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία* 84, τόμ. 167, τεύχ. 1832, Απρίλιος 2010, σσ. 781-787), η οποία λαμβάνει χώρα σε χώρες στις οποίες τα βασικά δεδομένα της θεατρικής ιστορίας είναι κωδικοποιημένα και μένει μόνο να ανακατωθεί εκ νέου και κάπως διαφορετικά η τράπουλα ή να διευρυνθεί το πεδίο αναζητήσεων με τη «θεατρικότητα» του δημόσιου και ιδιωτικού βίου, την performativity κτλ.: εκεί, δηλαδή, όπου υπάρχουν κάποια μικροπεριθώρια για πραγματολογικές διορθώσεις, για απομυθοποίηση κοινώς αποδεκτών στοιχείων, για διαφορετικές εκτιμήσεις και όπου

μπορεί να τύχει επαναδιαπραγμάτευσης η ισχύουσα περιοδολόγηση κτλ. Αλλά στον τόπο τούτο, που παρά τις μεγάλες προόδους των τελευταίων δεκαετιών ο κοινός «κανόνας» του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει ακόμα αποκατασταθεί, η θεωρητική συζήτηση για τη θεατρική ιστοριογραφία έχει κάπως διαφορετική λειτουργικότητα· και για έναν άλλο ακόμη λόγο: στην ιδιότυπη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου η εφαρμογή στρογγυλεμένων παρουσιάσεων τύπου παραδοσιακού εξελικτικισμού και «οργανικών» συνεχειών και συνοχών δεν είναι εφικτή λόγω των ίδιων των ιστορικών δεδομένων. Παρά ταύτα είναι ωφέλιμο να παρακολουθήσουμε τη θεωρητική συζήτηση γύρω από τη θεατρική ιστοριογραφία, να τη σχολιάσουμε, ενδεχομένως να την κριτικάρουμε και να πάρουμε, αν χρειαστεί, χωρίς συμπλέγματα κατωτερότητας, τις αποστάσεις μας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ELINA GERTSMAN (ed.)

*Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Ashgate Publishing Company, Aldershot 2008, σελ. XVII+348, 40 εικ., ISBN 978-0-7546-6436-9.

Οι performance studies, που στο χώρο της καθαυτό Θεατρολογίας φαίνεται πως έχουν χάσει κάτι από τον αρχικό δυναμισμό τους, εξαπλώνονται με κάποια καθυστέρηση σε διάφορες άλλες περιοχές του επιστητού και σε διάφορους άλλους επιστημονικούς κλάδους. Η συγγραφέας, assistant professor της Ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Southern Illinois, Carbondale, οργάνωσε το 2005 στο πανεπιστήμιο του Chicago ένα συνέδριο με τίτλο «Performance/Performativity in the Middle Ages» και το βιβλίο που παρουσιάζουμε είναι κάτι σαν τα πρακτικά του συνεδρίου αυτού. Η «τελεστικότητα/παραστατικότητα» είναι μια πολύ γενικευτική έννοια, προσαρμόσιμη σχεδόν σε όλους τους τομείς του πολιτισμού, αλλά αμφίβολη στην αποτελεσματικότητά της να αναλύσει συγκεκριμένα φαινόμενα με διακριτά κριτήρια και έτσι το πεδίο αναζητήσεων παλαιών θεμάτων, τα οποία παρουσιάζονται με νέα ορολογία, είναι ορθάνοιχτο. Το concept της performativity τείνει να εφαρμοστεί και στη Βυζαντινολογία, εφόσον προηγήθηκε η άκαρπη αναζήτηση για το θέατρο και το δράμα στο Βυζάντιο και η στροφή της σχετικής έρευνας προς τη «θεατρικότητα» (βλ. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford 2008, σ. 684: «On theatrical performances in the Byzantine period, all modern work is based on the studies of Walter Puchner, conveniently summarized in English in Puchner 2002», δηλαδή «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», στον τόμο: P. Easterling/E. Hall (eds.): *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σσ. 304-324). Το performance turn του 1990 και η καθολική εφαρμοσιμότητα της ιδιότητας του «θεαματικού» στις επιστήμες ανάλυσης του πολιτισμού δεν αποτέλεσε πραγματική πρόοδος στο ζήτημα της παραστατικότητας και του «θεάτρου εκτός θεάτρου», γιατί συνοδεύτηκε από μια ισοπέδωση της αισθητικής διάστασης, του βαθμού οργάνωσης του «θεάματος», του βαθμού συνειδητοποίησης του «θεατρικού» χαρακτήρα της εκδήλωσης κτλ. Ασφαλώς και το Βυζάντιο και ο δυτικός Μεσαίωνας προσφέρονται για την εφαρμογή της νέας μεθόδου ανάλυσης· στην τελευταία περίπτωση, μάλιστα, η performativity, που βρίσκεται στην κυριολεξία παντού, έχει αντικαταστήσει την παλαιότερη έρευνα για τις θεατρικές παραστάσεις και άλλα ειδικότερα ζητήματα, όπως την ενδεχόμενη επίδραση των θρησκευτικών παραστάσεων στην εγκλημαστική ζωγραφική και τις μικρογραφίες των χειρογράφων.

Στο «αντί» του βιβλίου διαβάζουμε: «Taking a fresh look at the interconnections between medieval images, texts, theater, and practices of viewing, reading and listening, this explicitly interdisciplinary volume explores various manifestations of performance and meaning of performativity in the Middle Ages. The contributors – from their various perspectives as scholars of art history, religion, history, literary studies, theater studies, music and dance– combine their resources to reassess the complexity of expressions and definitions of medieval performance in a variety of different media. Among the topics considered are interconnections between ritual and theater; dynamics of performative readings of illuminated manuscripts, buildings and sculptures; linguistic performances of identity; performative modes of medieval spirituality; social and political spectacles encoded in ceremonies; junctures between spatial configurations of the medieval stage and mnemonic practices used for meditation; performances of late medieval music that raise questions about the issues of historicity, authenticity, and historical correctness in performance; and tensions inherent in the very notion of a medieval dance performance».

Αναρωτιέται κανείς αν μια έννοια ως νοητική κατηγορία με τόσο ευρύ και ασαφές περιεχόμενο και σχεδόν απεριόριστη εφαρμοσιμότητα είναι πράγματι χρήσιμη στην ανάλυση πολιτιστικών φαινομένων –προς τι η διαχωριστική και προσδιοριστική της ικανότητα, το να ξεχωρίζει κάποιους τομείς του πολιτισμού από άλλους, να ομαδοποιήσει κάποια φαινόμενα με τρόπο διακριτό από άλλα, ποια μεθοδολογική χρησιμότητα, ποια οργανωτική αποτελεσματικότητα στην έρευνα, ποια ταξινομική δυναμική μπορεί να έχει. Στην «Introduction: the spectrum of performances» της επιμελήτριας (σσ. 1 εξ.) βρίσκονται σε αργαστή συνύπαρξη πολλά από τα «μαγικά» ονόματα της critical theory και των performance studies: Austin, Derrida, Turner, Schechner, Goffman, Grimes, de Certeau, Warning κτλ. Το Πρώτο Μέρος, «Visual performance: word, image, body», περιέχει τα εξής κεφάλαια: Chr. Maranci: «Performance and church exterior in medieval Armenia» (σσ. 17 εξ.), R. K. Emerson: «Framing the Apocalypse: the performance of John's life in the Trinity Apocalypse» (σσ. 33 εξ., αγγλικό χειρόγραφο περ. 1255-60 με 75 «παραστατικές» μικρογραφίες), P. Sheingorn: «Performing the illustrated manuscript: great reckoning in little books» (σσ. 57 εξ., η συγγραφέας έχει δημοσιεύσει μαζί με τον R. L. A. Clark ένα σχετικό άρθρο: «Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's *Mystère de la Passion*», *European Medieval Drama* 6, 2002, σσ. 129-154), E. Gertsman: «Performing death, enacting death: unstable bodies in late medieval devotion» (σσ. 83 εξ.).

