

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Ε΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Θέατρο και Δημοκρατία

Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων
από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγερ

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
5-8 Νοεμβρίου 2014

Β΄ ΤΟΜΟΣ

Επιμέλεια
Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου

ΑΘΗΝΑ 2018





Εικόνα εξωφύλλου

Ελεύθερη επεξεργασία μέρους
από θραύσμα μελανόμορφου δίνου
(περ. 580-570 π.Χ.) του ζωγράφου
Σοφίλου, «Άθλα επί Πατρόκλω»
(Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο
Αθήνας, 15499).

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Ε΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Θέατρο και Δημοκρατία

Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων
από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγερ

Copyright © 2018



ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Αφοί ΠΑΠΑΔΑΚΗ «ΣΤΟΙΧΕΙΑΓΡΑ» ΕΠΕ

ISBN [SET] 978-618-84080-2-9

ISBN 978-618-84080-4-3

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Ε΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Θέατρο και Δημοκρατία

Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων
από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
5-8 Νοεμβρίου 2014

Β΄ ΤΟΜΟΣ

Επιμέλεια
Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου

ΑΘΗΝΑ 2018

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Νάσος Βαγενάς
Σάββας Γώγος
† Άγγελος Δεληβορριάς
† Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Χρύσα Μαλτέζου
Λίλα Μαράκα
Χαρά Μπακονικόλα
Νικηφόρος Παπανδρέου
Δημήτρης Σπάθης
Oliver Taplin
Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος
Πλάτων Μαυρομούστακος
Αντιπρόεδρος
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
Γραμματέας
Ιωσήφ Βιβιλάκης
Ταμίας
Κωνσταντζα Γεωργακάκη
Μέλη
Αλεξία Αλτουβά
Καίτη Διαμαντάκου
Ιωάννα Ρεμεδιάκη

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος
Πλάτων Μαυρομούστακος
Αντιπρόεδρος
Άννα Ταμπάκη
Μέλη
Μηνάς Ι. Αλεξιάδης
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη
Γρηγόρης Ιωαννίδης
Άννα Καρακατσούλη
Κυριακή Πετράκου
Γιώργος Π. Πεφάνης
Ευανθία Στεφανή
Μάνος Στεφανίδης
Ευανθία Στιβανάκη
Σοφία Φελοπούλου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κείμενα Ανακοινώσεων Β΄ Τόμου

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

Η κρατική ιδεολογία και το ελληνικό θέατρο τη δεκαετία του 1950: Η ηθο-
γραφία ως εθνική καλλιτεχνική τάση 15

ΤΑΤΙΑΝΑ ΔΙΑΝΗ

Ένα ξεχασμένο θεατρικό σκάνδαλο: Του φτωχού τ' αρνί στο Εθνικό Θέατρο.. 25

CRISTIANO LUCIANI

Η πρόσληψη του *Αριστόδημου* του Βιτσέντσο Μόντι στην Ελλάδα..... 35

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ

Επί του πλοίου - Η Δημοκρατία πάνω στη σκηνή. Πρωτότυπα τυπωμένα ελλη-
νικά έργα της τελευταίας 20ετίας του 19ου αιώνα ως παράγοντας ελέγχου... 47

ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ

Σύγχρονες πολιτικές μεταφορές και θεατρικές εικόνες των αριστοφανικών
Βατράχων από το Εθνικό Θέατρο: Η (αθηναϊκή) δημοκρατία σε κρίση..... 61

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ

Ο Χορός και η συλλογικότητα της πόλεως στους *Επτά επί Θήβας* 73

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Σκηνικές αναπαραστάσεις της κοινοβουλευτικής ζωής στην κωμωδία του
19ου αιώνα 93

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Εθνικό Θέατρο 1974-2014: Πρώτες σημειώσεις για την ανάγνωση μιας αντι-
φατικής πορείας από τη Μεταπολίτευση ως την κρίση..... 103

ΙΩΑΝΝΑ ΜΕΝΔΡΙΝΟΥ

Μαθήματα δημοκρατικής «πολιτότητας» στο θέατρο για ανήλικους θεα-
τές της Μεταπολίτευσης 113

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949) 131

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΜΟΥΡΗΣ

Οι παραστασιακές πτυχές του πολιτικού. Η πολιτική σκηνή του κυβερνο-
χώρου: Η περίπτωση των χακτιβιστών Anonymous..... 139

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Δημοκρατία και κοινή γνώμη στον Ευριπίδη..... 147

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΑΜΠΙΑΝΗΣ

Δραματοουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους «Αγανακτισμένους»
της πλατείας Συντάγματος..... 161

ΒΑΣΩ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ	
Χορός και πολιτική τον 20ό αιώνα.....	169
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ	
Δημοκρατία, λαός και εξουσία στο έργο του Γιώργου Σκούρτη.....	179
ΙΡΕΝΑ ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ	
Φιλελεύθερες σκέψεις ενσωματωμένες στα κοσμικά αναγεννησιακά θεα- τρικά κείμενα της νοτιοανατολικής Ευρώπης.....	193
ΝΑΓΙΑ ΜΠΟΕΜΗ	
Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής: Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Κατα- πιεσμένου.....	199
ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ	
Βασίλης Ανδρέοπουλος: Κοινωνικοπολιτικές αντανάκλασεις της περιό- δου 1960-1970 μέσα από το έργο ενός σκεπτόμενου επαναστάτη.....	215
ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ	
Παραστατική δημοκρατία. «Παραστατικότητα» - Μια πρόταση ορολογίας	229
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ	
Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη δι- κτατορία: <i>Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν και Τα τραγούδια της φωτιάς του</i> Νίκου Κούνδουρου	239
ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΑΙΤΣΑ	
Η πολιτική σκέψη του Ζαν Πωλ Σαρτρ από τον <i>Μπαριονά ή τον γιο της</i> <i>βροντής στον Νεκρασόφ</i>	249
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Καταγγέλλοντας την καταπάτηση της δημοκρατίας μέσα από τη θραυσμα- τοποίηση του δραματικού λόγου: Η περίπτωση των Αλγερινών γαλλόφωνων δραματουργών Aziz Chouaki και Slimane Benaïssa	259
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ	
Η αφύπνιση της εργατικής συνείδησης στη δραματουργία: Από τους <i>Υφαντές</i> του Hauptmann στον <i>Γήταυρο</i> του Γκόλφη.....	269
ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ	
Στοιχεία και όροι δημοκρατίας στον ελληνικό αισθητισμό των αρχών του 20ού αιώνα: Το παράδειγμα του κριτικού Παύλου Νιρβάνα.....	279
ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΝΟΥΣΗΣ	
Η δημοκρατία ως κριτήριο ποιητικής στους <i>Βατράχους</i> του Αριστοφάνη.....	287
ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ	
Το ελληνικό Θέατρο Σκιών στα χρόνια της Β' Ελληνικής Δημοκρατίας και της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά: Η περίπτωση της Πάτρας.....	297
ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ	
Το δράμα της αφήγησης: Εικόνα και λόγος, θέατρο και πολιτική στους <i>Πέρσες</i>	313
ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ	
Το σύγχρονο θέατρο σε μια νέα Ευρώπη.....	331
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ	
Από τον Εμφύλιο στη Δικτατορία: Για ένα θέατρο του λαού	345

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ	
Οι ξένες δυνάμεις ως παράγοντας επίδρασης στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο: Η περίπτωση της Μεγάλης Βρετανίας, 1945-1967.....	367
ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ	
Στα άκρα της απόφασης. Αφηγήσεις αυτοθυσίας και το πολιτικό πρόταγμα της σύγχρονης σκηνής.....	379
ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ	
Βασίλισσες, παρθένες και μαινάδες. Γυναικεία πρότυπα στο βρετανικό θέατρο μετά τη Γαλλική Επανάσταση.....	391
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ	
Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στην εποχή του μεταμοντέρνου.....	401
ΆΝΝΑ ΠΟΥΠΟΥ	
Πολιτικές και κοινωνικές παράμετροι στη συγκρότηση των κινηματογραφικών νέων κυμάτων: Από τον Ν.Ε.Κ. στο Weird Wave	411
ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ	
Η αποπολιτικοποίηση της θεατρικής πράξης τόσο στο επίπεδο της σκηνής όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης.....	423
ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ	
Αγγελίες πολέμου. Αγγελιαφόρος και iPad	431
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ	
Συζύγου Εκλογή: Η Δημοκρατία-Βονασέρα και ο Δήμος-Αλεξιάδης στη σκηνή του ύστερου 19ου αιώνα	439
ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ	
Εκδοχές του πολιτικού θεάτρου την εποχή της παγκοσμιοποίησης: «Καταγράφοντας» τον λόγο των Άλλων.....	453
ΙΣΜΗΝΗ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Η κινησιολογική προσέγγιση της «δημοκρατικής» ρητορικής τέχνης στην κοινωνία και στο αρχαίο θέατρο	471
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ	
Το gay θέατρο στην Ελλάδα (από το ιδεολόγημα της αμαρτίας στις queer τραγωδίες). Ένα εισαγωγικό σημείωμα	479
HENRI SCHOENMAKERS	
Attitudes towards democracy and theatre: Production – performance – cultural policy	503
ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ	
Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της Δευτέρας Σκηνής του Αιμίλιου Χουρμούζιου	515
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ	
Θέατρο και αισθητική της καταστροφής	527
ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Η δραματουργία του συλλογικού στη δημοκρατία της παράστασης: Νέες φωνές στην ελληνική σκηνοθεσία του 21ου αιώνα	535
MARIA DE FÁTIMA SILVA	
Creon, the tyrant of <i>Antigone</i> : The play's reception in Portugal.....	545

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ	
<i>Eleftheria</i> (1970): Μια παράσταση-καταγγελία εναντίον της Χούντας	553
ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ	
Ελλήνων ηθοποιών πολιτικός λόγος: Δείγματα γραφής (β' μισό του 19ου αιώνα)	563
ΆΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	
Ιδεολογικές και επιστημονικές συνιστώσες της μελέτης του Καραγκιόζη στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης (1974-1985).....	581
ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ	
Rideau – Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου Παρθένη ως συνειδητή μεταφορά θεάτρου	589
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ	
«Δεν ξεχνώ» – Η ελληνοκυπριακή κρατική πολιτική μνήμης σε δραματικά κείμενα απευθυνόμενα σε παιδιά και εφήβους.....	599
ΑΝΝΑ ΤΑΜΠΑΚΗ	
«Το κοινό σχολείο των ανθρώπων»: Διαδρομές ενός ιδεολογήματος	607
GILDA TENTORIO	
Αφήγηση και «αυτο-δράμα» στην ιταλική σκηνή: «Πολιτικό» θέατρο για την πόλη και μαζί με την πόλη.....	613
ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ	
Η ελληνική σκηνογραφία από το θέατρο της εξορίας στη μεταπολεμική πολιτική επιθεώρηση	631
ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΑΛΑΕΣΗ	
Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων: Προς μια ανίχνευση των εμποδίων στη θεώρησή τους ως μετασχηματισμών του Θεάτρου και του Δράματος	643
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ	
Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων	655
ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ	
Το θέατρο ως μορφοπαιδαγωγικό εργαλείο στη λειτουργία της δημοκρατικής αγωγής.....	663
ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΝΤΖΙΩΝΗ	
Σημειολογικά σώματα, ψυχροπολεμικοί χορευτές. Μια επαναπροσέγγιση του έντεχνου χορού στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1950	675
ΡΟΥΛΑ ΤΣΙΤΟΥΡΗ	
Ο στοχασμός του πραγματικού: Το Θέατρο-Ντοκουμέντο.....	683
ΆΝΝΑ ΤΣΙΧΛΗ-ΜΠΟΥΑΣΣΟΝΝΑ	
Κέντρα παραστατικών τεχνών και αναζήτησης δημοκρατικών μοντέλων θεατρικής πράξης και έρευνας	695
ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ	
Το θέατρο και το δράμα στην εκπαίδευση ως δημοκρατική διδακτική προσέγγιση των μαθημάτων στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών.....	707
ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ	
Το πολιτικό στοιχείο στις νέες γραφές. Το παράδειγμα του Χάρολντ Πίντερ και της Σάρα Κέην	713

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ	
Μετακατοχικοί «εναγκαλισμοί»: Ελλάδα – Αμερική, θέατρο και πολιτική	721
ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ	
Θέατρο και εθνική συνείδηση: Η περίπτωση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα.....	733
ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ	
Πολιτική και κοινωνική κριτική σε θεατρικά έργα της πρώτης τριακοντα- ετίας του 20ού αιώνα	745
ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ	
Ιχνηλατώντας το πολιτικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) Ελλήνων μετα- ναστών και Κυπρίων	763
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ	
Η σκηνοθεσία του Πρωτογονισμού: Η περίπτωση του Musée du quai Branly	779
Τελική Ομιλία	
† ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ	
Οι πνευματικοί «αντίπαλοι» του Βιτσέντζου Κορνάρου ή Στην Κρήτη επί Βενετικής Δημοκρατίας.....	791
Abstracts - Sommaires - Περιλήψεις	799
Κατάλογος Συγγραφέων	827

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ
Β' ΤΟΜΟΥ

*Η κρατική ιδεολογία και το ελληνικό θέατρο τη δεκαετία του 1950:
Η ηθογραφία ως εθνική καλλιτεχνική τάση*

Στο ακόλουθο μελέτημα, με αφορμή ένα επιμέρους και μικρό σε έκταση γεγονός, θα επιχειρήσω να αναπτύξω έναν προβληματισμό αναφορικά με το ιδεολογικό-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το ελληνικό θέατρο κατά τη δεκαετία του '50, αμέσως μετά τη λήξη του Εμφύλιου πολέμου.

Τον Οκτώβριο του 1956, μία διοικητική πράξη οικονομικής φύσης –η απόδοση τιμητικής σύνταξης σε έναν γηραιό και αναγνωρισμένο θεατρικό συγγραφέα, τον Δημήτρη Μπόγρη– γίνεται το εφαλτήριο για τη σύνθεση ενός κειμένου αντιδραστικού, στο οποίο προσδιορίζονταν ως εθνικά επωφελή τα ηθογραφικά έργα του τιμώμενου συγγραφέα.

Το κείμενο είχε ως εξής:¹

Αριθμός αποφάσεως Ι (1956). – Εν Αθήναις κ.λπ.· συνήλθεν εις το Κατάστημα του Υπουργείου Εργασίας η Επιτροπή Νόμου 6097/1934, αποτελούμενη εκ των κ.κ. Π. Μητσόπουλου, Γενικού Διευθυντού Υπουργείου Εργασίας, Εκτ. Συμβούλου Ανώτατου Συμβουλίου Δημοσίων Υπηρεσιών ως Προέδρου–Εισηγητού, Γεωργ. Κουρνούτου, Διευθυντού Γραμμάτων και Θεάτρου του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, και Δ. Ευαγγελίδη, θεατρικού συγγραφέως, αντιπροσώπου του Δ.Σ. του «Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών, Συγγραφέων, Μουσικών και Τεχνιτών Θεάτρου και Κινηματογράφου», ως μελών, παρισταμένου και εκτελούντος χρέη Γραμματέως του κ. Παντ. Παξινού, ίνα ορίση τους συνταξιούχους ή δικαιοδόχους συνταξιούχων του «Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών κ.λπ.», οι οποίοι θα δικαιωθούν επηυξημένης συντάξεως κατά τον νόμον 6097.

Η Επιτροπή, αφού έλαβεν υπ' όψιν, ότι υπάρχουν προς πλήρωσιν δύο θέσεις συνταξιούχων, «οίτινες διεκρίθησαν εις την προαγωγήν της Θεατρικής Τέχνης εν τε τω εσωτερικώ και τω εξωτερικώ» ή και δικαιοδόχων των διακριθέντων.

Αφού εις προγενεστέρας επανειλημμένας συσκέψεις εμελέτησε τον φάκελλον της υποθέσεως και την σχετικήν με το θέατρον δράσιν των περιλαμβανομένων εις τον κατάλογον των συνταξιοδοτουμένων εκ του «Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών κ.λπ.» και προέβη, ως το υπ' αριθ. 2 πρακτικόν, εις προκαταρκτικήν επιλογήν δέκα εννέα εκ τούτων.

1. Το κείμενο αντλείται από το δημοσίευμα της *Νέας Εστίας* και διασταυρώθηκε από το αντίστοιχο δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα*. Δεν βρέθηκε στα Γενικά Αρχεία του Κράτους η συγκεκριμένη διοικητική πράξη ώστε να αντιγραφεί από το πρωτότυπο.

Αφού έλαβε υπ' όψιν και τας υποβληθείσας προτάσεις των Διοικήσεων Επαγγελματικών Οργανώσεων των σχετιζομένων με το θέατρον, αι οποίαι εκλήθησαν προς τούτο:

Ορίζει

Τα πρόσωπα εις τα οποία πρέπει να χορηγηθεί σύνταξις ηυξημένη εις το ανώτατον όριον του νόμου 6097/1934 ως ακολούθως:

1ον. Τον Δημήτριον Μπόγρη, διότι ούτος έχει διακριθή εις την προαγωγήν της θεατρικής τέχνης. [...] Κατά την εποχήν της εμφανίσεως του Δημητρίου Μπόγρη ως θεατρικού συγγραφέως, είχε αρχίσει να επικρατή εις το θέατρον μονόπλευρος υλιστικός τρόπος εξερευνήσεως της πολυσυνθέτου εις την προσωπικότητα ανθρωπίνης ψυχής. Ο τρόπος ούτος αποκλείων τον «δρόμον των ιδεών και των μεγάλων ελπίδων» χάριν του θετικισμού των αισθήσεων και την ατομικήν ηθικήν συνείδησιν της υπευθύνου κοινωνικής προσωπικότητας προς διάκρισιν του καλού και του κακού, χάριν της συνειδήσεως της «τάξεως» διαμορφώνει έργα παθητικά μεν, αλλά νοσηρά και πνιγηρά χωρίς, συνήθως, ακτίνα φωτός. Εις την διάδοσιν της νέας θεατρικής μόδας συνέπραξαν αφ' ενός ολίγοι φανατικοί κοσμοδιορθωταί καλλιεργούντες την αγωνίαν και την απελπισίαν με προθέσεις εξεγερτικές, και αφ' ετέρου ανερμάτιστοι ηθικώς ανύποπτοι ουραγοί, επιζητούντες επίδειξιν ενημερωμένης προοδευτικότητας, οι οποίοι πάντες ήρχισαν να διαφημίζουν και να θαυμάζουν ως «νέαν» τέχνην υποδειγματικήν τα έργα ξένων ικανών μεν τεχνιτών της σκηνικής οικονομίας, μονοπλεύρων όμως και χωρίς διάκρισιν καλού και κακού, διαλλαλητών των σκοτεινών δυνάμεων των ενστίκτων και πάσης νοσηράς αθλιότητος.

Εν μέσω των αποπνικτικών υπερβολών της θεατρικής υλιστικής μόδας, ο Μπόγρης, γνήσιον τέκνον της χώρας όπου –μολονότι «πενίη μεν αιεί ποτε σύντροφός εστι»– εγεννήθη η ιδέα του «ευ ζην» και η τέχνη του ν' αγαπούν και να χαιρώνται οι άνθρωποι την ζωήν, με γοητευτικήν απλότητα, με ποιητικήν γλαφυρότητα και ειλικρινή ρεαλισμόν, εξήτησε να παρουσιάση από σκηνης πλουσίαν εις συγκινήσεις χαράς και λύπης, την καθημερινήν ζωήν του ελληνικού λαού και ιδιαιτέρως των «απλών και ανίδεων» ναυτικών τύπων των νησιών μας, με φανερήν «για τους καϊμούς και τις ελπίδες των» συμπάθειαν – αισθηματικήν απήχησιν των ζωηρών εντυπώσεων του από την πατρίδα του Σαλαμίνα.

Η πλοκή κάθε έργου του αποτελεί προσπάθειαν αποδείξεως μιας βασικής βαθύτατα ελληνικής, φαινής ιδέας, την οποίαν από διαφόρους όψεις εις τα διάφορα έργα προβάλλει, τονίζει και ζητεί να δικαιούση: τον ρόλον των ιδανικών και της ηθικής συνειδήσεως και την υπεροχήν των καθ' αυτό ανθρωπίνων αξιών όπως η λεβεντιά, η ομορφιά, τα νειάτα, το φιλότιμο, η καλωσύνη, το θάρρος, η εξυπνάδα, απέναντι των σκοτεινών υλιστικών παρορμήσεων, παθών και συμφερόντων.

Διά την πληρεστέραν, όμως, και ακόμη νομοτυπωτέραν, αξιολόγησιν του έργου του Μπόγρη εν σχέσει με την νεοελληνικήν πολιτιστικήν προσπάθειαν, πρέπει να ληφθούν υπ' όψιν ακόμη δύο παράγοντες: α) η παιδευτική πολιτιστική σημασία των καθ' αυτό ανθρωπίνων αξιών και αι σχετικαί προς αυτάς διατάξεις του ελληνικού Συντάγματος και β) ο παιδευτικός ρόλος του θεάτρου.

Η μελέτη των ελληνικών παραδόσεων και της ιστορίας του πολιτισμού έχει διαπιστώσει ότι αι ως άνω καθ' αυτό ανθρωπίναι αξίαι είναι ακριβώς τα κύρια συστατικά του ελληνοχριστιανικού ανθρωπισμού. Ούτος επεδίωξε ανέκαθεν –και ειδικώτερον: κατά μεν την ελληνικήν περίοδον με τον «λόγον», κατά δε την χριστιανικήν, με την πίστιν– το λογικόν ημέρωμα και την ψυχικήν ανάτασιν του ανθρώπου με την σύμμετρον καλλιέργειαν των ψυχικών ικανοτήτων του. Από απόψεως δε καθαρώς νομικής, την επιδίωξιν της καλλιέργειας αυτών ακριβώς των συστατικών

επιβάλλει το άρθρον 16 παράγρ. 2 του Συντάγματος απαιτούν «την ηθική και πνευματικών αγωγών... επί τη βάσει των ιδεολογικών κατευθύνσεων του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Εξ άλλου είναι παγκοίως ανεγνωρισμένη η μεγάλη παιδευτική σημασία του θεάτρου αποτεινομένου και συγκινούντος χιλιάδας ανθρώπων εν παραβολή προς τον οπωσδήποτε περιορισμένον αριθμόν αναγνωστών των βιβλίων.

Ούτω το θεατρικόν έργον του Δημήτρη Μπόγρη γίνεται με τον τρόπον του συνεχιστής του θαυμασίου παιδευτικού ρόλου, το οποίον έπαιξαν επί αιώνας τα δημοτικά τραγούδια, τα παραμύθια, οι θρύλοι, οι χοροί, οι ρυθμοί και η λαϊκή και θρησκευτική τέχνη, πολύτιμοι φορείς της λεβεντιάς και των ανθρωπίνων παραδόσεων και της μεγάλης ευγένειας του ελληνικού λαού.

Το σκεπτικό της επιτροπής δημοσιεύει πρώτη η *Νέα Εστία*² και αναδημοσιεύουν *Τα Νέα*³ (προφανώς από τον Κώστα Νίτσο μιας και η σειρά των δημοσιευμάτων που ακολουθούν υπογράφονται με τον γνωστό αστερίσκο), ζητώντας από τον πνευματικό κόσμο να πάρει θέση. Το θέμα διατηρείται στην εφημερίδα για έναν μήνα σχεδόν, από τις 27 Οκτωβρίου έως τις 23 Νοεμβρίου και στις πολιτιστικές στήλες των *Νέων* κατατίθενται οι απόψεις σημαντικών προσώπων του πνευματικού κόσμου,⁴ καθώς και οι καταδικαστικές τοποθετήσεις από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών,⁵ την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων,⁶ την Πανελλήνια Ένωση Ελευθέρου Θεάτρου,⁷ και το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών.⁸ Όλες οι τοποθετήσεις αδυνατούν να κατανοήσουν τη συμπεριφορά των κυβερνητικών στελεχών και θεωρούν απαράδεκτη τη θέσπιση ηθικών και ουσιαστικά πολιτικών κριτηρίων με στόχο τον εν γένει έλεγχο της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ο Ευάγγελος Παπανούτσος θεωρεί ότι είναι τουλάχιστον απαράδεκτο να εξαιρείται το έργο ενός συγγραφέα που είναι απλώς συμπαθές για να δοθεί μία σύνταξη και με αυτή την ευκαιρία να διατυπωθεί ποια είναι «τα εθνικά και συνταγματικά ελληνικά και ελληνοπρεπή έργα». Ο Πέτρος Χάρης θεωρεί ότι ζημιώνεται ο τιμώμενος όταν η καλή, αλλά εντασσόμενη στην ηθογραφία, θεατρική του παραγωγή συγκρίνεται με ό,τι έχει γραφεί για το θέατρο πριν από αυτόν, με συγγραφείς σαν τον Παντελή Χορν, τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, τον Σπύρο Μελά. Στο ίδιο κλίμα και ο Μάρκος Αυγέρης, που πιστεύει ότι είναι μεγάλο σφάλμα να διαγράφεται το σύνολο της θεατρικής παραγωγής ως άστοχο και ανώφελο και να προκρίνεται ως παράδειγμα το έργο του Μπόγρη που μάλιστα κατά τη γνώμη του δεν έχει τέτοιες φιλοδοξίες. Για τον Πέλο Κατσέλη, ένα θεατρικό κείμενο που δημιουργείται στη χώρα, αν είναι αληθινό, είναι και εθνικό και ηθικό. Για τον ίδιο, οποιεσδήποτε άλλες υποδείξεις και παρεμβάσεις θα οδηγήσουν σε

2. *Νέα Εστία* 704 (1-11-1956), σ. 1512-1513.

3. *Τα Νέα*, 27-10-1956, σ. 2. Στο σημείωμά του ο θεατρικός ρεπόρτερ δηλώνει ότι αντλεί το κείμενο του σκεπτικού από το περιοδικό *Νέα Εστία* που κυκλοφορούσε εκείνη την ημέρα.

4. Ευάγγελος Παπανούτσος, 29-10-1956 – Πέτρος Χάρης, 30-10-1956 – Μάρκος Αυγέρης, 1-11-1956 – Πέλος Κατσέλης, 2-11-1956 – Διονύσης Ρώμας, 3-11-1956 – Άλκης Θρούλος, 3-11-1956 – Ανδρέας Καραντώνης, 10-11-1956.

5. *Τα Νέα*, 5-11-1956.

6. *Ό.π.*, 7-11-1956.

7. *Ό.π.*, 8-11-1956.

8. *Ό.π.*, 9-11-1956.

προληπτική λογοκρισία. Για τον Διονύσιο Ρώμα, το αιτιολογικό της βράβευσης είναι άτοπο και άστοχο διότι υπάρχουν έργα του τιμηθέντος συγγραφέα, όπως *Τ' αρραβωνιάσματα* ή *Η Δράκαινα*, που κινούνται στον αντίθετο από τον ορθό δρόμο που περιγράφει το σκεπτικό. Για τον Άλκη Θυρόλο (Ελένη Ουράνη), είναι απαράδεκτο για να τιμηθεί ένας συγγραφέας να υποτιμώνται άλλοι, όπως και να τίθενται ηθικά κριτήρια στην τέχνη. Σημειώνει, δε, ότι η βράβευση έγινε με τη σύμφωνη ομόφωνη γνώμη της Εταιρείας Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, γεγονός που δεν απαιτούσε το εκτενές και τόσο άτοπο αιτιολογικό σημείωμα.

Δύο βουλευτές της μείζονος αντιπολίτευσης, που στις εκλογές του Φεβρουαρίου του ίδιου έτους είχαν εκλεγεί με τον συνασπισμό της Δημοκρατικής Ένωσης, ο Εμμανουήλ Κοθρός και ο Δημήτρης Παπασπύρου, τοποθετούνται πολιτικά, θεωρώντας το σύνολο του σκεπτικού ως παρεμπόδιση της ελεύθερης σκέψεως και δείγμα φασιστικής εκτροπής του δημοκρατικού πολιτεύματος.⁹ Μάλιστα υποβάλλουν και σχετική ερώτηση στη Βουλή και λαμβάνουν απάντηση κατά την 22η συνεδρίαση (20 Δεκεμβρίου 1956) της Β' Συνόδου της Βουλής των Ελλήνων από τον Υπουργό Εργασίας Α. Μπουρνιά, στην οποία τονίζεται ότι η επιτροπή που συνέταξε το σκεπτικό, ανεξάρτητα αν οι θεωρητικές της απόψεις είναι ορθές ή όχι, δεν έχει διαπράξει κανένα πειθαρχικό αδίκημα, καθώς σύμφωνα με τον νόμο 6097/1934 η όποια απόφαση και η αιτιολόγησή της είναι στην απόλυτο αρμοδιότητά της.¹⁰ Πράγματι, ο νόμος αυτός δεν ορίζει κανένα πλαίσιο για την απόδοση της αυξημένης σύνταξης, αλλά αφήνει την επιλογή στα μέλη της επιτροπής, καθώς σε αυτήν μετέχει –όπως και έγινε κατά τη συγκεκριμένη περίπτωση– και εκπρόσωπος του Διοικητικού Συμβουλίου του Ταμείου Συντάξεως Ηθοποιών.¹¹

Οι αντιδράσεις πολιτικών, καλλιτεχνών, λογοτεχνών, κριτικών και πολιτιστικών ενώσεων νοούνται εύλογες για τον σημερινό αναγνώστη που στο κείμενο του σκεπτικού διακρίνει ότι καταδικάζεται κάθε έκφραση, αριστερή ή μη, που προσπαθεί να ανακαλύψει διά της τέχνης την αλήθεια της ζωής και των ανθρώπων. Όμως, αντίθετα, εύλογη θα πρέπει να νοείται η σιγή, η παντελής αποσιώπηση του γεγονότος, όπως συμβαίνει στα συντηρητικά φύλλα της *Καθημερινής* και του *Βήματος*. Ακόμη και οι δύο αναφορές της *Αυγής*¹² και η μοναδική του *Έθνους*¹³ είναι πιο λογικές από τα δεκαπέντε δίστηλα των *Νέων*. Κι αυτό, γιατί το θέατρο, το ραδιόφωνο, το σινεμά τελούν από την 1η Ιανουαρίου του 1952 υπό συνταγματική λογοκρισία (άρθρο 14) παρά την αντίθετη πρόβλεψη για προστασία της ελευθεροτυπίας στον ημερήσιο περιοδικό Τύπο και τις εκδόσεις.¹⁴ Κι αυτό, γιατί, ενώ η Δημοκρατική Ένωση (Ε.Δ.Α., Κόμμα των Φιλελευθέρων, Λαϊκό Κόμμα, Δημοκρατικό Κόμμα Εργαζόμενου Λαού, Ε.Π.Ε.Κ., Κόμμα Αγροτών-Εργαζομέ-

9. *Τα Νέα*, 31-10-1956 και η σχετική επερώτησή τους στη Βουλή, 23-11-1956.

10. Επίσημα Πρακτικά των συνεδριάσεων της Βουλής, τ. Α' (15-10-1956 έως 12-2-1957), Εθνικό Τυπογραφείο, Αθήνα, 1976, σ. 299.

11. Φ.Ε.Κ. 108, 17-3-1934.

12. *Η Αυγή*, 30-10-1956 και 8-11-1956, σ. 2.

13. *Έθνος*, 8-11-1956, σ. 2, όπου δημοσιεύεται η διαμαρτυρία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, όπως και στην *Αυγή* την ίδια μέρα.

14. Φ.Ε.Κ. 1, 1-1-1952, σ. 5 και Νίκος Αλιβιζάτος, «Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος και το σύνταγμα του 1952», *Επιστημονικό συμπόσιο: 1949-1967, η εκρηκτική εικασαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002, σ. 194.

νων, Φιλελεύθερη Δημοκρατική Ένωση) έλαβε το 48,2%, στις εκλογές του Φεβρουαρίου, κατείχε λόγω του νέου εκλογικού νόμου μόνο τις 135 έδρες της Βουλής καθώς η Ε.Ρ.Ε. με 47,4% είχε την πλειοψηφία των 165 εδρών. Και τέλος γιατί στην κυβέρνηση, ως Υπουργός Προεδρίας, μετείχε ο αμετανόητος αντικομμουνιστής και πνευματικός ηγέτης της εθνικόφρονος ιδεολογίας, Κωνσταντίνος Τσάτσος.¹⁵

Παρατηρείται, βέβαια, ότι απουσιάζει η όποια τοποθέτηση του Κάρολου Κουν στην εκστρατεία των Νέων εναντίον του σκεπτικού, ενώ το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης τις δύο αμέσως προηγούμενες θεατρικές περιόδους των 1954-55 και 1955-56 φαίνεται να φωτογραφίζουν οι συντάκτες του, καθώς απαρτίζεται από έργα των Τσέχωφ, Ουάιλντερ, Σαρτρ, Μάνκιεβιτς, Σ. Ο' Κέιζυ, Τζ. Πάτρικ και μόνο ένα του Σαίξπηρ.¹⁶

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι εάν ο Μπόγρης έχει σχέση με το σκεπτικό της απόφασης, αν, δηλαδή, μέσα από την επιλογή του προσώπου του προκρίνονται συγκεκριμένες δραματολογικές επιλογές. Σύγχρονος με τον Μπόγρη, μελετητής του θεάτρου, είναι ο Γιάννης Σιδέρης ο οποίος αρθρογραφεί δύο φορές για το έργο του, μία στα 1936 και μία μετά τον θάνατό του, στα 1964.¹⁷ Στο υστερότερο μελέτημα ο Γιάννης Σιδέρης, που έτσι κι αλλιώς επαινούσε ορισμένες πτυχές του έργου του, κυρίως τη θεατρική γραφή του, ενώ ήταν συχνά αποδοκιμαστικός αναφορικά με το περιεχόμενο, συγκροτώντας μία λεπτομερή παραστασιογραφία του συγγραφέα στέκεται αποδοκιμαστικά σε δύο έργα του: στην *Καινούργια Ζωή*, που παίχθηκε μόλις έναν μήνα μετά την κατάληψη της εξουσίας από το δικτατορικό καθεστώς της 4ης Αυγούστου, υποστηρίζοντας –μιας και λόγω της λογοκρισίας κανένα κριτικό σημείωμα της εποχής δεν το επεσήμανε, όπως δηλώνει– ότι υπήρχε αλληγορικό μήνυμα στην υπόθεση του έργου που, σύμφωνα με τον Σιδέρη, επικροτούσε την ιδεολογία του καθεστώτος. Κατά δεύτερον, υπενθυμίζει τη συμμετοχή του στη δημιουργία της πανηγυρικής παράστασης της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας (Ε.Ο.Ν.) με έργο που έγραψε κατά παραγγελία με τίτλο *Ιερή Φλόγα*. Ανέβηκε στις 11 Αυγούστου 1940, στο «φυσικό θέατρο» της Ε.Ο.Ν. στον Λυκαβηττό και ουσιαστικά επρόκειτο για μία θεατρόμορφη αφήγηση της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες του Ι. Μεταξά, με έμφαση στη δύναμη, το θάρρος και τη συσπείρωση γύρω από την «ιερή φλόγα» του ελληνικού ιδεώδους.¹⁸

15. Ηλίας Νικολακόπουλος, «Από το τέλος του εμφυλίου πολέμου έως την άνοδο της Ένωσης Κέντρου: Η ανάληψη της πρωθυπουργίας από τον Κ. Καραμανλή και οι εκλογές του 1956», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ'*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 2000, σ. 193-194.

16. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μία επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 82.

17. Γιάννης Σιδέρης, «Δημήτρης Μπόγρης», *Νέα Εστία* 19 (1936), σ. 560-564 και του ίδιου, «Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964)», *Νέα Εστία* 76 (1964), σ. 1198-1202. Βλ. Κωνσταντίζα Γεωργακάκη – Βάλτερ Πούχνερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματολογίας*, Ergo, Αθήνα, 2009, σ. 124.

18. Σύμφωνα με την περιγραφή του συντάκτη της εφημερίδας *Έθνος*, το έργο περιελάμβανε επτά εικόνες από τη σύναξη νέων και παιδαγωγών της αρχαίας Ελλάδας γύρω από την ιερή φλόγα, δίνοντας όρκο υπεράσπισης της πατρίδας, έως τη σύγχρονη συσπείρωση γύρω από τον αρχηγό (Ιωάννη Μεταξά) που την οδηγεί επίσης στον δρόμο των υψηλών πεπραγμένων. Μεσολαβούν εικόνες α) από την απόκρουση των Περσών στη μάχη του Μαραθώνα, β) από τη σύζευξη χριστιανισμού και ελληνισμού και την ίδρυση του βυζαντινού κράτους, γ) από το «κρυφό σχολειό», τις μάχες αρματολών και κλεφτών και τον χορό του Ζαλόγγου, δ) από την απελευθέρωση της Ελλάδας και ε) από μία νεολαία που «κατέρχεται σε απεργίες

Ο Δημήτρης Μπόγρης μετά την *Ιερή Φλόγα* γράφει το *Ψηλά στο μέτωπο*, πολεμική επιθεώρηση με μουσική του Ν. Χατζηαποστόλου,¹⁹ και ακολούθως τη *Χαραυγή*, δράμα για την Επανάσταση του 1821, που παίχθηκε στις 25 Μαρτίου 1949 (μεσούντος του Εμφυλίου) από το Εθνικό Θέατρο,²⁰ ενώ οι δύο επόμενες εμφανίσεις του αφορούν σε παραγωγές των εκδηλώσεων του Φυσικού Θεάτρου της Περιηγητικής Λέσχης: *Τα κύματα της Ύδρας*, που γράφτηκε ειδικά για την παράσταση και παίχθηκε στο νησί σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη, τον Μάιο του 1951, και το ανέβασμα του έργου του Σκοτεινιά στον Έπαχτο (γράφτηκε το 1941), στις 7 Ιουνίου 1952 στη Ναύπακτο.²¹ Το έργο μάλιστα αυτό ανέβασε το Εθνικό Θέατρο σε κοινή παράσταση με τη *Χαραυγή*, για τον εορτασμό της 28ης Οκτωβρίου του 1953 και 1954.²² Ο Δημήτρης Μπόγρης, που τη δεκαετία του 1950 είναι ένας γηραιός συγγραφέας 70 ετών, στηρίζει με τα κείμενά του εθνικές ή εθνικά προσανατολισμένες παραστάσεις, που κυρίως στοχεύουν στην εμφύχωση είτε τόπων που χρειάζονται ανάδειξη (βλέπε παραστάσεις Φυσικού Θεάτρου) είτε του κοινού.

Στο περίφημο «σκεπτικό» υποστηρίζεται ανοιχτά ένα θεατρικό είδος που προάγει την αποτύπωση, την περιγραφή της ζωής, πιθανά σε μία ωραιοποιημένη ελληνική υπαίθρο, σαφώς εξιδανικευμένη. Η πρόκριση της αρμονίας, της ωραιότητας και εν τέλει της ελληνικότητας μίας αναπαραστατικής τέχνης υποστηρίζεται επίσης από ισχυρή μερίδα της κριτικής κι ένα μεγάλο σώμα καλλιτεχνών και στις εικαστικές τέχνες.²³ Με προεξάρχοντες τον Μαρίνο Καλλιγά και τη μελέτη του *Η αισθητική του χώρου στην ελληνική εκκλησία κατά τον Μεσαίωνα* (1946) και τον (μετέπειτα Υπουργό) Κωνσταντίνο Τσάτσο και το άρθρο του «Ο μύθος της Νέας Ελλάδας» το 1947,²⁴ αποκρυσταλλώνεται το αίτημα μίας ελληνικότητας στην τέχνη που βασίζεται στο φυσικό περιβάλλον, στη γη, στο ελληνικό τοπίο και στον ανθρωποκεντρισμό. Στο πεδίο των παραστατικών τεχνών, η εθνική αισθητική αντίληψη μορφοποιείται στις υπαίθριες κρατικές εκδηλώσεις, όπως είναι: α) οι πολιτιστικές δράσεις του Έτους Απόδημου Ελληνισμού το 1951,²⁵ β) οι παραστάσεις Φυσικού Θεάτρου της Περιηγητικής Λέσχης τα έτη 1952, 1953, 1956

και κινείται δηλητηριασμένη χωρίς κατεύθυνση». Βλ. αναλυτικά: Θεατής, «Εισ το υπαίθριον θέατρον του Λυκαβηττού: Η χθεσινή παράστασις της Ε.Ο.Ν.: Η "Ιερή Φλόγα" του κ. Μπόγρη», *Έθνος*, 12-8-1940, σ. 1.

19. Θίασος Κατερίνας, 23-3-1941, Σιδέρης, «Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964)», σ. 1201.

20. Σιδέρης, «Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964)». Το έργο επαναλήφθηκε για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου τα έτη 1950, 1951, 1952, 1955 και για τον εορτασμό της 28ης Οκτωβρίου τα έτη 1951, 1953, 1955 και 1961. Βλ. επίσης Ψηφιακό αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr-playDetails.aspx?playID=786> και <http://www.nt-archive.gr-playDetails.aspx?playID=330>.

21. Βλ. αναλυτικά, Δημήτρης Σιατόπουλος, «Το "Φυσικό Θέατρο"», *Ελληνική Περιηγητική Λέσχη - Οδοιπορικός Σύνδεσμος (1921-1991): Εβδομήντα χρόνια Τουριστικού και Πνευματικού Πολιτισμού*, Ε.Π.Α., Αθήνα, 1991, σ. 183-189.

22. Βλ. Ψηφιακό αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr-workDetails.aspx?workID=4559>.

23. Βλ. αναλυτικά Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», *Επιστημονικό συμπόσιο: 1949-1967*, σ. 368-372.

24. *Καθημερινή*, 24-8-1947.

25. Βλ. αναλυτικά Ίλια Λακίδου, «Η παράσταση ως εθνική πολιτική: Το Έτος Απόδημου Ελληνισμού», *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Π.Ε.ΣΥ.Θ.* (Αθήνα, 28-31/3/2012) (υπό έκδοση).

και 1957, δ) οι υπαίθριες παραγωγές του Ελληνικού Χοροδράματος,²⁶ κι αργότερα ε) οι παραστάσεις στο θέατρο της Επιδαύρου. Προκύπτει, όμως, και ένα άλλο ερώτημα: η εθνική αισθητική αντίληψη και οι σχετικές παραστάσεις ως εθνική πολιτική είναι πρόταγμα μόνο της δεξιάς πολιτιστικής στρατηγικής;

Τα υπαίθρια, εντός της πόλης, θεάτρα, του Εθνικού Κήπου και του Πεδίου του Άρεως του Μάνου Κατράκη, που ξεκίνησε να λειτουργεί μόλις το 1955, κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση: Το υπαίθριο θέαμα κερδίζει σε εθνική υπόσταση, ακριβώς γιατί μετατρέπει σε θεατρική σκηνή τον εθνικό χώρο, ενώ αποκαλύπτει την καλλιτεχνική του υπόσταση εντός του ελληνικού τοπίου. Πίσω από την προσπάθεια αυτή, πνευματικός οδηγός είναι ο Γιώργος Θεοτοκάς, που ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '30 την υποστήριζε και συνέχισε να την υποστηρίζει με μεγάλη παρρησία, με συνοδοιπόρους σκηνοθέτες όπως ο Σωκράτης Καραντινός, ο Πέλος Κατσέλης, ο Τάκης Μουζενίδης, και ζωγράφους-σκηνογράφους, όπως ο Σπύρος Βασιλείου. Ο Γιώργος Θεοτοκάς έγραφε μεσοπολεμικά, το 1931:

[...] Ολόκληρη η Ελλάδα καλεί και συνεχώς προαναγγέλλει το φως του νου. Ως πότε θα αγνοούμε το μεγάλο μάθημα που μας δίνει ο τόπος μας; [...] Αργά ή γρήγορα, ξεσκίζοντας και διαλύοντας τις ξενικές ομίχλες που φορτωθήκαμε, θα βγει μια μέρα να απαιτήσει τα δικαιώματά του ο μεγάλος ήλιος του Νότου.²⁷

Ενώ ο Μάριος Πλωρίτης, κρίνοντας την παράσταση της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης στη Λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου, το 1956, τονίζει:

[...] Γιατί αυτό που θα γίνει, σπουδαίο ή μέτριο, θάναι κάτι ελληνικό, βγαλμένο μέσα απ' τη γη, μεσ' απ' τους ανθρώπους, μεσ' απ' τη μνήμη τους. Κι' άμποτες νάχαμε πολλές τέτοιες προσπάθειες –έστω προσπάθειες– σε τούτο τον τόπο, όπου υπέρτατος κανόνας έχει γίνει ο πιθηκισμός των «οθνείων προϊόντων»...²⁸

Μάλιστα, λίγο πριν από την καμπάνια εναντίον του «σκεπτικού», που οργανώνουν Τα Νέα, έχει ολοκληρωθεί μία μεγάλη έρευνα της Βραδυνής, που διεξάγει ο Μπάμπης Δ. Κλάρας και στην οποία συμμετέχουν πληθώρα ανθρώπων του θεάτρου, σχετικά με τη σημασία της υπαίθριας σκηνής στην αναγέννηση του θεάτρου. Σε αυτήν την έρευνα, εκείνο το στοιχείο που κυριαρχεί δεν είναι θέματα περί συμφωνίας του υπαίθριου θεάματος με το αίτημα μίας εθνικής θεατρικής τέχνης, όσο διερευνάται η λαϊκή διάσταση ενός θεάτρου για τις μάζες στο ύπαιθρο.²⁹

26. Γλια Λακίδου, «Ελληνικό Χορόδραμα: από τη μίμηση στην εθνική δημιουργία», *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της γενιάς του '30*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, σ. 940-949.

27. Γιώργος Θεοτοκάς, «Η διαύγεια», *Κύκλος* 1 (Νοέμβριος 1931), σ. 30.

28. *Ελευθερία*, 18-5-1956, σ. 5.

29. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Η μορφική μεταλλαγή του θεατρικού έργου: Γ' Περιεχόμενο και τεχνική – Ανοιχτά και κλειστά θεάτρα – Ανανεωτικές και αναγεννητικές δυνατότητες», *Βραδυνή*, 24-10-1956, σ. 3-4. Η έρευνα ξεκίνησε στις 25-7-1956 και ολοκληρώθηκε στις 3-10-1956. Έκλεισε με τρία άρθρα του Μπάμπη Δ. Κλάρα στις 10, 17 και 24-10-1956. Αναλυτικά για όλες τις τοποθετήσεις στην έρευνα, βλ. Λακίδου, «Η εξειδίκευση: τα υπαίθρια θεάματα 1950-1967», *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο*, σ. 288-292.

Σε αυτό το σημείο ακριβώς, στη λαϊκότητα, που είτε εντοπίζεται στη θεματική του θεάματος, στο έργο δηλαδή που παρουσιάζει την καθημερινή ζωή του λαού, είτε ενυπάρχει, λόγω του μεγέθους του θεάματος που επιτρέπει το ανοιχτό θέαμα, στη συμμετοχή πλήθους κοινού, η λαϊκότητα, λοιπόν, είναι το σημείο τομής ανάμεσα σε μία εθνική θεατρική παράσταση σύμφωνα με την εθνικόφρονα καλλιτεχνική θεώρηση και σε μία εθνική θεατρική εκφραστική που υποστηρίζεται από φιλελεύθερους δημοκράτες, κεντρώους, αλλά και αριστερούς καλλιτέχνες.

Ο φόβος του «σκεπτικού» για θεατρικά έργα που θα προσπαθήσουν να αναζητήσουν τις αιτίες πίσω από τη μορφή της ζωής των δραματικών προσώπων, θα εκπληρωθεί τόσο από την *Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη³⁰ όσο και από τις παραστάσεις της Δωδέκατης Αυλαίας, δηλαδή από παραγωγές μακριά από την ύπαιθρο, που στήθηκαν σε κλειστές σκηνές και στις οποίες επιχειρήθηκε η ανατροπή της ηθογραφικής νόρμας. Σε αυτές τις παραγωγές, η λαϊκότητα, το κοινό σημείο ανάμεσα στις δύο αντικρουόμενες ιδεολογίες, διερευνάται και αναλύεται. Γίνεται το πρόσχημα για την εξερεύνηση της αλήθειας. Ο Καμπανέλλης συνοδεύει την πρώτη εμφάνιση της *Αυλής* με ένα σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης.³¹ Ξαναδιαβάζοντάς το σήμερα, φαίνεται σαν να ανασκευάζει ένα προς ένα τα επιχειρήματα του περιβόητου «σκεπτικού». Σημειώνει ο Καμπανέλλης:

[Θέλω] με μια σειρά από θεατρικά έργα να ανακαλύψω τον Έλληνα σαν σύγχρονο άνθρωπο [...] να ανακαλύψω τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων του τόπου και του καιρού μου μέσα από την πρόσκαιρη έκφραση της σχέσης τους με τη σημερινή κοινωνική πραγματικότητα.

Και:

Προσπάθησα να μη σταθώ στην εξωτερική έκφραση αυτής της σχέσης του ανθρώπου με τον κοινωνικό του περίγυρο, [...] να βρω ότι μόνιμο και ουσιαστικό στοιχείο ζωής.

Μέσα σε αυτό το μικρό χωρίο φαίνεται ότι η πρόθεση του Καμπανέλλη είναι να ξεκινήσει, χρησιμοποιώντας τη φόρμα της «πολιτικά ορθής» για την εποχή ηθογραφίας –ένα πανόραμα προσώπων εντός ενός σαφώς προσδιορισμένου λαϊκού χώρου, που χάνεται μάλιστα οριστικά λόγω της επέλασης της οικιστικής ανάπτυξης–, όμως να μη σταθεί στην αποτύπωση, στην περιγραφή, αλλά μέσα από τη μελετημένη σύνθεση των επιμέρους περιστατικών να αναδείξει την αλήθεια του σύγχρονου Έλληνα. Αντίστοιχα με τον Καμπανέλλη, και η Δωδέκατη Αυλαία ξεκινά από μία αποδεκτή θεατρική βάση: τους έμπειρους συντελεστές.³² Σημειώνουν, μάλιστα, στην προγραμματική τους δήλωση το 1959: «Δεν φιλοδοξούμε να προβάλουμε νέες μορφές, θέλουμε μόνο να υποστηρίξουμε τις προσωπικές μας αντιλήψεις, αισθητικές και ηθικές, για τον σύγχρονο κόσμο».

30. Η παράσταση του έργου από το Θέατρο Τέχνης συνιστά την αφετηρία μίας νέας εποχής για τη νεοελληνική δραματολογία, εποχή στην οποία έπαιξε αποφασιστικό ρόλο το Θέατρο Τέχνης. Αναλυτικά βλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 109 κ. εξ.

31. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Αθήνα, Κέδρος, 1978, τ. Α', σ. 91-92.

32. Αναλυτικά βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», *Επιστημονικό σύμπλοιο: 1949-1967*, σ. 182-185.

Πρωτοπαρουσιάζει νέους συγγραφείς και νέα έργα που επιχειρούν να ανιχνεύσουν και να κατανοήσουν το σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό γίγνεσθαι, αλλά με σκηνικά εργαλεία δοκιμασμένα. Και μία από τις πιο γνωστές παραγωγές της, το περίφημο *Προξενικό της Αντιγόνης* του Βασίλη Ζιώγα (1960), είναι μία σουρεαλιστική ανασκευή μίας αστικής ηθογραφίας.

Επομένως, όταν η ηθογραφία ορίζεται ως εθνικός σκηνικός κανόνας την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, η θεατρική πρωτοπορία, προκειμένου να διαφύγει τον δεδομένο σκόπελο της λογοκρισίας, χρησιμοποιεί την ηθογραφική φόρμα με στόχο να την ανασκευάσει και τελικά να την υπονομεύσει. Ενώ από την άλλη, στις κατεξοχήν εθνικές παραγωγές, που νοούνται κυρίως εκείνες του αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο ή το Ηρώδειο, κάθε εισαγωγή ηθογραφικών χαρακτηριστικών, όπως «περιγραφικά πορτραίτα τύπων του λαού με στόχο την απόδοση ενός *couleur locale*» σύμφωνα με τον ορισμό του Βάλτερ Πούχνερ,³³ ενός τοπικού χρώματος που τολμά να συνδέσει το απώτατο ιερό παρελθόν με το γήινο, λαϊκό σήμερα, μετατρέπει την παράσταση αυτόματα σε θεατρικό σκάνδαλο, όπως στην περίπτωση των *Ορνίθων* του 1959 από το Θέατρο Τέχνης, λόγω της παρουσίας του ιερέα με περιβολή του σύγχρονου χριστιανικού σχήματος ή μεταγενέστερα στην *Ηλέκτρα* του 1969, με τις λαϊκές παραδοσιακές φορεσιές του Παύλου Μαντούδη.³⁴

Κατά την ίδια περίοδο είναι χρήσιμο να εξεταστούν οι προτιμήσεις του κοινού της εποχής με όχημα το λαοφιλέστερο θέαμα όλων, που είναι ο κινηματογράφος. Το σινεμά, με τις πολυάριθμες αίθουσες, στην πρωτεύουσα και την επαρχία, είναι η βασική διασκέδαση του μεγάλου πλήθους της δεκαετίας του '50,³⁵ που συγκεντρώνεται κυρίως στην Αθήνα για να βρει επαγγελματική διέξοδο και προοπτική.³⁶ Οι εγχώριες ταινίες κινούνται μεταξύ του μελοδράματος και των ταινιών εποχής –ακόμη γίνεται και κινηματογράφηση γνωστών θεατρικών κωμειδυλίων, όπως ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*– με ελάχιστες ταινίες να επιχειρούν να καταγράψουν το δύσκολο παρόν της μεταπολεμικής Ελλάδας, όπως το *Πικρό φωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου (1951),³⁷ και πολλές να μεταγράφουν επιτυχημένες θεατρικές φαρσοκωμωδίες στην οθόνη. Ο «παλιός, καλός εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος», όπως πολύ συχνά περιγράφεται από τους νοσταλγούς του, οικοδομούσε με τη σειρά του δικούς του ασφαλείς, ηθογραφικούς κώδικες εθίζοντας το κοινό σε μία καθησυχαστική αφήγηση. Εντασσόταν και το σινεμά σε ένα πλέγμα ψυχαγωγίας, που υπηρετούσαν συστηματικά η κωμωδία και η επιθεώρηση την ίδια περίοδο, προσπερνώντας ανώδυνα τον σκόπελο της λογοκρισίας και απαντώντας ταυτόχρονα και στο αίτημα του κοινού για «απομάκρυνση από όλα τα

33. Βάλτερ Πούχνερ, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1984, σ. 324.

34. Gonda Van Steen, «Playing by the censor's rules? Classical drama revived under the Greek Junta (1967-1974)», *Journal of the Hellenic Diaspora* 27/1-2, σ. 133-194.

35. Βλ. αναλυτικά Γιάννης Σολδάτος, «Η δεκαετία του '50», *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου Α': 1900-1967*, Αιγόκερως, Αθήνα, σ. 75-127.

36. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 88-89.

37. *Πικρό φωμί*, στην ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδας: www.tainiothiki.gr-v2-filmography/view/1/1851.

δεινά που έχουν επισωρεύσει στη χώρα ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Εμφύλιος». ³⁸ Οι ταινίες, όπως το *Πικρό φωμί* ή η *Μαύρη γη* του Στέλιου Τατασόπουλου (1952), ³⁹ δεν βρίσκουν ανταπόκριση στο κοινό, αντίθετα από τη σωρεία των ταινιών που «κυμαίνεται ανάμεσα στη χυδαιότητα και την ηλιθιότητα», όπως σημειώνει emphatically ο Μάριος Πλωρίτης. ⁴⁰ Και συνεχίζει, δίνοντας τη δική του διάσταση στο πολυπόθητο ζητούμενο της ελληνικότητας:

Αλλά κι όταν ακόμα κάποιες ταινίες μας συγκέντρωναν –έστω κι ως ένα σημείο– τα χαρίσματα αυτά, τους έλλειψε το σημαντικότερο: η ελληνικότητα. Δεν μιλάω, φυσικά, για τις φαιδρότητες της ηθογραφίας. Αλλά για μια γνήσια ελληνικότητα, που να βγαίνει από τη ζωή, τους καημούς, τους πόθους ενός λαού τόσο πλούσιου σε ψυχικότητα, σε αντιφάσεις, σε «δράμα». [...] Ας γίνουν «ελληνικότεροι» οι κινηματογραφιστές μας. Ας αναζητήσουν γύρω τους και μέσα τους την οραματική και οπτική αλήθεια.

Συμπερασματικά, η ηθογραφία στη δεκαετία του '50 λειτουργεί ως ένας ασφαλής αισθητικός κανόνας για την εθνικόφρονα διανόηση, που επιχειρεί να την ταυτίσει με ένα όραμα ελληνικότητας για τη γηγενή καλλιτεχνική παραγωγή, γνήσιου και συνάμα επωφελούς. Η αναζήτηση της ελληνικότητας από την πλευρά της φιλελεύθερης ή και αριστερής διανόησης περνά μέσα από τη μελέτη της λαϊκής ζωής και των εκφράσεών της και αποτυπώνεται είτε σε παραστάσεις στην ύπαιθρο είτε σε παραστάσεις στα ενάστει υπαίθρια θέατρα. Αυτή η προσέγγιση δεν παύει σε πολλές περιπτώσεις να είναι περιγραφική και επομένως να γίνεται ηθογραφική. Το νέο ελληνικό έργο, από την *Αυλή των θαυμάτων* και μετά, θα ξεκινήσει με την οικεία περιγραφική εικόνα της λαϊκής ζωής με στόχο να διαλύσει τις εξιδανικευμένες περιγραφές για να μιλήσει για τον πόνο, την έλλειψη, την αγωνία και την ανάγκη όχι για μία προσαρμογή στις επιταγές του κατεστημένου, αλλά για ένα διάλογο που θα το ανατρέψει. Σε αυτή την περιπέτεια για τη δημιουργία μίας καινοτόμου εθνικής δραματουργίας σημαντικότερο ρόλο διαδραματίζουν οι θίασοι με διαφορετική στόχευση, πρώτα καλλιτεχνική και ύστερα ελληνική, με προεξάρχοντες το Θέατρο Τέχνης και τη Δωδέκατη Αυλαία.

38. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 88.

39. *Μαύρη γη*, στην ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδας: www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1426.

40. Μάριος Πλωρίτης, «Ο αιώνιος “Ελληνικός”»: προβλήματα, αμαρτίες, προοπτικές της εγχώριας κινηματογραφίας», *Ελευθερία*, 4-4-1958, σ. 5.

TATIANA LIANH

*Ένα ξεχασμένο θεατρικό σκάνδαλο:
Του φτωχού τ' αρνί στο Εθνικό Θέατρο*

Στις 6 Νοεμβρίου του 1934 ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη και του Δημήτρη Ροντήρη, το έργο του Αυστριακού συγγραφέα Στέφαν Τσβάιχ *Του φτωχού τ' αρνί*. Το έργο, που προκάλεσε κύματα ενθουσιασμού στον δεύτερο εξώστη, κατηγορήθηκε ως «κομμουνιστικό» και προκάλεσε πρωτοφανείς επιθέσεις κριτικών και διανοουμένων, που οδήγησαν στο κατέβασμά του ύστερα από τρεις μόνο μέρες και στον πρόωρο θάνατο του Πολίτη ύστερα από τρία διαδοχικά εμφράγματα τον ίδιο μήνα.

Το 1934 ο εβραϊκής καταγωγής Στέφαν Τσβάιχ, που είχε αναγνωριστεί από τη δεκαετία του '20 ως ο πιο πολυμεταφρασμένος συγγραφέας του κόσμου σύμφωνα με τα αρχεία της διεθνούς οργάνωσης PEN, ήταν ήδη διάσημος στην Ελλάδα. Από το 1922 που πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα, η παρουσία του ήταν έντονη στα φιλολογικά περιοδικά της εποχής (*Ελληνικά Γράμματα*, *Νέα Εστία*, *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*) και οι εξαιρετικά δημοφιλείς ψυχολογικές βιογραφίες και νουβέλες του (*Μαγγελάνος*, *Το γράμμα μιας άγνωστης*, *24 ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας*) κατατάσσονταν στα ευπώλητα βιβλία της εποχής του Μεσοπολέμου.¹

Παρόλο, όμως, που ο Τσβάιχ είχε γίνει γνωστός κυρίως με τα πεζογραφικά του έργα, είχε ασχοληθεί από νωρίς και με το θέατρο και μέχρι το 1929, που έγραψε *Του φτωχού τ' αρνί*, είχε ήδη προλάβει να ολοκληρώσει πέντε θεατρικά έργα, από τα οποία τα δύο είχαν γνωρίσει μεγάλη επιτυχία διεθνώς. Το πρώτο ήταν το αντιπολεμικό βιβλικό δράμα του 1917 *Ιερεμίας*, που έκανε πρεμιέρα στη Ζυρίχη και μεταφράστηκε σε τουλάχιστον 12 γλώσσες.² Το δεύτερο έργο ήταν η διασκευή του *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον –μια διασκευή στην οποία «ούτε μία λέξη δεν είναι ίδια με το πρωτότυπο»–³ που έκανε πρεμιέρα στις 6 Νοεμβρίου 1926 στο Μπούργκτεατερ της Βιέννης και υπήρξε το δη-

1. Βλ. Tatiana Liani, «The reception of Stefan Zweig in Greece», *Austrian Studies* 23: «Translating Austria» (2015), σ. 56-71. Η πρώτη εμφάνιση του Τσβάιχ στα ελληνικά γράμματα έγινε με το ποίημα του «Bruges» σε μετάφραση του Α. Κουκούλα, *Μούσα* 4 (Νοέμβριος 1922), σ. 70.

2. Απόσπασμα του *Ιερεμίας* έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά: «Η δοκιμασία του προφήτου Ιερεμίας» (μετ. Ι. Α. Κ.), *Η Ξένη Φιλολογία* 3 (21-3-1931), σ. 3-5.

3. Όπως γράφει ο Τσβάιχ σε επιστολή του προς τον Γιώργο Ανεμογιάννη, που παρατίθεται στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Του φτωχού τ' αρνί*, θίασος Α. Βουγιουκλάκη – Δ. Παπαμιχαήλ, Θέατρο Κοτοπούλη - Rex, περίοδος 1966-1967.

μοφιλέστερο θεατρικό του έργου. Ανέβηκε σε περισσότερες από 500 σκηνές διεθνώς, το σκηνοθέτησε ο Έρβιν Πισκάτορ στο Βερολίνο και ο Ζυλ Ρομέν στο Παρίσι, όπου θεωρήθηκε η παράσταση της χρονιάς, και ανέβηκε και στην Αθήνα το 1929 στο θέατρο Κοτοπούλη από τον θίασο Ελευθέρα Σκηνή με τον Βασίλη Λογοθετίδη, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία και αποσπώντας ιδιαίτερα θετικά σχόλια από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο στη *Νέα Εστία*.⁴

Το 1929 και ενώ ο Τσβάιχ δούλευε πάνω στη βιογραφία του Ιωσήφ Φουσέ, προέκυψε από τα προσχέδια του βιβλίου και ένα θεατρικό έργο με «γαλλικό» θέμα: *Του Φτωχού τ' αρνί*. Η υπόθεση βασίζεται σ' ένα πραγματικό περιστατικό: Στην εκστρατεία του στην Αίγυπτο ο Ναπολέων θέλησε να κατακτήσει τη γυναίκα ενός πιστού ανθυπολοχαγού του, του Φουρές. Για να μπορέσει να την αποκτήσει ανάγκασε τον Φουρές να ταξιδέψει στο Παρίσι ως έμπιστος, δήθεν, απεσταλμένος του, μεταφέροντας μια επιστολή στον αδελφό του. Στο δρόμο ο Φουρές αιχμαλωτίστηκε από τους Άγγλους και ο Άγγλος Ναύαρχος, διαβάζοντας την επιστολή όπου ο Ναπολέων ζητούσε από τον αδελφό του να κρατήσει τον Φουρές όσο το δυνατόν περισσότερο στο Παρίσι, αποφάσισε να σκαρώσει μια φάρσα στον Ναπολέοντα στέλνοντας τον ανυποψίαστο σύζυγο αμέσως πίσω στην Αίγυπτο. Ο Φουρές, επιστρέφοντας πρόωρα, ανακαλύπτει το παιχνίδι που έπαιξε ο Ναπολέων σε βάρος του και συγκρούεται σφοδρά μαζί του, ενώ η διαμάχη των δύο αντρών συνεχίζεται και μετά την επιστροφή τους στο Παρίσι, αφού ο Ναπολέων έχει γίνει πια Υπάτος. Στο τέλος η επανάσταση του Φουρές έχει άδοξο τέλος, καθώς ο νεαρός αντίπαλος του Ναπολέοντα, ύστερα από πολλές εκκλήσεις για δικαιοσύνη, αναγκάζεται να συμβιβαστεί, ακολουθώντας τη συμβουλή της γυναίκας του που του λέει ότι είναι μάταιο να τα βάζει κανείς με τους ισχυρούς.⁵

Ο Τσβάιχ είχε σημειώσει σχετικά με το τέλος του έργου ότι «καταπολέμησε τον πειρασμό ενός happy end ή ενός τραγικού τέλους, πιστεύοντας ότι στην πραγματική ζωή υπάρχει ένα είδος μη-δραματικής τραγικότητας, η τραγικότητα της παραίτησης, που αφορά εκατομμύρια ανθρώπους και είναι, έτσι, αληθινότερη από τις λιγοστές εντυπωσιακές εξαιρέσεις».⁶ Παρά τους ενδοιασμούς που διατύπωνε στις επιστολές του για την υποδοχή του έργου, το οποίο χαρακτήριζε «δυσάρεστο και αντι-ηρωϊκό, με ένα τέλος που δεν ικανοποιεί τις επιθυμίες του κοινού».⁷ Το έργο *Του φτωχού τ' αρνί* έκανε ταυτόχρονα πρεμιέρα στις 15 Μαρτίου του 1930 σε τέσσερις πόλεις, την Πράγα, το Αννόβερο, το Μπρεσλάου και το Λύμπεκ. Έναν μήνα αργότερα ανέβηκε στο Μπούργκτεατερ της Βιέννης με τον διάσημο Ραούλ Ασλάν στον πρωταγωνιστικό

4. Για την επιτυχία του έργου διεθνώς, βλ. D. Prater – V. Michels (επιμ.), *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*, Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1981, σ. 162. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος σε κριτική της 1-11-1929 στη *Νέα Εστία*, τονίζει ότι «το έργο είναι ωραίο», «μια κωμωδία κλασσική» που δίκαια γνώρισε στην Ελλάδα τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε και στο Παρίσι (Αλκης Θρούλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977-1981, τ. 12, σ. 268).

5. Το έργο έχει κυκλοφορήσει στα ελληνικά σε δύο εκδόσεις: Στέφαν Τσβάιχ, *Του φτωχού τ' αρνί* (μετ. Λέων Κουκούλας), Γκοβόστης, Αθήνα, 1944 και Stefan Zweig, *Του φτωχού το ριζικό* (μετ. Όθωνας Αργυρόπουλος), Δαρειμάς, Αθήνα, χ.χ.

6. Βλ. την επιστολή του Τσβάιχ στον Otto Heuschele (7-5-1930) στο Stefan Zweig, *Briefe an Freunde*, S. Fischer, Frankfurt am Mein, 1978, σ. 205.

7. Ο.π.

ρόλο και λίγους μήνες μετά στη Γαλλία και την Ισπανία, αποσπώντας ιδιαίτερα θετικά σχόλια, μεταξύ άλλων, του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν⁸ και του Ρίχαρντ Στράους, που βρήκε στο πρόσωπο του Τσβάιχ τον διάδοχο του λιμπρετίστα του, Ούγκο φον Χόφμανσταλ, που είχε πεθάνει λίγο νωρίτερα.⁹

Το 1934 ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Φώτος Πολίτης, επέλεξε να ανεβάσει και να σκηνοθετήσει μαζί με τον Δημήτρη Ροντήρη, που έκανε έτσι το ντεμπούτο του ως σκηνοθέτης στο Εθνικό, την κωμικοτραγωδία *Του φτωχού τ' αρνί*. Η μετάφραση του έργου ήταν του Λέοντα Κουκούλα, τον Βοναπάρτη έπαιζε ο Αλέξης Μινωτής, τον Φουρές ο Αιμίλιος Βεάκης εναλλάξ με τον Γιώργο Γληνό, την Παυλίνα Φουρές η Μιράντα Μυράτ, ενώ τα σκηνικά ήταν του Κλεόβουλου Κλώνη και τα κοστούμια του Αντώνη Φωκά.¹⁰ Η πρεμιέρα έλαβε χώρα στις 6 Νοεμβρίου και αποδείχτηκε επεισοδιακή· οι θεατές του δεύτερου Εξώστη χειροκροτούσαν και ζητωκραύγαζαν στα σημεία που ο Φουρές μιλούσε για τις αυθαιρεσίες των ισχυρών, καθώς και όταν ακούστηκε η «Μασσαλιώτιδα»: «Κομμουνιστάι οι οποίοι κατέκλυσαν το υπερών, προέβησαν εις θορυβώδεις εκδηλώσεις, χειροκροτούντες, κυρίως τα σημεία εκείνα του έργου τα οποία ήσαν περισσότερο επαναστατικά».¹¹ Την επόμενη κιόλας μέρα ξεκίνησε μια μεγάλη διαμάχη των κριτικών, ενώ κάποιες εφημερίδες, όπως ο *Ριζοσπάστης*, η *Εστία* και το *Έθνος*, είχαν το σκάνδαλο της πρεμιέρας πρωτοσέλιδο. Ελάχιστοι κριτικοί ασχολήθηκαν με την ίδια την παράσταση, οι περισσότεροι επιτέθηκαν με πρωτοφανή σφοδρότητα τόσο στο έργο όσο και στη Διοίκηση και τον Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, που επέτρεψαν το ανέβασμά του.

Η συζήτηση για τον ρόλο του Εθνικού Θεάτρου άναψε: Ο «Θεατρικός» στη *Βραδυνή* αναρωτήθηκε αν δικαιούται ένα τέτοιο έργο να έχει θέση στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, που «αποτελεί σχολείον του λαού και για να ανταποκριθεί εις την μεγάλην αποστολήν του πρέπει να είνε προσεκτικόν εις τας αρχάς των συγγραφέων των οποίων εκλέγει τα έργα».¹² Αλλά και ο Αχιλλέας Κύρου στην *Εστία* αναφέρθηκε στο «τόσον μεγάλον ψυχοπλαστικόν προορισμόν» του Εθνικού Θεάτρου, που «δεν δικαιούται να λησμονή την υψηλήν σημασίαν, την οποίαν απέδιδον εις το Θέατρον οι μεγάλοι μας πρόγονοι».¹³ Ο Γεώργιος Βλάχος στην *Καθημερινή* έγραψε ότι, εφόσον οι Έλληνες φορολογούμενοι πληρώνουν το Εθνικό, αυτό θα έπρεπε να εξυπηρετεί τα εθνικά ιδεώδη όντας «όπλον εις χείρας του Κράτους» και όχι «όπλον εις χείρας των θορυβοποιών του επάνου εξώστου των οποίων τα επαναστατημένα μυαλά ευρίσκουν συμμάχους των την αμαρτωλήν σκέψιν, τη νωθρότητα και την αδιαφορίαν του επίσημου κόσμου».¹⁴

8. Επιστολή του Χάουπτμαν στον Τσβάιχ (9-11-1929). Η επιστολή φυλάσσεται στο Αρχείο Τσβάιχ στο Λονδίνο και παρατίθεται στο Donald A. Prater, *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen* (μετ. Annelie Hohenemser), Carl Hanser Verlag, München / Wien, 1982, σ. 276.

9. Βλ. σχετικά: Richard Strauss – Stefan Zweig, *A Confidential Matter. The letters of Richard Strauss and Stefan Zweig*, University of California Press, Berkeley, 1977, σ. 108.

10. Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης που βρίσκεται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=538#programs>.

11. «Το επεισόδιον του Εθνικού Θεάτρου», *Πρωία*, 9-11-1934.

12. Ο Θεατρικός, «*Του φτωχού τ' αρνί*: Σ. Τσβάιχ. Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού», *Η Βραδυνή*, 7-11-1934.

13. Ω [Αχιλλέας Κύρου], «Το αρνί του πτωχού», *Εστία*, 7-11-1934.

14. Γ. Α. Β. [Γεώργιος Α. Βλάχος], «Εθνικόν», *Καθημερινή*, 8-11-1934.

Οι επιθέσεις πολλών κριτικών εναντίον του Εθνικού Θεάτρου, του Φώτου Πολίτη και του ρεπερτορίου του κάθε άλλο παρά τυχαίες ήταν.¹⁵ Ήδη η μακρόχρονη κυοφορία και οι διαδικασίες της σύστασης μιας εθνικής σκηνης, η οποία ευοδώθηκε μόλις το 1930, ενώ χρειάστηκαν ακόμα δύο χρόνια διαπραγματεύσεων και ζυμώσεων για την έναρξη λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου το 1932, είχαν καταφέρει να διχάσουν τον κόσμο του θεάτρου και να χαρίσουν πολλούς και σημαντικούς εχθρούς στον Πολίτη. Ο Γιώργος Γληνός θυμάται πως «μετά τις επιτυχίες του [Πολίτη] στο Εθνικό, του επετέθησαν με λίβελους και χωρίς επιχειρήματα άπαιχτοι θεατρικοί συγγραφείς, μα και οι παιγμένοι και ο λογοτεχνικός κόσμος, μα και ηθοποιοί ξοφλημένοι που δεν είχαν εισχωρήσει στο Εθνικό».¹⁶ Χαρακτηριστικό του πανικού που δημιούργησε η απειλή του Εθνικού Θεάτρου, είναι, άλλωστε, το γεγονός ότι το 1932 που εγκαινιάστηκε ο νέος θεσμός ήταν η χρονιά που οι δύο μεγάλες αντίζηλες βεντέτες του ελληνικού θεάτρου, η Κυβέλη και η Κοτοπούλη, τις οποίες ο Πολίτης είχε αφήσει εκτός του σχήματος του Εθνικού, αποφάσισαν να συνεργαστούν μεταξύ τους για πρώτη φορά.

Το σκάνδαλο που προκάλεσε *Του φτωχού τ' αρνί* υπερέβαινε, όμως, τις θεατρικές και φιλολογικές αντιζηλίες και τις συντεχνιακές διαφορές και είχε σαφείς πολιτικές προεκτάσεις. Η πολιτική πόλωση της εποχής οδήγησε στην οξύμωρη κατάσταση να καταγγέλλει, για παράδειγμα, η εφημερίδα *Κράτος* τον Πολίτη ως μαρξιστή, αφού κατέστησε το Εθνικό Θέατρο «κέντρον διαδόσεως των πλέων εξωφρενικών υλιστικών θεωριών»,¹⁷ την ίδια στιγμή που ο *Ριζοσπάστης* τον κατηγορούσε ότι «απ' τις επιφυλλίδες της *Πρωίας* έχυσε επανειλημμένα το φαρμάκι του πάνω στον κομμουνισμό και στο επαναστατικό κίνημα της μάζας».¹⁸ Για να γίνει κατανοητή η φύση του πολιτικού σκανδάλου που ξέσπασε με αφορμή την παράσταση του έργου *Του φτωχού τ' αρνί*, είναι απαραίτητη μια σύντομη σκιαγράφιση του ιστορικού πλαισίου της εποχής.

Από το 1924, όταν, λίγο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την εγκατάσταση των προσφύγων στη χώρα, εγκαθιδρύθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα η αβασιλευτή δημοκρατία, ξεκίνησε μια ασταθής πολιτική περίοδος, με συνεχείς εναλλαγές βραχύβιων κυβερνήσεων και πραξικοπημάτων, που κατέληξε το 1928 στη θριαμβευτική επιστροφή του Ελευθέριου Βενιζέλου στην πολιτική ζωή και τη συντριπτική νίκη των Φιλελευθέρων του στις εκλογές της ίδιας χρονιάς με ποσοστό 63,5%. Η τετραετία της διακυβέρνησης Βενιζέλου που ακολούθησε αποτελεί τη μόνη παρένθεση αδιατάρακτης πολιτικής ομαλότητας την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ήδη το 1932 ο Βενιζέλος αναγκάζεται να παραιτηθεί και, παρά την πλειοψηφία της παράταξής του στις επόμενες εκλογές, Πρωθυπουργός ορκίζεται ο Παναγής Τσαλδάρης του Λαϊκού Κόμματος σχηματίζοντας

15. Για «λυσασμένη άρνησι» και «ασύδοτη επίθεσι» μιλάει ο Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς] στο *Ελεύθερον Βήμα*, ενώ ο Μινωτής θυμάται ότι οι θιασάρχες έβλεπαν τον Πολίτη «σαν ένα είδος Εωσφόρου». Βλ. Φορτούνιο, «Λυσασμένη άρνησις», *Ελεύθερον Βήμα*, 11-11-1934 και Αλέξης Μινωτής, «Φώτος Πολίτης. Ο εμπυχωτής και πνευματικός πατέρας του καλλιτεχνικού νεοελληνικού θεάτρου», *Ευθύνη* 223 (1990), σ. 308.

16. Γιώργος Α. Γληνός, *Φώτος Πολίτης. 30 Χρόνια από το θάνατό του (1934-1964)*, Αθήνα, 1964, σ. 15.

17. *Κράτος*, 9-11-1934.

18. *Ριζοσπάστης*, 4-12-1934.

κυβέρνηση μειοψηφίας σε συνεργασία με τον Ιωάννη Μεταξά. Τα δύο χρόνια που μεσολαβούν μέχρι το 1934 που ανεβαίνει *Του φτωχού τ' αρνί* συνιστούν μια εξαιρετικά ταραγμένη πολιτικά περίοδο, που χαρακτηρίστηκε μετέπειτα από τους ιστορικούς ως «Νέος Διχασμός»: ανατροπή της κυβέρνησης Τσαλδάρη, κυβέρνηση συνασπισμού υπό τον Ελευθέριο Βενιζέλο, νέα κυβέρνηση Τσαλδάρη χάρη στο πλειοψηφικό σύστημα εδρών, παρά το μεγαλύτερο ποσοστό ψήφων που έλαβε ο Βενιζέλος, το κίνημα του Πλαστήρα τον Μάρτιο του 1933, η πρόταση παραπομπής του Βενιζέλου σε Ειδικό Δικαστήριο που κατάθεσε ο Μεταξάς, η απόπειρα δολοφονίας του Βενιζέλου τον Ιούνιο του 1933 ενώ επέστρεφε από το σπίτι της Πηνελόπης Δέλτα, η αποκάλυψη ότι οργανωτής της απόπειρας ήταν ο διοικητής της Γενικής Ασφάλειας Πολυχρονόπουλος, που ήταν προσωπική επιλογή του Πρωθυπουργού Τσαλδάρη.¹⁹

Σ' αυτή την ταραγμένη ιστορική συγκυρία το έργο που ανεβάζει στο Εθνικό Θέατρο ο Φώτος Πολίτης προσλαμβάνεται ως κάλεσμα για επανάσταση και ο απολιτικός, ουμανιστής Τσβάιχ αναγορεύεται περίπου σε φλογερό κομμουνιστή: «[Ο] συγγραφέας έγραψε ένα έργο με επαναστατικές ιδέες [...], σύμφωνα με τας ιδικίας του αντιλήψεις», σημειώνει η *Πρωία*,²⁰ ενώ και η *Βραδυνή* αναφέρεται στις «τοιαύτας τάσεις του Τσβάιχ».²¹ Ο Τσβάιχ, τυπικό τέκνο της εύπορης βραβιακής μεγαλοαστικής τάξης της Βιέννης, ανδρώθηκε την ύστερη εποχή του φιλελευθερισμού, στην οποία αναφέρεται με θαυμασμό και νοσταλγία στην αυτοβιογραφία του²² και παρέμεινε φανατικά απολιτικός σ' ολόκληρη τη ζωή του, αρνούμενος επίμονα να ενταχθεί σε οποιαδήποτε πολιτική κίνηση.²³ Ακόμα και όταν, αυτοεξόριστος στην Αγγλία αρχικά και ύστερα στην Αμερική και τη Βραζιλία, κλήθηκε επανειλημμένα να πάρει δημόσια θέση κατά του Χίτλερ, αυτός αρνήθηκε σταθερά: «[Η] φύση μου δεν είναι πολεμική, σ' όλη μου τη ζωή έγραφα για πράγματα κι ανθρώπους και ποτέ εναντίον μιας φυλής, μιας τάξης, ενός έθνους ή ενός ανθρώπου».²⁴ Το σκάνδαλο που ξέσπασε, λοιπόν, στην Αθήνα, οφειλόταν σε μια, ακούσια ή εκούσια, παρεξήγηση, την οποία ελάχιστοι επισήμαναν: ο *Ριζοσπάστης* («Ο Τσβάιχ θα τραβούσε τα μαλλιά του αν ήξερε τι ρετσινιά πάνε να του κολλήσουν εδώ

19. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Η πρώτη Δημοκρατία και η Παλινόρθωση (1924-1940)» στο Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 128-132. Επίσης, για μια λεπτομερή καταγραφή των πολιτικών εξελίξεων αυτής της περιόδου, βλ. «Ο αντιβενιζελισμός ξανάρχεται», Κ. Π. Καλλιγιάς, *1η Μαρτίου 1935*, Φυτράκης, Αθήνα, 1974, σ. 71-113.

20. *Πρωία*, 9-11-1934.

21. *Η Βραδυνή*, 7-11-1934.

22. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Ο κόσμος της ασφάλειας» στην αυτοβιογραφία του Stefan Zweig, *Ο κόσμος του χθες* (μετ. Αλεξία Καλανταρίδου – Τατιάνα Λιάνη), Printa, Αθήνα, 2006, σ. 17-47.

23. Είναι χαρακτηριστική η αποστασιοποίηση του Τσβάιχ από το εγχείρημα της ομάδας και του περιοδικού *Clarté*, που ίδρυσε ο Ανρί Μπαρμπύς μετά το τέλος του Α' Πακοσμίου Πολέμου με στόχο τη συναδέλφωση των λαών, μετά τη σοσιαλιστική στροφή της. Για την απολιτική στάση του Τσβάιχ πρβλ. και το άρθρο του Klaus Matthias, «Humanismus in der Zerreiβprobe. Stefan Zweig in Exil», Manfred Durzak (επιμ.), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart, 1973, σ. 290-295, καθώς και το άρθρο του Klaus Zelewitz, «Höhen und Tiefen der 30er Jahre» στο αφιέρωμα του περιοδικού *Zirkular* 2 (1981), με τίτλο «Stefan Zweig, 1881-1981».

24. Αρνητική επιστολή του Τσβάιχ στον Klaus Mann (18-9-1933), που είχε ζητήσει τη συμβολή του στο αντιφασιστικό περιοδικό που ετοίμαζε (Zweig, *Briefe an Freunde*, σ. 235).

στην Ελλάδα. Γιατί ο συγγραφέας αυτός κάθε άλλος παρά επαναστάτης είναι»)»²⁵ και ο Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας, που σημείωσε «το έργο κάθε άλλο είναι βέβαια παρά κομμουνιστικό. (Αυτό δα έλειψε να μας κάνη και τον κομμουνιστή ο βαθύπλουτος πυργοδεσπότης του Σάλτσμπουργκ)».²⁶

Τις δύο μέρες που ακολούθησαν την πρεμιέρα του έργου ξέσπασαν πρωτοφανείς αντιδράσεις: Ο οικονομικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και εκδότης της *Εστίας*, Αχιλλέας Κύρου, επέκρινε δημόσια την παράσταση και δήλωσε ότι θα παραιτηθεί αν δεν γινόταν άμεσα «αντικατάστασι[ς] του αντεθνικού και αποτυχημένου έργου» του Τσβάιχ, ο Γεώργιος Βλάχος παραιτήθηκε, η Εθνική Νεολαία της Ελλάδος τύπωσε προκηρύξεις και ζήτησε με ανακοίνωσή της στις εφημερίδες «την άμεσο καταβίβαση του έργου [...], του προσβάλλοντος τον ελληνικόν ιδεαλισμόν, και την τιμωρία των υπευθύνων».²⁷ Ανώτερος αστυνομικός μετέβη υπηρεσιακώς στο Εθνικό Θέατρο για να ενημερώσει για επικείμενα αντεπεισόδια «εκ μέρους των νομιμόφρονων στοιχείων», το Γενικό Επιτελείο Στρατού έκανε επίσημο διάβημα στον Πρωθυπουργό ζητώντας να κατέβει άμεσα το έργο, ενώ ο Λέων Κουκούλας θυμάται ότι ορισμένοι στρατιωτικοί παρόντες απείλησαν ότι αν το έργο δεν κατέβαινε θα το κατέβαζαν αυτοί διά της βίας.²⁸

Παρόλο που ο Πολίτης αγωνίστηκε ως το τέλος για να συνεχιστούν οι παραστάσεις του έργου, κάνοντας χρήση ακόμα και της προσωπικής του γνωριμίας με τον πρωθυπουργό Π. Τσαλδάρη,²⁹ το Συμβούλιο του Εθνικού σε έκτακτη συνεδρίασή του αποφάσισε την άμεση διακοπή των παραστάσεων, ύστερα από μόλις 3 μέρες και 4 παραστάσεις, επειδή, όπως ανέφερε η επίσημη «Ανακοίνωσις του Εθνικού Θεάτρου» που δημοσιεύτηκε στις 9 Νοεμβρίου στις μεγαλύτερες εφημερίδες, βρέθηκε «προ μερικών εκδηλώσεων αποβλεπουσών εις εκμετάλλευσιν κομμουνιστικήν» του έργου.³⁰ Την επόμενη μέρα στον *Ριζοσπάστη* δημοσιεύτηκε το εξής ποίημα με τίτλο «Κόκκινη σάτυρα»:

Στη χώρ' αυτή που ο Τσαλδάρης... κυβερνεί,
Απαγορεύτηκε του «φτωχού τ' αρνί»,
Το έργο ενός Αυστριακού,
Που ο φουκαράς καλού-κακού
Θέλησε να κάνει τον επαναστάτη
Παρά τρίχα και δύο δάχτυλα και κάτι.

Τώρα κατέβηκε το έργο κι' ο καυμένος
Ο Βλάχος είνε ευχαριστημένος,
Όπως εξ ολοκλήρου
Είν' ευχαριστημένος και ο Κύρου
Και ο φτωχός Πολίτης που αδίκως
Κατηγορήθη κι αυτός ως... Μπολσεβίκος!³¹

25. «Του φτωχού τ' αρνί», *Ριζοσπάστης*, 9-11-1934.

26. «Πολιτισμένοι και βάρβαροι», Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, *Αθηναϊκή δραματολογία*, Αθήνα, 1956.

27. «Μια διαμαρτυρία της Εθνικής Νεολαίας», *Εστία*, 8-11-1934.

28. «Προλεγόμενα» στο Τσβάιχ, *Του φτωχού τ' αρνί*, σ. 6. Βλ. σχετικά με τις εξελίξεις αυτών των δύο ημερών και το σχετικό άρθρο «Το επεισόδιον του Εθνικού Θεάτρου», *Πρωία*, 9-11-1934.

29. Βλ. τη σχετική μαρτυρία του Λ. Κουκούλα, «Προλεγόμενα», σ. 6.

30. Βλ. ενδεικτικά *Ακρόπολις*, 9-11-1934, *Η Βραδυνή*, 9-11-1934.

31. Λαός, «Κόκκινη σάτυρα», *Ριζοσπάστης*, 10-11-1934.

Αυτό που καταδεικνύει, φυσικά, η σύσσωμη επίθεση του αστικού Τύπου είναι το γεγονός ότι παρά την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη –το 1934 είχαν ήδη δικτατορικά καθεστώτα η Ιταλία και η Γερμανία– αυτό που περισσότερο τρόμαζε τον αστικό κόσμο ήταν η κομμουνιστική απειλή, σε μια εποχή που το ποσοστό του Κ.Κ.Ε. ήταν μόλις 4,64%.³² Τα δημοκρατικά μηνύματα ενός έργου που στηλίτευε τον αυταρχισμό και οι ζητωκραυγές υπέρ της δημοκρατίας δεν μπόρεσαν να γίνουν ανεκτές όχι μόνο από τους φιλοβασιλικούς και ακροδεξιούς κύκλους, αλλά –και αυτό είναι ενδεικτικό της διάβρωσης της πολιτικής ζωής του τόπου– ούτε από τους δημοκράτες αστούς. Ο Παύλος Νιρβάνας, για παράδειγμα, παρόλο που δήλωσε ότι το νόημα του έργου παρεξηγήθηκε τόσο από τους κομμουνιστές όσο κι από τους πολέμιούς του, θεώρησε ότι το έργο έπρεπε να κατέβει άμεσα. Ο Άλκης Θρούλος καταδίκασε τη μετατροπή του Εθνικού Θεάτρου σε «πολιτικό βήμα» και χαρακτήρισε την επιλογή του έργου πολύ άτοπη.³³ Η Βραδυνή επαίνεσε την άρτια παράσταση, αλλά θεώρησε ότι ένα τέτοιο επαναστατικό έργο δεν είχε θέση στο Εθνικό Θέατρο μιας χώρας.³⁴ Όπως παρατηρεί ο Κώστας Βάρναλης στη *Νέα Πρωτοπορία*: «Λίγα από τα ζωντανά χειροκροτήματα του λαού από τον β' εξώστη του "Εθνικού Θεάτρου" ξεσκεπάσανε όλη την πνευματική και ηθική σαπίλα του καθεστώτος. Η μάσκα της ελευθερίας του λόγου και... των χειροκροτημάτων, της ισοδυναμίας του αταξικού και απρόσωπου κράτους έπεσε μαζί με το έργο του Τσβάιχ».³⁵

Χαρακτηριστική είναι επίσης η αμφιθυμία των κριτικών απέναντί στο χιτλερικό καθεστώς –από πολλούς το έργο προσλήφθηκε ως «αντιχιτλερικό», ως μια αλληγορία για τον Χίτλερ. Αυτό το γεγονός, όμως, αντί να τους εξευμενίσει, αντιθέτως τους εξόργισε: είναι πολύ χαρακτηριστικά τα λόγια του Θρούλου, που –αφού αναγνωρίζει τον Τσβάιχ ως έξοχο, συχνά μεγάλο συγγραφέα– παρατηρεί σε μια εξαιρετικά δυσμενή κριτική για το έργο: «Φαίνεται καθαρά ότι γράφτηκε όχι για να υπηρετήσει την Τέχνη αλλά για σκοπούς προπαγάνδας και εκδίκησης. Ο Τσβάιχ είναι ένας από τους συγγραφείς που ο Χίτλερ έδιωξε από τη Γερμανία. Το *Αρνί του φτωχού* είναι γραμμένο χωρίς καμιά ψυχραιμία».³⁶ Η συλλογιστική του κριτικού είναι εξαιρετικά λανθασμένη, εφόσον το έργο γράφτηκε το 1929, τέσσερα χρόνια πριν από την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, ενώ ακόμα και το 1934 που ανέβηκε το έργο στην Ελλάδα, ο Χίτλερ δεν είχε προσαρτήσει την Αυστρία, τη γενέτειρα του Τσβάιχ. Αλλά πιο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο υποτιθέμενος διωγμός του Τσβάιχ από τον Χίτλερ δεν φαίνεται να προκαλεί αισθήματα συμπόνιας στον κριτικό (ίσως επειδή οι μόνοι που είχαν διωχτεί μέχρι το 1934 στη Γερμανία ήταν οι κομμουνιστές και οι Εβραίοι), αντιθέτως η υποτιθέμενη αντίδραση

32. Στις εκλογές της 5ης Μαρτίου 1933 το Κ.Κ.Ε. συγκέντρωσε 52.958 ψήφους (4,64%) και δεν εξέλεξε κανέναν βουλευτή. Βλ. σχετικά: Άγγελος Ελεφάντης, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης. Κ.Κ.Ε. και αστισμός στον Μεσοπόλεμο*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 335.

33. Κριτική του Άλκη Θρούλου στη *Νέα Εστία* (15 Νοεμβρίου 1934) στο Άλκης Θρούλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977, τ. 2, σ. 77-78.

34. Ο Θεατρικός, «*Του φτωχού τ' αρνί*»: Σ. Τσβάιχ. Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού», *Η Βραδυνή*, 7-11- 1934.

35. Κώστας Βάρναλης, «Ο δεύτερος εξώστης», *Νέα Πρωτοπορία*, Δεκέμβριος 1934.

36. Θρούλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. 2, σ. 76.

του Τσβάιχ στον διωγμό του, η συγγραφή αυτού του έργου, χαρακτηρίζεται «προπαγανδιστική» και «εκδικητική».

Τη συλλογιστική του Θρύλου πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα ο Θέμος Αναστασιάδης-Νόβας σε κριτική του στον *Νέο Κόσμο*, όπου κατηγορεί το Εθνικό Θέατρο ότι υιοθέτησε και τίμησε «ένα έργο της χονδροειδέστερης εβραϊκής βαγαποντιάς». Και συνεχίζει μ' έναν αντισημιτικό λίβελο, όπου υποστηρίζει ότι «ο Τσβάιχ είναι Εβραίος και η κριτική μασωνία που τον επέβαλε επίσης εβραϊκή», κάνει λόγο για εβραϊκή φυλετική προπαγάνδα, αναρωτιέται ως πότε η παγκόσμια κριτική «θα περιθάλλη τους περιπλανώμενους Ιουδαίους των γραμμάτων» και επιχαίρει που «χθεσινά είδωλα της εβραιοκρατούμενης Γερμανίας αναποδογυρίζονται στην άλλη Ευρώπη χωρίς έλεος».³⁷

Η κριτική του προκαλεί την άμεση αντίδραση του αποσυρμένου από τα κοινά 70χρονου Κωστή Παλαμά,³⁸ ο οποίος του απαντάει με άρθρο του με τίτλο «Stefan Zweig», επίσης στον *Νέο Κόσμο*. Ο Παλαμάς εκφράζει την εκτίμησή του στον Αθανασιάδη-Νόβα, αλλά θεωρεί απαράδεκτο τον «καταφρονετικό και σχεδόν υβριστικό» τόνο της κριτικής του για έναν συγγραφέα έξοχο και αριστοτέχνη. Τονίζει ότι δεν έχει καμιά σημασία αν ο Τσβάιχ είναι Εβραίος ή Αθηναίος και καταλήγει ότι «το όνομά του [...] χρειάζεται και σε μιαν αντιπαθητική ακόμα μνεία κάπως περισσότερο σεβασμό».³⁹ Ο Αθανασιάδης-Νόβας επανέρχεται με νέο άρθρο του όπου απαντάει στον Παλαμά: «Αλλά θα μου πήτε τώρα: πώς ένας “αριστοτέχνης” σαν τον Τσβάιχ έπεσε τόσο έξω; Σας απαντώ: Γιατί ο Τσβάιχ είναι Εβραίος, Εβραίος ή Αθηναίος –μου λέει ο Παλαμάς– το ίδιο κάνει. Όχι, Διδάσκαλε, δεν κάνει το ίδιο. [...] Οι Εβραίοι, τουλάχιστον οι μεταπολεμικοί, από τότε που πήραν το θάρρος να πολιτεύονται έχουν τη μανία της προπαγάνδας. Ο Τσβάιχ κάνει προπαγάνδα με το έργο του».⁴⁰ Στις 18 Νοεμβρίου, στο τελευταίο σχετικό με τον Τσβάιχ άρθρο του, ο Αθανασιάδης-Νόβας γράφει πλέον ξεκάθαρα για το χιτλερικό καθεστώς: «Στη σημερινή Γερμανία συντελείται μία αποκατάσταση αξιών, ιδρύεται νέα πνευματική ιεραρχία. Όχι μόνον γιατί έχει αλλάξει το πνεύμα του λαού, αλλά γιατί η φιλολογική κριτική ελευθερώθηκε επιτέλους από τα χέρια των Εβραίων».⁴¹

Είναι φυσικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι μοναδικές σχεδόν αντιδράσεις στις αντισημιτικές, ρατσιστικές απόψεις που εξέφρασε ο Αθανασιάδης-Νόβας με αφορμή το έργο του Τσβάιχ, προήρθαν από τον *Ριζοσπάστη*. Το Bildungsbürgertum, η μορφωμένη αστική τάξη, σιώπησε με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως του Παλαμά. Το γεγονός ότι το έργο του Τσβάιχ ήταν απλώς πασιφιστικό και όχι κομμουνιστικό ή επαναστατικό, το καταθέτουν συντηρητικοί διανοούμενοι, όπως ο Μαρκεζίνης ή και ο ίδιος ο Αθανασιάδης-Νόβας, αλλά το μαρτυράει και το γεγονός ότι το επέλεξε ο Φώτος Πολίτης για το ρεπερτόριο του Εθνικού. Είναι λοιπόν εξαιρετικά ενδιαφέρον και ενδεικτικό της πώλωσης του Μεσοπολέμου ότι πολλοί μετριοπαθείς πολιτικά κριτικοί αισθάνονται την

37. Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας, «Του φτωχού τ' αρνί», *Νέος Κόσμος*, 8-11-1934.

38. Ο Παλαμάς θαύμαζε τον Τσβάιχ με τον οποίο είχε ανταλλάξει και κάποιες επιστολές, βλ. για παράδειγμα: «Ένα γράμμα στον Παλαμά από τον Στέφαν Τσβάιχ», *Ιδέα* 10 (Οκτώβριος 1933), σ. 247-248.

39. Κωστής Παλαμάς, «Stefan Zweig», *Νέος Κόσμος*, 10-11-1934.

40. Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας, «Παλαμάς υπέρ Τσβάιχ», *Νέος Κόσμος*, 15-11-1934.

41. Του ίδιου, «Πολιτισμένοι και βάρβαροι», *Νέος Κόσμος*, 18-11-1934.

ανάγκη να σιωπήσουν ή και να στηρίξουν το κατέβασμα ενός έργου το οποίο μιλάει για τη δημοκρατία, από τον φόβο μη στιγματιστούν ως αριστεροί. Ο Κουκούλας γράφει:

Θυμάμαι ακόμα πόσες φορές μού είπε [ο Φώτος Πολίτης], με μια απορία ζωγραφισμένη στα μεγάλα κ' εκφραστικά μάτια του, πως είταν ακατανόητο να θυμώσουν οι κρατούντες επειδή άκουγαν από σκηνης τη Μασσαλιώτιδα και ζητωκραυγές για τη δημοκρατία, τη στιγμή που η δημοκρατία είταν το επίσημο πολίτευμα της χώρας.⁴²

Η εθελουφλία των μετριοπαθών, κεντρώων διανοούμενων υπήρξε πράγματι εντυπωσιακή. Ενώ ο Ριζοσπάστης υποστήριζε ότι το κοινό του δεύτερου Εξώστη ζητωκραυγαζε στην παράσταση επειδή αντιλαμβανόταν ότι και στην Ελλάδα η δικτατορία ήταν προ των πυλών,⁴³ ο Άλκης Θρούλος, παραμονές του κινήματος του '35 και της δικτατορίας του Μεταξά, έγραφε:

Αν η Ελλάδα βρισκότανε στις παραμονές της κηρύξεως μιας δικτατορίας και είχε κανείς ανάγκη του όχλου για να την υπερασπίσει εναντίον επικίνδυνων φιλοδοξιών, θα μπορούσε ίσως να έχει κάποιο νόημα το ανέβασμα του [έργου]· αλλ' ευτυχώς, η Ελλάδα δεν ζει καμιά κρίσιμη στιγμή.⁴⁴

Η στάση της δημοκρατικά εκλεγμένης κυβέρνησης Τσαλδάρη, του αστικού Τύπου και της πλειονότητας των διανοουμένων στο σκάνδαλο που δημιουργήθηκε με αφορμή το έργο του Τσβάιχ, καταδεικνύει τα σαθρά θεμέλια της κακεχτικής μεσοπολεμικής δημοκρατίας, και δεν είναι τυχαίο ότι το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* σε άρθρο του 1966 εντάσσει το περιστατικό με *Το αρνί του φτωχού* στην ιδεολογική προετοιμασία της 4ης Αυγούστου.⁴⁵ Το θεατρικό σκάνδαλο για *Το φτωχού τ' αρνί* είχε ωστόσο και μια θλιβερή υποσημείωση: Τρεις βδομάδες μετά το κατέβασμα του έργου ο Φώτος Πολίτης πέθανε ύστερα από τρία διαδοχικά εμφράγματα σε ηλικία 44 μόλις χρονών. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των συνεργατών του, ο ευαίσθητος χαρακτήρας του δεν μπόρεσε να αντέξει τις επιθέσεις που δέχτηκε με αφορμή την παράσταση του Τσβάιχ: έτσι, όπως παρατηρεί ο Γιάννης Σιδέρης, «ένα μέτριο έργο έτυχε να βλάψει έναν εξαιρετο άνθρωπο».⁴⁶

42. Κουκούλας, «Προλεγόμενα», σ. 6.

43. «*Το φτωχού τ' αρνί*», *Ριζοσπάστης*, 9-11-1934.

44. Θρούλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. 2, σ. 77.

45. Κ. Π., «Ένα επεισόδιο από την ιδεολογική προετοιμασία της 4ης Αυγούστου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 141 (Σεπτέμβριος 1966), σ. 205-208.

46. Γιάννης Σιδέρης, «Ο Φώτος Πολίτης άνθρωπος του θεάτρου», *Νέα Εστία* 658 (1-12-1954), σ. 1698. Για τον συσχετισμό του θανάτου του Πολίτη με το σκάνδαλο που ξέσπασε για *Το φτωχού τ' αρνί*, βλ. τη μαρτυρία του συνεργάτη του, Λ. Κουκούλα: «[Μ]πορώ υπεύθυνα να πω πως [...] στοίχισε στον [Πολίτη] τόσο πολύ, ώστε κι αυτή η υγεία του να κλονιστεί ανεπανόρθωτα» (Κουκούλας, «Προλεγόμενα», σ. 6). Την ίδια άποψη εκφράζει ο Σπύρος Μαρκεζίνης («Ήτο όμως [ο Πολίτης] κατ' εξοχήν ευαίσθητος και η δυσπερίγραπτος επίθεσις την οποία υπέστη προσωπικώς, εξ αφορμής της διδασκαλίας του έργου του Τσβάιχ συνετέλεσε –και τούτο δεν είναι μόνον γνώμη του γράφοντος– εις τον πρόωρον θάνατον του», στο Σπ. Β. Μαρκεζίνης, *Πολιτική ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος*, Πάπυρος, Αθήνα, 1978, σειρά Β, τ. Γ', σ. 275) και η Ίλια Λακίδου («Θεωρείται ότι όλο αυτό το γεγονός κλόνισε την υγεία του Φ. Πολίτη κι έμμεσα τον σκότωσε», ένθετο «Επτά Ημέρες»: «100 χρόνια Εθνικό Θέατρο», *Καθημερινή*, 18-3-2001, σ. 10).

Η πρόσληψη του Αριστόδημου του Βιτσέντσο Μόντι στην Ελλάδα

Το πεντάπρακτο δράμα του Μόντι, γραμμένο σε ελεύθερους ενδεκασύλλαβους στίχους, συνετέθη ανάμεσα στα χρόνια 1784 και 1786, έτος κατά το οποίο το έργο δημοσιεύτηκε και παρουσιάστηκε στη σκηνή. Η παράσταση, στην οποία έλαβε μέρος ο ίδιος ο συγγραφέας, δόθηκε σε αριστοκρατικά παλάτια της ρωμαϊκής ανώτερης τάξης (ανάμεσα στο διακεκριμένο ακροατήριο υπήρξε και η μελλοντική σύζυγος του συγγραφέα, η Teresa Pichler).

Παρακολούθησε μία από τις διαδοχικές παραστάσεις στη Ρώμη και ο διάσημος Γερμανός ποιητής Γκαίτε, ο οποίος ξαφνιάστηκε από το ότι η αυτοκτονία του Αριστοδήμου πάνω στη σκηνή ήταν αντίθετη προς την παράδοση του ιταλικού τραγικού θεάτρου.

1. Ο συγγραφέας. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Βιτσέντσο Μόντι (1754-1828) υπήρξε αξιοσημείωτη προσωπικότητα του ιταλικού νεοκλασικισμού και η ακτινοβολία του φθάνει ως την Ελλάδα, από την οποία εμπνεύστηκε για να ασκήσει τη δική του Μούσα. Λυρικός και δραματικός ποιητής εξέφρασε με ισορροπία και πεποίθηση τα ιδανικά της νεοκλασικής παράδοσης, κυρίως με την εξαιρετική μετάφραση της *Ιλιάδας*, που τον έκανε ευρύτερα γνωστό ανάμεσα στους Ευρωπαίους ομότεχνούς του.

Τόπος γεννήσεώς του υπήρξε η περιοχή της Ραβέννας, στο χωριό της Αλφονσίνε. Ύστερα από τις πρώτες σπουδές του στη Φαέντσα, φοίτησε στο Πανεπιστήμιο της Φεράρας, αρχικά στη Νομική σχολή και στη συνέχεια στην Ιατρική. Εμπνευσμένος από το αρκαδικό κλίμα της πόλης (έγινε και μέλος της Ακαδημίας της Αρκαδίας, το 1775), άρχισε να συνθέτει στίχους σύμφωνα με το βουκολικό ύφος. Διέκοψε, έτσι, τις νομικές σπουδές για να ασχοληθεί πιο συστηματικά με τη λογοτεχνία.

Το 1778 αναχώρησε για τη Ρώμη και από το 1781 έως το 1797 υπηρέτησε ως γραμματέας δίπλα στην οικογένεια Μπράσκι, που συνδεόταν με τον Πάπα Πίο ΣΤ'.

Στην αιώνια Πόλη ο Μόντι επηρεάστηκε από τον κυρίαρχο νεοκλασικισμό και ταυτόχρονα απέτισε φόρο τιμής στο φιλοκαθολικό πνεύμα, συνθέτοντας ευκαιριακά ποιήματα σε αυτό το πλαίσιο. Ύστερα από την επικράτηση του Ναπολέοντα, ο Μόντι έγινε ένας από τους θαυμαστές του Γάλλου αρχηγού. Κατά τις δύσκολες στιγμές της πατρίδας του, πάλι, κάτω από την κατοχή της αυστριακής εξουσίας, βρίσκουμε τον Ιταλό ποιητή στο Παρίσι, ενώ μετά την επιστροφή του στην Ιταλία διορίστηκε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Παβίας στα χρόνια 1802-1804, ως διάδοχος κατά κάποιον τρόπο του ανταγωνιστή του, Ούγκο

Φώσκολο. Στο ίδιο Πανεπιστήμιο, στη Νομική όμως σχολή, θα φοιτούσε λίγο αργότερα και ο άλλος Ζακυνθινός ποιητής, ο Διονύσιος Σολωμός, από τον Νοέμβριο του 1815 μέχρι το 1817, οπότε αυτός αποφοίτησε. Ο ανοιχτός χαρακτήρας του και η έμφυτη περιέργειά του, μαζί με μια ανικανοποίητη δίψα για μόρφωση και έναν εύκολο ενθουσιασμό για διάφορες συγκινήσεις κι επιρροές, τον ενέπλεξαν συχνά σε διάφορες ανεξέλεγκτες καταστάσεις, με τον ποιητή να περνά από το ένα άκρο στο άλλο και να επισύρει πολλές επικρίσεις.

Καινούργια μεταβολή στα αισθήματα του Μόντι έχουμε ύστερα από την οριστική ήττα του Ναπολέοντα, όταν ο Ιταλός ποιητής άρχισε να εξυμνεί τον νέο νικητή. Η τελευταία περίοδος της ζωής του χαρακτηρίστηκε από θλιβερές στιγμές, καθώς επιβαρύνθηκε από οικογενειακά πένθη και μια αρρώστια που τον έφερε στην παράλυση, το 1826. Θα πεθάνει μετά από δυο χρόνια στο Μιλάνο. Ως ποιητής μάς άφησε δείγματα υψηλού επιπέδου, κυρίως στη χρήση και τη διαμόρφωση του στίχου. Ανάμεσα στα ποιητικά του συγγράμματα αξιοσημείωτα είναι τα εξής: έργα εμπνευσμένα από φιλοπαπικά και φιλομοναρχικά αισθήματα, όπως *Η ομορφιά του σύμπαντος* (*La bellezza dell' universo*, 1781), το εκτενέστατο *Μπασβιλιάνα*, ή, *Στο θάνατο του Ούγκο Μπασβίλ* (*La Basvilliana*, 1793)· έργα πολιτικά που εξυμνούν κυρίως τα κατορθώματα του Ναπολέοντα, όπως *Ο φανατισμός* (*Il fanatismo*, 1797), *Ο Προμηθέας* (*Prometeo*, 1797), *Το σπαθί του Φρειδερίκου Β'* (*La spada di Federico II*, 1806), *Ο βάρδος του Μέλανα Δρυμού* (*Il Bardo della Selva nera*, 1806), και έργα πολιτικά που εκθειάζουν την αυστριακή αποκατάσταση. Το ερωτικό θέμα καλλιεργείται από την ποιητική συλλογή *Ερωτικές σκέψεις* (*Pensieri d'amore*, 1783), ενώ στην επίκαιρη ποίηση τοποθετείται η θαυμάσια περιγραφή της πρώτης αεροστατικής πτήσης από τους αδελφούς Μονγκολφιέ στο έργο *Προς τιμήν του κυρίου Μονγκολφιέ* (*Al Signor di Montgolfier*, 1783). Από τη δραματουργική του παραγωγή ως υπενθυμίσουμε εδώ, εκτός από τον *Αριστόδημο*, για τον οποίο θα γίνει εκτενέστερος λόγος παρακάτω, τις ιστορικού ενδιαφέροντος τραγωδίες *Γκαλεότο Μανφρέντι* (*Galeotto Manfredi*, 1788) και *Γάιος Γράκχος* (*Gaio Gracco*, 1802). Κάποια καλλιτεχνική σημασία παρουσιάζουν οι μεταφράσεις του: εκτός από τα έργα του Βολταίρου, εξαιρείται η μετάφραση της *Ιλιάδας* (1810) του Ομήρου, η οποία διδασκόταν στα ιταλικά λύκεια ακόμη και τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα ως δείγμα άφογης έκφρασης του ποιητικού ιταλικού λόγου, του οποίου ο Μόντι αναμφισβήτητα ήταν καλός χρήστης. Επειδή, όμως, δεν ήξερε καλά τα ελληνικά για να δημιουργήσει την αριστουργηματική μετάφραση του Ομήρου, βοηθήθηκε από λατινικές ερμηνείες (γι' αυτό κάπως ειρωνικά ο Φώσκολος τον αποκαλούσε «μεγάλο διασκευαστή των μεταφραστών του Ομήρου») και από φίλους ελληνομαθείς ή Έλληνες, όπως ο Κερκυραίος λόγιος και ιστοριοδίφης Ανδρέας Μουστοξύδης (1785-1860), με τον οποίο ο Μόντι είχε φιλικές σχέσεις από τα φοιτητικά του χρόνια. Άλλη σημαντική γνωριμία του Μόντι με Επτανήσιους δημιουργούς ήταν εκείνη με τον Σολωμό (1798-1857), που –όπως παραδίδεται από τον Ιάκωβο Πολυλά– είχε και μια διχογνωμία σχετικά με την ερμηνεία ενός στίχου του Δάντη. Στην άποψη του Μόντι ότι «δεν πρέπει να συλλογίζεται κανείς τόσο, πρέπει να αισθάνεται, να αισθάνεται», ο εικοσάχρονος τότε Σολωμός απάντησε ότι «πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους και έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσυνέλαβε».¹

1. Βλ. Ενδεικτικά Μ. Γ. Μερακλής – Β. Πούχνερ, λ. «Monti, Vincenzo», *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, 2007, σ. 1465 (όπου και περισσότερη βιβλιογραφία).

2. Η τραγωδία *Ο Αριστόδημος*

Το δραματικό πρωτόλειο του Μόντι αφιερώνεται στον Μεσσήνιο ήρωα του Α΄ Μεσσηνιακού Πολέμου κατά τα έτη 753-715 π.Χ. εναντίον της Σπάρτης. Το επεισόδιο αναφέρεται από τον περιηγητή Παυσανία στο δ΄ βιβλίο του έργου του και αποτέλεσε αφορμή έναν αιώνα πριν από τον Μόντι για την ομώνυμη τραγωδία του συγγραφέα Κάρλο ντε Δοττόρι (1618-1686).

Σύμφωνα με την τοπική θρυλική παράδοση (που πιθανόν πλάστηκε ύστερα από την απελευθέρωση της Μεσσηνίας από τη λακεδαιμονική κατοχή και την κτήση της Μεσσηνίας από τον θηβαϊκό στρατό με αρχηγό τον Επαμεινώνδα, περίπου το 370 π.Χ.), ο Αριστόδημος προερχόταν από τη βασιλική γενιά των Αιφυτιδών και διακρίθηκε κιόλας στην αρχή του πολέμου για τις παλικαριές του. Το κορύφωμα, όμως, της δράσης του συνέβη όταν οι Μεσσήνιοι που πολιορκούνταν κλεισμένοι στο φρούριο της Ιθώμης, έπρεπε να θυσιάσουν στους χθόνιους θεούς παρθένα από βασιλική καταγωγή, ώστε να εκπληρωθεί ο χρησμός από το μαντείο των Δελφών:

κόρην άχραντον νερτέροισι δαίμοσι,
κλήρω λαχούσαν Αιφυτιδών αφ' αίματος,
θυηπολείτε νυκτέροισιν εν σφαγαίς.
ην δε σφαλήτε, και παρ' αλλοίου τότε
θύειν, διδόντος ες σφαγήν εκουσίως.

Η κληρωμένη παρθένας, εντούτοις, δεν ανήκε σε βασιλικό γένος και έτσι ο Αριστόδημος προσέφερε τη δική του κόρη για τη θυσία. Μετά τον θάνατο του Βασιλιά Ευφάου, οι Μεσσήνιοι καθόρισαν ως διάδοχό του τον Αριστόδημο, το 731 π.Χ., ο οποίος συνέχισε να διακρίνεται ηρωικά στις μάχες κατά των Λακεδαιμονίων. Ο πόλεμος, ωστόσο, δεν έπαψε και ο Βασιλιάς, απελπισμένος πια ύστερα από τον έβδομο χρόνο της θητείας του, αυτοκτόνησε πάνω στον τάφο της κόρης του το 724 π.Χ.

Στο καθιερωμένο πλαίσιο της κλασικής τραγωδίας ο Μόντι ακολουθεί μάλλον τη διδασκαλία του Σαίξπηρ, που γνώρισε μέσα από τις γαλλικές μεταφράσεις του Le Tourneur (1737-1788), παρά την παράδοση του Σενέκα. Η επιτυχία του έργου αυτού τον ενθάρρυνε να γράψει το *Galeotto Manfredi* και να σχεδιάσει το *Caio Gracco*.

Τα θεατρικά έργα του Μόντι θα εισέλθουν σύντομα στο ρεπερτόριο των κορυφαίων θιάσων όλης της Ευρώπης του 19ου αιώνα.

3. Η αποτίμηση του έργου από την παλαιότερη κριτική

α) *Φιλόπατρις*, 21 Σεπτεμβρίου 1857:

Μη λησμονώμεν ότι κοινωνία κοινωνίας διαφέρει· ότι οι δραματικοί ποιηταί λαλούσι ως επί το πολύ κατά το πνεύμα της κοινωνίας εν ή ζώσιν, αισθάνονται και διανοούνται υπό το κράτος των ιδεών και αισθημάτων του αιώνος των και υπό την επήρειαν των πολιτικών και ιδιωτικών αναγκών της εν ή πολιτεύονται χώρας. Ο Γαίτης, ο Σίλερ, ο Μόντης, ο Αλφιέρης ελάλουν οι μεν εις κοινωνίαν πεπερασμένην, μη έχουσαν στάδιον εκτάσεως, εξωτερικής προόδου, αλλά συγκεντρωμένην εις εαυτήν και μηδεμίαν επομένως αισθανομένην άλλην ανάγκην ή την της εσωτερικής διαπλάσεως, της μορφώσεως των ηθών και της καρδίας· οι δε απετείοντο εις κοινωνίας εκδεδιτημένας, κατακερματισμένας, μαστιζομένας υπό τυραννίσκων,

υπό ιεροκρατείας, υπό ξενικών ραδιουργιών. Διό και τα δράματα τούτων εισίν εμπνεύσεις ψυχών εξαγριωμένων προς πλημμελήματα ταύτα της εποχής των και πειρωμένων να τα διορθώσουν ή να τα κολαφίσωσι. Αλλά ποία ομοιότης μεταξύ τοιούτων κοινωνιών και της ελληνικής; Η Ελλάς βλέπει εις το μέλλον παλαιίστραν ευκλεή, αλλ' εναγώνιον θεωρεί το παρελθόν ως παρακέλευσιν, το δε παρόν ως προπαρασκευήν επί της παλαιίστρας αυτής. Τα δράματα λοιπόν τα λαλούντα προς την ελληνικήν κοινωνίαν πρέπει να είναι πλήρη ηρωισμού και πρακτικού μεγαλείου, πρέπει να μορφοῦσι πολίτας πάλλοντας και εις μόνον το όνομα πατρίς, δόξα. Αλλά τοιαύτα, ας το ομολογήσωμεν, δεν είναι τα παρασταθέντα δύο δράματα, ο *Αριστόδημος* και η *Ραδιουργία και έρωσ*. Τί ανάγκην έχει να μάθη ο Έλλην νεανίας πώς μορφοῦται ο αγαθός εραστής ή πώς περιφρονεί τας απειλάς κενοδόξου πατρός ή την πομπώδη πολυτέλειαν αριστοκράτιδος παλλακίδος, ενώ αυτός έχει ανάγκην να μάθη πώς να σφίγγη το ξίφος ενώπιον πυκνών φαλαγγών και να προσφέρει και ζωήν και περιουσίαν και ερωμένην επί του βωμού της πατρίδος;

β) Μια διάλεξη του Σπυρίδωνα Λάμπρου:

Είναι φυσικόν ότι τον Αριστόδημο έμελλε να λάβη ως άριστον θέμα η ποιήσις. Κατά την εποχή της δευτέρας ιταλικής αναγέννησης [...] καθ' ην εμελετώντο τα ελληνικά πράγματα πολύ, καθ' ην οι αρχαίοι Έλληνες ποιηταί συναπετέλουν κοινόν μελέτημα όλων των λογίων μετά των μεγάλων ποιητών της Ιταλίας, του Δάντε, του Τάσσου, και του Άγγλου Σαιξπήρου, προηγηθέντος του Αλφιέρη, όστις μετά πολλού πάθους δραματοουργήσας συνεκίνησεν ου μόνον τους Ιταλούς, αλλά και τους λοιπούς Ευρωπαίους, παρέστη είτα φιλοδοξών τα τρόπαια του Αλφιέρη ο Μόντης. Η ψυχή αυτού ήτο έξαλλος εκ της αναγνώσεως των αρχαίων Ελλήνων ποιητών. Η ιταλική ποιήσις είχε συζυμωθή, ούτως ειπείν, εν αυτώ κατά τον αυτόν τρόπον μετά της Ελληνικής ποιήσεως. Τα πρώτα ποιητικά του δοκίμια εκδοθέντα τω 1854 ενεθουσίασαν τον Καρδινάλιον Σκιπίωνα Βοργέζην, όστις εκάλεσεν αυτόν εις την Ρώμην. Χωρίς να καθοσιωθή εις την Εκκλησίαν και υπό την προστασίαν του Βατικανού προσέλαβε την προσωνομίαν αββάς ην διετήρησε καθ' όλην του την ζωήν, με όλας τας πολυτρόπους τύχας της. Μετά τα πρώτά του ποιήματα έγραψε μετά την εις Ρώμην μετάβασίν του τον *Αριστόδημον*. Το τρόπαιον του Αλφιέρη ηθέλησεν να υπερακοντίση αυτόν εν τη παραστάσει του Μεσσηνίου ήρωος, αλλά δεν είχε το πάθος και την δραματικήν δύναμιν του Αλφιέρη και το δραματικόν τούτο έργο του απέβη πολύ ολιγώτερον σκηνικόν ή όσον τα έργα του Αλφιέρη. Αλλ' η ποιητική γλυκύτης, η μελωδία της ιταλικής γλώσσης, της οποίας ανεδείχθη πρωτεργάτης και αριστοτέχνης ο Μόντης, αι μεγάλαι μελέται των Ελλήνων και των Ιταλών ποιητών του παρελθόντος είχαν προσδώσει εις τους στίχους αυτού τόσην ευρρυθμίαν και χάριν και γλυκύτητα εις την γλώσσαν αυτού, ώστε ήσκησεν η εις στίχους μεταβολή του μεγάλου θέματος, το οποίον παρέλαβεν εκ της μεσσηνιακής ιστορίας όπως συγκινήση βαθύτατα τας ψυχάς. Οι Ιταλοί γοητευθέντες ενόμισαν ότι παρέστη ο μέγας αυτών εθνικός τραγικός ποιητής και ότι έμελλεν ούτος να κυριαρχήση του ιταλικού θεάτρου, ούτινος εκυριάρχησεν αληθώς, αλλ' επί τινα μόνον χρόνον. Δεν επέπρωτο όμως εις τον μαθητήν του Τάσσου να αναδειχθεί εκ της απόψεως της γλυκότητος και ευρρυθμίας οίος ο Αλφιέρη επί μακρόν κρατών της σκηνης. Αλλά τα δύο δράματα, τα οποία έπλασε μετά τον *Αριστοδήμον*, ανέδειξαν αυτόν μέγαν ποιητήν της Ιταλίας. Προς ημάς δεν συνδέεται τόσον δια των άλλων αυτού δραμάτων, όσον διά του *Αριστοδήμου* και διά της αγάπης αυτού προς τον Όμηρον, ης ένεκεν εκληροδότησεν εις τους Ιταλούς αρίστην μετάφρασιν της *Ιλιάδος* του Ομήρου. Ο *Αριστόδημος* δύναται να ειπώ δεν είναι δράμα, είναι η εις την σκηνήν αναβίβασις απλώς του Πausανίου ολίγον μετε-

ρυθμισμένου με παραδόξως ολίγη μελέτην του ελληνικού κόσμου, δι' εκείνον όστις εν τούτοις μελετά τους Έλληνας ποιητάς. Ήτο τόσο εύκολον διά τον Μόντη να ανεύρη ελληνικά ονόματα, μεσσηνιακά και σπαρτιατικά, κατάλληλα διά τους χρόνους εις ους ανάγεται το θέμα του, και εν τούτοις απεναντίας βλέπομεν ότι η ηρωϊς του, η ετέρα των θυγατέρων του Αριστοδήμου, περί ων γίνεται λόγος εν τω δράματι, φέρει όνομα ήκιστα ελληνικόν. Η σκηνή μάς φέρει εις την μέση οδύνην του Αριστοδήμου, όστις έχει σφαγιάσει την θυγατέρα του, έχει αλγήσει την ψυχήν επί τω παθήματι, αλλ' οι Μεσσήνιοι δεν γινώσκουσι τας λεπτομερείας, την συγκινητικόν εξέλιξιν του δράματος, το οποίον έχει παρασταθή εν τη ψυχή του Μεσσηνίου ήρωος. Ο Μόντης παριστάνει ως αγνώστους τοις πολλοίς τους λόγους, δι' ους είχε γείνει, ως εγένετο, ο θάνατος της θυγατρός του Αριστοδήμου. Ότε δε ανοίγει η σκηνή βλέπομεν ότι γίνεται λόγος περί της σκοτεινής μελαγχολίας εις ην είχε βυθισθή ο Αριστόδημος, ότι γίνεται λόγος περί των φασμάτων, τα οποία βλέπει ενώπιόν του, περί της ψυχικής του οδύνης, περί της μονήρους αυτού αναχωρητού δίκην, μεταβάσεως εις τόπους έρημους. Ανακαλεί εις την ψυχήν του την θυγατέρα του, κλαίει επί του τάφου της και μόνον εκ των θρήνων του, λέγει ο Μόντης, δύναται να εννοηθή ότι πρόκειται περί ανθρώπου ζώντος. Ο έμπιστος αυτού Γόνιππος απομακρύνει προς στιγμήν τον πρεσβευτήν της Σπάρτης, ο οποίος έρχεται πρεσβεύων περί της ειρήνης. Είναι η επιτυχία των Μεσσηνίων τοιαύτη, ώστε αναγκάζονται να διαπραγματευθώσιν ειρήνην προς αυτούς οι Σπαρτιάται. Ο Γόνιππος απομακρύνει τον πρεσβευτήν της Σπάρτης και τον παρακαλεί να αφήση ήσυχον τον Αριστόδημον πλησίον του τάφου της θυγατρός. Όταν δε μένη μόνος μετά Αριστοδήμου, τότε ούτος διηγείται προς αυτόν πράγματι τα συμβάντα, τα άγνωστα εις τους πλείστους των Μεσσηνίων. [...]

Η διήγησις δεν είναι ακριβής. Εκείνο το οποίον διηγείται ο Γόνιππος γινώσκει καλύτερον ο Λύσανδρος, ο οποίος ήτο αρχηγός του σπαρτιατικού αγήματος, το οποίον συνέλαβε την κόρη, την οποίαν έχει σώσει ο Λύσανδρος και παρέδωκεν εις τον Σπαρτιάτην Ταλθύβιον, ου αναγνωρίζεται κόρη, και φυλάσσει αυτήν διαρκούντος του πρώτου Μεσσηνιακού πολέμου. Κατά τας παραστάσεις του Μόντη η κόρη του Ταλθυβίου συλλαμβάνεται αιχμάλωτος και ταύτην ευρίσκομεν παρά τω Αριστοδήμω αγαπημένην και θερμώς ανταγαπώσαν. Η στοργή και η ευγένεια και η φιλοφροσύνη της αγνώστου κόρης προς αυτόν, ην θεωρεί ως Σπαρτιάτιδα αιχμάλωτον, τον ελκύει επί τοσούτον ώστε ανταλλάσσονται μεταξύ αυτών αι λέξεις πατήρ και κόρη. Εννοείται ότι εις τον θεατήν το πράγμα εμποιεί αρίστην αίσθησιν, ότε γινώσκεται αργότερον προιούσης της δράσεως, ότι η ορμή μεθ' ης ο ποιητής παριστάνει αυξάνον το πάθος το αμοιβαίον μεταξύ της κόρης και του Αριστοδήμου, μέλλει να ανέλθη εις τραγικήν υπόθεσιν, ότε εξελισσομένου του δράματος, ο Αριστόδημος, ο οποίος εξακολουθεί να ποθή την φονευθείσαν θυγατέρα του, ερχόμενος εις διαπραγματεύσεις προς τον Λύσανδρον περί ειρήνης, κατ' αρχάς δεν δέχεται, αλλ' είτα υπό των πραγμάτων πιεζόμενος αναγκάζεται να προσχωρήση εις τα αιτήματα της Σπάρτης και να υποσχεθή μεταξύ των άλλων μετ' άλλους ψυχής την επιστροφήν της νομιζομένης θυγατρός του Ταλθυβίου. Θλιβερά η στιγμή καθ' ην η κόρη μανθάνει την απόφασιν του Βασιλέως, αλλ' είναι ρητή η απαίτησις της Σπάρτης να συμπαραληφθή αυτή. Φεύγει αυτή, αλλά δεν λησμονεί τον Αριστόδημον και επιστρέφει. Αλλά τότε ότε έχει κορυφωθή το πάθος του Αριστοδήμου, πολύ μελαγχολικωτέρου απόβαντος μετά την αναχώρησιν του μόνου αγαπήματός του. Κατά σύμπτωσιν η στιγμή της επιστροφής συμπίπτει με την άφιξιν απεσταλμένου εκ μέρους του μελλοθανάτου Ταλθυβίου φέροντος σκυτάλην, άγγελμα εις την κόρην ότι ο πατήρ αυτής αποθνήσκει παραγγέλλων αυτή τα γραφόμενα εντός της επιστολής. Η επιστολή αυτή αναγγέλλει ότι είναι θυγατήρ του Αριστοδήμου και ότι παρεδόθη αυτώ αυτή υπό του Λυσάνδρου. Ούτως

επέρχεται η αναγνώρισις, αλλά πολύ βραδέως, διότι εν τω μεταξύ ο Αριστόδημος είχε περιέλθει εις απόγνωσιν εκ της καταδιώξεως του φάσματος της θυγατρός του, μόνην δε παρηγορίαν εύρισκεν ενθαπτόμενος εντός του τάφου της θυγατρός και νομίζων ότι ούτως αύτη θα τον συγχωρήση. Και τούτο διότι υπήρχεν έγκλημα εν τω θανάτω της θυγατρός, δεν υπήρξεν η ιδέα της διασώσεως της πατρίδος μόνη, αλλά και άκρατος φιλοδοξία κατακυριεύουσα της ψυχής αυτού. Η σκηνή, καθ' ην διηγείται ο Αριστόδημος εις τον Γόνιππον τους λόγους τους αγαγόντας αυτόν εις τον θάνατον της κόρης εν τη πρώτη πράξει είναι η αρίστη του δράματος. Ο Αριστόδημος θεωρεί καταισχύνην τον τοιούτον θάνατον της κόρης και δεν θέλει να εκφρασθή περισσότερον, αλλ' αναγκαζόμενος υπό του Γονίππου διηγείται ότι ο λαός της Μεσσηνίας ήτο διηρημένος εις τρεις μερίδας, εκάστη των οποίων ηθέλεν ίδιον Βασιλέα και ότι διά να στηρίξη την υποψηφιότητά του ηναγκάσθη να θύση την θυγατέρα του καμπτόμενος υπό της φιλοδοξίας. Διηγείται περαιτέρω τον θάνατον της κόρης λέγων: «γινώσκετε τον χρησμόν τον επιβάλλοντα όπως αγνή παρθένος θυσιασθή χάριν της σωτηρίας της πατρίδος».

Τοιαύτη η εξέλιξις της ψυχικής ταραχής, ήτις είχε κάμει αληθώς ανάστατον τον Αριστόδημον. Εν τούτω έρχεται αργά η παράστασις, την οποίαν φέρει η αναγνώρισις της διασώσεως της ποθητής αυτού κόρης. Η είδησις έρχεται αργά πλέον ότε εμβάλλει εαυτόν εις τον τάφον της θυγατρός ο Αριστόδημος επιζητών παραμυθίαν και δικαίως εκ μέρους της νεκράς θυγατρός του. Αλλ' οι τάφοι είναι βωβοί και η συγγνώμη δεν παρέχεται και στενάζει εντός του τάφου ο Αριστόδημος, ότε εμφανίζεται η κόρη, ακούει του γόους, καλεί τον Αριστόδημον βαίνοντα προς τον τάφον, λαμβάνει το ξίφος του διά να σώση αυτόν από της σχεδιαζομένης αυτοκτονίας. Η αθώα κόρη νομίζει ότι λαμβάνουσα τον σίδηρον δύναται να καταστήση άοπλον τον πατέρα, αλλ' εν τη καρδιά του Αριστοδήμου τον οποίον έχει καταλάβει μανία τοιαύτη, ώστε ουδ' αυτήν την κόρην του να αναγνωρίζη, ούτε η φωνή της θυγατρός, ούτε η γλυκεία λέξις πατρός δεν αντηχεί. Ο Αριστόδημος αυτοκτονεί εν τω τάφω της θυγατρός και το δράμα λήγει. Ούτω λοιπόν εάν εξαιρέσητε ολίγα τινά μέρη το δράμα του Μόντη δεν είναι δράμα. Δεν έχει την ποιητικήν χάριν του άλλου μεγάλου ποιητού [του Αλφιέρη]. Έχει τας καλλονάς κυρίως εν τη μελωδικωτάτη γλώσση. Αληθώς δε ο γινώσκων την ιταλικήν τέρπεται υπό του κηλήματος της μελωδίας της γλώσσης εκείνης. Δεν έχει λοιπόν το δραματικόν το έργον τούτο, εάν εξαιρέσητε ολίγας δραματικές σκηνάς και συγκινητικές διηγήσεις, αίτινες αποτελούσιν το σύνολον αυτού ως τραγωδίας, η οποία, αν και ο Μόντη σαιξπηρίζη εν τοις άλλοις αυτού δράμασι, μας απαλλάσσει εν τούτοις των πολλών φασμάτων. Η τραγωδία του Μόντη και τοιαύτη ούσα συνεκίνησεν, ήρσε, ακόμη δε και σήμερα δυνάμεθα να είπωμεν ότι αν και δεν είναι το πρώτον κόσμημα της δραματικής φιλολογίας των Ιταλών εξακολουθεί να είναι εν των ωραίων ποιητικών έργων της ιταλικής φιλολογίας.²

γ) Αρχαιολογικές ανασκαφές: «Βρέθηκε ο τάφος του Βασιλέα των Μεσσηνίων Αριστοδήμου;»

Ναι όσο απίστευτο και να φαίνεται, βρέθηκε ο θολωτός τάφος του θρυλικού Βασιλιά της Αρχαίας Μεσσήνης, Αριστόδημου, ο οποίος για αιώνες τώρα ήταν βασική επιδίωξη της αρχαιολογικής υπηρεσίας και εκατοντάδων επίδοξων θησαυροκυνηγών, οι οποίοι είχαν κυριολεκτικά ανασκάψει την ανατολική πλευρά του ιερού όρους της Μεσσηνίας, Ιθώμη, όπου κατά τον Πausανία είχε ταφεί ο εν λόγω Βασι-

2. Σπ. Λάμπρος, «Ποίησις και Ιστορία», *Νέος Ελληνομνήμων* 16 (1922), σ. 441-445 (σε αποσπάσματα).

λιάς. Πολλοί πίστευαν από τα παλαιότερα χρόνια, ότι ο τάφος του Αριστοδήμου, ο οποίος είχε θυσιάσει την κόρη του, σύμφωνα με χρησμό του μαντείου των Δελφών, προκειμένου να απελευθερωθεί η Μεσσηνία από τους Σπαρτιάτες, ότι βρίσκεται κοντά στο χωριό Αριστοδήμειο της Ιθώμης και για τον λόγο αυτό έδωσαν στο χωριό αυτό το όνομα του θρυλικού Βασιλιά. Νεότερες μελέτες ιστορικών είχαν αποφανθεί ότι ο περιβόητος τάφος με τους αμύθητους θησαυρούς βρίσκεται κοντά στο αρχαίο φράγμα του ποταμού Βαλύρα, όπου κατά την ιστορία διάβηκε ο λυράρης της αρχαιότητας Θάμυρις και συνέβη το γνωστό περιστατικό της ρίψης της λύρας στο νερό μετά την τύφλωσή του από τις εννέα Μούσες. Έκτοτε, η περιοχή αυτή οργώνονταν κατά καιρούς από λαθροανασκαφείς, οι οποίοι εφοδιασμένοι με ανιχνευτές μετάλλων προσπαθούσαν τις νύχτες να εντοπίσουν τον θησαυρό που θα τους έκανε βαθύπλουτους. Εις μάτην όμως, γιατί παρά τις δεκάδες τρύπες που δημιουργήσαν σκάβοντας, ο θησαυρός ήταν αδύνατον να εντοπιστεί. Όμως, όσα φέρνει η στιγμή δεν τα φέρνει ο χρόνος, όπως λέει και ο σοφός λαός. Και η στιγμή που ήρθε ήταν μια πολύ ευχάριστη έκπληξη για μια ομάδα ανθρώπων της περιοχής που αγαπούν την πολιτιστική παράδοση της περιοχής τους και προσπαθούν με κάθε τρόπο να την προστατεύσουν και να την προβάλλουν. Η πύλη του Άδη στην Ιθώμη και το μεγάλο μυστικό!!! Η ομάδα αυτή των ανθρώπων του πολιτισμού της Ιθώμης, αξιοποιώντας αρχαίες γραφές σύμφωνα με τις οποίες κοντά στο αρχαίο φράγμα του ποταμού Βαλύρα ή κατά τη σύγχρονη ονομασία «Μαυροζούμενα» υπάρχει η πύλη του Άδη, εκεί που δηλαδή περνούσαν οι ψυχές των αποθανόντων για τον άλλο κόσμο στην αρχαιότητα, την εντόπισαν, έχοντας βοηθή τους τη σύγχρονη τεχνολογία GPS και έφθασαν μετά από πολύ κόπο στο επίμαχο σημείο, καθώς ήταν καλυμμένο από οργιώδη βλάστηση και μια πέτρινη πλάκα η οποία είχε ελαφρώς μετακινηθεί στο διάβα των αιώνων.

Η είσοδος στην φερόμενη ως πύλη του Άδη άφησε την ερευνητική ομάδα εμβρόντητη καθώς βρέθηκαν σε μια φυσική σπηλιά, διαστάσεων εδάφους 7,63×8,45 m., η οποία περίτεχνα είχε μετατραπεί σε υπόγειο θολωτό τάφο. Στο βορινό μέρος υπάρχει μαρμάρινος τάφος με την επιγραφή «Αριστοδήμω Μεσσηνίων Βασιλεί», ο οποίος είναι ανέγγιχτος και τριγύρω διάφορα ειδώλια από ατόφιο χρυσάφι, λήκυθοι οι οποίες περιέχουν χρυσαφένια ομοιώματα κλώνων ελιάς, χρυσαφένια κτερίσματα και χρυσοελεφάντινο αγαλματίδιο του Ιθωμάτα Διός.³

4. Η πρόσληψη του δράματος στην Ελλάδα

Με την έκρηξη της Επανάστασης του 1821 οι θεατρικές παραστάσεις διακόπηκαν σχεδόν παντού στις παραδουνάβιες χώρες. Ηθοποιοί και θεατράνθρωποι ασχολήθηκαν τώρα περισσότερο με την πραγματική διοργάνωση της Επανάστασης (πολλοί από αυτούς ανήκαν στη Φιλική Εταιρεία) και έλαβαν ενεργό μέρος στις μάχες. Η ερασιτεχνική θεατρική δραστηριότητα των Ελλήνων της Οδησού θα εξακολουθήσει το 1827 με το πεντάπρακτο δράμα *Οι Σουλιώτες είτε οι Σπαρτιάτες του 18ου αιώνα και το 1834*

3. *Μεσσηνιακό Βήμα*, 14-11-2012. Πρβλ. επίσης: J. Ducat, «Les Hilotes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, Suppl. XX, Écoles Française d'Athènes, Paris / Athènes, 1990· Π. Θέμελης, *Ήρωες και Ηρώα στη Μεσσήνη*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 210, Αθήνα, 2000.

με την τραγωδία *Αριστόδημος* του Ιταλού ποιητή Βιτσέντσο Μόντι που, σε νεοελληνική μετάφραση, παρουσιάζεται στην αίθουσα του νέου Χρηματιστηρίου.⁴

Στην Ερμούπολη της Σύρου το έργο του Μόντι παίζεται το 1833 από τον θίασο Καλόγνωμου-Ματζουράνη, με τον Τηλέμαχο Παΐζη στον ρόλο του Αριστόδημου και τον Θεμιστοκλή Ελευθεριάδη ως Ευμαίο (Ευμενή). Από την αφιέρωση της μετάφρασης, που εκπόνησε ο ίδιος ο Ελευθεριάδης και απηύθη στον πρωταγωνιστή,⁵ μαθαίνουμε ότι η παράσταση έλαβε χώρα πριν από δύο χρόνια, αλλά η ακριβής ημερομηνία παραμένει άγνωστη.⁶

Ας διαβάσουμε τη δισέλιδη Αφιέρωση που προτάσσεται στη μετάφραση:

Προς τον Κύριον Τηλέμαχο Παΐζη. Εις σε ανήκει, φίλε, ν' αφιερώσω του Αριστοδήμου ταύτην την ελληνικήν μετάφρασιν, διότι συ την ετίμησες εις την Ερμούπολιν. Ενθυμείσαι, όταν το Πρόγραμμά μας ανήγγελλεν εις το Κοινόν, «Ο Αριστόδημος παριστάνεται», πόση συρροή εκείνο το εσπέρας εις το Θέατρόν μας; οποία χειροκροτήσεις, όταν επί της Σκηνής Αριστόδημος επαρουσιάζετο;

Αγαπώ την αλήθειαν. Τηλέμαχε, εκινούσες τας καρδίας των θεατών μας, ώστε κ' εγώ μ' όλον ότι συνηθισμένος εις εντυπώσεις, οσάκις σε ήκουα, οσάκις σ' έβλεπα επί της Σκηνής, έκλαια. Όταν Ευμενής [Εύμαιος] εις την Σκηνήν έμβαινα, το πάθος οπού εκίνει εις την καρδίαν μου η παράστασίς σου, η θέα σου μόνον, περισσότερον συνετέλει εις το να δακρύω και με τρέμουσαν φωνήν ν' απαγγέλω, παρά η παράστασις ή η μίμησις.

Ενθυμείσαι, Τηλέμαχε, τους καιρούς εκείνους; δεν είναι μακράν punto in alto μόνον δύο χρόνοι παρήλθον, εγώ νομίζω ότι χθες ήσαν ακόμη. Ενθυμείσαι εκείνο το μικρόν, το πτωχικόν ελληνικόν Θέατρόν μας; Πτωχικόν, ναι· αλλά πόσην ωφέλειαν δεν επροξενούσε; Είθε να υπήρχεν εισέτι! Είθε οι φιλόκαλοι και φιλελεύθεροι Ερμούπολίται, σιμά των άλλων δημοσίων κατάστημάτων, τα οποία ενήγειρον, να εφρόντιζαν και περί της ανεγέρσεως του ζωηρότερου τούτου Σχολείου της ηθικής και της πολιτικής προόδου!

Εν τοσούτω, χαίρε, υγείαινε φίλτατε Τηλέμαχε· δέξου ταύτην την μικράν προσφοράν μου, ως δείξιν της προς σε ειλικρινούς μου φιλίας, και έχε με πάντοτε εις την μνήμην σου.

Εν Ερμούπολει Σύρου, την 15η Ιουνίου 1835

Θεμιστοκλής Μ. Ελευθεριάδης.

Στις 26 Ιουλίου του 1836, κάνοντας μια –βραχύβια, στην πραγματικότητα– απόπειρα να θεμελιώσει ένα επαγγελματικό θέατρο στην οθωνική πρωτεύουσα, μέσα σε ελάχιστα ευνοϊκό κλίμα για την όποια ανάπτυξη, ο θίασος Αθανασίου Σκοντζόπουλου

4. Κ. Γ. Αυγητίδης, *Οι Έλληνες της Οδησού και η Επανάσταση του 1821*, Δωδώνη Εκδοτική Ε.Π.Ε., Αθήνα / Γιάννινα, 1994, σ. 223.

5. Συλλογή τραγωδιών και κωμωδιών υπό Θεμιστ. Μ. Ελευθεριάδου εκδιδομένων: *Ο Αριστόδημος, τραγωδία του περίφημου Μόντη εκ του Ιταλικού*, Φυλλάδιον Α', εκ της τυπογραφίας Κ. Δημίδου και Γ. Α. Μελισταγούς, Εν Ερμούπολει, 1836· πρβλ. Δ. Σ. Γκίνης, *Ελληνική βιβλιογραφία*, τ. 1, μέρος 1, αρ. 2572, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1939, σ. 378 και Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ. 46.

6. Πρβλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου. Από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Α2, Παράρτημα: 1828-1875, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 410.

ανεβάζει, μεταξύ άλλων, το έργο του Μόντι. Από τότε θα περάσει σχεδόν μια πενταετία προτού να δούμε στην Αθήνα κάτι εφάμιλλο με την αχαλίνωτη διάδοση του ιταλικού μελοδράματος.⁷ Έτσι, στις 24 Νοεμβρίου και τις 8 Δεκεμβρίου 1840, ύστερα από έργα του Μολιέρου, του Αλφιέρι, του Μεταστάσιου, του Ζαμπέλιου, του Νερουλού και της Ευανθίας Καΐρη, ανεβαίνει δύο φορές ο Αριστόδημος του Μόντι από τον Θίασο Φιλοδραματικής Εταιρείας, σε μετάφραση του λόγιου και φιλόλογου Νικολάου Πίγκολου (1792-1865) και θεατρική προσαρμογή του Κωνσταντίνου Κ. Αριστία (1800-1880).⁸

Ο θεατράνθρωπος και συγγραφέας Αριστίας είχε μεταφέρει από το Βουκουρέστι στην Αθήνα το κλασικό του ρεπερτόριο (ανάμεσα στα έργα που ερμήνευσε ξεχωρίζουν ο *Τιμολέων* του Ζαμπέλιου, ο *Φίλιππος Β΄*, ο *Ορέστης* του Αλφιέρι και ο *Βρούτος* του Βολταίρου). Ως προς τη μετάφρασή του, εκτός από την πίστη στο στομφώδες ύφος των πρωτότυπων έργων, ο Αριστίας φρόντισε να εφαρμόσει κατά το δυνατόν τις φιλελεύθερες αντιλήψεις του Διαφωτισμού, ενώ ως ερμηνευτής, επενδύοντας στον πρωταγωνιστικό ρόλο της τραγωδίας, κατέκτησε με το ταλέντο και τη γενναιοδωρία του αμέσως το κοινό και την κριτική:

Ο πρωταγωνιστής θα κερδίσει εξάλλου τη συμπάθεια των εφημερίδων με την αφιλοκερδεία του, καθώς, σε αντίθεση με τους Ιταλούς επαγγελματίες και τους συντρόφους του Καστόρχη, θα αφιερώσει όλες τις εισπράξεις του σε φιλανθρωπικούς σκοπούς.⁹

Στο μεταξύ,

Ένας σχετικά άγνωστος ακόμη ηθοποιός, ο Λεωνίδας Καπέλος, αποφασίζει να επωφεληθεί από τις μεταρρυθμίσεις που είχε εισαγάγει στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ο Σουλτάνος Αβδούλ Μετζίτ, με το Ταντζιμάτ του 1839, και αποπειράται να οργανώσει ελληνικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη. Η εξόρμηση όμως περιορίζεται τελικά σε μία και μόνη εμφάνιση, καθώς οι αρχές σπεύδουν να απαγορεύσουν κάθε παραπέρα δραστηριότητα, τρομαγμένες από τις ενθουσιώδεις αντιδράσεις του κοινού.

Η «μία και μόνη εμφάνιση» του θιάσου συντελείται ακριβώς με την παράσταση, του Αριστόδημου, γύρω στα μέσα Φεβρουαρίου του 1842, πιθανόν πάντοτε σε μετάφραση του Ελευθεριάδη.¹⁰

Υστερα από την παραίτηση του Αριστία, οι αθηναϊκές προσπάθειες στο πεδίο του θεάτρου βρίσκουν συνέχεια κατά τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα με τη δραστηριότητα του Θιάσου της Εταιρείας του εν Αθήναις Θεάτρου, με εθελοντές ηθοποιούς, όπως οι Θεόδωρος Ορφανίδης, Λεωνίδας Καπέλος, Αθηνά Φιλιππάκη, Μαριγώ Δομεστήνη και άλλοι.¹¹ Η σεζόν του θιάσου αρχίζει στις 7 Ιανουαρίου 1843 ακριβώς με την

7. Ό.π., σ. 417, 420.

8. Ό.π., σ. 434-435.

9. Ό.π., σ. 427.

10. Ό.π., σ. 438-439.

11. Όπως παρατηρεί ο Χατζηπανταζής: «Με επιθυμία να αντιδράσουν στην κακοδιαχείριση του θεάτρου από τους κατά καιρούς επιχειρηματίες του, μια ομάδα αυλικών, καθηγητών και εκπροσώπων της υψηλής κοινωνίας της πρωτεύουσας συγκεντρώνεται το καλοκαίρι του 1842 και ιδρύει μετοχική εταιρεία, στόχος της οποίας είναι η εξασφάλιση ψυχαγωγίας υψηλής ποιότητας κατά τους χειμερινούς μήνες» (ό.π., σ. 441).

τραγωδία *Αριστόδημος* του Μόντι, πάλι σε μετάφραση του Ελευθεριάδη. Οι σχετικοί ρόλοι των προσώπων του δράματος διανέμονται ως εξής: Λ. Καπέλος (*Αριστόδημος*), Θ. Ορφανίδης (*Λύσανδρος*), Γ. Οικονομίδης (*Γόνιππος*), Ν. Μπίλλερ (*Παλαμήδης*), Σ. Κουρτέσης (*Εύμαιος/Ευμενής*), Αικ. Παναγιώτου (*Κισήρα*). Η παράσταση σημείωσε σημαντική επιτυχία, υπερβαίνοντας τις προσδοκίες του κοινού και της κριτικής, όπως υπενθυμίζει ο Λάσκαρης στην *Ιστορία* του.¹² Η παράσταση θα επαναληφθεί και στις 17 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς.¹³

Το καλοκαίρι του '43 ο θίασος αποστέλλει στη Σύρο τον Λεωνίδα Καπέλο, στο νησί, δηλαδή, όπου ο ίδιος είχε ξεκινήσει τη θεατρική σταδιοδρομία του (στο συγκρότημα του Χαρ. Μιχαλοπούλου), με σκοπό «να διαπιστώσει αν υπάρχει αρκετό ενδιαφέρον από την πλευρά του ντόπιου κοινού ώστε να καλέσει από την Αθήνα και άλλους συναδέλφους του για την ανάπτυξη παραπέρα καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη διάρκεια του χειμώνα. Για τη δοκιμαστική απόπειρα αυτή ο Καπέλος διάλεξε τον *Αριστόδημο*, τον οποίο ανέβασε στις 13 Αυγούστου.¹⁴

Μέσα σε όλο και πιο έντονες γενικές δυσκολίες πολιτικής και οικονομικής τάξης, η θεατρική ζωή στην Αθήνα συνεχίζει μόνο το 1857 με τις προσπάθειες του δημοσιογράφου και εκδότη Γρηγόριου Καμπούρογλου, που αντιμετώπισε μεγάλη αντίδραση από ορισμένους πολιτικούς που ανήκαν στην τότε αντιπολίτευση και προσδιορίζανε το θέατρο ως «πρόδρομο της ηθικής καταπτώσεως του λαού». Αλλά ο Καμπούρογλου, χάρη στην υποστήριξη του Βασιλιά και του τότε Πρωθυπουργού Δημήτριου Βούλγαρη, κατόρθωσε να σχηματίσει τον πρώτο αξιόλογο θίασο, στον οποίο, μεταξύ των άλλων, μετείχαν και οι εξαιρετοι ηθοποιοί Π. Σίσυφος, Πολυξένη Συμυρλή, Μαρία Σάιλερ, Αθηνά Συψώμου κ.ά. Το πρώτο έργο που ανέβασε ο θίασος ήταν η *Ραδιουργία και Έρως* του Σίλλερ, όπου θριαμβευτική υπήρξε η ερμηνεία του Παντελή Σούτσα (1818-1875), ενώ ως δεύτερο έργο, ανεβασμένο στις 18 Σεπτεμβρίου 1857, επελέγη ο *Αριστόδημος* του Μόντι με τη συμμετοχή του Λ. Καπέλου, πάλι στον ρόλο του πρωταγωνιστή, και της Αμαλίας Στοκ ως Κισήρας.¹⁵

Η πρόσληψη του έργου του Μόντι, όπως θα δούμε και παρακάτω, περνάει τώρα στις ακτές του Βοσπόρου και συγκεκριμένα στην Κωνσταντινούπολη, όπου γύρω στο 1859 βρισκόταν ο θίασος του Βασίλειου Ανδρονουπούλου, του ηθοποιού που θα ερμηνεύσει τον επόμενο χρόνο τον ρόλο του *Αριστόδημου* κατά τις παραστάσεις που ανέβασε στις 21 Ιουνίου και στις 7 Ιουλίου. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες εμψυχώθηκαν από τους Π. Βασιλειάδου (*Κισήρα*),¹⁶ Ιω. Μαρκεσίνη (*Λύσανδρο*), Π. Πανά (*Παλαμίδα*), Π. Τσακασιάνο (*Γόνιππο*) και Μ. Στεφανίδη (*Ευμαίο/Ευμενή*).

12. «Ός προς την τύχην της πρώτης αυτής παραστάσεως του νέου θιάσου, ελαχίστας έχομεν πληροφορίας από τας συγχρόνους εφημερίδας. “Τα πρόσωπα”, γράφει μία εξ αυτών, “εξελεχθήσαν καλώς και η ενδυμασία και τα λοιπά κοσμήματα είναι εντελέστατα”. Άλλη τις γραφει, ότι “ο Καπέλλας, ο υποκριθείς τον Αριστόδημον υπερέβη πάσαν προσδοκίαν. Ο Ορφανίδης ως Λύσανδρος δεν ήτο κατώτερος, είχε τέχνην σκηηνικήν και παν ό,τι συντείνει να συγκινή τους θεατάς. Η κ. Παναγιώτου, μολονότι πρωτόπειρος, εξετέλεσε κάλλιστα το μέρος της”. Περί των λοιπών προσώπων ουδεμία που εγένετο μνεία» (Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, 1939, τ. 2, σ. 303-304).

13. Χατζηπαναζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, σ. 444-445.

14. Ό.π., σ. 450-451.

15. Ό.π., σ. 470-471.

16. Ός προς αυτόν τον γυναικείο χαρακτήρα η έρευνα αναρωτιέται μήπως η μη γνωστή απ' άλλου ηθοποιός

Η πετυχημένη θεατρική περιοδεία αυτού του νέου θιάσου οδήγησε τον θιασάρχη να ζητήσει σταθερότερη συνεργασία με κάποιο θέατρο, και έτσι τον Ιούνιο του 1860 άρχισε παραστάσεις στο θέατρο Ναούμ, όπου δρούσαν πιο τακτικά ιταλικές μελοδραματικές κομπανίες, με τις οποίες αναγκάστηκε για ένα διάστημα να μοιράζεται εναλλάξ το ίδιο σανίδι.

Η επιτυχία –γράφει ο Βάλσας– του εγχειρήματος ήταν τόση, ώστε επισκίασε πλήρως εκείνη της ιταλικής όπερας [...]. Φαίνεται, όμως, ότι ο διευθυντής του θεάτρου, δυσαρεστημένος από την αποτυχία των Ιταλών και, από την άλλη πλευρά, φοβούμενος μήπως κινήσει τις υποψίες των τουρκικών αρχών, έσπευσε να διώξει τον ελληνικό θίασο.¹⁷

Ο ερχομός στην Αθήνα, τον Ιανουάριο του 1865, της περίφημης Ιταλίδας ηθοποιού Adelaide Ristori (1822-1906) έδωσε σπουδαία ώθηση για νέα εγχειρήματα στους υποστηρικτές του εγχώριου δραματικού θεάτρου. Ο γενικός ενθουσιασμός που ακολούθησε τις παραστάσεις της Ριστόρι μετατράπηκε σε πυρετώδη παραγωγή δραματικών παραστάσεων από λόγιους, θεατράνθρωπους και συγγραφείς, χάρη και στην πρόνοια της κυβέρνησης, η οποία ευνόησε σημαντικά την πρόοδο του αθηναϊκού θεατρικού βίου. Έτσι, μεταξύ άλλων πολλών παραστάσεων με διαφορετικό θέμα (απαριθμούνται σχεδόν 65 παραστάσεις μέσα σε έξι μήνες), η σκυτάλη του Αριστόδημου πέρασε στα χέρια του θιάσου του Παντελή Σούτσα (1818-1875), που ανέβασε το έργο στις 7 Φεβρουαρίου του 1866.¹⁸

Από τους πρώτους μήνες του 1868 βρίσκουμε το ζευγάρι πρωταγωνιστών, του θιασάρχη Δημοσθένη Αλεξιάδη και της Πιπίνας Βονασέρα, να ανεβάζει τις παραστάσεις του στο νεόχτιστο χλιδάτο θέατρο Ζιζίνια στην Αλεξάνδρεια. Την παρουσία ενός ελληνικού θιάσου στην Αίγυπτο υποδέχτηκε ένθερμα το ντόπιο κοινό, σε σημείο που του ζήτησαν να επαναλάβει το δραματολόγιο του την επόμενη χρονιά και στο Κάιρο. Δυστυχώς, όμως, οι δύσκολες ιστορικές συνθήκες εκείνων των χρόνων, λόγω της ραγδαίας χειροτέρευσης των ελληνοτουρκικών σχέσεων, ανάγκασε τους ηθοποιούς να ακυρώσουν την περιοδεία τους και να επιστρέψουν στην Ελλάδα. Ακριβώς, όμως, με την παράσταση του Αριστόδημου του Μόντι, που παίχτηκε λίγο πριν από τις 20 Φεβρουαρίου 1868, ο τοπικός Τύπος δημοσιεύει μια λεπτομερή περιγραφή με επαινετικούς τόνους για την τέχνη του πρωταγωνιστή Μιχαήλ Αρνιωτάκη.¹⁹

Η πετυχημένη δραστηριότητα του θιάσου Σούτσα – Ταβουλάρη επαναλαμβάνεται στη συνέχεια, σε μια περιοδεία στη Σμύρνη, και διαρκεί μέχρι τουλάχιστον το ξέσπασμα της πολιτικής κρίσης στο ελληνοτουρκικό μέτωπο με αφορμή το Κρητικό Ζήτημα, που περιόρισε σε σημαντικό βαθμό τον αριθμό των θεατρικών παραστάσεων, οπότε ο Αριστόδημος παίχτηκε μόνο στις 23 Νοεμβρίου 1868.²⁰ Το συγκρότημα πέρασε, επο-

Π. Βασιλιάδου είναι εσφαλμένη απόδοση του ονόματος του μετέπειτα θιασάρχη Παναγιώτη Βασιλιάδη. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, σ. 490-495. Βλ. επίσης Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1908*, τ. Α': (1794-1908), Αθήνα, 32000, σ. 29.

17. Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900* (μετάφραση – εισαγωγή – σημειώσεις Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου), Αθήνα, 1994, σ. 376.

18. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, σ. 563, 570.

19. Ο.π., σ. 644-645.

20. Ο.π., σ. 672.

μένως, στην Κωνσταντινούπολη (1869-1870), όπου κατάφερε να συνδυάσει το δραματολόγιό του που περιείχε παλαιότερα και νεότερα έργα των κλασικών Ευρωπαίων με τις οργανωτικές ανάγκες του ντόπιου θεάτρου Ναούμ, το οποίο ήταν εκείνη την εποχή νοικιασμένο σε ιταλική μελοδραματική κομπανία. Ο *Αριστόδημος* του Μόντι παίχτηκε στις 5 Ιανουαρίου 1870 με τους ακόλουθους ηθοποιούς: Μιχ. Αρνιωτάκη (*Αριστόδημος*), Σοφία Ταβουλάρη (*Κισήρα*), Σ. Κούπα (*Γόνιππο*), Ιω. Σωτηριάδη (*Λύσανδρος*), Αθ. Σίσυφο (*Ευμαίο/Ευμενή*). Μια τοπική εφημερίδα (*Κωνσταντινούπολις* της 10ης Ιανουαρίου 1870) γνωστοποιεί ότι το κείμενο που ανέβασε ο θίασος ήταν σε μετάφραση του Αθανάσιου Λεβεντιάδη, που κυκλοφόρησε «προ 25 περίπου ετών».²¹

Περισσότερο απόκεντρη σε σύγκριση με τους θιάσους των Σούτσα – Ταβουλάρη και Δημ. Αλεξιάδη, που κυριαρχούσαν στην αθηναϊκή σκηνή, υπήρξε η δραστηριότητα ενός άλλου λιγότερου οργανωμένου συγκροτήματος που οδήγησε ο Βασίλειος Ανδρονόπουλος, «πρωτοπόρος της ελληνικής σκηνής στα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, από την εποχή της λήξης του Κριμαϊκού πολέμου [1856]».²² Πιο συγκεκριμένα, μετά το 1869 μπορούμε να παρακολουθήσουμε την επαγγελματική δράση του Ανδρονόπουλου στις περιοχές του Δούναβη και του Ευξείνου Πόντου με αραιές παραστάσεις κυρίως στο Βουκουρέστι και στη Βάρνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στις 18 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς ανέβαζε τον *Αριστόδημο*, ίσως με τη βοήθεια του αδερφού της ηθοποιού Ελπίδος Κυριακού (που ερμήνευσε την *Κισήρα*), Νικόλαου. Η παράσταση θα επαναληφθεί τον επόμενο μήνα στη Βάρνα, ενώ το φθινόπωρο του 1870 (Οκτώβριο) βρίσκουμε τον θίασο στην Τεργέστη, όπου έδωσε από το δραματολόγιό του, πέρα από το έργο του Μόντι, και τον *Οιδίποδα* του Βολταίρου, τον *Ορέστη* του Αλφιέρι και τον *Βότσαρη* του Ζαμπέλιου.²³

Η επιτυχημένη τουρνέ του θιάσου Β. Ανδρονόπουλου συνεχίζει και στα επόμενα χρόνια με την επιστροφή από την Τεργέστη και τη Βιέννη στην Ελλάδα με πρώτο σταθμό τη Ζάκυνθο, όπου δίδεται δείγμα της θεατρικής τέχνης του θιασάρχη μόνο με δύο πράξεις του *Αριστόδημου*, τον Ιανουάριο του 1871.²⁴

Η «ανατολίτικη πορεία» της τραγωδίας του Μόντι επανέρχεται και με τον θίασο του Ιωάννη Ράμφου (της οικογένειας Λαμπρινίδου), που επέλεξε το θέατρο του Καΐρου για την παράσταση, στις 13 Μαΐου του 1873. Πρωταγωνιστής ο ίδιος ο Ράμφος, ενώ ο γυναικείος ρόλος της *Κισήρας* ερμηνεύεται από γυναίκα, τη σύζυγό του Ευανθία Ράμφου.²⁵

Η πρόσληψη των θεατρικών έργων του Ιταλού συγγραφέα στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη μειώνεται ολοένα και περισσότερο με το πέρασ του αιώνα και τις γενικές αλλαγές αισθητικών απαιτήσεων της εποχής του *fin de siècle*. το ενδιαφέρον, όμως, για την πολύπλευρη προσωπικότητα του Μόντι δεν παύει να απασχολεί τους ειδικούς μέχρι πρόσφατα, όπως τεκμηριώνουν οι αλληπάλληλες μελέτες πάνω στο έργο του.²⁶

21. *Ο.π.*, σ. 714-715.

22. *Ο.π.*, σ. 733.

23. *Ο.π.*, σ. 733-736.

24. *Ο.π.*, σ. 780-781.

25. *Ο.π.*, σ. 882-883.

26. Βλ. την εξονυχιστική συμβουλή του Α. Romano, *Bibliografia di Vincenzo Monti (1924-2004)*, Cisalpino, Milano, 2009.

ANTIGONH MANASSH

Επί του πλοίου – Η Δημοκρατία πάνω στη σκηνή.
Πρωτότυπα τυπωμένα ελληνικά έργα
της τελευταίας 20ετίας του 19ου αιώνα
ως παράγοντας ελέγχου

[...] Διατελούμεν ήδη θεαταί του ελεεινού εκλογικού δράματος, όπερ κατά το 1868 παρίσταται περιοδικώς από της σκηνής του ημετέρου κράτους... Είδομεν... τους αξιούντας να αντιπροσωπεύσωσι τας επαρχίας σπεύδοντας εις Αθήνας όπως λάβωσιν ενταύθα το χρίσμα της υπουργικής υποψηφιότητας... η δε κυβέρνησις κατήρτιζε, διέλυε, μετερρύθμιζε τους επαρχιακούς συνδυασμούς ως ληδεμών της ψήφου του λαού. Ήρξατο η δευτέρα πράξις και είδομεν... την υπηρεσίαν όλην ανάστατον, τον στρατόν εις πλήρη παράλυσιν υπακούοντα από του διοικητού έως του εσχάτου στρατιώτου εις τα νεύματα του υπουργικού υποψηφίου και γενόμενον το όργανον της καταπατήσεως του νόμου και των ελευθεριών του πολίτου. [...]

[Απόσπασμα από το άρθρο «Τίς πταίει;» του Χαρίλαου Τρικούπη που δημοσιεύτηκε ανυπόγραφο στις 29 Ιουνίου 1874 στην εφημερίδα *Καιροί*].

«**Τ**ίς πταίει;» αναρωτιέται ο Χαρίλαος Τρικούπης, ο πολιτικός που στιγματίζει την περίοδο που εξετάζουμε, με το περίφημο άρθρο του και υπονοεί τον Βασιλιά αλλά και καταγγέλλει τις παράνομες μεθόδους που μεταχειρίζονταν οι υποψήφιοι προκειμένου να κερδίσουν τις εκλογές, εκβιασμοί εις βάρος των πολιτών και νοθείες. Τίς πταίει, όμως, αναρωτιέται και ο κάθε συγγραφέας που αγωνιά για το παρόν και το μέλλον της Ελλάδας σε όλα τα πολιτικά έργα της περιόδου και φυσικά υπονοεί ή ξεκάθαρα υποδηλώνει τους έχοντες στα χέρια τους το τιμόνι της χώρας. Δυστυχώς, όμως, το «τίς πταίει;» είναι το μόνιμο ερώτημα και του ελληνικού λαού μέχρι τις μέρες μας. Ίσως, ο πλέον πρόσφορος τίτλος αυτής της εισήγησης να ήταν το «Τίς πταίει;». Προτίμησα το *Επί του πλοίου*,¹ τίτλος κι αυτός ελληνικού έργου της περιόδου, που παρομοιάζει την Ελλάδα με πλοίο που ταξιδεύει, με την ελπίδα να φθάσει κάποτε σ' απάνεμο λιμάνι. Δεν λείπουν, μάλιστα, και οι γελοιογραφίες της εποχής που δείχνουν τον Τρικούπη να βρίσκεται σε πλοίο έτοιμο να συντριβεί ή ανάμεσα στα συντρίμια του πλοίου.

Θα πρέπει να επισημάνουμε ευθύς εξαρχής ότι η εκδοτική παρουσία θεατρικών έργων με προβληματισμό και σάτιρα πάνω σε θέματα που άπτονται της πολιτικής ζωής της χώρας, την εικοσαετία που εξετάζουμε, είναι πολύ μικρή, σε σχέση με την παρουσία

1. Γ. Υπερίδης, *Επί του πλοίου*, 1880.

της κωμωδίας ηθών, που παίρνει το προβάδισμα μετά το 1860, κυρίως «...λόγω της ανόητης εκζήτησης των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων...», όπως πολύ εύστοχα σημειώνει η Άννα Ταμπάκη.²

Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι σε σύνολο 104 περίπου μονόπρακτων κωμωδιών οι 19 μόνο είναι πολιτικές, ενώ και στις πολύπρακτες κωμωδίες υπάρχει μεγάλη απόκλιση, καθώς σε σύνολο περίπου 55 τυπωμένων κωμωδιών οι 8 είναι πολιτικές.