Το Δεύτερο Μέρος είναι αφιερωμένο στην «Devotional performance: preaching, prayer, vision» και διαθέτει επίσης τέσσερα κεφάλαια: B. M. Kienzle: «Performing the Gospel stories: Hildegard of Bingen's dramatic exegesis in the *Expositiones euangeliorum*» (σσ. 107 εξ., για τις 58 «ομιλίες» της γνωστής εκπροσώπου του μεσαιωνικού μυστικισμού 1159-77, «δραματικές» με την τρέχουσα καθημερινή έννοια, όχι ότι έχουν σχέση με το «δράμα» –η δημόσια ανάγνωση στη μονή θεωρείται performative event), C. Muessig: «Performance of the Passion: the enactment of devotion in the later Middle Ages» (σσ. 129 εξ.), M. Suydam: «Women's texts and performances in the medieval southern Low Countries» (σσ. 143 εξ., για τις απεικονίσεις των οραμάτων και της έκστασης της Αγίας Τερέζας), M. Frolich: «The space of Christic performance: Teresa of Avila through the lens of Michel de Certeau» (σσ. 161 εξ.).

Το Τρίτο Μέρος έχει τον τίτλο «Social performances: identity, language, authority» και περιέχει επίσης τέσσερα κεφάλαια: «The hidden Exilarch: power and performance in a medieval Jewish ceremony» (σσ. 179 εξ.), D. Delogu: «Desire, deception, and display: linguistic

performance in *Jehan de Saintré*» (σσ. 193 εξ., πρόκειται για ένα pseudo-romance του 15<sup>ου</sup> αιώνα), H. Swift: «Points of tension: performing *Je* in Jean Bouchet's *Jugement poetic de l'honneur femenin* (1538)» (σσ. 207 εξ.), R. Zorach: «'Taken by night from its tomb': triumph, dissent, and *danse macabre* in sixteenth-century France» (σσ. 223 εξ.). Μόνο το Τέταρτο Μέρος στρέφεται στις καθαυτό παραστατικές τέχνες: «Lived performance: theater, dance, music» περιέχει επίσης τέσσερα κεφάλαια: E. Fischer-Lichte: «The medieval religious plays –ritual or theater?» (σσ. 249εξ. –μάλλον ρητορική η ερώτηση, αφού είναι και τα δύο), F. Ehrstine: «Framing the Passion: mansion staging as visual mnemonic» (σσ. 263 εξ., για τα δύο Πάθη του Donaueschingen), Y. Maurey: «Performing our practices: between music and musicology» (σσ. 279 εξ.), J. Nevile: «Dance performance in the late Middle Ages: a contested space» (σσ. 295 εξ.). Ακολουθεί η βιβλιογραφία (σσ. 311 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 339 εξ.).

Ως θεατρολόγος και αναλύτης του πολιτισμού πρέπει να παρατηρήσω τα εξής: ο κίνδυνος του «πανθεατρισμού», ξεκινώντας από την παραβολή του κοσμοθεάτρου και φτάνοντας στη θεατρο-κοινωνιολογία της μεταπολεμικής εποχής (Dahrendorf, Goffman, Rapp, Burns κτλ.), έχει επισημανθεί συχνά στη σύγχρονη κοινωνιολογική έρευνα (θεωρία των κοινωνικών ρόλων) και συνίσταται στο το ότι η κοινωνική πραγματικότητα εκλαμβάνεται, ερμηνεύεται και αναλύεται με θεατρολογική ορολογία: πρόκειται απλώς για μια «ευριστική» μέθοδο παρουςίασης και ένα μοντέλο ανάλυσης της συνθετότητας των κοινωνικών φαινομένων, χωρίς να σημαίνει ότι η κοινωνική πραγματικότητα έχει πράγματι στο σύνολό της τη φύση μιας θεατρικής παράστασης –άλλο αν υπάρχουν, σε διάφορες προομιξείες και κλίμακες έντασης και έκτασης, «θεατρικά» και «δραματικά» στοιχεία. Η μεταφορά του κοσμοθεάτρου είναι μεταφορά, δηλαδή μη κυριολεκτική, «ποιητική» και παραστατική περιγραφή και απόδοση μιας κατάστασης, τρόπος συμπτυκνωμένης έκφρασης, που επισημαίνει μια μερική αλήθεια με τρόπο ποιητικής ελευθερίας και υπερβολής. Φοβούμαι ότι με την ευρεία χρήση του ακόμα πιο ασαφούς όρου «performativity», από την πίσω πόρτα μπαίνει ακριβώς αυτό που προσπαθήσαμε να αποφύγουμε φράσσοντας την μπροστινή πόρτα: ο «πανθεατρισμός» έγινε «παν-τελεστικός» ή «παν-παραστατικός», ό,τι και να σημαίνει αυτό στην πραγματικότητα. Με ένα νέο επιστημονική jargon περιγράφονται φαινόμενα και ζητήματα παλαιά και γνωστά, χωρίς να προσφέρεται κάτι σημαντικά νέο, εκτός από μια άλλη γλωσσική διατύπωση: εδώ κατασκευάζεται μια πρωτοτυπία, η οποία εξαντλείται στην ανάγνωση ορισμένων θεωρητικών κειμένων της critical theory και των performance studies, στην υποχρεωτική βιβλιογραφική αναφορά των ονομαστών συγγραφέων τους (πόσα citations έχει άραγε ο Clifford Geertz;) και τη χρήση της προτεινόμενης και χρησιμοποιούμενης από αυτούς ορολογίας. Είναι κατανοητό ότι νέοι επιστήμονες, για να θεμελιώσουν μια ακαδημαϊκή καριέρα, αναζητούν την πρωτοτυπία, η οποία σε ορισμένους κλάδους είναι δύσκολη. Ειδικά, όμως, στις μεσαιωνικές σπουδές υπάρχουν τόσα περιθώρια στην αναζήτηση κειμένων και πηγών (αυτό ισχύει ακόμα πιο έντονα για τη Βυζαντινολογία), ώστε αυτός ο «εύκολος» δρόμος παράγει μεν μια trendy βιβλιογραφία, αλλά το μέλλον θα κρίνει αν θα έχει προαγάγει πραγματικά την επιστήμη. Αυτό που ίσχυε, τελικά, για τη Σημειολογία, μπορεί να ισχύσει μελλοντικά και για τις «(επι)τελεστικές σπουδές».

EDITH HALL/ROSIE WYLES (eds.)

*New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford University Press, Oxford 2008, σελ. XVII+481, 26 εικ., ISBN 978-0-19-923253-6.