Όμως, τα τόσο σοβαρά πολιτικά γεγονότα που στιγματίζουν και την εικοσαετία αυτή δεν μπορούσαν να αφήσουν αδιάφορους τους συγγραφείς της εποχής. Για τον λόγο αυτό, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε, εν συντομία, στο πολιτικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής μέσα στο οποίο κινούνται τα πολιτικά έργα της περιόδου.

– Οι πολίτες πιέζουν τους βουλευτές για θέση στο δημόσιο.

– Δεν υπάρχουν συγκροτημένα κόμματα και οι βουλευτές στηρίζουν στη Βουλή εκείνον τον πολιτικό αρχηγό που εξασφαλίζει διορισμό των οπαδών τους.

– Ο Βασιλιάς δεν διστάζει να ανατρέψει κυβερνήσεις όταν διαφωνεί με την πολιτική τους. Και ο κηπουρός του Βασιλιά μπορεί να γίνει Πρωθυπουργός.

– 1874: άρθρο Τρικούπη «Τίς πταίει;», 1875: Αρχή της Δεδηλωμένης. Ο Τρικούπης, με αφορμή την ισχύουσα πολιτική κατάσταση και τα πολιτικά ήθη, δημοσιεύει το 1874 το περίφημο άρθρο του «Τίς πταίει;», που δρομολογεί την καθιέρωση της Αρχής της Δεδηλωμένης (1875) και οδηγεί στη διάλυση μικρών κομμάτων και ενσωμάτωση στα μεγάλα (Δηλιγιάννης – Τρικούπης / δικομματισμός).

– Διακυβέρνηση Χαρίλαου Τρικούπη: με μικρά διαλείμματα, από το 1875 μέχρι το 1895. Πολιτική αστικής αναδιοργάνωσης του κράτους.

– 1885: Ο Δηλιγιάννης κηρύσσει επιστράτευση στις στρατιές της Θεσσαλίας και της Ηπείρου. Μη θέλοντας να έρθει σε αντίθεση με το λαϊκό αίσθημα και παρόλο τον διπλωματικό αποκλεισμό, δεν διστάζει να απειλήσει την Τουρκία με πόλεμο αν δεν του αποδοθεί το τμήμα της Ηπείρου, που είχε επιδικαστεί από το Συνέδριο του Βερολίνου με τη ρύθμιση του 1881 και η Τουρκία δεν το είχε αποδώσει.

– 14 Απριλίου 1886: τελεσίγραφο Μεγάλων Δυνάμεων (πλην Γαλλίας) για αποπλισμό.

– 1886: Ναυτικός αποκλεισμός και αποπλισμός της Ελλάδας. Η ανεπάρκεια της κυβέρνησης Δηλιγιάννη και η αδυναμία των προσπαθειών Τρικούπη να επιτύχουν κάποιο αντάλλαγμα για την Ελλάδα ακολουθήθηκαν από την επιβολή ναυτικού αποκλεισμού των ελληνικών παραλιών από ναυτική μοίρα των Μεγάλων Δυνάμεων, στην οποία δεν συμμετείχε, όμως, η Γαλλία. Ο αποκλεισμός διήρκεσε έναν περίπου μήνα –από τις 10 Μαΐου έως τις 7 Ιουνίου 1886– και με την έναρξή του ο Δηλιγιάννης παραιτήθηκε από

2. «...Όμως η ελλαδική, και ιδίως η αθηναϊκή κοινωνία, μία κοινωνία εν εξελίξει, προσφέρει στην κριτική ματιά του κωμωδιογράφου άφθονο υλικό για τη διακωμώδηση των ακροτήτων της. Έτσι, εάν η πολιτική σάτιρα εισέρχεται ακάθεκτη στον χώρο της κωμωδιογραφίας μετά το 1830, η κωμωδία ηθών κερδίζει ασφαλώς το προβάδισμα γύρω στα 1860. Η ανόητη εκζήτηση των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων, που, αφού αποκτήσουν χρήματα, θέλουν να μάθουν καλούς τρόπους και να ζήσουν “αριστοκρατικά”, οι κομφευόμενες, γαλλομανείς κυρίες, οι ψευτοδιανοούμενοι, όλες οι ακρότητες μίας κοινωνίας που αναζητά το “αστικό” της πρόσωπο ωθούν στη συγγραφή έργων που παρωδούν τα ήθη. Αλλά όχι μόνον στη συγγραφή ...» (Άννα Ταμπάκη, «Ο Διαφωτισμός και ο Ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο», *Νεοελληνικό Θέατρο 17ος-20ός, Επιστημονικές επιμορφωτικές διαλέξεις*, Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 1996, σ. 37-58).

την πρωθυπουργία της χώρας. Ακολούθησαν λίγες μέρες κυβερνητικής αστάθειας και κατόπιν επανήλθε ο Τρικούπης στον πρωθυπουργικό θώκο. Κύριο μέλημά του ήταν η αποστράτευση του μεγαλύτερου μέρους του ελληνικού στρατού με στόχο την άρση της αιτίας για την οποία είχε επιβληθεί ο αποκλεισμός των ελληνικών παραλιών από τις Μεγάλες Δυνάμεις. Η αποστράτευση αυτή μεθοδεύθηκε κατά τρόπο που, κατ' επίφαση έστω, διέσωζε την εθνική αξιοπρέπεια μια και δεν κοινοποιήθηκε επισήμως στις Δυνάμεις, όπως αυτό αναμενόταν.

– 1893: έχουμε την αδυναμία της χώρας να ανταποκριθεί στις οικονομικές της υποχρεώσεις, γεγονός που οδηγεί τον Τρικούπη να κηρύξει τη χώρα σε πτώχευση.

– 1896: ξεσπάει η Κρητική Επανάσταση, ο Δηλιγιάννης πρωθυπουργός στέλνει στρατό στην Κρήτη (κάτω από την πίεση της κοινής γνώμης).

– 1897: έχουμε τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο, ο ελληνικός στρατός ηττάται, οι Τούρκοι φθάνουν στη Λαμία. 7 Μαΐου: προσωρινή ανακωχή με παρέμβαση του Τσάρου (προκειμένου να καμφθεί η γερμανική αδιαλλαξία) έσωσε την κατάσταση –οι Τούρκοι παραλίγο να φθάσουν στην Αθήνα. Οι Τούρκοι φεύγουν με τη μεσολάβηση των Μεγάλων Δυνάμεων και με την καταβολή μεγάλης οικονομικής αποζημίωσης στην Τουρκία. Η Ελλάδα παίρνει νέο δάνειο.

– 1898: Οι Δυνάμεις για να εξασφαλίσουν την αποπληρωμή επιβάλλουν μια επιτροπή Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου (αναλαμβάνει τη διαχείριση των κυριότερων εσόδων).

– Ο Βασιλιάς μέσα σ' αυτό το κλίμα αποπειράται συστηματικά να ανασκευάσει το αντιδυναστικό ρεύμα, διεκδικώντας ηγεμονικό ρόλο στη διαδικασία της εθνικής ανόρθωσης.

Η διεξοδική αναφορά στα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα της περιόδου κρίθηκε αναγκαία για να γίνουν κατανοητά τα συγκεκριμένα πολιτικά έργα.³

Δεν είναι όλα τα πολιτικά έργα της περιόδου κωμωδίες, κάποια χαρακτηρίζονται από τους συγγραφείς τους ως «σάτιρα» ή «εικόν εκ του φυσικού» και κρύβουν βαθιά πίκρα για την κατάσταση της χώρας, συναίσθημα που δεν λείπει βέβαια και από πολλές κωμωδίες.

Τα πολιτικά έργα της περιόδου μπορούν να ομαδοποιηθούν στις παρακάτω κατηγορίες:

A. Έργα που αναφέρονται στην πολιτική συναλλαγή και στα πολιτικά ήθη της Ελλάδας.

- *Τίς πταίει*, Βωτυράς Αγησίλαος, 1880
- *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι*, αγνώστου, 1884
- *Τα χάλια μας*, Λαζαρίδης Πέτρος, 1887
- *Ο υποψήφιος*, Τσιτσεκλής Παντελής, 1890
- *Η πολιτική συναλλαγή*, Φραγκιάς Ιωάννης, 1893
- *Ο γενικός γραμματεύς*, Καπετανάκης Ηλίας, 1898

B. Έργα που γράφονται με αφορμή συγκεκριμένα πολιτικά γεγονότα.

- *Επί του πλοίου*, Υπερίδης Γ., 1880
- *Κλέπται κλέψαν το ταμείο*, Κυσαμπούλος Ν. – Πουρνάφ Ν., 1881
- *Αφοπλίσου*, Λάσκαρης Νικόλαος, 1886
- *Ο αφοπλισμός της Ελλάδος*, Κόκκος Δημήτριος, 1887

3. Οι πληροφορίες για τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα προέρχονται από την *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. 13ος-14ος, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977.

- *Εις δήμος εν αμυχανία*, υπό ενός ετεροδημότου, 1887
- *Οι χρυσοκάνθαροι και η οικουμενική σύνοδος της Ελλάδος και της Τουρκίας εν Αθήναις*, Ξένος Στέφανος, 1887
- *Εφημερίδες*, Κορομηλάς Δημήτριος, 1887

Και φυσικά 1898-1900:

- *Διατί ενικήθημεν*, Λαζαρίδης Πέτρος, 1898
- *Η Ειρήνη*, Ησαΐας Γεώργιος, 1898
- *Ο Έλεγχος*, Ησαΐας Γεώργιος, 1900

Γ. Έργα που ενώ είναι κωμωδίες ηθών, υπάρχουν στοιχεία πολιτικής σάτιρας.

- *Αλλ' αντ' άλλων*, Σουρής Γεώργιος, 1880
- *Το μήλον της έριδος*, Νικολάρας Ανδρέας, 1880
- *Η πτώσις του υπουργείου*, Κορομηλάς Δημήτριος, 1887
- *Δικαιοστάσιον*, Ζώρας Μιχαήλ, 1897

Οι χρονιές με τη μεγαλύτερη εκδοτική δραστηριότητα, όσον αφορά στα πολιτικά έργα, είναι το 1880 με 4 εκδόσεις, το 1887 με 5 εκδόσεις, σε συνδυασμό με το 1886 που έχουμε δύο έργα και το ένα μάλιστα με συναφές θέμα.

Σημαντική χρονιά το 1893 με μία μόνο εκδοτική παρουσία, αλλά πολύ μεστή περιεχομένου, καθώς και το 1898 με τρεις σημαντικές εκδόσεις, σε συνδυασμό μάλιστα με το 1900.

Λόγω χρονικού περιορισμού θα αναφερθώ, κατ' ανάγκην συνοπτικά και αποσπασματικά, σε συγκεκριμένα έργα και χρονιές που πιστεύω πως έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Τις χρονιές που έχουμε μεγαλύτερη εκδοτική παραγωγή πολιτικών έργων απ' ό,τι συνήθως, τα έργα αυτά έχουν ως αφετηρία το ίδιο γεγονός ή την ίδια πολιτική κατάσταση.

Το 1880 τυπώνονται 4 πολιτικά έργα:

*Τίς πταίει*⁴ (Βωτυράς Αγησίλαος, Κωμωδία πρωτότυπος εις πράξιν μίαν, εν Αθήναις, 1880). Το άρθρο του Τρικούπη δεν φαίνεται να είναι μακριά χρονικά, το έργο προσπαθεί να απαντήσει στο ποιος φταίει για την πολιτική συναλλαγή. Ο Τρικούπης υπονοούσε τον Βασιλιά, το έργο δεν υπονοεί αλλά κατονομάζει τη δίψα των πολιτικών για εξουσία αλλά και για πλουτισμό.

Θέμα τα ρουσφέτια και οι αλληλοεξαρτήσεις υπουργών, βουλευτών και ψηφοφόρων. Όταν ο Καλπομονέδας βγαίνει βουλευτής, όσοι τον βοήθησαν του ζητάνε να τους διορίσει και μάλιστα σε θέσεις δυσανάλογες με τις γραμματικές τους γνώσεις. Ο υπηρέτης του π.χ. δεν ξέρει να διαβάζει, αλλά ζητά να διορισθεί Έπαρχος. Ο βουλευτής στην αρχή παραξενεύεται αλλά προκειμένου να μη χάσει τις ψήφους, συμφωνεί. Μάλιστα από τον καθένα ζητά κάποιο αντάλλαγμα αν διορισθεί, πέρα από την ψήφο, π.χ. από αυτόν που θέλει να διορισθεί ταμίας τού ζητά μισά-μισά ό,τι βγάλει. Ξεκινούν όλοι μαζί για το υπουργείο. Ο υπουργός αγανακτισμένος από τα ρουσφέτια δίνει εντολή στον κλητήρα του να μην τον ενοχλήσει κανείς. Ο κλητήρας, όταν φθάνει ο βουλευτής με τους υποψηφίους, δεν αφήνει κανένα να μπει, φθάνουν μάλιστα στο σημείο να πέσει ξύλο. Βγαίνει ο υπουργός και μόλις ο βουλευτής τον απειλήσει ότι θα αποσύρει τη στήριξή του και θα πέσει αν δεν του κάνει τα ρουσφέτια, εκείνος πανικοβάλλεται και λέει ναι σε όλα.

4. Αγησίλαος Βωτυράς, *Τίς πταίει*, κωμωδία πρωτότυπος εις πράξιν μίαν, Εκ του τυπογραφείου Νικολάου Ρουσοπούλου, εν Αθήναις, 1880.

ΚΛΗΤΗΡΑΣ:... Εσύ φταίεις που γίνεσαι ρεντίκουλο και σε παίζουνε τούτοι όλοι οι κατεργαρέοι, γιατί; Να μην πέσης από το υπουργείο και δεν πέφτει καλύτερα παρά να σε στραπατσάρουνε, έτσι; Και τι ονόρε θα έχης εσύ τάχα, σαν τρέμης μπροστά στον βουλευτή; Να μουρέ χίλια φάσκελλα μέσα στο υπουργείο σου και μέσα στα πόστα σου. Εσείς οι υπουργοί πταίετε που κογιονάρετε τον κόσμο και πίνετε το αίμα της πατρίς.

Το επόμενο έργο, *Το μήλον της έριδος*⁵ (Νικολάρας Ανδρέας, κωμωδία, εν Αθήναις, 1880), σατιρίζει κι αυτό την πολιτική συναλλαγή, έχει στοιχεία κωμωδίας ηθών (γάμος λόγω προίικας και συμφερόντων) και έρχεται κι αυτό να απαντήσει στο ερώτημα «τίς πταίει» δίνοντας τη δική του εκδοχή. Το μήλον της έριδος είναι η Έλλη που θέλουν διάφοροι να την παντρευτούν, μάλλον για την προίικα της, αν και είναι πολύ όμορφη. Ο θεός της είναι ψωνισμένος με την πολιτική και θέλει να βγει βουλευτής «... ν' ανέβη τη σκάλα της πολιτικής εις το κατακόρυφον σημείον της...», για να καταλάβει το έθνος τι θα πει πατριώτης. Βάζει, λοιπόν, τους διάφορους υποψήφιους γαμπρούς να τον υποστηρίξουν για να έχουν τη δυνατότητα και την υποστήριξή του να παντρευτούν την Έλλη. Στο τέλος, όμως, το μετανιώνει, δεν θέλει να βγει βουλευτής, η Έλλη παντρεύεται αυτόν που αγαπά και ο ίδιος διαπιστώνει:

ΣΠΥΡΑΚΗΣ: Όλοι τους είναι ιδιοτελείς. Ραμπαγάδες κάμνουν τον δημοκρατικόν, διά να λάβουν εις τας χείρας των την εξουσίαν και όταν τη λάβουν, όλα μέλι-γάλα, κανείς πλέον δεν τους πταίει, ουδ' ερωτούν «τίς πταίει;»

Αλλ' αντ' άλλων⁶ του Γεώργιου Σουρή (κωμωδία μονόπρακτος, εν Αθήναις, 1880),⁷ σάτιρα για το πώς διορίζονται οι δημόσιοι υπάλληλοι, αλισβερίσια βουλευτών, αλλά και στοιχεία κωμωδίας ηθών –πώς οι πατεράδες προσπαθούν να διαλέξουν γαμπρούς με θέση στο δημόσιο και εξουσία.

...Ε! ποιος σε τέτοιο άνθρωπο την κόρη του δεν δίνει;
Και αν τώρα είναι Έφορος, μεθαύριο θα γίνει
Και Δήμαρχος και βουλευτής... κι αν κάμει δα και κόμμα
μπορεί να γίνει και τρανός πρωθυπουργός ακόμα...

Επί του πλοίου, 1880, το έργο που μας δάνεισε τον τίτλο του και αναφέρεται στο μόνιμο πρόβλημα της Ελλάδας, οι διοικούντες φέρνουν τη χώρα στα πρόθυρα της καταστροφής και μετά αφήνουν τους πολίτες να τα βγάλουν πέρα μόνοι τους, μπαίνει και ο προβληματισμός ποιος είναι καλύτερα να σε διοικεί, ξένος ή Έλληνας.

5. Ανδρέας Νικολάρας, *Το μήλον της έριδος*, κωμωδία, Τύποις «Ελληνικής Ανεξαρτησίας», εν Αθήναις, 1880.

6. Γεώργιος Σουρή, *Αλλ' αντ' άλλων*, κωμωδία μονόπρακτος, εν Αθήναις, 1880.

7. Διδαχθείσα το πρώτον από την εν Αθήναις σκηνή του θεάτρου Απόλλωνος την 3η Ιουλίου 1880.

ΜΑΝΕΣΤΡΑΣ:	Δημοσθένης Αλεξιάδης
ΧΡΥΣΗ:	Ελένη Χέλμη
ΦΩΤΕΙΝΗ:	Φιλομήλα Βονασέρα
ΚΟΛΟΚΑΒΟΥΡΑΣ:	Γεώργιος Τσίντος
ΣΟΥΦΡΙΑΔΗΣ:	Δημήτριος Κοτοπούλης
Α' ΧΩΡΙΚΟΣ:	Γεώργιος Χρυσάφης
Β' ΧΩΡΙΚΟΣ:	Νικόλαος Κυριακός
Γ' ΧΩΡΙΚΟΣ:	Ευάγγελος Παντόπουλος
ΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΚΟΜΙΣΤΗΣ:	Θεοδόσιος Πεταλάς

Πρόκειται για μια αλληγορία σχετικά με την Ελλάδα. Το πλοίο λέγεται «ΚΡΑΤΟΣ» και υπονοεί την Ελλάδα. Το έργο περιγράφει τις περιπέτειες του πλοίου εξαιτίας αυτών που το διοικούν, οι οποίοι αδιαφορούν και κοντεύουν να το βυθίσουν. Ναύτες συζητούν για τις συνθήκες της ζωής τους. Πότε ήταν καλύτερα, όταν ήταν σε ξένο πλοίο ή τώρα που είναι στο δικό τους και έχουν διορίσει καπετάνιο. Όμως, όταν έχεις δικό σου πλοίο είσαι έρμαιο του καπετάνιου, τρώει, πίνει και αδιαφορεί αν κοντεύουν να πέσουν σε ύφαλο. Οι ναύτες στους οποίους ανήκει το πλοίο βρίσκονται στ' αμπάρι με λίγη τροφή, γιατί κατηγόρησαν τον πλοίαρχο πως κόντεψε να τους πνίξει. Πλησιάζει θύελλα, οι ναύτες ανησυχούν, ο καπετάνιος ενδιαφέρεται μόνο να περνάει καλά. Εμφανίζονται διάφορα πνεύματα και χορός πνευμάτων. Στο τρίτο μέρος, ο χορηγός των πνευμάτων εμφανίζεται με αρχαία ενδυμασία και τα πνεύματα τραγουδούν. Μέσα από το τραγούδι τους περνάει η ιστορία της Ελλάδας, μια και το πλοίο λέγεται «ΚΡΑΤΟΣ» και υπονοεί την Ελλάδα. Παίρνουν δάνειο για το πλοίο, αλλά οι διοικούντες το χρησιμοποιούν αλλού. Οι ναύτες επαναστατούν. Αυτοί που διοικούν το σκάφος, τελικά, το ρίχνουν στα βράχια και αφήνουν τους ναύτες να βγάλουν άκρη.

Επόμενος σταθμός μας η διετία 1886-87, όπου, μόνο το 1887, έχουμε τη μεγαλύτερη εκδοτική παρουσία πολιτικών έργων. Τυπώνονται 6 πολιτικά έργα, από τα οποία τα περισσότερα αφορούν στα πολιτικά γεγονότα της περιόδου: *Αφοπλίσου και ο Αφοπλισμός της Ελλάδος και ο ρόλος των Μεγάλων Δυνάμεων που φθάνει θεματικά μέχρι το 1889*, με τις περίφημες *Εφημερίδες του Κορομηλά*. Φυσικά, το 1887 δεν λείπει και το *Ανατολικό Ζήτημα με τους Χρυσοκάνθαρους και η οικουμενική σύνοδος των διαβόλων της Ελλάδος και της Τουρκίας εν Αθήναις*, που αποδίδει τις μεγαλύτερες ευθύνες στους διπλωμάτες (βλ. και *Μεγάλες Δυνάμεις*) και σε όλους τους χρυσοκάνθαρους Έλληνες και Τούρκους που καταστρέφουν τους λαούς.

Αφοπλίσου, Λάσκαρης Νικόλαος (έμμετρον κωμικόν παίγνιον εις μίαν πράξιν, γραφέν διά τας Απόκρεω και παρασταθέν υπό ερασιτεχνών φοιτητών, Τυπογραφείο Ανδρέου Κτενά, 1886, εν Αθήναις. ΑΦΙΕΡΟΥΤΑΙ ΤΩ ΠΑΡΑ ΤΗ ΣΟΥΔΑ ΟΡΜΟΥΝΤΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩ ΣΥΜΜΑΧΙΚΩ ΣΤΟΛΩ).

Για να καταλάβουμε καλύτερα την υπόθεση, παραθέτουμε δυο λόγια για τα γεγονότα της εποχής. 1885: Ο Δηλιγιάννης κηρύσσει επιστράτευση στις στρατιές της Θεσσαλίας και της Ηπείρου. Μη θέλοντας να έρθει σε αντίθεση με το λαϊκό αίσθημα και παρόλο τον διπλωματικό αποκλεισμό, δεν διστάζει να απειλήσει την Τουρκία με πόλεμο αν δεν του αποδοθεί το τμήμα της Ηπείρου, που είχε επιδικαστεί από το Συνέδριο του Βερολίνου, με τη ρύθμιση του 1881, και η Τουρκία δεν το είχε αποδώσει. Οι Μεγάλες Δυνάμεις ζητούν τον αφοπλισμό της Ελλάδας. Στις 30 Δεκεμβρίου 1885, με πρωτοβουλία της Αγγλίας, οι έξι δυνάμεις (Αγγλία, Αυστρία, Γερμανία, Ιταλία, Ρωσία, Γαλλία) επέδωσαν στον Δηλιγιάννη προειδοποιητική διακοίνωση, δηλώνοντας ότι το ζήτημα της Ρωμυλίας έπρεπε να θεωρηθεί ως «οριστικώς λήξαν» και ότι η Ελλάδα με την πολεμική κινητοποίησή της διατάρασσε την ειρήνη στην περιοχή της Ανατολής.

Να σημειώσουμε ότι παίζεται τον Φεβρουάριο του 1886. Δεν έχει γίνει ακόμα ναυτικός αποκλεισμός (10/5-7/6 1886).

Θέμα, λοιπόν, του έργου τα παιγνίδια των Μεγάλων Δυνάμεων κατά της Ελλάδος, η πίεση να αφοπλιστεί. Οι Μεγάλες Δυνάμεις ζητούν τον αφοπλισμό της Ελλάδας. Η Ελλάδα αρνείται και αρχίζουν οι απειλές (ότι θα στείλουν, στόλο, στρατό κ.τ.λ.)

κατά της Ελλάδας. Η Ελλάδα λέει ότι θα κηρύξει γενική επιστράτευση και μάλιστα διαμηνύει στην Τουρκία ότι σε λίγο θα της ζητήσει και την Πόλη. Ελλάδα – Τουρκία συμπλέκονται. Οι Μεγάλες Δυνάμεις μπαίνουν στη μέση. Θα γίνει συνδιάσκεψη, λένε. Η Αγγλία συνάπτει συμφωνία με την Τουρκία. Η Αγγλία γυρεύει σαν αντάλλαγμα την Κρήτη. Οι Μεγάλες Δυνάμεις δυσανασχετούν με την επιστράτευση και αποφασίζουν να απειλήσουν την Ελλάδα. Η Ελλάδα όχι μόνο δεν φοβάται, αλλά λέει ότι θα ζητήσει ενόπλιως ό,τι της έχει δώσει η συνθήκη του Βερολίνου. Οι Μεγάλες Δυνάμεις μαλώνουν μεταξύ τους για το ποιος θα γίνει πρόεδρος της συνδιάσκεψης και η Ελλάδα βρίσκει ευκαιρία και παίρνει Ήπειρο και Κρήτη. Οι Δυνάμεις μένουν έκθαμβες και κατασυγχυσμένες βέβαια.

ΑΓΓΛΙΑ: Ιντετ' εκεί το τολμηρόν και απονενοημένον!

ΕΛΛΑΣ: Το γεγονός, mes chers amis, κηρύττω τετελεσμένον!

Το έργο, όπως σημειώσαμε, είχε ήδη παρασταθεί πριν από τον ναυτικό αποκλεισμό, ο Κόκκος, όμως, που εκδίδει τον δικό του *Αφοπλισμό* ένα χρόνο μετά, ξέρει τη συνέχεια της ιστορίας.

Αφοπλισμός της Ελλάδος,⁸ Κόκκος Δημήτριος (κωμικόν παίγνιον, εν Αθήναις, 1887). Η Τουρκία κλαίγεται ότι θα την φάει η Ελλάδα. Η μία μετά την άλλη οι Δυνάμεις δηλώνουν ότι θα συνδράμουν την Τουρκία, λίγο μονάχα στην άκρη μένει η Γαλλία. Τότε μπαίνει μέσα η Ελλάδα, καταλαβαίνει τι γίνεται και τους φοβίζει όλους, βγάζει μάλιστα κάποια στιγμή το σπαθί να κτυπήσει την Τουρκία. Μπαίνουν στη μέση, τότε, όλες οι Δυνάμεις και της ζητούν να αφοπλιστεί. Μπαίνει στη μέση και ο Βίσμαρκ που, ενώ στην αρχή έμοιαζε να μην υποστηρίζει την Τουρκία, διατάζει την Ελλάδα να αφοπλιστεί. 14 Απριλίου 1886: τελεσίγραφο Μεγάλων Δυνάμεων (πλην Γαλλίας) για αφοπλισμό. Η Ελλάδα αρνείται. Οι δυνάμεις όλες αφοπλίζουν με τη βία την Ελλάδα που αντιστέκεται. Η Ελλάδα αποσύρεται και το έργο τελειώνει με την Τουρκία να λέει:

ΤΟΥΡΚΙΑ: (εν συγκινήσει προς τας Δυνάμεις βαθέως υποκλιόμενη) Ευχαριστώ σας αδελφοί, για τα αισθήματά σας / Μα η Ελλάς πάλι θα βγη, μου φαίνεται, μπροστά σας!

Στα 1887 έχουμε ένα ακόμα έργο που αναφέρεται στο Ανατολικό Ζήτημα, στους διπλωμάτες αλλά και στους χρυσοκάνθαρους⁹ κάθε χώρας. «Χαβιαροχανίτες» και «Χρυσοκάνθαρους» αποκαλούσαν ο λαός και τα λαϊκά έντυπα του τους νεόπλουτους που επρόκειτο να διαμορφώσουν την ανύπαρκτη αστική τάξη και να κομίσουν μεγάλες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές ανακατατάξεις. Συνδέθηκαν με τον Χαρίλαο Τρικούπη.

Μια άλλη διάσταση στο θέμα δίνει ο Στέφανος Ξένος με το *Οι χρυσοκάνθαροι και η οικουμενική σύνοδος των διαβόλων της Ελλάδος και Τουρκίας εν Αθήναις* (ιλαροτραγωδία του ανατολικού ζητήματος εις πράξεις εξ, εν Αθήναις, 1887).

8. Δημήτριος Κόκκος, *Αφοπλισμός της Ελλάδος*, κωμικόν παίγνιον, Τυπογραφείο Αλ. Παπαγεωργίου, εν Αθήναις, 1887.

9. Συνδέθηκαν με τον Χαρίλαο Τρικούπη και στην εμφάνισή τους αντέδρασε το γηγενές λαϊκό αθηναϊκό στοιχείο, καθώς και όλοι εκείνοι που είχαν συρρεύσει από τις επαρχίες αναζητώντας καλύτερη τύχη και ζωή.

...Η ιλαροτραγωδία αυτή είναι μια αλληγορική σελίς της συγχρόνου κοινωνικής και πολιτικής ημών ιστορίας... [διαβάζουμε στον επίλογο]... Διατί να ορίση τις ότι οι τιτλοφορηθέντες χρυσοκάνθαροι, οι μετά διαφθααρμένων ή αμαθών υπουργών της Τουρκίας ή Ελλάδος συνεργασθέντες, όπως χρεωκοπήσωσιν αμφοτέρας, ... διατί να ορίση τις ότι είναι πέντε ή δέκα άτομα, ενώ οι τοιούτοι είναι πολυάριθμος σπείρα ληστών των πόλεων, οίτινες παρέδωσαν εναλλάξ τις δύο πρωτεύουσας εις πενίαν, αθλιότητα και μύρια κοινωνικά κακά και εν μέσω του τοιούτου κακού, οι δυστυχείς λαοί, αι εργατικά τάξεις¹⁰ αμφοτέρων των εθνών διέμειναν φιλόθρησκοι και τιμίαι...

Να σημειώσουμε ότι στα 1885-86 έχουμε τη Βαλκανική κρίση: Η Τουρκία συγκέντρωνε στρατό στα σύνορα με τη Ρωμυλία, η Σερβία βρισκόταν σε πολεμικό συναγερμό. 1885 και ο Δηλιγιάννης κηρύσσει επιστράτευση και απειλεί την Τουρκία με πόλεμο. Φυσικά, οι Μεγάλες Δυνάμεις δεν μένουν αμέτοχες.

ΑΧΡΙΜΑΝ: ... Εις την πλεκτάνην αυτήν των πλεκτανών του ανατολικού ζητήματος, βλέπω ότι η διπλωματία των Φράγκων υπερτέρησε και υπερφαλάγγισε την των Διαβόλων ...Σας εξεπάτησαν ειλικρινά...

Τελευταίος διάλογος του έργου, όπου διαφαίνεται ξεκάθαρα η διαφοροποίηση του Ξένου:

ΓΙΓΑΣ ΛΑΟΣ ΕΛΛΗΝ: Ιδού φίλε Οσμάν, θεώρησε τίνες εκρύπτοντο υπό τας προσωπίδας, τα ωραία πτερά και τα μεγάλα κέρατα των διαβόλων και αγγέλων της Ευρώπης και της Ασίας. Τους γνωρίζεις, ο Μέτερνιχ, ο Νεσσελρώδ, ο Λονδονδερύ, ... ο Γλάδστων, ο Βίσμαρκ... να, όλη αυτή η διεθνής φάρα των πυγμαίων της κοινωνίας πειρασμών.

ΓΙΓΑΣ ΛΑΟΣ ΟΣΜΑΝ: ...Διά το χατίρι αυτών των τέτοιων μαϊμούδων αιματοκυλισθήκαμε τόσα χρόνια; Δε μου λες καρδάς, τούτοι εδώ οι άλλοι φράγκοι ποίοι είναι;

ΓΙΓΑΣ ΛΑΟΣ ΕΛΛΗΝ: Είναι οι εφημεριδογράφοι, οι τζόμπερς, οι μεσίται των Χρηματιστηρίων, οι Τραπεζίται και οι χρυσοκάνθαροι της Ευρώπης, οι συνέταιροι και οι σύμμαχοι των ιδικών μας, οίτινες έκαμον άνω κάτω τα οικονομικά μας, τους οποίους κατά το προφητικόν, την λογικήν, ... συγχωρεί ο Κύριος, άμα κάμουν χρήματα δια των κλοπών και φόνων και δώσουν, όμως, μερικά αυτών εις ελεημοσύνας και φιλανθρωπικά

Ίσως οι αιχμές αυτές οι τελευταίες να αφορούν στο ομογενειακό κεφάλαιο που δεν βοήθησε όσο πίστευε ο Τρικούπης,¹¹ ούτε στις κρίσιμες στιγμές.

10. Το έργο τυπώνεται το 1887 και μιλάει για εργατική τάξη. Αξίζει να σημειώσουμε: 1879: 1η απεργία στην Ερμούπολη, 1883, 1887, 1896: Λαυρεωτικά, 1885: υποτυπώδης σοσιαλιστική κίνηση στην Αθήνα, 1871: πρώτη αναφορά στον Μαρξ με αφορμή την Παρισινή Κομμούνια.

11. Πίστευε ο Τρικούπης πως μόνο η ταχύρρυθμη οικονομική ανάπτυξη με τη βοήθεια δανείων και ξένων επενδύσεων και με την αξιοποίηση του παροικιακού κεφαλαίου (δηλαδή των χρημάτων που είχαν συσσωρεύσει οι Έλληνες επιχειρηματίες στις παροικίες του εξωτερικού, σε πόλεις όπως η Αλεξάνδρεια, η Τεργέστη, το Βουκουρέστι κ.τ.λ.) θα έβγαζε την Ελλάδα από το αδιέξοδο και υπολόγισε πως η έγκαιρη απόδοση των παραγωγικών έργων και η γενικότερη πρόοδος θα επέτρεπαν την εξόφληση των χρεών. Ωστόσο, το πρόγραμμα του Τρικούπη δεν ευοδώθηκε και το 1893 κήρυξε την πτώχευση της Ελλάδας, που σήμαινε αδυναμία εκπλήρωσης των υποχρεώσεων της χώρας απέναντι στους δανειστές της. Το παροικιακό κεφάλαιο δεν λειτούργησε ακριβώς ως άξονας ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων, η προσάρτηση της Θεσσαλίας, το 1881, αν και μεγάλωσε την έκταση της Ελλάδας, απαίτησε ισχυρό οικονομικό αντίτιμο,

Σκληρή κριτική του ρόλου των Μεγάλων Δυνάμεων και από τις πολύ γνωστές *Εφημερίδες*¹² του Κορομηλά (κωμωδία, εν Αθήναις, 1889).

Το έργο αυτό υποβλήθηκε στον Λασσάνειο διαγωνισμό αυτού του έτους. Στον πρόλογο του έργου, γραμμένο από τον Κορομηλά, αναφέρεται και «Η κρίση της Αγωνοδίκου Επιτροπής» που διαβάστηκε στην Αίθουσα του Εθνικού Πανεπιστημίου από τον εισηγητή της κ. Γ. Μιστριώτη την 26η Μαρτίου εν. ετ.

Παραθέτουμε ένα κομμάτι από τον πρόλογο:

Εφημερίδες, κωμωδία. Εν τω δράματι τούτω διακωμωδεΐται η τελευταία επιστράτευσις και οι τότε κυβερνώντες την πατρίδα ημών. Ενταύθα πλέκεται ο μύθος ότι ο αγαθός Δήμος αρνείται να δώση εις γάμον την θυγατέραν του την Εξουσία εις τον σιδερά Φιλοδήμω, διότι αυτός δεν θέλει να αποδιώξη τους λύκους εκ του κτήματος, όπερ κληρονόμησε παρά του πάππου αυτού. Επειδή δε, τέτοιο υπέσχετο, ο καφετζής Βουκόριζος, λαμβάνει μεν γυναίκα την Εξουσίαν, αλλά εν τη εκτελέσει της υποσχέσεως ο Καρχαρίας υβρίζει τούτον, πολιορκεί τη χώραν και εξαναγκάζει, όπως παραδώσει την νύμφην τω Φιλοδήμω. ... Σημειωτέον, δε, ότι την τελείαν κρίσιν των αγωνοδικών κατέστησεν αδύνατον ο ποιητής. Διότι την υπόθεσιν του γάμου ούτε κατέληξε μετ' εφέδρων, όπλων, πολιορκιών και άλλων, ώστε υπό αισθητικήν έποψιν, ης ετάχθημεν κριταί, δεν δύναται η κωμωδία να κριθί, αν μη προστεθή η κριτική προσφάτου πολιτικής ιστορίας. Αλλά το έργον τούτο το ημέτερον πολίτευμα ανέθηκεν αλλαχού. Πότερον των πολιτικών συστημάτων έπραξε ορθώς, ας κρίνη η Βουλή και η μέλλουσα πολιτική ιστορία.... Εμείς, όμως, δράματα εν οίς διακωμωδούνται απρεπώς έξοχοι της πολιτείας άνδρες, δεν κρίνομεν.

Επειδή δ' ο ποιητής τας μεγάλας ευεργέτιδας δυνάμεις παραβάλλει προς αρπαχτικά θηρία, ως προς Ύαινα, Καρχαρία, Τίγριν και επειδή η διακωμώδησις αυτή περιήλθε εις γνώσιν επιτροπείας επισήμως εκλεχθείσης, αύτη νομίζει καθήκον να ποιήση την εξής παρατήρησιν. Ίσως το παράπονον του ελληνικού έθνους είναι δικαίον, ότι δεν αφέθη ελεύθερον προς απελευθέρωσιν των αδελφών αυτού και ίσως δικαίως θεωρώμεν διά τούτο την μεν Οθωμανικήν δυναστείαν λήξασαν, τας δε Μεγάλας Δυνάμεις αναλαβούσας την ευθύνη των εκ τότε γινομένων καταπιέσεων, αλλ' ίσως πάλιν και αυταί ως διατηρούσαι την ειρήνην του κόσμου δικαίως απείδον εις υψηλότερα της όλης Ευρώπης συμφέροντα. Αλλ' η Ελλάς και αδικημένη αν υποτεθή, όμως διατηρεί και τον σεβασμόν προς τας Μεγάλας Δυνάμεις ακμαίον και την ευγνωμοσύνην προς τας ευεργέτιδας αμείωτον... Το βέβαιον είναι ότι κατά σύμπτωσιν οι κριταί ανήκον εις το διακωμωδούμενον σύστημα και θα ήτο μεγάλη αληθώς αξιώσής μου να αναμένω παρ' αυτών το γέρας, απορίας άξιον είναι μάλιστα πώς τοσοούτης επεδαφίλευσαν επαίνους το έργο, εφ' ω ευχαριστώ αυτούς, διότι ως έχουσι παρ' ημίν τα πράγματα της πολιτικής επιδρώσης μεγάλης και επί των φιλολογικών προϊόντων, ηδύναντο άλλιστα και να μη λάβωσι και τούτο υπ' όψιν. Δ.Α.Κ.

ΑΦΙΕΡΩΣΗ: «ΤΩ ΔΗΜΩ».

ενώ η δύναμη της αδράνειας των προ-καπιταλιστικών δομών (πελατειακές σχέσεις, κρατικοδίαιτη οικονομία), που κυριαρχούσαν στη συντριπτική πλειονότητα του πληθυσμού, θα αποδειχθεί ισχυρότερη από την προωθητική δύναμη.

12. Δημήτριος Κορομηλάς, *Εφημερίδες*, κωμωδία, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδη, εν Αθήναις, 1889.

Το αφιερώνει στον Δήμο και αναφέρει εκτεταμένα και με λεπτομέρεια όλα τα ιστορικά γεγονότα που εμπλέκονται στο έργο (σχετικά με Τρικούπη, Δηλιγιάννη, λεπτομέρειες από εφημερίδες, γεγονότα της εποχής).

Το 1887 έχουμε ένα ακόμα έργο που στηρίζεται σε θέματα επικαιρότητας, σατιρίζει τον κοσμοπολιτισμό του Συγγρού που εκλέγεται Δήμαρχος Αθηναίων, αλλά φαίνεται δεν τον βλέπουν και πολύ στην Αθήνα.

Εις δήμος εν αμμηχανία, υπό Ενός Ετεροδημότου

Μίμος, Λέσχη, Σκώμμα ή Φλύαξ. Ο αναγνώστης δύναται να εκλέξει ελευθέρως ο ίδιος όντινα προαιρείται μεταξύ αυτών και όλων των άλλων χαρακτηρισμών ους δίδει ο Κορομηλάς εις τα έργα του. Εις πράξεις τρεις, εικόνας τέσσερας, αρκετούς ιάμβους και μερικούς δεκαπεντασύλλαβους ομοιοκαταλήκτους, υπό ενός ετεροδημότου, εκ του Τυπογραφείου Νέαι Ιδέαι, εν Αθήναις, 1887.

Στον πρόλογο αναφέρει:

ΠΡΟΛΟΓΟΣ: ΕΙΣ ΑΝΑΜΝΗΣΙΝ ΤΗΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΛΟΓΗΣ.

Πιστεύει ότι τα τελευταία γεγονότα, αυτά που προηγήθηκαν, συνόδευσαν και ακολούθησαν την πρόσφατη δημοτική εκλογή των Αθηναίων, ενώ δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι θα ήταν πολύ χρήσιμα, αν όχι για κάτι άλλο, πάντως για πηγή ανεξάντλητων κωμικών εμπνεύσεων. Αλλά κανένας μέχρι τώρα δεν αποφάσισε να τα εκμεταλλευθεί:

...υπό την αληθή αυτών μορφήν και έποψιν... Αλλ' ο γράψας το εύθυμον τούτον παίγνιον, ενόμισεν ότι η εικών του περιεργοτάτου πολιτικού επεισοδίου, ηδύνατο να μεταβιβασθή τοις μεταγενεστέροις και άλλως πως ή μόνον διά των διαφόρων της ευφυούς Καθημερινής και των άρθρων της ευπαιδευτού Επιθεωρήσεως...

Για μια «αμυδρή» λοιπόν αναπαράσταση, δημοσιεύει τις παρακάτω σελίδες σε ανάμνηση των τελευταίων συμβάντων και ελπίζει να βρει και το κοινό σύμφωνο με την ιδέα του «...μολονότι και αν δεν το εύρη, ολίγον ενδιαφέρεται, αρκεί να πωλήση τα δισχίλια αντίτυπα άτινα ετύπωσε».

ΔΗΜΟΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ (δέησις):

Ω άυλε κι άόρατε κι άγνωστε δήμαρχε ημών
 Λαβ' επιτέλους έλεος, λαβ' επιτέλους οικτιρισμόν
 [...]
 Μη πονηράς αλώπεκος το δέρμα ενεδύθης;
 Αλλ' ήσο ήδη αρκετά νομίζω τραπεζίτα
 Μην άλλην μεταμόρφωσιν επήρες αγνοούντα;

Μετά τη δέηση εμφανίζεται ο Δήμαρχος Α. Συγγρός στα σύννεφα πάνω στον ουρανό (δίνει οδηγίες για το σκηνικό και τα κοστουμια αυτής της σκηνής και λέει ότι, αν δεν μπορούν να κατασκευασθούν, μπορούν να αντικατασταθούν και «...διά των εσχάτως κομισθέντων τσιτίων-λιμοκοντόρων του εμπόρου κ. Ευθυμίου»).

Ο Συγγρός λέει, τι κι αν γυρίζει τον κόσμο, μπορούν να τον εκλέξουν και για πρωθουπουργό, η μνήμη του θα είναι στην Αθήνα. Κι ως είναι αυτός αλλού.

ΣΥΓΓΡΟΣ:

[...]
 Έρχομαι πάλιν και υμάς να ίδω εν ολίγω
 Όπως για νάλθω έφυγα και ήλθα για να φύγω!

Ο λαός χαρούμενος που τον είδε έστω και για λίγο, το ρίχνει στο γλέντι και στο τραγούδι.

Κι αν δεν το θελ' η «Ωρα»
 Το θέλει ο λαός
 Και βασιληάς θα γένη
 Ανδρέας ο Συγγρός.
 ΤΕΛΟΣ Και του Συγγρού δόξα.

Δύσκολη χρονιά το 1893, «δυστυχώς επτωχεύσαμεν»,¹³ και με πόνο ο συγγραφέας της *Πολιτικής συναλλαγής* αναλύει τον ξεπεσμό και την πολιτική διαφθορά που επικρατεί στη χώρα. Η *πολιτική συναλλαγή*,¹⁴ Φραγκιάς Ιωάννης (πιστή ελληνική εικών εκ του φυσικού, εν Ερμούπολει, 1893):

ΑΦΙΕΡΩΣΗ: ΠΑΝΤΙ ΤΩ ΥΠΟ ΤΟ ΚΡΑΤΟΥΝ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ ΠΟΛΙΤΕΥΜΑ ΜΕΤ' ΑΥΤΑΠΑΡ-
 ΝΗΣΕΩΣ ΕΠ' ΑΓΑΘΩ ΤΗΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ ΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ ΔΙΟΙΚΕΙΝ ΒΟΥΛΟΜΕΝΩ
 ΠΡΟΛΟΓΟΣ: σ. α'- β', ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ
 Η εν τω ανά χείρας βιβλίω παριστανομένη εικών ουδόλως σκοπεί να τέρψη, διά
 τούτο ουδέ πλοκήν ουδέ λύσιν τινά δραματικήν παρέχει ... το βιβλίον τούτω επαγ-
 γέλλεται απλώς ν' αναπαραστήση εν μικρογραφία πιστή την αληθή εικόνα του εν
 Ελλάδι συγχρόνου πολιτικού βίου.

Θέλει να δείξει με τι όρους ηθικής λειτουργεί το πολίτευμα στην Ελλάδα και ότι η «πολιτική συναλλαγή» είναι ο άξονας όπου κινείται η πολιτική ζωή. Όσο, σύμφωνα με το ισχύον πολίτευμα, ο υπουργός για να διοικήσει έχει ανάγκη την πολιτική υποστήριξη του βουλευτή, η πολιτική συναλλαγή θα διοικεί, με τους ικανούς και έντιμους να απομακρύνονται γι' αυτό από την πολιτική και τους επιτήδειους να στηρίζουν την εξουσία «...διά την χάριν του κόμματος σπατάλης των πόρων του κράτους και επί προϊούση αείποτε ηθική του λαού διαφθορά». Ψάχνουν να δουν ποιος φταίει. Καταλήγουν πως υπουργός, βουλευτής, κομματάρχης, εκλογέας (μετά από πολύ συζήτηση γι' αυτόν) δεν φταίει. «Τίς πταίει;» (Το «τίς πταίει» επανέρχεται ως ερώτημα χρόνια μετά). Λένε πως φταίει η βασιλεία, αλλά έπειτα από πολλή συζήτηση και με επιχειρήματα του Συ-

13. Η φράση «Δυστυχώς επτωχεύσαμεν» αποτελεί μια ιστορική αναφορά που πιστώνεται στον Πρωθυπουργό της Ελλάδας, Χαρίλαο Τρικούπη. Ο Τρικούπης λέγεται πως χρησιμοποίησε τη φράση σε ομιλία του στη Βουλή στις 10 Δεκεμβρίου του 1893, αναφερόμενος στην οικονομική κατάσταση του κράτους και την αδυναμία του να αποπληρώσει το δημόσιο χρέος. Η Κυβέρνησή του κήρυξε πτώχευση. Αν και θεωρείται πως η φράση λέχθηκε από το βήμα της Βουλής, αμφισβητείται πως χρησιμοποιήθηκε από τον Τρικούπη στην ομιλία του, καθώς από τα πρακτικά της Βουλής δεν προκύπτει κάτι τέτοιο. Διάφορες άλλες μαρτυρίες (όπως η μαρτυρία του Ανδρέα Συγγρού στα *Απομνημονεύματά* του, που αναφέρει πως άκουσε εκείνη την μέρα τον Τρικούπη να προφέρει τη φράση στην ομιλία του) αναφέρουν πως η φράση ελέχθη κανονικά από αυτόν, αλλά χωρίς να είναι ξεκάθαρο αν ειπώθηκε στη Βουλή ή εκτός αυτής. Στην πραγματικότητα, η φράση αυτή λέχθηκε από τον Χ. Τρικούπη την παραπάνω ημερομηνία από του βήματος της Βουλής (Παλαιά Βουλή), όχι όμως απευθυνοντάς τη προς το Σώμα της Βουλής ως επίσημη διακήρυξη, αλλά εκφέροντάς τη «εν τη ρύμη του λόγου» του, αναφερόμενος «εν παρόδω» στις αναγκαίες προς τους δανειστές διαπραγματεύσεις, που πίεζαν απροκάλυπτα τον οικονομικό έλεγχο της Ελλάδας. «ότι πρέπει να λαλήσωμεν προς αυτούς επτωχεύσαμεν δυστυχώς» κ.τ.λ.

14. Ιωάννης Φραγκιάς, *Η πολιτική συναλλαγή*, πιστή ελληνική εικών εκ του φυσικού, τύποις και δαπάναις «Πατρίδος», εν Ερμούπολει, 1893.

νταγματάρχη καταλήγουν ότι ούτε η βασιλεία φταίει για την κατάσταση. (Αυτά βέβαια μέσα από τεράστιους μονολόγους). Καταλήγουν ότι κανείς δεν φταίει, αλλά επειδή αυτό δεν στέκει, σταματούν την κουβέντα. Ο Παρατηρητής, που είναι ξένος αλλά αγαπά την Ελλάδα, προτείνει στο υγιές κομμάτι των Ελλήνων να κάνουν έναν Σύλλογο για να πατάξουν τη διαφθορά. Όλοι ενθουσιάζονται. Όμως, πριν καλά-καλά ξεκινήσουν τη δραστηριότητά τους, αρχίζουν να μαλώνουν για τον τίτλο, για την προεδρία και αρχίζουν μεταξύ τους τα ρουσφέτια για το ποιος θα υποστηρίξει ποιον. Τελικά, πρόεδρος βγαίνει ο Εισαγγελεύς και ο Σύλλογος ονομάζεται «Σωτήρ». Αλλά, αμέσως, τα άτομα του συλλόγου αρχίζουν την πολιτική συναλλαγή, συνεχίζοντας τις συνήθειες του παρελθόντος. Ακόμα και ο πρόεδρος του Συλλόγου ζητά ρουσφέτι. Ξεκινάει ένας κύκλος πολιτικών συναλλαγών όπου όλοι κάτι ζητάνε και όλοι πρέπει να είναι ευχαριστημένοι. Ο Παρατηρητής πάει στον χώρο που όρισαν για συνεδρίαση του Συλλόγου. Δεν έρχεται κανένας. Τα τελευταία λόγια του συγγραφέα σε παρένθεση:

...Τον συμβουλεύομεν μόνον να καθίση ίνα μη απαυδήση ιστάμενος επί ματαίω και μη λησμονών ότι πρόκειται περί συνεδριάσεως ελληνικού συλλόγου προς κοινωφελή σκοπόν, άνευ προσωπικού τινός ωφελήματος των μελών του.

1898: Τυπώνονται τρία έργα, ο πολύ γνωστός *Γενικός γραμματεύς του Καπετανάκη* και δύο έργα που ποτίζονται από την πίκρα της ήττας του 1897, το *Διατί ενικήθημεν* και η *Ειρήνη*, για να ακολουθήσει δύο χρόνια μετά, το 1900, ο *Έλεγχος*, που αναφέρεται στον Διεθνή Οικονομικό Έλεγχο που επιβλήθηκε στην Ελλάδα από τις Μεγάλες Δυνάμεις. Δυστυχώς η ιστορία επαναλαμβάνεται.

Διατί ενικήθημεν,¹⁵ Λαζαρίδης Πέτρος (ηθοποιός) (πανόραμα πολιτικών και κοινωνικών εις τρεις εικόνες), εν Αθήναις, 1898.

ΑΦΙΕΡΟΥΤΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΟΝ

Λαέ, Ανάγνωσε, διά να μάθης τα αίτια, τα οποία σ' έκαμαν να νικηθής,

Λαέ, Μάθε να εκλέγης τους άρχοντάς σου, Ιδού το ΠΑΝ

Λαέ, Αγάπα την Πατρίδα και τον Βασιλέα Σου

Τω ανά χείρας έργω ελήφθη εκ της τηλεγραφικής ανταποκρίσεως των διαφόρων γνωμών περί ελέγχου, τας οποίας εδημοσίευσεν η Ακρόπολις

Γνώμη των εν Μεσολογγίω επιζώντων Αγωνιστών του 1821

Εξευτελίσθητε διότι εγείνατε φαύλοι. Ησυχάσατε τώρα, διά να μη χάσετε, ό,τι ημείς σας εδώσαμεν. Γενήτε ως ημείς και τότε εκδικήσατε την τιμήν της Πατρίδος.

[Ακρόπολις, αρ. 5, 572, της 12ης Σεπτεμβρίου 1897]

Μέσα από τις διάφορες σκηνές δείχνει τα αίτια των δεινών της Ελλάδας. Ρουσφέτια, εγωισμός, πατριδοκαπηλία... Η συναλλαγή διαφθείρει τη συνείδηση των πολιτών. Οι δημοσιογράφοι κατευθύνουν την κοινή γνώμη, γράφουν ό,τι θέλουν και ο λαός τους πιστεύει... Η συναλλαγή φέρνει την κλεψιά. Η πολυτέλεια κατέκτησε την καρδιά των γυναικών. Η διδασκαλία δεν γίνεται σωστά. Οι μεν ενδιαφέρονται να εκδιώξουν τους δε για να πάρουν την εξουσία, κανείς δεν ενδιαφέρεται για το καλό της πολιτείας. Ο Δίας λέει να μην απογοητεύεται, η Ελλάδα θα ζήσει... Όσο για το θέατρο, οι ηθοποιοί

15. Πέτρος Λαζαρίδης (ηθοποιός), *Διατί ενικήθημεν*, πανόραμα πολιτικών και κοινωνικών εις τρεις εικόνες, Τυπογραφείο Π. Λεώνη, εν Αθήναις, 1898.

διδάσκουν στη σκηνή χυδαία κωμειδύλλια. Το θέατρο, όμως, έχει έναν σκοπό. Είναι σχολείο που προάγει τα ευγενέστερα αισθήματα: «Διά το θέατρον πρέπει πρώτοι οι Κυβερνήται της πολιτείας να μεριμνώσι σπουδαίως...».

Οι δημοσιογράφοι ήθελαν να γίνει πόλεμος. Έπεισαν τον λαό. Όμως, ενώ γίνεται πόλεμος, πολλοί νέοι είναι από τους «απαλλαγέντες» (τους θεωρεί θύματα ελαττωματικής κοινωνικής μόρφωσης, καθώς και της πολυτέλειας και των ρομαντικών μυθιστορημάτων).

Τα βάζει με τις γυναίκες και την πολυτέλειά τους, με τις χήρες που φορούν μεν μαύρα, αλλά γυρίζουν από δω και από κει. Τα βάζει με τις γυναίκες που ζητούν ψήφο, γιατί θέλουν να γίνουν βουλευτές και να κάνουν και αυτές ρουσφέτια. Ο Δίας αστράφτει και βροντά. Η Ελλάδα σώζεται. Στέλνει τον Ηρακλή να την καθαρίσει. Γενικό πανηγύρι στο τέλος.

Την ίδια χρονιά τυπώνεται και η *Ειρήνη*,¹⁶ Ησαΐας Γεώργιος (πολιτική σάτιρα εις πράξεις τρεις, εν Αθήναις, 1898). Σάτιρα πικρή της κατάστασης της Ελλάδας. Οικονομική καταστροφή, εθνική καταστροφή, σάτιρα και καταγγελία του ρόλου των Μεγάλων Δυνάμεων... Ο αρχηγός των κουτσαβάκηδων και δημοκρατικών γίνεται σχεδόν με το έτσι θέλω πρωθυπουργός, για να έχει και αυτός την εξουσία. Βλέπει, όμως, ότι τα πράγματα είναι δύσκολα. Η Ελλάδα κινδυνεύει να καταποντισθεί, ζητάει βοήθεια από τις Μεγάλες Δυνάμεις, που θέλουν, όμως, πρώτα να εξευτελισθεί και ύστερα με πολύ σκληρούς όρους να του δώσουν την Ειρήνη (υποτίθεται πως είναι γυναίκα, που τόσο επιθυμεί). ... Ο πρωθυπουργός τούς δίνει και Ήπειρο και Μακεδονία και Κρήτη, αυτοί θέλουν να εξευτελιστεί κι άλλο. ... Οι Δυνάμεις συσκέπτονται πώς θα μοιράσουν την Ελλάδα. ... Την Ειρήνη όμως δεν την έφεραν ακόμα. Τα ταμεία του κράτους άδεια. Ζητάν λεφτά από ομογενείς. Δεν δίνουν (το παροικιακό κεφάλαιο δε λειτούργησε όπως περίμεναν). Έχει ήδη επιβληθεί και οικονομικός έλεγχος στην Ελλάδα. Για να γίνει Ειρήνη, οι Δυνάμεις βάζουν τους όρους τους.

ΡΩΣΙΑ: ...Οι όροι παραδέχομαι δίχως ντροπή σε γδύνουν
Περί τομήν 'στα σύνορα και άλλας απωλείας
ως και την παρακράτησιν της δόλιας Θεσσαλίας....

Βέβαια, οι Δυνάμεις τρώγονται μεταξύ τους, αλλά για την καταστροφή της Ελλάδας συμφωνούν. Ο πρωθυπουργός δέχεται τα πάντα προκειμένου για την Ειρήνη και όταν τελικά την παίρνει, ενώ μοιάζει με ωραία νέα γυναίκα, βλέπει ότι όλα είναι φτιασίδια και στην ουσία είναι μια γριά στρίγγλα. Δεν αντέχει και αυτοκτονεί. Τότε εμφανίζεται ο Εθνάρχης Μεφιστοφελής και γίνεται μια στροφή στον Βασιλιά για να σώσει την Ελλάδα.

Το τελευταίο έργο με το οποίο θα ασχοληθούμε, τυπώνεται στα 1900 και κλείνει την αυλαία του δράματος που εκτυλίσσεται την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα: Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος και δυστυχώς μας συνδέει άμεσα με την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα.

Ο Έλεγχος, Ησαΐας Γεώργιος (κωμωδία εις πράξεις τρεις, Τυπογραφείο Ιγγλέση και Παπαγεωργίου, εν Αθήναις, 1900). Παρομοιάζει την Ελλάδα με μια οικογένεια που

16. Γεώργιος Ησαΐας, *Ειρήνη*, πολιτική σάτιρα εις πράξεις τρεις, Τυπογραφείο Αλ. Παπαγεωργίου, εν Αθήναις, 1898.

χρεοκόπησε. Έρχονται οι ελεγκτές για να καταγράψουν και να της δώσουν με εγγύηση δάνειο. Τους τα παίρνουν όλα, ακόμα και τον ίδιο τους τον τόπο και τις γυναίκες τους...

ΦΟΝ ΓΔΑΡΕ: Λοιπόν, εμείς δεν ήλθαμε για γέλια και πηδήματα
παρά να συμμαζέψωμεν του σκάφους τα συντρίμια
Φρονήσαμε να μείνετε χωρίς παρά, ξυπόλητοι
για να σας κυβερνήσωμεν ως άρχοντες απόλυτοι.

Κάποιοι από την οικογένεια προσπαθούν να μην τους κακοπάρουν και αυτοί αρνηθούν να τους δανείσουν. Αρχίζει η καταγραφή. Όσο για επαγγέλματα, οκτώ εκατομμύρια Έλληνες το δημόσιο τους ταΐζει. Οι ελεγκτές αρχίζουν να γίνονται πολύ ενοχλητικοί και να επεμβαίνουν στα πάντα, και σε πρακτικά και σε ηθικά θέματα. Όλα αυτοί τα κανονίζουν. Αγανακτισμένοι κάποιοι άλλοι από την οικογένεια αποφασίζουν να πάρουν τα όπλα για να τους διώξουν. Ο έλεγχος γίνεται αυστηρότερος και πιεστικότερος. Οι ξένοι ελεγκτές ανακαλύπτουν τη συνωμοσία. Δένουν τον Αποστόλη, τον άνδρα της οικογένειας, με αλυσίδες σκύλου. Η γυναίκα του, η Κατερίνα, του λέει να αντισταθεί, αυτός δεν το κάνει και εκείνη του λέει: «Φύγε δειλέ, παλιορωμιέ του ενενηνταεπτά!» ... Κάνουν την οικογένεια υπηρέτες. Κάποια στιγμή από ευσπλαχνία οι βουλευτές τους δίνουν πίσω το βιός τους. Στους ελεγκτές θα ανήκει βέβαια και ο Αποστόλης και η οικογένειά του, που θα δίνουν τόκο για το «καλό» που τους κάνουν. Ο Αποστόλης φάχνει τίποτα τοκογλύφους να πουλήσει ότι έχει και δεν έχει με υποθήκη σώμα, ψυχή και ψήφο για να πληρωθούν τα χρέη του και να διώξει τους δαιμόνιους. Οι ελεγκτές τα παίρνουν όλα, ακόμα και τις γυναίκες τους για να γεννηθούν από αυτές οι μέλλοντες πολίτες της χώρας. Τότε, όλοι οι άντρες που έμειναν, σκέπτονται μήπως πρέπει να πάνε σε άλλον τόπο, μήπως στην Αμερική.

ΜΑΝΩΛΗΣ: ...Την άμοιρη πατρίδα μας ας τη χαρούν οι ξένοι
θα πάμε εκεί που το ψωμί ο Ήλιος θα το φαίνη.

Για άλλη μία φορά οι διοικούντες ρίχνουν το πλοίο που λέγεται Ελλάδα στα βράχια κι αφήνουν τους ναύτες να βγάλουν άκρη... Έτσι, επανερχόμαστε στο έργο που μας δάνεισε και τον τίτλο, *Επί του πλοίου*, όμως ο συγγραφέας του, όπως και εμείς, δεν θέλει να έχει το έργο του άσχημο τέλος. Η Ελευθερία, η Ειρήνη, η Αγάπη σώζουν για άλλη μία φορά το πλοίο που «...ήδη βαίνει / εις κύματος αφρόν / κι η Δόξα το προσμένει / ως πάλαι λαμπερόν». Με τους στίχους αυτούς κλείνει το έργο του ο Υπερίδης, στα 1880, και εμείς, στα 2014, δεν μπορούμε παρά να θυμόμαστε τους στίχους του Ελύτη... και να ελπίζουμε...

Έλα Χριστέ και Κύριε λέω κι απορώ
Τέτοιο τρελό βαπόρι τρελοβάπορο
Χρόνους μας ταξιδεύει δε βουλιάξαμε
Χίλιους καπεταναίους τους αλλάξαμε
Κι έχουμε στο κατάρτι για βιγλάτορα
Παντοτινά τον Ήλιο τον Ηλιάτορα.

BIKY MANTELI

Σύγχρονες πολιτικές μεταφορές και θεατρικές εικόνες
των αριστοφανικών Βατράχων από το Εθνικό Θέατρο:
Η (αθηναϊκή) δημοκρατία σε κρίση...

Με αφορμή την παράσταση των Βατράχων στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου (καλοκαίρι 2014), σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, το άρθρο εστιάζεται στη σύγχρονη πρόσληψη της αριστοφανικής κωμωδίας στο ελληνικό θέατρο και ειδικότερα στη μεταφραστική και σκηνική απόδοση των πολιτικών μηνυμάτων της.¹ Συγκεκριμένα, το άρθρο συζητά τη μεταφραστική και σκηνική απόδοση της παράβασης (στ. 686-737) και του αγώνος (στ. 905-1481)² των τραγικών ποιητών στην κωμωδία του Αριστοφάνη. Στη συζήτηση που θα ακολουθήσει λαμβάνεται υπόψη η απόψη της Van Steen σχετικά με τη μεταγενέστερη ελληνική παράδοση της επιβίωσης και πρόσληψης των αριστοφανικών κωμωδιών, σύμφωνα με την οποία:

Η αναζήτηση των πολιτικών προθέσεων του ίδιου του συγγραφέα έρχεται σε δεύτερη μοίρα μπροστά στη σύγχρονη προσπάθεια να αναδειχτούν ένα ή περισσότερα πολιτικά ή ιδεολογικά μηνύματά του και να γίνουν κατανοητά στο σύγχρονο κοινό.

1. Βλ. σχετικά Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, Princeton, 2000· της ίδιας, «Playing by the censors's rules? Classical drama revived under the Greek Junta (1967-1974)», *Journal of the Hellenic Diaspora* 27/1-2 (2001), σ. 133-194· της ίδιας, «From scandal to success story: Aristophanes' *Birds* as staged by Karolos Koun», Edith Hall – Amanda Wrigley (επιμ.), *Aristophanes in Performance 421 BC - AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, Legenda, London, 2007, σ. 155-178· Vicky Manteli, «Transferring Aristophanes' religious registers into Modern Greek and English versions: The case of (re)constructing the religious humor of Aristophanes' comedy *Acharnians* in Greek and English target-texts», Hans Geybels – Walter Van Herck (επιμ.), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, Continuum, London, 2011, σ. 85-107· της ίδιας, «Translating Aristophanes' humour for the modern Greek stage: *The Acharnians* at the National Theatre of Greece (1961-2005) and the State Theatre of Northern Greece (1991-2010)», *European Journal of Humour Research* 1(1) (2013), σ. 67-83· Βίκυ Μαντέλη, *Η απόδοση των Αχαρνέων στη νεοελληνική σκηνή: μετάφραση και παράσταση*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2007· της ίδιας, «Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία στους Αχαρνείς του Κ.Θ.Β.Ε. και στη Λυσιστράτη του Εθνικού Θεάτρου (καλοκαίρι 2010)», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, 2015, σ. 403-417.

2. Η στιχομέτρηση του αρχαίου κειμένου ακολουθεί την έκδοση του W. B. Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι* (μετ. Μ. Μπλέτας), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993.

Ο συγγραφέας, δηλαδή ο Αριστοφάνης, και οι πολιτικές του θέσεις υποχωρούν μπροστά στον auteur με τη γαλλική έννοια του όρου, δηλαδή στον σύγχρονο (ανα) δημιουργό της αρχαίας κωμωδίας, ο οποίος θεωρεί πως έχει το δικαίωμα να προωθήει προσωπικές πολιτικές θέσεις και στόχους.³

Επιπλέον, στο παρόν άρθρο θα τεκμηριώσουμε ανάλογο συμπέρασμα αναφορικά με τη μεταφραστική και σκηνική απόδοση των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη στο ελληνικό θέατρο, σύμφωνα με το οποίο:

[...] Ο κόσμος του Αριστοφάνη ασκεί μια γοητεία και επίδραση στους Νεοέλληνες μεταφραστές και σκηνοθέτες, όχι επειδή γίνεται αντιληπτή η διαφορετικότητά του, αλλά επειδή με το πρόσχημα της λεγόμενης διαχρονικότητας της ελληνικότητάς του, αποτελεί όχημα και αφορμή για γλωσσικούς και σκηνικούς εκσυγχρονισμούς και ποικίλες αναλογίες με γεγονότα και πρόσωπα της εποχής.⁴

Ειδικότερα, η σκηνική παράδοση της πρώτης σωζόμενης κωμωδίας του Αριστοφάνη, των *Αχαρνέων*, από το Εθνικό Θέατρο, επιβεβαιώνει αυτό που ο Silk έχει ορίσει ως «πολιτισμική επανατοπόθετηση και μεταφορά» (cultural transposition)⁵ της κωμωδίας, καθώς οι μεταφράσεις που έχουν χρησιμοποιηθεί στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου απαλείφουν πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής του Αριστοφάνη μεταφέροντας τον δραματικό κόσμο της κωμωδίας στο εδώ και το τώρα.⁶

Σύμφωνα με τις παραπάνω θεωρητικές εισαγωγικές παρατηρήσεις, το άρθρο θα επιχειρήσει να δώσει απαντήσεις στα εξής ερωτήματα: α) Πώς αναδημιουργούνται το πλαίσιο και τα συμφραζόμενα της παραπαίουσας αθηναϊκής δημοκρατίας του 405 στο έργο; Τι είδους εκσυγχρονισμούς επιχείρησε ο σκηνοθέτης και μεταφραστής της κωμωδίας Γιάννης Κακλέας; β) Ποιο ή ποια πολιτικά, ιδεολογικά, κ.ά. μηνύματα προβάλλει η παράσταση των *Βατράχων* μέσω της παράβασης του Χορού και του αγώνα των τραγικών ποιητών Ευριπίδη και Αισχύλου, θέτοντας σε δεύτερη μοίρα την αναζήτηση των πολιτικών προθέσεων του Αριστοφάνη;

Σύμφωνα με τις θεωρίες της πρόσληψης,⁷ το νόημα ενός καλλιτεχνικού έργου δεν εξαντλείται στις προθέσεις του δημιουργού, αφού διαφορετικά πολιτισμικά, κοινωνικά, ιστορικά κ.τ.λ. περιβάλλοντα δημιουργούν πιθανά καινούρια νοήματα του ίδιου έργου. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Jauß⁸ και τον Iser,⁹ η ιστορική πορεία του λογοτεχνικού

3. Gonda A. H. Van Steen, «Ο Αριστοφάνης και η πολιτική: προσοχή, κίνδυνος!», Marianne Mc Donald – J. Michael Walton (επιμ.), *Οδηγός για το ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σ. 137.

4. Μαντέλι, *Η απόδοση των Αχαρνέων*, σ. 374.

5. Michael Silk, «Translating / Transposing Aristophanes», Hall – Wrigley (επιμ.), *Aristophanes in Performance 421 BC - AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, σ. 287-308.

6. Manteli, «Translating Aristophanes' humour», σ. 80.

7. Βλ. κυρίως Hans Robert Jauß, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, (εισαγωγή – μετάφραση – επίμετρο: Μίλτος Πεγλιβάνος), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» - Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα, 1995· Robert C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης: Μια κριτική εισαγωγή* (μετ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.

8. Jauß, *Η θεωρία της πρόσληψης*, σ. 54-56.

9. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης*, σ. 146.

έργου καθορίζεται ενεργά από τον αναγνώστη, ο οποίος, ενεργοποιώντας τα νοήματα του έργου, λειτουργεί ως παραλήπτης και διαμεσολαβητής του και εντάσσεται σε μια δυναμική και διαρκώς μεταβαλλόμενη διαλεκτική σχέση μαζί του. Έτσι, εισάγεται από τον Jauss η έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών», ενός πλαισίου αναφοράς διαφορετικού για κάθε έργο και για κάθε ιστορική στιγμή της πρόσληψής του. Αντίστοιχα, ένα ιστορικά προσδιορισμένο κοινό προσεγγίζει τη θεατρική παράσταση με μια ιδιαίτερη προδιάθεση, δηλαδή μέσα από ένα πλαίσιο αναφοράς διαφορετικό για κάθε ιστορική στιγμή κατά την οποία προσλαμβάνεται η παράσταση.¹⁰

Στην περίπτωση της αριστοφανικής κωμωδίας το κοινό προσλαμβάνει, αποκωδικοποιεί, ερμηνεύει, συσχετίζει και αισθητικά αποτιμά ιδιαίτερα το έργο του Αριστοφάνη στις διάφορες μεταφραστικές και σκηνικές εκδοχές του. Προτού αναφερθούμε στις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, οι οποίες αποτέλεσαν το πλαίσιο αναφοράς μέσα από το οποίο το κοινό του Εθνικού Θεάτρου πιθανώς προσέγγισε τους Βατράχους, το καλοκαίρι του 2014, και οι οποίες επέδρασαν ενδεχομένως στην προσληπτική αντίληψη και την αισθητική αποτίμηση της κωμωδίας, θα σκιαγραφήσουμε το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, το οποίο υποθέτουμε ότι δεν άφησε ανεπηρέαστο το αθηναϊκό κοινό της πρώτης παραγωγής των Βατράχων. Αυτή η συγκριτική αντιπαράθεση κρίνεται σκόπιμη, προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο επιβιώνουν και προσλαμβάνονται τα πολιτικά νοήματα και συμφραζόμενα της αριστοφανικής κωμωδίας.

Το 405 π.Χ., έτος παραγωγής των Βατράχων στα Λήναια, ήταν μια από τις χειρότερες περιόδους που έζησε η Αθήνα. Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος συνεχίζεται για παραπάνω από εικοσιπέντε χρόνια, οι Σπαρτιάτες με τον Λύσανδρο έχουν νικήσει σε ναυμαχία στο Νότιο, το 407 π.Χ., και ο Αλκιβιάδης αναγκάζεται, εξαιτίας της λαϊκής δυσαρέσκειας, να ξαναφύγει σε νέα εξορία. Η θετική για τους Αθηναίους έκβαση της Ναυμαχίας των Αργινουσών, το καλοκαίρι του 406 π.Χ., στέκεται αφορμή για μια ατυχή πολιτική εξέλιξη με την παραπομπή σε δίκη των νικητών στρατηγών με την κατηγορία ότι δεν φρόντισαν να περισυλλεγούν οι ναυαγοί στρατιώτες. Η θανατική καταδίκη των στρατηγών ήταν περισσότερο προϊόν πολιτικής συνωμοσίας παρά δικαστικής πλάνης και ο Αριστοφάνης στους Βατράχους του είναι αποκαλυπτικός, κατονομάζοντας ως εμπνευστές της τον Θηραμένη, τον Κλεοφώντα και τον Αρχέδημο. Ωστόσο, οι δούλοι που είχαν πολεμήσει στη ναυμαχία απελευθερώνονται, ενώ οι πολεμοκάπηλοι ζητούν εντατικοποίηση των στρατιωτικών επιχειρήσεων. Όμως, η αισιοδοξία της νίκης έχει χαθεί, ο πόλεμος συνεχίζεται και η πολιτική καχυποψία μεγαλώνει. Οι ευκαιρίες για συνθηκολόγηση και σύναψη ειρήνης με τη Σπάρτη ακυρώνονται υπό την επιρροή των δημαγωγών. Σε οικονομικό επίπεδο, οι Αθηναίοι υπέφεραν σοβαρά από τον αποκλεισμό της αττικής υπαίθρου και τη συνακόλουθη στέρηση σε αγαθά για μια αξιοπρεπή

10. Για την πρόσληψη της παράστασης του αρχαίου δράματος και την άποψη ότι κάθε παράσταση είναι μια διαφορετική εκτέλεση, υποχρεωτικά διαμεσολαβημένη, αλλά και για τον ρόλο του μεταφραστή ως μεσολαβητή πριν από τον σκηνοθέτη, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, κυρίως σ. 18-19, 30-35· Edith Hall, «Towards a theory of performance», *Arion* 12 (2004), κυρίως σ. 59-60· J. M. Walton, «“Enough Give in It”: Translating the classical play», Lorna Hardwick – Christopher Stray (επιμ.), *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell Publishing, Malden / Oxford / Victoria, 2008, σ. 154-155.

διαβίωση, την οποία δυσχέραιναν οι κακές συνθήκες υγιεινής λόγω του συνωστισμού μέσα στην πόλη. Η υποτίμηση του νομίσματος και ο πληθωρισμός εξαιτίας του πολέμου είχαν καταστρέψει οικονομικά τους πολίτες. Αλλά και σε πνευματικό επίπεδο, η Αθήνα βρισκόταν σε παρακμή. Το παλαιό αξιακό σύστημα είναι υπό κατάρρευση εξαιτίας των σοφιστών, κανόνες ηθικής αμφισβητούνται και η θρησκεία κλονίζεται. Ο θάνατος του Ευριπίδη και του Σοφοκλή το 406 π.Χ. σηματοδοτούν το τέλος μιας μεγάλης εποχής.¹¹

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο υποθέτουμε ότι λειτούργησε η παράσταση των *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου αποτυπώνεται σε σύγχρονες κοινωνιολογικές έρευνες¹² οι οποίες καταγράφουν το φαινόμενο της ελληνικής κρίσης εντοπίζοντας τις συνέπειές της σε επίπεδο πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό. Πιο συγκεκριμένα θίγονται τα εξής: οικονομική κρίση, ανεργία, ανεργία των νέων και μετανάστευση των νέων επιστημόνων, φτώχεια, χειροτέρευση των εργασιακών συνθηκών και της υγείας, στραγγάλισμα των μικρομεσαίων επιχειρήσεων και της κατώτερης μεσαίας τάξης, πολυδιάσπαση του κομματικού συστήματος, νέα πολιτικά κόμματα και μορφώματα. Παράλληλα, στις έρευνες αποτυπώνεται η απαξίωση των πολιτικών προσώπων εκ μέρους της κοινής γνώμης και η εκφρασμένη δυσπιστία των πολιτών έναντι των παλιών πολιτικών με συνακόλουθη την επιθυμία κάθαρσης του πολιτικού σκηνικού και απόσυρσης των παλιών πολιτικών από τη διακυβέρνηση της χώρας. Η κρίση ερμηνεύεται από μερίδα των πολιτών ως αποτέλεσμα υπερεθνικών και συντεχνιακών συμφερόντων, υποστηριζόμενων από το εγχώριο διεφθαρμένο πολιτικό σύστημα. Οι εθνικιστικές-αυτονομιστικές τάσεις ενισχύονται, ακολουθώντας το παράδειγμα άλλων ευρωπαϊκών κρατών, ενώ ακραία πολιτικά μορφώματα εμφανίζονται δυναμικά στο πολιτικό προσκήνιο. Το αφήγημα για την κατάσταση της ελληνικής κοινωνίας αναφέρεται σε συμπτώματα δημοκρατικής και κοινωνικής κρίσης, με αποτέλεσμα η κοινωνία να φαντάζει αμήχανη και κατακερματισμένη και η κοινωνική ειρήνη και συνοχή περισσότερο επισφαλείς. Τα παραπάνω φαινόμενα υποθέτουμε ότι διαμόρφωσαν την ταυτότητα του κοινού των *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου, το καλοκαίρι του 2014, και δυνητικά επηρέασαν τις στάσεις, τις αντιλήψεις καθώς και την πολιτιστική συμπεριφορά και προσληπτική αντίδρασή του στην τέχνη.

Στην ενότητα που ακολουθεί θα εξεταστεί η απόδοση του κειμένου των *Βατράχων* από τον σκηνοθέτη και μεταφραστή του έργου, Γιάννη Κακλέα. Εισαγωγικά, είναι σκόπιμο να υπενθυμίσουμε ότι «η μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας έχει συζητηθεί εκτενώς στο πλαίσιο της αναχρονιστικής προσέγγισης και έχει συνδεθεί με την εκτενή χρήση επικαιρικών αναλογιών και αντιστοιχιών».¹³ Το κείμενο των *Βατράχων*

11. Για το πολιτικό πλαίσιο, το ιστορικό υπόβαθρο και το κοινό των αριστοφανικών *Βατράχων*, βλ. Stanford, *Βάτραχοι*, σ. 16-21· Angus M. Bowie, *Αριστοφάνης: Μύθος, τελετουργία και κωμωδία* (μετ. Πόλυ Μοσχοπούλου, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος), Τυπωθήτω – Γ. Δαρδανός, Αθήνα, 1999, σ. 236-242.

12. Βλ. ενδεικτικά Γιώργος Μαυρογένης, «Ένα χρονολόγιο του 2013. Βασισμένο σε στοιχεία του ερευνητικού προγράμματος “Ελλάδα 2.0” της qed», *Athens Voice*, 17-1-2014, www.athensvoice.gr/article/citynewsvoices/%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7/%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BB%CF%8C%CE%B3%CE%B9%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-2013 [11-9-2015]· Αντώνης Καρακούσης, «Πόσο άλλαξε η κρίση τη ζωή και τις αντιλήψεις των Ελλήνων», [Δημοσίευση έρευνας της ΚΑΠΑ Research], *Το Βήμα της Κυριακής*, 7-9-2014.

13. Μαντέλη, «Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία», σ. 410 με τις εκεί παραπομπές.

διασκευάστηκε σε επίπεδο δομής και αφήγησης στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, προκειμένου να υποστηρίξει τη μεταμοντέρνα σκηνική γραφή του Γιάννη Κακλέα. Ως μεταμοντέρνα σημεία της παράστασης θα θεωρήσουμε αφενός τη μεταθεατρικότητα¹⁴ του προλόγου με την προσθήκη στην έναρξη της παράστασης ηχογραφημένων αποσπασμάτων τραγωδιών (βλ. παρακάτω «ΜΝΗΜΗ ΘΕΑΤΡΟΥ»), αφετέρου τη διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης και τους μηχανισμούς που μετατοπίζουν το αφηγηματικό επίπεδο της δραματικής πλοκής, δημιουργώντας έναν εμβόλιμο αφηγηματικό άξονα ο οποίος συντίθεται από πληθώρα εμβόλιμων διακειμένων.¹⁵ Συγκεκριμένα, η εκτεταμένη διασκευή της παράβασης, με τα εμβόλιμα αποσπάσματα νεοελληνικής ποίησης, και του αγώνα των τραγικών ποιητών έχει ως αποτέλεσμα τη χαλαρή σκιαγράφηση του δραματικού κόσμου της αριστοφανικής κωμωδίας και της Αθήνας του 405 π.Χ., την έμφαση στην πολιτική συμβουλή και την ανάδειξη ενός νοσταλγικού ύφους στην παράσταση. Κατά συνέπεια, όπως θα συζητηθεί, ο αφηγηματικός-διηγητικός χώρος και χρόνος του αριστοφανικού έργου συχνά μετατοπίζεται σε ένα απροσδιόριστο εδώ, μια αδιευκρίνιστη πλην όμως αισθητά μετατοπισμένη συνθήκη την οποία ο θεατής θα μπορούσε να τη συνδέσει με σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις. Καταργώντας την αριστοφανική δομή του έργου, η κωμική δράση εκτυλίσσεται σε είκοσι δύο σκηνές, στις οποίες επισημαίνονται οι ακόλουθες δραματοουργικές και σκηνοθετικές επεμβάσεις: α) Η δημιουργία του εμβόλιμου ρόλου της Ιέρειας και του βωβού προσώπου του Πλάσματός της. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η Ιέρεια έχει διευρυμένη συμμετοχή στην κωμική δράση. Συγκεκριμένα, στην προλογική σκηνή Ηρακλή – Διόνυσου είναι αυτή, αντί του Ηρακλή, που δίνει οδηγίες στον Διόνυσο για τον δρόμο προς τον Άδη (στ. 121 κ.ε). Η ηθοποιός που υποδύεται την Ιέρεια αναλαμβάνει και τον ρόλο της Κορυφαίας στην ψευδοπάροδο (στ. 209-268), την παράβαση (στ. 686-737) και την έξοδο (στ. 1501-1533). Η σκηνική παρουσία της υποβάλλει σοβαρό ή και τραγικό ύφος με την απαγγελία στίχων στο αρχαίο κείμενο, όπως, για παράδειγμα, στην έναρξη του έργου (ωδή στον Διόνυσο), στην παράβαση (παραινέσεις προς τον Χορό) και στην έξοδο. β) Η σκηνική παρουσία ενός μουσικού συνόλου αποτελούμενου από έξι ηθοποιούς οι οποίοι τραγουδούν και εκτελούν ζωντανά σε ελεύθερη απόδοση τα τραγούδια της παράβασης. γ) Η προσθήκη στον πρόλογο, στην παράβαση και στην έξοδο της κωμωδίας ενός δεύτερου αφηγηματικού άξονα με αποσπάσματα από τη σύγχρονη νεοελληνική ποίηση (Γιώργος Σεφέρης, Μανόλης Αναγνωστάκης, Κική Δημουλά, Μιχάλης Κατσαρός, Τάσος Λειβαδίτης, Γιάννης Ρίτσος, Οδυσσέας Ελύτης). Σε επίπεδο σκηνοθεσίας κάθε απόσπασμα απαγγέλλεται στο μικρόφωνο από έναν ηθοποιό του Χορού. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι ο σκηνοθέτης της παράστασης, μετατοπίζοντας χρονικά στη σύγχρονη Ελλάδα το

14. Για τη μεταθεατρικότητα ή αυτοαναφορικότητα στην αρχαία κωμωδία, βλ. Martin Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Oxford, 2006, σ. 81-82, 104, 308-311, 334. Για την «μπαχτινική διαλογικότητα» ως βάση της διακειμενικότητας και την ερμηνεία της ως στοιχείου της μεταμοντέρνας σκηνικής γραφής, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 51.

15. Βλ. αντίστοιχη προσέγγιση του Κακλέα στη *Λυσιστράτη* (Εθνικό Θέατρο, 2010), Μαντέλη, «Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία», σ. 404-405.

πολιτικό μήνυμα της αριστοφανικής κωμωδίας, διατύπωσε με έμφαση την άποψη ότι η αναζήτηση του χαμένου ποιητικού λόγου είναι κεντρικό θέμα των *Βατράχων* και η ποίηση αδιαμφισβήτητη αξία στον δρόμο της εξόδου της χώρας από την ηθική παρακμή και την οικονομική και πολιτική κρίση.¹⁶ δ) Η προσθήκη στην έναρξη της παράστασης ηχογραφημένων αποσπασμάτων από «ιστορικές» σκηνικές ή ραδιοφωνικές εκτελέσεις τραγωδιών, στα οποία ακούγονται οι φωνές των πρωταγωνιστών του Εθνικού Θεάτρου, Αλέξη Μινωτή και Κατίνας Παξινού,¹⁷ και τα οποία στο κείμενο της παράστασης σημειώνονται με την ένδειξη «ΜΝΗΜΗ ΘΕΑΤΡΟΥ».¹⁸

Ακολουθώντας, θα συζητηθεί πιο εκτεταμένα η σκηνική απόδοση της παράβασης των *Βατράχων* ως μουσικής πράξης με πιάνο, έγχορδα, τραγούδι, καθώς και απαγγελία από τους ηθοποιούς και την Ιέρεια πάνω στην υπερυψωμένη εξέδρα του σκηνικού. Η σκηνική όψη της παράβασης των *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου ολοκληρώνεται με την απαγγελία στο μικρόφωνο εμβόλιμων ποιητικών αποσπασμάτων από τους ηθοποιούς του Χορού, που κινούνται κάτω από την εξέδρα των μουσικών στη σκηνή. Αξίζει επίσης να σημειωθεί η σημασία με την οποία περιέβαλε ο σκηνοθέτης τη συγκεκριμένη σκηνή της απαγγελίας ποιητικών αποσπασμάτων, αφού τοποθέτησε στην ορχήστρα ηθοποιό ο οποίος απέδιδε ταυτόχρονα τα αποσπάσματα στη νοηματική γλώσσα. Το αριστοφανικό κείμενο αποδίδεται ελεύθερα, κυρίως λόγω της μη απόδοσης του κωμικού ευρήματος του ποιητή στο *αντεπίρρημα* (ενν. τη σύγκριση των Αθηναίων πολιτών με το νόμισμα στ. 718 κ. εξ.), της ενσωμάτωσης στίχων από το πρωτότυπο, καθώς και πολιτικών υπαινιγμών με καταγγελτικό περιεχόμενο και αιχμηρές παραινέσεις προς τους πολίτες:

[Τραγούδι]

Μούσα, στον χορό μας δώσε πνοή
ο λαός μαζεύτηκε να ακούσει
Κι ανάμεσα του μεγαλόπρεπα γυρνάνε
Κάποιοι που με βάρβαρη φωνή
πούλησαν στους ξένους
της πατρίδας την ουσία
μα τώρα θα θρηνήσουν σαν το χελιδόνι
γιατί κανείς την τιμωρία δεν γλυτώνει

[Απαγγελία]

16. Βλ. σημείωμα Γιάννη Κακλέα στο πρόγραμμα της παράστασης των *Βατράχων* (Εθνικό Θέατρο, καλοκαίρι 2014), σ. 6· Γιάννης Κακλέας, «Ο Αριστοφάνης με... παίρνει τηλέφωνο», [συνέντευξη στην Ιωάννα Κλεφτογιάννη], *Ελευθεροτυπία*, 27-7-2014· Κακλέας, [συνέντευξη στον Νικόλα Ρώσση], *ΕΦ* 41, 24-7-2014, σ. 31.

17. Τα αποσπάσματα που ακούγονται εμβόλιμα στην παράσταση του Γιάννη Κακλέα προέρχονται με τη σειρά από: την *Εκάβη* του Ευριπίδη, παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, το 1955, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή· ηχογράφηση των έργων *Οιδίπους Τύραννος* και *Οιδίπους επί Κολωνών* (CD της Lyra 209627)· *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη για το Εθνικό Θέατρο, 1952-53.

18. Βλ. κείμενο της παράστασης *Βάτραχοι*, απόδοση Γιάννη Κακλέα, Εθνικό Θέατρο (σκηνοθ. Γ. Κακλέα), 2014, σ. 1 [Αρχείο Βιβλιοθήκης Εθνικού Θεάτρου].

Απ' τους θεούς ευλογημένοι ο χορός μας, είναι σωστό σοφά να συμβουλευεί τους πολίτες.

Και δεν υπάρχει πιο βαθύς, πιο διευσδυτικός και πιο ανθρωπίνος λόγος από τον λόγο των ποιητών μας.

[Τραγούδι]

Μούσα, στον χορό μας δώσε πνοή.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση του Γιώργου Σεφέρη]

[Τραγούδι]

Μούσα, στον χορό μας δώσε πνοή.
Ο λαός μαζεύτηκε ν'ακούσει, ν'ακούσει.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη]

[Τραγούδι]

Κάποιοι που με βάρβαρη φωνή
πούλησαν στους ξένους
της πατρίδας την ουσία, την ουσία.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση της Κικής Δημουλά]

[Τραγούδι]

Μούσα, Μούσα.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού]

[Τραγούδι]

Μα τώρα θα θρηνήσουν σαν το χελιδόνι
γιατί κανείς την τιμωρία δεν γλιτώνει, δεν γλιτώνει.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη]

[Τραγούδι]

Μούσα, Μούσα.
[εμβόλιμο απόσπασμα από ποίηση του Γιάννη Ρίτσου]

[Τραγούδι]

Ξέρω πως κάποιος γρήγορα θα κλάψει.
Κάποιος που με χίλιους τρόπους
μας έχει κοροϊδέψει.
Η δυστυχία του λαού είναι για τούτον πλούτη.
Τον συμφέρει ο πόλεμος
Η ειρήνη τον τρομάζει.
Μα όσο κι αν προσέξει,
Η οργή ετούτου του λαού
Απάνω του θα πέσει.¹⁹

19. Κείμενο της παράστασης *Βάτραχοι*, σ. 43-48.

Τα αποσπάσματα ποιημάτων σημαντικών Νεοελλήνων ποιητών ενσωματώνονται στην παράβαση²⁰ αλλά και στον πρόλογο²¹ και στην έξοδο²² της αριστοφανικής κωμωδίας, με αποτέλεσμα, όπως σημειώθηκε παραπάνω, το αφηγηματικό επίπεδο της δραματικής πλοκής να μετατοπίζεται στη σύγχρονη Ελλάδα με αναφορές σε ένα εύκολα διερμηνεύμενο «εμείς» και υπαινιγμούς σε ένα τοπικό πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο. Τα επιλεγμένα αποσπάσματα από τον Γιώργο Σεφέρη (*Κίχλη – Ο ηδονικός Ελπίνωρ*) τον Μανόλη Αναγνωστάκη (*Ποιητική*), την Κική Δημουλά (*Διάλογος*), τον Μιχάλη Κατσαρό (*Αντισταθείτε*), τον Τάσο Λειβαδίτη (*Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας*), τον Γιάννη Ρίτσο (*Καπνισμένο Τσουκάλι*) και τον Οδυσσέα Ελύτη («Πρώτα-πρώτα η ποίηση» από τη συλλογή δοκιμίων *Ανοιχτά Χαρτιά*), παραπέμπουν σημειολογικά στα «ερείπια» του πολιτισμού μας, στην αντίσταση, στους συλλογικούς κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες, στην ελπίδα και τη συντροφικότητα, στην απαραίτητη άρνηση σε κάθε είδους εξαρτήσεις από σύμβολα και μικροαστικές συνήθειες, στις κάθε είδους προδοσίες και στην αυτοκριτική. Επιπλέον, κάποια αποσπάσματα περιλαμβάνουν υπαινιγμούς στη φθορά που προκαλεί ο χρόνος, στην αδυναμία της μνήμης, στο αναπόδραστο των γεγονότων και των ανθρώπινων πράξεων, αλλά και στην τεράστια αξία της ποίησης και του έρωτα.

Με βάση την παραπάνω συζήτηση και με άξονα τα δύο βασικά ερωτήματα του παρόντος άρθρου, η ενσωμάτωση νεοελληνικής ποίησης και τραγικού λόγου στο παραστασιακό κείμενο κρίνουμε ότι ενισχύει τη μεταθεατρικότητα και την αυτοαναφορικότητα της παράστασης των *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου, προβάλλοντας ως σκηνοθετική πρόταση τον ρόλο της ποίησης και του αρχαίου δράματος για τη σωτηρία της πόλης – της σημερινής Ελλάδας. Επομένως, αν οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη (405 π.Χ.) πραγματεύονται την κρισιμότητα της τέχνης σε εποχές μεταβατικές, οι *Βάτραχοι* του Κακλέα (2014) λειτουργούν αλληγορικά, προτείνοντας ότι η σημερινή Ελλάδα χρειάζεται να αντλήσει από τη σύγχρονη όψη του ελληνικού πολιτισμού και των γραμμάτων, από την ορμή και το νεότερο πνεύμα των Νεοελλήνων ποιητών, καθώς επίσης από το μεγαλείο και την πολιτισμική συνέχεια του κλασικού παρελθόντος. Κατά συνέπεια, συμπεραίνουμε ότι η δραματουργική παρέμβαση (ενν. εμβόλιμη νεοελληνική ποίηση και ηχογραφημένα αποσπάσματα τραγικών παραστάσεων) επιβεβαίωσε τη σκηνοθετική άποψη για το αριστοφανικό έργο²³ και επανακωδικοποίησε εύστοχα την αριστοφανική

20. Βλ. αποσπάσματα από ποίηση των Σεφέρη, Αναγνωστάκη, Δημουλά, Κατσαρού, Λειβαδίτη και Ρίτσου, κείμενο της παράστασης *Βάτραχοι*, απόδοση Γιάννη Κακλέα, Εθνικό Θέατρο, 2014, σ. 44-48 [Αρχείο Βιβλιοθήκης Εθνικού Θεάτρου].

21. Βλ. απόσπασμα από την ποιητική συλλογή *Κίχλη* του Γιάννη Σεφέρη, κείμενο της παράστασης *Βάτραχοι*, σ. 1.

22. Βλ. απόσπασμα από το δοκίμιο «Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (συλλογή *Ανοιχτά Χαρτιά*) του Οδυσσέα Ελύτη, κείμενο της παράστασης *Βάτραχοι*, σ. 87-88.

23. Βλ. ενδεικτικά τα ακόλουθα αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Γιάννη Κακλέα: «Γιατί ο μόνος δρόμος για να ξεπεράσουμε την παρακμή είναι ο ποιητικός δρόμος. Κι όπως λέει και στους *Βατράχους* του ο Αριστοφάνης, μόνο αν εμπιστευθούμε τον λόγο του ποιητή να μας διδάξει ένα νέο ήθος, να επαναφέρει την αποδοχή της έννοιας της θυσίας, να μας μάθει να βλέπουμε τον κόσμο με μια ματιά ευαίσθητη, ερωτική και διεισδυτική, μόνο τότε θα σωθεί ο τόπος. Όλα τα άλλα ανήκουν στη σφαίρα της δημαγωγίας» (Κακλέας, «Ο Αριστοφάνης με...παίρνει τηλέφωνο»· «[...] Γι' αυτό οι *Βάτραχοι* σήμερα είναι χρήσιμοι, ειδικά σε καιρούς κρίσης, δηλαδή σε φάσεις που αναζητούμε έναν λόγο που δεν κοιτάει

αντίληψη για την κατάσταση της πόλης, τους πολίτες και το είδος της δημοκρατίας που χρειάζονται οι Έλληνες, τοποθετώντας τη στη σημερινή εποχή. Λειτουργήσε, δε, απολύτως θετικά αναφορικά με την πρόσληψη του κοινού της Επιδαύρου, το οποίο επιδοκίμασε θερμά με παρατεταμένο χειροκρότημα τα συγκεκριμένα σημεία της παράστασης. Φαίνεται, επομένως, ότι η πλειονότητα των Ελλήνων θεατών της Επιδαύρου αντέδρασαν θετικά, προφανώς συγκινημένοι από τη διεπίδραση του αρχαίου δραματικού λόγου με τον σύγχρονο ποιητικό λόγο μέσα σε έναν χώρο με πολιτισμικό βάρος για τους ίδιους, όπως είναι ο χώρος του αρχαίου θεάτρου.²⁴ Επιπρόσθετα, η ενισχυμένη μεταθεατρικότητα της παράστασης αναφορικά με την απόδοση των χωρίων εκείνων στα οποία ο Αριστοφάνης απευθύνεται στους θεατές και ασκεί κριτική στο κοινό (στ. 274-276, 772-783, 804-810, 909-910, 954-955, 989-991, 1083-1098) συνέβαλε στην πρόσληψη του αριστοφανικού έργου σε ένα σύγχρονο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο, αφού ο μεταφραστής-σκηνοθέτης αποδίδει αναχρονιστικά τα συγκεκριμένα χωρία, σκιαγραφώντας ζοφερά το τοπίο της σύγχρονης ελληνικής δημοκρατίας.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι η παράβαση των Βατράχων του Εθνικού Θεάτρου είναι ιδεολογικά φορτισμένη, καθώς μεταφέρει πολιτικό μήνυμα για τη σημερινή Ελλάδα και τη Δημοκρατία. Συγκεκριμένα, στο κείμενό του ο Κακλέας αναφέρεται στο ξεπούλημα της πατρίδας στους ξένους, στη δυστυχία και την οργή του λαού εξαιτίας εξαπάτησής του από διεφθαρμένους πολιτικούς, προτείνει ως λύση για τη σωτηρία της πόλης την αυτοκριτική, την αλληλεγγύη, την αντίσταση των πολιτών στην κοροϊδία και εκφράζει τη βεβαιότητα ότι οι ένοχοι πολιτικοί που κυβερνούν, σύντομα θα τιμωρηθούν. Αντίστοιχα, στο τέλος της παράβασης των Βατράχων του ο Αριστοφάνης:

[Χωρίς] επιφυλακτικότητα για τη ναυμαχία στις Αργινούσες... [και χωρίς να] ... προσπαθεί να κρύψει την αμφισβήτησή του για την απόφαση να δοθεί η ελευθερία στους δούλους που πολέμησαν στη ναυμαχία και να καταδικαστούν σε θάνατο οι στρατηγοί... [κάνει]... μια έκκληση προς τους γνήσιους Αθηναίους να ανασυνταχθούν και να δώσουν ξανά δύναμη σε δοκιμασμένους και αποτελεσματικούς πολιτικούς που εκείνη τη στιγμή βρίσκονταν σε δυσμένεια.²⁵

απλώς το αύριο, αλλά κοιτάει το μέλλον βαθιά στα μάτια και σκάβει το παρελθόν. [...] Θέλω πίσω τον Ρίτσο, τον Σεφέρη, τον Ελύτη. Θέλω πολύ κόσμο, θα γεμίζαμε. Αλλά το θέμα δεν είναι ποιους θα έφερα, αλλά ποιους θα έδιωχνα» (Κακλέας, συνέντευξη στον Νικόλα Ρώσση)· «Σε μια φάση παρακμής να δούμε τα πράγματα με μια άλλη ματιά. [...] Εν ολίγοις, πρέπει να μιλήσουμε με όρους και στάσεις που θέτουν ως αίτημα οι συνθήκες. Έτσι κι αλλιώς ό,τι μπορέσαμε να καταστρέψουμε πολιτικά σε αυτή τη χώρα το πετύχαμε κι εξακολουθούμε να ψηφίζουμε εκείνους που μας έφεραν στο σημείο για το οποίο συζητούμε τώρα» (Χρ. Ιερείδη, «Κακλέας, “Η χώρα καταρρέει πολιτισμικά, το ήθος έχει πιάσει πάτο”», *Τα Νέα*, 1-8-2014).

24. Αυτό καταγράφεται στη βιντεοσκοπημένη παράσταση της 1-8-2014 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (DVD παράστασης, αρχείο της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου). Διαπιστώνεται επίσης και στην παράσταση της 2-8-2014, την οποία παρακολούθησα η ίδια ως θεατής. Για την κριτική πρόσληψη της παράστασης με έμφαση στη θετική πρόσληψη του κοινού βλ. ενδεικτικά το άρθρο του Παύλου Ηλ. Αγιαννίδη, «20.000 χειροκρότησαν τους Έλληνες ποιητές», *Τα Νέα*, 4-8-2014· Τσατσούλης, «Αριστοφάνης της ποίησης και της συγκίνησης», *Ελευθεροτυπία*, 11-8-2014.

25. J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής: Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους* (μετ. Κ. Αρβανίτη – Β. Μαντέλη), *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα, 2007, σ. 315-316.

Στη συνέχεια του παρόντος άρθρου θα πραγματευτούμε το μεταθεατρικό ύφος στη σκηνή του αγώνα των τραγικών ποιητών. Αντίστοιχα με το ύφος της παράβασης, ο σκηνοθέτης-μεταφραστής της παράστασης μετατοπίζει τα πολιτικά στοιχεία του αγώνα της αριστοφανικής κωμωδίας σε ένα σύγχρονο πλαίσιο και αποδίδει ελεύθερα τα χωρία που περιέχουν παραινέσεις του Χορού προς το κοινό (ωδή στ. 895-904), τους συνετούς πολίτες (στ. 1482-1499) και τους ποιητές (αντωδή στ. 992-1003, στ. 1096-1098 και 1526-1527), προβάλλοντας ως ζητούμενο την ενεργό συμμετοχή των θεατών στα πολιτικά ζητήματα.

Το τελικό μέρος του αγώνα Αισχύλου και Ευριπίδη (στ. 1414-1471, σκηνή 21 στο κείμενο του Κακλέα) διασκευάζεται εκτενώς με σημαντικότερες τις ακόλουθες μεταφραστικές επιλογές: α) η πρώτη πολιτική ερώτηση που θέτει ο Δiónυσος στους δύο ποιητές σχετικά με τη γνώμη τους για τον Αλκιβιάδη (στ. 1421-1422) δεν αποδίδεται· β) η απόδοση των παραινέσεων του Ευριπίδη και του Αισχύλου γίνεται σε καταφατικό, επιβεβαιωτικό τόνο χωρίς την ερωτηματική διατύπωση και το περιπαικτικό-κωμικό ύφος του αρχικού κειμένου (στ. 1455, στ. 1437)· γ) τα ονόματα των ηρώων και των πολιτικών της εποχής του Αριστοφάνη (στ. 1451-1453) δεν αποδίδονται, ούτε επίσης τα παροιμιακά σχόλια (στ. 1459)· δ) το παρατραγικό ύφος του χωρίου (βλ. ιδίως στ. 1425, 1427-1429, 1431, 1465) δεν αναδημιουργείται.

Συνολικά, οι παραπάνω μεταφραστικές στρατηγικές και μεταθεατρικές τεχνικές λειτουργούν στην κατεύθυνση μιας αναχρονιστικής σκηνικής απόδοσης της αριστοφανικής κωμωδίας,²⁶ τοποθετημένης έξω από τον δραματικό χώρο και χρόνο του έργου. Ο μεταφραστής-σκηνοθέτης αφαιρεί από το αριστοφανικό κείμενο τις αναφορές σε πρόσωπα και καταστάσεις της εποχής του ποιητή, μετατρέποντας τον αγώνα των ποιητών για τη σωτηρία της Αθήνας σε επίκαιρη καταγγελία κατά της υπάρχουσας πολιτικής εξουσίας της χώρας και σε πολιτικό μάθημα για τη Δημοκρατία. Ο λόγος των τραγικών ποιητών διά στόματος των ηθοποιών ακούγεται απολύτως επίκαιρος, καθώς ανακαλεί στον σύγχρονο Έλληνα θεατή γνώριμες καταστάσεις που βιώνει, όπως λ.χ. τη δυσπιστία στους πολιτικούς, την αμφισβήτηση του καθεστωτικού τρόπου σκέψης, αλλά και τον συνακόλουθο φόβο μιας επικείμενης πολιτικής αλλαγής. Αξίζει, δε, να σημειώσουμε ότι η απόδοση της συμβουλής του Ευριπίδη διαφοροποιείται στο τελικό κείμενο της παράστασης από προηγούμενη εκδοχή της, καθώς στο τελικό κείμενο ο συμβουλευτικός λόγος του Ευριπίδη διατυπώνεται σε κατηγορηματικό τόνο χωρίς ερωτηματικό ύφος, ενώ επίσης περιέχει απαξιωτικούς όρους για τους πολιτικούς:

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Η πόλη θα σωθεί μόνο

26. Για την αναχρονιστική σκηνοθεσία της αριστοφανικής κωμωδίας στη σύγχρονη ελληνική σκηνή, βλ. Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990· Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα», *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο – Η Επίδρασή του στην Ευρώπη*, Αθήνα, 1993, σ. 103-126· Κάρολος Κουν, «Μαγεία, πάθος και συγκίνηση. Κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Η ματιά του σκηνοθέτη. Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα, 2000, σ. 7-15· Van Steen, *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*· Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Η περιπέτεια του Αριστοφάνη στη νεοελληνική σκηνή και μια προσωπική απόπειρα», *Σεμινάριο* 33 (2006), σ. 117-127.

Όταν εμπιστοσύνη δείξουμε
στην τωρινή μας δυσπιστία
Κι αμφισβητήσουμε
αυτά που μέχρι τώρα εμπιστευόμασταν.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τι ακριβώς εννοείς;

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ

Αν αυτούς τους άχρηστους που τώρα εμπιστευόμαστε
στον αγύριστο τους στείλουμε
κι όσους φοβόμαστε να εμπιστευτούμε
τους δώσουμε εξουσία, ίσως να δούμε άσπρη μέρα.
Κι αφού με αυτούς που ως τώρα είχαμε,
καλό δεν είδαμε,
αν τους αλλάξουμε, τι έχουμε να φοβηθούμε!
Έτσι κι αλλιώς χειρότερα δεν έχουμε να πάθουμε.²⁷

Επομένως, η αγωνιστική συμβουλή του Ευριπίδη προσλαμβάνεται με σαφήνεια μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, αν και χωρίς ευθείες αναφορές σε σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα και καταστάσεις, καλώντας το κοινό να αναλάβει δράση. Η αντίδραση του κοινού της Επιδαύρου ήταν θερμή, κρίνοντας από το παρατεταμένο χειροκρότημα. Το ίδιο θερμά υποδέχτηκε το κοινό και τη σύντομη συμβουλή του Αισχύλου με το βαθιά πολιτικό περιεχόμενο:

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Μόνο αν πιστέψουμε
ότι το καλό της χώρας μας είναι το καλό όλων μας,
Μόνο αν η Δημοκρατία μας
σεβαστεί τους θεσμούς και τους πολίτες της,
τότε μόνον υπάρχει ελπίδα
η χώρα μας να ορθοποδήσει.²⁸

Καταλήγοντας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι θεατές των Βατράχων αντιλήφθηκαν ένα φανερά διασκευασμένο αριστοφανικό κείμενο με κριτήρια πολιτικά, όχι καλλιτεχνικά, προσλαμβάνοντας την αισθητική δημιουργία των καλλιτεχνών ως σύγχρονη πολιτική πράξη που ερμηνεύει τη θέση τους απέναντι στη σύγχρονη δημοκρατία. Το παράδειγμα της σκηνικής απόδοσης του αγώνα των τραγικών ποιητών καταδεικνύει ότι:

Τα χωρία που απομυζούν οι ηθοποιοί ή το κοινό στην Ελλάδα δεν είναι συνήθως αυτά που αφορούν διαχρονικά ή καθολικά ζητήματα, αλλά μάλλον αυτά που νοηματοδοτούν τα σύγχρονα συλλογικά βιώματά τους.²⁹

Συμπερασματικά, το παρόν άρθρο επιχείρησε με τα ερωτήματα που έθεσε να συζητήσει παραδειγματικά τις σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις της αριστοφανικής κωμωδίας και, ειδικότερα, τον τρόπο που αναδημιουργούνται τα σύγχρονα της εποχής του ποιητή συμφοραζόμενα, τον τρόπο που επανακωδικοποιούνται τα (πολιτικά, ιδεολογικά

27. Κείμενο της παράστασης Βάτραχοι, σ. 84-85.

28. Κείμενο της παράστασης Βάτραχοι, σ. 85.

29. Van Steen, «Ο Αριστοφάνης και η πολιτική», σ. 153.

κ.ά.) αριστοφανικά μηνύματα και το είδος των εκσυγχρονισμών που επιχειρούνται σε επίπεδο κειμένου και παράστασης από τους δημιουργούς. Η συζήτηση επιβεβαιώνει την προσπάθεια των σύγχρονων δημιουργών να αναδείξουν τα πολιτικά και ιδεολογικά μηνύματα του έργου, να τα εκσυγχρονίσουν και να τα καταστήσουν κατανοητά στο κοινό. Πιο συγκεκριμένα, η σκηνική και μεταφραστική απόδοση της παράβασης και του αγώνα των *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου (καλοκαίρι 2014) εντάσσεται στο πλαίσιο της αναχρονιστικής προσέγγισης και επιβεβαιώνει την τάση για «πολιτισμική επανατοπότευση και μεταφορά»³⁰ της αριστοφανικής κωμωδίας. Ωστόσο, η πρόταση του Γιάννη Κακλέα για τους αριστοφανικούς *Βατράχους* διαφέρει από τη συνηθισμένη επιθεωρησιακή σκηνοθετική και μεταφραστική γραμμή πολλών σύγχρονων αριστοφανικών παραστάσεων στην Ελλάδα, καθώς αποφεύγει τις μαρκαρισμένες αναχρονιστικές αναλογίες και τις συγκεκριμένες αναφορές σε σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα και διασημότητες, και αφαιρεί κατά περίπτωση μυθολογικά και πραγματολογικά στοιχεία του αριστοφανικού έργου. Η συζήτησή μας επιχειρήσει να καταδείξει ότι ο σκηνοθέτης-μεταφραστής του έργου αντιμετώπισε την κωμωδία με σοβαρότητα και κατέθεσε ολοκληρωμένη άποψη για το κείμενο και την όψη της παράστασης. Αξίζει, δε, να επαινεθεί το θεαματικό αποτέλεσμα της όψης της παράστασης με το εντυπωσιακό αν και φορτωμένο σκηνικό, την ενδυματολογική πολυχρωμία και ποικιλία, τη λειτουργική σε διαφορετικούς μοντέρνους τόνους μελωδική μουσική και την υποκριτική ποιότητα γνωστών στο ευρύτερο κοινό τηλεοπτικών αστέρων ή νεότερων ηθοποιών. Τέλος, θεωρούμε ότι οι δραματουργικές και σκηνοθετικές επεμβάσεις του Γιάννη Κακλέα επέβαλαν ως κυρίαρχη άποψη ένα είδος νοσταλγικής, επικαλούμενης το συναίσθημα, αφήγησης, την οποία υπενθυμίζουμε ότι ο Αριστοφάνης υπονομεύει στο έργο του. Η παράσταση των σύγχρονων *Βατράχων* του Εθνικού Θεάτρου πρόβαλε ως παράδειγμα τους σύγχρονους Έλληνες ποιητές και τους σπουδαίους Έλληνες δημιουργούς, θέτοντας με αυτόν τον τρόπο τους θεατές ενώπιον της πρόκλησης να αναλογιστούν τη σημερινή αλλά και την αυριανή κατάσταση της χώρας και του λαού.

30. Πρβλ. σ. 62 του παρόντος άρθρου.

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ

Ὁ Χορὸς καὶ ἡ συλλογικότητα τῆς πόλεως στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*

Μὲ δεδομένη τὴν ιδιαίτερη ἀνάπτυξη, κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες, τοῦ θεωρητικοῦ Μστοχασμοῦ ἀναφορικὰ μὲ τὸ πλαίσιο τῆς ἐπιτέλεσης τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καὶ τὴν πολυφωνία τοῦ δραματικοῦ ἔργου, εἴμαστε πλέον ὑποχρεωμένοι νὰ διερευνοῦμε μὲ προσοχὴ τί εἶδους συλλογικὴ ὄντοτητα συγκροτεῖ ὁ ἐκάστοτε τραγικὸς Χορὸς, σὲ συνάφεια πάντοτε μὲ τὴν διάδραση τὴν ὁποία ἀναπτύσσει μὲ τοὺς ὑποκριτές. Τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ σὲ σχέση μὲ τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας τοῦ Αἰσχύλου, ἐνῶ ἐπιπλέον θὰ ἐξετάσουμε σὲ ποιοῦ βαθμὸ ὁ Χορὸς «δικαιώνεται» ὡς πρὸς τὴν στάση του καὶ ἂν, ἐντέλει, εἶναι δυνατόν νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἀντανაკλᾶ, ὡς συλλογικὴ ὄντοτητα, τὸ σῶμα τῆς δημοκρατικῆς πόλεως. Τρεῖς διακριτὲς ἐρευνητικὲς πτυχές, οἱ ὁποῖες, ὡστόσο, συνδέονται μεταξύ τους καὶ ἐν μέρει ἐπικαλύπτονται.

1. Θέτοντας τὸ ἐρευνητικὸ πλαίσιο

Ἡ ἀνάγκη ἐρμηνείας καὶ κατανόησης τοῦ ὀργανικοῦ ρόλου του Χοροῦ στὸ ἀρχαῖο δράμα ἔχει ὀδηγήσει διαχρονικὰ στὴ διατύπωση πλειάδας θεωριῶν. Ὁ ἐρμηνευτικὸς κόμβος μὲ τὸν ὁποῖο βρῖσκεται ἀντιμέτωπος ὁ μελετητὴς περιπλέκεται ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τὴν ἐξελικτικὴ πορεία τὴν ὁποία διατρέχει ἡ ἀρχαία τραγωδία, ἀλλὰ καὶ τὶς παραλλαγές ποὺ ἐμφανίζονται στὸ πλαίσιο τῆς παραγωγῆς κάθε ποιητῆ ξεχωριστά. Πρόσφορο σημεῖο ἀφετηρίας γιὰ τὴν ἀνίχνευση τοῦ εἶδους τῆς συλλογικότητας τὸ ὁποῖο ἐκπροσωπεῖ ὁ Χορὸς ἀποτελοῦν οἱ ἀναλύσεις τοῦ G. W. F. Hegel στὴν *Αἰσθητική*. Ὁ Χορὸς περιγράφεται ἐκεῖ ὡς «τὸ ἀπρόσωπο καθολικὸ ὑπόβαθρο¹ τῶν νοητικῶν στάσεων, ἀντιλήψεων καὶ τρόπων συναισθηματικῆς ἀντίδρασης μὲ βάση τὸ ὁποῖο θὰ ἐκτυλιχθεῖ ἡ συγκεκριμένη δράση» ἀπὸ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ὑπόβαθρο «ἀναδύονται κα-

* Θὰ ἤθελα κατ' ἀρχὰς νὰ εὐχαριστήσω τὸ ἀκροατήριό τοῦ Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου γιὰ τὸν διάλογο ποὺ εἶχαμε ἐκεῖ· εἰδικότερα μάλιστα τὴν Καίτη Διαμαντάκου γιὰ τὴν ἐποικοδομητικὴ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων σχετικὰ μὲ τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, στὸ πλαίσιο τοῦ συνεδρίου ἀλλὰ καὶ εὐρύτερα. Θὰ ἤθελα, ἐπίσης, νὰ ἐκφράσω τὶς εὐχαριστίες μου στὴν Παναγιώτα Σαρίσχουλη καὶ τὸν Σταύρο Τσιτσιρίδη γιὰ τὶς πολὺτιμες ἐπισημάνσεις τους σὲ προηγούμενες ἐκδοχὲς τοῦ κειμένου.

1. Ἐπὶ λέξει «ἔδαφος», *Boden*.

τόπιν οί άτομικοί χαρακτήρες τῶν δρώντων προσώπων».² Ἐπιπλέον, ἐνῶ ἀποδέχεται ἐν μέρει ὁ Hegel τὴν ἀλήθεια τῆς ἀποφῆς ὅτι «ἔργο τοῦ χοροῦ εἶναι ὁ ἥρεμος στοχασμὸς πάνω στὸ συνολικὸ ζήτημα», ἐντούτοις ἐπισημαίνει πῶς «ὁ χορὸς δὲν εἶναι σὲ καμία περίπτωση ἓνα πρόσωπο ποὺ στοχάζεται τὰ πράγματα ἠθικολογικά, ἐντελῶς ἀποστασιοποιημένα καὶ ἀμέτοχα, ὅπως ὁ θεατῆς ... ἀντιθέτως, ἀποτελεῖ τὴν ἀληθινὴ ὑπόσταση τοῦ βίου καὶ τῆς δράσης ποὺ διέπεται ἀπὸ ἡρωϊκὸ ἦθος, εἶναι τὸ γόνιμο ἔδαφος³ στὸ ὁποῖο βλαστάνουν τὰ ἄτομα, ὅπως τὰ ἄνθη καὶ τὰ ἐπιβλητικὰ δέντρα ποὺ μεγαλώνουν ριζωμένα στὸ χῶμα τους καὶ χρωστοῦν τὴν ὑπαρξή τους σ' ἐκεῖνο».⁴ Στις ἀπόψεις τοῦ Hegel γιὰ τὸν ἥρωα θὰ ἐπανέλθουμε· ἐκεῖνο ποὺ ἀρκεῖ ἐδῶ νὰ ὑπογραμμίσουμε εἶναι ἡ θεμελιώδης ιδέα τοῦ «καθολικοῦ» (γιὰ τὸν συγκεκριμένο πολιτισμὸ, τὴ συγκεκριμένη κοινωνία) ὑποστρώματος ιδεῶν καὶ ἀξιῶν, τὸ ὁποῖο θεωρεῖται πῶς ἐκπροσωπεῖ ὁ Χορὸς. Θὰ μπορούσαμε, ἄραγε, ἐν προκειμένῳ, νὰ θεωρήσουμε πῶς ὁ Χορὸς τῶν Ἐπτὰ ἀνταποκρίνεται στὴν ἐγγελιανὴ αὐτὴν ιδέα τοῦ «καθολικοῦ»; Τὸ ἐρώτημα αὐτὸ μένει νὰ ἀπαντηθεῖ μέσω τῆς ἐστίασης σὲ συγκεκριμένα χωρία τοῦ ἔργου.

Παράλληλα, δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ προσπεράσουμε τὴ θεωρία τοῦ «ιδεώδους θεατῆ», ἡ ὁποία ἀνάγεται στὸν A. W. Schlegel. Ἔχει πράγματι ξεπεραστεῖ –καὶ παρέλκει ἐδῶ περαιτέρω ἀνάλυση– ἡ ἀπλοϊκὴ ἀντίληψη ὅτι ὁ Χορὸς ἐκφράζει τὸν ποιητὴ κατὰ τρόπο μονοσήμαντο, ἄρα ὅτι οἱ ἀπόψεις του εἶναι «ιδεώδεις» ἐπειδὴ λειτουργεῖ ὡς «φερέφωνο» τοῦ ποιητικοῦ δημιουργοῦ καὶ διατυπώνει τὶς «ἀλήθειες» ποὺ ἐκεῖνος ἐπιδιώκει νὰ μεταδώσει στὸν θεατῆ. Θὰ πρέπει, ὡστόσο, νὰ ὑπογραμμιστεῖ πῶς ἡ μᾶλλον ἀπλουστευτικὴ αὐτὴ ἐρμηνεία, ποὺ γνώρισε βεβαίως ἐξαιρετικὴ διάδοση, δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ὅ,τι πραγματικὰ ὑποστήριξε ὁ Schlegel. Ἀπαιτεῖται ἐδῶ μιὰ λεπτὴ πλὴν οὐσιώδης διευκρίνιση: ἡ ἀντίδραση τοῦ Χοροῦ στὰ δρώμενα εἶναι «ιδεώδης», ἐπειδὴ αὐτὸς ἐκπροσωπεῖ, παρὰ τὶς ἐπιμέρους διαφοροποιήσεις, τὴν «κοινὴ ἀντίληψη» τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἀλλὰ καὶ εὐρύτερα «τὸ φιλόλληλο πνεῦμα τῆς ἀνθρωπότητας».⁵ Μόνον ὑπ' αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη ἔννοια μπορεῖ, λοιπόν, ὁ Χορὸς νὰ νοηθεῖ ὡς «ιδεώδης θεατῆς».⁶ Ἡ θέση αὐτὴ τοῦ Schlegel μᾶς παρέχει τὴν κατάλληλη ἀφετηρία γιὰ νὰ διατυπώσουμε δύο ἐπιμέρους σημαίνουσες προβληματικὲς ποὺ σήμερα πλέον ἀπασχολοῦν τοὺς μελετητές. Ἡ πρώτη ἀφορᾷ στὸν βαθμὸ κατὰ τὸν ὁποῖο ἐπιτελεῖ ὁ Χορὸς λειτουργία «διαμεσολαβητικὴ» μεταξὺ ποιητῆ καὶ θεατῶν ἢ μεταξὺ ὑποκριτῶν καὶ θεατῶν. Δεύτερο ζήτημα, συναρτώμενο μὲ τὸ προηγούμενο, εἶναι κατὰ πόσον ἓνας τραγικὸς

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, β' ἔκδ., Suhrkamp, Frankfurt, 1989, σ. 251 [οἱ μεταφράσεις τῶν παραθεμάτων ἀπὸ ξενόγλωσσα ἔργα εἶναι δικές μου].

3. *Erdreich*.

4. *Vorlesungen über die Ästhetik III*, β' ἔκδ., Suhrkamp, Frankfurt, 1990, σ. 541. Σχετικὰ μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Hegel γιὰ τὸν Χορὸ βλ. πρόσφατα Simon Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2012, σ. 175-187· ἐπίσης, Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton University Press, Princeton / Oxford 2014, σ. 177-180. Ἀναφορικὰ μὲ τὸ εὖρος τῆς ἐπιρροῆς, συχνὰ ἀνεπίγνωστης, τῶν ἐγγελιανῶν θεωριῶν στὴν ἀκαδημαϊκὴ φιλολογία βλ. Leonard Moss, «The unrecognized influence of Hegel's theory of tragedy», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969), σ. 91-97.

5. August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, τ. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I*, ἐπιμ. E. Böcking, Mohr & Zimmer, Heidelberg, 1846, σ. 137.

6. Βλ. Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, σ. 179-180.

Χορὸς ποὺ διαγωνίζεται στὰ Μεγάλα Διονύσια μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι «ἀντανακλᾶ» τρόπον τινά –ιδίως στὴ διάδρασή του μὲ τοὺς ὑποκριτές– τὴ λειτουργία τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας ἢ καὶ τὶς κοινωνικοπολιτικὲς ἀντιλήψεις ποὺ ἐκείνη συνεπάγεται. Τὰ δύο αὐτὰ ἐρωτήματα θὰ πρέπει, ὡστόσο, νὰ ἐξεταστοῦν ὑπὸ τὸ φῶς ἑνὸς τρίτου καὶ δυναμικὰ πιὸ κρίσιμου: ἂν, στὸ πλαίσιο τῆς πολυφωνίας τοῦ δράματος, θὰ πρέπει τελικὰ νὰ ἀποδοθεῖ κεντρικὸς ρόλος στὸν Χορὸ. Ἄν, δηλαδή, διαθέτει ἐκεῖνος πράγματι τὸ ἀπαιτούμενο κῦρος ὥστε νὰ ἐπηρεάσει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο προσλαμβάνει ὁ θεατὴς τὰ ἐπὶ σκηνῆς δρώμενα. Ἔχοντας ὀρίσει, λοιπόν, σὲ ἀδρῆς ἔστω γραμμῆς, τὸ πλαίσιο τῆς ἔρευνας, θὰ ἐπιχειρήσουμε στὴ συνέχεια νὰ προσδιορίσουμε τὸ εἶδος τῆς συλλογικότητας τὴν ὁποία συγκροτεῖ ὁ Χορὸς στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας. Ἰδιαίτερη ἔμφαση θὰ δοθεῖ στὴν πάροδο, στὴ σύγκρουση μεταξὺ τοῦ Χοροῦ τῶν Θηβαίων γυναικῶν καὶ τοῦ Ἐτεοκλῆ ποὺ ἀκολουθεῖ, καθὼς καὶ στὴν προσπάθεια τῶν γυναικῶν νὰ τὸν μεταπείσουν ὅταν πλέον ἀνακοινῶναι τὴ πρόθεσή του νὰ σταθεῖ ἀπέναντι στὸν ἀδελφὸ του στὴν ἔβδομη πύλη.

2. Πάροδος: δομὴ καὶ ρυθμὸς

Στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας καλούμαστε νὰ ἀποτιμήσουμε τὴν πάροδο πρωτίστως σὲ ἀντίστιξη μὲ τὸν πρόλογο τοῦ δράματος. Ὁ πρόλογος «ἀνήκει» στὸν Ἐτεοκλῆ καὶ συντελεῖ στὴν ἀνάδειξη οὐσιωδῶν γνωρισμάτων του μὲ τὴν καίρια συνδρομὴ τοῦ δευτέρου ὑποκριτῆ, ὁ ὁποῖος «χτίζει» τὴν κατάλληλη ἀτμόσφαιρα, μεταφέρει καίριες πληροφορίες καὶ βεβαίως συμβάλλει ὥστε νὰ φωτιστοῦν πτυχῆς τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἥρωα.⁷ Συγκεκριμένα, τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ μιὰ ρῆση τοῦ Ἐτεοκλῆ πρὸς τοὺς πολῖτες τῶν Θηβῶν:⁸ πρόκειται γιὰ ἕναν ἔντονα ρητορικὸ μονόλογο ὁ ὁποῖος προσιδιάζει σὲ ἀποφασιστικὸ ἡγεμόνα ποὺ γνωρίζει πῶς θὰ ὀργανώσει τὴν ἄμυνα τῆς πόλης ἐνόψει τῆς ἐπικείμενης ἐπίθεσης τῶν Ἀργείων καὶ σπεύδει νὰ δώσει τὶς δέουσες ὀδηγίες στοὺς ὑπερασπιστὲς τῆς. Ἡ εἴσοδος τοῦ Ἀγγέλου Κατασκόπου, μὲ τὴν ἐμφατικὴ περιγραφή τῆς ταυροθυσίας τῶν Ἑπτὰ ἀρχηγῶν, δίνει τὸν τόνο στὸ ὑπόλοιπο ἔργο ὅσον ἀφορᾷ στὸ κυρίαρχο θέμα τοῦ πολέμου καὶ τῆς δεινῆς ἀπειλῆς ποὺ ἐνσαρκώνουν οἱ ἐχθροί,⁹ οἱ ὁποῖοι παρουσιάζονται σχεδὸν ὡς μὴ Ἑλληνας¹⁰ καὶ στὴ συνέχεια θὰ ἀποδειχθοῦν –μὲ ἐξαιρεση τὸν

7. Βλ. ἰδίως Gerald F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1965, σ. 86-87· H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, γ' ἔκδ., Methuen, London, 1961, σ. 31-32, 53 (εἰδικὰ γιὰ τοὺς Ἑπτὰ).

8. *Κάδμου πολῖται* (στ. 1). Νὰ σημειωθεῖ πὼς ποὺθενὰ στὸ ἔργο δὲν χρησιμοποιεῖται τὸ ὄνομα *Θῆβαι*, παρὰ μόνον περιφράσεις ποὺ ἀναφέρονται στὸν Κάδμο (π.χ. στ. 120), ὥστε νὰ ἀναχθοῦμε στὸ ἀντίστοιχο βᾶθος τοῦ παρελθόντος· βλ. Arthur W. Verrall, *The Seven Against Thebes of Aeschylus*, Macmillan & Co., London / New York, σ. xvi-xviii.

9. Βλ. γενικὰ Giulio Guidorizzi, «Uno scudo pieno di sangue», A. Aloni – E. Berardi – G. Besso – S. Cecchin (ἐπιμ.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 febbraio 2001*, Pàtron, Bologna, 2002, σ. 63-72· ἐπίσης, Thomas Rosenmeyer, «Seven against Thebes. The tragedy of war», *Arion* 1 (1962), σ. 48-78; 52-53· Agis Marinis, «Dionysiac metaphor in Aeschylus' *Seven against Thebes*», *Materiali e Discussioni* 69 (2012), σ. 9-43; 16-17.

10. Βλ. ἰδίως στ. 169-170: *πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ' / ἔτεροφώνῳ στρατῶ·* πρβλ. 71-73. Σχετικὰ: Pierre Judet de la Combe, «La langue de Thèbes (Les Sept contre Thèbes, 72 sqq. et 170)», *Mètis* 3 (1988),

Ἀμφιάραιο– ὕβριστές. Ἀκολουθεῖ ἡ προσευχὴ τοῦ Ἑτεοκλῆ στοὺς θεοὺς γιὰ τὴ σωτηρία τῆς πόλης, στὸ πλαίσιο τῆς ὁποίας ἀπευθύνεται ὁμως, κατὰ τρόπο δυσοίωνα, καὶ στὴν Ἄρα – ἓνα θέμα στὸ ὁποῖο θὰ ἐπανέλθουμε.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ βλέπουμε τὸν Χορὸ τῶν παρθένων¹¹ νὰ εἰσέρχεται στὴν ὀρχήστρα, ἀλλ' ὁμως σταδιακά, σποράδην, καὶ ὄχι ὁμαδικὰ σὲ εὐτακτο σχηματισμό.¹² Εἴσοδο αὐτοῦ τοῦ τύπου ὑποδηλώνουν οἱ ἀναφωνήσεις τοῦ Χοροῦ, οἱ ὁποῖες παραπέμπουν σὲ ἄτακτη κίνηση, ἐνῶ ἀποπνέουν ἔντονο φόβο, ποὺ δίνει τὸν τόνο σὲ ἓνα ἄσμα τὸ ὁποῖο ἐδῶ χαρακτηρίζεται ἀκόμη ἀπὸ ἔλλειψη στροφικῆς ἀντιστοιχίας. Παράλληλα, ἡ ἀξιοποίηση τοῦ μετρικοῦ σχήματος τῶν δοχμίων (υ – – υ–), τὸ ὁποῖο ἐκφράζει σφοδρὸ, ταραγμένο συναίσθημα, ἀναδεικνύει ὄχι μόνον λεκτικά, ἀλλὰ καὶ μουσικὰ-κινησιολογικὰ τὴ συγκινησιακὴ ἔξαρση τῶν γυναικῶν καὶ τὸν τρόμο τους, ποὺ ἀγγίζει τὰ ὄρια τοῦ πανικοῦ.¹³ Ἐξάλλου, ὅπως καὶ στὶς Ἰκέτιδες, οἱ δραματικὲς περιστάσεις ἀπειλοῦν προσωπικά τις γυναῖκες τοῦ Χοροῦ: ἂν καταληφθεῖ ἡ πόλη, τίς περιμένουν τὰ δεινὰ τῆς αἰχμαλωσίας. Λαμβάνοντας μάλιστα ὑπ' ὄψη μας πόσο αἰσθητὴ γινόταν ἡ ἀπειλὴ αὐτὴ στὶς ἀρχαῖες κοινωνίες, συνειδητοποιοῦμε καὶ τὸν «ρεαλισμό», σὲ τελικὴ ἀνάλυση, μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδεται στοὺς σχετικὸς στίχους τὸ κλίμα τοῦ πολέμου.¹⁴ Οἱ γυναῖκες, λοιπόν, καθὼς ἀκοῦνε τὸν θόρυβο τοῦ ἐχθρικοῦ στρατεύματος ποὺ ἐπελαύνει ἐναντία στὴν πόλη, καταφεύγουν σὲ προσευχὲς καὶ ἰκεσίες πρὸς τοὺς θεοὺς οἱ ὁποῖοι λατρεύονται στὴν ἀκρόπολη τῶν Θηβῶν. Νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ πὼς τὰ ἀγάλματα τῶν θεῶν ἔχουν στηθεῖ περιμετρικὰ τῆς ὀρχήστρας, ἐνῶ τὰ τεῖχη μπορούμε νὰ φανταστοῦμε ὅτι σχηματίζουν ἓναν ἐξωτερικὸ κύκλο, εὐρύτερο τῶν ἀγαλμάτων.¹⁵

Σκοπὸς τοῦ Χοροῦ εἶναι νὰ ἐξασφαλίσει, μὲ τίς ἐπικλήσεις πρὸς τοὺς θεοὺς, τὴ σωτηρία τῆς πόλης. Προφανὴς εἶναι ἄρα –γιὰ νὰ ἀξιοποιήσουμε ἐδῶ τὴν ὀρολογία τοῦ

σ. 207-230, ἰδίως 209-217· Giorgio Ierandò, «La musica del caos: il lessico dei suoni nei *Sette contro Tebe* di Eschilo», Luigi Belloni – Vittorio Citti – Lia de Finis (ἐπιμ.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999). Atti del Convegno Internazionale di studio Trento-Rovereto, febbraio 1999*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento, 1999, σ. 323-353: 326-327.

11. Ὅπως ρητὰ αὐτοπροσδιορίζονται στοὺς στίχους 110-111: παρθένων ἰκέσιον λόχον· πρβλ. στ. 171, 792, 454-455. Βλ. ἐπίσης σημ. 50 παρακάτω.

12. Βλ. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Clarendon Press, Oxford, 1977, σ. 141-142· ἀντίθετη ἄποψη ἐκφράζει ὁ G. O. Hutchinson (*Aeschylus, Seven Against Thebes*, Oxford University Press, Oxford, 1985, σ. 56-57).

13. Βλ. πιὸ πρόσφατα Eva Stehle, «Prayer and curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *Classical Philology* 100 (2005), σ. 101-122, ἰδίως 104-108· Manuela Giordano-Zecharya, «Ritual appropriateness in *Seven Against Thebes*. Civic religion in a time of war», *Mnemosyne* 59 (2006), σ. 53-74: 59-65. Γενικὰ γιὰ τὴ μουσικὴ διάσταση τῆς χορείας στοὺς Ἑπτὰ βλ. William C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, University Press of New England, Hanover / London, 1984, σ. 158-165.

14. Βλ. Helene Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, 2001, σ. 47-48 (μὲ ἀναφορὲς στὴν Ἰλιάδα [ραψωδία Ζ] καὶ στὸν Πλούταρχο [Νικίας 13])· ἐπίσης, Giorgio Ierandò, «La città delle donne. Il sesto canto del *Iliade* e i *Sette a Tebe* di Eschilo», A. Aloni – E. Berardi – G. Besso – S. Cecchin (ἐπιμ.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 febbraio 2001*, Pàtron, Bologna, 2002, σ. 73-92, ἰδίως 75-79.

15. Βλ. Angela M. Andrisano, «La definizione dello spazio scenico nei *Sette*», Aloni – Berardi – Besso – Cecchin, (ἐπιμ.), *I Sette a Tebe*, σ. 125-144.

Claude Calame¹⁶ ἢ «ἐπιτελεστική λειτουργία»¹⁷ τοῦ χορικοῦ ἄσματος, λειτουργία ἢ ὁποῖα σηματοδοτεῖ τὴν προσπάθεια νὰ ἀσκηθεῖ ἐνδοδραματικά, μέσω τῆς τελετουργικῆς πράξης, ἐπιρροὴ στὰ συμβαίνοντα. Τὸ διάβημα αὐτὸ τῶν γυναικῶν δὲν μένει βεβαίως ἀτελέσφορο, δεδομένου ὅτι εἰσακούονται ἐντέλει οἱ προσευχῆς τους καὶ ἡ πόλις σώζεται.¹⁸ Δὲν θὰ πρέπει, παρὰ ταῦτα, νὰ ἀγνοήσουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ θρησκευτικὴ στάση τοῦ Χοροῦ, ἀλλὰ καὶ συνολικὰ ἡ παρουσία του ἐπὶ σκηνῆς, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν εὐταξία καὶ τὴν πειθαρχία ποὺ εἶχε ἀπαιτήσῃ νωρίτερα ὁ Ἑτεοκλῆς ἀπὸ τὸν (ἄρρενα) λαὸ τῶν Θηβῶν.¹⁹ Ἡ ἀνασύνθεση τοῦ χορευτικοῦ-μουσικοῦ ἀποτελέσματος θὰ πρέπει νὰ συνδυασθεῖ ἐδῶ μὲ προσεκτικότερη ἐξέταση τοῦ εὐχετικοῦ λόγου ποὺ ἐκφέρουν οἱ γυναῖκες, λόγου ποὺ κατ' ἐξοχὴν ἀνήκει στὴν κατηγορία τῆς λιτῆς –ὅπως δηλώνεται κατὰ τρόπο αὐτοαναφορικὸ στον στίχο 102– ἢ τῆς ἰκεσίας (παρθένων ἰκεσιον λόχον, στ. 110-111). Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ ὅροι περιγράφουν μιὰν εὐχετικὴν στάση ἢ ὁποῖα περιλαμβάνει αἴτημα, δίχως ὅμως αὐτὸ νὰ συνοδεύεται κατ' ἀνάγκην ἀπὸ θυσιαστικὴ προσφορά, συχνὰ λόγω ἐκτάκτων περιστάσεων. Πρόκειται, λοιπόν, γιὰ ἓνα αἴτημα ποὺ δηλώνει τὴν ὀλοτελῆ ἐξάρτηση τοῦ προσευχόμενου ἀπὸ τὸ θεῖον.²⁰ Οἱ γυναῖκες μάλιστα φθάνουν στὴν ὑπερβολικὴ σωματικὴν στάση τῆς προσκυνήσεως, ἢ ὁποῖα ἀναδίδει αἴσθηση πανικοῦ. Ἐντούτοις, ἡ περιφοβὴ αὐτὴ ἀνάθεση τῆς σωτηρίας στοὺς θεοὺς δὲν συνοδεύεται ἐδῶ –ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι μᾶλλον θὰ περιμέναμε– ἀπὸ ἀταλάντευτη ἐμπιστοσύνη σὲ ἐκείνους. Ἀντίθετα, οἱ προσευχῆς τοῦ Χοροῦ ἐνέχουν μέχρι καὶ τὴν ἔκφραση ἀμφιβολίας ὅσον ἀφορᾷ στὴν πρόθεση τῶν θεῶν νὰ σώσουν τὴν πόλιν (στ. 93-108). Ἡ τελετουργικὴ-θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ τοῦ Χοροῦ δὲν ὑπακούει, ἄρα, στοὺς κανόνες τῆς εὐφημίας καὶ συνεπῶς δὲν μοιάζει νὰ ἀνταποκρίνεται οὔτε στὴν οἰκεία στοὺς θεατῆς εἰκόνα τῆς θρησκευτικῆς εὐρυθμίας οὔτε καὶ στοὺς κανόνες τοῦ εὐοίωνου λόγου. Νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ πῶς μὲ τὸν ὅρο εὐφημία προσδιορίζεται ὁ τύπος τῆς λεκτικῆς ἔκφρασης ποὺ ἀρμόζει νὰ χρησιμοποιεῖται μέσα στὸν τελετουργικὸν χῶρον ὅπου ἀπευθύνεται ὁ θνητὸς στοὺς θεοὺς.²¹ Ἐπιπλέον, ἡ εὐφημία, μαζὶ μὲ τὰ συνοδευτικὰ στοιχεῖα τῆς εὐχάριστης κίνησης, τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ὠραίας ὀπτικῆς παράστασης τῆς τελετῆς, συνιστᾷ τὴν ἀνθρώπινη προσφορὰ πρὸς τοὺς θεοὺς, μέσω τῆς ὁποῖας οἰκοδομεῖται σχέση χάρι-

16. Βλ. Claude Calame, «From choral poetry to tragic stasimon: The enactment of women's song», *Arion* 3 (1994-1995), σ. 136-154, ἰδίως 145-146· πρόσφατα τοῦ ἰδίου, «Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs», Renaud Gagné – Marianne Govers Hopman (ἐπιμ.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, σ. 35-57: 41-42.

17. *Performative function*.

18. Γιὰ μιὰ γενικὴ παρουσίαση καὶ ἀνάλυση τῶν προσευχῶν τοῦ Χοροῦ, βλ. Stefano Amendola, *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Hakkert, Amsterdam, 2006, σ. 45-59.

19. Βλ. τὴν προλογικὴν ῥῆσιν τοῦ Ἑτεοκλῆ (στ. 1-38, ἰδίως 30-35).

20. Βλ. Danièle Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Maison de l'Orient Méditerranéen, Lyon, 1992, σ. 403-494· Simon Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford, 1997, σ. 56-69.

21. Σημαίνει συχνὰ σιωπῆ, καθὼς ἡ σιωπῆ ἀποτελεῖ πρωτοτυπικὴ μορφή εὐφημίας: ἀποφεύγουμε νὰ ποῦμε ὅ,τι ἐνδεχομένως θὰ ἐνοχλήσῃ τοὺς θεοὺς. Βλ. Stehle, «Prayer and curse», σ. 103-104· γενικότερα, Susanne Gödde, *Euphemia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2011, ἰδίως σ. 1-27.

τος.²² Αντίθετα ὁ πανικός, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀμφιβολία καὶ τὴν ἀπαισιοδοξία, δὲν συγκροτεῖ κανονικὴ καὶ ἐπιθυμητὴ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ· παραπέμπει, τουναντίον, στὴ *δυσφημία* –ὅπως ἐξάλλου οὔτε καὶ ἡ ἀμφισβήτηση τῆς δύναμης ἢ τῆς εὐμενοῦς προαίρεσης τοῦ θείου.²³

Σὲ μιὰ δεύτερη, προσεκτικότερη ἀνάγνωση, ἐντούτοις, θὰ ὀδηγηθοῦμε σὲ μιὰ τροποποιημένη, λιγότερο μονοσήμαντη, ἀποτίμηση τῆς χορείας τῶν *παρθένων*. Ὅπως ἔχει εὐστοχα δεῖξει ἡ Eva Stehle, τὴν πάροδο χαρακτηρίζει, στὴν πραγματικότητα, μιὰ προχώρηση ἀπὸ λιγότερο εὐφημικοὺς τρόπους ἀπεύθυνσης στὸ θεῖον πρὸς τὴ σταδιακὴ συμμόρφωση μὲ ἕναν πιὸ εὐτακτὸ εὐχετικὸ λόγο.²⁴ Συγκεκριμένα, τὸ χορικὸ ἄσμα μπορεῖ νὰ διαιρεθεῖ σὲ τέσσερα τμήματα. Στὸ πρῶτο, ποὺ καλύπτει τοὺς στίχους 78-108, οἱ γυναῖκες εἰσέρχονται ἄδοντας ἀστροφικοὺς δοχμίους· ἐπιλογή ποὺ ἀσφαλῶς θὰ προκαλοῦσε τὴν ἐκπληξὴ τῶν θεατῶν, δεδομένου μάλιστα ὅτι οἱ αἰσχύλαιοι Χοροὶ κατὰ κανόνα εἰσέρχονται μὲ ἀπαγγελόμενους ἀναπαίστους. Ἐπιπρόσθετα, τὸ ἄσμα τοῦ Χοροῦ εἶναι ἔντονα ἀναπαραστατικὸ, ἀποδίδοντας μὲ ἰδιαίτερη ζωντάνια ὅσα συμβαίνουν ἐκτὸς σκηνῆς, δηλαδὴ τὴν ἐπέλαση τοῦ στρατοῦ τῶν Ἀργείων καὶ τὴν κύκλωση τῶν Θηβῶν. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ συνύπαρξη ἀκουστικῶν, ἀλλὰ καὶ ὀπτικῶν ἐρεθισμάτων, ἐνῶ εὐγλωττὴ εἶναι καὶ ἡ ἀξιοποίηση τῆς συναισθησίας, καθὼς ἐκλαμβάνεται ἡ ἀκοὴ ὡς ὄραση: ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον; ... κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός (στ. 100-103).²⁵ Οἱ γυναῖκες, χάρις στὴν ἀντιληπτικὴ τους ὀξυδέρκεια –ἐπὶ τοῦ φυσικοῦ πεδίου γιὰ τὴν ὥρα– ἀναλαμβάνουν ρόλο ὅχι ἀπλῶς περιγραφικὸ, ἀλλὰ καὶ ἐξηγητικὸ, ὁ ὁποῖος θὰ διαφανεῖ καθαρότερα στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου. Στὸ δεῦτερο τμῆμα τῆς παρόδου (στ. 109-148) ἡ στροφικὴ ἀντιστοιχία εἶναι ἀμφισβητήσιμη, ἀλλ' ὡστόσο μπορεῖ, ὡς ἕναν βαθμὸ νὰ βεβαιωθεῖ.²⁶ Ἐδῶ λοιπὸν ὁ Χορὸς ἀρχίζει νὰ «ἐστιάζει» καλύτερα στὴν κατάσταση, ὑποχωρεῖ ἢ ἔντονη αἴσθηση ἀνασφάλειας καὶ ἀβεβαιότητας καὶ ἐκφέρεται μιὰ πιὸ σταθερὴ προσευχὴ. Στὸ τρίτο τμῆμα (στ. 149-165), ὅπου ἔχουμε κανονικὴ στροφικὴ ἀντιστοιχία, ὁ Χορὸς καὶ πάλι ἐκδηλώνει ἀρχικὰ τὸ αἶσθημα τοῦ φόβου μὲσω ἐπιφωνημάτων καὶ κραυγῶν. Ἡ ἀντιστροφή (στ. 158-165),

22. Ἡ *χάρις*, μὲ τὴ θρησκευτικὴ τῆς ἔννοια, ἔχει διττὴ σημασία: εἶναι ἡ τιμὴ καὶ ἡ εὐχαρίστηση ποὺ προσφέρουμε στοὺς θεοὺς, ἐνῶ ὑπαινίσσεται καὶ τὶς εὐεργεσίες ποὺ θὰ δεχτοῦμε. Βλ. Hank S. Versnel, «Religious mentality in ancient prayer», τοῦ ἴδιου (ἐπιμ.), *Faith, Hope and Worship*, Brill, Leiden, 1981, σ. 1-64: 46-50· Jan Maarten Bremer, «The reciprocity of giving and thanksgiving in Greek worship», Christopher Gill – Norman Postlethwaite – Richard Seaford (ἐπιμ.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford, 1998, σ. 127-137· πρόσφατα, Jennifer Larson, *Understanding Greek Religion. A Cognitive Approach*, Routledge, London / New York, 2015, σ. 40-47.

23. Ἀντιστοίχως, καὶ ἡ παρεμβολὴ θρήνου μέσα σὲ τελετουργία· πρβλ. χαρακτηριστικὰ Ἄγ. 1078-1079: ἦδ' αὐτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ / οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν. Βλ. Stehle, «Prayer and curse», σ. 103-104.

24. Ὁ.π., σ. 104-108.

25. Σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργία τῆς συναισθητικῆς μεταφορᾶς βλ. Agis Marinis, «Seeing sounds: Synaesthesia in the parodos of *Seven Against Thebes*», *Λογεῖον/Logeion* 2 (2012), σ. 26-59. Βλ. καὶ παρακάτω, σημ. 31.

26. Βλ. τὴν ἀνάλυση τῆς Stehle («Prayer and curse», σ. 106, ἰδίως σημ. 23) καὶ τὶς ἐνστάσεις τῆς ἐναντι τῶν διορθώσεων ποὺ προτείνει ὁ Martin L. West (*Studies in Aeschylus*, Teubner, Stuttgart, 1990, σ. 102-108).

παρ' ὅλα αὐτά, ἔχει σαφῶς πιὸ εὐτακτο χαρακτήρα –ιδίως ἢ προσευχὴ στὴν Ἀθηνᾶ (στ. 161-165). Στὸ ἐπόμενο, τέταρτο, τμῆμα (στ. 166-180) ἔχουμε στροφικὸ ζευγὸς ποὺ ἡ μετρικὴ δομὴ του δὲν κυριαρχεῖται πλέον ἀπὸ δοχμίους, ἀλλὰ ἀπὸ ἰάμβους καὶ κρητικούς. Τώρα οἱ γυναῖκες δὲν ἐπιτρέπουν νὰ παρεμβληθεῖ κανένα ἐπιφώνημα στὸ ἄσμα τους καὶ ἀναπέμπουν ἀδιατάρακτα τὶς ἐπικλήσεις τους. Καθὼς, λοιπὸν, προχωροῦμε πρὸς τὸ τέλος τῆς παρόδου, οἱ γυναῖκες ἔχουν φθάσει πλέον σὲ ἓνα ἐπίπεδο συντεταγμένης ἰκεσίας πρὸς τοὺς θεοὺς ὑποβάλλοντας μιὰ εἰκόνα ποὺ πλησιάζει στὴν ἀρχετυπικὴ ἐκείνη τοῦ Χοροῦ τῶν παρθένων ποὺ ἄδουν καὶ χορεύουν σὲ δημοτελεῖς ἑορτές.²⁷ Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ τῆς χορείας τῶν γυναικῶν καὶ ἡ συνακόλουθη μετάβαση ἀπὸ ἓναν τρόπο ἔκφρασης, ὁ ὁποῖος κινδυνεύει νὰ ἐγγραφεῖ στὴν περιοχὴ τῆς δυσφημίας, πρὸς μιὰν εὐτακτὴ μορφὴ προσευχῆς γεννᾷ ἀναπόδραστα τὸ ἐρώτημα σχετικὰ μὲ τὸ πῶς θὰ ἀναμέναμε νὰ προσλάβει συνολικὰ τὴν ὠδὴ ὁ ἀρχαῖος θεατῆς.

3. Πῶς προσλαμβάνουν τὴν πάροδο οἱ θεατές;

Θέτοντας τὸ ἐρώτημα αὐτό, καλούμαστε πρωτίστως νὰ ἐστιάσουμε στὴ συγκινησιακὴ διάσταση τοῦ χορικοῦ ἄσματος, σύμφωνα καὶ πάλι μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ Calame. Ἡ συγκινησιακὴ αὐτὴ «φωνή» –καθὼς ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν κατάλληλη ἀξιοποίηση τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς κίνησης– ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴ «δραματικὴ διαμεσολάβηση»²⁸ τοῦ Χοροῦ μεταξὺ τῆς σκηνῆς καὶ τοῦ κοίλου. Ὁ Χορός, δηλαδή, καθὼς ἀντιδρᾷ συναισθηματικὰ στὰ ἐπὶ σκηνῆς δρώμενα, ἀναλαμβάνει ἐπὶ τῆς οὐσίας ρόλο ἐνδιάμεσο μεταξὺ θεατῆ καὶ συλλογικοῦ δρώντος προσώπου.²⁹ Πῶς ἐπηρεάζει λοιπὸν ἐδῶ ὁ Χορὸς τὸ κοινό; Σὲ μία πρώτη προσέγγιση, ἡ ἐπιρροὴ αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ἀποτιμηθεῖ καὶ πάλι στὴ σκιά τῆς εὐχετικῆς ἀταξίας καὶ τῆς στάσης τῆς προσκυνήσεως: καθὼς δὲν ἔχουμε μιὰ τυπικὴ προσευχὴ γιὰ τὴ σωτηρία τῆς πόλης, οἱ ὅποιες ἀντιστοιχίες μεταξὺ τῶν προσευχῶν τοῦ Χοροῦ καὶ τῆς θρησκείας τῶν Ἀθηνῶν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ πῶς ἐκ τῶν πραγμάτων ὑπονομεύονται.³⁰ Τοῦτο δὲν συνεπάγεται, ὡστόσο, περιορισμὸ τῆς ἀνταπόκρισης τοῦ κοινού, ἀλλὰ μιὰν ἄλλου εἴδους ἀνταπόκριση ἢ ὁποία δὲν προϋποθέτει ὑποχρεωτικὰ ταύτιση. Ἐν προκειμένῳ, μεταβιβάζεται ἡ αἴσθησις τῆς ἀπειλῆς καὶ τοῦ φόβου, ἐνῶ προ-

27. Stehle, «Prayer and curse», σ. 108. Ἡ μεταβολὴ αὐτὴ στὴν χορεία τῶν γυναικῶν ἔχει ἀποδοθεῖ ἐπιτυχῶς στὴν πειραματικὴ παράσταση τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας σὲ σκηνοθεσία Γιάννη Τσαρούχη (Θήβα, 1982). Βίντεο μὲ τὴν παράσταση εἶναι διαθέσιμο στὸ διαδίκτυο: <https://www.youtube.com/watch?v=4ETboOMynkE> [5-9-2016]. Βλ. σχετικὰ Maria Konomis, «Yannis Tsarouchis' experimental productions of ancient Greek tragedy», *Λογεῖον/Logeion* 5 (2015), σ. 372-397: 389-392.

28. *Dramatic mediation*.

29. Ὁ διαμεσολαβητικὸς αὐτὸς ρόλος τοῦ Χοροῦ συνδυάζεται κατὰ τὸν Calame μὲ τὴ «διαμεσικότητα» (intermediality) ποὺ τὸν χαρακτηρίζει εὐρύτερα, τὸ γεγονός δηλαδή ὅτι συνδυάζει λόγο, μέλος καὶ κίνηση, ἐνῶ σὲ ἐπίπεδο ἐκφερόμενου λόγου (*enunciation*) ὑφίσταται σύνδεση μεταξὺ τοῦ ἐγώ/ἐμεῖς στὸν δραματικὸ χῶρο καὶ χρόνο μὲ «τὸ ἐδῶ καὶ τὸ τώρα» (*hic et nunc*) τῆς παράστασης. Βλ. Calame, «Choral polyphony», ἰδίως σ. 35-37. Γιὰ τὴν ἔννοια τῆς «διαμεσικότητας» στὴ σύγχρονη θεωρία καὶ πρακτικὴ τοῦ θεάτρου, βλ. Freda Chapple – Chiel Kattenbelt (ἐπιμ.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam / New York, 2006.

30. Σχετικὰ μὲ τὶς ἀντιστοιχίες αὐτές, βλ. Claude Calame, «De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines», *Mētis* 12 (1997), σ. 181-203: 198-199.

βάλλεται ένας συγκεκριμένος τρόπος αντίδρασης στην επέλαση των έχθρων, ό οποίος ναί μὲν σαφῶς ἀπέχει τοῦ νὰ θεωρηθεῖ «ιδεώδης», ἀλλὰ εἶναι ἐκεῖνος ποῦ ἀρμόζει εἰδικὰ ἐδῶ στὸν *ικέσιον λόχον* τῶν τρομαγμένων γυναικῶν, ποῦ βεβαίως ἐκτίθενται στὸν μεγαλύτερο κίνδυνο σὲ περίπτωση ἤττας. Στὴν ἄσκηση ἀποτελεσματικῆς ἐπίδρασης ἐκ μέρους τοῦ Χοροῦ στοὺς θεατὲς συμβάλλει, μεταξὺ ἄλλων, ἡ παραστατικότητα ποῦ χαρακτηρίζει τὴν ὅλη περιγραφή, μέσω τῆς ὁποίας προβάλλει μὲ ἐνάργεια, πρὸ ὀμμάτων κατὰ τὴν ἀριστοτελικὴ ἔκφραση, ἡ ἀπειλὴ τῶν Ἀργείων.³¹ Ἡ ἐπίδραση αὐτὴ θὰ παρουσιαστεῖ, ἐξάλλου, στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν Ἑτεοκλῆ ὡς ἐνδοδραματικὴ: μέσω τῆς χορείας τῶν παρθένων μεταδίδεται ὁ φόβος στὸ ἐσωτερικὸ «ἀκροατήριον» τῶν Θηβαίων ἀνδρῶν ποῦ προετοιμάζονται γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς πόλης: *καὶ νῦν πολῖταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς / θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην* (στ. 191-192).³² ἀλλ' ὡς πολῖτας μὴ κακοσπλάγχχνους τιθῆς / εὐκῆλος ἴσθι μηδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ (στ. 237-238).³³ Εἰδικὰ μάλιστα ἡ ἄτακτη κίνηση τῶν γυναικῶν (*διάδρομοι φυγαί*) ἐντείνει τὴν ἀγανάκτηση τοῦ Ἑτεοκλῆ, καθὼς παραπέμπει στὸν πανικὸ τῶν κατοίκων μιᾶς πόλης τὴν ὁποία ἔχουν ἤδη κυριεύσει οἱ ἐχθροὶ καὶ τὴ λεηλατοῦν.³⁴

Μὲ βάση τὴν παραπάνω ἀνάλυση θὰ ὀδηγηθοῦμε ἐνδεχομένως στὸ συμπέρασμα πὼς ὁ ποιητὴς ἐπιλέγει νὰ ἐνισχύσει ἐμφατικὰ τὴ συγκινησιακὴ πλευρὰ τῆς χορικῆς φωνῆς σὲ βάρος τόσο τῆς ἐνδοδραματικῆς ἐπιτελεστικῆς –δεδομένου ὅτι ἡ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ τῶν γυναικῶν δὲν συνδράμει κατὰ βέλτιστο τρόπο τὴν ὑπεράσπιση τῆς πόλης– ὅσο καὶ τῆς «ἐρμηνευτικῆς». Ὡς «ἐρμηνευτικὴ», σύμφωνα καὶ πάλι μὲ τὴ διάκριση τοῦ Calame, ὀρίζεται ἡ πτυχὴ ἐκείνη τῆς χορικῆς φωνῆς ἡ ὁποία στηρίζεται στὴν παραδοσιακὴ σοφία καὶ στὶς καθιερωμένες πολιτισμικὲς ἀξίες προκειμένου νὰ ἀποτιμῆσει τὶς πράξεις τῶν ἡρώων.³⁵ Ἐδῶ, λοιπόν, τίθεται πιεστικὰ τὸ ἐρώτημα ἂν οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ, ποῦ ἀνήκουν στὸ θεσμικὸ περιθώριον τῆς κοινωνίας τῆς πόλης, ἐκπροσωποῦν σὲ τελικὴ ἀνάλυση τὸν κόσμον τοῦ «Ἄλλου».³⁶ Σύμφωνα ἐξάλλου μὲ μιὰ μᾶλλον στερεότυπη ἀντίληψη ὁ Χορὸς –γενικὰ στὴν ἀρχαία τραγωδία– δὲν εἰσάγει νέα δράση, δὲν ἀσκεῖ ἔλεγχον στὰ τεκταινόμενα οὔτε ἀναλαμβάνει πρωτοβουλίες, ἐξαιτίας ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ «περιθωριακοῦ» κοινωνικοῦ του ρόλου. Θὰ μπορούσε, λοιπόν, νὰ ἰσχυρισθεῖ κανεὶς ὅτι στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας δὲν ἔχουμε πρωτίστως ἔγκυρη λυρικὴ

31. *Λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει: Ρητ. 3.11. 1411b24-25· πρβλ. 3.10. 1410b31-35· Ποιητ. 17. 1455a22-26.* Γιὰ μιὰ κριτικὴ παρουσίαση τῶν συγχρόνων ἀντιλήψεων ἀναφορικὰ μὲ τὸν τρόπο ἐπίδρασης τῆς παράστασης στὸ κοινὸ βλ. Βάλτερ Ποῦλχερ, «Αἰσθητικὴ τῆς τελεστικότητας. Ἕνας νοερὸς διάλογος μὲ τὴν Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 15-38.

32. Πρβλ. στ. 208-209.

33. Βλ. Marinis, «Seeing sounds», σ. 43-44.

34. Πρβλ. καὶ τὸν ὑπαινιγμὸ στοὺς στίχους 208-210. Βλ. σχετικὰ Marinis, *ὁ.π.*, 46-47· E. Jackson, «The Argument of *Septem Contra Thebas*», *Phoenix* 42 (1988), σ. 287-303; 290.

35. Calame, «Choral polyphony», σ. 42.

36. Ἀξίζει μὲ αὐτὴ τὴν ἀφορμὴ νὰ σημειωθεῖ πὼς βάσει τῶν σωζομένων ἀποσπασμάτων καὶ τίτλων ἔργων δείχνουν νὰ πλειοψηφοῦν οἱ γυναικεῖοι Χοροὶ στὴ συνολικὴ δραματικὴ παραγωγή τοῦ Αἰσχύλου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Εὐριπίδη. Βλ. Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, σ. 101-105 (μὲ ἐστίαση στὸν Εὐριπίδη)· ἐπίσης, Helene Foley, «Choral identity in Greek tragedy», *Classical Philology* 98 (2003), σ. 1-30; 12-14, 26-27.

ἔκφραση, ὅσο τὴν παρουσία μιᾶς «μερικῆς» φωνῆς ἢ ὁποῖα ἀποδίδει τὴν ἀντίδραση τοῦ γυναικείου πληθυσμοῦ τῆς πόλης.

Ὡστόσο, ἡ σχηματικὴ αὐτὴ θεώρηση κινδυνεύει νὰ ἀθετήσῃ οὐσιώδεις ἀποχρώσεις: ἡ φωνὴ τῶν παρθένων εἶναι μὲν «μερική» μὲ κριτήριον τὸν βαθμὸ μετοχῆς τους στὴν πολιτικὴ διαδικασίαν, ἀλλὰ ἐκφράζει μολταῦτα μιὰ «γενική» ἀλήθεια, τὸν τρόμον καὶ τὴν ἀπειλὴν τοῦ πολέμου, μὲ καίρια σημασία γιὰ τὴ συνολικὴ διαμόρφωση καὶ ἀποτίμηση τοῦ δράματος. Στὸ σημεῖο αὐτὸ μάλιστα θὰ ἦταν σκόπιμον νὰ ἀναλογισθοῦμε, ἐξ ἀντιθέτου, ἂν εἶναι πραγματικὰ τόσο εὐστοχος ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ «ἔγκυρου» τὸν ὁποῖο ἐνίστε ἀποδίδουμε, κατὰ τρόπο γενικευτικόν, σὲ ἄλλες χορικὰς φωνάς, ὅπως, λόγου χάριν, σ' ἐκείνη τῶν *Περσῶν*. Ἐκεῖ οἱ Φύλακες ἀναδεικνύουν ἀσφαλῶς τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς ποὺ ἔχει πλήξῃ τοὺς Πέρσες, ἀλλὰ οὔτε οἱ ἐρμηνεῖες τους οὔτε καὶ οἱ ἀντιλήψεις ποὺ ἐκφράζουν –ιδίως στὴ σκηνὴ μὲ τὸν Δαρεῖο– μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι νοηματοδοῦν κατὰ τρόπο αὐθεντικὸν καὶ μονοσήμαντον τὴ θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ διάσταση τοῦ ἔργου. Στὴν πραγματικότητά, εἶναι ὁ Δαρεῖος μᾶλλον, παρὰ ὁ Χορός, ἐκεῖνος ποὺ διατυπώνει τὴν πλέον ἐρμηνευτικὰ ἔγκυρη γνώμη γιὰ τὰ γεγονότα καὶ ὅσα μέλλει νὰ ἐκτυλιχθοῦν.³⁷ Στὸ θέμα ὡστόσο αὐτό, δηλαδὴ τοῦ κύρους ποὺ διαθέτει ὁ Χορός, θὰ ἐπανέλθουμε στὴ συνέχεια.

Μία ἐπιπλέον παράμετρος, ἐξίσου σημαντικὴ, ὅπως θὰ ἀναδειχθεῖ καὶ στὴ συνέχεια, εἶναι ὁ οἶονεὶ συμπληρωματικὸς ρόλος Ἑτεοκλῆ καὶ Χοροῦ συνολικὰ στὸ ἔργο. Ἐπὶ παραδείγματι, ἔχοντας κατὰ νοῦ τὶς ἀμφιβολίες ποὺ διατυπώνει ὁ Χορός, δὲν θὰ ἦταν δυνατόν, ἄραγε, νὰ ἀνιχνεύσουμε ἕναν «παραλληλισμὸν» μὲ τὶς ἀμφιβολίες ποὺ ἐκφράζει ὁ ἴδιος ὁ Ἑτεοκλῆς στὴν προσευχὴν του ἢ ὁποῖα προηγήθηκε (στ. 69-77) καὶ εἰδικότερα στοὺς στίχους 76-77;³⁸ Ὑφίσταται πράγματι «παραλληλισμὸς», ἀλλὰ βεβαίως μὲ εὐδιὰκριτες διαφοροποιήσεις: στὴν περίπτωσιν τοῦ Ἑτεοκλῆ ἡ ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης πρὸς τὸ θεῖον ἀπορρέει ἀπὸ μιὰ ὑπερβολικὰ «ὀρθολογιστικὴ» στάση ποὺ ἀγγίζει τὰ ὅρια ἐνὸς ἰδιότυπου κυνισμοῦ. Συνάμα, εὐδιὰκριτη εἶναι, στὴν ἴδια μάλιστα προσευχῇ, ἡ ἐπήρεια τῆς Ἀρᾶς, τὴν ὁποῖα ἐπικαλεῖται κατὰ τρόπο ἀναπάντεχο μαζί μὲ τοὺς θεοὺς (στ. 69-70): ἐπήρεια ποὺ ἐξωτερικεύεται ὡς μοιρολατρία, ὡς ἀμφιθυμία γιὰ τὸν ρόλον τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ παρὰλληλα καὶ ὡς δριμύς τρόπος ἔκφρασης, μὲ ἔντονη συναισθηματικὴ χροιά.³⁹ Ὑπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι σαφὲς πῶς ἐδῶ ὁ Ἑτεοκλῆς οὐσιαστικὰ προανακρούει τὸ κεντρικὸν σὲ ὅλον τὸ ἔργο θέμα τῆς μανίας καὶ σὲ αὐτὸν ἔρχεται νὰ «ἀπαντήσῃ» ὁ Χορός μὲ μιὰν εὐχετικὴν στάση, ἀκόμη καὶ κινησιολογία, ποὺ ἀνάγεται στὸ πεδίου τῆς μανικῆς σχεδὸν παραφορᾶς.

37. Βλ. R. P. Winnington-Ingram, «Zeus in the *Persae*», *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), σ. 210-219· A. F. Garvie, *Aeschylus, Persae*, Oxford University Press, Oxford, 2009, σ. xxvii-xxxii (μὲ τὴν ἐπισημάνση ὀρισμένων λεπτῶν ἀποχρώσεων).

38. γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν, / πόλις γὰρ εὖ πράσσοισα δαίμονας τίει.

39. Βλ. Harald Patzer, «Die dramatische Handlung der *Sieben Gegen Theben*», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), σ. 97-119: 102-105· Bernd Seidensticker, «Charakter und Charakterisierung bei Aischylos», J. Jouanna – F. Montanari (ἐπιμ.), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental. Neuf exposés suivis de discussions, Vandæuvres-Genève 25-29 août 2008*, Fondation Hardt, Genève, 2009, σ. 205-256: 224-228· Stehle, «Prayer and curse», σ. 110 κ. ἐξ· ἐπίσης, von Fritz, «Die Gestalt des Eteokles», σ. 167-181.

4. Ἡ ἀντίδραση τοῦ Ἐτεοκλῆ καὶ ἡ σύγκρουση μὲ τὸν Χορό

Καθὼς λοιπὸν ὀλοκληρώνεται ἡ πάροδος, καταφθάνει ὁ Ἐτεοκλῆς (στ. 181) ἀπὸ τὶς πολεμίστρες καὶ τὴν πόλη, ἔχοντας προφανῶς διαπιστώσει τὸν πανικὸ ποὺ ἔχει στὸ μεταξὺ ἀπλωθεῖ. Ἡ σκηνὴ ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν ἐπάνοδο τοῦ Ἐτεοκλῆ (πρῶτο ἐπεισόδιο) χαρακτηρίζεται, κατ' ἀρχήν, ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ θηλυκὸ καὶ τὸ ἀρσενικὸ στοιχεῖο. Συγκεκριμένα, στὴ ρήση τοῦ Ἐτεοκλῆ (στ. 181-202) ἀποτυπώνεται καθαρὰ μιὰ μισογυνικὴ στάση, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἰδῶθαι στὸ εὐρύτερο πλαίσιο τοῦ ἄγχους ποὺ τὸν κατατρέπει γιὰ τὴν τήρηση τῆς ἀκεραιότητος τῶν κατηγοριῶν βάσει τῶν ὁποίων συγκροτεῖ τὸν κόσμον του. Ἡ ἔκφραση αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθοῦμεθα (στ. 194), ὅπως καὶ ἡ προσταγὴ γιὰ συμμόρφωση τὴν ὁποία ὀφείλει νὰ τηρήσει κάθε Θηβαῖος –*ἀνὴρ γυνὴ τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον* (στ. 197)– μαρτυροῦν μὲ ἰδιαίτερα εὐγλωττο τρόπο αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἄγχος, ἐδῶ μάλιστα σὲ συνάρτηση μὲ τὴ διάκριση τῶν ρόλων τῶν δύο φύλων.⁴⁰ Ὁ φόβος τοῦ αὐτὸς ἀπορρέει ἀπὸ τὴν «εἰσβολή» τοῦ θηλυκοῦ στοιχείου στὸν ἀνδροκρατούμενον δημόσιο χῶρον, «εἰσβολή» ποὺ ἀπειλεῖ, μέσω τῆς διασπορᾶς τοῦ πανικοῦ, νὰ πλῆξει τὸ ἠθικὸ τῶν ὑπερασπιστῶν τῆς πόλης. Ἐκεῖνο ποὺ κατ' ἐξοχὴν ἐκπέμπει ἡ ἀντίδρασή του εἶναι ἡ ἔμμονή στὴν ἀνδρεία –ἐμμονὴ ἡ ὁποία δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διακρίνει τὴ σταδιακὴ μετάβαση τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὴν ἀπελπισία καὶ τὶς περιφοβὲς ἐπικλήσεις σὲ μιὰ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ εὐφημία. Ἐδῶ, λοιπὸν, φωτίζονται καίρια γνωρίσματα τοῦ Ἐτεοκλῆ: ἡ καταφυγὴ του στὶς στεγανὲς κατηγοριοποιήσεις, ὅπως καὶ ἡ «πραγματιστικὴ» του στάση, ἡ ὁποία διαστίζεται βεβαίως ἀπὸ συναίσθηματικὰ ξεσπάσματα. Σὲ αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ προσμετρηθεῖ καὶ τὸ βάρος τῆς συναίσθησης τῆς ἱστορίας τοῦ γένους του, ἀλλὰ καὶ τὸ βάρος, εἰδικότερα, τῆς Ἀρᾶς: δὲν προσφωνεῖται τυχαῖα ὁ Ἐτεοκλῆς *φίλον Οἰδίπου* τέκος ἀπὸ τὸν Χορὸ (στ. 203).

Μία ἐπιπλέον χαρακτηριστικὴ πτυχὴ τοῦ Ἐτεοκλῆ, στενὰ συνυφασμένη μὲ τὰ παραπάνω γνωρίσματα, εἶναι ἡ «πραγματιστικὴ» στάση τὴν ὁποία τηρεῖ ὡς πρὸς τὸν ρόλο τῶν θεῶν: μιὰ ἀντίληψη ποὺ ἔρχεται σὲ σαφῆ σύγκρουση μὲ τὴν πηγαία καὶ ἐκδηλωτικὴ θρησκευτικότητά τοῦ Χοροῦ. Συγκεκριμένα, ὁ τρόπος προσευχῆς τῶν γυναικῶν φανερῶναι τὴ βαθιὰ τους πεποίθηση ὅτι μόνον ἀπὸ τὸ θεῖον θὰ προέλθει ἡ σωτηρία, ἐνῶ ἀντίθετα ὁ Ἐτεοκλῆς διατρανώνει τὴν ἐμπιστοσύνην του πρὸς τὴν ἀνθρώπινη προσπάθεια.⁴¹ Ἀσφαλῶς καὶ ἡ στάση τοῦ Χοροῦ, ὅπως ἔχουμε ἤδη ἐπισημάνει, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἰδεώδης. Πρόκειται γιὰ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ ἰδιοσυγκρασιακὴ, μέσω

40. Θέμα τὸ ὁποῖο θὰ ἀποτυπωθεῖ ἐκ νέου στὴ Σκηνὴ τῶν Ἀσπίδων, συγκεκριμένα στὸν τρόπο ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ Ἐτεοκλῆς τὴν ἀπειλή τοῦ Ἴππομέδοντα (τέταρτο ζεῦγος, στ. 501-520). βλ. Marinis, «Dionysiac metaphor», σ. 9-44: 24-28. Γενικὰ γιὰ τὴ μισογυνικὴ στάση τοῦ Ἐτεοκλῆ στὸ πλαίσιο τοῦ δράματος συνολικά, βλ. Isabelle Torrance, *Aeschylus, Seven against Thebes*, Duckworth, London, 2007, σ. 92-107.

41. Τὸ θέμα αὐτό, σύμφωνα μὲ τὸν Jackson («The Argument of *Septem Contra Thebas*», σ. 290), συγκροτεῖ τὴ θεμελιώδη διαμάχη στὴν ἐν λόγω σκηνή –καὶ ὅχι τόσο ἡ ἀντίθεση μεταξὺ ἀρσενικοῦ καὶ θηλυκοῦ στοιχείου. Ἀντίθετη γνώμη πρεσβεύει ὁ Winnington-Ingram, θεωρώντας μάλιστα πῶς ἡ τελευταία αὐτὴ σύγκρουση χαρακτήριζε τὴν τριλογία στὸ σύνολό της: ὑποθέτει μάλιστα πῶς στὰ δύο ἔργα ποὺ προηγήθηκαν ἡ κυριαρχία τῶν γυναικῶν στὸν οἶκο ἀπειλοῦσε τὰ συμφέροντα τῶν ἀρρένων Λαβδακιδῶν. βλ. R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, σ. 45-46.

τῆς ὁποίας διαγράφεται μὲ ἔντονα χρώματα μία οὐσιώδης πτυχή τῆς συνθήκης ὑπὸ τὴν ὁποία τελεῖ ἡ πόλη: τοῦ δεινοῦ κινδύνου ποὺ διατρέχει ὁ ἄμαχος πληθυσμὸς τῆς. Διόλου τυχαῖο δὲν εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ συλλογικότητα μὲ τὴν ὁποία βρίσκεται ἀντιμέτωπος ὁ ἥρωας δὲν ἐκφράζεται ἀπὸ «ἀπόμαχους» ἄνδρες (Γέροντες ὅπως στὴν *Ἀντιγόνη* ἢ στὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* τοῦ Σοφοκλῆ), ἀλλὰ ἀπὸ παρθένους, καὶ τοῦτο προκειμένου ἀκριβῶς νὰ προβληθεῖ ἐμφατικὰ ἡ μοῖρα τοῦ μὴ ἀνδρικοῦ πληθυσμοῦ. Ἡ δεινὴ μοῖρα ποὺ περιμένει τὶς γυναῖκες μιᾶς κατακτημένης πόλης θὰ ἀποτυπωθεῖ στὴ συνέχεια μὲ ἔντονο τρόπο στὸ πρῶτο στάσιμο (στ. 287-368), ὅπου οἱ παγιδευμένες στὸ αἶσθημα τοῦ φόβου⁴² γυναῖκες προσεύχονται ἐκ νέου στοὺς θεοὺς, ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορὰ μὲσω μιᾶς πῦρ εὐτακτης χορείας.⁴³ Τὸ συμπέρασμα, ἄρα, στὸ ὁποῖο ἀναπόδραστα καταλήγουμε εἶναι ὅτι ὁ Αἰσχύλος συνειδητὰ ἐπιδιώκει νὰ διευρύνει τὴ θέαση τῶν πραγμάτων δίνοντας φωνὴ σὲ τμῆμα τοῦ πληθυσμοῦ ποὺ δὲν μετέχει στὴν πολιτικὴ διαδικασία. Ὁ Χορὸς δηλαδὴ ἐκφράζει τὴν ἰδιωτικὴ, ἀλλὰ συνάμα –ὕπ’ αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ὀπτικὴ γωνία– καὶ τὴ δημόσια σφαῖρα, τὴν πόλη, γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ὁποίας προσεύχεται. Ὁ Ἐτεοκλῆς, ἀντίθετα, ἐκπροσωπεῖ τὶς «ἀνδρικές» ἀρετὲς καὶ συγκεκριμένα τὴν αὐτοκυριαρχία καὶ τὴν ἀποφασιστικότητα. Ἀρετὲς οἱ ὁποῖες θὰ ἀποδειχθοῦν τελικὰ ἀμφίσημες: θὰ φτάσει στὴ διάπραξη τῆς ἀδελφοκτονίας ὠθούμενος σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴ μονότροπη προσήλωσή του σ’ ἐκεῖνες.

Στὸ ἐπίρημα (στ. 203-244) ποὺ ἀκολουθεῖ τὸν μονόλογο τοῦ Ἐτεοκλῆ, μὲ τὸν ὁποῖο εἰσάγεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, οἱ γυναῖκες ἐκδηλώνουν καὶ πάλι τὸν τρόπο τους, ἐνῶ ὁ βασιλιάς προσπαθεῖ νὰ τὶς πείσει νὰ μὴ μεταδίδουν τὴν ἀνησυχία τους στὴν πόλη ἐξωτερικεύοντας μὲ τόσο ἔντονο τρόπο τὴν ἀγωνία τους. Στὴν προσπάθειά του αὐτὴ καταφεύγει, καὶ πάλι, σὲ ἰδιαίτερα ὀξεῖες διατυπώσεις. Θέλοντας μάλιστα νὰ ἀποκλείσει πλήρως τὶς γυναῖκες ἀπὸ τὸν εὐχετικὸ λόγο, τὶς διατάζει νὰ σιγήσουν καὶ νὰ μείνουν στὰ σπίτια τους (στ. 230-232). Παρ’ ὅλα αὐτὰ, κατὰ τὴ στιχομυθία ποὺ ἔπεται, ὁ Χορὸς καταφεύγει ἐκ νέου στὴ στάση τῆς προσκύνησης, ἐνῶ ἐκφράζει τὴν ταραχὴ του ἐξαιτίας τοῦ ἀπειλητικοῦ θορύβου ποὺ προκαλοῦν οἱ ἐπιδρομεῖς. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅμως ὅτι τελικὰ θὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ προσέγγιση καὶ θὰ πεισθοῦν οἱ γυναῖκες νὰ ἀκολουθήσουν τὶς προσταγὰς τοῦ Ἐτεοκλῆ (στ. 263). Ὁ τελευταῖος, μάλιστα, στὴ ρήση του ποὺ ἀκολουθεῖ, δὲν θὰ ἐπιδιώξει πλέον νὰ τὶς ἀποκλείσει ἀπὸ τὶς δημόσιες θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις, ἀλλὰ ἀντίθετα νὰ τὶς ἐντάξει σὲ αὐτές, μὲ τρόπο ὅμως ποὺ ἐκεῖνος θεωρεῖ κατάλληλο. Τὶς καλεῖ, συγκεκριμένα, νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὰ ἀγάλματα καὶ νὰ προσευχηθοῦν –κατὰ τρόπο εὐτακτο– στοὺς θεοὺς γιὰ τὴν αἴσια ἔκβαση τῶν πραγμάτων, προκειμένου νὰ σταθοῦν δηλαδὴ ἐκεῖνοι *σύμμαχοι* τῆς πόλης (στ. 266). ἐπίσης, τὶς καλεῖ νὰ ἀναπέμψουν τὴν ὀλολογίαν, τὴν καθιερωμένη κραυγὴ ποὺ συνοδεύει τὴ θυσία (στ. 268-269).⁴⁴ Βεβαίως, ἡ προβολὴ τῶν θεῶν ὡς *συμμάχων* παραπέμπει στὴν «πραγματιστικὴ», ὅπως ἤδη τὴν ἀποκαλέσαμε, θρησκευτικότητα τοῦ Ἐτεοκλῆ, σὲ ἀντιδιαστολὴ ἀκριβῶς μὲ τὴν

42. Βλ. ἰδίως 287-290, 332.

43. Σχετικὰ μὲ τὸ πρῶτο στάσιμο, βλ. K. Valakas, «The first stasimon and the chorus in Aeschylus’ *Seven Against Thebes*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 86 (1993), σ. 55-86· Ierandò, «La città delle donne», σ. 89-91· Markus A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Narr, Tübingen, 2009, σ. 179-185.

44. Σχετικὰ μὲ τὴν ὀλολογία μέσα σὲ δραματικὰ συμφοραζόμενα, βλ. Gödde, *Euphemia*, σ. 98-103.

όλοτελή εξάρτηση από τους θεούς που εκφράζουν μέσω της εϋχετικής τους στάσης οι γυναίκες. Δεν θα πρέπει, όμως, σε καμία περίπτωση να υποτιμηθεί ή «σύγκλιση» που επιτυγχάνεται μεταξύ των δύο, το γεγονός δηλαδή ότι βρίσκεται τελικά ένας κοινός τόπος και το άκραίο μισογυνικό ξέσπασμα του Έτεοκλή μετριάζεται σε εϋλογη νοουθεσία, στο πλαίσιο ἔστω μιᾶς εϋθέως ἀνδροκρατικής ἀντίληψης. Ἡ ἀμοιβαία αὐτὴ προσέγγιση δὲν ἐπέρχεται σὲ ρητορικό ἀποκλειστικά ἐπίπεδο, οὔτε σηματοδοτεῖ ἀπλῶς μιὰ τυπική «ἀνακωχή» ὥστε νὰ προχωρήσει ἡ πλοκή, ἀλλὰ συνιστᾶ ἕνα κομβικὸ σημεῖο στὴ δυναμικὴ διάδραση μεταξύ Ἐτεοκλή καὶ Χοροῦ. Ἡ διάδραση αὐτὴ ἀποκτᾶ στὴν πραγματικότητα «διαλεκτικό» χαρακτήρα λόγω τῶν οἰονεῖ «συμπληρωματικῶν» γνωρισμάτων που ἐκδηλώνουν οἱ δύο αὐτοὶ δραματουργικοὶ συντελεστές. Ἐδῶ λοιπὸν μέσω τοῦ συμβιβασμοῦ, ὅπως πρὶν μέσω τῆς σύγκρουσης, ἀποτυπώνονται τὰ ὅρια τῆς ἐπικοινωνίας τους, τὰ ὅποια σημεία σύγκλισης, ἀλλὰ καὶ οἱ διαφορὲς τῶν ἀντιλήψεων. Ἡ παρουσία τοῦ Χοροῦ μπορεῖ πράγματι –καὶ θὰ φανεῖ αὐτὸ ἐναργέστερα στὴ συνέχεια– νὰ χαρακτηριστεῖ «ὀργανικὴ» καὶ «συμπρωταγωνιστικὴ» πρὸς τὸν Ἐτεοκλή, καθὼς ἔχει ἐπισημάνει ὁ Νίκος Χουρμουζιάδης.⁴⁵

5. Χορὸς καὶ Ἐτεοκλῆς μετὰ τὸν στίχο 677

Ἀπὸ τὴν πάροδο καὶ ἐξῆς, ἂν παρακολουθήσει κανεὶς βῆμα-βῆμα τὴ διάδραση μεταξύ Ἐτεοκλή καὶ Χοροῦ, θὰ διαπιστώσει τὴ σταδιακὴ ἐμφύχωση τοῦ δευτέρου ἀπὸ τὶς δι-αβεβαιώσεις τοῦ Ἐτεοκλή, ἐμφύχωση ποὺ κορυφώνεται κατὰ τὴ Σκηνὴ τῶν Ἀσπίδων. Μελετώντας τὴ σκηνὴ αὐτὴ δὲν θὰ πρέπει μάλιστα νὰ παραβλέψουμε τὶς σύντομες στροφές ποὺ ἀναλογοῦν στὸν Χορὸ μετὰ ἀπὸ κάθε ρῆση τοῦ Ἀγγελιαφόρου καὶ ἀπόκριση τοῦ Ἐτεοκλή. Κομβικὸ βεβαίως ἀναδεικνύεται τὸ τέταρτο καὶ κεντρικὸ ζευγὸς Ἰππομέδοντα-Ἰπέρβριου:⁴⁶ τὸ ἰσχυρὸ ρῆμα πέποιθα (στ. 521), μὲ τὸ ὁποῖο εἰσάγεται ἡ ἀναφώνηση τοῦ Χοροῦ, ἀποτελεῖ ἀλάθευτο σημάδι σύγκλισης Χοροῦ καὶ Ἐτεοκλή καὶ στοίχισης τῶν γυναικῶν πίσω ἀπὸ τὶς ἀποφάσεις καὶ τὴν ἡγεσία τοῦ βασιλιᾶ.⁴⁷ Ἡ ἀντίθεση ἐπανέρχεται ὡστόσο μετὰ τὸ ἔβδομο ζευγὸς, καθὼς ἡ τύχη, καθοδηγούμενη ἀπὸ τὸν θεῖο παράγοντα, θὰ φέρει τὸν Πολυνεΐκη ὡς ἐπιτιθέμενο στὴν ἔβδομη πύλη.⁴⁸

45. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Ὁ Χορὸς στὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ δράμα*, Στιγμῆ, Ἀθήνα, 2010, σ. 48.

46. Βλ. ἰδίως Karsten Wilkens, *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Fink, München, 1974, σ. 46-50: 49· William G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus*· Seven Against Thebes, Yale University Press, New Haven / London, 1978, σ. 105-135: 130-132· Froma I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus*· Seven against Thebes, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1982 [ἀνατύπωση μὲ ἐπίμετρο: Lexington Books, Lanham, 2009], σ. 83-98· Pierre Vidal-Naquet, «Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes*», Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 1986, σ. 115-147: 134 -136· ἐπίσης, Marinis, «Dionysiac metaphor».

47. Βλ. Wilkens, *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie*, σ. 49· Marinis, «Dionysiac metaphor», σ. 30.

48. Ἡ ἐπιλογὴ τῶν ἑξὶ πολεμιστῶν ἀπὸ τὸν Ἐτεοκλή (ἑπτὰ μαζί μὲ τὸν ἴδιον –βλ. στ. 282-284) καὶ ἡ ἀνάθεση σὲ καθέναν ἀπὸ αὐτοὺς τῆς ὑπεράσπισης μιᾶς πύλης πρέπει νὰ ἔχει ἤδη συντελεστεῖ. Βλ. Erwin Wolff, «Die Entscheidung des Eteokles in den *Sieben gegen Theben*», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), σ. 89-95· ἐπίσης, Franco Maltomini, «La scelta dei difensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 21 (1976), σ. 65-80. Οἱ προεκτάσεις τῆς θέσης τοῦ Wolff

Ὁ Ἐτεοκλῆς, μάλιστα τὸ μαθαίνει, συνειδητοποιεῖ πᾶν τὸ νόημα τῆς Ἀρᾶς, ἀλλὰ, ἀντὶ νὰ ἀναλυθεῖ σὲ θρήνους, προκρίνει τὴ δράση (στ. 656-657):

ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει,
μὴ καὶ τεκνωθῆ δυσφορώτερος γόος.

Μοιραία εἶναι ἡ ἀπόφασή του νὰ σταθεῖ ὁ ἴδιος ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἀδελφό του (στ. 672-676). Ὁ Χορὸς ἐκδηλώνει ἐμφατικά τὴν ἀντίδρασή του, ὅμως δὲν ἔχουμε ἐδῶ –σὲ ἀντίθεση μὲ ὅ,τι ἔχει προηγηθεῖ– εὐθεῖα ρήξη ποὺ ἀνάγεται σὲ θεμελιωδῶς ἀντιτιθέμενες στάσεις ἀπέναντι στὰ συμβαίνοντα. Καθὼς ὁ Χορὸς ἀγωνίζεται νὰ τοῦ ἀλλάξει γνώμη, μοιάζει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἐτεοκλῆς νὰ συναισθάνεται, ἐν μέρει ἔστω, πὼς προχωρεῖ σὲ ἀπονενομημένο τόλμημα· ἐπιπλέον, δείχνει τῶρα τὴ διάθεση, ἂν καὶ δίχως ιδιαίτερη προθυμία, νὰ ἀκούσει –ἐνῶ πρωτύτερα διέτασσε σιωπή.⁴⁹ Τότε ὁ ἐξωτερικὸς κίνδυνος τοὺς εἶχε φέρεи ἀντιμέτωπους, ἐνῶ τῶρα ὁ ἐνδογενὴς κίνδυνος –τὸν ὁποῖο νιώθουν καὶ οἱ δύο, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο– ἐπιτρέπει τὴ συνομιλία, ἔστω καὶ ἂν αὐτὴ θὰ ἀποβεῖ τελικὰ ἄκαρπη.

Ἡ συνομιλία αὐτὴ ἀναδεικνύεται ιδιαίτερα εὐγλωττη ὅσον ἀφορᾶ στὰ κίνητρα ποὺ καθοδηγοῦν τὴ δράση στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, καθὼς καὶ στὴν ἀντίθεση μεταξὺ Ἐτεοκλῆ καὶ Χοροῦ, ἡ ὁποία προβάλλεται ὄχι μόνο μὲσω τοῦ λόγου ἀλλὰ καὶ τῆς κατάλληλης ἀξιοποίησης τοῦ μέτρου καὶ τοῦ ρυθμοῦ. Πιὸ συγκεκριμένα, στὸ τμήμα ποὺ ἀκολουθεῖ μέχρι τὴ στιχομυθία (στ. 677-719) διαπιστώνουμε ὅτι στὰ μὲν ἰαμβικά-ἀπαγγελλόμενα τμήματα (στ. 677-685 καὶ 712-719 ἀντίστοιχα) δηλώνεται ἡ θέση τῶν δύο πλευρῶν, ἐνῶ στὸ κεντρικὸ ἐπίρρημα (στ. 686-711) ἔχουμε τὶς συγκινησιακὰ φορτισμένες ἐκκλήσεις τοῦ Χοροῦ πρὸς τὸν Ἐτεοκλῆ σὲ λυρικοὺς στίχους.⁵⁰ Στὶς ἐκκλήσεις αὐτὲς ὁ πρωταγωνιστὴς ἀποκρίνεται μὲ ἀπαγγελλόμενους ἰάμβους, δηλώνοντας ἐμφατικά τὴν ὑποταγὴ στὴ μοῖρα του καὶ ἀποδεχόμενος τὴν ἰδέα τῆς ἀδελφοκτονίας καθὼς δὲν διαβλέπει τὴν παραμικρὴ διέξοδο.⁵¹ Στὴ στιχομυθία ποὺ ἀκολουθεῖ (στ. 712-719) διαγράφεται ἡ ἀνανεωμένη προσπάθεια πειθοῦς ἐκ μέρους τῶν γυναικῶν (πειθοῦ γυναιξί, στ. 712) μὲ

ἔχουν κατ' ἐξοχὴν ἀναδειχθεῖ ἀπὸ τὸν Patzer («Die dramatische Handlung der Sieben Gegen Theben»)· τὴ θέση αὐτὴ ἀκολουθεῖ τῶρα καὶ ὁ Fritz-Gregor Hermann [«Eteocles' decision in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», Douglas Cairns (ἐπιμ.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Classical Press of Wales, Swansea, 2013, σ. 39-80: 54-56]. Ὁμοφωνία μεταξὺ τῶν μελετητῶν βεβαίως δὲν ὑφίσταται· βλ. γιὰ παράδειγμα τὶς ἀντιρρήσεις τοῦ Kurt von Fritz («Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' *Sieben gegen Theben*», *Antike und Moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, De Gruyter, Berlin, 1962, σ. 193-226: 201-205) ἢ τοῦ Franco Ferrari [«La scelta dei difensori nei *Sette contro Tebe* di Eschilo», *Studi Classici e Orientali* 19-20 (1970-1971), σ. 140-145].

49. Βλ. ἰδίως στ. 712-713.

50. Εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἐτεοκλῆς προσφωνεῖται –μὴ ρεαλιστικά– ὡς τέκνον στὸν στ. 686, γεγονός ποὺ μαρτυρεῖ τὴν εἰλικρινῆ, οἰονεῖ «μητρικὴ» ἀγωνία τοῦ Χοροῦ γιὰ ἐκεῖνον· βλ. Hutchinson, *Aeschylus, Seven Against Thebes*, σ. 155· ἐπίσης, von Fritz, «Die Gestalt des Eteokles», σ. 213-214· Ieranò, «La città delle donne», σ. 86-87· Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, σ. 192-193.

51. Σχετικὰ μὲ τὴν ἀντίθεση ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ μετρικῆς σκοπιᾶς, βλ. Hans Jürgen Popp, «Das Amoiabaion», Walter Jens (ἐπιμ.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Fink, München, 1971, σ. 221-275: 240. Ἀναφορικὰ μὲ τὶς ἐπιρρηματικὰς σκηνὰς Ἐτεοκλῆ καὶ Χοροῦ στοὺς Ἑπτὰ χρῆσιμη παραμένει ἡ ἀνάλυση τοῦ Aurelio Peretti (*Epirrema e tragedia. Studio sul dramma attico arcaico*, Le Monnier, Firenze, 1939, σ. 148-161).

αίχμη τὴν προτροπὴ πρὸς τὸν Ἐτεοκλῆ νὰ ἀποφύγει πάση θυσίᾳ τὴν ἀναμέτρηση μὲ τὸν ἀδελφὸ του, ἔστω καὶ ἂν αὐτὸ ἐκληφθεῖ ὡς δειλία. Ὁ ἴδιος, ὡστόσο, δηλώνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν ἀκαμπτη προσήλωσή του στὴν ὀπλιτικὴ τιμὴ (στ. 716-717):

Χο. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶ θεός.

Ἐτ. οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος.

Ἐδῶ, λοιπόν, μὲ τὴν παρέμβασή του ὁ Χορὸς ἀναδεικνύει τὴν ἐμμονὴ ἀκριβῶς στὴν ἀνδρεία, στοιχεῖο καίριο γιὰ νὰ ἀποτιμῆσουμε τὴν «ἰδιοσυγκρασίᾳ» τοῦ ἡγεμόνα, δηλαδὴ τὴ θεμελιώδη στάση του ποὺ δὲν ὑφίσταται ἐξέλιξη ἀπὸ ψυχολογικὴ σκοπιὰ. Στὴν πραγματικότητα, ὅπως ἔχει ὑπογραμμίσει ὁ Hegel, οἱ τραγικοὶ ἥρωες δὲν «ἐπιλέγουν», μὲ τὴ σημασίᾳ ποὺ ἔχει περιβληθεῖ τὸ ρῆμα αὐτὸ στοὺς νεώτερους χρόνους: τουναντίον «εἶναι» αὐτὸ τὸ ὁποῖο θέλουν καὶ φέρουν εἰς πέρας.⁵² Ὁ Ἐτεοκλῆς μετέχει, λοιπόν, στὸ ἰδεῶδες τῆς ἀνδρείας, κάτι ποὺ γίνεται ἀντιληπτὸ ὡς θεμελιῶδες στοιχεῖο τῆς «ἰδιοσυγκρασίας» του, ἀλλὰ, ἐνόψει τῆς τέλεσης τῆς ἀδελφοκτονίας, δὲν κατορθώνει τελικὰ νὰ ἀρθεῖ σὲ ἠθικὸ ἐπίπεδο ἀνώτερο τοῦ ἀδελφοῦ του. Τὸ κεντρικὸ αὐτὸ παράδοξο ποὺ ἐνσαρκώνει ὁ Ἐτεοκλῆς δὲν θὰ ἦταν σκόπιμο οὔτε νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ τὸ ἀπαμβλύνουμε οὔτε καὶ νὰ τὸ παρακάμψουμε μέσω μιᾶς μονοσήμαντης ἀναγωγῆς στὴν ἐπίδραση τῆς Ἀρᾶς.⁵³ Δὲν θὰ ἀρνηθοῦμε πὼς ἡ Ἀρὰ μοιάζει νὰ εἶναι ἐξ ἀρχῆς παρούσα στὸν νοῦ τοῦ Ἐτεοκλῆ καὶ νὰ συντελεῖ στὴν ἐν γένει «ἀγχώδη» στάση του, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται κατὰ κύριο λόγο ὡς ἐμμονικὴ καταφυγὴ σὲ στεγανὲς κατηγοριοποιήσεις, καθὼς καὶ σὲ μιὰν ἄνευ ὄρων προσήλωσή στὴν ὀπλιτικὴ τιμὴ. Ὡστόσο, ἡ σύγκρουση μὲ τὸν Χορὸ καὶ οἱ ἀγωνιώδεις ἐκκλήσεις τοῦ τελευταίου θέλουν ἀκριβῶς νὰ ἀναδείξουν τὴ θεωρητικὴ ἔστω δυνατότητα διαφορετικῆς ἐπιλογῆς ἐκ μέρους τοῦ πρωταγωνιστῆ. Ἐστὼ καὶ ἂν παρόμοια ἐπιλογὴ δὲν μπορεῖ νὰ τελεσφορήσει μὲ ρεαλιστικὸς ὅρους, ἡ προβολὴ τῆς στρέφει ἀναπότρεπτα τὴν προσοχή μας στὴν προσωπικὴ «εὐθύνη» του. Πρόκειται γιὰ ἔννοια ποὺ δὲν θὰ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ ἐρμηνευθεῖ ἀναχρονιστικὰ μὲ ψυχολογικοὺς ὅρους ποὺ προσιδιάζουν στὸ νεώτερο δρᾶμα, ἀλλὰ δὲν ἐπιτρέπεται, ὡστόσο καὶ νὰ ἀγνοηθεῖ, καθὼς ἐρήμην τῆς δὲν θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ διακρίνουμε ἓνα τραγικὸ πρόσωπο ἀπὸ ἓνα ἀπλὸ «ἐνεργούμενο».

6. Ὁ Χορὸς ὡς μάντις

Μιὰ ἄλλη παράμετρος ἱκανὴ νὰ φωτίσει τὸν ρόλο τοῦ Χοροῦ στοὺς Ἐπτὰ σὲ σχέση μὲ ἄλλους τραγικοὺς Χοροὺς εἶναι τὸ γεγονός ὅτι δὲν ὑπολείπεται τῶν θεατῶν –κατ'

52. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, σ. 545-546· μὲ παρόμοιους ὅρους ἀναλύει τὸν τρόπο παρουσίας τοῦ Ἐτεοκλῆ ὁ von Fritz, «Die Gestalt des Eteokles», σ. 218-220, 222-226 (μὲ ἐπισήμανση τῆς οὐσιώδους διαφοροποίησης τοῦ Εὐριπίδη στὶς *Φοίνισσες*). Σχετικὰ μὲ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ «χαρακτήρα» τῶν αἰσχύλειων ἡρώων βλ. Patricia E. Easterling, «Presentation of character in Aeschylus», *Greece & Rome* 20 (1973), σ. 3-19 [ἀνατύπωση στὸ I. McAuslan – P. Walcot (ἐπιμ.), *Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1993, σ. 12-28]· Seidensticker, «Charakter und Charakterisierung bei Aischylos». Εὐρύτερα, σχετικὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «χαρακτήρα» στὴν τραγωδία βλ. Simon Goldhill, «Character and action, representation and reading Greek tragedy and its critics», M. S. Silk (ἐπιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press, Oxford, 1996, σ. 100-127.

53. Ὅπως ὀρθὰ ἐπισημαίνει ὁ Jackson, «The Argument of *Septem Contra Thebas*», σ. 299.

ἐξοχὴν ἀπὸ τὸν στίχο 677 καὶ ἐξῆς— ὡς πρὸς τὴ γνώση ποὺ διαθέτει γιὰ τὸ μέλλον.⁵⁴ Συγκεκριμένα, ὅταν πλέον μαθαίνει τὴ μοιραία εἶδηση τῆς ἔκβασης τῆς σύγκρουσης στὴν ἔβδομη πύλη, αὐτοαποκαλεῖται μάντις (στ. 808). Καὶ εἶναι πράγματι μάντις, καθὼς ἔχει προῖδει στὸ δεύτερο στάσιμο τὴν ἀμοιβαία ἀδελφοκτονία: ἐπεὶ δ' ἂν αὐτοκτόνως / αὐτοδάικτοι θάνωσι (στ. 734-735). Διόλου τυχαῖο δὲν εἶναι ὅτι ἡ «ἐρμηνευτικὴ» φωνὴ τοῦ Χοροῦ εἶναι ἰδιαίτερα τονισμένη ἀπὸ τὸν στίχο 677 καὶ ἐξῆς, ἰδίως στὸ δεύτερο στάσιμο, ὅπου οἱ γυναῖκες διαβλέπουν μὲ ἀκρίβεια τὴν κατάληξη τῶν Λαβδακιδῶν καὶ τὴν τελικὴ ἠθικὴ ταύτιση τῶν δύο ἀδελφῶν.⁵⁵ Πρόκειται, λοιπόν, γιὰ ἕναν Χορὸ ὁ ὁποῖος διαθέτει σαφέστατα «ἐνόραση», τὴν καρδίαν τερασκόπον τῶν Γερόντων τοῦ Ἀγαμέμνονα ἢ τὸ δυσοίωνα προαίσθημα τῶν Φυλάκων στοὺς Πέρσες,⁵⁶ ἐνῶ συνάμα παραπέμπει καὶ στὴν ἐκστατικὴ παραφορὰ τῆς Κασσάνδρας. Μανικὴ παραφορὰ διέπει στὴ συνέχεια τὸν θρηνο τῶν γυναικῶν στὴν ἔξοδο: ὁ Χορός, καθὼς κλαίει τοὺς δύο ἀδελφούς, αὐτοχαρακτηρίζεται ὡς θιᾶς, δηλαδὴ μαινάδα (στ. 836).⁵⁷ Ἐδῶ λοιπὸν ἀναδεικνύεται καὶ μιὰ ἐπιπλέον, οὐσιώδης πτυχὴ τῆς γυναικειᾶς ταυτότητάς του· καθὼς ὑπογραμμίζει ἡ Froma Zeitlin: «Ὁ ἀποκλεισμὸς τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὸ ἐπίκεντρο τῆς ἀνδροκρατούμενης δημόσιας ζωῆς φαίνεται νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη πρόσβασή τους σ' ἐκεῖνες τὶς δυνάμεις ποὺ βρίσκονται πέρα ἀπὸ τὸν ἔλεγχο τῶν ἀνδρῶν, στίς ἐξωγενεῖς ἐκεῖνες δυνάμεις, οἱ ὁποῖες πραγματοποιοῦν αἰφνίδιες εἰσορμήσεις στίς ζωὲς τῶν ἀνθρώπων, ἀνατρέποντας ὅλες τὶς συνήθειες τοὺς παραδοχῆς.»⁵⁸

Ἐπιστρέφουμε ἄρα ἐδῶ στὸ κεντρικὸ ζήτημα ποὺ θέσαμε ἤδη νωρίτερα: κατὰ πόσον δηλαδὴ ὑπονομεύει τὸ κύρος τοῦ Χοροῦ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀποτελεῖται ἀπὸ πρόσωπα ποὺ δὲν βρίσκονται στὸ ἐπίκεντρο τῆς δημόσιας ζωῆς καὶ τῆς λήψης ἀποφάσεων στὴν πόλη, ὅπως οἱ γέροντες ἢ (ἀκόμη πιὸ ἐμφατικά) οἱ παρθένοι. Ἀκολουθώντας ἐδῶ τὴν ἀνάλυση τοῦ Simon Goldhill, θὰ πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ δεχθοῦμε πῶς, ἐνῶ ἀναγνωρίζουμε συλλογικὴ σοφία στὸν Χορὸ, τοῦτο δὲν ἀποκλείει νὰ φαντάζει αὐτὴ ἐνίοτε ἀνεπαρκῆς ἢ καὶ νὰ μὴν ἀνταποκρίνεται, ἐνδεχομένως, σὲ ὅλες τὶς πτυχὲς ποὺ παρουσιάζει τὸ ἐκάστοτε ζήτημα. Ὡστόσο, καθὼς σημειώνει ὁ Goldhill, δὲν παύει νὰ κινητοποιεῖται μιὰ συλλογικὴ φωνὴ ποὺ ἀποπνέει αὐθεντία, γνώση ἢ στοχαστικὸ βάθος. Ἡ παρακαμπτήρια ὁδὸς μὲσω τοῦ «Ἄλλου» (τῶν γυναικῶν, τῶν γερόντων, τῶν ξένων τοῦ ἐκάστοτε Χοροῦ),

54. Σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα αὐτὸ τῆς διαφορικῆς γνώσης τοῦ μέλλοντος, βλ. Mastronarde, *The Art of Euripides*, σ. 98.

55. Βλ. Marinis, «Seeing sounds», σ. 49-52. Ἡ μαντικὴ ἀποτελεῖ ἐξἄλλου θέμα ποὺ διατρέχει τὸ ἔργο συνολικά. Ἐν προκειμένῳ ἀξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ πῶς οἱ πλέον ἀξιόπιστοι φορεῖς μαντικῆς ἰκανότητάς εἶναι ὁ Τειρεσίας (μὴ κατονομαζόμενος, ὡστόσο: βλ. στ. 24-29) καὶ ὁ Ἀμφιάραιος. Ἀσφαλῶς καὶ ὁ Ἐτεοκλῆς χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἐρμηνευτικὴ εὐστοχία στὴ Σκηνῇ τῶν Ἀσπίδων καὶ ἐπίσης συνειδητοποιεῖ τὴν ἀληθινὴ σημασία τῆς Ἀρᾶς, ὅμως δὲν αἴρεται στὸ ἐπίπεδο τοῦ Ἀμφιάραιου. Τὰ ἐπιτυχεῖ ἀπομαντεύματα τοῦ Ἐτεοκλῆ ἐντάσσονται στὸ πλαίσιο μιᾶς ἐρμηνευτικῆς προσπάθειας ἢ ὁποῖα τελικά, στὸ ἔβδομο ζεῦγος, καταρρέει. Βλ. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield*, σ. 44-49 (γενικὲς ἐπισημάνσεις) καὶ 55-160 (ἀναλυτικὰ γιὰ τὴ Σκηνῇ τῶν Ἀσπίδων)· ἐπίσης, Pierre Judet de la Combe, «Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle», *Études de littérature ancienne* 3, Paris, 1987, σ. 57-79.

56. Ἀγ. 975-977· Πέρσ. 9-11.

57. Σχετικὰ μὲ τὴ μεταφορὰ αὐτὴ βλ. Marinis, «Dionysiac metaphor», σ. 34-36.

58. Froma I. Zeitlin, «Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama», *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago, σ. 341-374: 357.

τὴν ὁποία ἐπιλέγει ἢ τραγωδία, ἀποτελεῖ ἐντέλει ὀργανικὸ στοιχεῖο τῆς σοφίας ποὺ ἀξιώνει γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς ὡς δραματικὸ εἶδος.⁵⁹ Ἡ ἔκφραση τοῦ Χοροῦ στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ἐνσωματώνει ἀκριβῶς τὴν ἰσχυρὴ αὐτὴ ἔνταση ἐνὸς λόγου ποὺ ἀφ' ἐνὸς ἐκφέρεται ἀπὸ τὸ περιθώριο τῆς δημόσιας ζωῆς ἀλλὰ μολαταῦτα διαθέτει αὐθεντία, τελετουργικὴ καὶ μυθικὴ.

7. Ἐκπροσωπεῖ ὁ Χορὸς τὴν πόλη;

Ἐφθασε ἡ στιγμή νὰ διατυπώσουμε εὐθέως πλέον τὸ ἐρώτημα ποὺ συνιστᾶ καὶ τὸ κεντρικὸ ζητούμενο τῆς μελέτης μας, δηλαδὴ κατὰ πόσον ἐκπροσωπεῖ ὁ Χορὸς τὸν «ἄμαχο πληθυσμὸ» ἢ τὴν πόλη γενικῶς. Σὲ μία πρώτη προσέγγιση, θὰ ἀπαντούσαμε ὅτι ἐκπροσωπεῖ τὶς γυναῖκες τῶν Θηβῶν μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἀγωνία τους γιὰ τὴν ἐπιβίωση τοῦ οἴκου καὶ τοῦ γένους, τὴ διαδοχὴ τῶν γενεῶν ποὺ ἀπειλεῖται –μαζὶ μὲ τὴν ἐπιβίωση καὶ τὴν ἀξιοπρέπειά τους– ἀπὸ τὴν αἰχμαλωσία στὰ χέρια ἐνὸς ἑτεροφώνου στρατοῦ (στ. 170), ὅπως παρουσιάζεται κατὰ τρόπο ὑπερβολικὸ ὁ στρατὸς τῶν Ἀργείων. Χορὸς καὶ Ἐτεοκλῆς ἐκπροσωποῦν, λοιπόν, κατ' ἀρχὴν δύο ἀντιτιθέμενες, ἀλλὰ στὴν πραγματικὴ ἀλληλοσυμπληρούμενες πτυχὲς τῆς πόλεως. Κατὰ τὴν εὐμνημόνευτη διατύπωση τοῦ Clifford Orwin, οἱ γυναῖκες εἶναι «ἀπεσταλμένες ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ σφαῖρα», ἐνῶ «[ἡ] δικαιοσύνη τοῦ Ἐτεοκλῆ ταυτίζεται μὲ τὴν προσήλωσή του στὸ δημόσιο καθῆκον». Τὸ δραματικὸ ἔργο, ὡστόσο, καθὼς ἐπισημαίνει ὁ ἴδιος μελετητῆς στὴ συνέχεια, μᾶς διδάσκει πὼς τελικὰ «ἡ δικαιοσύνη ἀποτελεῖ κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν προσήλωση στὸ δημόσιο καθῆκον».⁶⁰ Ἡ ὀπτικὴ τοῦ Χοροῦ ἀντανακλᾶ, λοιπόν, πράγματι τὴν πόλη, ὅχι ὅμως κατὰ τρόπο ἀποκλειστικὸ ἢ μονοσήμαντο. Ἀπόψεις ὅπως ἐκείνη τοῦ Markus Gruber, ἐπὶ παραδείγματι, ποὺ φθάνουν νὰ θεωρήσουν ὅτι ἡ σύγκρουση στὸ τέλος δὲν διεξάγεται μεταξὺ τμημάτων τῆς πόλης, ἀλλὰ μεταξὺ πόλεως καὶ Ἐτεοκλῆ, μᾶλλον ἀστοχοῦν.⁶¹ Ἄν ἴσχυε αὐτὸ πράγματι, καὶ ἀπέβαινε ἐχθρὸς τῆς πολιτικῆς κοινότητος ὁ Ἐτεοκλῆς, τότε θὰ ἀπογυμνωνόταν πρακτικὰ ἀπὸ κάθε ἴχνος τραγικῆς ποιότητος. Τὸ ἔργο ὅμως δὲν καταλήγει στὴν τελεσίδικη ἠθικὴ ἀποκαθήλωση τοῦ ἡγεμόνα τῶν Θηβῶν, ἀλλὰ ἀσφαλῶς καὶ στὴν ἀνάδειξη τοῦ τραγικοῦ του ἀναστήματος. Μὲ ἀδιάπτωτη ἔμφαση, παράλληλα, στὴ μανικὴ, αὐτοκαταστροφικὴ του πλευρά, καθὼς καὶ μὲ ἀναγωγὴ στὶς ἀπώτερες χρονικὰ αἰτίες ποὺ ὀδηγοῦν στὸν ἀφανισμὸ τοῦ γένους τοῦ Λαΐου.

Θὰ πρέπει, παρὰ ταῦτα, νὰ τεθεῖ διερευνητικὰ καὶ τὸ ἀντίστροφο ἐρώτημα: σὲ ποιὸν βαθμὸ ἄραγε θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Ἐτεοκλῆ ἡ ἐκπροσώπηση τῆς πόλης; Ἐδῶ θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ ἀποκλεισθεῖ ἐξ ἀρχῆς ἡ ἀντίληψη ποὺ θέλει τὸν βασιλιᾶ νὰ σώζει τὴν πόλη χάρις στὴν ἐπιλογὴ του νὰ σταθεῖ ὡς ὑπερασπιστῆς στὴν ἔβδομη πύλη. Πρόκειται γιὰ τὴ θεωρία τῆς ἐθελούσιας θυσίας (ἢ «θυσιαστικοῦ θανάτου»: *Opfertod*),

59. Simon Goldhill, «Collectivity and otherness - The authority of the tragic chorus: Response to Gould», Silk (ἐπιμ.), *Tragedy and the Tragic*, σ. 244-256. Βλ. ἐπίσης, Foley, «Choral identity in Greek tragedy», σ. 20-22· Mastronarde, *The Art of Euripides*, σ. 88-152, 114-121· Χουρμουζιάδης, *Ὁ Χορὸς στὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ δράμα*, ἰδίως σ. 40-42.

60. Clifford Orwin, «Feminine justice. The end of the *Seven Against Thebes*», *Classical Philology* 75 (1980), σ. 187-196: 191.

61. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, σ. 188-209, ἰδίως 192.

θεωρία ὅμως ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ ἀπὸ τὸ κείμενο. Ὁ Ἐτεοκλῆς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παραλληλισθεῖ μὲ τὸν Μενοικέα τῶν Φοινισσῶν· ἂν ἴσχυε κάτι ἀνάλογο θὰ ὑπῆρχαν σχετικὲς κειμενικὲς ἐνδείξεις ὅπου θὰ δηλωνόταν πὼς χάρη στὴν ὑπεράσπιση τῆς ἑβδομῆς πύλης ἀπὸ τὸν ἡγεμόνα σώθηκε τελικὰ ἡ Θήβα.⁶² Οὔτε ἐπίσης παρέχει ἱκανοποιητικὴ ἐρμηνεῖα ἡ «μεταμφιεσμένη», τρόπον τινά, ἐπιβίωση τῆς θεωρίας αὐτῆς, κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ἐτεοκλῆς συνειδητοποιεῖ –μόνος αὐτός– τὸ ἄφευκτο τοῦ πεπρωμένου του καὶ ἐντέλει ἐνεργεῖ «λογικὰ» ἀρνούμενος νὰ ἀκούσει τὶς γυναῖκες, καθὼς ἔχει, ὑποτίθεται, «ρεαλιστικὰ» συνειδητοποιήσει πὼς δὲν ὑφίσταται ὁδὸς διαφυγῆς.⁶³ Ἡ προσήλωση στὴν ὀπλιτικὴ τιμὴ, καθὼς καὶ ἡ ἀπουσία δειλίας, ἀναντίρρητα συντελοῦν στὴν ἀνάδειξη τοῦ τραγικοῦ ἀναστήματος τοῦ πρωταγωνιστῆ, ὅμως δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ τὸν δικαιώσουν. Τὸ μέγεθος τοῦ μιάσματος ἐντέλει θὰ σημαδέψει ἀνεξάλειπτα τὴν ἀπόφασή του: ἡ προφανῆς «ἀδυναμία νὰ συλλάβει τὴ βαρύτητα τῆς ἀδελφοκτονίας»⁶⁴ τὸν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ σώφρονα καὶ ὑπεύθυνου ἡγεμόνα. Βεβαίως – καὶ ἄς τὸ τονίσουμε αὐτό– ὀριστικὴ ἐρμηνεῖα τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ Ἐτεοκλῆ καὶ τοῦ αἰτιατικοῦ πλέγματος πού τὴν καθορίζει δὲν μᾶς παρέχεται στὸ ἔργο.⁶⁵

Μεταθέτοντας ἐδῶ τὴν προσοχή μας ἀπὸ τὸν Ἐτεοκλῆ στὸν Χορό, θὰ διαπιστώσουμε πὼς, ἂν ὁ Ἐτεοκλῆς διέπεται ἀπὸ τὴ μονότροπη προσήλωση στὴν ὀπλιτικὴ τιμὴ, οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ ἐκπροσωποῦν τὶς συμπληρωματικὲς, τρόπον τινά, ἀξίες τῆς πόλης, δηλαδή ἐκείνες τοῦ γένους.⁶⁶ Γι' αὐτὸ καὶ ἡ παρέμβασή τους θέτει, κατὰ τρόπον πιεστικό, ζητήματα πού ἀναφέρονται ὄχι μόνο στὸ ἐθιμικὸ δίκαιο, ἀλλὰ καὶ στὴν ἴδια τὴ μοῖρα τῆς πόλεως. Ἀπὸ τὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* γνωρίζουμε ἐξἄλλου ὅτι ὁ φόνος συγγενοῦς μέσα στὸν βασιλικὸ οἶκο προκαλεῖ δυσεξάλειπτο μιάσμα, τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ ἐκδηλωθεῖ ὡς λοιμὸς πού θὰ πλήξει ὀλόκληρη τὴν πόλη. Θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ὑποστηρίξουμε, ἄρα, πὼς ἡ ὑπαρξὴ σθεναρῶν ἀντιτιθέμενων ἀντιλήψεων σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο σωτηρίας τῆς πόλεως μπορεῖ νὰ ἀποτιμηθεῖ ὡς στοιχεῖο πού ἀντανανκᾶ τὴν πολιτικὴ διαδικασία στὸ πλαίσιο τῆς δημοκρατίας, ἐνῶ ἐπιπλέον –ἐφ' ὅσον μιλοῦμε γιὰ δημόσια παρέμβαση τῶν γυναικῶν– συνειδητὰ τὴ διευρύνει. Ἰπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια θὰ πρέπει νὰ δοθεῖ ἔμφαση στὸ γεγονὸς πὼς ἔχουμε συνομιλία, πρακτικὰ ἐπ' ἴσοις ὅροις, μὲ τὸν ἡγεμόνα: ὁ Ἐτεοκλῆς ἐμπλέκεται, ἔστω ὄχι ἠθελημένα, σὲ μιὰ συζήτηση μὲ τὸν Χορό, ἡ ὁποία, παρὰ τὸ ἐπιθετικὸ ἀρχικὰ ὕφος του, ἐξελίσσεται σὲ ἀπόπειρα τῶν γυναικῶν νὰ τὸν μεταπεισοῦν. Ἐννοεῖται πὼς ἡ «διαβούλευση» αὐτὴ δὲν συνδέεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ δημόσια σφαῖρα, ἀλλὰ ἀφορμᾶται ἀπὸ τὴν καχεξία τοῦ βασιλικοῦ οἴκου. Σὲ ἓνα ἔργο, ὡστόσο, ὅπου δημόσια καὶ ἰδιωτικὰ πράγματα βρίσκονται σὲ ἐπικίνδυνη καὶ ἀξεδιάλυτη σύμπλεξη, εὐλόγο εἶναι νὰ μὴν μπορεῖ νὰ γίνῃ συζήτηση ἐπὶ

62. Βλ. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield*, σ. 161-168.

63. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ὑποστηρίχθηκε πολὺ πρόσφατα ἀπὸ τὸν Stuart Lawrence, *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2013, σ. 51-69: 68.

64. Ὁ.π., σ. 65.

65. Βλ. Hermann, «Eteocles' decision», σ. 68-70· σχετικὰ μὲ τὸν συνδυασμὸ ὑπερφυσικοῦ καθορισμοῦ καὶ ἀνθρώπινης εὐθύνης, βλ. καὶ A. L. Brown, «Eteocles and the chorus in the *Seven Against Thebes*», *Phoenix* 31 (1977), σ. 300-318: 312-314· ἐπίσης, N. J. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2007, σ. 25-34, 158-161.

66. Ἀναφορικὰ μὲ τὴ σχέση πόλεως καὶ γένους, βλ. πρόσφατα Torrance, *Aeschylus, Seven against Thebes*, σ. 23-37.

ἀμιγῶς δημοσίου ἐπιπέδου. Ἐκεῖ ἐξάλλου ἡ κατάσταση εἶναι ὑπὸ ἔλεγχου: ἡ ἄμυνα τῆς πόλης (ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὴν ἑβδομὴ πύλη) ἔχει σχεδιασθεῖ ἀριστοτεχνικὰ καὶ ἔχει, ἐπιπλέον, τύχει θεϊκῆς ἐπικύρωσης, μὲ ἀποκορύφωμα τὴν ἐμβληματικὴ σύγκρουση στὴν τέταρτη πύλη, ἐκεῖνη τῆς Ὅγκας Ἀθηνᾶς.

8. Ἀντανακλάσεις τῆς δημοκρατικῆς διαδικασίας

Ἡ ὑποδειγματικὴ, στὸ πλαίσιο τῆς πρώιμης κλασικῆς τραγωδίας, δραματουργικὴ συνέργεια Χοροῦ καὶ πρωταγωνιστῆ στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ἔχει εὖστοχα ἀναδειχθεῖ ἀπὸ τὸν H. D. F. Kitto καὶ ἀποτελεῖ «κλειδί» γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου.⁶⁷ Ἐξίσου εὐγλωττὴ εἶναι καὶ ἡ σκηνοθετικὴ διάσταση, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὸ κείμενο: οἱ γυναῖκες τοῦ Χοροῦ καταλαμβάνουν, μὲ τὴν πάροδο, τὸ ἀνοιχτὸ ἔδαφος τῆς ὀρχήστρας, ἐνῶ ὁ Ἐτεοκλῆς, ποὺ εἰσέρχεται κατόπιν στὸν σκηνοκλῆτο χωρὸς, τίς πλησιάζει καὶ ἀπευθύνει σ' ἐκεῖνες τὸν λόγο. Κατ' ἀντίστοιχο τρόπο καὶ ὁ Ἀγγελιαφόρος μετὰ τὴ μάχη (στ. 792) προσέρχεται στὸν Χορὸ γιὰ νὰ τοῦ ἀνακοινώσῃ τὰ συμβάντα. Ὁ θεατρικὸς χωρὸς στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ὀρίζεται, ἐπομένως, σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Χοροῦ καὶ τὴν ἔλευση προσώπων πρὸς αὐτόν.⁶⁸

Εὐλόγα, λοιπόν, ἐξάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Χορὸς πράγματι λειτουργεῖ ὡς εἷς τῶν ὑποκριτῶν, γιὰ νὰ δανεισθοῦμε τὴ διατύπωση τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ ὁποῖος προκρίνει τὴ λειτουργικὴ σύνδεση τοῦ Χοροῦ μὲ τὴν ἐπὶ σκηνῆς δράση.⁶⁹ Εἷς τῶν ὑποκριτῶν, λοιπόν, ὄχι μόνον ἐπειδὴ διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο στὴν πρόωθηση τῆς πλοκῆς, ἀλλὰ καὶ ἐπιπλέον καθὼς ἐνσαρκώνει ἰδιαίτερη, διακριτὴ παρουσία, ἀνάλογη ἐκεῖνης ἐνὸς κεντρικοῦ δραματουργικοῦ συντελεστῆ.⁷⁰ Ὁ Χορὸς τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ἐκφράζει, πράγματι, διακριτὴ στάση ἀπέναντι στὰ τεκταινόμενα, διατηρεῖ τὴν οὐσιαστικὴ αὐτονομία του καὶ δὲν ἀντιδρᾷ ἀπλῶς σὲ ὅσα συμβαίνουν. Ταυτόχρονα, βεβαίως, παρέχει καὶ τὸ σταθερὸ πλαίσιο πάνω στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ μορφή τοῦ πρωταγωνιστῆ. Ὑπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια συγκροτεῖ μιὰ στοιχειακὴ παρουσία, σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν ὁποία διαγράφεται καὶ φωτίζεται ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς ὁ Ἐτεοκλῆς: «ὁ πρῶτος ἄνθρωπος στὴν εὐρωπαϊκὴ σκηνή».⁷¹

Μὲ ἀφετηρία τίς διαπιστώσεις αὐτές, ἀξίζει ἐδῶ νὰ διερωτηθοῦμε καὶ ἀναφορικὰ μὲ τὸ ἐκ πρώτης ὄψεως τυπικότερα «δημοκρατικὸ» στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου τραγικοῦ Χοροῦ, τὸ γεγονός δὲ δηλαδὴ ὅτι «προσομοιώνει» κατὰ κάποιον τρόπο τὸν ρόλο τῶν θεατῶν. Συγκεκριμένα, τὸν «προσομοιώνει» ὡς πρὸς τὸν συμβατικὸ ρόλο τῆς μακρόθεν ἐμπλοκῆς στὰ διαδραματιζόμενα, ποὺ ἀναλώνεται κατὰ κανόνα σὲ ἐκκλήσεις μετριοπάθειας ἢ προσπάθειες συμφιλίωσης, οἱ ὁποῖες ὅμως φέρουν σταθερὰ τὴ σφραγίδα τῆς ἀδυναμίας

67. Kitto, *Greek Tragedy*, σ. 53-55.

68. Graham Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, University of Chicago Press, Chicago, 2007, σ. 20-24.

69. Βλ. Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957, σ. 551-557· D. W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Clarendon Press, Oxford, 1968, σ. 193-194· Arbogast Schmitt, *Aristoteles, Poetik*, Akademie Verlag, Berlin, 2008, σ. 569.

70. Βλ. *Ποιητική* 18, 1456a 25-32 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦρον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ.

71. Kitto, *Greek Tragedy*, σ. 54.

ἢ τῆς ἀναποφασιστικότητας.⁷² Τοῦτο δὲν ἰσχύει, ὡστόσο, στὴν περίπτωση τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας: ἡ συμβατική «ἀδυναμία» τοῦ Χοροῦ εἶναι μὲν δεδομένη, ὅμως ἡ ἐμπλοκή του στὰ τεκταινόμενα εἶναι οὐσιαστική καὶ δὲν ἐξαντλεῖται σὲ «μετριοπαθεῖς» διατυπώσεις. Ἀντιθέτως, συνιστᾷ παρέμβαση καίριας σημασίας γιὰ τὴν τύχη τοῦ πρωταγωνιστῆ καὶ τῆς πόλης, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἀποτίμηση τοῦ πεπρωμένου τῶν Λαβδακιδῶν.

Ὁ παρεμβατικὸς ρόλος τοῦ Χοροῦ ὁδηγεῖ μάλιστα στὴν οἰκοδόμηση, ἔστω καὶ μὲ πολυάριθμα προσκόμματα, ἐνὸς «διαλόγου» μὲ τὸν Ἑτεοκλῆ. Ὁ «διάλογος» αὐτὸς μπορεῖ νὰ νοηθεῖ ὑπὸ τὸ πρῖσμα τῆς ἀνάλυσης τοῦ Goldhill, στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε νωρίτερα: ἡ χορική φωνὴ χαρακτηρίζεται, δηλαδή, ἀπὸ μιὰν ἔνταση μεταξὺ λόγου ἀφ' ἐνὸς ἔγκυρου, τελετουργικοῦ καὶ μυθικοῦ, καὶ ἀφ' ἐτέρου «μερικοῦ», πού ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη περίσταση καὶ ἐνίοτε ἐλέγχεται μεροληπτικός. Ἐπιπλέον, ἐνῶ ἡ ἀξιοποίηση τοῦ Χοροῦ συνεπάγεται προφανῶς τὴν κινητοποίηση μιᾶς συλλογικῆς φωνῆς μὲ ἀξιώσεις κύρους, ὡστόσο, καθὼς ἐκείνη περιβάλλεται ἀπὸ ἄλλες φωνές μὲ τὶς ὁποῖες ἐμπλέκεται σὲ διάλογο, ὑποχρεώνει τοὺς θεατὲς σὲ μιὰ διαρκῆ προσπάθεια (ἐπανα) προσδιορισμοῦ τῆς φωνῆς πού διαθέτει κῦρος μέσα στὸ δράμα. Ἐπιπρόσθετα, γεννᾷ τὸν εὐρύτερο προβληματισμὸ ἀναφορικὰ μὲ τὴ θέση τῆς αὐθεντίας, τῆς γνώσης καὶ τῆς παράδοσης στὸ πλαίσιο τῆς δημοκρατικῆς κοινωνίας.⁷³

Τὸ σχῆμα αὐτὸ βρῖσκει ἐφαρμογὴ στοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι δὲν ὑφίσταται μία καὶ μόνη υπεράσπιση, μία ἔγνοια γιὰ τὴν πόλη, ἀλλὰ τὸν ρόλο αὐτὸ μοιράζονται κατὰ τρόπο συμπληρωματικὸ Χορὸς καὶ Ἑτεοκλῆς. Δὲν πρέπει ἐδῶ, ἐπίσης, νὰ λησμονοῦμε πὼς ὅταν μιλοῦμε γιὰ τὴ Θήβα ἢ ἀντανάκλαση τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτείας δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ εἶναι πλήρης. Εἰδικότερα, πλήρης καὶ στεγανὴ διάκριση πόλεως καὶ γένους, δηλαδή πόλεως ὡς πολιτικῆς-στρατιωτικῆς ὄντοτητας καὶ γένους-οἴκου, ἰδίως στὴν περίπτωση τῶν Λαβδακιδῶν, δύσκολα μπορεῖ νὰ χαραχθεῖ ἐξαιτίας τῆς γενικότερης καχεξίας πού χαρακτηρίζει, στὴν ἀθηναϊκὴ τραγωδία, τὴν πόλη τῶν Θηβῶν, ἢ ὁποῖα, καθὼς ἔχει δεῖξει ἡ Zeitlin, παγίως προβάλλεται ὡς ἀντι-Ἀθήνα.⁷⁴ Παρουσιάζεται συγκεκριμένα ὡς ἡ χωροχρονικὴ ἐκείνη ἐπικράτεια ὅπου συμβαίνουν –ἰδίως σὲ συνάφεια μὲ τὶς κατηγορίες τοῦ γένους, τοῦ οἴκου καὶ τῆς αὐτοχθονίας– ὅσα ἀποκλείονται ἀπὸ τὴν εὐρυθμία καὶ τὴν αἴγλη πού ἀξιώνει γιὰ τὸν ἑαυτὸ της καὶ τὸ παρελθόν της ἢ πόλη τῶν Ἀθηνῶν. Χαρακτηριστικὴ πτυχή αὐτῆς τῆς καχεξίας εἶναι ἡ ὑπαρξὴ Θηβαίων ἡγεμόνων πού διεκδικοῦν ἀπόλυτη ἐξουσία γιὰ νὰ ἔλθουν σύντομα ἀντιμέτωποι μὲ τοὺς ἀνυπέρβλητους περιορισμοὺς πού ὀρθώνει στὴ διατήρησή της ἡ ἴδια ἢ ταυτότητά τους καὶ ὁ οἶκος τους.⁷⁵

72. Ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία εἶναι ἐκτεταμένη· ἀρκεῖ ἐδῶ νὰ παραπέμψουμε στὴν περιεκτικὴ ἀνάλυση τοῦ Mastronarde, *The Art of Euripides*, σ. 96.

73. Goldhill, «Collectivity and otherness», σ. 253-255.

74. Βλ. Froma I. Zeitlin, «Thebes: Theater of self and society in Athenian Drama», John J. Winkler – Froma I. Zeitlin (ἐπιμ.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton, 1990, σ. 130-167.

75. Εἰδικὰ γιὰ τὸν Ἑτεοκλῆ, βλ. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield*, 29-36. Πέραν τοῦ Ἑτεοκλῆ, πρβλ. βεβαίως τὸν Οἰδίποδα ἢ τὸν Πενθέα· σχετικὰ, Zeitlin, ὁ.π., σ. 144-150.

9. Συμπερασματικές σκέψεις

Βάσει τῆς ἀνάλυσης ποῦ προηγήθηκε, ἡ στάση τοῦ Χοροῦ κατὰ τὴν πάροδο δὲν θὰ πρέπει, λοιπόν, νὰ νοηθεῖ ὡς ἀντίφαση πρὸς τὴ μετέπειτα στάση του, ἀλλὰ ὡς συμπληρωματικὴ τῆς διάστασης. Τελικῶς, μόνο μὲ ὑπόβαθρο τὶς συγκινησιακὲς ἐκδηλώσεις τῶν γυναικῶν στὴν πάροδο, θὰ μπορούσαν νὰ τεθοῦν μὲ τρόπο τόσο ἐπείγοντα οἱ ἀντιρρήσεις τους γιὰ τὴν πορεία τοῦ Ἐτεοκλῆ πρὸς τὴν ἑβδομῆ πύλη: ζήτημα τὸ ὁποῖο ἐκ πρώτης ὄψεως δὲν ἀφορᾷ στὴν πόλη, παρὰ μόνο στὸ γένος, ὅμως στὴν πραγματικότητα ἀφορᾷ σαφῶς καὶ στὴν πόλη. Ἀξιοποιεῖται, λοιπόν, δραματουργικὰ ἕνας Χορὸς ποῦ ἐκφράζει αὐθεντικὰ τὴ μοῖρα καὶ τὶς ἀγωνίες τοῦ γυναικείου πληθυσμοῦ, μὲ τὸν ὁποῖο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ σταθερὰ ὁ μέσος θεατῆς ἐξαιτίας τῆς ὑπερβολῆς ποῦ διαπερνᾷ τὶς ἐκδηλώσεις του. Τὸ στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς συναρτάται ἀσφαλῶς καὶ μὲ τὴν ὀπτικὴ τοῦ ἀνδρικοῦ ἢ ἀντίστοιχα τοῦ γυναικείου κοινοῦ, τοῦ ὁποῖου ἡ παρουσία στὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου θεωρεῖται πλέον δεδομένη.⁷⁶ Φυσικὰ, ἐνδέχεται τὸ κοινὸ νὰ μὴν ταυτίζεται ἀδιάλειπτα μὲ τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ἀντιδρᾷ στὴ στάση τους καὶ στοὺς γνήσιους φόβους ποῦ μὲ πηγαία ἀμεσότητα ἐξωτερικεύουν.⁷⁷ Ἄν μὴ τι ἄλλο, εἶναι σὲ θέση νὰ ἀναγνωρίσει τὴν αὐθεντικότητα καὶ τὸ νόημα τῆς γυναικείας ἀντίδρασης. Ἐπιπλέον, οἱ φωτοσκιάσεις στὴ διαγραφή τοῦ χαρακτήρα τοῦ Ἐτεοκλῆ συμπληρώνουν τὴ σύνθετη διαλεκτικὴ τοῦ ἔργου. Μιὰ διαλεκτικὴ ἢ ὁποῖα ἐγείρει σειρὰ ζητημάτων χωρὶς νὰ προσφέρει προφανεῖς λύσεις. Δὲν θὰ ἦταν σκόπιμο, ἐπομένως, οὔτε νὰ ὑπερτονίσουμε τὴ σημασία συγκεκριμένων πτυχῶν τοῦ ἔργου οὔτε νὰ παραβλέψουμε τὴν κλίμακα τῶν ἀποχρώσεων ποῦ διακρίνουν τὴ σύμπλεξη τοῦ δραματικοῦ ὅλου. Πλήρης καὶ ὀριστικὴ «λύση» τοῦ τραγικοῦ κόμβου ἐξάλλου δὲν παρέχεται καί, ἐπιπλέον, ἂν ἀναζητηθεῖ πέραν ἑνὸς ὁρίου, ἐλλοχεύει ὁ κίνδυνος τῆς ἐρμηνευτικῆς ὑπεραπλούστευσης. Ἐντέλει, ἡ τραγικὴ διαλεκτικὴ τοῦ ἔργου θέτει τὰ ζητήματα ἐς τὸ μέσον, ὡς ἀντικείμενο δημόσιου προβληματισμοῦ κατὰ τὸ πνεῦμα τῆς δημοκρατίας.

76. Βλ. τώρα David Kawalko Roselli, *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, University of Texas Press, Austin, 2011, σ. 158-194.

77. Πρβλ. Calame, «Choral polyphony», σ. 38-40.

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Σκηνικές αναπαραστάσεις της κοινοβουλευτικής ζωής στην κωμωδία του 19ου αιώνα

Η ανακρίνιση θα κινηθεί σ' έναν σχετικά διερευνημένο χώρο, αυτόν της πολιτικής κωμωδιογραφίας του 19ου αιώνα, και θα εστιάσει στα έργα που τοποθετούν σε πρώτο πλάνο τη διακωμώδηση της λειτουργίας του κοινοβουλευτικού θεσμού στην Ελλάδα.¹

Σκοπός της ενασχόλησης με τα συγκεκριμένα έργα είναι να ανιχνεύσει την παρουσία της σχέσης που ενδεχομένως συνδέει τις σκηνικές αναπαραστάσεις της κοινοβουλευτικής ζωής με τις πολιτικές συγκυρίες που τις προκάλεσαν και, όσο είναι δυνατόν, να διερευνήσει τον χαρακτήρα της.

Θα μας απασχολήσουν δύο ομάδες έργων: η πρώτη περιλαμβάνει τα έργα που γράφτηκαν γύρω στο 1844, ενώ η δεύτερη εκείνα τα οποία γράφτηκαν αμέσως μετά το 1864. Και οι δύο ομάδες έργων σχετίζονται με τις εξεγέρσεις που οδήγησαν το ελληνικό πολιτικό σύστημα από την απόλυτη μοναρχία στη συνταγματική μοναρχία, το 1843-44, και στη βασιλευόμενη δημοκρατία, ή «δημοκρατική βασιλεία», κατά την επικρατέστερη ορολογία της εποχής, το 1864.²

Δύο από τα έργα, τα *Δημαιρεσιακά* του Μιχαήλ Νικολάου Σισίνη και ο *Πρωθυπουργός* του Αλέξανδρου Σούτσου, αναφέρονται σε γεγονότα που συνέβησαν πριν από την εξέγερση της 3ης Σεπτεμβρίου και την παραχώρηση του Συντάγματος.

Το έργο του Σισίνη δημοσιεύτηκε το 1848,³ όμως αντλεί την έμπνευσή του από τον Νόμο περί συστάσεως των Δήμων του 1833-34 και από τις εκλογές που διενεργήθηκαν την περίοδο 1834-37 για την ανάδειξη δημάρχων.⁴ Πρόκειται για τον νόμο της Αντιβα-

1. Βλ. ενδεικτικά: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, Η πολιτική και το θέατρο*, Πορεία, Αθήνα, 1997· της ίδιας, «Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη», Καίτη Αρώνη-Τσίχλη – Λύντια Τρίχα (επιμ.), *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του. Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2000, σ. 696-657· Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αιώνα. Μια πρώτη προσέγγιση», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Παράβασις – Μελετήματα* 2, Ergo, Αθήνα (2002), σ. 121-132.

2. Αλ. Σβώλος, *Τα ελληνικά Συντάγματα, 1833-1972*, Στοχαστής, Αθήνα, 1972· Γεώργιος Χ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές στην Ελλάδα 1864-1909. Ιδεολογία και πράξη της καθολικής ψηφοφορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1991, σ. 74.

3. Μιχαήλ Νικολάου Σισίνης, *Τα Δημαιρεσιακά*, κωμωδία διηρημένη εις πράξεις πέντε, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις, 1848.

4. Βλ. *Νόμος περί συστάσεως των Δήμων*, εκ της Βασιλικής Τυπογραφίας, εν Ναυπλίω, 1834. Ανα-

σιλείας που έδινε τη δυνατότητα στους πολίτες να συμμετάσχουν στην τοπική διοίκηση ως εκλέκτορες.⁵

Ο Σισίνης μιλά εγκωμιαστικά στο προοίμιο του έργου για τον νόμο.

Όλοι [γράφει] επευφήμουν τας περιλαμπρείς αρετάς του, εξ ων έμελλον, τω όντι να πηγάζουν, ως εκ του φιλελευθέρου του, άπειρα και μεγάλα συμφέροντα, τείνοντα εις την ευδαιμονίαν της ελληνικής κοινωνίας.⁶

Αυτόν τον νόμο, γράφει ο συγγραφέας, κάποιιοι τον αντιμετώπισαν με θρησκευτικό σεβασμό. Υπήρξαν όμως και κάποιιοι «σπουδαιάρχαι, πανούργοι, κακοήθεις, ιδιοτελείς και ασυνείδητοι», οι οποίοι αντί να συμμορφωθούν, όπως επέβαλλε «το δίκαιον, ο ορθός λόγος και το συμφέρον της πολιτείας, μετεχειρίσθησαν πάντα σκανδαλώδη τρόπο, εκ της ευκαιρίας ταύτης, προς επιτυχίαν του ιδίου συμφέροντός των».⁷

Πράγματι, αυτό ακριβώς κάνει ο Κέρβερος, υποψήφιος για το δημαρχιακό αξίωμα στο έργο του Σισίνης: προσπαθεί με μαχαίρια, πιστόλες, σουγιάδες, ρόπαλα,⁸ με νοθεία κάθε είδους,⁹ εκβιασμούς,¹⁰ κολακείες, υποσχέσεις και εκμαυλισμούς¹¹ να εξασφαλίσει την εκλογή του και να διατηρήσει τη θέση του στην κοινωνική ιεραρχία.¹²

Τουλάχιστον δύο φορές δηλώνεται ο λόγος που διεκδικεί με κάθε μέσο και τρόπο τη δημαρχιακή θέση. Ο Κέρβερος δεν φλέγεται για το αξίωμα, αλλά γνωρίζει «ότι ευρισκόμενός τις χωρίς θέσιν, αύριον εξαφνίζεται, και του έρχεται δύο παραδιών άνθρωπος και τον καρβαλικεύει στο σβέρκο και ένας φιλότιμος, δεν ημπορεί να υποφέρει βέβαια τα παράξενα ταύτα».¹³

Αυτόν ακριβώς τον φόβο φαίνεται να καταγγέλλει ο Σισίνης μέσα από τη διογκωμένη αρνητική εικόνα του πρωταγωνιστή του. Με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο καταγγέλλει την επινοητικότητα με την οποία τοπικές ηγετικές ομάδες χρησιμοποίησαν έναν κοινοβουλευτικό θεσμό, την απαρχή του αντιπροσωπευτικού συστήματος, για να διατηρηθούν στην εξουσία.¹⁴ Τα συμπεράσματα στα οποία έχει καταλήξει η σύγχρονη ιστορική έρευνα, όσον αφορά τους εκλογικούς ανταγωνισμούς για τη διεκδίκηση του δημαρχιακού

λυτική παρουσίαση του θέματος στις μελέτες: Νικόλαος Πανταζόπουλος, «Georg Ludwig von Maurer. Η προς ευρωπαϊκά πρότυπα ολοκληρωτική στροφή της νεοελληνικής νομοθεσίας», *Επιστημονική Επετηρίς Σχολής των Νομικών και Οικονομικών Επιστημών Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 13/β (1966-69) [Τιμητικός τόμος υπέρ Ηλία Γ. Κυριακοπούλου], σ. 1341-1508, βλ. ειδικά στις σ. 246-276 από το Ανάπτυπο (1968), και του ίδιου, *Ο Ελληνικός κοινοτισμός και η νεοελληνική κοινοτική παράδοση*, εκδ. Παρουσία, Αθήνα, 1993.

5. Στη διαδικασία της εκλογής δεν συμμετείχαν όλοι οι πολίτες, αλλά μόνο οι «μάλλον φορολογούμενοι», βλ. *ό.π.*

6. «Προοίμιον επί της κωμωδίας», *Δημαιρεσιακά*, σ. 7-8.

7. *Ό.π.*, σ. 8.

8. *Δημαιρεσιακά*, βλ. πράξη Α': σκηνή α', θ', πράξη Δ': σκηνή ιγ', πράξη Ε': σκηνή ε'.

9. *Ό.π.*, βλ. πράξη Α': σκηνή α', πράξη Β': σκηνή ι', γ', ζ', θ', πράξη Δ': σκηνή ε', πράξη Ε': σκηνή στ'.

10. *Ό.π.*, βλ. πράξη Β': σκηνή ε', στ', πράξη Δ': σκηνή ζ'.

11. *Ό.π.*, βλ. πράξη Α': σκηνή ια', πράξη Γ': σκηνή ι'.

12. *Ό.π.*, βλ. πράξη Ε': σκηνή α'.

13. *Ό.π.*, βλ. πράξη Γ': σκηνή α'.

14. Ο ίδιος εξάλλου πρέπει να γνώριζε εκ των ένδον αυτές τις πρακτικές, καθώς ανήκε σε μία από τις μεγαλύτερες οικογένειες προκρίτων της Πελοποννήσου.

αξιώματος, επιβεβαιώνουν τις καταγγελίες του κωμωδιογράφου.¹⁵ Ωστόσο, ο Σισίνης δεν ασκεί κριτική στο τιμηματικό εκλογικό σύστημα, το οποίο, ενώ είχε δημιουργηθεί με στόχο να αναχαιτίσει τον δεσποτισμό των προεστών, είχε το αντίθετο αποτέλεσμα: η τοπική διοίκηση έπεφτε πάλι στα χέρια ακριβώς των προεστών και των οπλαρχηγών.¹⁶

Επίσης, ο Σισίνης δεν δίνει ένα ξεκάθαρο τέλος στο έργο του. Δεν υπάρχει νικητής και ηττημένος. Το έργο θα μπορούσε να συνεχίζεται επ' άπειρον, «εις κάθε καιρόν»,¹⁷ όπως λέει ο συγγραφέας, και, ενδεχομένως, οι σύγχρονοι της έκδοσής του θα αναγνώρισαν στις τακτικές που χρησιμοποιήθηκαν στον Δήμο του Κέρβερου, τις τακτικές της ένοπλης βίας και νοθείας που εδραιώθηκαν μετά την ψήφιση του Συντάγματος.¹⁸

Ο Πρωθυπουργός του Αλέξανδρου Σούτσου δημοσιεύτηκε το 1843 και αναφέρεται στα τότε πρόσφατα γεγονότα, στην τελευταία πράξη του δράματος πριν από την εξέγερση του 1843 και την παραχώρηση Συντάγματος τον επόμενο χρόνο.¹⁹

Αντικείμενο του «πολιτικού δράματος», όπως χαρακτηρίζει το έργο του ο ίδιος ο Σούτσος, είναι οι χειρισμοί ενός υπουργού προκειμένου να διεκδικήσει τη βασιλική εύνοια για να γίνει υπουργός εσωτερικών και πρόεδρος του υπουργικού συμβουλίου, δηλαδή πρωθυπουργός.

Από τη θέση αυτή θα συμβάλει στη διαιώνιση των προβλημάτων και της διαφθοράς, μέχρι την ώρα που θα χάσει την αυλική εύνοια και τα προνόμιά της και θα απειληθεί από τον εξοργισμένο λαό.

Ο Σούτσος, δημοκράτης από πεποίθηση, όφειλε το ιδεώδες του περί διακυβέρνησης στη δυτική φιλελεύθερη παιδεία του, και στον Πρωθυπουργό εκφράζει αυτά τα ιδεώδη, διακηρύσσοντας αντιπροσωπευτικές θέσεις της πιο ριζοσπαστικής ομάδας των «συνταγματικών», όπως χαρακτηρίζονταν εκείνοι που ήθελαν αντιπροσωπευτική κυβέρνηση με την εγγύηση ενός Συντάγματος.²⁰

Από αυτή τη θέση ασκεί δριμύτατη κριτική στους μετριοπαθείς πολιτικούς, σε εκείνους, δηλαδή, που ισχυρίζονταν ότι η Ελλάδα ήταν ανώριμη να κυβερνηθεί συνταγματικά.²¹ Ένας από αυτούς, ο τελευταίος πρωθυπουργός πριν από την Επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου, ο Δημήτριος Χρηστίδης, υπήρξε το ζωντανό πρότυπο για τον Πονηρίδη, τον πρωθυπουργό του δράματος.²²

15. John A. Petropoulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους στο ελληνικό βασίλειο (1833-1843)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1985, σ. 525-530.

16. Το τιμηματικό σύστημα των Βαυαρών για τις δημοτικές εκλογές διατηρήθηκε και στο Σύνταγμα του 1844. Η κατάργησή του, το 1864, ολοκλήρωσε τον εκδημοκρατισμό του εκλογικού δικαιώματος και αποτέλεσε παγκόσμια πρωτοπορία· βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές στην Ελλάδα*, σ. 74-77.

17. «Προοίμιον επί της κωμωδίας», *Δημαιορησιακά*, σ. 10.

18. Για τη χρήση «θεμιτών» και «αθέμιτων» μέσων επηρεασμού των ψηφοφόρων με στόχο τη διασφάλιση ευνοϊκού αποτελέσματος, ως γενικευμένη τακτική καθ' όλη τη διάρκεια της οθωνικής περιόδου βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές στην Ελλάδα*, σ. 43-44, 337-360, 377-383, 390.

19. Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο πρωθυπουργός και Ο αντίπαλος ποιητής*, δράματα πολιτικά, εν Βρυξέλλαις, 1843. Ο Πρωθυπουργός αναφέρεται συγκεκριμένα στα γεγονότα που ακολούθησαν την παραίτηση του Μαυροκορδάτου, τον Αύγουστο του 1841· βλ. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος*, σ. 46-47· Petropoulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους*, σ. 531 κ.ε.

20. Petropoulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους*, σ. 362-364.

21. Για την αντιπαράθεση ανάμεσα σε ριζοσπάστες και μετριοπαθείς, βλ. *ό.π.*

22. Γενικότερα, όμως, όπως επισημαίνει και η Δελβερούδη, «ο Σούτσος συνθέτει την εικόνα του

Παράλληλα, ο Σούτσος προσδιορίζει επακριβώς τον ιδεολογικό χώρο της έμπνευσής του, αποκηρύσσοντας τις ιακωβινικές επαναστατικές πρακτικές από φόβο μην τυχόν και εμφανιστεί και στην Ελλάδα το «τέρας του 1793».²³

Πράγματι, το έργο τελειώνει με τη σωτήρια επέμβαση του λόγιου δημοκράτη Αγαθόβουλου, ο οποίος επιβάλλει την τάξη στο εξεγερμένο πλήθος, επισημαίνοντας ότι η παροχή Συντάγματος και η σύγκληση Βουλής δεν μπορεί να γίνει με βίαια μέσα.

Τα δύο επόμενα έργα, *Του Κουτρούλη ο Γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και το *Συνταγματικόν σχολείον* του Αλέξανδρου Σούτσου αποτελούν το πρώτο σχόλιο στις συνέπειες της συνταγματικής εξέγερσης της 3ης Σεπτεμβρίου 1844.²⁴

Η απομάκρυνση των ετεροχθόνων από τη νομή της κρατικής εξουσίας έφερε στην επιφάνεια «το θεμελιώδες ρήγμα»²⁵ της ελληνικής κοινωνίας, ανάμεσα σε αυτόχθονες και ετερόχθονες, και έθιξε προσωπικά ένα από τα επιφανέστερα μέλη των τελευταίων, τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή.²⁶ Ο *Γάμος του Κουτρούλη*, το έργο που εξέδωσε το 1845, αναφέρεται σε αυτά τα γεγονότα και κρίνει, όπως και ο Σούτσος, τις πολιτικές εξελίξεις από την οπτική του καλλιεργημένου Φαναριώτη. Οι ομοιότητες, ωστόσο, σταματούν εδώ.

Θέμα του έργου, όπως ξέρουμε, είναι η ιστορία του Κουτρούλη, ενός Συριανού ράπτη. Ο Κουτρούλης αξιοποιεί την πρόσβαση στα κρατικά αξιώματα, την οποία υποτίθεται ότι προσφέρει το αντιπροσωπευτικό σύστημα, για να γίνει υπουργός σε χρόνο

πρωθυπουργού μέσα στο πλαίσιο της απόλυτης μοναρχίας. Ο Πονηρίδης είναι το απόσταγμα όσων διορίστηκαν στο πρωθυπουργικό αξίωμα κατά τη διάρκεια της πρώτης οθωνικής δεκαετίας» (Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος*, σ. 47).

23. Γενικά το «τέρας» αυτό όλοι το φοβόντουσαν, συνταγματικοί, αντισυνταγματικοί, μετριοπαθείς ή ριζοσπάστες· βλ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, *Η γηραιά σελήνη, Η βιομηχανία στην Ελλάδα 1830-1940*, Θεμέλιο, 1993, σ. 373-374.

24. Η πρώτη έκδοση της κωμωδίας του Ραγκαβή πραγματοποιήθηκε με ψευδώνυμο: Χρηστοφάνους Νεολογίδου, *Του Κουτρούλη ο γάμος*, κωμωδία, εκ της τυπογραφίας Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις, 1845· Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο περιπλανώμενος, άσμα τέταρτον και τελευταίον, Το συνταγματικόν σχολείον*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, *Διθύραμβος προς τον λαόν της ελευθέρας και δούλης Ελλάδος, Αι Αθήναι, ελεγείον, και Ο Μαραθών*, ηρωελεγείον, τ. Β', εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις, 1852.

25. «Το ρήγμα αυτό έγινε αντιληπτό ως πολιτισμική, πολιτική και οικονομική εχθρότητα, ως πολιτισμική αντίσταση των αυτοχθόνων στον δυτικό λόγο της εκκοσμίκευσης και της ορθολογικοποίησης, που εξέφραζαν οι ετερόχθονες» (Γεώργιος Κόκκινος, «Τα ελληνικά Συντάγματα και η ιδιότητα του πολίτη (1844-1927). Απόπειρα ιστορικής επισκόπησης», *Μνήμων* 19 (1997), σ. 73-108, ειδ. σ. 86, [http://epublishing.ekt.gr/el/7306/%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CF%89%CE%BD/10271 \[31-8-2015\]](http://epublishing.ekt.gr/el/7306/%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CF%89%CE%BD/10271 [31-8-2015])). Βλ. ακόμη το κεφάλαιο «Αυτόχθονες και ετερόχθονες» στη μελέτη της Έλλης Σκοπετέα, *Το "πρότυπο βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Πολύτυπο, Αθήνα, σ. 41-63.

26. Με βάση το ψήφισμα που ενέκρινε η Εθνοσυνέλευση και το οποίο απέκλειε ορισμένους ετερόχθονες από τις δημόσιες υπηρεσίες, ο Ραγκαβής έχασε τη θέση του στο υπουργείο Εσωτερικών. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, «"Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων"». Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και του *Κουτρούλη ο γάμος*», *Τα Ιστορικά* 2 (Δεκέμβριος 1984), σ. 317-334. Γενικά για τη διαμάχη αυτοχθόνων-ετεροχθόνων και την επιχειρηματολογία σχετικά με τα διακριτικά γνωρίσματα της ελληνικής ιθαγένειας, που εισήγαγε το άρθρο 3 του σχεδίου Συντάγματος της Εθνοσυνέλευσης του 1843-1844, βλ. Κόκκινος, «Τα ελληνικά Συντάγματα...», σ. 85-89· Ιωάννης Δημάκης, *Η πολιτική μεταβολή του 1843 και το ζήτημα των αυτοχθόνων και ετεροχθόνων*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1991· Petropoulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους*, σ. 611-616.

ρεκόρ, να ανέλθει κοινωνικά και έτσι να μπορέσει να παντρευτεί μια γυναίκα ανώτερης τάξης. Στην πραγματικότητα, αυτοανακηρύσσεται υπουργός και, τέλος, τιμωρείται μολιερισκότατα.

Το έργο του Ραγκαβή είναι, ίσως, η πιο εύγλωττη υποστήριξη ενός αξιοκρατικού συστήματος σε συνταγματικό πλαίσιο, το οποίο θα αποτελεί εγγύηση για την κοινωνική σταθερότητα, ένα σύστημα, δηλαδή, το οποίο θα διασφαλίζει τα ταξικά συμφέροντα όσων επωφελούνται από αυτήν.²⁷ Ο Ραγκαβής σατιρίζει, όπως και ο Σούτσος, τη γενική έκλυση των πραγμάτων, όμως η σάτιρα αποτελεί το έδαφος πάνω στο οποίο κτίζει την καταδίκη της κοινωνικής αναστάτωσης, την οποία μπορεί να προκαλέσουν η άμεση καθολική ψηφοφορία και η πρόσβαση στη εξουσία όσων προσπαθούν να αναρριχηθούν κοινωνικά, χρησιμοποιώντας την επιρροή του «αχθοφορικού λαού».²⁸

Στο *Συνταγματικόν σχολείον*, έργο του 1852, ο Αλέξανδρος Σούτσος επικεντρώνει την κριτική του στην αλλοίωση του συνταγματικού πολιτεύματος. Αλλοίωση που οφειλόταν, όπως επισημαίνει η ιστορική έρευνα, στις συνεχείς επεμβάσεις της εκτελεστικής εξουσίας και στη διαρκή παραβίαση της εκλογικής νομοθεσίας από τον Όθωνα, με στόχο τον χειρισμό του πολιτικού συστήματος και την άμβλυνση, όχι την επίλυση, των προβλημάτων.²⁹

Ο λόγιος Ευθύφρονας, που είναι το φερέφωνο του ποιητή στο έργο, υποστηρίζει ότι το συνταγματικό πολίτευμα είναι άριστο, μόνο αν είναι «ακέραιο» και «γνήσιο».³⁰ Στη δε περίπτωση όπου η προσωπική αρχή του ηγεμόνα «παρεμβάλλεται ατάκτως και επιμόνως», τότε: «Καμμία των τυραννικών χειρίστη Μοναρχία / Καθώς η συνταγματική τοιαύτη Πολιτεία».³¹

Αυτήν ακριβώς την πολιτεία περιγράφει μέσα από τη δράση του φουστανελοφόρου επαρχιώτη Στρεψιάδη, ο οποίος, αφοσιωμένος στο Στέμμα αλλά υπό συνταγματικό μανδύα, καταφέρνει, χάρη σε αλλεπάλληλες δολοπλοκίες, να οδεύσει θριαμβευτής στο τέλος του έργου προς την ανάληψη των πρωθυπουργικών καθηκόντων και να επισφραγίσει το ζοφερό μέλλον του έθνους.

Ο συγγραφέας εναποθέτει τις τελευταίες του ελπίδες στον ρόλο που μπορεί να παίξουν οι λόγιοι, ως θιασώτες των νόμων και των φώτων, όπως τους χαρακτηρίζει.³² Όμως, αν η σωτηρία αναμένεται από τους λόγιους, η καταστροφή συντελείται, σύμφωνα με τον συγγραφέα, από τις αυτόχθονες, απαίδευτες ηγεμονικές τάξεις που βρέθηκαν στην εξουσία μετά το 1844.³³

27. Ό.π.

28. Του Κουτρούλη ο γάμος, στ. 1530. Ωστόσο, το ζήτημα της «επιρροής» που έχει αποκτήσει ο λαός μετά την ψήφιση του Συντάγματος επανέρχεται συνεχώς μέσα στην κωμωδία.

29. Για τις εκλογές-παρωδία της οθωνικής περιόδου και την υποβίβαση του κοινοβουλευτισμού, βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές στην Ελλάδα*, σ. 41-44 και Ν. Π. Διαμαντούρος, «Η εγκαθίδρυση του κοινοβουλευτισμού στην Ελλάδα και η λειτουργία του κατά τον 19ο αιώνα», Δ. Γ. Τσαούση (επιμ.), *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα*, Εστία, Αθήνα, 1998, σ. 62-64. Αλ. Σβώλος, *Τα ελληνικά Συντάγματα, 1833-1972*, Στοχαστής, Αθήνα, 1972, σ. 79-80.

30. Σούτσος, *Το συνταγματικόν σχολείον*, βλ. πράξη Γ', σκηνή γ', σ. 71.

31. Ό.π.

32. Ό.π., πράξη Δ', σκηνή α', σ. 77.

33. Αυτή η άποψη διατρέχει όλο το έργο και διατυπώνεται ξανά στις «Σημειώσεις»: «οι αρχηγοί του

Ο Σούτσος, όσο κι αν κατηγορήθηκε ότι είχε αποξενωθεί από την «ανωτέρα κοινωνία» και συγχρωτιζόταν με τις δημώδεις τάξεις της αντιπολίτευσης,³⁴ βιώνει την πολιτική κατάσταση, υιοθετώντας την οπτική λόγιου Φαναριώτη, ο οποίος βρίσκεται σε μόνιμη και ουσιαστική διάσταση με την ηγεμονική ομάδα των προκρίτων.

Δεν είναι, βέβαια, αυτή η μόνη ομάδα με την οποία ο Αλέξανδρος Σούτσος βρέθηκε σε διάσταση και εναντίον της οποίας κατευθύνει τα βέλη του, όμως στο συγκεκριμένο έργο αυτή είναι ο κύριος στόχος του, καθώς αποτελεί όργανο με το οποίο υλοποιείται η καταστροφή του έθνους. Στο τέλος του έργου, ο Ευθύφρωνας διηγείται ένα «ενύπνιον», εμπνευσμένο από την αλυτρωτική ιδεολογία της εποχής, όπου επισημαίνεται ο μεγαλύτερος ίσως κίνδυνος από την ατελή εφαρμογή του Συντάγματος και την υπερίσχυση των αυτόχthonων ηγετικών ομάδων: η παραίτηση του έθνους από τη Μεγάλη Ιδέα,³⁵ η οποία «μπορούσε να περικλείσει όλα τα ζητούμενα του ελληνικού κόσμου –την εθνική ενότητα, την απελευθέρωση, την παιδεία, την πρόοδο».³⁶

Τα επόμενα έργα που θα συζητήσουμε προέρχονται από τα πρώτα χρόνια μετά το 1864. Ως μαρτυρίες επιβεβαιώνουν την εικόνα που διαμορφώθηκε για τα πολιτειακά επακόλουθα που είχαν τελικά η έξωση του Όθωνα και η ψήφιση του Συντάγματος. Δηλαδή, αποτυπώνουν ανάγλυφα ότι η βασιλευσμένη δημοκρατία, η αναγνώριση του έθνους ως πηγής της πολιτειακής εξουσίας, η καθιέρωση της ανδρικής καθολικής και μυστικής ψηφοφορίας, από τη μια πλευρά, συνυπάρχουν, από την άλλη πλευρά, με τον απόλυτο έλεγχο του εκλογικού αποτελέσματος.³⁷

Πρόκειται για τα εξής έργα: το δίπτυχο *Κούτρας και Μικρομέγας* του Σοφοκλή Καρύδη, το *Υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι* του Σωτήρη Καρτέσιου και το *Λοχαγός της Εθνοφυλακής* του Άγγελου Βλάχου, που εμφανίζονται κατά τη διετία 1867-68 και επικεντρώνονται στο ζήτημα των εκλογών και ιδίως στους μηχανισμούς ελέγχου του εκλογικού αποτελέσματος.³⁸ Λίγα χρόνια αργότερα (1874), ο Χαρίλαος Τρικούπης, στο περίφημο άρθρο του με τον τίτλο «Τίς πταίει;» θα αποδώσει τα «συ-

Αυτοχthonισμού εδολοφόνησαν το γένος» («Σημειώσεις εις το *Συνταγματικόν σχολείον*», Ο περιπλανώμενος, άσμα τέταρτον και τελευταίον..., σ. 101).

34. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1894, τ. Α', σ. 260.

35. Σύμφωνα με την ιστορική έρευνα, «η ανάφλεξη του ζητήματος της ιθαγένειας και η ανάδυση της ιδεολογίας του αυτοχthonισμού [...] υπήρξε το καταλυτικό γεγονός, το οποίο ανάγκασε τους θιασώτες της “μειζονος Ελλάδος”, [...] να “επισπεύσουν” κατά κάποιο τρόπο την εξαγγελία της Μεγάλης Ιδέας, τόσο ως αναγκαίας πολιτικής γραμμής για τη διεύρυνση των ορίων του εθνικού κράτους, όσο και ως ιδεολογικής πρακτικής, κατάλληλης για τη συσπείρωση και την ομογενοποίηση του ελληνισμού» (Κόκκινος, «Τα ελληνικά Συντάγματα...», σ. 88)· περισσότερα για το περιεχόμενο της Μεγάλης Ιδέας στο κεφάλαιο «Η γέννηση ενός όρου», Σκοπετέα, *Το “πρότυπο βασίλειο” και η Μεγάλη Ιδέα*, σ. 257-271.

36. Σκοπετέα, *Το “πρότυπο βασίλειο” και η Μεγάλη Ιδέα*, σ. 257.

37. Για τις παγίδες ειδικά όσον αφορά την ερμηνεία του πολιτικού συστήματος του 19ου αιώνα και τη δυσαρμονία ανάμεσα στο πραγματολογικό υλικό και τα ερμηνευτικά στερεότυπα, βλ. Χατζηιωσήφ, «Δημοκρατία και πελατειακές σχέσεις. Τρεις πρόσφατες αναλύσεις της ελληνικής πολιτικής του 19ου αιώνα», *Μνήμων* 16 (1994), σ. 167-197, <http://epublishing.ekt.gr/el/7306/%CE%9C%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CF%89%CE%BD/9940> [31-8-2015].

38. Αν και έχει επισημανθεί ότι οι κυβερνητικές παρεμβάσεις και η χρήση βίας και νοθείας δεν αποτελούσαν μετά το 1864 γενικευμένη εκλογική πρακτική, όπως συνέβαινε κατά τη διάρκεια της οθωνικής περιόδου. Βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές*, σ. 335-360.

ντελούμενα» στη «διαστροφή» του Συντάγματος, στο νόθο κοινοβουλευτικό πολίτευμα στο οποίο έχει οδηγήσει η κατάχρηση των προνομίων της βασιλικής εξουσίας.³⁹ Κανείς από τους τρεις συγγραφείς δεν θέτει τις ίδιες ερωτήσεις. Και οι τρεις αρκούνται να επισημάνουν διαφορετικές όψεις της κοινοβουλευτικής δυσλειτουργίας, και εκείνο που ενδεχομένως μπορούμε να διακρίνουμε πίσω από τις σατιρικές αιχμές είναι η οπτική μέσα από την οποία κρίνουν τα φαινόμενα.

Ο Σοφοκλής Καρύδης, θαυμαστής και μιμητής του Αλέξανδρου Σούτσου,⁴⁰ συμμετέχει στην κριτική των πολιτικών ηθών με δύο «συνταγματικές κωμωδίες» που παραστάθηκαν το 1867, αλλά τυπώθηκαν το 1876, τον *Κούτρα* και τον *Μικρομέγα*.⁴¹

Τα έργα του Καρύδη προηγούνται χρονολογικά, αλλά και διαφοροποιούνται από των άλλων δύο. Στον *Κούτρα* αποτυπώνεται η αλλοίωση του αντιπροσωπευτικού πολιτεύματος μέσω του απόλυτου ελέγχου τον οποίο ασκεί η κυβέρνηση στον εκλογικό μηχανισμό της επαρχίας, με σκοπό την εκμείωση πλειοψηφικών αποτελεσμάτων στη συγκρότηση της Βουλής.⁴² Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην Αθήνα και αφορά τη συνάντηση του Κούτρα, ενός νεοεκλεγέντος λιάπη βουλευτή, με τον πολιτικό του προστάτη τον υπουργό Μικρομέγα. Το πολιτισμικό επίπεδο του Κούτρα δεν απέχει από αυτό που εκπροσωπεί ο Μπάρμπα Γιώργος στα έργα του Καραγκιόζη και πολύ γρήγορα ο υπουργός ξυλοφορτώνεται από τον αγροίκο προστατευόμενό του. Το έργο τελειώνει με το σχετικό επιμύθιο διατυπωμένο από τον ίδιο τον Μικρομέγα:

Ιδού η αμοιβή, την οποίαν λαμβάνομεν, φέροντες τοιούτους ανθρώπους ως Βουλευτάς. Είθε, τοιουτοτρόπως να ελάμβανον, όλοι, όσοι ως Υπουργοί εμπαιίζουν τοιουτοτρόπως το Σύνταγμα!

Στον *Μικρομέγα*, η υπόθεση μόνο έμμεσα αφορά το θέμα μας, καθώς παρακολουθούμε τις προσπάθειες του έκπτωτου πια υπουργού να αποκατασταθεί μέσω του γάμου.

39. Ο Τρικούπης αναφέρεται στις διατάξεις δύο άρθρων του Συντάγματος με βάση τις οποίες ο Βασιλιάς έχει το δικαίωμα να διορίζει και να παύει τους υπουργούς και να διαλύει τη βουλή. Τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μειοψηφικών βουλών και προσωπικών κυβερνήσεων, ενώ στην πράξη συρρίκνωναν ή και αναιρούσαν το δικαίωμα της καθολικής ψηφοφορίας· βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές*, σ. 146-149. Το άρθρο του Τρικούπη πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Καιροί* στις 29-6-1874, βλ. Χαρ. Τρικούπη, *Τίς παίζει;*, Βασ. Γ. Βανδώρου (επιμ.), Εκδόσεις Διεθνούς Επικαιρότητας, Αθήνα, 1971, σ. 8-11 και σ. 15-21, όπου παρατίθενται και οι διευκρινίσεις που έδωσε ο Τρικούπης ενώπιον του ανακριτή, στον οποίο κλήθηκε μετά τη δημοσίευση του άρθρου.

40. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004, σ. 164-165.

41. Σοφοκλής Κ. Καρύδης, *Κωμωδία: Κούτρας, Μικρομέγας*, εν Αθήναις, 1876. Ο όρος «συνταγματική κωμωδία» χρησιμοποιείται από τον Τερτίπη, τον υπηρέτη του βουλευτή Μικρομέγα, για να προσδιορίσει το έργο στο οποίο συμμετέχει· βλ. *Κούτρας*, σκηνή γ'.

42. Στις διαδικασίες ελέγχου του εκλογικού αποτελέσματος, οι οποίες φαίνεται να κατευθύνονται από τον υπουργό Μικρομέγα, συμμετείχαν ο Έπαρχος, ο Νωματάρχης, ο Ταμίας και ο ίδιος ο υποψήφιος βουλευτής· και όπου δεν επαρκούσαν οι πρακτικές της νοθείας, οι άνθρωποι του βουλευτή επενέβαιναν με το «στηλιάρ'», βλ. *Κούτρας*, σκηνή ι'. Δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι τα δύο έργα αναφέρονται ειδικά στις εκλογές του 1865, τις μόνες που μεσολάβησαν ανάμεσα στη συνταγματική αλλαγή και τη χρονολογία της παράστασής τους. Επίσης, ξέρουμε ότι οι εκλογές του 1865 αποτέλεσαν «τιμητική εξαίρεση», όσον αφορά τις κυβερνητικές επεμβάσεις· βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές*, σ. 340-342.

Τα δύο επόμενα έργα φέρνουν στο προσκήνιο μια ιδιαίτερη πτυχή του τρόπου με τον οποίο λειτούργησε το εκλογικό σύστημα. Ο Υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι του ηθοποιού και περιστασιακού μόνο κωμωδιογράφου Σωτηρίου Κουρτέση ή Καρτέσιου,⁴³ και ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής του Άγγελου Βλάχου παρουσιάζουν τον ρόλο που έπαιξαν οι κομματάρχες και οι τραμπούκοι στον έλεγχο των εκλογικών αποτελεσμάτων στην περιοχή πια της πρωτεύουσας.⁴⁴ Αναδεικνύουν το ζήτημα των περιθωριακών κοινωνικών στρωμάτων, τα οποία είχαν αρχίσει να προκαλούν ανησυχία στον αστικό πληθυσμό της πρωτεύουσας από τις αρχές της δεκαετίας του 1860. Στα χρόνια μάλιστα της Μεσοβασιλείας (1862-63) η παρουσία τους έγινε αισθητή σαν απειλή κατά της καθεστηκυίας τάξης:

Όχι μόνο στρατολογήθηκαν κατ' επανάληψη από τις διάφορες αντιμαχόμενες πολιτικές φατρίες και χρησιμοποιήθηκαν στις βίαιες συγκρούσεις τους, αλλά και όταν τους δόθηκε η ευκαιρία, εξέφρασαν την απόρριψη της περιβάλλουσας κοινωνίας.⁴⁵

Στο έργο του Καρτέσιου αποτελούν τους ουσιαστικούς πρωταγωνιστές, καθώς η υπόθεση περιστρέφεται αποκλειστικά γύρω από το παιχνίδι εξαπάτησης που στήνουν σε έναν αφελή και ευπόληπτο νοικοκύρη, ο οποίος θέλει να εκλεγεί βουλευτής παρασυρμένος από «το μεγαλείον» του αξιώματος.⁴⁶ Οι τραμπούκοι αυτοπαρουσιάζονται ως περιζήτητοι και αγαπητοί σε κάθε προεκλογική περίοδο, ως δεξί χέρι των βουλευτών και των κομματάρχων, οι οποίοι όμως τους αποστρέφονται αμέσως μετά τη συναλλαγή. Τώρα, έπειτα από τρία χρόνια εκλογικής δίαιτας, εκείνοι είναι οι κύριοι του παιχνιδιού: «Ε! Κύριοι, Κύριοι, πέρασε ο καιρός που δένανε τα σκυλιά με τα λουκάνικα! Θα σας τραβήξουμε τραμπούκο [...] που να πάη καπνός», διακηρύσσει στο έργο ένας από αυτούς.⁴⁷ Έδρα τους φαίνεται να είναι του Ψυρρή και η Πλάκα, τα όπλα τους είναι το ξύλο, το κουμπούρι, η κάμα ή το πιστόλι, και δουλειά τους είναι να μεσολαβούν ανάμεσα στους υποψήφιους και τους εκλογείς για να κατευθύνουν το εκλογικό αποτέλεσμα, με αντάλλαγμα χρήματα ή και είδη διατροφής, αλλά και τη διασφάλιση μιας θέσης «αγροτικού υπαστυνόμου».⁴⁸ Στο έργο η ομάδα που αναλαμβάνει να παίξει το «τραμπούκο» στον υποψήφιο βουλευτή υποδύεται επίσης τον ρόλο των κομματάρχων, ανθρώπων δηλαδή

43. Βλ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της*, σ. 79-80.

44. Σωτήριος Καρτέσιος, *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι*, κωμωδία εις πράξιν μίαν, τύποις Α. Καναριώτου, Αθήνησι, 1968 και Άγγελος Βλάχος, *Κωμωδία. Η κόρη του παντοπώλου – Γαμβρού πολιορκία – Γάμος ένεκα βροχής – Ο λοχαγός της εθνοφυλακής – Η εορτή της μάμμης – Προς το θεαθήναι – Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, παρά τοις εκδόταις Αγγ. Καναριώτη και Ζ. Γρυπάρη, εν Αθήναις, 1871. Οι εκλογές του 1868 υπήρξαν ιδιαίτερα επιβαρυνμένες όσον αφορά τη χρήση «θεμιτών» και «αθέμιτων» μέσων επηρεασμού του εκλογικού αποτελέσματος· βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές*, σ. 337-360, 458-462 και Χαρ. Τρικούπης, *Τίς πταίει;*, σ. 9.

45. Χατζηιωσήφ, *Η γηραιά σελήνη*, σ. 38 και 380.

46. *Ο υποψήφιος βουλευτής*, σκηνή ιστ'.

47. *Ο.π.*, σκηνή γ'.

48. *Ο.π.*, σκηνή στ', η'. Το τραμπούκο φαίνεται να ταυτίζεται στο έργο με το αντάλλαγμα που αποσπών από τον υποψήφιο βουλευτή για να εξασφαλίσουν την εκλογή του, βλ. *ό.π.*, σκηνή β'. Η δωροδοκία από ασήμαντη σχετικά αρχή αναδείχθηκε με την πάροδο του χρόνου σε υπολογίσιμη παράμετρο των εκλογικών αναμετρήσεων· βλ. Σωτηρέλης, *Σύνταγμα και εκλογές*, σ. 398-403.

που είτε λόγω αξιώματος ή λόγω πλούτου και γενικά κοινωνικής θέσης έχουν τη δυνατότητα να κατευθύνουν την ψήφο ολόκληρων περιοχών ή επαγγελματικών χώρων.⁴⁹

Οι τραμπούκοι δεν αρκούνται στην οργάνωση της απάτης μόνο για την υλική απολαβή· σχεδιάζουν εξ αρχής τη γελοιοποίηση και τον ολοκληρωτικό εμπαιγμό του εξαπατημένου και αποτυχημένου βουλευτή:

Ύστερα, για μεγαλύτερο μασκαραλίκι του στέλνομε και τη μουσική και αυτό θα ήνε το 'στερινό τάγιο [= κτύπημα], και αν μας 'ξαναϊδή ας μας γράψη με το τεμπεσίρι [= κιμωλία] 'πίσω από την πόρτα. Όπως θα μας τόκανε εκείνος σα θα γενότανε Βουλευτής.⁵⁰

Στον *Λοχαγό της Εθνοφυλακής*, ο Βλάχος αξιοποιεί τη σχέση τραμπούκων και κομματάρχων, όμως στην υπόθεση αυτού του έργου υπερισχύει η μολιερική διάθεση του συγγραφέα να στηλιτεύσει την ανάρμοστη φιλοδοξία ενός επίσης αφελούς ανθρώπου, ο οποίος επιδιώκει την κοινωνική αναρρίχηση. Ο Θεσίας θέλει να γίνει λοχαγός της Εθνοφυλακής, με σκοπό να αποκτήσει «πολιτική επιρροή» και να διεκδικήσει θέση βουλευτή.⁵¹

Όπως ο Κουρτέσης, έτσι και ο Βλάχος παρουσιάζει ως καθιερωμένη τακτική τη χρησιμοποίηση τραμπούκων, όταν πρόκειται να διενεργηθούν εκλογές. Με τη διαφορά ότι στον *Λοχαγό της Εθνοφυλακής*, ανάμεσα στους τραμπούκους και τον υποψήφιο βουλευτή παρεμβάλλεται ένας πραγματικός κομματάρχης, ένας ξυλέμπορος από το Γεράνι,⁵² και ένας ακόμη πιο έμπειρος στο κοινοβουλευτικό σύστημα, ο Χυτρίνος, ο οποίος υπήρξε, όπως λέει, αντιπρόσωπος του «σωματείου των καλών Αβδηριτών» στην Εθνοσυνέλευση και, ως εκ τούτου, ικανότερος κομματάρχης από τον ξυλέμπορο.⁵³

Η κωμωδία δίνει την ευκαιρία στον Άγγελο Βλάχο να διατυπώσει την αντίθεσή του στην αρχή της ισοπολιτείας, όπως εκφραζόταν στη μυστική καθολική ψηφοφορία και στη δυνατότητα που αποκτούσαν τα λαϊκά στρώματα να συμμετέχουν στην εκλογική διαδικασία. Όπως φαίνεται, αντιλαμβάνεται ως αναπόφευκτη συνέπεια αυτής της αρχής την εμπλοκή των τραμπούκων, τους οποίους εν τέλει δεν αντιμετωπίζει ως ξεχωριστή οντότητα, αλλά τους ταυτίζει με τη μεγάλη πλειονότητα του εκλογικού σώματος:

Θεσίας: Το παν δημοτικότης είνε σήμεραν. Ας ξεύρη ένας όσα θέλη γράμματα, ας έχη πνεύμα, ικανότητα, τιμήν, παιδείαν... όλα ανωφελή, εάν δεν τον γνωρίζη ο λαός. [...]

Χαρίτω: Εξαίρετα. Πλην τούτο σε παρακαλώ να μ' εξηγήσης· ο λαός των Αθηνών είνε τραμπούκοι μόνον; τόσοι τίμιοι οικοκυραίοι, ήσυχοι, ειρηνικοί και φρόνιμοι πολίται... δεν είνε λαός;

Θεσίας: Είνε' αλλ' είν' ολίγοι' και χρειάζονται πολλοί.

49. Στο έργο ένας τραμπούκος υποδύεται ότι είναι πλούσιος «έμπορος Χιώτης του Περαίως» και δύο άλλοι ότι είναι πάρεδροι σε χωριά της Αττικής, βλ. *Υποψήφιος βουλευτής*, σκηνή ιζ', ιθ'.

50. Ό.π., σκηνή β'.

51. Ο *λοχαγός της εθνοφυλακής*, πράξη Β', σκηνή ζ'.

52. Ό.π., πράξη Β', σκηνή γ'.

53. Ό.π., πράξη Α', σκηνή β'. Για τον όρο «αβδηρίτης», τη συχνότητα με την οποία απαντάται η λέξη, τα παράγωγά της κατά τη δεκαετία του 1860 καθώς και για τα πολιτικά της συμφραζόμενα, βλ. Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα*, σ. 238.

Χαρίτω: Αλλ' όταν η ποιότης των πολλών δεν είν' ομοία με την των ολίγων;
Θεσία: Αί! φιλάτη! η ποσότης είνε σήμερον το ουσιώδες, περί της ποιότητος ουδείς φροντίζει. –Μυστική, καθολική ψηφοφορία 'ξεύρεις τι σημαίνει;
Χαρίτω: Τι;
Θεσία: Σημαίνει ότι εις την κάλπην το κουκκί το ιδικόν μου και το του μαγείρου μας είν' όμοια και ίσα και ισοβαρή.
Χαρίτω: Πώς γίνεται;
Θεσία: Δεν 'ξεύρω... αλλά έγεινε και είνε. Βλέπεις το λοιπόν, ότι μ' αυτόν τον κόσμον ζώμεν και θα ζήσωμεν.⁵⁴

Ο Σούτσος, ο Ραγκαβής και ο Βλάχος παίρνουν σαφώς ιδεολογική θέση. Εκπρόσωποι και οι τρεις τους ηγετικών κοινωνικών ομάδων, υιοθετούν διαφορετική στάση. Οι δύο τελευταίοι συντάσσονται, ουσιαστικά, κατά του αντιπροσωπευτικού πολιτεύματος και υπέρ ενός τιμοκρατικού συστήματος που θα απέκλειε τα λαϊκά στρώματα από την εκλογική διαδικασία. Από την άλλη πλευρά, ο θερμότερος υποστηρικτής των συνταγματικών θεσμών είναι αναμφίβολα ο Αλέξανδρος Σούτσος. Αποδέχεται ως ρεαλιστικότερη πολιτική λύση τη συνταγματική μοναρχία και διχάζεται ανάμεσα στα δημοκρατικά ιδεώδη και την ταξική του συνείδηση. Άλλοτε υπερισχύει το ένα και άλλοτε το άλλο. Κάποτε συνυπάρχουν και τα δύο, αλλά σπάνια συγχωνεύονται αρμονικά. Οι υπόλοιποι συγγραφείς επικεντρώνονται στην επίκριση διαφορετικών όψεων της κοινοβουλευτικής ζωής, δεν αμφισβητούν το Σύνταγμα, όπως δεν ασκούν κριτική και στη βασιλική εξουσία. Ο Βασιλιάς παραμένει στη συνείδηση όλων η εγγύηση για τη συνοχή του έθνους και για την υλοποίηση της Μεγάλης Ιδέας, που αποτελεί και εκείνη γέννημα της Επανάστασης του 1843. Η δημοκρατία έπρεπε να περιμένει. Κάπως έτσι διευθετεί την κατάσταση και ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος στην «αριστοφανικής» έμπνευσης κωμωδία του με τον τίτλο *Συζύγου εκλογή*,⁵⁵ με την οποία κλείνει η ανακοίνωση: Ο Δήμος, προσωποποίηση του λαού, αναζητεί σύζυγο. Μπροστά του εμφανίζονται τρεις υποψήφιος νέες, προσωποποιήσεις των τριών γνωστών πολιτικών συστημάτων: η «απολυτόφρων ως Βοναπάρτης» Μοναρχία, η «θετική ως Άγγλος» κυρία Σύνταγμα και η «ωραία ως Ελληνίς» Δημοκρατία, στην οποία και χαρίζει την καρδιά του.⁵⁶ Στο τέλος, όμως, ο Δήμος συμβιβάζεται σε έναν γάμο χωρίς έρωτα με την «ερμαφρόδιτη» κυρία Σύνταγμα, και όχι με τη Δημοκρατία, παρότι στη μορφή της αναγνωρίζει τη μόνη γυναίκα που τον αγάπησε.⁵⁷

54. Ό.π., πράξη Β', σκηνή ζ'.

55. Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Συζύγου εκλογή*, κωμωδία εις πράξιν μίαν, Τυπογραφείον Αγγέλου Κανδριώτου, εν Αθήναις, 1868.

56. Ό.π., σκηνή γ', ζ'.

57. Ό.π., σκηνή γ', δ'.

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Εθνικό Θέατρο 1974-2014:

Πρώτες σημειώσεις για την ανάγνωση μιας αντιφατικής πορείας από τη Μεταπολίτευση ως την κρίση

Θα προσπαθήσω να προσεγγίσω το θέμα μου με τη σκέψη πως το θέατρο είναι ο κατεξοχήν δέκτης των κοινωνικών φαινομένων και πως η λειτουργία και ο ρόλος του καθορίζεται άμεσα από τη συγκυρία. Ως συγκυρία ονομάζω το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται η θεατρική δραστηριότητα και μέσω αυτής της προσέγγισης θα προσπαθήσω να διατυπώσω κάποιες πρώτες νύξεις για τη διαμόρφωση ενός μικρού ιστορικού διαγράμματος που θα αποτελέσει, ελπίζω, έναν οδηγό ανάγνωσης της ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου. Και βέβαια ελπίζω σε μελλοντική έρευνα να επιβεβαιώσω με περισσότερα πειστικά τεκμήρια, από όσα έχω έως τώρα συγκεντρώσει, τις υποθέσεις που σήμερα θα διατυπώσω.¹

Παράλληλα, είναι αναγκαίο να πω από την αρχή ότι καθώς ετοιμάζα την ανακοίνωσή μου συνειδητοποίησα ότι τα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου που θα με απασχολήσουν στη συνέχεια, συμπίπτουν με την ηλικία μου ως θεατή. Το γεγονός ότι η σχέση μου με το θέατρο διαμορφώθηκε στην ίδια περίοδο θα πρέπει να πω ότι σαφώς διαμορφώνει το γενικό πλαίσιο της προσέγγισής μου και σε κάποιο ποσοστό φυσικά καθορίζει τις θέσεις που θα διατυπώσω. Και ίσως επιβεβαιώνει μία ιδιομορφία των θεατρικών σπουδών που μερικές φορές ξεχνιέται: στον βαθμό που η θεατρολογία είναι η επιστήμη της παράστασης, η σχέση με το παρόν, τον κοντινό παρελθόντα και τον παρόντα χρόνο, τον βιωμένο από τον ερευνητή χρόνο, είναι πολύ συχνά επιβεβλημένη: επιβεβαιώνει δηλαδή την παραδοχή εκείνη που θέλει η θεατρολογία να είναι η τέχνη τού *ανάμεσα*, *ανάμεσα* στον κόσμο και το θέατρο.

Θα ξεκινήσω λέγοντας ότι οι γενικές αρχές που διέπουν τον ρόλο και τη λειτουργία των Εθνικών Θεάτρων διατυπώνονται με αρκετή σαφήνεια από τα μέσα του 19ου αιώνα και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σε γενικές γραμμές παραμένουν σε ισχύ μέχρι περίπου τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (ή και μέχρι σήμερα). Οι γενικές αυτές αρχές μπορούν να διατυπωθούν στο πλαίσιο ενός μοντέλου σύμφωνα με το οποίο:

1. Προφανώς η πραγμάτευση που θα παρουσιάσω σήμερα θα σταματήσει στα 2013, στον βαθμό που επιθυμία μου δεν είναι να κάνω μια κριτική της σημερινής ηγεσίας του αλλά να θέσω κάποιους όρους ανάγνωσης της ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου τοποθετώντας το στο γενικό πλαίσιο ανάπτυξης της θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα.

[Τα Εθνικά Θέατρα...] ανυψώνουν τη θεατρική τέχνη στη συνείδηση του λαού, ενδυναμώνουν και στηρίζουν την ύπαρξη και ανάπτυξή της, δίνουν νέα ώθηση στην ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας και λογοτεχνίας, καθιερώνουν ένα σχολείο και ένα φυτώριο με ευγενείς σκοπούς για τα τέκνα του έθνους, αναπτύσσουν τη θεατρική πράξη με τις προσπάθειες και την προσφορά των έμπειρων και φωτισμένων δημιουργών του τόπου καθιστώντας το θέατρο το σχολείο της ηθικής και του καλού γούστου, το όχημα που θα ενισχύσει την εκπαίδευση, τη γνώση και την πατριωτική συνείδηση, τον θεματοφύλακα του εθνικού πνεύματος και της γλώσσας, τον εκφραστή της ιστορικής πορείας και τον προάγγελο του μέλλοντος του έθνους.²

Μπορούμε να αποδεχθούμε ότι αυτές οι γενικές ή έστω γενικόλογες αρχές βρίσκουν την αντιστοιχία τους στο Εθνικό μας Θέατρο, του οποίου οι ανάλογοι σκοποί περιγράφονται στο ιδρυτικό του νόμο στα 1931. Πρόκειται για μια παραλλαγή του παραπάνω μοντέλου στο οποίο ο χρόνος ενσωματώνει τις ιδιομορφίες της ελληνικής ανάπτυξης. Εδώ προφανώς οι ιδιομορφίες αυτές νοούνται ως εκφράσεις της πολιτικής συγκυρίας: ο βασικός άξονας μετά τον Εμφύλιο θα τονίσει κυρίως το τελευταίο τμήμα του ορισμού που προ ολίγου ανέφερα, δηλαδή: «[Το Εθνικό Θέατρο αποτελεί...] το όχημα που θα ενισχύσει [...] την πατριωτική συνείδηση, τον θεματοφύλακα του εθνικού πνεύματος και της γλώσσας, τον εκφραστή της ιστορικής πορείας και τον προάγγελο του μέλλοντος του έθνους».

Τα χαρακτηριστικά αυτά κατά την περίοδο της Δικτατορίας διογκώνονται τόσο ώστε η εικόνα της πρώτης εθνικής μας σκηνής να ταυτίζεται με έναν απολυταρχικό μηχανισμό όπου βασιλεύει αφενός ο τρόμος της απόκλισης από το εθνικό πρόσταγμα και αφετέρου η καχυποψία προς οτιδήποτε δεν εκπορεύεται από το (όποιο) εθνικά υγιές σώμα των καλλιτεχνών.³

Η Μεταπολίτευση βρίσκει λοιπόν το Εθνικό Θέατρο απαξιωμένο: το δημοκρατικό έλλειμμα που δικαιολογημένα καταλογίζουν οι άνθρωποι του θεάτρου και γνωρίζουν οι θεατές δεν μπορεί να μειωθεί από τις λίγες εκείνες εκδηλώσεις που οι άνθρωποι του Εθνικού καταφέρνουν να περάσουν σε στιγμές χαλάρωσης της επιτήρησης ή προτείνουν και επιβάλλουν επικαλούμενοι μια (εκ των πραγμάτων ψευδή) απολιτική λειτουργία της μοντέρνας τέχνης.⁴ Οι αποκλεισμοί από το Εθνικό Θέατρο πολλών δημιουργών λόγω της κατάστασης αυτής προσθέτουν στην κακή του εικόνα, που πλήττεται και από το γεγονός ότι το κύρος των άλλων θεάτρων που αντιμετώπισαν άμεσα τους κινδύνους

2. Το παράθεμα από τους προγραμματικούς στόχους του Εθνικού Θεάτρου της Σερβίας στο Νόβι Σαντ αποθησαυρίζεται από τον Marvin Carlson, «National Theatres: Then and Now», S. E. Wilmer (επιμ.), *National Theaters in a Changing Europe*, «Studies in International Performance» [Series Editors: Janelle Reinelt – Brian Singleton], Palgrave Macmillan, London, 2008, σ. 23.

3. Το οποίο δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στη Δικτατορία είναι εξαιρετικά συρρικνωμένο αφού ακόμη και εκείνοι που με κανέναν τρόπο δεν κινδύνευαν κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο να θεωρηθούν ανατρεπτικοί, εν μία νυκτί κατέστησαν εξίσου ύποπτοι με τα αριστερά «μιάσματα».

4. Ανάμεσα στις πρωτοβουλίες αυτού του χαρακτήρα είναι η ίδρυση της Νέας Σκηνής, μια πρόταση του Τάκη Μουζενίδη που αποσκοπούσε στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου με έργα σύγχρονου προβληματισμού αλλά και στην παροχή βήματος σε νέους Έλληνες συγγραφείς, καθώς και κάποιες παραστάσεις που, περιλαμβάνοντας αδιόρατους για τη λογοκρισία ή τις αρχές του θεάτρου υπαινιγμούς, λειτούργησαν ως μη ηχηρές αλλά αναγνωρίσιμες από το κοινό εκφράσεις της αντίθεσης στο δικτατορικό καθεστώς.

από το καθεστώς των Συνταγματαρχών είναι πολύ μεγαλύτερο και σε πολιτικό αλλά και σε καλλιτεχνικό επίπεδο.

Η αφετηρία αυτή από την οποία ξεκινά η μεταπολιτευτική δραστηριότητα του Εθνικού Θεάτρου μοιάζει στα 1974 να κατατάσσει την πρώτη εθνική μας σκηνή στα αφόρητα ξεπερασμένα, ακαδημαϊκά, συντηρητικά και αποστεωμένα ιδρύματα που έχουν σχεδόν τελεσίδικα απολέσει τον εθνικό τους ρόλο. Με λίγα λόγια το Εθνικό Θέατρο στην αρχή της Μεταπολίτευσης έχει να καλύψει μεγαλύτερη διαδρομή από τα υπόλοιπα θέατρα για να κατακτήσει μια σημαντική θέση στη συνείδηση του κοινού και των δημιουργών και κυρίως για να ανασκευάσει ένα βαρύ κλίμα καχυποψίας που ακολουθεί τις επιλογές της διοίκησής του. Η ιδιότυπη σύζευξη αυταρχισμού, αποκλεισμού και δημοκρατίας, που αποτελεί αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό της καχεκτικής δημοκρατίας των μεταπολεμικών χρόνων, ίσως έχει μακρύτερη διάρκεια παρουσίας στο Εθνικό μας Θέατρο. Από όσα έχω συλλέξει μέχρι στιγμής, αυτή η ιδιότυπη σύζευξη κρατά ως τις αρχές της δεκαετίας του 1980.

Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα και μία σχετική διάσπαση του κοινού και των δημιουργών (θα μπορούσα εδώ να χρησιμοποιήσω την ευρύτερη διατύπωση: των ενδιαφερομένων για το θέατρο). Η τοποθέτηση των θεατών υπέρ ή κατά της πρώτης εθνικής σκηνής μας διαμορφώνεται από ένα σύνθετο πλέγμα πολιτιστικών και ιδεολογικών παραμέτρων ή άμεσα πολιτικών τοποθετήσεων που καθορίζουν την προσωπική στάση του καθενός από όσους μπορεί να εκφράσουν γνώμη για το θέατρο: εδώ δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ως κρατική σκηνή το Εθνικό Θέατρο, ένας επιχορηγούμενος δηλαδή χώρος δημόσιας ωφέλειας, αποτελεί ένα πεδίο όπου η έκφραση γνώμης για τη λειτουργία του είναι μέρος των δικαιωμάτων του πολίτη.

Στη συνείδηση μεγάλης μερίδας θεατών τον εθνικό ρόλο έχει καταλάβει άλλωστε το Θέατρο Τέχνης, το οποίο όλα εκείνα τα χρόνια, από τη μετεγκατάστασή του στο υπόγειο του Ορφέα το 1954 ως το τέλος της Δικτατορίας, κάνει όσα δεν μπορεί να κάνει το Εθνικό Θέατρο, αγκυλωμένο από τον σφικτό εναγκαλισμό του κράτους και των εκφραστών της κοινωνίας των νικητών του Εμφυλίου, που κατεξοχήν καταλαμβάνουν τις δημόσιες θέσεις μέχρι την πτώση της Δικτατορίας.

Το κοινό επομένως το 1974 είναι διασπασμένο απέναντι στο θέατρο. Αν θέλουμε να χαράξουμε κάποιες διαχωριστικές γραμμές και να περιοδολογήσουμε δηλαδή τις εξελίξεις (περίπου ανά δεκαετία), θα πρέπει να δούμε τις ακόλουθες φάσεις:

Περίοδος πρώτη 1974-1985: Προς την αποκατάσταση της δικαιοσύνης

Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από τη συνέχιση ενός κλίματος εσωτερικής αστάθειας στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου με σχετικά συχνές εναλλαγές διευθυντών.⁵ Η αποκατάσταση

5. Στα χρόνια από το 1932 ως το 1974 (32 συνολικά) έχουν γίνει 16 αλλαγές διευθυντών του Θεάτρου, οι περισσότεροι με βραχύβια παρουσία. Διαφέρουν ο Χουρμούζιος, που καλύπτει μια δεκαετία (1955-1964), και ο Γιώργος Θεοδοσιάδης, ο οποίος έχει όλα τα χαρακτηριστικά του υπηρεσιακού: καλείται 3 φορές από το 1944 ως το 1965 με μέγιστο χρόνο παραμονής τα 2 χρόνια για να απορροφήσει τους κραδασμούς που δημιουργεί στο θέατρο η πάλη για την εξουσία ανάμεσα στον Χουρμούζιο και τον Ροντήρη (ο οποίος διευθύνει το Εθνικό κατά τα έτη 1946-1950 και 1953-1955). Η αλλαγή διευθυντών είναι αρκετά μικρότερη κατά τα χρόνια της δημοκρατίας. Από το 1974 ως το 2014 έχουν γίνει 12 εναλλαγές, αρκετές από τις οποίες γίνο-

της δικαιοσύνης έχει και αυτή δύο βασικές κατευθύνσεις, εσωτερικές και εξωτερικές: στις πρώτες, που πραγματοποιούνται κατά την πρώτη πενταετία, εγγράφεται η προσπάθεια δικαίωσης των εσωτερικών στελεχών του θεάτρου,⁶ ενώ στις ενέργειες αποκατάστασης που απευθύνονται στον εξωτερικό κόσμο, εγγράφεται η προσπάθεια της δεύτερης πενταετίας, κυρίως με τον προσεταιρισμό και την ενσωμάτωση στο θέατρο ορισμένων δημιουργών που τα προηγούμενα χρόνια δεν μπορούσαν να διανοηθούν συνεργασία με το Εθνικό.⁷

Η δεύτερη μορφή αποκατάστασης γίνεται με την απόδοση της δικαιοσύνης του χώρου: η κατάργηση του μονοπωλίου της Επιδαύρου είναι η καθυστερημένη πραγμάτωση ενός παλιού αιτήματος. Μετά τη δικαιωματική και αναμφισβήτητη καθυστερημένη είσοδο του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν και μαζί μ' αυτήν του Αμφί-Θεάτρου του Σ. Α. Ευαγγελάτου καθώς και των άλλων θιάσων που ακολούθησαν σταδιακά, η ανάγκη του Εθνικού Θεάτρου να ανατρέξει σε σκηνοθέτες που δεν εγγράφονται στον αναμενόμενο προγραμματισμό του είναι πια ορατή. Τα θεμέλια της λεγόμενης «παράδοσης» για την προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος που επικαλούνται ορισμένοι κριτικοί αλλά και μερίδα του κοινού εδώ αρχίζουν να τριζούν.⁸

Περίοδος δεύτερη 1985-1995: Προς την αλλαγή του θεατρικού τοπίου

Οι μεταρρυθμίσεις που φέρνει στην πολιτική του θεάτρου η υπουργία της Μελίνας Μερκούρη μετατρέπει το Εθνικό Θέατρο από κυρίαρχο της κρατικής θεατρικής παρουσίας⁹

νται με τους όρους υπηρεσιακής θητείας. [Ιωάννης Γρουπάρης (1932-1935), Γεώργιος Βλάχος (1935-1936), Κώστας Καρθαίος (1936-1937), Κωστής Μπαστιάς (1937-1941), Νίκος Γιοκαρίνης (1941-1943), Άγγελος Τερζάκης (1943-1944), Νικόλαος Λάσκαρης (1944-1945), Γεώργιος Θεοτοκάς (I) (1945-1946), Δημήτρης Ροντήρης (I) (1946-1950), Γεώργιος Θεοτοκάς (II) (1950-1952), Δημήτρης Ροντήρης (II) (1953-1955), Αιμίλιος Χουρμούζιος (1955-1964), Γεώργιος Θεοτοκάς (III) (προσωρινός διευθυντής) (1964), Ηλίας Βενέζης - Αλέξης Μινωτής (1964-1967), Ευάγγελος Φωτιάδης (1967-1970), Βασίλειος Φράγκος (1970-1974).]

6. Ως τέτοια νοείται η επάνοδος του Αλέξη Μινωτή από το 1974 ως το 1980 (επιλογή η οποία συνδέεται με την επάνοδο του Κωνσταντίνου Καραμανλή και την επιρροή του στενού περιβάλλοντός του στον χώρο του πολιτισμού) καθώς και η ανάθεση της διεύθυνσης στον Αλέξη Σολομό, που όμως παραιτείται πολύ γρήγορα (θητεία 1980-81) αφήνοντας τον χώρο ελεύθερο στις επιλογές της κυβέρνησης του 1981 στο πλαίσιο της τότε «αλλαγής» που επικαλείται η νεοεκλεγμένη κυβέρνηση του ΠαΣοΚ υπό τον Α. Παπανδρέου.

7. Επιλέγονται πολλοί συγγραφείς που έως τότε δεν είχαν γίνει δεκτοί στο Εθνικό Θέατρο και ηθοποιοί από παλιότερες και νεότερες γενιές της μεταπολεμικής περιόδου, αφού καταργείται το καθεστώς του πιστοποιητικού κοινωνικών φρονημάτων. Χαρακτηριστικό ιδιαίτερα της δεύτερης πενταετίας (1981-1985) είναι και η είσοδος συνδικαλιστών εκπροσώπων, ακόμη και οργανισμών δημόσιας ωφέλειας και της δημοτικής αυτοδιοίκησης στους διοικητικούς μηχανισμούς του Εθνικού Θεάτρου στο πλαίσιο των πολιτικών επιλογών της κυβέρνησης που ανέδειξαν οι εκλογές του 1981.

8. Το ζήτημα της «παράδοσης» του Εθνικού Θεάτρου παρά το γεγονός ότι επανέρχεται ακόμη και σε θεατρολογικά μελετήματα αποτελεί ένα από τα θέματα που θα πρέπει να απασχολήσουν τη νεότερη έρευνα. Η σύνδεση της «παράδοσης» με την προσπάθεια να αναδειχθούν τα θετικά στοιχεία της λειτουργίας του θεάτρου και να αποδυναμωθούν οι αρνητικές επιπτώσεις της πολιτικής διάστασης των επιλογών της κρατικής σκηνής προσφέρει μια μονοδιάστατη αντιμετώπιση της παρουσίας του στην ελληνική θεατρική δραστηριότητα και μειώνει τη σημασία του ιδεολογικού του ρόλου.

9. Στο πλαίσιο των νέων συνθηκών ο αρχικός ορισμός αλλάζει φραστικά αλλά ίσως όχι ουσιαστικά. Η αρχική διατύπωση –«[Τα Εθνικά Θέατρα...] ανυψώνουν τη θεατρική τέχνη στη συνείδηση του λαού,

σε ισότιμο παίκτη (ή έστω πρώτο μεταξύ ίσων). Η κρατική πολιτική στον χώρο του θεάτρου μετατοπίζεται προς την αποκέντρωση και τις επιχορηγήσεις των θιάσων του ελεύθερου θεάτρου. Και οι δύο θεσμοί που εισάγονται στις αρχές της δεκαετίας του 1980, καταμερίζουν επί της ουσίας τη λειτουργία και την αποστολή του εθνικού θεάτρου σε πολλούς φορείς. Πρόκειται για τον ίδιο εθνικό ρόλο που αποδίδεται στο θέατρο με μία διαφορά: δεν επιφορτίζεται μόνο το Εθνικό Θέατρο την επίτευξη των στόχων του ορισμού που ανέφερα παραπάνω αλλά κάθε ένας από τους στόχους εγγράφεται σε μια νέα δημοκρατική προοπτική και ανατίθεται ισότιμα,¹⁰ σε άλλους θιάσους και θεατρικούς οργανισμούς (τα επιχορηγούμενα και τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα) με την ανάληψη μέρους της λειτουργίας τους από την κρατική χρηματοδότηση. Ένα νέο θεατρικό τοπίο διαμορφώνεται: με την αναδιανομή και τον καταμερισμό της αποστολής του και σε άλλους θιάσους το Εθνικό Θέατρο, ενώ απαλλάσσεται από το δημοκρατικό έλλειμμα, αποκτά έναν ελλειμματικό ρόλο. Στον βαθμό που τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα και τα επιχορηγούμενα θέατρα αναλαμβάνουν τμήματα δραστηριοτήτων που ορίζονται από τον καταστατικό του ρόλο (π.χ. διάδοση και ανάπτυξη ελληνικής δραματικής παραγωγής, «αναβίωση» αρχαίου δράματος με την αποκλειστική δυνατότητα παράστασης στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου και, βέβαια, την ανύψωση της θεατρικής τέχνης) το Εθνικό Θέατρο στέκεται αμήχανο μπροστά στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού των προτεραιοτήτων και των στόχων του. Το δημοκρατικό έλλειμμα των προηγούμενων ετών που η πολιτική αποκατάστασης της τιμής του θεάτρου έχει σταδιακά φροντίσει να ξεχαστεί, αντικαθίσταται πλέον οδυνηρά από το έλλειμμα στόχων.

Στην αμηχανία που προκαλεί τόσο η συχνή¹¹ αλλαγή διευθυντών, που έχει ως αποτέλεσμα σημαντικές περιόδους αναπροσαρμογής ή αδράνειας της διοίκησης του Εθνικού

ενδυναμώνουν και στηρίζουν την ύπαρξη και ανάπτυξή της, δίνουν νέα ώθηση στη ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας και λογοτεχνίας, καθιερώνουν ένα σχολείο και ένα φυτώριο με ευγενείς σκοπούς για τα τέκνα του έθνους, αναπτύσσουν τη θεατρική πράξη με τις προσπάθειες και την προσφορά των έμπειρων και φωτισμένων δημιουργών του τόπου καθιστώντας το θέατρο το σχολείο της ηθικής και του καλού γούστου, το όχημα που θα ενισχύσει την εκπαίδευση, τη γνώση και την πατριωτική συνείδηση, τον θεματοφύλακα του εθνικού πνεύματος και της γλώσσας, τον εκφραστή της ιστορικής πορείας και τον προάγγελο του μέλλοντος του έθνους»— προσαρμόζεται με τα νέα δεδομένα. Θα μπορούσαμε να ξαναγράψουμε τον ορισμό απαλείφοντας, προσθέτοντας ή αντικαθιστώντας με άλλες τις λέξεις εκείνες που η συχνή επανάληψή τους στον λόγο των μετεμφυλιακών κυβερνήσεων και της δικτατορίας φόρτισαν με αρνητικές συνδηλώσεις. Ο αρχικός ορισμός θα μπορούσε να ξαναγραφεί ως εξής: «[Τα Θέατρα...] ανυψώνουν τη θεατρική τέχνη στη συνείδηση του λαού, ενδυναμώνουν και στηρίζουν την ύπαρξη και ανάπτυξή της, δίνουν νέα ώθηση στη ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας και λογοτεχνίας, καθιερώνουν ένα σχολείο και ένα φυτώριο με ευγενείς σκοπούς, αναπτύσσουν τη θεατρική πράξη με τις προσπάθειες και την προσφορά των έμπειρων και φωτισμένων δημιουργών του τόπου καθιστώντας το θέατρο το σχολείο της ηθικής και του καλού γούστου, το όχημα που θα ενισχύσει την εκπαίδευση, τη γνώση και τη δημοκρατική συνείδηση, τον θεματοφύλακα του πατριωτικού εθνικού πνεύματος και της γλώσσας, τον εκφραστή της ιστορικής πορείας και τον προάγγελο του μέλλοντος της ελληνικής κοινωνίας».

10. Προφανώς κατ' επίφαση ισότιμα αφού οι επιχορηγήσεις του ελεύθερου θεάτρου και των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων στο σύνολό τους ποτέ δεν προσέγγισαν τα μεγέθη της οικονομικής ενίσχυσης των κρατικών θεατρικών οργανισμών.

11. 1. Κώστας Πολιτόπουλος (I) (1985-1990), 2. Αλέξης Σολομός (II) (1991-1992), 3. Ντόρα Τσάτσου

Θεάτρου,¹² όσο και η παλινωδία ανάμεσα στο δίλημμα διευθυντής με καλλιτεχνικό όραμα ή manager, προστίθεται και η ενισχυμένη παρουσία της προσωπικότητας του Καρόλου Κουν, που γίνεται απολύτως αποδεκτός από τον κόσμο του θεάτρου και από την κρατική εξουσία ως ο δημιουργός το έργο του οποίου έχει διάσταση εθνικού έργου. Η αναγνώριση της παρουσίας του Κουν στην ανάπτυξη της τέχνης του θεάτρου στην Ελλάδα αποτελεί ένα από τα πιο εμφανή χαρακτηριστικά του θεάτρου της εποχής της Μεταπολίτευσης. Η υιοθέτηση από μέρους πολλών από τους νεοπαγείς επιχορηγούμενους θιάσους ορισμένων χαρακτηριστικών που καθόρισαν τον τρόπο λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης και τις επιλογές του ρεπερτορίου του, αποτελούν και μία ουσιαστική δικαίωση της πολύ σημαντικής παρουσίας του. Ο θάνατος του Καρόλου Κουν το 1987 θα αλλάξει τους όρους του παιχνιδιού μεταθέτοντας τις ισορροπίες και αφήνοντας έναν χώρο που θα αναλάβει να καλύψει το Εθνικό Θέατρο τα επόμενα χρόνια.

Περίοδος τρίτη 1995-2007: Προς την εδραίωση της ηγεμονίας

Στην αμηχανία προσδιορισμού του νέου ρόλου το Εθνικό Θέατρο απαντά με την αποτελεσματικότητα του μηχανισμού του. Ανακτώντας σταδιακά τον ρόλο της καλοκουρδισμένης μηχανής παραγωγής θεάματος, αξιοποιώντας το συγκριτικό πλεονέκτημα της οικονομικής ευμάρειας σε σχέση με τα επιχορηγούμενα και τα δημοτικά θέατρα,¹³ την εξοπλισμένη σκηνή, την επίκληση της παλιάς αίγλης που συστηματικά καλλιεργείται από την ηγεσία της περιόδου αυτής,¹⁴ και ξεκαθαρίζοντας το τοπίο στο οποίο αφήνουν «δυσαναπλήρωτα κενά» οι χαρισματικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες της μεταπολεμικής γενιάς (από τον Κουν ως τον Χατζιδάκι, τον Τσαρούχη κ.ά.), αναλαμβάνει έναν νέο ρόλο: Το Εθνικό Θέατρο αποτελεί πια μια σύνοψη της γενικής εικόνας της θεατρικής δραστηριότητας όπως αναπτύσσεται πια στην Ελλάδα.¹⁵ Οι πολλές σκηνές του έχουν παραστάσεις και θεάματα που καλύπτουν όλες τις ανάγκες του κοινού (ή σωστότερα των διαφορετικών ομάδων κοινού που υπάρχουν στην πρωτεύουσα), σε μια

(1992-1993), 4. Κώστας Πολιτόπουλος (1994), 5. Λαλούλα Χρυσικοπούλου (αναπληρώτρια διευθύντρια - 1994) και Νίκος Κούρκουλος (1994-2007).

12. Κάτι που επιτρέπει και την αναβάθμιση του ρόλου προσώπων που βρίσκονται στο Διοικητικό Συμβούλιο του θεάτρου, τα οποία στις ρωγμές ανάμεσα στην παραίτηση και την ανάληψη καθηκόντων των διευθυντών κάνουν το δικό τους προσωπικό μοίρασμα της πίτας που τους αναλογεί, επιβάλλοντας επιλογές άλλοτε έργων και άλλοτε προσώπων.

13. Η επιχορήγηση των τριών Κρατικών σκηνών –Ε.Θ., Κ.Θ.Β.Ε., Ε.Λ.Σ.– είναι, ανάλογα με τα χρόνια, αρχικά τριπλάσια εκείνης που δίνεται στο σύνολο των άλλων θεάτρων και φτάνει να είναι σχεδόν δεκαπλάσια.

14. Η περίοδος αυτή ταυτίζεται με την παρουσία του Νίκου Κούρκουλου και τα στοιχεία που την καθορίζουν διατηρούνται έως το 2007, ιδίως κατά τα δύο χρόνια κατά τα οποία παρατάθηκε η ηγεσία του στη θέση του διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου.

15. Η περίοδος ευνοεί το Εθνικό Θέατρο όχι μόνο λόγω της απουσίας των χαρισματικών προσώπων αλλά και γιατί κατά το ίδιο διάστημα αρχίζει να είναι ορατή η παθογένεια των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων, ενώ ταυτόχρονα μεγάλο ποσοστό των επιχορηγούμενων θιάσων εμφανίζουν τάσεις παγίωσης και επανάληψης των επιλογών τους κατά τρόπο τέτοιο που να φαίνεται αναγκαία η αναζήτηση νέων θεατρικών τρόπων και νέων θεατρικών ομάδων και θιάσων, κάτι που θα συμβεί όσο πλησιάζουμε το τέλος της πρώτης δεκαετίας.

ευρεία γκάμα που ξεκινάει από την παιδική ηλικία και καταλήγει στην παλιά εικόνα του συντηρητικού κοινού της απογευματινής της Τετάρτης.

Στο μοντέλο αυτό αναμφισβήτητα αναγνωρίζουμε και τις εκφάνσεις μιας διάθεσης εκσυγχρονισμού. Αποτελεσματικό και πολυσυλλεκτικό και επομένως αντιληπτό ως απόλυτα δημοκρατικό, αφού ο πλουραλισμός είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του, το Εθνικό Θέατρο κερδίζει το χαμένο έδαφος. Με ξεχασμένο τελεσίδικα πια το παρελθόν των αποκλεισμών καταλαμβάνει σχεδόν ολοκληρωτικά τον χώρο ανακτώντας μια ηγεμονία που δεν διέθετε παρά σε ελάχιστες περιόδους κατά το παρελθόν.

Παρά τις επιφυλάξεις που δημιουργεί αυτή η ανοικονόμητη εικόνα, που τα χαρακτηριστικά της ανακαλούν την εικόνα του πολυκαταστήματος ή, ακόμα πιο σκληρά, μιας υπεραγοράς της θεατρικής κουλτούρας, το Εθνικό Θέατρο έχει κατακτήσει την εκτίμηση μιας πολύ μεγάλης μερίδας του καλλιτεχνικού δυναμικού· άλλωστε με μια μετρημένη στις ισοροπίες της πολιτική έχει δημιουργήσει σχέσεις προνομιακής συνεργασίας με έναν ευρύτατο κύκλο δημιουργών διαφορετικών στις κατευθύνσεις, τις αισθητικές τους επιλογές ή τις ιδεολογικές τους αφηγήσεις. Πλησιάζοντας το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα το Εθνικό Θέατρο είναι ίσως πιο αποδεκτό από ποτέ.

Περίοδος τέταρτη 2007-2012: Προς τα στοιχήματα της νέας εποχής

Η πορεία που έχει περιγραφεί ως εδώ έχει συμβάλει ώστε το Εθνικό Θέατρο να αποκτήσει όλα σχεδόν τα χαρακτηριστικά που αναμένουμε από έναν εθνικό θεατρικό οργανισμό. Ενταγμένο πια σε ένα ευρωπαϊκό πλαίσιο έχει να αντιμετωπίσει παθολογίες και προβλήματα που είναι κοινά σε όλη την Ευρώπη. Η μεταπολεμική περίοδος όμως αλλάζει κατά πολύ τα θεατρικά δεδομένα στην Ευρώπη.

Ιδιαίτερα μετά το 1989, οπότε το πολιτικό και γεωγραφικό τοπίο στην Ευρώπη άλλαξε ραγδαία ενώ η θεατρική δραστηριότητα και η λειτουργία του θεατρικού γεγονότος διαφοροποιήθηκαν ουσιαστικά, το παλαιότερο μοντέλο των Εθνικών Θεάτρων στο οποίο βασιζονται οι καταστατικοί όροι της λειτουργίας της πρώτης κρατικής μας σκηνής έως την αρχή του 21ου αιώνα, σε πολλές περιπτώσεις τίθεται σε αμφισβήτηση. Το γεγονός αυτό επιτείνεται και με την εμφάνιση και την προσπάθεια εδραίωσης πολλών νέων κρατών που προήλθαν από την κατάρρευση του ανατολικού μπλόκ ή από την εμφάνιση νέων διεκδικήσεων σε εθνικό επίπεδο, που αναδείχθηκαν από εσωτερικές διαφοροποιήσεις εθνοτήτων σε ορισμένες ευρωπαϊκές χώρες.¹⁶

Ενώ το μοντέλο αυτό αναβιώνει στις νέες ευρωπαϊκές χώρες, στις κάπως παλαιότερα ενταγμένες στο σώμα της δυτικής Ευρώπης τα Εθνικά θέατρα δεν έχουν απλώς χάσει την παλιά τους αίγλη αλλά αμφισβητούνται ριζικά. Σε πολλές από τις χώρες αποκτούν τα χαρακτηριστικά μιας μεγάλης επιχορηγούμενης σκηνής που μόνο τυπικά και για ιστορικούς μόνο λόγους διατηρεί το επίθετο «Εθνικό» στον τίτλο, ενώ σε κάποιες χώ-

16. Αναφέρομαι στις χώρες που προέκυψαν από την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης αλλά και στο παράδειγμα της Καταλονίας στην Ισπανία, στα δύο Εθνικά Θέατρα του Βελγίου που εκφράζουν τις δύο κοινότητες της χώρας, καθώς και στο ζήτημα επαναπροσδιορισμού του Εθνικού Θεάτρου της Μεγάλης Βρετανίας, το οποίο ιδρύθηκε το 1963 και απέκτησε δικό του κτήριο μόλις το 1976, ενώ νέα ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο του προκαλεί η ίδρυση Εθνικού Θεάτρου της Σκωτίας το 2006.

ρες ο τίτλος Εθνικό Θέατρο δεν υπάρχει παρά μόνο για να χαρακτηρίσει ένα ιστορικό κτήριο και όχι πια έναν εθνικό θίασο.¹⁷

Νέα ζητήματα ανακύπτουν αφού και οι αλλαγές των κοινωνιών της Ευρώπης είναι πολλές και σημαντικές. Η Ελλάδα δεν μπορεί να θεωρήσει ότι δεν έχει να αντιμετωπίσει παρόμοια διλήμματα. Θα μπορούσαμε να τα οριοθετήσουμε αποδεχόμενοι την παρακάτω περιγραφή:

[Τα Εθνικά Θέατρα] θα χάσουν πολύ από το κύρος και τη φερεγγυότητά τους αν δείξουν αδιαφορία απέναντι στις πολιτιστικές διαφορές και παραμελήσουν την προσπάθεια ένταξης άλλων εθνοτικών, φυλετικών, πολιτιστικών και γλωσσικών ομάδων πάνω στη σκηνή, πίσω από τη σκηνή και μπροστά από τη σκηνή, που ανήκουν δηλαδή στο κοινό που τα παρακολουθεί. Τι θα συμβεί όμως αν αντίθετα μετατρέψουν την πολιτική ρεπερτορίου τους εντάσσοντας μια ποικιλία νέων επιλογών, προτύπων και τρόπων παραγωγής; Μήπως αντί να παίζουν επιλέγοντας με ασφάλεια από τους Αρχαίους, τον Σαίξπηρ, τον Μολιέρο, τον Ίφεν, τον Τσέχοφ, ορισμένα έργα που προέρχονται από την παλαιότερη ή τη σύγχρονη εθνική δραματική παραγωγή καθώς και ορισμένα ασφαλή ονόματα από το σύγχρονο δράμα σε μια γκάμα που περιλαμβάνει από τον Άλμπι, τον Μίλλερ και τον Πίντερ ανοίγματα στον Μάμετ ή και στη Σάρα Καίην και τον Λάρς Νορέν και εξισοροπώντας την όποια πρωτοτυπία αυτή με έργα του Αίηκμπουργκ ή της Γιασμίνα Ρεζά, τα Εθνικά Θέατρα πρέπει να αντικαταστήσουν τον προγραμματισμό αυτό με επιλογές που προέρχονται από μια πιο συγκεκριμένη ανάλυση της κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία υπάρχουν; Κι αν τελικά μήπως αντί να επιλέξουν από το γνωστό ράφι των αδιαμφισβήτητα σημαντικών έργων πρέπει να χρησιμοποιήσουν τις σκηνές για να δημιουργήσουν έναν χώρο προβληματισμού και κριτικής σκέψης απέναντι στις σύγχρονες κοινωνίες των Ευρωπαίων πολιτών;¹⁸

Με προβληματισμούς ανάλογους διαμορφώνεται η λειτουργία του θεάτρου κατά την περίοδο 2007-2013.¹⁹ Με αυξανόμενα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, το Εθνικό θέατρο σήμερα έχει διανύσει μέσα στην τεσσαρακονταετία μία πολύ ενδιαφέρουσα, ίσως αντιφατική αλλά πάντως πολύ πιο δυναμική πορεία από ό,τι μέχρι το 1974.

Η κρίση, η οποία δεν ήταν άμεσα ορατή στο διάστημα που αναφέρθηκα, κάνει τη λειτουργία του θεάτρου πιο δύσκολη δημιουργώντας ερωτήματα για την ανθεκτικότητα που θα έχει ο εκσυγχρονισμός που πέτυχε τα τελευταία χρόνια το Εθνικό Θέατρο.

Αλλά τη μελλοντική του πορεία και τον απολογισμό της σημερινής του εικόνας δεν έχει ίσως έρθει ακόμη η ώρα να τον κάνουμε. Ελπίζω ότι σε ένα άλλο συνέδριο στο μέλλον θα μπορέσουμε να ξαναδούμε το θέμα με άλλη ίσως ματιά.

17. Βλ. π.χ. το θέατρο της Ολλανδίας, την ανυπαρξία κεντρικής εθνικής σκηνής στη Γερμανία, όπου, παρόλο που το Deutsches Theater εξακολουθεί να υπάρχει και να λειτουργεί, δεν έχει τα χαρακτηριστικά της σκηνής που εκφράζει το έθνος κ.ά.

18. Το παράθεμα μεταφρασμένο από τον Πλ. Μ. πιο ελεύθερα με τη μορφή ερωτήσεων προέρχεται από το άρθρο του Dragan Klaič, «National Theatres undermined by the withering of the Nation State», Wilmer (επιμ.), *National Theaters in a Changing Europe*, σ. 222 και 227.

19. Η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου κατά την περίοδο ανάληψης της θέσης του καλλιτεχνικού διευθυντή από τον Γιάννη Χουβαρδά (2007-2013) ανανεώνει σε μεγάλο ποσοστό το δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου, παρέχει βήμα σε νέες σκηνοθετικές τάσεις και κατευθύνσεις και αξιοποιεί τις διεθνείς συνεργασίες αποκτώντας όλο και πιο έντονα χαρακτηριστικά που αναλογούν στις μεγάλες κρατικές ευρωπαϊκές σκηνές.

Ίσως να πρέπει να κλείσουμε τη σημερινή πραγμάτευση με την ακόλουθη σκέψη: Στην πραγματικότητα περισσότερο από κάθε άλλον θεατρικό οργανισμό η εικόνα του Εθνικού Θεάτρου αντανακλά τη γενική εικόνα του ελληνικού κράτους και θα μπορούσαμε να πούμε ότι η συνολική πορεία του ακολουθεί σχεδόν κατά γράμμα την πορεία της ανάπτυξης που επέβαλαν οι όροι της μεταπολιτευτικής περιόδου και οι κυβερνήσεις της Μεταπολίτευσης στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. Δεν θα ήταν επομένως υπερβολή να διατυπώναμε τη σκέψη ότι όλα τα στοιχεία εκείνα που εντάσσουμε στην παθολογία που καθόρισε την ανάπτυξη της χώρας μετά το 1974, είναι εκείνα τα οποία αναγνωρίζονται και εικονογραφούνται στην ιστορία του Εθνικού μας Θεάτρου, με παλιωδίες και άλματα, σε μια πορεία συχνά αντιφατική και σχεδόν πάντα ανακόλουθη.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΕΝΔΡΙΝΟΥ

«Μαθήματα δημοκρατικής πολιτότητας»
στο θέατρο για ανήλικους θεατές της Μεταπολίτευσης

Η 24η Ιουλίου 1974, ημέρα της πτώσης της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, σηματοδοτεί την εκκίνηση της πιο παρατεταμένης περιόδου ομαλού και σταθερού δημοκρατικού πολιτικού βίου στη νεοελληνική ιστορία.¹ Το 1975 η δημοκρατία κατοχυρώνεται συνταγματικά και ορίζεται ως επίσημο πολίτευμα (Προεδρευόμενη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία), στο οποίο όλες οι εξουσίες πηγάζουν από τον λαό, υπάρχουν υπέρ αυτού και του Έθνους και ασκούνται όπως ορίζει το Σύνταγμα, σύμφωνα με την αρχή της λαϊκής κυριαρχίας (άρθρο 1. Συντ.).

Η «Μεταπολίτευση», όρος που σήμερα δείχνει ότι έχει εκπληρώσει εννοιολογικά τη χρήση του, χαρακτηρίζεται για τους ρηξικέλευθους μετασχηματισμούς που επιφέρει σε κάθε επίπεδο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Κατά κύριο, όμως, λόγο, συνδέεται με την ανατροπή των ιδεολογικών θεμελίων στα οποία είχε οικοδομηθεί η μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η νέα τροπή –οφειλόμενη σε ένα αμάλγαμα ρευμάτων διαφορετικής αφετηρίας και ιστορικής προέλευσης, όπως οι μνήμες, οι αξίες και οι συμβολικές αναπαραστάσεις της εαμικής παράδοσης και των «ηττημένων του Εμφύλιου», αλλά και των κοινωνικών στρωμάτων που ανήλθαν στη δεκαετία του '60 εμφορούμενα από μία δημοκρατική «αντι-δεξιά» κουλτούρα ή τη ριζοσπαστικοποιημένη, στη διάρκεια του αντιδικτατορικού αγώνα, νεολαία–² επιτρέπει τη(ν):

α. υποδοχή και πρόσληψη μηνυμάτων που έλκουν το περιεχόμενό τους από τα ακτιβιστικά, αντιρατσιστικά, αντιπολεμικά, οικολογικά και καλλιτεχνικά νεανικά κινήματα της Δύσης και φέρουν τη σφραγίδα των ιδεολογημάτων της πολιτιστικής επανάστασης του Μάη του '68·

β. δικαίωση και απελευθέρωση των προοδευτικών δυνάμεων της χώρας που κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο βίωσαν την κατασταλτική δράση, τη συμβατικότητα και τη λογοκρισία ενός συντηρητικού κρατικού συστήματος εξουσίας και των παρακρατικών μηχανισμών του·

γ. ενεργοποίηση ενός σημαντικού μέρους της ελληνικής κοινωνίας που αξιώνει δυναμικά την αλλαγή του πολιτικού κατεστημένου, ανθρώπινα δικαιώματα, ειρήνη, ελεύθερη

1. Για την εδραίωση της Δημοκρατίας, βλ. Richard Clogg, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-1990*, Ιστορητής / Κάτοπτρο, Αθήνα, 1995, σ. 180-186· Απόστολος Βακαλόπουλος, *Νέα Ελληνική Ιστορία 1204-1985*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 460-461.

2. Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα 1974-2004», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003α, τ. 10, σ. 9-10· του ίδιου, *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση*, Πόλις, Αθήνα, 2009, σ. 25-27.

διακίνηση ιδεών και έκφρασης, βελτίωση εργασιακών συνθηκών και βιοτικού επιπέδου, ισότιμη πρόσβαση και συμμετοχή σε κάθε πεδίο της κοινωνικής, πολιτικής, οικονομικής, εκπαιδευτικής και πολιτιστικής ζωής και αιτήματα αυτοπραγμάτωσης.

Η πρώτη φάση της αποκατάστασης της δημοκρατίας συνιστά, κατ' αυτόν τον τρόπο, μία περίοδο αξιομνημόνευτη για τη μεταβατικότητα, τη μαζικότητα, τη ριζοσπαστικοποίηση και την έντονη πολιτικοποίησή της, ενώ στη συνέχεια, μετά την αλλαγή του πολιτικού συστήματος, ως αποτέλεσμα της νίκης των σοσιαλιστικών δημοκρατικών δυνάμεων στις εκλογές του 1981, για τους ιδεολογικοπολιτικούς και κοινωνικοπολιτισμικούς μετασχηματισμούς³ των οποίων η επενέργεια είναι ορατή έως σήμερα. Μετασχηματισμοί που εγγράφονται εμφανικά και στον χώρο του θεάτρου, επικυρώνοντας τη σχέση αλληλεπίδρασής του με τις εξελίξεις του ιστορικού γίνεσθαι και συμβάλλοντας στον εκσυγχρονισμό του.

Στη νέα μεταδικτατορική πραγματικότητα, «η αναπτέρωση των ελπίδων για έναν καλύτερο κόσμο ειρήνης, ελευθερίας και εξάλειψης των ανισοτήτων» εκφράζεται με μαζικό, ενθουσιώδη και αυθόρμητο τρόπο⁴ λαμβάνοντας κινηματικό χαρακτήρα –στον χώρο της τέχνης και του θεάτρου, καλλιτεχνικού κινηματισμού ή ακτιβισμού.⁵

Όμως, η διεκδίκηση δημοκρατικών «δικαιωμάτων», και η εξ αυτών εκπορευόμενη ανάληψη ατομικών «ευθυνών», συνεπάγεται την ανάγκη διαμόρφωσης υποδομών και προϋποθέσεων, όπως η ιδεολογική και ηθική διαπαιδαγώγηση της ελληνικής κοινωνίας στα νέα «δημοκρατικά» ήθη. Απαιτεί ως εκ τούτου τη συστηματική και μεθοδευμένη καλλιέργεια μίας διαφορετικής πολιτικής κουλτούρας, της δημοκρατικής συνειδητότητας και πολιτότητας⁶ του κοινωνικού υποκειμένου.

3. Ο «αντι-κομμουνισμός» δίνει τη θέση του στον «αντι-φασισμό» και η «εθνοκφοροσύνη» στην ηγεμονία της «προοδευτικής-δημοκρατικής» κουλτούρας (αντιδεξιό σύνδρομο). Η σχέση λαού και έθνους αντιστρέφεται. Ο λαός γίνεται ο θεματοφύλακας του έθνους και το λαϊκό ταυτίζεται με το εθνικό (καθιστώντας ιδεολογικά ύποπτη κάθε διάκριση που θα συνεπαγόταν την επιβολή ορίων στη λαϊκή εξουσία στο όνομα μιας παραταξιακής ιδιοποίησης της εθνικής ιδεολογίας). Ο πολιτισμικός-κοινωνικός συντηρητισμός αντικαθίσταται σταδιακά με μια περισσότερο ελευθεριακή κουλτούρα (η οποία είχε αρχικά ως φορέα το φοιτητικό κίνημα, αλλά βαθμιαία διαχύθηκε στο ευρύτερο κοινωνικό σώμα), που συνδέεται με αντιλήψεις και στάσεις που ανταποκρίνονται περισσότερο στον τρόπο λειτουργίας της μαζικής δημοκρατίας (ηδονιστικές αρχές και αιτήματα αυτοπραγμάτωσης)· βλ. Βούλγαρης, «Η Δημοκρατική Ελλάδα 1974-2004», σ. 9-11· του ίδιου, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή Δημοκρατία σημαδεμένη από την μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2008, σ. 25-37· του ίδιου, *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση*, σ. 68-79.

4. Ιωάννα Μενδρινού, «Ασυνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη και προβολή όψεων της παιδικής ηλικίας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές της Μεταπολίτευσης», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014)*, Ε.Ε.Ν.Σ., Αθήνα, 2015, τ. Δ', σ. 380, www.eens.org.

5. Ο κινηματισμός συνδέεται με τον «αυθορημητισμό» ως χαρακτηριστική έκφραση της συνείδησης και της κοινωνικοπολιτικής της έκφρασης· ως κατεξοχήν μορφή εκδήλωσης της μικροαστικής ιδεολογίας - «του μικροαστικού “ατομικισμού”»· βλ. Νίκος Πουλιαντζής, *Φασισμός και Δικτατορίες – Η άνοδος του φασισμού και η στάση της Γ' Διεθνούς*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006 [1975], σ. 72.