Ο Παντόμιμος ήταν για πολύ καιρό, όπως και ο Μίμος, το αποπαίδι της έρευνας για το αρχαίο θέατρο, όχι μόνο επειδή εμφανίζεται ως δημοφιλές θέαμα μόλις τον πρώτο αιώνα π.Χ., αλλά και επειδή δε διαθέτει κείμενο προς παράσταση, αν και εμφανίζεται σε αρκετά κείμενα της αρχαιότητας, στη ρητορική γραμματολογία και στη λογοτεχνία. Ο πυρήνας του τόμου αυτού προέρχεται από μια ημερίδα του Archive of Performances of Greek and Roman Drama στην Οξφόρδη το 2005, που ήταν μέρος του νέου ερευνητικού προγράμματος που μελετά την πρόσληψη του αρχαίου θεατρικού κανόνα κατά την ίδια τη χιλιετία της αρχαιότητας. Μετά τα προεισαγωγικά η Edith Hall αναπτύσσει την «Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture» (σ. 1 εξ.), όπου αναλύονται εν συντομία τα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν και καθορίζεται η στοχοθεσία του δημοσιεύματος: «One aim of this volume is to stimulate and aid further research into ancient pantomime and its cultural significance by providing a series of exemplary studies representing some of the contemporary scholarly initiatives that relate to this fascinating dance medium. Yet in some ways pantomime has always had a sense of newness about it. It was a relatively late arrival on the ancient Graeco-Roman entertainment scene, and therefore had to appropriate an old Muse rather than be given a new one. Polymnia or Polyhymnia, formerly the muse in charge of hymns and sometimes rhetoric or geometry, acquired a whole new portfolio as the new Muse of Pantomime» (σ. 37).

Επισημαίνει, επίσης, τα desiderata της μελλοντικής έρευνας σχετικά με τον Παντόμιμο, κυρίως τη σχέση του με τις τελετουργίες και τις μυστικές λατρείες, τις τεχνικές και την εκφραστικότητα του παντομιμικού χορού σε διαφορετικούς χώρους (από το ιδιωτικό συμπόσιο ως το υπαίθριο θέαμα με μεγάλο κοινό). Η ίδια πιστεύει πως έχει εντοπίσει και ένα λατινικό ποίημα, το οποίο μπορεί να έχει λειτουργήσει ως λιμπρέτο του Παντόμιμου (όπως είναι γνωστό, από τις «παρακαταλογές», τα συνοδευτικά τραγούδια του Παντόμιμου, που κατά τη θεωρία του Στ. Κυριακίδη βρίσκονται στην απαρχή των νεοελληνικών παραλογών, δε σώζεται κανένα). Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο είναι και η σύνδεση του Παντόμιμου με τη δημιουργία του μπαλέτου στα νεότερα χρόνια (βλ. το τελευταίο κεφάλαιο της ίδιας). Σε ειδικό τμήμα στο τέλος του τόμου παρατίθενται 41 χωρία από ελληνικές και ρωμαϊκές πηγές μαζί με αγγλική μετάφραση, που αναφέρονται ρητά στον Παντόμιμο. Η επιμελήτρια υποψιάζεται πως ο χώρος της πατερνικής γραμματολογίας κρύβει ακόμα πολλά χωρία σχετικά με το θεατρο-χορευτικό αυτό είδος (στη βιβλιογραφία δεν αναφέρεται η σχετική διδακτορική διατριβή του Ι. Βιβιλάκη: *Η θεατρική ορολογία στους πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, Αθήνα 1996, βλ. και την κρίση μου στην *Byzantinische Zeitschrift* 92, 1999, σσ. 104-105). Ξεχωριστή σημασία, ωστόσο, έχουν οι πέντε ομιλίες του Ιακώβου του Sarugh στα συριακά γύρω στα 500 μ.Χ., που δίνουν κάποιες λεπτομέρειες για το Μίμο και τον Παντόμιμο και οι οποίες, όπως λέει η επιμελήτρια, έχουν παραμεληθεί από τη θεατρική ιστορία (όχι τελείως: βλ. W. Cramer: «Irrtum und Lüge. Zum Urteil des Jacob von Sarug über Reste paganer Religion und Kultur», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 23, 1980, σσ. 96-107, που λείπει επίσης από τη βιβλιογραφία, ενώ έχει χρησιμοποιηθεί στα μελετήματά μου για το βυζαντινό «θέατρο»).

Τα μελετήματα του βιβλίου χωρίζονται σε τρεις ενότητες: I. The Pantomime dancer and his world, II. Pantomime libretti και III. The idea of the Pantomime dancer. Η πρώτη θεματική ενότητα αποτελείται από πέντε μελετήματα: Ruth Webb: «Inside the Mask: Pantomime from the Performer's Perspective» (σ. 43 εξ.), που προσπαθεί με βάση τις αρχαίες

πηγές να δώσει μια εικόνα των σωματικών κινήσεων και μιμητικών ικανοτήτων που απαιτούσε ο παντομιμικός χορός· Rosie Wyles: «The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime» (σ. 61 εξ.), που επιχειρεί, με βάση τις ομιλίες του επισκόπου Ιακώβου του Sarugh, να ανασυγκροτήσει τη χρήση του κοστουμιού, ειδικά στις παραστάσεις όπου ένας χορευτής υποδύεται διαδοχικά διαφορετικούς ρόλους, όπου η ίδια ενδυμασία από τη μια στιγμή στην άλλη πρέπει να αποκτήσει διαφορετικό νόημα και διαφορετική σημειολογία («The costume in its beauty, feminine seductiveness, and transcendental quality symbolized and represented the central characteristics of the art form itself», σ. 86)· Janet Huskinson: «Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi» (σ. 86 εξ.) για σχετικές απεικονίσεις σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους· John H. Starks, Jr.: «Pantomime Actresses in Latin Inscriptions» (σ. 110 εξ.) για την *saltatrix*, *saltatricula*, *mima*, *pantomima*, *scaenica*, *embolaria* κτλ., που αναφέρεται συχνά και στον Σενέκα (ιδιαίτερα σημαντικές οι επιγραφές της Πομπηίας)· T. P. Wiseman: «‘Mime’ and ‘Pantomime’: some Problematic Texts» (σ. 146 εξ.), που αποδεικνύει σε μια σειρά από ελληνικά και λατινικά χωρία πως οι διαχωρισμός των ειδών στην πράξη δε φαίνεται να ήταν και τόσο ξεκάθαρος, όπως το βλέπει συνήθως η Κλασική Φιλολογία.