6. Η πολιτότητα ή πολιτειότητα (citizenship) είναι η ιδιότητα του να είναι κανείς πολίτης. Η ενεργή πολιτότητα αναφέρεται στην ιδιότητα του ενεργού πολίτη και συνδέεται με την έννοια της συμμετοχής στα κοινά. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμοί που συντείνουν σε διαπιστώσεις όπως: «Το να είσαι πο-

Υπό αυτή την οπτική, επιχειρείται «η αναμόρφωση του αξιακού χάρτη της κοινωνίας με σύγχρονες, ορθολογικά διατυπωμένες αντιλήψεις» που αποδομούν παρωχημένες (ιδεολογικές, κοινωνικές, αξιακές, παιδαγωγικές) αρχές, στερεότυπα, εμμονές και σύνδρομα του παρελθόντος, «αποκαλύπτουν τους μηχανισμούς λειτουργίας του κατεστημένου πολιτικού και οικονομικού καπιταλιστικού συστήματος»,⁷ μεθοδεύοντας την ανατροπή του, και προβάλλουν αρχές και ιδεώδη, όπως: «ελευθερία» (πλουραλισμός), «ισότητα» (κοινωνική ισονομία), «δικαιοσύνη» (αξιοκρατία) και «συμμετοχή» (μαζική κινητοποίηση, λαϊκή συλλογική διεκδίκηση), ως κομβικά ζητούμενα του παρόντος και εχέγγυα διασφάλισης της δημοκρατίας στο μέλλον. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η επικαιροποίηση του ενδιαφέροντος των ενηλίκων για το παιδί και συγκεκριμένα για τη(ν):

- αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας ως κοινωνικής ομάδας με ιδιαίτερα βιολογικά και ψυχοπνευματικά γνωρίσματα·
- εφαρμογή σύγχρονων αντιαυταρχικών και ενεργητικών παιδαγωγικών αρχών στην αγωγή και εκπαίδευση των ανηλίκων·
- προάσπιση των δικαιωμάτων του παιδιού ως ισότιμου μέλους της κοινωνίας·
- διαπαιδαγώγηση συνειδητοποιημένων ενεργητικών μελλοντικών πολιτών με συλλογική συνείδηση·
- πολιτιστική και αισθητική καλλιέργεια των ανηλίκων·
- διασφάλιση των αναγκαίων βιολογικών, εκπαιδευτικών και περιβαλλοντικών συνθηκών ως προϋπόθεση της ομαλής και ολόπλευρης ανάπτυξης των παιδιών.⁸

Το θέατρο, ως δευτερογενής μεταγλώσσα σημείωσης της πραγματικότητας, ως «δείκτης ιδεολογίας»,⁹ αλλά και ως (πολιτιστικός) ιδεολογικός μηχανισμός αναπαραγωγής και προώθησης αισθητικών προτύπων, κοινωνικών αντιλήψεων και πολιτικών σχέσεων κυριαρχίας ή υποταγής, συντήρησης και εξισορρόπησης του κυρίαρχου συστήματος ή κριτικής και αποδόμησης της ισχύουσας τάξης πραγμάτων,¹⁰ αναλαμβάνει έγκαιρα τον ρόλο που του αναλογεί. Ήδη, από την περίοδο της πρόσκαιρης φιλελευθεροποίησης της

λίτης σημαίνει να συμμετέχεις» βλ. Benjamin R. Barber, *Strong Democracy: Participatory politics for a new age*, University of California Press, California, 1984, σ. 85. «Ο πραγματικός πολίτης διαδραματίζει ενεργό και ολοκληρωμένο ρόλο στα θέματα που αφορούν στην κοινότητα του», βλ. Richard Dagger, «Metropolis, memory and citizenship», *Journal of Political science* 25(4) (1981), σ. 720. «Μόνο όταν κάποιος βγαίνει από το σπίτι του στον κοινό χώρο είναι που ξεκινά ο διάλογος της πολιτότητας», βλ. Mark Kingwell, *The World We Want: Restoring Citizenship in a Fractured Age*, Rowman & Littlefield, Maryland USA, 2000, σ. 41. Το κλειδί στην επιτυχία της ανάδειξης ενεργών πολιτών είναι η εμμονή στη διαδικασία και όχι το αποτέλεσμα αυτό καθαυτό, βλ. Troy D. Glover, «The “community” center and the social construction of citizenship», *Leisure Sciences* 26(1) (2004), σ. 63-83.

7. Μενδρινού, «Ασυνέχειες και ρήξεις ...».

8. Ό.π.

9. Θόδωρος Γραμματάς, *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1999 (1996), σ. 159-160.

10. Σύμφωνα με τον Λουί Αλτουσέρ, «καμιά κοινωνική τάξη δεν είναι σε θέση να διατηρηθεί στην πολιτική εξουσία, αν δεν ασκεί συγχρόνως την ηγεμονία της μέσα στους ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους» (Λουί Αλτουσέρ, *Θέσεις*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 86). Εκτενέστερη αναφορά στην έννοια «ιδεολογικοί μηχανισμοί», βλ. ό.π., σ. 69-121.

δικτατορίας, το 1972,¹¹ ερχόμενοι παρόλα αυτά αντιμέτωποι με το οπισθοδρομικό, ελεγκτικό και τιμωρητικό δικτατορικό πλαίσιο και ακριβώς την εποχή που εκτός Ελλάδας συντελείται μία συγκλονιστική έκρηξη προς την κατεύθυνση της «δημοκρατικοποίησης της κουλτούρας» και της «καλλιτεχνικής και πνευματικής χειραφέτησης της νεολαίας»,¹² οι καλλιτέχνες του θεάτρου θέτουν τις βάσεις ανανέωσης της σχέσης του παιδιού με τη θεατρική τέχνη και δημιουργίας ενός «άλλου» θεάτρου που θα απευθύνεται με σεβασμό, τολμηρότητα, αλλά και επαγγελματική αρτιότητα στη νέα γενιά.¹³

Νέοι ηθοποιοί, όπως οι Ξένια Καλογεροπούλου και Γιάννης Φέρτης (Παιδική Σκηνή, 1972), Δημήτρης Ποταμίτης (Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας, 1973) και μεταπολιτευτικά μία πλειάδα δημιουργών, όπως οι Θανάσης Παπαγεωργίου και Λήδα Πρωτοφάλη (Παιδική Σκηνή Θεάτρου Στοά, 1975), Τζένη Φωτίου (Παιδαγωγική Σκηνή Τζ. Φωτίου, 1976), Άγγελος Σιδεράτος (Θέατρο του Παιδιού, 1976), Ανδρέας Παπασπύρου και Δάφνη Βασιλειάδου (Θέατρο του Ήλιου, 1978), Γιώργος Νικολαΐδης και ομάδα συνεργατών (Καφεθέτρο Αμλετίνο, 1978), Χρήστος και Λάμπρος Τσάγκας (Παλκοσένικο, 1978), Μαρία Βοστταντζή (Θέατρο Νέων / Οριακό Θέατρο, Κρήτη 1978), Νανά Νικολάου, Χρήστος Κελαντώνης και λοιποί συνεργάτες (Θίασος '81, 1981) και πολιτιστικών οργανισμών ή φορέων της περιφέρειας ή του κέντρου, όπως το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας (1977) και οι Εταιρία Θεάτρου «Δεσμοί» (1975), Θεσσαλικό Θέατρο (1975), Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου (1976), Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης (1979), Μακεδονικό Θέατρο (Βέροια, 1979), Ελεύθεροι Καλλιτέχνες – Εταιρικός θίασος (1980), κ.ά., πρωτοστατούν. Με την ίδρυση των «παιδικών» σκηνών,¹⁴ τις διακηρύξεις, τις επιλογές, τη δράση και το έργο τους, καταδεικνύουν τη γενικότερη απαίτηση για θεματολογική, μορφο-συντακτική και αισθητικο-καλλιτεχνική ανανέωση της δραματουργίας και των παραστατικών πρακτικών στο θέατρο που παράγεται για να απευθυνθεί σε παιδιά και νέους. Η επιτακτικότητα της διάθεσης αυτής αντικατοπτρίζεται ενδεικτικά στη(ν):

α. χωροταξική αναμόρφωση του θεατρικού χώρου (στέγαση σε χώρους που αλλάζουν χρήση, διαμόρφωση θεατρικής αίθουσας με τρόπο ώστε να παρέχεται η δυνατότητα

11. Το 1972 η δικτατορία των Συνταγματαρχών, διεθνώς απομονωμένη και με επισφαλή την προοπτική της, αποδοκιμασμένη τόσο στο εσωτερικό της χώρας από την πλειοψηφία του πολιτικού κόσμου, τους φοιτητές, τους διανοούμενους και την οργανωμένη Αριστερά, όσο και από τη δημοκρατική αντιφασιστική ευρωπαϊκή κοινή γνώμη, αποπειράται μια φιλελευθεροποίηση που ενισχύει την αντίσταση σε πραγματικό και πνευματικό επίπεδο ενάντια στον αυταρχισμό. Ανάμεσα στην κατάλυση και τυπικά της βασιλείας, στην ανακήρυξη της δημοκρατίας που προκύπτει από νόθο δημοψήφισμα με πρόεδρο τον Γ. Παπαδόπουλο, στη δέσμευση της κυβέρνησης με πρωθυπουργό το Σπ. Μαρκεζίνη για διεξαγωγή εκλογών, η χορήγηση αμνηστίας στους πολιτικούς κρατούμενους και η χαλαρότερη άσκηση της προληπτικής λογοκρισίας εντείνει άμεσα ή εμμέσως τη ριζοσπαστικοποίηση των ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων, ενώ η προκήρυξη φοιτητικών εκλογών δίνει το έναυσμα των πρώτων μαζικών κινητοποιήσεων, με αποκορύφωμα την εξέγερση στο Πολυτεχνείο, τον Νοέμβριο του 1973, βλ. Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, σ. 63· Βακαλόπουλος, *Νέα Ελληνική Ιστορία*, σ. 455-456.

12. Roger Deldime, *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1996, σ. 28.

13. Δηώ Καγγελάρη, «Θέατρο για ιδανικούς θεατές», *Καθημερινή*, 20-3-2005.

14. Σχετική αναφορά βλ. στο Τάκης Τζαμαργιάς, «Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στο θέατρο για ανήλικους θεατές», Θόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Πατάκης, Αθήνα, 2010, σ. 454.

άμεσης προσέγγισης ή και παρέμβασης των θεατών στα σκηνικά διαδραματιζόμενα) και στην επανα-χαρτογράφηση του θεατρικού τοπίου (αποκέντρωση, περιφερειακή ανάπτυξη).¹⁵

β. εγκατάλειψη της παρωχημένης πρακτικής αξιοποίησης ανήλικων ηθοποιών-ταλέντων¹⁶ σε επαγγελματικές θεατρικές παραστάσεις που απευθύνονται σε συνομηλίκους θεατές, όπως και της προβολής κάποιων ως βεντετών για την προώθηση των παραστάσεων αυτών.

γ. δυναμική εμπλοκή σημαντικών επαγγελματιών του θεάτρου, των γραμμάτων και των τεχνών γενικότερα,¹⁷ που, αναγνωρίζοντας τόσο την παιδαγωγική όσο και την αι-

15. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Θεάτρου Στοά του Θ. Παπαγεωργίου, ο Δ. Ποταμίτης δίνει ένα δυναμικό παρών εκτός κέντρου, αγοράζοντας, το 1972, τον πρώην συνοικιακό κινηματογράφο «Ρέα», στα Πίσια, τον οποίο μετατρέπει κυριολεκτικά με τα χέρια του, σε θέατρο 120 περίπου θέσεων με τις καρέκλες των θεατών να βρίσκονται στις τρεις πλευρές της σκηνής· βλ. Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος. Τριάντα Χρόνια Θέατρο Στοά 1971-2001*, Θέατρο Στοά, 2001, σ. 9· Α. Κελεσίδου, *Δημήτρης Ποταμίτης. Ο Ιδεοποιός*, εν τύποις, Λευκωσία, 2008· Γ. Α. Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά. 36 χρόνια προσφοράς, Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, Πρακτικά Επιστημονικής Δημερίδας*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο, 2011. Η πρωτοποριακή θεατρική τάση οικειοποιείται από το νέο πολιτικό σύστημα και θεσμοποιείται το 1982 με την ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων.

16. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Το παρελθόν και το παρόν του Παιδικού Θεάτρου», Γ. Ιωάννου, *Το Αυγό της Κότας*, Εθνικό Θέατρο – Παιδική Σκηνή, 1981-82. Ενδεικτική περίπτωση αποτελεί η Ελληνική Παιδική Σκηνή που ιδρύεται το 1953 από τον Κ. Πιλάβιο, πατέρα του «παιδιού θαύματος» Νίκου Πιλάβιου, που πρωταγωνιστεί στις παραστάσεις πλαισιωμένος από καταξιωμένους επαγγελματίες του θεάτρου έως το 1958· βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Από το “Παιδικό Θέατρο” του ’30 στο “Θέατρο για παιδιά” του ’70», *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα, 1991, σ. 14-22· Ιωάννα Λεκακίου, *Το ελληνικό θέατρο για παιδιά. Από τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1972)*, Διδακτορική Διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2006, σ. 362. Όπως σημειώνεται σε θεατρικό πρόγραμμα του 1976, βασική αρχή του θιάσου Παιδικό Θέατρο Χιώνη (1960-1980) του Δ. Χιώνη είναι «η φυγαγωγία και η επιμόρφωση των παιδιών από τα παιδιά». Στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Της μοίρας τα γραμμένα* από το Παιδικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, που ιδρύεται το 1956 από την επιτυχημένη κονφερασιέ Μ. Σοΐδου, αναφέρεται πως ο θιάσος στα 19 χρόνια λειτουργίας του έχει ανεβάσει 36 έργα στα οποία έχουν πρωταγωνιστήσει περισσότεροι από 370 μικροί «ηθοποιοί», ενώ τις παραστάσεις έχουν παρακολουθήσει 120.000 «παιδιά θεαταί». Στο θεατρικό πρόγραμμα των έργων *Λάκης ο τιμωρημένος* και *Το τρελοκόριτσο του οικοτροφείου* πληροφορούμαστε πως οι ανήλικοι «ηθοποιοί» πριν από τη συμμετοχή τους στις παραστάσεις μαθητεύουν για έναν χρόνο στην προπαρασκευαστική σχολή της Μ. Σοΐδου όπου διδάσκονται ορθοφωνία, μιμική, μουσική, χορό και τραγούδι. Παρόλα αυτά στόχος του θιάσου δεν είναι να αναδείξει νέους ηθοποιούς, αλλά «να φυγαγωγήσει, να μορφώσει και να κάνει τον αυριανό άνθρωπο να πορεύεται χαρούμενος και σωστός».

17. Ενδεικτικά αναφέρονται οι συγγραφείς: Ζ. Σαρρή (*Το γαϊτανάκι*), Γ. Νεγρεπόντης (*Ο φίλος μου ο Αίσωπος*), Γ. Ξανθούλης (*Ο Μάγος με τα χρώματα*), Γ. Αρμένης (*Το όνειρο κι οι περιπέτειες του Τζίτζι-ρη*), Ά. Ζέη (*Ο Κεραμιδοτρέχαλος*), Δ. Ιατρόπουλος (*Ο μικρός πρίγκιπας*), Τ. Καρνάτσος (*Το ταξίδι του τυχερού Πέτρου*), Γ. Καλατζόπουλος (*Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά*), Γ. Καλαμίτσης (*Μια κιβωτός για το διάστημα*), Μ. Ρώτα (*Δαβίδ και Γολιάθ*), Δ. Ραβάνης Ρέντης (*Ο μάγος του Οζ*), Γ. Ταϊπλιάδης (*Ντίλνς ο μεγαλοπρεπής*), Ε. Μάρρα (*Εκπληκτικός Μεκάνικος*), κ.ά. Πρωτοφανής είναι και η προσέλκυση σπουδαίων μουσικών συνθετών όπως: Γ. Κατσαρός (Δ. Ιατρόπουλος, *Ο πλανήτης των παιχνιδιών*, 1977· Γ. Ξανθούλης, *Η Αλίχη στη χώρα των φαριών*, 1983), Σ. Τσιλίκης (Ρ. Σώκου, *Ο θαυμαστός κος Φαζ*, 1977), Γ. Ζουγανέλης (Γ. Ξανθούλης, *Ο Μάγος με τα χρώματα*, 1979), Ε. Καραϊνδρου (Μ. Ρώτα, *Τα τρία αδέρφια και η γοργόνα*, 1979), Δ. Σαββόπουλος (Ξ. Καλογεροπούλου, *Οδυσσεβάχ*, 1981), Στ.

σθητικο-καλλιτεχνική αποστολή του θεάτρου για ανήλικους θεατές, συνεισφέρουν στην αναβάθμιση και στην καταξίωση του είδους στη συνείδηση του κοινού και της πολιτείας:

δ. πειραματική αξιοποίηση νέων παραστατικών μέσων που –υπό την επίδραση της κυρίαρχης πλέον προοδευτικής ιδεολογίας, των σύγχρονων παιδαγωγικών αρχών και καλλιτεχνικών τάσεων που θέτουν στο επίκεντρο της προσοχής το παιδί, λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις βιο-γενετικές¹⁸ όσο και τις κοινωνικο-πολιτισμικές παραμέτρους της ιδιοσυστασίας του– ενισχύουν την επικοινωνιακότητα και προσληψιμότητα των προσφερόμενων θεαμάτων, εισάγουν και καθιερώνουν τη συμμετοχικότητα ως αρχή πιστοποίησης της ισότιμης αντιμετώπισης των ανηλίκων και τελικά ως τεκμήριο δημοκρατικότητας και εκσυγχρονισμού·

ε. εντατική, τουλάχιστον σε πρώτη φάση, παρουσίαση μεταφρασμένων κειμένων της σύγχρονης ευρωπαϊκής δραματοουργίας για ανηλίκους¹⁹ και, ακολούθως, ραγδαία ανάπτυξη της εγχώριας πρωτότυπης δραματολογικής παραγωγής που σήμερα, ανεξαρτήτως της καλλιτεχνικής αξίας και της διαχρονικής αναφορικότητάς της, θεωρείται κατά τη γνώμη μας προδρομική, σε αρκετές περιπτώσεις πρωτοποριακή και αναμφίβολα καθοριστική της εξελικτικής πορείας του υπό συζήτηση θεατρικού είδους στην Ελλάδα.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στην καταλυτική επίδραση του πρωτοποριακού γερμανικού θιάσου Grips Theatre,²⁰ που από την παρουσίαση του πρώτου του έργου, το 1969,²¹ εκπέμπει και στη συνέχεια κοινωνεί σε όλη την Ευρώπη μια νέα πρωτοποριακή σκηνική και δραματολογική γλώσσα. Με οδηγό τις αρχές της αντιαυταρχικής εκπαίδευσης, οι

Κραουνάκης (Ι. Μαραντέι, *Ο Αλαντίν και το μαγικό Λυχνάρι*, 1982), Μ. Πλέσσας (Δ. Ραβάνης-Ρέντης, *Ο Μάγος του Οζ*, 1982), Α. Σκαμάγκας (Τ. Πετρή, *Το άσχημο παπάκι του*, 1983), Λ. Κελαηδόνης (Γ. Καλατζόπουλος, *Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά*, 1978).

18. Οι νέοι καλλιτέχνες, προσδοκώντας τη δημιουργία ενός θεάτρου που να ανταποκρίνεται ουσιαστικά στις ανάγκες του σύγχρονου παιδιού, εγκαταλείπουν παρωχημένα σχήματα και πρακτικές του παρελθόντος και αξιοποιούν εντέχνως αυτά καθαυτά τα στοιχεία που συνιστούν εγγενείς ψυχοβιολογικές ανάγκες του ατόμου, αναπτυξιακούς μηχανισμούς, «αλλά και γενεσιουργές αιτίες της τέχνης και ειδικότερα του θεάτρου»: τη φαντασία, το παιχνίδι, τη μίμηση, τη μεταμόρφωση ή ακόμη τη φυσική ροπή προς το θέαμα· βλ. Κατερίνα Ι. Κακούρη, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1998 (1946), σ. 6-9, 26.

19. Ενδεικτικά αναφέρονται: Β. Way, *Πινόκιο*, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου – Γ. Φέρτη, 1972· J. M. Barrie, *Πήτερ παν*, Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας, 1973· Β. Way, *Παπουτσωμένος γάτος*, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου – Γ. Φέρτη, 1974· D. Wood, *Πσος... Πσος*, Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας, 1974· R. Ditmar, *Το τελευταίο άγριο περιστέρι*, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου – Γ. Φέρτη, 1975· A. White, *Πιγκούνος στην πόλη*, Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας, 1975· F. K. Wechter, *Σχολείο για Κλόουν*, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου – Γ. Φέρτη, 1976· K. Campbell, *Ο Καταπληκτικός κος Φαζ*, Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας, 1977· E. Shvarts, *Η Βασίλισσα του χιονιού*, Παιδική Σκηνή Κ.Θ.Β.Ε., 1977.

20. Πρόκειται για τη μετονομασία, το 1969, του θιάσου The Berliner Reichskabarett, που ιδρύεται το 1966 στη Γερμανία και υλοποιεί παράλληλα με τη δραστηριότητά του ως πολιτικό καμπαρέ μία νέα πρόταση θεάτρου για παιδιά· μοναδική αν λάβει κανείς υπόψη πως έως τότε στη Γερμανία το θεατρικό αυτό είδος περιοριζόταν αποκλειστικά σε χριστουγεννιάτικες ιστορίες. Η λέξη «grips» στη βόρεια γερμανική διάλεκτο σημαίνει την ικανότητα να μαθαίνεις γρήγορα. Είναι ένας τρόπος να σκέφτεσαι όμορφα και χαρούμενα. Έως σήμερα, ο θιάσος έχει περιοδεύσει σε όλο τον κόσμο παίζοντας μπροστά σε ανήλικο και ενήλικο κοινό, έχει ανεβάσει περισσότερα από εξήντα έργα σε πάνω από χίλιες πεντακάσιες παραστάσεις, σε σαράντα γλώσσες με μεγάλη ανταπόκριση· βλ. V. Ludwig, «Grips Theatre Berlin 1969-2001», <http://www.grips-theater.de/unser-haus/english> [18-7-2015].

21. Rainer Hachfeld – Volker Ludwig, *Stockerlock Und Millipilli* (Brüder-Grimm-Prize, 1969).

δημιουργοί του θιάσου ενδιαφέρονται να δώσουν φωνή και πεδίο ελεύθερης έκφρασης στα ίδια τα παιδιά γύρω από σημαντικά πολιτικά, κοινωνικά και οικολογικά ζητήματα που τα απασχολούν, καταρρίπτοντας συγχρόνως στερεότυπα, αναπαραστάσεις και προσδοκίες των ενηλίκων τόσο για την παιδική ηλικία, όσο και για το «παιδικό θέατρο» ως ιδιαίτερο θεατρικό είδος. Τα έργα τους που, από το 1973 και ως σήμερα, μεταφράζονται, διασκευάζονται και παρουσιάζονται επανειλημμένως στις ελληνικές σκηνές,²² προσεγγίζουν με ευαισθησία, αλλά και ειλικρίνεια το παιδί, λειτουργώντας αποκαλυπτικά χωρίς να ωραιοποιούν ούτε να συγκαλύπτουν την πραγματικότητα, και ενεργοποιητικά, καθιστώντας σαφές πως τόσο το δικαίωμα του πολίτη όσο και το όραμα της αλλαγής του κόσμου συναρτώνται άμεσα με την ευθύνη της δημόσιας συμμετοχής και δραστηριοποίησης. Ο Volker Ludwig, εκ των ιδρυτικών στελεχών του θιάσου, πυκνώνει υπό μορφή μανιφέστου τη φιλοσοφία του σε τρία σημεία:

1. Οδηγούμε τα παιδιά να χάσουν τον τελευταίο σεβασμό που είχαν για τους ενήλικες.
2. Τους διδάσκουμε συμπεριφορά που αν τη μιμηθούν θα τους χτυπήσουν στο σπίτι.
3. Τα βασανίζουμε με το να τους παρουσιάζουμε τη φρικτή αλήθεια για τη ζωή.²³

Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές, ακριβώς τη στιγμή της μετάβασης από το μετεμφυλιακό παροξυσμό της Δικτατορίας στη Δημοκρατία, σε μία περίοδο έντονης πολιτικοποίησης, ρήξεων και μαζικών διεκδικήσεων, καθίσταται:

α. αντιπροσωπευτικό πεδίο ανάδυσης (δι)υποκειμενικών θεωρήσεων της βιωμένης εμπειρίας²⁴ και εγγραφής κοινωνικών αναπαραστάσεων (ανάμεσα στις οποίες και των ενηλίκων για τους ανήλικους).²⁵

22. Το ελληνικό κοινό γνωρίζει για πρώτη φορά το έργο του γερμανικού θιάσου το 1973, όταν η Παιδική Σκηνή Γ. Φέρτη – Ξ. Καλογεροπούλου παρουσιάζει το εμβληματικό κείμενο *Μορμόλης / Mugnog Kinder!* (Grips, 1970) του R. Hachfeld. Ο θιάσος θα συνεχίσει ανεβάζοντας τα έργα: *Μιχάλης ο σφυρίχτρας* (1978) / *Maximilian Pfeiferling* (Grips, 1969) των C. Krüger – V. Ludwig, *Βάσος και Βιβή* (1984) / *Max und Millie* (Grips, 1978) του V. Ludwik, *Μακαρόνια με Κέτσαπ* (1992) / *Spaghetti mit ketchup* (Grips, 1979) του R. Hachfeld. Το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης πρωτοπορεί, ανεβάζοντας στο Θέατρο Άνετον τα έργα: *Μια φορά κι ένα νερό* (1979) / *Wasser im Eimer* (Grips, 1977) των R. Lücker – S. Reisner, *Έλα να γίνουμε φίλοι* (1980) / *Max und Millie* (Grips, 1978) του V. Ludwik, *Μακαρόνια με Κέτσαπ* (1981) / *Spaghetti mit ketchup* (Grips, 1979) του R. Hachfeld. Η επίδραση του γερμανικού θιάσου μετά το 1981 αποτυπώνεται και στο δραματολόγιο της θεατρικής σκηνής Θέατρο του Ήλιου των Α. Παπασπύρου και Δ. Βασιλειάδου: *Έξω οι Βοϊδοκόκκαλοι!* (1982) / *Mannoman!* (Grips, 1972) των V. Ludwig – R. Lücker, *Σβούρα, Σφυρίχτρα, Κόρνας και Τοτός* (1984) / *Balle, Malle, Hupe und Artur* (Grips, 1971) – ensemble production, *Ε, χορίτσι!* (1985) / *Mensch Mädchen!* του S. Reisner (Grips, 1975), κ.ά. Την περίοδο 2012-14 στη σκηνή του Θεάτρου Πορεία η Συντεχνία του γέλιου παρουσιάζει το *Μια γιορτή στου Νουριάν / Ein Fest bei Papadakis* των Reiner Lücker – Christian Sorge, και συνεχίζει έως σήμερα, ανεβάζοντας με μεγάλη επιτυχία από τις σκηνές Σύγχρονο Θέατρο και Τζένη Καρέζη τα έργα *Τζέλα, Λέλα, Κόρνας και Κλεομένης και Είστε και φαίνεστε / Doof bleibt boof* του V. Ludwig σε μετάφραση-διασκευή Β. Κουκαλάνη.

23. Ludwig, «Grips Theatre Berlin 1969-2001».

24. Αντίστοιχα, όπως και η λογοτεχνία, βλ. Βενετία Αποστολίδου, «Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον Εμφύλιο. Από την *Καγκελόπορτα* στην *Καταπακτή*», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1997, σ. 113-125.

25. Μενδρινού, «Ασυνέχειες και ρήξεις...», σ. 388-395. Η εν λόγω προβληματική παρουσιάζεται εκτε-

β. δυναμικό μέσο «καλλιτεχνικής έκφρασης με ιδιαίτερη ιδεολογική αποστολή», άμεσης προβολής και «διάδοσης σε ευρύτερα σύνολα [εν προκειμένω στην παιδική ηλικία] πολιτισμικών αξιών και εννοιών».²⁶

Τίθεται στην υπηρεσία της κοινωνίας των ενηλίκων για την φυχαγωγία, τη διαπαιδαγώγηση, την κοινωνική ευαισθητοποίηση, την ιδεολογικο-πολιτική διαφώτιση και συνειδητοποίηση, την αισθητική και πολιτιστική καλλιέργεια της νέας μεταπολιτευτικής γενιάς. Επιλαμβάνεται, δηλαδή, της ευθύνης διαμόρφωσης δημοκρατικών, ενσυνείδητων και ενεργητικών πολιτών (πρότυπων του παρόντος και εγγυητών του μέλλοντος), προσδοκώντας τον μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας γενικότερα.

Νοηματοδοτείται ως διαλεκτικό μέσο αλλαγής του κόσμου και επιχειρεί, διά της υπονόμησης του παραδοσιακού και προβολής του προοδευτικού, να συμβάλει στη διασφάλιση μίας νέας πορείας απόλυτα συνυφασμένης με το σοσιαλιστικό όραμα για έναν δίκαιο, ειρηνικό και δημοκρατικό κόσμο. Ανάγεται, συνεπώς, χωρίς απαραίτητα αυτό να δηλώνει αισθητικό-καλλιτεχνική υποβάθμιση του παραστατικού προϊόντος, σε χώρο προβολής και άσκησης των δημοκρατικών ιδεωδών, με στόχο τη συγκρότηση πολιτικά, ορθολογικά και συλλογικά σκεπτόμενων μελλοντικών πολιτών και μετατρέπεται σε τόπο μαθητείας, παραδίδοντας, σύμφωνα με τις σύγχρονες ενεργητικές και αντιαυταρχικές παιδαγωγικές αρχές, «μαθήματα πολιτικής αγωγής» σε ανήλικους και ενήλικες.

Στην κατεύθυνση αυτή, το παιδί-αποδέκτης αντιμετωπίζεται όχι ως *tabula rasa*, ατελής, εξαρτημένο, παθητικό, παροπλισμένο και με περιορισμένες ικανότητες υποκείμενο, αλλά ως ένας ανήλικος συλλέκτης, ήδη από τη στιγμή της γέννησής του, γνώσεων και αναπαραστάσεων για τον κόσμο, την κοινωνία, τη φύση και τη ζωή, αναπτυσσόμενος, με δυνατότητες αυτορρύθμισης, κριτικοστοχαστικές ικανότητες και δικαιώματα ισότιμα με άλλων κοινωνικών κατηγοριών.

Όμως, η καλλιέργεια δεξιοτήτων δημοκρατικής πολιτότητας υπαγορεύει τη συνειδητοποίηση από όλους τους εμπλεκόμενους στη θεατρική διαδικασία (όπως αντίστοιχα θα ίσχυε για όλους τους πολίτες σε ένα δημοκρατικό πολίτευμα) του ρόλου τους ως δρωσών δυνάμεων με συνειδητή, συνεχή και ενεργητική συμμετοχή στα δρώμενα (όπως αντίστοιχα αναμένεται για την παρουσία του πολίτη στη δημόσια σφαίρα). Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ανήλικος θεατής απαλλάσσεται από την παθητικότητα, τον αστικό καθωσπρεπισμό και τον διδακτισμό που του επέβαλλε το θέατρο προγενέστερων περιόδων. Μεταβάλλεται σε δρων υποκείμενο που προσκαλείται να συμμετάσχει ενεργητικά στη δράση, συνδιαμορφώνοντας κάποτε το τελικό αποτέλεσμα των δραματικών συγκρούσεων²⁷ ή παρακολουθώντας μια παράσταση ως μέλος μιας επιστημονικής ερευνητικής ομάδας (κατά το μπρεχτικό αποστασιοποιητικό θέατρο της επιστημονικής εποχής),

νέστερα στο Μενδρινού, *Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2016.

26. Γραμματάς, *Fantasyland*, σ. 159.

27. Όπως στα: *Πινόκιο και Παπουτσωμένος γάτος* του Β. Way (ανέκδοτα, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου – Γ. Φέρτη, 1972 και 1973 αντίστοιχα)· *Ο Μάγος με τα χρώματα* του Γ. Ξανθούλη (βλ. Γιάννης Ξανθούλης, *Ο Μάγος με τα χρώματα*, Κάκτος, Αθήνα, 1978)· *Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά* του Γ. Καλατζόπουλου (βλ. Γιάννης Καλατζόπουλος, *Τα ρούχα του βασιλιά*, Παιδικό θέατρο, Καστανιώτης, Αθήνα, 1987).

παίρνοντας μέρος σε μία εκμειευτική διαδικασία εξαγωγής προσωπικών συμπερασμάτων σε επίκαιρα ζητήματα και ερωτήματα, όπως η θέση και ο ρόλος του σύγχρονου ατόμου στην κοινωνία ή σε σχέση με το κατεστημένο πολιτικό και οικονομικό σύστημα εξουσίας.²⁸

Η δραματουργική παραγωγή κατακλύζεται από πρωτότυπα κείμενα ξένων και Ελλήνων συγγραφέων με θέματα σύγχρονης αναφορικότητας, όπως η κριτική στα αυταρχικά καθεστώτα²⁹ και το καπιταλιστικό σύστημα,³⁰ η ανάδειξη του λαοκεντρικού υποδείγματος της Αριστεράς και το αίτημα για κοινωνική δικαιοσύνη,³¹ οι εξελίξεις στην πολιτική, στην κοινωνία, στην παιδαγωγική,³² στην επιστήμη και την τεχνολογία,³³ αλλά και η εσωτερική μετανάστευση,³⁴ οι συνθήκες διαβίωσης στο άστυ,³⁵ τα δικαιώματα του παιδιού,³⁶ η οικολογική ρύπανση και περιβαλλοντική αγωγή,³⁷ το όραμα της αλλαγής, η ελπίδα για έναν κόσμο ειρηνικό, δημοκρατικό, δίκαιο,³⁸ χωρίς ανισότητες και διακρίσεις.

28. Όπως στα: *Μια φορά κι ένα νερό* των R. Lüker – S. Reisner (ανέκδοτο, Θεατρικό Εργαστήριο Θεσσαλονίκης, 1979)· *Ο Φίλος μας ο Αίσωπος* του Γ. Νεγρεπόντη (βλ. Γιάννης Νεγρεπόντης, *Ο φίλος μας ο Αίσωπος*, Κέδρος, Αθήνα, 1979)· *Η Αλίχη στη χώρα των ψαριών ή Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη (βλ. Γ. Ξανθούλης, *Μέσα στο νερό δασκάλα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1993a)· *Ποιος φοβάται τα παιδιά*, ομάδας Γερμανών παιδαγωγών του θεάτρου Uraufführungs – Ensemble, μετ.-διασκ. Π. Κόκορη (ανέκδοτο, Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης, 1985).

29. Όπως στα: *Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά* του Γ. Καλατζόπουλου και *Ο Ανδροκλής και το λιοντάρι* του G. B. Shaw, μετ.-διασκ. Μάριου Λαέρτη (ανέκδοτο, Καφεθέατρο Αμλετίνος, 1979).

30. Όπως στα: *Ντίλης ο μεγαλοπρεπής* (ανέκδοτο, Μακεδονικό Θέατρο, 1981) και *Περιπέτειες στην κοιλάδα* (ανέκδοτο, Μακεδονικό Θέατρο, 1982) του Γ. Ταϊπλιάδη.

31. Όπως στα: *Ο φίλος μας ο Αίσωπος* του Γ. Νεγρεπόντη *Δαβίδ και Γολιάθ* της Μ. Ρώτα (βλ. Μαρούλα Ρώτα, *Δαβίδ και Γολιάθ*, Κέδρος, Αθήνα, 1979).

32. Όπως στα: *Σχολείο για κλόουν* του K. F. Wechter, μετ. Ξ. Καλογεροπούλου (ανέκδοτο, Παιδική Σκηνή Γ. Φέρτη – Ξ. Καλογεροπούλου, 1976)· *Ο Μιχάλης ο σφυρίχτρας* των C. Krüger – V. Ludwig, μετ.-διασκ. Ξ. Καλογεροπούλου (ανέκδοτο, Παιδική Σκηνή Γ. Φέρτη – Ξ. Καλογεροπούλου, 1978)· *Τζιτζι-μίτζι-μπόμπιρες* του Γ. Νεγρεπόντη (ανέκδοτο, Θίασος '81, 1982).

33. Όπως στο *Ο Σούπερ Μπαμ και η Ρηνούλα* του Γ. Καλατζόπουλου (βλ. Γ. Καλατζόπουλος, *Τα ρούχα του βασιλιά*· *Εκπληκτικός Μεχάνικος* της Ε. Μάρρα (ανέκδοτο, Καφεθέατρο Αμλετίνος, 1984)· *Εγώ ρομπότ, εσύ;* της Υ. Μεταξάκη (ανέκδοτο, Θίασος της Αθήνας, 1983).

34. Όπως στα: *Το Όνειρο και οι Περιπέτειες του Τζιτζιρό* του Γ. Αρμένη (βλ. Γ. Αρμένης, *Το Όνειρο και οι Περιπέτειες του Τζιτζιρό*, Νίκη, Αθήνα, 1976)· *Το λουρί του Σωκράτη* του Δ. Ποταμίτη (βλ. Δημήτρης Ποταμίτης, *Το λουρί του Σωκράτη*, Ντουντούμης, Αθήνα, χ.χ.).

35. Όπως στα: *Ο Μάγος με χρώματα και Ανέβα στη Στέγη να Φάμε το Σύννεφο* του Γ. Ξανθούλη (βλ. Γ. Ξανθούλης, *Ο Μάγος με χρώματα και του ίδιου, Ανέβα στη Στέγη να Φάμε το Σύννεφο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1994b).

36. Όπως στα: *Ο Μορμόλης* του R. Hachfeld (βλ. R. Hachfeld, *Ο Μορμόλης*, μετ. Π. Σκούφης, Ντουντούμης, Αθήνα, 2000)· *Ο Κεραμιδοτρέχαλος και Ματίας ο πρώτος. Τα παιδιά στη Βουλή, οι μεγάλοι στο σκαμνί* της Α. Ζέη (βλ. Άλκη Ζέη, *Θέατρο για Παιδιά*, Κέδρος, Αθήνα, 1993).

37. Όπως στα: *Το Τελευταίο άγριο περιστέρι* του R. Ditmar (βλ. R. Ditmar, *Το Τελευταίο άγριο περιστέρι*, μετ. Π. Σκούφης, Ντουντούμης, Αθήνα, 2000)· *Μια κιβωτός για το διάστημα* του Γ. Καλαμίτση (ανέκδοτο, Θίασος Δ. Κοσκινά, 1979)· *Μια φορά κι ένα νερό* των R. Lüker – S. Reisner, μετ. Χ. Διάφα (ανέκδοτο, Θεατρικό Εργαστήριο, Θεσσαλονίκης, 1979)· *Η Αλίχη στη χώρα των ψαριών* του Γ. Ξανθούλη.

38. Όπως στα: *Το γαϊτανάκι* της Ζ. Σαρρή (βλ. Ζωρζ Σαρρή, *Το τρακ: Ο Φαντασμένος, Ο Γιάννης ο στρατιώτης, Ο Στρατάρχης, Το γαϊτανάκι*, Πατάκης, Αθήνα, 1988)· *Τύμπανο, τρομπέτα και κόκκινα*

Από την άλλη, αποκλείονται ή περιορίζονται πλαίσια αναφοράς, όπως η ιστορία, η θρησκεία ή το κλασικό ευρωπαϊκό παραμύθι, σε μία εμμονική προσπάθεια αποδέσμευσης από εθνοκοπατριωτικές, αστικές ηθικοδιδασκτικές αγκυλώσεις και ρομαντικοποιημένες εκδοχές ωραιοποίησης ή διαφυγής από την πραγματικότητα.

Ειδικότερα, μέσα από τις διεκδικήσεις για ισότιμη έκφραση και συμμετοχή στη δημόσια σφαίρα του Ρίκυ και της Μάντας στο *Ο Μορμόλης* του R. Hachfeld,³⁹ του Μιχάλη στο *Ο Μιχάλης ο σφυρίχτρας* των C. Krüger και V. Ludwig,⁴⁰ του Βάσου και της Βιβής στο *Βάσος και Βιβή* του V. Ludwig, ή των δύο αγοριών στο *Μακαρόνια με κέτσαπ* του R. Hachfeld, το ελληνικό ανήλικό κοινό διδάσκεται δυναμικούς τρόπους διεκδίκησης των δικαιωμάτων του, εντρυφώντας στις αρχές της αντιαυταρχικής δημοκρατικής αγωγής.

Κάποιοι συγγραφείς επικεντρώνονται στην προβολή του ρόλου της εκπαίδευσης και της παιδείας γενικότερα για τη συγκρότηση της ατομικής ταυτότητας και τη διαμόρφωση ενσυνείδητων πολιτών. Στα κείμενα *Ο Σπιθοβολάκης* του Χ. Σακελλαρίου,⁴¹ *Τα Καινούργια ρούχα του Βασιλιά* και *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*⁴² του Γ. Καλατζόπουλου, η μόρφωση, η ανάπτυξη κριτικοστοχαστικών δεξιοτήτων, η πνευματική και πολιτιστική καλλιέργεια συνιστούν προϋποθέσεις για τη πραγμάτωση της δημοκρατίας, την ελευθερία, την κοινωνική δικαιοσύνη και την ευημερία όλων των ανθρώπων, λειτουργώντας, πρωτίστως, ως όχημα αντίστασης στη χειραγώγηση και παραπλάνηση του λαού. Στο *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη, στο «Ψαροσχολείο της Αλίχης» τα φάρια-μαθητές τραγουδούν: «θα είμαστε επιμελείς, μελετηροί / πρέπει να μάθουμε πως κυβερνιέται η γη ...»,⁴³ συνειδητοποιώντας πως η γνώση και ειδικότερα η κατανόηση της λειτουργίας των μηχανισμών του κατεστημένου συστήματος αποτελούν προαπαιτούμενο για την κατάκτηση λαϊκών διεκδικήσεων. Προς αποφυγή παρανοήσεων –όπως η εργαλειώδης εκμετάλλευση της γνώσης προς ίδιον όφελος–, τονίζεται η αναγκαιότητα της πολιτιστικής καλλιέργειας με την έννοια της ηθικής και ανθρωπιστικής διαπαιδαγώγης

κουφέτα του Γ. Ξανθούλη (βλ. Γ. Ξανθούλης, *Τύμπανο, τρομπέτα και κόκκινα κουφέτα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1994c).

39. Η πρεμιέρα του *Μορμόλης* του R. Hachfeld από την Παιδική Σκηνή Γ. Φέρτη – Ξ. Καλογεροπούλου πραγματοποιείται λίγες μέρες πριν από την κατάληψη του Πολυτεχνείου, το 1973. Η εφαρμογή στρατιωτικού νόμου μετά την κορύφωση της εξέγερσης των φοιτητών διακόπτει τις παραστάσεις για ένα διάστημα. Όταν τελικά τα μέτρα αίρονται, το «ξύλινο κουτί με το αστέιο όνομα» εκτός από μέσο που παρέχει δυνατότητες για ελεύθερη έκφραση και διεκδίκηση των δικαιωμάτων των παιδιών, αποδόμηση της αυθεντίας και της υποκρισίας των ενηλίκων, απόρριψη του αυταρχισμού και γελοιοποίηση του κατεστημένου, νοηματοδοτείται αυθόρμητα από το κοινό ως σύμβολο αντίστασης κατά της Χούντας, προκαλώντας έντονες εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και ενθουσιασμού τόσο στους ανήλικους θεατές, όσο και στους ενήλικους συνοδούς τους· βλ. μαρτυρία της Ξ. Καλογεροπούλου, <http://www.grips-theater.de/unser-haus/english> [18-7-2015].

40. Ο μικρός Μιχάλης διεκδικεί από τα μέλη του άμεσου οικογενειακού περιβάλλοντος ισότιμη μεταχείριση και δικαιώματα, όπως χώρο και χρόνο για παιχνίδι, ελευθερία έκφρασης, αυτενέργεια, κ.τ.λ.: «... κανένας δεν παίζει μαζί μου» και «Όλα μου τα απαγορεύουνε. Ποτέ τους δεν έχουνε καιρό ...». Ο αγώνας του δικαιώνεται, οδηγώντας τους ενήλικες στην παραδοχή των εσφαλμένων αντιλήψεών τους για τα παιδιά (ανέκδοτο).

41. Βλ. Χάρης Σακελλαρίου, *Ο Σπιθοβολάκης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1986.

42. Ανέκδοτο, Παιδική Αυλαία, 1990.

43. Βλ. Ξανθούλης, *Μέσα στο νερό δασκάλα*, σ. 34.

σης των πολιτών: «Πολιτισμός θα πει [...] να είσαι ευγενικός [...] να είσαι μορφωμένος [...] να εκτιμάς τους άλλους και να θες, να είναι ο κόσμος τρυφερός κι ευτυχιμένος».⁴⁴ Αντίστοιχη περίπτωση συνιστά και το μεταγενέστερο *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης* του Ευγένιου Τριβιζά,⁴⁵ όπου η καλλιέργεια ελεύθερων και ενεργητικών πολιτών ξεκινά από το είδος της εκπαίδευσης που παρέχεται από τον δάσκαλο και το σχολείο.

Σε άλλα έργα εντοπίζεται διάθεση κριτικής υπονόμησης του κατεστημένου τρόπου δομής και λειτουργίας του ισχύοντος εκπαιδευτικού συστήματος. Στα κείμενα *Μία μέρα στο Γυμνάσιο της Έλλης Αλεξίου*,⁴⁶ *Ο Κεραμιδοτρέχαλος και Ματίας ο Πρώτος* της Άλκης Ζέη ασκείται κριτική στις μεθόδους διδασκαλίας που στοχεύουν στην παθητικοποίηση των μαθητών, στην κτιριακή υποδομή με σαφείς αναφορές στους άυλιους χώρους που «φυλακίζουν» και περιορίζουν την ενεργητικότητα των παιδιών, στην ποιότητα των περιεχομένων της γνώσης που παρέχονται στο σχολείο, κ.τ.λ. Στην κωμωδία του F. K. Wechter *Σχολείο για κλόουν* αμφισβητείται το δασκαλοκεντρικό-νοησιαρχικό εκπαιδευτικό μοντέλο, τίθεται με σαφήνεια το αίτημα της αντιαυταρχικής αγωγής και αναδεικνύεται η αξία του παιχνιδιού και της φαντασίας στην καλλιέργεια αυτόνομων και δημιουργικών μαθητών (οι ζωηροί και ευφάνταστοι μαθητές-κλόουν συγκρούονται με τον στενοκέφαλο δάσκαλό τους, αμφισβητώντας την παραδοσιακή σχέση εξουσίας του εκπαιδευτικού προς τον εκπαιδευόμενο). Στον *Μάγο με τα χρώματα* του Γ. Ξανθούλη επισημαίνεται η συμβολή που μπορεί να έχει η εκπαίδευση στην άμβλυνση των ανισοτήτων, ενώ στο *Τζίτζι-μίτζι-μπόμπιρες* του Γ. Νεγρεπόντη, προτείνεται η αντιαυταρχική, παιδοκεντρική, σε κατάλληλο παιδαγωγικό περιβάλλον και με σύγχρονες διδακτικές μεθόδους, εκπαίδευση των ανηλίκων.

Κάποιοι δημιουργούν κείμενα με ευκρινή ιδεολογικο-πολιτικό προσανατολισμό που στηλιτεύουν το δικτατορικό παρελθόν και τον θεσμό της μοναρχίας και προωθούν έναν αποδομητικό αντισυστημικό λόγο, αποκαλύπτοντας τη διαφθορά και τον αυταρχισμό των παραδοσιακών πολιτικών φορέων της εξουσίας και τη λαϊκή απαίτηση για δημοκρατικές διαδικασίες ή τους μηχανισμούς λειτουργίας του διεθνούς καπιταλιστικού οικονομικού μοντέλου και τις επιπτώσεις του στη ζωή των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων. Ενδεικτικά, στο *Ο φίλος μας ο Αίσωπος* του Γ. Νεγρεπόντη τα παιδιά-δούλοι αναρωτιούνται: «Γιατί εγώ, γιατί εσύ, γιατί να είμαστε εχθροί; ... Γιατί εγώ ούτε σπυρί και συ τραπέζι όλο χλιδή; ...».⁴⁷ Στο *Τα καινούργια ρούχα του βασιλιά* του Γ. Καλατζόπουλου ο βασιλιάς ζει μέσα στα πλούτη και την καλοπέραση, αδιαφορώντας για τον λαό αλλά και για τους αυλικούς του, που αποκεφαλίζει για «ψύλλου πήδημα» χωρίς κανέναν ενδοιασμό. Ενθυμούμενος τα μαθητικά του χρόνια αναφέρει: «... Μια φορά στο σχολείο μάς τσάκωσε ο δάσκαλος που αντιγράφαμε από ένα σκονάκι ... Τελικά ... Διατάξαμε να του πάρουν το κεφάλι!».⁴⁸ Στο *Δαβίδ και Γολιάθ* της Μ. Ρώτα η παρασκηνιακή δράση της πρωτότοκης κόρης (Μελόβ) του Βασιλιά Σαούλ, η οποία αποσκοπεί στην –με αθέμιτα μέσα– κατάκτηση της εξουσίας, αποκαλύπτει τη διαφθο-

44. Ο.π., σ. 46.

45. Ανέκδοτο, Παιδική Σκηνή Θεάτρου Στοά, 1995.

46. Βλ. Έλλη Αλεξίου, *Μία μέρα στο Γυμνάσιο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1978.

47. Βλ. Νεγρεπόντης, *Ο φίλος μας ο Αίσωπος*, σ. 11.

48. Βλ. Καλατζόπουλος, *Τα ρούχα του βασιλιά*, σ. 37.

ρά και την ανικανότητα του μοναρχικού συστήματος, προβάλλοντας την απαίτηση για λαϊκή κυριαρχία (εκλογή από τον λαό της πολιτικής του ηγεσίας).⁴⁹ Σχετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το κείμενο *Γεια Χαρά* του Γ. Μαρίνου, το οποίο αναφέρεται στην απληστία, τη διαφθορά, την εκμετάλλευση και την αδιαφορία του πολιτικού συστήματος (Βασιλιά Φόρου) και προωθεί την ιδέα της πάλης για την κατάκτηση κοινωνικής δικαιοσύνης, ελευθερίας, ισότητας, κοινοκτημοσύνης, λαϊκής ομοψυχίας.⁵⁰ Στο *Ντίλγς ο μεγαλοπρεπής* του Γ. Ταϊπλιάδη τα ποντίκια συγκρούονται με τους φορείς του καπιταλιστικού συστήματος,⁵¹ ενώ στο *Πσος... πσος* του D. Wood παρουσιάζονται οι σχέσεις ανισότητας και εκμετάλλευσης ανάμεσα σε ευπαθείς κοινωνικές ομάδες (έντομα) και φορείς της εξουσίας (άνθρωπος).⁵²

Ο ρεαλισμός ως κυρίαρχη αισθητική διάθεση της περιόδου συνδέει περισσότερο από κάθε άλλη φορά την τέχνη του θεάτρου με την πραγματικότητα:

α. αξιοποιείται από τους δημιουργούς ως εργαλείο για την καλλιτεχνική ανάγνωση του αντικειμενικά υπαρκτού, ως όχημα συνεπώς κοινωνικής αλλαγής και προόδου· β. επιστρατεύεται ως μέσο ανάδειξης των αντιφάσεων και της υποκρισίας του ισχύοντος συστήματος αξιών και εξουσίας· γ. ταυτίζεται με την πρωτοπορία και τον μοντερνισμό.⁵³ δ. γίνεται συνώνυμο της δημοκρατίας.

Οι συγγραφείς της περιόδου, αξιοποιώντας ως πρωταρχικό υλικό την ανθρώπινη νόηση και εμπειρία, αλλά και τον μύθο ως μέσο διασύνδεσης του τότε με το τώρα και του καθολικού με το επιμέρους, την αλληγορία ή υπερ-ρεαλιστικά στοιχεία που ελκύουν και ικανοποιούν τις ανάγκες των ανηλίκων, χωρίς να απειλείται η ψυχοσυναισθηματική τους ισορροπία (π.χ. προσωποποίηση ζώων, αντικειμένων, φαινομένων ή καταστάσεων, σύζευξη πραγματικότητας φαντασίας), αποδίδουν με τα έργα τους σύγχρονες καταστάσεις, προτείνοντας ένα νεο-ιδεολογικό ιδίωμα αντικειμενικότητας. Οι εκ-μοντερνιστές του θεάτρου για ανήλικους θεατές, συνιστώντας και οι ίδιοι υποκείμενα μίας μεταβατικής περιόδου, φαίνεται πως διακατέχονται από αντιφατικά γνωρίσματα, όπως εκείνα που υπογραμμίζει ο Stephen Spender: «στοιχεία μίσους και νοσταλγίας [...] μία συναισθηματική στάση απέναντι στο σήμερα – από ελπίδα, μίσος, απόγνωση».⁵⁴ Σε κάθε, όμως, περίπτωση, κυριαρχεί η διάθεση προβολής και διάχυσης προοδευτικών μηνυμάτων

49. Βλ. Ρώτα, *Δαβίδ και Γολιάθ*.

50. Βλ. Γιώργος Μαρίνος, *Γεια χαρά*, Κέδρος, Αθήνα, 1977.

51. Ανέκδοτο.

52. Ανέκδοτο, Θέατρο Έρευνας, 1974.

53. Τόσο η επίγνωση των καλλιτεχνών της περιπλοκότητας του σύγχρονου κόσμου στον οποίο συντελούνται συγκλονιστικοί κοινωνικοπολιτικοί μετασχηματισμοί, αμβλύνοντας την πειστικότητα παλαιών και απλοϊκών βεβαιότητων και τον σεβασμό σε παραδοσιακά σχήματα, όσο και η παραδοχή των προβλημάτων της τέχνης και των τεχνικών της μεθοδεύσεων, συνιστούν γνωρίσματα του μοντερνισμού. Στην προκειμένη περίπτωση συνδέεται, υπό την επίδραση του κριτικοδιαλεκτικού μπρεχτικού θεάτρου, με μία νεο-μοντερνιστική τάση συνδυασμού της τεχνικής καινοτομίας με μία ηθική και πολιτική έμφαση στην αναπαράσταση της κοινωνικής εμπειρίας και στον εξαναγκασμό των θεατών σε κριτική, παρά σε ταυτοποίηση με τα δραματικά και σκηνικά εκτυλισσόμενα· βλ. Peter Faulkner, *Μοντερνισμός* (μετ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου), σειρά: Η γλώσσα της Κριτικής αρ. 22, Ερμής, Αθήνα, 1982, σ. 34-37, 43-47.

54. Ο.π., σ. 41, 125.

που αναδεικνύουν τη γενικότερη απαίτηση εκδημοκρατισμού και εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας.

Τη νέα προσέγγιση πιστοποιεί ο λόγος που απευθύνουν οι σύγχρονοι συγγραφείς στον ανήλικο θεατή. Είναι εύληπτος, οικείος, άμεσος, καθημερινός, με στοιχεία προφορικότητας, χωρίς γλωσσικούς παλιμπαιδισμούς, υποκορισμούς, απλουστεύσεις ή βερμπαλιστικές ακρότητες. Η γλώσσα ελευθερώνεται, ζωντανεύει, γίνεται κάποτε προκλητικά ρεαλιστική –ενσωματώνοντας αβίαστα λαϊκές εκφράσεις, γνωμικά, ιδιωτισμούς, ακόμη και ξενόφερτες λέξεις, βωμολοχικές και σκατολογικές εκφράσεις– και άλλοτε απρόσμενη και συναρπαστική, περικλείοντας με άνεση νεολογισμούς, πολυσύνθετες και φανταστικές επινοημένες λέξεις, που ενισχύουν τη μετάβαση σε αλληγορικούς κόσμους, δημιουργώντας ένα νέο γλωσσικό περιβάλλον, στο οποίο καταρρίπτονται οι συμβατικότητες και ο γλωσσικός καθωσπρεπισμός του παρελθόντος.

Η εξέλιξη της δράσης, η δόμηση της πλοκής, η διαγραφή των χαρακτήρων, οι παρεμβάσεις εξωδιηγητικών προσώπων (ή στις «παιδικές» επιθεωρήσεις των κονφερασιέ), τα αυτοαναφορικά σχόλια και οι μεταθεατρικές τεχνικές (αποστασιοποιητικές παρεμβολές και παραβάσεις των ηθοποιών που απεκδύονται τον ρόλο τους για να απευθυνθούν στο κοινό), προάγουν με κάθε τρόπο την κριτικοστοχαστική διέγερση και κοινωνικο-πολιτική ευαισθητοποίηση του ανήλικου αποδέκτη. Σε αρκετές περιπτώσεις, η διαφωτιστική διάθεση των συγγραφέων:

α. λανθάνει στον λόγο των δραματικών ηρώων –συνήθως εκείνων που καταλαμβάνουν την εστία του βοηθού ή του υποκινητή της δράσης των ανήλικων δρώντων υποκειμένων.⁵⁵ β. προκύπτει ως συμπέρασμα εκ του αποτελέσματος των δραματικών συγκρούσεων.⁵⁶ γ. προβάλλεται άμεσα και ευθέως, προσβλέποντας στη ριζοσπαστικοποίηση και ενεργοποίηση των ανήλικων για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους, αλλά και στο «ξάφνιασμα» των ενηλίκων θεατών-συνοδών, οι οποίοι καλούνται να αναθεωρήσουν ξεπερασμένα στερεότυπα και αναπαραστάσεις για την παιδική ηλικία, το είδος και τα μέσα διαπαιδαγώγησής της.⁵⁷

Εξετάζοντας, τέλος, τη σημειολογία των δραματικών κειμένων της φάσης που συνδέεται με την αποκατάσταση της δημοκρατίας, διαπιστώνουμε πως το υποκείμενο της δράσης που συνήθως υποστασιοποιείται στη μορφή ενός ανήλικου ήρωα (ή μίας ομάδας

55. Στο *Ο Κεραμιδοτρέχαλος* της Ά. Ζέη, ο εξωπραγματικός ήρωας Στίκης αφυπνίζει τον μικρό ήρωα του έργου, επισημαίνοντας τα δικαιώματά του: «Τι θα πει δεν έχεις το δικαίωμα. Είσαι μικρός, εφτά χρονών άνθρωπος!», βλ. Ζέη, *Θέατρο για Παιδιά*, σ. 14. Στο *Ματιάς ο Α΄* της ίδιας, τα παιδιά παίρνουν την εξουσία στα χέρια τους και καθίζουν τους μεγάλους στο «σκαμνί»: «Ό,τι μας απαγορεύουν, εκείνοι το κάνουν. Εμείς για όλα πρέπει να ρωτάμε τους μεγάλους, εκείνοι μας ρωτούν για τίποτα; Μας λένε: Όταν μιλούν οι μεγάλοι, τα παιδιά σωπαίνουν. Γιατί δηλαδή; Εμείς δεν είμαστε άνθρωποι; Δεν έχουμε γνώμη; Δεν έχουμε απόψεις; Δεν έχουμε δικαιώματα;» (ό.π., σ. 102).

56. Νεγρεπόντης, *Ο φίλος μας ο Αίσωπος*. Ρώτα, *Δαβίδ και Γολιάθ*.

57. Στο *Τζίτζι-μίτζι-μπόμπιρες* του Γ. Νεγρεπόντη, ο συγγραφέας απευθύνεται άμεσα στο κοινό, ενεργοποιώντας και προτρέποντάς τους ανήλικους θεατές να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους, αποκαλύπτοντας, παράλληλα, τους μηχανισμούς εκείνους που προσβλέπουν στη συντήρηση παρωχημένων προτύπων διαπαιδαγώγησης και στον έλεγχο των αδύναμων κοινωνικών κατηγοριών: «Παιδιά. Πέστε τη γνώμη σας ελεύθερα. Ρωτήστε πάντα και για το κάθε τι. Αν οι άλλοι επιμένουν να μη σας απαντούν, να ξέρετε πως ή δεν ξέρουν ή έχουν συμφέρον να μη μάθετε» (ανέκδοτο).

προσώπων ή προσωποποιημένων οντοτήτων, τα γνωρίσματα των οποίων προσιδιάζουν με εκείνα της παιδικής ηλικίας), δεν είναι το καλό, υπάκουο, πειθαρχημένο παιδί μίας κομφορμιστικής αστικής αντίληψης, αλλά ένας παρορμητικός, διεκδικητικός, ενίοτε προκλητικός, ζωηρός και χαριτωμένος ταραξίας, που με σύνεση, ανιδιοτέλεια και συλλογική συνείδηση, απαιτεί τη συμμετοχή του στη διαμόρφωση των συνθηκών που καθορίζουν τη ζωή του. Συνιστά έναν προοδευτικό ήρωα, όχι μόνο λόγω της φυσικής ροπής προς το καλύτερο, αλλά κυρίως εξαιτίας του πρωτοποριακού χαρακτήρα της δράσης του, δεδομένου ότι αναλαμβάνει όχι μόνο την υποχρέωση της προσωπικής του εξέλιξης, αλλά και το βάρος της αναμόρφωσης της κοινωνίας των ενηλίκων, της διόρθωσης των κακώς κείμενων του παρελθόντος και της προάσπισης των κατακτήσεών του στο μέλλον. Πρόκειται, βέβαια, για μία τάση που διαπνέει εγγενώς την παρουσία του και στις επόμενες φάσεις, με τη διαφορά ότι στην παρούσα εμφανίζεται ως θέση και στάση με ιδεολογικό πρόσημο, διατυπώνεται δημόσια με ρητορική ευχέρεια και αφορά στο εδώ και τώρα της σύγχρονης πραγματικότητας.

Ο ήρωας αντιπαράκειται κατ' αυτόν τον τρόπο με άτομα ή οργανωμένες ομάδες ατόμων, που διαθέτουν σαφή κοινωνική και ταξική ταυτότητα στο πλαίσιο διεκδίκησης κοινωνικών, πολιτικών, εργασιακών, περιβαλλοντικών αιτημάτων. Οι αιτιότητες των δραματικών συγκρούσεων διαθέτουν πολιτική διάσταση, αφού συντελούνται ανάμεσα σε ασθενείς κοινωνικές ομάδες και τους φορείς του κατεστημένου.⁵⁸ Όμως, είτε γιατί ο/οί ήρωας/ες είναι ανήλικοι και δεν έχουν τις γνώσεις και την ωριμότητα να ολοκληρώσουν το όραμα της κοινωνικής αλλαγής,⁵⁹ είτε γιατί η υλοποίηση γενικότερων επιδιώξεων (όπως η προστασία του περιβάλλοντος) προϋποθέτει την κινητοποίηση τόσο της κοινωνίας όσο και των υπευθύνων,⁶⁰ τα αποτελέσματα της σύγκρουσης περιορίζονται

58. Η τελευταία και τελική σύγκρουση του Αίσωπου με τους ιερείς των Δελφών στο *Ο φίλος μας ο Αίσωπος* του Γ. Νεγρεπόντη συντελείται σε εξω-συνειδησιακό, αντικειμενικό και λεκτικό-βιωματικό επίπεδο, επιφέροντας τον θάνατο του ήρωα. Οφείλεται στις αντίρροπες ιδεολογικές θέσεις (σοσιαλιστική οπτική vs συντηρητισμός-ολοκληρωτισμός κατεστημένου) αλλά και στη διαφορετική ηθική / αξιακή υπόσταση των αντιπαρατιθέμενων πόλων (ιδεαλισμός vs ιδιοτέλεια).

59. Στο *Ματίας ο Πρώτος* της Α. Ζέη, η αντιπαράθεση με το σύστημα της μοναρχίας και γενικότερα με την κοινωνία των ενηλίκων που υπονομεύει τα δικαιώματα της παιδικής ηλικίας στέφεται με απόλυτη επιτυχία, επιφέροντας στη χώρα τη δημοκρατία και στην κυβέρνηση τα παιδιά (Παιδοκρατία). Στη συνέχεια, όμως, οι ανήλικοι νικητές συνειδητοποιούν πως η απουσία εμπειρίας και γνώσεων δεν τους επιτρέπει να ανταποκριθούν με αποτελεσματικότητα στα καθήκοντά τους. Για τον λόγο αυτό, στο τέλος του έργου υποχωρούν, μεταθέτοντας την υλοποίηση των επιδιώξεών τους στο μέλλον, όταν θα έχουν λάβει την κατάλληλη εκπαίδευση και απαραίτητες γνώσεις για να τα καταφέρουν.

60. Στο *Μια φορά κι ένα νερό* των R. Lüker και S. Reisner η σύγκρουση με τους φορείς του καπιταλιστικού συστήματος δεν πραγματοποιείται, αφού οι υπεύθυνοι εργοστασιάρχες για τη ρύπανση του ποταμού εμφανίζονται εκτός δράσης να πετούν ψηλά με το αεροπλάνο, σχολιάζοντας και χλευάζοντας αδιάφοροι για την κατάσταση, απορροφημένοι στον ηδονιστικό-υλιστικό τους κόσμο. Στο έργο τίθενται μόνο οι προϋποθέσεις και το πλαίσιο της σύγκρουσης. Διευκρινίζονται οι αντιτιθέμενοι πόλοι, τα αίτια της αντιπαράθεσης και προκαταβάλλονται οι θετικές για τον λαό συνέπειες μίας ενδεχόμενης διευθέτησης του ζητήματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πλοκή περιορίζεται στη φάση της «έκθεσης» του προβλήματος και των αιτιοτήτων που το προκαλούν, με στόχο την ενημέρωση και την ευαισθητοποίηση όλων των εμπλεκόμενων. Η περαιώση της σύγκρουσης ανατίθεται ουσιαστικά στους θεατές, που ως μελλοντικοί πολίτες πρέπει να ενεργοποιηθούν προς τη σωστή κατεύθυνση. Αντίστοιχα, στο *Η Αλίχη στη χώρα των*

στη διαφώτιση, ευαισθητοποίηση και συσπείρωση των κοινωνικών δυνάμεων και σπασιότερα στον μετασχηματισμό ή στη νίκη του αντιπάλου.

Η σκυτάλη δίνεται υπαινικτικά στους θεατές, οι οποίοι καλούνται να συνεχίσουν τον αγώνα και έξω από τη θεατρική αίθουσα, στον πραγματικό κόσμο, επιβεβαιώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αναγωγή του θεάτρου για ανήλικους θεατές της Μεταπολίτευσης σε τόπο μαθητείας ή μέσο παράδοσης μαθημάτων πολιτικής αγωγής.

Σε κάθε περίπτωση, είτε η αντιπαράθεση πραγματώνεται σε ρεαλιστικό ή αλληγορικό επίπεδο είτε ακόμη ολοκληρώνεται ή μετατίθεται στο μέλλον, πρόκειται για σύγκρουση ανάμεσα σε ριζοσπαστικές και συντηρητικές δυνάμεις, στην πρόοδο και το κατεστημένο, στο σύγχρονο και το παραδοσιακό, στον λαό και την καθεστηκυία τάξη, στη δράση και την αδράνεια. Υπό αυτή την οπτική, ο ανήλικος ήρωας αναβιβάζεται σε πρότυπο αναφοράς για τους θεατές, σε αναπαραστατικό φορέα της προόδου και των ρηξικέλευθων αλλαγών που συντελούνται στα σπάργανα μίας περιόδου ανανέωσης και απελευθέρωσης από τον συντηρητισμό και τις προκαταλήψεις του παρελθόντος.

Η εντατικοποίηση της καταγιτιστικής διάχυσης νέων προοδευτικών ιδεών που αποδομούν κοινωνικά, ιδεολογικά και ψυχολογικά κατάλοιπα της αστικής κουλτούρας, φαίνεται πως περιορίζεται από τα μέσα της δεκαετίας του '80, επιφέροντας τη σταδιακή άμβλυση του ριζοσπαστικού και πολιτικοποιημένου κλίματος και πιστοποιώντας την γρήγορη «προσαρμογή» της ελληνικής κοινωνίας στον μαζικοδημοκρατικό τρόπο ζωής.⁶¹ Στο πλαίσιο των ανατρεπτικών μετασχηματισμών που συντελούνται εντοπίζονται φαινόμενα ταύτισης αντισυμβατικών απόψεων με την έννοια της πρωτοπορίας, «ιδεολογικής νομιμοποίησης» και «πρακτικής συγκεκριμενοποίησης ηδονιστικών στάσεων» και αιτημάτων αυτοπραγμάτωσης⁶² επιδεικτικού πλουτισμού, «πολιτισμένου φιλισταϊσμού»⁶³ και

φαριών του Γ. Ξανθούλη η δράση καταναλώνεται στη σοσιαλιστική διαπαιδαγώγηση και προετοιμασία των κατοίκων της «περιφερειακής» αυτής χώρας (ψαροχώρας) –αντικείμενο εκμετάλλευσης από τις «ανεπτυγμένες» (ανθρώπινη κοινωνία)– για τη σύγκρουση που θα πραγματοποιηθεί στο μέλλον.

61. «Η κοινωνία ενώ έδειχνε προσκολλημένη στις ισχυρές πολιτικές ταυτότητες της μεταπολεμικής ιστορίας, φάνηκε την ίδια στιγμή έτοιμη να πραγματοποιήσει μια απότομη σχετικά στροφή από τους ιδανικούς μύθους στον ιδιοτελή ρεαλισμό. Προσαρμόστηκε αρκετά εύκολα στο νέο ιδεολογικό κλίμα του ηδονιστικού ατομισμού, του επιδεικτικού πλουτισμού και του καταναλωτισμού που διέχεε ο νέος διεθνής κύκλος του ανερχόμενου οικονομικού φιλελευθερισμού. Η δημόσια σφαίρα άρχισε να πληρώνει ακριβά το κόστος αυτής της αλλαγής» (βλ. Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, σ. 389).

62. Σύμφωνα με τον Π. Κονδύλη, στη μαζική καταναλωτική κοινωνία η ηδονή δεν εμφανίζεται ως ανταμοιβή μιας φιλόπονης και καλά οργανωμένης ζωής, ως αποζημίωση προηγούμενων στερήσεων ή παραίτησης από την άμεση ικανοποίηση, αλλά «ως στοιχειακό και πρωτογενές ενέργημα». Η αυτοπραγμάτωση με την έννοια της ανάπτυξης της ικανότητας του ατόμου για αυθόρμητη βίωση του άμεσου, εκλαμβάνεται «ως απαίτηση διεύρυνσης του Εγώ, ή διαφορετικά ως το τέλος της καταπίεσης του Εγώ και εκκίνηση της εκδίπλωσης των γνήσιων και πρωταρχικών καταβολών του»· βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2007, σ. 268-272.

63. Μενδρινού, «Το θέατρο ως αντίδοτο στο φιλισταϊσμό», Σίμος Παπαδόπουλος (επιμ.), *Θέατρο και θεατρικές τεχνικές στην αγωγή και την εκπαίδευση. Πρακτικά (e-book) του 2ου Forum Νέων Επιστημόνων*, (Αθήνα, 21-23.11.2014), Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου και Εργαστήριο Πειραματικής Παιδαγωγικής Π.Τ.Δ.Ε. - Ε.Κ.Π.Α., Τομέας Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας Π.Τ.Δ.Ε. - Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, Αθήνα, 2015, σ. 87-96.

«α-κοινωνικού ατομικισμού».⁶⁴ Φαινόμενα που εγγράφονται στη δραματολογία συγγραφέων, όπως οι Αλέξανδρος Αδαμόπουλος,⁶⁵ Ευγένιος Τριβιζάς,⁶⁶ Στέλλα Μιχαηλίδου,⁶⁷ Πασχάλης Τσαρούχας,⁶⁸ Ξένια Καλογεροπούλου,⁶⁹ Δημήτρης Ποταμίτης⁷⁰ κ.ά.

Θα συμφωνήσουμε πως «η άριστη απόλαυση ενός αγαθού δεν σημαίνει αναγκαστικά τη μέγιστη».⁷¹ Για κάποιους, ίσως, το αντίτιμο της «υπερβολικής» δημοκρατίας, της μαζικότητας της συμμετοχικής έκρηξης ή της παραποίησης και μετάλλαξης εννοιών, όπως της ελευθερίας (σε ελευθεριότητα), της συλλογικότητας (σε συντεχνιακή αλληλεγγύη) ή, ακόμη, της ταύτισης της αντισυμβατικότητας με την πρωτοπορία και τον προοδευτισμό, όπως και της (ωφελιμιστικής προφανώς) ιδιοποίησης από συγκροτημένες ομάδες της αυθεντικότητας και εγκυρότητας του δημοκρατικού ήθους και λόγου, να είναι «η κρίση της Δημοκρατίας»⁷² ή και το τέλος της.

Το πέρασμα από το ιδανικό μίας άδολης δημοκρατίας σε μία κατ' επίφαση δημοκρατική εποχή στηλιτεύεται στα έργα του ασυμβίβαστου ιδεαλιστή και «ιδεοποιού»⁷³ Δημήτρη Ποταμίτη και σημειώνεται με εμβριθή τρόπο στη δραματολογία του Ευγένιου Τριβιζά.

Ο Νικόλας στο *Ένα δέντρο που το λένε Νικόλα* του Δ. Ποταμίτη, είναι ο ήρωας-δέντρο που αναζητά απεγνωσμένα το «νέκταρ της ευτυχίας» σε έναν κόσμο που σπαράσσεται από παραλογισμό, άκρατο κυνισμό, ηθικό εκπεσμό, ατομικισμό, υλιστική ματαιοδοξία και τη σύγχρονη ασθένεια «Μι-Ταφ-Μι» (μαράζι μοναξιάς τρομακτικής). Το ταξίδι του λειτουργεί αποκαλυπτικά, αφού αντιλαμβάνεται πως η κατάκτηση της ευτυχίας προϋποθέτει την ανακάλυψη του μυστικού που βρίσκεται «κρυμμένο εντός σου».⁷⁴ Σχετίζεται, συνεπώς, με τις ατομικές επιλογές ως προϊόν ενδοσκοπήσης, αυτεπίγνωσης κι αυτογνωσίας, και διαμόρφωσης ενός προσωπικού κώδικα (στάση ζωής) αμόλυντου από τα «μικρόβια»⁷⁵ του σύγχρονου κόσμου, ο οποίος αντιπαραθέτει στον ευτελισμό,

64. Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2006, σ. 30-32.

65. Αλέξανδρος Αδαμόπουλος, *Ο Σμιγδαλένιος*, Εστία, Αθήνα, 1993.

66. Ευγένιος Τριβιζάς, *Τα γουρουνάκια κουμπαραδες*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995a· του ίδιου, *Το Μεγάλο ταξίδι του Τουρτούρη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995b· του ίδιου, *Οι ιππότες της τηγανητής πατάτας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995c.

67. Στέλλα Μιχαηλίδου, *Το όνειρο του Ρο*, Επόμενος Σταθμός, Θεσσαλονίκη, 2002· της ίδιας, *Περπατώ εις το δάσος*, Επόμενος Σταθμός, Θεσσαλονίκη, 2004· της ίδιας, *Τζιτζιμιτζιχοτζιριά*, Επόμενος Σταθμός, Θεσσαλονίκη, 2005.

68. Πασχάλης Τσαρούχας, *Ω, τι κόσμος ... παιδιά*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.

69. Ξένια Καλογεροπούλου – Θωμάς Μοσχόπουλος, *Η πεντάμορφη και το τέρας*, Άμμος, Αθήνα, 1995· των ίδιων, *Οικογένεια Νώε*, Κέδρος, Αθήνα, 2004.

70. Δημήτρης Ποταμίτης, *Ένα δέντρο που το λένε Νικόλα*, Ντουντούμης, Αθήνα, 1999.

71. Γιάννης Βούλγαρης, *Φιλελευθερισμός, Συντηρητισμός, Κοινωνικό Κράτος, 1973-1990*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2003b, σ. 39.

72. Βλ. S. P Huntington – W. Crozier – J. Watanuki, *The Crisis of Democracy: Report of the Governability of Democracies to the Trilateral Commission*, New York University Press, New York, 1975.

73. Κελεσίδου, *Δημήτρης Ποταμίτης. Ο Ιδεοποιός*.

74. Ποταμίτης, *Ένα δέντρο που το λέγανε Νικόλα*, σ. 59.

75. Ο Δ. Ποταμίτης, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '90, αντιλαμβάνεται πως «ο φυσικός μας κόσμος γέμισε μικρόβια. Ηλιθιότητα, μικροψυχία, παραλογισμό, κρατικό και κοινωνικό, πιθηκισμό, παραγοντισμό, παρεοκρατία, μετριοκρατία, απόλυτο υλισμό, α-γλωσσία». Παρ' όλ' αυτά επιμένει, μην

στον ευδαιμονισμό, στην α-κοινωνικότητα και στη μικροψυχία, τον δρόμο της αρετής, της ανθρωπιάς, της αλήθειας, της φιλίας και της αλληλεγγύης.

Τα *Μαξιλάρια της Ουρανούπολης* του Ευ. Τριβιζά συνιστούν μία αλληγορία που παραπέμπει στη δικτατορία των Συνταγματαρχών, η οποία σήμερα, εν μέσω μίας συνταρακτικής ανατροπής βεβαιωτήτων, μίας πολυεπίπεδης, εξουθενωτικής και ισοπεδωτικής κρίσης, φαντάζει απίστευτα επίκαιρη. Στο έργο τίθενται ζητήματα όπως οι μηχανισμοί καταστολής και συντήρησης των ολοκληρωτικών/αυταρχικών καθεστώτων, η εγγενής ανάγκη και ο αέναος αγώνας του ανθρώπου για κατάκτηση της ελευθερίας και διασφάλισης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Ο διορατικός συγγραφέας προκαλεί τους ενήλικες να αναστοχαστούν και παραδίδει μέσα από τη σκιαγράφιση της ηγεμονίας του Αρπατζίλαου και των διεφθαρμένων συμβούλων του, μαθήματα δημοκρατικής αγωγής στις νέες γενιές, καθιστώντας σαφές πως η δημοκρατία σε περιόδους επανάπαυσης ή εποχές κρίσης δεν είναι αυτονόητη.

Στο *Όνειρο του σκιάχτρου*⁷⁶ ο συγγραφέας ασκεί κριτική στο φαινόμενο της συντεχνιακής διάρθρωσης του σύγχρονου κοινωνικού και πολιτικού συστήματος. Παρουσιάζει εκδοχές ενός κορπορατικού⁷⁷ τύπου διαχείρισης που προωθεί και προστατεύει ομάδες ειδικών συμφερόντων, υπονομεύοντας από την άλλη πλευρά και ενίοτε καταστέλλοντας

εγκαταλείποντας στιγμή το «όραμα του ιδεοποιού». Θεωρεί πως το «Σύμπαν θα ζήσει μόνο αν βρεθεί φάρμακο να εξοντώσει τα μικρόβιά του» και πιστεύει ακράδαντα πως θα σωθεί «από το Σύμπαν του Καλλιτέχνη». Έχοντας αναγγείλει την ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής του πορείας, αφού η αποστολή του θεάτρου του δεν «μπορεί να συνεχίσει εφ' ό τάχθη», λίγο πριν από το τέλος της ζωής του καταλήγει πως «δεν υπάρχουν περιθώρια αντίστασης ούτε καν για τους αρρωστημένα ρομαντικούς» και επιλέγει «σα μόνη αξιοπρεπή λύση τη Σιωπή [...] ενάντια στην κενή φλυαρία των καιρών»· βλ. Δημήτρης Ποταμίτης, *Είκοσι Χρόνια Θέατρο Έρευνας 1973-1993*, Αθήνα, 1993· Συνέντευξη του Δ. Ποταμίτη στη Μαρίκα Θωμαδάκη, «Ο Μικρός Πρίγκιπας του Θεάτρου μας», *Θεατρογραφίες* 10 (1-4-2003), σ. 48-52.

76. Ευγένιος Τριβιζάς, *Το όνειρο του σκιάχτρου. Θέατρο με τη μισή αυλαία*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2008 (1984).

77. Ο κορπορατισμός είναι ένα σύστημα εκπροσώπησης συμφερόντων συγκροτημένο από περιορισμένο αριθμό μοναδικών, υποχρεωτικών, μη ανταγωνιστικών, λειτουργικά οριοθετημένων και ιεραρχημένων οργανώσεων, που έχουν κρατική αναγνώριση ή άδεια (όταν δεν δημιουργούνται απευθείας από το κράτος) και στις οποίες απονέμεται σκόπιμα μονοπώλιο εκπροσώπησης των αντίστοιχων κατηγοριών, με αντάλλαγμα ορισμένους περιορισμούς στην επιλογή ηγεσίας και στην άρθρωση αιτημάτων, βλ. Ph. Schmitter – G. Lehmbruch, *Trends Toward Corporatist Intermediation*, Sage Publications, London / Beverly Hills, 1981· Γ. Μαυρογορδάτος, *Μεταξύ Πιτυοκάμπτη και Προκρούστη. Οι επαγγελματικές οργανώσεις στη σημερινή Ελλάδα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1998, σ. 19-21. Σύμφωνα με τον Κ. Τσουκαλά, ο κορπορατισμός ορίζεται ως «πελατειακός», με την έννοια ότι το κράτος προβαίνει σε κορπορατιστικές διευθετήσεις με επιλεγμένες κοινωνικές ομάδες που προωθούν τα συμφέροντα τόσο της αστικής τάξης όσο και επιλεγμένων μεσαίων στρωμάτων με παροχή ανταποδοτικών ωφελειών· βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1986, σ. 92-95. Ο John Ralston Saul, ασκεί κριτική στην επιφανειακή σχέση των δυτικών κοινωνιών στις οποίες κυβερνούν οι «ειδικοί» και οι «ομάδες συμφερόντων» με τον πολίτη και τη δημοκρατία, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η ελεύθερη αγορά δημιουργεί έναν «πολιτισμό χωρίς συνείδηση», ο οποίος υποσκάπτει τη δημοκρατία, καταστέλλοντας κάθε μορφή ελεύθερης έκφρασης του ατόμου και εμποδίζοντας τη συνειδητοποίηση του συλλογικού καλού· βλ. J. R. Saul, *Πολιτισμός χωρίς συνείδηση* (μετ. Ε. Αλεξοπούλου – Δ. Μπάκουλης), Ροές, Αθήνα, 2002. Σχετικό ενδιαφέρον τέλος έχει η μελέτη Χ. Ι. Ιορδάνογλου, *Κράτος και ομάδες συμφερόντων. Μια κριτική της παραδεδομένης σοφίας*, Πόλις, Αθήνα, 2013.

κάθε μορφή εναλλακτικής παρέμβασης. Ενός συστήματος που αποστρέφεται εκτός από την ελευθερία και την αξιοκρατία, τη φαντασία, τη δημιουργικότητα και τον λόγο της κοινής λογικής· αποδυναμώνει τη φωνή των πολιτών και διαμορφώνει το πλαίσιο ανάπτυξης υποτακτικών ατόμων, χωρίς συλλογική συνείδηση, χωρίς άποψη, χωρίς ηθική, χωρίς όνειρα και συνεπώς... χωρίς ελπίδα. Διαστρεβλώνει με τον τρόπο αυτό την έννοια της δημοκρατίας.

Ο Αχυρούλης είναι ο ήρωας-σκιάχτρο που διεκδίκησε δικαίωμα ελεύθερης και ισότιμης έκφρασης, προκαλώντας τη μήνιν των νεόκοπων κατεστημένων δομών. Στην αμετάκλητη καταδίκη του η μοναδική διέξοδος που απομένει είναι η φυγή σε έναν κόσμο ουτοπικό, στον κόσμο του ονείρου... Σχεδόν 30 χρόνια μετά το απρόσμενο πέταγμα του σκιάχτρου στους ουραμούς, η απόδρασή του συγκινεί, γοητεύει, παρηγορεί...

Σήμερα, διανύοντας μία περίοδο βαθύτατης κρίσης αξιών, αμφισβήτησης και αναστοχασμού, όπου η δημοκρατία δεν αποτελεί αφηρημένο στατικό ιδεώδες αλλά εξελισσόμενη πραγματικότητα που τρέφεται από τις ατέλειές της· όπου η δημοκρατία δεν επιδιώκεται αλλά επιτηρείται, αφού πρέπει καθημερινά να αποδεικνύει «ότι είναι... δημοκρατία»,⁷⁸ ενώ η Μεταπολίτευση έχει, όπως καταδεικνύεται από τις εξελίξεις, ολοκληρωθεί, το θέατρο για ανήλικους θεατές καλείται για άλλη μία φορά να επιτελέσει την αποστολή του: Την παράδοση μαθημάτων κοινωνικής και πολιτικής αγωγής, αισθητικής, ανθρωπιάς και ήθους, επισημαίνοντας και αναδεικνύοντας την ιδέα της πολιτότητας όχι μόνο ως ατομικό δικαίωμα αλλά και ως προσωπική ευθύνη και υποχρέωση απέναντι στην κοινότητα· ως δημοκρατικό, συνεπώς, έθος.⁷⁹

78. J. Keane, *Γιατί δημοκρατία;* (μετ. Α. Παππάς), Νεφέλη, Αθήνα, 2012.

79. Αναλυτικότερη πραγμάτευση και συμπεράσματα επί του θέματος περιλαμβάνονται στο Μενδρινού, *Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές... στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*.

Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)

Υπάρχει δυστυχώς και μια άλλη όψις της λεγόμενης «κοινής γνώμης», της οποίας είδα και σήμερα ακόμη τα θλιβερά δείγματα εις τους τίτλους ορισμένων εφημερίδων που πληροφορούν λ.χ. ότι το Εθνικό Θέατρο «αποδίδεται εις την Ελλάδα». Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να μονοπωλή τον Ελληνισμό και μάλιστα, όπως συμβαίνει εις ορισμένας περιπτώσεις της ρυπαράς αυτής πολεμικής, όταν οι μονοπωλούντες είναι άνθρωποι μειωμένοι απέναντι του Έθνους. Αλλ' εδώ, δεν πρόκειται περί πραγματικής κοινής γνώμης, πρόκειται περί μίας τακτικής η οποία θέλει να υποτάξει την λειτουργίαν της τέχνης εις τους κομματικούς φανατισμούς. [...] Νομίζω επίσης ότι είναι ηθικώς ανάξιοι οι καλλιτέχνη, οι οποίοι επωφελούνται της φατριαστικής αυτής εκμεταλλεύσεως, ή και την υποδαυλίζουν ακόμη διά να αποκτήσουν αξιώματα, τα οποία μόνον με την καλλιτεχνικήν των ικανότητα έπρεπε να φιλοδοξούν να κερδίσουν.¹

Πρόκειται για την τοποθέτηση του Γιώργου Σεφέρη στην τελευταία Συνεδρία του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου στις 30 Απριλίου 1946, έναν μήνα μετά την εκλογική νίκη του Λαϊκού Κόμματος. Δύο μήνες μετά, ο Γιώργος Θεοτοκάς θα αντικατασταθεί από τον Δημήτρη Ροντήρη στη γενική διεύθυνση της κρατικής σκηνής.

Η σύνδεση της διοίκησης της κρατικής σκηνής με την πολιτική εξουσία, ήδη από την προπολεμική περίοδο, φέρνει τον Γιώργο Θεοτοκά (υποστηριζόμενο από την κεντρικά παράταξη) και τον Δημήτρη Ροντήρη (από τη δεξιά παράταξη) να εναλλάσσονται στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, με δύο θητείες ο καθένας, από την Απελευθέρωση της χώρας έως το 1955. Στην περίπτωση της πρώτης διευθυντικής θητείας του Ροντήρη (1946-50), που συμπίπτει χρονικά με τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1946-49), διασταυρώνονται οι στόχοι και το όραμα ενός από τους κορυφαίους αναμορφωτές της ελληνικής σκηνής κατά τον 20ό αιώνα με μία από τις πλέον σκοτεινές περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Μια αναδρομή, ωστόσο, στις σχέσεις του σκηνοθέτη με την κρατική σκηνή από την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως την ανάληψη της διεύθυνσης από τον ίδιο, το 1946, διαφωτίζει περισσότερο τις προσωπικές του επιδιώξεις. Ο Ροντήρης, σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο ήδη πριν από τον πόλεμο, παραμένει στο ενεργητικό της κρατικής σκηνής και κατά τη διάρκεια της Κατοχής (έως τα τέλη του 1942), ως

1. Δ.Σ.Ε.Θ. [= Διοικητικό Συμβούλιο Εθνικού Θεάτρου] / Συνεδρία 59/30-4-1946.

ένας από τους δύο σκηνοθέτες της –ο άλλος ήταν ο Τάκης Μουζενίδης. Ο Μουζενίδης αποπέμπεται λόγω αντιστασιακής δράσης, ενώ ο Ροντήρης παραιτείται. Με δεδομένες τις προστριβές του τελευταίου με την κατοχική διεύθυνση και πριν από έναν χρόνο (τον Σεπτέμβριο του 1941), εξαιτίας της απόρριψης των απαιτήσεών του για πιο ενεργή συμμετοχή του στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό,² η παραίτησή του στα τέλη του 1942 ίσως να οφείλεται σε διαφωνία του με τη διοίκηση για το πλαίσιο των αρμοδιοτήτων του στο ίδρυμα. Οι Σωκράτης Καραντινός και Πέλος Κατσέλης που θα τους αντικαταστήσουν θα παραμείνουν ως σκηνοθέτες στο Εθνικό Θέατρο και μετά την Απελευθέρωση, κατά τη διεύθυνση του Θεοδοκά. Ανάμεσα στις ανανεωτικές και συχνά καινοτόμες πρωτοβουλίες που έλαβε ο τελευταίος, ήταν η διακοπή του μονοπωλίου των Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά στη σκηνογραφική και ενδυματολογική ευθύνη των παραγωγών αντίστοιχα, που άνοιξε τις πύλες της κρατικής σκηνής στον Γιάννη Τσαρούχη, τον Νίκο Εγγονόπουλο, τον Γιώργο Βακαλό και τον Σπύρο Βασιλείου, αλλά και η προσθήκη περισσότερων σκηνοθετών. Ο Θεοδοκάς θα απευθύνει πρόταση συνεργασίας και στον Ροντήρη,³ που όμως θα αρνηθεί, θέτοντας ως όρο και την ανάληψη της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του ιδρύματος.⁴ Η αξιολογή και ουσιαστικά μετριοπαθής προσπάθεια του Θεοδοκά, που ανασυγκρότησε ταχέως έναν διαλυμένο από τον πόλεμο οργανισμό, κατά την περίοδο ανάμεσα στην Απελευθέρωση και την έναρξη της εμφύλιας σύρραξης,⁵ θα χαρακτηρίζεται εκείνη την περίοδο από μερίδα του δεξιού Τύπου ως «εθνικά ύποπτη», ο Καζαντζάκης θα αποκαλείται «εμετικός» και «Νικολάι Καζάν» και ο Σικελιανός «χυδαιότατος εαμίτης».⁶ Το ίδιο ακριβώς διάστημα και ταυτόχρονα με τις πρωτοφανείς αυτές επιθέσεις που οξύνονται με τη νίκη του Λαϊκού Κόμματος, η νέα κυβέρνηση ζητά από τη διεύθυνση του θεάτρου να μην προχωρήσει στις προβλεπόμενες από τον νόμο ανανεώσεις των συμβάσεων του προσωπικού του ιδρύματος,⁷ θέτοντας σε κίνδυνο τον προγραμματισμό των θερινών παραστάσεων, και επαναφέρει σε ισχύ τον

2. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot (Αθήνα 21-23 Νοεμβρίου 2013)*, Προλογικό σημείωμα - χαιρετισμός Άννα Ταμπάκη, Αθήνα, 2017, σ. 130-131, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Images/Ann/PAGKOSMIO_THEATRO__E-BOOK_.pdf [20-6-2017].

3. Γιώργος Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (15-4-1946), σ. 466-467.

4. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 50/26-2-1946.

5. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Αθήνα, 2014, σ. 229-239, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf [20-9-2015].

6. Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», σ. 471.

7. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 57/16-4-1946.

ιδρυτικό Νόμο «Περί ιδρύσεως του Εθνικού Θεάτρου» 4615/1930,⁸ που ουσιαστικά θα επιτρέψει την εκκαθάριση του προσωπικού.

Οι υπόγειες αυτές διεργασίες, που βεβαίως παραδίδουν στον επόμενο διευθυντή εν λευκώ τις τύχες του θεάτρου, αποδίδονται τότε ευθέως στον Ροντήρη. Ο Θεοδοκάς αναφέρει σχετικά με το διάταγμα:

Λέγεται ότι η νομοθετική μεταρρύθμιση αποφασίστηκε ανάμεσα σε τρεις ανθρώπους, που είναι ο Πρωθυπουργός μας Κ. Τσαλδάρης, ο Υπουργός της Παιδείας κ. Α. Παπαδήμος κι ένας σκηνοθέτης. Ο τελευταίος φαίνεται πως έπαιξε σημαντικό ρόλο στην υπόθεση, γιατί παρατηρούμε ότι το νέο νομοθέτημα προβλέπει το καινούργιο αξίωμα του καλλιτεχνικού διευθυντή. Οι εφημερίδες λένε πως το αξίωμα αυτό προορίζεται ακριβώς για τον νομοθετούντα σκηνοθέτη.⁹

Ο Μανώλης Σκουλούδης σημειώνει:

Θα 'πρεπε βέβαια να είναι κανείς πολύ αφελής, για να πιστέψει έστω και για μία στιγμή ότι ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης (που φέρεται σαν πνευματικός και νομικός ανάδοχος αυτής της κοσμογονίας) είναι όχι μόνο τυπικά αλλά και ουσιαστικά ο γενικός διευθυντής του Θεάτρου. Δεν χωρεί αμφιβολία ότι στα άρθρα του αναγκαστικού νόμου που ο ίδιος συνέταξε (και που η πολλαπλή ευθύνη τους δεν καταχωρίζεται φυσικά στο ενεργητικό του) παρουσιάζεται σαν απόλυτος δικτάτορας του Θεάτρου με πρωτοβουλία και με κομπάρσους. Αυτό, όμως, δεν αποδείχνει παρά ότι έχει χάσει ολότελα το αίσθημα της πραγματικότητας για να πιστεύει ότι μπορεί να δράσει με χρεοκοπημένα δόγματα, όπως το «η τέχνη διά την τέχνη» ή ότι είναι ο ίδιος τόσο αρνητικά εμπαθής για την εργασία των άλλων ώστε να γίνει ασυνείδητο όργανο και προκάλυμμα στα χέρια του κόμματος εκείνου που έβαλε πλήρη να κυριέψει το τελευταίο σχετικά αμόλυντο επίσημο πνευματικό κέντρο της δόλιας πατρίδας μας.¹⁰

Ο Λέων Κουκούλας διαπιστώνει:

Το σημερινό φαινόμενο του Εθνικού Θεάτρου είναι απότοκο καθαρά κομματικής συναλλαγής και θέλω μ' αυτή την ευκαιρία να εκφράσω τη βαθύτατη λύπη μου για το γεγονός πως ένας παλιός κι αγαπητός συνεργάτης και συνοδοιπόρος, ο Δ. Ροντήρης, δέχτηκε να συνδέσει τ' όνομά του και την τύχη του με την κατάσταση που δημιούργησε το σημερινό χάος και κατακουρέλιασε στον τομέα του θεάτρου και της τέχνης γενικά κάθε έννοια καλλιτεχνικής σοβαρότητας και πνευματικής ευθύνης.¹¹

Ο ίδιος ο Ροντήρης, άλλωστε, μέσα από τα απομνημονεύματά του που γράφτηκαν και εκδόθηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο, ουσιαστικά, επιβεβαιώνει την εμπλοκή του στις διεργασίες:

Το 1946 ο Πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Τσαλδάρης κάλεσε στο σπίτι του μερικούς πνευματικούς ανθρώπους και ανθρώπους του θεάτρου, ανάμεσα σ' αυτούς κι εμένα, σε σύσκεψη για να πούνε τις απόψεις τους για το Εθνικό Θέατρο και ποιος

8. (Ανυπόγραφο), «Νομ. Διάταγμα διά το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 3-5-1946.

9. Γιώργος Θεοδοκάς, «Ένας θεσμός υπό διάλυσιν», *Ελευθερία*, 14-5-1946.

10. Μανώλης Σκουλούδης, «Η επιδρομή στο Εθνικό», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 28-5-1946.

11. Λέων Κουκούλας, «Γύρω από τον απολογισμό του Εθνικού Θεάτρου», *Μάχη*, 9-6-1946.

θα ἔπρεπε να γίνει διευθυντής. Όλοι ομόφωνα προτείνανε εμένα. Ο πρωθυπουργός, με κάποια κατάπληξη, είπε: «Αφού όλοι ομόφωνα προτείνετε τον κύριο Ροντήρη, δεν έχω καμιά αντίρρηση. Θα διορίσετε τον κύριο Ροντήρη», γύρισε και είπε στον Υπουργό Παιδείας. «Και ας μην είναι δικός μας», τόνισε η κυρία Τσαλδάρη, που παρευρισκότανε στη σύσκεψη. Είπα τους όρους που θα δεχόμουνα ν' αναλάβω μια τόσο υπεύθυνη θέση, σε τόσο δύσκολη κατάσταση που βρισκότανε το Εθνικό. Και τόνισα πως μονάχα την καλλιτεχνική διεύθυνση θα δεχόμουνα, απαλλαγμένος από κάθε ευθύνη διοικητικής και οικονομικής φύσης. Ο Πρωθυπουργός το δέχτηκε και έδωσε εντολή στον Υπουργό Παιδείας να συνεργαστεί μαζί μου, ώστε να μπου οι όροι αυτοί στο νέο νομοσχέδιο που θα καταρτιζόταν.¹²

Η ανάληψη της γενικής διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Ροντήρη συμπίπτει με τη μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας από την εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στις αντιμαχόμενες παρατάξεις τους προηγούμενους μήνες στη γενίκευση της εμφύλιας σύρραξης, που δεν μαίνεται βέβαια στην Αθήνα, διαμορφώνει όμως ένα ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας της κρατικής μηχανής συνολικά. Από τις πρώτες αποφάσεις της νέας διοίκησης (ανάμεσα στα μέλη της οποίας είναι ο Αχιλλέας Κύρου,¹³ εκδότης της εφημερίδας *Εστία*, που πρωτοστάτησε στις χυδαίες επιθέσεις προς την προηγούμενη διοίκηση) είναι η απαγόρευση οποιασδήποτε πολιτικής δραστηριότητας, ή έστω συζήτησης, εντός του ιδρύματος:

Τα πολιτικά φρονήματα δεν έχουν καμμίαν θέσιν μέσα εις το πλαίσιον της εργασίας του Θεάτρου. Ελπίζει κατά συνέπειαν το Διοικητικόν Συμβούλιον ότι το Προσωπικόν δεν θα δεχθεί ως μίαν απλήν διοικητικήν απαγόρευσιν, αλλ' ως μίαν εκδήλωσιν αφοσιώσεως εις τους υψηλούς σκοπούς του Θεάτρου, την επίμονον και θερμήν σύστασιν του όπως από τούδε και εις το εξής λείψουν αι παντός είδους πολιτικάι συζητήσεις εις την σκηνήν, τα εργαστήρια, τα καμαρίνια και τα λοιπά διαμερίσματα του Θεάτρου, αι συγκεντρώσεις, η διενέργεια εράνων και η κυκλοφορία εντύπων, μη εχόντων σχέσεις προς την εργασίαν του Θεάτρου.¹⁴

Ένας από τους πρώτους και πολυσυζητημένους σχεδιασμούς του Εθνικού Θεάτρου, η παρουσίαση τραγωδιών στο εξωτερικό, με τη συμμετοχή των Κατίνας Παξινοῦ και Αλέξης Μινωτή, αντιμετωπίζεται με δισταγμούς από τη διοίκηση, επειδή:

Θα ηδύνατο να δημιουργήση σοβαράς κινδύνους, λόγω των τόσον εντόνως εκδηλωθέντων φρονημάτων των δύο ανωτέρω [και επειδή] δεν ημπορούν να συμμετάσχουν του θιάσου αυτού πρόσωπα τα οποία διεξήγαγον προπαγάνδαν αντεθνικήν εις το Εξωτερικόν και εξέθεσαν δημοσία απόψεις αι οποίαι, κατά την γνώμην εγκύρων ελληνικών και ξένων κύκλων, έβλαψαν την ελληνικήν υπόθεσιν.¹⁵

12. Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας* (επιμέλεια – σχόλια: Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος: Δημήτρης Σπάθης), Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 125.

13. Στην πρώτη συνεδρίαση του νέου Διοικητικού Συμβουλίου (21-5-1946) παρόντα είναι τα μέλη Γεώργιος Οικονόμος, Νικ. Μπαλταντζής-Μαυρογορδάτος, Λάμπρος Ευταξίας, Αχιλλεύς Κύρου, Σωτήρης Σκίπης, Διονύσιος Κόκκινος, Κωνσταντίνος Ροδοκανάκης, Παύλος Καλλιγιάς, Αλκ. Καλαποθάκης, Κ. Λάκων (Καρθαίος), Πέτρος Γουναράκης, Στράτης Μυριβήλης, Θεόδωρος Συναδινός, Π. Καγιάς, Εδμ. Φουρστ, και ο Κυβερνητικός Επίτροπος Μιχ. Μαντούδης.

14. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 2/27-5-1946.

15. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 3/13-6-1946.

Το ζεύγος Παξινού-Μινωτή αποστέλλει μάλιστα από την Αμερική «φάκελλον πλήρη αποδεικτικών στοιχείων πατριωτικής δράσεως». ¹⁶ Οι υπόλοιποι ηθοποιοί του θιάσου που θα πραγματοποιήσει μια τέτοια περιοδεία πρέπει να επιλεγούν «κατά τρόπον ο οποίος ν' αποκλείη στοιχεία αντεθνικώς δράσαντα και επικίνδυνα διά το Θέατρον». ¹⁷ Συγκροτείται Επιτροπή Νομιμοφροσύνης, που ελέγχει και εγκρίνει τις ανανεώσεις των συμβάσεων. Οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου:

Δεν ημπορεί επ' ουδενί λόγω να ασχολούνται με πολιτικήν δράσιν εντός του θεάτρου και ότι πρέπει επί πλέον και εκτός του Θεάτρου να έχουν επίγνωσιν των υποχρεώσεων της ευπρεπείας και της αφοσιώσεως εις το Έθνος, την οποίαν επιβάλλει αυτή ταύτη η ιδιότης των ως μελών της Κρατικής Σκηνης. ¹⁸

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κλίματος είναι το γεγονός ότι μια πληροφορία πως ο Στέλιος Βόκοβιτς «έκανε πολιτική συζήτηση» ¹⁹ οδηγεί σε ανακρίσεις εντός του ιδρύματος. ²⁰ Σημαντικοί ηθοποιοί και συντελεστές δεν έχουν πλέον θέση στο Εθνικό. Ο Τζαβαλάς Καρούσος απομακρύνεται με την εκκαθάριση, ενώ ο Αιμίλιος Βεάκης και ο Γιώργος Γληνός, προφανώς και λόγω της συμμετοχής τους στον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, θα επανέλθουν στην κρατική σκηνή μόνον κατά την επόμενη θητεία του Θεοτοκά. Απαγορευμένες είναι επίσης οι μεταφράσεις του Βασίλη Ρώτα και του Κώστα Βάρναλη, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Ροντήρη και την Καλλιτεχνική Επιτροπή, «εις στιγμήν καθ' ην το Έθνος διεξάγει κρίσιμον αγώνα, ηρνήθησαν να ταχθούν παρά το πλευρόν του Έθνους». ²¹

Ήσσοнос σημασίας γεγονότα είναι επίσης ενδεικτικά της πλήρους ταύτισης του κρατικού θεάτρου με τον αγώνα απέναντι στον «εσωτερικό εχθρό»: η παραχώρηση λ.χ. του Θεάτρου Θεσσαλονίκης, που διαχειρίζεται το Εθνικό Θέατρο, τότε στον Καλλιτεχνικών Όμιλον Βασιλοφρόνων Νέων, ²² τότε στον Εθνικό Σύνδεσμο Ελασιτών, ²³ ή, μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, για την παράσταση προπαγανδιστικού έργου ενός αντιστράτηγου της Χωροφυλακής ²⁴ και στον Ελληνοαμερικανικό Σύνδεσμο «προς εορτασμόν των επινικίων». ²⁵ Στη Θεσσαλονίκη, άλλωστε, «το κέντρον της αγωνιζομένης

16. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 7/22-7-1946.

17. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 7/22-7-1946.

18. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 7/22-7-1946.

19. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 4/30-9-1946.

20. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 6/9-10-1946.

21. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 70/1-3-1948.

22. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 5/4-10-1946.

23. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 70/1-3-1948.

24. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 127/10-10-1949: «Παραστάσεις με το έργο του Στρατηγού κ. Σαμουήλ [...] δωρεάν μεν εφ' όσον αι εν λόγω παραστάσεις θα δοθούν αποκλειστικώς υπέρ Εθνικών σκοπών, άλλως επί καταβολή της κεκανονισμένης αποζημιώσεως». Πρόκειται για το έργο *Η δόξα και το δράμα της Ελλάδας* του αντιστράτηγου της Χωροφυλακής, Γεωργίου Σαμουήλ (Αθήνα, 1952), αφελές δραματουργικά «πατριωτικό» δράμα, που υποδαύλιζε τα πολιτικά πάθη και το οποίο παρουσιάστηκε αρχικά στο Παλλάς, τον Σεπτέμβριο του 1949, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές από μέρος του δεξιού Τύπου, με προεξάρχουσα την κριτική του Σπύρου Μελά (*Εστία*, 14-9-1949).

25. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 136/12-12-1949.

σήμερον Βορείου Ελλάδος», όπου «υφίσταται ακόμη επιτακτικότερα η Εθνική υποχρέωσις»,²⁶ θα οργανωθεί περιοδεία πρώτη φορά μετά τον πόλεμο. Συγκροτούνται επίσης κλιμάκια του Εθνικού Θεάτρου για την ψυχαγωγία των τραυματιών στρατιωτών στα νοσοκομεία. Η κριτική από μερίδα του Τύπου πως το Εθνικό Θέατρο δεν ασχολείται όσο πρέπει με την ψυχαγωγία του στρατού οδηγεί τους Μυριβήλη, Ροντήρη και Μπόγρη να επισκεφτούν την αρμόδια υπηρεσία του Στρατού, για να «υποδείξουν τι θα έπρεπε να παίζεται διά τους στρατιώτας».²⁷ Οι δράσεις που αναπτύσσει το Εθνικό Θέατρο σε στρατιωτικές εγκαταστάσεις και νοσοκομεία ανάγονται μάλιστα για τη διοίκηση του ιδρύματος σε ένα από τα σοβαρότερα επιχειρήματα χρηστής και επιτυχημένης διοίκησης προς το Υπουργείο. Επίσης, το 1949 εγκρίνεται η συμμετοχή ηθοποιών της κρατικής σκηνης στις εορτές «Εργασία και Νίκη»,²⁸ οι οποίες αποτελούσαν πρωτοβουλία της αμερικανικής πρεσβείας με έντονο προπαγανδιστικό χαρακτήρα αντικομμουνιστικού περιεχομένου.²⁹

Στο πρόσωπο του Ροντήρη συγκεντρώνονται πλέον αποκλειστικά τόσο οι καλλιτεχνικές όσο και οι διοικητικές ευθύνες του ιδρύματος. Και αν για την επιφόρτίσή του με τις διοικητικές ευθύνες ο ίδιος πολλά χρόνια αργότερα έγραψε πως δεν ήταν μέσα στις επιδιώξεις του,³⁰ η ανάληψη της καλλιτεχνικής διεύθυνσης, ωστόσο, φαίνεται πως υπήρξε στόχος του, όπως ήδη αναφέρθηκε, και κατά την περίοδο της Κατοχής αλλά και μετέπειτα, κατά τη διεύθυνση του Θεατοκά. Στην πρώτη εμφάνισή του στο Διοικητικό Συμβούλιο παρουσιάζεται αρκετά σαφής:

Το Θέατρον πρέπει να επανέλθη, τόνον εις ό,τι αφορά την εκλογήν των έργων, όσον και εις ό,τι αφορά την διδασκαλίαν των, εις την κλασικήν του μορφήν, αποφευγόμενου κάθε πειραματισμού, διά τον οποίον ενδεδειγμένα είναι μόνον τα ελεύθερα θέατρα.³¹

Σε συνεργασία με το Διοικητικό Συμβούλιο αντιδρά στον διορισμό, από τον Υπουργό Παιδείας, της Ελένης Ουράνη και του Αχιλλέα Μαμάκη³² ως μελών της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, αποφεύγει για πολλούς μήνες να προγραμματίσει τη σύγκλησή της και τελικά προειδοποιεί τον Υπουργό με παραίτηση «σημαινόντων παραγόντων της Διοικήσεως του Θεάτρου»,³³ αν ο τελευταίος επιμένει στα πρόσωπα αυτά. Ο Υπουργός

26. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 26/31-3-1947.

27. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 88/11-10-1948.

28. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 106/14-3-1949.

29. Ζηνοβία Λιαλιούτη, «“Εργασία και Νίκη”: όψεις της ψυχροπολεμικής προπαγάνδας στην Ελλάδα του Εμφυλίου», *Σύγχρονα Θέματα* 125 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014), σ. 13-22.

30. Αναφέρει για τον όρο που έθεσε ο ίδιος για την ανάληψη μόνον της καλλιτεχνικής διεύθυνσης: «Δυστυχώς, δεν έγινε τίποτε απ’ αυτά. Αφού με βασάνισε ο Υπουργός πολύν καιρό για να δημοσιευτεί το νομοσχέδιο, δεν έκανε καμιά αλλαγή απ’ αυτές που είχα ζητήσει. Αρνήθηκα να δεχτώ τη θέση. Αμέσως όμως μετά την άρνησή μου, με κάλεσε βιαστικά ο Πρωθυπουργός, στέλνοντάς το αυτοκίνητό του να με πάρει απ’ το σπίτι μου. Ύστερα από μακρά συζήτηση, με έπεισε όμως ο Πρωθυπουργός να αναλάβω, με την υπόσχεση πως σύντομα θα έκανε ό,τι ήταν αναγκαίο για να γίνουν δεκτοί οι όροι που είχα προτείνει» (Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, σ. 125).

31. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 7/22-7-1946.

32. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 7/18-10-1946· Συνεδρία 12/29-11-1946.

33. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 15/30-12-1946.

διορίζει τελικά τους προτεινόμενους από το Διοικητικό Συμβούλιο, Σπύρο Μελά και Κωνσταντίνο Οικονομίδη, διευθυντή του Έθνους, μόλις το φθινόπωρο του 1947.³⁴ Έχοντας δώσει εκ νέου τη σκηνογραφική και ενδυματολογική ευθύνη των παραστάσεων στους Κλώνη και Φωκά αντίστοιχα, μεταθέτει για ένα αόριστο μέλλον το ενδεχόμενο πρόσληψης άλλου σκηνοθέτη με το αιτιολογικό πως «θα έπρεπε εις εν θέατρον με την αποστολήν του Εθνικού να προσλαμβάνωνται μόνον Σκηνοθέται παρουσιάζοντες τα εχέγγυα ότι είναι πραγματικοί επαγγελματίαι με πλήρη γνώσιν του έργου των».³⁵ Η Μαρίκα Κοτοπούλη, μέλος πλέον και η ίδια του Διοικητικού Συμβουλίου και από τους στενότερους συνεργάτες του Ροντήρη εντός του Εθνικού Θεάτρου, «συμφωνεί απολύτως με την άποψιν αυτήν, τονίζουσα ότι αποτελούν πραγματικήν πληγήν διά το Ελληνικόν Θέατρον οι αυτοσχέδιοι σκηνοθέται».³⁶ Μόνον ο Κωστής Μιχαηλίδης προσλαμβάνεται ως βοηθός στις αρχές του 1947, την αίτηση του οποίου αργότερα να διοριστεί ως σκηνοθέτης απορρίπτει ο Ροντήρης, επειδή δεν «είναι ακόμα ώριμος».³⁷

Έχοντας αναλάβει ταυτόχρονα τη διοικητική ευθύνη του ιδρύματος και ουσιαστικά κατ' αποκλειστικότητα τις σκηνοθεσίες των παραστάσεων, ο Ροντήρης δεν δικαίωσε τις προσδοκίες των νοσταλγών της προπολεμικής περιόδου της κρατικής σκηνής. Και ίσως λόγω του συγκεντρωτισμού του,³⁸ ο αριθμός των νέων παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου, κατά τη διάρκεια της διεύθυνσής του, μειώνεται σχεδόν στο μισό, αν συγκριθεί κατ' αναλογία με τη θητεία 14 μόλις μηνών του Θεοδοκά που προηγήθηκε. Οι επιμελημένες παραστάσεις, με τη συχνά εξαιρετική ερμηνεία των Δημήτρη Χορν και Μαίρης Αρώνη, αλλά και των νεότερων ηθοποιών που αναδείχθηκαν τότε, όπως ο Στέλιος Βόκοβιτς, ο Νίκος Χατζίσκος, η Ελένη Ζαφειρίου κ.ά., δεν θα θυμίσουν τις επιτυχίες της κρατικής σκηνής επί Μπασιά, όταν η οικονομική ευρωστία του θεάτρου παρείχε άλλες δυνατότητες. Από την άλλη, η χώρα που είχε βγει από έναν καταστροφικό πόλεμο δεν είχε σχέση με την Ελλάδα του Μεσοπολέμου· το ρεπερτόριο που παρουσιάστηκε έμοιαζε να μην αναγνωρίζει την ελληνική πραγματικότητα εκείνης της εποχής. Η σχεδόν παντελής απουσία έργων του 20ού αιώνα,³⁹ η κυριαρχία της ερωτικής θεματολογίας, η ατολμία στην επιλογή νεοελληνικών έργων, που έτσι κι αλλιώς σπάνιζαν στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου, φανερώνουν μια τάση απομάκρυνσης της κρατικής σκηνής όχι μόνο από τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας αλλά και από τις σύγχρονες αισθητικές αναζητήσεις.⁴⁰

34. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 46/29-9-1947.

35. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 8/23-10-1946.

36. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 8/23-10-1946.

37. Δ.Σ.Ε.Θ. / Συνεδρία 126/3-10-1949.

38. Ο ηθοποιός Βασίλης Κανάκης μαρτυρεί πως η ενασχόληση του Ροντήρη με τις διοικητικές ευθύνες είχε επιβαρύνει τόσο την εργασία του κατά την προετοιμασία των παραστάσεων, ώστε δεν θύμιζε σε τίποτα τους εντατικούς ρυθμούς των δοκιμών κατά την προπολεμική περίοδο· βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα, 1999, σ. 72-73.

39. Από το ξένο ρεπερτόριο μόνο τα έργα *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος* του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, *Ανυπόμονη καρδιά* του Τζων Πάτρικ και *Το τραγούδι της κούνιας* των Γκρεγκόριο Μαρτίνεθ Σιέρα και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα ανήκουν στη δραματολογία του 20ού αιώνα.

40. Σημειώνει ο Δημήτρης Σπάθης: «Αμφισβητήσεις είχε προκαλέσει ο Ροντήρης και κατά τις θητείες του στο Εθνικό, για ορισμένες βασικές του επιλογές, την αποκλειστική προσήλωση στα κλασικά έργα, την

Οι διαπιστώσεις του Σεφέρη το 1946, που προαναφέρθηκαν, δεν έθιγαν μόνο σημεία των καιρών. Σ' αυτό το κλίμα και με αυτούς τους όρους θα πορευτεί όχι μόνο το θέατρο αλλά συνολικά η ελληνική κοινωνία για δεκαετίες μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν δηλαδή στην υπόλοιπη Δυτική Ευρώπη οι έννοιες του εκδημοκρατισμού και της συναίνεσης ήταν αυτονόητες.

αδιαφορία για τα νεώτερα καλλιτεχνικά και δραματουργικά ρεύματα και τον εν γένει αισθητικό συντηρητισμό του» (Δημήτρης Σπάθης, «Δημήτρης Ροντήρης: Σφράγισε το θέατρο ως σκηνοθέτης και δάσκαλος», *Τα Νέα*, 25-1-2000).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΜΟΥΡΗΣ

Οι παραστασιακές πτυχές του πολιτικού.
Η πολιτική σκηνή του κυβερνοχώρου:
Η περίπτωση των χακτιβιστών *Anonymous*

Γεια σας πολίτες του κόσμου...
Είμαστε οι *Anonymous*. Είμαστε λεγεώνα.
Δεν συγχωρούμε. Δεν ξεχνάμε.
Φοβηθείτε μας.

Στην ψηφιακή πολιτική σκηνή της κυβερνοδημοκρατίας (digital democracy, cyber-democracy, e-democracy¹ κ.ά.) γίνονται απόπειρες για τη διαμόρφωση μιας νέας πολιτικής συνείδησης, μέσα από το επίμονο πρόταγμα για μία «δημοκρατία της δράσης»,² η οποία επικροτεί την ολοένα και μεγαλύτερη συμμετοχή των πολιτών στα κοινά. Έτσι, εμφανίζονται πολιτικά εγχειρήματα με επιτελεστική διάσταση. Η παραστασιακή κουλτούρα είναι αισθητή στη δημόσια σκηνή του διαδικτύου, στην οποία λαμβάνουν χώρα διαφόρων ειδών μεσοποιημένες επιτελέσεις, όχι απαραίτητα αισθητικές. Έτσι, παρατηρούμε ένα πλήθος παραστάσεων μεικτών μέσων όπου δημιουργούνται συνθήκες στις οποίες συμμετέχουμε, παίζουμε, παριστάνουμε, υποκρινόμαστε, αλλάζοντας διαφορετικούς κοινωνικούς ρόλους.

Από την πολιτική σκηνή του διαδικτύου δεν θα μπορούσαν να λείπουν μορφές πολιτικής δράσης, όπως είναι ο χακτιβισμός. Ο χακτιβισμός είναι το πάντρεμα της ακτιβιστικής πολιτικής δράσης με τη δραστηριότητα των χάκερ. Στην περίπτωση αυτή, η χρήση της γνώσης γίνεται για πολιτικούς σκοπούς.³ Ως χακτιβιστές, χαρακτηρίζονται και οι *Anonymous*.⁴ Οι χάκερ, σύμφωνα με τον Μανουέλ Καστέλς, είναι μέρος της κουλτού-

1. Σύμφωνα με τον Steven Clift, «η ηλεκτρονική δημοκρατία αποσκοπεί στο να θέσει τις βάσεις ενός συστήματος, το οποίο θα επιτρέπει μια πιο δραστήρια συμμετοχή των πολιτών στα κοινά» βλ. [B. Τριανταφύλλου, «Το μέλλον της δημοκρατίας είναι ηλεκτρονικό», Κ. Κοσκινάς – Σπ. Αρσένης (επιμ.), *Δυνητικές κοινότητες και διαδίκτυο: Κοινωνιο-Ψυχολογικές προσεγγίσεις και τεχνικές εφαρμογές*, Κλειδάριθμος, Αθήνα, 2008, σ. 134].

2. F. Bardeau – N. Danet, *Anonymous* (μετ. Γιώργος Ξενάριος), Κονιδάρη, Αθήνα, 2012, σ. 165.

3. Ο όρος επινοήθηκε από τον Jason Sack, το 1995· βλ. Bardeau – Danet, *Anonymous*, σ. 41.

4. Υπάρχουν διάφορες χακτιβιστικές ομάδες, όπως οι: RTMark, Yes Men, Electronic Disturbance Theater (E.D.T.), E.Z.L.N. Στρατός των Ζαπατίστα για την Εθνική Απελευθέρωση (Ejercito Zapatista de Liberacion Nacional E.Z.L.N.), οι οποίες εμφανίστηκαν πριν από τους *Anonymous* και προετοίμασαν το έδαφος για την εμφάνισή τους.

ρας του διαδικτύου και συμβάλλουν σε μια ιδεολογία ελευθερίας.⁵ Έτσι δημιουργείται μία ιδανική συνθήκη προσβασιμότητας, ταυτόσημη με αυτήν της παράστασης, καθώς, περνώντας το μεθοριακό παραστασιακό κατώφλι μέσω της διεπαφής με την οθόνη του υπολογιστή, γνωρίζουμε ότι «όλα επιτρέπονται».

Τόσο η κάθε παραστασιακή καλλιτεχνική μορφή όσο και η κάθε σκέψη περί πολιτικού προτείνουν ουτοπίες. Ο παραστασιακός κόσμος, ως ο καθαρά χώρος της ουτοπίας, μπορεί να παίξει αποσταθεροποιητικό ρόλο προς τον ηγεμονικό θεσμωποιημένο κόσμο του συστήματος.⁶

Με τη σειρά της η πράξη του hacking αγγίζει το δυνητικό και μετασχηματίζεται στο υπαρκτό.⁷ Φυσικά και τίθενται όρια από την ηθική, τα οποία δεν θα αναλύσουμε εδώ.

Στην πολιτική σκηνή που εξετάζουμε, οι επιτελεστικοί όροι της σωματικότητας, του σκηνικού χωροχρόνου, της δράσης καθώς και των υπόλοιπων οντολογικών στοιχείων γίνονται πιο ρευστοί από ποτέ. Έτσι, το βασικό στοιχείο της επιτέλεσης, το σώμα, είναι πλέον χωρίς όργανα και κόκαλα και στοχεύει μόνο στην επιθυμία του, την πολιτική αλλαγή και την προάσπιση κάθε μορφής κοινωνικής αδικίας. Ωστόσο, δεν πρέπει να αμφισβητούμε ότι μας αφήνει και την εντύπωση μίας απουσίας-εξαφάνισης του ζώντος σώματος, του πολίτη ενός κράτους που προασπίζεται τα δικαιώματά του. Οι αποστάσεις συρρικνώθηκαν και τα γεωγραφικά όρια μεταξύ κρατών καταργήθηκαν. Το σάρκινο σώμα εξελίχθηκε στα άυλα σώματα των πολιτών του διαδικτύου, που μπορούν να προασπίζονται την πολιτική αλλαγή για κάθε φυσικό κράτος, οπουδήποτε και αν βρίσκεται στον πλανήτη. Η πολιτική δράση των χακτιβιστών Anonymous ξεκινάει με επιχειρήσεις (operations) εναντίον διαφόρων κοινωνικών ζητημάτων, όπως είναι η πορνογραφία, οι διάφορες μορφές βίας, τα ναρκωτικά, και συνεχίζει με δράσεις σε διάφορα κράτη που έχουν απολυταρχικά καθεστώτα.⁸ Η νέα σωματική προοπτική δίνει άλλη διάσταση στη διαδικασία της συμμετοχής και της συνάντησης στις μεσοποιημένες παραστάσεις. Το αίτημα για συνάντηση και συνάθροιση είναι επίμονο και απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη κάθε μορφής πολιτικής έκφρασης. Η συνάντηση γίνεται στον ίδιο χρόνο, αλλά είναι απομακρυσμένη, καθώς οι performers συναθροίζονται στη δημόσια δυνητική σκηνή, ωστόσο το φυσικό τους σώμα βρίσκεται στον ιδιωτικό τους χώρο.

Άλλο ένα βασικό χαρακτηριστικό του επιτελεστικού είναι η έννοια της παραστασιακής κοινότητας –όπως γνωρίζουμε, οι επιτελέσεις των Anonymous λαμβάνουν χώρα

5. Η κουλτούρα του διαδικτύου χαρακτηρίζεται από μία δομή με τέσσερα επίπεδα: την τεχνο-αξιοκρατική κουλτούρα, την κουλτούρα του χάκερ, την κουλτούρα της εικονικής κοινότητας και την κουλτούρα του ατομικού επιχειρηματία, οι οποίες μαζί συμβάλλουν σε μια ιδεολογία ελευθερίας. βλ. Μανουέλ Καστέλς, *Ο γαλαξίας του διαδικτύου. Στοχασμοί για το διαδίκτυο, τις επιχειρήσεις και την κοινωνία* (μετ. Ε. Αστερίου), Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 64.

6. Δημήτρης Μουμούρης, «Σχεδιάσματα κρίσης με αφορμή τις παραστατικές τέχνες. Το πολιτικό στο παραστασιακό μάγμα II», ανακοίνωση στη Διημερίδα του Δικτύου Ανάλυσης Πολιτικού Λόγου της Ελληνικής Εταιρείας Πολιτικής Επιστήμης (Ε.Ε.Π.Ε.) (Αθήνα, 13-14 Ιουνίου 2014), Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Ε.Κ.Π.Α.

7. W. McKenzie, *Ένα μανιφέστο των χάκερ* (μετ. Νεκτάριος Καλαϊτζής), Scripta, Αθήνα, 2006, παρ. [071].

8. Από πολλούς, οι δράσεις τους χαρακτηρίζονται ως ηλεκτρονικές μορφές εγκληματικότητας και οι παραβιάσεις τους αγγίζουν τα όρια του ηθικού, πράγμα που δεν θα εξετάσουμε εδώ.

ανάμεσα σε μία ομάδα μυημένων δραστών. Στο τέλος κάθε δράσης αναφέρουν: «Είμαστε λεγεώνα» –από την αρχή λοιπόν θέτουν ως βάση την αίσθηση του συλλογικού. Η λεγεώνα των Anonymous είναι μία δυνητική κοινότητα,⁹ τα μέλη της οποίας έχουν τα χαρακτηριστικά που προτείνει ο T. Roberts για τις δυνητικές κοινότητες: τη συνοχή, την αποτελεσματικότητα, τη βοήθεια, την ανάπτυξη σχέσεων, την επικράτηση μιας εξειδικευμένης γλώσσας και τη δυνατότητα της ομάδας στην αυτό-οργάνωση. Αν και δεν υπάρχουν τελετές μύησης, αν και η είσοδος επιτυγχάνεται μέσα από την ανωνυμία, ωστόσο, στη βάση της on-line κοινότητας, υπάρχει το συνδυαστικό στοιχείο της πολιτικής συνείδησης, η οποία προκαλεί αμφισβήτηση και κριτική με βασικό εργαλείο την πράξη του hacking. Έτσι, η επιτέλεση συντελείται και μεταξύ των μελών της ομάδας που λαμβάνουν μέρος στη δράση, αλλά και με τους υπόλοιπους θεατές που παρακολουθούν τη δράση τους, όπως θα δούμε παρακάτω. Στη «διαδικτυακή φυλή»¹⁰ των Anonymous δεν προβάλλεται η ταυτότητα αλλά ο ρόλος, όπως αναφέρουν: «Αφήστε με να συστηθώ μόνον ως Anonymous, διότι δεν είμαι τίποτα περισσότερο από μία ιδέα». Πάνω σε αυτή τη βάση παρατηρούμε μία νέα διάσταση στον όρο της «πολιτικής ανυπακοής».¹¹ Φυσικά, μπορεί να μην έχουμε πρόκληση σωματικής βίας, ωστόσο, δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε ότι έχουν τη δυνατότητα να καταστρέψουν ηλεκτρονικά ολόκληρα κράτη. Σημαντική είναι για την περίπτωση των Anonymous η διάσταση που δίνει στον όρο της πολιτικής ανυπακοής ο Ετιέν Μπαλιμπάρ, όταν αναφέρεται στη δυνατότητα συλλογικής δράσης μέσα από την ατομική απόφαση για πολιτική ανυπακοή.¹² Κάτι που θυμίζει και τη δυναμική του πλήθους των Negri και Hardt, το οποίο απαρτίζεται από ένα σύνολο μοναδικότητων –και ως μοναδικότητα εννοούμε εδώ ένα κοινωνικό υποκείμενο, του οποίου η διαφορά δεν μπορεί να αναχθεί στην ομοιότητα, είναι μία διαφορά που παραμένει διαφορετική.¹³ Έτσι, έχουμε μία επανασηματοδότηση της έννοιας του συν-ανήκειν σε μία κοινότητα.

Οι κύριες δράσεις της λεγεώνας, όπως οι Ddos επιθέσεις και οι επιχειρήσεις (operations), λαμβάνουν χώρα στην προσκηλιακή¹⁴ δυνητική περιοχή και γίνονται αντι-

9. Σύμφωνα με την T. Roberts, μια δυνητική κοινότητα χαρακτηρίζεται από: συνοχή (αίσθηση ομαδικής ταυτότητας), αποτελεσματικότητα (η επίδραση που ασκεί η ομάδα στις ζωές των μελών), βοήθεια (των μελών να ζητήσουν και να λάβουν διάφορα είδη βοήθειας), σχέσεις (δυνατότητα αλληλεπίδρασης-φιλίας), γλώσσα (η επικράτηση μιας εξειδικευμένης γλώσσας) και αυτορρύθμιση (η δυνατότητα της ομάδας να «αυτό-οργανώνεται»)· βλ. Τριανταφύλλου, «Το μέλλον της δημοκρατίας είναι ηλεκτρονικό», σ. 138.

10. N. Γουάιντερ, *Ο δικτυωμένος εαυτός. Ποιος πραγματικά είσαι on-line;* (μετ. Βασίλειος Δρόλιας), Τόπος, Αθήνα, 2010, σ. 39.

11. Η πολιτική ανυπακοή είναι η άρνηση ενός ή περισσότερων ατόμων απέναντι στην τήρηση ορισμένων νόμων, απαιτήσεων και εντολών της κυβέρνησης, ή μιας δύναμης κατοχής, χωρίς να καταφεύγουν στη σωματική βία, http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%B1%CE%BD%CF%85%CF%80%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%AE [4-10-2014].

12. Βλ. <http://rnbnet.gr/details.php?id=1627> [1-10-2014].

13. M. Hardt – A. Negri, *Πλήθος. Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της Αυτοκρατορίας* (μετ. Γιώργος Καράμπελας), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2011, σ. 117.

14. Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (μετ. Δήμητρα Μακρυνιώτη), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 166, 187.

ληπτές από όλους τους χρήστες του διαδικτύου. Στην παρασκηνιακή δυνητική περιοχή λαμβάνουν χώρα συμπληρωματικές δράσεις σχετικές με την παράσταση, εκεί γίνεται η προετοιμασία των δράσεων, καθώς, επίσης, δίνονται και τεχνικές συμβουλές και πληροφορίες. Υπάρχουν, όμως, φορές που το ψηφιακό προσκήνιο δίνει τη θέση του στον φυσικό δημόσιο χώρο. Έτσι, το 2008, μεταξύ άλλων, διοργανώθηκαν πορείες (10 Φεβρουαρίου, 15 Μαρτίου και 12 Απριλίου) από τους Anonymous εναντίον της Εκκλησίας της Σαϊεντολογίας. Άλλη φορά, οι Anonymous έδωσαν ραντεβού έξω από το χρηματιστήριο της Wall Street. Ενώ μέσα στο «πολωνικό κοινοβούλιο»¹⁵ οι βουλευτές, για να διαμαρτυρηθούν για τη συνθήκη της Α.Σ.Τ.Α., χρησιμοποίησαν τις μάσκες που έχουν ως σύμβολό τους οι Anonymous. Έτσι, ξεκίνησαν δράσεις στην παρασκηνιακή περιοχή του διαδικτύου και συνεχίστηκαν στη δημόσια σκηνή, δείχνοντας τις μνημονικές σχέσεις μεταξύ των δρώντων υποκειμένων. Διαμορφώνεται το ρευστό πεδίο συνάντησης μεταξύ των δύο ταυτοτήτων, της δυνητικής και της φυσικής, η οποία τη μία στιγμή βρίσκεται στη διαδικτυακή σκηνή και την άλλη στη δημόσια σκηνή της πόλης. Έτσι, δημιουργείται μία σχέση παρασκηνίου-παρασκηνίου, όπου η δυνητική ταυτότητα εναλλάσσεται με τη φυσική ταυτότητα. Στη δυνητική σκηνή έχουμε μία πολιτική συλλογικότητα ρόλων, η οποία προασπίζεται σε πρώτη φάση το δικαίωμα της συνάθροισης και της συνάντησης δυνητικών σωμάτων με σκοπό την πολιτική κριτική.

Συνήθως, ο ρόλος έχει την πρωτοκαθεδρία σε σχέση με την ταυτότητα και τα μεταξύ τους όρια γίνονται πιο ρευστά από ποτέ. Οι Anonymous επικροτούν αυτήν τη σχέση, καθώς προβάλλουν μόνο τον ρόλο ενώ την ταυτότητά τους την κρατούν κρυφή μέσα από μία λογική προάσπισης κοινών πολιτικών σκοπών και όχι ατομικών συμφερόντων, αλλά και αποφυγής της όποιας σύλληψής τους από τις Αρχές. Οι επιθέσεις Ddos¹⁶ δεν θυμίζουν τίποτα άλλο παρά ένα είδος καθιστικής διαμαρτυρίας, μία κατάληψη για λίγο ενός εικονικού χώρου. Εδώ, έχουμε επιθέσεις όπως, το 2006, στο ξενοδοχείο του εικονικού κόσμου Habbo, όπου τα avatar ήταν μαύροι και απέκλεισαν την πρόσβαση στην πισίνα. Όταν οι διαχειριστές τους έδιωχναν, εκείνοι παραπονούνταν για ρατσιστική αντίληψη. Ενώ η περίπτωση της παραποίησης ιστοσελίδων, σύμφωνα με τον Comander-X, είναι «αντίστοιχη του κρεμάσματος ενός πανό».¹⁷ Ακόμη μία περίπτωση

15. Οι βουλευτές ήθελαν να διαμαρτυρηθούν με αυτόν τον τρόπο για την απόφαση της κυβέρνησης της χώρας τους να υπογράψει την συνθήκη Α.Σ.Τ.Α. (Anti-Counterfeiting Trade Agreement), <http://ghz.gr/2012/01/27/%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%AF-%CE%B2%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%AD%CF%82-%CF%86%CF%8C%CF%81%CE%B5%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CE%BC%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-guy-fawkes-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CE%BD%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%81%CF%84%CF%85%CF%81%CE%B7%CE%B8%CE%BF%CF%8D%CE%BD-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CE%BD-acta> [1-10-2014].

16. Προέρχεται από τις λέξεις: Distributed Denial of Service. Μία on-line υπηρεσία ή ένας server βομβαρδίζεται με «πλαστά» αιτήματα, έτσι ώστε να μην μπορεί να ανταποκριθεί σωστά στα «κανονικά» αιτήματα που του αποστέλλονται. Συγκεντρώνεται ο μεγαλύτερος δυνατός αριθμός on-λάιν χρηστών και τους ανατίθεται η αποστολή να επισκεφτούν όλοι ταυτόχρονα το ίδιο site· βλ. αναλυτικά στο Bardeau – Danet, *Anonymous*, σ. 49-50.

17. Βλ. <http://www.youtube.com/watch?v=iHFKZ1yi89E> [9-10-2014]. Ο Comander-X είναι μέλος των Anonymous.

δράσης είναι αυτή της μεταποθήκευσης, όταν κατεβάζουν και αναλύουν δεδομένα που είναι επιβλαβή για τον στόχο.¹⁸ Όπως το 2007, όταν επιτίθενται στη σελίδα του Χάλ Τέρνερ και συνεχίζουν, αποκαλύπτοντας διάφορα προφίλ παιδόφιλων. Στις ανωτέρω επιτελέσεις θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι δρώντες παρασύρονται από τον «εντοπισμένο ρόλο»¹⁹ τους, ως Anonymous. Ενώ κατά το στάδιο της προετοιμασίας των εικονικών τους βίντεο-προκηρύξεων, αντιμετωπίζουν τον «εντοπισμένο ρόλο» τους αποστασιοποιημένα με κριτική διάθεση. Ωστόσο, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει κάποιο όριο μεταξύ των δύο περιπτώσεων, παρά μία ρευστή κατάσταση. Όπως αναφέρει και ο Bruce Wilshire, ο ηθοποιός της κοινωνικής «σκηνής» βρίσκεται πάντα εξαρτημένος από τον χώρο και τον χρόνο της δράσης του, δεσμευμένος από όλη τη σειρά των συνεπειών της δράσης αυτής.²⁰ Δρουν, όμως, ως «συνεργατική ομάδα»,²¹ σύμφωνα με τον E. Goffman, καθώς υπάρχει στενή συνεργασία για να διατηρηθεί ο προβαλλόμενος ορισμός της κατάστασης.

Στις βίντεο-προκηρύξεις τους εμφανίζεται ένας μασκοφόρος, φορώντας μαύρη κάπα ή κουστούμι, έχοντας καλυμμένο το πρόσωπό του με μία μάσκα του Γκάυ Φωξ,²² ή ένα avatar με μαύρο κουστούμι και ένα ερωτηματικό στη θέση του κεφαλιού, το οποίο διαβάζει το πολιτικό μήνυμα. Η προσωπική του όψη²³ δεν είναι διακριτή από τη στιγμή που φοράει τη μάσκα. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκεται η ανωνυμία, δεν προβάλλονται ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως η ηλικία, το αξίωμα ή η σωματική διάσταση. Η προσωπική όψη ολοκληρώνεται από μία ανδρική ή άλλες φορές γυναικεία μεταλλική αλλοιωμένη φωνή, το ύφος είναι απειλητικό και επιθετικό, με δόση υπερβολής, ενώ ο μασκοφόρος προσπαθεί να αποδώσει το νόημα του μηνύματος με σωματικές μικροκινήσεις. Το μήνυμα είναι σε πρώτο πληθυντικό, δείχνοντας, έτσι, τη δυναμική της κοινότητας. Επίσης, συχνά, παρεμβάλλονται εικόνες από πραγματικά συμβάντα, με σκοπό να ενισχυθεί η αμφισβήτηση επί πραγματικών γεγονότων, ενώ υπάρχει μουσική υπόκρουση με επικό θέμα. Στο μήνυμα, αρχικά, γίνεται η διαπίστωση της κατάστασης, ακολουθεί η κριτική και στο τέλος γίνεται κάλεσμα για δράση. Μέσα από το κάλεσμα για δράση, συμπληρώνεται ακόμα ένα στοιχείο της προσωπικής όψης, «ο αλληλεπιδραστικός ρόλος, τον οποίο προσδοκά να παίξει ο ερμηνευτής στην επερχόμενη κατάσταση».²⁴ Η

18. Ο.π.

19. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 73-77.

20. Αναφέρεται στο Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 163.

21. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 157. Ως ένα σύνολο ατόμων από τα οποία απαιτείται στενή συνεργασία εάν είναι να διατηρηθεί ένας συγκεκριμένος προβαλλόμενος ορισμός της κατάστασης, μια τέτοια ομάδα απορρέει από ομαδοποίηση που συντελείται σε σχέση με μια αλληλεπίδραση ή σειρά αλληλεπιδράσεων.

22. Οι μάσκες του Guy Fawkes είναι εμπνευσμένες από το κόμικ των Άλαν Μούρ και David Lloyd, της δεκαετίας του '80, «V for Vendetta». Ο Guy Fawkes προσπάθησε να ανατινάξει το Βρετανικό Κοινοβούλιο, στις 5 Νοεμβρίου 1605, και να οργανώσει τη «Συνωμοσία της Πυρίτιδας».

23. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 79-80. Η όψη είναι ορισμένου τύπου εκφραστικός εξοπλισμός που εκούσια ή ασυναίσθητα χρησιμοποιείται από το άτομο κατά τη διάρκεια της παράστασης.

24. Ο.π., σ. 80.

μάσκα έχει ένα ειρωνικό παιγνιδιάρικο ύφος και αποτελεί σύμβολο αντικαθεστωτικών αισθημάτων. Η μάσκα ενισχύει την ανωνυμία και ενθαρρύνει τη συλλογική έκφραση βιωμάτων, πράγμα που φαίνεται και στο μήνυμά τους: «Οι τάξεις μας είναι γεμάτες από εκπροσώπους όλων των χωρών και πολιτικών προσανατολισμών. Είμαστε ο οποιοσδήποτε, οπουδήποτε, οτιδήποτε». Ενθαρρύνεται η ένωση της διαφορετικότητας πίσω από τη μασκοφορία. Όσον αφορά τα στοιχεία της όψης, το σκηνικό είναι λιτό και δεν υπάρχουν σκηνικά αντικείμενα, το σκηνικό θυμίζει τηλεοπτικό στούντιο. Οι επιτελέσεις τους είναι μοναδικές, από τη στιγμή που κάθε δράση με το πέρας της δεν μπορεί να επαναληφθεί με τους ίδιους όρους, μπορεί κανείς να βρει μόνο τις βίντεο-προκηρύξεις στο διαδίκτυο.

Τέλος, βλέπουμε η κυβερνοδημοκρατία να γίνεται μία αρένα αγώνα, βασικό στοιχείο του πολιτικού για τη Σαντάλ Μουφ, στην οποία μάχονται και τα άυλα σώματα των Anonymous· υπάρχουν φορές που το τεχνοκοινωνικό σώμα των χακτιβιστών επεκτείνεται στο φυσικό τους σώμα, ανοίγοντας έτσι τη δυνητική πολιτική κοινότητα σε μία κοινότητα φυσικών συμπαρουσιαζόντων σωμάτων, η οποία εμφανίζεται στη φυσική δημόσια σκηνή. Η διπλή αυτή μορφή συνύπαρξης και συμπαρουσίας κάνει το υποκείμενο να συνειδητοποιεί ότι η δυνητική ταυτότητα και σωματικότητά του δεν αρκεί και βρίσκεται διαρκώς σε μία διαδικασία αναζήτησης και εξέλιξης, η οποία συνεχίζεται είτε με τη φυσική του ταυτότητα και σωματικότητα είτε επιλέγοντας να δρα μέσω της άυλης σωματικότητας στον κυβερνοχώρο. Έτσι, οι δυνατότητες της δυνητικής υποκειμενικότητας φαίνεται πως επεκτείνονται πέραν της μορφής του δυνητικού σώματος και στο πεδίο της πολιτικής δράσης και δεν σταματούν, απλά, στην αναπαράσταση που θα λάβει το φυσικό σώμα στον δυνητικό κόσμο.

Βιβλιογραφία

- Γεωργοπούλου, Π., «Σύγχρονη κοινωνιολογική θεωρία και η διερεύνηση του “κοινωνικού” στον κόσμο των τεχνοφυσικών αντικειμένων: Η θεώρηση του B. Latour», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 123 (2007), σ. 145-167.
- Γουάιντερ, Ν., *Ο δικτυωμένος εαυτός. Ποιος πραγματικά είσαι on-line;* (μετ. Βασίλειος Δρόλιας), Τόπος, Αθήνα, 2010.
- Καστέλς, Μ., *Ο γαλαξίας του διαδικτύου. Στοχασμοί για το διαδίκτυο, τις επιχειρήσεις και την κοινωνία* (μετ. Ε. Αστερίου), Καστανιώτης, Αθήνα, 2005.
- Μάγερ, Τ., *Η πολιτική ως θέατρο. Η νέα εξουσία της ηθοποιίας* (μετ. Θόδωρος Παρασκευόπουλος), Καστανιώτης, Αθήνα, 2000.
- Μουμούρης, Δ., «Σχεδιάσματα κρίσης με αφορμή τις παραστατικές τέχνες. Το πολιτικό στο παραστασιακό μάγμα II», ανακοίνωση στη *Δημερίδα του Δικτύου Ανάλυσης Πολιτικού Λόγου της Ελληνικής Εταιρείας Πολιτικής Επιστήμης (Ε.Ε.Π.Ε.)* (Αθήνα, 13-14 Ιουνίου 2014), Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Ε.Κ.Π.Α.
- Μουφ, Σ., *Επί του πολιτικού* (μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα, 2008.
- Μπάτλερ, Τζ., «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία» (μετ. Μαργαρίτα Μηλιώρη), Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα, 2006.
- Πεφάνης, Γ. Π., *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007.
- Τριανταφύλλου, Β., «Το μέλλον της δημοκρατίας είναι ηλεκτρονικό», Κ. Κοσκινάς – Σπ. Αρσένης (επιμ.), *Δυνητικές κοινότητες και διαδίκτυο: Κοινωνιο-Ψυχολογικές προσεγγίσεις και τεχνικές εφαρμογές*, Κλειδάριθμος, Αθήνα, 2008.
- Bardeau, F. – Danet, N., *Anonymous* (μετ. Γιώργος Ξενάριος), Κονιδάρη, Αθήνα, 2012.
- Fischer-Lichte, E., *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μία αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σουζιουλή), Πατάκης, Αθήνα, 2013.
- Goffman, E., *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (μετ. Δήμητρα Μακρυγιώτη), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
- Goffman, E., *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης* (μετ. Δήμητρα Μακρυγιώτη), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1996.
- Hardt, M., - Negri, A., «Παγκοσμιοποίηση και δημοκρατία», *Η απραγματοποίητη δημοκρατία* (μετ. Ελεάνα Πανάγου), Futura, Αθήνα, 2010.
- Hardt, M., - Negri, A., *Πλήθος. Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της Αυτοκρατορίας* (μετ. Γιώργος Καράμπελας), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2011.
- Levy, P., *Δυνητική πραγματικότητα (Realité Virtuelle). Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, Κριτική, Αθήνα, 1999.
- Levy, S., *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, εκδ. Doubleday, 1984.
- McKenzie, W. *Ένα μανιφέστο των χάκερ* (μετ. Νεκτάριος Καλαϊτζής), Scripta, Αθήνα, 2006.
- Mouffe, Ch., «Για μια αγωνιστική δημόσια σφαίρα», *Η απραγματοποίητη δημοκρατία* (μετ. Ελεάνα Πανάγου), Futura, Αθήνα, 2010.
- Ranciere, J., *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και πολιτική* (μετ. Θεόδωρος Παραδέλλης), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2012.

Ηλεκτρονικές πηγές

<https://www.eff.org/> [10-10-2014]

[http://phrack.org./](http://phrack.org/) [5-10-2014]

<http://www.youtube.com/watch?v=VgqRwvCskfI> [11-10-2014]
<http://rnbnet.gr/details.php?id=1627> [11-10-2014]
http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_Disturbance_Theater [11-10-2014]
http://www.slang.gr/lemma/show/xaktibismos_20786 [11-10-2014]
<http://www.youtube.com/watch?v=4eJP9wDhDoI> [11-10-2014]
<http://www.youtube.com/watch?v=U1cAJIjtZQk> [11-10-2014]
<http://www.youtube.com/watch?v=XV54vzzom2A> [11-10-2014]
http://www.youtube.com/watch?v=H_qdi0nIT6s [11-10-2014]
http://www.youtube.com/watch?v=H_qdi0nIT6s [11-10-2014]
<http://www.youtube.com/watch?v=TAtkLGYQ4tM> [11-10-2014]

Δημοκρατία και κοινή γνώμη στον Ευριπίδη

Προβληματισμούς γύρω από πολιτικά θέματα (όπως το πολιτικό άσυλο, το status των αιχμαλώτων πολέμου,¹ οι διακρατικές σχέσεις, οι πολιτικές φιλίες και συμμαχίες, οι διπλωματικοί ελιγμοί,² η απέλαση πολίτη³ ή η έκδοση πολιτικού φυγάδα) συναντούμε σε πολλά έργα του Ευριπίδη.⁴ Μέσα σ' αυτά, ο πολιτικός λόγος του ποιητή προσανατολίζεται συχνά προς το εγκώμιο της δημοκρατίας και τον έλεγχο του τυραννικού καθεστώτος. Υπενθυμίζουμε ενδεικτικά τους *Ηρακλείδες*, τις *Ικέτιδες*, τις *Βάκχες*, την *Ανδρομάχη*, την *Εκάβη*.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της δημοκρατίας δηλώνονται σε κάθε ευκαιρία: ατομική ελευθερία, ισότητα⁵ και ισονομία,⁶ ισοψηφία, λαϊκή κυριαρχία («δῆμος ἀνάσσει»⁷), παρρησία,⁸ δικαίωμα κάθε πολίτη όχι μόνο να συμμετέχει στην εκκλησία του δήμου εκθέτοντας, ισότιμα με τους λοιπούς πολίτες, τις απόψεις του (ισηγορία), αλλά και να καταλαμβάνει αξιώματα,⁹ συνετή ηγεσία, εκούσια συναίνεση των πολιτών στην αγαθή βούληση του πρώτου ανδρός¹⁰ (διαλεκτική σχέση ηγέτη/δήμου)¹¹, υποταγή του ατομικού συμφέροντος στο συλλογικό συμφέρον. Ο Δημοφών (στους *Ηρακλείδες*) και ο Θησέας (στις *Ικέτιδες*) είναι οι δύο κύριοι εκπρόσωποι και απολογητές αυτού του αγαστού πολιτειακού σχήματος, που λαμπρύνει την Αθήνα.¹²

1. Βλ. ενδεικτικά *Ηρακλείδαι*, 966 και 1010-1011 (για τον αιχμάλωτο Ευρυσθέα).

2. Βλ. *Μήδεια*, 730.

3. Βλ. *Ηρακλείδαι*, 188.

4. Παρόμοια θέματα θίγει, βέβαια, και ο Αισχύλος (*Ικέτιδες*, *Ευμενίδες*), αλλά και ο Σοφοκλής (*Οιδίππους επί Κολωνώ*).

5. *Ικέτιδες*, 440-441.

6. *Ό.π.*, 433-434.

7. *Ό.π.*, 406.

8. *Ό.π.*, 438-439.

9. *Ό.π.*, 406-407.

10. *Ό.π.*, 393-394.

11. *Ό.π.*, 27-28 («ἐμῷ τέκνῳ πόλει τ' Ἀθηνῶν»), 114 («σὸς ἰκέτης καὶ πόλεως»), 576 («πράσσειν σὺ πόλλ' εἴωθας ἢ τε σὴ πόλις»), 1168 («τούτοις ἐγὼ σφε καὶ πόλις δωρούμεθα»), 1187 («ἀντὶ τῶν σῶν καὶ πόλεως μοχθημάτων»), 1232-3 («ὄρκια δῶμεν τῶδ' ἀνδρὶ πόλει τ' »).

12. Στη *Μήδεια*, επίσης, ο βασιλιάς Κρέων εμφανίζεται μετριοπαθής, καθώς δηλώνει πως διαθέτει «ελάχιστα τυραννικό φρόνημα» και γνωρίζει τον οίκτο για τους αδύναμους. Ωστόσο, ομολογεί ταυτόχρονα πως αυτή του η εσφαλμένη στάση («ἐξαμαρτάνων») συχνά τον έβλαψε (*Μήδεια*, 348-50).

Δημοκρατικές διαδικασίες σε διακρατικό, θα λέγαμε, επίπεδο, οι οποίες υπερβαίνουν τα στενά όρια της πόλης, καθώς οι μονάδες της συλλογικότητας είναι όχι απλά άτομα αλλά ηγέτες κρατών, συναντούμε (με πρότυπο την *Ιλιάδα*) στην τρωική εκστρατεία, κατά την οποία, όπως ακούμε στην *Εκάβη*, συγκαλείται «ξύνοδος» των Αχαιών με σκοπό τη λήψη κάποιας σοβαρής απόφασης. Πρόκειται για τη σφαγή της Πολυξένης, θυσία προς τιμήν του νεκρού Αχιλλέα.¹³

Στους αντίποδες των δημοκρατικών θεσμών, διακρίνουμε τον Πενθέα των *Βακχών*, τον Λύκο του *Ηρακλή*, τον Ευρυσθέα των *Ηρακλειδών*, τον Μενέλαο της *Ανδρομάχης*, τυράννους που, κατά τον Ευριπίδη, συμπεριφέρονται σκληρά, που είναι ανελέητοι για τους αδύναμους και απειλητικοί για τους αρίστους, όντας οι ίδιοι συχνά άχρηστοι, που σφετερίζονται εξουσίες, αλλά και την πολεμική δόξα των πολλών, που αφανίζουν βασιλικές γενιές, που είναι μισαλλόδοξοι φιμώνοντας τα στόματα των υπηκόων τους και διατηρούν τη δύναμή τους σπέρνοντας τον φόβο γύρω τους. Είναι φανερό ότι οι αυταρχικοί τύραννοι έχουν έναν κοινό στόχο: τη διατήρηση της εξουσίας τους και την προσωπική τους ασφάλεια.

Η γλώσσα των τυράννων είναι συνήθως άμεση, αφού συνδυάζει τη μισαλλοδοξία με την έλλειψη ηθικών επιχειρημάτων. Ο Λύκος απερίφραστα δηλώνει στον Αμφιτρύωνα τον λόγο για τον οποίο θα θανατώσει τα παιδιά του Ηρακλή:

Η πράξη μου δεν δείχνει αναίδεια, γέρο,
μα πρόβλεψη. Το ξέρω, όταν ετούτης
σκότωσα τον γονιό, τον Κρέοντα, κι έτσι
πήρα τον θρόνο. Ανάγκη εγώ δεν έχω
ν' αφήσω αυτούς που μόλις μεγαλώσουν,
για τα έργα μου θα γίνουν τιμωροί μου.¹⁴

Ο Μενέλαος δεν διστάζει να δηλώσει στην αιχμάλωτη Ανδρομάχη ότι «όταν κάποιος χρειάζεται να αντιμετωπίσει μια δική του, προσωπική ανάγκη, αυτό είναι σπουδαιότερο κι από το να καταλάβει την Τροία».¹⁵ Η απομυθοποίηση του πρωταγωνιστή του Τρωικού πολέμου είναι εκπληκτική, αφού, με δυο-τρεις λέξεις, ο ήρωας αποκαλύπτεται ως ένα εγωιστικό και ανάνδρο πλάσμα, που δεν διστάζει να σκοτώσει μια γυναίκα, και μάλιστα αιχμάλωτη, ενώ ο ίδιος επέστρεψε από την Τροία σώος και αβλαβής, με τα όπλα του ανέγγιχτα, σύμφωνα με το δριμύ κατηγορητήριο που του εξαπολύει ο γερο-Πηλέας.¹⁶ Η Romilly εντάσσει την περίπτωση του Μενελάου στην πρόθεση του Ευριπίδη να αποδομήσει ηθικά τους επικούς ήρωες: «Σίγουρα, η δόξα των ψευδο-ηρώων φαίνεται να συνδέεται με την κατάσταση του Μενελάου στην *Ανδρομάχη*. Αλλά εκπλήσσει άραγε εκείνους που γνωρίζουν τον Ευριπίδη; Όχι, βέβαια! Ακόμη κι αν η *Ανδρομάχη* και ο Πηλέας δεν επιδίδονταν σε τόσο γενικούς καταδικαστικούς αφορισμούς σχετικά με τους σφετεριστές της αγαθής φήμης, είναι ολοφάνερο πως, υποβάλλοντας

13. *Εκάβη*, 107-109.

14. *Ηρακλείδαι*, 165-169. Τα παραθέματα σε στίχους εκτός κειμένου ανήκουν σε μεταφράσεις του Τάσου Ρούσσου (των εκδόσεων Κάκτος). Τα περισσότερα από τα ενσωματωμένα στο κείμενο έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα.

15. *Ανδρομάχη*, 368-369.

16. *Ό.π.*, 616-618.

στον Μενέλαο αλλά και στον Αγαμέμνονα, στον Οδυσσέα και σε όλους τους ήρωες της εποποιΐας, μια μεταμόρφωση που τους καθιστά δειλούς και χυδαία πανούργους, ο Ευριπίδης θα είχε κάνει σε όλους αισθητή αυτή την καταδίκη».¹⁷

Ο Πενθέας, φλύαρος στις περιγραφές του των βακχών και του Διονύσου, πληθωρικός και στις απειλές που εκτοξεύει εναντίον των «ενόχων», φαίνεται να ανησυχεί όχι για τη ζωή του, αλλά κυρίως για το βασιλικό κύρος του, την εξουσία του και, δευτερευόντως, για την πόλη του: «Για όλα αυτά, δεν του αξίζει η σκληρή αγχόνη, αφού με προσβάλλει με ύβρεις, όποιος κι αν είναι αυτός ο ξένος;».¹⁸ Παράλληλα, φροντίζει για τη διατήρηση της ανδρικής υπεροχής του έναντι των γυναικών, αλλά και για την –έστω και βίαιη– επαναφορά του γυναικόκοσμου της Θήβας στην τάξη:¹⁹ «Ήδη με αγγίζει σαν φωτιά η ύβρις των βακχών, μεγάλη ατίμωση στα μάτια των Ελλήνων. [...] Να πολεμήσουμε τις βάκχες. Διότι είναι πολύ βαρύ να ανεχθούμε απ' τις γυναίκες όσα παθαίνουμε».²⁰

Ωμά ειλικρινής όσο κανένας, ο Ευρυσθέας των Ηρακλειδών καταθέτει την αιτία της σκληρότητάς του απέναντι στα παιδιά του Ηρακλή. Η αιτία είναι ο φόβος για τη ζωή του:

Και όταν σήκωσα την έχθρα
σ' αυτόν ενάντια κι ένωσα πως θα 'χω
να συναγωνιστώ σε μέγα αγώνα,
πάθη πολλά σοφίστηκα για κείνον
και πάντα μες στη νύχτα το μυαλό μου
πολλούς γεννούσε τρόπους, τους εχθρούς μου
πώς να σκορπίσω και να εξολοθρέψω
κι έτσι να ζω απ' τον φόβο λυτρωμένος.
Γιατί ήξερα, δεν ήταν σαν τους άλλους
κοινός θνητός ο γιός σου, μα ήταν άντρας
αληθινός. Για τον αντρειωμένο
λόγια καλά θα πω, κι ας είναι εχθρός μου.
Δεν έπρεπε, λοιπόν, όταν εκείνος
έφυγε απ' τη ζωή και με μισούσαν
τα τέκνα του και γνώριζα την έχθρα
την πατρικήν απάνω μου να πέφτει,

17. Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, σ. 146-147.

18. *Βάκχαι*, 246-247.

19. Παρά την ακραία σκληρότητα που επιδεικνύει αδιάλειπτα, ο Πενθέας δεν μπορεί να συστοιχηθεί ηθικά με τον Λύκο, τον Ευρυσθέα ή τον Μενέλαο, δεδομένου ότι ο Θηβαίος βασιλιάς βλέπει αυτή την ανατροπή της τάξης ως κίνδυνο και για την πόλη ολόκληρη. Πολύ εύστοχα συνοψίζει ο Stéfanis τις ανησυχίες του γιου της Αγαύης: «Έτσι, σύμφωνα με τις δηλώσεις του, ο νεαρός βασιλιάς παρουσιάζεται ως ο προστάτης της πόλης και ως αρχηγός υπεύθυνος, που επιθυμεί να αποκαταστήσει όσο το δυνατόν ταχύτερα την παραπαίουσα τάξη μέσα στο άστυ. Η τακτική του έχει ως σκοπό την επιστροφή των Θηβαίων γυναικών μέσα στην πόλη και την κράτησή τους στην κρατική φυλακή, καθώς και την παραδειγματική τιμωρία αυτού του σαρλατάνου ξένου που τις παρασύρει. Σκέπτεται πως έτσι θα εμποδίσει την εγκαθίδρυση της απατηλής νέας λατρείας, η οποία συνιστά απειλή, κυρίως για τον γυναικείο πληθυσμό της πόλης». Βλ. Athanasios Stéfanis, «Eléments de droit pénal dans la tragédie grecque ancienne. Formes d'application de peines dans les *Bacchantes* d' Euripide», Stamatios Tzitzis – Maria Protopapas-Marneli – Bjarne Melkevik (επιμ.), *Mythe et justice dans la pensée grecque*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009, σ. 197.

20. *Βάκχαι*, 778-786.

να μην κινήσω κάθε πέτρα και να βρω
τρόπο να τα σκοτώσω, να τα διώξω;
Μονάχα αν έκανα έτσι, θα βρισκόμουν
σ' ασφάλεια.²¹

Όλα αυτά είναι γνωστά και, αναμφισβήτητα, ο Ευριπίδης εξυμνεί τη δημοκρατία και καταγγέλλει το αυταρχικό καθεστώς (και μάλιστα ρητά, εκείνο της Σπάρτης και της Θήβας). Παράλληλα, όμως, ξέρει ότι αυτή η πολύτιμη δημοκρατία είναι μια πολιτειακή δομή τόσο πολύτιμη όσο και εξαιρετικά ευαίσθητη, καθώς απειλείται από τους εξής εχθρούς:

1) Περιφρόνηση των νόμων

Συνηθέστατα, όταν γίνεται λόγος για νόμους, τα πρόσωπα του Ευριπίδη δεν εννοούν τους γραπτούς νόμους και τα διατάγματα που καθορίζουν την πολιτική και κοινωνική συμπεριφορά των πολιτών δυνάμει της βούλησης ενός νομοθέτη, δίκαιου ή άδικου, δημοκρατικού ή αυταρχικού, και πάντως προσωρινού. Αναφέρονται κυρίως σε ιερούς και απαράβατους θεσμούς που ισχύουν για όλη την Ελλάδα: την ταφή των νεκρών πολεμιστών, όπως στις *Ικέτιδες* («τὸν Πανελλήνων νόμον σώζων», δηλώνει ο Θησέας,²² τα «νόμιμα πάσης Ἑλλάδος», λέει η Αίθρα²³) ή την προστασία των ικετών, όπως στους *Ηρακλείδες*. Αυτοί, λοιπόν, οι άγραφοι νόμοι έχουν καθολικό κύρος,²⁴ δεν προκύπτουν από την πεπερασμένη εν τόπω και εν χρόνω πολιτειακή δομή κάθε πόλης και, χωρίς να ακυρώνουν απολύτως τα κατά τόπους ισχύοντα δίκαια, τα υπερβαίνουν, αφού έχουν διαμορφωθεί από ένα «φυσικό», κατά κάποιον τρόπο, αίσθημα δικαίου, εγγενές στην ανθρώπινη ύπαρξη.

Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο που ο Ευριπίδης εισάγει και την Αίθρα στη συζήτηση περί του πρακτέου: Η μητέρα του Θησέα μπορεί να είναι μητέρα του βασιλιά, αλλά είναι γυναίκα, χωρίς τυπική εξουσία, που ξέρει να στέκεται σεμνά στο περιθώριο της Ιστορίας, ξέροντας πως ο λόγος της δεν έχει αποφασιστική ισχύ πάνω σ' ένα εξαιρετικά σοβαρό πολιτικό θέμα. Ωστόσο, δεν χρειάζεται μια γυναίκα να έχει ενεργό ρόλο στα πολιτειακά ζητήματα για να υποστηρίξει το αυτονόητο σε μια δημοκρατική χώρα:

Γιε μου, άνομους άντρες
που την ταφή νεκρών απαγορεύουν
και τα εντάφια δώρα, ανάγκασέ τους
να τα δεχτούν αυτά, σταμάτα εκείνους
που τους θεσμούς μολύνουν της Ελλάδας.
Όταν κανείς στους νόμους δείχνει σέβας,
τότε απ' τον χαμό σώζει τις πόλεις.²⁵

Ο Χορός των Αργείων γυναικών συνοδεύει τις ικεσίες της Αίθρας:

21. *Ηρακλείδαι*, 991-1004.

22. *Ικέτιδες*, 526-527, 671-672 και 538-541 («πάσης Ἑλλάδος κοινὸν τόδε, / εἰ τοὺς θανόντας νοσφί-
σας ὧν δεῖ λαχεῖν / ἀτάφους τις ἔξει. Δειλίαν γὰρ εἰσφέρει / τοῖς ἀλκίμοισιν, οὗτος ἦν τεθῆ νόμος»).

23. *Ο.π.*, 311. Η έκφραση «νόμους βροτῶν μὴ μαιίνειν» (*αυτ.*, 378) παραπέμπει, μάλιστα, στην ιδέα ενός πανανθρώπινου νόμου που ορίζεται από ένα έμφυτο αίσθημα δικαίου.

24. Πρβλ. Jacqueline de Romilly, *La Grèce antique à la découverte de la liberté*, Fallois, Paris, 1989, σ. 83-84.

25. *Ικέτιδες*, 307-313.

Βόηθα τις μάνες, πόλη της Παλλάδας,
βόηθα και μην αφήνεις να μολύνουν
τους νόμους των ανθρώπων.²⁶

Υπάρχει, όμως, και μια άλλη εννοιακή απόχρωση της λέξης «νόμος», την οποία συναντάμε στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η Ιφιγένεια, μιλώντας για το ιερατικό της καθήκον να θυσιάζει κάθε Έλληνα που αποβιβάζεται στην ταυρική ακτή, συναρτά αυτή τη θυσία προς κάποιους νόμους που ευχαριστούν τη θεά Άρτεμη, και που ίσχυαν πριν από την άφιξη της Ιφιγένειας στους Ταύρους.²⁷ Είναι φανερό ότι, στην προκειμένη περίπτωση, ο νόμος –παρά το ιεραουργικό ένδυμά του– δεν φαίνεται να έχει προκύψει από τη βούληση της εξουσίας, αλλά ούτε και από κανένα προαιώνιο και πανανθρώπινο αίσθημα δικαίου. Ο νόμος, εδώ, σημαίνει το έθος, το έθιμο ή ένα στοιχείο τελετουργικό.²⁸

2) Κατάχρηση εξουσίας

Ο δημοκρατικός ηγέτης φροντίζει να μην υπερβαίνει τα όρια της εξουσίας του. Εκείνο που, ρητά ή υπόρητα, τον κρατάει μέσα στα επιτρεπτά πλαίσια οποιασδήποτε πρωτοβουλίας, είναι η κοινή γνώμη. Η γνώμη της κοινότητας δεν είναι, βέβαια, μια δύναμη που επιβάλλει τιμωρία στον ηγέτη της, ωστόσο μπορεί να επισύρει την μομφή, την αποδοκιμασία, πράγμα διόλου ανώδυνο γι' αυτόν. Αυτό, λόγου χάρη, φοβάται ο Δημοφών, όταν λαμβάνει τους χρησμούς που υπαγορεύουν την επιβώμια θυσία μιας ευγενούς κόρης στην Περσεφόνη:

Με προστάζουν
στης Δήμητρας την κόρη μια παρθένα
πατέρα ευγενικού να σφάξω. Ως βλέπεις,
έχω για σας μεγάλη προθυμία.
Μα δεν θα σφάξω τη δική μου κόρη
μήτε κανέναν άλλο απ' τους πολίτες,
χωρίς να θέλει, θα τον αναγκάσω.
Ποιος είναι τόσο δίχως νου που μόνος
μες απ' τα χέρια του θα δώσει
τ' αγαπημένα του παιδιά; Και τώρα
πικρές θα 'βλεπες συντροφικές στους δρόμους,
άλλοι να λεν πως είναι δίκιο να βοηθούμε
ξένους ικέτες, για ανόητο άλλοι
να με κακολογούν. Κι αν έτσι κάνω,
τότε εμφύλιος πόλεμος ξεσπάει.

26. Ό.π., 377-378.

27. Ο λόγος για τον οποίο ο Ευριπίδης κάνει αυτή τη «χρονολογική» επισήμανση είναι προς συζήτηση. Η ηρωίδα του φαίνεται να θέλει να αποσυνδέσει τη θυσία της στην Αυλίδα από μια πιθανή τιμωρία των συμπατριωτών της στην Ταυρίδα.

28. Βλ. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, 34-39. Στη μετάφρασή του ο Τάσος Ρούσσοσ μεταφράζει τον νόμο με τη λέξη «συνήθεια», που εκφράζει εύστοχα τον εθιμικό χαρακτήρα αυτού του «νόμου». Μια παραπλήσια παραδοχή –ηθικού χαρακτήρα αυτή τη φορά– έχουμε και στις *Ικέτιδες* (340-341), όπου ο Θησέας δηλώνει, όχι χωρίς περηφάνια, ότι οι Έλληνες τον έχουν καθιερώσει (έθος) ως σταθερό τιμωρό των φαύλων.