Η δεύτερη ενότητα, «Pantomime Libretti», αποτελείται από επτά μελετήματα (αρ. 6-12): John Jory: «The Pantomime Dancer and his Libretto» (σ. 157 εξ.) –δε σώζεται κανένα σχετικό κείμενο, αλλά πρέπει να υπήρχαν («We do not have an established format for pantomime performances, nor do we know the precise details of how the pantomimes competed with each other. There must have been considerable variation between for example, a performance at a private dinner party and one on the public stage. The size of the chorus will have varied as well as the range of instruments in the musical accompaniment. But the essential feature remained. The solo pantomime, the mime of everything, took all the roles in a story and represented the word of the libretto by his movements. Over the time audiences may have focused their attention more on the graceful movements of the dancers than on the details of the story being danced, but the libretto was still at the core of the performance, and how its words were illustrated was the key to the success of the spectacle», σ. 168)· Yvette Hunt: «Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics» (σ. 169 εξ.)· Costas Panayotakis: «Virgil on the Popular Stage» (σ. 185 εξ.)· Jennifer Ingleheart: «*Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (Tristia 2.519): Ovid and the Pantomime» (σ. 198 εξ.)· B. Zimmermann: «Seneca and Pantomime» (σ. 218 εξ.) για παντομιμικές σκηνές στις τραγωδίες του Σενέκα· Alessandra Zano-bi: «The Influence of Pantomime on Seneca’s Tragedies» (σ. 227 εξ.), το οποίο υποθέτει κάποιες επιδράσεις της παντομιμικής «δραματοουργίας» στη χαλαρή σκηνική οικονομία των τραγωδιών του Σενέκα· Edith Hall: «Is the ‘Barcelona *Alcestis*’ a Latin Pantomime Libretto?» (σ. 258 εξ.) –πρόκειται για ένα λατινικό ποίημα 124 στίχων που εκδόθηκε πρόσφατα (W. D. Lebek: «Die [scr. Das] neue *Alcestis*-Gedicht der Papyri Barcinonses», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 52, 1983, σσ. 1-29, P. Parsons et al.: «*Alcestis* in Barcelona», αυτόθι, σσ. 31-36) και παρατίθεται ως Testimony 40 (T40) στο Παράρτημα (σσ. 404-412 στα λατινικά με αγγλική μετάφραση). Κατά την προσεκτική ερμηνεία της επιμελήτριας του τόμου το ποίημα αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα «λιμπρέτο» για τον Παντόμιμο.

Η τρίτη ενότητα του βιβλίου, «The idea of the Pantomime dancer», αποτελείται από τέσσερα μελετήματα: Ismene Lada-Richards: «Was Pantomime ‘good to think with’ in the Ancient World?» (σ. 285 εξ.) για τις πολλαπλές αναφορές του Παντόμιμου στη ρητορική γραμματολογία (κυρίως στον Λουκιανό, *Περί ορχήσεως*, ο παντόμιμος ως διασκέδαση της κοινωνικής elite, βλ. και τη μονογραφία της *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Danc-*

ing, London 2007), που τελειώνει με μια εντυπωσιακή κατακλείδα για την τελική σημασία του Παντόμιμου στον κόσμο της ύστερης αρχαιότητας: «Popular with all levels of society, pantomime became a sizzling melting pot of social identity construction. Even on the basis of our fragmentary evidence, pantomime begs to be envisaged as the vibrant, ever colourful terrain where competing models of individuality could be explored, cultural configurations (especially of gender and desire) fashioned and contested, and important negotiations between elite and popular culture played out. Most importantly, just because pantomime itself does not speak from any subject-position it can call its own in our extant sources; just because it is for us a genre *spoken of, objectified*, we should not be fooled into believing that in its own time it was a passive agent, acted-upon by a dominant, superior culture that played with it as it willed and shaped it to its own designs. This is merely the deceptive impression we derive from various vantage points in our written record. In reality, pantomime quickened the pace of culture formations and shaped aesthetic sensibilities, moral categories and modes of understanding of the self and others in ways we have only very recently begun to reassess. Even the mere 'idea' of the pantomime dancer, with its attendant connotations of disorder and licentiousness, eroticism and riotous passion as well as its intoxicating play with multiple identities thrillingly fused into a single protean body, proved polarizing with respect to issues at the very heart of Graeco-Roman culture. The time is ripe for placing the genre as well as its star artist back onto the map of the imperial and late antique world as powerful and central elements of the political, social, intellectual, and symbolic orders. A genre long neglected in modern scholarly debates, pantomime deserves a closer look as a phenomenon of tremendous potency and far-reaching repercussions», σ. 313· Karin Schlapbach: «Lucian's *On Dancing* and the Models of a Discourse on Pantomime» (σ. 314 εξ.)· Regine May: «The Metamorphosis of Pantomime: Apuleius' *Judgement of Paris* (*Met.* 10.30-34)» (σ. 338 εξ.) – T15 στις πηγές το χωρίο από τις «Μεταμορφώσεις» (σ. 386-390)· Edith Hall: «Ancient Pantomime and the Rise of Ballet» (σ. 363 εξ.), για τα πρώτα εγχειρίδια του μπαλέτου το 16<sup>ο</sup>, 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα (βλ. και τον τόμο που αναγγέλλεται από την Fiona Macintosh: *The Ancient Dancer in the Modern World*) – η συσχέτιση αυτή δεν είναι τόσο ξεκάθαρη όπως σε σχέση με τη γέννηση της όπερας.

Ακολουθεί το Appendix: Selected Source Texts (σ. 378-419) με 41 χωρία από ελληνικά και λατινικά κείμενα (σε χρονολογική σειρά), ξεκινώντας με το γνωστό χωρίο στο *Συμπόσιον* του Ξενοφώντα (9,3-7), επιγραφές της Πριήνης και της Πομπηίας, Οβίδιος, Πλούταρχος, Juvenal, Apuleius, Λουκιανός (*Περί ορχήσεως* 19, 31, 37, 63, 64, 66, 67, 76, 83-84), Αθήναιος (*Δειπν.* 1.20d-e), Λιβάνιος (*Or.* 64.112, 116, 117), Νόννος, Macrobius, επιγράμματα της Ελληνικής Ανθολογίας, Cassiodorus, ο ανώνυμος της «Άλκηστης» της Βαροκελώνης και οι ομιλίες 2-5 του Ιακώβου του Sarugh (χωρίς το συριακό κείμενο, μόνο στα αγγλικά). Δε χρειάζεται να υπογραμμιστεί η χρησιμότητα αυτής της συγκέντρωσης των σχετικών με τον αρχαίο Παντόμιμο χωρίων. Ακολουθεί ακόμα μια πλούσια βιβλιογραφία (σ. 420-448) και το γενικό ευρετήριο (σ. 449-481). Ο τόμος αυτός δίνει το δίχως άλλο μια ισχυρή ώθηση στην Κλασική Φιλολογία να ασχοληθεί και με μια πλευρά του αρχαίου δημόσιου και καλλιτεχνικού βίου που δε βασίζεται σε κείμενα, αλλά κυρίως στην όψη (σχετικά κείμενα δε σώζονται, βλ. παραπάνω). Δεν είναι τυχαίο ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει στην όψιμη αρχαιότητα, στα εξωστρεφή ελληνορωμαϊκά χρόνια, τα οποία μοιάζουν σε τόσα σημεία και σε τόσους τομείς του πολιτισμού με τη σημερινή εποχή. Ίσως θα μπορούσε να πει κανείς με «ποιοτική» ελευθερία πως ο Παντόμιμος ήταν για την αρχαιότητα κάτι σαν τον κινηματογράφο για τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.





## SUMMARIES

### KATERINA ARVANITI

#### The Director Stavros Tsakiris and his Contribution to the Scenic Approach of Ancient Greek Tragedy

Stavros Tsakiris, from the beginning of 1990s, has directed nine ancient Greek tragedies from all three major tragedians, which occupy an important part in his directorial work. His approaches are characterized by his respect to the original text and his emphasis on the clear-cut, rhythmical accent of the actors and actresses. Moreover, his productions are marked out by their artistic interest which constitutes the dominant modernistic element of his approach, apparent in costumes and scenery as well as in music and movement. *Iphigeneia at Tauris* of 2000 is, according to my view, his most integrated approach to ancient Greek tragedy because of its postmodern, intercultural tendency.

### ATHANASIOS BLESIOS

#### The people in connection with the scenic space in the Greek dramaturgy of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century. Their national and sociopolitical dimension

The people, in the Greek dramaturgy of the two last centuries, were expressed either by special heroes or by those who represent them or by their collective power.

The common people's family is the center of an authentic folk life in a certain part of the dramaturgy, in opposition with the representatives of the power and the bourgeois. In another part of the dramaturgy this world is divided in different forces and expresses the petit bourgeois evolution of the Greek society and the political-social exploitation of the people.

The people must confront their internal and external enemies. The conception of the Greek plays against the arbitrary and cruel political or social power was prepared in the period before and after the Greek Revolution of 1821. Internal enemies are the traitors and other heroes representing a system of power and the status quo of the society, and external enemies the conquerors of Greece and often the Great Powers, who intervene openly in the Greek matters.

A great number of heroes expresses the people in an authentic way. That is evident for heroes of the patriotic tragedies and dramas and for certain symbolic figures, as Prometheus and Karaghiozis. The privileged places for the expression of the common people are the interior of their houses and the open air areas.

The people have a decisive presence in the Greek dramaturgy and must in a way or another continue to exist and to express their will, so as a resistance in the modern society against its ethics and facts of life to be promoted.

### CONSTANTIN BOBAS

#### Diffractions d'un événement scénique dans l'œuvre de Valère Novarina. Ruptures et continuités d'une écriture dramatique contemporaine

Écritures dramatiques, créations plastiques, mises en scènes, essais, constituent des dimensions coextensives de l'œuvre de Valère Novarina, des ensembles insécables d'une proposition poétique multiple, d'une exigence particulière et d'une nécessité artistique évidente dès la première représentation de *l'Atelier volant* (1971). Pour Novarina, nous ne sommes pas jetés dans le monde, nous sommes jetés dans la langue ; dans nos veines ne coule pas le sang mais la langue, formée souvent de mots inabordables qui nous plongent dans un étonnement profond, et, le sens étant absent ou ayant été épuisé, seul un rythme singulier de la parole rend l'appréhension possible.

La présence originale de Novarina, saisie au point nodal d'une affirmation poétique et d'une pratique théâtrale, réactive un rapport de forces, en renvoyant à une réalité vitale du dehors par la contestation des formes traditionnelles d'expression et la réélaboration continue des structures linguistiques et dramatiques. Dans son œuvre, l'état du pouvoir langagier se dissout, les coordonnées narratives se diluent en des entités autres, quand elle ne disparaissent pas complètement. Un nouveau développement textuel s'impose dont l'axe principal est sous-tendu par l'oralité de la langue qui fonctionne en tant qu'anamnèse d'une langue originelle, d'un idiolecte, et en tant que remémoration d'un événement tombé dans un oubli précaire. La figure principale de son théâtre est l'acteur, son corps et la parole, dans une relation intense qui se réalise à travers une perméabilité réciproque dans une synthèse inédite où l'énergie du souffle domine.

### IOANNA DAVARINOU

#### Theatre plays performed on the national radio station during the period: 1968-1974

The starting point of this article is that during the historical period mentioned above, artistic creation was heavily oppressed by the Greek dictatorship. The radio station was a national one, and it was mostly used as a medium of political propaganda. Therefore, the selection of theatre plays performed on the radio and the directors chosen to direct them, were subject of political and ideological criteria. As a result, theatre plays which would valorize the glory of Ancient Greece, were preferred to theatre plays by well known and acclaimed writers such as Kabannelis. Certain modern Greek directors such as Sevastikoglou were excluded because of their left political beliefs and even actors such as Manos Katrakis were not allowed to perform because of similar political anti-regime feelings. The Greek theatre of the "paralogue" which had started to arise in small theaters in Athens was never mentioned in radio performances. Also, non Greek theatrical writers such as Camy or Sartre were excluded considered as "dangerous" because of their revolutionary ideas. Finally the article deals with the similarities and differences between the plays performed in the theatre and on the radio at the same year, in terms of style, directing techniques, and in the use of actors.

THANASSIS N. KARAGIANNIS

Varnalis' *Attalos the Third*.

His only and significant contribution to our dramaturgy

In this paper, the author presents and analyzes the only dramatic work of Kostas Varnalis, entitled *Attalos the Third* (1972). The historical and literary background of the play is given briefly, presenting the plot, its ideological dimensions and a list of its productions in Greece.

This drama is based on historical sources, and various other ancient texts (travel and philosophical). It was written with a symbolical/non-historical scope, which makes it relevant to contemporary social and political context. Varnalis's satirical and ironic style in this play, like many poems and prose works of his, has anti-authoritarian and class-struggle connotations, and socialist direction.

IOANNA KARAMANOY

From fragments to performance:

The staging of the attack in Euripides' *Alexandros*

This paper aims at exploring the implicit staging indications for the presentation of the attack in Euripides' *Alexandros*, based on a text-centred approach, in combination with the evidence coming from the reception of the play in mythography (narrative hypothesis and Hyginus) and iconography (Etruscan relief-representations). Hecabe's murder-attempt against her own son Alexandros/ Paris in ignorance of his true identity is averted in the nick of time and followed by their recognition and final reunion of the herdsman Alexandros with his natal family. The crucial question which arises with regard to this failed murder-attack is whether it took place off stage, following the tragic convention of off-stage murders, or in front of the audience (if we consider that it is a failed attack), so that the dramatic tension reaches its climax.

To tackle this question, a text-based approach of the fragments of the *Alexandros* is adopted, in combination with the whole range of evidence for the play seen under the spectrum of Euripidean stagecraft. More specifically, parallel cases of Euripidean staging of failed murder-attempts are evoked, as Orestes' persecution of the Phrygian slave in the *Orestes* and the failed murder-attacks in the fragmentary *Antiope* and *Cresphontes*. A line-to-line exploration of these particular passages demonstrates that in these plays Euripides introduces a specific staging typology, according to which the murder-attack is initially to take place off stage, following the standard convention, which is only to be subverted afterwards, through the escape of the intended victim and his on-stage persecution in front of the audience. The available evidence for the *Alexandros* is explored and proves to be consistent with this typology applied in the aforementioned Euripidean rescue-plays. The dramatist thus reiterates, experiments with and expands this staging practice, whilst testing audience expectations in metatheatrical terms, by bringing off-stage events on stage and the intended victim alive in front of the spectators, rather than on the *ekkyklēma*, as normally expected.

## CHARALAMPOS MINAOGLOU

## Rhigas Velesinlis, the Phanariots and the theatrical play “Saganaki tis Trellas”

The paper argues that Rhigas Velesinlis was a low rank secretary of the Wallachian Prince Nikolaos Mavrogenis playing no special role among the Phanariots at least till 1790. Furthermore, it deals with the question of the identity of the author of the play “Saganaki tis Trellas”. It proves that Rhigas is certainly not behind the person of the play called Feraris, as it has been argued, because that person is a well-known official of Mavrogenis.