Αυτά λοιπόν εσύ κοίτα και φάξε
μαζί μου να 'βρεις τρόπο να σωθείτε
κι εσείς κι η χώρα ετούτη, μα κι εγώ
στην κατηγορία να μην πέσω του λαού μου.
Γιατί δεν είμαι τύραννος βαρβάρων,
αλλά το δίκιο μου το βρίσκω μόνο τότε,
όταν και τα φερσίματά μου θα 'ναι δίκια.²⁹

Έτσι, στο ίδιο δράμα, η τύχη του αιχμάλωτου (ξένου) Ευρυσθέα εξαρτάται από τους Αθηναίους πολίτες,³⁰ και επαφίεται στη δική τους κρίση η απόφαση για τη σωτηρία ή την καταδίκη του, ενώ ο Δημοφών δεν φαίνεται να παρεμβαίνει καθόλου στην υπόθεση –που δεν είναι και εύκολη.

Ο Θησέας, επίσης, διστάζει αρχικά να υποστηρίξει δημοσία τον Άδραστο, διότι, αν η ικετεία είναι σεβαστή (η ταφή των νεκρών), η πηγή της συμφοράς του Αργείου ικέτη υπήρξε μια επιπόλαιη απόφαση (εκστρατεία κατά της Θήβας καθ' υπόδειξη κάποιων θερμοκέφαλων νεαρών της πόλης του):

Κι ύστερα πώς να γίνω σύμμαχός σου;
Με ποια δικαιολογία μου στους πολίτες;
Πήγαινε στο καλό. Μια και δεν είχες
τότε σκεφτεί σωστά, να καταριέσαι
την κακή σου τύχη, άσε με εμένα.³¹

Εκείνο που εντυπωσιάζει στην πολιτική στρατηγική του Θησέα, είναι το γεγονός ότι, παρά τη συναίσθηση της δύναμής του και της ικανότητάς του να πείθει τον λαό του, επιδιώκει να κερδίζει και την ψυχή των πολιτών. Λίγο πριν να προσεγγίσει τους πολίτες, δηλώνει:

Ναι, θα το πράξω.
Θα πάω τους νεκρούς να λευτερώσω
με το καλό. Ειδαλλιώς με το κοντάρι
θα γίνει αυτό. Οι θεοί θα βοηθήσουν.
Μα πρέπει ν' αποφασίσουν κι οι πολίτες.
Θ' αποφασίσουν μια κι εγώ το θέλω.
Αν τους αφήσω ωστόσο να μιλήσουν,
θα δείξουν πιο μεγάλη προθυμία.
Τους έχω δώσει απόλυτη εξουσία
και λευτεριά με ίση ψήφο για όλους.³²

Όταν επιστρέφει από τη συγκέντρωση των αστών, μαθαίνουμε ότι όχι μόνο δέχθηκε η πόλη να υποστηρίξει ένα τόσο ιερό αίτημα, έστω και με την εμπλοκή της σε πόλεμο με τη Θήβα, αλλά και το έκανε με ευχαρίστηση βλέποντας πως ο βασιλιάς το επιθυμούσε πολύ:

29. *Ηρακλείδα*, 408-424.

30. *Ο.π.*, 964, 1012, 1019, 1026-1027.

31. *Ικέτιδες*, 246-249.

32. *Ο.π.*, 346-353.

Πρόθυμα εδέχτη η πόλη τον αγώνα,
σαν είδε πως αυτό μ' ευχαριστούσε.³³

Ο Ευριπίδης επιχειρεί να σχιαγραφήσει τον ηγέτη ως πρόσωπο στο οποίο εναρμονίζονται η πολιτική εξουσία και η συλλογική βούληση των πολιτών. Το πρότυπο αυτής της εύρυθμης ηγεσίας είναι ο Περικλής, ο οποίος ήξερε να κρατάει τις ισορροπίες, αλλά «είχε αρκετό κύρος για να οδηγεί τον λαό στον σωστό δρόμο, με κίνδυνο να έρθει αντιμέτωπος μ' αυτόν».³⁴ Ωστόσο, αν ακούσουμε τον Πλούταρχο, ο Περικλής είχε προσχωρήσει στη δημοκρατική μερίδα (που φρόντιζε για την ευημερία των φτωχών και των πολλών), μολοντί είχε ελάχιστα δημοκρατικό χαρακτήρα και απέφευγε τη συχνή επικοινωνία με τον λαό.³⁵ Αυτά τα στοιχεία και μόνο θα αρκούσαν για να μας δώσουν την εικόνα μιας –έστω διακριτικής– απόστασης που χώριζε τον αθηναϊκό λαό από τον ηγέτη του.

Ο Δημοφών και ο Θησέας δεν αποδοκιμάζονται από τον λαό τους ούτε αποσύρονται από τα καθήκοντά τους, υποχωρώντας μπροστά σε μια αντίθετη, κοινή απαίτηση των πολιτών. Η συνείδησή τους συνδέεται άρρηκτα με την αρμονική και συνετή διακυβέρνηση της πόλης. Γενικά, βέβαια, στην τραγική δραματολογία εν γένει, δεν συναντάμε εχθρική αντιπαράθεση ανάμεσα στον λαό και στον αρχηγό του, αφού είναι συστατικό στοιχείο της συλλογικότητας (δηλαδή του Χορού που την εκπροσωπεί) να κατανοεί τις αντιθέσεις και να μοιράζει συνήθως τις σκέψεις της (ενίοτε και τη συμπάθειά της) σε δύο αντίπαλες δυνάμεις. Τη μόνη, σοκαριστική θα λέγαμε, εξαίρεση, μας την παρουσιάζει ο Αισχύλος, στο τέλος του *Αγαμέμνονα*, όπου ο διάλογος του Αιγίσθου με τους γέροντες Αργείους παίρνει έναν τόσο άγριο τόνο, που παρά λίγο να καταλήξει σε ένοπλη μάχη.³⁶ Ας ακούσουμε τη στιχομυθία με την οποία κλείνει το δράμα:

ΑΙΓΙΣΘΟΣ: Μα έτσι αυτοί με γλώσσα δίχως σέβας
να με στολίζουν και με τέτοια λόγια
θα βρίζουνε την τύχη μου κι εμένα,
τον άρχοντά τους, άμυαλα θα αρνιούνται;
ΧΟΡΟΣ: Δεν καλοπιάνουν αναντρους οι Αργίτες.
ΑΙΓΙΣΘΟΣ: Έχω καιρό και θα σε φρονιμέψω.
ΧΟΡΟΣ: Όχι, αν τον Ορέστη εδώ θεός τον στείλει.
ΑΙΓΙΣΘΟΣ: Ναι, ξέρω, τους εξόριστους η ελπίδα τρέφει.
ΧΟΡΟΣ: Χόρταινε, μόλυνε τη Δίκη, κάνε κι άλλα.
ΑΙΓΙΣΘΟΣ: Την αμυαλιά σου αυτή θα μου πληρώσεις.
ΧΟΡΟΣ: Φούσκωνε σαν κοκόρι πλάι στην κότα.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Τα μάταια μη σε νοιάζουν γαβγητά τους.

33. Ό.π., 393-394. Από εκείνη τη στιγμή και ύστερα, ο βασιλιάς μπορεί με μεγάλη ευκολία να εμφυσήσει στους στρατιώτες του και την απαραίτητη γενναιότητα εν όψει της μάχης (πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 153).

34. Jacqueline de Romilly, *Πόσο επίκαιρη είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα;* (μετ. Ελένη Οικονόμου), Ερμής, Αθήνα, 2009, σ. 26. Πρβλ. Α. Π. Μπερν, *Ο Περικλής και η Αθήνα* (μετ. Πέτρος Αναγνωστόπουλος), Γαλαξίας, Αθήνα, 1970, σ. 130.

35. Πλούταρχος, «Περικλής», 7, *Βίοι παράλληλοι*.

36. *Αγαμέμνων*, 1651-1653.

Εγώ κι εσύ μες στο παλάτι ετούτο
με χέρι δυνατό θα κυβερνάμε.³⁷

Ωστόσο, και ο Ευριπίδης δίνει στο τελευταίο του δράμα την εικόνα μιας ρήξης της ισορροπίας ανάμεσα σε ηγέτη και λαό. Αρχικά, η Κλυταιμνήστρα, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, αποδίδει στον Αγαμέμνονα αντιηρωικά χαρακτηριστικά, αφού αυτός, αν και αρχιστράτηγος, φαίνεται να μην κυριαρχεί πάνω στα πλήθη: «Είναι δειλός και φοβάται πολύ τον στρατό», θα πει η βασίλισσα στον Αχιλλέα.³⁸ Ωστόσο, κι αυτός ο τελευταίος, μολονότι φαίνεται γενναίος και λογικός, όχι μόνο δεν πείθει τη στρατιά να ακυρώσει τη θυσία της *Ιφιγένειας*, αλλά ούτε και τον δικό του στρατό. Όχι μόνο δεν πείθει κανέναν, αλλά λαιδορεύεται από το πλήθος. Όχι μόνο δεν σώζει την *Ιφιγένεια*, αλλά παρά λίγο να χάσει και τη ζωή του. Ο Αχιλλέας, ηττημένος, επιστρέφει σύντομα στην Κλυταιμνήστρα και, με πολύ μελανά χρώματα, εκθέτει μια κατάσταση που άγγιξε τα όρια μιας επικίνδυνης στρατιωτικής ανταρσίας εναντίον του. Ο Αχιλλέας αποτυγχάνει παταγωδώς ως στρατηγός, ως ρήτορας, ως σωτήρας της *Ιφιγένειας*:

ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Της Λήδας κόρη, γυναίκα δύστυχη...
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Έξω δεν πέφτεις.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Σηκώθηκε φωνή μεγάλη στον στρατό.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Τι φωνή, μίλα.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Για το παιδί σου.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Κακό σημάδι τα λόγια σου.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Πως πρέπει να τη σφάξουν.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Κανείς δεν είναι αντίθετος;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Ο ίδιος εγώ κινδύνεψα.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Από τι, ξέने;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Να με πάρουν με τις πέτρες.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Για να σώσεις την κόρη μου;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Μόνο γι' αυτό.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Και ποιος τολμά να σε πειράξει;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Οι Έλληνες όλοι.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Κι οι Μυρμιδόνες σου πού ήταν;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Πρώτοι και χειρότεροι.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Χαθήκαμε, παιδί μου.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Με φώναζαν γαμπρό.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Και τι τους είπες;
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Να μη σκοτώσουνε τη νύφη.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Και είχες δίκιο.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Ο γονιός μου την προξένεψε.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Και μας έφερεν απ' τ' Άργος.
ΑΧΙΛΛΕΑΣ: Με στομώσαν οι κραυγές τους.
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ: Είναι τρομερός ο όχλος.³⁹

37. *Ό.π.*, 1662-1673.

38. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 1012.

39. *Ό.π.*, 1345-1357.

Ο Αχιλλέας απομένει μόνος, αναποτελεσματικός κι αξιολύπητος απέναντι σ' ένα πλήθος εχθρικό και ανυπάκουο. «Οι μεγάλοι», γράφει ο Bollack, «χάνονται, γίνονται δέσμιοι του μεγαλείου τους. Ο Αχιλλέας, ο προνομιούχος, πιστεύει ότι η υπεροχή του τον τοποθετεί πάνω απ' το παιχνίδι. Αλλά είναι πιο υποταγμένος από τους άλλους, επειδή ακριβώς ενσαρκώνει τόσο τέλεια τη συναίνεση που είναι κουλουριασμένη στο βάθος των ανταγωνισμών, αποκαλύπτοντας τη φύση του παιχνιδιού που παίζεται, εκεί ακριβώς όπου εκείνος το αρνείται».⁴⁰

Στον *Ιππόλυτο* ο Ευριπίδης περιγράφει μια άλλη μορφή διάστασης μεταξύ ατόμου και πλήθους: την *a priori* απόρριψη κάθε σχέσης με την εξουσία και, συνακόλουθα, με τους πολίτες. Ο γιος του Θησέα όχι μόνο δεν αξιολογεί θετικά την εξουσία, αλλά και την περιφρονεί, με επιχείρημα αυτήν ακριβώς την κατάχρηση δύναμης του ηγέτη. Πράγματι, ο απολιτικός Ιππόλυτος καταγγέλλει συλλήβδην το αξίωμα του πατέρα του, έχοντας την πεποίθηση πως η βασιλική εξουσία διαφθείρει τον νου και την ψυχή εκείνων των θνητών που την αγαπούν.⁴¹

3) Δημοαγωγία

Ο Χορός στην *Εκάβη*, με αφορμή την ισοψηφία για τη θανάτωση ή όχι της Πολυξένης, βρίσκει ευκαιρία να δείξει πως η δημοκρατική διαδικασία της ψηφοφορίας αλλοιώνεται από την επικίνδυνη άσκηση πειθούς του «ποικιλόφρονος» Οδυσσέα, που είναι «κόπης ήδυλόγος δημοχαριστής».⁴² Και λίγο αργότερα, όταν πια η Εκάβη έχει χάσει κάθε ελπίδα, φωνάζει στον πονηρό σοφιστή: «Αχάριστη φύτρα εσείς, που επιζητείτε τιμές ρητορεύοντας στον λαό! Ούτε να σας ξέρω δεν θέλω, εσάς που δεν νοιάζεστε αν θα βλάψετε τους φίλους σας, όταν πρόκειται να κολακεύσετε το πλήθος!».⁴³

4) Πολιτική ανωριμότητα ή άγνοια των πολιτών

Ο ικέτης Άδραστος ομολογεί πως παρασύρθηκε από μερικούς θερμοκέφαλους νεαρούς πολίτες, που τον έπεισαν να εκστρατεύσει εναντίον των Θηβών.⁴⁴ Ζητώντας την επιείκεια του Αθηναίου βασιλιά, ο Χορός παραδέχεται μεν το σφάλμα του Αδράστου, αλλά επικαλείται και την αξία της συγγνώμης: «Έσφαλε. Τον παρέσυραν οι νέοι. Όμως, εσύ θα πρέπει να τον συγχωρήσεις».⁴⁵ Την ηλικιακή ανωριμότητα υπαινίσσεται και ο Τειρεσίας στις *Βάκχες*, όταν αποκαλεί τον Πενθέα «νεανία» (κι όχι «παίδα», που είναι η συνήθης προσφώνηση των γέρων προς τους νεώτερους) προσπαθώντας να τον αποτρέψει από τη μάταιη, λυσσαλέα καταδίωξη του νέου θεού.⁴⁶

40. Jean Bollack, «Le tragique du vrai. A propos d'*Iphigénie à Aulis*», *Europe* (αφιέρωμα στους Έλληνες τραγικούς), 837-838 (janvier-février 1999), σ. 202-203.

41. *Ιππόλυτος*, 1014-1015.

42. *Εκάβη*, 130-133.

43. *Ο.π.*, 254-257.

44. *Ικέτιδες*, 160-161 και 232.

45. *Ο.π.*, 250-251.

46. *Βάκχαι*, 274.

Το θράσος και την έπαρση των πολιτών στηλιτεύει και η Μήδεια μόλις εμφανίζεται μπροστά στις Κορίνθιες.⁴⁷

«Είναι αλήθεια», γράφει ο Schaerer, «ότι μία από τις θεμελιώδεις αξιώσεις της ελληνικής σκέψης υπήρξε πάντοτε το να ανάγει κάθε πρόβλημα σε μια εναλλακτική λύση, και μάλιστα σε ένα είδος εξίσωσης, πριν να το επιλύσει, το να συγκρίνει πριν να προτιμήσει, και μπροστά σ' ένα αρχαίο έργο η συμπάθειά μας συχνά δυσκολεύεται να αποκρυσταλλωθεί. Αλλά η σύγκριση δεν έχει άλλο νόημα από την επιλογή την οποία εκείνη προετοιμάζει, και της οποίας την αντικειμενικότητα εξασφαλίζει».⁴⁸ Η αντικειμενικότητα, βέβαια, στην αττική τραγωδία δεν καταλήγει σε κάποιο αναμφίλεκτο ηθικό αποτέλεσμα, αλλά η λεκτική ή πραξιακή ταλάντευση των ηρώων είναι κάτι που βλέπουμε πολύ συχνά, και ιδιαίτερα στον Ευριπίδη.

Πράγματι, στον Ευριπίδη, ίσως περισσότερο από οπουδήποτε αλλού στην κλασική γραμματεία, ο στοχασμός προβάλλει πάντοτε ένα «ναι μεν, αλλά», ακόμη και σε θέματα που αφορούν τη ζωή ολόκληρης της πόλης. Πιστεύω ότι στις *Ικέτιδες* δεν είναι τυχαίο το ότι ο Θηβαίος κήρυκας έχει στη διάθεσή του τόσο χρόνο (επί 65 περίπου στίχους) για να αναπτύξει, αντιμετωπίζοντας τον Θησέα, τα πλεονεκτήματα της μοναρχικής διακυβέρνησης, αλλά και της ειρήνης, όπως θα δούμε. Η πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ανδρών αναδεικνύει δύο αντίπαλους πολιτειακούς κώδικες. Και πρώτα-πρώτα, ενώ ο Αθηναίος βασιλιάς μιλάει για «δήμο», ο ξένος μιλάει για «όχλο». Επίσης, ο Θησέας επισημαίνει πως ο τύραννος μισεί και αφανίζει τους αρίστους από φόβο για την απώλεια του θρόνου του και αρπάζει διά της βίας τόσο τα υλικά αγαθά όσο και την τιμή των υπηκόων του.⁴⁹ Αντίθετα, ο Θηβαίος υποστηρίζει ότι στο τυραννικό καθεστώς δεν υπάρχει θέση για ρήτορες που κολακεύουν το πλήθος, το παρασύρουν οπουδήποτε προς ίδιον συμφέρον και το βλάπτουν μένοντας οι ίδιοι ατιμώρητοι.⁵⁰ Ο Θησέας υπογραμμίζει ότι, όπου κυβερνάει ο λαός, χαίρεται βλέποντας να αναπτύσσεται μια υγιής νεολαία.⁵¹ Ο απεσταλμένος διατείνεται ότι ένας λαός δεν είναι ικανός να διαμορφώνει ορθές σκέψεις και να καθοδηγεί ορθά την πόλη του, διότι η σωστή γνώση κερδίζεται σε βάθος χρόνου κι όχι βιαστικά και αυτοσχεδιαστικά,⁵² όπως λειτουργούν τα πλήθη. Η Romilly δίνει το ακριβές ιδεολογικό εύρος ενός τέτοιου προβληματισμού, γράφοντας: «Η ζυγαριά γέρνει προς τη δημοκρατία, όπως αποδεικνύει το διαφορετικό μήκος των δύο μονολόγων καθώς και η σειρά τους, που περνάει από τον κήρυκα στον Θησέα. Ωστόσο, σύμφωνα με την αθηναϊκή συνήθεια, και υπό την επίδραση των σοφιστών, πρόκειται για έναν γνήσιο αγώνα λόγων, μέσα στον οποίο τα άτοπα της δημοκρατίας περιέχουν τη δική τους δόση αλήθειας».⁵³

Ωστόσο, ο κήρυκας δεν ξοδεύει τα λόγια του μόνο για να υποστηρίξει το καθεστώς της πόλης του, αλλά κυρίως για να εξυμνήσει τα αγαθά της ειρήνης, προκειμένου να

47. *Μήδεια*, 222-224.

48. René Schaerer, *Le héros, le sage et l'événement*, Aubier Montaigne, Paris, 1964, σ. 80.

49. *Ικέτιδες*, 445-455.

50. *Ο.π.*, 410-416.

51. *Ο.π.*, 442-443.

52. *Ο.π.*, 417-420.

53. Romilly, *La Grèce antique*, σ. 56.

αποτρέφει τον Θησέα από το να εμπλακεί σε πόλεμο για χάρη κάποιων νεκρών που, στο κάτω-κάτω, δεν ήταν εντελώς αθώοι.⁵⁴ Η ειρήνη προστατεύει με ασφάλεια τα παιδιά, τους γονείς και την πόλη μας. Είναι η αγαπημένη των Μουσών, της γονιμότητας και του πλούτου. Και ο κήρυκας συνοφίζει: «Σοβαρός κίνδυνος είναι ο υπερβολικά τολμηρός ηγεμόνας [...] Σοφός είναι ο νηφάλιος κατά τις περιστάσεις. Και για μένα, η σύνεση είναι επίσης ανδρεία».⁵⁵

Αυτή η αντιπολεμική ρητορική, η οποία δεν είναι καθόλου σοφιστική, στοχεύει στην επισήμανση των κινδύνων που διατρέχει η Αθήνα από μια ενδεχόμενη σύρραξη με τους Θηβαίους. Το καθήκον, όμως, της ταφής των νεκρών υπαγορεύεται από μια ηθική αξία ανώτερη της σωτηρίας της πόλης. Αυτήν ακριβώς την ιδεολογική διαφορά αγνοεί ο ξένος κήρυκας. Ωστόσο, και οι βασιλείς της δημοκρατικής Αθήνας προβληματίζονται επί του πρακτέου, έως κάποιον βαθμό. Τα πράγματα δεν εμφανίζονται ποτέ άσπρα ή μαύρα στον Ευριπίδη (ούτε, άλλωστε, σε κανέναν από τους τραγικούς μας, αλλά στον Ευριπίδη αυτή η δραματουργική και ιδεολογική στάση είναι πιο έντονη και πιο σταθερή). Ακόμη και οι ανώτερες πνευματικές αξίες μπορούν εδώ να τεθούν επί τάπητος.⁵⁶

Υπάρχει κι ένα άλλο παράδοξο φαινόμενο. Ξέρουμε πως ο δήμος βασιλεύει στην Αθήνα, αλλά τόσο ο Δημοφών στους *Ηρακλείδες* όσο και ο Θησέας στις *Ικέτιδες* προβάλλουν ένα σταθερό «εγώ», μερικές φορές, μάλιστα, διογκωμένο, ένα «εγώ» που επωμίζεται ευθύνες, συγκαλεί τον «σύλλογον άστών»,⁵⁷ αναλαμβάνει σοβαρά καθήκοντα, παίρνει πρωτοβουλίες και εκφράζει την ισχυρή βούλησή του. Είναι ένα «εγώ» βέβαιο για το κύρος του, αλλά και για τη συναίνεση των πολιτών στις επιθυμίες του. Ο Δημοφών δηλώνει πως «είναι κύριος αυτού του τόπου»⁵⁸ και πως την ελευθερία της πόλης του την κρατάει ο ίδιος στα χέρια του.⁵⁹

Αυτό το υπογραμμισμένο «εγώ» χαρακτηρίζει, όπως είπαμε παραπάνω, και τη στάση του Θησέα. Εκείνος είναι που θα διαπραγματευθεί με τους Θηβαίους την απόδοση των νεκρών Αργείων, εκείνος είναι που θα πείσει τους πολίτες να συμφωνήσουν μαζί του και θα πετύχει την καθολική επιδοκιμασία της επιθυμίας του,⁶⁰ εκείνος είναι, τέλος, που θα δώσει τον λόγο στον λαό, ώστε να κερδίσει την εύνοιά του και να αποδεχθεί ευκολότερα τη δική του πρόταση.⁶¹

54. *Ικέτιδες*, 494-503.

55. *Ό.π.*, 508-510.

56. Μόνον η αξία της πατρίδας, της γενέτειρας, παραμένει απολύτως αδιαμφισβήτητη στον Ευριπίδη. Κάποιοι ήρωές του υποστηρίζουν θεωρητικά αυτήν την αξία, ενώ κάποιοι άλλοι μιλούν γι' αυτήν έχοντας ήδη βιώσει πικρά την απώλειά της ως εξόριστοι (βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σ. 133-155 (το σχετικό μελέτημα έχει τον τίτλο «Η θεματική της γενέθλιας γης στο θέατρο του Ευριπίδη»).

57. *Ηρακλείδα*, 335.

58. *Ό.π.*, 262.

59. *Ό.π.*, 286-287.

60. *Ικέτιδες*, 393-394.

61. *Ό.π.*, 346-351 («δράσω τάδ' [...] δόξαι δὲ χρήζω καὶ πόλει πάση τόδε [...] δόξει δ' ἐμοῦ θέλοντος [...] τοῦ λόγου προδοῦς ἔχοιμ' ἂν δῆμον εὐμενέστερον»).

Ο Θησέας χαρακτηρίζεται νεαρός και αγαθός «ποιμήν» της πόλης του.⁶² Από την πλευρά του, ο Άδραστος υποστηρίζει πως μια πόλη δεν φταίει σε τίποτε ώστε να κατηγορείται εξ αιτίας του κακού κυβερνήτη της.⁶³ Αυτά τα δύο σχόλια σημαίνουν, αφ' ενός, πως ο δήμος μπορεί μεν να βασιλεύει, αλλά χρειάζεται κι έναν μόνιμο ποιμένα που να τον καθοδηγεί και, αφ' ετέρου, πως η ευθύνη του κυβερνήτη δεν είναι μεριστή, δεν μεταφέρεται και στους πολίτες. Η διαλεκτική σχέση ηγέτη / λαού είναι κάπως ετεροβαρής.

Τη διακριτική υπεροχή του ενός έναντι των πολλών, του άρχοντα έναντι των αστών, την υπαινίσσεται ο Ευριπίδης επανειλημμένα (και, συνεπώς, όχι τυχαία) με ένα οιονεί γλωσσικό πρωτόκολλο, σύμφωνα με το οποίο ο τίτλος ή το όνομα του Θησέα και του Δημοφώντα προηγείται σχεδόν πάντοτε της μνείας των αστών:⁶⁴ «Ικέτες ήρθαμε δικοί σου και της πόλης»,⁶⁵ «έχω έρθει δικός σου ικέτης και της πόλης»,⁶⁶ «κάτι που τιμά εσένα και την πόλη»,⁶⁷ «στη δική μου πόλη»,⁶⁸ «δεν θα πουν ποτέ πως από μένα κι από την πόλη του Πανδίωνος παραβιάσθηκε ο αρχαίος θείος νόμος»,⁶⁹ «συνηθίζεις να ανακατεύεσαι σε πολλά, κι εσύ και η πόλη σου»,⁷⁰ «νίκη Θησέως»⁷¹ (έπεται η αναφορά στον αθηναϊκό στρατό), «αυτά τα νεκρά σώματα, σας τα χαρίζουμε εγώ και η πόλις»,⁷² «άξιος είσαι κι εσύ και η πόλη σου»,⁷³ «ας δώσουμε όρκο σ' αυτόν τον άνδρα και στην πόλη»,⁷⁴ «με στέλνουν οι δύο Ατρείδες και ο αχαϊκός λαός».⁷⁵

Στη δημοκρατική Αθήνα, λοιπόν, έτσι όπως σκιαγραφείται από τον Ευριπίδη, ο κυβερνήτης είναι κάτι περισσότερο από *primus inter pares*. Έτσι κι αλλιώς, το αξίωμά του ως άνακτα το κατέχει κληρονομικώ δικαίωματι (Αιγέας > Θησέας > Δημοφών), κι αυτό δεν μπορεί να το διεκδικήσει κανένας απλός πολίτης. Ωστόσο, όπως φαίνεται, αυτοί οι φωτισμένοι βασιλείς δεν παρακώλυαν τη λειτουργία της πολιτικής ελευθερίας των πολιτών.⁷⁶ Αλλά το πρόβλημα δεν εντοπίζεται μόνον εδώ. Ο δραματικός ποιητής διαβλέπει, πίσω από το πληθωρικό, τρόπον τινά, βασιλικό «εγώ» του δραματικού μύθου, να αναδύεται πλέον σταδιακά ένα υπερτροφικό «εγώ» του πολίτη, που, δυνάμει ακριβώς αυτής της πολιτικής ελευθερίας,⁷⁷ αποσπάται από το σύνολο των αστών και

62. *Ικέτιδες*, 191.

63. *Ό.π.*, 879-880.

64. Οι εξαιρέσεις (ωστόσο ελάχιστες) δεν λείπουν: βλ. *Ικέτιδες*, 382 («πόλει τε κάμοι»).

65. *Ηρακλείδες*, 94.

66. *Ικέτιδες*, 114.

67. *Ό.π.*, 293.

68. *Ό.π.*, 461.

69. *Ό.π.*, 561-564.

70. *Ό.π.*, 576.

71. *Ό.π.*, 638.

72. *Ό.π.*, 1168 και 1170 («ὦν ἐκύρσατ' ἐξ ἔμοῦ»).

73. *Ό.π.*, 1181.

74. *Ό.π.*, 1232-1233.

75. *Εκάβη*, 510.

76. Πρβλ. Romilly, *La Grèce antique*, σ. 49.

77. Αναφερόμενος στην επικαιροποίηση των μύθων που επιχειρεί ο Ευριπίδης, ο Werner Jaeger γράφει σχετικά με τα νέα κοινωνικά δεδομένα που είχε μπροστά του ο τραγικός ποιητής: «Καθώς ο πολίτης

τεντώνει, όπως γράφει ο Glotz, «τη δημοκρατική αρχή μέχρι τις ακραίες συνέπειές της, οι οποίες θα κυριαρχούνται από εγωιστικά και καθαρώς υλικά συμφέροντα».⁷⁸

Ο Ευριπίδης έζησε την πολιτική άνθηση του τόπου του, καθώς και τον σταδιακό εκφυλισμό της δημοκρατίας. Εκείνο, όμως, που φαίνεται να προβάλλει, σε τελευταία ανάλυση, είναι η εικόνα μιας ισόρροπης, αν και εύθραυστης, δημοκρατικής πραγματικότητας μέσα στα όρια του ανθρωπίνως εφικτού. Πράγματι, εκείνο που καθιστά την κλασική Αθήνα ένα πολιτειακό θαύμα ανά τους αιώνες της παγκόσμιας ιστορίας δεν είναι ούτε η οικονομική ισότητα των πολιτών της (αφού υπάρχουν πλούσιοι και φτωχοί),⁷⁹ ούτε η ταξική ισότητα (αφού υπάρχουν κοινωνικές τάξεις), αλλά, αφ' ενός, η πλήρης (ή σχεδόν πλήρης) ταύτιση του ήθους του πρώτου ανδρός με το ήθος του συνόλου των αστών σε ό,τι αφορούσε τα σπουδαία εσωτερικά ζητήματα και την εξωτερική πολιτική της πόλης, και, αφ' ετέρου, η δυνατότητα κάθε πολίτη να διακριθεί με την προσωπική του αξία και τις αρετές του. Ωστόσο, ο Ευριπίδης εννοεί να μας κάνει κοινωνούς της ανησυχίας του για την τύχη της πατρίδας του, διαβλέποντας τα σημάδια μιας πορείας από την ακμή στην πολιτική παρακμή της Αθήνας.

ως άτομον εκέρδιζε ολονέν και περισσοτέραν πολιτικήν και πνευματικήν ελευθερίαν, τα προβλήματα της ανθρωπίνης κοινωνίας και αι δεσμεύσεις, επί των οποίων αύτη στηρίζεται, κατέστησαν ολονέν και προφανέστεραι. Το Εγώ προβάλλει τα ανθρωπίνα δικαιώματά του και ζητεί να αποσείσει τας δεσμεύσεις, αι οποίαι του εφαινοντο ως τεχνηταί». Βλ. Werner Jaeger, *Παιδεία. Η μόρφωσις του Έλληνος ανθρώπου*, (μετ. Γεώργιος Π. Βερροίος), Παιδεία, Αθήνα, 1959, τ. Α', σ. 381-382.

78. Gustave Glotz, *La cité grecque*, Albin Michel, Paris, 1968, σ. 163.

79. Ο Ευριπίδης, διά στόματος Θησέα, θίγει και το θέμα του διαχωρισμού των τάξεων, από τις οποίες η οικονομικά μεσαία είναι η πιο μετριοπαθής και νομοταγής, κι έτσι συμβάλλει στη διατήρηση της συνοχής της πόλης: «Γιατί οι πολίτες είναι σε τρεις μερίδες χωρισμένοι. Οι πλούσιοι δεν ωφελούν και γυρεύουν πάντα περισσότερα. Οι φτωχοί που δεν έχουν καν το καθημερινό τους, φόβο φέρνουν, καθώς, ξεγελασμένοι από τον φθόνο και τους κακούς δημαγωγούς, σαΐτες ρίχνουν πικρές στους πλούσιους. Η μεσαία μερίδα από τις τρεις σώζει τις πόλεις, φυλάγοντας της πολιτείας τον νόμο» (*Ικέτιδες*, 238-245).

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΑΜΠΙΛΗΣ

Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελεστικότητα στους «Αγανακτισμένους» της πλατείας Συντάγματος

Οι «Αγανακτισμένοι» (στο Σύνταγμα)

Το «κίνημα των Αγανακτισμένων» εκτυλίχθηκε από τον Μάιο του 2011 μέχρι το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, όταν και άρχισε να φθίνει. Κοινή συνιστώσα των συμμετεχόντων υπήρξε η εναντίωσή τους στα μέτρα που επέφερε η οικονομική κρίση και η ανάγκη τους για ανεξάρτητη δράση, μακριά από κομματικά συμφέροντα.¹ Αν και στην κύρια οργανωτική του μορφή επικράτησε το πρόταγμα της «Άμεσης Δημοκρατίας», ένα πλήθος αντιφατικών πολιτικών δυνάμεων, σχεδόν από όλο το φάσμα των πολιτικών ιδεολογιών, βρήκε έκφραση στην πλατεία Συντάγματος συνιστώντας αυτό το αχανές ψηφιδωτό.

Αλήθειες και μύθοι γύρω από την έναρξη του κινήματος

Αν και, ως ένα από τα μεγαλύτερα κοινωνικά γεγονότα των τελευταίων χρόνων τόσο σε τοπικό όσο και διεθνές επίπεδο, οι «Αγανακτισμένοι» είναι ένας κοινός τύπος των εγχώριων πολιτικών και κοινωνικών αφηγήσεων, εντούτοις –ή ακριβώς για αυτόν τον λόγο– ένα πλήθος από ασάφειες και παρεξηγήσεις συνθέτουν την εικόνα που έχουμε οι περισσότεροι σχετικά με αυτό.

Μία από τις βασικότερες ασάφειες γύρω από το κίνημα αφορά την ακριβή του έναρξη χρονικά αλλά και την αιτία που πυροδότησε αυτή την αθρόα συγκέντρωση των Αθηναίων στο κέντρο της πόλης τους.

Όπως είναι γνωστό, το αντίστοιχο κίνημα στην Ισπανία αποτέλεσε τη βασική αφορμή, αν και σε κάθε περίπτωση, οι αιτίες προϋπήρχαν και αποτυπώνονται στο πλήθος των πορειών και συγκεντρώσεων που ακολούθησαν την ψήφιση του πρώτου Μνημονίου, τον Μάιο του 2010.² Κι όπως αποτυπώνεται στη συλλογική μνήμη αλλά και από ό,τι οι ίδιοι οι «Αγανακτισμένοι» πίστεψαν παρασυρμένοι από τα Μ.Μ.Ε., η επικρατούσα αφήγηση των ημερών ήθελε τους «Αγανακτισμένους» της Αθήνας να κινητοποιού-

1. Ιωάννα Φωτιάδη, «Και χτες οι “Αγανακτισμένοι” στις πλατείες», *Η Καθημερινή*, 27-5-2011, <http://www.kathimerini.gr/427612/article/epikairothta/politikh/kai-x8es-oi-aganaktismenoi-stis-plateies> [25-4-2014].

2. Της ίδιας, «Πλήθος “Αγανακτισμένων” στο Σύνταγμα», *Η Καθημερινή*, 26-5-2011, <http://www.kathimerini.gr/427531/article/epikairothta/politikh/plh8os-aganaktismenwn-sto-syntagma> [25-4-2014].

νται από ένα πανό στις πλατείες της Ισπανίας που έλεγε: «Κάντε ησυχία θα ξυπνήσουν οι Έλληνες» ή «Προσοχή, μην ξυπνήσουν οι Έλληνες».³ Το πανό με το σύνθημα αυτό, όμως, στην πραγματικότητα δεν αναρτήθηκε ποτέ σε συγκέντρωση των Ισπανών «Αγανακτισμένων», όπως φημολογούνταν, αλλά σε ποδοσφαιρικό γήπεδο από οπαδούς μιας ισπανικής ομάδας σαν απειλή, αναφερόμενο στην ήττα της ομάδας μπάσκετ της Barcelona από τον Παναθηναϊκό λίγες μέρες πριν.⁴

Στην πραγματικότητα ήταν Ισπανοί που ζουν στην Αθήνα αλλά και κάποιοι Έλληνες αλληλέγγυοι των «Αγανακτισμένων» της Μαδρίτης και της Βαρκελώνης που, ανταποκρινόμενοι σε όσα συνέβαιναν στις πλατείες των ισπανικών πόλεων, κατασκήνωσαν για πρώτη φορά έξω από την ισπανική Πρεσβεία στην Αθήνα⁵ και στη συνέχεια στο πάρκο του Θησείου στις 18 Μαΐου 2011.⁶

Κι όταν δυο μέρες αργότερα (20 Μαΐου) κυκλοφόρησε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης το κάλεσμα για συγκέντρωση στην πλατεία Συντάγματος, ήταν οι «κατασκηνωτές» του Θησείου που μεταφέρθηκαν στην κεντρική πλατεία και ξεκίνησαν την πρώτη ανοικτή συνέλευση εκεί (25 Μαΐου) σε συνέχεια αυτού που, ούτως ή άλλως, έκαναν κάθε βράδυ στο Θησείο.⁷ Η κυρίαρχη όμως αφήγηση, όπως αυτή εκφράστηκε στα Μ.Μ.Ε., επικράτησε της αλήθειας και αφομοιώθηκε από τους συγκεντρωμένους του Συντάγματος, παρόλο που δεν αποδείχτηκε ποτέ.

Δραματουργία και θεατρικότητα στο Σύνταγμα των «Αγανακτισμένων»

Η σύντομη αυτή περιγραφή ήταν απαραίτητη έτσι ώστε να καταστεί από την αρχή σαφές ότι το κίνημα των «Αγανακτισμένων» συνδέθηκε εξ αρχής με μια κατασκευασμένη αφήγηση, που –απαραίτητη ή μη– συνένωσε τους συγκεντρωμένους σε ένα φαντασιακό (αυτό του ανταγωνισμού μεταξύ «των λαών του Νότου»). Χωρίς, βέβαια, η συγκεκριμένη κατασκευή να είναι η μόνη, ή η κύρια, αξίζει να σημειωθεί, γιατί εικονοποιεί άριστα αυτό που θα ονομάζαμε δραματουργίες των «Αγανακτισμένων».

Πράγματι, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον όρο αναφερόμενοι σε ένα εύρος γενικών χαρακτηριστικών αυτού του κινήματος. Χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο δραματουργίες ακολουθώντας τον ορισμό του Φίλιππου Χάγερ, περιγράφοντας μια σειρά από «συνεκδοχικά θεάματα πολιτικής που είναι δηλωτικά πολιτικών και κοινωνικών σχέσεων και παραδόσεων εντός και διά των οποίων πραγματώνονται επιτελέσεις πολιτεότητας (citizenship)».⁸ Ακόμα, όμως, πιο χρήσιμος είναι ο ορισμός του Pavis για

3. Ζηνοβία Σαπούνα, 25 Μαΐου, <http://www.skai.gr/news/opinions/article/170412/sss-tha-xupnisoun/>

4. Χρήστος Γιοβανόπουλος – Δημήτρης Μητρόπουλος (επιμ.), *Δημοκρατία under construction*, Α/συνέχεια, Αθήνα, 2011, σ. 274.

5. Ηλιάννα Φωκιανάνη, «Διαμαρτυρία έξω από την ισπανική πρεσβεία», *Πρώτο Θέμα*, 20-5-2011, <http://www.protothema.gr/greece/article/123387/diamartyria-ekso-apo-thn-ispantikh-presbeia/> [25-4-2014].

6. Οι παραπάνω πληροφορίες, αλλά και όσες ακολουθούν, για την έναρξη και εξέλιξη των Αγανακτισμένων του Συντάγματος, προέρχονται από τον συλλογικό τόμο Γιοβανόπουλος – Μητρόπουλος (επιμ.), *Δημοκρατία under construction*, σ. 274.

7. Ο.π., σ. 279.

8. Philip Hager, «Dramaturgies of crisis and performances of citizenship: Syntagma Square, Athens», D. J. Hopkins – Kim Solga (επιμ.), *Performance and the Global City*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, σ. 247.

την έννοια της δραματουργίας, ειδικά αν έχουμε κατά νου τις αναγκαίες αντιστοιχίες με τους «Αγανακτισμένους» και την πλατεία όπως διαμορφώθηκε από αυτούς: «Δραματουργία, λοιπόν, σημαίνει το σύνολο των αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών στις οποίες οδηγήθηκε η ομάδα πραγμάτωσης από τον σκηνοθέτη ως τον ηθοποιό. Αυτή η εργασία καλύπτει την επεξεργασία και την αναπαράσταση του μύθου, την επιλογή του σκηνικού χώρου, το μοντάζ, την υπόκριση του ηθοποιού, την ψευδαισθητική ή αποστασιοποιημένη αναπαράσταση του θεάματος».⁹

Βέβαια, οι λέξεις «σκηνοθέτης» και «ηθοποιός» δεν διατηρούν προφανώς την αντιστοιχία τους στην περίπτωση των «Αγανακτισμένων», παραπέμπουν ωστόσο, κατά αναλογία, σε διάφορες λειτουργίες που μοιράστηκαν όσοι βρέθηκαν εκείνες τις μέρες στο Σύνταγμα. Ορθότερος θα ήταν, κατά τη γνώμη μου, ο όρος «ομαδικός αυτοσχεδιασμός», με την «ομάδα» να μην περιορίζεται απαραίτητα σε ένα υπερσύνολο, αλλά στις προσωρινές ομαδοποιήσεις που δημιουργούνταν στην πλατεία μέρα με την ημέρα.

Σύνταγμα: «μια ετεροτοπική σκηνή κρίσης, επιτέλεσης και θεατρικότητας»

Ποια «σκηνή» όμως φιλοξένησε αυτήν την αναπαράσταση αν δεχτούμε τον ορισμό του Pavis; Ή αυτόν τον ομαδικό αυτοσχεδιασμό αν διατηρήσουμε το σχήμα που μόλις πρότεινα; Και ποια χαρακτηριστικά της «σκηνης» αυτής την κατέστησαν επιλέξιμη, συνειδητά ή μη, για να «στεγάσει» αυτόν τον πολύχρωμο θίασο της ετερότητας;

Η σχέση με την ετερότητα εκφρασμένη στον χώρο μάς οδηγεί στον Michel Foucault και τη θεωρία του για τις ετεροτοπίες, κυρίως όπως αναδιατυπώνεται από τον Σταυρίδη σχετικά με την πραγματική τους φύση. Η άποψη του τελευταίου που έρχεται σε σημαντική αντίθεση με την αρχική διατύπωση του Foucault και θέλει τις ετεροτοπίες να συνδέονται με την απόπειρα ανάδυσης νέων ταυτοτήτων, στις οποίες θα πρέπει να μπορούμε να «διακρίνουμε μια “ανατρεπτική σπίθα” [...] μιας δυνητικής ετερογένεσης»,¹⁰ μπορεί να γίνει οδηγός όχι μόνο για την απάντηση των παραπάνω ερωτημάτων αλλά, μέσα από τις απαιτούμενες αντιστοιχίες, για την απόδοση χαρακτηριστικών θεατρικότητας στην παρουσία των «Αγανακτισμένων» στην πλατεία του Συντάγματος. Σε αυτήν την ετεροτοπική σκηνή κρίσης, όπως ανακοίνωσε κι ο τίτλος.

Ας αντιληφθούμε, λοιπόν, την πλατεία σαν ένα κατώφλι, σαν ένα πέρασμα προς τη συγκρότηση νέων ταυτοτήτων, που θα καταστήσει τον «ετεροτοπικό σπινθήρα» ορατό μετά τη σύγκριση με «έναν τουλάχιστον ακόμα πόλο» και θα γεννήσει νέα υποκείμενα «σε συγκυρίες όπου η έντονη κοινωνική κινητικότητα τροφοδοτείται από γενικευμένη αμφισβήτηση των εγκατεστημένων σχέσεων εξουσίας που διανέμουν ταυτότητες στα μέλη μιας κοινωνίας».¹¹

9. Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Α. Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006, λ. «δραματουργία», σ. 112 [η υπογράμμιση στο πρωτότυπο].

10. Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002, σ. 388.

11. Ο.π., σ. 387.

Οι ταυτότητες των «Αγανακτισμένων»: «Πάνω» και «κάτω» Σύνταγμα

Και πράγματι, μία από τις βασικές διαφορές των «Αγανακτισμένων» από άλλες ιστορικές στιγμές ευρείας κοινωνικής συμμετοχής στο πολιτικό, είναι η επίκληση της ιδιότητας «αγανακτισμένος» ως ταυτοποιητικού στοιχείου των συγκεντρωμένων. Αντίθετα δηλαδή με τις χρονικές ταυτότητες («Μάης του '68», «Εξέγερση του Δεκέμβρη») ή τις χωρικές («Πολυτεχνείο», «Γένοβα», «Πάρκο Gezi»), οι «Αγανακτισμένοι» δεν όριζαν μια χρονική ή χωρική σύμπτωση των συγκεντρωμένων, αλλά το προϋποτιθέμενο συναίσθημα της αγανάκτησης και την αποδοχή της κοινωνικής, σχεδόν και πολιτικής, ταυτότητας που την ακολουθούσε. Φαίνεται πως κέντρο γινόταν εδώ ο ρόλος που καλούνταν να ενσαρκώσουν οι συγκεντρωμένοι, παρόλο που η χωροχρονική συνθήκη (Σύνταγμα - Βουλή - λίγες μέρες πριν από την ψήφιση του «Μεσοπρόθεσμου») δεν στερούνταν επ' ουδενί ισχύος, ούτε στο πραγματικό αλλά ούτε και στο συμβολικό επίπεδο.

Βλέπουμε, λοιπόν, την έννοια της ταυτότητας και της υπέρβασής της να επανέρχονται, αυτήν τη φορά για να χαρακτηρίσουν έναν τόπο ως κατώφλι, ως ετεροτοπία και μάλιστα κρίσης. Και σε αυτόν τον ορισμό, μοιραία επανερχόμαστε στην έννοια της *θεατρικότητας* όπως μας δίδεται από τον Σταυρίδη, ως «πεδίο δοκιμών νέων ταυτοτήτων» που βασίζονται σε δυνητικές εκδοχές του εαυτού και που χρειάζονται την ετεροτοπική συνθήκη για να συνυπάρξουν, να αλληλεπιδράσουν, να αλληλοδιαμορφωθούν σε μια «σχέση ώσμωσης με τον χωροχρόνο που τις περιβάλλει», μια «συμπεριφορά με τον χώρο και τον χρόνο της, ως δρώμενο λοιπόν σε μια δοσμένη συγκυρία»,¹² αυτό που ο Σταυρίδης ονομάζει *προσεγγιστική θεατρικότητα*.

Η εμπειρία της πλατείας μάς επιβεβαιώνει. Ένα σύνολο δράσεων, αντιφατικών συχνά μεταξύ τους,¹³ που περιελάμβαναν ανοιχτά μαθήματα, πολύωρες συγκρούσεις με τις αστυνομικές δυνάμεις, προβολές, ανοικτές θεματικές συζητήσεις, ύβρεις και χειρονομίες εναντίων των πολιτικών «αντιπροσώπων», καλλιτεχνικά δρώμενα, συγγραφή κειμένων, καθημερινές εργασίες και πρώτα από όλα, τη Λαϊκή Συνέλευση, συνθέτουν το πολύχρωμο ψηφιδωτό, το «γλυπτικό αντιθέατρο των πληβείων»,¹⁴ που έφερε σε γειτνίαση έναν πολύ μεγάλο αριθμό ανθρώπων για πρώτη φορά στη νεότερη ιστορία, από τον καιρό της Μεταπολίτευσης.

Από όλα τα παραδείγματα των δράσεων που γέμισαν την πλατεία Συντάγματος, αξίζει να αναφερθούμε περισσότερο σε δύο, αφού αποκρυσταλλώνουν τη βασική λειτουργία των συγκεντρωμένων εκείνων των ημερών. Από τη μια η συγκέντρωση των αγανακτισμένων πολιτών στην πάνω μεριά της πλατείας, μπροστά από το κτήριο της Βουλής και το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη και από την άλλη, οι αυτό-οργανωμένες δημόσιες συνελεύσεις, η «Λαϊκή Συνέλευση του Συντάγματος», που αποτέλεσε το κεντρικό γεγονός της πολιτικής κατασκήνωσης της πλατείας.

12. Ο.π, σ. 390.

13. Οι αντιφατικές συμπεριφορές στο ευρύ πλαίσιο των «Αγανακτισμένων» δεν πρέπει να παραξευεύουν, αλλά να γίνουν αντιληπτές σε συμφωνία με τις αντιφατικές, αντιθετικές και συχνά συγκρουόμενες κοινότητες που κατοικούν στον αθηναϊκό αστικό ιστό: ακροδεξιοί, οπαδοί, καλλιτέχνες, «εναλλακτικοί», εθελοντές, άνθρωποι των κοινωνικών κινημάτων, κ.τ.λ. Πρβλ. Hager, «Dramaturgies of crisis and performances of citizenship», σ. 253.

14. Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, σ. 391.

Εκινώντας την ανάλυσή μας αντίστροφα, η «Λαϊκή Συνέλευση» της «κάτω πλατείας» ήταν κάτι παραπάνω από μια έκφραση της επιθυμίας των συγκεντρωμένων να συζητήσουν οργανωμένα για τα ζητήματα που θεωρούσαν φλέγοντα. Πολύ περισσότερο αποτέλεσε μια έκφραση αμφισβήτησης του ίδιου του κοινοβουλευτικού συστήματος, δηλαδή της «δημοκρατίας της αντιπροσώπευσης» (representative democracy). Μια αμφισβήτηση που δεν περιορίστηκε στη διαμαρτυρία αλλά προσπάθησε να εφαρμόσει στην πράξη τη δικιά της ιδέα για μια «πραγματική δημοκρατία» (real democracy).¹⁵ Αυτό δηλαδή που δήλωναν οι συμμετέχοντες στις καθημερινές συνελεύσεις της πλατείας ήταν η διαφωνία τους όχι μόνο με τις επικείμενες αποφάσεις των «αντιπροσώπων» τους στο Κοινοβούλιο αλλά και με την ίδια την εγκυρότητά των τελευταίων να τους «αντιπροσωπεύουν». Γι' αυτό και οι «Αγανακτισμένοι» περιγράφονται από τους κυρίαρχους ως μια παρέκκλιση που «διαταράσσει το θέαμα της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας», αφού άρθρωσαν «έλλειψη πίστης στις δομές» της.¹⁶

Φαίνονται, λοιπόν, αρνούμενοι μια διαδικασία αναπαράστασης (representation) της παρουσίας τους, όπως συμβαίνει εκ φύσεως σε μια «Βουλή των Αντιπροσώπων», να τολμούν την επιτέλεση (performance) της ίδιας τους της ταυτότητας ως πολιτικά υποκείμενα που θα εκφράζονται άμεσα και σε πρώτο χρόνο. Γι' αυτό και, σε ευθεία αντιστοιχία με τις «συνταγματικές» αρχές της performance, βρίσκονται εκεί με πλήρη σωματική εμπλοκή (χειρονομιακός κώδικας, π.χ. οι παλλόμενες ανοιχτές παλάμες σήμαιναν την ενθουσιώδη συμφωνία των ακροατών σε όσα άκουγαν, σωματικός κίνδυνος από την παράνομη παραμονή τους, πολύωρη διαδικασία που ξεπερνούσε τα «συνηθισμένα» για την εποχή χρονικά όρια μιας πορείας διαμαρτυρίας κ.τ.λ.) και φροντίζουν, τοποθετώντας αυτήν τη δραστηριότητα στον δημόσιο χώρο, για μια διαρκή υπενθύμιση-δήλωση του περιεχομένου του μηνύματός τους, μέσα από την αυστηρή διατήρηση της φόρμας. (Βλ. μεταξύ άλλων: δίλεπτες ομιλίες, καταγραφή πρακτικών, κλήρωση ομιλητών κ.τ.λ.). Η «Λαϊκή Συνέλευση» έτσι ανάγεται σε σύμβολο, γεγονός που ενισχύεται και από τη χωρικότητά της απέναντι και κάτω από το κτήριο της Βουλής. Αυτό το «κάτω» της πλατείας, έντονα επαναλαμβανόμενο με κάθε ευκαιρία, έρχεται να συμπυκνώσει την κριτική αλλά και το πρόταγμα μιας δημοκρατίας των «από κάτω», που τόσο συχνά εμφανίζεται στις περιγραφές εναλλακτικών μορφών οργάνωσης του κοινωνικού.

Έτσι, οδηγούμαστε στη χωροποιημένη αφήγηση μιας ουτοπίας που αναζητεί τόπο, «στο προσχέδιο της δημοκρατικής πόλης», όπως σημειώνει και ο Hager,¹⁷ με τους ιδιαίτερους συμβολισμούς της διαμόρφωσης του υλικού χώρου της πλατείας από τους «Αγανακτισμένους» και κυρίως όσους συμμετείχαν ενεργά στο πλαίσιο της κατασκευαστικής κατάληψής της.

15. Είναι χαρακτηριστικό ότι από την αρχή του κινήματος και για αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο, το «επίσημο» site ενημέρωσης για τους «Αγανακτισμένους» ήταν το realdemocracy.gr όπως άλλωστε ονομάζεται και μία από τις βασικές οργανώσεις που δρομολόγησαν το κίνημα «15Μ» στην Ισπανία (¡Democracia Real YA!).

16. Hager, «Dramaturgies of crisis and performances of citizenship», σ. 248-250.

17. Ό.π., σ. 25.

Η «αρχιτεκτονική» της σκηνής και της πλατείας

Ούτε όμως κι αυτή η κατασκήνωση-κατάληψη δεν στερούνταν συμβολισμών. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η όλη «αρχιτεκτονική», η οργάνωση δηλαδή του χώρου, όπως αυτή γεννήθηκε από τις αποφάσεις αλλά, πολύ περισσότερο, από την πρακτική εμπειρία της κατοίκησης του, αποτελούσε την υλική εικονοποίηση μιας πολιτικής θέσης που δέσποζε εκείνες τις ημέρες σε έναν μεγάλο αριθμό των συγκεντρωμένων και μπορεί να συμπυκνωθεί στη φράση «βουλευτές και πολιτικοί, δεν σας έχουμε ανάγκη – μπορούμε να ζήσουμε αμεσο-δημοκρατικά και αυτό-οργανωμένα».

Όλο το εύρος λοιπόν, των μικροχώρων (ιατρείο, γραμματεία, κουζίνα, τουαλέτες, θεματικά περίπτερα, αυτοσχέδιες «γκαλερί» και πρώτα από όλα το «αμφιθέατρο συνελεύσεων») αποτελούσαν, ταυτόχρονα, τόσο λειτουργικούς χώρους για την κάλυψη των αναγκών του κινήματος στο εσωτερικό του όσο και, εξίσου, μια μικρογραφία της πόλης η οποία θα βασιζόταν στις αυτό-οργανωμένες δομές, που μάλλον προτεινόταν παρά υποδεικνύονταν από τους συγκεντρωμένους. Μπορούμε, λοιπόν, να αναγνώσουμε την πλατεία ως ένα «κοινωνικό ντοκουμέντο» μιας «γνωσιακής χαρτογράφησης», όπως περιγράφει ο Michael Rothberg¹⁸ τη γεφύρωση του κενού μεταξύ γνώσης (βλ. ιδεολογία της αμεσοδημοκρατίας) και βιώματος, «μέσω του συντονισμού πρακτικών αναπαράστασης που είναι αναγκαστικά ευκαιριακές και ατελείς».

Να γιατί, παρά την πολύμηνη παραμονή τους στην πλατεία, οι «Αγανακτισμένοι» δεν επένδυσαν περισσότερο στην τελειοποίηση των δομών τους, που θα τις καθιστούσε καθόλα λειτουργικές και, πιθανόν, θα εδραίωνε την παρουσία τους στην πλατεία ακόμη περισσότερο. Γιατί η παρουσία τους στο Σύνταγμα, την κεντρική σκηνή της αθηναϊκής και ελληνικής πολιτικής ζωής, κύριο σκοπό, μεταξύ άλλων, είχε να αφηγηθεί την οργάνωση του κοινωνικού που πρότεινε, παρά να την πραγματώσει ολοκληρωμένα. Να αποτελέσει δηλαδή, μια «παιδαγωγική πολιτική κουλτούρα», λειτουργία η οποία επαληθεύεται και από το πλήθος των λαϊκών συνελεύσεων άλλων πλατειών της Αθήνας, που γεννήθηκαν την περίοδο των «Αγανακτισμένων», με ορισμένες να επιβιώνουν μέχρι σήμερα (Κερατσίνι, Ίλιον, Περιστέρι, Αιγάλεω, Μαρούσι, Καλλιθέα, Βύρωνα κ.τ.λ.).

Στον αντίποδα, τουλάχιστον σε επίπεδο χωροθέτησης, ήταν η «πάνω πλατεία» των προδομένων, θυμωμένων, απογοητευμένων από την πολιτική πολιτών.¹⁹ Αυτή η «κανονική», όπως τη χαρακτηρίζει ο Hager, οργή τους, με την επιθετική εικονογραφία, προοριζόταν μόνο στο να εκφράσει τον θυμό των συγκεντρωμένων για τους αντιπροσώπους τους στη Βουλή και όχι να αντιπαραβάλλει στην κυριαρχία μια εναλλακτική πολιτική πρόταση. Με σημαίες, υβριστικά συνθήματα, και ένα λεξιλόγιο που αφορούσε την «εθνική κυριαρχία», η οποία «απειλούνταν» από τα «ξένα συμφέροντα» <sic>, που υπηρετούν οι «προδότες-κλέφτες-πολιτικοί», οι συγκεντρωμένοι, τελικά, ενδυνάμωσαν

18. Michael Rothberg, «Construction work: Theory, migration and labor in an age of globalization», Caren Irr – Ian Buchanan (επιμ.), *On Jameson: From Postmodernism to Globalization*, SUNY Press, New York, 2006, σ. 120, όπως παρατίθεται στο Άντζελα Δημητρακάκη, *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση: Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα, 2013, σ. 196.

19. Χαρακτηριστικά και τα συνθήματα που ακούγονταν κυρίως σε αυτήν την πλευρά: «Αλήτες, ρουφιάνοι/προδότες, πολιτικοί!», «Κλέφτες-Κλέφτες!», το περίφημο «Να καεί –να καεί– το πουρδέλο η Βουλή!» και το αυτοπεριγραφικό «Οε-οε-οε, σηκωθήκαμε απ' τον καναπέ...».

την κυρίαρχη αφήγηση για τις αιτίες που οδήγησαν στην κρίση. Απόδειξη η σχεδόν αποκλειστική τους αναφορά σε μία σειρά από περιγραφές που συνδέονταν με έναν εθνοκεντρικό τρόπο αντίληψης της ιστορίας και περιστρέφονταν γύρω από μια, αρκετά ευρεία, κατανόηση της πατρίδας και της ιδιότητας του πολίτη εντός του πλαισίου της.

Εδώ αξίζει να επανέλθουμε και στην ουσία της παρανόησης για την αφετηρία του κινήματος που περιγράψαμε στην αρχή. Η ερμηνεία που θέλει τους Ισπανούς να «προκαλούν» τους Έλληνες και εξαιτίας αυτού οι δεύτεροι να συγκροτούνται στο σώμα των «Αγανακτισμένων» της πλατείας Συντάγματος, συναντά κι άλλες πρακτικές στην πάνω μεριά της πλατείας που περιστρέφονταν γύρω από εθνικές ταυτότητες.

Σε αυτό το πλαίσιο ερμηνεύεται και η ανάρτηση απέναντι από το κτήριο της Βουλής μιας τεράστιας ισπανικής σημαίας πάνω στην οποία αναγραφόταν η φράση: «Είμαστε ξύπνιοι! Τι ώρα είναι; Είναι η ώρα να φύγουν!». Μια απάντηση ενός εθνικού σώματος σε ένα άλλο. Ομοίως, όμως, έγινε και με την αντίστοιχη γαλλική σημαία: «Ησυχία! Οι Γάλλοι κοιμούνται! Ονειρεύονται το '68!», ήταν το μήνυμα-κάλεσμα των Ελλήνων που είχαν «ξυπνήσει», όπως διατυμπάνιζαν σε κάθε ευκαιρία, και ήθελαν να «ανταποδώσουν» με κάποιον τρόπο, την πρόκληση που είχαν δεχτεί.

Στο ίδιο πνεύμα, και ένας μεγάλος αριθμός από σημαίες κρατών που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο βίωναν αντίστοιχες στιγμές ευρείας κοινωνικής αμφισβήτησης τόσο στο παρόν των «Αγανακτισμένων» όσο και πολλά χρόνια ήδη νωρίτερα. Από την Ισπανία, τη Συρία και την Πορτογαλία (που τότε δεν είχε ενταχθεί σε κάποιου είδους «σκληρή» δημοσιονομική ρύθμιση) στην Κούβα του 1953 και την Αργεντινή του 2001. Ειδικά η τελευταία αποτέλεσε και μια μεγάλη δεξαμενή άντλησης συμβολισμών, με ισχυρότερους την εικόνα του ελικοπτερού που θα «έσωζε» μια νύχτα την κυβέρνηση, αλλά και τις χαρακτηριστικές κατσαρόλες που κουδούνιζαν οι συγκεντρωμένοι, παραπέμποντας σε αντίστοιχες πρακτικές της μακρινής χώρας.

Κλείνοντας, είναι ανάγκη να αναφερθούμε σε κάτι ακόμα. Μπορεί η παρουσία των «Αγανακτισμένων» στην πλατεία να συνοψίζεται στις δύο αυτές εικόνες (λεκτικές-χειρονομιακές ύβρεις εθνοκεντρικών αφηγήσεων στην «πάνω» και «Λαϊκές Συνελεύσεις» στην «κάτω»), υπάρχει όμως μία ακόμα κάπως εμβόλιμη και ιδιαίτερα διάχυτη. Η εικόνα της φυσικής βίας μεταξύ συγκεντρωμένων και αστυνομικών δυνάμεων επιβολής της τάξης αλλά και ακροδεξιών φασιστικών ομάδων συμπύκνωσε ή προοικονομούσε εικόνες από αντίστοιχες «αναμετρήσεις». Με την ελεύθερη κίνησή της σε όλο το εύρος της πλατείας και των γύρω δρόμων φανέρωνε ότι ανάμεσα στη διαμαρτυρία (της μούντζας και των ύβρεων) της «πάνω πλατείας» και την εναλλακτική οργάνωση (των «Λαϊκών Συνελεύσεων») της «κάτω» μεσολαβεί μια σύγκρουση που, όπως λέει ο Agamben, θα είναι μια βία που ούτε θα θεσπίζει αλλά ούτε και θα συντηρεί το δίκαιο. Και αυτή η εικόνα, αυτή η βία, με την κατά Agamben «καθαρή» φύση της, επέτρεψε την κατάδειξη όσων δοκιμάστηκε να υποστηριχτούν παρά πάνω.²⁰

20. Giorgio Agamben, *Κατάσταση εξαίρεσης* (μετ. Μ. Οικονομίδου), Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ. 72.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ

Χορός και πολιτική τον 20ό αιώνα

Σύμφωνα με τον Mark Franko, όταν μιλάμε για τον χορό και τη σχέση του με την πολιτική, μιλάμε για τη δύναμη του χορού να δημιουργεί ή όχι ταυτότητες, μέσω του σώματος και του τρόπου κίνησής του, προτείνοντας μοντέλα υποκειμενικότητας με τη θετική ή την αρνητική έννοια, αλλά και το πολιτικό νόημα της ερμηνείας μιας χορογραφίας. Ο χορός, ήδη από τον 17ο αιώνα, έχει συνδεθεί με τη μοναρχία και την εθνική ταυτότητα, και στη συνέχεια με την τελετουργική και την έμφυλη. Όμως, στις περισσότερες από αυτές τις περιοχές έχει αποδείξει επίσης την ικανότητα να ξεχωρίζει, ενεργώντας ως κριτική θεωρία της κοινωνίας.¹

Με την ανάπτυξη του μοντέρνου χορού στη Γερμανία και τη Βόρεια Αμερική στον εικοστό αιώνα, το σώμα σε κίνηση έγινε μια λυδία λίθος της εθνικής ταυτότητας. Για τον Eagleton η ανάκτηση της σημασίας του σώματος είναι ένα πολύ σημαντικό επίτευγμα της πρόσφατης ριζοσπαστικής σκέψης, που επιδιώκει να συνδέσει την αισθητική και τη σχέση με το σώμα, καθώς και «να επανασυνδέσει την έννοια του σώματος με τα πιο παραδοσιακά πολιτικά θέματα, όπως το κράτος, η πάλη των τάξεων» κ.ά.²

Η Susan Lee Foster σε ένα άρθρο της με τον τίτλο «Choreographies of Protest» (χορογραφίες διαμαρτυρίας) υποστηρίζει ότι η σωματική παρέμβαση σε μια διαδήλωση-διαμαρτυρία είναι σημαντική. Επιθυμεί να αποδείξει τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει η σωματικότητα στην κατασκευή της ατομικότητας καθώς και της κοινωνικότητας. Ενδιαφέρεται για τις μη βίαιες παρεμβάσεις/διαμαρτυρίες, δεν έχει την πρόθεση να τις αντιμετωπίσει ως χορευτικές δράσεις, αλλά ευελπιστεί ότι θα συμβάλει στη συζήτηση των κοινωνικών κινημάτων, δείχνοντας πως οι χορευτικές σπουδές από μόνες τους είναι μια μορφή κοινωνικής θεωρίας.³

Στις αρχές του 20ού αιώνα, σημαντική είναι η παρουσία της Isadora Duncan (Ισιδώρα Ντάνκαν, 1877-1927), στην Ευρώπη και την Αμερική, η οποία ήταν η πρώτη που συνέδεσε τον χορό της με την πολιτική. Ριζοσπάστες, σοσιαλιστές, η ακτιβίστρια και φεμινίστρια Antoinette Konikow (Αντουανέτα Κονικόου, 1869-1946), αριστεροί, όπως ο Max Eastman (Μαξ Έστμαν, 1883-1969) και ο Floyd Dell (Φλόυντ Ντελ, 1887-1969),

1. Mark Franko, «Dance and the political: states of exception», *Dance Research Journal* 38, 1/2 (Summer - Winter 2006), σ. 3-18.

2. Terry Eagleton, *Η ιδεολογία του αισθητικού* (μετ. Σ. Ρηγοπούλου), Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σ. 54.

3. Susan Lee Foster, «Choreographies of protest», *Theatre Journal (Dance: A Special Issue)* 55/3 (2003), σ. 395-412.

αναρχικοί, όπως ο Alexander Berkman (Αλεξάντερ Μπέρκμαν, 1870-1936), ο John Collier (Τζων Κόλιε, 1884-1968) και ο John Sloan (Τζων Σλόαν, 1871-1951), οι ποιητές της κίνησης Yiddish di Yunge, ήταν οι φίλοι της. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του σοσιαλιστή συγγραφέα και εκδότη Floyd Dell στην Ντάνκαν: «[...] Όταν σκέφτομαι ότι εάν είχα ζήσει ή πεθάνει στο σκοτάδι αυτού του αιώνα, δεν θα είχα δει με αυτά τα μάτια την ομορφιά και τον τρόπο του ανθρώπινου σώματος [...]».⁴

Από τη δεκαετία του 1910 η φήμη της ήταν παγκόσμια όχι μόνο ως χορεύτριας αλλά αποτέλεσε και ένα ζωντανό σύμβολο της εξέγερσης, της επανάστασης, και της χειραφέτησης των γυναικών. Το στυλ χορού της Duncan διδασκόταν στο Rand School του Σοσιαλιστικού Κόμματος στη Νέα Υόρκη (ιδρύθηκε το 1906) και στο Stelton Modern School (1915) στο Ν. Τζέρσεϊ. Σχολεία που εφάρμοζαν τις ιδέες και πρακτικές μιας ελεύθερης εκπαίδευσης, η οποία βασιζόταν στις απόψεις των Frederick Froebel (Φρέντερικ Φρόμπελ, 1782-1852), Mikhail Bakunin (Μιχαήλ Μπακούνιν, 1814-1876), Francisco Ferrer⁵ (Φραντζίσκο Φερέρ, 1859-1909). Τον Ιανουάριο 1911, μετά την εκτέλεση του Ferrer, ιδρύθηκε ένα άλλο Μοντέρνο σχολείο, επί της οδού Saint Marks Place στο Greenwich Village της Νέας Υόρκης. Ακόμα, το 1910 ιδρύθηκε σύλλογος από τους Αναρχικούς ηγέτες Emma Goldman (Έμμα Γκόλντμαν, 1869-1940), Alexander Berkman, Leonard Abbott (Λέοναρντ Άμποτ, 1878-1953) και Harry Kelly (Χάρυ Κέλυ, 1871-1953), ενώ τον Ιανουάριο του 1911 ιδρύθηκε το σχολείο The Modern School of New York.⁶

Την άνοιξη του 1921 η Duncan δέχτηκε την πρόσκληση του Σοβιετικού διπλωμάτη Leonid Krasin (Λεονίντ Κράσιν, 1870-1926) να οργανώσει σχολή χορού στη Μόσχα. Έδωσε στη Μόσχα και το Λένινγκραντ σόλο παραστάσεις αλλά και με τις μαθήτρές της. Μεταξύ άλλων χορογράφησε τη Διεθνή προς τιμήν της Επανάστασης, ενώ αργότερα έκανε δύο χορογραφίες για την κηδεία του Λένιν σε μουσική του Τσαϊκόφσκι. Σε όλη της τη ζωή ήταν παράδειγμα χειραφέτησης της γυναίκας, χωρίς να αυτοαποκαλείται φεμινίστρια. Είχε ωστόσο επαφές με την Alexandra Kollontai (Αλεξάνδρα Κολλοντάι, 1872-1952) και την Clara Zetkin (Κλάρα Τσέτκιν, 1857-1933), των οποίων το πρόγραμμα για την απελευθέρωση της γυναίκας προϋπέθετε τον σοσιαλιστικό μετασχηματισμό της κοινωνίας.

Η τελευταία περιοδεία της, το φθινόπωρο/χειμώνα 1922-23, με τον σύντροφό της, Σοβιετικό ποιητή Sergei Yesenin (Σεργκέι Εσένιν, 1895-1925), ήταν μια καταστροφή. Η Duncan περνάει από μια εξαντλητική ανάκριση στο Ellis Island, λόγω των προ-μπολσεβίκικων απόψεών της, και τότε αρχίζει μια εκστρατεία σπίλωσής της όχι μόνο από τα δεξιά και συντηρητικά όργανα, όπως η American Legion, οι Κου Κλουξ Κλαν, και ο ευαγγελιστής Billy, αλλά και από τους συντάκτες των μεγαλύτερων εφημερίδων της

4. Floyd Dell, «Who said that beauty passes like a dream?», *The Masses* 8/12 (October 1916), σ. 27.

5. Η εκτέλεση του Francisco Ferrer από την ισπανική κυβέρνηση τον Οκτώβριο του 1909 δημιούργησε θύελλα δημόσιας διαμαρτυρίας σε όλο τον κόσμο, οδήγησε επίσης σε πολυάριθμα πειράματα με δωρεάν εκπαίδευση σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, καθώς και της Νότιας και της Βόρειας Αμερικής, όπου το σχολείο Stelton είναι ένα από τα παλαιότερα.

6. Paul Avrich, *The Modern School Movement Anarchism and Education in the United States*, Princeton University Press, New Jersey, 1980· του ίδιου, *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism in America*, Princeton University Press, Canada, 1995.

Αμερικής, οι οποίοι την κατήγγειλαν στις πρώτες σελίδες τους ως επικίνδυνη «πράκτορα της Μόσχας» αποκαλώντας τη «σοβιετική χορεύτρια». Τέλος, στερείται της ιδιότητας του πολίτη των Η.Π.Α. και παίρνει την απόφαση να μην επιστρέψει ποτέ πια εκεί. Όλες αυτές οι διώξεις, όμως, δεν μείωσαν το επαναστατικό πάθος της και η ίδια παρέμεινε σταθερά στην άκρα Αριστερά. Κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής της το διαμέρισμά της στο Παρίσι λειτούργησε ως ανεπίσημη έδρα της Επιτροπής Άμυνας για τους Sacco – Vanzetti.⁷

Τα επιτεύγματα της Duncan ως χορεύτριας τείνουν να αποκρύπτουν σημαντικές ιδιότητές της, ως μιας σπουδαίας στοχαστή και κριτικού της σύγχρονης εκπαίδευσης⁸ καθώς και της κατάστασης των γυναικών σε μια πατριαρχική κοινωνία.

Στη δεκαετία του 1930 και του 1940 ο χορός εισήλθε στον τομέα της ιδεολογικής σύγκρουσης ανάμεσα στον καπιταλισμό, τον φασισμό και τον κομμουνισμό στην Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη. Η ανάπτυξη και εξέλιξη του έθνους-κράτους και η συνακόλουθη ιδεολογία της έχουν καθορίσει τη σημειολογία της σχέσης ανάμεσα στον χορό και την πολιτική, τουλάχιστον μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Στη δεκαετία του 1930 στην Αμερική ο χορός συνεισέφερε στον κοινωνικο-πολιτικό αγώνα και απέβη μια κεντρική πολιτισμική πρακτική σε αυτή τη ριζοσπαστική δεκαετία. Η Μεγάλη Ύφεση της δεκαετίας του 1930 προκαλεί ένα γενικό πολιτικό ακτιβισμό, ενώ συγχρόνως, παρατηρείται μια αυξανόμενη συμπάθεια για το αναδυόμενο Κομμουνιστικό Κόμμα στις Η.Π.Α. Η Union Square στη Νέα Υόρκη αποτελούσε το κομβικό σημείο αυτής της πολιτικής δραστηριότητας. Ήταν επίσης το κέντρο του σύγχρονου χορού, με θρύλους όπως η Martha Graham (Μάρθα Γκράχαμ, 1894-1991), η Doris Humphrey (Ντόρις Χάμφρεν, 1895-1958), ο Charles Weidman (Τσαρλς Γουάιντμαν, 1901-1975) και η Ellen Tamiris (Ελεν Ταμίρις, 1905-1966). Το γεγονός ότι πολλοί χορευτές, μετανάστες που ανήκαν στην εργατική τάξη, συμμετείχαν τόσο στον κόσμο του σύγχρονου χορού όσο και στην εκκολλαπτόμενη ριζοσπαστική πολιτική δραστηριότητα, δημιούργησε μια άμεση κινητοποίηση. Χορευτές ενεπλάκησαν σε όλα τα επίπεδα των πολιτικών οργανώσεων, στη διδασκαλία για τις μάζες και στις χορογραφίες με πολιτικά θέματα. Δημιουργήθηκε μια οργάνωση που ονομαζόταν Workers Dance League, η οποία ανέλαβε να εκπαιδεύσει τους εργάτες, διδάσκοντας κίνηση σε ερασιτέχνες και δίνοντας παραστάσεις.⁹

Το 1928 έγινε μια μαζική μεγαλοπρεπής παρέλαση με τη συμμετοχή χιλιάδων εργατών στη Madison square garden. Την οργάνωση ανέλαβε το κομμουνιστικό κόμμα της Αμερικής. Σ' αυτήν την παρέλαση συμμετείχε η Edith Segal¹⁰ (Ιντιθ Σήγκαλ, 1902-

7. Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Wesleyan University Press, U.S.A., 1995, σ. 198-199.

8. Το 1904 η Duncan ίδρυσε το πρώτο σχολείο της μαζί με την αδελφή της Elizabeth (Ελίζαμπεθ, 1871-1948) στο Grunevald, κοντά στο Βερολίνο. Η επιθυμία της να ιδρύσει σχολείο στην Ελλάδα δεν πραγματοποιήθηκε, όπως δεν λειτούργησε και το σχολείο που σχεδίαζε για τα παιδιά της εργατικής τάξης στη Νέα Υόρκη το 1915, με τη βοήθεια της Juliet Poyntz (Τζούλιετ Πόιντζ, 1886-1937) μέλους του διεθνούς σωματείου των γυναικών εργατριών στο ένδυμα.

9. Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, U.S.A., 2002.

10. Το 1930 η Edith Segal (1902-1997) ταξίδεψε στη Σοβιετική Ρωσία μαζί με μια ομάδα Αμερικανών καλλιτεχνών. Όταν η ομάδα επέστρεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες δήλωσε, ότι: «Η τέχνη είναι όπλο». Η

1997), μια νέα κομμουνίστρια χορεύτρια η οποία οργάνωσε τα χορευτικά αυτής της παρέλασης χρησιμοποιώντας ερασιτέχνες χορευτές. Έτσι, τα πολιτικοποιημένα σώματα των συμμετεχόντων ενίσχυσαν το νέο πολιτικό σώμα. Η Segal ήταν παιδί Ρωσο-Εβραίων μεταναστών, άρχισε χορό στην ηλικία των 12 χρόνων και ενθουσιάστηκε από μια παράσταση της Duncan. Το 1924 για τον θάνατο του Λένιν χόρεψε σε μουσική του Σοπέν το *Πένθιμο εμβατήριο*, φορώντας μαύρα και στη συνέχεια με κόκκινο χιτώνα, χόρεψε τη *Διεθνή*. Οι χορευτές κατέστησαν τον χορό μια σημαντική κοινωνική έκφραση ελπίζοντας ότι θα εκπλήρωναν το σοβιετικό όραμα και θα άλλαζαν την κοινωνία. Όπως η Duncan, έτσι και η Segal είχαν ένα μεγαλεπήβολο όραμα, τη δέσμευση να υποστηρίξουν τα δικαιώματα των πλέον παραμελημένων ομάδων της κοινωνίας, όπως τα παιδιά, τους έγχρωμους, τους μετανάστες, τους εργάτες.¹¹

Παρότι η βασική χορογραφική δουλειά ήταν προπαγανδιστική, με στόχο οι καταπιεσμένοι εργάτες να ξεσηκωθούν για να ξεκινήσει η επανάσταση, μεγάλο μέρος αυτής της χορογραφικής δραστηριότητας επικεντρώθηκε στην ανθρώπινη κατάσταση, αποκαλύπτοντας τους καθολικούς αγώνες και προβάλλοντας ένα νέο κινητικό ιδίωμα. Εκείνη την εποχή σημειώνεται, ιδιαίτερα στη Ν. Υόρκη, άνοδος της Αριστεράς, η οποία παίρνει σαφή θέση κατά του φασισμού και δίνει την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένων και των χορευτών, να πολιτικοποιηθούν. Επίσης, πολλοί κομμουνιστές και σοσιαλιστές από τη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη πολεμούν στο πλευρό των δημοκρατικών Ισπανών εναντίον των φασιστών Φαλαγγιτών κατά τη διάρκεια του ισπανικού Εμφυλίου. Έτσι, η Graham¹² χορογραφεί το *Chronicle* (1936) και το *Deep song* (1937) για να υποστηρίξει τον αγώνα των Ισπανών για Δημοκρατία. Το ίδιο κάνει και ο Jose Limon (Χοζέ Λιμόν, 1908-1972) χορογραφώντας το *Danza de la Muerte* (1937).¹³

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στη Γερμανία οι χορευτές, στην πλειονότητά τους, έμειναν μακριά από τα πολιτικά ζητήματα, καθώς ο κοινωνικός ρόλος του χορού πήγαζε από τον «ουτοπιστικό ανθρωπισμό» του Émile Jaques Dalcroze (Ζακ Νταλκρόζ, 1865-1950) και του Rudolf von Laban (Ρούντολφ φον Λάμπαν, 1879-1958). Η πολιτικοποίηση εντατικοποιήθηκε κατά την κατάρρευση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, παρ' όλα αυτά λίγοι χορευτές αισθάνθηκαν την ανάγκη να τη διακηρύξουν συμμετέχοντας σε πολιτικά κόμματα.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 στη Γερμανία, με την επικράτηση του Ναζισμού, σημαντικές μορφές του γερμανικού χορού συνεργάζονται με το καθεστώς στους Ολυμπιακούς Αγώνες το 1936, όπως η Mary Wigman (Μαίρη Βίγκμαν, 1886-1973), ο

Segal είχε ενστερνιστεί τις αριστερές ιδέες, συμπεριλαμβανομένης της φυλετικής ισότητας, όπως εκπροσωπείται στο έργο της *Black and White* (1930). Η Segal είχε σχηματίσει ομάδα χορού, The Red Dancers (κόκκινοι χορευτές), από το 1929 και το 1933, η ομάδα της ενώθηκε με άλλες ομάδες χορού, συμπεριλαμβανομένης και της New Dance Group (Νέα ομάδα Χορού), καθώς και με αυτήν της Anna Sokolow (Άννα Σοκολόου, 1910-2000), με το σύνθημα: «Ο χορός είναι όπλο».

11. Ellen Graff, *Stepping Left Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, Duke University Press, U.S.A., 1997, σ. 27-33.

12. Η Manning αναφέρει ότι η Graham αρνήθηκε την πρόσκληση της γερμανικής κυβέρνησης να συμμετάσχει με την ομάδα της στις εκδηλώσεις των Ολυμπιακών Αγώνων το 1936, στο Βερολίνο.

13. Ramsay Burt, *Alien Bodies. Representations of Modernity, «Race» and Nation in Early Modern Dance*, Routledge, London / New York, 1998, σ. 107.

Harald Kreutzberg (Χάραλντ Κρώυτςμπεργκ, 1902-1968), η Gret Palucca (Γκρετ Παλούκα, 1902-1993). Ο Laban, επίσης σημαντική μορφή του μοντέρνου χορού, συνεργάστηκε με το καθεστώς των Ναζί. Ο Laban και η Wigman πίστευαν ότι ο Ναζισμός θα «προστάτευε» τον χορό και γενικότερα τον γερμανικό πολιτισμό από τον Μοντερνισμό. Εξάλλου, οι καλλιτέχνες αυτοί θεωρούσαν ότι ο χορός τους ήταν μια ανώτερης μορφής ζωή, με αρχές υψηλής αισθητικής. Ο μοντερνισμός που αναπτύχθηκε στην Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα δεν ήταν αρεστός στους συντηρητικούς εκείνης της εποχής. Οι Ναζί περιέγραφαν τον μοντερνισμό της Βαϊμάρης ως «μπολσεβίικο πολιτισμό» και ήταν εχθρικοί προς καθετί πρωτοποριακό στην τέχνη. Μόνη εξαίρεση αποτελεί το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι στην Ιταλία, καθώς η ερωμένη του δικτάτορα θεωρούσε τον εαυτό της προστάτιδα της μοντέρνας τέχνης. Οι φουτουριστές ήταν ευνοϊκά διακείμενοι απέναντι στον φασισμό και πολλοί Ιταλοί διανοούμενοι δεν έβρισκαν την κατάσταση απαράδεκτη, τουλάχιστον μέχρι τον Εμφύλιο πόλεμο στην Ισπανία και την τούτιση του Μουσολίνι με τις επιδιώξεις του Χίτλερ.¹⁴

Ενώ, λοιπόν, ορισμένοι Γερμανοί καλλιτέχνες συνεργάζονται με το καθεστώς, άλλοι αντιστέκονται, όπως ο Jean Weidt (Τζών Βάιντ, 1904-1988), που αφιέρωσε την καριέρα του στην προσπάθεια να ενισχύσει το προλεταριάτο μέσω του χορού, ιδρύοντας τη δική του ομάδα με την οποία μετακόμισε στο Βερολίνο το 1929, όπου έγινε γνωστός ως «κόκκινος χορευτής». Το πολιτικό περιεχόμενο των έργων του δυνάμωσε με την άνοδο του Φασισμού και συνελήφθη το 1933. Στη συνέχεια έζησε και εργάστηκε στη Μόσχα, στην Πράγα και στο Παρίσι, όπου συνέχιζε να χορογραφεί με έντονες πολιτικές και ανθρωπιστικές ανησυχίες. Επίσης, στο Αμβούργο και στο Βερολίνο οργάνωσε ομάδες χορού με νέους εργάτες, οι οποίοι συμμετείχαν σε θεατρικές παραστάσεις, καθώς και σε συγκεντρώσεις του κομμουνιστικού κόμματος. Ο Weidt έφυγε στο εξωτερικό αυτοεξόριστος, όταν πήρε την εξουσία ο Χίτλερ. Ο Kurt Jooss (Κούρτ Γιόος, 1901-1979) ήταν ένας άλλος χορευτής που αντιστάθηκε στον εθνικοσοσιαλισμό χωρίς να υποστηρίξει ανοιχτά κάποιο κόμμα. Δημιούργησε μια καθαρά πολιτική χορογραφία στις αρχές του 1930, *The green table*, ένα έργο αντιπολεμικό. Ο Jooss έφυγε από τη Γερμανία μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία.

Σύμφωνα με τη Susan Manning, η άνοδος των εθνικοσοσιαλιστών στην εξουσία το 1933 ανέστειλε την ελεύθερη ανάπτυξη όλων των τεχνών στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης· μόνο ο μοντέρνος - εκφραστικός χορός δεν σταμάτησε να αναπτύσσεται. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η πλειονότητα των Γερμανών χορευτών ισχυρίστηκε ότι γενικότερα ο εξπρεσιονισμός «χρησιμοποιήθηκε» από τους Ναζί. Και είναι αξιοπρόσεκτο ότι μόνο στις δεκαετίες του 1980 και 1990 άρχισαν οι ερευνητές να εξετάζουν τη σχέση του μοντέρνου χορού με τον εθνικοσοσιαλισμό. Πολλοί από τους/τις χορευτές/τριες που έζησαν κατά τη διάρκεια του Γ' Ράιχ υιοθέτησαν μια παράδοξη στάση, δηλαδή την ανεξαρτησία της καλλιτεχνικής φόρμας από την πολιτική ιδεολογία, απ' τη μία, και συγχρόνως τη διαφθορά της καλλιτεχνικής φόρμας από τους εθνικοσοσιαλιστές, απ' την άλλη.¹⁵

14. Ο.π.

15. Susan Manning, «Modern dance in the third Reich: Six positions and a coda», Susan Lee Foster (επιμ.), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 1995, σ. 165-176.

Στη δεκαετία του 1960 ο χορός συνδεόταν άμεσα με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση, κατά την οποία διαδραματίζονταν σημαντικά παγκόσμια γεγονότα, σε σχέση με το κλίμα που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στην Αμερική και αλλού, όπου είναι επίκαιρη η προβληματική για μια νέα κοινωνία, βασισμένη στην οργάνωση των ατόμων σε μια συνεργατική κοινοβιακή ζωή. Τον Ιούλιο του 1962 η Αλγερία κέρδισε την ανεξαρτησία της από τους Γάλλους. Στις 10 Ιουλίου ο Martin Luther King φυλακίζόταν στην Τζόρτζια επειδή είχε ηγηθεί μιας διαδήλωσης. Την ίδια μέρα το Telstar εκτοξευόταν στο διάστημα. Προς το τέλος του Αυγούστου, η αμερικανική κυβέρνηση ανακοίνωνε ότι η Σοβιετική Ένωση έστειλε στρατό και όπλα στην Κούβα. Στη διάρκεια του καλοκαιριού έγιναν διαδηλώσεις κατά των φυλετικών διακρίσεων. Ο κόσμος φαινόταν να αλλάζει πολύ γρήγορα. Υπήρχε δηλαδή μια κινητοποίηση των ατόμων και των πολιτικών δυνάμεων από τη Νέα Αριστερά, η οποία οργάνωνε πολιτικές ομάδες και διαδηλώσεις. Ο χορός φυσικά δεν ξέφυγε από τη δίνη των εξελίξεων και τις πολιτικές σκοπιμότητες. Το τουίσιτ έγινε μια μανία που διαδόθηκε παντού. Δύο ομάδες μπαλέτου, το Jerome Robbins's Ballets: U.S.A. και το American Ballet Theater έδωσαν παραστάσεις στον Λευκό Οίκο την άνοιξη. Η κυβέρνηση Κένεντι έκανε σαφή την πρόθεσή της να αντιμετωπίσει την τέχνη ως διασκέδαση. Οι *New York Times* έγραφαν για τους χορευτές του μπαλέτου *Billy the Kid*, οι οποίοι χόρεψαν σ' ένα κοινό διακεκριμένων κυβερνητικών στελεχών, ότι αυτό που έκαναν ήταν εξίσου αμερικανικό όσο και το τουίσιτ.

Την περίοδο αυτή, μια ομάδα χορευτών με την εποπτεία του Robert Ellis Dunn (Ρόμπερτ Έλλις Νταν, 1928-1996) άρχισε τους πειραματισμούς πάνω στη χορογραφία με έναν πολύ επαναστατικό τρόπο. Ο χορός είναι πλουραλιστικός και εγκαινιάζει μια νέα περιοχή όπου η επινόηση και η αλλαγή επιτρέπονται και ενθαρρύνονται μέσα από μια δημοκρατική διαδικασία. Οι χορογράφοι δημιουργούν με αφορμή πολιτικά θέματα, όπως τον πόλεμο στο Βιετνάμ και στην Καμπότζη, και συμμετέχουν σε διαδηλώσεις κατά των πολέμων καθώς και υπέρ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Για την Banes, ακόμα και η πιο πειραματική χορογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 1960 πραγματοποιήθηκε κάτω από την ιδεολογία της δημοκρατίας, επανακαθορίζοντας τη συγκεκριμένη ιδεολογία της αμερικανικής ταυτότητας. Αργότερα, αυτή η σημειωτική σχέση του χορού με το σύγχρονο έθνος-κράτος συνδέθηκε με τις μετα-αποικιακές ταυτότητες σε διεθνείς καταστάσεις.¹⁶

Ωστόσο, καθώς το θέατρο και ο χορός συνδέθηκαν με την πολιτική, πολλές κινήσεις όπως οι αντιπολεμικές, εκείνες που αφορούσαν τα δικαιώματα των μαύρων ή των φοιτητών, των γυναικών και των ομοφυλοφίλων, κατέστησαν τις τέχνες αυτές βήμα για τους αγώνες τους. Στη συνέχεια, χορευτές/χορογράφοι, όπως η Yvonne Rainer (Υβόν Ράινερ, 1934–), η Trisha Brown (Τρίσα Μπράουν, 1936-2017), ο Douglas Dunn (Ντάγκλας Νταν, 1942–), ο David Gordon (Ντέιβιντ Γκόρντον, 1936–), ο Steve Paxton (Στηβ Πάξτον, 1939–) κ.ά. που συμμετείχαν στην κίνηση Judson Dance Theatre,¹⁷ δημι-

16. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers Post Modern Dance*, Houghton Company Boston, U.S.A., 1980-της ίδιας, *Democracy's Body Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Duke University Press Durham / London, U.S.A., 1993, σ. 71.

17. Η Judson Dance Theater ήταν μια ομάδα χορού η οποία έκανε παραστάσεις στην εκκλησία Judson Memorial στο Greenwich Village, στο Μανχάταν στη Νέα Υόρκη το 1962 και το 1964. Οι παραστάσεις

ούργησαν μια άλλη συλλογική ομάδα με την επωνυμία Grandunion (1970-1976), όπου χρησιμοποιήθηκε η καθημερινή κίνηση ως χορός και δόθηκαν παραστάσεις βασισμένες στον αυτοσχεδιασμό, τη χρήση του λόγου και των αντικειμένων.¹⁸

Η ευαισθητοποίηση των ανθρώπων του χορού σε σχέση με την πολιτική συνεχίζεται στην Αμερική, σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Το 1981 δημιουργήθηκε η οργάνωση Dancers for Disarmament (χορευτές για τον αφοπλισμό), που εξέφραζε αντιπυρηνικές ανησυχίες συμμετέχοντας σε μεγάλες πορείες διαμαρτυρίας στη Νέα Υόρκη. Στη συνέχεια, το 1982, οκτώ χορευτές και ομάδες, έδωσαν παραστάσεις στο Πανεπιστήμιο Columbia, παρουσιάζοντας και φιλμ χορού, στο ίδιο πλαίσιο, Dancers for Disarmament. Ο David Alan Harris (Ντέιβιντ Άλαν Χάρις) ήταν ένας από τους ακτιβιστές/οργανωτές αυτής της κίνησης.¹⁹

Τη δεκαετία του 1980, με την εμφάνιση του AIDS, οι χορευτές ευαισθητοποιούνται και κάνουν παραστάσεις με σκοπό την ενημέρωση, τη στήριξη των ατόμων που είχαν προσβληθεί, οι οποίοι στην αρχή ήταν ως επί το πλείστον ομοφυλόφιλοι. Δημιουργήθηκε η οργάνωση ACTUP, μέσω της οποίας οργανώνονταν διάφορες εκδηλώσεις, διαδηλώσεις και παραστάσεις. Ο Tim Miller (Τιμ Μίλλερ, 1958–) ήταν ένας ακτιβιστής ο οποίος συμμετείχε σε διάφορες καμπάνιες για το AIDS και ήταν από τους πρώτους που έκανε παράσταση την προσωπική του ζωή ως ομοφυλόφιλου. Παρουσίασε χορογραφίες με τίτλους όπως *Postwar* (1982), *Democracy n America* (1984), *Cost of Living* (1983) κ.ά. Η πολιτική ανυπακοή που επιδείκνυε είχε ως αποτέλεσμα τη σύλληψή του πολλές φορές.²⁰

Σύμφωνα με τον Franko, ο χορός περιέχει την ιδεολογία, γεγονός που έχει αναπόφευκτα πολιτικές συνέπειες. Οι ιδεολογίες είναι τα πειστικά κιναισθητικά και οπτικά μέσα με τα οποία οι ατομικές ταυτότητες δημιουργούν συλλογικές. Ο χορός μπορεί να είναι μόνο ανατρεπτικός, γράφει η Janet Wolff,²¹ όταν αμφισβητεί και εκθέτει την κατασκευή του σώματος στον πολιτισμό. Στο πλαίσιο αυτό, η Pina Bausch (Πίνα Μπάους, 1940-2009) ασχολείται με το έμφυλο σώμα και χορογραφεί την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, αναδιατυπώνοντας τη μάχη των δύο φύλων πολύ σαφέστερα από ό,τι η πρωτότυπη χορογραφία του Vaslav Nijinsky (Βασλάβ Νιζίνσκι, 1889-1950). Όταν ο Matthew Bourne (Μάθιου Μπουρνέ, 1960–) χορογράφησε τη *Λίμνη των Κύκνων* για ένα corps de ballet των αρσενικών κύκνων, ο τρόπος με τον οποίο ο χορός μπορεί να εκπροσωπεί τον σεξουαλικό προσανατολισμό παίρνει μια νέα διάσταση. Σε αυτές και άλλες παρόμοιες περιπτώσεις, η ύπαρξη ενός έργου από το παρελθόν λειτουργεί ως ένα έργο του οποίου όμως οι υπάρχουσες τυχόν ιδεολογικοπολιτικές προεκτάσεις δεν μπόρεσαν να εκφραστούν στο πρωτότυπο.

αυτές ήταν αποτέλεσμα μιας σειράς μαθημάτων σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού που δίδαξε ο Robert Ellis Dunn.

18. Margaret Hupp Ramsay, *The Grand Union (1970-1976). An Improvisational Performance Group*, Peter Lang Publishing, New York, 1991.

19. (Ανυπόγραφο), «Dancers for disarmament», *New York Times*, 9-5-1982.

20. Tim Miller, *Shirts and Skin*, Alyson Publications, Los Angeles, 1997· του ίδιου, *Body Blows*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002.

21. Janet Wolff, «Reinstating corporeality: feminism and body politics», Jane C. Desmond (επιμ.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham, 1997, σ. 81-99.

Οι καλλιτέχνες του χορού συνέχισαν να δημιουργούν χορογραφίες με θέματα πολιτικά, όπως το Ολοκαύτωμα των Εβραίων κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και ο πρώτος πυρηνικός βομβαρδισμός στη Χιροσίμα και στο Ναγκασάκι (1945). Ακόμη έγιναν χορογραφίες για το Απαρτχάιντ στην Αφρική, για τον πόλεμο στην πρώην Γιουγκοσλαβία (1991-1999), καθώς και για τον πόλεμο του Ιράκ (2003).

Στη χώρα μας, αρχές του 20ού αιώνα, το γυναικείο σώμα αποτέλεσε τον φορέα της «ελληνικότητας». Η αναβίωση, τυποποίηση και διάδοση των ελληνικών παραδοσιακών χορών ως επιζώντων καταλοίπων των αρχαίων χορών ήταν μία από τις σημαντικές δραστηριότητες του Λυκείου Ελληνίδων, που είχε ιδρυθεί το 1911. Μέσω των παραδοσιακών χορών θα επιχειρείτο η αναζήτηση της «ελληνικότητας» στις γυναίκες και, κατ' αυτόν τον τρόπο, η έννοια της παράδοσης, το φύλο, ο εθνικισμός θα συνδέονταν και με την κοινωνική τάξη.

Σε αυτό το όραμα της ελληνικότητας βασίστηκε και η Κούλα Πράτσικα (1899-1984), η οποία, επιστρέφοντας από την Αυστρία όπου σπούδασε τη μέθοδο Émile Jaques Dalcroze (Ζακ Νταλκρόζ, 1865-1950), ιδρύει σχολή, όπου μελετά ένα είδος χορού που συνδέεται με την ελληνική ταυτότητα. Σκοπός της ήταν να δημιουργήσει μία «ελληνοπρεπή» όρχηση που να εμψυχωθεί από το αρχαίο πνεύμα. Με όχημα τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, δούλεψε για να εδραιώσει τον μοντέρνο χορό στη χώρα μας.²²

Όπως στη Γερμανία, ο χορός χρησιμοποιείται από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου και όχι μόνο. Η ίδια η Πράτσικα δεν θεωρεί ότι αυτό είναι επιλήψιμο, αντίθετα θεωρεί ότι χρησιμοποιεί την εξουσία γενικότερα για να πετύχει τον σκοπό της, την προώθηση του χορού στη χώρα. Έτσι συμμετέχει στις γιορτές του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου το 1937-1940 και στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1936 στο Βερολίνο. Στη συνέχεια συνεργάζεται πάντα με την εξουσία, έως και το δικτατορικό καθεστώς του 1967. Άλλωστε, από την εμφάνισή της στα Δελφικά, η Πράτσικα διατήρησε στενές σχέσεις με την τότε αστική τάξη καθώς και με όσους είχαν κάθε φορά την εξουσία και αυτή την τακτική ακολούθησε μέχρι το τέλος.

Στην Ελλάδα ο χορός συνδέεται για πρώτη φορά με την Αριστερά κατά τη Μεταπολίτευση. Το 1976 η ομάδα Λαϊκό Εργαστήριο Χορού συμμετείχε στο Β' Φεστιβάλ Κ.Ν.Ε. - ΟΔΗΓΗΤΗ (19-21 Σεπτεμβρίου στο γήπεδο του Ζωγράφου). Παρουσίασε το *Καπνισμένο τσουκάλι* σε στίχους του Γιάννη Ρίτσου, μελοποιημένο από τον Χρήστο Λεοντή και χορογραφημένο από τη Χάρι Ανταχοπούλου.²³

Από τη δεκαετία του 1990 έως σήμερα, ομάδες χορού κάνουν παραστάσεις με πολιτικά και κοινωνικά θέματα, ιδιαίτερα σε χώρους ιστορικής μνήμης καθώς και σε εγκαταλελειμμένους χώρους, όπως εργατικές πολυκατοικίες, εργοστάσια· ενίοτε σε παραστάσεις των ομάδων χορού και θεάτρου συμμετέχουν και μετανάστες. Κατά τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 2008 (δολοφονία του Γρηγορόπουλου), έγινε κατάληψη της Λυρικής Σκηνής, η οποία σημειωτέον είχε ιδρυθεί ως τμήμα του Εθνικού Θεάτρου το 1939 από τον Μεταξά, που έλεγε: «Θέλουμε να κάμωμεν πολιτισμόν Ελληνικόν», διακηρύσσοντας τη δημιουργία του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού.

22. Βάσω Μπαρμπούση, *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20όν αιώνα, Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία – Πράξη – Αισθητική*, Gutenberg, Αθήνα, 2014.

23. (Ανυπόγραφο), «Θέατρο από το λαό στην υπηρεσία του λαού», *Ριζοσπάστης*, 9-1976, χ.σ.

Κάθε εξουσία χρειάζεται την τέχνη και τη χρησιμοποιεί για να εδραιωθεί. Η πολιτική είναι τόσο στενά και ουσιαστικά συνδεδεμένη με τον χορό στον πραγματικό κόσμο, όπως ο χορός είναι συνδεδεμένος με την τελετουργία στην Ανθρωπολογία. Ο χορός έχει αποδομητική δύναμη στην κοινωνία γιατί ο τρόπος με τον οποίο αλλάζει τον δημόσιο χώρο, καταλαμβάνοντάς τον, είναι γεμάτος από πολιτικά μηνύματα. Ο χορός μπορεί να ασκήσει ιδεολογική δύναμη χωρίς συμβολισμούς. Ο Thoinot Arbeau (Τουανώ Αρμπώ, 1520-1595) ονόμαζε τον χορό «μια βουβή ρητορική».²⁴

Τέλος, ο χορός είναι και θα εξακολουθήσει να είναι μια δυναμική πολιτική πράξη, καθώς η επίδρασή του μπορεί να επιφέρει αλλαγή στον κόσμο, η δράση του μπορεί να επηρεάσει την πολιτική, ασκώντας τεράστια επίδραση στη σκέψη μας και σε όλη την ανθρωπότητα.

24. Franko, «Dance and the political».

Δημοκρατία, λαός και εξουσία στο έργο του Γιώργου Σκούρτη

Το θεατρικό έργο του Γιώργου Σκούρτη στην πορεία των δεκαετιών από την εποχή της δικτατορίας και μετά αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς στο νεοελληνικό θέατρο. Τα περισσότερα έργα του έχουν παιχτεί στο θέατρο, αρχής γενομένης από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης κατά τη δεκαετία του 1970.

Το έργο του έχει μια καιρία και επίκαιρη κοινωνικοπολιτική διάσταση. Οι σχετικοί προβληματισμοί είναι διάχυτοι σε έργα του που είτε έχουν ένα ρεαλιστικό περιεχόμενο, είτε καταφεύγουν στον μύθο, τον θρύλο, το παραμύθι, την ιστορία, είτε αξιοποιούν τον Καραγκιόζη.

Οι προβληματισμοί των ηρώων ή όπως προκύπτουν μέσω των δραματικών καταστάσεων δίνουν έμφαση σε καιρίες έννοιες, όπως ο λαός, η δημοκρατία και η εξουσία. Το ενδιαφέρον για την πολιτικοκοινωνική ζωή, τους θεσμούς, τις μορφές πολιτεύματος, και τις πολιτικές εκτροπές είναι εξίσου έντονο.

Η έννοια του λαού είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εξουσία και τη δημοκρατία. Ο λαός εκφράζεται με διάφορους τρόπους. Παρατηρούμε ότι υπάρχουν οι δυναμικοί εκπρόσωποι του λαού, δηλαδή της μάζας του απλού, ανώνυμου και συνήθως φτωχού πλήθους, και διάφορων πτυχών του λαϊκού ήθους, όπως ο Καραγκιόζης και ο Μπερτόλδος, που είναι ο εξελληνισμένος κατά την εκδοχή του Σκούρτη ήρωας της σάτιρας του Giulio Cesare dalla Croce *Πανουργία υψηλοτάτα του Μπερτόλδου* (1606), στα έργα *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης* (1973), *Ο Καραγκιόζης... καραγκιόζης* (8 θεατρικά κομμάτια, 1983) και στο μονόπρακτο *Κομμέντια ή Οι πανουργίες του Μπερτόλδου*, που ανήκει στα *11 μονόπρακτα* (1980).¹

Η εκπροσώπηση αυτή βέβαια είναι άτυπη, ειδικότερα σε σχέση με τον Καραγκιόζη, καθώς είναι το ήθος και η συμπεριφορά του ήρωα και η σχέση του με την παράδοση του Θεάτρου Σκιών που σηματοδοτεί αυτή την εκπροσώπηση, κυρίως στο έργο *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, ενώ το δεύτερο σχετικό με τον Καραγκιόζη έργο, μια συλλογή μικρών αυτόνομων έργων με κεντρικό πρόσωπο τον ήρωα, παρουσιάζει ισχυρές ανανεωτικές τάσεις ως προς την παράδοση του θεάτρου σκιών. Στο έργο αυτό μορφές του λαϊκού ήθους παρουσιάζουν και οι άλλες γνωστές φιγούρες του Θεάτρου Σκιών. Με τις μορφές όμως του Καραγκιόζη και του Μπερτόλδου ο λαός κυρίως βρίσκεται απένα-

1. Το ζήτημα της αντιπροσώπευσης του Νεοέλληνα και της νεοελληνικής ζωής από τον Καραγκιόζη είναι περίπλοκο· βλ. Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, 3η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 375-399.

ντι από την εξουσία και προσπαθεί να διαχειριστεί την υποταγή του σ' αυτήν και έτσι το λαϊκό ήθος εκφράζει αυτή τη βασιική του διάσταση.² Δεν είναι τυχαία η επιλογή των δύο αυτών μορφών και σχετικών παραδόσεων. Η συγγένειά τους είναι διαπιστωμένη.³ Μια ανατολική παράδοση (του Θεάτρου Σκιών) συναντά μια δυτική αναγνωστική (αυτή του Μπερτόλδο). Και οι δύο γίνονται με διαφορετικούς τρόπους ελληνικές αποκτώντας έναν δημοφιλή χαρακτήρα, ενώ, κατά τους δύο τελευταίους αιώνες (Ο Καραγκιόζης κυρίως κατά τον 20ό και ο Μπερτόλδος κατά τον 19ο), βρίσκονται στο όριο λαϊκού και λόγιου πολιτισμού. Πρόκειται για ένα λαϊκό θέαμα, από τη μια μεριά, και ένα λαϊκό ανάγνωσμα, από την άλλη, με θεατρικές αρετές, όπου τονίζεται η ουσία του θεάτρου,⁴ τα οποία αποκτούν μια αναγνώριση από τον κόσμο των λογίων, λειτουργώντας ενίοτε και ως μια πηγή έμπνευσης γι' αυτούς.⁵ Όπως η Ελλάδα λειτουργεί ως σταυροδρόμι πολιτισμών, έτσι και η δραματουργία λειτουργεί ως χωνευτήρι πολιτισμικών στοιχείων.

Η έννοια του λαού είναι πολυσήμαντη, ενώ στο έργο *Ο Καραγκιόζης... καραγκιόζης* υπάρχουν αναφορές και στη δημοκρατία και σε άλλες έννοιες. Το ζήτημα της πολιτικής εξουσίας είναι καθοριστικό.

Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης δήμαρχος* ένας από τους ήρωες ονομάζεται Δήμος,⁶ ενώ ο Καραγκιόζης, ως δήμαρχος, αναφέρει στην αίθουσα συνεδριάσεων του Δημαρχείου στους παρευρισκόμενους:

Αφού, ρε σεις, διοικώ εγώ, είναι σαν να διοικεί ο λαός μου.⁷

Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης στο ραντεβού με την ιστορία* υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ Καραγκιόζη - Χατζηαβάτη - Σταύρακα, μέρος του οποίου είναι το εξής:

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: [...] Θ' αφήσω, ρε, εγώ το λαό μου να γλείφει το κόκαλο κι εγώ να γλείφω ξυλαράκια (οδοντογλυφίδα).

ΧΑΤΖΗΑΒΑΤΗΣ: [...] Ποιος λαός σου, βρε κουτορνίθι! Ο λαός σου απόκτησε ψυγείο και ινστιτούτα καλλονής και διαίτης.

ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ: Για ποιο λαουτζίκο μας μιλάς, ρε κορόιδο; Ο λαουτζίκος, ρε, χορεύει ντίσκο και πίνει ούισκι με παγάκια, γκέγκε; [...]

ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ: Που ζει, ρε, η φιγούρα, που ζει!.. Εδώ η κυρα-αποτέτεια κάνει σουλάτσο γιωταχί κι ο λιγουροκάμπουρος μιλάει για το λαουτζίκο. (σ. 24)

2. Ως προς τον Μπερτόλδο, βλ. Άλκης Αγγέλου (επιμ.), «Εισαγωγή», *Giulio Cesare Dalla Croce, Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, Ερμής, Αθήνα, 1988, σ. 18*-19*, 26*-27*. Σωτηρία Σταυρακοπούλου, «Η επιβίωση του Μπερτόλδου στο μεταπολεμικό θέατρο: Γ. Σκούρτης, *Κομμέντια ή οι πανουργίες του Μπερτόλδου*», *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας. Πρακτικά Γ' Επιστημονικής Συνάντησης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 3-6 Οκτωβρίου 2002)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 503-514.

3. Βλ. Αγγέλου, «Εισαγωγή», σ. 22*, 192*. Κιουροτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 200, 292.

4. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Λαϊκά ανάγνωσματα και θεατρικότητα. Η περίπτωση του Μπερτόλδου», *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2005, σ. 201-202.

5. Ως προς τη σύγκλιση αυτή για τον Μπερτόλδο, βλ. Αγγέλου, «Εισαγωγή», σ. 20*, 27*-31*.

6. Η παρουσία του έχει αριστοφανικές καταβολές, αλλά και καταβολές από την ελληνική δραματουργία και την επιθεώρηση του 19ου αιώνα.

7. Γ. Σκούρτης, *Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ... Καραγκιόζης*, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σ. 62.

Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης σοσιαλιστής* οι διάφοροι ήρωες του Θεάτρου Σκιών μιλούν για τον σοσιαλισμό, εκφράζοντας ουσιαστικά τον ίδιο τον λαό στο σύνολό του και την αντίληψή του για το ζήτημα. Ο μόνος αρνητικός είναι ο Μπαρμπαγιώργος, εκφραστής του ανυπόταχτου ελληνικού πνεύματος.⁸ Ο Σταύρακας αναφέρεται στον *λαουτζίκο* (σ. 175) και στα οφέλη που έχει από τον σοσιαλισμό, ενώ ο Καραγκιόζης *ντυμένος σε καταπράσινο κουστούμι στενό* (σ. 180) καταλήγει ως απάντηση στη φωνή που αναφέρεται στον ρόλο του νικητή λαού που *αλλάζει την ιστορία λέγοντας*:

Ρε συ... εμένα, ρε, ο λαός μου είναι η γυναίκα μου κι ο γιος μου, ρε... Πώς μπορώ, ρε, εγώ ν' αλλάξω και ν' αφήσω το λαό μου στα ίδια τα παλιά, ε;... (Μοιράζει το κουστούμι του). [...] (σ. 183)

Τα παραπάνω στοιχεία συνηγορούν αφενός στην κατάργηση της έννοιας του λαού που στηρίζεται στις παραδοσιακές αξίες (π.χ. αλληλεγγύη, συντροφικότητα, γενναιοδωρία) και αφετέρου στη διάσπαση του λαού και στην κατάργηση της όποιας ενότητάς του. Ο λαός αναφέρεται και ως *λαουτζίκος*, άλλοτε υποτιμητικά και άλλοτε όχι. Το ουσιώδες είναι ότι όλοι μιλούν ερήμην του λαού. Ο λαός άλλοτε θεωρείται ως μια πολιτική οντότητα, με παθητικά όμως χαρακτηριστικά, παρά τα λεγόμενα του Σταύρακα περί του αντιθέτου, και άλλοτε κρίνεται στο επίπεδο των ηθών αναφερόμενος συχνά ως *λαουτζίκος*. Η έννοια του λαού στη βάση αυτή αναιρείται ή και διακωμωδείται, αφού τον αποτελούν μεμονωμένες οντότητες καταναλωτικών ανθρώπων.

Η ταύτιση του Καραγκιόζη άλλοτε με τον λαό του και άλλοτε με την οικογένειά του ερμηνεύεται με διαφορετικούς τρόπους. Στην πρώτη περίπτωση μιλά ο Καραγκιόζης ως πολιτικός. Εκφράζει την προσωποπαγή και ατομοκεντρική εξουσία που μιλά για λογαριασμό του λαού ερήμην του. Στη δεύτερη περίπτωση εκφράζει την κυρίαρχη στάση του Νεοέλληνα. Ο «άγριος» ατομικισμός του αγροτικού κόσμου μετατρέπεται στον αστικό οικογενειοκρατικό ατομικισμό του Καραγκιόζη, αυτόν της πυρηνικής οικογένειας, που προβάλλεται ως η «νέα» ιδεολογία. Η παραπάνω στάση του Καραγκιόζη πιστοποιεί τις αντιφάσεις της νεοελληνικής ζωής. Θέλει να είναι ο εαυτός του, ο *κανένας* και όχι ο *καθέννας* (σ. 172-173), πέρα από την αλλοτρίωση της πολιτικής κοινωνίας των κομματικών ανθρώπων που επιτάσσει την αλλαγή ως κεντρική έννοια, αλλά συγχρόνως αδυνατεί να ανταποκριθεί στις καταναλωτικές απαιτήσεις της γυναίκας του που θα αναπαράγονται για πάντα. Αλλαγή γι' αυτόν είναι η συντήρηση της υπάρχουσας κατάστασης της μιζέριας και της μεμφιμοιρίας, αφού το νέο υποχωρεί μπροστά στις απαιτήσεις του παλιού, της μη αλλαγής, παρότι θα επιθυμούσε την αλλαγή, όπως ο ίδιος *δονκιχωτικά* διακηρύσσει. Ο τεμαχισμός του πράσινου κουστουμιού επιβεβαιώνει ότι το ζήτημα της επιβίωσης είναι το κυρίαρχο για κάθε οικογένεια, πέρα όμως από δύο κυρίαρχες στάσεις του λαϊκού ανθρώπου στις οποίες συχνά υποκύπτει και ο Καραγκιόζης: την πολιτική «προστασία» και την προσωπική πονηριά και ευελιξία.⁹

Πέρα από τις μορφές του Καραγκιόζη και του Μπερτόλδου, ο λαός, μέσα από διάφορους λαϊκούς ήρωες, στο έργο του Σκούρτη εμφανίζεται συνήθως όχι ενιαίος, αλλά διχασμένος ή εκπροσωπώντας διάφορες τάσεις. Οι εκφράσεις των ηρώων γι' αυτόν

8. Βλ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 381.

9. Ο.π., σ. 388-389, 393.

ορισμένες φορές μάλιστα υποδεικνύουν όχι μόνο ότι δεν λειτουργεί ως ένα ενιαίο σώμα, αλλά και ότι λειτουργεί ως μια άμορφη και άβουλη μάζα, η οποία έχει τον χαρακτήρα της διαμορφούμενης και καθοδηγούμενης κοινής γνώμης.¹⁰ Στη σκηνή εμφανίζεται ο λαός της Ρώμης στην *Κωμωδία του βασιλιά Ιουγούρθα*, όπου άλλοτε αναφέρεται ως πλέμπα, άλλοτε ως λαός, άλλοτε ως πλήθος και άλλοτε ως όχλος, που όμως παραμένει, παρά την παθητικότητά του, πάντα απειλητικός για την εξουσία, στοιχείο που οπωσδήποτε παραπέμπει στη σημερινή εποχή. Η χρήση των όρων αυτών παραπέμπει στην έννοια του κυρίαρχου λαού (στην κοινοβουλευτική δημοκρατία), ο οποίος όμως δεν ασκεί την όποια κυριαρχία ή εξουσία του και έτσι, στην καλύτερη περίπτωση, παραμένει στο επίπεδο του πλήθους.¹¹ Ο λαός, μέσω των εκπροσώπων του, εμφανίζεται είτε ως εργαζόμενος είτε ως πολιτικοποιημένος ή κομματικοποιημένος ή γενικότερα λειτουργεί μέσω της σκηνικής παρουσίας απλών ανθρώπων. Υπάρχουν ομάδες-κατηγορίες του λαού που άλλοτε δρουν οργανωμένα απέναντι στη βία ή γενικότερα στο πρόσωπο της εξουσίας ή της καθεστηκυίας τάξης (π.χ. στην *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*) ή έχουν διάθεση να το κάνουν (στους *Μουσικούς*, έργο που λειτουργεί ως κοινωνική αλληγορία της δράσης ενός αναδυόμενου λαϊκού κινήματος κατά τη διάρκεια της δικτατορίας) και άλλοτε όχι. Επιπλέον, με βάση τη δράση συγκεκριμένων ηρώων που εκπροσωπούν ευρύτερες ομάδες, δεν είναι εύκολο να συνεργαστούν μεταξύ τους, καθώς και με συγκεκριμένες κατηγορίες πληθυσμού που εκ των πραγμάτων βρίσκονται κοντά στον εργαζόμενο λαό (για παράδειγμα οι εργάτες με την πολύμορφη και κοινωνικά εξαρτημένη κατηγορία των φοιτητών, όπως συνάγεται από την *Πάλη*, που ανήκει στα *Κομμάτια και θρύψαλα*).¹²

Η μεμονωμένη αντίσταση ανθρώπων του λαού στην εξουσία είναι υπαρκτή, αλλά κάποτε αγγίζει τα όρια της γελοιότητας, καθώς στο μονόπρακτο *Η υποταγή*, που ανήκει στα 11 μονόπρακτα, το θάρρος του ήρωα, που μονολογεί, εναλλάσσεται με τη λιποψυχία ή τα αποτελέσματα της αντίστασης στην εξουσία (της δικτατορίας) είναι πενιχρά, χωρίς εκπρόσωποι της καν να εμφανιστούν. Οι λόγοι της ασταθούς και πολυποικιλής αυτής στάσης είναι πολλοί: οι ατομικές στρατηγικές, τα διαφορετικά συμφέροντα, η παθητικότητα, τα ζητήματα συνείδησης, οι τάσεις προσωπικής προβολής και εξουσίας, η καταναλωτική νοοτροπία, η διάβρωση των ανθρώπων του λαού από τα κόμματα, η επιρροή συντηρητικών αντιλήψεων, ο μικροαστισμός γενικότερα (π.χ. στα έργα *Η πάλη*¹³ και *Ο απεργοσπάστης* στο *Κομμάτια και θρύψαλα*, καθώς και *Γιατί ψηφίζω*

10. Γιώργος Σκούρτης, *Θηλιά*, σε 8 ανέκδοτα θεατρικά έργα (*Ο φίλος*, *Οι απαλές νύχτες της Διδός Μνημοσύνης*, *Η ζούγκλα*, *Ο βρωμιάρης*, *Τα αδέλφια*, *Μπουλβάρ 1* *Μπουλβάρ 2*, *Σοκ*, *Θηλιά*), Κέδρος, Αθήνα, 2006, σ. 363. Βλ. και το έργο *Εφιάλτες* (1999).

11. Βλ. Αντώνης Μανιτάκης, «Πλήθος - Δήμος - Λαός, τρία πλάσματα αναγκαία της αρχαίας, της σύγχρονης και της ευρωπαϊκής δημοκρατίας», Λαοκρατής Βάσσης (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στην Ελλάδα του 21ου αιώνα*, Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού Εντελέχεια, Εκπαιδευτήρια Γείτονα, Ταξιδευτής, χ.χ., σ. 89-90.

12. Βλ. Δημήτρης Σάρλης, *Η εργατική τάξη και ο ρόλος της στη σημερινή ελληνική κοινωνία*, 5η έκδοση, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1986, σ. 46-47, 58-60.

13. Στο μονόπρακτο αυτό τίθενται ή υποδηλώνονται επιπλέον ζητήματα και απόψεις ως προς την ταξική-κοινωνική αντιπαράθεση, όπως η αντίθεση χειρωνακτικής και μη χειρωνακτικής εργασίας, η επίφαση επαναστατικότητας των μικροαστών, η χειραγώγηση των λαϊκών μαζών από τους οικονομικά ισχυρούς,

δεξιά [ή Το παράπονο μιας απλής γυναίκας του λαού] από τα 11 μονόπρακτα). Ο μικροαστισμός είναι άλλωστε μια κύρια αιτία που η έννοια του λαού, σύμφωνα με τη λογική της άρχουσας τάξης, αμφισβητείται ή αναιρείται και μπορεί να αντικατασταθεί από τις ευχειραγωγώγες μάζες,¹⁴ όπως ισχυρίζεται ο κεφαλαιοκράτης πατέρας στο μονόπρακτο *Η πάλη*,¹⁵ ο οποίος όμως τις υπολογίζει ως δύναμη που μπορεί κάποτε, με ευνοϊκές συνθήκες, να γίνει απειλητική για το κατεστημένο.

Η έννοια της δημοκρατίας αξιοποιείται ιδιαίτερα στα έργα του Σκούρτη. Στο μονόπρακτο *Ο Καραγκιόζης σοσιαλιστής* παρατηρείται μια σύγχυση εννοιών από τον τρόπο που οι ήρωες αντιλαμβάνονται τον σοσιαλισμό. Ο σοσιαλισμός συγχέεται με τη δημοκρατία και την ελευθερία. Ουσιαστικά εν ονόματι του σοσιαλισμού εκφράζονται από τον δάσκαλο (του σοσιαλισμού) οι αξίες του δυτικού φιλελεύθερου αστισμού, η επίσημη ιδεολογία της ευρωπαϊκής κοινωνίας.¹⁶ Η δημοκρατία συνδέεται με την ελευθερία, σύμφωνα με τα λόγια του αφεντικού στην *Απεργία*. Η ελευθερία όμως που αυτός επαγγέλλεται είναι ένα νεκρό γράμμα, αφού κυριαρχεί η εξαρτημένη εργασία και όχι η κοινωνική ελευθερία, η οποία κινείται αόριστα στον χώρο του δικαιώματος.¹⁷ Το χάσμα ανάμεσα στην ατομική και την κοινωνική ελευθερία είναι τεράστιο. Η επίσημη δημοκρατία και οι διαδικασίες της είναι η «δημοκρατία» των ισχυρών, σύμφωνα με τον Σκούρτη, ενώ η πραγματική δημοκρατία μπορεί να λειτουργήσει εκεί που υπάρχουν πυρήνες δημοκρατίας, για παράδειγμα ανάμεσα στους εργάτες οι οποίοι μπορούν να χειραφετηθούν από τις διάφορες εξουσίες και δεσμεύσεις.

Η σύμπλευση των ίδιων και άλλων συμπληρωματικών ιδεών και εννοιών (π.χ. «ειρήνη»), που αποτελούν κενό γράμμα, υπάρχει και στους *Εφιάλτες*, όπου χρησιμοποιείται από έναν πολιτικό ο όρος «μολυσμένη δημοκρατία».¹⁸ Η φράση αυτή αντιστοιχεί στην εικόνα φθοράς ενός «ετοιμοθάνατου» πολιτισμού και συνοδεύεται από την αυτοειρωνική αναφορά του στη διάψευση από τη διαφωτιστική έννοια της προόδου. Ο επικείμενος αφανισμός της ανθρωπότητας, όπως γίνεται αντιληπτός από διάφορους ήρωες, κινείται στο επίπεδο της υπενθύμισης μιας πραγματικής απειλής αλλά αποτελεί και έναν έμμεσο ειρωνικό σχολιασμό για τις τελεολογικές θεωρίες που εμφανίστηκαν και προς το τέλος του 20ού αιώνα περί του τέλους της ιστορίας και της ανθρωπότητας.

Στην εποχή της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας ο όρος «δημοκρατία» δεν ανταποκρίνεται στο περιεχόμενό του. Τα αντιδημοκρατικά χαρακτηριστικά των κοινωνιών

η εργατική υπεραξία, το κριτήριο της πραγματικής οικονομικής θέσης και του τρόπου ζωής για την ταξική συνείδηση. Βλ. *ό.π.*, σ. 50-51. Νίκος Α. Πουλιαντζάς, *Οι κοινωνικές τάξεις στον σύγχρονο καπιταλισμό* (μετ. Ν. Μηλιόπουλος, επιμ. Γιάννης Κρητικός), Θεμέλιο, Αθήνα, 1990 (π.χ. σ. 196, 320, 358, 364, 377). Βασίλης Ι. Φίλιας, *Δεκατέσσερα Δοκίμια Κοινωνιολογίας*, Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1991, σ. 48-49, 51, 53, 57, 61-63.

14. Γιώργος Σκούρτης, *Η πάλη*, στα *Κομμάτια και θρούψαλα*, 7η έκδοση, Κέδρος, 1976, σ. 110.

15. Βλ. Φίλιας, *Δεκατέσσερα δοκίμια κοινωνιολογίας*, σ. 49, 62-63.

16. Βλ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 391-392.

17. Βλ. Γιώργος Κοντογιώργης, «“Αρχαία” δημοκρατία και νεωτερικός κόσμος. Από την έμπνευση στην απόρριψη», Εμμ. Μπεχράκης – Χρ. Χαραλαμπίδης (επιμ.), «Οι δημοκρατικές αρχές των κλασικών χρόνων στους σύγχρονους πολιτικούς θεσμούς», 4ο Διεθνές Συνέδριο (Ζάππειο Μέγαρο, 26-28 Ιουνίου 2008), Κερπίνης, Αθήνα, 2010, σ. 116-117.

18. Γιώργος Σκούρτης, *Εφιάλτες*. Θεατρικό έργο σε οκτώ σκηνές, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 93.

υπερισχύουν. Η υποτιθέμενη δημοκρατία στηρίζεται στη δύναμη και την κατάχρηση της εξουσίας, καθώς και στην ανισότητα. Η απογύμνωσή της πραγματοποιείται, για παράδειγμα, από τον σχιζοφρενή Αντωνίου στο μονόπρακτο *Κομμάτια*, που ανήκει στα *Κομμάτια και θρύψαλα*, ο οποίος μεταφέρει χαρακτηριστικά της δικτατορίας στη δημοκρατική περίοδο. Ιδιαίτερο βάρος πέφτει στον ίδιο τον πολίτη, ο οποίος όμως συχνά είναι άβουλος, ωφελιμιστής ή αγνοεί την αλήθεια και χειραγωγείται. Η πολιτική μοιρολατρία εναλλάσσεται με την κοινωνικοπολιτική ευελιξία, ενώ η έλλειψη υγιούς πολιτικοκοινωνικής συνείδησης κυριαρχεί. Στο επίπεδο της πολιτικής ελευθερίας διαπιστώνεται το χάσμα ανάμεσα στην κοινωνία και την πολιτική. Η αδυναμία συγκρότησης μιας κοινωνίας πολιτών φανερώνεται στην αδυναμία του πολίτη να πάρει ουσιαστικά μέρος στην πολιτική διαδικασία και τις εκλογές. Η αξία της συμμετοχής στις εκλογές γίνεται μια διαδικασία ρουτίνας του ανήμπορου ή αναποφάσιστου πολίτη, όπως εκφράζεται από τη γυναίκα στο μονόπρακτο *Γιατί ψηφίζω δεξιά*. Η φράση της είναι χαρακτηριστική:

[...] Αξίζει η δεξιά την ψήφο;... Και ποιος είπε πώς τ' αξίζει. Κι ο άντρας μου αυτό λέει: «Έτσι κι έτσι άχρηστη είναι, ρίχτηνε στους άχρηστους». Άδικο έχει;...¹⁹

Μπορεί η γνώμη αυτή να στρέφεται εναντίον της Δεξιάς, αφού σχεδόν μονοπωλιακά κυβερνούσε στην Ελλάδα για μεγάλο διάστημα, ουσιαστικά όμως στρέφεται εναντίον του εν γένει πολιτικού συστήματος, αλλά και της πολιτικής στάσης των πολιτών. Το έλλειμμα δημοκρατίας δεν τοποθετείται μόνο με ηθικούς όρους, αλλά και με όρους δυσλειτουργίας και αναποτελεσματικότητας του συστήματος. Στο σημείο αυτό απενεργοποιείται και γελοιοποιείται όχι μόνο το σύστημα διακυβέρνησης, η εκλογική διαδικασία, αλλά και η έννοια του δημοσίου συμφέροντος, που υποτίθεται ότι προάγεται από το κράτος και καταχρηστικά από άλλους φορείς.²⁰ Η καθολική αυτονομία του κοινωνικού και πολιτικού υποκειμένου είναι μια έννοια χωρίς αντίκρισμα, αφού το πολιτικό αδιέξοδο μεταφράζεται σε κοινωνικό και ατομικό αδιέξοδο. Η έννοια του νομικά μορφοποιημένου λαού, του συλλογικού υποκειμένου και προσώπου δεν μπορεί να λειτουργήσει ή να λειτουργήσει επωφελώς για το κοινωνικό σύνολο.²¹ Το κράτος συμπαρασύρει και την κοινωνία σε μια «θανατηφόρα» αδράνεια. Η έννοια της πολιτικής ελευθερίας είναι χωρίς νόημα. Ο Σκούρτης προβληματίζεται και για το νόημα της ψήφου στο ίδιο μονόπρακτο, αφού η γυναίκα λέει για την πεθερά της που ψήφισε Δεξιά παρότι ήταν φτωχή αγρότισσα:

[...] Αγράμματα κι άγνωμη κι αυτή, σαν και μένα. (σ. 236)

Η ισοδυναμία της ψήφου στην Εκκλησία του Δήμου, που αποτέλεσε ένα από τα σημεία κριτικής του Σωκράτη για την αθηναϊκή δημοκρατία, αποτελεί και σήμερα ένα σημείο

19. Του ίδιου, *Γιατί ψηφίζω δεξιά* [ή *Το παράπονο μιας απλής γυναίκας του λαού*], στα 11 μονόπρακτα, 3η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 1980, σ. 236.

20. Το δημοψήφισμα που διενεργείται στο εργοστάσιο στην Απεργία είναι ψευτοδημοκρατικό, ενώ το ίδιο το αφεντικό του δηλώνει ότι αισθάνεται ως η πραγματική κυβέρνηση που σχεδιάζει και πραγματώνει την πορεία της οικονομίας ... (του ίδιου, *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*, 4η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 1976, σ. 89).

21. Βλ. Μανιτάκης, «Πλήθος - Δήμος - Λαός, ...», σ. 97.

προβληματισμού που φανερώνεται στα λόγια της γυναίκας στο μονόπρακτο *Γιατί ψηφίζω δεξιά*, χωρίς όμως να σχολιαστεί άμεσα και να επεκταθεί ως προς το νόημά της από την ηρωίδα. Το γεγονός ότι ο συγγραφέας έγραψε και τη *Δίκη του Σωκράτη*, δηλώνοντας μάλιστα ότι χρησιμοποίησε αποκλειστικά αρχαίες πηγές για να συντάξει το έργο, δεν είναι χωρίς σημασία. Προφανώς η επιδίωξή του είναι, από τη μια μεριά, η επικαιροποίηση των δημοκρατικών αρχών της αθηναϊκής δημοκρατίας, σε μια εποχή, τη σημερινή, κατά την οποία βάλεται και κλονίζεται η δημοκρατία, και από την άλλη, μέσα από την κριτική των απόψεων του Σωκράτη από τους αντιπάλους του, η επικαιροποίηση της ηθικής αυτονομίας και η ενίσχυση της ατομικής ελευθερίας, στοιχεία που επίσης δοκιμάζονται στη νεοτερικότητα και στη νεοτερική εκδοχή της δημοκρατίας.²² Δεν είναι τυχαία η επισήμανση της παντοδυναμίας του νόμου από τον Άνυτο στην κριτική του για τον Σωκράτη, που είναι μονομερής και απόλυτη:

Κι αν αφήσουμε τον Σωκράτη, αυτό το παράσιτο της πολιτείας, να περιφρονεί τους νόμους, να ειρωνεύεται τους θεούς μας και να σκάβει τον λάκκο στους θεσμούς της δημοκρατίας, τότε αδίκως θα 'χεις πολεμήσει την τυραννία, Θρασύβουλε.²³

Η κριτική του Σκούρτη έχει προφανώς στόχο να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα, έτσι ώστε η δημοκρατία να επανέλθει στις πηγές της και η κοινωνία και το άτομο να αναζωογονηθούν προς την κατεύθυνση μιας πραγματικής κοινωνίας πολιτών.

Η έννοια της εξουσίας, σε συνδυασμό με τις έννοιες της επιβολής και της βίας, είναι κεντρική στο έργο του συγγραφέα. Όντας πολυεπίπεδη, κινείται σε διαπροσωπικό, οικογενειακό, κοινωνικό και πολιτικό-κρατικό επίπεδο. Στο ενδοοικογενειακό επίπεδο, πέρα από τους *Εκτελεστές*, το *Θρίλερ του έρωτα*, τη *Θηλιά* (από την έκδοση των 8 ανέκδοτων θεατρικών έργων) και άλλα έργα, χαρακτηριστικό είναι το μονόπρακτο *Η πάλη*. Στο έργο αυτό η πάλη του κεφαλαιοκράτη (βιομήχανου) πατέρα με τον αριστερό φοιτητή γιο του είναι αδυσώπητη. Αναενώνεται η παράδοση της ενδοοικογενειακής σύγκρουσης με ιδεολογικό υπόβαθρο των εργατικών και κοινωνικών δραμάτων των αρχών του 20ού αιώνα και κυρίως του *Γήταυρου* του Ρήγα Γκόλφη.²⁴ Στον αγώνα λόγων μεταξύ τους η λεκτική βία ασκείται και από τις δύο πλευρές, φαίνεται όμως ότι, παρά την επιθετικότητα του γιου, η επιχειρηματολογία του πατέρα υπερिσχύει έναντι του γιου του. Ο εξουσιαστικός πατρικός λόγος που βασίζεται σε μια αίσθηση υπεροχής είναι σαφής.²⁵ Διατυπώνονται οι βασικές έννοιες και καταστάσεις της προβληματικής της σύγκρουσης εργατών - κεφαλαιοκρατών του 20ού κυρίως αιώνα, όπως για παράδειγμα ο ταξικός φόβος των κεφαλαιοκρατών για τους εργάτες.²⁶ Το βασικότερο επιχείρημα είναι η κοινωνική διχοστασία του γιου και η βασική ένταξή του στην πατρική οικογένεια από την οποία εξαρτάται οικονομικά. Η συμμετοχή του σε αριστερές οργανώσεις δεν

22. Βλ. Κοντογιώργης, «“Αρχαία” δημοκρατία και νεωτερικός κόσμος», σ. 121· James A. Colaiaco, *Σωκράτης εναντίον των Αθηνών. Η φιλοσοφία στο εδώλιο. Ιστορικό δοκίμιο* (μετ. Ειρ. Ραζή - Ι. Γαγλία - Στ. Μεταξά), Ενάλιος, Αθήνα, 2004, σ. 164-165, 188.

23. Γιώργος Σκούρτης, *Η δίκη του Σωκράτη Θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σ. 81.

24. Η αναφορά του γιου ότι το θηρίο θα ξυπνήσει (*Η πάλη*, σ. 107) θυμίζει το μυθολογικό τέρας Γήταυρος στο ομώνυμο έργο.

25. Βλ. Κοντογιώργης, «“Αρχαία” δημοκρατία και νεωτερικός κόσμος», σ. 124.

26. Βλ. Φίλιας, *Δεκατέσσερα Δοκίμια Κοινωνιολογίας*, σ. 53.

αποκρύπτει το γεγονός ότι είναι διαφορετικό πράγμα να συμπορεύεσαι με τους προλετάριους και διαφορετικό να είσαι προλετάριος. Ο προλετάριος υφίσταται άμεσα τις εκμεταλλευτικές σχέσεις, ενώ ο μη προλετάριος απλά συμπαρίσταται ή συναγωνίζεται. Είναι φυσιολογικό η πρωτοπορία να προκύπτει από τους διανοούμενους της εργατικής τάξης και όχι από άλλα στρώματα επαναστατικοποιημένων διανοουμένων, παρά τα λεγόμενα του πατέρα.²⁷ Ο γιος φαίνεται αρκετά ανώριμος ιδεολογικά και κοινωνικά. Εν τούτοις, έχει τη δύναμη να εγκαταλείψει την πατρική οικία προαναγγέλλοντας εξελίξεις.

Το διαπροσωπικό επίπεδο άσκησης εξουσίας συχνά παραπέμπει στο κοινωνικό. Για παράδειγμα, *Ο μύθος της κατσίκας*, που ανήκει στα 11 μονόπρακτα, λειτουργεί ως μια κοινωνική αλληγορία. Η σχέση αφεντικού - κατσίκας διερευνά και παρουσιάζει τις στρατηγικές της εξουσίας που οδηγούν στη διαιώνιση της κυριαρχίας της, μέσα από όλο και πιο ευέλικτες πρακτικές που στοχεύουν στη συγκατάνευση του εξουσιαζόμενου, στον οποίο όμως τίποτα το ουσιώδες δεν προσφέρεται.

Το κοινωνικό επίπεδο είναι ευρύ. Οι φορείς της εξουσίας λίγες φορές εμφανίζονται σε έργα με ρεαλιστική πλοκή (π.χ. το αφεντικό και οι εκπρόσωποί του στην *Απεργία*). Ένα βασικό ζητούμενο είναι πώς θα απογυμνωθούν τα επιχειρήματά τους από τον όποιο δημοκρατικό ή φιλελεύθερο μανδύα και πώς θα αποκαλυφθεί η αλήθεια των προθέσεών τους. Τις περισσότερες φορές οι φορείς αυτοί λειτουργούν και εμφανίζονται μέσω της προσωπικής ιστορίας του ήρωα, του μύθου, της παραβολής, της αλληγορίας, της αρχαίας ιστορίας και του Καραγκιόζη, ενώ κάποτε απουσιάζουν (π.χ. *Η υποταγή*). Η διάχυση της βίας στην κοινωνία είναι ένα ζήτημα που απασχολεί τον συγγραφέα. Η κοινωνική πλέον ευθύνη, η ευθύνη της ίδιας της κοινωνίας είναι σοβαρή στην περίπτωση αυτή, όπως υπονοεί ο συγγραφέας - ήρωας στο έργο *Ο Σαίξπηρ ζει στο καταφύγιο* (2014), όταν μιλά για δολοφόνους σκουλήκια και για σκουληκιασμένες συνειδήσεις που κυκλοφορούν παντού.²⁸ Στο κομματικό-οργανωτικό επίπεδο χαρακτηριστικές είναι, από τη μια μεριά, η δήλωση του Τάσου στους *Εκτελεστές για την απόλυτη εξουσία του* (Κομμουνιστικού) Κόμματος απέναντι στα αδύναμα μέλη του και, από την άλλη, οι τάσεις εξουσίας των ανθρώπων που είναι μέλη διαφόρων (αριστερών) οργανώσεων, όπως κατηγορεί ο πατέρας τον γιο στην *Πάλη*.

Η βία της κρατικής εξουσίας είναι φανερή ή διαφαίνεται είτε παραπέμπει στη δημοκρατία είτε στη δικτατορία (κυρίως στην *Υποταγή* και στη *Δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης*, μονόπρακτο που ανήκει στα 11 μονόπρακτα) είτε στη βασιλεία (*Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, *Η κωμωδία του βασιλιά Ιουγούρθα*) είτε στη σύνδεση δημοκρατίας - δικτατορίας (*Κομμάτια*). Ο βεζύρης και οι μπέηδες, οι δικαστές του Άδη και ο βασιλιάς Ιουγούρθας αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα εκφραστών της εξουσίας, που εκφράζουν ένα περισσότερο ή λιγότερο αποτρόπαιο πρόσωπο. Η προσπάθεια επιβολής της εξουσίας, η διαπάλη εξουσιαστών - εξουσιαζόμενων και η έννοια της κοινωνικής «μόλυνσης» υπάρχει σε αρκετά έργα, όπως στους *Μουσικούς* μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις του Μπάντσο και του Φλογέρα, δηλαδή τις υποτιθέμενες αυτοβιογραφικές ιστορίες του θηριοδαμαστή και της μαύρης μύγας.²⁹

27. Βλ. Σάρλης, *Η εργατική τάξη και ο ρόλος της στη σημερινή ελληνική κοινωνία*, σ. 45.

28. Γιώργος Σκούρτης, *Ο Σαίξπηρ ζει στο καταφύγιο*. Θεατρικό ρέχβιεμ, Καστανιώτης, Αθήνα, 2014, σ. 27-28.

29. Του ίδιου, *Οι μουσικοί*, Κέδρος, Αθήνα, 1972, σ. 55.

Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης στηρίζεται σε έργα και παραστάσεις του θεάτρου σκιών, όπως *Η αρπαγή της βεζιροπούλας* του Αντώνη Μόλλα και *Ο Καραγκιόζης του Μ. Ξάνθου*, και αναπαράγει το καρναβαλικό μοτίβο ή δράμα της «ενθρόνισης - εκθρόνισης».³⁰ Το όνειρο του Καραγκιόζη ότι είναι βεζύρης ή η επιθυμία του να γίνει βεζύρης σε προηγούμενα έργα γίνεται στο έργο του Σκούρτη «πραγματικότητα». Ο Καραγκιόζης υποχρεώνεται από τον βεζύρη να γίνει δερβέναγας του σαραγιού, έτσι ώστε να απενεργοποιήσει τους μπέηδες εχθρούς του, που εποφθαλμιούν τον θρόνο και κινούνται εναντίον του. Η «ενθρόνιση» του ήρωα είναι άτυπη. Στην κωμικότερη σκηνή του έργου, την ένατη, όλοι οι υποψήφιοι για τον θρόνο, ακόμη και ο βεζύρης, εμφανίζονται μπροστά του σε μια διαδικασία πλειστηριασμού του θρόνου. Η κωμική πρόταση του Καραγκιόζη να κομματιάσει τον θρόνο, για να απαλλαγούν από την προσφορά των πολυτιμότερων πραγμάτων στη διαδικασία του πλειστηριασμού, οδηγεί όλους του Οθωμανούς να συνασπιστούν εναντίον του, με αποτέλεσμα να καταδιώξουν τον ήρωα και να δηλώσουν οι μπέηδες τη νομιμοφροσύνη τους στον βεζύρη. Το έργο τελειώνει με το γλέντι του γάμου της κόρης του βεζύρη Φατμέ με έναν από τους στασιαστές μπέηδες και τη συμμετοχή αρκετών ηρώων του θεάτρου σκιών σ' αυτό.

Στην παρατήρηση του Καραγκιόζη ότι ο θρόνος είναι από ξύλο ο Χατζηαβάτης δηλώνει ότι είναι σύμβολο.³¹ Η δήλωση αυτή εκφράζει την «απογύμνωση», τη μερική απενεργοποίηση ή αμφισβήτηση ενός συμβόλου, στο οποίο στηρίζεται η ερμηνεία του έργου. Ουσιαστικά ο θρόνος έχει τη διττή ιδιότητα του σκηνικού αντικειμένου και του συμβόλου. Επιφανειακά κυριαρχεί το αντικείμενο, στην ουσία όμως ο συμβολισμός του ανθίσταται σε οποιαδήποτε προσπάθεια απενεργοποίησής του. Ο Καραγκιόζης χαρακτηρίζει την «αρρώστεια» των Οθωμανών *θρονίαση* (σ. 75). Η προσπάθειά του να «εκθρονίσει» τους διεκδικητές του θρόνου καταλήγει στη δική του «εκθρόνιση», στην επιστροφή των πραγμάτων στην αρχική τους θέση και ιεραρχία.³² Παρά την εξέλιξη αυτή, κυριαρχεί η λογική της «εκθρόνισης», χαρακτηριστική στον Καραγκιόζη,³³ και στη συγκεκριμένη περίπτωση η απομυθοποίηση του θρόνου και της εξουσίας μέσω του εμπαιγμού της εξουσιομανίας.³⁴

Στα κοινωνικά και εθνικά συμφραζόμενα του 1973, της Δικτατορίας, το έργο λειτουργεί με έναν κρυπτογραφικό τρόπο, που όμως κάνει φανερή τη λειτουργία της εκάστοτε εξουσίας, είτε είναι ο θρόνος είτε όχι. Ο πλειστηριασμός του θρόνου θυμίζει τις πολιτικές περιπέτειες που πέρασε η Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα, καθώς οι Οθωμανοί μπέηδες παραπέμπουν ευθέως στους Έλληνες πολιτικούς³⁵ αλλά και στην εμπλοκή του θρόνου στις πολιτικές διεργασίες και εξελίξεις. Ενδεχομένως παραπέμπει και στην προσπάθεια της βασιλείας να επανέλθει, μετά το αποτυχημένο βασιλικό κίνημα του 1967, τη φυγή του βασιλιά Κωνσταντίνου και την ανάληψη της Αντιβασιλείας στη συνέχεια

30. Βλ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 276, 278-279, 281-282, 465.

31. Γιώργος Σκούρτης, *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, Κέδρος, Αθήνα, 1973, σ. 71.

32. Βλ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 283-284.

33. *Ο.π.*, σ. 284-285.

34. Βλ. Στάθης Δαμιανόκος, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα* (προλεγόμενα: Σπ. Ι. Ασδραχάς), Πλέθρον, Αθήνα, 2005, σ. 165.

35. Βλ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 379-380.

από στρατιωτικούς (Γ. Ζωιτάκης, Γ. Παπαδόπουλος). Η προσφορά κατά τη διαδικασία του πλειστηριασμού δούλων, ζώων, χωραφιών, λιμανιών, χωριών και πολιτειών από τους μπέηδες, που παρωδεί το σύστημα εξουσίας, παραπέμπει στους κατά καιρούς εθνικούς μειοδότες. Τέλος, η προοπτική κομματιάσματος του θρόνου προαναγγέλλει την κατάργηση της βασιλείας, που θα συμβεί στην αρχή της Μεταπολίτευσης. Ο συνασπισμός όλων των μπέηδων εναντίον του Καραγκιόζη και η επαναφορά της προηγούμενης κατάστασης φανερώνει ότι το πολιτικό σύστημα ενδιαφέρεται κυρίως για τη διαιώνισή του και όχι για την κατάργηση θεσμών που θα το αποδυναμώσουν. Ο περισσότερο επικίνδυνος από όλους για την εξουσία είναι τελικά ο ίδιος ο λαός, εφόσον στο πρόσωπο του Καραγκιόζη αυτός εκφράζεται και όχι οι διάφοροι «παράνομοι» διεκδικητές της εξουσίας.

Η στάση του Καραγκιόζη στην ένατη σκηνή του έργου φανερώνει τη λαϊκή θυμοσοφία και ορθολογική σκέψη απέναντι στον παραλογισμό της εξουσίας. Ουσιαστικά «καταργεί τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ λογικής και παραφροσύνης».³⁶ Η τελική του στάση να μην προσκυνήσει τον βεζύρη φανερώνει τον ανυπότακτο χαρακτήρα του Νεοέλληνα, που καταλήγει βέβαια σε χορό εντασόμενο στο γενικότερο γλέντι, στο οποίο συμμετέχει και ο Καραγκιόζης, στοιχείο που ενσωματώνει το έργο στα καρναβαλικά του συμφραζόμενα αλλά και τονίζει τη δυαδική υφή των καταστάσεων και τη συνακόλουθη ιδιαίτερη αντίθεσή τους (π.χ. αντίσταση, υποταγή) στο πλαίσιο μιας παιγνιώδους κατάστασης, τη στιγμή βέβαια που η επιβολή των ισχυρών είναι θέμα χρόνου.³⁷

Το μονόπρακτο *Η δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης*, γραμμένο προς το τέλος της δικτατορίας στην Ελλάδα (1973), είναι από τα πιο επίκαιρα σε πολιτικό στοχασμό έργα του συγγραφέα ως προς τη λειτουργία μιας αυταρχικής εξουσίας.

Το εύρημα του συγγραφέα για τη δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης παραπέμπει στην περίοδο της δικτατορίας και στις δίκες της.³⁸ Η διαδικασία και εξέλιξη της δίκης που οδηγεί στην καταδίκη των κατηγορουμένων Ορφέα και Ευρυδίκης παρωδεί τις δίκες της εποχής των Συνταγματαρχών. Ο καθαρευουσιάνικος λόγος του δικαστή Ραδάμανθυ και του Ερμή στο τέλος αποτυπώνουν και γελοιογραφούν τον καθαρευουσιάνικο λόγο των δικαστών κατά την έκδοση των αποφάσεων των δικαστηρίων. Η αναφορά στον λαό γίνεται στην αρχή του έργου από τον Ορφέα. Στην ερώτηση του δικαστή Αιακού γιατί εγκατέλειψε τον λαό του απαντά:

Άφησα το λαό μου να διαλέξει ο ίδιος το βασιλιά του. [...] ³⁹

Η δήλωση αυτή εναντίον της κληρονομικής εξουσίας δεν ξεκαθαρίζει τα πράγματα σε μια περίοδο πολιτικής αναταραχής. Περισσότερο αποτυπώνει το κλίμα της ασάφειας της εποχής ως προς τον ρόλο του θρόνου κατά την εποχή της κατάργησης της βασιλείας από τη δικτατορία (1973).

36. Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, σ. 151.

37. *Ο.π.*, σ. 163, 165.

38. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Ορφέας στη νεοελληνική δραματολογία. Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός - Γιώργος Σκούρτης», *Σύγκριση / Comparaison* 11 (2000), σ. 52-53 (και στο *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σ. 131-156).

39. Γιώργος Σκούρτης, *Η δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης*, στα *11 μονόπρακτα*, 3η έκδοση, 1980, σ. 162.

Το κλίμα της εποχής σκιαγραφείται μέσα από την αντίθεση θανάτου και ζωής, φωτός και σκότους, μνήμης και λήθης, καθώς και από την αντίσταση του Ορφέα και της Ευρυδίκης στην καταχρηστική εξουσία των δυνάμεων του σκότους, του θανάτου. Η εξουσία του θανάτου μπορεί με το κατάλληλο αγωνιστικό πνεύμα να μετατραπεί στον θάνατο της εξουσίας. Η αναφορά από τον Ορφέα στη βία της εξουσίας, στις συνθήκες της φυλάκισής του στα μπουντρούμια του Τάρταρου (σ. 163), στον κατάσκοπο του Θανάτου (σ. 166) και από τον Χορό των Νεκρών στους τρεις βασανιστές (σ. 164), παραπέμπουν ευθέως στις συνθήκες της δικτατορίας και στην τριανδρία της. Στο διάλειμμα της δίκης εμπλέκονται στη δράση και οι θεατές-ηθοποιοί σε ένα ιδιότυπο θέατρο εν θεάτρω. Ένας απ' αυτούς αναφέρει ότι *όποιος ξεχνάει, νεκρός για πάντα μένει* (σ. 172). Η διαπίστωση αυτή συνοδεύεται από την παρουσία της Λήθης ως μάρτυρα στη δίκη και από τη διαπίστωση του Ραδάμανθου για τον Ορφέα:

Αρνήθηκε να ξεχάσει το παρελθόν, ν' αρνηθεί τον εαυτό του και τις φριχτές του μνήμες!... [...] (σ. 167)

Η επιμονή στη σημασία της μνήμης σκιαγραφεί ένα βασικό ζήτημα και αίτημα της εποχής, καθώς μόνο αυτή διασφαλίζει τόσο καίρια την αυτοσυνειδησία ενός λαού. Η αναφορά στην (αρχαία) Ιβηρία (μέρος σημερινής Γεωργίας) και στην αργοναυτική εκστρατεία παραπέμπει στην ιβηρική χερσόνησο και στη δικτατορία του Φράνκο, ο οποίος έδειξε ενδιαφέρον για τις ελληνικές πολιτικές εξελίξεις. Η αναφορά του Ορφέα στην Ευρυδίκη ότι δεν έπρεπε να δεχτούν τη χάρη που τους προσέφερε ο Πλούτωνας, παραπέμπει στη χάρη που έδωσε ο Γεώργιος Παπαδόπουλος το 1973 στον Αλέκο Παναγούλη, ο οποίος πέντε χρόνια νωρίτερα είχε προσπαθήσει να τον δολοφονήσει.

Η τελική σκηνή του έργου με την εμπλοκή της Διχόνοιας, οργάνου του καθεστωτικού Άδη, στον θάνατο της Ευρυδίκης κατά τη φυγή του Ορφέα και της ηρωίδας από τον Κάτω Κόσμο δεν είναι χωρίς σημασία. Η διχόνοια προφανώς ξεφεύγει από τα όρια του ίδιου του καθεστώτος και αποτελεί μια γενικότερη απειλή, αν κάποιος αναλογιστεί τις ιστορικές συνθήκες της εποχής της δικτατορίας, αλλά και της προηγούμενης εποχής, με τη διάσπαση του Κ.Κ.Ε. το 1968 και τη στάση πολλών συντηρητικών πολιτών υπέρ της δικτατορίας και της εκτροπής από την ομαλότητα με διάφορα προσχήματα, όπως ο κομμουνιστικός κίνδυνος.

Το έργο, με την αναδημιουργία του μύθου του Ορφέα και της Ευρυδίκης, λειτουργεί ως ένα θεατρικό όχημα ιστορικής συνειδησης και αντιστασιακής δράσης, με παράλληλη επισήμανση των κινδύνων γι' αυτές και την τελική απελευθέρωση, όπως είναι η λήθη και η διχόνοια, ακολουθώντας τα δεινά της προηγούμενης εποχής, όπως ο πόλεμος και η πείνα, που συμμετέχουν ως προσωποποιημένες μορφές σε ένα σύντομο παντομιμικό σκετς στη μέση του έργου μαζί με τον Φόβο και τον Χρόνο.

Πέρα από τα πρόσωπα της εξουσίας, σημασία έχουν οι απρόσωποι εξουσιαστικοί μηχανισμοί, η αόρατη απειλή και οι θεσμοί, με βασικό το σωφρονιστικό σύστημα και τη φυλακή. Το ίδιο το κοινωνικοπολιτικό σύστημα συνιστά μια αόρατη ή ορατή απειλή. Η απειλή αυτή δηλώνεται μέσα από σύμβολα όπως η θηλεία, η γραβάτα και το φουλάρι (π.χ. *Οι μουσικοί, Θηλιά*). Το φουλάρι, οι γραβάτες και τα παπιγιόν κρύβουν μάλιστα τη θηλιά από τον λαιμό, κάτι που φανερώνει ότι τα σύμβολα του κοινωνικού φαίνεσθαι ή της εξουσίας προσπαθούν να αποκρύψουν, χωρίς πάντα επιτυχία, την

πραγματική βαρβαρότητά της. Τον ρόλο τους στην κατεύθυνση αυτή παίζουν, επίσης, η αστυνομία και τα Μ.Μ.Ε., ενώ οι τράπεζες επιτελούν μια ιδιαίτερη λειτουργία (π.χ. στους *Εκτελεστές*). Για να δελεάσει και να καθυποτάξει τους ανθρώπους (ήρωες), που αντιπροσωπεύουν τον απλό λαό ή κατηγορίες του, η εξουσία πάντα έχει τα μέσα, όπως είναι η προσφορά χρήματος, υλικών αγαθών (οι ανέσεις, το σπίτι), η υποσχισιολογία, η διάσπαση της ενότητάς τους και η πρόκληση διαμάχης μεταξύ τους (π.χ. *Νταντάδες*, *Απεργία*). Η φυλακή είναι ο κατεξοχήν θεσμός, η κατεξοχήν ετεροτοπία, που χρησιμοποιεί το κοινωνικοπολιτικό σύστημα για να αδρανοποιήσει, να εξουδετερώσει τους ανθρώπους (ήρωες), κυρίως τους επαναστάτες ή τους περιθωριακούς. Η παραμονή στη φυλακή διευκολύνει την αλλοίωση της προσωπικότητας του ανθρώπου και την ψυχοσθένεια (*Κομμάτια*). Δεν υπάρχουν μόνο οι φυλακές αλλά και τα σπίτια-φυλακές (*Οι νταντάδες*), καθώς και οι χώροι οικειοθελούς προσωρινού εγκλεισμού, όπως η αποθήκη λατομείου στους *Εκτελεστές* και ένα δωμάτιο στους *Μουσικούς*, όπου ο εσωτερικός χώρος είναι περισσότερο «ανοικτός» από τον εξωτερικό, στον οποίο όμως ο αέρας λείπει (κατά την περίοδο της δικτατορίας), σύμφωνα με τον ήρωα Φλογέρα (στους *Μουσικούς*).⁴⁰ Στους *Εκτελεστές* μάλιστα υπάρχει η μετάβαση των παράνομων ηρώων από τη φυλακή στην ελεύθερη ζωή και κατόπιν στον εγκλεισμό στην αποθήκη.

Η σύγκρουση με την εξουσία έχει για τους ήρωες διάφορες καταλήξεις: ηρωικός θάνατος (*Οι εκτελεστές*, *Η δίκη του Σωκράτη*, *Ο θρύλος του Ανήλιαγου* [1973],⁴¹ που ανήκει στα 11 μονόπρακτα), φυγή (*Η πάλη*), συμβιβασμός, υποταγή (*Οι νταντάδες*, *Η υποταγή*), καρναβαλίστικο θέαμα - ανοικτό τέλος (*Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*), θρίαμβος - νίκη (*Απεργία*), ονειρική - φυσιοκρατική - ανιμιστική λύση (*Κομμέντια* ή *Οι πανουργίες του Μπερτόλδου*), λαϊκός διχασμός και θάνατος (*Οι νταντάδες*), διχόνοια (*Η δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης*), αντίσταση (*Ο Καραγκιόζης σοσιαλιστής*, *Ο Καραγκιόζης παρά λίγο Βεζύρης*, *Κομμέντια* ή *Οι πανουργίες του Μπερτόλδου*).

Από τον συγγραφέα και τα έργα του γίνεται κριτική των κύριων ιδεαλιστικών αντιλήψεων για τον λαό που κυριάρχησαν από τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα. Βάλλεται όχι μόνο η αντίληψη για την ενότητα του λαού αλλά και μια βασική αριστερή αντίληψη και φρασεολογία γι' αυτόν, που επίσης τον χρησιμοποιεί αδιαφοροποίητα.⁴² Ο λαός, μέσα από τις διάφορες κατηγορίες του, μπορεί να λειτουργήσει συσπειρωτικά σε εξαιρετικές συνθήκες. Η εξουσία φανερώνει ένα αποτρόπαιο πρόσωπο, που παραπέμπει

40. Η δήλωση αυτή αποτελεί αντιστροφή μοτίβου των *Νταντάδων*. Η συμπληρωματικότητα του ενός έργου με το άλλο είναι εμφανής, μέσα από την αντιστροφή και διαφοροποίηση των μοτίβων και των δραματικών καταστάσεων.

41. Το μονόπρακτο αυτό δίνει ένα έντονο κοινωνικό περιεχόμενο στον σχετικό μύθο μέσα από τη θανάσιμη πάλη του ευεργέτη της ανθρωπότητας Ανήλιαγου με τη Νύχτα. Ο Σκούρτης αξιοποίησε τον μύθο πιθανόν επηρεαζόμενος και από την παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε., η Νέα Σκηνή του οποίου παρουσίασε το 1972-73 τον *Βασιλιά Ανήλιαγο* του Ιωάννη Πολέμη (1912).

42. Βλ. Πουλιαντζάς, *Οι κοινωνικές τάξεις στον σύγχρονο καπιταλισμό*, σ. 377. Χαρακτηριστικός είναι ο πλουραλισμός των όρων που χρησιμοποιεί το Κ.Κ.Ε. κατά τον 20ό αιώνα. Για παράδειγμα, ο όρος «λαός» χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τον βασικό όρο «εργατική τάξη» αλλά και με τον όρο «εργαζόμενες μάζες». Βλ. Δημ. Ν. Δημητρίου, «Παράδειγμα προς αποφυγήν» (*Αποψη του Κ.Κ. Ιταλίας για το Κ.Κ.Ε.*). Μελέτη στα επίσημα κείμενα του Κ.Κ.Ε., τ. Α': 1918-1941, «Επιχείρημα», Αθήνα, 1981, σ. 40, 82, 122.

κυρίως στις σύγχρονες κοινωνίες, και στα έργα με ρεαλιστική πλοκή και σ' αυτά που ξεφεύγουν από τον ρεαλισμό.

Είτε ως έκφραση προσωπικής εξουσίας είτε απρόσωπα, μέσα από τους μηχανισμούς της, η εξουσία προσπαθεί να επιβληθεί. Η επιβολή αυτή βασίζεται στη δυνατότητα που έχει να διασπάσει τον λαό, τους φορείς και εκπροσώπους του, στην περίπτωση που αυτός παρουσιάζει στοιχεία συνοχής. Συνήθως επιτυγχάνει τον στόχο της, αλλά όταν υπάρχει ηρωικός αγώνας, η συνακόλουθη πτώση αποτελεί μια ελπίδα και παρακαταθήκη για το μέλλον. Σε διαφορετική περίπτωση ο λαϊκός κόσμος είναι εξαρχής ανεργάτιστος ή διαιρεμένος και ακολουθεί ατομικές στρατηγικές επιβίωσης. Οι στρατηγικές αυτές, που συχνά έχουν στοιχεία αντίστασης, όπως φανερώνουν τα παραδείγματα του Καραγκιόζη και του Μπερτόλδου, δεν είναι εξαρχής αποτυχημένες. Περιέχουν το στοιχείο της ευελιξίας και της προσαρμογής, ενώ ιδιαίτερα αποτελεσματικός είναι ο βασικός στόχος γελοιοποίησης της εξουσίας και των πρακτικών της. Ο ατομικός αγώνας έχει προοπτική και σημασία εφόσον αποφεύγεται η οδυνηρή ήττα, ο συμβιβασμός και ο εξευτελισμός, εφόσον οι ήρωες αποφεύγουν την αλλοτρίωση, διατηρούν έναν προσανατολισμό και ορισμένες αξίες και δεν γίνονται όργανα του συστήματος, αλλά και όταν αυτός ο αγώνας έχει μια ευρύτερη απήχηση ή υπονοεί μια ευρύτερη συσπείρωση.

Με βάση τις παραπάνω συνθήκες η δημοκρατία δεν μπορεί να λειτουργήσει, αφού και ο πολιτισμός βρίσκεται σε κρίση. Οι αντιδημοκρατικές πρακτικές, η βία και η εκμετάλλευση κυριαρχούν, ενώ και η εκλογική διαδικασία είναι ένα νεκρό γράμμα, ένας θεσμός που υπόκειται σε μεθοδεύσεις και στην αδυναμία του πολίτη να απεγκλωβιστεί από τον δικό του κόσμο, από το προσωπικό του συμφέρον και να δει ευρύτερα και πιο ουσιαστικά τα πράγματα. Στο έργο του Σκούρτη είναι φανερό η απομυθοποίηση εννοιών, όπως εκείνες της φιλελεύθερης δημοκρατίας και της προόδου. Εν τούτοις, κάτω απ' αυτές τις συνθήκες το αίτημα για πραγματική δημοκρατία, για μια «περιεκτική δημοκρατία»,⁴³ που ενδεχομένως θα αντλεί στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα και θα στηρίζεται σε μια ενεργή κοινωνία πολιτών πέρα από τον εναγκαλισμό των κομμάτων, αποτελεί μια σταθερή επιδίωξη του συγγραφέα.

43. Βλ. Τάκης Φωτόπουλος, *Περιεκτική Δημοκρατία* (μετ. Νίκος Βούλγαρης), Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Φιλελεύθερες σκέψεις ενσωματωμένες στα κοσμικά
αναγεννησιακά θεατρικά κείμενα της νοτιοανατολικής Ευρώπης

Οι σκέψεις περί ελευθερίας και δημοκρατίας εντοπίζονται στα νοτιοσλαβικά αναγεννησιακά θεατρικά κείμενα των δαλματικών ακτών καθώς και στα κρητοεπτανησιακά έργα. Φιλελεύθερες ιδέες ενσωματώνονται σε ευδόκιμα αναγεννησιακά δραματικά είδη, αφού η Αναγέννηση υπήρξε η «πνευματική πρόοδος» και το «πολιτιστικό κίνημα» που χαρακτηρίζεται ως περίοδος αισιοδοξίας, ισορροπίας και πίστης στον άνθρωπο, δηλαδή ήταν ουσιαστικά η στροφή από τη θεοκρατική αντίληψη του Μεσαίωνα προς το νέο ιδεώδες του ανθρωποκεντρισμού.

Από το λίκνο της, την Ιταλία, το απρόοπτο και ελεύθερο αναγεννησιακό πνεύμα εξαπλώθηκε στον ευρύτερο χώρο των ακτών της Ανατολικής Αδριατικής καθώς και σε ορισμένα βενετοκρατούμενα νησιά της Ελλάδος, όπου, παρά τις συχνές εχθρικές απειλές προς αυτές τις ακριτικές περιοχές, γράφονται τα θεατρικά έργα. Στις Απόκριες, αφού η εποχή του καρναβαλιού ήταν η ενδεδειγμένη χρονική στιγμή για την οργάνωση παραστάσεων, οι ερασιτέχνες «θεατρίνοι» είχαν την ευκαιρία να απευθυνθούν σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και υπό την προστασία της καλλιτεχνικής τους δράσης να κατακρίνουν διάφορες πτυχές των κοινωνικών συμβάσεων.

Η κοσμική θεατρική παραγωγή στη Ραγούζα (σημερινό Ντουμπρόβνικ που τότε ήταν ελεύθερο κρατίδιο) και στην Κρήτη διαμορφώνεται αναφανδόν μέσα από τρία είδη του αναγεννησιακού θεάτρου: το ποιμενικό δράμα, την κωμωδία και την τραγωδία. Τα θεμέλια της αναγεννησιακής σκηνης της Ραγούζας χτίζονται ταυτόχρονα με εκείνα της ιταλικής, γύρω στα 1500, με ποιμενικά έργα,¹ τα οποία ήταν ουσιαστικά δραματοποιημένα «παραμύθια του δάσους»,² που νοσταλγούν τη γαλήνη και την απλότητα της ζωής των ανθρώπων που ζουν στο βασίλειο της ελευθερίας καθώς και στο εξιδανικευμένο φυσικό περιβάλλον, το οποίο αντικατόπτρισε αρκετά τον κοντινό ντόπιο περίγυρο της πόλης.³ Τον φαντασμαγορικό θυμοειδή βουκολικό κόσμο με τον παράφορο έρωτά του,

1. Το πρώτο είναι η διαλογική «εκλογή» *Radmio i Ljubmir* του Ραγουζαίου Džore Držić (1461-1501), γραμμένη πιθανόν πριν από το 1497 ή νωρίτερα· βλ. Rafo Bogišić (επιμ.), *Džore Držić. Radmio i Ljubmir*, Zagreb, 1968 (Pet stoljeća hrvatske književnosti 5).

2. Έτσι ονομάζει ο De Sanctis τα ποιμενικά έργα· βλ. F. De Sanctis, *Povijest talijanske književnosti* [Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας], Zagreb, 1955, σ. 464.

3. Για τον «locus amoenus», βλ. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin middle ages*, Princeton, 1991, σ. 195-201.