## YIANNIS A. PANOUSSIS

The Heracles' death in the *Trachiniae*

At the exodus of Sophocles' *Trachiniae*, the dying Heracles orders his son Hyllus to light up the funeral pyre that will consume him alive on the Mt. Oeta. The play ends as the hero is carried off to his fiery end, without the playwright making any references to his apotheosis. This closing part creates a dilemma for scholars. Many of them wonder whether Sophocles' intention was to have the audience recall Heracles' apotheosis from the pyre, a version that appears in several literary and artistic sources. At the same time, others insist that Sophocles, by omitting the apotheosis, aimed at denying the traditional version of the myth and emphasized the idea that Heracles of the *Trachiniae* deserved the kind of death all mortals have. Since the hero's apotheosis belongs to the *ξω το δράματος*, the scope of this paper is to examine Heracles' actions regarding his end concentrating on the play itself. Heracles in the *Trachiniae* is neither a god nor the average human being. He is a hero, and as a hero, upon hearing his enemy's name, Nessus, immediately grasps the truth about his fate. Understanding deeply the reality of his condition, Heracles resorts to restoring his true nature. His desire to die on the pyre is the single heroic way he can use to deprive his dead opponent from a disgraceful and wretched victory. Thus, Zeus' son, electing pyre on Oeta, transforms his death into a last act of heroism that closes in a ritual manner the cycle of a heroic life.

## GEORGES P. PEFANIS

## Le lieu et le temps du fantôme.

Une approche phénoménologique de l'étrangeté  
dans la dramaturgie grecque contemporaine

Le fantôme, selon Derrida, «commence en revenant», n'étant qu'une ombre dont on ne peut pas contrôler son aller-retour. Cela veut dire que le fantôme est une entité d'entre-deux, une figure-seuil ou encore, un passage entre deux mondes radicalement opposés. En ce sens, l'apparition du fantôme équivaut à l'existence d'un pont, liant le monde des vivants à celui des morts et des puissances invisibles.

Le fantôme, tout comme le pont, ne représente pas seulement la transgression de la limite ou la désobéissance à la loi du lieu mais, de plus, il reflète le départ et le retour (le fantôme, comme nous avons vu, représente en premier lieu le retour), et de toute façon, la trahison d'un ordre, de l'ordre imposé par l'expérience quotidienne du vécu familial, ainsi que par la logique de la répétition et de la continuité temporelle. En d'autres termes, le fantôme est

une rupture qui introduit tant la différence que l'altérité, une rupture obscure qui invite, (tout comme Don Juan le fait), l'étranger au cœur de l'*oikos* et de la familiarité. Plus précisément, le fantôme invite l'altérité à resurgir en tant que préexistante à travers le familier, en tant que l'autre du familier, qui le conteste et l'affirme à la fois. *En revenant*, le fantôme déstructure les cadastres institués et les topographies établies du propre et du familier et il émerge sur le lieu équivoque ténébreux, le lieu de la scène théâtrale.

Le sens du fantôme ne dérive pas entièrement du passé, ni s'épuise-t-il au présent, mais il émerge dans le lieu théâtral intermédiaire, constitué par notre réponse à la requête que le fantôme nous adresse. Dans ce lieu d'entre-deux, qui nous renvoie justement au chiasme de Merleau-Ponty, puisqu'il semble comme «une sorte de principe incarné» «à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée», les concepts de la continuité et de la rupture s'affaiblissent-ils, étant donné qu'il n'y a ni une extension ou une répétition pure du passé au présent, ni une projection rétrospective pure du présent vers le passé: ce qu'il y a c'est seulement notre réponse aux requêtes du passé. Il s'agit là, comme Waldenfels le souligne, d'une réponse paradoxale, inventive et créative, «dans laquelle nous donnons ce que nous n'avons pas», en créant des pensées nouvelles, même des mémoires nouvelles, qui n'appartiennent exclusivement ni à nous ni aux entités du passé, mais elles naissent entre nous, à travers les figures fantomales de notre conscience. (Des troupes individuelles ou invisibles, des duplications du sujet ou des projections de la conscience vers ce qui n'est plus ou vers ce qui n'est pas encore, les fantômes sont mêlés tant à la continuité du temps historique, c'est pourquoi ils *retournent*, qu'à ces ruptures, c'est pourquoi ils *retournent comme fantômes*. Ils sont en même temps les fantômes de notre histoire et de notre présent qui suivent nos projections dans le futur.)

### KYRIAKI PETRAKOU

The tale-play in modern Greek theatre:  
from its appearance to its contemporary versions

The tale-play appealing to adult audiences – contrary to children's drama – has no great presence in the repertory. This paper examines the first important plays of this genre (Gianinis Kambysis's dramas *Arigianos*, 1898, published 1911 and *Sunrise*, 1901), then two plays by Ioannis Polemis (*King Sunless*, 1910, *Once Upon a Time*, 1924) and finally two modern plays (Sotiris Chatzakis's *The Night of the Goat*, 2002, Maria Kyriaki's *Margientini*, 2004). It investigates their contemporary (of the time of their writing) references and connotations. For the most part the texts are analyzed, but also their productions are taken into account, which offer additional information about the reception of this hybrid genre – between children's and regular drama.

### WALTER PUCHNER

Again about the theatrical Kazantzakis 1906-1910

This article is an extended review of the book of A. Glytzouris: «*Desires of eagle and wings of butterfly*». *The early theatre play of Nikos Kazantzakis and the European avant-garde of the time. A contribution to the study of decadence in modern Greek drama at the beginning of the 20th century*, Iraklio 2009. The critic is focussed mainly on the merely ideological examina-

tion of young Kazantzakis's first steps in literary production and the ironic and snobbish way in which he is generally faced. The term "decadence" for the dramatic production before and after 1900 is in a way misleading, because modernism cannot be interpreted just as a decline of bourgeois realism of the 19th century. Also other topics are discussed in detail. The study is well written, fully documented with new evidence in some details, but meager in sound results, as the interpretation concentrates solely on political ideology of a disorientated religious young man from the province, who did not manage to become a firm bourgeois, trapped by the decadence of his period. Such a hermeneutic approach does not anticipate the aesthetic dynamics and the enormous success of his later literary production and reception.

### WALTER PUCHNER

#### Summary of the Introduction to *Cenodoxus*

The translation of *Cenodoxus*, a play written by the Jesuit monk Jacob Bidermann in 1602, into Modern Greek by Mrs Sofia Alagkiozidou makes available to the Greek audience a play that has been extremely influential in Baroque theatre and model of other plays for many years. Furthermore, *Cenodoxus* is associated -especially as far as its structural elements are concerned-with the religious Greek drama of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries from Chios and Cyclades, a very important chapter of Modern Greek dramaturgy.

*Cenodoxus* is part of the Jesuit theatre, which includes numerous plays written and produced by the many Jesuit colleges in Europe from 16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> century, a field of history theatre that still remains underresearched. The purpose of these plays was mainly religious and educational, meaning the promotion of the ideas of Counter-Reformation, the learning of Latin and the strengthening of the ability of students for public appearances. The major contribution of these plays in the history of theatre was the production of spectacular performances with numerous actors, rich scenery, luxurious costumes, ballet and music. These performances helped to the establishment of the spectacular theatre of Baroque and to the development of Opera. The spectacle becomes more important than the speech and the Aristotelian unities of time and place do not rule any longer the European dramaturgy. In terms of meaning, there is a fundamental contradiction between the metaphysical forces of Good and Evil, embodied by antithetical groups of actors and of personified abstract ideas.

*Cenodoxus* is the most important of the plays written by Jacob Bidermann. It is a dramatization of the legend of 'Doctor of Paris', a theme that is also found in *Everyman*, in the popular book of *Faust* and in Marlow's play. It condemns the human pride and vanity, the divinization of human *ego* by the Renaissance man. The most important performance of the play took place in Munich in 1609. The play is included in the post mortem edition of Bidermann's plays, the 'Ludi Theatrales' (1666).

### DIMITRIS TSATSOULIS

#### *Speech in Exile*

This paper focuses on the physical dimension of the verbal element as it is developed in Theodoros Terzopoulos' method, seen in both recent, such as *Alarme*, and older performances of Theatre Attis. The carnal presence of discourse and its visualisation, as a tool of

stage writing, does not always presuppose the presence of speech that is traditionally produced on stage. On the contrary, language acquires autonomy towards discourse and/or also towards the body of the actor/dramatic character, functioning either as a pre-language vocal articulation, or a non-body action and referring to pre-rational communicative conditions.

### ΑΣΤΕΡΙΟΣ ΤΣΙΑΡΑΣ

Το δράμα στην εκπαίδευση. Μια ερμηνευτική μελέτη στα κείμενα του Gavin Bolton για τη μάθηση μέσω του δράματος

Στα πλαίσια του παρόντος άρθρου, επιχειρείται η σύνθεση βασικών θεωρητικών αρχών από το έργο του Gavin Bolton, σε σχέση με την υιοθέτηση του εκπαιδευτικού δράματος ως μέσου μάθησης στο ωρολόγιο πρόγραμμα σπουδών στην πρωτοβάθμια και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Αρχικά, διερευνάται η διχοτομία της υιοθέτησης του δράματος ως καλλιτεχνικής μορφής θεατρικής έκφρασης, σε αντιδιαστολή με τη χρήση του ως παιδαγωγικό εργαλείο μάθησης. Στη συνέχεια, αναλύονται οι θέσεις του Bolton σε σχέση με τους τύπους θεατρικής έκφρασης του παιδιού στο εκπαιδευτικό δράμα και τη σχέση του εκπαιδευτικού δράματος με το θέατρο. Στο τέλος, παρουσιάζονται οι βασικές αρχές που διέπουν το έργο του Gavin Bolton, σε σχέση με τη διδακτική του δράματος στην εκπαίδευση.





## ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

**Σοφία Αλαγκιοζίδου.** Πτυχιούχος Φιλολογίας, Μεταπτυχιακό Δίπλωμα με ειδίκευση στα Λατινικά και Μεταπτυχιακό Δίπλωμα με ειδίκευση στην Ιστορία της Φιλοσοφίας, από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Είναι υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Λονδίνου με επόπτη τον καθηγητή Ahuvia Kahane και θέμα τη συγκριτική ερμηνεία των *Τραχηνίων* του Σοφοκλή και των κυριότερων διασκευών που συνιστούν τη δραματική πρόσληψη του έργου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Εργάζεται ως φιλόλογος στη Μέση Εκπαίδευση εδώ και οκτώ χρόνια.

**Κατερίνα Αρβανίτη.** Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει αποφοιτήσει από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, (Κλασικό Τμήμα). Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στις κλασικές σπουδές (Master of Arts in Classics) του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (University College London) και διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (Department of theatre Studies) του Πανεπιστημίου του Kent. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη μελέτη των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος στους νεότερους χρόνους. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο, Τόμος Α' Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης - Δημήτρης Ροντήρης*, εκδ.: Νεφέλη, Αθήνα: 2010 και μιας σειράς άρθρων που αφορούν στις σύγχρονες προσεγγίσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος.

**Θανάσης Ν. Καραγιάννης.** Διδάκτωρ Επιστημών της Αγωγής, Ερευνητής, Μελετητής και Κριτικός του Θεάτρου για παιδιά. Έχει συμμετάσχει σε θεατρολογικά συνέδρια με εισηγήσεις, οι οποίες έχουν δημοσιευθεί στα πρακτικά τους. Έχει εκδώσει τα εξής βιβλία: *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και έφηβους. Θέατρο-Ποίηση-Πεζογραφία-«Κλασικά εικονογραφημένα»*. Ερμηνευτικές, θεματολογικές, ιδεολογικές, παιδαγωγικές προσεγγίσεις, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, *Κριτική Θεάτρου για παιδιά 2007-2010*, Πάραλος, Αθήνα 2010. Υπό έκδοση είναι το βιβλίο του *Ιστορία της Δραματολογίας για παιδιά στην Ελλάδα (1871-1949) και στην Κύπρο (1932-1949)*. *Στοιχεία θεατρικής αγωγής και παραστασιογραφίας του Σχολικού Θεάτρου*, Εκδοτικός Οίκος Αντώνη Σταμούλη, Θεσ/νίκη 2012.

**Ιωάννα Καραμάνου.** Λέκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Euripides: Danae and Dictys*, K.G. Saur Verlag/ Walter De Gruyter 2006 και είκοσι μελετημάτων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται τα εξής: «An Apulian volute-crater inspired by Euripides», *Dictys*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 46 (2002-2003) 167-175, «The Hektor-Deiphobos Agon in Euripides *Alexandros*», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 2011 και η έκδοση των παπύρων της Οξυρύγχου P.Oxy. 5027 και 5029, *The Oxyrhynchus Papyri*, Vol. LXXV, Oxford 2010, 48-49, 50-52. Ετοιμάζει μία κριτική και ερμηνευτική έκδοση του *Άλεξάνδρου* του Ευριπίδη για τον εκδοτικό οίκο Walter De Gruyter.

**Χαράλαμπος Μηνάογλου.** Υποψήφιος διδάκτωρ Νεώτερης και Σύγχρονης Ελληνικής Ιστορίας, τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Ε.Κ.Π.Α. Εκπαιδευτικός δευτεροβάθμιας αποσπασμένος στο Κέντρον Ερεύνης Ιστορίας Νεωτέρου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει εκδώσει σε συνεργασία με τον τότε κοσμήτορα της Θεολογικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. π. Γεώργιο Μεταλληνό το παλαιότερο ελληνικό εκτενές αντιβουλευτικό και αντιτεκτονικό κείμενο: «Αγαπίου Κολυβά Παπαντωνάτου, *Άνατροπή τής φραγμασωνικής πίστεως* (1782)», Αθήνα 2007, σσ. 286.

**Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος.** Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με γνωστικό αντικείμενο «Συγκριτική Δραματολογία του Νεοελληνικού Θεάτρου σε σύνδεση με τη Λογοτεχνία». Έχει εκδώσει τρία βιβλία: *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας. Από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη* (2007), *Κράτος, κοινωνία και έθνος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890 ως το 1930* (2008), *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου* (2010). Στα δημοσιεύματά του περιλαμβάνει μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο, σε σύνδεση με το ευρύτερο ευρωπαϊκό, και για τη νεοελληνική λογοτεχνία, σε επιστημονικά κυρίως περιοδικά, σε συλλογικούς τόμους και σε πρακτικά συνεδρίων.