που καταλήγει πάντα σε αίσιο τέλος, ο αναγεννησιακός άνθρωπος απολάμβανε στη σκηνή σαν να 'ταν μία απόδραση από την καθημερινότητα προς μια πηγαία και απόλυτη ελευθερία μιας διασκεδαστικής κοινωνίας ερωτευμένων βοσκών, νυμφών, σατύρων και αρχαίων θεοτήτων. Τα ποιμενικά δράματα από τις δαλματικές ακτές καθώς και το μοναδικό πρωτότυπο ποιμενικό έργο του κρητικού θεάτρου, η *Πανώρια*, του Ρεθυμνιώτη ποιητή Γεώργιου Χορτάτση,⁴ αυξάνουν τη ρεαλιστική ενδοχώρα των έργων, δηλαδή ενισχύουν ένα ορθολογικό αντίκρισμα του έρωτα και της ζωής.⁵ Σε αυτήν την ειδυλλιακή ζωή στην ύπαιθρο οι βοσκοί παρουσιάζονται συνήθως θετικά ως αθώα πλάσματα με ανατρεπτικό χιούμορ, ενώ οι νεράιδες παρομοιάζονται με ιδανικές παρθένες που θέλουν να ζουν ελεύθερες, χωρίς να υποταχθούν στον ζυγό του γάμου.

Η κωμωδία ήταν ένα πιο ρεαλιστικό είδος στο οποίο η Αναγέννηση έδωσε κυρίαρχη θέση, αφού αποτελούσε τον καθρέφτη της ζωής των ζωντανών μεσογειακών πόλεων. Ηγετική θέση στο στερέωμα του αναγεννησιακού θεάτρου των νότιων Σλάβων έχει ο Ραγουζαίος Marin Držić (1508-1567), ειδήμων της ξένης και της εγχώριας παράδοσης, ο οποίος στα έργα του κατακρίνει διάφορες πτυχές της κοινωνικής ζωής και προβάλλει την έντονη εικόνα της πόλης και της εποχής του. Τα περίπλοκα έργα του τα πλάθει και με πρωτότυπες υποθέσεις, όπως την κωμωδία *Dundo Maroje* (*Αφέντης Μάρογιε*).⁶ Το αριστούργημα του Držić αρχίζει με μακρύ μονόλογο του νεκρομάντη (Μακρομούτης) που διηγείται το ταξίδι του στην Παλαιά Ινδία, όπου υπάρχει μια ουτοπική παραδεισένια κοινωνία με ευτυχισμένους κατοίκους, και εξηγεί πώς δημιουργήθηκαν οι απατεώνες και οι άνθρωποι-τέρατα.⁷ Συγκεκριμένα τονίζει: «Εκεί δεν υπάρχει “δικό μου” και “δικό σου”, αλλά όλα ανήκουν σε όλους και όλοι είναι αφέντες όλων. Και οι άνθρωποι που απολαμβάνουν τούτη τη χώρα είναι ήσυχoi, αβροί, σοφοί και λογικοί...». Στη συνέχεια τονίζει ότι «λιγότερο έξυπνοι βασιλιάδες, άφησαν τα τέρατα να αναμειγνύονται με καλούς, σοφούς και όμορφους, ώστε αυτό το σόι των ανθρωπόμορφων μαϊμούδων, παπαγάλων, βατράχων, γαιδάρων και γιδιών να εξαπλωθεί και να 'ναι περισσότερα τα τέρατα παρά οι πραγματικοί άνθρωποι...», ενώ τελειώνοντας υπογραμμίζει ότι «η μάχη διαρκεί ακόμα, αφού οι αυθεντικοί άνθρωποι με κόπο και μόχθο αντιστέκονται... ».

Κοινό γνώρισμα των νεαρών που συμμετέχουν στα ποιμενικά δράματα και τις κωμωδίες ήταν η απειθαρχία προς τους αυταρχικούς και συντηρητικούς γονείς ή κηδεμόνες τους καθώς και προς την κοινωνία που επέβαλλε τους ηθικούς και θρησκευτικούς κανόνες, νόμους που στερούν την ελευθερία. Στα έργα καταδικάζονται επανειλημμένα

4. Ενώ στη συνέχεια, στον ελληνικό χώρο το είδος ανιχνεύεται ως μεταφραστική πρόσληψη των δύο κορυφαίων ιταλικών ποιμενικών έργων, του *Aminta* του Tasso και του *Pastor fido* του Guarini. Το corpus των ποιμενικών έργων μπορεί να εμπλουτισθεί με το ειδύλλιο της *Βοσκοπούλας* (1627), άγνωστης πατρότητας, που εκτείνεται σε 476 ενδεκασύλλαβους, καθώς και με την ιστορία του Κρητικού πολεμιστή Χαρίδημου από το δεύτερο μέρος του *Ερωτόκριτου*.

5. Αυτό το στοιχείο παρατήρησε πρώτος ο P. Skok, «Plakir», *Razprave* 5-6 (1929/30), σ. 6.

6. Το 2003 στο πλαίσιο του α' μεταπτυχιακού κύκλου εκπόνησα τη μετάφραση του *Dundo Maroje* στα ελληνικά, καθώς και τη διασκευή. Βλ. I. Bogdanović, *Αφέντης Μάρογιε* του Marin Držić.

7. Ž. Jeličić, «Ponovo o Prologu Dugog Nosa» [Πάλι για τον Πρόλογο του Μακρομούτη], *Dani hvarskog kazališta: Renesansa* 3 (1976), σ. 360-369.

η αταίριαστη και αποκρουστική ένωση των πλούσιων γέρων με τις νέες κοπέλες, οι γάμοι συμφέροντος και ο εγκλεισμός σε μοναστήρια των κοριτσιών που δεν είχαν προίκα ή, για κάποιον άλλο λόγο, έμειναν τίμια ανύπανδρες. Το θέμα που κινεί συχνά την πλοκή της αναγεννησιακής λόγιας κωμωδίας ήταν ο έρωτας που ξεπερνά τα διάφορα εμπόδια, ενώ γύρω από την κεντρική υπόθεση διαπλέκονται οι στερεότυποι χαρακτήρες που συνθέτουν ένα διαστρωματικό πλαίσιο των πλούσιων και φτωχών, «ανήθικων» και «ηθικών» γυναικών, ξεκούτηδων εραστών, καυχησιάρηδων στρατιωτών, σχολαστικών δάσκαλων, ανθρώπων διαφορετικών εθνικοτήτων και νοοτροπιών και φυγόπονων υπηρετών που έψαχναν κάθε ευκαιρία να γλιτώσουν από τις δουλειές τους. Σε αυτή την πολυάριθμη ομάδα των καταπιεσμένων δούλων, που έχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά και τους οποίους μπορούμε να κατατάξουμε σε λαίμαργους, χαζούληδες ή πονηρούς υπηρέτες, αντιπαραβάλλονται οι έξυπνοι, που τα λόγια τους είναι σαρκαστικά προς τους αφέντες. Παράλληλα σχολιάζουν αρκετά σοφά τις ανθρώπινες αξίες καθώς και την κοινωνία τους. Ένας σλαβόφωνος υπηρέτης στον μονόλογό του διατυπώνει την περιορισμένη προσωπική ελευθερία ως εξής:

Μα, πρέπει να προσαρμόζεσαι με το καιρό, να είσαι βιρτουόζος αν θες να βασιλεύεις. Δεν είναι όλα στα λεφτά, αφού καθημερινά βλέπω πολλούς που τα 'χουνε και πάλι δεν είναι ευχαριστημένοι. Δεν πα' να 'σαι και ντοτόρος, σοφός και μορφωμένος, αφού κι αυτούς τους βλέπω στενοχωρημένους και ιδιότροπους. Δεν πα' να 'σαι και ήρωας με σπαθί στο χέρι σου, αφού πληγώνονται συνέχεια ή μ' εκείνους γεμίζουν τις φυλακές. Δεν πα' να 'σαι ποιητής και να γράφεις κωμωδίες, αφού ο καθένας μπορεί να τις δει και να τις κρίνει και αντί να σου πει καλά λόγια πιο εύκολα λέει: «Δεν αξίζει τίποτα!». Και αποκτάς και εχθρό. Δεν πα' να 'σαι μουσικός, αφού πρέπει να τραγουδάς όταν θες να κλαις. Πρέπει να 'σαι υπομονετικός και να καλοδέχεσαι τους κακούς καιρούς για να φχαριστιέσαι στους καλούς.

Στα έργα τους οι κωμωδιογράφοι της Χερσονήσου του Αίμου συμφώνησαν σιωπηλά να μη διακωμωδούν τα πρόσωπα της διοίκησης, τους αριστοκράτες και γενικά τους Βενετούς. Αντιθέτως, στις τραγωδίες οι δραματουργοί της νοτιοανατολικής Ευρώπης επενδύουν σε μεγάλο βαθμό στην ψυχοσύνθεση των χαρακτήρων που ανήκουν στην ανώτατη τάξη καθώς και στην προβληματική μορφή του τυράννου που προκαλεί φρικαλέες πράξεις. Μεταφράζοντας το 1558 την πρώτη σλαβόφωνη τραγωδία, την *Εκάβη* (Hekuba), του πασίγνωστου τότε Lodovico Dolce (1508-68),⁸ ο Držić, συνάντησε αμέσως εμπόδιο από τη σύγκλητο της Ραγούζας που την απαγόρευσε, θεωρώντας ότι η ολέθρια καταστροφή της βασίλισσας της Τροίας θα αναστατώσει το κοινό με τη βίαιη υπόθεσή της (*turbulenta est*). Έναν χρόνο μετά η παράσταση τελικά ανέβηκε, αλλά ο μέγας δραματουργός, ιδεαλιστής, ονειροπόλος της δημοκρατίας αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη γενέτειρά του και να πάει στη Ιταλία, όπου γράφει στον Cosimo I de' Medici τα συνωμοτικά του γράμματα κατά της εξουσίας της πόλης-κράτους, στα οποία ζητάει

8. Βλ. P. Kolendić, «Srpsko-hrvatski prijevod Dolčeove Hekube» [Σέρβο-κροατική μετάφραση της *Εκάβης* του Dolce], *Izveštaj gimnazije u Kotoru za šk. god. 1909-10*, 1910, σ. 3-16.

βοήθεια για να πραγματοποιήσει πραξικόπημα στη Ραγούζα.⁹ Ποτέ όμως δεν πήρε απάντηση και πέθανε αυτοεξόριστος.¹⁰

Μετά την παράσταση της *Εκάβης* στο Ντουμπρόβνικ ακολούθησε στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα η συγγραφή έμμετρων τραγωδιών οι οποίες προορίζονταν περισσότερο για ανάγνωση. Αντίθετα με την απειλή που εκπέμπει η *Hekuba* του Držić, οι άλλες περιέχουν περισσότερο διδακτικούς στίχους, στους οποίους εντοπίζονται και σκέψεις περί της εξουσίας, του ήθους, ενώ συχνά καταδικάζεται το προσωπικό συμφέρον που θέτει σε κίνδυνο ολόκληρη την κοινωνία.¹¹

Ο ρόλος της γυναίκας είναι ιδιαίτερα σημαντικός στην τραγική δραματολογία της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Οι ευαίσθητες πρωταγωνίστριες κερδίζουν τη συμπάθεια με την τραγική τους μοίρα λόγω της πολιτικής τύχης, της ομορφιάς ή του πεπρωμένου της καταγωγής. Είναι αιχμάλωτες τέως βασιλίσσες που εκπροσωπούν τις παραδοσιακές αξίες, δυστυχησμένες ερωμένες που οι πολιτικοί κανόνες εμποδίζουν την προσωπική τους ευτυχία, θύματα που θυσιάζονται για τον χριστιανισμό. Ο αφανισμός ή το έγκλημα των ηρωίδων στην αναγεννησιακή τραγωδία προέρχεται από την καταγωγή τους ή την κοινωνική δυσχερή κατάσταση. Πολλές φορές καταστρέφεται ολοκληρωτικά και το ίδιο το κράτος, αφού λόγω αυτού του αφανισμού τους δεν υπάρχουν κληρονόμοι της εξουσίας. Στις τραγωδίες *Hekuba* του Držić, *Jokasta* του Bunić, *Dalida* του Gučetić, *Ερωφίλη* του Χορτάτση, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου όλοι οι ήρωες στερούνται την ατομική ελευθερία και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η πρώιμη τραγωδία της Νοτιοανατολικής Ευρώπης συνέβαλε και στην κατανόηση των μηχανισμών και μορφών της πολιτικής δύναμης.

Τα πρώιμα κοσμικά θεατρικά έργα των νότιων Σλάβων και των Ελλήνων, γραμμένα στην ντόπια γλώσσα, εκτός από την καλλιέργεια της αισθητικής αντίληψης των λαών, τεκμηριώνουν και στοιχεία που συσχετίζονται με κοινωνικές και πολιτικές συγκυρίες του μακρινού παρελθόντος. Η αναγεννησιακή θεατρική παραγωγή στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της Ανατολικής Μεσογείου παραμένει σε στενή σχέση με την ιταλική, αφού στηρίζεται βασικά σε θέματα, μορφές και ιδέες από την Ιταλία, όμως η

9. J. Dayre, «Marin Držić conspirant à Florence», *Revue des études slaves* 10 (1930), σ. 76-80 (= Ž. Der, «Marin Držić, urotnik u Firenci» [Marin Držić: ο συνωμότης στη Φλωρεντία], M. Pantić (επιμ.), *450 godina od rođenja Marina Držića*, SKZ, Beograd, 1958, σ. 123-128· R. Valle, «Urota ili traktat o čoveku Nahvao» [Συνωμοσία ή διατριβή για τον Απάνθρωπο], *Marin Držić. Pisma Cosimu I. Mediciju 1566*, Zagreb, 1993, σ. 53-64.

10. R. Bogišić, «Tragom Držićeva groba» [Τα ίχνη του τάφου του Držić], *Forum* 6/11-12 (1967), σ. 823-832.

11. Ενδιαφέρον έχει η θεατρική εξομολόγηση του Frano Lukarević Burina (1541-1598), ο οποίος γράφει την τραγωδία *Atamante* για καθαρά προσωπικούς λόγους. Για την τραγωδία του επιλέγει την παραλλαγή του μύθου για τον άπιστο βασιλιά της Θήβας Αθάμαντα (ο οποίος είχε πρώτα για γυναίκα τη θεά Νεφέλη από την οποία απέκτησε δίδυμα παιδιά, για να τη χωρίσει αργότερα για τη δεύτερή του γυναίκα, Ινώ). Ο συγγραφέας ενώ είχε νυμφευθεί αναγκαστικά μία γυναίκα που δεν αγαπούσε, συζούσε με την εκλεκτή της καρδιάς του με την οποία απέκτησε νόθα παιδιά. Στο «έργο φρίκης» εκφράζονται οι σκέψεις περί της εξουσίας και καταδικάζεται το προσωπικό συμφέρον που βάζει σε κίνδυνο ολόκληρη την κοινωνία. Βλ. S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604* [Ιστορία της κροατικής λογοτεχνίας], τ. Β', Antibarbarus, Zagreb, 1997, σ. 515-516.

μιμητική αφομοίωση προσφέρει αναδημιουργημένη ύλη, η οποία υποδέχεται στοιχεία από το εγχώριο περιβάλλον, ενώ παράλληλα η πένα των ταλαντούχων δραματουργών αποτυπώνει τις κοινωνικές και ηθικές τους ανησυχίες.¹² Οι πρώιμοι δραματουργοί υπό την προστασία των ρόλων που διαπλάθουν κρίνουν με διακριτικότητα την καθεστηκυία τάξη ελπίζοντας σε καλύτερες και πιο ισότιμες κοινωνίες.¹³

12. W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas 15. bis frühes 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Wien, 2015, σ. 91-134.

13. I. Lozica, «Carnival: A short history of carnival customs and their social function», *Narodna umjetnost* 44/1 (2007), σ. 71-92.

ΝΑΓΙΑ ΜΠΟΕΜΗ

*Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής:
Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου*

Παίζοντας Θέατρο Φόρουμ

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου (ΘτΚ) αναπτύχθηκε από τον Augusto Boal (1931-2009) με σκοπό την ενεργή συμμετοχή του πολίτη στα κοινά, ανεξαρτήτως προέλευσης, μόρφωσης, κοινωνικο-οικονομικής θέσης, επαγγελματικής κατάστασης. Βασική αρχή της θεατρικής μεθόδου είναι ότι το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για αναστοχασμό και αλλαγή σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο. Μέσα από μία σειρά παιχνιδιών και τεχνικών για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς (actors and non-actors) το ΘτΚ αναπτύσσει την ικανότητα να εκφραζόμαστε, προκαλεί την κριτική σκέψη, καλλιεργεί τη συνείδηση ότι το θέατρο είναι ένα μέσο για τη γνωριμία του ανθρώπου με την πραγματικότητα, με τον κόσμο.

Το Θέατρο Φόρουμ αποτελεί την πιο παραστατική και την πιο δημοφιλή τεχνική, με την οποία ασχολείται η Ακτιβιστική Ομάδα ΘτΚ, συμπεριλαμβάνοντας και υπόλοιπες τεχνικές από το ΘτΚ,¹ όπως το Θέατρο Εικόνων² και το Θέατρο Εφημερί-

1. Το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι ένας όρος-ομπρέλα που περιλαμβάνει διάφορες παραστατικές τεχνικές: Theatre Forum (Θέατρο Φόρουμ), Image Theatre (Θέατρο Εικόνων), Invisible Theatre (Αόρατο Θέατρο), The Rainbow of Desire (Το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας), Newspaper Theatre (Θέατρο Εφημερίδα) (www.theatreoftheoppressed.org).

2. Το Θέατρο Εικόνων χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα ως έναν εκφραστικό τόπο για την αναπαράσταση συναισθημάτων, ιδεών και σχέσεων· βλ. Άλκηστις, *Μαύρη αγελάδα-άσπρη αγελάδα: Δραματική τέχνη στην Ελλάδα και διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα, 2008, σ. 59-61. Η διαδικασία αποσκοπεί στην προσωπική και συλλογική εξερεύνηση ενός θέματος. Η τεχνική αυτή δίνει την ευκαιρία σε αυτούς που δημιουργούν την εικόνα να εστιάσουν στο σημαντικό, για να αποδώσουν σε μια εικόνα το νόημα. Από την άλλη, δίνει συγχρόνως τη δυνατότητα στους θεατές να ασκηθούν στην ανάγνωση της εικόνας. Βλ. Α. Αυδή – Μ. Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007, σ. 86. Μέσω των εικόνων οι συμμετέχοντες διατυπώνουν τα κοινωνικά προβλήματα που δεν μπορούν να εκφράσουν διαφορετικά. Το ανθρώπινο σώμα προσεγγίζεται όχι ως φυσικό αντικείμενο, αλλά ως μια κοινωνικά και ιστορικά συγκροτημένη οντότητα που δεν έχει καθολικό και ουδέτερο χαρακτήρα. Βλ. Ν. Μπόεμη, «Κοινωνική παρέμβαση των μεταναστών μέσω του θεάτρου: το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης», ανακοίνωση στο Β΄ Θεατρολογικό Συνέδριο του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων: «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματολογία και τη σκηνική πράξη», Αθήνα, 29-3-2012 (ανέκδοτο).

δα³ είτε στη διαδικασία σύνθεσης μίας παράστασης Φόρουμ είτε αυτόνομα, λειτουργώντας ενισχυτικά ή / και συμβολικά εντός της παράστασης. Οι ιστορίες που επιλέγει η Ομάδα⁴ στο Θέατρο Φόρουμ και δραματοποιούνται είναι ιστορίες καταπίεσης που αφορούν άμεσα τα μέλη της⁵ και πηγάζουν από την τρέχουσα κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα. Δεν μπορεί να υπάρξει Φόρουμ, δηλαδή διάλογος, αν όλη η ομάδα δεν έχει προσωπικό ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη καταπίεση. Το ΘτΚ είναι το Θέατρο για τους καταπιεσμένους και από τους καταπιεσμένους. Βασίζεται σε αληθινές ιστορίες που αναφέρονται σε μία καταπίεση και αδικία την οποία έχουμε βιώσει άμεσα ή έμμεσα όσοι συμμετέχουμε στην ομάδα. Αν δεν είναι βιωμένη η παράσταση από εμάς τους ίδιους αν δεν το νιώσουμε δικό μας, δε νιώσουμε εμείς την αδικία μέσα μας για τον αδικημένο που μιλάμε, δεν μπορεί να υπάρξει παράσταση⁶, λέει ο Αλέξανδρος. Αν και η ομάδα ξεκινά με ένα προσωπικό πρόβλημα, μία προσωπική ιστορία καταπίεσης, ο σκοπός είναι να διερευνηθεί η κοινωνική διάσταση του προβλήματος, να καταδειχθεί η δομή της καταπίεσης.

Η προετοιμασία μίας παράστασης Φόρουμ ξεκινά από παιχνίδια, ασκήσεις και αυτοσχεδιασμούς προκειμένου να βρεθεί η ιστορία της καταπίεσης που αφορά όλη την ομάδα. Εφαρμόζεται ένας συνδυασμός⁷ διαφορετικών υποκριτικών μεθόδων (Στανισλάφσκι, Μπρέχτ, Γκροτόφσκι) καθώς και στοιχεία από άλλες μεθόδους του εφαρμοσμένου θεάτρου⁸ (community theatre, narrative theatre, drama in education). Η ομάδα εργάζεται εντατικά πάνω στους χαρακτήρες με σκοπό τη δραματουργική και τη σκηνική τους παρουσία (ποιοι είναι, που βρίσκονται τη δεδομένη στιγμή, τι έχει προηγηθεί, τι κάνουν, τι θέλουν να κάνουν). Κάθε παράσταση εξελίσσεται και βελτιώνεται διαρκώς, καθώς επίσης προσαρμόζεται στις συνθήκες παρουσίας της.

Το Θέατρο Φόρουμ είναι μια σύντομη θεατρική παράσταση και αναπαριστάνει μια άλυτη σύγκρουση, μια καταπίεση. Η πρώτη παράσταση (anti-model)⁹ έχει συνεπώς άσχημο τέλος: ο πρωταγωνιστής-καταπιεσμένος υπόκειται σε καταπίεση, την οποία

3. Το Θέατρο Εφημερίδα δραματοποιεί τις επίκαιρες ειδήσεις, προερχόμενες από όλα τα Μ.Μ.Ε. Υπάρχουν διάφορες στρατηγικές που λειτουργούν είτε αυτόνομα είτε σε συνδυασμό: απλή ανάγνωση, ρυθμική ανάγνωση, κείμενο εκτός συγκεκριμένου, παράλληλη δράση. Βλ. A. Boal, *A. Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*, Routledge, London / New York, 1998, σ. 235-240.

4. Όταν γίνεται αναφορά στην Ακτιβιστική, η λέξη Ομάδα αναγράφεται με κεφαλαίο, διαφορετικά με πεζό.

5. Επιχειρείται από την πλευρά μου η αναστοχαστική ανθρωπολογική προσέγγιση της Ακτιβιστικής Ομάδας ΘτΚ, που ενισχύεται από το γεγονός ότι είμαι και η ίδια μέλος της ομάδας. Πρόκειται για μία εμπειρική και κριτική διαδικασία καθώς είμαι ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο της έρευνας, είμαι αυτή που δρα και αυτή που, κατά κάποιον τρόπο, παρακολουθεί τον εαυτό της να δρα, για έναν πολλαπλό αναστοχασμό. Βλ. Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998, σ. 368-369.

6. Οι φράσεις σε πλάγια γραφή ανήκουν στα μέλη της ομάδας.

7. R. Schechner, *Performance Studies*, Routledge, New York, 2006.

8. Το Εφαρμοσμένο Θέατρο χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάθε είδους θεατρική δραστηριότητα που προορίζεται να ωφελήσει άτομα, κοινότητες και κοινωνίες. Βλ. H. Nicholson, *Applied Drama – The Gift of Theatre*, Palgrave MacMillan, New York, 2005, σ. 19.

9. Ο Boal αναφέρει την πρώτη παρουσίαση του Θεάτρου Φόρουμ ως anti-model (αντί-πρότυπο), από τη στιγμή που παρουσιάζει μία ιστορία αδικίας και καταπίεσης, παρουσιάζει «την πραγματικότητα, τον κόσμο

θα ήθελε να ανατρέψει, αλλά διαπράττει λάθη και στο τέλος επικρατεί η αδικία. Η παράσταση στη συνέχεια επαναλαμβάνεται. Οι θεατές όμως αυτή τη φορά μπορούν να παρέμβουν για να αλλάξουν τη ροή της ιστορίας, ανατρέποντας την καταπιεστική πραγματικότητα που παρουσιάζεται. Όποιος θεατής επιθυμεί, μπορεί να φωνάξει «στοπ» στο σημείο που κρίνει ότι ο πρωταγωνιστής-καταπιεσμένος έχει τη δυνατότητα να δράσει διαφορετικά ανατρέποντας την πραγματικότητα και να τον αντικαταστήσει.¹⁰ Ο θεατής γίνεται *spect-actor*,¹¹ συμμετέχει με τις προτάσεις του στην άρση της καταπίεσης του, είτε αυτή είναι προσωπική είτε είναι κοινωνική. Ουσιώδες στοιχείο αποτελεί ο διαλεκτικός χαρακτήρας της παράστασης, με έναν τρόπο που θυμίζει τη σωκρατική-μαιευτική μέθοδο. Οι ηθοποιοί-μέλη της ομάδας οφείλουν να είναι διαλεκτικοί, οφείλουν να κατέχουν τότε να υποχωρούν και τότε να υποστηρίζουν περισσότερο τη θέση τους. Υπό αυτό το πρίσμα ο ρόλος του ηθοποιού είναι βαθιά παιδευτικός, προωθώντας την αυτο-έκφραση, τη δημιουργικότητα, τη φαντασία, την εμπειρική μάθηση και καλλιεργώντας την επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους, μία επικοινωνία αναγκαία για την προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη του ατόμου.

Οι ηθοποιοί-μέλη της ομάδας δημιουργούν τους ρόλους τους στηριζόμενοι στις εμπειρίες και στα βιώματά τους, κάνοντας ενδελεχή έρευνα για τους χαρακτήρες. Μόνο υπό αυτές τις συνθήκες είναι σε θέση να υποστηρίξουν τον χαρακτήρα που ενσαρκώνουν, ενώ σε κάθε παράσταση ενδέχεται να υποδυόνται διαφορετικό χαρακτήρα. Επίσης κατά τη διάρκεια του Φόρουμ δεν πρέπει να είναι ούτε πολύ έντονοι ώστε να απογοητεύσουν ή να αποθαρρύνουν τον δρώντα θεατή, ούτε πολύ μαλθακοί, γιατί τότε δεν θα είναι αναγνωρίσιμοι από το κοινό. Κατά τη διάρκεια μίας θεατρικής παρέμβασης αυτοσχεδιάζουν με συνέπεια προς τον χαρακτήρα που ενσαρκώνουν, προσπαθώντας να διατηρήσουν το κίνητρο του χαρακτήρα.

Στο τέλος του Θεάτρου Φόρουμ δεν επιζητούμε να παρθεί μία τελεσίδικη θέση, όσο να αναδειχθούν οι πολλές πλευρές με τις οποίες μπορεί να προσεγγιστεί το συγκεκριμένο κοινωνικο-πολιτικό ζήτημα, να μάθουμε θεατές και ηθοποιοί πώς να επικοινωνούμε και πώς να αντιμετωπίζουμε τις διαφορετικές απόψεις, πώς να δρούμε. «Όλοι μαθαίνουμε, ηθοποιοί και θεατές μαζί. Αυτό που προκύπτει είναι ό,τι καλύτερο μπορεί να επιτύχει η συγκεκριμένη ομάδα τη δεδομένη χρονική στιγμή».¹² Ο Boal διασαφηνίζει ότι η εν λόγω τεχνική δεν ακολουθείται για να υποδειχθεί κάποια προτεινόμενη ορθή πορεία, αλλά για να ανακαλυφθούν όλες οι πιθανές κατάλληλες πορείες που ενδεχομένως μπορούν να δοκιμαστούν στην πραγματικότητα.¹³

όπως είναι, ώστε να οδηγηθούμε στο model, όπου προβάρονται πρακτικές που αποτινάσσουν την αδικία και την καταπίεση. Βλ. A. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge Press, London, 2002, σ. 2.

10. Ν. Γκόβας – Χρ. Ζώνιου, *Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα με τεχνικές Θεάτρου Φόρουμ*. Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και Ώσμωση - Κέντρο Τεχνών & Διαπολιτισμικής Αγωγής, Αθήνα, 2011, σ. 13.

11. Από τη λέξη *spectator*, ο Boal έφτιαξε τον νεολογισμό *spect-actor*. βλ. A. Boal, *The Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2000, σ. 154-155. F. Babbage, *Augusto Boal*, Routledge, London / New York, 2004, σ. 42. Έχει μεταφραστεί στα ελληνικά ως *ηθοποιός θεατής, ενεργός θεατής, δρων θεατής, θεά-ποιος*.

12. Ο.π., σ. 259.

13. Ο.π., σ. 262.

Ο *εμφυχωτής*¹⁴ (joker ή *curringa*) συντονίζει το Θέατρο Φόρουμ και την αντικατάσταση των ηθοποιών-μελών της Ομάδας, προσπαθώντας να εμβαθύνει τη συζήτηση με κατάλληλες ερωτήσεις, χωρίς να κατευθύνει, χωρίς να ερμηνεύει ή να παίρνει το μέρος της μιας ή της άλλης άποψης. Έχει υπόψη του ότι οι τρόποι, οι δυνατότητες και οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι αποκτούν γνώσεις και νοηματοδοτούν τις εμπειρίες τους είναι σε μεγάλο βαθμό πολιτισμικά καθορισμένοι. Βρίσκεται σε ένα μεταίχμιο, μεταξύ των δρώντων-θεατών, των ηθοποιών, του κοινού, και διευκολύνει την δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης που συντελείται κατά το Θέατρο Φόρουμ. Ο Boal τον ονομάζει επίσης αντί για *διευκολυντή* (facilitator), *δυσκολευτή* (difficultator) γιατί ο ρόλος του είναι να θέτει ερωτήματα, να προβληματίζει τους θεατές, να θέτει υπό διαρκή αναστοχασμό τις προτάσεις και τις παρεμβάσεις τους.¹⁵ Λειτουργεί ως παιδαγωγός μέσα στην ομάδα αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο μέσα στο οποίο ζει και δραστηριοποιείται, και ο ρόλος του είναι σαφώς πολιτικός. Οφείλει να έχει γνώση, επίγνωση και δεξιότητες, πέρα από αισθητική και καλλιτεχνία. Μέσα στην ομάδα να μπορεί να αποδέχεται και να αξιοποιεί την αμφισβήτηση και την αντιπαράθεση, να αναγνωρίζει τους περιορισμούς και τις δυνατότητές του. Χαρακτηριστικό του θα πρέπει να είναι ο αναστοχασμός τόσο με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας όσο και της δικής του εμπλοκής.

Η Ακτιβιστική Ομάδα ΘτΚ

Η Ακτιβιστική Ομάδα ΘτΚ ξεκίνησε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον Μάιο του 2010¹⁶. Όσα άτομα θέλουν και έχουν ανάγκη να αλλάξουν μια δεδομένη κατάσταση που θεωρούν άδικη και καταπιεστική, μπορούν να συμμετέχουν και να εκπαιδευτούν πάνω στις τεχνικές του ΘτΚ μέσα από μία πληθώρα ασκήσεων και παιχνιδιών. Η συμμετοχή στην ομάδα δεν προϋποθέτει καμιά γνώση ή εμπειρία θεάτρου. Η εκπαίδευση της ομάδας είναι συνεχής, τόσο για να ενισχυθεί η εκπαίδευση των υπαρχόντων μελών στην Ομάδα όσο και για να ενταχθούν νέα μέλη. Η εκπαίδευση και η εμφύχωση των εργαστηρίων, σε σταθερή βάση, γίνονται από τις Χριστίνα Ζώνιου και Νάγια Μποέμη και συνεχίζεται πλέον από τα μέλη της Ομάδας που λειτουργούν ως *εμφυχωτές* και ως *ηθοποιοί*. Παράλληλα, διεξάγονται σεμινάρια από *εμφυχωτές* ΘτΚ (Barbara Santos, Amit Ron) που προέρχονται από ομάδες του εξωτερικού και υπάρχει συνεχής επιμόρφωση των μελών με τη συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ¹⁷. Ανά τακτά διαστήματα οργανώνονται εργαστήρια προκειμένου να ενταχθούν νέα μέλη στην ομάδα. *Επιδίωξη της ομάδας, τονίζει η Πέπη, είναι η διάχυση του εργαλείου, η πολυσυλλεκτικότητα και η πολυφωνία. Ο Boal στις βασικές αρχές του ΘτΚ επισημαίνει τη συνεχή μεταφορά και τον πολλαπλασιασμό των ομάδων ΘτΚ*,¹⁸ γεγονός που συμβαίνει σε πολλές χώρες, και αποτελεί ενδιαφέρον αντικείμενο έρευνας το πώς διαμορφώνονται οι ομάδες σε κάθε χώρα. Σήμερα η ομάδα

14. Έχει μεταφραστεί στα ελληνικά και ως *διαμεσολαβητής*, που θεωρώ ότι μειώνει κατά πολύ τον ρόλο που επιτελεί κατά τη διάρκεια ενός Θεάτρου Φόρουμ.

15. *Ο.π.*, σ. xix-xx.

16. Περισσότερες πληροφορίες στην ιστοσελίδα <https://theatreoftheoppressedgreece.wordpress.com>.

17. Mukthadhara Forum Theatre Festival (India, 5-16 Dec 2016), www.janasanskriti.org.

18. International Theatre of the Oppressed, <http://www.theatreoftheoppressed.org/>.

έχει ανάγκη για πολλαπλασιασμό, να έρθουν όσο γίνεται περισσότεροι άνθρωποι σε επαφή με τη μέθοδο, επιμένει ο Παντελής και για κλιμάκωση της δράσης μας, υπογραμμίζει η Κατερίνα. Να γίνει κίνημα, ελπίζει η Χριστίνα.

Τα μέλη της ομάδας θέλουμε να αλλάξουμε καταστάσεις που έχουν συμβεί είτε στην προσωπική μας ζωή είτε στον κοινωνικό μας περίγυρο και βιώνονται ως καταπιεστικές, ως συγκρούσεις εσωτερικές και εξωτερικές που οδηγούν σε αδικία. Βασικές αρχές της ομάδας αποτελούν η συλλογική συνείδηση, η κοινωνική δικαιοσύνη, η ελευθερία έκφρασης, η διεκδίκηση των δικαιωμάτων, η δημοκρατία, η αλληλεγγύη. Οι πολιτικές-κοινωνικές-καλλιτεχνικές μας αναζητήσεις είναι προσανατολισμένες στην αλλαγή των κυρίαρχων σχέσεων. Μας συνδέει η θέληση να συνδιαμορφώσουμε την κοινωνία, ανάλογα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες μας, με μία αντίστοιχη ακτιβιστική δράση. Αυτή η δράση γίνεται μέσω του θεάτρου. Το θέατρο στην περίπτωσή μας είναι το εργαλείο για να παρέμβουμε και να αλλάξουμε την κοινωνία.

Η ομάδα λειτουργεί με βάση τις αρχές της αυτο-οργάνωσης και της αυτοδιαχείρισης, δεν χρηματοδοτείται από κανέναν χορηγό και επιδιώκει να παίζει πάντα με ελεύθερη είσοδο. Κάθε μέλος της ομάδας προσφέρει τον χρόνο του αφιλοκεδώς, καθώς δεν υπάρχει κόστος τόσο για την εκπαίδευση όσο και για τις παραστάσεις. Οι παραστάσεις γίνονται σε πολλούς διαφορετικούς χώρους, όπως φεστιβάλ (αντιρατσιστικά, αντιφασιστικά, παιδείας, θεατρικά, καλλιτεχνικά), πρωτοβουλίες γονέων, σχολεία, αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι, πανεπιστήμια, πάρκα, θέατρα. Τα μέλη της ομάδας επιμελούνται όλα τα στάδια που αφορούν την ολοκλήρωση μίας θεατρικής παράστασης, σκηνοθεσία, δραματογραφία, σκηνογραφία, μουσική καθώς και τη διοργάνωση, παραγωγή και επικοινωνία.

Τα μέλη της Ακτιβιστικής Ομάδας ΘτΚ ταυτίζονται με τη ρήση του Boal ότι «πολίτης είναι αυτός που μετασχηματίζει την κοινωνία».¹⁹ Η δράση της ομάδας είναι πολιτική γιατί απορρίπτει και απειλεί τις κυρίαρχες σχέσεις εξουσίας: *Θέλουμε να είμαστε δημιουργοί, και όχι καταναλωτές*, τονίζει ο Παντελής. Το να είσαι πολίτης σημαίνει έναν ενεργητικό τρόπο ζωής, και το θέατρο είναι δράση. Ανεξαρτήτως των πολιτικών πεποιθήσεων και θεωρήσεων, όλα τα μέλη της ομάδας συγκλίνουν ότι η συμμετοχή στην ομάδα είναι μέρος της πολιτικής τους δράσης. Ο στόχος καθορίζεται από την ένταξη και τη συμμετοχή μας στη συγκεκριμένη ομάδα. *Η ίδια η μέθοδος δίνει τον στόχο*, υποστηρίζει η Ήρα. Από τη στιγμή που επιλέγει συνειδητά ένα άτομο να κάνει ΘτΚ, δεν κάνει γενικά θέατρο, αλλά ΘτΚ. Ο σκοπός είναι η κοινωνική παρέμβαση, η κοινωνική ζύμωση και η κοινωνική αλλαγή. *Δεν είμαι στην ομάδα για να αναπτυχθώ ως ηθοποιός, λέει ο Δημήτρης, αλλά για να κάνω ακτιβισμό*. Από την άλλη, μας ενδιαφέρει σε ποιο κοινό απευθυνόμαστε. Έχει κατά καιρούς συζητηθεί το γεγονός ότι παίζουμε μπροστά σε ένα κοινό που είναι κινηματικό και ενδυναμωμένο ως προς τα προβλήματα που τίγονται μέσα στην παράσταση. Ο Παντελής θεωρεί τη μέθοδο φοβερό μέσο για την κοινωνική ζύμωση και υποστηρίζει την *ανομοιογένεια των θεατών*. Προς αυτήν τη σκέψη κινείται η ομάδα και θα επιδιώξει να παίζει και σε λιγότερο ευαισθητοποιημένο και ενδυναμωμένο κοινό.²⁰

19. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, σ. 10.

20. Ως προς αυτήν την κατεύθυνση υλοποιήθηκαν αρκετές παραστάσεις σε Σχολεία Δεύτερης Ευ-

Μέχρι στιγμής έχουν γίνει οι εξής παραστάσεις:

1) *Πλην όμως*: Εργοδοτική αυθαιρεσία, τρομοκράτηση των εργαζομένων, καταστρατήγηση εργατικών δικαιωμάτων και επιδείνωση των όρων εργασίας. Η παράσταση διεκδικεί πίσω τα δικαιώματα που έγιναν πολυτέλειες. Στο *Πλην Όμως* μια εργαζόμενη μαθαίνει απ' τον διευθυντή της εταιρείας ότι ο όρος για να ανανεωθεί η σύμβασή της είναι να υπογράψει ταυτόχρονα και μια ανοιχτή παραίτηση η οποία θα ενεργοποιηθεί σε περίπτωση που μείνει έγκυος καθώς η εταιρεία δεν μπορεί να την πληρώνει, ενώ εκείνη δεν θα μπορεί να εργάζεται.

2) *Πόσο πάει*; Η παράσταση έγινε σε συνεργασία με την Ένωση Αφρικανών Γυναικών και ασχολείται με το trafficking. Στηρίζεται σε αληθινές ιστορίες και μαρτυρίες που μετέφεραν τα μέλη της Ένωσης έχοντας έρθει σε επαφή και υποστηρίζοντας γυναίκες θύματα trafficking από την Αφρική. Η παράσταση θίγει την παράνομη διακίνηση και εμπορία γυναικών με σκοπό τη σεξουαλική/οικονομική εκμετάλλευση στη σημερινή Ελλάδα.

3) *Μικρές σκηνές καθημερινής βίας II: Μπορεί να μη γίνει και τίποτα...*: Βία, αναδυόμενος φασισμός, ρατσισμός, κλιμακούμενες εντάσεις στην καθημερινότητα, φόβος ως συνέπεια όλων των παραπάνω, συνθέτουν τη δράση στην παράσταση. Στη συνέλευση μιας πολυκατοικίας αποτελεί μέγα ζητούμενο η εκδίωξη του κοινωνικού στεκιού από το ισόγειο. Οι τρόποι που προτείνονται από τους χαρακτήρες της παράστασης για την εκδίωξη του ανοίκειου και του αλλότριου διαμορφώνει το πλαίσιο όπου διαγράφονται οι ιδεολογίες των καταπιεστών: φασισμός, νεοφιλελευθερισμός, συντηρητισμός.

4) *Μικρές σκηνές καθημερινής βίας*: Η παράσταση διαδραματίζεται με θέμα τις διακρίσεις και τις προκαταλήψεις προς τους μετανάστες και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στη γειτονιά τους. Από τη μία, η ξενοφοβία, οι διακρίσεις, η παρεμπόδιση της ελευθερίας της έκφρασης, η διαμόρφωση της κοινής γνώμης από τα Μ.Μ.Ε. και, από την άλλη, οι νέοι άνθρωποι που θέλουν να αντιδράσουν στις παγιωμένες αντιλήψεις που σχετίζονται με τους μετανάστες.

5) *Όχι στον ρατσισμό από την κούνια*: Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν με την ιθαγένεια και την άδεια παραμονής τα παιδιά των Αφρικανών μεταναστών –που γεννιούνται στη χώρα μας, φοιτούν στο ελληνικό Σχολείο και Πανεπιστήμιο, αντιμετωπίζονται όμως τελικά με έναν θεσμικό ρατσισμό που τους στερεί βασικά δικαιώματα– συνθέτουν την παράσταση που δημιουργήθηκε και ερμηνεύεται από μεικτή ομάδα μεταναστριών και Ελληνίδων. Στη συγκεκριμένη παράσταση οι ρόλοι των μεταναστριών παίζονται από Ελληνίδες, ενώ αντίθετα οι ρόλοι των Ελληνίδων από μετανάστριες. Η παράσταση έγινε σε συνεργασία με την Ένωση Αφρικανών Γυναικών.

Είναι το Θέατρο του Καταπιεσμένου, πολιτικό θέατρο;

Πολλά έχουν γραφτεί για το πολιτικό θέατρο, τι είναι, ποιοι το κάνουν, πώς το κάνουν, σε ποιους απευθύνεται; Η ιστορία του θεάτρου έχει να δώσει παραδείγματα πολιτικού θεάτρου που σαφώς δεν είναι το ίδιο σε όλες τις εποχές, από τότε που πρωτοεμφα-

νίστηχε μέχρι σήμερα. Διαφορετικά χρησιμοποιήθηκε στη Ρωσική Επανάσταση, στη ναζιστική Γερμανία, στο μεταπολεμικό θέατρο-ντοκουμέντο, στο Group Theatre και σε πολλές άλλες θεατρικές ομάδες. Όλες οι παραπάνω μορφές πολιτικού θεάτρου, θεωρούνται ως ένα θέατρο στρατευμένο και προπαγανδιστικό, που ενδεχομένως ακολουθούσε και συγκεκριμένη κομματική κατεύθυνση, διδακτικό και χειραγωγικό, που αντιμετώπιζε τα άτομα ως αντικείμενα και όχι ως υποκείμενα.

Σήμερα δεν υπάρχει το θέατρο με τους όρους του στρατευμένου θεάτρου, με τη μορφή των καλλιτεχνών που θα σώσουν τον κόσμο ως καθοδηγητές. Από τη μια, γιατί οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τον ρόλο τους μέσα στην κοινωνία όχι ως επαϊόντων αλλά ως μετόχων μίας πραγματικότητας, που επιδιώκουν την αλλαγή της κοινωνίας με τις ίδιες τους τις δράσεις. Από την άλλη, γιατί οι μορφές εξουσίας είναι διάχυτες μέσα στην κοινωνία, ορατές και αόρατες, χωρίς να υφίστανται μόνο τα ξεκάθαρα σχήματα εξουσίας. Ο προσδιορισμός «πολιτικό θέατρο» χρησιμοποιείται και σήμερα από ανθρώπους τόσο από τον χώρο του θεάτρου όσο και από τους υποστηρικτές του, ως το θέατρο που η θεματολογία του έχει σαφή αναφορά στην τρέχουσα κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα και προκαλεί ρήγματα στη συνηθισμένη διαδικασία επικοινωνίας μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Οπότε, το πολιτικό θέατρο του σήμερα εκκινεί από το πώς αναπαρίσταται και από το πώς προσλαμβάνεται.²¹

Ωστόσο, η χρήση του προσδιορισμού «πολιτικό» στο θέατρο δεν θα πρέπει να λειτουργεί περιοριστικά για την ίδια την τέχνη του θεάτρου. Γιατί το θέατρο πάντοτε είναι πολιτικό, επί της ουσίας, και όχι επειδή το θέλει κάποιος προσδιορισμός, είναι πολιτικό από τη φύση του. Το πολιτικό είναι συνδεδεμένο με τα αιώνια αρχαία ερωτήματα του θεάτρου: ποιος είμαι, πού βρίσκομαι, τι θέλω, τι κάνω. Το θέατρο δίνει τη δυνατότητα να σταθούμε κριτικά απέναντι στον κόσμο που ζούμε, να ανακαλύψουμε τι επηρεάζει και τι καθορίζει τις σκέψεις και τις δράσεις μας, να διεισδύσουμε στο πώς διαμορφώνονται τα συναισθήματά μας. Ο Boal τοποθετείται με τη δική του οπτική, υποστηρίζοντας ότι «το θέατρο είναι αναγκαστικά πολιτικό, γιατί όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου είναι πολιτικές και το θέατρο, είναι μια από αυτές».²²

Επειδή διανύουμε την εποχή της κρίσης και εμφανίζονται ομάδες και έργα που αντλούν από τα γεγονότα της σύγχρονης καθημερινότητας, δεν σημαίνει ότι το θέατρο πρέπει να χαρακτηρίζεται ως πολιτικό. Το γεγονός ότι υπάρχουν θεατρικές ομάδες που καταδεικνύουν τον τρόπο λειτουργίας του κοινωνικο-οικονομικού μας συστήματος και την επίδρασή του στις ανθρώπινες σχέσεις δεν κάνει το θέατρο περισσότερο πολιτικό: «Ποτέ το θέατρο, στις μεγάλες του ώρες, στις ώρες που ήταν η ηθική συνείδηση της κοινωνικής πραγματικότητας, ποτέ δεν χρειάστηκε ορισμούς που να του δείχνουν τον δρόμο που πρέπει να ακολουθεί για να λειτουργεί σωστά».²³ Το θέατρο είναι αντισυστημικό και αντιεξουσιαστικό, αντισυμβατικό και αιρετικό, καθώς «από την καταγωγι-

21. Σ. Πατσαλίδης, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013.

22. A. Boal, *Legislative Theatre: Using per Performance to Make Politics*, Routledge, London / New York, 1998, σ. 9.

23. Ι. Καμπανέλλης, «Ιάκωβος Καμπανέλλης και Νεοελληνικό Θέατρο: Τρία κείμενα», *Πολιτικό Κέντρο Θεσσαλονίκης*, <http://www.pokethe.gr/wordpress> [18-05-11].

κή του σύλληψη, το θέατρο αμφισβητεί, αντιστέκεται και υποσκάπτει τις κατεστημένες βεβαιότητες, μ' έναν τρόπο άμεσο και εποπτικό».²⁴

Το να δράσουμε ως πολίτες, το να γίνουμε ενεργοί πολίτες, το να ενισχυθεί η ιδιότητα του πολίτη μέσω του θεάτρου, δεν αποτελεί πολιτικό θέατρο. «Δεν νοείται το Θέατρο να μην είναι πολιτικό. Όταν του κολλάμε τον ορισμό είναι σαν να το ειδοποιούμε τι πρέπει να είναι».²⁵ Από τη βιβλιογραφία²⁶ προκύπτει ότι ο προσδιορισμός «πολιτικό», όπου εμφανίζεται στο σύγχρονο θέατρο, έγκειται κυρίως στην αναθεώρηση της επικοινωνιακής σχέσης μεταξύ ηθοποιών και θεατών και στη συμμετοχή των θεατών να γίνουν συν-παραγωγοί της τέχνης, καθώς και στους τρόπους αναπαράστασης της κοινωνικής πραγματικότητας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο νοηματοδοτείται το ΘτΚ «πολιτικό» θέατρο.

Πολιτική και Τέχνη σε κρίση

Η δράση της ομάδας νοείται μέσα σε ένα πλαίσιο συγκεκριμένων οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών σχηματισμών και μετασχηματισμών. Η Ακτιβιστική Ομάδα ΘτΚ αποτελεί ερευνητικό αντικείμενο λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές συνθήκες μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε η πολιτική και καλλιτεχνική της δράση. Κατ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται πώς βιώνεται η ιστορική πραγματικότητα από τα μέλη της ομάδας αλλά και πώς η κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα διαμορφώνει τις δράσεις και τις επιλογές των μελών. Στο παρόν κείμενο γίνεται μία παρουσίαση της ομάδας μερικώς μέσα από τον λόγο των μελών της. Σαφώς, για το συγκεκριμένο είδος θεάτρου είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει ο λόγος των θεατών και κυρίως των δρώντων θεατών (spect-actors), αλλά για λόγους οικονομίας ακολουθήθηκε η πρώτη επιλογή.

Δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι η ομάδα δημιουργήθηκε σε μία περίοδο βαθιάς κρίσης της πολιτικής, εννοώντας όχι μόνο τις θεσμικές θεμελιώσεις της και τις επίσημες εκφράσεις της στην κεντρική πολιτική σκηνή, αλλά, κυρίως, το κοινωνικό και πολιτισμικό της συγκείμενο, τους τρόπους με τους οποίους σκεπτόμαστε τις πολιτικές διαστάσεις του βίου μας. Η εστία της κρίσης μετακινήθηκε πολλές φορές αλλάζοντας μορφή –εξέγερση του Δεκέμβρη του 2008, διεθνής παρέμβαση στην οικονομική και πολιτική σκηνή, γιγάντωση και σύλληψη της Χρυσής Αυγής, οικονομικός όλεθρος οικογενειών, ανεργία, ανισοτιμία στις συνθήκες κοινωνικής προστασίας και υγείας, αυξανόμενη τάση των ανισοτήτων. Η κρίση που διανύει η ελληνική κοινωνία μάς περιέχει, καθώς υφιστάμεθα τις οδύνες της και μετέχουμε στα πάθη της. Προκαλεί αναταράξεις και αναθεωρήσεις στους τρόπους που ζούμε και σκεπτόμαστε. Οι συνεπακόλουθες κοινωνικές και οικονομικές επιπτώσεις της κρίσης δημιούργησαν προβληματισμούς και όξυναν συνειδήσεις. Επίσης, σταδιακά διεύρυναν σύγχρονες μορφές συλλογικότητας,

24. Ε. Προύσαλη, «Πόσο α-πολιτική είναι η “κοινοφελής” πολιτική;», *Η Αυγή. Η εφημερίδα της Αριστεράς στο διαδίκτυο*, <http://www.avgi.gr/article/10812/5167648/poso-a-politike-einai-e-koinopheles-politike-> [28-12-2014].

25. Ο.π. [18-05-11].

26. Μ. Patterson, *Strategies of Political Theatre*, Cambridge / New York, 2003· J. Cohen-Cruz – M. Schutzman, *Dialogues on Theatre and Cultural Politics*, Routledge, New York, 2006.

νέες μορφές συμμετοχής και συνεργασίας φέρνοντας στο προσκήνιο τις έννοιες της αυτό-οργάνωσης και της αλληλεγγύης. Ξεκίνησαν οι συλλογικότητες «από τα κάτω, από πολίτες ποικίλων κατηγοριών, κυρίως τους νέους, τους άνεργους, εργαζόμενους στο δημόσιο και ιδιωτικό τομέα της οικονομίας, με ποικίλες μορφές πολιτικής δράσης και κινητοποίησης».²⁷

Δεν προτίθεμαι να εξιδανικεύσω τις αντιδράσεις στην κρίση και να παραβλέψω τις σκοτεινές όψεις της. Εστιάζω στις περιπτώσεις στις οποίες εμπεριέχεται και η Ακτιβιστική Ομάδα ΘτΚ, που οι πολίτες αναζήτησαν διεξόδους αντίδρασης στην κρίση, πέρα από τους παραδοσιακούς τρόπους κινητοποίησης. Όπως αναφέρει ο Σέργιος, το ΘτΚ για μένα είναι προσέκταση της πολιτικής μου υπόστασης, ένας άλλος δρόμος για να συνομιλήσουμε με το κίνημα και την κοινωνία. Αλλά και άνθρωποι του θεάτρου βγήκαν από το ασφαλές περιβάλλον της σκηνής στη δημόσια σφαίρα. Κατά συνέπεια συναντιούνται σε δημιουργική συνάντηση άνθρωποι της τέχνης και πολίτες, που όλοι μαζί υιοθετούν πολιτισμικές πρακτικές μέσα από συλλογικές αποφάσεις και αμεσοδημοκρατικές διαδικασίες και δεν περιορίζονται από τους κανόνες της αγοράς και τις ιεραρχικές σχέσεις που επιβάλλονται στην τέχνη: «Προάγοντας την ισότητα εις βάρος της ανισότητας, τη συμπερίληψη εις βάρος του αποκλεισμού, τη συμμετοχή εις βάρος της κυριαρχίας, τη συνεργασία εις βάρος του ανταγωνισμού, την πρόσβαση εις βάρος του περιορισμού, υιοθετούν αρχές που είναι αντίθετες στις καπιταλιστικές αξίες».²⁸ Συγκεκριμένα, στον χώρο του θεάτρου ομάδες παρουσιάζουν παραστάσεις με κίνητρο καλλιτεχνικό και πολιτικό, κόντρα στο κίνητρο του κέρδους, στην ανυπαρξία κρατικής στήριξης, στην έλλειψη στέγης.

Ιδιαίτερα δύσκολο, όταν στο σημερινό ελληνικό θεατρικό τοπίο «θεατρικές επιχειρήσεις παράγουν ή φιλοξενούν πληθώρα θεατρικών παραστάσεων και δρώμενων, των οποίων το περιεχόμενο είναι άκρως επικριτικό, επιθετικό και ανατρεπτικό για το καθεστώς, στο πλαίσιο του οποίου οι εν λόγω φορείς επιχειρούν».²⁹ Η αντίφαση έχει εξήγηση, σύμφωνα με την «ηγεμονία» του Gramsci,³⁰ έννοια που εισήγαγε για να περιγράψει τις πολιτισμικές διαδικασίες διαμέσου των οποίων το καθεστώς διατηρεί την εξουσία του. Η εξουσία ασκείται πιο αποτελεσματικά όταν η ιδεολογία του καθεστώτος δεν επιβάλλεται με τη βία και την καταστολή αλλά μέσω πολιτισμικών διαδικασιών, όπως το θέατρο. Κατά τον Φουκώ, υπάρχουν «εξουσίες, πολλαπλές, ποικίλες, ιστορικές μορφές με τις οποίες διαμορφώνεται το εξουσιαστικό φαινόμενο. Η εξουσία θεωρείται ως πλέγμα εξουσιών, πλέγμα το οποίο εν τέλει διαμορφώνει τόσο τους φορείς όσο και τα αντικείμενα της εξουσίας».³¹ Έτσι, το θέατρο, αντί να αρθρώνει κριτικό λόγο και

27. Ε. Παπαταξιάρχης, «Κρίσεις και αναθεωρήσεις», *Ελληνικά παράδοξα. Πατρωνία, Κοινωνία πολιτών και Βία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013, σ. 12.

28. Ρ. Μυλωνά – Β. Λαλιώτη, «...να πάρουμε την τέχνη μας στα χέρια μας», *1ο Φεστιβάλ Χειροποίητου και Ανακυκλώσιμου Θεάτρου*, www.fabricaathens.gr 2013.

29. Προύσαλη, «Πόσο α-πολιτική είναι η “κοινωνική” πολιτική;».

30. Α. Γκράμσι, *Ιστορικός υλισμός – Τετράδια της φυλακής* (μετ. Τ. Μυλωνόπουλος), Οδυσσεάς, Αθήνα, 1973, σ. 55.

31. Τ. Μπέτζελος – Π. Σωτήρης, «Σώματα, Λόγοι, Εξουσίες: Ξαναγυρνώντας στην Περίπτωση Φουκώ», *ΘΕΣΕΙΣ* 89 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2004), http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=872.

να απελευθερώνει τα άτομα, βραχυκυκλώνει τις προσπάθειες για την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης τους και αναστέλλει τις προσπάθειες κοινωνικής ενεργοποίησής τους. Ο βαθμός παρεμβατικότητας του θεάτρου μειώνεται έως και ακυρώνεται όσο βρίσκεται εντός του συστήματος.

Ωστόσο, υπάρχουν θεατρικές ομάδες που μέσα σε αυτό το αντιφατικό τοπίο, με έρευνα και δουλειά, με επίγνωση της σημερινής ελληνικής κοινωνικο-οικονομικής πραγματικότητας, με γνώμονα ότι η καλλιτεχνική δράση είναι σύμφυτη με την κοινωνική, δημιουργούν παραστάσεις που διεγείρουν το φαντασιακό και διαμορφώνουν τύπους κοινωνικής αμφισβήτησης και σύγκρουσης. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω ομάδες: Τέχνη εν Κινήσει - ΤΕΚ, Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός, Αδέσποτες Σκύλες, Τσιριτσάντσουλες, ομάδα συλλογικού πολιτισμού ΕΜΕΙΣ, Ομάδα Mind the Gap...in Theater, πολυδραστητική ομάδα τέχνης Fabrica Athens κ.ά. Όπως αναφέρει η ομάδα ΕΜΕΙΣ στην ιστοσελίδα της: «Η καλλιτεχνική έκφραση για να παραμένει διαχρονικά ζωντανή επιβάλλεται να έχει το προνόμιο της απόλυτης ελευθερίας».³²

Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής

Ο Boal επηρεάστηκε από την «Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου» του Paulo Freire, που υποστηρίζει μία μορφή εκπαίδευσης που βασίζεται στον διάλογο, με στόχο την κατανόηση από την πλευρά του εκπαιδευόμενου της κοινωνικής του πραγματικότητας και των πηγών καταπίεσής του.³³ Οι διερευνήσεις του Boal στηρίζονται στην παιδαγωγική γνώση ότι ο διάλογος είναι το κοινό και υγιές δυναμικό όλων των ανθρώπων και ότι όλοι είναι ικανοί για διάλογο. Στο δεύτερο μέρος, εκεί που ανοίγουν τα φώτα, η σκηνή και η πλατεία γίνονται ένα πράγμα, καταργείται πλήρως αυτό το νοητό τείχος, αυτών που είναι πάνω στη σκηνή, κι αυτών που είναι από κάτω και τους βλέπουν, εξηγεί η Μελίνα Πλαστή. Το ΘτΚ τολμά την παραγωγή ενός διαλόγου γεμάτου συγκρούσεις και ανατροπές που επαναπροσδιορίζει και εμπλουτίζει την πολυσύνθετη διαδικασία της επικοινωνίας μεταξύ σκηνής και πλατείας. Τολμά «...ώστε να καθιερωθεί η ελεύθερη κίνηση ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, οι οποίοι καλούνται να λειτουργήσουν ως υποκείμενα, παραγωγοί πολιτισμού και γνώσης σε έναν δημοκρατικό χώρο, με στόχο το διάλογο».³⁴ Γεγονός είναι ότι ο διάλογος είναι πολυεπίπεδος και πολυδιάστατος, σημαντικό λειτουργικό χαρακτηριστικό της ομάδας, που επεκτείνεται και αποτυπώνεται και στις παραστάσεις. Η Βίκυ επισημαίνει τη σημασία του διαλόγου που υπάρχει: α) κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας μιας παράστασης, β) επί σκηνής με τους δρώ-

32. Ομάδα Συλλογικού Πολιτισμού, emeis.net.gr/

33. Κεντρικός στόχος της «Κριτικής Παιδαγωγικής», εκφραστής της οποίας είναι ο Paulo Freire, είναι η συνειδητοποίηση των κυρίαρχων ιδεολογιών και των ανισοτήτων που εμπεριέχονται στους κοινωνικούς μηχανισμούς και η καλλιέργεια εφοδίων ώστε οι άνθρωποι να χειραφετηθούν, να αντισταθούν και να μετασχηματίσουν την κοινωνία τους. Η κριτική συνειδητοποίηση θεωρείται προαπαιτούμενο μιας συλλογικής πολιτικής διεκδίκησης κι ενός οράματος για μία δημοκρατική κοινωνία. Βλ. Δ. Τσιάμη, «Κριτική Παιδαγωγική και Έρευνα Δράσης: Κοινές προβληματικές και απόψεις», *Action Researcher in Education* 4 (3-2013), σ. 25.

34. Β. Santos, «Σύγκρουση: το ερώτημα του Θεάτρου Φόρουμ», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 16 (2015), σ. 37.

ντες θεατές, γ) μετά το πέρας των παρεμβάσεων και του Θεάτρου Φόρουμ μεταξύ των μελών της ομάδας, δ) με τον εαυτό μου.

Σε πολλές συναντήσεις της ομάδας, και κυρίως μετά τη λήξη μιας παράστασης, αναδύεται μία μεγάλη συζήτηση όσον αφορά τις παρεμβάσεις των θεατών. Από τη μία, μας απασχολεί το πώς οι θεατές διαμορφώνουν τη ροή μιας παράστασης. Η αρχική συζήτηση μετά την παράσταση (anti-model) και πριν ξεκινήσει το Φόρουμ μπορεί να είναι καταλυτική ως προς την εξέλιξη των παρεμβάσεων. Υπάρχουν περιπτώσεις που οι θεατές αντέδρασαν τόσο έντονα στη θεματολογία της παράστασης, που μόνο μέσα από τη διαχείριση της εμψυχώτριας, τη συζήτηση και τη θεατρική δράση κατάφεραν σιγά σιγά να δουν και μία άλλη οπτική της κοινωνικής πραγματικότητας, να δημιουργηθούν αμφιβολίες στην πάγια σκέψη, σύμφωνα με τον Αλέξανδρο. Όπως και υπήρχαν παραστάσεις που οι θεατές δυσκολεύονταν να συμμετέχουν στο Φόρουμ ή ένιωθαν ότι οι παρεμβάσεις δεν λειτουργούσαν και ότι οδηγούσαν σε αδιέξοδο, κατά συνέπεια σε μη αλλαγή της καταπιεστικής πραγματικότητας. Και σε αυτές τις περιπτώσεις η εμψυχώτρια συνεχώς έθετε ερωτήματα, επιδιώκοντας να κινητοποιήσει τους θεατές νοηματικά και συναισθηματικά, συνεχώς τους ενθάρρυνε να ανακαλύψουν από κοινού στρατηγικές ανατροπής της πραγματικότητας που παρουσιάζονταν στη σκηνή.

Επίσης, σε άλλες παραστάσεις οι θεατές εστιάζουν στη σύγκρουση, στην εμφάνιση της καταπίεσης. Όπως αναφέρει η Santos, «η σύγκρουση είναι η εξωτερική όψη μιας σειράς από διαφορετικά προβλήματα που σχετίζονται με την αδικία, τα προνόμια, την καταπίεση, και άλλους παράγοντες που επηρεάζουν ή και καθορίζουν τις κοινωνικές σχέσεις»³⁵ και δεν προχωρούν στο πρόβλημα, δεν αναλύουν τα βαθύτερα αίτια της σύγκρουσης. Μόνο αν υπάρξει η μετάβαση από το μικρο-επίπεδο στο μακρο-επίπεδο μπορεί να αποκαλυφθούν εναλλακτικές λύσεις για την ανάληψη δράσης. Τότε η σύγκρουση μπορεί να αποτελέσει δημοκρατική διαδικασία επίλυσης των προβλημάτων.

Ο Julian Boal, γιος του Augusto Boal, κάνει μία σημαντική επισήμανση όσον αφορά τον διάλογο που διεξάγεται κατά τη διάρκεια ενός Φόρουμ. Αναφέρει συγκεκριμένα ότι: «Είναι πολύ εύκολο να υποκρίνεσαι ότι είσαι δημοκράτης. Δημιουργείς έναν χώρο μέσα στον οποίο επιτρέπεις στους ανθρώπους να μιλούν. Εάν αυτός ο χώρος βοηθά τους ανθρώπους να μιλούν και όχι να δρουν, να μην κάνουν πράξη τα λόγια τους, τότε έχεις δημιουργήσει έναν χώρο όπου οι άνθρωποι ανακουφίζονται με το να εκφράζονται δημόσια. Τότε έχεις ανακούφιση αντί για χειραφέτηση».³⁶ Η επισήμανσή του έγκειται στο ότι η χειραφέτηση εμπεριέχει για τα άτομα την κριτική συνειδητοποίηση της υφιστάμενης κατάστασης εκ μέρους των καταπιεζόμενων και την ανάληψη εκ μέρους τους δράσης για την ανατροπή της. Διαφορετικά, το Θέατρο Φόρουμ μπορεί να λειτουργήσει ως αποδοχή και αναπαραγωγή των καταπιεστικών δομών. Οπότε, το Θέατρο Φόρουμ σκοπεύει στη δημιουργία διαλόγου που δεν διεξάγεται μόνο με λέξεις, αλλά μέσω δράσης και με σκοπό τη δράση για την ανατροπή των σχέσεων εξουσίας και καταπίεσης. Δεν είναι ένας χώρος όπου απλά εκφράζονται ελεύθερα οι απόψεις όλων, αλλά χώρος αναστοχασμού, πράγμα το οποίο συνεπάγεται κριτική σκέψη, αντιπαράθεση, διάλογο. Το Φόρουμ είναι ανταλλαγή οπτικών και προοπτικών αναφορικά με μία συγκεκριμένη καταπίεση.

35. Ο.π., σ. 25.

36. Χ. Ζώνιου, «Augusto Boal 1931-2009», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 11 (2010), σ. 75.

Ο Αλέξανδρος υπογραμμίζει ότι το ΘτΚ δίνει τη δυνατότητα των επιλογών και πολύ περισσότερο στους ανθρώπους που δεν έχουν αυτή τη δυνατότητα. Είναι μια μορφή αλληλεπιδραστικού θεάτρου με κύριο σκοπό να τεθούν ερωτήματα που οδηγούν τους θεατές μπροστά στις επιλογές που έχουν όταν πρόκειται να αποφασίσουν για καίρια κοινωνικά ζητήματα. Ο δρων θεατής δεν μεταμορφώνεται σε κάποιον άλλον, δεν υποδύεται έναν διαφορετικό κοινωνικό ρόλο, παίζει τον εαυτό του ανακαλύπτοντας τις πιθανές προεκτάσεις του. Προσχωρώντας στη θεατρική δράση, ενσωματώνει συγκεκριμένες ιδέες και σχέσεις. Το habitus (έξις) είναι «μια άπειρη ικανότητα εντελώς ελεύθερης (ελεγχόμενα ελεύθερης) παραγωγής προϊόντων (σκέψεων, αντιλήψεων, εκφράσεων, πράξεων) που έχουν ως όρια τις ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένες συνθήκες παραγωγής της».³⁷ Μετά τη θεατρική δράση, το άτομο εξαιτίας του habitus, της ικανότητας προσαρμογής που διαθέτει, είναι σε θέση να αντιμετωπίσει συνθήκες που πριν δεν ήταν εξοικειωμένος να επιλύσει. Η αυτοσυνείδηση που αποκτά μ' αυτόν τον τρόπο, του δίνει τη δυνατότητα να φαντάζεται παραλλαγές της δράσης του και να μελετά εναλλακτικές δυνατότητες για τη ζωή του. Δεν είναι απαραίτητο να έχει εμπειρία ως ηθοποιός, αρκεί να έχει ιδέες και ανάλογες εμπειρίες ζωής και να προτείνει εναλλακτικές στρατηγικές προκειμένου να λυθεί το συγκεκριμένο κοινωνικό πρόβλημα.

Ο Turner κάνει λόγο για τον homo performans, με την έννοια ότι ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που επιτελεί τον εαυτό του (self-performing). Οι επιτελέσεις (performances) είναι αναστοχαστικές, υπό την έννοια ότι ο άνθρωπος αποκαλύπτει τον εαυτό του στον εαυτό του. Αυτό μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: ο ηθοποιός μπορεί να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του μέσω της δράσης· ή ένας άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του μέσω της παρατήρησης και/ή της συμμετοχής σε θεατρικές παραστάσεις που δημιουργούνται και παρουσιάζονται από ένα άλλο σύνολο ανθρώπων».³⁸ Ο Turner θεωρεί τις επιτελέσεις μετασημασιολογικές διαδικασίες τόσο σε ομαδικό όσο και σε ατομικό επίπεδο.

Ο Boal από τη δική του θεατρική σκοπιά υποστηρίζει ότι: «Ο άνθρωπος είναι το μοναδικό ζώο που είναι ικανό να δρα και να παρατηρεί τον εαυτό του ενώ δρα... Γι' αυτό είναι το μόνο ζώο που μπορεί να είναι θέατρο».³⁹ Όταν ο Boal υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος είναι θέατρο, αναφέρεται στην επιτέλεση (performance). Επιτέλεση σημαίνει να παρουσιάζει κάποιος τον κοινωνικά κατασκευασμένο εαυτό του μπροστά σε άλλους, από μια άποψη να επιχειρηματολογεί γι' αυτόν τον εαυτό όχι μόνο με λόγια αλλά και με πειστικούς τρόπους και έτσι να κάνει τους άλλους να αναγνωρίζουν την επιτέλεση του εαυτού του. Η έννοια της επιτέλεσης έχει άμεση συσχέτιση με την έννοια της κοινωνικής δράσης και φέρει τα χαρακτηριστικά της αναδυόμενης και ενδεχόμενης δράσης, που σημαίνει ότι διερευνώνται το πώς και το πού γίνεται, ποιος κάνει κάτι, με ποιον τρόπο το κάνει και τι προσδοκά από αυτό.⁴⁰

37. P. Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής* (μετ. Θ. Παραδέλλης), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 92.

38. V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1986, σ. 81.

39. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, σ. 15.

40. Ν. Σερεμετάκη, *Η τελευταία λέξη (στης Ευρώπης τα άκρα): Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες*, Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1999 [1991], σ. 2.

Οι δρώντες θεατές λοιπόν επιτελούν, γίνονται ενεργοί συμμετέχοντες στην αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών, επηρεάζουν και επηρεάζονται. Μέσω του Θεάτρου Φόρουμ αντιδρούν στις ιστορικές αλλαγές που υφίστανται ως υποκείμενα και εγκαταλείπεται η ιδέα ότι υπάρχει ένας μόνο σωστός τρόπος για την επιδίωξη της κοινωνικής αλλαγής. Η αλλαγή μπορεί να είναι άμεση, μπορεί να λειτουργήσει μακροπρόθεσμα, ανάλογα με τις προσωπικές και κοινωνικές ζυμώσεις. Όπως κι αν έχει, δίνεται η δυνατότητα σε όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους να επιδιώξουν την προσωπική και κοινωνική αλλαγή μέσω του θεάτρου. Οι δρώντες θεατές βρίσκονται σε μια κατάσταση *metaxis*, κατά τον Boal, της ταυτόχρονης συμμετοχής σε δύο κόσμους: ο κοινωνικός χώρος, η καταπιεστική πραγματικότητα όπως βιώνεται από τους καταπιεσμένους και ο αισθητικός χώρος, η αισθητική-θεατρική ανασυγκρότηση της καταπιεστικής πραγματικότητας.⁴¹ Η μεθοριακότητα (*liminality*) εκφράζει με παραστατικό τρόπο το άτομο που βρίσκεται σε οριακή θέση.⁴² Όλα τα άτομα που παρευρίσκονται στον ίδιο χώρο παρακολουθώντας ή συμμετέχοντας σε ένα Θέατρο Φόρουμ συνιστούν μία προσωρινή κοινότητα σε συνθήκες έντονης αλληλεπίδρασης (*communitas*). Η δυναμική που θα προκύψει μπορεί να οδηγήσει στην κοινωνική αλλαγή. Ο ρόλος όσων παρίστανται σε ένα Θέατρο Φόρουμ για την αποδοχή ή την ανατροπή των σχέσεων κυριαρχίας και δύναμης είναι καθοριστικός. Αυτή η οριακή φάση που συνδυάζει τη μεθοριακότητα και την *communitas* συνιστά αντι-δομή (*anti-structure*), που δεν είναι αντιστροφή του ισχύοντος συστήματος, αλλά ανασυγκρότηση, ανασύνθεση, όπου δημιουργούνται νέες σημασίες.⁴³

Η εφαρμογή του Θεάτρου Φόρουμ προξενεί μια δυσάρεστη αίσθηση ατέλειας που αποζητά την ολοκλήρωσή της στην πραγματική δράση. Ηθοποιοί και θεατές καλούνται όχι μόνο να φανταστούν την αλλαγή αλλά και να την πραγματοποιήσουν, να ελέγξουν συλλογικά την προτεινόμενη λύση και μέσω αυτής της διεργασίας και του αναστοχασμού να επιζητήσουν τον κοινωνικό μετασχηματισμό. Ο Boal υποστηρίζει ότι μία παράσταση Φόρουμ δεν τελειώνει ποτέ, γιατί ό,τι προκύπτει κατά τη θεατρική διαδικασία πρέπει να εφαρμοστεί και στην πραγματική ζωή⁴⁴ και έχει συνέχεια στον τρόπο που οι συμμετέχοντες θα χειριστούν την κοινωνική τους κατάσταση μετά τη θεατρική τους εμπειρία.⁴⁵

Το Θέατρο ως πολιτική πράξη

Το ΘτΚ ασχολείται με το θέατρο που είσαι και όχι με το θέατρο που κάνεις. Η δράση αποκτά διττό νόημα: Κάποιος δρα με τη θεατρική έννοια αλλά επίσης και με την έννοια του αναλαμβάνω δράση σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο.⁴⁶ Οι ηθοποιοί είναι ενεργοί πολίτες που έχουν την επιθυμία και την ανάγκη να αλλάξουν τις συνθήκες που βιώνο-

41. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, σ. 43.

42. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, σ. 55.

43. Ο.π., σ. 44.

44. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, σ. 276.

45. Turner, *The Anthropology of Performance*, σ. 33-36.

46. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, σ. 48.

νται ως καταπιεστικές, είτε αυτές έχουν προκύψει στην προσωπική τους ζωή είτε στον κοινωνικό τους περίγυρο. Η σχέση θεάτρου και πραγματικότητας καθιστά το θέατρο όχι μόνο μια προνομιακή τέχνη διαλόγου αλλά και πράξη πολιτική. Αν πολιτική σημαίνει επίλυση των προβλημάτων, τότε η αναζήτηση της λύσης τους είναι πολιτική πράξη. Το ΘτΚ ενισχύει την ιδιότητα του πολίτη με το να επιζητά αλλαγή στις κοινωνικές σχέσεις. Η δημοκρατία ξεκινά με την πολιτικοποίηση και προϋποθέτει αλλαγή του περιεχομένου της,⁴⁷ δηλαδή της ουσίας του κοινωνικού γίγνεσθαι που είναι οι κοινωνικές σχέσεις.

Η εξουσία, ωστόσο, σήμερα τείνει, όπως σκιαγραφήθηκε παραπάνω, προς την αποπολιτικοποίηση και μέσω πολιτισμικών διαδικασιών. Ωστόσο, το ΘτΚ μπορεί να συντελέσει στις διάφορες απόπειρες κοινωνικού μετασχηματισμού και να οδηγήσει τους ανθρώπους προς τη συνειδητοποίηση, προς τη μετατροπή τους σε συνειδητά δρώντα υποκείμενα. Γιατί μόνο αν αλλάξουν οι συνειδήσεις των ανθρώπων μπορούν να γίνουν αλλαγές σε επίπεδο θεσμών, δομών, ιδεών και κοινωνικών σχέσεων. Ως εκ τούτου, το ΘτΚ λειτουργεί ως πολιτική πράξη που τεκμηριώνει νέες μορφές αντίστασης και αποδεικνύεται εξαιρετικά αποτελεσματικό στη δημιουργία ρωγμών, αργά αλλά σταθερά, σε ποικίλες μορφές εξουσιαστικών λόγων και δράσεων. Η λειτουργία του προσομοιάζει με τη «μακρά επανάσταση» του Raymond Williams, σύμφωνα με την οποία το σύστημα νοημάτων και αξιών που επιβάλλει ο καπιταλισμός –η πολιτισμική ηγεμονία δηλαδή– πρέπει να υπονομευθεί και να δημιουργήσει ρωγμές με κάθε είδους πρακτικές της καθημερινής ζωής.⁴⁸

Ο Boal υποστηρίζει ότι το θέατρο «είναι σαν να σου δίνει ένα κλειδί αλλά το κλειδί δεν θα ανοίξει μόνο του καμία πόρτα αν δεν την ανοίξεις εσύ ο ίδιος. Παίρνεις το κλειδί, πας εκεί και ανοίγεις την πόρτα. Το κλειδί μόνο του είναι άχρηστο, αν το πάρεις και το αφήσεις στο τραπέζι δεν βοηθάει σε τίποτα. Αυτοί που θα αλλάξουν τον κόσμο είναι οι άνθρωποι, τα πρόσωπα, όχι το θέατρο. Το θέατρο είναι μόνο ένα πολύ ισχυρό όπλο».⁴⁹ Η ομάδα υποστηρίζει την παραπάνω θεώρηση του Boal. Ο Σέργιος προσθέτει ότι: *Η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Μπορεί να αλλάξει τις διαθέσεις και τις συνειδήσεις αυτών που μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο. Έρχεται, δηλαδή, κάπως δευτερογενώς να επηρεάσει τα πράγματα και λειτουργεί σαν σφυρί και καθρέφτης στην κοινωνία –όπως λέει και ο Τρότσκι. Καθρέφτης για να δει τον εαυτό της και σφυρί για να τον αλλάξει.*

Ανοιχτά ερωτήματα

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής του παρόντος άρθρου, ήρθα αντιμέτωπη με βασικά προσωπικά ερωτήματα: Πώς λειτουργεί μια ομάδα, πώς διαχειρίζεσαι τις συγκρούσεις σε μία ομάδα, τι σημαίνει πολίτης, τι σημαίνει δημοκρατία, πώς προάγεται και πώς εκφράζεται η ιδιότητα του πολίτη μέσω του θεάτρου, πώς μάχεσαι για τη δημοκρατία μέσω του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα, τι σημαίνει πολιτική ή πολιτικό; Ερω-

47. Τζ. Αγκάμπεν, «Η δημοκρατία είναι μία έννοια διφορούμενη», *Η Αυγή*, www.avgi.gr [24-11-2013]. Τώρα στο *Αρχείο Ενθεμάτων 2010 - 8.5.2016*, <https://enthemata.wordpress.com/2013/11/24/aga/>

48. R. Williams, *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London, 1989, σ. 75-76.

49. Ελ. Σαπουντζή, «Αουγκούστο Μποάλ. Spect-actors όλων των χωρών ενωθείτε!». *Το Βήμα*, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=101365> [19-07-1998].

τήματα και απαντήσεις παραμένουν ανοιχτά, όπως ακριβώς κάνει και το Θέατρο Φόρουμ. Και έτσι θα πρέπει να παραμένουν, ώστε ανάλογα με την πραγματικότητα που βιώνουμε να επαναδιατυπώνονται και να επαναπροσδιορίζομαστε.

Η δράση της Ακτιβιστικής Ομάδας ΘτΚ προκύπτει από την ανάγκη να δράσει πολιτικά σε μια εποχή που το απαιτεί. Το θέατρο μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα για συλλογικές δράσεις που αφήνουν ανοιχτά τα ενδεχόμενα, που αναλύουν και αμφισβητούν τον τρόπο ζωής μας, που τον στοχάζονται με έναν διαφορετικό και νέο τρόπο. Η πολιτική βρίσκεται στην αφετηρία όλων αυτών. Τα μέλη της ομάδας παρεμβαίνουν όχι με προπαγανδιστικό και χειραγωγικό τρόπο, αλλά αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο ώστε οι θεατές να ανακαλύψουν τις στρατηγικές αντιμετώπισης μίας καταπίεσης και μαζί με αυτούς και εμείς. Μέσω του θεάτρου διαμορφώνουμε τον εαυτό μας και ταυτόχρονα επεμβαίνουμε στη διαμόρφωση και στον μετασχηματισμό της κοινωνίας. Δεν ερχόμαστε με έτοιμες απαντήσεις αλλά με ανοιχτά ερωτήματα για το πώς είναι και για το πώς θα έπρεπε να είναι η κοινωνία μας.

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ

*Βασίλης Ανδρεόπουλος:
Κοινωνικοπολιτικές αντανακλάσεις της περιόδου 1960-1970
μέσα από το έργο ενός σκεπτόμενου επαναστάτη*

Α. Δεκαετίες '60-'70: Η μεταπολεμική συγγραφική γενιά και η Δικτατορία

Παρά την επικράτηση της Χούντας, η θεατρική δραστηριότητα της δεκαετίας του '60 χαρακτηρίστηκε από μια ανοδική πορεία με την εμφάνιση της νέας γενιάς Ελλήνων συγγραφέων, τη σύναψη συνεργασιών καλλιτεχνών διαφορετικών ειδών τέχνης με ανάδειξη προσωπικοτήτων από τον χώρο της μουσικής, του κινηματογράφου, της ζωγραφικής, την ίδρυση της Δωδεκάτης Αυλαίας και τον σχηματισμό νέων θιάσων, πολλοί εκ των οποίων εντάσσονται στην κατηγορία των πειραματικών.¹ Η νέα συγγραφική γενιά φέρει τον απόηχο της Αντίστασης και της δράσης της Αριστεράς, είτε ανήκει σε αυτήν είτε όχι.² Η θεματολογία των έργων αντλείται από ζητήματα της ελληνικής κοινωνίας ή εμπεριέχει πολιτικές πεποιθήσεις και ιδεολογίες. Παρότι τα έργα αυτά αναφέρονται στη σύγχρονη αστική ζωή, εντούτοις είναι προφανείς οι μνήμες και οι επιρροές από την περίοδο του αντιδικτατορικού αγώνα.³

Η Δικτατορία ανακόπτει την ανοδική τάση του θεάτρου ασκώντας βίαιη πολιτική (με εξορίες, φυλακίσεις, λογοκρισία και διώξεις της Ασφάλειας), με συνέπεια τη συσπείρωση διανοούμενων και καλλιτεχνών, η αντίθεση των οποίων εκφράζεται μέσα από παραστάσεις ή τραγούδια επαναστατικού χαρακτήρα, ενώ η δραματοουργία στρέφεται προς ένα διαφορετικό είδος κοινωνικού προβληματισμού με κύρια χαρακτηριστικά το υπαρξιακό

1. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 115. Τέτοιοι θιάσοι ήταν το Κυκλικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, το Θέατρο της Νέας Ιωνίας του Γιώργου Μιχαηλίδη, το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη και του Γιώργου Εμιρτζά, η Νεοελληνική Σκηνή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, το Θέατρο Πορεία του Αλέξη Δαμιανού.

2. Θεόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*, Στέφ. Δ. Βασιλόπουλος, Αθήνα, 1990, σ. 41.

3. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σ. 28-29. Ο Πεφάνης διακρίνει τις ιστορικές φάσεις του μεταπολεμικού ελληνικού δράματος σε θεματικούς κύκλους, ανάμεσα στους οποίους οι ακόλουθοι τέσσερις αποτελούν θεματική συνέχεια: το Έπος του '40 - Ιταλογερμανική Κατοχή - Εθνική Αντίσταση / Εμφύλιος Πόλεμος - Μετεμφυλιακή περίοδος / Επταετία της Δικτατορίας / Σύγχρονη αστική ζωή. Στη συνέχεια, σημειώνει πως ο κύκλος της Δικτατορίας ολοκληρώνεται στον κύκλο της σύγχρονης αστικής ζωής, καθώς η τελευταία «δεν φαίνεται να έχει εξαλείψει τα ίχνη του πραξικοπήματος και του αντιδικτατορικού αγώνα».

άγχος και τα ιδανικά.⁴ Την ίδια περίοδο, προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 ιδρύονται θέατρα, όπως το Θέατρο Στοά του Θανάση Παπαγεωργίου και της Λήδας Πρωτοφάλη, η Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου από τον Τάκη Μουζενίδη, το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο ή Όρβο του Στέφανου Ληναίου, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, τα οποία αντιτίθενται στη Δικτατορία και εξετάζουν τον κοινωνικοπολιτικό ρόλο του θεάτρου.

Κύριος εκφραστής της μεταπολεμικής γενιάς συγγραφέων, αγωνιστής μέσα από το Ε.Α.Μ. και την Ε.Π.Ο.Ν.,⁵ με έντονη συνδικαλιστική δράση⁶ και έργα που γνώρισαν την αναγνώριση αλλά και την αμφισβήτηση λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων, ο Βασίλης Ανδρεόπουλος έδρασε μέσω της τέχνης διεκδικώντας το δικαίωμα της ελευθερίας σε όλες τις εκφάνσεις της (βούλησης, πνεύματος και λόγου).

ι. Η ζωή και το έργο του Βασίλη Ανδρεόπουλου (15/2/1923-16/8/2011)

Συνοπτικά αναφέρω ότι το 1949 συνέβαλε στην ίδρυση του Ρεαλιστικού Θεάτρου υπό τη διεύθυνση του Αιμίλιου Βεάκη, το 1959 εμπνεύστηκε και ίδρυσε τη Δωδεκάτη Αυλαία μαζί με άλλους καλλιτέχνες με στόχο την προώθηση της θεατρικής συγγραφής από νέους Έλληνες δραματουργούς. Το 1964 συνέβαλε στη συγκρότηση ενός από τους πρώτους Εταιρικούς Θιάσους του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.), του Άρματος Θεάτρου. Παράλληλα, έχει διαγράψει μια πολύ σημαντική πορεία υπηρετώντας το θέατρο και την τέχνη γενικότερα, ήδη από το 1946, ως ηθοποιός, συγγραφέας, σκηνοθέτης και στιχουργός.⁷

Αφού τελείωσε το νυχτερινό σχολείο και την Εμπορική Σχολή, μαθήτευσε στο Θεατρικό Εργαστήρι του Βασίλη Ρώτα ως σκηνογράφος,⁸ στη Δραματική Σχολή του Συλλόγου

4. Θεόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – Δραματουργία: Δώδεκα μελετήματα*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1987, σ. 138, § 2.1.3. Η Δικτατορία οδήγησε τους συγγραφείς σε μια δραματουργία με κυρίαρχο τον συνδηλωτικό λόγο και την εξατομικευμένη δράση των ηρώων. Συναντάται ο γνωστός ευρωπαϊκός τύπος του περιθωριακού και η προέκταση του μικροαστού.

5. «Υπεύθυνα Δηλώσεις», *Εμπρός*, 25-11-1948: σχετικό δημοσίευμα όπου μέλη της οικογένειας Ανδρεόπουλου αποκηρύσσουν τις ιδέες τους το 1948, καθότι είχαν έντονη πολιτική και αντιστασιακή δράση στην Πάτρα και το Αίγιο. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, ο Ανδρεόπουλος ανέπτυξε αντιστασιακή δράση μέσα από τις τάξεις του Ε.Α.Μ. και της Ε.Π.Ο.Ν. Στην κατοχή συνελήφθη από τους Ιταλούς, από τους οποίους δραπέτευσε και στη συνέχεια από τους Γερμανούς και την Ασφάλεια, από τους οποίους και φυλακίστηκε στις φυλακές Αβέρωφ. Υπήρξε υπεύθυνος εκτυπωτής και διακινητής στον παράνομο εκδοτικό μηχανισμό διακίνησης του διαφωτιστικού υλικού της Ε.Π.Ο.Ν. και του Ε.Α.Μ. Νέων. Επίσης, βλ. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Η Κληρονομιά*, Εθνικό Θέατρο, 1990-1991 και του ίδιου, *Κρεατομηχανή*, Εθνικό Θέατρο, 1983-1984.

6. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997*, Σ. και Π. Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ. 173. «Τέχνη και Πολιτισμός: Επικαιρότητα», *Ριζοσπάστης*, 12-5-1981. «Τέχνη και Πολιτισμός: Επικαιρότητα», *Ριζοσπάστης*, 20-5-1983. Ως συνδικαλιστής εξελέγη επανειλημμένως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου των Σ.Ε.Η. και Τ.Α.Σ.Ε.Η. και διετέλεσε εκπρόσωπος του στο Υπουργείο Πολιτισμού και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

7. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Ε... Νοικοκυραίοι*, Όρβο, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, 1970 (Ε.Λ.Ι.Α.). Ως στιχουργός έγραψε τις γνωστές επιτυχίες «Σ' αυτόν τον κόσμο τον καλό» σε μουσική Σταύρου Ξαρχάκου και ερμηνεία Νίκου Ξυλούρη, «Στην Ελευσίνα μια φορά» σε μουσική Δήμου Μούτση (πρώτη εκτέλεση του Μανώλη Μητσιά) και σε συνεργασία με τον Βαγγέλη Γκούφα έγραψε το τραγούδι «Τα τρένα που φύγαν» σε μουσική Σταύρου Ξαρχάκου και πρώτη εκτέλεση της Βίκυ Μοσχολιού.

8. Κάτια Μερτζή, «Το “άγριο παιχνίδι” της εξουσίας με τον πολίτη: Στην Κρεατομηχανή του Βασίλη

Αθήναιον του Σωκράτη Καραντινού και στη Σχολή Καλών Τεχνών.⁹ Εργάστηκε ως βοηθός σκηνογράφου και σκηνογράφος στους θιάσους των Ενωμένων Καλλιτεχνών, Τζ. Καρούσου, Αδ. Λαιμού, Εθνικού Θεάτρου, Μ. Κατράκη, Ρεαλιστικού Θεάτρου Αιμ. Βεάκη κ.ά.

Ως ηθοποιός συνεργάστηκε και πρωταγωνίστησε παίζοντας ρόλους σύγχρονου και κλασικού ρεπερτορίου με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο και έναν σημαντικό αριθμό θιάσων (Σταρένιου, Κατράκη, Φωτόπουλου – Ηλιόπουλου, Λογοθετίδη, Χριστογιαννόπουλου, Άρματος Θεάτρου του Σ.Ε.Η., Κ. Μουσούρη, Καλουτά – Ευθυμίου, Βουγιουκλάκη – Παπαμιχαήλ, Παξινού – Μινωτή, ΔΕΣΜΟΙ της Ασπ. Παπαθανασίου, Ληναίου – Φωτίου, Μυλωνά – Βασιλάκου, Αλεξανδράκη – Γαληνέα, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, Αμιράλ κ.ά.) καθώς και με τα Δημοτικά Θέατρα (ΔΗ. ΠΕ.ΘΕ.) Καλαμάτας, Πατρών, Ιωαννίνων και Ρόδου. Επίσης, συμμετείχε σε έργα για τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση.¹⁰

Ως συγγραφέας έχει γράψει θεατρικά έργα, ραδιοφωνικές εκπομπές, σενάρια για τον κινηματογράφο και σειρές για την τηλεόραση.¹¹ Θεατρικά του έργα, μεταξύ των

Ανδρεόπουλου, που μιλάει στην *Αυγή* με την ευκαιρία του ανεβάσματος του έργου του από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Η Αυγή*, 30-3-1984.

9. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες Ηθοποιοί, Αναζητώντας τις ρίζες, Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925*, τ. Β' (Α-Μ), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννενα, 1996 και Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Η Κληρονομιά*, Εθνικό Θέατρο, 1990-1991.

10. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Κρεατομηχανή*, Εθνικό Θέατρο, 1971 (από το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: www.nt-archive.gr. [8-8-2014]). Ο Ανδρεόπουλος συμμετείχε σε έργα του κινηματογράφου (όπως *Το Όνειρο της Κυριακής* και *Η Αρχόντισσα του Λιμανιού*), της τηλεόρασης (*Έρωτας και Επανάσταση* [β' μέρος - πρωτότυπο], *Νύχτα* [πρωτότυπο], Κ. Θεοτόκη, *Κατάδικος* κ.ά.) και του ραδιοφώνου (Β. Ουγκώ, *Οι Άθλιοι*, Γ. Ουίλκινς, *Λάουρα* [β' μέρος], Ελεάνα Βολάνη [πρωτότυπο], Κ. Θεοτόκη, *Η Τιμή και το Χρήμα*, Αργ. Εφταλιώτη, *Μανώλης Ντελμπεντέρης*, Κ. Θεοτόκη, *Σκλάβοι στα δεσμά τους*, Σπ. Μελά, *Μαντώ Μαυρογένους* κ.ά.). Μετά την πρώτη ταινία που συμμετείχε, τις *Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες* του Γιάννη Πετροπουλάκη που προβλήθηκε το 1956, ο Ανδρεόπουλος εμφανίστηκε σε περισσότερες από 35 ταινίες της δεκαετίας του 1960 και του 1970, ανάμεσα στις οποίες οι *Μίνι φούστα και καράτε*, *Θου-Βου φαλακρός πράκτωρ*, *Επιχείρησις Γης Μαδιάμ*, *Εκείνο το καλοκαίρι*, *Ζητείται τίμιος*, *Ο μπλοφατζής*, *Ένα αστέιο κορίτσι*, *Σκιές στην άμμο*, *Δικτάτωρ καλεί Θανάση*, *Ένας νομοταγής πολίτης*, *Ένα γελαστό απόγευμα*, *Ο άνθρωπος με το γαρίφαλο*. Τελευταία του κινηματογραφική εμφάνιση ήταν στο *Αγάπη στα 16* (2004). Πριν από το *Είσαι το ταίρι μου*, την τελευταία τηλεοπτική σειρά που συμμετείχε ως ηθοποιός, πήρε μέρος σε έντεκα σειρές της κρατικής τηλεόρασης (πιο πρόσφατες ο *Καπνισμένος ουρανός* και η *Μανιάτισσα*) και σε δυο σειρές της ιδιωτικής (*Η εκτέλεση* και *Ένας έρωτας*). Είχε επίσης λάβει μέρος σε αρκετές παραστάσεις του «Θεάτρου της Δευτέρας». Η τελευταία του τηλεοπτική εμφάνιση καταγράφεται το 2007 στο επεισόδιο «Ο υποχόνδριος κερατάς» της σειράς του Alpha, *Εντιμότητα Κερατάδες*. Οι πληροφορίες σχετικά με τις τηλεοπτικές συμμετοχές του εντοπίστηκαν στα ακόλουθα άρθρα του διαδικτύου: «Πέθανε ο ηθοποιός Βασίλης Ανδρεόπουλος», *Το Βήμα*, www.tovima.gr/culture/article/?aid=415339 [22-8-2013]. «Πέθανε ο ηθοποιός και συγγραφέας Βασίλης Ανδρεόπουλος», *Τα Νέα*, www.tanea.gr/news/culture/article/4650097/?iid=2 [22-8-2013]. Σπύρος Κακουριώτης, «Βασίλης Ανδρεόπουλος (1923-2011): Αγέρωχη παρουσία, δημιουργική πορεία...», *Η Αυγή*, archive.avgi.gr/ArticleActions/show.action?articleID=634196 [22-8-2013].

11. Από το ηλεκτρονικό αρχείο σεναριογράφων Ελλάδος: www.senariografoi.gr/gr/members/members-list/i4/ [17-5-2014]: Για τον κινηματογράφο έγραψε τα σενάρια για τις ταινίες μεγάλου μήκους *Η αρχόντισσα του λιμανιού* (1969) σε σκηνοθεσία Π. Παρασχάκη και *Το όνειρο της Κυριακής* (1970) σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Κωστελέτου. Επιπλέον έγραψε τα σενάρια για τις ταινίες *Ο Θανάσης* και *Η Ιουλιέτα και τα λουκάνικα*. Για την τηλεόραση έγραψε έργα και τηλεοπτικές σειρές. Ανάμεσά τους η σειρά *Ταξίδι* (YENED,

οποίων Κομιστής ειδήσεων, *E... Νοικοκυραίοι, Κρεατομηχανή, Η κληρονομιά, Ως εδώ σύντροφοι, Αγρια παιχνίδια και Ζορμπάς*, ανέβηκαν από τους θιάσους της Δωδεκάτης Αυλαίας, Ληναίου – Φωτίου και του Εθνικού Θεάτρου, ενώ σε συνεργασία με τον Βαγγέλη Γκούφα έγραφε έναν σημαντικό αριθμό έργων, ορισμένα εκ των οποίων παίχθηκαν από θιάσους όπως των Διαμαντόπουλου – Αλκαίου (*Το Έμπα και το Έβγα του Κόσμου*, 1964), Αναλυτή – Αργύρη – Ρηγόπουλου (*Μια πόρτα... δραχμές 500*, 1962) και Βουτσά – Κωνσταντίνου.¹² Έχει βραβευθεί από τον Καλοκαιρινό Διαγωνισμό το 1952 για το έργο *Η γενιά του κρεμασμένου* και διακρίθηκε με το βραβείο του Θεατρικού Διαγωνισμού του Ραδιοφωνικού Σταθμού Μόσχας το 1957, για το έργο του *Καβαλάρηδες δίχως άλογα*.

Η έρευνα σχετικά με τη ζωή και το έργο του Βασίλη Ανδρεόπουλου δεν έχει ολοκληρωθεί. Εντούτοις, με αφορμή το παρόν συνέδριο, θα παρουσιάσω ένα μικρό κομμάτι της δράσης του, το οποίο σχετίζεται άμεσα με την αναζήτηση της ελευθερίας και τη διεκδίκηση μιας κοινωνίας δημοκρατικής, μέσα από την οργανωμένη καλλιτεχνική «κίνηση» της Δωδεκάτης Αυλαίας, της οποίας υπήρξε εμπνευστής και συνιδρυτής. Στη συνέχεια, θα αναφερθώ σε τέσσερα αντιπροσωπευτικά έργα του που γράφτηκαν την περίοδο μεταξύ των ετών 1959-1971.

ii. Η Δωδεκάτη Αυλαία

Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα που αφορούν τη Δωδεκάτη Αυλαία, υπολογίζεται ότι ο κύκλος ζωής της διαγράφει μια πορεία από τον Μάρτιο του 1958 έως τον Απρίλιο του 1965, με μια παύση παραστάσεων το 1962 για τεχνικούς λόγους.¹³ Η πατρότητα ανήκε στους Βασίλη Ανδρεόπουλο, Νίκο Ιγγλέση και Γιώργο Τσιτσόπουλο. Αμέσως μετά συστάθηκε διοικούσα επιτροπή για τη λήψη των αποφάσεων και τη διενέργεια των διαγωνισμών για θεατρικά έργα νέων Ελλήνων συγγραφέων. Στο τέλος της θει-

1976) σε σκηνοθεσία Αντώνη Τέμπου όπου έγραφε το σενάριο σε 23 από τα 238 επεισόδια, η ιστορική σειρά *Έρωτας και επανάσταση* (EPT, 1978) έκτασης 45 επεισοδίων σε συνεργασία με τον Γ. Χριστόπουλο, η κοινωνική σειρά 38 επεισοδίων *Η νύχτα* (EPT, 1980) βασισμένη σε μυθιστόρημα του ίδιου και σκηνοθετημένη από τον Γιώργο Σκαλενάκη, *Ο κατάδικος* (EPT, 1983), μια κοινωνική σειρά δώδεκα επεισοδίων βασισμένη στη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και σε σκηνοθεσία Κώστα Κουτσομύτη, οι *Μικρές αγγελίες* (EPT2, 1984) που αποτελούνταν από τέσσερα αυτοτελή επεισόδια τα οποία σκηνοθετήθηκαν από τους Σάκη Μανιάτη, Παύλο Τάσιο και Γ. Παναγιωτόπουλο και *Η Μανιάτισσα* (ET1, 1987) μια κοινωνική σειρά δεκατριών επεισοδίων που βασίστηκε στο μυθιστόρημα του Κώστα Κυριαζή και σκηνοθετήθηκε από τον Πάνο Κοκκινόπουλο. Τέλος, για το ραδιόφωνο διασκεύασε τα έργα *Η τιμή και το χρήμα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και τη *Μαντώ Μαυρογένους* του Σπύρου Μελά. Έπειτα έγραψε τα *Χρονικά* και ακολούθησαν οι *Αστυνομικές ιστορίες*, το δεύτερο μέρος της *Λάουρα*, οι *Άθλιοι* και τέλος το έργο *Ελεάνα Βολάνη*.

12. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Το έμπα και το έβγα του κόσμου*, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, Θίασος Βασίλη Διαμαντόπουλου και Μαρίας Αλκαίου, χειμερινή περίοδος 1964-65 (Ε.Λ.Ι.Α.). Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Μην πατάτε την χλόη*, Θέατρο Μετροπόλιταν, 1965 (Ε.Λ.Ι.Α.). Άγγελος Δόξας, «Θεατρικές Πρεμιέρες στα θέατρα Παπά, Διάνα, Γκλόρια, Δημοτικό Πειραιώς», *Εμπρός*, 24-10-1964. Μάριος Πλωρίτης, «*Μια πόρτα... δραχμές 500* των Β. Γκούφα και Β. Ανδρεόπουλου, Θέατρο Διάνα - Θίασος Κ. Αναλυτή - Γ. Αργύρη - Κ. Ρηγόπουλου», *Ελευθερία*, 3-11-1962. Επίσης, βλ. *Ελευθερία*, 4-6-1965, σ. 2, και 18-11-1964, 21-11-1964, 26-11-1964, 4-12-1964.

13. «Στις αρχές Μαρτίου θα εμφανισθή η Δωδεκάτη Αυλαία», *Ελευθερία*, 31-1-1963.

νής περιόδου του 1959, δηλαδή από 25 Σεπτεμβρίου έως και 4 Οκτωβρίου, σε σκηνή κεντρικού αθηναϊκού θεάτρου η Δωδεκάτη Αυλαία επανέλαβε για δέκα ημέρες τα μονόπρακτα *Το Κρατητήριο* του Βαγγέλη Γκούφα, *Ο Χώρος του Ανέμου* του Νίκου Ιγγλέση και ο *Κομιστής Ειδήσεων* του Βασίλη Ανδρεόπουλου, με τα οποία έκανε την πρώτη της εμφάνιση τον Απρίλιο του '58 και τα οποία σημείωσαν μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία. Τα μονόπρακτα κινούνταν όλα στο ίδιο κλίμα προβληματισμού της εποχής και σκηνοθετήθηκαν αντίστοιχα από τους Λυκούργο Καλλέργη, Χρήστο Βαχλιώτη και Γιώργο Γιαννίση, σε σκηνικά του Γιάννη Μιγάδη.¹⁴ Η Δωδεκάτη Αυλαία σκοπό είχε να προωθήσει έργα αποκλειστικά και μόνον Ελλήνων συγγραφέων, τα οποία δεν ανέβαζαν τα «κανονικά θέατρα».¹⁵ Ο Πλωρίτης χαρακτηριστικά συγκρίνει την πρωτοτυπία της με τη στασιμότητα που χαρακτηρίζει τον υπόλοιπο θεατρικό κόσμο.¹⁶ Τον Νοέμβριο του '59 η διοικούσα επιτροπή της Δωδεκάτης Αυλαίας ανακοίνωσε¹⁷ ότι της υποβλήθηκαν εξήντα μονόπρακτα πενήντα συγγραφέων. Προκρίθηκαν δεκατρία,¹⁸ ανάμεσα στα οποία και το έργο του Βασίλη Ανδρεόπουλου *Καβαλάρηδες δίχως άλογα*.

Συνολικά, παρουσιάστηκαν τρεις νέοι σκηνογράφοι, πέντε νέοι σκηνοθέτες και εβδομήντα ηθοποιοί. Το 1965 υλοποιείται το όνειρο του συγκροτήματος να γίνει σωματείο, να αποκτήσει συνδρομητές και μόνιμη στέγη. Κατετέθη στο Πρωτοδικείο το καταστατικό του Οργανισμού με την επωνυμία «Δωδεκάτη Αυλαία», του οποίου σκοποί ήταν η υποστήριξη, επιβολή και παρουσίαση επί σκηνής του ελληνικού θεατρικού έργου, η ανάδειξη νέων θεατρικών δυνάμεων στους τομείς σκηνοθεσίας, υποκριτικής, σκηνογραφίας, η προσπάθεια για ποιοτική άνοδο του κινηματογράφου και καλλιέργεια της θεατρικής παιδείας στο ελληνικό κοινό. Το ιδρυτικό προσυπογράφηκε από είκοσιένα θεατρικούς

14. Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης, Ειδήσεις και σχόλια από την ελληνική και ξένη καλλιτεχνική κίνηση», *Ελευθερία*, 5-3-1959, σ. 2· «Θεατρικά νέα», *Ελευθερία*, 17-4-1959, σ. 2 και «Θεατρικά νέα», *Ελευθερία*, 23-8-1959, σ. 2

15. Άλκης Θρούλος, «Αφορμές, Παραδοξότητες», *Ελευθερία*, 30-5-1959. Το άρθρο αναφέρεται στα «απειράριθμα, υπεράριθμα θέατρα που λειτουργούν» κρίνοντας ότι ένα τέτοιο φαινόμενο αποτελεί ένδειξη βεντετισμού. Η Δωδεκάτη Αυλαία αντιθέτως, έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα και στόχο να ανεβάσει έργα τα οποία δεν παίζονται στα «κανονικά θέατρα», τα οποία και δικαιολογεί εν τέλει, συζητώντας για ελλείψεις στα πρωτόλεια έργα και υψηλά κόστη παραγωγών.

16. Μάριος Πλωρίτης, «Η Δωδεκάτη Αυλαία, Τρία ελληνικά μονόπρακτα στο Θέατρο Αθηνών», *Ελευθερία*, 29-4-1959. Ο Πλωρίτης παρουσιάζει την εικόνα της θεατρικής πραγματικότητας: «Η Δωδεκάτη Αυλαία αλλάζει τα δεδομένα, καθώς με την σχεδόν ολοκληρωτική απουσία ντόπιων καλλιτεχνών, οι συγγραφείς αποβλέπουν στο χωνευτικό δίκτυο και το Εθνικό περιορίζεται σε ένα με δύο ελληνικά έργα το χρόνο μόνο διάσημων συγγραφέων. Από την άλλη, οι ελεύθεροι θίασοι παλεύουν μόνοι και αβοήθητοι, πειραματικά θέατρα δεν υπάρχουν και οι νέοι συγγραφείς πετούν τα έργα τους στο συρτάρι».

17. «Η Δωδεκάτη Αυλαία», *Ελευθερία*, 1-11-1959, σ. 2.

18. Ό.π. Τα έργα ήταν τα ακόλουθα: *Καβαλάρηδες δίχως άλογα* του Βασίλη Ανδρεόπουλου, *Ο Κύριος Εισαγγελεύς* του Βαγγέλη Γκούφα, *Το Πάρτυ* του Αλ. Δαμιανού, *Οικογένεια Πετρέη* του Σ. Ζαχίδη, *Το προξενίο της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα, *Πίσω από την βιτρίνα* του Ι. Κανδύλα, *Τα Καπέλλα* του Μάνθου Κρίσπη, *Οι Ανίκητοι* του Θ. Κωστοβάρα, *Ο Προθάλαμος* του Ν. Μάτσα, *Ο Μινώταυρος* του Αλ. Μιτζάλη, *Το φόρεμα με τα ροζ τριαντάφυλλα* του Κ. Μουρσελά, *Λευτέρης ο πελεκάνος* του Γ. Παρασκευά και *Το σαμοβάρι* του Ντ. Ταξιάρχη. Από τα παραπάνω και βάσει των οικονομικών και τεχνικών δυνατοτήτων επελέγησαν για τον πρώτο κύκλο των παραστάσεων του 1959 τα εξής: Βασίλη Ζιώγα, *Το προξενίο της Αντιγόνης*, Μάνθου Κρίσπη, *Τα Καπέλλα* και *Οι Ανίκητοι* του Θ. Κωστοβάρα.

συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σκηνογράφους, μουσικούς, χορογράφους και δημοσιογράφους. Ο νέος οργανισμός βρισκόταν ήδη σε διαπραγματεύσεις για την απόκτηση θεατρικής στέγης, με στόχο να εμφανιστεί κατά τη θεατρική περίοδο '65-'66. Σχετικά με τον διαγωνισμό μονοπράκτων που έγινε ανακοινώθηκε ότι συνολικά υποβλήθηκαν σαράντα-τρία έργα εκ των οποίων τα έξι ήταν πολύπρακτα.¹⁹ Η Δωδεκάτη Αυλαία πρωτοεμφανίστηκε τον Απρίλιο του 1958, με μέλη της καλλιτέχνες που προσφέρθηκαν να δίνουν μια επιπλέον παράσταση, τη «δωδέκατη», κάθε Δευτέρα που αποτελούσε αργία για τα θέατρα, με σκοπό την προβολή νέων εργατών του θεάτρου.²⁰

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν οι καλλιτέχνες είχαν ήδη μπει στο στόχαστρο των Αρχών, πολλοί εξ αυτών δέχτηκαν απειλές ή και δολοφονήθηκαν άγρια, εκδιώχθηκαν ή εξορίστηκαν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η ακόλουθη περίπτωση όπου: «Το Σ.Ε.Η. απηύθυνε επιστολή στον υφυπουργό Ασφαλείας κύριον Καλαντζή για την απειλητική επιστολή νεοφασιστικής οργανώσεως στην ηθοποιό Σμαρούλα Γιούλη και ζητά τη λήψη μέτρων». Τέτοιου είδους γεγονότα συχνά, λειτουργούσαν αντιστρόφως ανάλογα για τον καλλιτεχνικό κόσμο και τους πολίτες. Το άρθρο²¹ υπογραμμίζει το φαινόμενο τονίζοντας ότι «την ίδια ημέρα η Δωδεκάτη Αυλαία αναφέρει ότι τετραπλα-

19. Ό.π. Από τα τριανταεπτά μονόπρακτα ξεχώρισαν τα εξής: Θ. Δήζελο *Τα γενέθλια της Κας Μαρκέλλας*, Λ. Δωριάδη *Ορφείας, Ευριδίχη και ποντίκια*, Γ. Καψάλη *Εκτελείται την αυγή*, Π. Μάτεσι *Ο σταθμός*, Τ. Μυτιληναίου *Συνέδριον σωτηρίας*, Γ. Παναγουλόπουλου *Οι νεκροί επιβάτες*, Π. Παναγιωτούνη *Ο Μπολιφάρ και το μπαλόκι*, Χ. Σαμουηλίδη *Ο ήρωας της πολυκατοικίας*, Ν. Σγούτα *Το μυστικό δείπνο*, Χ. Σωτηρέλη *Η ρεζέρβα*, Ν. Ταξιάρχη *Το στρώμα*, Σ. Τσιώτου *Ανάγνωση διαθήκης και Δ. Χριστοδούλου Ο Αίγισθος*. Για την 1η περίοδο που είχε προγραμματισθεί για το τέλος εκείνης της χειμερινής σαιζόν και μετατέθηκε για την αρχή της επομένης, προγραμματίστηκαν τα μονόπρακτα *Αίγισθος, Ορφείας, Ευριδίχη και τα ποντίκια και Ο σταθμός*. Πιο αναλυτικά, τα στοιχεία από τη βραχύβια ιστορία της Δωδεκάτης Αυλαίας έχουν ως εξής: Α' Κύκλος Παραστάσεων: Απρίλιος 1959, στο Θέατρο Αθηνών παίχτηκαν τα έργα: το *Κρατητήριο* του Β. Γκούφα, σε σκηνοθεσία Χρ. Βαχλιώτη, σκηνικά Γ. Μιγάδη· *Ο χώρος του ανέμου* του Ν. Ιγγλέση, σε σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, σκηνικά Γ. Μιγάδη· ο *Κομιστής Ειδήσεων* του Β. Ανδρεόπουλου, σε σκηνοθεσία Λ. Καλλέργη και σκηνικά Γ. Μιγάδη. – Β' Κύκλος Παραστάσεων: Ιανουάριος 1960, στο Θέατρο Άλφα παίχτηκαν τα έργα: *Τα καπέλλα* του Μ. Κρίστη, σε σκηνοθεσία Λ. Καλλέργη, σκηνικά Γ. Μιγάδη, μουσική Θ. Αντωνίου· *Το προξενό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα, σε σκηνοθεσία Χρ. Βαχλιώτη, σκηνογραφία Γ. Μιγάδη, μουσική Αγ. Φώτη και *Οι ανίκητοι* του Θ. Κωσταβάρα σε σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, σκηνικά Γ. Μιγάδη. – Γ' Κύκλος Παραστάσεων: Απρίλιος 1961, στο Θέατρο Βεργή παίχτηκαν τα έργα: *Καβαλάρηδες δίχως άλογα* του Β. Ανδρεόπουλου, σε σκηνοθεσία Λ. Καλλέργη, σκηνικά Δ. Μυταρά, μουσική Θ. Αντωνίου· *Η επιστροφή του ευεργέτη* του Β. Γκούφα, σε σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, σκηνικά Γ. Μιγάδη, μουσική Θ. Αντωνίου. – Δ' Κύκλος Παραστάσεων: Απρίλιος 1963, στο Θέατρο Λαμπέτη (νυν Γκλόρια) παίχτηκαν τα έργα: *Οικογένεια Πετρή* του Στ. Ζαχίδη, σε σκηνοθεσία Τ. Αλκουλή, σκηνογραφία Κ. Τσεκούρα, μουσική επιμέλεια Ι. Ευθυμιάτου· *Το Σαλιγκάρι* του Γ. Ανδρίτσου, σε σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, σκηνογραφία Α. Πόντη· *Άνθρωποι και άλογα* του Κ. Μουρσελά, σε σκηνοθεσία Ι. Γιαντουλάκη και σκηνικά Γ. Τσιτσόπουλου.

20. «Η 12η Αυλαία μετατρέπεται εις σωματείον: Θα αποκτήσει συνδρομητές και μόνιμη στέγη», *Ελευθερία*, 3-4-1965. Η διοικούσα επιτροπή της Δωδεκάτης Αυλαίας κάλεσε να καταθέσουν οι ενδιαφερόμενοι τα μονόπρακτά τους σε ένα διάστημα δύο μηνών, δηλαδή εν προκειμένω τον Οκτώβριο του 1959, στον κύριο Τ. Μιχαηλίδη της εταιρείας Α.Δ.Ε.Α. (που εδραζόταν επί της οδού Κολοκοτρώνη 11) ή στον κύριο Λυκούργο Καλλέργη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Από τα έργα θα προκρίνονταν έξι τα οποία και θα ανέβαιναν κατά τη χειμερινή περίοδο.

21. «Θεατρικά νέα», *Ελευθερία*, 19-2-1960, σ. 2.

σιάστηκαν οι θεατές της και υπόσχεται έργα νέων συγγραφέων!». Επί της ουσίας, οι θιάσοι και τα έργα κινούνταν σε ένα επαναστατικό κλίμα κι ενίσχυαν τον πατριωτισμό, την ελπίδα και το όραμα της ελευθερίας στην έκφραση και τη βούληση. Το κοινό υποστήριζε ενεργά αυτή την επιλογή, ήταν ιδιαίτερα θερμό και στεκόταν συλλογικά στο πλάι των καλλιτεχνών. Τον επόμενο χρόνο, επελέγησαν τα έργα που θα ανέβαιναν.²² Το 1962 η Δωδεκάτη Αυλαία ανέβαλε για τεχνικούς λόγους την εμφάνισή της. Το 1963 ανέβασε «τα μονόπρακτα *Το σαλιγκάρι* του Γιάννη Ανδρίτσου και *Οικογένεια Πετρέη* του Στέλιου Ζαχίδη, αμφότερα σε σκηνοθεσία του Φώτου Λαμπρινού, καθώς και το *Άνθρωποι και άλογα* του Κώστα Μουρσελά σε σκηνοθεσία Ιάσονα Γιαννουλάκη».²³

Η γενιά των συγγραφέων που ξεπήδησε μέσα από τις κοιτίδες της φέρει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που την κάνουν γνωστή ως μεταπολεμική, με θεματολογία που αντλείται μέσα από τα φαινόμενα της μίζερης καθημερινότητας. Ορισμένοι τολμούν να χαρακτηρίσουν αυτό το είδος θεάτρου ως την «ελληνική εκδοχή του θεάτρου του παραλόγου», καθώς τα έργα βρίθουν από συμβολισμούς είτε στη γραφή και το ύφος είτε στην υποκριτική και τα σκηνικά.

B. Τα έργα της περιόδου 1959-1971

Με την παράλληλη απεικόνιση της θεατρικής πραγματικότητας αλλά και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών των δεκαετιών '60-'70, ο Ανδρεόπουλος στα έργα της περιόδου 1959-1971 παρουσιάζει, από τη μία πλευρά, την αντίδραση κοινωνικών ομάδων, όπως η εργατική τάξη, η νεολαία, τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, και, από την άλλη, τη λειτουργία του κρατικού μηχανισμού με τον αντίκτυπο που είχε στον λαό.

ii. Κομιστής ειδήσεων (1959): Η αντίσταση της εργατικής τάξης και η διεκδίκηση της ελευθερίας

Ο *Κομιστής ειδήσεων*²⁴ αποτελεί ένα από τα πιο ευρηματικά και πολυπαιγμένα έργα του Ανδρεόπουλου. Με αυτό το έργο η Δωδεκάτη Αυλαία επιβεβαίωσε ότι προωθεί το

22. «Θεατρικά νέα», *Ελευθερία*, 28-3-1961, σ. 2: «Η Δωδεκάτη Αυλαία έκλεισε συμφωνία με το θέατρο Βεργή ώστε να της παραχωρηθεί για μια σειρά παραστάσεων. Φέτος πραγματοποιείται η τρίτη της εμφάνιση. Μέχρι σήμερα έχει παρουσιάσει από ένα μονόπρακτο έργο έξι νέων συγγραφέων και φέτος θα ανεβάσει το *Καβαλάρηδες Χωρίς Άλογα* του Βασίλη Ανδρεόπουλου και την *Επιστροφή του Ευεργέτη* του Βαγγέλη Γκούφα, οι οποίοι είναι γνωστοί από την προπέρσινη εμφάνισή τους. Ο φετινός κύκλος παραστάσεων της θα αρχίσει στις 26 Απριλίου».

23. «Στις αρχές Μαρτίου θα εμφανισθή η Δωδεκάτη Αυλαία», *Ελευθερία*, 31-1-1963. Στο άρθρο αναφέρονται και τα ακόλουθα: «Στο πρώτο τα σκηνικά είναι της Άσπας Πόντη και στα άλλα δύο του Γιώργου Τσιτσόπουλου. Μουσική επένδυση όλων από τον Θεόδωρο Αντωνίου. Οι παραστάσεις ξεκινούν το πρώτο δεκαήμερο του Μάρτη. Ήδη άρχισαν οι προεργασίες για την δημιουργία σωματείου με την επωνυμία Δωδεκάτη Αυλαία. Με προοπτική τη μονιμοποίηση των εμφανίσεων, την ίδρυση θιάσου και την παρουσίαση νέων ελληνικών έργων και εν γένει νεοελληνικών θεατρικών δυνάμεων».

24. Η πλήρης πλοκή (ενδεχομένως διασκευασμένη για τις απαιτήσεις της τηλεόρασης) αποκτήθηκε από την παρακολούθηση του έργου στο διαδίκτυο, στο αρχείο της ET1, για την εκπομπή *Ελληνικά Μονόπρακτα*: www.youtube.com/watch?v=MJbrENLcstg, [5-5-2014]. Από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων και τα αποσπάσματα που ακολουθούν στη συνέχεια σχετικά με τον *Κομιστή*, αντλήθηκαν οι πληροφορίες

ποιοτικό θέατρο. Σύμφωνα με τον Πλωρίτη,²⁵ πρωταγωνιστής δεν είναι ένα πρόσωπο, αλλά μια ολόκληρη ομάδα ανθρώπων που μάχεται για το ιδανικό της ελευθερίας και τη δημοκρατία.

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην αποθήκη ενός εργοστασίου στην Αθήνα της δεκαετίας του '50. Από μια ομάδα ατόμων του εργατικού προσωπικού που έχουν κηρύξει απεργία πείνας, απέμειναν μόνο επτά. Παρά την επιτακτική αναγκαιότητα της αλληλεγγύης και της ομαδικότητας για τον κοινό σκοπό, οι πρωταγωνιστές βιώνουν μια αλληλουχία από συγκρούσεις, ένοχα μυστικά και τραυματικές μνήμες από το παρελθόν. Ωστόσο, το δυσάρεστο κλίμα θα ανατραπεί με τον έρωτα του ποδοσφαιριστή και της νεαρής εργάτριας να γεννιέται και να επιβιώνει στις πιο αντίξοες συνθήκες. Η πόρτα της αποθήκης είναι ανοικτή: η αποθήκη μεταμορφώνεται από φυλακή σε ελεύθερο πεδίο δράσης και διεκδίκησης δικαιωμάτων. Η ελευθερία είναι αναφαίρετο δικαίωμα του καθενός και η παραμονή στην αποθήκη είναι συνέπεια προσωπικής επιλογής. Το κλειδί που κρέμεται στον τοίχο αποτελεί ένα ηχηρό σύμβολο κι αληθινό σκηνοθετικό εύρημα.

Το έργο θεωρείται ομοφώνως ως μια πρωτότυπη σύλληψη, εντούτοις το ειδύλλιο λίγο πριν από το φινάλε διχάζει τους κριτικούς.²⁶ Η κατάσταση είναι σχεδόν εμπόλεμη: από το παράθυρο μπορούν να δουν τους χωροφύλακες που συλλαμβάνουν τον κόσμο. Όμως, είναι ο ρομαντισμός του συγγραφέα και η ανάγκη του για αίσιο τέλος που καθιστούν αυτή την αντίθεση δυνατή. Ο Αλινός σε σχετικό άρθρο του στην *Ελευθερία*²⁷ σημειώνει ότι η αντίδραση αυτών των ανθρώπων είναι το όπλο τους, παρότι υπάρχουν ανάμεικτα

για τα ονόματα των συντελεστών και τη διανομή των ρόλων μόνο για την παράσταση του '59, καθώς και την τηλεοπτική απόδοση του έργου. Ο *Κομιστής ειδήσεων* ανέβηκε στο θέατρο Αθηνών το 1959, σε σκηνοθεσία Λυκούργου Καλλέργη, σκηνογραφία Γιάννη Μιγάδη και μουσική Αργύρη Κουνάδη. Τον Απρίλιο του 1967 ανέβηκε στο Θέατρο της Νέας Ιωνίας από τον Μιχαηλίδη με σκηνικά του Καβαλιεράτου, ενώ στα τέλη του '80 δημιουργήθηκε η τηλεοπτική του εκδοχή για την κρατική τηλεόραση της ΕΤ1 σε σκηνοθεσία Γιάννη Τσορτέκη.

25. Πλωρίτης, «Η Δωδεκάτη Αυλαία, Τρία ελληνικά μονόπρακτα στο Θέατρο Αθηνών». Στο άρθρο επισημαίνεται ότι ήταν ένα από τα έργα της «χρυσής» τριάδας –μαζί με τον *Χώρο του ανέμου* του Νίκου Γγγλέση και το *Κρατητήριο* του Βαγγέλη Γκούφα, έργα των οποίων οι παραστάσεις επαναλήφθηκαν αρκετές φορές μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80. Όλα απέσπασαν εξαιρετικές κριτικές, αλλά ο *Κομιστής ειδήσεων* πρωταγωνίστησε κερδίζοντας επαινετικά σχόλια τόσο για το ίδιο το κείμενο όσο και για τη σκηνική του εκπλήρωση. Τα κοινά χαρακτηριστικά των τριών μονόπρακτων είναι η δράση πάνω σε προβλήματα της εποχής με κεντρικό ήρωα την ομάδα που βιώνει την απομόνωση και την εχθρότητα από την κοινωνία, την αυτοσυντήρηση, τη μοναξιά μέσα στα πλαίσια του κοινού αγώνα.

26. Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 19-4-1959 (πηγή: Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Η Κληρονομιά*, Εθνικό Θέατρο, 1990-1991). Ο Τερζάκης θεωρεί πως αποτελεί «το ωραιότερο εύρημα από όλα!», ενώ ο Πλωρίτης στο άρθρο του «Τρία ελληνικά μονόπρακτα στο Θέατρο Αθηνών» διατείνεται πως τείνει σε μια «κατάληξη ευκολίας, υστερώντας σε συνέπεια μορφής και ουσίας». Εντούτοις, μέσα από το σύνολο των κριτικών προκύπτει ότι ο Ανδρεόπουλος προσδίδει στον *Κομιστή* όλα εκείνα τα στοιχεία που το καθιστούν ενδιαφέρον κορυφώσεις, αντιθέσεις και ένα αναπάντεχα αισιόδοξο τέλος που ωστόσο αφήνει αιχμές και αμφιβολία για την εμφάνιση του Κομιστή, συνιστώντας μια έμμεση παραπομπή στο έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*, σε σχέση με τον τίτλο και την αβεβαιότητα που χαρακτηρίζει την έκβαση του έργου.

27. Ιωάννης Αλινός, «Από το θέατρο Βίβα Μπαράκα, Κριτική, Τρία ελληνικά μονόπρακτα των Βασίλη Ανδρεόπουλου, Βαγγέλη Γκούφα και Σπύρου Μάτση στο Θέατρο της Νέας Ιωνίας», *Ελευθερία*, 18-4-1967.

συναίσθημα και μετεωρισμός ανάμεσα στο συνειδητό ή ασυνείδητο κυνήγι του θανάτου και της ζωής, εντείνοντας έτσι, το πείσμα για αγώνα ενάντια στην κοινωνική αδικία.

ii. Μην πατάτε την χλόη (1965): Η αντίδραση της νέας γενιάς

Η αντίδραση των νέων ανθρώπων συναντάται και στο έργο *Μην πατάτε την χλόη*.²⁸ Από τη στήλη «Οι συγγραφείς για το έργο τους» στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης, αναφέρονται τα ακόλουθα:

Φωτογραφίσαμε την Αθήνα σε μια ώρα κρίσιμη, σε μια ώρα «έξαλλη». [...] Ξεχωρίσαμε τις αιώνια αντιμαχόμενες ομάδες των νέων παιδιών προς τις κοινωνικές, ηθικές, οικογενειακές, οικονομικές, ακόμα και τις –γιατί όχι;– πολιτικές συμβάσεις. Οι ήρωές μας εκπροσωπούν τις κυριότερες «στάσεις» της νέας γενιάς, αντίκρου στη ζωή [...] που συντίθεται από άπειρα μικρά περιστατικά, με ένα κεντρικό γνώρισμα, την σπασμωδική βιασύνη. Αυτήν που μας υποχρεώνει να παρακολουθήσουμε τον δικό της ρυθμό. Ωστόσο ο έρωτας μένει πάντα αναλλοίωτος. [...] Ο Τζίμης –εκπρόσωπος της οργισμένης γενιάς– είναι η «άρνηση». Αλλά μια «άρνηση» που έχει τη δική της απολογία. Τη χορεύει και την τραγουδά. [...] Κάποτε –όχι σπάνια– τα ίδια τα πράγματα οδηγούν τους ήρωές μας σε κραυγές διαμαρτυρίας. Οι μουσικές σατιρικές παρενθέσεις αυτό το νόημα υπηρετούν.

Συνεπώς, το κλίμα που επικρατεί στο έργο αφορά την περίοδο στα μέσα της δεκαετίας του '60, εκεί που οι πολιτικές ανακατατάξεις ασκούσαν τεράστια επιρροή στην κοινωνία της Αθήνας. Οι συγγραφείς εστιάζουν σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, τη νέα γενιά. Προβάλλοντας τις τάσεις, τις δράσεις και την αντίληψη των νεαρών ηρώων αποτυπώνουν το συμπεριφοριστικό μοτίβο βάσει του οποίου κινούνται, έστω και αν η αντίδρασή τους χρωματίζεται από μια «σπασμωδική βιασύνη». Όπως στα περισσότερα έργα του, ο Ανδρεόπουλος μιλά για τη ζωή μέσα από τον έρωτα και τις ανθρώπινες σχέσεις. Η επιβίωση ή η γέννηση του έρωτα μέσα σε ακατάλληλες συνθήκες, αποτελεί ένα από τα αγαπημένα του μοτίβα (όπως στον *Κομιστή ειδήσεων*). Ο Ανδρεόπουλος μάχεται για τη νέα γενιά και τη στηρίζει στη μάχη προς διεκδίκηση των δικαιωμάτων της. Αυτό διαφαίνεται μέσα από την προσωπική του συμβολή στον Αγώνα και την Αντίσταση σε νεαρή ηλικία, αλλά και από την προώθηση νέων καλλιτεχνών μέσα από τη Δωδεκάτη Αυλαία.

28. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Μην πατάτε την χλόη*, Θέατρο Μετροπόλιταν, 1965 (Ε.Λ.Ι.Α.) και δι-αφήμιση στην *Ελευθερία*, 4-6-1965, σ. 2. Το έργο *Μην πατάτε την χλόη* γράφτηκε από το συγγραφικό δίδυμο Ανδρεόπουλου – Γκούφα το 1965, έναν χρόνο μετά τη δραματική κομεντί *Το έμπα και το έβγα του κόσμου*. Ανήκει στην κατηγορία των μιούζικαλ και διακρίνεται σε δύο μέρη. Ανέβηκε στο Θέατρο Μετροπόλιταν τη χρονιά της συγγραφής του σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, σκηνικά Βασίλη Βασιλειάδη, χορογραφίες Ρένας Καμπαλάδου και μουσική Σταύρου Ξαρχάκου. Τα κοστούμια ήταν του Διονύση Φιλόπουλου, οι φωτισμοί του Αργύρη Παπαδάτου, οι φωτογραφίες του σκηνικού ήταν του Δ. Κώνστα. Κρίνεται επισφαλές να επιχειρηθεί οποιαδήποτε εκτίμηση για το έργο, ωστόσο παρέχεται μια ικανοποιητική εικόνα για το πλαίσιο εντός του οποίου κινείται, το περιεχόμενό του, αλλά και τη μεταφορά του στη σκηνή, δίχως ωστόσο να έχουμε κάποιες ενδείξεις για τον αντίκτυπο του έργου σε κριτικούς και κοινό, καθότι το θεατρικό πρόγραμμα αποτελεί τη μοναδική πηγή πληροφοριών που εντοπίστηκε έως τώρα.

Με την απόδοση της παράστασης σε μορφή μιούζικαλ, οι συγγραφείς ουσιαστικά ενσωματώνουν το γνώρισμα και την τάση του ελληνικού λαού να περνά τον ψυχισμό και τα βιώματά του μέσα από τα λαϊκά τραγούδια, εκφράζοντας την τάση της εποχής, όπου οι παραστάσεις και οι επιθεωρήσεις ανέβαιναν σε συνδυασμό με τη μουσική, με το τραγούδι να μετουσιώνεται σε μια ομαδική «κραυγή διαμαρτυρίας».

iii. *E... Νοικοκυραίοι (1970): Η καταπιεσμένη ανθρωπιά και οι πιέσεις του κοινωνικού συστήματος*

Τα πρόσωπα που επιλέγει ο Ανδρέοπουλος στέκουν ως σύμβολα της ελληνικής πραγματικότητας. Εργάτριες εργοστασίου, βιοπαλαιστές, μετανάστες, ίσως και άνεργοι είναι οι τύποι στους οποίους εστιάζει καθώς αποτελούν το μεγαλύτερο ποσοστό του πληθυσμού της Αθήνας του '70. Οι *Νοικοκυραίοι*²⁹ αποτελούν μια επαλήθευση της τάσης του συγγραφέα να εξετάζει εκ των έσω χαρακτήρες και φαινόμενα της ελληνικής κοινωνίας και της καθημερινής ζωής επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην επικοινωνία, τους προβληματισμούς και τους φόβους του σύγχρονου ανθρώπου.

Ο Ανδρέοπουλος στο κείμενο που έγραψε για το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *E... Νοικοκυραίοι* για το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο εξηγεί ότι οι άνθρωποι που εμφανίζονται μπροστά στο κοινό δεν έχουν υπερβατικά ονόματα γιατί είναι κοινοί άνθρωποι, της γειτονιάς, Ρωμιοί, με προβλήματα που απασχολούν τον καθένα από εμάς.³⁰ Οι επιβεβλημένοι από το κοινωνικό σύστημα ρυθμοί και οι υποχρεωτικές μάσκες πέφτουν αποκαλύπτοντας έναν δικαιολογημένο παραλογισμό. Αυτού του είδους την «καταγραφή» επιχείρησε στους *Νοικοκυραίους* του σε «μια σκληρή σατιρική κωμωδία με αποδεικτικές προθέσεις», όπως τη χαρακτηρίζει.³¹

Οι *Νοικοκυραίοι* δεν είναι άλλο παρά «Γνήσιοι τύποι. [...] Με αναφορές στα παλιά και προεκτάσεις στα τωρινά και τα μελλούμενα», όπως συμπεραίνει ο Κλάρας.³² Οι ιδιότητες των προσώπων ή η προέλευσή τους απεικονίζουν στοιχεία της ταυτότητάς τους, αλλά και επίκτητα χαρακτηριστικά που προέκυψαν από την ανάγκη για επιβίωση. Το κοινωνικό σύστημα είναι ασφυκτικά περιοριστικό· ο Κυριάκος επιλέγει την τοκογλυφία για να επιβιώσει, έναν δρόμο ηθικά αντίθετο από εκείνον του βιοπαλαιστή

29. Βασίλης Ανδρέοπουλος, *E... Νοικοκυραίοι*, Όρβο, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, 1970 (Ε.Λ.Ι.Α.) Η παράσταση του έργου δόθηκε από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου και Έλλης Φωτίου στο Θέατρο Όρβο, από τον Οκτώβριο και καθ' όλη τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου του 1970-1971. Οι *Νοικοκυραίοι* ανέβηκαν σε σκηνοθεσία Στέφανου Ληναίου, σκηνογραφία Νίκου Στεφάνου, μουσική Σταύρου Ξαρχάκου, κινησιολογία Πίτσας Μπουρνόζου και φωτισμό Σταμάτη Τσάκωνα. Το τραγούδι «Αυτόν τον κόσμο τον καλό» στο φινάλε του έργου ήταν σε στίχους Βασίλη Ανδρέοπουλου και μουσική Σταύρου Ξαρχάκου.

30. Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*E, Νοικοκυραίοι*», *Νέα Πολιτεία*, 8-10-1970 από: www.nt-archive.gr, [8-8-2014]. Σχετικά με τη δήλωση του Ανδρέοπουλου για τη σχέση ηρώων-κοινού, ο Κάρτερ γράφει: «Το *E, Νοικοκυραίοι* του Βασίλη Ανδρέοπουλου είναι μέσα στις προθέσεις του νέου του θεάτρου. Παρ' όλο που δεν αναδεικνύει μια προσωπικότητα (μπορεί κανείς να κρίνει τους επηρεασμούς του) πρόκειται για ένα έργο που αναμφισβήτητα αξιώνει θέση στο σύγχρονο ελληνικό δραματολόγιο».

31. Βασίλης Ανδρέοπουλος, *E... Νοικοκυραίοι*.

32. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*E... Νοικοκυραίοι*», *Η Βραδυή*, 9-10-1970, από www.nt-archive.gr, [8-8-2014].

Κοσμά ή της Μαρίνας που είναι εργάτρια εργοστασίου, ενώ ο Ορφέας αναγκάστηκε να ξενιτευτεί γιατί η χώρα δεν του παράσχει ούτε τα προς το ζην. Το έργο, γραμμένο εν μέσω Δικτατορίας, αντανάκλα την κοινωνική και οικονομική κατάσταση που επικρατούσε κατά τη διάρκεια της Χούντας.

iv. Κρεατομηχανή (1971): Κατασκευή ενόχων και κυβερνητικός φασισμός

Η *Κρεατομηχανή*,³³ από την άλλη, συμπεριλαμβάνει και τη δράση του κρατικού μηχανισμού και του συστήματος απονομής δικαιοσύνης, προβάλλοντας προς τα έξω τον οδυνηρό αντίκτυπο στις ζωές των αθώων πολιτών. Πρόθεσή του ήταν η καταγραφή της πορείας ενός αθώου πολίτη μέσα από τα γρανάζια της κρατικής γραφειοκρατίας και κρυφών εξουσιαστικών καταπιεστικών μηχανισμών που «επαγγέλλονται άφθονη παραγωγή και διανομή αγαθών, εκτός από το ... αγαθό της ελευθερίας!». Ένας απλός Έλληνας πολίτης υποχρεώνεται από το σύστημα σε ένα εφιαλτικό ταξίδι σε ψυχολογικά, ιστορικά και κοινωνικά τοπία, σημαδεύεται ανεπανόρθωτα η ζωή του, όπως και της γενιάς του, και παρά την αντίστασή του οδηγείται στην τρέλα και τον θάνατο.

Ο Ανδρεόπουλος μάζευε στοιχεία για το έργο χρόνια, για την ταραγμένη πολιτική περίοδο και τη Χούντα. Το υπέβαλε στο Εθνικό θέατρο το 1974. Συγκεκριμένα αναφέρει:

Ο τότε διευθυντής Μινωτής φαίνεται ότι δεν προτιμούσε το νεοελληνικό θέατρο. Έξι χρόνια μετά, το ανακάλυψαν ο Νότης Περγιάλης και ο Βασίλης Ζιώγας. Αμέσως μετά τις εκλογές του '81 ήταν να ανέβει σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη, δεν προλάβαμε όμως τότε και τελικά ανέβηκε φέτος. Έντονες αντιδράσεις από ηθοποιούς και τεχνικούς του Εθνικού. Το περίεργο ήταν ότι οι περισσότεροι από αυτούς ανήκαν είτε στη άκρα Αριστερά είτε στην άκρα Δεξιά προβλέποντας το κατέβασμά του στην πρώτη εβδομάδα.³⁴

Ο Ανδρεόπουλος «μιλά για την κοινή μοίρα μιας γενιάς που πίστεψε, αγωνίστηκε, προδόθηκε και ίσως αναγκάστηκε να προδώσει τον καλύτερο εαυτό της».³⁵ Η *Κρεατο-*

33. Βασίλης Ανδρεόπουλος, *Κρεατομηχανή*, Εθνικό Θέατρο, 1971 από www.nt-archive.gr, [8-8-2014]. Η *Κρεατομηχανή* γράφτηκε το 1971 και ολοκληρώθηκε το 1974. Ενδιαφέρον σχετικά με το εν λόγω έργο αποτελεί το γεγονός ότι επετράπη να ανεβεί στη σκηνή 13 χρόνια αργότερα, θεωρούμενο ότι φέρει απαγορευτικό περιεχόμενο από τη λογοκρισία. Έτσι, ανέβηκε στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Ράιας Μουζενίδου στις 31 Μαρτίου 1984 (πρώτη παραγωγή), με σκηνικά-κουστουμιά από τη Γιούλια Γαζετοπούλου, συνθέτη τον Γιώργο Θεοδωράκη, υπεύθυνο κίνησης τον Βασίλη Λάγκο και βοηθό σκηνογράφου την Πέτρα Κωστίδου. Συγκαταλέγεται στα έργα του νατουραλισμού. Ο Ανδρεόπουλος στον πρόλογο αναφέρει ότι η *Κρεατομηχανή* γράφτηκε την περίοδο της Δικτατορίας με αρχικό τίτλο *Ο Μηχανισμός της Κρεατομηχανής* και κατατέθηκε το 1974 στο Εθνικό Θέατρο, αλλά παίχτηκε δεκατρία χρόνια μετά από τη Νέα Σκηνή, απαλλαγμένη από τη λογοκρισία και απελευθερωμένη από τα δεσμά των καιρών. Επιπλέον, σημειώνει: «Η διαλεκτική της αναπαραγωγής θυμάτων ή ηρώων είναι πέρα από αυτόν, πέρα από τον τόπο και τον χρόνο που γεννήθηκε. Για αυτό θα ήθελα το θύμα ή ο ήρωάς μου να μην ταυτιστεί με κάποιον τύπο ή χαρακτήρα που εκφράζει την τραγική περιπέτεια της Ελληνικής Αριστεράς από την περίοδο της 4ης Αυγούστου και μετά», καθώς ο κάθε πολίτης κουβαλά έναν φάκελο που του έφτιαξαν οι αρχές που είναι εγκατεστημένες από το εσωτερικό του σπιτιού μέχρι την κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας.

34. Π. Ρ., «Άνθρωπος στην “Κρεατομηχανή”». Δίχασε τους κριτικούς το έργο του Βασίλη Ανδρεόπουλου», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 15-4-1984.

35. Μερτζή, «Το “άγριο παιχνίδι” της εξουσίας με τον πολίτη».

μηχανή γράφτηκε την εποχή της Δικτατορίας. Ο Ανδρέοπουλος σημειώνει: «Η πίκρα και η απογοήτευση από την ήττα της Αριστεράς δεν μου επέτρεψε να γράψω ούτε τραγωδία ούτε μελό. Στόχος μου ήταν να απομυθοποιήσω την πρόσφατη κοινωνική ιστορία, φτάνοντας μέχρι τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών και περνώντας από αυτήν σε μια ακαταλόγιστη κοινωνία που ζητά να πουλήσουμε την ψυχή μας για να βρούμε την ευτυχία μας». Η στοργή του πατέρα και της μάνας που βασανίζει, ο δάσκαλος, ο γιατρός, η διαφήμιση «μετατρέπονται εύκολα σε κοφτερά λεπίδια μιας κρεατομηχανής εάν το σύστημα το θελήσει».³⁶ Το έργο λειτουργεί αισιόδοξα και επαναστατικά περιγράφοντας την αντίδραση σε κάθε μορφή δικτατορίας: από τη γονεϊκή μέχρι εκείνη της κρατικής εξουσίας.³⁷ Ο Ανδρέοπουλος περνά ένα «μήνυμα κοινωνικό, στο βάθος, ανθρωπιστικό και πολιτικό»³⁸ καθώς ο μύθος κινείται γύρω από τη δέσμευση του λόγου, της βούλησης και της κίνησης.

Οι απόψεις των κριτικών διχάζονται κυρίως λόγω της ετεροχρονισμένης παρουσίασης ενός έργου «αντιδικτατορικού», καθώς η θεματική του δεν άγγιζε πλέον τον σύγχρονο θεατή-πολίτη και την αισθητική της περιόδου.³⁹ Αν το εν λόγω έργο είχε παιχτεί στην εποχή του, θα είχε αξία ιστορική.⁴⁰ Η *Κρεατομηχανή* κατατάχθηκε κάπου ανάμεσα στις κατηγορίες του θεάτρου-ντοκουμέντου και του ιδεολογικού θεάτρου. Για τον Νικόπουλο,⁴¹ εκεί ακριβώς εντοπίζεται και το πρόβλημα του συγγραφέα. Καταλήγει επομένως στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας δεν κατόρθωσε να αποδώσει στο έργο του «μια

36. Βασίλης Ανδρέοπουλος, *Κρεατομηχανή*, Εθνικό Θέατρο, 1971 (www.nt-archive.gr. [8-8-2014]).

37. Εν γενεί, το έργο μιλά για τις μνήμες του παρελθόντος που κατατρέχουν και διαμορφώνουν το άτομο στην ενήλικη ζωή του. Ειδικότερα όμως, γίνεται αναφορά στη γενιά που γαλουχήθηκε με τα ιδανικά της Αντίστασης και το όραμα της ελευθερίας, ευρισκόμενη σε μια δεύτερη «εμπόλεμη» συνθήκη που σχετίζεται με τη Δικτατορία. Ο συγγραφέας εξετάζει τη βία που ασκείται σε ένα σύνολο θεσμών θίγοντας το πώς το άτομο διαμορφώνει μια ψυχαναγκαστική συμπεριφορά μέσα από καταπιεστικά περιβάλλοντα, τα οποία εξυπηρετούν συμφέροντα των κυβερνώντων. Οι Λοχίας, Γιατρός, Δάσκαλος εκπροσωπούν συμβολικά θεσμούς που διαμορφώνουν την κοινωνική στάση και συμπεριφορά.

38. Περσεύς Αθηναίος, «Η *Κρεατομηχανή*», *Ημερησία*, 2-5-1984. Ο Περσεύς Αθηναίος δεν συμφωνεί ωστόσο με την οικογενειακή δικτατορία που προτείνει ο συγγραφέας, καθώς θεωρεί ότι η πρόθεση του οικογενειακού περιβάλλοντος είναι η προστασία κι ότι στο έργο δεν αναλύεται σαν ζήτημα ακροθιγώς.

39. Μηνάς Χρηστίδης, «Μια άτυχη *Κρεατομηχανή*... του Β. Ανδρέοπουλου στη β' σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Έθνος*, 9-4-1984 και Θυμέλη, «*Κρεατομηχανή* στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 25-4-1984. Ο Χρηστίδης στο άρθρο του υποστηρίζει ότι ο Ανδρέοπουλος εκφράζει με ειλικρίνεια τους προβληματισμούς που βασανίζουν τον ίδιο και τη γενιά του, ενώ η Θυμέλη υποστηρίζει πως «διχάζεται το ιδεολογικό μήνυμα του έργου του καθώς γίνεται μια αναφορά στους λόγους και την ήττα του λαϊκού απελευθερωτικού κινήματος και τις οδυνηρές μνήμες της Αριστεράς». Επίσης, βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Οδυνηρή Δοκιμασία στο Εθνικό με την *Κρεατομηχανή*», *Ελευθερος Τύπος*, 9-4-1984. Ως «ένα συνονθύλευμα θεάτρου και αντι-θεάτρου [...] με 5-10 ζουμερά λεπτά». Στο άρθρο γίνεται λόγος για «κύκλο αποτυχιών» σε μια «μαύρη χρονιά» του Εθνικού.

40. Θόδωρος Κρητικός, «*Κρεατομηχανή*», *Ταχυδρόμος*, 26-4-1984. Ωστόσο, δεν αμφισβητείται η διαχρονική αξία του έργου, καθώς αποτελεί «ένα σύγχρονο έργο γραμμένο και παιγμένο σύμφωνα με τις αναχρονιστικές συνταγές των εξπρεσιονιστικών δραμάτων της εποχής του Α' Παγκοσμίου Πολέμου». Κατά τον Κρητικό μόνο ιστορικούς κι ερευνητές αφορά ένα τόσο πολυσυζητημένο θέμα που σχετίζεται με τον φασισμό και τον ναζισμό.

41. Νάσος Νικόπουλος, «Βασίλη Ανδρέοπουλου *Κρεατομηχανή* από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού», *Η Αυγή*, 15-5-1984.

αυθύπαρκτη ειδολογική μορφή», επειδή το έργο «βρίσκεται συχνά σε μια δανειοληπτική σχέση μεταξύ αυτών των δύο ειδών». Μολονότι ορισμένοι αντέδρασαν, ανάμεσά τους κι ο Λιγνάδης,⁴² στην άποψη ότι η κρατική μηχανή «κάνει κιμά την ανθρώπινη βούληση», υποστηρίζοντας ότι «ο Άγνωστος Παράνομος είναι η Επανάσταση», η πλειοψηφία των θετικών κριτικών μιλά για ποιοτική στροφή του Εθνικού και για την ανάδειξη της σημασίας των εννοιών της ελευθερίας και της δημοκρατίας.⁴³

Αν και η περίοδος της Δικτατορίας έχει καταχωρηθεί στις μαύρες σελίδες της ελληνικής ιστορίας, μέσα από εκείνη την κοινωνική και πολιτική κρίση, διαφάνηκαν άνθρωποι και καλλιτέχνες που προώθησαν την τέχνη είτε χρησιμοποιώντας την ως αντίδοτο στις κακουχίες είτε εμπλουτίζοντάς την με την ίδια την ιστορία, τα γεγονότα και τους προβληματισμούς, διαφωτίζοντας και εμπνέοντας τις επόμενες γενεές.

42. Τάσος Λιγνάδης, «Η Κρεατομηχανή στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Καθημερινή*, 21-4-1984. Ο Λιγνάδης σημειώνει με ειρωνικό ύφος πως «όλοι έξω από το ιδιότυπο ζεύγος, φαίνονται να σχηματίζουν ένα κακό συνδικάτο, τον *Μαυροφορεμένο Χορό των Κακών Ανθρώπων*. Ο κακός γονέας, ο κακός λοχίας, ο κακός δικαστής».

43. «Η χαμένη “νικηφόρα” αντίσταση», *Ελευθεροτυπία*, 30-3-1984 και Μ. Κ., «Μια καλοστημένη Κρεατομηχανή», *Αυριανή*, 20-4-1984. Εκείνη την περίοδο Διευθυντής του Εθνικού ήταν ο Κώστας Νίτσος, γι’ αυτό και επετεύχθη η άνοδος της παράστασης επί σκηνής. Το έργο χαρακτηρίζεται ως μια γκροτέσκα κωμωδία που περιγράφει τις περιπέτειες ενός ανθρώπου που «προέρχεται από τη χαμένη νικηφόρα Εθνική Αντίσταση». Ως «τόλμη κι επιτυχία για το Εθνικό», αλλά και σαν «ευχάριστη έκπληξη για κοινό και κριτικούς» είδε την παράσταση μια μεγάλη μερίδα του κόσμου. Η *Κρεατομηχανή* αποτέλεσε τρόπο τινά την απόδειξη για τη στροφή του Εθνικού και τόλμησε να παρουσιάσει ένα έργο που μιλά δυνατά για το παιχνίδι της εξουσίας με τον αντίτασο πολίτη, τη χράνη, την πολτοποίηση και από την άλλη μεριά, το μοντέλο του ευτυχημένου-ελεύθερου πολίτη-υπερκαταναλωτή. Επίσης, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κλιμακωτή Ένταση», *Τα Νέα*, 11-4-1984 και Νίκος Παρνασσάς, «Εξουσιαστές και εξουσιαζόμενοι με την Κρεατομηχανή του Ανδρεόπουλου», *Ελεύθερος Τύπος*, 27-3-1984. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, το ενδιαφέρον της μεθόδου του Ανδρεόπουλου βρίσκεται στο εύρημα της τυχαίας επιλογής του υποψηφίου θύματος. Έτσι, λειτουργεί ορθότερα η διαδικασία της κατασκευής του θύματος, ενώ «περιγράφεται η σχέση ατόμου-συστήματος». Ο Παρνασσάς σημειώνει πως ο ήρωας παρότι είναι άνθρωπος με λαϊκή καταγωγή, χλευάζει τις υποσχέσεις του Ε.Α.Μ. για λαϊκή εξουσία, γιατί προέβη σε λάθη. Ο ήρωας αρνείται όλα τα αγαθά, αποδεσμεύεται, αλλά το σύστημα δεν του το συγχωρεί και τον τιμωρεί.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

Παραστατική δημοκρατία:
«Παραστατικότητα» - Μια πρόταση ορολογίας*

Α. Προλογικά: περί ορολογίας

Ο Αλμπέρ Καμύ, Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας, σημειώνει σε ένα από τα γραπτά του πως το φθινόπωρο είναι «μια δεύτερη άνοιξη, όπου κάθε φύλλο είναι ένα λουλούδι».¹ Προεκτείνοντας αυτή τη σκέψη, θα έλεγα πως εξίσου βάσιμα ο χειμώνας είναι μια πρώτη άνοιξη, όπου κάθε νιφάδα είναι ένα άνθος.

Στην παραπάνω περίπτωση ο φιλόσοφος αναδιοργανώνει την ιδέα των εποχών, προχωρά σε μια ανακατάταξη και επανεγγραφή της θεσμικής ορολογίας. Οι τέσσερις εποχές είναι, βέβαια, το φθινόπωρο που φυλλοροεί, ο χειμώνας που παγώνει, η άνοιξη της ζώσας φύσης και το αλμυρό, υδάτινο καλοκαίρι. Όμως, το περιεχόμενο της κάθε εποχής μπορεί κάθε φορά να αλλάξει, να μετατραπεί, πολλές φορές ακόμη μια εποχή μπορεί να προδώσει τον εαυτό της, π.χ. ένας χειμώνας μπορεί να βιωθεί με την πύρινη θαλπωρή του θέρους.

Η ρητορική στάση του Καμύ, η οποία αναδεικνύει το ποικίλο χρωματολόγιο που ελλοχεύει μέσα σε κάθε απόχρωση, τις διακλαδώσεις που ξεκινούν από κάθε έννοια, δεν ακυρώνει καθόλου τη σημασία και τη δυναμική της ορολογίας. Οι όροι είναι μικρές κοιτίδες εννοιολογικής στάθμευσης, είναι μια πυλωτή, στην οποία σταθμεύουν τα τροχήλατα ενδεχόμενα των επιμέρους ενδεχομένων, είναι η σκέπη της περιπτωσιολογίας.

Ενδεικτικά και μόνο, στο ακαδημαϊκό έτος, για παράδειγμα, οι τέσσερις εποχές, των τριών μηνών η κάθε μία, μετατρέπονται σε δύο εργασιακές εποχές, δύο εξάμηνα, όπου τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο συγκροτούν νέες, αυτόνομες εποχές, εποχές διδακτικής και παιδαγωγικής στόχευσης, χωρίς ωστόσο να παύουν να εγκιβωτίζουν και την ιδέα της εποχής ως κλιματολογικής συνθήκης.

Από τη μεριά της, η εποχή-κλιματολογική συνθήκη δεν συνιστά παρά μία ανθρώπινη σύμβαση, μία απόπειρα ταξιθεσίας, έναν τρόπο να οριστεί το αόριστο. Κι ωστόσο, τα όρια που θέτει η σύμβαση αυτή, η ανθρώπινη επινόηση, δημιουργούν μία ενεργητική

* Ευχαριστώ θερμά την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Ε.Κ.Π.Α. κ. Καίτη Διαμαντάκου για την ανοιχτή συνομιλία και την αρωγή καθώς και τους καθηγητές του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.

1. Albert Camus, *Caligula and Three Other Plays* (μετ. Stuart Gilbert – Justin O'Brien), Vintage Books, New York, 1958, σ. 152.

διαλεκτική ανάμεσα στο στέρεο είναι του όρου και το ρευστό γίνεσθαι του περιεχομένου του.

Κάθε επιστημονικός κλάδος καταρτίζεται μέσα σε μια θορυβώδη και υπέροχη διαπάλη ανάμεσα στα ορώμενα και τα επιδιωκόμενα, ανάμεσα σε αυτά που προηγούνται, ως ερεθίσματα, κι αυτά που έπονται, ως συμπερασματικές προτάσεις. Το θέατρο γνωρίζει καλά αυτό το λεπτό σκοινί της κυμαινόμενης φύσης, κι η θεατρολογική επιστήμη επιχαίρει, σαν αποφασισμένος ακροβάτης, πάνω στο λεπτό σκοινί.

Η θεατρολογία, επιστήμη όχι νεότευκτη βέβαια, αλλά εντατικά αναπτυσσόμενη στην ελληνική επιστημονική ήπειρο, αντιμετωπίζει σήμερα ιδιαίτερες προκλήσεις ορολογίας και οριοθετήσεων. Η δυναμική ενός επιστημονικού όρου είναι ακριβώς η δυνατότητα συγκρότησης ενός κοινού κώδικα, ο οποίος επιτρέπει τη διαμόρφωση ενός διαλεκτικού forum αποκλίσεων και συγκλίσεων.

Σήμερα προτείνω, με την εισήγηση αυτή, την εισαγωγή και χρήση ενός νέου όρου για τη σκηνική πράξη, του όρου «παραστατικότητα». Ο όρος είναι νέος, υπό την έννοια πως προσδιορίζω εδώ για πρώτη φορά το περιεχόμενό του, με έναν τρόπο διακριτό, ετυμολογικό και θεατρικά προσανατολισμένο. Και ακολούθως θα εξετάσω τις δυνατότητες χρήσεις του όρου καθώς και τις κριτικές του εφαρμογές.

B. Παραστατικότητα και δημοκρατία

Η παραστατικότητα αποτελεί στοιχείο εγγενές και ιδρυτικό του θεατρικού φαινομένου, πριν ακόμη από τη χρήση του λόγου επί σκηνής. Η λέξη προέρχεται συνθετικά από την πρόθεση *παρά*, που σύμφωνα με το λεξικό Liddell & Scott «κυρίως σημαίνει κίνηση δίπλα σε κάτι», και το ρήμα *ἴστημι*, που το ίδιο λεξικό διευκρινίζει μεταξύ άλλων ως «είμαι τοποθετημένος, στέκομαι» ή «στέκομαι ακίνητος, αδρανώς, σταματώ», αλλά και αντιθετικά το *ἴστημι* αποδίδει την έννοια του «ξεκινώ, αρχίζω, ξεσηκώνομαι». ² Ήδη, επομένως, η λέξη παραστατικότητα εμπεριέχει μια διμερή σχέση, που προϋποθέτει ένα υποκείμενο και ένα «κάτι», όπου αυτό το κάτι είναι, στη δική μας περίπτωση, το παραστατικό γεγονός.

Όπως, λοιπόν, το οπτικό ρήμα *θεάομαι-θεῶμαι* προϋποθέτει και υπονοεί ένα διπλό, αμφίδρομο σύστημα ορατού και όρασης ώστε να επιτευχθεί *θέατρον*, με ανάλογο τρόπο, το χωροταξικό ρήμα *παρίσταμαι* συνιστά μια εντατική μονάδα διμερούς συσχέτισης: υπονοεί δύο θέσεις –εκείνη του παριστάμενου κι εκείνη της παράστασης– και περιλαμβάνει τη ρευστή κινησιολογία των δύο μερών, άρα κατασκευάζει ένα διαλεγόμενο δίπολο.

Λίγα λόγια για τη θεατρική παραστατικότητα. Η παραστατικότητα αποτελεί μια πλατιά βεντάλια, από τη σωματική κινησιολογία μέχρι την τελετουργία, από τη σκηνογραφική πραγμάτωση μέχρι την υποκριτική αλληλεπίδραση επί σκηνής.

Υπάρχουν θεάματα όπου η παραστατικότητα προελαύνει και παράγει δραματουργία, όπως π.χ. στο χοροθέατρο, και άλλα στα οποία υποχωρεί, παραδείγματος χάριν σε ένα θέατρο λόγου ή ψυχολογικής υποκριτικής. Άλλοτε η παραστατικότητα υπάρχει

2. Για την αναλυτική ετυμολογία της λέξης, βλ. στο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=ἴστημι [10-9-2014].

εξασθενημένη, ως διάκοσμος, ή συλλειτουργεί ως μια παράλληλη επιφάνεια σημασιολόγησης της παράστασης.

Από τη φύση της η παραστατικότητα κυφορεί μια σειρά από ερεθίσματα: οπτικά, αισθητικά, νοηματικά και ενεργειακά. Σε αντίθεση με την ισχυρότερη συνδύλωση των λέξεων, η παραστατικότητα διαθέτει το εξής χαρακτηριστικό: φέρει αντιστάσεις στη μέθοδο. Μπορεί να είναι ταυτόχρονα συγκεκριμένη αλλά πρισματική, σαφής αλλά διαφορούμενη, βουβή αλλά εύληπτη. Υπό αυτή την έννοια, είναι το εν δυνάμει δημοκρατικότερο στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας: καλεί τον θεατή σε ενεργοποίηση, θέτει έναν αισθητηριακό διάλογο, προκαλεί τη συνειρμική συμμετοχή, διαπερνά τον ορθολογισμό, επαναφέρει την παιγνιώδη σοβαρότητα του θεάτρου. Ενώ ο λόγος διαθέτει ένα πλατωνικό ανάλογο, μια προβολή σε επίπεδο ιδεών, η παραστατικότητα παραμένει ένα σπήλαιο μάλλον περιλάμπρης συσκότισης.

Ένας κατάλογος τώρα. Μια ενδεικτική απαρίθμηση παραστατικών παραδειγμάτων και δημιουργών. Από τη «Βιομηχανική» του Μεγιερχόλντ μέχρι την Performance Art κι από το «θέατρο της ενέργειας» του Λυοτάρ μέχρι την Πίνα Μπάους, το αίτημα της κρίσιμης παραστατικότητας επανέρχεται εντός του 20ού και πλέον 21ου αιώνα σταθερά και γόνιμα διευρυμένο.³ Άλλα ιστορικά παραδείγματα: ο εξπρεσιονιστικός χορός της Μαίρη Βίγκμαν, η μέθοδος των σωματικών δράσεων του Στανισλάφσκι, η υπερ-μαριονέτα (Übermarionette) του Κρεγκ, ο εξέχουσας σημασίας Ταντέους Κάντορ.⁴ Κι ακόμη πιο πρόσφατα ο Ρόμπερτ Ουίλσον, η ομάδα χορού Rosas, ο Χάινερ Γκέμπελς, ο Καστελούτσι, ο Κρίστοφ Μαρτάλερ.⁵

3. Σχετικά με τη «Βιομηχανική» του Μεγιερχόλντ, βλ. Vsevolod Meyerhold, «Biomechanics», Edward Brown (επιμ.), *Meyerhold on Theatre*, Meuthuen, London, 1969, σ. 197-203. Σχετικά με την Performance art, βλ. ενδεικτικά Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London / New York 1996. Σχετικά με το «θέατρο της ενέργειας» του Λυοτάρ, βλ. Oliver Gerland, «Lyotard and the theatre of energy», Irmengard Rauch – Gerald F. Carr (επιμ.), *The Semiotic Bridge. Trends from California*, Mouton de Gruyter, Berlin / New York, 1989, σ. 21-31. Σχετικά με την Πίνα Μπάους βλ. Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, Routledge, New York, 2009.

4. Σχετικά με τη Μαίρη Βίγκμαν, βλ. Mary Ann Santos Newhall, *Mary Wigman*, Routledge, New York, 2009 και Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006. Σχετικά με τη μέθοδο των σωματικών δράσεων του Στανισλάφσκι, βλ. (εντελώς ενδεικτικά) Bella Merlin, *Constantin Stanislavsky*, Routledge, New York, 2003, σ. 126-142. Σχετικά με την υπερ-μαριονέτα του Έντουαρντ Γκόρντον Κρεγκ, βλ. Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Routledge, New York, 2004, σ. 101-128. Σχετικά με τον Ταντέους Κάντορ, βλ. Michal Kobialka, *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

5. Σχετικά με τον Ρόμπερτ Ουίλσον, βλ. Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 και <http://www.robertwilson.com/> [10-9-2014]. Σχετικά με την ομάδα χορού Rosas και την επικεφαλής χορογράφο Άνε Τερέζα Ντε Κερσμάκερ, βλ. Anne Teresa De Keersmaeker – Bojana Cvejic, *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Mercatorfonds, Bruxelles, 2012 και <http://www.rosas.be/en/> [10-9-2014]. Σχετικά με τον Χάινερ Γκέμπελς, βλ. Heiner Goebbels, *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre* (μετ. David Roesner – Christina M. Lagao, επιμ. Jane Collins), Routledge, New York, 2015 και <https://www.heinergoebbels.com/en> [10-9-2014]. Σχετικά με τον Ρομέο Καστελούτσι και την ομάδα του Societas Raffaello Sanzio, βλ. Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, Palgrave Macmillan, New York, 2016 και Ζαφείρης Νικήτας, «Μουσείο Ανθρωπότητας: Η παράσταση *Go Down Moses* του Ρομέο Καστελούτσι», *Σκηνή* 8

Τα ακρότατα όρια της παραστατικότητας εκτείνονται από το «θέατρο της Σκληρότητας» του Αρτώ μέχρι αυτό που θα ονόμαζα «θέατρο των ειδώλων», των simulacra κατά Μποντιγιάρ.⁶ Το «θέατρο των ειδώλων» είναι το σύγχρονο ανάλογο του Αρτώ στην πλήρη διάλυση της αναπαραστατικότητας εις βάρος του δυτικού, ανθρωποκεντρικού θεάτρου και χάριν ζωής, είναι δηλαδή μια πράξη οριακή κατάργησης και επανίδρυσης του θεατρικού φαινομένου. Η καθημερινή μας πρόσληψη έχει διαφοροποιηθεί δραστικά από την εποχή του Αρτώ, καθώς έχει συμβεί κάτι ραγδαίο: η ψηφιοποίηση των κατόπτρων, ο εμπλουτισμός των αντικατοπτρισμών και η ποιοτική τους διαφοροποίηση, σε βαθμό πλήρους αλλοίωσης του αναφορικού μοντέλου. Η μίμησης, όσο κι αν το θέλει, ποτέ πια δεν θα αποτελέσει ξανά πρωτογενή αναπαράσταση.

Δεδομένης λοιπόν της κινούμενης άμμου της σύγχρονης πρόσληψης, απαράβατος όρος του θεάτρου παραμένει πάντα αυτός: το μάτι του θεατή, η προσωπική του αίσθηση. Τα τρέχοντα ερεθίσματα, τα είδωλα που παρελαύνουν στη θεατρική σκηνή μπορεί να προέρχονται εκ του μηδενός αλλά μέχρι να ξαναχαθούν στο βάθος της μη προέλευσής τους προσκρούουν στον θεατή, του επιφέρουν μικρά ή μεγαλύτερα πλήγματα, ενεργοποιούν την παραστατική διαλεκτική.

Πυρήνας του θεατρικού φαινομένου είναι ακριβώς αυτή η ενσυνείδητη και ασύνειδη ενσωμάτωση του ασωμάτου και η κατανόηση πως, ως θεατές και ως πομποί, αν και δεν μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε με αποδεικτική ακρίβεια το από πού και το προς τα πού μας κινητοποιεί η φευγαλέα φορά της θεατρικής εμπειρίας, μπορούμε πάντα να παγιδεύσουμε και να ιχνογραφήσουμε την παραστατική της όψη.

Γ. Παραστατικότητα: χρήσεις του όρου

Ο όρος παραστατικότητα, όπως προτείνεται εδώ, αποτελεί έναν όρο άμεσης θεατρικής τοπογραφίας. Συνοψίζει όλο τον οπτικοακουστικό, ενεργειακό και σωματικό κόσμο της παράστασης. Η χρησιμότητα του όρου έγκειται, μεταξύ άλλων, στην απεξάρτησή του από τη διαμάχη ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον συγγραφέα, ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνική αποτύπωση: η παραστατικότητα υπάρχει πάντα, διακριτή και ερμηνεύσιμη, και μάλιστα ανεξαρτήτως δραματικής ή μη φόρμας.

Όταν για παράδειγμα επιλέγεται, σε μια σκηνοθετική εργασία, ένα θεατρικό κείμενο, πάντα ο σκηνοθέτης διερευνά την παραστατικότητα που θα ανακύψει από το κείμενο, καθώς και την παραστατικότητα που θα υπάρξει πέραν του κειμένου, την παραστατική προοπτική της παράστασης. Όταν καταρτίζεται μια παράσταση άνευ κειμένου, ή περιορισμένου λεκτικού υλικού, τότε η παραστατικότητα αποτελεί τον πυρήνα, την κυρίαρχη σκηνική δυναμική και νοηματική πραγματικότητα μιας παράστασης. Άρα η παραστατικότητα, ακόμη και στην ελάχιστη εκδοχή της, είναι υλοποιημένο θέατρο.

(2016), σ. 82-90. Επίσης στο <http://www.societas.es/> [10-9-2014]. Σχετικά με τον Κρίστοφ Μαρτάλερ, βλ. Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Residenz Verlag, Salzburg / Wien, 2000 και <http://christophmarthaler.ch/> [10-9-2014].

6. Σχετικά με το «θέατρο της Σκληρότητας», βλ. Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του* (μετ. Παύλος Μάτεσις), Δωδώνη, 1992, σ. 95-99, 100-112, 137-147. Σχετικά με τα simulacra, βλ. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (μετ. Sheila Glaser), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

Κατ' επέκταση, η πρόταση του παρόντος όρου έχει μια τριπλή στόχευση. Πρώτος στόχος είναι να αποτελέσει η παραστατικότητα μια λέξη κλειδί στη διδακτική του τι είναι θέατρο. Όταν στο πρώτο έτος των θεατρικών σπουδών μαθαίνουμε πως θέατρο δεν είναι το κείμενο, δεν είναι το θεατρικό έργο, αλλά η παράσταση, τότε προκύπτει άμεσα το ερώτημα: ποια η διαφορά; Και η απάντηση είναι: η παραστατικότητα. Διότι το *Όνειρο θερινής νυκτός* του Σαίξπηρ μπορεί να μεταφερθεί π.χ. αυτούσιο επί σκηνής, αλλά πάντα προστίθεται η παραστατικότητα. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ένα έργο μαθηματικής λεκτικής ακρίβειας, αυστηρά προσδιορισμένης από τον Μπέκετ, μπορεί να αποδοθεί ακριβώς όπως ορίζεται επί χάρτου αλλά πάλι προστίθεται η παραστατικότητα του, μοναδική, λόγω των συντελεστών, των σωμάτων, των φωνών, των δράσεων, της υφής της σκηνογραφίας. Αν το περιβόητο μοναχικό δεντράκι επί της μπεκετικής σκηνής δεν είναι ξύλινο, αλλά είναι μεταλλικό ή είναι ψηφιακό και προβάλλεται από έναν προτζέκτορα, αυτό είναι ένα στοιχείο διαφοροποιημένης παραστατικότητας. Με τον ίδιο τρόπο, αν στη μέση του θρήνου της σοφόκλειας Ηλέκτρας ακουστεί ένα ηπειρωτικό τραγούδι, ένας πένθιμος αυλός, τότε πρόκειται για στοιχείο παραστατικότητας.

Όταν βλέπουμε μεταδραματικές παραστάσεις, τότε κυριαρχεί ο μοχλός της παραστατικότητας.⁷ Δεν μπορούμε να εξετάσουμε τα σώματα και την υποκριτική στις δραματουργίες και τη σκηνοθεσία του Άλβις Χερμάνις, του Όστερμαγιερ, του Βαρλικόφσκι, χωρίς να κάνουμε λόγο για παραστατικότητα.⁸ Στον ελληνικό χώρο, το έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου βασίζεται κατεξοχήν στη νοηματοδότηση της εξωγλωσσικής παραστατικότητας.⁹ Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός χαρακτηρίζεται από μία προσωπική μεθοδολογία που συγκροτεί ένα κινητικό, πολυεστιακό, διακεκομμένο αφηγηματικά παραστασιακό σύμπαν.¹⁰ Ο Γιάννης Καλαβριανός και η ομάδα Sforaris έχουν συγκροτήσει τα τελευταία χρόνια μια σκηνική γλώσσα που βασίζεται στην αφηγηματικότητα και την επάλληλη παραστατικότητα.¹¹ Ο Θέμελης Γλυνάτσης, με άλλο τρόπο, επίσης κρατά το κείμενο και την παραστατική πραγματικότητα σε μια συνομιλία, άλλοτε πλεχτή κι άλλοτε διακριτή.

Παράλληλα –κι αυτός είναι ο δεύτερος στόχος– η παραστατικότητα αποτελεί έναν πλατύτερο και εξω-σκηνικό όρο. Η παραστατικότητα είναι μέρος της κοινωνικής πραγ-

7. Για τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου και αναλυτικό κατάλογο μεταδραματικών καλλιτεχνών, βλ. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (μετ. Karen Jürs-Munby), Routledge, New York, 2006.

8. Σχετικά με τον Άλβις Χερμάνις, βλ. Ian Herbert – Kalina Stefanova (επιμ.), *Theatre and Humanism in a World of Violence*, St. Kliment Ohridski University Press, Sofia, 2009. Σχετικά με τον Τόμας Όστερμαγιερ, βλ. Peter M. Boenisch – Thomas Ostermeier, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Routledge, New York, 2016. Σχετικά με τον Κριστόφ Βαρλικόφσκι, βλ. Anna R. Burzynska, *The Classics and the Troublemakers. Theatre Directors from Poland* (μετ. Waldemar Łys, επιμ. Katarzyna Szustow), Zbigniew Raszewski, Instytut Teatralny, Warszawa, 2008, σ. 37-42.

9. Για οπτικό υλικό και απάνθισμα κριτικών σχετικά με το έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου, βλ. <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr> [10-9-2014].

10. Βλ. Ζαφείρης Νικήτας, «Αυτοκρατορικοί ορίζοντες: Η παράσταση *Αυτοκρατορία: I have your data* του Μ. Μαρμαρινού», στο <http://www.intellectum.org/2015/11/24/autokratoria/> [25-10-2015].

11. Βλ. του ίδιου, «Φαινομενολογία της πίστης: Η παράσταση *Αβελάρδος και Ελοΐζα* του Γ. Καλαβριανού», στο <http://www.intellectum.org/2015/05/28/phenomenology-of-faith-the-theatrical-play-avelardos-and-elouiza-of-g-kalavrianos/> [25-10-2015].

ματικότητας, και με τον ίδιο τρόπο που διερευνάται η θεατρικότητα της δημόσιας ζωής, μπορεί να διερευνηθεί το φαινόμενο της παραστατικότητας στον δημόσιο χώρο.¹² Ποια είναι η παραστατικότητα σε μια προεκλογική ομιλία ρεπουμπλικάνου πολιτικού στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής; Το βάθρο από το οποίο μιλά ο Ντόναλντ Τραμπ, η βίβλος ακουμπισμένη δίπλα του, οι καθισμένοι άνθρωποι πίσω του, η αμερικανική σημαία αριστερά στο πέτο, όλα αποτελούν σημεία παραστατικότητας. Ανάλογα, σε μια παλαιότερη ομιλία του Τζωρτζ Μπους, το καταγωγικό καουμπόικο καπέλο του Τέξας, η μουσική κάντρι στα διαλείμματα της ομιλίας, το φιλικό ξεκούμπωτο πουκάμισο, όλα συνιστούν παραστατικές επιλογές.

Ακόμη, η κατανόηση της λειτουργίας της παραστατικότητας, μπορεί να επιτρέψει την πιο ενδελεχή και συστηματική διδακτική (αλλά και σημειολογική ανάλυση) της τέχνης της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Σε μια σκηνοθετική πραγματικότητα όπως αυτή συνεχίζει να διαμορφώνεται στον 21ο αιώνα, ο σκηνοθέτης είναι συχνά ο παραστατικός αυτοσυργός. Είναι δηλαδή ο επινοητής και υποκινητής της ζώσας σκηνικής ύλης, της κίνησης, των ήχων, της δράσης, της αφής. Η κατανόηση της παραστατικής λειτουργίας –κι αυτός είναι ο τρίτος στόχος– ανοίγει τον δρόμο για τη σύνταξη και κωδικοποίηση δραματουργιών, οι οποίες δεν αποτελούν π.χ. λογοκεντρικές διασκευές κειμένων αλλά σκηνικές αναδημιουργίες. Ταυτόχρονα, σωματικές και χορογραφικές δραματουργίες αποτελούν ακριβώς εφαρμογές παραστατικότητας.

Δ. Παραστατικότητα και κριτική

Το θέατρο αποτελεί μια έμπρακτη τέχνη, μια απτή κοινωνιολογία. Τη στιγμή που το θέατρο κοινωνείται στο κοινό, κάθε του πτυχή αποκτά την ειδική της σημασία.¹³ Κατόπιν εορτής, συγκρατώντας τα θραύσματα των εντυπώσεων, τις ενστάσεις και τις απολαύσεις, ο θεατής και ο κριτικός, επανέρχονται στην καθημερινότητά τους, με νότες αποτίμησης και φυλαχτά αισθήσεων να τους ακολουθούν.

Καθώς λοιπόν εισηγούμαι εδώ έναν θεατρικό όρο, την παραστατικότητα, είναι κατάλληλο να προχωρήσω στην κριτική ακτινογραφία δύο επιλεγμένων θεατρικών παραστάσεων στις οποίες η παραστατικότητα κυριαρχεί κι αποτελεί τη δραματουργική τους βάση.

Το πρώτο σημείωμα αφορά την παράσταση *Attend Attend Attend* σε σκηνοθεσία του Γιαν Φαμπρ.¹⁴ Το δεύτερο, την παράσταση *Nine Finger* σε σκηνοθεσία του Αλέν

12. Σχετικά με τη θεατρικότητα της δημόσιας ζωής, βλ. Ρίτσαρντ Σέννερ, *Η Τυραννία της Οικειότητας. Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό* (μετ. Γιώργος Ν. Μέρτικας), Νεφέλη, Αθήνα, 1999.

13. Σχετικά με τη σωματική συνύπαρξη ηθοποιού και θεατή στη θεατρική χωροταξία, βλ. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (μετ. Saskya Iris Jain), Routledge, New York, 2008, σ. 38-74. Βλ. και στα ελληνικά: Έρικα Φίσερ-Λίχτε, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σιουζουλή), Πατάκης, Αθήνα, 2013.

14. Σχετικά με το έργο του Γιαν Φαμπρ, βλ. Germano Celant, *Jan Fabre: Stigmata. Actions & Performances 1976-2013*, Skira, Paris, 2014 και <http://janfabre.be/> [10-9-2014].

Πλατέλ.¹⁵ Επιλέξαμε, σκόπιμα, δύο αλλόγλωσσες παραστάσεις, στις οποίες όμως η εύγλωττη παραστατικότητα διεθνοποιεί τη σημασιολογική τους πρόσληψη –κι αυτό είναι ακόμη ένα από τα ειδοποιά γνωρίσματα της παραστατικής δυναμικής.

I. *Attend, Attend, Attend*

Βλέποντας την παράσταση *Attend Attend Attend* του Γιαν Φαμπρ, ο θεατής έρχεται σε επαφή με μια σκηνηκή τελετουργία που οικοδομείται από εικαστικές και γλωσσικές επιφάνειες, με κύριο αφηγηματικό νήμα την τραγική φύση της πατρικής απώλειας.

Θα ήθελα να περιγράψω την εμπειρία αυτής της παράστασης με όρους μιας παροντικής επιτέλεσης, σαν να συμβαίνει εδώ και τώρα. Έστω λοιπόν πως σήμερα, αυτή τη στιγμή, η ημερομηνία είναι 19 Δεκεμβρίου 2014, η ώρα είναι εννιά και καθόμαστε στη σειρά Λ, θέση 1, δηλαδή στο μετωπικό επίκεντρο του θεάτρου Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη.

Αυτό που κοιτάζω είναι μια άδεια σκηνή, με τρία μικρόφωνα ακροβολισμένα στο δάπεδο της σκηνής, μικρόφωνα που σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο. Η παράσταση ξεκινά. Ο μοναδικός performer, ντυμένος κόκκινα, εμφανίζεται. Τα πρώτα λόγια που ακούγονται, μετά από ένα δεκάλεπτο περίπου δράσεων, είναι «Πατέρα! Περίμενε, περίμενε, περίμενε».

Τα έμφυχα υλικά της παράστασης, όπως τα παρατηρώ μπροστά μου, είναι διακριτά: ένας performer επί σκηνής, εκτεταμένες χρονικά σωματικές και εικαστικές δράσεις σε εναλλαγή με έναν διακεκομμένο μονόλογο, ένα διαρκές και ζωτικό ηχητικό τοπίο, ένα μόνο σκηνηκό αντικείμενο –το φιλόλιγνο κουπί και κοντάρι– και τέλος καπνός, διαρκής και αλλεπάλληλα σύννεφα από λευκό καπνό.

Ανοίγοντας το σχετικό θεατρικό πρόγραμμα, διαβάζω από το δελτίο Τύπου της παράστασης: «Μια σκοτεινή, ποιητική παράσταση με θέμα την περίπλοκη σχέση πατέρα-γιου είναι το πιο πρόσφατο έργο του αιρετικού Βέλγου δημιουργού Γιαν Φαμπρ [...]. Με πηγή έμπνευσης τον performer και συνεργάτη του από το 2000, Σεντρίκ Σαρόν, εικονοποιεί ένα φανταστικό διάλογο ανάμεσα στις δύο όχθες. Ο γιος μεταμορφώνεται σε βαρκάρη. Θα περάσει τον πατέρα του απέναντι. Γνωρίζει τον θάνατο καλύτερα από τον καθένα». Το δελτίο Τύπου εμφανίζεται πολύ αισιόδοξο για την τύχη του performer. Η άποψή μου είναι αρκετά διαφορετική.

Ο άνθρωπος που βλέπουμε επί σκηνής υφίσταται τις εξής μεταμορφώσεις: είναι ο ανώνυμος γιος ενός ανώνυμου πατέρα, είναι ο Γιαν Φαμπρ που αφιερώνει την παράσταση στον πατέρα του, είναι ο Χάρωντας (αυτή είναι άλλωστε η τελευταία φράση-κραυγή της παράστασης: «είμαι ο Χάρων»), είναι ο performer Σεντρίκ Σαρόν (που μάλιστα δηλώνει: «Πατέρα, είμαι ο Σεντρίκ»), είναι ένα σώμα που γίνεται σκύλος κι είναι ένα έκθετο σώμα που, επαναληπτικά, πενθεί.

Στην είσοδο λοιπόν και την κατακλείδα του έργου συναντάμε τον κυρίαρχο Χάρωντα, που κωπηλατεί ήσυχα ανάμεσα στα πυκνά νερά των καπνών. Στους σύντομους,

15. Σχετικά με το έργο του Αλέν Πλατέλ, βλ. Alain Platel, *Nahaufnahme*, Alexander Verlag, Berlin, 2007 και <http://m.lesballetscdela.be/> [10-9-2014].

στατικούς μονολόγους συναντάμε τον συναισθηματικό γιο που επικαλείται τον πατέρα του και του δωρίζει ένα-ένα τα νομίσματα για το επιθανάτιο ταξίδι του. Το πρώτο νόμισμα για το μέτωπο του πατέρα. Δεύτερο για το στήθος. Το τρίτο για το δεξί μάτι. Τέταρτο για το αριστερό. Πέμπτο. Έκτο. Έβδομο.

Η παράσταση όμως αυτή δεν είναι ένας νηπενθής γιος ούτε ο πανδαμάτωρ θάνατος. Δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο, όχι μόνο αυτά. Είναι πρωτίστως ο εντατικός, πυρετώδης κόπος της διαδρομής, μια καταγιγιστική ισοπέδωση του απολαυστικού «πηγαμιού» της καβαφικής Ιθάκης. Η αποστολή του performer είναι σαφής, όμως καθόλου απλή, απολύτως αβέβαιη. Και η αποστολή αυτή είναι να φτάσει. Να αντέξει τις ενδύμεσες δράσεις. Να υποστεί το σώμα του. Να αναδυθεί στον εαυτό του.

Άρα, αναθεωρώντας το δελτίο Τύπου, σημειώνω: «Κι ευθύς μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε: νύφες, παλληκαράκια, συφοριασμένοι γέροντες, κορίτσια τόσο τρυφερά, με λαβωμένη την καρδιά από το πρόωρο πένθος [...]. Αυτοί λοιπόν, τόσοι και τόσοι, γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ' άλλου, σηκώνοντας ανήκουστη βοή· κι εμένα με συγκλόνισε τρόμος χλωρός».¹⁶ Είναι λόγια από την *Οδύσσεια*, ραψωδία λ, και αποδίδουν με περισσότερη ακρίβεια το νοηματικό πλαίσιο της παράστασης. Κι αυτό διότι η παράσταση αυτή δεν είναι παρά μια εκδοχή Νέκυιας, ένα ταξίδι του γιου μέσα από τη νεκρική χώρα, κωπηλατώντας προς την εικόνα του χαμένου του πατέρα.

II. *Nine finger*

Η παράσταση *Nine Finger*, όπως τη σκηνοθέτησε ο Αλέν Πλατέλ και όπως την παρακολούθησα στο Μόναχο, στο φεστιβάλ *Relations* του Münchner Kammerspiele, το καλοκαίρι του 2013, φέρνει επί σκηνής δύο μόνο σώματα.¹⁷ Το ένα ανήκει στον performer Μπέντζαμιν Φερντόνκ και το άλλο στη χορεύτρια Φουμίγιο Ικέντα, από τη ομάδα των Rosas.

Ο σκηνικός χώρος είναι ενδεής μέσων, λιτός, με αισθητική που φέρνει στο μυαλό *Arte Povera*. Ένα ροζ στρώμα κάτω στο έδαφος αριστερά, όπως βλέπει ο θεατής τη σκηνή, λίγο πιο μπροστά ένα μικρόφωνο, δεξιά μια μεγάλη φθαρμένη κούτα και δίπλα ένα πλαστικό πράσινο δεντράκι.

Η παράσταση ξεκινά με έναν ήχο, σούσουρο κελαηδισμάτων, μαγνητοφωνημένα πουλιά. Έπειτα, μπαίνει χορεύοντας, αλλά με χορό μειλίχιο, σχεδόν περιπατητικό, η χορεύτρια. Φορά ρούχα που την κάνουν να μοιάζει νέα, κοριτσίστικα ενδύματα, φωτεινά, καλοκαιρινά: μια κίτρινη μπλούζα λεπτή και μια φούστα μέχρι το γόνατο, εμπριμέ, σε αποχρώσεις γήινες. Διερευνά τον χώρο με το σώμα της, με κινήσεις και βαδίσματα, με αστάθεια και πιο αποφασιστικές στιγμές.

16. *Ομήρου Οδύσσεια* (μετ. Δ. Ν. Μαρωνίτης), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 158.

17. Η παράσταση υλοποιήθηκε στις 13 Ιουνίου 2013. Για περισσότερα σχετικά με το φεστιβάλ *Relations*, βλ. <https://mkrelations.wordpress.com/about/> [10-9-2014]. Η συμμετοχή μου πραγματοποιήθηκε χάρη στην ευγενική πρωτοβουλία του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος κ. Άννα Σταυρακοπούλου.

Λίγο πίσω της ακολουθεί ο άνδρας, μπαίνει περπατώντας και φορώντας ένα κόκκινο κοντομάνικο μπλουζάκι και ένα γαλάζιο παντελονάκι, σαν αυτά που φοράνε οι αθλητές του στίβου. Πηγαίνει, χωρίς δεύτερη σκέψη, στο μικρόφωνο, κι απότομα αρχίζει να μιλάει σε σπασμένα αγγλικά.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η αφήγηση εναλλάσσεται με δράσεις. Από την αφήγηση μαθαίνουμε για έναν στρατηγό, τις περιπέτειες του άνδρα που έχουμε μπροστά μας, αιχμαλωσίες, πάθη, δεινά. Πάνω στη σκηνή, μέσω των δράσεων, βλέπουμε ένα ζευγάρι, το οποίο ερωτοτροπεί, μαλώνει, μάχεται. Οι λέξεις του άνδρα δείχνουν να τροφοδοτούν τις σιωπηλές στιγμές ανάμεσα στο ζευγάρι. Οι δυο τους τρυπώνουν σε μια ερωτική φωλιά (που είναι το χάρτινο κουτί) σαν ευτυχείς άστεγοι. Έπειτα παίρνουν μέσα στο κουτί το φτηνό, πλαστικό, χριστουγεννιάτικο δέντρο: τώρα η γιορτή τους είναι πλήρης. Αργότερα, σε μια στιγμή διάστασης και οργής, ο άνδρας αποσπά το μικρόφωνο από τη σταθερή του θέση και γρονθοκοπεί με βίαιους ήχους, με μικροφωνισμούς οξύτατους, το ερωτικό στρώμα. Μετά, σαν παιδάκι στη βροχή, κάθεται από κάτω του, με υπόστεγο το ίδιο στρώμα που πριν λίγο χτυπούσε.

Κάθε τόσο, εντωμεταξύ, η αφήγηση συνεχίζεται, ακούμε για κάποιο στρατόπεδο, για τιμωρίες. Η γυναίκα χορεύει γύρω από τον άνδρα, ιχνογραφεί τον χώρο, απαντά με το σώμα της, αντιδρά και σωπαίνει. Είναι μια βουβή συνοδός που κάποια στιγμή λύνει τη σιωπή της. Κι όταν μιλά, η ίδια στέκεται στο προσκήνιο και ρωτά αυστηρά τον άνδρα, που βρίσκεται κολλημένος στον τοίχο πίσω, για την ερωτική του ζωή. Τον ρωτά με κλινική διάθεση, με διεισδυτική αδιαφορία, σαν ψυχολόγος που βαρέθηκε τον πελάτη της. Τότε δείχνει επιτέλους πιο ισχυρή από αυτόν, όχι πια ένα ευαίσθητο, αιθέριο πλάσμα, αλλά μια βούληση κατίσχυσης.

Βγαίνοντας από την παράσταση, γοητευμένος από την εγκράτεια και την ακρίβεια, την εύγλωττη ομορφιά της παραστατικότητάς της, η οποία έχτιζε σχέσεις και τις αποδομούσε, έφερνε ένα ζευγάρι ανθρώπων κοντά κι έπειτα το απομάκρυνε, σε μια έξοχη ανατομία των εξουσιαστικών σχέσεων, κοίταξα στο πρόγραμμα για να βρω ποιο είναι το κείμενο το οποίο αξιοποιούσε η παράσταση, τα λόγια που εκφωνούσε ο άνδρας και performer.

Έκπληξη με κατέλαβε όταν διαπίστωνα πως πρόκειται για αποσπάσματα από το μυθιστόρημα *Beasts of No Nation* του Ουζοντίμα Ιγουεάλα,¹⁸ ένα μυθιστόρημα που περιγράφει τον πόλεμο στη μαύρη ήπειρο μέσα από τα μάτια ενός παιδιού-στρατιώτη. Άρα τα σπασμένα αγγλικά που άκουγα μέσα από το στόμα ενός λευκού ενήλικα ήταν τα λόγια ενός έγχρωμου παιδιού. Και όλες οι αφηγήσεις περί εξουσίας και συγκρούσεων, τις οποίες έβλεπα να λαμβάνουν χώρα ανάμεσα σε ένα αέρινο, καλοκαιρινό ζευγάρι, ήταν αφηγήσεις για την εμπόλεμη κατάσταση, την ιεραρχία του πολέμου, την πολιτιστική κτηνωδία, την ανήλικη βία.

Ο Αλέν Πλατέλ πήρε ένα εμφατικά πολιτικό κείμενο, ένα κείμενο με σαφή, κριτικό προσανατολισμό και, μέσω της δραματουργικής και παραστατικής του φαντασίας, το αναδιαμόρφωσε σε κάτι άλλο, το μετακύλησε σε μία άλλη σχέση: όχι αυτή του πολεμιστή και του αμυνόμενου, του άμαχου και του οπλισμένου, αλλά εκείνη του εραστή

18. Uzondima Iwueala, *Beasts of No Nation: A Novel*, Harper Collins Publishers, New York, 2005.

και της ερωμένης. Που είναι, βέβαια, σχέσεις συχνά παρόμοιες. Η εμπόλεμη ζώνη έγινε, χωρίς υποδείξεις, σιωπηλά, μια ερωτική ζώνη, ένα σκηνικό δοκίμιο για τη συγκρουσιακή διάσταση (αλλά και τον λυρισμό) της ερωτικής συναναστροφής.

Έτσι, η σαφής πολιτική διαμαρτυρία, στο σύμπαν του *Nine Finger* εγκιβωτίστηκε μέσα στην ύπουλη οικειότητα της συνύπαρξης, της εγγύτητας, του δεσμού. Όλο το ηχητικό τοπίο της παράστασης αποτελούσε μια ειρωνική ανασύνταξη του πεδίου μάχης: αντί για ιαχές και πυροβολισμούς ακούγαμε κελαηδίσματα, αντί για στρατιωτικούς ύμνους ακούγαμε ποπ ερωτικές μπαλάντες, συχνά αλλοιωμένες ηχητικά, ανεπαίσθητα παράτονες.

Η μόνη σαφής συσχέτιση με την πολιτική πραγματικότητα από το μυθιστόρημα –το οποίο έγινε εφελτήριο της παράστασης, σημείο έμπνευσης, κι όχι δεσμευτική αρχή– ήταν το τέλος της παράστασης. Στο σημείο ακριβώς που το ζευγάρι έχει χωρίσει, στο σημείο που ο άνδρας, μόνος κι αδύναμος πια, κάνει το εξής: βγάζει μια μαύρη, σαν πίσσα, κολλώδη μπογιά και αλείφει το πρόσωπο και το σώμα του. Αυτή είναι μια σκηνική στιγμή που σχολιάζει, με ένα αυτοσχέδιο blackface, το χρώμα του δέρματος, ταυτόχρονα όμως είναι μια στιγμή έκλυσης πένθους: ο άνδρας πενθεί, μαυροφορεί. Και το παιδί, το μαύρο αγόρι του βιβλίου, ο μικρός στρατιώτης που δεν είδαμε, εμφανίζεται τώρα για πρώτη φορά στη σκηνή, ελεύθερος, τη στιγμή της θεατρικής εξόδου.

Ε. Επιλογικά

Ο λόγος που με οδήγησε στην εισαγωγή του όρου παραστατικότητα είναι μια απόλυτη, επιτακτική μου ανάγκη να συνδιαλλαγώ επιστημονικά με το θεατρικό φαινόμενο. Η ρίζα αυτής της πρότασης ξεκινά από τις θεατρολογικές σπουδές μου και τη συνακόλουθη δραματουργική και σκηνοθετική μου εμπειρία αλλά και τις εντυπώσεις μου ως θεατή.

Συλλαμβάνοντας τον εαυτό μου να θαυμάζει, να συναρπάζεται, να ενεργοποιείται από μία παράσταση, όπως συνέβη όταν παρακολούθησα, πρωτοετής ακόμα, τη χοροθεατρική παράσταση *Oyster* της Ίνπαλ Πίντο, διαπίστωσα τη δύναμη που διαθέτει η θεατρική κίνηση και απεικόνιση.¹⁹ Καθώς οι σπουδές μου συνέχισαν, μου επέτρεψαν να εστιάσω σε αυτόν τον τότε μυστηριακό και πλέον επιστημονικό, αλλά εξίσου γοητευτικό χώρο, που είναι αυτό ακριβώς που ιχνογραφώ ως παραστατικότητα.

Με την παρούσα λοιπόν εισήγηση να λειτουργεί ως ένας καταστατικός χάρτης του όρου παραστατικότητα, και την περαιτέρω ανίχνευση πάντα ανοιχτή, η δυνατότητα για περαιτέρω εξειδικεύσεις της παραστατικότητας εναπόκειται στο μέλλον.

19. Η παρακολούθηση έγινε στο πλαίσιο του μαθήματος της επίκουρης καθηγήτριας του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. κ. Δηώς Καγγελάρη.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

*Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα πολιτικά ντοκιμαντέρ
για τη Δικτατορία: Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν
και Τα τραγούδια της φωτιάς του Νίκου Κούνδουρου*

Εισαγωγή

Το τέλος της δεκαετίας του '60 και οι αρχές της δεκαετίας του '70, σημαδεύονται κινηματογραφικά από τη ζύμωση, γένεση και καθιέρωση του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με αντιπροσωπευτικά ονόματα τον Δήμο Θέο και τον Ροβήρο Μανθούλη (που έχουν βάλει τις βάσεις στη δεκαετία του '60), τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Παντελή Βούλγαρη, την Τόνια Μαρκετάκη κ.ά. Παράλληλα, το ίδιο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της δεκαετίας του '60, η Δικτατορία, οι πολιτικές αναταράξεις διεθνώς (όπως ο Μάης του '68), αλλά και η επιδραστική κινηματογραφική παραγωγή σε χώρες όπως η Γαλλία (βλ. την εξέλιξη που είχε ο Γκοντάρ με την ομάδα Βερτόφ) οδηγούν στην άνθιση πολιτικών ντοκιμαντέρ τα οποία παρήχθησαν κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και λίγο μετά. Τα περισσότερα από αυτά καταγράφουν σκληρές αντιδικτατορικής δράσης, πορείες, αργότερα συναυλίες και φυσικά μαρτυρίες των συλλληφθέντων και βασανισθέντων από τη Χούντα. Τέτοια ντοκιμαντέρ είναι τα *Ce n'est qu'un début* του Παντελή Βούλγαρη (1969), *Μέγαρα* των Τσεμπερόπουλου και Μανιάτη (1974), *Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν* (1974), *Εδώ Πολυτεχνείο* του Δημήτρη Μακρή (1974), *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη (1975), *Τα τραγούδια της φωτιάς του Νίκου Κούνδουρου* (1975), *Αγώνας* από μια ομάδα έξι κινηματογραφιστών (1975) κ.ά.

Ιστοριογραφικά οι ταινίες αυτές μπορούν να καταταχθούν σε μια μεγάλη κατηγορία, αυτή του πολιτικού ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, χαρακτηρίζονται σε γενικές γραμμές περισσότερο από μια κοινή θεματολογία (οι κοινωνικοί και πολιτικοί αγώνες) παρά από έναν συγκεκριμένο φορμαλιστικό ή αισθητικό τρόπο αντιμετώπισής της. Ο Στάθης Βαλούκος στο *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981) – Ιστορία και πολιτική* έχει κάνει μια καταγραφή και κατηγοριοποίηση αυτών των ντοκιμαντέρ χωρίζοντάς τα αρχικά σε αυτά που έγιναν την περίοδο της Δικτατορίας και σε αυτά που έγιναν αμέσως μετά. Αναγνωρίζει τόσο την πολιτική τους διάσταση όσο και το ότι πολλά από αυτά γυρίζονται «σε πρωτόγνωρα και πρωτότυπα» ύφη για την ελληνική παραγωγή, όπως το «αγωνιστικό ντοκιμαντέρ», η «συνεταιριστική ταινία», το «cinéma direct», «cinéma verité» κ.ά.¹ Όπως επισημαίνει ο Vrasidas

1. Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Νέος ελληνικός κινηματογράφος (1965-1981)*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011, σ. 108 αλλά και εν γένει τα δύο κεφάλαια στις σ. 99-103 και 107-127.

Karalis, «ήταν η πρώτη φορά που οι κοινωνικοί σχηματισμοί δεν αποδίδονταν σαν εθνογραφικές μελέτες περίπτωσης ή σαν παγιωμένα αθώα απομεινάκια αρχετυπικών πραγματικοτήτων αλλά σαν ταξικές δομές, σχέσεις δύναμης και ελέγχου, διαμορφώσεις των αόρατων αλλά δυνατών επικοινωνιακά δικτύων ανάμεσα στα υποκείμενα και στις [κοινωνικο-πολιτικές] συνθήκες». ²

Πολλά από αυτά, έκαναν πολύ έντονη χρήση τεχνικών αναπαράστασης-δραματοποίησης,³ γι' αυτό και για παράδειγμα η *Δοκιμή*, το *Εδώ Πολυτεχνείο* έχουν χαρακτηριστεί ως «δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ»,⁴ ενώ το ντοκιμαντέρ *Τα τραγούδια της φωτιάς* χρησιμοποιεί μεμονωμένα και ιδιότυπα αυτή την τεχνική. Σε αυτό το κείμενο, λοιπόν, θα ήθελα να προτείνω για μια συγκεκριμένη ομάδα πολιτικών ντοκιμαντέρ της εποχής, που χρησιμοποιούν τέτοιες τεχνικές, τον όρο «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ». Σε γενικές γραμμές, η επιτελεστικότητα των ντοκιμαντέρ αυτών αφορά: α) την κινηματογράφηση συναυλιών ή την κινηματογράφηση θεατρικών πράξεων και δρώμενων (π.χ. *Τα τραγούδια της φωτιάς*, *Μαρτυρίες*) και την προτρεπτική λειτουργία τους για συνέχιση των αγώνων, β) τη μετατροπή τεκμηρίων (όπως λόγων πολιτικών και μαρτυριών) σε περφόρμανς (το παράδειγμα της *Δοκιμής*) και γ) τη μετατροπή της δραματοποίησης σε τεκμηριωτικό υλικό (π.χ. στο *Εδώ πολυτεχνείο* του Δ. Μακρή). Και στις τρεις περιπτώσεις αυτό που γίνεται εμφανές είναι ότι η μαρτυρία, το ρεπορτάζ, η άμεση καταγραφή δεν μπορούν να περιγράψουν ή να αναπαραστήσουν ούτε αυτό που έχει συμβεί, δηλαδή ένα ατομικό και συλλογικό τραύμα, ούτε τη διαχείρισή του από την κοινωνία της εποχής· τίποτα δεν είναι αρκετό για να περιγράψει το τραύμα της Δικτατορίας τη στιγμή ακριβώς που συμβαίνει.

Λίγα λόγια για τον όρο «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ»

Ο όρος «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ» που προτείνω γι' αυτά τα έργα, χρησιμοποιείται από τις αρχές της δεκαετίας του '90. Επίσημα τον προτείνει ο Bill Nichols το 1994 στο βιβλίο του *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*.⁵ Όπως λέει ο ίδιος, το «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ σημαίνει μια αλλαγή στην έμφαση που δινόταν στο αναφορικό ως δεσπόζον στοιχείο [...] αυτή η στροφή θολώνει ακόμα πιο δραματι-

2. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York, 2012, σ. 171 και γενικά για τα πολιτικά ντοκιμαντέρ της περιόδου, σ. 170-176.

3. Στα αγγλικά ο όρος είναι «re-enactment» (και όχι re-presentation), ο οποίος μεταφράζεται και ως «αναβίωση» αλλά σίγουρα συνδέει περισσότερο αυτά τα ντοκιμαντέρ με τις επιτελεστικές πράξεις.

4. Για παράδειγμα, η *Δοκιμή* αναφέρεται στον κατάλογο της ταινιοθήκης ως «δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ». Βλ. <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/524/>. Ο όρος άλλωστε είναι δόκιμος πλέον και χρησιμοποιείται σαν ετικέτα (σε φεστιβάλ, για εμπορική χρήση) για να χαρακτηρίσει το είδος του ντοκιμαντέρ που έχει μέσα και αναπαραστάσεις γεγονότων. Περισσότερα σχετικά με τους διάφορους τρόπους με τους οποίους συναντιέται η μυθοπλασία, η αναπαράσταση πραγματικών γεγονότων και το ντοκιμαντέρ, και για τις διαφορές των όρων «dramatized documentary» και «docudrama», βλ. Keith Beattie, *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television*, Palgrave MacMillan, New York, 2004, σ. 146-154.

5. Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.

κά το ατελές όριο ανάμεσα σε μυθοπλασία και ντοκιμαντέρ».⁶ Όπως εξηγεί ο Nichols σε ένα πιο πρόσφατο βιβλίο του, το «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ» εγείρει το ερώτημα σχετικά με το τι είναι γνώση, τι σημαίνει κατανόηση, τι συμβάλλει στην κατανόηση του κόσμου εκτός από τα δεδομένα· η γνώση δεν μπορεί παρά να είναι ενσώματη και βασίζεται σε ιδιαιτερότητες της προσωπικής εμπειρίας σε συνδυασμό με την παράδοση της ποίησης, της λογοτεχνίας και της ρητορικής. Το «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ» δείχνει πώς η σωματοποιημένη γνώση παρέχει πρόσβαση στην κατανόηση των γενικών διαδικασιών με τις οποίες λειτουργεί μια κοινωνία·⁷ τονίζει την πολυπλοκότητα της γνώσης δίνοντας έμφαση στις υποκειμενικές και συναισθηματικές διαστάσεις.⁸

Όταν ο Bill Nichols μίλησε για «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ», δεν αναφέρθηκε ρητά ούτε στον John L. Austin και τις «γλωσσικές πράξεις» ούτε στη θεωρία της επιτέλεσης του Richard Schechner ούτε στο πεδίο που διάνοιξε η Judith Butler με τη θεωρία του φύλου ούτε και έκανε κάποια άλλη σύνδεση με τις παραστατικές τέχνες.⁹ Προτείνοντας αυτή την κατηγορία, όμως, φώτισε τεχνικές και έργα τα οποία όχι απλά ξέφευγαν από την αναγκαιότητα καταγραφής του γεγονότος, της μαρτυρίας, αλλά έφερναν στο προσκήνιο την υποκειμενικότητα λόγων πάνω στην πραγματικότητα. Τα «επιτελεστικά ντοκιμαντέρ», όπως λέει ο ίδιος, «μας απευθύνονται συναισθηματικά και εκφραστικά, αντί να μας δείχνουν τον πραγματικό κόσμο τον οποίο μοιραζόμαστε».¹⁰ Για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του γλωσσολόγου Austin, ο οποίος έκανε τη διάκριση ανάμεσα σε «διαπιστωτικές» και «επιτελεστικές γλωσσικές πράξεις»,¹¹ ορισμένα ντοκιμαντέρ δεν έχουν στόχο να είναι «διαπιστωτικά» αλλά αποτελούν «επιτελεστικές πράξεις», με την έννοια ότι διαμορφώνουν μια πραγματικότητα κατά τη στιγμή που παράγονται και κατά τη στιγμή που προβάλλονται, αμφισβητώντας έτσι ότι αναγκαστικά υπάρχει και ένα «υποτιθέμενο αρχικό γεγονός» (putative event) προς κινηματογράφηση.¹² Ο Bill Nichols αναφέρει ως εξέχον παράδειγμα «επιτελεστικού ντοκιμαντέρ» το ντοκιμα-

6. Ό.π., σ. 94.

7. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, σ. 130-131.

8. Ό.π., σ. 131.

9. Για μια περιγραφή του πεδίου της επιτέλεσης και της επιτελεστικότητας βλ. Erika Fischer-Lichte, «Explaining concepts: performativity and performance», *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (μετ. Saskya Iris Jain), Routledge, New York, 2008, σ. 24-37· Richard Schechner – Willa Appel, «Introduction», R. Schechner – W. Appel (επιμ.), *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σ. 1-7· Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick, «Introduction: Performativity and Performance», A. Parker – E. K. Sedgwick (επιμ.), *Performativity and Performance*, Routledge, New York / London, 1995, σ. 1-18.

10. Nichols, *Blurred Boundaries*, σ. 132.

11. Οι «διαπιστωτικές γλωσσικές πράξεις» (constative utterances) επιβεβαιώνουν μια προϋπάρχουσα πραγματικότητα ενώ οι «επιτελεστικές γλωσσικές πράξεις» (performative utterances) έχουν την ιδιότητα να δημιουργούν την πραγματικότητα όπως στην περίπτωση του «δέχομαι» κατά τη διάρκεια της τελετής ενός γάμου· η εκφορά της λέξης δημιουργεί μια πραγματικότητα που δεν υπήρχε πριν. Για περισσότερα, βλ. Fischer-Lichte, «Explaining concepts», σ. 24-29.

12. «Putative event» είναι το γεγονός όπως υποθετικά θα είχε γίνει αν δεν υπήρχε μπροστά η κάμερα· βλ. John Corner, «Documentary studies: Dimensions of transition and continuity», Thomas Austin – Wilma De Jong (επιμ.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Challenges*, McGraw-Hill / Open University Press, New York, 2008, σ. 16.

ντέρ του Μάρλον Ριγκς (Marlon Riggs), *Tongues Untied* (1989), που αναφέρεται στην εμπειρία των Αφρο-Αμερικάνων ομοφυλόφιλων στη Νέα Υόρκη και στη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους: η εμπειρία αυτή δεν μεταφέρεται απλά από την εξιστόρηση γεγονότων και συμβάντων. Σκηνοθέτης και συμμετέχοντες προστρέχουν στον χορό, την ποίηση, το τραγούδι, τον ρυθμό για να μεταδώσουν την ενσώματη αυτή εμπειρία. Στόχος είναι να αποδοθεί μια συλλογική συναισθηματική πολυπλοκότητα μέσα από την οπτική του κινηματογραφιστή, τα αυτοβιογραφικά του στοιχεία, μέσα από τις υποκειμενικές αποχρώσεις κάθε μίας εμπειρίας που φέρει κάθε ένας από αυτούς που συμμετέχουν. Εν τέλει, όπως λέει ο Nichols πρόκειται για τη μεταφορά μιας «κοινωνικής υποκειμενικότητας» που συνδυάζει το πολιτικό με το προσωπικό, το γενικό με το ειδικό.¹³

Η δοκιμή (Ζ. Ντασέν) και Τα τραγούδια της φωτιάς (Ν. Κούνδουρος)

Υπό αυτό το πρίσμα προτείνω τη χρήση του όρου «επιτελεστικό» για τα ντοκιμαντέρ που παρήχθησαν στο τέλος της Δικτατορίας και προσπαθούν με ανοίξεις για την τότε ελληνική κινηματογραφία τρόπους, να μεταφέρουν την τραυματική εμπειρία της περιόδου. Στη συνέχεια, θα αναφερθώ σε δύο ντοκιμαντέρ της περιόδου, στη *Δοκιμή* του Ζ. Ντασέν (Jules Dassin, 1974) και στα *Τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου (1975), που παίχτηκαν και τα δύο στην Αθήνα στις αρχές του 1975.

Η *Δοκιμή* είναι κατ' εξοχήν μια περίπτωση υβριδικού οπτικο-ακουστικού έργου που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα –όπως φροντίζει να μας ενημερώσει με χειρόγραφες καρτέλες η αρχή της ταινίας εδραιώνοντας το συμβόλαιο με το κοινό της.¹⁴ Ωστόσο ο τρόπος διαχείρισής τους ξεφεύγει από το να είναι απλά μια αναπαράσταση των γεγονότων αυτών. Δεν πρόκειται για μίμηση. Η ταινία γυρίζεται στη Νέα Υόρκη, σχεδόν εξ ολοκλήρου σε μια αποθήκη-στούντιο με Έλληνες και ξένους ηθοποιούς. Μια ομάδα Ελλήνων και διεθνούς βεληνεκούς Ευρωπαίων και Αμερικάνων καλλιτεχνών έχουν στόχο να κάνουν μια ταινία για το τι προηγήθηκε αλλά και για τα ίδια τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Αυτό είναι η αφηγηματική πρόφαση. Αυτή η αφηγηματική πρόφαση σε συνδυασμό με το νοηματικό συμβόλαιο που κάνει η ταινία με τον θεατή οδήγησαν κριτικούς και ιστορικούς στην καταγραφή της ταινίας ως «οπτικού δοκιμίου»,¹⁵ «ημι-ντοκιμαντέρ»¹⁶ ή «δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ».¹⁷ Όμως τα πρόσωπα που συμμετέχουν «παίζουν» είτε υπαρκτά πρόσωπα είτε τον εαυτό τους είτε πιθανά πρόσωπα, μπαίνοντας και βγαίνοντας από τους ρόλους. Το ίδιο το έργο αποτελείται πράγματι από τη δική του πλοκή αλλά και από τραγούδια και μουσικές πρόβες, από αυθεντικό τεκμηριωτικό υλικό, όπως μπομπίνες με ηχητικές μαρτυρίες, φωτογραφίες,

13. Nichols, *Introduction to Documentary*, σ. 131-133.

14. «The film is based on fact. Actual dialogue is reproduced. Actual texts are utilized».

15. Karalis, *A History of Greek Cinema*, σ. 172.

16. Ως «semi-documentary» χαρακτηρίζεται εδώ <http://www.tcm.com/tcmdb/title/507410/Rehearsal-The/> [14-9-2015] και στο *Variety* στο άρθρο σχετικά με τον θάνατο του σκηνοθέτη το 2008· βλ. Richard Natale, «Director Jules Dassin dies at 96», <http://variety.com/2008/film/markets-festivals/director-jules-dassin-dies-at-96-1117983240/> [14-9-2015].

17. Ως «δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ» αναφέρεται στο Άγγελος Ρούβας – Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, τ. Β' (1971-2005), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005, σ. 112.

συνεντεύξεις. Στην ταινία συμμετέχουν η Μελίνα Μερκούρη, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο ίδιος ο Ζυλ Ντασέν, η Ολυμπία Δουκάκη, ο Άρθουρ Μίλλερ, ο Λώρενς Ολίβιε, ο Μαξιμίλιαν Σελ, η Λίλιαν Χέλμαν κ.ά. Όλοι αυτοί και πολλοί άλλοι «προβάρουν» διάφορα πραγματικά ή πιθανά περιστατικά από τις μέρες του Πολυτεχνείου, δίνουν μαρτυρίες, διαβάζουν τις μαρτυρίες άλλων, απαγγέλλουν ποιήματα (του Σεφέρη και του Ελύτη), τραγουδούν. Εν ολίγοις «παίζουν» την πραγματικότητα ή πιθανές εκδοχές της, την επαναλαμβάνουν υπό άλλες συνθήκες, την αναδημιουργούν μέσα στο στούντιο ή εκφράζουν όψεις της κουλτούρας, του συναισθήματος της εποχής. Τα τόσο διαφορετικά αυτά υλικά και τεχνικές που κατακλύζουν τον θεατή, προφανώς δεν ικανοποιούν κάποιο αίτημα για τεκμηρίωση, για εμπειριστατωμένο λόγο πάνω στην πραγματικότητα.

Παρόλα, αυτά ούτε αμιγώς η μυθοπλασία θα μπορούσε να μεταφέρει τα γεγονότα και το βίωμα. Όπως σχολιάζει η Μαρίνα Κοτζαμάνη συζητώντας το γιατί οι συντελεστές της *Δοκιμής* απέρριψαν τη φόρμα της μυθοπλασίας, η αναπαράσταση των βιαιοτήτων της Χούντας καθίσταται προβληματική.¹⁸ Η μυθοπλασία από μόνη της κρίνεται ανεπαρκής για να μεταφέρει αυτό που έγινε.

Ούτε αμιγώς η φόρμα του ντοκιμαντέρ (με συνεντεύξεις ή αρχειακό υλικό) ούτε εκείνη της μυθοπλασίας μπορεί να μεταφέρει το αίτημα για ένα «εδώ και τώρα», για μια αμεσότητα που συνήθως εμφανίζεται σε πιο «ζωντανά» θεάματα. Αυτό το αίτημα για αμεσότητα και η αίσθηση του κατεπείγοντος που καταγράφεται από αυτή την εναλλαγή επεισοδίων που συμβαίνουν μέσα στο στούντιο, δικαιολογούν ίσως και τη μετέπειτα μη-προβολή της ταινίας στο εξωτερικό όπου και απευθυνόταν. Η Δικτατορία έπεσε ευθύς μόλις ολοκληρώθηκε η ταινία. Έτσι, αυτή δεν χρειάστηκε να παιχτεί παρά μόνο αργότερα ως ένα υβριδικό έργο τέχνης μέσα στην ιστορία του κινηματογράφου ή του έργου του Ντασέν ή ως ένα ντοκουμέντο όχι αυτών που έγιναν αλλά του κλίματος και της ορμής της εποχής.

Σημαντικό ρόλο σε αυτή την αμεσότητα που δεν έχει λειτουργικότητα τεκμηριωτική παίζουν και τα μουσικά μέρη της *Δοκιμής*. Ο Θεοδωράκης κάνει πρόβες σε μια χορωδία ηθοποιών που θα παίξουν σε αυτή την ταινία (μέσα στην ταινία) για τις μέρες του Πολυτεχνείου. Στην πραγματικότητα, ο θεατής παρακολουθεί ολόκληρη την πρόβα, ολόκληρα τα τραγούδια, σαν να βρίσκεται στις πρόβες μιας παράστασης ή και στην κινηματογράφιση μιας παράστασης σε στούντιο. Αντίστοιχα, ακούγονται ολόκληρα και τα μουσικά ιντερλούδια του Γιάννη Μαρκόπουλου, τα οποία όμως είναι πλήρως ενταγμένα στην πλοκή. Ο Μαρκόπουλος είναι σαν να βρίσκεται μέσα στο Πολυτεχνείου και να τραγουδάει μαζί με τους φοιτητές. Ο Θεοδωράκης είναι εκτός της πλοκής αλλά εντός της διήγησης, όπως ήταν εκτός της χώρας κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας αλλά εντός του αγώνα. Η διχοτομία μέσα/έξω η οποία, όπως υποστηρίζει η Κοτζαμάνη, αποτελεί τον κεντρικό άξονα της ταινίας,¹⁹ βρίσκει την παραδειγματική έκφρασή της στο πώς

18. Η Μαρίνα Κοτζαμάνη αναφέρεται και σε ένα γράμμα της Μελίνας Μερκούρη που λέει ακριβώς ότι: «Ζώα σαν τον Λάμπρου και ο διάλογός του δεν μπορούν να εφευρεθούν». Για περισσότερα, βλ. Marina Kotzamani, «*The Rehearsal by Jules Dassin (1974): An edifying story told inside out*», *Journal of the Hellenic Diaspora* 26/2 (2000), σ. 97-105.

19. Ο.π., σ. 98.

χρησιμοποιούνται αυτοί οι δύο δημιουργοί μέσα στη *Δοκιμή*. Πέραν των συνδηλώσεων που μπορεί κανείς να συναγάγει σχετικά με το ότι ο Θεοδωράκης τοποθετείται εντός και εκτός αφηγηματικής πρόφασης, άρα σε ένα στάτους υψηλότερο από αυτό του Μαρκόπουλου που εμφανίζεται μόνο εντός,²⁰ τα μουσικά αυτά μέρη λειτουργούν, ταυτόχρονα, αυτόνομα και συγκινησιακά, μεταφέρουν την αίσθηση του ζωντανού, αυτοσχέδιου θεάματος.

Το ίδιο μπορεί κανείς να πει και για το ντοκιμαντέρ *Τα τραγούδια της φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου, το οποίο βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην κινηματογράφηση των δύο μεγάλων συναυλιών που ακολούθησαν το τέλος της Δικτατορίας: τη συναυλία του Μίχη Θεοδωράκη στο γήπεδο Καραϊσκάκη και τη συναυλία του Γιάννη Μαρκόπουλου στο γήπεδο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας. Κάποιος θα μπορούσε να αναζητήσει τη γενεαλογία της ταινίας αυτής στο είδος εκείνο των ντοκιμαντέρ που συχνά, στραμμένα στην παράδοση του *direct cinema*, δίνουν μεγαλύτερη σημασία στο *backstage*, στις διαδικασίες παραγωγής των συναυλιών και στις ίδιες τις παραστάσεις και τους καλλιτέχνες.²¹ Ωστόσο, εδώ, σημασία δεν δίνεται στους ίδιους τους συντελεστές των συναυλιών, αλλά στους θεατές και στη συναυλία ως θέαμα και ως πολιτική πράξη. Επίσης, ο Κούνδουρος κινηματογραφεί και δύο μεγάλες λαϊκές διαδηλώσεις. Έτσι, αφενός το γεγονός ότι θέαμα και διαδηλώσεις συνδέονται μέσα στην ίδια ταινία χωρίς να δίνεται καμία άλλη πληροφορία σχετικά με το τι είναι αυτές οι συναυλίες ή πορείες και αφετέρου το γεγονός ότι ο θεατής παρακολουθεί το ένα τραγούδι μετά το άλλο, καταγράφουν τελικά την αμεσότητα, τη συγκινησιακή φόρτιση της στιγμής, που δεν έχει ανάγκη από επεξηγήσεις ή από συν-κείμενο.²²

Εκτός από την αίσθηση του «ζωντανού», του άμεσου, του κατεπείγοντος που και οι δύο ταινίες αποδίδουν, η *Δοκιμή* επιπλέον οργανώνει τις πληροφορίες της πάνω στη διάκριση φωνής και σώματος, στη διάκριση ανάμεσα σε κείμενο και συν-κείμενο, ανάμεσα στο αναφερόμενο και την εκφορά του. Αυτή η πολλαπλή διαλεκτική (μια διαλεκτική της αποσύνδεσης/παρέκκλισης του αναφέροντος από το αναφερόμενο) αποδίδει περισσότερο τις διαβαθμίσεις ανάμεσα σε γεγονός, κείμενο (ταινία) και συν-κείμενο,

20. Ο Μπάμπης Κολώνιας στην εποχή που βγήκαν οι ταινίες έκανε μια πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία σχετικά με αυτό: «Σε ένα άλλο επίπεδο μπορούμε να διαβάσουμε την άποψη ότι ο Θεοδωράκης έχει εκφράσει μια για πάντα τους “καημούς της Ρωμιοσύνης” έτσι που όλα όσα τραβάει ο τόπος μας να βρίσκουν την έκφρασή τους μέσα στην ήδη προϋπάρχουσα δουλειά του συνθέτη, ενώ ο Μαρκόπουλος εκφράζει την άμεση και λίγο-πολύ πρωτογενή αντίδραση του λαού μας απέναντι στα τρέχοντα γεγονότα. Στον πρώτο αναγνωρίζεται η “αιωνιότητα”, στον δεύτερο η “επικαιρότητα”». Βλ. Μπάμπης Κολώνιας, «Τέχνη, ιστορία, πολιτική και “αντίσταση”», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '75 4 (1975), σ. 25.

21. Υπάρχει επομένως διαφορά ανάμεσα στο «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ» (*performative documentary*) και στο ντοκιμαντέρ που αφορά παραστάσεις, συναυλίες και αθλητικά γεγονότα (*performance documentary*). Σε αυτή την τελευταία κατηγορία ανήκουν και τα μουσικά ντοκιμαντέρ *Don't Look Back* του D. A. Pennebaker και *Gimme Shelter* των Albert και David Maysles (1970).

22. Ο Μπάμπης Κολώνιας, ωστόσο, αυτό το θεωρεί μειονέκτημα της ταινίας, καθώς κάποιος που δεν είναι εκεί δεν μπορεί να μάθει τι έγινε σε αυτές τις διαδηλώσεις. Βλ. Κολώνιας, «Τέχνη, ιστορία, πολιτική και “αντίσταση”», σ. 23. Θεωρώ ότι ακριβώς έτσι εμπλέκεται ο θεατής. Ο θεατής είτε ξέρει είτε πρέπει να κινητοποιηθεί ο ίδιος για να βρει τις πληροφορίες που του λείπουν.

καθιστά την ταινία πιο κοντά στην περφόρμανς παρά στην αναπαράσταση. Τι σημαίνει όμως αυτό πρακτικά;

Η *Δοκιμή* στήνεται πάνω στην πολλαπλότητα των ρόλων που επιτελούν οι συμμετέχοντες. Η παρουσία του Θεοδωράκη στην ταινία είναι πολλαπλή: ο Θεοδωράκης είναι συντελεστής/μουσικός της ταινίας, ο Θεοδωράκης είναι ο περφόρμερ με την ιδιότυπη κινησιολογία όταν κάνει τις πρόβες, είναι μάρτυρας όταν εξιστορεί την προσωπική του εμπειρία. Η Μελίνα Μερκούρη είναι και αυτή η παραγωγός της ταινίας, περφόρμερ του εαυτού της, όταν τοιχοκολλάει μια πρόσκληση για οντισιόν για μια ταινία με θέμα τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, τις δοκιμές της οποίας βλέπουμε στη συνέχεια –αφηγήτρια που κοιτάζει απευθείας τον φακό και διηγείται γεγονότα.²³ Το πέρασμα από ρόλο σε ρόλο καθώς και η σχέση του εντός και εκτός οθόνης ρόλου είναι εγγεγραμμένα στο κείμενο/στην ταινία, επιτελώντας την «κοινωνική υποκειμενικότητα» που συνδυάζει το πολιτικό με το προσωπικό.

Η πιο τρανταχτή τεχνική, ωστόσο, αυτή της αποσύνδεσης που επιτελείται στο επίπεδο της φωνής και του σώματος είναι η μαρτυρία της Αναστασίας Τσίρκα, μαρτυρία που ενώ είναι καταγεγραμμένη, μαρτυρία που θα μπορούσε να δοθεί πιθανόν και στους κινηματογραφιστές, ωστόσο επιλέγεται να διαβαστεί από τον Άρθουρ Μίλλερ. Η Αναστασία Τσίρκα κατέθεσε στην Ευρωπαϊκή Επιτροπή Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων. Λίγο πριν μαθαίνουμε ότι είχε δώσει και συνεντεύξεις σε ένα σκανδιναβικό περιοδικό. Όμως εδώ δεν έχουμε τη φωνή της ούτε καν την εικόνα της, επίσης δεν έχουμε μια αναπαράσταση. Ο Άρθουρ Μίλλερ διαβάσει αυτό που ειπώθηκε μπροστά στην Επιτροπή. Διαβάσει πρακτικά. Θα μπορούσε να είναι τα λόγια ενός ρόλου, η επεξήγηση ενός θεατρικού ρόλου ή μια παράσταση βασισμένη σε αυθεντικά υλικά. Ο μηχανισμός αυτός προσδίδει στην κατάθεση μια διάσταση υπερτοπική, διεθνή. Αυτό που συμβαίνει στην Ελλάδα δεν αφορά μόνο την Ελλάδα.²⁴ Το συμβολικό κεφάλαιο του Άρθουρ Μίλλερ ερμηνεύει τη μαρτυρία της Τσίρκα: απευθύνεται στο διεθνές κοινό –όπως και όλη η ταινία– το οποίο πρέπει να σκεφτεί, να πάρει θέση. Επιπλέον, ο Μίλλερ όπως και η Λίλιαν Χέλμαν και ο ίδιος ο Ζυλ Ντασέν, που συμμετέχουν στο φιλμ, είχαν υποστεί τους διωγμούς και πιέσεις του Μακαρθισμού. Η εκφορά λοιπόν της μαρτυρίας από τον Μίλλερ και μιας άλλης μαρτυρίας από τη Χέλμαν δημιουργεί ένα χρονικό και χωρικό συνεχές αγώνων διεκδίκησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων απέναντι στον αυταρχισμό της εξουσίας.

Μια αντίστοιχη αποσύνδεση της μαρτυρίας από το σώμα, του αναφερόμενου γεγονότος από την εκφορά του, θα βρούμε στο πιο σημαντικό μέρος της ταινίας *Τα τραγούδια*

23. Ο ρόλος της εδώ είναι τεκμηριωτικός από μόνος του: το συμβολικό της κεφάλαιο λόγω και του αντιδικτατορικού της αγώνα, ένα κεφάλαιο εκτός του κινηματογράφου που ενισχύθηκε όμως από αυτόν, προσδίδει εγκυρότητα σε αυτά που λέγονται (χωρίς στην πραγματικότητα να υπάρχει τεκμήριο).

24. Αντιθέτως, χρόνια μετά, το 2011, στο ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου *Τα κορίτσια της βροχής* όπου γυναίκες που αντιστάθηκαν και βασανίστηκαν κατά την περίοδο της Δικτατορίας αποτυπώνουν τη μαρτυρία τους, η εμφάνιση της Τσίρκα, πλέον με το όνομα Νατάσα Μερτίκα (αφού Τσίρκα ήταν του άντρα της) και η εξιστόρηση με τη δική της φωνή και το δικό της σώμα είναι επιβεβλημένη, καθώς ένα νεότερο κοινό που πιθανόν έχει μια πιο ασαφή εικόνα για τα γεγονότα χρειάζεται το πρόσωπο και τη φωνή του μάρτυρα: είναι επιβεβλημένη γιατί απευθύνεται σε ένα εγχώριο κοινό που πρέπει να θυμηθεί.

της φωτιάς. Πρόκειται για τη μαρτυρία βασανιστηρίων του Χρήστου Ρεκλείτη. Έχει ενδιαφέρον πώς επιλέγει ο σκηνοθέτης να αποδώσει αυτή τη μαρτυρία. Θα μπορούσε να είναι η καταγραφή της σε σταθερό πλάνο. Θα ήταν αρκετή τόσο από άποψη τεκμηρίωσης όσο και συγκινησιακά, αφού το περιεχόμενο των λόγων του Ρεκλείτη, με την ακριβή περιγραφή των βασανιστηρίων και την αναφορά σε συγκεκριμένα ονόματα βασανιστών, είναι από μόνη της πολύ δυνατή.

Ο Κούνδουρος επιλέγει όμως την εξής τεχνική: παράλληλα με τη μαρτυρία του Ρεκλείτη και ενώ τον βλέπουμε on camera, παρακολουθούμε ηθοποιούς-βασανιστές να εφαρμόζουν τις πράξεις τις οποίες έχει υποστεί ο ίδιος σε μια ξύλινη κούκλα. Ο Ρεκλείτης περιγράφει με τη δική του φωνή κάτι που βλέπουμε να υφίσταται ένα ξύλινο σώμα, ένα ξύλινο ανδρείκελο. Ο λόγος και η φωνή είναι μεν αναγκαία αλλά δεν μπορούν να αποδώσουν αυτό που έχει υποστεί το ανθρώπινο σώμα. Η μαρτυρία-λόγος δεν είναι αρκετός για να αποδώσει την απόσχιση που υφίσταται το υποκείμενο ανάμεσα σε λόγο/λογική και σώμα κατά τη στιγμή της τραυματικής εμπειρίας αλλά και τη στιγμή της ανάμνησης. Ο λόγος είναι αναγκαίος για τη συγκρότηση της λογικής (τα ονόματα δίνουν επιχειρήματα για το δίκαιο αίτημα το οποίο φωνάζουν οι θεατές των συναυλιών, «δώστε τη Χούντα στον λαό»), αλλά δεν είναι αρκετός για τη μεταφορά της εμπειρίας του υποκειμένου.

Παράλληλα, μια άλλη τεχνική που χρησιμοποιεί στο ίδιο μέρος ο Κούνδουρος είναι να ενσωματώσει τις κλακέτες από το γύρισμα της συνέντευξης-μαρτυρίας. Θα μπορούσαν και αυτές να είχαν κοπεί στο μοντάζ και η μαρτυρία να ακουγόταν ενιαία, χωρίς διακοπή, χωρίς ρωγμή. Το σπάσιμο της αφήγησης με αυτό τον τρόπο είναι μια αναστοχαστική τεχνική που ενισχύει αυτό το σχίσμα και καθιστά την κινηματογραφική μαρτυρία ενσυνείδητα «ανολοκλήρωτη», ατελή, διακεκομμένη. Για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Schechner όταν μιλάει για τις «επιτελέσεις», οι τεχνικές αυτές «περιλαμβάνουν ανολοκλήρωτες, μη ισορροπημένες μεταμορφώσεις του χρόνου και του χώρου: το να γίνεται ένα συγκεκριμένο “εκεί και τότε” μέσα σε αυτό το συγκεκριμένο “εδώ και τώρα” με έναν τέτοιο τρόπο ώστε και οι τέσσερις διαστάσεις να παραμένουν ενεργές».²⁵

Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας, θα ήθελα να επισημάνω δύο βασικά συμπεράσματα τα οποία μπορούν να οδηγήσουν σε περαιτέρω μελέτη. Το πρώτο αφορά τη λειτουργικότητα του όρου «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ»: αφορά τη συμβολή του στην ιστορία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και ιδιαίτερα του ελληνικού ντοκιμαντέρ. (Παρόλο που η ταινία *Η δοκιμή* δεν ανήκει στο σώμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ωστόσο η ανάλυσή της δίνει τους μηχανισμούς που χρησιμοποιήθηκαν από μια μερίδα ταινιών για να διαχειριστούν το θέμα της Δικτατορίας.) Η κατηγορία «επιτελεστικό ντοκιμαντέρ» μπορεί να φωτίσει τις ιδιαιτερότητες κάποιων πολιτικών ντοκιμαντέρ της περιόδου να αποτελέσει μια υπο-κατηγορία ταινιών άμεσα συνδεδεμένη με το ιστορικό

25. Richard Schechner, *Θεωρία της επιτέλεσης* (μετ. Νάνσυ Κουβαράκου), Τελέθριον, Αθήνα, 2011, σ. 22.

και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο περιγράφεται καλύτερα η πολυπλοκότητα και ποικιλία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και επισημαίνεται μία υπο-κατηγορία του, καθώς σαφώς δεν ήταν ούτε ενιαίος ούτε ομοιογενής.

Το δεύτερο συμπέρασμα αφορά την ερμηνεία του συγκεκριμένου τύπου ντοκιμαντέρ ως πολιτισμικού συμπτώματος της συγκεκριμένης περιόδου. Ο συγκεκριμένος όρος τονίζει το γεγονός ότι αυτές οι τεχνικές χρησιμοποιούνται σχεδόν σύγχρονα με το τραύμα της Δικτατορίας και όχι μετέπειτα, ως μια προσπάθεια άρσης της λήθης της βίας. Η επιτελεστικότητα μέσα από μια σειρά τεχνικών γίνεται εν τέλει μια στρατηγική του ντοκιμαντέρ, που ταιριάζει με την προσπάθεια έκφρασης του τραύματος κατά τη στιγμή που συμβαίνει. Υπάρχει δηλαδή η αίσθηση του κατεπείγοντος, τα γεγονότα να μην ξεχαστούν, να υπάρξει μια άμεση λύτρωση, τιμωρία, κάθαρση. Υπό αυτό το πρίσμα η πληροφορία, η τεκμηρίωση είναι εμφανώς μόνο μία επιδίωξη του ντοκιμαντέρ. Η άλλη, η σημαντικότερη, είναι να εμπλέξει ενσώματα τον θεατή, να του απευθυνθεί, να εκφράσει την υποκειμενική και κοινωνική εμπειρία. Η επιτελεστικότητα μέσα από διάφορες μορφές γίνεται μια στρατηγική του κειμένου συμπληρωματική της αναστοχαστικότητας, η οποία κάνει το ντοκιμαντέρ πολιτικό με την έννοια που ο Dana Polan εξηγεί το μπρεχτικό πολιτικό έργο: Τα ντοκιμαντέρ της περιόδου ενσωματώνουν τη διαφορά ανάμεσα στο πώς τα πράγματα ήταν και πώς μπορούν να γίνουν.²⁶

26. Dana Polan, «Brechtian cinema? Towards a politics of self-reflexive film», Bill Nichols (επιμ.), *Movies and Methods. Volume II*, University California Press, Berkeley / Los Angeles, 1985, σ. 670.

ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ

*Η πολιτική σκέψη του Ζαν Πωλ Σαρτρ
από τον Μπαριονά ή τον γιο της βροντής στον Νεκρασόφ*

Ο Ζαν Πωλ Σαρτρ είναι ο πρώτος Γάλλος συγγραφέας που εισήγαγε το υπαρξιστικό δράμα στη χώρα του και άφησε ανεξίτηλα ίχνη στο έδαφος του πολιτικού θεάτρου.¹ Έφερε στο φως τις μελανές όψεις της πολιτικής ζωής, καυτηρίασε τους ανθρώπους της εξουσίας και τις συμπεριφορές τους. Εντάσσεται ενεργά και επίσημα στον χώρο της δραματουργικής γραφής το 1940 με το έργο *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir* ή *Bariona ou le fils du tonnerre* (Μπαριονά ή το θεατρικό δρώμενο του πόνου και της ελπίδας ή Μπαριονά ή ο γιος της βροντής),² ένα δράμα θρησκευτικής, πολιτικής και μεταφυσικής υφής, που γράφει προκειμένου να εκφράσει τις πολιτικές, κοινωνικές και υπαρξιακές αναζητήσεις της εποχής καθώς και τις φιλοσοφικές του απόψεις.³ Είναι τα χρόνια που ο Σαρτρ έχει ήδη γίνει γνωστός και αγαπητός και έχει ήδη προλάβει να αναταράξει τα ύδατα στον χώρο του πνεύματος με τη νουβέλα του *La nausée* (*Η ναυτία*, 1938), με τη συλλογή των πέντε διηγημάτων του με τίτλο *Le mur* (*Ο τοίχος*, 1939), με τα δοκίμια *L'imagination* (*Το φανταστικό*, 1936), *La transcendance de l'Ego* (*Η*

1. Βλ. σχετικά: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London / New York, 1980, σ. 58. Ο Peter Szondi κατατάσσει ένα μέρος του υπαρξιστικού θεάτρου του συγγραφέα στην παράδοση του «αναλυτικού θεάτρου» βλ. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956, σ. 84-85. Επίσης βλ. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Roma, 2004, σ. 48, καθώς επίσης και τις αξιολογικές μελέτες της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Φιλοσοφία και δραματουργία. Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Σαρτρ*, Βιβλιογονία, Αθήνα, 1991, σ. 18-42 και του Γιώργου Π. Πεφάνη, *Jean-Paul Sartre. Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1996, σ. 11-109.

2. Jean-Paul Sartre, *Μπαριονά ή Ο γιος της βροντής* (εισαγωγική μελέτη - μετάφραση: Ελίνα Νταρακλίτσα), Αιγόκερως, Αθήνα, 2008.

3. Αξίζει να σημειωθεί η ευφυής ιδιοτυπία που συναντάται στον τίτλο του έργου. Ο Σαρτρ επιλέγει να του δώσει δύο τίτλους, ο ένας εκ των οποίων παραπέμπει στο λειτουργικό-θρησκευτικό δράμα της Γαλλίας κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, μαρτυρώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το θρησκευτικό και μεταφυσικό υπόβαθρο του έργου του αλλά και την εν γένει σπουδή του φιλοσόφου στην ιστορία και την τέχνη του θεάτρου. Όταν ο Σαρτρ λέει *Le jeu de la douleur et de l'espoir*, δεν εννοεί *Το παιχνίδι του πόνου και της ελπίδας* –όπως είναι η ακριβής του απόδοση στα ελληνικά– αλλά βεβαίως το *Θεατρικό έργο ή το δρώμενο του πόνου και της ελπίδας*, φέρνοντάς μας στον νου το γνωστό *Jeu d'Adam* (*Το δρώμενο του Αδάμ*) ή το *Jeu de St. Nikolas* (*Το δρώμενο του Αγίου Νικολάου*) και πολλά άλλα κείμενα του θεατρικού είδους των *Miracoli* (*Θαύματα*) εκείνων των χρόνων.

υπερβατικότητα του Εγώ, 1936) και *Esquisse d'une théorie des émotions* (Το προσχέδιο μιας θεωρίας συναισθημάτων, 1939).

Η ενασχόλησή του με το θέατρο είχε ξεκινήσει ήδη από τα παιδικά χρόνια όταν, περίπου σε ηλικία εννέα ετών, έδινε παραστάσεις κουκλοθέατρου σε παιδιά, αναλαμβάνοντας και τη σκηνοθεσία.⁴ Το μοναδικό κοινό σημείο που είχαν εκείνοι οι ήρωες της παιδικής του ηλικίας με τους μελλοντικούς της πεζογραφίας και της δραματολογίας του είναι οι επαναστατικοί χαρακτήρες τους, η μαχόμενη κράση τους που ποτέ δεν χάθηκε από το σαρτρικό έργο. Η πρώτη του προσπάθεια στη θεατρική γραφή εντοπίζεται κατά την περίοδο της εφηβείας του, όταν ακόμα φοιτά στο κολέγιο Henri IV. Σε ηλικία μόλις δεκαεπτά ετών γράφει ένα έργο εμπνευσμένο από τον Alfred Jarry με τίτλο *Vaticiner sans rouvoir* (Προφήτης χωρίς δύναμη), το οποίο σήμερα θεωρείται χαμένο.

Η δραματουργική δραστηριότητά του εκτείνεται από το 1940 μέχρι το 1964, έτη κατά τα οποία κατάφερε να συντάξει δώδεκα έργα όπου θίγονται όλα τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου.⁵ Αντλεί έμπνευση από τη μυθολογία –όπως είναι οι *Μύγες* και οι *Τρωάδες*–,⁶ την πολιτική –όπως είναι *Τα βρώμικα χέρια*, το *Μπαριονά*, ο *Νεκρασώφ*, και *Οι έγκλειστοι της Αλτόνα*–, την ιστορία –όπως είναι *Ο διάβολος και ο καλός Θεός*⁷ και τη θρησκεία –όπως είναι πάλι *Ο διάβολος και ο καλός Θεός* και το *Μπαριονά*. Επίσης, αποπειράθηκε και πέτυχε εξάίρετα να διασκευάσει δύο γνωστά κείμενα του παγκοσμίου ρεπερτορίου, τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη και τον *Ηθοποιό Κιν* του Αλέξανδρου Δουμά.⁸ Παρατηρούμε ότι ο Σαρτρ ξεκινά και ολοκληρώνει την καριέρα του δραματουργού με κείμενα που έχουν πολιτικό υπόστρωμα. Τόσο το πρωτόλειό του, το *Μπαριονά*, όσο και το θεατρικό κύκνειο άσμα του, ο *Νεκρασώφ*, έχουν στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους την πολιτική και κοινωνική υπόσταση του ανθρώπου.

4. Jean-Paul Sartre, *Οι λέξεις* (μετ. Κώστα Σταματίου), Εκδόσεις Ι. Δ. Αρσενίδη, Αθήνα, 1965, σ. 95, 180.

5. *Bariona ou le fils du tonnerre* (*Μπαριονά ή ο γιος της βροντής*, 1940), *Les mouches* (*Οι μύγες*, 1943), *Huis Clos* (*Κεκλεισμένων των θυρών*, τέλη 1943, αρχές 1944), *La Putain respectueuse* (*Η πόρνη που σέβεται*, 1946), *Morts sans sépulture* (*Άταφοι νεκροί*, 1946), *Les Mains sales* (*Τα βρώμικα χέρια*, 1948), *Le Diable et le Bon Dieu*, (*Ο διάβολος και ο καλός θεός*, 1951), *Kean* (*Κιν*, 1953), *Nekrassov* (*Νεκρασώφ*, 1956), *Les Séquestrés d'Altona* (*Οι έγκλειστοι της Αλτόνα*, 1960), *Les Troyennes* (*Οι Τρωάδες*, 1964), *L'engrenage* (*Τα γρανάζια*, 1946).

6. Βλ. σχετικά Bernard-Henri Lévy, *Ο αιώνας του Σαρτρ* (μετ. Τιτίκα Δημητρούλια), Scripta, Αθήνα, 2004, σ. 270-273· Dolores Budrick Mann, «Imagery of the “plight” in Sartre’s *Les Mouches*», *The French Review* 34 (1959), σ. 242-246 και «Concept of character in Giraudoux’s *Electre* and Sartre’s *Les Mouches*», *The French Review* XXXIII (Δεκέμβριος 1959), σ. 131-136· François Van Laere, «La liberté sur le vif: Sartre et *Les Mouches* aujourd’hui», *Synthèses* (1967), σ. 256-257· Ingrid Galster, «*Les Mouches*, pièce résistante?», *Lendemain* 42 (1986), σ. 43-53· του ιδίου: «*Les Mouches* sur l’Occupation. A propos de quelques idées reçues», *Les Temps Modernes* 531-533 / 2 (1990), σ. 844-859· Πεφάνης, *Jean-Paul Sartre*, σ. 11-60· Μπακογιόλα-Γεωργοπούλου, *Φιλοσοφία και δραματολογία*, σ. 30-32, 58-68· Béatrix Dussane, *Notes de théâtre 1940-1950*, H. Lardanchet, Lyon, 1951, σ. 124.

7. Αναφορικά με το *Ο διάβολος και ο καλός θεός* και τη σχέση του με το θέατρο των Καταστάσεων, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Από τον ηθικό στοχασμό στο θέατρο των καταστάσεων. Ο διάβολος και ο καλός θεός του Jean Paul Sartre», *Παράβασις* 7 (2006), σ. 153-182.

8. Jean-Paul Sartre, *Κιν* (εισαγωγική μελέτη – μετάφραση: Ελίνα Νταρακλίτσα), Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2008.

Ο ίδιος είπε ότι ασχολήθηκε με το θέατρο για να προσφέρει στο κοινό του την τέρψη μέσω της ανάγνωσης, και όχι μέσω της παράστασης. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αυτό που μετράει είναι το βιβλίο».⁹ Ο λόγος για τον οποίο έγραψε θεατρικά έργα ήταν για να φτάσει η φωνή του στον λαό, στο ευρύ κοινό, στις μάζες που δεν διάβαζαν φιλοσοφία και μυθιστορία, και για να εκστομίσει ανεμπόδιστα: «Είμαστε καταδικασμένοι να είμαστε ελεύθεροι».

Όλα τα έργα του διέπονται από μια επαναστατικότητα η οποία εκβάλλει στη συμπεριφορά των ηρώων και οδηγεί στην επανάκτηση των πολιορκημένων υπαρχόντων τους, πνευματικών και υλικών. Οι ήρωες λοιπόν, είναι επαναστάτες, πολεμούν για τα δικαιώματά τους, την προσωπική τους ελευθερία και τη δημοκρατία. Την ελευθερία του πνεύματος και της δράσης διεκδικούν μέχρι ύστατης στιγμής. Άλλοτε καταβάλλονται και άλλοτε καταβάλλουν. Σε κάθε περίπτωση, η κάθαρση έρχεται όταν το άπαν λούζεται με το άπλετο φως της αλήθειας, του ρεαλισμού, ακόμα και του κυνισμού της πραγματικότητας, ενός κυνισμού που διαλύει για να αναγεννήσει. Το θέατρό του φέρει επίσης στοιχεία από το «επικό θέατρο» του Μπρέχτ.¹⁰ Η προσωπική ελευθερία και η προβολή των αξιών της δημοκρατίας που χαρακτηρίζει τους ήρωες, παρακινώντας τους προς την εκπλήρωση των στόχων τους, ακόμα και σε βάρος της ίδιας της ζωής τους, είναι ο θεμέλιος λίθος του θεάτρου του.¹¹

Τον καιρό που γράφει το *Μπαριονά* φαίνεται να έχει ήδη μελετήσει το έργο του Μάρτιν Χάιντεγκερ *Είναι και Χρόνος*, όπου λέγεται ότι η υπέρβαση και η υπερβατικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης περιορίζονται στα στεγανά του πραγματικού κόσμου, της υλικής υπόστασης, ότι ο άνθρωπος έχει δυνατότητες πέραν αυτού που φαίνεται, ότι το «Είναι» δύναται να υπερβεί τον «Χρόνο», να τον καθυποτάξει, να βρίσκεται σε κατάσταση συνεχούς κάθαρσης και αφθαρσίας.

Η αφετηρία για τη συγγραφή του *Μπαριονά* και η κεντρομόλος του δύναμη είναι η δημοκρατία και οι έννοιές της, η ελευθερία, ο αλτρουισμός. Είναι το έργο που συντάσσει κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Στάλαγκ στην Τρεβ, όπου κρατήθηκε από τον Αύγουστο του 1940 μέχρι τον Απρίλιο του 1941, και γράφτηκε σε διάστημα έξι εβδομάδων (από τον Νοέμβριο μέχρι τον Δεκέμβριο του 1940). Στο Στάλαγκ είχε μεταφερθεί μετά τη φυλάκιση της 21ης Ιουνίου του 1940 στο Παντού της Λορένης.

Πρόκειται για ένα έργο διδακτικό, μυστηριακό, θρησκευτικό, βαθιά αισιόδοξο και επαναστατικό. Ο Σαρτρ θέλησε να μιλήσει στους υπολοίπους αιχμαλώτους του στρατοπέδου για τα προβλήματά τους και σακαφίστηκε αυτόν τον τρόπο. Τους έθεσε έναντι των προβλημάτων της έγκλειστης ζωής, προτάσσοντας την ανάγκη της απελευθέρωσής τους. Ο μεταφυσικός σκηνικός διάκοσμος του έργου καλύπτεται με τα πέπλα του ηρωισμού και της ανιδιοτέλειας. Η σημασία της πνευματικής εξέγερσης και της συνεισφο-

9. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations (Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka)*, Gallimard, Paris 1992, σ. 11.

10. Σε σχέση με την επιρροή του Σαρτρ από το θέατρο του Μπρέχτ, βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Φιλοσοφία και δραματολογία*, σ. 22-24. Αναφορικά με τις απόψεις του Σαρτρ για το θέατρο του Brecht, βλ. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, σ. 84, 88-92, 97-98, 108-110, 152-153, 158-163, 173, 245, 256.

11. Βλ. σχετικά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Φιλοσοφία και δραματολογία*, σ. 37-39 και 24-29.

ράς στον διπλανό τίθενται στην πρώτη συμβουλευτική του γραμμής. Οι δύσκολες μέρες που διήγαγε στη Γερμανία δυνάμωσαν την πίστη του στη ζωή και τις αξίες της. Εκεί αποφάσισε να μιλήσει γι' αυτές αντιλαμβανόμενος την ικανότητά του και στη θεατρική γραφή. Οι κακουχίες της καθημερινότητας του στρατοπέδου τον έφεραν πιο κοντά από ποτέ με τις βαθιές του επιθυμίες. Τον ώθησαν στη μελέτη της φιλοσοφίας του Χούσερλ και του Χάιντεγκερ, στη σκέψη της σύνταξης του *Είναι και το μηδέν* και της τριλογίας των *Δρόμων της ελευθερίας*.

Ο Σαρτρ στο στρατόπεδο ήταν ευτυχισμένος και ο λόγος της ευτυχίας του οφειλόταν στο γεγονός ότι δεν ένιωθε πλέον μόνος και απόκληρος της κοινωνίας, χάρη στον κοινόβιο χαρακτήρα της συνύπαρξης και της θερμής αποδοχής που του επεφύλαξαν οι «συγκάτοικοί» του. Η καθ' όλα θετική εμπειρία στο Στάλαγκ τον βοήθησε να εξελίξει τα ψυχικά και πνευματικά του χαρίσματα.¹² καθόρισε το υπόλοιπο της ζωής του· έγινε το εναρκτήριο λάκτισμα για τον επιθετικό υπαρξισμό που κυριάρχησε τόσο στη δεκαετία του '40 όσο και του '50. Η περίοδος αυτή όρισε και τη μεταστροφή της σκέψης και κατ' επέκτασιν του έργου του. Από τον πεσιμισμό και τον ατομισμό προσανατολίστηκε στο συνολικό, στο κοινωνικό. Απαρνήθηκε τον Νίτσε και εναγκαλίστηκε την αλληλεγγύη.¹³ Το αίσθημα της ασφυξίας και της υποδούλωσης, η υποταγή στον ναζιστικό στρατό, η εξαθλίωση, η υπέρτατη αίσθηση του κινδύνου και του θανάτου, τον έκαναν να αναγεννηθεί, να αναπροσδιορίσει την έννοια της ανθρώπινης ύπαρξης.¹⁴

Μέσα στις σελίδες του *Μπαριονά* διαβάζουμε για τη δύναμη της πίστης στη θρησκεία. Επίσης ο φιλόσοφος προσπαθεί, άμεσα και έμμεσα, να καταστήσει σαφές ότι ο φασισμός κάνει τον άνθρωπο σκλάβο, ανυπεράσπιστο ζώο απέναντι στις βίαιες επιταγές ενός αιματηρού συστήματος που κατατρώγει τις αρχές της δικαιοσύνης και της προσωπικής ολοκλήρωσης.

Το *Μπαριονά* γράφτηκε για να παρουσιαστεί τη νύχτα των Χριστουγέννων και έχει ως λύση την ιστορία της γέννησης του Ιησού.¹⁵ Στην πραγματικότητα, όμως, ο Σαρτρ θέλησε να μιλήσει, μέσα από την πληθώρα των συμβόλων που υπάρχουν στο κείμενο, για την άσχημη κατάσταση που επικρατούσε τότε στο στρατόπεδο αιχμαλωσίας και τις δύσκολες συνθήκες της ζωής στη Γαλλία υπό την κατοχή των Γερμανών.¹⁶ Η πρόθεσή του ήταν να ενώσει πνευματικά το πλήθος των απίστων με εκείνο των πιστών στον Χριστιανισμό· να μιλήσει για τη δημοκρατία και τα αγαθά της, την ισοτιμία, τον αμοιβαίο σεβασμό απέναντι στο κάθε είδους ανθρώπινο δικαίωμα· να θίξει την άδικη εκμετάλλευση των αδυνάμων, να τονίσει την ασυδοσία των δυνατών, να αποδείξει ότι η ισχύς εν τη ενώσει φέρνει το ανώτερο αποτέλεσμα και όχι η επικράτεια του ενός.

12. Lévy, *Ο αιώνας του Σαρτρ*, σ. 370.

13. Αναφορικά με τις θέσεις του Σαρτρ και εκείνες του Νίτσε, βλ. Θεοδόσης Πελεγρίνης, «Πρόσωπα φιλοσοφίας, Φιλοσοφία. Ο υπαρξισμός του Ζαν-Πωλ Σαρτρ», *WordPress*, 1-8-2015, <https://sciencearchives.wordpress.com> [17-8-2015].

14. Βλ. Sartre, *Οι λέξεις*, σ. 136. Για τον φασισμό και τη σχέση του με τον ανθρωπισμό, βλ. *ό.π.*, σ. 340.

15. Σχετικά με το αίσθημα της αδελφοσύνης που βίωσε ο Σαρτρ στο γερμανικό στρατόπεδο, βλ. Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, Paris, 2005, σ. 188.

16. Ένα μεγάλο μέρος της εμπειρίας του Σαρτρ στο στρατόπεδο αιχμαλωσίας, και όχι μόνο, είναι καταγεγραμμένο στις επιστολές του προς τη Σιμόν ντε Μπωβουάρ και περιέχεται στο βιβλίο της προαναφερθείσας *Γράμματα στον Κάστορα*, Γλάρος, Αθήνα, 1987.

Ο λαός εν προκειμένω στο έργο είναι οι πιστοί, οι βοσκοί και οι φτωχοί που ζουν για να προσφέρουν το μεγαλύτερο μέρος των υπαρχόντων και της δούλεψής τους στον πλούχοντα του χωριού. Ο σκοπός του Σαρτρ δεν είναι να προβάλει τα ηθικά μηνύματα της θρησκευτικής παράδοσης του χριστιανισμού, αλλά να μιλήσει μέσω αυτών για τις καθημερινές συνθήκες του στρατοπέδου και να θίξει την απολυτότητα του ναζισμού. Κάνει δηλαδή μια υποφώσκουσα συγκριτική παραβολή διηγούμενος τα κατ' επίφασιν πλαστά γεγονότα, τα οποία όμως διαδραματίζονται γύρω του και έχουν ζοφερή όψη. Δεν βασίζει την υπόθεση του έργου στην *Αγία Γραφή*, παίρνει μόνο αφορμή από κάποια στοιχεία αυτής για να φτιάξει τον δικό του μύθο. Ο Ρωμαίος διοικητής, ο απεσταλμένος στην Ιερουσαλήμ, είναι ο εκπρόσωπος των κυρίαρχων Γερμανών που εκδήλωναν τη βάνουση συμπεριφορά τους στους αιχμαλώτους.

Ο Σάρτρ το 1970 στην επιστολή που συνόδευε το έργο, για να αποφύγει τις τυχόν παρανοήσεις και την κατάκρισή του από τον Τύπο, γράφει:

...Ίσως κάποιοι να σκεφτούν ότι πέρασα μια κρίση πνεύματος... Το σημαντικό από τη συγκεκριμένη εμπειρία ήταν ότι, φυλακισμένος ων, κατάφερα ν' απευθυνθώ στους υπόλοιπους φυλακισμένους και να μιλήσω για τα κοινά μας προβλήματα...¹⁷

Είναι γνωστή η θέση του φιλοσόφου απέναντι στα θεία και η πίστη του σε αυτά, η οποία τελεί υπό αμφισβήτηση.¹⁸ Όμως στο παρόν κείμενο υπάρχει μια διαφορετικότητα που παρατηρείται για μία και μόνη φορά στο σύνολο έργου του: η ύπαρξη, το «είναι», δεν είναι το «μηδέν», αλλά το όλον, το άπαν. Η περιγραφή της γέννησης του Θεανθρώπου και η εμβάθυνση στην ουσία της μητρότητας, η καταλυτική παρουσία της βρεφοκρατούσας Παναγίας αναβαθμίζουν την αξία της ζωής, της συνύπαρξης, της γονιμότητας και εντέλει του σκοπού της ύπαρξης. Η ελπίδα για τη ζωή στο συγκεκριμένο κείμενο είναι η απελευθέρωση του Σαρτρ από τον προσωπικό του πεσιμισμό, εκείνον της *Ναυτίας*, του *Είναι και το μηδέν*, του *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*.¹⁹ Οι λέξεις που χρησιμοποιεί για να εκφράσει τις αλήθειες της ζωής και της ύπαρξης δεν επανέρχονται σε κανένα άλλο έργο ή δοκίμιό του.

Με το *Μπαριονά* ο Σαρτρ τάσσεται υπέρ των Εβραίων, υπέρ των υποδουλωμένων, κάνοντας σαφείς αναφορές και παραλληλισμούς ανάμεσα στη ζωή των Ιουδαίων την εποχή της γέννησης του Ιησού και στην τότε σύγχρονη ζωή, την κατασταλαμμένη από τον ναζισμό. Το θρησκευτικό-πολιτικό αυτό μονόπρακτο φανερώνει τη ριζική αλλαγή στη σκέψη του και επικεντρώνεται στη φιγούρα του Μπαριονά που φέρει το ιδιότυπο δεύτερο όνομα: «Ο γιος της βροντής». Ο Μπαριονά είναι ο αρχηγός ενός μικρού χω-

17. Michel Contat – Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Gallimard, Paris, 1970, σ. 373-374.

18. Για τον αθεϊσμό του Σαρτρ, βλ. Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, II, La foi en Jésus-Christ*, Tournai, Paris, 1957 και Paul Vitz, *Faith of the Fatherless: The Psychology of Atheism*, Spence Publishing Company, Dallas, 1999.

19. Σχετικά με τις έννοιες του υπαρξισμού που διαπότησαν όλα του τα θεατρικά έργα, βλ. Jean-Paul Sartre, *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός* (μετ. Κώστας Σταματίου), Εκδόσεις Ι. Δ. Αρσενίδη, Αθήνα, 1965, σ. 290-293, 296-297, 342. Ο Σαρτρ έγραφε συγκεκριμένα: «Έγραφα χαρούμενα πάνω στη δύστυχη ανθρώπινη μοίρα» βλ. Sartre, *Οι λέξεις*, σ. 280. Πιο γενικά σχετικά με την ύπαρξη της ανθρώπινης μοίρας, βλ. Sartre, *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, σ. 326-352, 355-356.

ριού κοντά στη Βηθλεέμ. Η ιστορία εκτυλίσσεται κατά την εποχή που η Ιουδαία είναι υποταγμένη στους Ρωμαίους, στους οποίους υποβάλλει και μια ετήσια φορολογία.

Το *Μπαριονά* είναι ένας πολιτικός λίβελος, μια επαναστατική σάτιρα, μια σκεπτικιστική και μεταφυσική προσέγγιση στο μυστήριο της γέννησης, της μητρότητας, της ζωής, μετουσιωμένης σε χριστιανική τελετουργία.

Με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που μιλάει ο πρωταγωνιστής του *Μπαριονά*, μιλάει και ο πρωταγωνιστής του έργου *Νεκρασόφ*, ο Ζωρζ, ο ήρωας με τη διπλή υπόσταση.

Το *Νεκρασόφ* είναι γραμμένο το 1955,²⁰ δηλαδή κατά την ύστερη, δεύτερη φάση της δημιουργίας του Σαρτρ, όταν πια η πολιτική στράτευση γίνεται αναπόσπαστο μέρος της. Η δομή, η δράση και η εσωτερική ποιότητα των ηρώων του *Νεκρασόφ* συνάδουν με εκείνες του *Μπαριονά*.²¹ Τα δύο έργα γίνονται ο συνδυαστικός κρίκος δύο χρονικών περιόδων ετερογενούς δραματουργικής δημιουργίας και πολιτικής δράσης, διαπνεόμενα από τις ίδιες ιδέες: αυταπάρνηση, επαναστατικότητα, δημοκρατία, συλλογικότητα και ακλόνητη πίστη στα ιδεώδη. Το στοιχείο εκείνο όμως που διαχωρίζει τα δύο έργα από το υπόλοιπο δραματουργικό υλικό του συγγραφέα είναι η αποχή τους από το υπαρξιστικό, ψυχολογικό, αναλυτικό πνεύμα, ο εναγκαλισμός της ιδέας της δημοκρατικής κοινωνικής συμβίωσης.

Με το *Νεκρασόφ* βρισκόμαστε στον χώρο της καυστικής σάτιρας και του χλευασμού μιας μερίδας ανθρώπων: εκείνης του Τύπου και της πολιτικής. Οι οξείες πολιτικές νύξεις, οι ευθείες επιθέσεις σε πρόσωπα και η σκιαγράφηση του πολιτικού και κοινωνικού κλίματος των καιρών του δεν επέτρεψαν στο έργο παρά να ζησει επί σκηνής για εξήντα μόνο παραστάσεις και να μην αναβιώσει στη γενέτειρά του,²² παρά μόνο τον Μάη του '68, όταν πια αποτέλεσε αναπόσπαστο τμήμα της τότε κομμουνιστικής δράσης.

Τα επαναστατικά λόγια του ήρωα έπληξαν προσωπικά τον δημιουργό του εφόσον το έργο απαγορεύτηκε διότι υπέστη λογοκρισία. Συγκεκριμένα, η εφημερίδα *Figaro* ανέφερε ότι πρόκειται για ένα «κρυφο-κομμουνιστικό έργο».²³ Η αλήθεια είναι ότι ο φιλόσοφος σαρκάζει τους ανθρώπους που ζουν εις βάρος άλλων, όπως και τα καθεστώτα που επιβιώνουν με δόλιες διαδικασίες. Το ίδιο έκανε και στο *Μπαριονά*.

Τα σοβαρά λόγια των πρωταγωνιστών του *Μπαριονά*, που εκφράζουν συγκίνηση και πάθος, που μαρτυρούν τον πόνο της ζωής από τις δυσμενείς συνθήκες τις επιβεβλημένες από τους δυνάστες, έρχονται για να ντυθούν στο *Νεκρασόφ* με το ένδυμα της εμφανούς και όχι υποφώσκουσας σάτιρας, όπως είναι εκείνη του *Μπαριονά*. Έρχονται για να προκαλέσουν το γέλιο με το ευτράπελο των κωμικών και παράδοξων καταστάσεων, να περιγελάσουν τη σημασία της ζωής και τη δύναμη των δυνατών, να αποδείξουν τελικά την ισχύ του πνεύματος έναντι της δύναμης της εξουσίας και της

20. Jean-Paul Sartre, *Νεκρασόφ* (εισαγωγική μελέτη – μετάφραση: Ελίνα Νταρακλίτσα), Αιγόκερως, Αθήνα, 2005.

21. Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 152-153.

22. Στο διάστημα που μεσολάβησε παραστάθηκε στην English Stage Company του London Royal Court Theatre, το 1957.

23. Ο Giovanni Antonucci αποκαλεί τον *Νεκρασόφ* έργο αμιγούς πολιτικής προπαγάνδας, υποστηρίζοντας επίσης ότι ο Σαρτρ ξεδιπλώνει εμφανώς, κατά πρώτο λόγο τα αληθινά δραματικά του όρια, κι έπειτα τα ιδεολογικά. Βλ. *Storia del Teatro del Novecento*, Editori Newton & Compton, Roma, 1996, σ. 23.

ύλης. Και στα δύο έργα οι ήρωες έχουν τις ίδιες ηθικές αρχές, μολονότι τις εκδηλώνουν με διαφορετικό τρόπο. Ο μεν Μπαριονά μοχθεί για την επιβίωσή του, κατάκοπος και μαχόμενος νυχθημερόν για την οικογένεια και τη γη του, ο δε Ζωρζ μοχθεί για τη ζωή του, εμπαιζοντάς τη, εμπαιζοντας με τον νου και τη ζωή των γύρω του, εμπαιζοντας και εκφυλίζοντας τις έννοιες της πολιτικής, υψώνοντας στο βάθρο το όλον, το ένα, το συνολικό καλό που προκύπτει από τον εξευτελισμό των πολιτικών και διοικητικών αρχών.

Ο Ζωρζ είναι ευφυής, πολυμήχανος, εφευρετικός, σαγηνευτικός, καλός χειριστής του λόγου, «η διάνοια του αιώνα», όπως λέει και ο δημιουργός του, έτοιμος να ανταπεξέλθει σε οποιαδήποτε πρόκληση, να θίξει ζητήματα κοινωνικής τάξης και παγκοσμίου εμπέλειας, να λογοδοτήσει, να παρεισφρήσει σε τομείς όπου δεν του επιτρέπεται.

Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του στο τέλος της τέταρτης εικόνας:

Κι αυτό δεν είναι τίποτα. Θα τους ξεσκεπάσω όλους έναν προς έναν και τότε θ' αντικρίσετε τον κόσμο με το αληθινό του πρόσωπο. Όταν θα υποπτευθείτε το παιδί σας, τη γυναίκα σας και τον πατέρα σας, όταν θα κοιτάζετε στον καθρέφτη και θ' αναρωτιέστε αν είστε κομμουνιστές εν αγνοία σας, τότε θ' αρχίσετε πραγματικά να βλέπετε την αλήθεια. (Κάθεται στο γραφείο του προσκαλώντας και τους υπόλοιπους να καθίσουν). Πάρτε τις θέσεις σας, κύριοι, γιατί αρχίζουμε δουλειά. Αν θέλουμε να σώσουμε τη Γαλλία, δεν έχουμε πολύ καιρό στη διάθεσή μας.²⁴

Ο Ζωρζ ντε Βαλερά είναι ο ήρωας που αφηγά τα πάντα μπροστά στην κατάκτηση της ελευθερίας, μπροστά στην υπεράσπιση των ανίσχυρων. Είναι ο εκπρόσωπος του Σαρτρ επί σκηνής, η ελεύθερη και ανυπάκουη φιγούρα που μάχεται για το ύψιστο αγαθό της ζωής, ενάντια στην υποκρισία, ενάντια στην κοινωνική αδικία. Τυλίγεται στα πλοκάμια της υποκρισίας και κινδυνεύει να χάσει, εκτός από το όνομά του, και τον εαυτό του. Καταδιώκεται και καταδιώκει μέχρι τη στιγμή που θ' ανοίξει τα φτερά του για τον κόσμο της προσωπικής του λύτρωσης, της πνευματικής ανεξαρτησίας.

Ο ίδιος ο Σαρτρ αναφέρει σε συνέντευξή του ότι έγραψε μια φάρσο-σάτιρα που αναπαράγει τη δομή της κοινωνίας.²⁵ Σε αντίθεση με το φτωχικό και πρωτόγονο περιβάλλον όπου διαβιούν οι ήρωες του Μπαριονά, εδώ βρισκόμαστε σε μία από τις πολυτελείς αίθουσες της εφημερίδας *Soir à Paris*, όπου εκτός από τους δημοσιογράφους παρελαύνουν και δήμαρχοι, φωτογράφοι, επιθεωρητές της αστυνομίας και άλλα πρόσωπα κύρους· επίσης βρισκόμαστε στο πολυτελές διαμέρισμα του ξενοδοχείου «Ζωρζ-Κενζ» και σε άλλα πολυτελή σαλόνια. Όμως ο πρωταγωνιστής δεν είναι ο εύπορος υπουργός εξωτερικών που όλοι νομίζουν, παρά ένας φτωχός, ρακένδυτος απατεώνας που με την ευφυΐα του καταφέρνει να διεισδύσει στα πιο υψηλά στρώματα της κοινωνίας, ένας φτωχός και αδικημένος βιοπαλαιστής, όπως ήταν και ο Μπαριονά ο οποίος κατάφερε να πιστέψει στην προσωπική του δύναμη την ύστατη στιγμή, με τη λήξη του έργου, ενώ ο Ζωρζ πιστεύει στον εαυτό από την πρώτη κιόλας στιγμή. Ο Μπαριονά υπακούει και υποτάσσεται στους επιβεβλημένους νόμους, ενώ ο Ζωρζ υποτάσσει ακόμα κι εκείνους που ψηφίζουν τους νόμους, αποδεικνύοντας ότι το ελεύθερο πνεύμα και η ανυπάκουη ψυχική παρόρμηση μπορούν να διευθύνουν την εξουσία, να γίνουν η ίδια η εξουσία.

24. Sartre, *Νεκρασόφ*, σ. 149.

25. Του ίδιου, *Un théâtre de situations*, σ. 337-338.

Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του διαλόγου μεταξύ Ζωρζ Βαλερά ή Νεκρασόφ και του Διοικητή της Αστυνομίας, όπου ο πρώτος εμπαιίζει τον δεύτερο:

ZOPZ: Όχι, κύριε, όχι. Μάλιστα, σας ομολογώ ότι συμμαρτίζομαι τον αντισημιτισμό σας. (Σε μια κίνηση του Σιμπιλό). Μην προσβάλλεστε. Εντάξει η λέξη «συμμαρτίζομαι» ίσως να είναι κάπως υπερβολική, ας πούμε ότι μαρτεύω τα ψίχουλα που πέφτουν. Αν και δεν είχα ποτέ την ευτυχία να είμαι έντιμος, δεν μπορώ να πω ότι με χαροποιούν οι πεποιθήσεις σας. Αμφιβάλλω, κύριε, αμφιβάλλω. Και αυτό είναι το προνόμιο των ταραγμένων ψυχών. Είμαι, αν έτσι το ακούτε καλύτερα, ένας εν δυνάμει αντισημιτικός. (Εμπιστευτικά). Και τους Αφρικανούς του Βορρά; Τους απεχθάνεστε κι αυτούς;

ΣΙΜΠΙΛΟ: Αρκετά είπατε! Δεν έχω τον χρόνο, αλλά ούτε και την επιθυμία ν' ακούσω άλλο τη φλυαρία σας, σας παρακαλώ να επιστρέψετε αμέσως στο δωμάτιο και να περιμένετε ήσυχος την άφιξη της αστυνομίας.

ZOPZ: Παραιτούμαι! Πάω να περιμένω στο δωμάτιο. Πείτε μου όμως πριν ότι απεχθάνεστε και τους βόρειους Αφρικανούς.

ΣΙΜΠΙΛΟ: Ε, ναι λοιπόν!

ZOPZ: Τώρα τα πάτε καλύτερα. Είδατε; Μου δώσατε χαρά. Σας ορκίζομαι ότι αυτή ήταν η τελευταία μου ερώτηση.

ΣΙΜΠΙΛΟ: Καλά θα κάνουν να μείνουν στη χώρα τους.

ZOPZ: Υπέροχα. Επιτρέψτε μου, κύριε, να σας βγάλω το καπέλο. Είστε βασιανιστικά έντιμος. Ύστερα από αυτή τη σύντομη διαδρομή στον ορίζοντα, φανερώθηκε η ταυτότητά μου και δεν εκπλήσσομαι καθόλου όταν σκέφτομαι πόσους έντιμους πολίτες θα πληγώναμε, εμείς οι άλλοι, οι ακόλαστοι, αν η αστυνομία σας μας έδινε απεριόριστο χρόνο!

ΣΙΜΠΙΛΟ: Δεν με αφήνετε, λέω 'γω, στην ησυχία μου;

ZOPZ: Ακόμα μία λέξη, κύριε, μόνο μία λέξη κι εξαφανίστηκα. Πώς γίνεται εσείς, ένας Γάλλος, γιος και εγγονός Γάλλου χωρικού, κι εγώ, ένας πολιτικός εξόριστος, ένας πρόσκαιρος φιλοξενούμενος της Γαλλίας, να δίνουμε τα χέρια και να καταδικάζουμε μαζί τους Εβραίους, τους κομμουνιστές και όλες τις ανατρεπτικές ιδέες; Εσείς που είστε η προσωποποίηση της εντιμότητας κι εγώ του εγκλήματος, εσείς που βρίσκεστε πάνω από κάθε φαυλότητα και αξία;... Κατά τη γνώμη μου πρέπει στη συμφωνία μας να δώσουμε μια πιο βαθιά έννοια. Την έννοια αυτή τη γνωρίζω, κύριε, και διατίθεμαι να σας την πω: σεβόμαστε και οι δύο την ιδιωτική ιδιοκτησία.

ΣΙΜΠΙΛΟ: Σέβεστε εσείς την ιδιοκτησία των άλλων;

ZOPZ: Εγώ; Φυσικά, κύριε! Πώς θα μπορούσα να μην τη σέβομαι; Ελάτε, κύριε, η κόρη σας ήθελε να με σώσει, ενώ εσείς... Εσείς με καταδώσατε. Παρ' όλα αυτά, αισθάνομαι πιο κοντά σ' εσάς, παρά σ' εκείνη. Το λογικό συμπέρασμα που εξάγεται απ' όλα αυτά είναι ότι έχουμε το χρέος, εγώ κι εσείς, να δουλέψουμε μαζί.

ΣΙΜΠΙΛΟ: Να δουλέψουμε μαζί; Ποιοι; Εμείς; Είστε τρελός;

ZOPZ: Μπορώ να σας κάνω μια τεράστια εξυπηρέτηση!

ΣΙΜΠΙΛΟ: Με εκπλήσσετε.

ZOPZ: Προηγουμένως κρυφάκουγα και δεν έχασα ούτε λέξη απ' όσα είπατε στην κόρη σας. Ψάχνετε να βρείτε μία ιδέα, έτσι δεν είναι; Ωραία! Την ιδέα αυτή είμαι σε θέση να σας τη δώσω.

ΣΙΜΠΙΛΟ: Ιδέα;... Σχετική με τον κομμουνισμό;

ZOPZ: Ναι.

ΣΙΜΠΛΑΟ: Εσείς... Εσείς, γνωρίζετε το πρόβλημα;

ΖΟΡΖ: Ένας απατεώνας, οφείλει να γνωρίζει τα πάντα.²⁶

Ο Νεκρασόφ τελικά αποδρά, ξεφεύγει απ' όλους και όλα, από την υποκρισία και τη διαφθορά, προκειμένου να συνεχίσει να εφευρίσκει τρόπους και μεθόδους για την κατάκτηση της προσωπικής του ελευθερίας, για την ανάδειξη της δύναμης του συνόλου. Ο Νεκρασόφ είναι ο Σαρτρ που αποδρά από το γερμανικό στρατόπεδο, ύστερα από εννέα μήνες κράτησης, με τη βοήθεια μιας ψευδούς ιατρικής γνωμάτευσης –που έλεγε ότι έπασχε από στραβισμό στο ένα του μάτι– και μιας ψεύτικης ταυτότητας. Απέδρασε για την κατάκτηση της προσωπικής του ελευθερίας, για την αναζήτηση της δημοκρατίας.

26. Του ίδιου, *Νεκρασόφ*, σ. 107-109.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

*Καταγγέλλοντας την καταπάτηση της δημοκρατίας
μέσα από τη θραυσματοποίηση του δραματικού λόγου:
Η περίπτωση των Αλγερινών γαλλόφωνων δραματουργών
Slimane Benaïssa και Aziz Chouaki*

Η παρούσα μελέτη έχει ως αντικείμενο έρευνας θεατρικά έργα δύο σύγχρονων Αλγερινών γαλλόφωνων δραματουργών, του Aziz Chouaki και του Slimane Benaïssa. Αναλυτικότερα, θα προσεγγίσουμε αντιπροσωπευτικά δείγματα του δραματουργικού τους έργου, έχοντας ως άξονα θεματικής ερμηνείας τις θρησκευτικές και πολιτικές αυθαιρεσίες κατά τη δεκαετία του 1990 στην Αλγερία, οι οποίες και αποτελούν το χωροχρονικό δραματικό πλαίσιο των έργων τους, και ως άξονα υφολογικής ερμηνείας τη θραυσματοποίηση του θεατρικού λόγου, την οποία οι δημιουργοί επιλέγουν για τη γραφή τους.

Πριν, όμως, από την κύρια ανάλυση του θέματος κρίνεται απαραίτητο να επισημανθούν ορισμένα καίρια στοιχεία της προσωπικής και συγγραφικής δράσης των δύο δημιουργών, απαραίτητα για την περαιτέρω αποκωδικοποίηση των έργων τους.

Μια πρώτη προσέγγιση των βιογραφιών και της θεατρικής πορείας των A. Chouaki και S. Benaïssa οδηγεί στην ταξινόμησή τους στην εξοριστική δραματουργική γραφή και, πιο συγκεκριμένα, στη μεταποικιακή γενιά των γαλλόγραφων Αλγερινών συγγραφέων.¹ Έτσι, μαζί με άλλους ομοεθνείς τους θεατρικούς συγγραφείς, όπως ο Mohamed Kacimi και η Fatima Gallaire, μοιράζονται τρία βασικά κοινά χαρακτηριστικά: την ηλικιακή εγγύτητα, τη γαλλοφωνία –ως μείζον ιστορικο-πολιτισμικό, βιωματικό και επιβαλλόμενο γλωσσικό στοιχείο αλλά και ως μετέπειτα συνειδητή επιλογή δραματουργικής γραφής– και, τέλος, την αυτοεξορία στη Γαλλία. Αυτή εκλαμβάνεται όχι ως απλή γεωγραφική

1. Γι' αυτή τη γενιά των Αλγερινών γαλλόφωνων δραματουργών, βλέπε αναλυτικά Charles Bonn, «Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin», Charles Bonn – Farida Boualit (επιμ.), *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?*, L'Harmattan / Université Paris-Nord, Paris, 1999, σ. 7-23, 13-14· R' Kia Laroui, «Les Littératures francophones du Maghreb», *Québec français* 127 (2002), σ. 48-51, και Stéphanie Boibessot, «Du passage de langues au métissage de soi : retrouvailles et transmissions identitaires dans *La Disparition de la langue française* (2003) d'Assia Djebar et *Je ne parle pas la langue de mon père* (2002) de Leila Sebbar», Yves Clavaron – Bernard Dieterle (επιμ.), *Métissages littéraires, (Actes du XXXII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint-Étienne, 8-10 septembre 2004)*, Publications universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2005, σ. 119-126, 120-121.

μετατόπιση και απομάκρυνση από τη μητέρα-γη αλλά ως νέο και πολλά υποσχόμενο τοπιογραφικό δραματολογικό πεδίο προσωπικής υπαρξιακής μετεξέλιξης, ταυτολογικής επανεφεύρεσης μέσα από τη συνάντηση με τον Άλλον, νέων θεατρικών προκλήσεων και πρόσφορου εδάφους για δημιουργικές γραφές, που στοχεύουν κυρίως στη διατήρηση της προσωπικής και συλλογικής μνήμης της γενέτειράς τους.

Γεννημένοι κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950, οι δημιουργοί έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα την ταύτιση της παιδικής ηλικίας και της νεότητάς τους με την τελευταία περίοδο της αποικιοκρατίας, διάχυτη από τους πολλούς και διαρκείς ηρωικούς αγώνες του αλγερινού έθνους για πάταξη του επί 162 χρόνια άτεγκτου και ολοκληρωτικού γαλλικού ζυγού.² Η πολυπόθητη ανεξαρτησία της Αλγερίας, η οποία επετεύχθη το 1962, θα πλημμυρίσει τον λαό με τη μέθη του ενθουσιασμού της εθνικής λύτρωσης και την ακράδαντη πίστη ότι η Αλγερία θα ακολουθήσει άμεσα τον μονόδρομο της δημοκρατίας, της ισονομίας, της αξιοκρατίας, της ανεξιθρησκίας και της οικονομικής ανάπτυξης. Ο Slimane Benaïssa δηλώνει χαρακτηριστικά για την ημέρα της ανακήρυξης της ανεξαρτησίας της Αλγερίας: «Την ημέρα της Ανεξαρτησίας ήμουν αλλού! Ελπίζαμε τα πάντα! Βλέπαμε φριχτά πράγματα αλλά ευλογούσαμε τις δυστυχίες! Υπήρχε παντού μία φοβερή έκσταση!».³ Παρόλα αυτά, η πρώτη αυτή αισιοδοξία θα διαψευστεί σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα από γεγονότα και καταστάσεις που θα αναδείξουν το ανυπέροβλο χάσμα μεταξύ των αρχικών οραμάτων της από-ποικιομένης Αλγερίας και των δράσεων των τωρινών κυβερνήσεων.

Αυτή η απομυθοποίηση του εθνικού ονείρου παλινόρθωσης της Αλγερίας θα κατλήξει σε τραυματική συντριβή με το ξέσπασμα σκληρών ενδο-εθνικών συρράξεων στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Επιχειρώντας μία πολύ σύντομη προσέγγιση των πολιτικο-ιστορικών γεγονότων κατά την περίοδο αυτή, θα πρέπει να αναφερθούμε στην εγκαθίδρυση ενός ολοκληρωτικού μουσουλμανικού καθεστώτος το 1991 και στην αντίδραση των ανανεωτικών και δημοκρατικών δυνάμεων, οι οποίες θα οδηγήσουν στο ξέσπασμα ανελέητου εμφυλίου πολέμου μεταξύ ισλαμιστών και μετριοπαθών, ο οποίος θα διαρκέσει έως το 1999.⁴ Κατά τη διάρκεια αυτής της «μαύρης»,⁵ όπως αποκαλείται, δεκαετίας, δολοφονούνται περισσότεροι από 150.000 άνθρωποι,⁶ ενώ ο αλγερινός πληθυσμός γίνεται μάρτυρας αλλά κυρίως θύμα καθημερινών στιγμιότυπων πολιτικής τρομοκρατίας, βασανιστηρίων, ομαδικών ή μεμονωμένων απροκάλυπτων δολοφονιών,

2. Βλ. σχετικά Abderrahmane Bouchène – Jean-Pierre Peyroulou – Ouanassa Siari Tengour – Sylvie Thénault, *Histoire de l'Algérie à la période coloniale (1830-1962)*, La Découverte - Barzakh, Paris / Alger, 2012.

3. Slimane Benaïssa, ανέκδοτη συνέντευξη στη Χριστίνα Οικονομοπούλου, Παρίσι, 19 Αυγούστου 2012. Να σημειωθεί εδώ ότι όλα τα αποσπάσματα από τα θεατρικά έργα καθώς και οι βιβλιογραφικές αναφορές έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα.

4. Georges Morin, *L'Algérie*, Le Cavalier bleu, Paris, 2007, σ. 91-92.

5. Βλ. αναλυτικά στοιχεία και σχετική βιβλιογραφία για τη «μαύρη δεκαετία» στην Αλγερία, Ahmed Mahiou, «Les contraintes et incertitudes du système politique», Ahmed Mahiou – Jean-Robert Henry (επιμ.), *Où va l'Algérie?*, Karthala, Paris, 2001, σ. 13-34· Saïd Bouamama, «Chadli: la décennie noire», *Les Racines de l'intégrisme*, EPO, Bruxelles, 2000, σ. 193-306.

6. Fabrice Tassel, «Les Charniers hantés de Relizane», *Libération*, 23-9-2012, http://www.liberation.fr/societe/2012/09/23/algérie-les-charniers-hantes-de-relizane_848279 [8-9-2014].

καταπάτησης θεμελιωδών ελευθεριών, ολοκληρωτικής επιβολής της πιο ακραίας μορφής της Chari'a⁷ –του εθιμικού και θρησκευτικού ισλαμικού κώδικα–, λογοκρισίας του Τύπου και των εντύπων, απαγόρευσης της κυκλοφορίας λογοτεχνικών έργων, φίμωσης των εκπαιδευτικών όλων των βαθμίδων καθώς και άρσης λειτουργίας καλλιτεχνικών χώρων.⁸ Στην πολλαπλότητα της καταπάτησης της δημοκρατίας και του ολικού πνευματικού σκοταδισμού, οι δραματουργοί θα αντιτείνουν την εντατική παραγωγικότητα της συγγραφής και την καλλιτεχνική τους επαγρύπνηση,⁹ με επακόλουθο, όμως, την οριστική αυτοεξορία τους στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1990, τόσο για λόγους ιδεολογικής και ανθρωπιστικής αντίθεσης και αδυναμίας συμβιβασμού με τη νέα αδυσώπητη εθνική πραγματικότητα¹⁰ όσο και για λόγους που αφορούσαν στην ίδια τους την επιβίωση, όπως στην περίπτωση του Slimane Benaïssa, ο οποίος δεχόταν συστηματικώς γράμματα με απειλές κατά της ζωής του, ενώ βρέθηκε και μάρτυρας της δολοφονίας του ίδιου του αδελφού, πρώην επαναστάτη κατά των Γάλλων αποικιοκρατών.¹¹

Για την παρούσα μελέτη επιλέχθηκαν δύο έργα, ένα από τον κάθε έναν δραματουργό, *Οι γιοι της πικρίας* (*Les fils de l'amertume*)¹² του Slimane Benaïssa και *Τα πορτοκάλια* (*Les oranges*)¹³ του Aziz Chouaki. Το έργο *Οι γιοι της πικρίας* παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1996,¹⁴ ενώ την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε και η έκδοση του θεατρικού κειμένου. Το έργο *Τα πορτοκάλια* του Aziz Chouaki ανέβηκε για πρώτη φορά το 1997¹⁵

7. Jean Déjeux, «Préface», Fatima Gallaire, *Théâtre 1*, Paris: L'Avant-Scène théâtre / Collection des Quatre-Vents, 2004, σ. 5-10, 8· Olivia Frey, *Maïssa Bey «Au commencement était la mer»*, Grin Verlag, Nordstedt, 2007, σ. 4-5.

8. Denise Brahim, *Langue et littérature francophones*, Ellipses, Paris, 2001, σ. 36· Γιώργος Φρέρης, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1999, σ. 247-248.

9. Bonn, «Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin», σ. 14.

10. Το 1991 ο Aziz Chouaki αυτοεξορίζεται στο Παρίσι· βλ. στην προσωπική ιστοσελίδα του συγγραφέα <http://www.azizchouaki.com> [27-8-2014] και Christiane Chaulet-Achour, «Aziz Chouaki: humour et poésie», *Algérie Littérature Action*, 12-13 (juin-septembre 1997), <http://marsa-algerielitterature.com/entretiens/206-aziz-chouaki-humour-et-poesie.html> [25-6-2014].

11. Το 1993 ο Slimane Benaïssa αποφασίζει να εγκαταλείψει διά παντός την Αλγερία και επιλέγει το Παρίσι ως νέο τόπο διαμονής· βλ. στην προσωπική ιστοσελίδα του συγγραφέα, <http://slimane-benaïssa.com> [10-4-2013] και Slimane Benaïssa, ανέκδοτη συνέντευξη στη Χριστίνα Οικονομοπούλου.

12. Slimane Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, Lansman, Carnières (Belgique), 1996. Για το παρόν άρθρο μελετήθηκε το κείμενο του θεατρικού έργου που απέστειλε ο δραματουργός στη γράφουσα με ηλεκτρονικό μήνυμα στις 5 Σεπτεμβρίου 2011.

13. Aziz Chouaki, *Les oranges*, Mille et une nuits, Petite Collection, n° 184, Paris, 1998 και του ίδιου, *Les oranges*, Éditions théâtrales, Paris, 2000. Για την παρούσα μελέτη έγινε χρήση του κειμένου του θεατρικού έργου που απέστειλε ο δραματουργός στη γράφουσα με ηλεκτρονικό μήνυμα στις 12 Αυγούστου 2013.

14. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 12 Ιουλίου 1996 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της Avignon, στο Cloître des Célestins από τον θίασο GRAT του Jean-Louis Hourdin, σε συν-σκηνοθεσία του Jean-Louis Hourdin και Slimane Benaïssa· βλ. σχετικά αρχεία Φεστιβάλ Avignon, <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/1996/les-fils-de-l-amertume> [8-9-2014].

15. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στο *Théâtre International de la Langue Française (TILF)*, από τον ομώνυμο θίασο σε σκηνοθεσία του ίδιου του δραματουργού· βλ. σχετικά στην προσωπική ιστοσελίδα του συγγραφέα, <http://azizchouaki.com/> [15-8-2014].

ενώ το 1998 και το 2000 κυκλοφόρησε αντίστοιχα από δυο διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους.

Στους *Γιους της πικρίας* ο Slimane Benaïssa σκιαγραφεί τις παράλληλες πορείες δύο Αλγερινών, ενός δημοκρατικού δημοσιογράφου και ενός φανατικού ισλαμιστή. Οι δρόμοι τους θα διασταυρωθούν όταν ο δεύτερος, στρατευμένος πια τρομοκράτης, θα δολοφονήσει για τις πολιτικές πεποιθήσεις του τον πρώτο. Μέσα, όμως, από τη στοιχειωδώς γραμμική δραματική εξέλιξη του έργου, αναδύονται αφηγηματικά θραύσματα τα οποία έχουν ως θεματική πλείστες παραμέτρους της πολιτικής, κοινωνικής και θρησκευτικής ζωής της Αλγερίας κατά τη δεκαετία του 1990.¹⁶

Αντιστοίχως, το θεατρικό *Τα πορτοκάλια* του Aziz Chouaki είναι ένα «σύγχρονο παραμύθι»,¹⁷ με τη μορφή εκτενούς μονολόγου ενός ανώνυμου πρωταγωνιστή. Απογυμνωμένος από οποιαδήποτε ίχνος χωροχρονικής ή άλλης αναγνώρισης, ο ήρωας αποτελεί το πρότυπο του μέσου Αλγερινού, που όμως συχνά δύναται να προαχθεί σε καθοριστικό παράγοντα του κοινωνικο-πολιτικού γίγνεσθαι της χώρας, από τον καιρό της πρώιμης αποικιοκρατικής περιόδου έως και τον πρόσφατο εμφύλιο πόλεμο.¹⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο δομείται ως συσσώρευση αφηγηματικών θραυσμάτων τα οποία αντιστοιχούν στη διαρκή ταυτοτική μετάλλαξη του πρωταγωνιστή που βρίσκεται στο κέντρο του κυκλώνα γεγονότων τα οποία σημάδεψαν τη χώρα καθώς και δίπλα σε σημαίνουσες προσωπικότητες της γαλλο-αλγερινής ιστορίας.¹⁹ Αναλυτικότερα, ο αφηγητής εμφανίζεται, διαδοχικά, ως ορφανό παιδί-θύμα της δολοφονικής τακτικής των Γάλλων αποικιοκρατών,²⁰ σύμβουλος του Εμίρη Abdelkader που αγωνίζεται κατά του επεκτατικού γαλλικού στρατού μαζί με την Isabelle Eberhardt,²¹ φίλος του Albert Camus και αντιστασιακός υπάλληλος βιβλιοπωλείου που έχει προσχωρήσει στο Μέτωπο Εθνικής Απελευθέρωσης της Αλγερίας,²² δωσίλογος και βασιανιστής πολιτών εις το όνομα

16. Mona Chollet – Anne-Sophie Stamane, «Slimane Benaïssa, dramaturge Algérien – Le Destin», *Périphéries* (janvier 1998), www.peripheries.net/article211.htm [27-1-2014].

17. Aziz Chouaki «Un plus un égale trois», σ. 83-83, 85· παράρτημα στο Marie Virolle, «Écrivains algériens: le troisième pays», Anissa Talahite-Moodley (επιμ.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2007, σ. 57-106.

18. Akel Akian, «Notes de la mise en scène des *Oranges*», *Dossier pédagogique de la représentation des Oranges*, Théâtre de Lenche, Marseille, 31-3-2009/11-4-2009 : «Για να διηγηθεί την ιστορία, ένας άνδρας. Ένας άνδρας, διαδοχικά αφηγητής, παραμυθάς, και ταυτόχρονα πρωταγωνιστής, και όλα αυτά μαζί συγχρόνως. Ένα πρόσωπο με χίλιες μάσκες, δανειζόμενο με τη σειρά τα πρόσωπα των αδελφών του, ανδρών και γυναικών, που σημάδεψαν την Ιστορία: ο Εμίρης Abdelkader, η Isabelle Eberhardt, ο Albert Camus κι άλλοι... Ένας άνδρας βρίσκεται στο μπαλκόνι του και διηγείται ιστορίες, πάμπολλες ιστορίες, όμως στην πραγματικότητα είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό πρόσωπο: είναι η πολλαπλή φωνή του αλγερινού λαού, αφού αυτός ο ίδιος λειτουργεί ως πλήθος, διαφορετικότητα».

19. Η παρουσία στο θεατρικό έργο πραγματικών, ιστορικών και σημειωσών προσωπικοτήτων μη αλγερινής καταγωγής, που όμως γεννήθηκαν ή/και έζησαν και έδρασαν για πολύ μεγάλα χρονικά διαστήματα στην Αλγερία εκπληρώνουν τη θέληση του συγγραφέα για κατάδειξη και διεκδίκηση της «αλγερινότητας» τους. Βλ. σχετικά Chaulet-Achour, «Aziz Chouaki: humour et poésie».

20. Chouaki, *Les oranges*, σ. 4

21. Ο.π., σ. 6.

22. Ο.π., σ. 11.

του μεταποικιακού ολοκληρωτικού καθεστώτος,²³ αριστερός αντιστασιακός,²⁴ φανατικός ισλαμιστής,²⁵ πολιτικός αριβιστής,²⁶ πριν καταλήξει, κατά τη διάρκεια του διηγητικού παρόντος, ένας καθημερινός κάτοικος του Αλγερίου που απολαμβάνει από το μπαλκόνι του στιγμιότυπα από την ειρηνική καθημερινότητα της γειτονιάς του.²⁷

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως και τα δύο αυτά έργα έχουν ως βάση της δραματικής τους αφήγησης τη θραυσματική γραφή. Η διπολική δυναμική της έγκειται αφενός στη σύνδεσή της με τη μεταφορά και θεατρική αναπαράσταση γεγονότων και στιγμιότυπων από την καταπάτηση της πολιτειακής δημοκρατίας κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου στην Αλγερία και αφετέρου στην καταλυτική επίδρασή της τόσο στο περιεχόμενο όσο και στην αισθητική τους. Με άλλα λόγια, η επιλογή της θραυσματικής μορφής της δραματοουργίας αποτελεί για τους δημιουργούς μια συγγραφική στρατηγική με συγκεκριμένους στόχους.

Αρχικά, θα πρέπει να επισημανθεί ότι στα θεατρικά αυτά έργα τα θραύσματα εμφανίζονται ως αφηγηματικά, σχεδόν αποκομμένα μεταξύ τους, σύντομα αλλά συμπαγή σύνολα με αναγνωρίσιμο θεματικό πυρήνα, ο οποίος δραματοποιείται συχνά με διακεκομμένη ροή λόγου –επιβεβαιώνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τον κατά τον Roland Barthes ορισμό του θραύσματος ως αφηγηματικής ατομικότητας που χαρακτηρίζεται από το «ασύνδετο, το ανακόλουθο, την εισβολή, ακόμα και το βραχυκύκλωμα»– αλλά και με το στοιχείο της «παράταξης» στον πυρήνα της ετερόκλητων συχνά στοιχείων.²⁸ Άρα, πρόκειται για αυτούσιες αφηγηματικές οντότητες, οι οποίες θα μπορούσαν να παρουσιαστούν και ως ανεξάρτητα δραματικά σύνολα. Για παράδειγμα, οι *Γιοι της πικρίας* ξεκινούν με το παρακάτω απόσπασμα, το οποίο, όμως, δεν έχει συναφή αλληλουχία με το επόμενο θραύσμα που το διαδέχεται, ενώ επιτελεί από μόνο του συγκεκριμένη διττή δραματική λειτουργία, αυτή της παρουσίασης του θέματος του έργου και αυτή της συγγραφικής πρόθεσης για αντικειμενική ερμηνεία των τεχταινόμενων επί σκηνής:

YOUCEF: Ονομάζομαι Youcef, είμαι δημοσιογράφος.

Πριν από δεκαπέντε μέρες στο τζαμί, το όνομά μου μπήκε στη λίστα των καταδικασμένων σε θάνατο.

Χθες, έλαβα αυτό το γράμμα που επιβεβαίωνε την απειλή.

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΣ: Μίλα για να εισακουστείς.

Και εσείς, ηθοποιοί και μουσικοί, σαλτιμπάγκοι της

23. Ό.π., σ. 21-22.

24. Ό.π., σ. 24.

25. Ό.π., σ. 28.

26. Ό.π., σ. 35.

27. Ό.π., σ. 1, 44-48.

28. Roland Barthes *par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, σ. 89. Βλ. επίσης Maurice Blanchot, «Memorandum sur “Le cours des choses”, texte préparatoire pour *La Revue Internationale* [vers 1961]», *Lignes* 11 (1990), σ. 187-188, αναφέρεται στο Eric Hoppenot, «Maurice Blanchot et l’écriture fragmentaire: “Le temps de l’absence de temps”», Colloque du GRES, Barcelona, 2001, σ. 1-19, 3, http://remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf [21-6-2014]· πρβλ. Annette de la Motte, *Au-delà du mot - Une «écriture du silence» dans la littérature française au vingtième siècle*, Lit Verlag, Münster, 2004, σ. 104: «Στο βιβλίο του Θεωρία και Αισθητική του 1970, ο Adorno υποτιμώντας την ενότητα, τη συνάφεια και τη διαφάνεια, δήλωσε ότι η υπέρτατη τέχνη είναι εκείνη που ξεπερνά τη φόρμα ως ολότητα και που αντίθετα τείνει προς το θραύσμα».

δυστυχίας,
 Βοηθήστε τον να διηγηθεί την ιστορία του.
 Γίνετε όμορφοι, με σπάνια ομορφιά και ήρεμη δύναμη
 Ικανή να ξαναφτιάξει το αραβούργημα που χάνεται μέσα στον
 Ανεμοστρόβιλο.
 Το να γνωρίζεις δεν αρκεί.
 Το να ξέρεις δεν αρκεί.
 Το να καταλάβεις είναι τύχη και το κλειδί είναι η αγάπη.²⁹

Όσον αφορά στην ένταξη και τη μεταξύ τους σύνδεση μέσα στο σύνολο του δραματικού λόγου των έργων, θα πρέπει να τονιστεί πως επιτυγχάνονται μέσα από την παρουσία του αφηγητή, ο οποίος και έχει αναλάβει τη συνολική δραματοποιημένη παρουσίασή τους, τη κοινή θεματική τους που εστιάζεται στην ταραχώδη ιστορία της Αλγερίας, καθώς και μέσα από μοτίβα και σύμβολα, διαχρονικές σταθερές που παραμένουν αλώβητες και ανέπαφες από τον ανεμοστρόβιλο των αιματηρών γεγονότων και καταστάσεων που συμβαίνουν στην Αλγερία. Στην περίπτωση του Aziz Chouaki, το πορτοκάλι, αγροτικό προϊόν της Μεσογειακής Αλγερίας αλλά και σύμβολο γονιμότητας άρα και της ζωής, διασχίζει όλο τον αφηγηματικό ιστό του έργου, αποτελώντας τον απώτερο στόχο, παρεξηγημένο ή μη, των δράσεων του λαού της χώρας. Στην περίπτωση του θεατρικού του S. Benaïssa, η παρουσία του γέροντα, που παρεμβαίνει μεταξύ των θραυσμάτων, σχολιάζει, αναπολεί και φιλοσοφεί, αποτελεί σύμβολο της προγονικότητας, και κατ' επέκταση της ειρηνικής δράσης της συλλογικότητας, της κοινοτικής μνήμης, ένα «σύμβολο κοινών αξιών του κάθε λαού επάνω στις οποίες χτίζονται όλα τα έθνη».³⁰

Ενδιαφέρον είναι εδώ να παρατηρήσουμε πως τα δραματικά θραύσματα των δημιουργών εμφανίζονται κατ' αποκλειστικότητα ως μνημονικές αφηγήσεις οι οποίες απέχουν χρονικά από το δραματικό παρόν. Με άλλα λόγια, παρουσιάζονται ως στιγμιότυπικές αφηγηματικές αναβιώσεις από τη δεκαετία του εμφυλίου πολέμου, είτε ενός μόνου προσώπου, όπως είναι στην περίπτωση των *Πορτοκαλιών* του Aziz Chouaki, είτε ενός συνόλου προσώπων τα οποία σχηματίζουν μία συλλογική μνήμη, όπως στους *Πιους της πικρίας*, όπου τρεις αφηγητές έχουν επιφορτιστεί με την εκτέλεση διαφόρων ρόλων που κάνουν την εμφάνισή τους στο έργο. Παρόλα αυτά, δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει η αυτοβιογραφική συμβολή στις μνημονικές επαναφορές που εμπεριέχονται στα θραύσματα, δεδομένου ότι και οι δύο δραματουργοί βίωσαν τον κρατικό ολοκληρωτισμό και τη θρησκευτική τρομοκρατία της δεκαετίας του 1990. Για παράδειγμα, ο Slimane Benaïssa στον πρόλογο του έργου του ομολογεί: «Το έργο είναι πάνω από όλα μια πολυποίκιλη και συμπληρωματική ματιά επάνω στη δική μου πραγματικότητα».³¹

Επιπροσθέτως, η θεματική της θραυσματικής γραφής τους έχει ως σχεδόν αποκλειστικό αντικείμενο πάμπολλα στιγμιότυπα, γεγονότα και συμβάντα από την αιματηρή δεκαετία του 1990. Βίαιες εικόνες από βασανιστήρια Αλγερινών πολιτών, περιστατικά θρησκευτικής μισαλλοδοξίας, φανατικού παραλογισμού και φίμωσης της ελευθερίας του λόγου βρίσκονται στον πυρήνα της θραυσματικής γραφής των δημιουργών. Ας

29. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 5.

30. Ό.π., σ. 1.

31. Ό.π., σ. 2.

σημειωθεί, όμως, πως η αναμφίβολη ρεαλιστικότητα και η ιστορική τεκμηρίωση του χρονικού κοινωνικοπολιτικού πλαισίου των θραυσμάτων είναι συχνά ενδεδυμένες με στοιχεία ποιητικού λυρισμού, σαρκαστικού χιούμορ και φιλοσοφικού στοχασμού που τονίζουν ακόμα περισσότερο την τραγικότητα της κατάστασης. Στα *Πορτοκάλια* του Aziz Chouaki διαβάζουμε:

Διαμέρισμα στο Αλγέρι, σκοτεινά, λάμπα γλόμπος, για να τυφλώνει το θύμα, το αιματοβαμμένο του πρόσωπο. Ομολόγησε, κάθαρα. Ένας κακομοίρης φοιτητής, τον πιάσαμε κάπου να τραγουδάει ένα τραγούδι του Bob Dylan, αυτουνού του διάσημου Εβραίου κατάσκοπου του FBI. Ναι, ναι, πιστέψτε με, θα ομολογήσει το χαμένο, άντε Mouloud, ρίξε του και άλλο από αυτό το βρώμικο υγρό, άντε, ξέρνα τα. Και ο Mouloud, τρελαίνεται να το κάνει αυτό, να στριμώχνει αυτά τα βρωμοσκουλήγια, τους λακέδες του ιμπεριαλισμού, άντε Mouloud, δωσ' του, δωσ' του και άλλες, εγώ σε καλύπτω.

Εγώ να το κάνω; Εδώ σου μιλάω για δύο, για τρεις χιλιάδες άτομα σε κάθε φυλακή! Ναι, εντάξει, χωρίς τις εκτελέσεις, αλλά πρέπει, είσαι υποχρεωμένος, το οφείλεις: για κοίτα τον Danton, τον Robespierre... Και μετά μιλάνε για τα Δικαιώματα των ανθρώπων, ε;³²

Στον επίλογο των *Γων της πικρίας*, ο Γέροντας λέει μετά τη δολοφονία του Youcef από τον τρομοκράτη Farid:

Δεν είναι παρά μία ανατολή στο Αλγέρι, μήνα Μάιο, ο Youcef είναι νεκρός, δολοφονημένος. Είπαν πως ο θάνατός του οφείλεται σε λάθος. Και εγώ είπα με τη σειρά μου:

Δεν μου αρέσει το κράτος όπου ο θάνατος είναι ένα λάθος.

Το να έχεις τη δική σου θρησκεία είναι η αφετηρία και όχι το τέρμα.

Ο Θεός είναι το τέρμα, τα γραπτά του η αφετηρία, η πίστη το ταξίδι.

Το να δολοφονείς είναι αδικία, όποια και αν είναι η ιδέα της δικαιοσύνης που σου επέτρεψε να το κάνεις.

Η θρησκεία έχει τα δικά της όπλα, δεν πρέπει να υποκύπτει και να παίρνει άλλα όπλα.

Τα σημεία είναι πάντα μοναδικά και οι δοκιμασίες πολλές.

Δεν πρέπει να συνδέεται ο Θεός με την πολιτική.

Το σύμπαν ανήκει στον Θεό, αλλά ο κόσμος πρέπει να ανήκει στους ανθρώπους.

Οι Προφήτες λένε αυτό που άκουσαν από τον Θεό και ο Θεός είναι πάντα εκεί να ακούει.

Ο Θεός μίλησε τη γλώσσα των Προφητών. Αυτή η γλώσσα είναι η μοναδική γλώσσα του Θεού;

Αυτοί που θέλουν να κοροϊδέψουν τον Θεό, τελικά κοροϊδεύουν τον εαυτό τους.

Την ημέρα που οι δικαιολογίες τους δεν θα μπορούν να δικαιολογήσουν τα εγκλήματά τους, δεν θα μπορέσουν να βρουν πουθενά καταφύγιο.³³

Η δραματοποίηση των πολιτικο-θρησκευτικών αυθαιρεσιών και εγκλημάτων που βύθισαν την Αλγερία στον απόλυτο σκοταδισμό τονίζεται περαιτέρω στα έργα των Slimane Benaïssa και Aziz Chouaki μέσα από την αντιθετική αντιπαράβολή των αρνητικών αυ-

32. Chouaki, *Les oranges*, σ. 22

33. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 45.

τών θραυσμάτων με άλλα αποσπασματικά αφηγηματικά σύνολα, χαρακτηριστικό θέμα των οποίων είναι η φαντασίωση μιας αχρονικής ευτυχισμένης και ειρηνικής συλλογικής καθημερινότητας από την οποία αναδύεται μια άλλη Αλγερία, αυτή της ομόνοιας, της σύμπνοιας, της πολυγλωσσίας και της πολυπολιτισμικής ανεκτικότητας των διάσπμων αλλά και των ανωνύμων, των γηγενών αλλά και των εποίκων. Ο Aziz Chouki γράφει στα *Πορτοκάλια*:

Την επόμενη εβδομάδα, έρχεται ο Roger και η γυναίκα του. Παλιοί Γάλλοι κάτοικοι της γειτονιάς. Έρχονται για τρίτη φορά στο Αλγέρι [...]

Ο Ramdane τραγουδάει ένα αιγυπτιακό τραγούδι ενώ ξυρίζει τον Kaddour που ονειρεύεται να γίνει μοτοσικλετιστής.

Ο Zomba ξαναλογαριάζει τα χρέη του, κάτι του λείπει εκεί, μα είναι δυνατόν;

Ο Kader σκέφτεται την κόρη του την Schérezade, μία κουκλάρα που στο πέραςμά της όλη η γειτονιά σφυρίζει, γρήγορα, πρέπει να την τακτοποιήσει, να της βρει έναν άντρα, πριν... [...]

Με ζιβάγκο, γένια τριών ημερών, ο Camus αγοράζει δύο πακέτα τσιγάρα στου Zomba, αυτός βγάζει το κινητό του, του εξηγεί πώς δουλεύει.

Με φαρδιά βράκα και μαύρη πουκαμίσσα, η Isabelle Eberhardt τα χάνει από τη γοητεία του Manolo, τα χέρια του σκαρώνουν ιστορίες.

Η καλή Rosina τραγουδάει, με τα μανίκια σηκωμένα, τρίβει για να καθαρίσει το πουκάμισο του Manolo. [...]

Η θάλασσα πάντα μπροστά μου, οι λόφοι του Αλγερίου, το Bouzaréah, το ElBiar...³⁴

Στο ερώτημα γιατί οι δύο συγγραφείς επέλεξαν τη θραυσματική γραφή για να αποδώσουν στιγμιότυπα και καταστάσεις από την εμφύλια σύρραξη της Αλγερίας, θα πρέπει πρωτίστως να τονίσουμε την πρόθεσή τους για μία πολύπλευρη, αντικειμενική και απογυμνωμένη από κάθε φανατισμό προσέγγιση, ερμηνεία και διάσωση του ιστορικο-πολιτικού αυτού πλαισίου. Κατά συνέπεια, τα θραύσματα λαμβάνουν τη μορφή διαφόρων, διαφορετικών, προσωπικών και συλλογικών μαρτυριών και απόψεων που συγκλίνουν ή αποκλίνουν, ενώ η συρραφή τους καταλήγει σε ένα εντυπωσιακά δραματοποιημένο και ποιητικό καλειδοσκόπιο,³⁵ στο κέντρο του οποίου η μνήμη, εξατομικευμένη και κοινοτική, βρίσκει λόγο ύπαρξης και δικαίωση. Ο Youcef δηλώνει:

Το να ξεχνάς σημαίνει να προδίδεις. Η λέξη «αμνησία» δεν υπάρχει ούτε στα καμυλικά, ούτε στη διάλεκτο της chaouia ούτε στη διάλεκτο της mozabite. ... Όποιες και αν είναι οι ιδέες, σήμερα θα πρέπει να τις συντηρήσεις μέσα από τη μνήμη. Είναι το μόνο σημείο αναφοράς μας, και δεν υπάρχει μνήμη κατά παραγγελία.³⁶

Αναλόγως, η αξιολόγηση και επαναξιολόγηση της κατάστασης μέσα από τον θεατρικό λόγο καταλήγουν σε μία επίκληση ειρήνης, δημοκρατίας και θρησκευτικής, εθνικής και πολιτικής ανεκτικότητας. Η πιστή δραματοποίηση των πολιτικών ταραχών, της καταπάτησης της δημοκρατίας, των κοινωνικοπολιτικών ζυμώσεων μέσα από τη θραυ-

34. Chouaki, *Les oranges*, σ. 44-47.

35. Για τη σύνδεση μεταξύ θραύσματος και ποίησης, βλ. Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Klincksieck, Paris, 1995, σ. 245.

36. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 33.

σματική γραφή δικαιώνει τη θέληση των συγγραφέων για ανάδειξη της ρευστότητας, είτε αυτή αφορά την υπαρξιακή πορεία του ατόμου και τη διασάλευση της συλλογικής προόδου είτε την ίδια την προσωπική τους μετεώριση και την ταυτοτική τους θραυσματοποίηση³⁷ μετά την αυτοεξορία τους στο Παρίσι. Ο Slimane Benaïssa δηλώνει σχετικά:

Οι Γιοι της πικρίας αποτελούν ένα ερώτημα και όχι μία απάντηση. Έγραφα για να καταλάβω και όχι γιατί είχα ήδη καταλάβει. Δεν έδειξα τον θάνατο ενός δημοσιογράφου για να ενοχοποιήσω το κοινό για την προσωπική μου δυστυχία, αλλά για να θέσω, σε μία δίκαιη και ακέραιη πραγματικότητα, τον διάλογο που το θέατρο επιτρέπει. Έναν διάλογο που είχα την τύχη να δημιουργήσω με διάφορα κοινά κατά τη διάρκεια συζητήσεων για την κατάσταση στην Αλγερία αυτά τα χρόνια της εξορίας μου.³⁸

Από την άλλη, η μωσαϊκή μορφή και η διαφορετικότητα που προσφέρουν τα θραύσματα επιβεβαιώνουν και συνάδουν με τις ίδιες τις αισθητικές επιλογές των δραματουργών για τη συγγραφή των έργων τους, διαποτισμένες από την ανάγκη της γλωσσικής πολυφωνίας και την ανάδειξη της πολυπολιτισμικότητας, ως σταθερών φορέων ανάδειξης της ανεκτικότητας σε οποιαδήποτε μορφή της, και της ειρηνικής ενδο-εθνικής πορείας της Αλγερίας. Ο Aziz Chouaki τονίζει:

Όταν γράφουμε σε μία γλώσσα, επικαλούμαστε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Το να αρνηθείς το όμοιο είναι να σεβαστείς το διαφορετικό. Και όταν μία γλώσσα είναι κυρίαρχη, σίγουρα υπάρχει αντίσταση, και εκεί όπου υπάρχει αντίσταση υπάρχει και ουσία. Πρόκειται για επιστροφή [...] στην εποχή του πλουραλισμού. Για μένα, το να υβριδοποιείς τη γλώσσα είναι να πηγαίνεις κόντρα στην ομοιογένεια του λόγου, είναι να ανατρέπεις αυτή την ομοιογένεια.³⁹

Από την πλευρά του, ο Slimane Benaïssa δηλώνει:

Με θέλω σύνθεση διαφόρων πολιτισμών και διαφόρων γλωσσών, χάρη στις οποίες άκουσα τους φανατικούς, τους δημοκρατικούς, τους βερβεριστές... Όταν έχουμε την τύχη να ακούμε τον λαό μας σε όλες αυτές τις γλώσσες, είναι φυσικό να νοιώσουμε την ανάγκη να καταγγείλουμε τις αμφισημίες που γεννιούνται από τα λάθη όλων αυτών που κωφεύουν.⁴⁰

Ολοκληρώνοντας την παρουσίασή μας σχετικά με τη θραυσματοποίηση του θεατρικού λόγου και την καταγγελία της καταπάτησης της δημοκρατίας μέσα από τα έργα των γαλλόφωνων δραματουργών της Αλγερίας Aziz Chouaki και Slimane Benaïssa, θα πρέπει κυρίως να σταθούμε στη βούλησή τους για επεκταμένη χρήση του δραματοποιημένου αφηγηματικά θραύσματος στην υπηρεσία ανάδειξης του θεατρικού λόγου ως μέσου απαίτησης μιας ευσταθούς ατομικής και συλλογικής πορείας, απαλλαγμένης από τα δεινά της πνευματικής και σωματικής ανελευθερίας και βασισμένης στην ισονομία

37. Βλ. Richard Ripoll, *L'écriture fragmentaire – Théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2002, σ. 362: «Το θραύσμα συλλαμβάνεται ως απαίτηση, και μάλιστα ως μεταφορά μιας πολιτικής ή ταυτοτικής θραυσματοποίησης».

38. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 1.

39. Violaine Houdart-Merot, *Écritures babéliennes*, Peter Lang, Bern, 2006, σ. 117

40. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 2.

και την πολυπολιτισμικότητα. Στο σημείωμά του, ο Laurent Hatat, σκηνοθέτης των *Πορτοκαλιών* για την παράσταση του Απριλίου του 2014 στην Haute-Savoie, δηλώνει:

Ο Aziz Chouaki μάς προσφέρει ένα ταξίδι μέσα από τα ταραγμένα τοπία της ιστορίας της αλγερινής γης. Ένα ταξίδι ευαίσθητο και ποιητικό όπως ακριβώς και τα τραγούδια για την έντονη και γενναιόδωρη ζωή των κατοίκων της Αλγερίας. Χωρίς ανάσα, ο αφηγητής, με κέφι, με πάθος φιλτράρει με την ελπίδα όλους τους μαιάνδρους της διήγησής του. Στις πιο σκοτεινές ώρες, της αποικιοκρατίας και του φανατισμού της δεκαετίας του 1990, η ζωή πάντα θα είναι εκεί.⁴¹

Και ο Slimane Benaïssa στο τέλος της εισαγωγής του έργου του:

Οι *Γιοι της πικρίας* είναι ένας στοχασμός για τη θρησκεία έναντι της δημοκρατίας... Η δύναμή μου είναι δημοκρατική και μου υπαγορεύει τον σεβασμό στον πολίτη, αυτό που εγώ έχω να του πω, και αυτό που το πολιτειακό πνεύμα έχει να πει σε μένα. Το γέλιο μου είναι δημοκρατικό και εναντίον του ολοκληρωτισμού. Το έργο μου αυτό επιβεβαιώνει πάνω από όλα ότι οι μέτοικοι έχουν την ικανότητα να μεταλαμπαδεύουν την τέχνη στο όνομα του πλουραλισμού, χωρίς μάλιστα να τον προδίδουν. Γιατί, τελικά, για τον πλουραλισμό πρόκειται.⁴²

41. Laurent Hatat, «Note d'intention sur *Les oranges* d'Aziz Chouaki», με την ευκαιρία περιοδείας του έργου στην Haute Savoie, από τις 24-4-2014 έως τις 26-4-2014, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Oranges/ensavoirplus/> [20-9-2014].

42. Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, σ. 2.

*Η αφύπνιση της εργατικής συνείδησης στη δραματουργία:
Από τους Υφαντές του Hauptmann στον Γήταυρο του Γκόλφη*

Στα τέλη του 19ου αιώνα, στο Βερολίνο, μια ομάδα νέων με επικεφαλής τους Otto Brahm και Paul Schlenker θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία της Ελεύθερης Σκηνης που θα αναδείκνυε τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, σύμφωνα με τις αρχές του νατουραλισμού, μακριά από κάθε ποιητική μεγαλοστομία. Τη νέα αυτή τάση αντιπροσωπεύει ο Gerhart Hauptmann (1862-1946), «συγγραφέας δραματικός, μυθιστοριογράφος, κοινωνικός απόστολος, προφήτης, φωτισμένος παρατηρητής της κοινωνίας και ιδίως του λαού, μυστικοπαθής οραματιστής, ζωγράφος της μάζας και ραφιναρισμένος τεχνίτης που είχε εισχωρήσει στις κρυφές μοναξιές και σε όλες τις αρρώστιες της σύγχρονης ψυχής».¹

Ο Hauptmann, που πρεσβεύει ότι η φύση πρέπει να οδηγεί τα βήματα της τέχνης, δεν προβάλλει πλέον στα έργα του την αστική τάξη, αλλά τις τάξεις των αδικημένων και των αδυνάμων, το προλεταριάτο. Χαρακτηριστικό είναι το δράμα του *Οι υφαντές* (1892), θέμα του οποίου αποτέλεσαν τα γεγονότα της εξέγερσης² των εργατών στα υφαντουργεία της Σιλεσίας (Πρωσία), ενός από τα σημαντικότερα κέντρα της γερμανικής βιομηχανίας παραγωγής υφασμάτων, το 1844.³ Η εξέγερση αυτή, που διήρκεσε από τις 3 έως τις 6 Ιουνίου του έτους αυτού, πνίγηκε στο αίμα από τον στρατό του Πρώσου βασιλιά Φρειδερίκου Γουλιέλμου Δ'.

Για τη συγγραφή του έργου αυτού ο Hauptmann, εκτός από τα πραγματικά γεγονότα,⁵ ανατρέχει και στις ιστορίες που του είχε διηγηθεί ο πατέρας του για τον παππού που

1. Κωστής Μπαστιάς, «Ο Γεράρδος Χάουπτμαν και το έργο του», Gerhart Hauptmann, *Πριν το Ηλιοβασιλέμα*, Βασιλικόν Θέατρον, Οκτώβριος 1936 - Μάιος 1937, σ. 3.

2. Η εξέγερση του 1844 υπήρξε η κορυφαία μιας σειράς μεγάλων ξεσηκωμών των εργαζόμενων στη γερμανική βιοτεχνία και μετέπειτα βιομηχανία παραγωγής υφασμάτων και ενδυμάτων: Εξέγερση των υφαντουργών του Άουκσμπουργκ το 1784-1785 και το 1794-1795, του Έμπερφελντ το 1783, του Κρέφελντ το 1828, των εργατοραφτών του Βερολίνου το 1830, του Ρόνενμπουργκ το 1841. Κυρίως όμως σηματοδοτεί την εποχή της βιομηχανοποίησης στη Γερμανία και την ανάπτυξη του γερμανικού καπιταλισμού.

3. Με αφορμή την εξέγερση των υφαντουργών ο Heinrich Heine γράφει, το 1844, το ποίημα «Οι υφαντουργοί της Σιλεσίας» ή «Τραγούδι των υφαντουργών» («Weberlied»).

4. Κατά τη διάρκεια αυτής της εξέγερσης, 11 εξεγερμένοι σκοτώθηκαν, 24 τραυματίστηκαν βαριά, πολλοί καταδικάστηκαν σε ποινές φυλάκισης και δημόσιες μαστιγώσεις.

5. Για τη συγγραφή του έργου αυτού, ο Hauptmann χρησιμοποίησε το χρονικό του Wilhelm Wolff με τίτλο «Ανθρωπότητα και εξέγερση στη Σιλεσία», που γράφτηκε το 1845. Αφηγήθηκε τα γεγονότα

«φτωχός υφαντής σαν και τους άλλους έφαγε τα νιάτα του, πάνω απ' τον αργαλειό»,⁶ ενώ έναν χρόνο πριν από τη συγγραφή του δραματικού αυτού έργου, το 1891, ο συγγραφέας είχε επισκεφθεί τους υφαντουργούς της Σιλεσίας, όπου και διαπίστωσε ότι οι συνθήκες διαβίωσής τους παρέμεναν αμετάβλητες για αιώνες. Συγκλονισμένος από όσα αντίκρισε γράφει: «Της ανθρωπότητας όλης ο πόνος και η δυστυχία στην κλασική της μορφή».⁷

Το έργο αυτό,⁸ που παρουσιάζει με ωμό ρεαλισμό την αθλιότητα της ζωής των υφαντουργών, συγκίνησε βαθιά την κοινή γνώμη, δυσαρέστησε όμως τις πολιτικές αρχές της εποχής. Το αποτέλεσμα ήταν να απαγορευθεί η παράστασή του για έναν χρόνο. Στις κριτικές που γράφτηκαν για την πρώτη παράσταση του έργου, το 1894, αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ότι «από τη σκηνή ηχούσαν οι εμπρηστικοί λόγοι, οι κραυγές των φτωχών και καταπιεσμένων, οι διεγερτικές στροφές του τραγουδιού των υφαντών, για να αντηχήσουν από τον χώρο των θεατών με τη μορφή χειροκροτημάτων».⁹ Κατά τον Zabel, κριτικό της εποχής, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη φυσικότητα του διαλόγου, στους χαρακτήρες των προσώπων, στη βαριά, σκοτεινή, υποβλητική ατμόσφαιρα, στην απειλητική και ανελήγητ πείνα.¹⁰ Το κοινωνικό περιεχόμενο του έργου είναι σαφές: η πείνα, η φτώχεια, η υποταγή, ο φόβος, η απόγνωση, η αγανάκτηση, το πάθος για κοινωνική δικαιοσύνη, θα οδηγήσουν τους υφαντουργούς στην εξέγερση. Χρησιμοποιώντας τον καθημερινό λόγο –ελλειπτικές προτάσεις, παύσεις, χειρονομίες, που ο συγγραφέας υπαγορεύει στις μακροσκελείς οδηγίες του– ο Hauptmann περιγράφει και εντάσσει τα πρόσωπά του σε κλειστούς, ρεαλιστικούς χώρους. Ο «θόρυβος των αργαλειών, το παλινδρομικό σφύριγμα της σαΐτας που ανακατεύονται με τον ήχο των ανεμιδιών»,¹¹ πλημμυρίζουν τον χώρο όπου ζουν και εργάζονται οι εξαθλιωμένοι υφαντές. Κορίτσια αδύνατα, με «κοκαλιάρικους ώμους, ισχνούς κέρινους λαιμούς, [και γυναίκες με] πρόσωπα σκελετωμένα, ρυτιδιασμένα, χωρίς σταλιά αίμα, με υγρά βαθουλωμένα μάτια, κατακόκκινα απ' τον πυρετό»,¹² όπως σημειώνει ο συγγραφέας, εργάζονται στους αργαλειούς, χωρίς δικαιώματα, χωρίς ελπίδα για καλύτερη ζωή.

με απόλυτη πιστότητα διατηρώντας ακόμη και τα ονόματα των πρωτοστατών. Βλ. Wilhelm Wolff, «Das Elend und der Aufruhr in Schlesien», *Deutsches Bürgerbuch*, C. W. Leske, Darmstadt, 1845, σ. 174-199.

6. Gerhart Hauptmann, *Οι υφαντές* (μετ. Γιώργος Μούστρης), Δωδώνη, Αθήνα, 1990, σ. 3. Κατά τον Μουζενίδη, «ο ποιητής ανατρέχοντας στα παιδικά του χρόνια ζωντάνεψε κάποιες εντυπώσεις που χαραχτηκαν στη συνείδησή του και είχαν όλη τη ζωντάνια της πραγματικότητας. Συνδυάζοντας τις θύμησές του και τη ζωντανή παράδοση, έγραψε ένα έργο όπου τα πρόσωπα εκφράζοντας το λαϊκό αίσθημα μιλούν τη γλώσσα τους δίχως να προσπαθούν να κάνουν ωραίες φράσεις». Βλ. Τάκης Μουζενίδης, «Το έργο του Γεράρδου Χάουπτμαν», Gerhart Hauptmann, *Δωροθέα Άγγερμαν*, Βασιλικόν Θέατρον, Νοέμβριος 1939 - Μάιος 1940, σ. 14-16.

7. Hauptmann, *Οι υφαντές*, σ. 12.

8. Το έργο γράφτηκε αρχικά στην τοπική διάλεκτο των ορεσίβιων πληθυσμών της Σιλεσίας για να μεταφραστεί αργότερα στη καθομιλουμένη γερμανική γλώσσα.

9. Eugen Zabel, «Rezension einer Aufführung von Hauptmanns *Die Weber* am Deutschen Theater Berlin (1894)», *Nationalzeitung*, Berlin, 26-9-1894. Αναδημοσιευμένο στο Hans Schwab-Felisch (επιμ.), *Gerhart Hauptmann, Die Weber. Vollständiger Text des Schauspiels. Dokumentation*, Ullstein, Berlin, 82004, σ. 211 εξ.

10. *Ο.π.*, σ. 211.

11. Hauptmann, *Οι υφαντές*, σ. 58.

12. *Ο.π.*, σ. 57.

Σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής, «η δύναμη του έργου βρίσκεται στην ολοφάνερη πρόθεση του συγγραφέα να κατηγορήσει τους πλούσιους πως αφήνουν τους φτωχούς να πεινάσουν. Αυτή η ιδέα φωτίζεται σε κάθε πράξη και από διαφορετική σκοπιά. Το όλον ενεργεί σαν μια σειρά εικόνων που πέφτουν με σκοπό τη διδασχή μιας σοσιαλδημοκρατικής κοσμοθεωρίας».¹³ Κατά τον Schlenther, «η ανάγκη και η φτώχεια δεν υπάρχουν αν δεν συνυπάρχουν σε πολλούς μαζί. Κι ακόμη η εξέγερση δεν είναι νοητή χωρίς τη σύμπραξη πολλών ανθρώπων, που ενοποιημένοι στο κέντρο μιας αόρατης σκέψης σπρώχνονται προς έναν και τον αυτό σκοπό».¹⁴ Είτε λοιπόν αναγνωρίσουμε αυτήν τη σκέψη στη *Χρεία* που μαστίζει τους υφαντές είτε την εκλάβουμε ως φωνή λαού, το κέντρο βάρους υπάρχει και αναδύεται μέσα από το τραγούδι των υφαντών, που πυρπολεί και εξεγείρει. Ο άγνωστος ποιητής αυτών των στροφών είναι, κατά τον Schlenther, «αν όχι ο ήρωας, πάντως ο κρυφός συνωμότης που προκαλεί τη ροή των γεγονότων και μέσα από πέντε πράξεις, οδηγεί ειρηνικούς ανθρώπους στη λεηλασία και το αιματοκύλισμα».¹⁵ Σύμφωνα με τον Μουζενίδη, το έργο αυτό του Hauptmann διακρίνεται από ποιητική αντικειμενικότητα. Όπως σημειώνει, «το ότι ξεκινάει από αισθήματα συμπόνιας και προκαλεί στον θεατή μια ενεργό συμμετοχή για την τελική λύτρωση δεν είναι λόγος ικανός να περιορίσει την ποιητική του αξία. [Ο Hauptmann] δεν κάνει πολιτική, μα λέει την αλήθεια έτσι όπως παρουσιάζεται στην εποχή της εξέλιξης του έργου».¹⁶

Το 1908 ο ποιητής¹⁷ και κριτικός Ρήγας Γκόλφης¹⁸ (1886-1958) δημοσιεύει στον *Νουμά* το θεατρικό έργο *Ο Γήταυρος*.¹⁹ Ο Γκόλφης, ο «πιστός συνοδοιπόρος του Δημήτρη Ταγκόπουλου, ο παλῆς, ο ακοίμητος βιγλάτορας του *Νουμά*, ο πιστός κι αφοσιωμένος

13. Ό.π., σ. 28.

14. Ό.π.· Paul Schlenther, «Rezension einer Aufführung von Hauptmanns *Die Weber* am Deutschen Theater Berlin (1894)», *Vossische Zeitung*, Berlin, 26-9-1894. Όπως αναδημοσιεύτηκε στο Schwab-Felisch (επιμ.), *Gerhart Hauptmann, Die Weber*, σ. 209-211.

15. Hauptmann, *Οι υφαντές*, σ. 29.

16. Μουζενίδης, «Το έργο του Γεράρδου Χάουπμαν», σ. 14-16. Στους *Υφαντές* του Hauptmann αναφέρεται ήδη εκτενώς ο Καμπύσης το 1899, στην *Τέχνη*. Βλ. Γιάνης Α. Καμπύσης, «Γεράρτος Άουπμαν», *Η Τέχνη του Κ. Χατζόπουλου*, Ελληνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 1980, σ. 90-93.

17. Η πρώτη του ποιητική συλλογή, με τίτλο *Τα τραγούδια του Απρίλη*, εκδόθηκε το 1909. Η δεύτερη, με τίτλο *Υμνοι*, στην οποία ανιχνεύονται στοιχεία κοινωνικού προβληματισμού σοσιαλιστικού προσανατολισμού, δημοσιεύτηκε στον *Νουμά*, από το 1914 έως το 1917.

18. Ο Γκόλφης, λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Δημήτρη Δημητριάδη, σπούδασε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και αναγορεύτηκε διδάκτωρ. Στη συνέχεια άσκησε το επάγγελμα του συμβολαιογράφου. Το πρώτο του ποίημα με τίτλο «Θείος Παλμός» δημοσιεύτηκε στον *Νουμά*, το 1905. Στον *Νουμά* υπέγραφε και ως «Κριτικός του Νουμά» και «Επιθεωρητής». Στον περιοδικό αυτό ο Γκόλφης, εκτός από τα ποιήματά του, δημοσίευσε άρθρα, μελέτες και δοκίμια για ποικίλα θέματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ενώ κρατούσε, για πολλά χρόνια, τη στήλη της κριτικής του βιβλίου και του θεάτρου. Το 1909 μεταφράζει τον «Ύμνο της Διεθνούς», που δημοσιεύτηκε στο *Εργάτης* (15-11-1909), και το καταστατικό του σοσιαλιστικού κόμματος, στη δημοτική, ενώ την ίδια χρονιά αφιερώνει ένα ποίημά του στον σοσιαλιστή Φερέρο που δολοφονήθηκε στην Ισπανία.

19. Το έργο δημοσιεύτηκε σε τρία συνεχόμενα τεύχη του περιοδικού *Ο Νουμάς*. Βλ. Ρήγας Γκόλφης, «*Ο Γήταυρος*», *Ο Νουμάς* 6/321 (1908), σ. 2-6· 6/322 (1908), σ. 2-8· 6/323 (1908), σ. 2-7. Από τις δημοσιεύσεις αυτές αντλούνται τα αποσπάσματα του έργου.

στρατοκόπος του μεγάλου Ψυχάρη»,²⁰ υπήρξε ένας από τους τακτικούς συνεργάτες του περιοδικού και μέλος της εκδοτικής ομάδας. Σημαντική επίσης ήταν η συμβολή του στη διαμόρφωση της ιδεολογικής φυσιογνωμίας του *Νουμά*.²¹ τόσο κατά την πρώτη «φιλοσοσιαλιστική» περίοδο όσο και κατά την περίοδο των ανοιγμάτων προς το ΣΕΚΕ και το ΣΕΚΕ(Κ). Η εμφάνισή του στα ελληνικά γράμματα, όπως επισημαίνει ο κριτικός και λογοτέχνης Δημήτρης Γιάκος, είναι στενά συνδεδεμένη «με μιαν εποχή “ηρωική”»: με την εποχή του Μαχητικού Δημοτικισμού, με την εποχή δηλαδή του *Νουμά*». ²² Στο μοναδικό θεατρικό έργο που έγραψε, τον *Γήταυρο*, ένας αδίστακτος εργοστασιάρχης, ο Φιντής, φιλοδοξεί να ενταχθεί στη μεγαλοαστική τάξη. Γνωρίζει, ότι, αν και η οικογένειά του διαθέτει πλούτο, της λείπει «μια θέση στην καλή κοινωνία που μόνο ένας γραμματισμένος, ένας σπουδασμένος, ένας επιστήμονας μπορεί να την αποκτήσει». ²³ Αισθάνεται λοιπόν μεγάλη απογοήτευση όταν ο γιος του, Σταύρος, αρνείται να σπουδάσει και επιλέγει να δουλέψει ως εργάτης, μακριά από την πατρογονική εστία. Με την επιστροφή του, ο Σταύρος παρουσιάζεται, ως επαναστάτης, υποστηρικτής της εργατικής τάξης και των αδυνάτων:

Χρειαζόμαστε δουλειά περισσότερο από κάθε άλλη εποχή, δουλειά που να μας μπάση δύναμη και να μας φέρη την οικονομική προκοπή στη χώρα, που ρέβει σήμερα από τη στασιμότητα και τη σαπίλα. Να, ωραία φιλοδοξία, και να, στάδιο για να ωφελήση κανένας την κοινωνία, όχι του παρά και της επίδειξης, μα την κοινωνία της πείνας που είναι και η πιο μεγάλη [...].²⁴

Ο συγγραφέας αναφέρεται εκτενώς στον λαϊκό μύθο του Γήταυρου, ενός θηρίου που μπορεί να νικήσει τους δράκους προαναγγέλλοντας μια καινούρια ζωή. Ο Γήταυρος στο δραματικό αυτό έργο δεν είναι απλώς ένα στοιχείο, ένας δράκος που ξεπήδησε από τα παραμύθια, παρά συμβολίζει, κατά τον Γκόλφη, την εξεγερμένη εργατική τάξη, τους αδύναμους, τους κοινωνικά αποκλεισμένους, τους οποίους, οι σκληροί εργοδότες θα πρέπει να κατανοήσουν και να συμπονέσουν:

[...] Αλλοίμονο σ' αυτούς που δεν το χαϊδέφουνε, δεν το περιποιηθούνε, δεν το ημερέφουνε [...] είναι θεριό άγριο μα [...] αρκεί μονάχα να το χαϊδέψη, να το

20. Χρήστος Λεβάντας [Κυριάκος Χατζιδάκης], «Το στερνό του Ρήγα Γκόλφη», *Νέα Εστία* 733 (1958), σ. 76.