**Κωνσταντίνος Μπόμπας.** Professeur des Études néohelléniques. Interculturalités, mondes grecs et cultures méditerranéennes. Διδάσκει στη Σχολή Ξένων Λογοτεχνιών και Πολιτισμών του πανεπιστημίου Charles de Gaulle – Lille 3. Οι ερευνητικές του δραστηριότητες επικεντρώνονται στην νεοελληνική και συγκριτική φιλολογία, στη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία καθώς και σε θέματα διαπολιτισμικότητας και πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Μεταφράζει επίσης νεοελληνικό θέατρο στα γαλλικά. Πρόσφατες εκδόσεις: *D'une frontière à l'autre, mouvements discontinus, mouvements de fuites dans le monde néo-hellénique* (dir.) - 2009, «Littérature contemporaine de Grèce – La Grèce, Une Utopie», conception, coordination et présentation du dossier revue *Siècle 21*, n° 17, Automne-Hiver 2010, *Insenso*, pièce théâtrale de Dimitris Dimitriadis, présentation et traduction en français en collaboration avec R. Davreu – 2009, *Textes, territoires, interfaces de la culture grecque (XVIe-XXe s.)* - υπό δημοσίευση.

**Ιωάννα Νταβαρίνου** (9/1/1978 – 5/7/2010). Πτυχιούχος του Τμήματος Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής-Ψυχολογίας και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κάτοχος του μεταπτυχιακού διπλώματος «Ψυχολογία και ΜΜΕ» στο Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα: «Η απεικόνιση του ηθοποιού και των θιάσων στον ελληνικό κινηματογράφο». Αρθρογραφία στο περιοδικό Φουαγιέ και στην εφημερίδα Αυγή. Μετέφρασε το βιβλίο του Bernard F. Dick: *Ανατομία του κινηματογράφου (The Anatomy of Film)*, Πατάκης, Αθήνα 2010.

**Γιάννης Α. Πανούσης.** Λέκτορας Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου και Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Η διδακτορική του διατριβή έχει εκδοθεί στη Γαλλία με τον τίτλο: *Crainte et violence dans le théâtre de Sophocle*, ANRT, Thèse à la carte, Lille 2003. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται κυρίως στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, την αρχαία ελληνική δραματική ποίηση και τον Αριστοτέλη. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια και έχει δημοσιεύσει μελέτες και άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους.

**Κυριακή Πετράκου.** Αναπληρώτρια καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών. Έχει εκδώσει τα εξής βιβλία: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δίκαυλος, Αθήνα 2004, *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις, Παράβασεις- Μελετήματα* [4], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2005, *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Department of Theatre Studies - Ergo Publications, Athens 2005 (με την Άννα Καρακατσούλη), *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μύλητος, Αθήνα 2005, *Θεατρικές (σ)τάσεις) και πορείες. Δεκαέξι θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήση, Αθήνα 2007, *Ο Σταθάτειος διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, Παράβασεις- Μελετήματα* [6], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2008 (με τον Διονύση Ν. Μουσουτή).

**Γιώργος Π. Πεφάνης.** Επίκουρος καθηγητής θεατρολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και κριτικός θεάτρου. Στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται η θεωρία και η κριτική του θεάτρου και του δράματος, η φιλοσοφία του δράματος, η ελληνική δραματουργία του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, το λαϊκό θέατρο, αλλά και η πρωτογενής έρευνα άγνωστων ή δυσεύρετων θεατρικών έργων. Από το 2003 μέχρι σήμερα είναι επιμελητής έκδοσης της *Παραβάσεως*, του Επιστημονικού Δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει δημοσιεύσει πολλά άρθρα και μελετήματά του σε ελληνικά και ξένα περιοδικά και εκδώσει δεκαέξι βιβλία όπως: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου* (1999), *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο* (2000), *Θέματα του Μεταπολεμικού και Σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου* (2001), *Τοπία της Δραματικής Γραφής, Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο* (2003), *Το Βασίλειο της Ευγένειας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένεια του Θεοδώρου Μοντσελέζε* (2005), *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου* (2007), *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο* (2008) και *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου. Δοκίμια και άρθρα* (2009).

**Βάλτερο Πούγγερ.** Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει εκδώσει εκατό βιβλία, μεταξύ των οποίων: *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis* (1975), *Ευρωπαϊκή θεατρολογία* (1984), *Ελληνική θεατρολογία* (1988), *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο* (1991), *Βαλκανική θεατρολογία* (1994), *Ο Παλαμάς*

και το θέατρο (1995), *Akkommodationsfragen. Einzebeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mettelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit* (1997), *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματοουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση (1999), *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* (2000), *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* (2001), *Ο μαγικός κόσμος του υπερολογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο* (2003), *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα* (2004), *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή* (2004), *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* (2005), *Σταθμίσεις και ζυγίσματα* (2006), *Μνείες και μνήμες* (2006), *Θεωρητικά θέατρον* (2010).

Ο **Δημήτρης Τσατσούλης** είναι αναπληρωτής καθηγητής *Σημειωτικής του Θεάτρου* στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών και κριτικός θεάτρου. Κυριότερα βιβλία: *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνηκή γραφή της Societas Raffaello Sanzio* (2011), *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνης* (2007), *Ιφηνικά διακείμενα στη δραματοουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη* (2004), *Η γλώσσα της εικόνας* (2000), *Η περιπέτεια της αφήγησης* (1997), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου* (1997). Τα ερευνητικά του αντικείμενα στρέφονται γύρω από τη σημειωτική της παράστασης, του δράματος και της εικόνας, το διαπολιτισμικό και μεταμοντέρνο θέατρο, το νεοελληνικό δράμα, την κοινωνιολογία και ανθρωπολογία του θεάτρου.

Ο **Αστέριος Τσιάρας** είναι επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα σχετίζονται με τη διδασκαλία του δράματος και του θεάτρου στην εκπαίδευση και τη διερεύνηση της χρήσης του θεάτρου ως εργαλείου διαπολιτισμικής εκπαίδευσης και ψυχοκοινωνιολογικής παρέμβασης στο σχολικό περιβάλλον. Έχει σημαντικό ερευνητικό έργο στην παιδαγωγική του θεάτρου, σε θέματα που αφορούν στη συμβολή του θεατρικού παιχνιδιού στην ψυχοκοινωνική ανάπτυξη του παιδιού, στην ενίσχυση της παιδικής αυτοαντίληψης και στη διαχείριση των συγκρούσεων στη σχολική τάξη. Είναι συγγραφέας των εξής βιβλίων: *Η συμβολή του θεατρικού παιχνιδιού στην ψυχοκοινωνιολογία της σχολικής τάξης, στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, (2003), *Το θεατρικό παιχνίδι στο Δημοτικό σχολείο* (2004), *Οι διαπροσωπικές σχέσεις φίλιας στα παιδιά της σχολικής ηλικίας* (2004), *Το θεατρικό παιχνίδι ως μέσο ενίσχυσης της αυτοαντίληψης των μαθητών του Δημοτικού σχολείου* (2004), *Το δράμα και το θέατρο στην εκπαίδευση* (2005), *Η θεατρική αγωγή στο Δημοτικό σχολείο. Μια ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση* (2007).