21. Ο Γκόλφης προτρέπει τους συνεργάτες του *Νουμά* να κρατήσουν «παλληκαρία σηκωμένο το κόκκινο μπαϊράκι της δημοτικής μας γλώσσας, μπαϊράκι επαναστατικό για την πολιτεία, για την κοινωνία, για τη δασκαλοκρατία που έζωνε και ζώνει το περισσότερο έθνος». Βλ. Ρήγας Γκόλφης, «Ο δρόμος του *Νουμά*», *Ο Νουμάς* 10/461 (1912), σ. 11-12.

22. Δημήτρης Γιάκος, «Ένας ακόμη απόμαχος», *Νέα Εστία* 733 (1958), σ. 78. Ο *Νουμάς* εμφανίζεται τον Ιανουάριο του 1903 ως εφημερίς πολιτική-κοινωνική-φιλολογική, με διευθυντή τον Δημήτρη Π. Ταγκόπουλο, συσπειρώνοντας την παλαιά και τη νέα γενιά των δημοτικιστών. Υπό την επίδραση του Ψυχάρη θα υιοθετήσει την αντίληψη ότι το γλωσσικό ζήτημα συνδέεται με τα πολιτικά, κοινωνικά και εθνικά προβλήματα. Με αφορμή τις απόψεις που εκθέτει ο Σκληρός στο *Κοινωνικόν μας ζήτημα*, ανοίγει ένας μακρύς διάλογος ανάμεσα στις δύο πτέρυγες του δημοτικισμού, τους λεγόμενους «νατσιοναλίστες» και τους «σοσιαλιστάδες».

23. Ρήγας Γκόλφης, «Ο Γήταυρος», *Ο Νουμάς* 321 (1908), σ. 5.

24. Του ίδιου, «Ο Γήταυρος», *Ο Νουμάς* 322 (1908), σ. 8.

συμπονέση, να γείρη παρηγορητής στα πάθη και στα βάσανά του, να σταλάξει ελπίδες στη μαύρη απελπισιά του [...].²⁵

Αντίθετα, ο εργοστασιάρχης πατέρας θεωρεί τους εργάτες εχθρούς και βασανιστές του. Στην πρόταση του Μηχανικού να αντικατασταθούν τα πεπαλαιωμένα καζάνια, προκειμένου να αποφευχθούν ατυχήματα, εκείνος αντιστέκεται, αδιαφορώντας για την αξία της ανθρώπινης ζωής. Πιστεύει ότι όλοι οι άνθρωποι δεν είναι ίσοι, ότι δεν μπορούν όλοι να είναι ευτυχισμένοι και ότι οι εργάτες είναι «φτιασμένοι για μια τέτοια ζωή, γεννημένοι για μια τέτοια δουλειά, καμωμένοι και για τη δυστυχία ακόμα».²⁶ Ο εργοστασιάρχης προσπαθεί να αυξήσει, με κάθε τρόπο, την περιουσία του, αγνοώντας και καταπατώντας τα δικαιώματα των εργαζομένων. Δεν ενδιαφέρεται για τον εξαθλιωμένο και τον πεινασμένο: «Ας βρη ψωμί να φάη, αλλοιώς ας πεθάνη»,²⁷ λέει. Σε μια αποστροφή του λόγου του ισχυρίζεται ότι οι εργάτες κατάντησαν να είναι πιο ελεύθεροι και από εκείνον: «Η πολιτεία τους έκαμε βασιλιάδες και λύνουνε και δένουνε και κατεβάζουν αρχόντους με τον ψήφο τους. Πού ματακούστηκε να κυβερνάει έναν τόπο η φτωχολογιά και η αργατιά».²⁸

Ο γιος, απογοητευμένος από τη βάνουση στάση του πατέρα, εγκαταλείπει το σπίτι. Την αναχώρησή του συνοδεύει η έκρηξη στο μηχανοστάσιο. Πολλοί εργάτες σκοτώνονται, ενώ άλλοι τραυματίζονται βαριά. Ο πατέρας, φοβούμενος τις αντιδράσεις των εργατών, ετοιμάζεται να εγκαταλείψει το σπίτι, ενώ ακούγεται η βουή του οργισμένου πλήθους που πλησιάζει. Το έργο τελειώνει με το παραλήρημα της μικρής του κόρης που, βλέποντας τους εργάτες να πλησιάζουν, προαισθάνεται το ξέσπασμα του μεγάλου θηρίου, του Γήταυρου.²⁹

Με αφορμή τη ρήξη ανάμεσα στον Σταύρο και τον εργοστασιάρχη πατέρα του, ο Γκόλφης επιχειρεί να περιγράψει τη σύγκρουση ανάμεσα στην εργατική τάξη και την τάξη που διαχειρίζεται τον πλούτο της χώρας. Καταφεύγει στις λαϊκές παραδόσεις και παρομοιάζει την τυραννισμένη εργατική ψυχή με τον Γήταυρο.³⁰ Η φωνή των ενωμένων εργατών μοιάζει με τη φωνή του θηρίου που είναι έτοιμο να βγει από τη σπηλιά του και να παρασύρει στο διάβα του κάθε εμπόδιο. Η παρομοίωση αυτή δεν ικανοποίησε το σύνολο των ομοϊδεατών του συγγραφέα. Εξάλλου, η πρόσληψη ενός έργου με τέτοιο ιδεολογικό περιεχόμενο δεν ήταν εύκολη υπόθεση στην Ελλάδα του 1908. Κατά τον Χατζόπουλο, ο Γκόλφης φαίνεται να αγνοεί τα κοινωνικά προβλήματα και την ψυχολογία της εργατικής τάξης και για τον λόγο αυτό καταφεύγει σε μύθους και λαϊκές παραδόσεις. Υποστηρίζει ότι στον *Γήταυρο*, ο Γκόλφης θα έπρεπε να απομακρυνθεί

25. *Ό.π.*, σ. 6.

26. Ρήγας Γκόλφης, «*Ο Γήταυρος*», *Ο Νουμάς* 321 (1908), σ. 3.

27. Του ίδιου, «*Ο Γήταυρος*», *Ο Νουμάς* 322 (1908), σ. 8.

28. Του ίδιου, «*Ο Γήταυρος*», *Ο Νουμάς* 323 (1908), σ. 2-3.

29. Η Αννούλα μονολογεί: «[...] μουγγρίζει, ακούτε πώς μουγγρίζει; Και προχωρεί προς τα εδώ, όλο προς τα εδώ. [...] Σταύρο που είσαι; Ο γήταυρος, έρχεται ο γήταυρος [...]», *ό.π.*, σ. 7.

30. Ο Γήταυρος αναφέρεται σε αρκετές από τις παραδόσεις που έχει συλλέξει ο Νικόλαος Γ. Πολίτης, στην κατηγορία «*Θηρία*» ΙΖ' αριθ. 368: Ο Ήταυρος (Ραψάνη του δήμου Ολύμπου του Τυρνάβου). βλ. Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις. Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, Ιστορική Έρευνα, Αθήνα, χ.χ., τ. Α', σ. 205-206.

από κάθε είδους «αισθηματικότητες και μυστικισμούς»³¹ και να ασχοληθεί με την κοινωνική πραγματικότητα και τους λόγους που οδηγούν σε μια εργατική εξέγερση.³² Κατά τον σοσιαλιστή εκδότη Νικόλαο Γιαννιό, ο Γκόλφης «δεν είχε ζήσει ούτε σπουδάσει τον σοσιαλισμό, [...] ο ορθολογισμός του, η καλή του καρδιά, έκλιναν αμέσως προς το μέρος των σοσιαλιστών, μα έμεινε πάντα ένας ερασιτέχνης του σοσιαλισμού, χωρίς ρίζες βαθειές ή πίστη βαθειά».³³ Ο Χατζόπουλος, παρ' όλα αυτά, αναγνωρίζει ότι ο συγγραφέας «[...] παρουσιάζεται μ' αυτό το δράμα [ως] ένας κοινωνικός απόστολος, [και ότι] το έργο του είναι η πρώτη σοσιαλιστική φωνή που ακούεται στη ρωμείκη τέχνη [...]».³⁴ Με τη θέση αυτή φαίνεται να συμφωνούν αρκετοί κριτικοί, όσοι τουλάχιστον ασπάζονται τις σοσιαλιστικές ιδέες και αναζητούν την αφύπνιση της εργατικής τάξης.³⁵ Χαρακτηριστικά, ο Γιάκος σημειώνει ότι το θεατρικό μοναχοπαίδι του Γκόλφης, ο *Γήταυρος*, όσο και αν είναι ένα έργο νεανικό, «όσο κι αν δεν εμφανίζει αξιόλογα

31. Σύμφωνα με τον Βασιλικό: «Το θεριό δεν το θέλομε ν' ανανιωθεί, ν' ανταριαστεί, φέροντας τον χαμό και τον αφανισμό και την καταστροφή, κατά τις αποκαλυπτικές προφητείες του ήρωα του *Γήταυρου*, μα να ξυπνήσει μέσα του η ανάγκη ν' απαιτήσει μόρφωση, πολιτισμό και λεφτεριά. [...] Τη νίκη του ιδανικού μας θα τη φέρει μόνο το φώτισμα του εργάτη. Σ' αυτό μπορεί να παίξει αναμφισβήτητα σπουδαίο μέρος κ' η τέχνη. [...] Μα αν θέλει να βοηθήσει σοβαρά, ας έρθει μόνο με το φως, με το αίσθημα, με την αγάπη και τη σοβαρότητα. Τα σύμβολα και τους μυστικισμούς, τις αισθηματικές ασάφειες και διαχύσεις και τα παραμύθια, ας τα αφήσει για τις αισθητικές ανάγκες των αστών. [...] κ' εγώ με όλες τις παραπάνω αντιλογίες μου στο δράμα του κ. Ρήγα Γκόλφης, στο βάθος μόνο χαίρομαι, βλέποντας νέους συγγραφείς να κατεβαίνουν στον λαό με αγάπη». Βλ. Πέτρος Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», *Ο Νουμάς* 7/344 (1909), σ. 7.

32. Ο Πέτρος Βασιλικός σημειώνει: «Έτσι κι από 'να σοσιαλιστικό δράμα θα 'χε την αξίωση κανέναν να του παρουσιάσει μια εικόνα της πραγματικότητας που γέννησε το κοινωνικό πρόβλημα του καιρού μας. Οι *Υφαντές* του Άουπτμαν λ.χ. ή *Η ελπίδα σε προκοπή* του Ολλανδού Έιγκερμαν, ξεσκεπάζοντας απ' το 'να μέρος την ψυχή του κεφαλαίου κι απ' τ' άλλο τη θλιβερή μοίρα του εργάτη, μας δείχνουν ζωντανότερα την αφορμή της σοσιαλιστικής ιδέας, παρότι θα το 'καναν ίσως τόμοι ολάκεροι, όπου αναπτύσσεται αυτή φιλοσοφικά ή οικονομολογικά. Αν οι παραπάνω ποιητές γνώριζαν κ' επιστημονικά αυτή την ιδέα, δεν το ξέρω ή δεν με μέλει. Φτάνει πως γνώριζαν την πραγματικότητα, για τούτο και μας έδωσαν μια ζωηρή εικόνα της. Ο κ. Ρήγας Γκόλφης όμως φαίνεται να μην ήξερε ούτε το 'να ούτε τ' άλλο. Γι' αυτό κατέφυγε στο σύμβολο του *Γήταυρου*». Βλ. Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», σ. 5.

33. Νικόλαος Γιαννιός, «Ο Σοσιαλισμός του Γκόλφης», *Νέα Εστία* 745 (1958), σ. 1067.

34. Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», σ. 5.

35. Στον πρόλογο του εκδότη [ανυπόγραφο] στην έκδοση του 1921, αναφέρεται ότι: «[...] Ο *Γήταυρος* με την επαναστατική του πνοή, ενθουσίασε αμέσως όλους εκείνους που ονειρευόντανε το ξύπνημα της μάζας, σύμφωνα με τα προοδευτικά κοινωνιστικά ιδανικά. Στο "Εργατικό Κέντρο" του Βόλου, πρώτα-πρώτα, γίνανε διάλεξεις για το νέο δράμα, και διαβάστηκε τούτο μπροστά στους εργάτες, και κατόπι πολλές φορές παίχτηκε από τη σκηνή εκεί, στην Αθήνα και σ' άλλα μέρη της Ελλάδας. Ο θίασος μάλιστα του τωρινού διευθυντή του Θεάτρου του Ωδείου κ. Θωμά Οικονόμου, φροντισμένα δίδαξε το δράμα τον καιρό της περιοδείας του στην Αίγυπτο. Στην περίφημη μεσαιωνική δίκη του Ναυπλίου κατά των "αθέων και των μαλλιαρών"! που έγινε τον Απρίλη του 1914, κατηγορήθηκε τόσο δεινά, όσο και άδικα, ο *Γήταυρος* [...] Μα το τίμιο δικαστήριο αθώνοντας όλους τους κατηγορούμενους για τις λεύτερες, απολυτρωτικές και προοδευτικές τους ιδέες, αθώωσε έτσι μαζί τους και το κατηγορημένο δράμα. Από τότες ο *Γήταυρος* ζητιέται από παντού και παίζεται συχνά (τις περισσότερες φορές ζευγαρωμένος με το *Στην οξώπορτα* του Δ. Π. Ταγκόπουλου) σε θεατρικές παραστάσεις που δίνουνε τα εργατικά σωματεία, και μένει έτσι ένα έργο ολοένα ζωντανό, που συγκινεί την αγνή μεγάλη τάξη του λαού, την εργατική, που η περιφρόνηση προς αυτή των λογίων μας και η καθαρεύουσά τους την είχε αποκλείσει από τη μόρφωση

σκηνικά προσόντα, ωστόσο ανήκει αναμφισβήτητα στην περιοχή της καθαρά κοινωνιστικής τέχνης». [Θεωρεί ότι ο Γκόλφης μπόρεσε με αυτό το έργο να αναδείξει], «το σύμβολο των αγώνων της θεσσαλικής αγροτιάς και τη φοβέρα της αγροτικής δύναμης με σοσιαλιστικό πνεύμα».³⁶ Κατά τον Παρορίτη, ο *Γήταυρος*:

Είναι το πρώτο δημιούργημα της Ρωμαϊκής σοσιαλιστικής λογοτεχνίας. Με το έργο αυτό, ο κ. Γκόλφης δεν στάθηκε μόνο ο πρώτος κοινωνικός απόστολος στον τόπο μας, παρά μας έδωσε κ' ένα αληθινό δράμα, βασισμένο πάνω στους κανόνες της τέχνης, ζωογονημένο από μια βαθιά, δροσάτη, αντρίκεια κοινωνική πνοή. Ο κ. Γκόλφης, πολύ νέος σαν έγραφε τον *Γήταυρο*, έδειξε στους νέους τον δρόμο που είχαν ν' ακολουθήσουνε. Αν αυτοί δεν θελήσανε ή δεν μπορέσανε να τον ακολουθήσουνε, κρίμα στους νέους. Όσο για τους εργάτες, που σήμερα δεν περιορίζονται, όπως ο Σταύρος, να ζητήσουνε ελάττωση των ωρών της δουλειάς, παρά επιδιώκουνε την κατάχτηση της πολιτικής εξουσίας, για να πραγματοποιήσουνε κι αυτοί με τη σειρά τους την ιστορική τους αποστολή, αυτοί ας μην ξεχνάνε εκείνους, που σε εποχή γενικής αδιαφορίας κι απονιάς, υψώσανε πρώτοι τη φωνή, για να τονίσουνε τα δικαιώματα της τάξης τους.³⁷

Ο *Γήταυρος* όπως σημειώνεται στον *Νουμά*,³⁸ παίχτηκε με μεγάλη επιτυχία τον Απρίλιο του 1908 από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου στο Κάιρο και στη Μανσούρα. Ο θεατρικός σκηνοθέτης είχε ανακοινώσει ήδη την πρόθεσή του να παρουσιάσει στο κοινό τον *Γήταυρο*, το «πρώτο ρωμαϊκό σοσιαλιστικό δράμα»,³⁹ όπως σημειώνεται στον *Νουμά*, το 1907, μαζί με άλλα ελληνικά νεωτερικά δράματα.⁴⁰ «που δεν τα υπεστήριξεν, όπως έπρεπε, κανένα θέατρον».⁴¹ Η πρωτοβουλία αυτή του Οικονόμου, να επιλέξει έργα με κοινωνικό περιεχόμενο, ξεκινά τη χρονιά που δημοσιεύεται το *Κοινωνικόν ζήτημα* του Σκληρού και ολοκληρώνεται την εποχή που σημειώνονται τα γεγονότα του Παρθενωγείου του Βόλου, μια περίοδο έντονης πολιτικοποίησης, πολιτικής όξυνσης και κοινωνικής δυσαρέσκειας. Την εποχή αυτή, οι Ταγκόπουλος και Χατζόπουλος αναγνωρίζουν στον Οικονόμου την προσπάθεια για δημιουργία ενός ρωμαϊκού θεάτρου. Άλλωστε, ως σημείο σύγκλισης μπορεί να αναγνωρισθεί όχι μόνον η υποστήριξη της δημοτικής, της γλώσσας του λαού, αλλά και η ιδιαίτερη έμφαση που έδινε ο Οικονόμου στον λαϊκό χαρακτήρα του θεάτρου, όταν έγραφε ότι «η ελληνική σκηνή δεν ανήκει εις μίαν ομάδα μόνον αλλά εις σύμπαντα τον λαόν, [ότι] το θέατρον δέον να είνε προσιτόν εις πάσας τας τάξεις και ουχί εις μίαν μόνον προνομιούχον αξιούσα μάλιστα να το ρυθμί-

και τον ψυχικό της υψωμό [...]». Βλ. Γκόλφης, *Ο Γήταυρος*, Αθηναϊκό Βιβλιοπωλείο Χ. Γάνιαρης και Σια, Αθήνα, 1921, χ.σ.

36. Γιάκος, «Ένας ακόμη απόμαχος», σ. 78.

37. Κώστας Παρορίτης, «Κριτικές σελίδες», *Ο Νουμάς* 18/717 (1921), σ. 14.

38. Ανώνυμος, «Ο *Γήταυρος*», *Ο Νουμάς* 6/293 (1908), σ. 8.

39. Στις 11 Νοεμβρίου του 1907, στη στήλη του *Νουμά* <Ο,τι θέλετε> ανακοινώνεται ότι στο θέατρο του Οικονόμου τον άλλο μήνα θα παιχθεί το μονόπρακτο δράμα του Ρήγα Γκόλφη, *Ο Γήταυρος*. Βλ. [Ο ίδιος], *Ο Νουμάς* 5/269 (1907), σ. 8.

40. Αναφέρεται στα έργα: Φασγά του Καζαντζάκη, *Τρισεύγενη* του Παλαμά, *Το δακτυλίδι της μάνας* του Καμπύση, *Γήταυρος* του Αντώνη <sic> Γκόλφη και ένα δράμα του Μάρκου Αυγέρη. Ο θίασος του Οικονόμου θα άρχιζε τις παραστάσεις με το έργο *Αλυσιδες* του Στάθη Λογγάρη, ένα έργο πολιτικό, «ριζοσπαστικώτατον από πάσης απόψεως». Βλ. [Ο ίδιος], «Ο,τι θέλετε», *Ο Νουμάς* 5/264 (1907), σ. 8.

41. Θωμάς Οικονόμου, «Το σημερινόν θέατρον», *Πινακοθήκη* 80 (1907), σ. 130-131.

ζη σύμφωνα με την έκφυλον αισθητική της».⁴² Κατά τον Γλυτζουρή, «δεν γνωρίζουμε εάν το ζήτημα αποκτούσε στη συνείδηση του Οικονόμου σοσιαλιστικές αποχρώσεις, κάτι που δεν πρέπει ωστόσο να αποκλείσει κανείς αν λάβει υπόψη του την επιλογή των *Αλυσίδων*, την παρουσία του Γκόρκι, των *Υφαντών* ή του Σω, στο ρεπερτόριο ή το ότι ο καραβοτσακισμένος θίασος [του Οικονόμου] έπαιξε, τελικά, τον *Γήταυρο* τον Απρίλη του 1908 στην Αίγυπτο».⁴³ Ο Οικονόμου, όπως σημειώνει ο Γλυτζουρής, «δεν στρατεύθηκε ποτέ στον Δημοτικισμό [...] ο σκηνοθέτης έβλεπε τη δημοτική ως όργανο για να μυήσει τον λαό στη θεατρική τέχνη».⁴⁴

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1919, ο Γκόλφης δημοσιεύει στον *Νουμά* ένα άρθρο σχετικά με τη δημιουργία ενός Λαϊκού θεάτρου. Συγκεκριμένα σημειώνει:

Νέο, συγχρονισμένο, Εθνικό αν θέλετε, θέατρο, θα πη Λαϊκό Θέατρο. Μονάχα άμα καταλάβουμ' έτσι το ζήτημα θα μπορέση να γίνη κάτι. Ο απλοϊκός κοσμάκης, ο πολύς λαός, ο αγνός στην ψυχή, και στα αισθήματα είναι κάμπος ακαλλιέργητος, για την ώρα στα θεατρικά. Έχει όμως μέσα του την μπόρεση και τη δύναμη να νοιώση τα μεγάλα, απλά κι ανθρώπινα έργα των αρχαίων Ελλήνων τραγικών, καθώς και των κατοπινών ποιητών από τον Σαίξπηρ ίσα με τον Ίψεν και των νεώτερων ακόμα. Δώστε του λοιπόν τέτοια έργα, μεταφρασμένα στη ζωντανή δημοτική του γλώσσα, και να ιδήτε τι θάματα μπορεί να γίνουνε μέσα σε λίγα χρόνια.[...] Ένα «σκοτεινό», ως πούμε δράμα του τάδε σύγχρονου Γερμανού, για παράδειγμα ο *Αμαξάς Ένσελ*, του Χάουπτιμαν, θα είναι στους λαϊκούς θεατές πολύ πιο ευχάριστο, πιο ζωηρό, πιο ευκολονόητο, παρά σε ακροατήριο της καλής λεγόμενης τάξης. Γιατί εκεί μέσα ο λαός θα ιδή ζωγραφισμένη την ίδια του ζωή ολόβολη, ακέρια, πραγματική, δίχως τις ψευτιές που δημιούργησε γύρο της και μέσα της ο φτιασιδωμένος πολιτισμός της αστικής τάξης. [...] Αν μείνη και τώρα το θέατρο για στολίδι μιας περιορισμένης κοινωνικής τάξης και δεν ανοιχτούνε οι πόρτες του στον λαϊκό κόσμο για να του βοηθήσουνε το ξύπνημα, να του κάμουνε συνειδητές τις κρυμμένες του ψυχικές ιδιότητες, να του δείξουνε το δρόμο της καλλιτεχνικής αίστησης και σκέψης –οι νέες δοκιμές, από τώρα είναι, ηθικά και υλικά, ναυαγημένες.⁴⁵

Με την έκδοση του έργου, το 1921, ο Φώτος Πολίτης, αν και αναγνωρίζει ότι τα δραματικά προτερήματα⁴⁶ του έργου είναι πολλά, «η οικονομία αρτία, η δράσις έντονος, ο διάλογος γοργός. [...] οι χαρακτηρισμοί των προσώπων, κυρίως δε του εργοστασιάρχου Φιντή, όσο και αν είναι, εκ προθέσεως, στοιχειώδεις και υπερβολικοί, έχουν αρκετήν ζωηρότητα και έντονον χρωματισμόν».⁴⁷ αμφισβητεί το σοσιαλιστικό όραμα του συγγρα-

42. (Ανυπόγραφο), «Θέατρο Οικονόμου», *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας* 38 (1907), σ. 690.

43. Αντώνης Γλυτζουρής, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη – Αντώνης Γλυτζουρής (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές έως τη μεταπολεμική εποχή (Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 218.

44. Ο.π., σ. 220.

45. Γκόλφης, «Λαϊκό Θέατρο», *Ο Νουμάς* 16/614 (1919), σ. 69.

46. Αντιθέτως, αρκετά χρόνια αργότερα, το 1958, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος θεωρεί ότι *Ο Γήταυρος*, είναι «ένα έργο με αναιμικές σκηνικές αρετές, γιατί άνθρωπος του θεάτρου ο Ρήγας Γκόλφης δεν είταν». Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η προσφορά του Ρήγα Γκόλφης», *Νέα Εστία* 733 (1958), σ. 75.

47. Φ. Π. [Φώτος Πολίτης], «*Ο Γήταυρος*», *Πολιτεία*, 8-1-1921, σ. 3.

φέα, όπως αυτό αναδεικνύεται μέσα από αυτό το θεατρικό του έργο. Κατά τον Πολίτη, ούτε «όλοι οι εργοστασιάρχαι, ούτε όλοι οι αστοί [είναι] απλά αντίγραφα του Φιντή, [ούτε] οι εργάται ζουν πάντα υπό συνθήκας τοιαύτας, οποίαι αι αναφερόμεναι εις τον *Γήταυρον*»,⁴⁸ ούτε άλλωστε, όπως σημειώνει, τα ατύχημα συνδέονται αποκλειστικά με την άσκηση της εξουσίας από τους αστούς. Ο Πολίτης πιστεύει ότι «θα γίνωμεν όλοι αληθινά ελεύθεροι, όταν εξαλειφθούν αι λόγω πλούτου ή γένους κοινωνικαί τάξεις [και ότι είναι επίσης] γελοίον να τα βάζωμεν πότε με την θρησκείαν, πότε με την οικογένειαν, πότε με το Κράτος, και πότε με το χρήμα ως συνθηκών ζωής κατ' εξοχήν τυραννικών του ατόμου».⁴⁹ Χαρακτηριστική είναι, στην προκειμένη περίπτωση, η άποψη που εκφράζει ότι «τυραννείται εκείνος, που είναι άξιος της κατατυραννήσεώς του».⁵⁰

Τα δύο αυτά θεατρικά έργα, που γράφτηκαν με απόκλιση δεκαέξι ετών, *Οι Υφαντές* του Hauptmann και *Ο Γήταυρος* του Γκόλφφ, προσεγγίζουν με διαφορετικό τρόπο τα προβλήματα της εργατικής τάξης, υπό την επίδραση των σοσιαλιστικών ιδεών. Ο Hauptmann, επηρεασμένος από τις σοσιαλιστικές ιδέες και το κίνημα του νατουραλισμού, συλλέγει ντοκουμέντα και αυθεντικές μαρτυρίες από τη ζωή των χειρωνακτών υφαντουργών και περιγράφει με ρεαλιστική ακρίβεια τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσής τους, συνθήκες που, όπως ο ίδιος σημειώνει, δεν είχαν αλλάξει το 1892, έτος συγγραφής του δραματικού αυτού έργου. Η εκβιομηχάνιση δεν είχε συμβάλει ιδιαίτερα στη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης των υφαντουργών και ως εκ τούτου το θέμα παρέμενε επίκαιρο. Η ανάδειξη του ζωντανού παρόντος ή του πρόσφατου παρελθόντος, αίτημα του νατουραλισμού, πραγματοποιείται στο έργο του Hauptmann με την πιστή απεικόνιση του ανθρώπου που, όπως σημειώνει ο Μουζενίδης, «κάτω από την πίεση της αισθητής φύσης γονατίζει και εκμηδενίζεται».⁵¹ Η βαθιά κατανόηση των κοινωνικών προβλημάτων, η συνείδηση της αδικίας που συντελείται σε βάρος των αδυνάτων, η προσμονή ενός καλύτερου αύριο, φανερώνουν τον βαθύ ανθρωπισμό του συγγραφέα.

Η συμπόνια και ο ανθρωπισμός αποτελούν τις κινητήριες δυνάμεις και στο έργο του Γκόλφφ. Σε μια εποχή που στην Ελλάδα ο δημοτικισμός, σε άμεση σύνδεση με τη διάδοση των σοσιαλιστικών ιδεών, κερδίζει έδαφος, ο συγγραφέας προβαίνει στη συγγραφή ενός εργατικού δράματος, στο οποίο όμως η οριστική ρήξη δεν επέρχεται. Στην προκειμένη περίπτωση, η προσδοκώμενη διάδοχη κατάσταση, που εκπροσωπείται από τον νεαρό ιδεολόγο Σταύρο, φορέα των σοσιαλιστικών αντιλήψεων της Δυτικής Ευρώπης, περιορίζεται αφενός μεν στον εκσυγχρονισμό των μέσων παραγωγής, αφετέρου δε στη βελτίωση των συνθηκών εργασίας, προκειμένου να αποφευχθούν οι κοινωνικές συγκρούσεις. Ενώ ο Hauptmann εξαίρει τη συνειδητοποίηση των υφαντουργών και τη συλλογική δράση, η οποία με την κορύφωσή της, στην Ε' πράξη, μετατρέπεται σε ελεγεία, ο Γκόλφφ καταφεύγει στη λαϊκή παράδοση και προσδοκά την αυθόρμητη εξέγερση της εργατικής τάξης, με αφορμή το ατύχημα. Η μεταμόρφωση του οργισμένου πλήθους σε δράκο των παραμυθιών εξασφαλίζει στον συγγραφέα το επιθυμητό αποτέλεσμα, την αποκατάσταση της κοινωνικής δικαιοσύνης με έναν τρόπο μεταφυσικό. Το

48. Ο.π.

49. Ο.π.

50. Ο.π.

51. Μουζενίδης, «Το έργο του Γεράρδου Χάουπμαν», σ. 18.

νέο αίμα εκπροσωπεί τον αστικό εκσυγχρονισμό που θεωρεί ότι με την παραχώρηση μερικών δικαιωμάτων στους εργάτες θα επέλθει η κοινωνική ειρήνη.

Οι ιδέες του σοσιαλισμού που κατακλύζουν ένα μεγάλο μέρος της κοινωνίας και οδηγούν στη χειραφέτηση των εργατών, εμπνέουν, με ποικίλους τρόπους, λογοτέχνες και θεατρικούς συγγραφείς. Την περίοδο αυτή νέοι δραματουργοί εκφράζουν τις απόψεις τους για τους κοινωνικούς θεσμούς και αντιπαρατίθενται στην καθεστηκυία τάξη. Η νέα πραγματικότητα που προβάλλουν μέσα από τα δράματά τους απαιτεί κοινωνική ισότητα. Το ψεύδος και η υποκρισία εξοβελίζονται τόσο από την ιδιωτική όσο και από την κοινωνική ζωή.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

*Στοιχεία και όροι δημοκρατίας στον ελληνικό αισθητισμό
των αρχών του 20ού αιώνα:
Το παράδειγμα του κριτικού Παύλου Νιρβάνα*

Οι δυο έννοιες «δημοκρατία» και «αισθητισμός»,¹ αν και ανήκουν σε διαφορετικά πεδία –στο πολιτικό η πρώτη και στο καλλιτεχνικό η δεύτερη–, έχουν καταγραφεί στη συνείδηση των περισσότερων ως έννοιες αντίθετες ή τουλάχιστον με πολλά αλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία, αφού η πρώτη ταυτίζεται με την «κυριαρχία του λαού» ενώ η δεύτερη με την «τέχνη των ολίγων». Στην παρούσα εισήγηση θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι ο ελληνικός αισθητισμός των αρχών του 20ού αιώνα, ενώ ασπάστηκε αρκετές από τις ελιτίστικες ιδέες του ευρωπαϊκού κινήματος, συμπεριέλαβε στις απόψεις και στα ζητούμενά του κάποια χαρακτηριστικά που αφορούσαν στον απλό λαό και είχαν ως στόχο την άνοδο του πνευματικού του επιπέδου και την απομάκρυνσή του από την «προγονοπληξία» του παρελθόντος. Για να μη χαθούμε, όμως, στις μεταξύ των Ελλήνων «αισθητών» διαφοροποιήσεις, επιλέξαμε να παρουσιάσουμε τις απόψεις και τις θέσεις ενός από τους κύριους εκπροσώπους του ελληνικού αισθητισμού.² Και αυτός δεν είναι άλλος από τον επί σαράντα χρόνια συγγραφέα, δημοσιογράφο και κριτικό, Παύλο Νιρβάνα.

Η αρχή του αισθητισμού του Νιρβάνα αποτυπώνεται το 1894 στο έργο του *Από τη φύσιν και τη ζωή*, το οποίο αποτελείται από έξι τμήματα με λυρικά πεζοτράγουδα, ενώ το τέλος έρχεται το 1903 με τη συγγραφή ρεαλιστικών παραμυθιών. Φυσικά η έλξη του από τον αισθητισμό δεν σταματά ποτέ, αφού είναι μέρος της προσωπικότητάς του και διαφαίνεται ακόμα και στα πιο ρεαλιστικά του έργα με τη βαθιά προσήλωση στην «κομπογραφία» αλλά και την παραδοχή ιδεών της «ωραιοπάθειας», όπως ήταν η σύνδεση μορφής και περιεχομένου, το ιδανικό της «ωραιότητας», ο αισθητικός χαρακτήρας της τέχνης, η μίμηση της τέχνης από την ίδια τη ζωή.³ Τα διδάγματα του

1. «Ο αισθητισμός εμφανίζεται με διαφορετικές αλληλοσυσχετιζόμενες όψεις: ως θεώρηση της ζωής –η ιδέα να κρίνεται η ζωή «εν πνεύματι τέχνης»– και ως θεώρηση τέχνης –«η τέχνη για την τέχνη» και ως χαρακτηριστικό πραγματικών έργων τέχνης και λόγου». Βλ. R. V. Johnson, «Αισθητισμός», *Η γλώσσα της κριτικής* (μετ. Ελ. Μοσχονά), Ερμής, Αθήνα, 1973, σ. 9.

2. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1981, σ. 231· Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η Νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη, 2012.

3. Μαρία Παναγιωτοπούλου, *Το θεατρικό έργο του Παύλου Νιρβάνα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2014, σ. 95-100.

Ουάιλντ (Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde, 1854-1900), του Ράσκιν (John Ruskin, 1819-1900), του Πέιτερ (Walter Horatio Pater, 1839-1894), και του Ιταλού Ντ' Αννούτσιο (Gabriele D'Annunzio, 1863-1938) επανέρχονται συχνά στα έργα του, θυμίζοντας τις καταβολές του. Το ύφος του, με μεγαληγορία και μεγαλοστομία, συντείνει προς αυτήν την κατεύθυνση. Ωστόσο, η «ηδυπάθεια» και ο «αισθησιασμός», χαρακτηριστικά του ιταλικού κυρίως αισθητισμού, δεν είναι τα κυρίαρχα στοιχεία του έργου του Νιρβάννα. Αντίθετα, παρατηρούνται σε μεγαλύτερο βαθμό στον Νικόλαο Επισκοπόπουλο, και τον Περικλή Γιαννόπουλο.⁴

Στις αρχές άλλωστε του αιώνα (1900-1901) θα κάνει την εμφάνισή του *Το Περιοδικόν μας*, που θα αποτελέσει το όργανο του αισθητισμού, και ο Νιρβάννας θα βρεθεί στη συντακτική επιτροπή μαζί με τον φίλο του, Γεράσιμο Βώκο. Θα γράφει μάλιστα το προγραμματικό άρθρο του περιοδικού με τον τίτλο «Οι Έλληνες που γράφουν και οι Έλληνες που διαβάζουν», το οποίο αποτελεί «ένα κήρυγμα αισθητισμού και ωραιότητας, θυμίζοντας με τις εκφράσεις του ανάλογες διατυπώσεις του Ράσκιν –που τις σημειώνει στην επίκρισή του ο Βουτιερίδης».⁵ Απευθύνεται προς τους συγγραφείς, που είναι ενδεδυμένοι «το ράσον της θρησκείας του Ωραίου... εις τον ναόν του ιδανικού ...και έχουν κληθεί ν' αυξήσουν μόνον την ωραιότητα».⁶ Απευθυνόμενος έπειτα στους αναγνώστες τούς προτρέπει «να ομοιάσουν με τους ιερείς τους, να φθάσουν στον παράδεισον του Ωραίου... και να έχουν πίστιν εις το Ωραίον».⁷

Κοινή βάση των Ελλήνων «αισθητών»⁸ ήταν το περίφημο δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» ή το ουαίλνδικό: «Τεχνητοί να είμαστε. Αυτό είναι το πρώτο μας χρέος. Άλλο δεν έχουμε». Αντιλήψεις και στάσεις δηλαδή για την τέχνη, που απηχούν μια αριστοκρατική σκοπιά για τα πράγματα, μια κοσμοθεωρία που λαμβάνει υπ' όψιν της μόνο τους «ολίγους του πνεύματος» και σε καμιά περίπτωση τη μεγάλη μάζα του λαού ή –αν πρόκειται για την τέχνη– του κοινού. Οι Έλληνες όμως «αισθητές» διαπνεόμενοι από μια δημοκρατική αντίληψη της πραγματικότητας, αν και φαινομενικά πήραν αποστάσεις από τον λαό, δεν έφθασαν ποτέ σε ακραίες θέσεις. Οι Νεοέλληνες εκπρόσωποι του αισθητισμού (1894-1912), όπως και ο Νιρβάννας, επηρεάστηκαν κυρίως από τον Ουάιλντ και τον Ντ' Αννούτσιο αλλά και αυτοί με τη σειρά τους είχαν πάρει στοιχεία από άλλους παλιότερους, όπως οι Γκωτιέ (Pierre Jules Théophile Gautier 1811-1872, *Δεσποινίς ντε Μωπέν* 1835), Πέιτερ (*Η Αναγέννηση* 1873, *Μάριος Επικούριος* 1885), Ουισμάν (*A Rebours* 1884), Τζωρτζ Μορ (George Moor 1852-1933, *Εξομολογήσεις ενός νέου* 1888) και Γουίστλερ (*Η λεπτή τέχνη του να κάνεις εχθρούς* 1890). Ο Σαχίνης διακρίνει δύο είδη του ελληνικού αισθητισμού: τον «αρρενωπό», με αισιόδοξη στάση για τη ζωή (Νικόλαος Επισκοπόπουλος, Περικλής Γιαννόπουλος, Παύλος Νιρβάννας), και

4. Απόστολος Σαχίνης, «Παύλος Νιρβάννας: Ο πρώτος του αισθητισμού», *Νέα Εστία* 1/270 (1-6-1980), σ. 777-780.

5. Ο.π., σ. 779.

6. *Το Περιοδικόν μας* 1 (1900), σ. 1-4, και Παύλος Νιρβάννας, *Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα, αναστύλωσε και έκρινε ο Γ. Βαλέτας, Γιοβάνης, Αθήνα 1968, τ. Γ', σ. 256-258.*

7. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, σ. 258.

8. Ο.π.

έναν «θηλυπρεπή», με πιο απαισιόδοξη στάση (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Πλάτων Ροδοκανάκης).⁹

Τα γενικότερα διδάγματα του ελληνικού αισθητισμού αποτυπώνονται στον Στέλιο Ξεφλούδα, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι αισθητιστές:

Δεν αναγνωρίζουν στην τέχνη άλλο σκοπό από την τέχνη. Η ζωή τούς ενδιαφέρει μονάχα όταν μπορούν να δημιουργήσουν απ' αυτή ένα έργο τέχνης, γιατί η τέχνη είναι πάνω από τη ζωή... Μερικοί κηρύττουν ότι πίσω από την ομορφιά βρίσκεται η ηθική, αναμιγνύουν ηθικές τάσεις στην έννοια των ωραίου, όπως ο Ράσκιν (John Ruskin), θεωρούν το «καλό» σαν αποκάλυψη ή αντανάκλαση της θείας τελειότητας, ενώ άλλοι δέχονται πως υπάρχει μόνο η ομορφιά και πρέπει κανείς ζώντας μέσα της και μαζί της να αισθανθεί απ' αυτή όσο μπορεί ηδονή περισσότερη...¹⁰

Μέσα σ' ένα τόσο απαιτητικό καλλιτεχνικά αλλά και ασφυκτικό ιδεολογικά πλαίσιο, ο λαός και οι δημοκρατικές αξίες, για χάρη του «ωραίου» και του «τεχνητού», θα περίμενε κανείς ότι θα παραγκωνίζονταν και σε μερικές περιπτώσεις θα δέχονταν την κριτική και ίσως την αποδοκιμασία. Αντί μιας τέτοιας όμως στάσης παρατηρούμε τη στόχευση των Ελλήνων «αισθητών» και κυρίως του Νιρβάνα, τον οποίο εξετάζουμε, προς τις μεγάλες μάζες του λαού και του κοινού. Οι ιδέες της ισότητας των πολιτών μπροστά στο φαινόμενο της τέχνης, των ίσων ευκαιριών στην καλλιτεχνική εκπαίδευση για τα ανώτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα, της ελευθερίας του λόγου χωρίς προκαταλήψεις και εξωτερικές δεσμεύσεις, των ίσων δικαιωμάτων του κοινού στην απόλαυση της τέχνης ήταν κάποια ενδεικτικά αιτήματα του Νιρβάνα μέσα από τις στήλες κυρίως εφημερίδων και περιοδικών στα οποία αρθρογραφούσε. Αιτήματα, που υπαγορεύονταν από τα ζητούμενα της εποχής, την πολυποίκιλη γνώση του αλλά και τον ήπιο και αλληλέγγυο χαρακτήρα του, το ανθρωπιστικό του επάγγελμα (γιατρός του Πολεμικού ναυτικού) και τις φιλελεύθερες ιδέες του.

Κύριο και διαρκές ζητούμενο σ' όλη τη συγγραφική και κριτική πορεία του: η πνευματική και καλλιτεχνική καλλιέργεια του λαού. Στη φιλολογική διαμάχη μεταξύ των εκπροσώπων της «τέχνης του λαού» –Καρκαβίτσα και Χρονογράφου της εφημερίδας Άστυ– και της «τέχνης των πνευματικών ανθρώπων» –Ξενοπούλου, Παλαμά–, ο ίδιος ο Νιρβάνας αν και εντάσσεται στους δεύτερους, θα δείξει το ενδιαφέρον του για τον λαό επισημαίνοντας ότι, ενώ ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος της πνευματικής σύγχυσης και της μαζοποίησης, προέχει η μόρφωση του λαού από άξια πρόσωπα και η καλλιέργεια του γούστου του, το οποίο χρειάζεται αναβάπτιση με «υψηλά πνευματικά ρεύματα». Για να εδραιώσει ακόμα περισσότερο αυτή του τη θέση, δεν θα διστάσει να δηλώσει θερμός οπαδός της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αιώνα και του αθηναϊκού δήμου, ο οποίος είχε φθάσει σε τέτοιο σημείο πνευματικής εξέλιξης ώστε να κατέχει όλα τα εφόδια που χρειάζονται για να αντιληφθεί όλα τα έργα της υψηλής τέχνης: «Το ωραιότερόν μου όνειρον είναι ο αθηναϊκός δήμος, ο επευφημών τους Πινδάρους και χειροκροτών τους Σοφοκλείς, ο αθάνατος δήμος».¹¹

9. Απόστολος Σαχίνης, «Οι αρχές του νεοελληνικού Αισθητισμού», *Νέα Εστία* 1/247 (15-6-1979), σ. 849.

10. Στέλιος Ξεφλούδας, *Χρηστομάνος, Νιρβάνας, Ροδοκανάκης*, Βασική Βιβλιοθήκη 30, Αετός, Αθήνα, 1953, σ. 7–8.

11. Π. Ν., «Φιλολογικά επιστολαί. Προς τον Χρονογράφων», *Άστυ*, 15-3-1899, σ. 1.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τον λαό ως κοινό παραστάσεων θα εκδηλωθεί σ' όλη την έκταση του αρθρογραφικού του έργου. Αρχικά διαχωρίζει το κοινό σε δυο στρατόπεδα: Η αστική τάξη που γεμίζει τις «πρώτες», δηλαδή τις προεμίρες των παραστάσεων, για λόγους κοινωνικής επίδειξης, χωρίς κανένα ενδιαφέρον για «αισθητική απόλαυση», και ο απλός λαός, το λαϊκό κοινό των μεγάλων παραστάσεων –με τον χαρακτηρισμό «συμπαθές», που γεμίζει τα θέατρα από ανάγκη καθαρής «ψυχαγωγίας». Έτσι, κατακρίνει την αστική και αριστοκρατική τάξη για την υποκριτική της διάθεση και στηλιτεύει την τάση της για την «ηδονή του κρίνειν»,¹² η οποία δεν έχει καμιά σχέση με τη μέθεξη που πρέπει να επιτελεί το θέατρο. Στα τρωτά του αριστοκρατικού κοινού των «πρώτων» συμπεριλαμβάνει και τη σχεδόν ανθρωποφαγική του διάθεση όταν καλεί τον συγγραφέα στη σκηνή όχι για να τον επευφημήσει αλλά για να τον εξευτελίσει.¹³ Αντίθετα, θα ισχυριστεί για το λαϊκό κοινό ότι αντιδρά άμεσα και αυθόρμητα επιδοκιμάζοντας ή αποδοκιμάζοντας τα όσα διαδραματίζονται ως ένας «άλλος» στον «κόσμο της σκηνής».¹⁴ Έτσι, ο Νιρβάνας επαινεί την ενεργή στάση του λαϊκού κοινού, που δεν τον αφήνει να μετατραπεί σε απλό παρατηρητή αλλά τον ανάγει σε δημιουργικό θεατή. Φθάνει μάλιστα να βρει κοινά σημεία με το κοινό της κλασικής αρχαιότητας, λέγοντας ότι και εκείνοι οι θεατές «έκαμναν εντελώς τα ίδια ωραία και σοφά πράγματα».¹⁵ Με το ίδιο υπέρ του λαού-κοινού σκεπτικό προχωρά και στη σύγκριση κοινού και κριτικών θεάτρου δίνοντας το προβάδισμα στο πρώτο, αφού έχει την πεποίθηση ότι η μεγάλη μάζα του κοινού, έχοντας ως γνώμονα το συναίσθημα και το ένστικτο, αν και αγνοεί τα επίσημα κριτήρια, μπορεί να κρίνει πιο καθαρά από τους ειδικούς: «Το κοινό κρίνει καλλίτερα από τους ολίγους, δεν απατάται εις την διάγνωσίν του».¹⁶ Επιμένοντας στην αξία των «πολλών» θα υποστηρίξει το 1907 την ίδρυση υπαίθριου θεάτρου στην Αθήνα για να χωρά το μεγάλο πλήθος και να λειτουργεί, όπως στην αρχαία Αθήνα, ως τόπος ψυχαγωγίας όλων, ανεξαρτήτως οικονομικής και κοινωνικής κατάστασης.¹⁷ Η ιδέα αυτή τεκμηριώνεται από το γεγονός ότι και η ίδια η γέννηση του θεάτρου επιτεύχθηκε στην αρχαιότητα σε εξωτερικό χώρο.¹⁸

Αυτό όμως που περισσότερο απασχόλησε τον Νιρβάνα είναι η εκπαίδευση του λαού (αρκεί να θυμηθούμε τη συγγραφή πολλών αναγνωστικών του δημοτικού) αλλά και ειδικότερα η καλλιτεχνική εκπαίδευση του λαού-κοινού. Ειδικά το δεύτερο, όπως και ο ίδιος ισχυρίζεται, στάθηκε το κύριο μέλημά του αλλά και ένα αγαπητό θέμα της αρθρογραφίας του. Με την ιδέα ότι η επιτυχία ενός έργου είναι επιτυχία του κοινού («το κοινό πέτυχε», είναι ένα δόγμα του Όσκαρ Ουάιλντ) αλλά και η αποτυχία του έργου είναι αντίστοιχα αποτυχία του κοινού, ο Νιρβάνας είχε την άποψη ότι το κοινό δεν πρέπει να αφεθεί στα ταπεινά γούστα αλλά να καλλιεργηθεί για να επιζητεί ανώ-

12. Π. Ν., «Από την ζωή. Η ηδονή του κρίνειν», *Εστία*, 2-10-1910, σ. 1.

13. Π. Ν., «Από την ζωή. Αγωνία συγγραφέως», *Εστία*, 23-4-1915, σ. 1.

14. Π. Ν., «Από την ζωή. Ο ρόλος του θεάτρου», *Εστία*, 11-1-1918, σ. 1.

15. Π. Ν., «Από την ζωή. Ο ρόλος του θεάτρου», *Εστία*, 11-1-1918, σ. 1.

16. Π. Ν., «Από την ζωή. Έργα και ηθοποιοί», *Εστία*, 8-9-1916, σ. 1.

17. Π. Νβ., «Λόγοι και αντίλογοι. Το ελληνικόν ύπαιθρον», *Παναθήναια* ΙΔ (Απρίλιος 1907 - Σεπτέμβριος 1907), σ. 221.

18. Π. Ν., «Από την ζωή. Θέατρον εις τον λαόν», *Εστία*, 4-6-1919, σ. 1.

τερης ποιότητας έργα. Έτσι, διακηρύσσει ότι η επίσημη κριτική και πολύ περισσότερο ο εθνικός φορέας θεάτρου πρέπει να στοχεύουν προς αυτήν την κατεύθυνση: «Να προπαρασκευάση ένα κοινόν ενδιαφερόμενον διά την ελληνικήν τέχνην και να μορφώση μίαν εθνικήν καλαισθησίαν».¹⁹ Είναι αξιοσημείωτο ότι στις συζητήσεις που προηγήθηκαν πριν από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου θα υποστηρίξει την καλλιέργεια του λαού-κοινού με ό,τι καλύτερο υπάρχει εκείνη την εποχή στη θεατρική δημιουργία χωρίς να επιμένει στην ελληνική προέλευση ειδικότερα. Πιστεύει ότι κλασικά έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου πρέπει να ανεβαίνουν στην ελληνική εθνική σκηνή γιατί βοηθούν στην ανύψωση του πνευματικού επιπέδου του κοινού. Έτσι παρατηρούμε ότι γι' αυτόν προέχει ο σκοπός της πνευματικής καλλιέργειας με οποιοδήποτε μέσο, ακόμα και όταν πρόκειται για τον επίσημο εθνικό φορέα. Είναι ενδιαφέρον να πούμε ότι δικαιολογούσε τον όρο «εθνικό» με τη μετάφραση των έργων αυτών στην ελληνική γλώσσα αλλά και με τους Έλληνες ειδικούς που θα στελεχώσουν όλους τους τομείς δράσης του Θεάτρου. Έτσι, ενώνοντας τις έννοιες λαϊκό και αριστοκρατικό, θα πει ότι το Εθνικό (Θέατρο) θα είναι «αριστοκρατικό στη φύσιν του και λαϊκό στην αποστολή του».²⁰ Αλλά και όταν το 1910 θα φθάσει να προτείνει το λεγόμενο «αριστοκρατικόν θέατρον» και να ξεσηκώσει διαμαρτυρίες από τους υποστηρικτές του λαϊκού, δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι για μία ακόμα φορά στόχος του ήταν η εκπαίδευση του λαού-κοινού στη «δημόσια καλαισθησία». Υπενθυμίζει ο ίδιος ότι, όπως παλιότερα είχε υποστηρίξει τα «ανοιχτά» θέατρα κατά το πρότυπο των αρχαίων κλασικών, έτσι και τώρα διακηρύσσει το ιδανικό ενός θεάτρου με πολλούς θεατές απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις, με προσιτή τιμή και με έργα που θα μπορούσαν να ενδιαφέρουν τους πάντες.²¹ Πιστεύει ότι μόνο αν το κοινό εντρυφήσει στο καλό μη εμπορικό θέατρο θα αποκτήσει καλαισθησία και θα έχει ανώτερες απαιτήσεις: «Το μέσον είναι η υποχρεωτική και συνεχής τροφοδότησις του κοινού με τα έργα της καλής τέχνης».²²

Αλλά και ο ρόλος της κριτικής έχει να κάνει με την εκπαίδευση του κοινού στο καλό θέατρο, αφού χρέος της κριτικής είναι να απευθύνεται όχι στον συγγραφέα, κρίνοντας ίσως τα τρωτά του σημεία, αλλά στο κοινό με σκοπό να το κάνει «να νοιώσει πλατύτερα και βαθύτερα ένα καλό έργο και να το προφυλάξη από ένα κακό και ανάξιο».²³ Το κοινό πρέπει να διαμορφώσει αισθητικό κριτήριο για να απολαμβάνει την αισθητική συγκίνηση: «Και θα ήθελε μεν ευχρηθή κανείς να έβλεπεν ύστερ' από όλον αυτόν τον καλλιτεχνικόν ηλεκτρισμόν περισσότερα μάτια και περισσότερας ακοάς καθορισμένας διά την αίσθησιν του ωραίου και ολιγώτερα χέρια κινούμενα προς τας χορδάς και τας οθόνας και τα φαντάσματα των δραμάτων».²⁴

Η υποστήριξη των δημοκρατικών αντιλήψεων αποδεικνύεται επίσης και από τη σθεναρή στάση του Νιρβάνα εναντίον της λογοκρισίας. Ήδη από το 1908 δηλώνει αντίθετος με τον θεσμό του προληπτικού ελέγχου των θεατρικών έργων, ο οποίος μάλιστα

19. Π. Ν., *Κριτική*, 1903, σ. 206.

20. Π. Ν., «Από την φύσιν και από την ζωήν. Το Εθνικόν μας θέατρο», *Νέα Εστία* 82 (15-5-1930), σ. 508.

21. Π. Ν., «Πρόσωπα και πράγματα. Λαϊκόν και αριστοκρατικόν», *Αθήναι*, 23-9-1910, σ. 1.

22. Π. Ν., « Λόγοι και αντίλογοι. Θέατρον», *Παναθήναια* Κ (Απρίλιος - Σεπτέμβριος 1910), σ. 215-216.

23. Π. Ν., «Από την ζωήν και την τέχνην. Αν ήμουν κριτικός...», *Νέα Εστία* 208 (15-8-1935), σ. 749-751.

24. Π. Ν., «Το Δεκαπενθήμερον», *Παναθήναια* Α/2 (31-10-1900), σ. 73.

ασκείται από εξωθεατρικά πρόσωπα, όπως ήταν ο διευθυντής της αστυνομίας, ο Τύπος –που βρήκε την ευκαιρία να επιτεθεί στο θέατρο χωρίς να λογαριάζει ότι ερχόταν και η δική του σειρά– αλλά και οι «επιτροπές πραγματογνωμόνων», οι οποίες έπεσαν κατά καιρούς σε τραγικά λάθη.²⁵ Στον ίδιο τόνο συνεχίζει και το 1911 στο πλαίσιο της ηθικής κριτικής, όταν προσπαθούν οι νομοθέτες να διακρίνουν τις πράξεις σε σεμνές και άσεμνες. Δεν δέχεται την υποκριτική ηθική της εποχής του που θεωρούσε ηθικές τις πράξεις που δεν ήταν ποινικά κολάσιμες ή όσες τις «εξιλέωνε» η ανάγκη και η συνήθεια. Θεωρεί λοιπόν ότι δεν μπορεί να οριστεί διαχρονικά η έννοια της «ηθικής πράξης» σε επίπεδο διαχρονικό, αφού τα δεδομένα και οι αντιλήψεις αλλάζουν, και πολύ περισσότερο δεν μπορεί το ρυθμιστικό όργανο όλων αυτών να είναι η Βουλή γιατί: «Η λογοκρισία, εξασκούμενη επισήμως εν ονόματι της ηθικής και εν ονόματι της ωραιότητας, απαιτεί εξαιρετικές εγγυήσεις».²⁶ Αυτό που πρέπει να εμπιστευτούμε, κατά την άποψη του Νιρβάνα, είναι και πάλι η κρίση του κοινού. Αλλιώς πέφτουμε αναπόφευκτα σε γενικεύσεις και απλοποιήσεις που δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.²⁷ Η «όσφρηση» του κοινού είναι το μόνο αλάνθαστο κριτήριο για τη διάκριση ηθικού και ανήθικου, «φαίνεσθαι» και «είναι».²⁸

Η ίδια αρνητική στάση απέναντι στους κριτικούς παρατηρείται και στους ποιητικούς διαγωνισμούς, οι οποίοι προσπαθούν να επιβάλουν τα δικά τους, έξωθεν της τέχνης κριτήρια. (Βέβαια, μια διάσταση λόγων και πράξης υπάρχει εδώ αφού και ο ίδιος υπήρξε κριτής σε ποιητικούς διαγωνισμούς). Επισημαίνει ότι κανένας διαγωνισμός δεν ανέδειξε κάποιο ταλέντο, ενώ ο ταλαντούχος, ακόμα και χωρίς διαγωνισμούς, δεν εμποδίστηκε από το να αναδείξει το ταλέντο του: «Ούτε στερήσεις, ούτε παραγνωρίσεις, ούτε εναντίαι δυνάμεις». Αντίθετα, «ό,τι έχει έως την στιγμήν αυτήν η φιλολογία μας αξιόλογον, εις ονόματα και έργα δεν προήλθεν από κανένα διαγωνισμόν...»²⁹

Δημοκρατική αντίληψη θα λέγαμε ότι ενυπάρχει και στην «υποκειμενικότητα» που προβάλλεται ως αίτημα στην τέχνη, γιατί έτσι καμιά ιδέα, κανένα έργο απ' οποιονδήποτε κι αν προέρχεται, δεν είναι απορριπτέο, αφού μοναδικό κριτήριο είναι η πρόκληση της «αισθητικής συγκίνησης» και όχι αν ο δημιουργός του προέρχεται από την αριστοκρατία του πνεύματος ή της καταγωγής. Κηρύσσει λοιπόν «ανεξιθρησκεία» στα δόγματα των άλλων, αφού «κάθε πόνος ανθρώπινος και κάθε ανθρώπινη χαρά είναι δεκτή στα Ηλύσια της τέχνης».³⁰

Ως προς το γλωσσικό ζήτημα, ενώ στα πρώτα του βήματα τάχθηκε υπέρ της καθαρεύουσας, αμέσως μετά υποστήριξε τη γλώσσα του λαού, τη δημοτική, χωρίς ακρότητες βέβαια και ψυχαρισμούς, αλλά με την πεποίθηση ότι η γλώσσα αυτή είναι ικανή να εκφράσει στην τέχνη το συναίσθημα που χρειάζεται. Γι' αυτό λοιπόν παρατηρούμε μια διγλωσσία –που κατηγορήθηκε από κάποιους του καιρού του– η οποία όμως δικαιολογείται από τον ίδιο με το επιχείρημα ότι η δημοτική είναι πιο κατάλληλη για την τέχνη

25. Π. Ν., «Από την ζωή. Αστυκριτική», *Εστία*, 15-6-1908, σ. 1.

26. Π. Ν., «Από την ζωή. Η ηθική και το Σύνταγμα», *Εστία*, 11-3-1911, σ. 1.

27. Ο.π.

28. Π. Ν., «Από την ζωή. Ο τενεκές των σκουπιδιών», *Εστία*, 14-9-1919, σ. 1.

29. Π. Ν., «Ελληνικά ημέραι. Διαγωνισμοί», *Νέα Ελλάς*, 30-3-1914, σ. 1.

30. Π. Ν., «Πέρα από ένα δράμα», *Νουμάς* 297 (26-5-1908), σ. 1.

ενώ η δημοσιογραφία έχει ανάγκη την καθαρεύουσα για τη μεγαλύτερη ευκρίνεια των νοημάτων. Ως τεκμήρια του δημοτικισμού του αναφέρει ο ίδιος προς τους επικριτές του την ομιλία του στη δημοτική για τον Παπαδιαμάντη, την άρνηση να μεταφράσει Πλάτωνα στη «μισή» γλώσσα (δηλαδή καθαρεύουσα και δημοτική) και την ενίσχυση της γλώσσας του λαού μέσα από τις σελίδες του *Καλλιτέχνη*. Ο ίδιος ακόμα σημειώνει: «Χαίρομαι που μου δόθηκε η αφορμή να κηρύξω τώρα και με τη δήλωσή του αυτή εκείνο που από χρόνια τώρα φανερώνω και με το λογοτεχνικό μου έργο: την πίστη μου στη φυσική γλώσσα του έθνους, την μια, την ομοούσια και αδιαίρετη, τη γλώσσα που μ' αυτήν μίλησε, μιλάει και θα μιλήσει προφορικά και γραφτά η αιωνία ελληνική ψυχή».³¹ Με το ίδιο πάθος θα υπερασπιστεί τη δημοτική γλώσσα απέναντι στην προπαγάνδα του Μιστριώτη και του Γαρδίκη αλλά και όλων που υπεραμύνονται της καθαρεύουσας και σκόπιμα ταυτίζουν τον όρο «μαλλιάρος» με «ομάδα καταχθονίων όντων τα οποία ρεζιλεύουν τα ιερά γράμματα, εμπαιίζουν την θρησκείαν και προδίδουν το έθνος».³²

Ως προς το εθνικιστικό πνεύμα της εποχής, το οποίο εκφράστηκε στις κάπως κακόγουστες προσπάθειες για αναβίωση των αρχαίων παραστάσεων, ο Νιρβάνας, καθοδηγούμενος από τον αισθητισμό του και την αγάπη για το «ωραίο», τάχθηκε εναντίον όλων αυτών των τάσεων, αφού η στείρα αρχαιολατρεία αποτελεί τροχοπέδη για την τέχνη. Η αντίθεσή του σε κάθε έκφανση «προγονοπληξίας» και «αρχαιομανίας» –όροι της εποχής– φαίνεται από τα πρώτα γραπτά του. Όταν άλλοι αρθρογράφοι βρίσκουν ευκαιρία να τονώσουν το εθνικό αίσθημα των Ελλήνων υπογραμμίζοντας σε όλους τους τόνους την αρχαιολατρία των τότε ξένων επισκεπτών της Ελλάδας, Πιέρ Λοτί και Σέργιο Τρουμπετσκόι, αυτός μένει μόνο στον καθαρά αντικειμενικό σχολιασμό της ζωής και του έργου τους χωρίς καμία εθνικιστική κορώνα στο λόγο του.³³ Πεποίθηση που θα τον ακολουθεί μέχρι το τέλος του είναι ότι η αρχαιότητα δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να χρησιμοποιείται για να τονώσει το εθνικιστικό φρόνημα αλλά μόνο για να ενώσει την τέχνη με την πρωτοπορία.³⁴ Γι' αυτό άλλωστε και το όραμά του ως προς την αναβίωση των αρχαίων παραστάσεων δεν μένει στα στενά όρια του ελλαδικού κόσμου αλλά αποκτά διαστάσεις οικουμενικές, στοχεύοντας σε μια παγκόσμια ένωση όλων των δυνάμεων, Ελλήνων και Ευρωπαίων, που θα βοηθήσουν προς αυτήν την κατεύθυνση.³⁵ Οι ίδιοι λόγοι άλλωστε είναι που τον οδήγησαν στο να υποστηρίξει την παράσταση ξένων διασκευασμένων αρχαίων τραγωδιών, όπως της *Ηλέκτρας* του Όφμενσταλ με τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Αλλά και η «ελληνικότητα» ως όρος βγαίνει από τα στενά όρια του εθνικού κράτους και παίρνει για τον Νιρβάνα πιο ευρύ περιεχόμενο, περισσότερο οικουμενικό και πανανθρώπινο: Τα χαρακτηριστικά της «ελληνικής αντιλήψεως» είναι: «μέτρον, συμμετρία, απλότης, σαφήνεια, ευπερίγραφον, αναλογία, πλαστικότητα» και όλα αυτά συμπεριλαμβάνονται στον όρο «ευγένεια». «Ο Έλλην ποιητής γεννάται και γίνεται

31. Π. Ν., «Οι μισόγλωσσοι», *Νουμάς* (Αλωνάρης 1910), σ. 3-4.

32. Π. Ν., «Από την ζωή. Τον λόγον έχει...», *Εστία*, 31-3-1911, σ. 1.

33. Π. Ν., «Ο πρίγκηψ Σέργιος Τρουμπετσκόι», *Παναθήναια* ΙΑ (Οκτώβριος 1905 - Μάρτιος 1906), σ. 16-20.

34. Π. Ν., «Λόγοι και αντίλογοι. Εθνική βιοτεχνία», *Παναθήναια* ΙΓ (Οκτώβριος 1906 - Μάρτιος 1907), σ. 382.

35. Π. Ν., «Από την ζωή. Αναβίωσις ή λατρεία», *Εστία*, 3-5-1911, σ. 1.

κάτω από κάθε ουρανό». ³⁶ Έτσι, αναλύει και τον χαρακτήρα της τέχνης διακρίνοντας τους όρους «εθνικοφανής» και «εθνικός», θεωρώντας ότι σύμφωνα με τον πρώτο, που είναι και κατακριτέος από τον ίδιο, η τέχνη μιμείται τους ήχους και τα χρώματα της χώρας στην οποία ζει, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, που αποτελεί και το ζητούμενο της βούλησής του, η τέχνη δεν μιμείται απλώς εξωτερικά, αλλά «απορρέει από τα βάθη της ζωής αυτής και διοχετεύεται διά μέσου μιας ισχυράς προσωπικότητας». ³⁷

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι ο ελληνικός αισθητισμός του Παύλου Νιρβάνα, επηρεασμένος αναπόφευκτα από τα δημοκρατικά ιδεώδη του τόπου αλλά και της φιλελεύθερης προσωπικότητας του συγγραφέα, από τη μια ασπάστηκε κάποια χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού κινήματος που εξυπηρετούσαν τη δημοκρατική αντίληψη και, από την άλλη, ενέταξε σ' αυτόν νέα στοιχεία, κατάλληλα στον τόπο και τον χρόνο, τα οποία δεν εμφανίστηκαν στην Ευρώπη αλλά ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας και των αιτημάτων της τέχνης του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

36. Π. Ν., «Λόγοι και αντίλογοι. Ο Έλληνας ποιητής», *Παναθήναια* Κ (Απρίλιος 1910 - Σεπτέμβριος 1910), σ. 27-28.

37. Π. Ν., «Από την ζωή. Η αντίληψις του εθνικού», *Εστία*, 1-4-1911, σ. 1.

ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΝΟΥΣΗΣ

Η δημοκρατία ως κριτήριο ποιητικής στους Βατράχους του Αριστοφάνη*

Η αρχαία «Υπόθεση» των Βατράχων του Αριστοφάνη¹ παρουσιάζει την τελική απόφαση του Διονύσου να επαναφέρει από τον Άδη τον Αισχύλο και όχι τον Ευριπίδη ως εξέλιξη παρά προσδοκίαν,² ενώ νεώτεροι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι η επιλογή αυτή στηρίχθηκε μάλλον σε υποκειμενικά και αυθαίρετα κριτήρια.³ Αυτό ακριβώς το θέμα, από αντίθετη όμως οπτική, θα μας απασχολήσει στη συνέχεια. Το ερώτημα που τίθεται είναι μήπως το αποτέλεσμα του λογοτεχνικού αγώνα μεταξύ των δύο τραγικών έχει προετοιμαστεί ικανοποιητικά από τον Αριστοφάνη, ώστε για τον θεατή του 5ου αιώνα π.Χ. να είναι αναμενόμενο και λογικό και όχι παράλογο ή τυχαίο.⁴ Για τον λόγο αυτό θα επιχειρήσω την ανάγνωση της κωμωδίας υπό το πρίσμα του δίπολου

* Το κείμενο δημοσιεύεται χωρίς αλλαγές, όπως παρουσιάστηκε στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο· προστέθηκαν μόνο οι απολύτως απαραίτητες υποσημειώσεις.

1. Οι Βάτραχοι παρουσιάστηκαν στα Λήναια του 405 π.Χ. και κέρδισαν το βραβείο του δραματικού αγώνα, το πρόγραμμα του οποίου συμπλήρωναν οι Μούσες του Φρυνίχου και ο Κλεοφών του κωμικού Πλάτωνος που κατέλαβαν τη δεύτερη και την τρίτη θέση αντιστοίχως. Στον πρόλογο του έργου ο Διόνυσος πληροφορεί τον Ηρακλή ότι σκοπεύει να κατεβεί στον Άδη και να επαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη.

2. κρίνας παρά προσδοκίαν ό Διόνυσος τόν Αίσχύλον νικᾶν. «Υποθέσεις», I 31-32 και IV, 46-48.

3. P. Thiery, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία* (μετ. Γ. Φ. Γαλάνης), Πατάκης, Αθήνα, 2001, σ. 137. Πρβλ. P. Cartledge, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου* (μετ. Λένα Ταχμαζίδου), Ενάλιος, Αθήνα, 2006, σ. 36. Το θέμα της αντίφασης μεταξύ της αρχικής πρόθεσης του Διονύσου και της τελικής απόφασης υπέρ του Αισχύλου το συζητά και ο Stanford στην εισαγωγή της ερμηνευτικής του έκδοσης, όπου παραθέτει εκτενέστερη βιβλιογραφία. Βλ. W. B. Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση* (μετ. Μ. Μπλέτας), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σ. 27 εξ. Βλ. επίσης A. M. Bowie, *Αριστοφάνης, Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία* (μετ. Πόλυ Μοσχοπούλου), Γ. Δαρδανός, Αθήνα, 1999, σ. 246. Πολλοί διαπίστωσαν έλλειψη αλληλουχίας στην υπόθεση του δράματος: L. Radermacher, *Aristophanes, Frösche*, 2η έκδ. από τον W. Kraus, Rohrer, Wien, 1954, σ. 355-357.

4. Ο Γρ. Σηφάκης έχει υποστηρίξει την ύπαρξη αλληλουχίας στην αριστοφανική κωμωδία, μιας αλληλουχίας μάλιστα που, αν και αναφέρεται σε χαρακτήρες και πράξεις της σύγχρονης με τα έργα κοινωνικής και πολιτικής ζωής, είναι προκαθορισμένη «από τον μυθικό αφηγηματικό τύπο». Βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, «Η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας» (μετ. Δήμος Γ. Σπαθάρας), Γ. Δ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Αριστοφάνης, Δεκαπέντε μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα, 2007, σ. 236-275 [= G. M. Sifakis, «The structure of Aristophanic comedy», *Journal of Hellenic Studies* 112 (1992), σ. 123-42]. Για τη λογική οργάνωση της αριστοφανικής μυθοπλασίας, βλ. P. Thiery, «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη»

δημοκρατίας και ποιητικής,⁵ εξετάζοντας αν η πρώτη μπορεί να αποτελέσει κριτήριο ποιότητας και αξιολόγησης της δεύτερης και κατά πόσο αυτό είναι το μέτρο κρίσεως που καθορίζει την απόφαση του Διονύσου υπέρ του Αισχύλου.⁶

Ας αρχίσουμε από την εξέταση του σκοπού του Διονύσου που κινητοποιεί τον ίδιο τον θεό αλλά και την κωμική δράση και ο οποίος φαίνεται, τουλάχιστον στην αρχή, να αποτελεί τον πυρήνα του δράματος. Στις πρώτες κιόλας σκηνές ο θεός του θεάτρου, συνοδευόμενος από τον δούλο του, Ξανθία, πληροφορεί τον Ηρακλή ότι θα ταξιδέψει στον Άδη με στόχο να επαναφέρει τον νεκρό ποιητή Ευριπίδη στην Αθήνα (52 εξ.). Παρουσιάζει το θέμα ως κάτι που τον αφορά άμεσα, ως εντελώς προσωπική υπόθεση. Όλα ξεκίνησαν άλλωστε σε μια απολύτως ιδιωτική στιγμή: καθώς διάβαζε μόνος του την *Άνδρομέδα*, *εξαίφνης* ένας έντονος πόθος για τον ποιητή της *έπαταξε* τὴν καρδίαν του *σφόδρα* (53-54).⁷ Το μέγεθος και η ένταση του πόθου επιτρέπουν μόνο την δι' *αίνιγμῶν* περιγραφή του (61). Η συνεχής επανάληψη των ουσιαστικών πόθος (53, 55,

(μετ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου), Θ. Γ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, 2011, σ. 344-394.

5. Η συνύπαρξη πολιτικής και λογοτεχνίας στους *Βατράχους* είναι δεδομένη και αδιαμφισβήτητη, σε αυτό άλλωστε οφείλεται και ο χαρακτηρισμός της ως «μικτής» κωμωδίας (Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, σ. 13). Για την πολιτική γενικά στην κωμωδία αυτή, βλ. K. Dover, *Aristophanes Frogs*, Clarendon Press, Oxford, 1993, σ. 69-76· Bowie, *Αριστοφάνης*, σ. 236-242. Για την πολύ στενή σχέση της δημοκρατίας με την αριστοφανική κωμωδία γενικότερα, βλ. μεταξύ άλλων: M. Heath, «Aristophanes and the discourse of politics», G. W. Dobrov (επιμ.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill / London, 1997, σ. 230-249· T. Rothfield, *Classical Comedy: Armory of Laughter, Democracy's Bastion of Defense: Introducing a Law of Opposites*, University Press of America, Lanham, New York / Oxford, 1999, σ. xx-xxi· S. D. Olson, «Comedy, politics, and society», G. W. Dobrov (επιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden / Boston, 2010, σ. 35-69. Πρβλ. Cartledge, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου*, σ. 84-99. Πρβλ. Θ. Παππάς, «Σάτιρα και πολιτική στην κωμωδία του Αριστοφάνη», Α. Γ. Μαρκαντωνάτος – Λ. Ε. Πλατυπόδης (επιμ.), *Θέατρο και Πόλη. Αττικό δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σ. 243-276.

6. Θα ήθελα να διευκρινίσω εξ αρχής ότι η παρούσα εργασία δεν στοχεύει στην ανασύνθεση των πολιτικών πεποιθήσεων του Αριστοφάνη. Ήδη τη δεκαετία του 1930 ο Gomme έθεσε σε στέρεα βάση την ανάγκη διαχωρισμού του ποιητικού έργου από τις προσωπικές πολιτικές θέσεις του ποιητή της Αρχαίας Κωμωδίας· βλ. A. W. Gomme, «Aristophanes and politics», *Classical Review* 52 (1938), σ. 97-109 [= A. W. Gomme, «Ο Αριστοφάνης και η πολιτική» (μετ. Κ. Πουλής), Κατσής (επιμ.), *Θάλασσα. Αριστοφάνης, Δεκαπέντε μελετήματα*, σ. 126-155]. Η Gonda Van Steen συνιστά επιφυλακτικότητα και προσοχή στο θέμα της σχέσης του Αριστοφάνη με την πολιτική· βλ. G. A. H. Van Steen, «Politics and Aristophanes: watchword "Caution"!», M. McDonald – J. M. Walton (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, σ. 108-123 [= Gonda Van Steen, «Ο Αριστοφάνης και η πολιτική: προσοχή, κίνδυνος!»], M. McDonald – J. M. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge* (μετ. Βάιος Λιαπής), Αθήνα, 2011, σ. 135-155]. Αντίθετα ο καθηγητής Keith Sidwell υποστηρίζει την πολύ στενή σχέση του Αριστοφάνη και του έργου του με τις πολιτικές παρατάξεις της Αθήνας στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ.· βλ. K. Sidwell, *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

7. Το κείμενο των *Βατράχων* παρατίθεται με βάση την έκδοση του N. G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, v. II, OCT, Oxford / New York, 2007. Αυτή την έκδοση ακολουθώ και σε περιπτώσεις προβλημάτων του κειμένου (αθέτηση, απόδοση ή ανακατατάξεις στίχων κ.τ.λ.).

56) και *ἕμερος* (59) και των ρημάτων *ἐπάταξεν* (54), *διαλυμαίνεται* (59) και *δαρδάπτει* (66) σε συνδυασμό με το επίρρημα *σφόδρα* αποτυπώνουν την ένταση και τη βιαιότητα της επιθυμίας,⁸ ενώ η τοποθέτησή της στην *καρδίαν* (54) υπαινίσσεται τον άλογο χαρακτήρα της. Πρόκειται δηλαδή για ένα παράλογο πάθος που στερείται λογικής. Επίσης, ο *πόθος* του θεού δεν συνδέεται πουθενά με τη σωτηρία της πόλης. Με τη διατύπωση *μάλιστα δέομαι ποιητοῦ* (71) ο Διόνυσος εξακολουθεί και στη συνέχεια της συζήτησης να δίνει στο θέμα προσωπική διάσταση και παρουσιάζει την επαναφορά του τραγικού ως ατομική του ανάγκη.

Οι ερωτήσεις όμως του Ηρακλή θα υποχρεώσουν τον θεό του θεάτρου να συγκρίνει τον Ευριπίδη με ομότεχούς του και να στηρίξει λογικά την επιλογή του. Η σύγκριση γίνεται κυρίως με νεότερους τραγικούς, και μάλιστα με κριτήρια ποιητικά (70 εξ.). Όλοι απορρίπτονται με συνοπτικές διαδικασίες, ως *λωβηταὶ τέχνης* (93). Οι στίχοι τους δεν διαθέτουν εσωτερική δύναμη, γι' αυτό, λέει, λάμπουν για λίγο στο καλλιτεχνικό στερέωμα σαν διάττοντες αστέρες και γρήγορα εξαφανίζονται (92-95).

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στη διάρκεια αυτής της συζήτησης δεν υπάρχει καμία αναφορά στον Αισχύλο. Η μόνη απόπειρα σύγκρισης μεταξύ νεκρών ποιητών γίνεται όταν ο Ηρακλής ρωτάει τον Διόνυσο γιατί προκρίνει να επαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη και όχι τον Σοφοκλή (76-77). Ο θεός θα αιτιολογήσει την επιλογή του καταφεύγοντας στον χαρακτήρα και όχι στην ποιητική των δύο δημιουργών: στον Σοφοκλή αποδίδεται δύο φορές το ευρείας κλίμακας θετικών αποχρώσεων επίθετο *εὐκολος* (82), ενώ ο ποιητής της *Ἄνδρομέδας* παρουσιάζεται ως *πανοῦργος* (80), χαρακτηρισμός μάλλον αρνητικός που εμπεριέχει την πολυμήχανη σκέψη και την απάτη, ιδιότητες απαραίτητες για μια επιδιωκόμενη απόδραση. Επειδή η έξοδος από τον Ἄδη χωρίς την άδεια του Πλούτωνα είναι έγκλημα ενέργεια, υπονοείται σχέδιο κλοπής ή απόδρασης. Ο Διόνυσος θα παρακινήσει τον Ευριπίδη *ξυναποδρᾶναι* (81).⁹ Η ενδυμασία του εξάλλου παρά την κωμικότητά της παραπέμπει στον Ηρακλή, που, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Αιακού αργότερα στο δράμα, είναι κατηγορούμενος στον Ἄδη για κλοπή (*κυνοκλόπον*, 605) και απόδραση (*ἀποδράς*, 468).

Η ποιητική μετακινείται στον χώρο της πολιτικής και μάλιστα της αποκλίνουσας πολιτικής συμπεριφοράς που δεν ταιριάζει στην υγιή δημοκρατία. Ο Διόνυσος, όταν χρειάστηκε να στηρίξει λογικά την προτίμησή του προς τον Ευριπίδη, δεν άντλησε τα επιχειρήματά του από την ποιητική αλλά από ένα στοιχείο του χαρακτήρα του ποιητή που αντανάκλα την αρνητική συμπεριφορά του ως πολίτη. Ο τραγικός παρουσιάζεται *δυνάμει άδικος*, που θα παραβίαζε τους νόμους χωρίς πολλή σκέψη, ενώ ο θεός παίζει ρόλο συνεργού σε έγκομες ενέργειες. Αυτές οι συμπεριφορές ανταποκρίνονται πλήρως στο κλίμα μιας δημοκρατίας σε κρίση, στο πλαίσιο της οποίας έχουν τοποθετηθεί οι θεατές ήδη από την αρχή του δράματος και την οποία βιώνουν στην καθημερινότητά τους. Η δράση των Βατράχων, αν και δεν τοποθετείται στην Αθήνα, υπαινίσσεται συ-

8. Το επικό φορτίο ιδιαίτερα του ρήματος *δαρδάπτω* υπογραμμίζει τη βιαιότητα, που αποκτά μεγαλύτερη ένταση αν σκεφθούμε ότι το συγκεκριμένο ρήμα το χρησιμοποιούσαν σε περιπτώσεις θηρίων· βλ. Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, ad loc.

9. Το ρήμα μάλιστα που χρησιμοποιεί ο Διόνυσος (*ἀποδιδράσκω*) έχει έντονα αρνητικό σημασιολογικό φορτίο· βλ. Dover, *Aristophanes Frogs*, ad loc.

νεχώς τα προβλήματα της αθηναϊκής δημοκρατίας του 405, κάτι που γίνεται σαφέστερο μετά την είσοδο του Χορού των Μυστών (316 εξ.).

Το δίδυμο αφεντικό-δούλος που κυριαρχεί στο πρώτο μέρος του δράματος αποτυπώνει ήδη ένα πολιτικοκοινωνικό πρόβλημα. Η έκταση αλλά και το περιεχόμενο του ρόλου του Ξανθία υπαινίσσονται πρόσφατες αλλαγές στον θεσμό της δουλείας υπέρ των δούλων.¹⁰ Μια τέτοια εξέλιξη δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε κρίση μια πολιτεία, στην οποία η παραγωγική διαδικασία και η οικονομία στηρίζονταν ως επί το πλείστον στο δουλοκτητικό σύστημα.¹¹ Δεν λείπουν εξάλλου περιστασιακές αναφορές στους δούλους που απέκτησαν την ελευθερία τους λόγω της συμμετοχής τους στη ναυμαχία των Αργινουσών (34-5, 190-191), θέμα που ο Χορός θα σχολιάσει με κάποιο σκεπτικισμό στην παράβαση (687-699). Η ασφάλεια δηλαδή της δημοκρατίας έχει ανατεθεί σε νεόκοπους πολίτες, πρώην δούλους, που ξέρουν να κωπηλατούν, ενώ τα αφεντικά τους, οι εκ γενετής Αθηναίοι, μάλλον έχουν τα χαρακτηριστικά του Διονύσου που είναι *άσαλαμίνιος και άθαλάττωτος* (204).¹² Και μάλιστα αυτό συμβαίνει σε καιρό που η πόλη βρίσκεται *κυμάτων έν άγκάλαις* (704). Οι σκηνές μετενδυσίας, όπου δούλος και αφεντικό αλλάζουν ενδύματα και ταυτότητες (493 εξ.) με αποκορύφωμα τη σκηνή του μαστιγώματος (605 εξ.), όταν είναι εντελώς αδύνατη ακόμη και για τον Αιακό η διάκριση του αφεντικού από τον δούλο του, αποτυπώνουν την πολιτικοκοινωνική σύγχυση που επικρατεί στη νοσούσα αθηναϊκή δημοκρατία της τελευταίας δεκαετίας του 5ου αι.¹³

Ο Χορός των Μυστών στην *πάροδο* (316 εξ.) και στην *παράβαση* (674-737), με όχημα άλλοτε τον σαφή και άλλοτε τον υπαινικτικό λόγο, καταδικάζει διάφορα πολιτικά εγκλήματα που αποκαλύπτουν την κρίση της *χειμαζομένης πόλεως* (361). Πολίτες υποκινούν *στάσιν έχθράν και καλλιεργούν κλίμα διχόνοιας* (359), ενώ άλλοι υφίστανται πολιτικές διακρίσεις· στην πολιτική ζωή κυριαρχεί η τρομοκρατία και ο φόβος (688). Δημόσιοι λειτουργοί παρανομούν *χάριν ιδίων κερδών* (360· πρβλ. 367) ή συμμετέχουν σε εγκληματικές πράξεις, η τιμωρία των οποίων ανήκε στην αρμοδιότητά τους (362-364).

10. Για τη σπουδαιότητα του ρόλου του Ξανθία και για την αυτοπεποίθηση και την επιβλητικότητα με την οποία αντιμετωπίζει το αφεντικό του, βλ. Κ. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φάνης Ι. Κακριδής), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1981, σ. 284-285· Ι. Ε. Στεφανής, *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος και η μορφή του*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επιτηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Παράρτημα 29, Θεσσαλονίκη, 1980, *passim*· Dover, *Aristophanes Frogs*, σ. 43 εξ. Για τη χρήση ποσοτικών ή ποιοτικών κριτηρίων στην αξιολόγηση των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των δραματικών προσώπων, βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2007, σ. 377.

11. Μ. Β. Σακελλαρίου, *Η αθηναϊκή δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 56, 142-145.

12. Παρά το γεγονός ότι αυτά τα χαρακτηριστικά δεν ταιριάζουν στη μυθολογική εικόνα και στη λατρεία του Διονύσου. Για τη σχέση του θεού με το θαλασσινό στοιχείο και τη θέση του πλοίου στη λατρεία του, βλ. Μενέλαος Χριστόπουλος, «Αριστοφάνους Βάτραχοι: μια ανάγνωση», Έλενα Πατρικίου (επιμ.), *Οκτώ δοκίμια για το αρχαίο δράμα*, Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 2003, σ. 198 κ. εξ., όπου προτείνεται από τον συγγραφέα και σύνδεση της σκηνής του πλοίου των Βατράχων με τη λατρευτική πομπή της δεύτερης ημέρας των Ανθεστηρίων (Χόες).

13. Bowie, *Αριστοφάνης*, σ. 241.

Κάθε ἄρχων καταδωροδοκεῖται και εξαγοράζεται (361) ἢ προδίδωσιν (362), εξυπηρετώντας τους εχθρούς (365), που στοχεύουν στην ανατροπή του δημοκρατικού πολιτεύματος. Στην πολιτική κονίστρα, αντί για τον γνήσιο Αθηναίο, κυριαρχούν επήλυδες πολεμοκάπηλοι δημαγωγοί, όπως ο Κλεοφών (679 εξ.) και ο Κλειγένης (708 εξ.), που τους χαρακτηρίζει είτε η βαρβαρότητα της ομιλίας είτε η απάτη και η διαφθορά. Στους τελευταίους στίχους της παράβασης προτείνεται μια λύση: η εξουσία να δοθεί τοῖς χρηστοῖσιν (735), δηλαδή στους εὐγενεῖς και σώφρονες, στους καλούς τε κάγαθούς / και τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς και μουσικῇ (727-729). Νεώτεροι μελετητές και σχολιαστές τονίζουν κυρίως το ηθικό περιεχόμενο του ὄρου χρηστοί, αλλά και την πρακτική χρησιμότητα αυτών των πολιτών για τον δημόσιο βίο.¹⁴ Στο χωρίο όμως οι χρηστοί αντιτίθενται τοῖς πονηροῖς (731, 725) και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η ορολογία αυτή μάλλον έχει πολιτικό περιεχόμενο και ίσως χαρακτηρίζει συγκεκριμένους πολιτικούς οργανισμούς του δημοκρατικού πολιτεύματος της Αθήνας.¹⁵

Το δεύτερο μέρος της κωμωδίας ανοίγει με τη γνωστή σκηνή των δύο δούλων (737-813), που τοποθετεί την πλοκή σε νέα βάση. Στον Ἄδη έχει ξεσπάσει διαμάχη μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη για την πρωτοκαθεδρία στην τραγωδία. Η ορολογία όμως που χρησιμοποιείται είναι αμιγώς πολιτική. Η σύγκρουση περιγράφεται ως σοβαρό πολιτικό κίνημα (πρᾶγμα πρᾶγμα μέγα κεκίνηται, 759· τὰ δεινὰ κινήθησεται, 796) ἢ επικίνδυνη φατριαστική εξέγερση (στάσις πολλῆ πάνυ, 760), σαν αυτή που καυτηρίασε ο Χορός στην πάροδο (πρβλ. 359). Αιτία της στάσεως είναι κείμενος νόμος που ορίζει σίτησιν ἐν πρυτανείῳ για τον ἄριστο τεχνίτη κάθε τέχνης (761, 764). Ποιητική και πολιτική συγγέονται, παρατηρεῖ ο Angus Bowie, ο οποίος μελετά τη σκηνή από την οπτική της τελετουργίας.¹⁶ Η απόφαση επίσης του Πλούτωνα με έντονα πολιτικό λεξιλόγιο, ἀγῶνα ποιεῖν καὶ κρίσιν / κάλεγχον (785-786), αν και στοχεύει στην αξιολόγηση της τραγικής τέχνης, δημιουργεί εντύπωση δοκιμασίας αιρετών ἢ κληρωτών αρχόντων. Η αθηναϊκή δημοκρατία με τα προβλήματά της και τους θεσμούς της έχει μετακινηθεί στον Ἄδη και η ανάδειξη του καλύτερου ποιητή τοποθετείται σε αγωνιστικό πλαίσιο δημοκρατικών διαδικασιών.

Ο Διόνυσος βέβαια ως κριτής και διαιτητής ισχυρίζεται ότι θα χρησιμοποιήσει ποιητικά μέσα (ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα, 873). Και ο Ευριπίδης, όταν ο Αισχύλος ρωτάει ποιο κριτήριο καθορίζει την αξία ενός ποιητή (1008), προσπαθώντας να μεταφέρει τον αγώνα σε ποιητικό πλαίσιο, αναφέρει την επιδεξιότητα στην τέχνη (δεξιότητος, 1009), στοιχείο που θυμίζει τις ανάγκες του Διονύσου στην έναρξη του δράματος: δέομαι ποιητοῦ δεξιού (71). Προσθέτει όμως και τη νουθεσία, την παιδευτική δηλαδή

14. Dover, *Aristophanes Frogs*, ad 178 Sf· Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, ad loc.

15. Για το πολιτικό σημασιολογικό φορτίο αυτών των ὄρων, βλ. [Ξενοφών], *Αθηναίων πολιτεία*, 1, 4. Αντίστοιχος με τον ὄρο *χρηστοί* στη λατινική: *Optimates* (βλ. και LSJ ad loc.). Η χρονολόγηση του νόθου έργου του Ξενοφώντα στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου δείχνει ότι αυτή η πολιτική ορολογία ήταν σίγουρα οικεία στον Αριστοφάνη. Για συσχετισμό της ορολογίας του χωρίου με τον ὄρο *Optimi* του Κικέρωνα σε ανάλογη περίοδο κρίσης της ρωμαϊκής δημοκρατίας, πρβλ. B. Zimmermann, «Ο Αριστοφάνης και οι διανοούμενοι» (μετ. Στ. Χρονόπουλος), Κατσης (επιμ.), *Θάλεια. Αριστοφάνης, Δεκαπέντε μελετήματα*, σ. 204, αν και ο Zimmerman περιορίζει τη σημασία των χαρακτηρισμών αυτών σε ὅρια ηθικά και πνευματικά.

16. Bowie, *Αριστοφάνης*, σ. 242-243.

λειτουργία της ποίησης για την κοινότητα (1009-1010). Έτσι, τα κριτήρια μετακινούνται εκ νέου, με αποτέλεσμα η δημοκρατία και οι ανάγκες της να καλύψουν την ποιητική καθώς αυτή η τελευταία παρουσιάζεται να υπηρετεί την πρώτη. Ο λόγος άλλωστε και η συμπεριφορά των δύο ποιητών θυμίζουν τους Αθηναίους πολιτικούς, των οποίων τα ελαττώματα στηλίτευσε ο Χορός των Μυστών στην *πάροδο* και στην *παράβαση*.

Τον Ευριπίδη στηρίζει ο *δήμος*, ο οποίος *άνεβόα κρίσιν ποιείν* (779), ενώ οι ευ-άριθμοι *σύμμαχοι* του Αισχύλου συγκροτούν το *χρηστόν* (783). Ο όρος παραπέμπει εμφανώς *τοῖς χρηστοῖσιν* της *παράβασης*: ο Χορός υπέδειξε στους Αθηναίους, σε κάτι λιγότερο από 50 στίχους πιο πάνω (735), σ' αυτούς να εμπιστευθούν τις τύχες της πόλης. Η λέξη όμως στο νέο κειμενικό περιβάλλον, σε ευθεία αντίθεση με τον *δήμον*, αποκτά σαφέστερο πολιτικό περιεχόμενο. Οι ποιητές, έχοντας απεκδυθεί την ποιητική τους ιδιότητα, παρουσιάζονται ως αρχηγοί των πολιτικών σχηματισμών της αθηναϊκής δημοκρατίας: του δημοκρατικού (*δήμος*) και του αριστοκρατικού (*χρηστόν*). Ο Ευριπίδης, ικανοποιώντας τους υποστηρικτές του, θα καυχηθεί ότι το έργο του είναι *άκρως δημοκρατικόν* (952), επειδή έδινε τον λόγο σε όλους, ανεξάρτητα από ηλικία, φύλο ή κοινωνική θέση (950). Ο Διόνυσος, που έχει προσωπικά γνωρίσει τις συνέπειες αυτών των δημοκρατικών αλλαγών στη συμπεριφορά του Ξανθία, συμβουλεύει φιλικά τον ποιητή να αποφύγει αυτή τη συζήτηση· μάλλον δεν θα είναι προς το συμφέρον του (952-953).¹⁷ Κομπάζει επίσης ότι *έδίδαξε* τους πολίτες *λαλείν* (954), παρουσιάζοντάς τους *οἰκεία πράγματ(α)* (959), κατανοητά σε όλους ώστε να τα εφαρμόζουν στην ιδιωτική τους ζωή και *τάς οἰκίας / οἰκείν ἄμεινον* (976-977). Αυτός ο τελευταίος ισχυρισμός θυμίζει την *εὐβουλίαν*, την πολιτική αρετή που διατεινόταν ότι δίδασκε ο Πρωταγόρας.¹⁸ Ενώ όμως το μάθημά του σοφιστή ήταν *εὐβουλία περὶ τῶν οἰκείων [...] και περὶ τῶν τῆς πόλεως* που εξισοροπούσε το *λέγειν* με το *πράττειν*, η διδασκαλία του τραγικού μάλλον υπογραμμίζει την κενόλογη δημαγωγία και την ιδιοτέλεια.¹⁹ Έτσι, ο Αισχύλος θα υποστηρίξει ότι η επίδραση του αντιπάλου του δεν δημιούργησε δημοκράτες αλλά ένα σύνολο *δημοπιθήκων / έξαπατώντων τὸν δήμον* (1085-1086). Οι οπαδοί του Ευριπίδη συλλήβδην αποκαλούνται *πανοῦργοι* (781, 1015), χαρακτηρισμός που χρησιμοποιήθηκε από τον Διόνυσο για τον ίδιο τον ποιητή όταν ο θεός χρειάστηκε να δικαιολογήσει την επιλογή του στον Ηρακλή (80). Η ιδιοτέλεια λοιπόν, η υποκρισία και η απάτη είναι χαρακτηριστικά των υποστηρικτών του Ευριπίδη· απόδειξη, ο απατηλός λόγος των δημαγωγών (πρβλ. 1069 εξ.) και η απροθυμία των πλουσίων να πληρώσουν φόρους και να αναλάβουν δημόσιες λειτουργίες (1065-1066).

Ανάλογες όμως κατηγορίες μπορούν να στοιχειοθετηθούν και εναντίον του Αισχύλου. Ο Αριστοφάνης τεχνήντως θα υπονομεύσει και τον παλαιότερο τραγικό και θα δημιουργήσει ρωγμές στο πορτρέτο του. Όπως είδαμε, υποστηρικτές του είναι το έτερο

17. A. H. Sommerstein, *Aristophanes Frogs*, Aris & Phillips, Oxford, 1996, ad loc· πρβλ. Dover, *Aristophanes Frogs*, ad loc.

18. Πλάτων, *Πρωταγόρας* 318e-319a.

19. Αυτή η ενασχόληση με τα *οἰκεία* θα οδηγήσει τελικά στην εγκατάλειψη της δημόσιας δράσης και ο πολίτης θα γίνει ο ιδιώτης του 4ου αι· βλ. B. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (μετ. Η. Τσιριγκάκης), Παπαδήμας, Αθήνα, 2002, σ. 182-183· πρβλ. του ίδιου, «Ο Αριστοφάνης και οι διανοούμενοι», σ. 205· Sommerstein, *Aristophanes Frogs*, ad 959.

πολιτικό σχήμα, οι χρηστοί (πρβλ. 1011, 1056, 1062). Ο ίδιος όμως θυμίζει έντονα τους πολιτικούς που κυριαρχούν στη δημόσια ζωή. Ο Χορός τον περιγράφει ορμητικό, με επιική μανία και φιλοπόλεμη διάθεση (814-829). Ενώ κατά τον Ευριπίδη είναι *άλαζών και φέναξ* (909, 919, 921). Τα θέματά του *ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν* (930) και γι' αυτό οι περισσότεροι δεν μπορούσαν να τα κατανοήσουν. Οι εικόνες του έχουν βαρβαρικά στοιχεία και είναι όμοιες *τοῖσι παραπετάσασιν τοῖς Μηδικοῖς* (938). Χρησιμοποιεί *ῥήματα ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις* (923-926) και βαρβαρισμούς, όπως οι κραυγές του Χορού των *Περσῶν* για τον νεκρό Δαρείο (1029). Γενικά ο ασαφής λόγος του στοχεύει στην εξαπάτηση του θεατή-πολίτη (910).

Η συμπεριφορά του ίδιου του Αισχύλου ενώπιον των θεατών επιβεβαιώνει αυτή την εικόνα. Στην αρχή αντιμετωπίζει με απαξιωτική σιωπή τόσο τον αντίπαλό του όσο και τον θεό-κριτή (830 εξ.). Όταν αποφασίζει να μιλήσει, ο λόγος του είναι πλήρης ύβρεων, σαρκασμών και απειλών (840-843, 845-846). Δεν είναι θιασώτης των δημοκρατικών διαδικασιών και δεν διστάζει να υποστηρίξει ένα είδος λογοκρισίας, λέγοντας ότι οι ποιητές *χρῆ ἀποκρύπτειν τὸ πονηρόν* (1053). Τον ενοχλεί ο δημοκρατικός διάλογος (1006-1007), ο έλεγχος (857) και ο *ἀγών* με τον ομότεχνό του (866 εξ.). Επιτίθεται σαν τυφώνας (848), τρίζει τα δόντια του (927) από οργή (844, 855-856), εκνευρίζεται και δυσφορεί (922), ουρλιάζει *ὥσπερ πρίνος ἐμπρησθεῖς* (859), διακόπτει επανειλημμένως τον συνομιλητή του (954, 958) και συμπεριφέρεται με αγένεια ακόμη και προς τον Διόνυσο (933). Κάποια από τα γνωρίσματα αυτά ίσως έφεραν στο μυαλό των θεατών τον δημαγωγό Κλεοφώντα που με έντονα βαρβαρικό τόνο στον λόγο του (678-682) υποστήριζε σθεναρά τη συνέχιση του πολέμου (1532-1533).

Η ισχυρότερη απόδειξη ότι τα αρνητικά χαρακτηριστικά και των δύο ποιητών τους ταυτίζουν με τους διαχειριστές της εξουσίας στην Αθήνα είναι οι μαθητές τους, τους οποίους αναφέρει ο Ευριπίδης (964-967), αποβλέποντας στην υποβάθμιση του Αισχύλου και τη θετική αποτίμηση του δικού του έργου. Πρώτον, παρατηρούμε ότι δεν αναφέρονται μαθητές ποιητές, αλλά κάποιοι που έπαιξαν αρνητικό ρόλο στην πολιτική ζωή της φθίνουσας δημοκρατίας. Χαρακτηριστικά τους είναι ο δημαγωγικός λόγος, η άξεστη και βάρβαρη συμπεριφορά, η εξαγορά μέσω της δωροδοκίας και η συμμετοχή τους σε πολιτικά εγκλήματα, όπως η ολιγαρχική εκτροπή του 411 π.Χ. Αυτό που ταυτίζει απόλυτα τους δύο ποιητές είναι το γεγονός ότι ο αναφερόμενος ως μαθητής του Αισχύλου, ο Φορμίσιος, υπήρξε πολιτικός σύμμαχος του Κλειτοφώντα, του μαθητή δηλαδή του Ευριπίδη.²⁰

Στο δεύτερο μέρος του *αγώνα* (1119 εξ.), όπου ελέγχονται οι πρόλογοι και τα χορικά, τα κριτήρια είναι περισσότερο ποιητικά και ο Αισχύλος υπερτερεί. Προβάλλονται όμως και πάλι κάποια αρνητικά χαρακτηριστικά του: είναι *άσαφής ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων* (1122), χρησιμοποιεί προσβλητικούς υπαινιγμούς για τον αντίπαλό του (1134, 1160-1161), μιλάει με ασέβεια και επιτιμητικό ύφος στον Διόνυσο (1150), ενώ ο βαρβαρισμός *φλαττοθραττοφλαττοθρατ* αποτελεί το Leitmotiv της σκηνής (1286, 1288, 1290, 1292, 1295-1296). Στο ιδιαίτερα κωμικό ζύγισμα των στίχων, η ζυγαριά γέρνει κάθε φορά προς το μέρος του Αισχύλου. Η αδυναμία του Διονύσου όμως να καταλήξει

20. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, xxxiv, 3· Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, ad loc.· Sommerstein, *Aristophanes Frogs*, ad 967.

σε μίαν απόφαση (1411), ίσως δείχνει ότι το τελικό αποτέλεσμα παραμένει αμφιλεγόμενο, αν συνυπολογιστούν και οι προηγούμενες φάσεις του αγώνα. Ο θεός δικαιολογεί την αδυναμία του ως σύγκρουση της λογικής με το συναίσθημα: ο Αισχύλος είναι σοφός, αλλά ο Ευριπίδης του προκαλεί ευχαρίστηση (1413).²¹ Η αναφορά στην ηδονή του ευριπίδειου έργου θυμίζει τον αρχικό παράλογο πόθο του θεού.

Ο Πλούτων όμως είναι εκείνος που θα συνδέσει απόλυτα το αποτέλεσμα του λογοτεχνικού αγώνα με τις αρχικές προθέσεις του Διονύσου. Βλέποντας ο κύριος του Άδη ότι η διαμάχη δεν θα τελειώσει, πιέζει τον θεό-κριτή να καταλήξει σε μίαν απόφαση, λέγοντάς του ότι αυτό θα είναι καλό και για τον ίδιο, αφού ο νικητής ποιητής θα τον συνοδεύσει στον πάνω κόσμο (1414-1416). Με αυτόν τον τρόπο λύνεται και ένα άλλο πρόβλημα του Διονύσου: ο ποιητής που θα τον ακολουθήσει δεν είναι απαραίτητο να διαθέτει πανουργία, αφού θα έχει την άδεια των νόμιμων αρχών. Ο Πλούτων όμως του υποδεικνύει να διαλέξει αυτόν που θα δώσει τις καλύτερες συμβουλές για τη σωτηρία της Αθήνας, μεταθέτοντας έτσι και πάλι το κέντρο βάρους της κρίσης από την ποιητική στην πολιτική.²²

Στα τελικά πολιτικά ερωτήματα που θέτει ο Διόνυσος στους δύο ποιητές ο Bowie παρατηρεί ότι οι παραινέσεις του Ευριπίδη (1446-1450) ταυτίζονται με αυτά που συμβούλεψε ο Χορός των Μυστών στο τέλος της παράβασης.²³ Το εντυπωσιακό όμως είναι ότι εκείνες τις υποθήκες του Χορού, εδώ ο Αριστοφάνης τις μοιράζει και στους δύο ποιητές: ο Ευριπίδης, αφού υποδείξει δυσπιστία προς εκείνους που δεχόμαστε άκριτα (1444), θα χρησιμοποιήσει δύο φορές το ρήμα *χρῶμαι* (1446-1447), το οποίο σε συνδυασμό με τους *χρηστούς*, για τους οποίους θα μιλήσει ο Αισχύλος (1455), παραπέμπει ευθέως στους τελευταίους στίχους της παράβασης. Με αυτό το τέχνασμα ο κωμικός ποιητής παρουσιάζει τους δύο τραγικούς να συμφωνούν και να συμπληρώνουν ο ένας την πρόταση του άλλου. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι έτσι η πρόταση του Ευριπίδη στρέφεται εναντίον του εαυτού του και ευνοεί τον Αισχύλο, αφού υποδεικνύει δυσπιστία προς εκείνους που η πόλη έχει επιλέξει και την καλεί να εκλέξει εκείνους που ως τώρα είχε απορρίψει (1446-1448), δηλαδή τους *χρηστούς* (1455). Ακολουθώντας αυτές τις υποδείξεις ο Διόνυσος, αντιμετωπίζει με δυσπιστία τον αρχικό πόθο του και επιλέγει *ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει* (1468), αναθέτοντας την απόφαση πλέον όχι στην *καρδίαν* (54), ἔδρα των παθών, αλλά στην *ψυχὴν*, στην ἔλλογη κρίση.²⁴ Επιλέγεται λοιπόν

21. Προβλήματα ερμηνείας δημιούργησε η αμφισημία του στίχου ήδη στην αρχαιότητα. Για προτεινόμενες λύσεις βλ. Dover, *Aristophanes Frogs*, σ. 19· επίσης του ίδιου, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 260-261. Αντίθετη θέση στον Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, ad loc.

22. Ο Zimmermann παρατηρεί ότι η πολιτική σκέψη των δύο ποιητών παίζει καθοριστικό ρόλο στην τελική απόφαση του Διονύσου· βλ. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, σ. 179. Πρβλ. D. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση* (μετ. Ε. Οικονόμου), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2009, σ. 217-218.

23. Bowie, *Αριστοφάνης*, σ. 247. Εδώ δεν μπορούν να συζητηθούν τα προβλήματα που δημιουργεί η παράδοση του κειμένου σε αυτή τη σκηνή: βλ. πιο πάνω, υποσημ. 7.

24. Για τη σύνδεση της *ψυχῆς* με τη διανοητική ικανότητα, την κρίση και τη σκέψη γενικότερα στην Αθήνα το τελευταίο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα, βλ. Z. P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, σ. 254. Πρβλ. W. K. C. Guthrie, *Σωκράτης* (μετ. Τ. Νικολαΐδης), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1991, σ. 203 εξ. Ο Αριστοφάνης διακωμωδώντας τον Σωκράτη στις *Νεφέλες* (94-95) χρησιμοποιεί με ανάλογες συνδηλώσεις τη λέξη.

ο ποιητής που στην αρχή αυτής της διαμάχης παρουσιάστηκε με πολιτική ορολογία να υποστηρίζεται από τὸ χρηστόν και ὄχι ο εκλεκτός του δήμου, του πολιτικού κόμματος που βρίσκεται τώρα στην εξουσία.

Συμπερασματικά: Ο Διόνυσος, που στη διάρκεια του δράματος μάλλον δεν μύηθηκε μόνο στα μυστήρια, ὅπως ἔχει υποστηριχθεί,²⁵ ἀλλά και στην πολιτική, δεν αποφασίζει υποκειμενικά και αυθαίρετα ἀλλά με ευθυκρισία και σοβαρότητα. Εγκαταλείπει τις λογοτεχνικές ευαισθησίες του και τις προσωπικές του συμπάθειες και κρίνει με μοναδικό κριτήριο τις ἀνάγκες της αθηναϊκής δημοκρατίας που καρκινοβατεί. Ἐτσι, στη λήξη ενός αγώνα, που διεξήχθη κυρίως με πολιτικά μέτρα, ο νικητής αναδεικνύεται με κριτήριο τις πολιτικές ιδέες και προτάσεις του για τη σωτηρία της δημοκρατίας που κινδυνεύει.

25. I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Clarendon Press, Oxford, 1999.

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

*Το ελληνικό Θέατρο Σκιών
στα χρόνια της Β' Ελληνικής Δημοκρατίας και
της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά:
Η περίπτωση της Πάτρας*

Η συστηματική μελέτη των δημοσιευμάτων για το ελληνικό Θέατρο Σκιών στον τοπικό Τύπο της Πάτρας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1940) αποκάλυψε μια σταδιακή αύξηση του αριθμού των ετήσιων παραστάσεων Καραγκιόζη μετά το 1926.¹ Με κάποιες σημαντικές διακυμάνσεις, η δημοτικότητα του λαϊκού αυτού θεάματος έφτασε σε μια πρώτη κορύφωση στα χρόνια της κυβέρνησης του Βενιζέλου και ξανά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας από το 1937 μέχρι τον Οκτώβρη του 1940, οπότε η ζωή της πόλης αποδιαρθρώθηκε από τους βομβαρδισμούς των ιταλικών αεροπλάνων (Βλ. Πίνακα 1). Η ανακοίνωση θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει αυτές τις διακυμάνσεις συνεξετάζοντας τόσο τους ενδογενείς παράγοντες ανάπτυξης και ύφεσης όσο και τους εξωγενείς παράγοντες των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων αυτής της εποχής.

Τοποθετώντας το χρονικό διάστημα της γενικότερης ακμής του ελληνικού θεάτρου σκιών (1896-1940) στην ιστορική πορεία του νεοελληνικού κράτους παρατηρούμε αμέσως ότι αυτή συνέπεσε με το πρώτο μεγάλο ρεύμα εσωτερικής μετανάστευσης προς τις μεγάλες πόλεις στα τέλη του 19ου αιώνα και αργότερα με την πρώτη φάση της εκβιομηχάνισης (1929-1940).² Γνωρίζοντας ότι ο Καραγκιόζης υπήρξε το πολιτισμικό δημιουργήμα των λαϊκών συνοικιών των μεγάλων πόλεων της Ελλάδας, η άνθησή του πρέπει να συσχετισθεί –παραμερίζοντας προς το παρόν τις ιδεολογικές συνισταμένες– με τις οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις που συνέτειναν στη διαμόρφωση μιας σημαντικής αριθμητικά ομάδας κοινού λαϊκής προέλευσης, με μια μικρή αλλά επαρκή αγοραστική δύναμη ώστε να είναι σε θέση να καταβάλει το αντίτιμο ενός φθηνού εισιτηρίου.

1. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου *Το δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1940)* με χρηματοδότηση της Επιτροπής Ερευνών του Πανεπιστημίου Πατρών. Η ερευνητική ομάδα του έργου αποτελείται από την επιστημονική υπεύθυνη Ιωάννα Παπαγεωργίου, την επιστημονική συνεργάτιδα Μαρία Μαυρογένη και τους μεταπτυχιακούς φοιτητές και φοιτήτριες Θωμά Κολοβό, Νικολέττα Χριστοφή και Βαρβάρα Σπύρου.

2. Άλκης Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 103.

Πριν προχωρήσουμε στη διερεύνηση του θέματος, αξίζει να επιχειρηθεί ένας στοιχειώδης προσδιορισμός των κοινωνικών ομάδων που δυνητικά συγκαταλέγονται στα λαϊκά στρώματα. Οι ιστορικοί της πατρινής κοινωνίας του Μεσοπολέμου περιλαμβάνουν τους άνεργους, τους μικροπωλητές, τους μικροκτηματίες, τους μικροτεχνίτες, τους εργάτες και τις εργάτριες στη γεωργία, στην κτηνοτροφία, στην αλιεία, στα μεταλλεία, στα ορυχεία και στη βιομηχανία, τους χαμηλόμισθους εργαζόμενους στις μεταφορές, στη συγκοινωνία, στην πίστωση, στην ανταλλαγή, στη μεσολάβηση, στο εμπόριο, στην οικοδομή, στα ελεύθερα επαγγέλματα, στις δημόσιες και στις προσωπικές υπηρεσίες (υπηρέτες και υπηρέτριες). Στα ίδια στρώματα τοποθετούνται επίσης οι επαίτες και τα κατώτερα μέλη του κλήρου και των σωμάτων ασφαλείας.³

Κατά την πρώτη φάση της ακμής του Καραγκιόζη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ένα πλήθος κόσμου αγροτικής κυρίως προέλευσης συγκεντρώθηκε στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα: στην περίπτωση της Πάτρας αυτό συνέβη κυρίως εξαιτίας της σταφιδικής κρίσης. Το πλήθος αυτό είτε καταλάμβανε θέσεις στον τριτογενή τομέα είτε προσπαθούσε να επιβιώσει δουλεύοντας στα λίγα εργοστάσια της εποχής και κάνοντας παρασιτικές και ευκαιριακές εργασίες.⁴ Ο Φασουλής, η Παντομίμα και ο Καραγκιόζης αποτέλεσαν τις πιο προσιτές διασκέδασεις γι' αυτούς τους πενόμενους θεατές των μεγάλων πόλεων.⁵ Ωστόσο, το λαϊκό κοινό παρέμενε αριθμητικά περιορισμένο, ιδιαίτερα στην Πάτρα, όπου το τμήμα των θεατών που αποτελείτο από εργάτες αντλούνταν από ένα δυναμικό που δεν υπερέβαινε τα 800 άτομα σε πληθυσμό 37.985 κατοίκων το 1896.⁶ Σαφώς, το κοινό του Καραγκιόζη δεν περιοριζόταν μόνο στους εργάτες αλλά προσέκλυε και πιο ενδεή τμήματα του πληθυσμού, αν λάβουμε υπόψη ότι δεν είχε γενικευθεί η καθιέρωση του εισιτηρίου ή του υποχρεωτικού ποτού και η αμοιβή των καραγκιοζοπαιχτών προερχόταν από τις εθελοντικές προσφορές σε περιφερόμενο δίσκο.⁷

Από το 1896 μέχρι το 1920 σημειώθηκε μια σχετική βιομηχανική ανάπτυξη και το εργατικό δυναμικό αυξήθηκε σημαντικά.⁸ Στην Πάτρα του 1920 ανήλθε σε 8.054 βιο-

3. Νικόλαος Μιτζάλης, *Η μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη της Πάτρας και οι μεταλλαγές στον αστικό ιστό της πόλης*, Εκδόσεις «Περί Τεχνών», Πάτρα, 2007, σ. 91· Παναγιώτης Ηλιόπουλος, *Οικονομικές και κοινωνικές δομές μιας περιφερειακής μητρόπολης: Πάτρα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2011, σ. 243-244.

4. Ο Κ. Τσουκαλάς υπολογίζει ότι στο σύνολο των 453.000 κατοίκων της Αθήνας και των περιχώρων το 1920, οι 113.804 ήταν ανεπάγγελτοι. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1987, σ. 181-196, ιδιαίτερα σ. 196.

5. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού 1876-1897*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 184-186.

6. Ηλιόπουλος, *Οικονομικές και κοινωνικές δομές*, σ. 33 και Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 23.

7. Γιάννης Κουρής, «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο Θέατρο Σκιών», Νίκος Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 219-220.

8. Ο Ν. Σβορώνος και ο Α. Ρήγος γράφουν για μια μικρής εμβέλειας βιομηχανική ανάπτυξη τη δεκαετία του 1910 λόγω των αναγκών που προκάλεσε η πολεμική σύρραξη. Αντίθετα, ο Χρ. Χατζηνωσήφ ισχυρίζεται ότι ο «Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος υπήρξε γενικώς για τη βιομηχανία περίοδος κρίσης». Βλ. Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας* (μετ. Σ. Ασδραχάς), Θεμέλιο, Αθήνα, 1976, σ.

μηχανικούς εργάτες και εργάτριες. Όμως το 18,1% του αριθμού αυτού συνίστατο από εποχιακούς εργαζόμενους στη βιομηχανία συσκευασίας αγροτικών προϊόντων προερχόμενους από την ενδοχώρα της Αχαΐας και της Ηλείας, που επέστρεφαν στις εστίες τους μετά το πέρας της ετήσιας λειτουργίας των εργοστασίων.⁹

Η έλευση των προσφύγων το 1922 άλλαξε ριζικά τη σύνθεση και τον όγκο των λαϊκών στρωμάτων τόσο της Πάτρας όσο και των άλλων ελληνικών πόλεων.¹⁰ Μέχρι το 1925 στην Πάτρα είχαν εγκατασταθεί 12.000 πρόσφυγες, οι οποίοι, έως ότου ολοκληρωθεί η κατασκευή των πρώτων προσφυγικών συνοικισμών το 1925, διαβίωναν σε κοινόχρηστους χώρους, ενώ όσοι μπόρεσαν να απασχοληθούν στην τοπική βιομηχανία έμεναν σε χώρους των εργοστασίων.¹¹ Στους πρόσφυγες πρέπει να συμπεριληφθούν και οι έφεδροι που απολύθηκαν το 1923.¹² Όλοι αυτοί ζητούσαν απεγνωσμένα εργασία με οποιαδήποτε αμοιβή.¹³ Η κατάσταση επιδεινώθηκε περισσότερο μετά το 1923, όταν οι Η.Π.Α. έθεσαν φραγμό στην εισροή μεταναστών, ανακόπτοντας το μεταναστευτικό ρεύμα που έδινε διέξοδο στους άνεργους Έλληνες.¹⁴ Άμεση συνέπεια ήταν η θεαματική πτώση των ημερομισθίων.¹⁵

Η υπερπροσφορά εργασίας και η αύξηση ζήτησης προϊόντων λόγω της πληθυσμιακής αλλαγής συνέπεσαν με μια άλλη ιστορική συγκυρία. Οι διαδοχικές διεθνείς οικονομικές κρίσεις της δεκαετίας του 1920 υποχρέωσαν την Ελλάδα να αποκοπεί σε μεγάλο βαθμό από τη διεθνή οικονομία μετά το 1932 και να αναζητήσει τα βασικά αγαθά και τις πηγές ενέργειας εντός της χώρας. Η πολιτεία θέσπισε διάφορα προστατευτικά μέτρα για την

124-127· Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935*, σ. 30· Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β1: 1922-1940, *Ο Μεσοπόλεμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2002, σ. 12.

9. Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 27-28. Για την περίοδο του 1914-1921 δεν έχει γίνει συστηματική καταγραφή των παραστάσεων του θεάτρου σκιών, αλλά αυτές που επισημάνθηκαν μέχρι τώρα είναι ελάχιστες (περίπου 32). Οι εφημερίδες μερικές φορές ανάγγελλαν την έναρξη σειράς παραστάσεων, που όμως στη συνέχεια δεν καταγράφονταν. Βλ. Τούλα Ηλιάδου-Μανιάκη, *Πάτρα 1913-1940. Πολιτιστικά, θεατρικά, καρναβάλι, θέατρο σκιών*, Εκδόσεις «Περί Τεχνών», Πάτρα, 2006, σ. 73-77.

10. Η έλευση των προσφύγων στην Ελλάδα είχε ξεκινήσει ήδη από τη δεκαετία του 1910 με τις διάφορες ανταλλαγές πληθυσμών και τη ρωσική επανάσταση και συνεχίστηκε μέχρι το 1928. Ο Αλ. Ρήγος σημειώνει ότι το αργότερο μέχρι το 1932 στην Ελλάδα είχε δημιουργηθεί ένα ισχυρό προλεταριάτο, το μεγαλύτερο στα Βαλκάνια. Βλ. Χατζηιωσήφ, *Προσφυγικό σοκ*, σ. 18-19· Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία*, σ. 104.

11. Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 64-65· του ίδιου, *Προσφυγικά. Η συνοικία της σιωπής στην Πάτρα του Μεσοπολέμου*, εκδ. εφημ. *Πελοπόννησος*, Πάτρα, χ.χ. [2014], σ. 71· Βασίλης Λάζαρης, *Πολιτική ιστορία της Πάτρας*, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα, 1986, τ. Β', σ. 22-23 και 182. Η Αλέκα Γερολύμου παραθέτει τον σημαντικά χαμηλότερο αριθμό 6.927 προσφύγων για την πόλη της Πάτρας το 1928. Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκαν τα στατιστικά στοιχεία του Ν. Μιτζάλη, ο οποίος έκανε πιο εξειδικευμένη έρευνα για τους πρόσφυγες της Πάτρας. Βλ. Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμου, «Πόλεις και ύπαιθρος. Μετασχηματισμοί και αναδιαρθρώσεις στο πλαίσιο του εθνικού χώρου», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β1, σ. 64. Για την προσωρινή στέγαση των προσφύγων κατασκευάστηκε ένας πρόχειρος οικισμός με παράγκες 300 δωματίων που ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 1923 στην περιοχή του Πτωχοκομείου. Ο οικισμός αυτός κατοικούνταν μέχρι το 1940. Βλ. Μιτζάλης, *Προσφυγικά*, σ. 32-33 και 36.

12. Μιτζάλης *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 63.

13. *Ο.π.*, σ. 64.

14. Τσουκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή*, σ. 148.

15. Χατζηιωσήφ, *Προσφυγικό σοκ*, σ. 26.

ενίσχυση της δευτερογενούς παραγωγής που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της εγχώριας βιομηχανίας, έστω και σε συνθήκες προστατευτισμού. Ο τομέας της μεταποίησης ενισχύθηκε περαιτέρω με την αύξηση της γεωργικής παραγωγής και την πτώση των τιμών των αγροτικών προϊόντων, που αποτελούσαν την κύρια πρώτη ύλη της βιομηχανικής παραγωγής.¹⁶

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες η Πάτρα απέκτησε ένα ευμέγεθες απόθεμα εργατικού δυναμικού, εύκολα χειραγωγήσιμο από τα εργοδοτικά συμφέροντα και ελάχιστα προστατευμένο από την αντεργατική νομοθεσία.¹⁷ Το 1928 το εργατικό δυναμικό της έφτανε τα 12.795 άτομα¹⁸ σε συνολικό πληθυσμό 61.278 κατοίκων.¹⁹ Τα ημερομίσθια έπεσαν εξαιρετικά χαμηλά. Το 1930 το 73% των ελληνικών εργατικών οικογενειών ζούσαν κάτω από τα όρια της φτώχειας, καθώς το ετήσιο εισόδημά τους κυμαινόταν από 18.000 έως 30.000 δραχμές ενώ το ελάχιστο ενιαίο εισόδημα που εξασφάλιζε διαβίωση πάνω από τα όρια της φτώχειας ήταν 33.000 δραχμές, από τις οποίες μόνο η αγορά φωμιού αντιπροσώπευε μεγάλο ποσοστό.²⁰ Η κατάσταση επιδεινώθηκε μετά το 1932 με την ανάδυση των συνεπειών της παγκόσμιας κρίσης στην Ελλάδα επηρεάζοντας καίρια τις καταναλωτικές δυνατότητες των χαμηλών στρωμάτων και της μικροαστικής τάξης.²¹

Στην Πάτρα, σταδιακά, από το 1926 μέχρι και το 1936, ολοκληρώθηκαν τα προγράμματα αποκατάστασης των προσφύγων και το μεγαλύτερο μέρος τους βρήκε στέγη σε νέους συνοικισμούς στα όρια ή έξω από τα όρια της πόλης.²² Τα περισσότερα θερινά θέατρα και τα χειμερινά καφενεία που φιλοξένησαν τους караγκιοζοπαίχτες εντοπίζονται είτε σε περιοχές που συνδέουν τους προσφυγικούς συνοικισμούς με τις παλιότερες εργατογειτονιές, με σημαντικότερο παράδειγμα την πλατεία Μαρούδα, είτε σε σημεία ανάμεσα στις λαϊκές συνοικίες και το πιο εύπορο κέντρο της πόλης, όπως είναι τα Ψηλά Αλώνια και η οδός Καλαβρύτων (νυν οδός Γούναρη). Η πλατεία Μαρούδα, η οποία παρέμεινε το κέντρο της караγκιοζικής δραστηριότητας για πολλές δεκαετίες μετέπειτα, βρίσκεται σχετικά μακριά από το κέντρο της πόλης. Η πλεονεκτική θέση της όμως στις παρυφές της Άνω Πόλης, με το αεράκι να έρχεται από το Παναχαϊκό όρος, την κατέστησε καταφύγιο δροσιάς κατά τις θερινές και εξαιρετικά υγρές νύχτες της Πάτρας προσελκύνοντας θεατές ακόμα και από τους αστούς του κέντρου.²³

16. Κωνσταντίνος Βεργόπουλος, «Η ελληνική οικονομία από το 1926 ως το 1935», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. ΙΕ': *Νεώτερος ελληνοισμός από το 1913 ως το 1941*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1978, σ. 327 και Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία*, σ. 18-19 και 100.

17. Για τις διώξεις του εργατικού συνδικαλισμού από το κράτος, βλ. Χατζηιωσήφ, «Προσφυγικό σοκ», σ. 33-34.

18. Στον αριθμό αυτόν περιλαμβάνονται οι κοινωνικές ομάδες που στην αρχή της παρούσας μελέτης συγκαταλέχθηκαν στα λαϊκά στρώματα, εκτός των επαιτών και των ιερέων. Βλ. Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 91.

19. Το 1920 η Πάτρα αριθμούσε 51.596 κατοίκους και το 1940, 62.275 κατοίκους. Βλ. Ηλιόπουλος, *Οικονομικές και κοινωνικές δομές*, σ. 33.

20. Το ποσοστό αυτό βασίζεται στους υπολογισμούς της Γενικής Στατιστικής Εταιρείας. Βλ. Βεργόπουλος, «Η ελληνική οικονομία», σ. 342.

21. Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία*, σ. 103.

22. Οι προσφυγικοί συνοικισμοί στέγασαν περίπου 2.000 οικογένειες. Βλ. Μιτζάλης, *Προσφυγικά*, σ. 42.

23. Εκτός της πλατείας Μαρούδα, άλλες περιφερειακές περιοχές στις οποίες δίνονταν παραστάσεις Καραγκιοζή ήταν οι συνοικίες γύρω από το Σκαγειοπούλειο (περιοχή η οποία συνδέει τις προσφυγικές

Οι τιμές των εισιτηρίων του Θεάτρου Σκιών, από τις ελάχιστες αναφορές που γίνονται στον Τύπο, φαίνεται ότι κυμαίνονταν από 4 έως 6 δραχμές στα θερινά θέατρα, με την εξαίρεση του Αχίλλειον το 1932, όπου έδινε παραστάσεις ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος και οι τιμές εισόδου είχαν ανέλθει σε 7,5 δραχμές για την πρώτη θέση και 8 δραχμές για τη διακεκριμένη θέση.²⁴ Οι 4 ή 6 δραχμές εντούτοις ήταν ποσό αρκετά χαμηλότερο από το εισιτήριο του κινηματογράφου που μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις έπεφτε στις 7 ή 8 δρχ. Τα εισιτήρια του κινηματογράφου τα τελευταία χρόνια της περιόδου που εξετάζεται κυμαίνονταν από 10 ως 15,50 δραχμές, ενώ του Καραγκιόζη είχαν παραμείνει στα προηγούμενα επίπεδα παρά την υποτίμηση του νομίσματος και τη μείωση της αγοραστικής αξίας του.²⁵ Η τιμή εισιτηρίου του Καραγκιόζη, με μια πρώτη ματιά, δεν φαίνεται απαγορευτική σε σχέση με τα ανδρικά ημερομίσθια της εποχής, που το 1925 ξεκινούσαν από τις 25 και ανέρχονταν μέχρι τις 75 δραχμές.²⁶ Ωστόσο, η σύγκριση είναι απατηλή γιατί το κόστος διαβίωσης ήταν τόσο υψηλό ώστε μόλις μετά βίας μια οικογένεια με μέσο εργατικό εισόδημα μπορούσε να ανταπεξέλθει στα βασικά έξοδα ώστε να είναι σε θέση να θυσιάσει 8-12 δραχμές για να δει παράσταση θεάτρου σκιών.

Ωστόσο, παρά την υψηλή ανεργία, που κάποτε άγγιζε το 19,6% στους βιομηχανικούς εργάτες (απογραφή 1928)²⁷ και τα χαμηλά μεροκάματα, το μέγεθος των λαϊκών στρωμάτων ήταν αρκετά μεγάλο ώστε να αποτελέσει μια αξιοσέβαστη αριθμητικά δεξαμενή θεατών για τον Καραγκιόζη. Έτσι, μετά τους πρώτους κλυδωνισμούς που επέφερε η εγκατάσταση των προσφύγων στην Πάτρα και παράλληλα με τη βιομηχανική ανάπτυξη

συνοικίες καθώς βρίσκεται κοντά στη νότια βιομηχανική ζώνη της Πάτρας, αλλά περιλάμβανε και εξοχικές βίλες), οι γειτονίες κοντά στο λιμάνι (λιμενοβραχίονας Τριάντη, Αγγλικανική Εκκλησία, Άγιος Διονύσιος), η συνοικία Τζίνη (μεταξύ Αγίας Σοφίας και κέντρου), τα Καντριάνικα ή Σύνορα (κοντά στο σημερινό στρατόπεδο ΚΕΤΧ), η Αγία Αλεξιώτισσα (περιοχή πάνω από το σημερινό νοσοκομείο του Αγίου Ανδρέα) και η πλατεία Βουδ. Ο δημοφιλής στο αστικό κοινό καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος έδινε παραστάσεις κυρίως στα Ψηλά Αλώνια και, προς το τέλος της περιόδου, στην πλατεία Μαρούδα, αλλά σποραδικά εμφανιζόταν και σε πιο κεντρικά κτήρια, όπως το Ρεκόρ στη διασταύρωση των οδών Ερμού και Κορίνθου τον χειμώνα του 1932, και σε αίθουσα στην πλατεία Όλγας για λίγες βραδιές τον Απρίλιο του 1939 και τον Μάρτιο του 1940. Τα στοιχεία αντλούνται από το αρχείο του ερευνητικού έργου *Το Θέατρο Σκιών στην Πάτρα του Μεσοπολέμου*.

24. Τα εισιτήρια της β' θέσης στο Αχίλλειον κόστιζαν μόνο 4 δραχμές. Βλ. *Νεολόγος Πατρών*, 6 και 7-5-1932. Η μεγάλη απόκλιση μεταξύ των εισιτηρίων των τριών κατηγοριών θέσεων υποδηλώνει την ύπαρξη θεατών από διαφορετικά οικονομικά στρώματα.

25. Είναι ενδεικτικό ότι το 1938 η τιμή εισόδου για όλους τους ενήλικες στις παραστάσεις του Θεοδωρόπουλου στο θέατρο της Ταράτσας του Μαρούδα, το οποίο συγκέντρωνε κοινό διαφόρων κοινωνικών ομάδων, έγινε 6 δραχμές. Ο καραγκιοζοπαίχτης δηλαδή καθιέρωσε μια μέση τιμή σε σχέση με τα εισιτήρια του 1932, γεγονός που σημαίνει ότι πιθανόν να απέκλεισε τους πιο φτωχούς θεατές του. Βλ. *Νεολόγος Πατρών και Τηλέγραφος*, 24-4-1938.

26. Για τους ειδικευμένους τεχνίτες τα ημερομίσθια κυμαίνονταν από 90 έως 120 δραχμές. Το 1929 οι βιομηχανικοί εργάτες αμείβονταν με 40-60 δραχμές, οι εργάτριες με 15-25 δραχμές και οι μαθητευόμενοι με 10-20 δραχμές. Βλ. Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 55 και Λάζαρης, *Πολιτική ιστορία*, σ. 251.

27. Στην απογραφή του 1928 το γενικό ποσοστό της ανεργίας ήταν 16%, δηλαδή 2.048 άτομα σε σύνολο 12.795 εργατών. Βλ. Μιτζάλης, *Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*, σ. 91.

της πόλης, το θέαμα διαγράφει μια ανοδική πορεία που ανακόπτεται κατά διαστήματα λόγω εξωγενών κυρίως παραγόντων (Βλ. Πίνακα 2).

Εξετάζοντας το διάγραμμα συσχετισμού παραστάσεων με τις ιστορικές εξελίξεις (Πίνακας 1), παρατηρούμε ότι ο αριθμός των πρώτων ακολουθεί, με κάποια μικρή καθυστέρηση, την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας ενώ αντίθετα, δεν συμμορφώνεται πάντα άμεσα με την οικονομική πορεία της. Η πολιτική σταθερότητα της Β' Ελληνικής Δημοκρατίας με την κυβέρνηση του Βενιζέλου φαίνεται ότι ευνόησε την αύξηση των παραστάσεων, που φτάνουν σε μια πρώτη κορύφωση τα έτη 1930, 1931 και 1932. Η αύξηση αυτή πρέπει να συνδεθεί και με την παρουσία του καραγκιοζοπαίχτη Ντίνου Θεοδωρόπουλου κατά το διάστημα 1929-1932. Ο Θεοδωρόπουλος ανανέωσε το δραματολόγιο με καινούργια έργα και, με την εισαγωγή τεχνικών καινοτομιών, πρόσφερε ένα πιο εντυπωσιακό θέαμα.²⁸ Επιπλέον, είχε αποκτήσει εμπειρία των μηχανισμών προβολής, λόγω της προηγούμενης διαμονής του στις Ηνωμένες Πολιτείες. Φρόντιζε λοιπόν να διαφημίζει κατάλληλα το θέαμα που πρόσφερε και κατάφερε να πείσει τους διευθυντές των εφημερίδων να αναγράφουν σχεδόν καθημερινά τις παραστάσεις του.²⁹ Σταδιακά συμμορφώθηκαν και οι υπόλοιποι καραγκιοζοπαίχτες αλλά όχι τόσο αποτελεσματικά όσο ο Θεοδωρόπουλος. Ας σημειωθεί ότι κατά το διάστημα 1929-1940 στην Πάτρα, εκτός του Ντίνου Θεοδωρόπουλου, έδρασαν οι καραγκιοζοπαίχτες Ανδρέας Σωτηρόπουλος, Ανδρέας Βουτσινάς, Βασίλαρος, Νίκας, Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος και Ν. Παναγιωτάρας. Επίσης, σποραδικά επισκέπτονταν την πόλη ο Χρήστος Χαρίδημος, ο Δημήτριος Μανωλόπουλος, ο Σωτήρης Σπαθάρης και ο Ντίνος Γανιός, που είχαν την έδρα τους στην Αθήνα και τον Πειραιά. Προς το τέλος της περιόδου εμφανίσθηκαν νεότεροι εκπρόσωποι του είδους, μαθητές των παλαιότερων μαστόρων: Φ. Μπόλας, Φώτης Κιχρόπουλος, Ανέστης Αθανασίου (πιθανόν ο μετέπειτα γνωστός Ορέστης ή Ανέστης Βακάλογλου), Βασίλειος Ανδρουτσόπουλος και Δημήτρης Ασπιώτης.

Εκτός αυτού, η τακτική δημοσίευση των αγγελιών σε αστικές εφημερίδες, όπως ο *Νεολόγος Πατρών* και ο *Τηλέγραφος*, πιθανόν να αποτελεί ένδειξη ότι οι καραγκιοζο-

28. Άννα Σταυρακοπούλου, «Παράδοση και ανανέωση: ο καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2002, σ. 263-274. Βλ. επίσης περ. Καμπάνα (Πάτρας) 42 (1-6-1930), σ. 4.*

29. Οι αριθμοί παραστάσεων πριν από το 1929, ως έναν βαθμό, δεν είναι πλήρως αντιπροσωπευτικοί, γιατί οι εφημερίδες δεν φρόντιζαν να αναγγέλλουν με συστηματικό τρόπο τις παραστάσεις του Καραγκιόζη στη στήλη των <Θεαμάτων>. Πιθανόν ούτε και οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίχτες το επεδίωκαν, μια και οι εφημερίδες απευθύνονταν κυρίως στα μεσαία και ανώτερα στρώματα που πιθανότατα δεν συμπεριλαμβάνονταν ακόμη στο δικό τους κοινό. Ενδεικτική είναι η σύγκριση των παραστάσεων του Ντίνου Θεοδωρόπουλου και του Βασίλαρου που καταγράφονται στον πατρινό Τύπο πριν και μετά την έλευση του πρώτου. Ο Βασίλαρος είχε επισκεφτεί την Πάτρα τα έτη 1925, 1926 και 1927. Γι' αυτές τις παραστάσεις δημοσιεύθηκαν μόνο 18 αγγελίες. Η τακτική του όμως μετά την εμφάνιση του Θεοδωρόπουλου άλλαξε ριζικά. Ο Θεοδωρόπουλος εμφανίστηκε για δεύτερη χρονιά στην Πάτρα το 1930 από τις 20 Απριλίου μέχρι τις 21 Σεπτεμβρίου παίζοντας στα θέατρα Παναχαϊκόν και Αχιλλείον. Για το διάστημα αυτό δημοσιεύθηκαν αγγελίες στη στήλη των <Θεαμάτων> για 131 παραστάσεις. Ο Βασίλαρος που ξαναήρθε στην Πάτρα προς το τέλος της θερινής περιόδου, από τις 16 Αυγούστου μέχρι τις 9 Σεπτεμβρίου, επηρεασμένος προφανώς από τον ανταγωνιστή του, φρόντισε να εγγραφεί το όνομά του στη στήλη των <Θεαμάτων> για 40 παραστάσεις.

παίχτες –και ιδιαίτερα ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος που χρησιμοποίησε πιο συστηματικά αυτά τα δύο έντυπα– απευθύνονταν όχι μόνο στα λαϊκά στρώματα αλλά και σε αστικό ή μικροαστικό κοινό, γεγονός που επιβεβαιώνουν μεταγενέστερες προφορικές μαρτυρίες θεατών και απογόνων των καραγκιοζοπαιχτών για την ίδια εποχή.³⁰ Οι θεατές των ανώτερων στρωμάτων μάλλον σύχναζαν στα θέατρα που βρίσκονταν πιο κοντά στο κέντρο, όπως τα Ψηλά Αλώνια, αλλά σταδιακά άρχισαν να μετακινούνται και πιο απόκεντρα στην πλατεία Μαρούδα.³¹

Η ανοδική πορεία των παραστάσεων δεν ανακόπηκε άμεσα από τη μεγάλη οικονομική και πολιτική κρίση του 1932. Εντούτοις, τα αποτελέσματα της κρίσης έγιναν ιδιαίτερα αισθητά κατά τα τέσσερα επόμενα έτη όταν η κυβέρνηση υποχρεώθηκε να θέσει τη δραχμή, μετά από μια τετραετία ελεύθερης κυκλοφορίας (1928-1932), ξανά σε καθεστώς αναγκαστικής κυκλοφορίας και να την οδηγήσει σε σημαντική υποτίμηση της ονομαστικής της αξίας. Πολλά εργοστάσια έκλεισαν και οι εργαζόμενοι σε αυτά πέρασαν στην ανεργία.³² Τότε πλέον στις εφημερίδες καταγράφονται από 58 έως 115 παραστάσεις Καραγκιόζη ετησίως.³³

Στη συνέχεια, η πολιτική και κοινωνική σταθερότητα που επιβλήθηκε από τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου ευνόησε και πάλι το Θέατρο Σκιών που το 1939 σημείωσε τον, χωρίς προηγούμενο, αριθμό των 352 καταγραμμένων παραστάσεων, ίσως και γιατί πολλοί πρώην βοηθοί ανεξαρτητοποιήθηκαν από τους μαστόρους τους. Η αύξηση αυτή επιτεύχθηκε παρά το γεγονός ότι η εξαθλίωση των χαμηλών στρωμάτων και η ανεργία, ιδιαίτερα τα έτη 1939 και 1940, επιδεινώθηκε. Οι εργάτες και οι εργάτριες στις βιομηχανίες της Πάτρας μειώθηκαν σε 6.000, η ανεργία μεγάλωσε και οι δρόμοι της

30. Για τον προσδιορισμό των κοινωνικών ομάδων που εντάσσονταν στη μικροαστική τάξη της Ελλάδας του Μεσοπολέμου, βλ. Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία*, σ. 159 και Νίκος Ποταμιάνος, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2015, σ. 151-170.

31. Για την προσέλευση θεατών από τα ανώτερα στρώματα στις παραστάσεις του Ντίνου Θεοδωρόπουλου κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, συνηγορούν τόσο η κόρη του, Σοφία Καλογερά-Φραγκοπούλου όσο και η κόρη του Βασίλαρου, Κατερίνα Αλεξανδροπούλου, σε συνεντεύξεις τους στον Άρη Μηλιώνη. Ανάλογη είναι η μαρτυρία που προσέφερε ένας θεατής του Θεοδωρόπουλου, ο Κ. Ι. Τσαούσης, σε μεταγενέστερη συνέντευξή του στον Αθ. Φωτιάδη. Ο Τσαούσης αναφέρεται επίσης στον θεατρώνη του Θεοδωρόπουλου στην πλατεία Μαρούδα, Γεράσιμο Σκλαβούνο, πλούσιο «χοντρο-εμπορομανάβη», με ελάχιστη μόρφωση και με μεγάλη αγάπη για τον Καραγκιόζη. Βλ. Άρης Μηλιώνης, *Σκιές στο φως των κεριών* (επιμ. Μίνα Νικολακοπούλου), Εκδόσεις «Περί Τεχνών», Πάτρα, 2001, σ. 113-115 και 71 αντίστοιχα. Αθανάσιος Φωτιάδης, «Το λαϊκό Θέατρο Σκιών. Από την ιστορία του Καραγκιόζη στην πόλη της Πάτρας», *Αρχαϊκά Χρονικά* 20 (Οκτ.-Δεκ. 1978), σ. 26-27.

32. Ρήγος, *Β' Ελληνική Δημοκρατία*, σ. 88. Ο Χρ. Χατζηιωσήφ αποδίδει την κρίση της βιομηχανικής παραγωγής στην Ελλάδα της περιόδου 1930-1932 στον τρόπο λειτουργίας και δόμησης των υπαρχόντων εργοστασίων και στη μη μεθοδευμένη κρατική πολιτική. Βλ. Χατζηιωσήφ, «Προσφυγικό σοκ», σ. 28-29 και 46-49.

33. Ο αριθμός 115 του 1934 αντιπροσωπεύει σύντομες εμφανίσεις πολλών καραγκιοζοπαιχτών που προσπάθησαν επανειλημμένα να ελκύσουν τους φίλους του Καραγκιόζη, αλλά δεν τα κατάφεραν και είτε αναγκάστηκαν να φύγουν από την πόλη είτε περιορίστηκαν σε παραστάσεις Σαββάτου και Κυριακής.

πόλης γέμισαν επαίτες. Ταυτόχρονα, ο εμπορικός αποκλεισμός της Γερμανίας από την Αγγλία προκάλεσε σοβαρή έλλειψη τροφίμων σε όλη τη χώρα, λόγω του γεγονότος ότι η Γερμανία αποτελούσε τον σημαντικότερο εμπορικό εταίρο της Ελλάδας.³⁴

Η αύξηση των παραστάσεων κατά τη μεταξική περίοδο δεν πρέπει να αποδοθεί σε κάποια ιδιαίτερη μεταχείριση του είδους από την εξουσία. Μπορεί βέβαια να αποτελούσε ένα «γνήσιο» λαϊκό θέαμα αλλά απείχε από τις επιδιώξεις του καθεστώτος, του οποίου τα πρότυπα ενός θεάτρου για τον λαό εκπροσωπούσαν καλύτερα από το «υψηλό» αισθητικά δραματολόγιο του Άρματος Θέσπιδος και από τα έργα που ανέβαζε η νεολαία της Ε.Ο.Ν.³⁵

Αν και δεν εντοπίστηκαν πηγές για τις απόψεις του Μεταξά γύρω από τον Καραγκιόζη,³⁶ αυτές σαφώς δεν ήταν εχθρικές, αφού δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου που έφερε στο φως η έρευνα της Αρετής Μαθιουδάκη, αποδεικνύουν ότι το δικτατορικό καθεστώς, διστακτικά αλλά έμπρακτα, άρχισε να ενσωματώνει τον Καραγκιόζη στο εγχώριο πολιτιστικό προϊόν. Η εφημερίδα *Καθημερινή* (8 Νοεμβρίου 1938) σε ανταπόκρισή της για τη Διεθνή Έκθεση Λαϊκής Τέχνης στο Ρόιτλινγκεν (Reutlingen) της Γερμανίας, όπου συμμετείχε και η Ελλάδα, γράφει ότι μια πτέρυγα του ελληνικού τμήματος περιείχε εκθέματα προερχόμενα από τη συλλογή του Φώτη Κόντογλου. Η αναφορά στην έκθεση τελειώνει με το σχόλιο: «Ζωηρόν ενδιαφέρον προκαλούν αι εικόνες και τα προγράμματα σχετικώς με την εξέλιξιν του θεάτρου του Καραγκιόζη».³⁷ Η πληροφορία δεν στάθηκε δυνατόν να διασταυρωθεί ακόμα, και επιπλέον δεν διευκρινίζεται αν τα εκθέματα αποτελούσαν γνήσιες δημιουργίες καραγκιοζοπαιχτών. Αν όμως η είδηση είναι έγκυρη, μαρτυρά την πρόθεση του μεταξικού καθεστώτος να συμπεριλάβει τη συλλογική και αντι-ατομική τέχνη του Θεάτρου Σκιών στον τομέα της λαϊκής τέχνης που με τόσο ζήλο προάσπιζε το ιδεολογικό επιτελείο του.³⁸ Πιθανόν η εισαγωγή του στο επίσημο πεδίο του πολιτισμού να οφείλεται σε πρωτοβουλία του Φώτη Κόντογλου και στο σχετικό ενδιαφέρον που έδειξε μια μερίδα των διανοούμενων και καλλιτεχνών, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, η Έλλη Παπαδημητρίου και ο Τζούλιο Καΐμη, στις αναζητήσεις τους γύρω από την «ελληνικότητα» των λαϊκών δημιουργιών.³⁹

34. Λάζαρης, *Πολιτική ιστορία*, σ. 389-390.

35. Αντώνης Γλυτζουρής, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης* 105 (Νοέμβριος 2002), σ. 29-39· Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 2006, σ. 253-286.

36. Η μελέτη των ημερολογίων του Ιωάννη Μεταξά από τον Ανδρέα Δημητριάδη ανέδειξε δύο σύντομες εγγραφές των ετών 1924 και 1925, στις οποίες ο μελλοντικός δικτάτορας σημειώνει ότι αυτός και η οικογένειά του παρακολούθησαν παραστάσεις Καραγκιόζη. Βλ. Μεταξάς, *Το προσωπικό του ημερολόγιου* (επιμ. Π. Μ. Σιφναίος), Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., τ. Γ1, σ. 348 και 409.

37. Αρετή Μαθιουδάκη, «Θέατρο Σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά. Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, τ. Δ', σ. 121-122, ψηφιακή έκδοση στην ιστοσελίδα της Εταιρείας: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo4.pdf [2-8-2015].

38. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1989, σ. 148.

39. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, 2003,

Ο Μεταξάς είναι άλλωστε ο πρώτος Έλληνας κυβερνήτης που θέσπισε τη συνταξιοδότηση των καραγκιοζοπαιχτών από το Ταμείον Συντάξεων Ηθοποιών, Συγγραφέων, Μουσικών και Τεχνιτών Θεάτρου. Ο αριθμός των συντάξεων που χορηγήθηκαν σε αυτό το αρχικό στάδιο δεν υπερέβαιναν στο σύνολό τους τις δέκα και το ποσό της σύνταξης αντιστοιχούσε στα χαμηλότερα κλιμάκια των καλλιτεχνών του θεάτρου.⁴⁰ Η κίνηση αυτή του Μεταξά, όμως, αποδεικνύει ότι ως αρχηγός του ελληνικού κράτους δεν περιφρονούσε τη λαϊκή διασκέδαση του θεάτρου σκιών παρά την οθωμανική καταγωγή της. Ο ερευνητής Ιορδάνης Τ. Παμπούκης, τέως γραμματέας της Ακαδημίας Αθηνών και ερευνητής του θεάτρου σκιών, ισχυρίστηκε ότι η απόφαση για συνταξιοδότηση ήλθε ως αποτέλεσμα της συστηματικής προσπάθειας του Σωματείου Ελλήνων Καραγκιοζοπαικτών και του καραγκιοζοπαίκτη-καθηγητή Ιωάννη Γεωργιόπουλου ή Μπομποτινίου το 1937, ο οποίος οργάνωσε συλλογική παράσταση με θέμα τον *Ρήγα Φεραίο* και έπεισε την κυβέρνηση ότι ο Καραγκιόζης ήταν «θέατρο».⁴¹ Ένα άλλο ισχυρό κίνητρο να υπήρξε το γεγονός ότι τα τέλη επί των εισιτηρίων των παραστάσεων αποτελούσαν ένα αξιόλογο έσοδο για τα ταμεία του κράτους.⁴²

Σημαντικό πρόσωπο στον καθορισμό της πολιτικής του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου στον χώρο του θεάματος υπήρξε ο Κωστής Μπαστιάς, διευθυντής της Διεύθυνσης Γραμμάτων και Τεχνών από τον Αύγουστο του 1937. Ο Μπαστιάς, σύμφωνα με τη Μαρίνα Πετράκη, ήταν «πιστός οπαδός και αφοσιωμένος φίλος του Μεταξά».⁴³ Οι

τ. Β2, σ. 410-411. Ο Τζούλιο Καΐμη πίστευε μεν ότι το «θέατρο του Καραγκιόζη δεν έχει πρόβλημα να λύση γιατί ζωντάνεψε μέσ' στην ψυχή του ελληνικού λαού», αλλά σημειώνει παρακάτω ότι τα πρόσωπα του Καραγκιόζη «αποτελούν ένα ομοιόρρυθμο <sic> ελληνοτουρκικό μίγμα <sic> με μια μόνο ψυχή». Βλ. Τζούλιο Καΐμη, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη όπως τάμαθε από τους καραγκιοζοπαίχτες και πρώτα από τον Παντελή Μελίδη ο Τζούλιο Καΐμη με κείμενο του Αντωνίου Μόλλα*, Τυπογραφείο του «Κύκλου», Αθήνα, 1937, σ. 15 και 17.

40. Η συνταξιοδότηση των καραγκιοζοπαιχτών θεσπίστηκε με απόφαση του υφυπουργού εργασίας Α. Δημητράτου στις 3 Σεπτεμβρίου 1938 και περιέχεται σε μια συνολικότερη ρύθμιση για το κοινό Ταμείο των καλλιτεχνών και των τεχνιτών όλων των θεαμάτων, εκτός του θεάτρου ποιημάτων. Η απόφαση του Δημητράτου δεν πρόβλεπε τη συμμετοχή των καραγκιοζοπαιχτών στο Ταμείο και η συνταξιοδότησή τους οριζόταν με ειδική διάταξη. Η επιλογή των καραγκιοζοπαιχτών προς συνταξιοδότηση εναποτίθετο στην κρίση του Διοικητικού Συμβουλίου του Ταμείου που διοριζόταν από το Υπουργείο Εργασίας και ο αιτών όφειλε να εξαγοράσει τα συντάξιμα έτη (το ελάχιστο ποσό εξαγοράς ήταν περίπου 9.600 δραχμές για 25 έτη και της μηνιαίας σύνταξης γύρω στις 350 δραχμές, σύμφωνα με τους υπολογισμούς της γράφουσας). Βλ. Υπουργική Απόφαση αρ. 42255/Σ1398 «Περί ανασυντάξεως Καταστατικού Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών, Συγγραφέων, Μουσικών, Τεχνιτών Θεάτρου», Φ.Ε.Κ. 227/13 Οκτωβρίου 1938, τχ. β', άρθρα 11, 19, 30 και 37. Πρβλ. Ι. Τ. Παμπούκης, «Το νεοελληνικό Θέατρο Σκιών (Τι πρέπει να γίνει για να μπορέσουμε να το δούμε σ' όλο το πλάτος και το βάθος του)», *Ελεύθερος Κόσμος*, 6-3-1969. Ευχαριστώ τον υπεύθυνο της βιβλιοθήκης του Δικηγορικού Συλλόγου Πατρών, κ. Βασίλη Γαλανόπουλο, για τη βοήθειά του στον εντοπισμό του παραπάνω Φ.Ε.Κ.

41. Έρευνα στον αθηναϊκό και πειραιϊκό Τύπο (*Αχρόπολις* Αθηνών, 1 Ιουλίου - 14 Αυγούστου 1937, *Εστία* Αθηνών, 1 Ιουλίου - 5 Αυγούστου 1937, *Σφαίρα* Πειραιά, 1-8 Ιουλίου 1937, *Θάρρος* Πειραιά, 1 Ιουλίου - 4 Αυγούστου 1937) δεν εντόπισε καμιά σχετική είδηση για παράσταση του *Ρήγα Φεραίου*.

42. Το επιχείρημα αυτό φέρεται να πρόβαλε το 1942 ο φερόμενος ως πρόεδρος του Σωματείου του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, Θεόδωρος Μπόντζος [Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος;] για την κατάργηση του περιορισμού των συντάξεων μόνο σε δέκα. Βλ. Παμπούκης, «Νεοελληνικό Θέατρο Σκιών».

43. Πετράκη, *Μύθος του Μεταξά*, σ. 134.

καλλιτεχνικές αντιλήψεις του όμως δεν έχουν ερευνηθεί επαρκώς ώστε να αποκτήσουμε μια πληρέστερη εικόνα των ιδεολογικών διεργασιών του καθεστώτος στο θέμα του Καραγκιόζη. Οι αρχικές αντιδράσεις του θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν αρνητικές, αφού σε άρθρο του στα *Παρασκήνια* (1 και 2 Μαρτίου 1924) είχε εκφραστεί με περιφρόνηση για τις «αηδίες του Μώρου» και «τον αμανέ του Χατζαϊβάτη».⁴⁴ Η αισθητική του Καραγκιόζη συνέχισε όμως να τον απασχολεί τα επόμενα χρόνια, αφού παρακολουθούσε και σχολίαζε παραστάσεις.⁴⁵

Η συνταξιοδότηση των καραγκιοζοπαίχτων και η παρουσία της τέχνης τους σε διεθνή έκθεση, αν η δεύτερη τεκμηριωθεί επαρκώς, μπορούν να εκληφθούν ως δείγματα της τακτικής του καθεστώτος να αφομοιώνει όσες αξίες της αστικής διανόησης για την ελληνική τέχνη εξυπηρετούσαν τους δικούς του ιδεολογικούς στόχους. Όποια και αν ήταν η αιτία, οι παραπάνω πρωτοβουλίες αποτέλεσαν σημαντικά βήματα προς τη θεσμική αναγνώριση ενός δημοφιλούς μεν αλλά εθνικά στιγματισμένου θεάματος εξαιτίας των καταβολών του από το οθωμανικό παρελθόν του έθνους.⁴⁶ Η σχετικά φιλική στάση του καθεστώτος αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι ο Καραγκιόζης αποτέλεσε μέρος της διασκέδασης των μικρών σκαπανέων της νεολαίας της Ε.Ο.Ν. στο Μεσολόγγι το 1939.⁴⁷

Δεν γνωρίζουμε επίσης για κάποια ιδιαίτερης μορφής λογοκρισία στο Θέατρο Σκιών από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ίσχυε η σχετική νομοθεσία περί λογοκρισίας των θεάτρων, η οποία απαγόρευε την «από σκηνης διδασκαλία θεατρικών έργων ων το περιεχόμενον, αι εικόνες και ο τρόπος της αποδόσεως εν γένει 1) προσβάλουσι <sic> τα δημόσια ήθη ή οπωσδήποτε καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας και γενικώς τα οπωσδήποτε κρινόμενα ακατάλληλα ή επιβλαβή διά το κοινόν, 2) αποβλέπουσιν εις τον προπαγανδισμόν των κομμουνιστικών ή άλλων ανατρεπτικών ιδεών».⁴⁸ Το πιο πιθανό είναι ότι οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίχτες προσπά-

44. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σ. 453.

45. Ο Κ. Μπαστιάς επισκέφθηκε το θέατρο του Καραγκιόζη τουλάχιστον δύο φορές τον Σεπτέμβριο του 1931. Στις 5 του μήνα με το ζεύγος Λουνατσάρκι και ξανά στις 21, οπότε δημοσίευσε κριτική για τη δραματοποίηση της δολοφονίας του Αθανασόπουλου (ενός Αθηναίου που δολοφονήθηκε από τη γυναίκα και την πεθερά του το 1931), όπου επικρίνει τη δραματοποίηση σοβαρών θεμάτων στον μπερντέ. Βλ. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 473 και Κωστής Μπαστιάς, «Καθημερινά φιλμ. Όταν ο Καραγκιόζης γίνει δραματικός», *Η Πρωία*, 22-9-1931, σ. 2.

46. Ο Μ. Σέργης, πιστεύει ότι η στάση του καθεστώτος απέναντι στον Καραγκιόζη, όπως και στο ληστρικό τραγούδι και τη ρεμπέτικη μουσική, ήταν αρνητική γιατί απεικόνιζε «ό,τι δεν επιθυμούσε η νέα ομογενοποιητική προσπάθεια του καθεστώτος: την ανάδειξη της πολιτισμικής ετερότητας, τον “άλλο λόγο” των λαϊκών στρωμάτων, την παράδοση της ανταρσίας για να χρησιμοποιήσω μια γνωστή μας φράση. Αντιθέτως, το “ακίνδυνο” αισθηματικό διήγημα, που αντικατέστησε το “επαναστατικό” ληστρικό φαίνεται πως είχε –γενικά– την υποστήριξη των ιδεολόγων του συστήματος». Η άποψη αυτή πρέπει μάλλον να τροποποιηθεί, σε σχέση με τον Καραγκιόζη, με βάση τα νεότερα δεδομένα της έρευνας. Βλ. Μανόλης Γ. Σέργης, «Λαογραφία και πολιτική: ο Στίλπων Κυριακίδης μέσα από ένα σχετικώς άγνωστο κείμενό του. Προεκτάσεις σε ιδεολογίες του Μεσοπολέμου», Μ. Γ. Βαρβούνης – Μ. Γ. Σέργης (επιμ.), *Ελληνική Λαογραφία: Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικές*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, τ. Α', σ. 193.

47. Μαθιουδάκη, «Θέατρο Σκιών και πολιτική μεταβολή», σ. 122 από εφ. *Σκριπ* Αθηνών, 24-5-1939, σ. 5.

48. Αναγκαστικός Νόμος 446 /1937 «Περί θεάτρων», Φ.Ε.Κ. 23 του 1937, τχ. Α', άρθρο 2. Στη συνέχεια ο νόμος προσδιορίζει τον ακριβή τρόπο ελέγχου των παραστάσεων που προϋπόθετε την εκ των

θησαν να προσαρμοστούν στις ιδεολογικές απαιτήσεις της δικτατορίας. Κατ' αρχήν, επέλεγαν όσα λησταρχικά και πειρατικά έργα δεν είχαν υπονομευτικό περιεχόμενο.⁴⁹ Οι λήσταρχοι, αν δεν ήταν πειρατές, δρούσαν πλέον υπέρ της πατρίδας και ενάντια στους εξωτερικούς εχθρούς, όπως για παράδειγμα *Ο Σιδερένιος Άνθρωπος*, ένας ευγενής ληστής που στο πρώτο μέρος του έργου τιμωρεί τους ανέντιμους Τούρκους και στο δεύτερο ανατινάζει την αγγλική ναυαρχίδα στο λιμάνι του Πειραιά.⁵⁰ Υψηλά στις προτιμήσεις των καραγκιοζοπαιχτών έστεκε και ο δημοφιλής Ζεϊμπέκης λήσταρχος Τσακιτζής, που είχε γίνει ο πονοκέφαλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στην περιοχή της Μικράς Ασίας. Το 1940 ο αριθμός των λησταρχικών έργων αυξάνεται λίγο, πιθανόν λόγω χαλάρωσης της λογοκρισίας.⁵¹ Εκτός των υπονομευτικών λησταρχικών παραστάσεων εξαφανίστηκαν και τα λίγα έργα σχετικά με τις εκλογές και τα δημόσια αξιώματα, ακόμα και αν αυτά στην ουσία σατίριζαν την παρακμή των δημοκρατικών θεσμών. Στο δραματολόγιο του Θεοδωρόπουλου μάλιστα εμφανίστηκαν δύο παραστάσεις με τίτλο *Οι εκλογές του παληού καιρού και η 4η Αυγούστου* (24 Ιουνίου 1937 και 23 Ιουνίου 1938).⁵²

προτέρων υποβολή του θεατρικού έργου στην Επιτροπή λογοκρισίας και την παρακολούθηση της παράστασης από δύο ανώτερους υπάλληλους και έναν λογοτέχνη ορισμένους από την Επιτροπή. Δεν γνωρίζουμε επακριβώς τη διαδικασία που ακολουθούνταν στην περίπτωση του Καραγκιόζη, ο οποίος δεν είχε τη δυνατότητα γραπτού κείμενου. Μάλλον εφαρμόζοταν μια μέθοδος παρόμοια με αυτή που περιγράφει η εφημερίδα *Εστία* (4-7-1919). Οι καραγκιοζοπαιχτές υποχρεώνονταν να δηλώσουν στις αρχές τους τίτλους των παραστάσεων και ότι το περιεχόμενό τους δεν ήταν αντίθετο προς το καθεστώς. Το δημοσίευμα συνοδεύεται από μια σχετική δήλωση του καραγκιοζοπαιχτή Αντώνη Μόλλα. Η τελική φάση της διαδικασίας αυτής θα ολοκληρωνόταν με τον επιτόπιο έλεγχο της παράστασης από κάποιο δημόσιο όργανο. Ο καραγκιοζοπαιχτής Νιόνιος Αλεξόπουλος (1909-1987) σε συνέντευξή του στον Κ. Τσίπηρα το 1979 δήλωσε ότι στη «δικτατορία του Μεταξά, έπρεπε να παίζεις μόνο πατριωτικά έργα, γιατί μας λέγανε ότι “έπρεπε να τραβήξουμε τον κόσμο απ’ τον κομμουνισμό” [...] μια φορά που πήγα να βγάλω μια σάτιρα, με κάρφωσαν κι ήρθε η αστυνομία και με έκλεισε». Βλ. Κώστας Στεφ. Τσίπηρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2001, σ. 205. Για το δημοσίευμα της *Εστίας*, βλ. Μαθιουδάκη, «Θέατρο Σκιών και πολιτική», σ. 116.

49. Παίζεται όμως λίγες φορές και το κοινωνικό λησταρχικό έργο *Ο λήσταρχος Μπικιάρης*. Για τα έργα αυτής της κατηγορίας, βλ. Ioanna Papageorgiou, «The mountain-bandits of the Hellenic shadow theatre of karaghiozis: criminals or heroes?», *Popular Entertainment Studies* 5/2 (Σεπτ. 2014), σ. 70-102 <https://nova.ajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/125> [31-8-2015].

50. Η πλοκή του έργου, όπως αυτό σώζεται σε χειρόγραφο του Βασιλάρου (Βασίλειος Ανδρικόπουλος), εκτυλίσσεται μάλλον κατά τη διάρκεια της αγγλο-γαλλικής κατοχής της Αθήνας από το 1854 έως το 1857. Βλ. Βασιλάρος, *Οι προσωποφόροι, ο Σιδερένιος άνθρωπος και η ανατίναξ της Αγγλικής Ναυαρχίδας*, 1975, Συλλογή Τετραδίων, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών [Ι.Μ.Σ.], Ρέθυμνο, αρ. τ. 47.

51. Ανάλογη χαλάρωση παρατηρεί ο ερευνητής Risto Pekka Pennanen στον τομέα της μουσικής, αναφερόμενος στις ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως «Ματσαράγκα» των Στράτου Παγιουμτζή και Βασίλη Τσιτσάνη ή «Ζεϊμπέκικο» του Τσιτσάνη. Εντούτοις, η παρουσία της λογοκρισίας μπορεί να φαίνεται πιο χαλαρή, γιατί τα μικρασιατικά ακούσματα και τα χασικλίδικα τραγούδια, που απαγορεύτηκαν από το καθεστώς, είχαν σχεδόν εξαφανιστεί προς το τέλος της περιόδου. Βλ. Risto Pekka Pennanen, «Greek music policy under the dictatorship of general Ioannis Metaxas (1936-1941)», Leena Pietilä-Castrén - Marjjaana Vesterinen (επιμ.), *Graptä Poikila I*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, Helsinki, 2003, v. VIII, σ. 114· Μανόλης Αθανασάκης, «Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β1, σ. 181 και 185.

52. *Νεολόγος Πατρών*, 24-6-1937 και 23-6-1938. Δόθηκε εντούτοις παράσταση με τίτλο *Ο Καραγκιό-*

Ο τομέας του δραματολογίου στον οποίον ο Καραγκιόζης συγχρονίστηκε με τις ιδεολογικές προδιαγραφές του καθεστώτος ήταν τα ηρωικά/πατριωτικά έργα. Όσο μας επιτρέπει να υπολογίσουμε η ρευστότητα των τίτλων, η κατηγορία αυτή των έργων καλύπτει μέχρι και το 47% των ταυτισμένων παραστάσεων κατά την περίοδο της δικτατορίας.⁵³ Το ποσοστό αυτό είναι μεγάλο και, προστιθέμενο στα άλλα σοβαρά έργα, περιορίζει σημαντικά τον εγγενή σατιρικό και μέχρις έναν βαθμό υπονομευτικό χαρακτήρα του ελληνικού Θεάτρου Σκιών.

Τα πατριωτικά έργα του μπερντέ υπηρετούσαν, εκ προοιμίου, τους ιδεολογικούς στόχους του μεταξικού καθεστώτος που προπαγάνδιζε την υποταγή του ατόμου στην ιδέα του έθνους. Δεν συνέπιπταν όμως πλήρως με τα πρότυπα του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, που πρότασσε την πολιτισμική υπεροχή του ελληνικού έθνους και έθετε στο περιθώριο τις επεκτατικές προσδοκίες της Μεγάλης Ιδέας.⁵⁴ Αντίθετα, τα καραγκιοζικά έργα αντλούσαν τη δημοτικότητά τους από την προβολή ενός στρατιωτικού προτύπου εθνικής ανωτερότητας. Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Κατσαντώνης αποδείχθηκαν οι πλέον δημοφιλείς ήρωες.⁵⁵ Το όνειρο μιας Μεγάλης Ελλάδας αποτυπώνεται με σαφήνεια στο καραγκιοζικό έργο *Ο μαρμαρωμένος βασιλιάς*, στο οποίο επινοείται ένας απόγονος των Παλαιολόγων ως ηγέτης της προσπάθειας της Φιλικής Εταιρείας να ανασυστήσει ένα κράτος που θα εκτεινόταν στα βαλκανικά εδάφη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Στο εγχείρημά του αυτό ο Παλαιολόγος συνεργάζεται με τον Σέρβο στρατιωτικό ηγέτη Πέτροβιτς.⁵⁶

Σε μια εποχή που η μικρασιατική ήττα, η κομμουνιστική ιδεολογία, η οικονομική κρίση και η αδυναμία των παραδοσιακών πολιτικών δυνάμεων να δώσουν λύση στο πολιτικό αδιέξοδο της χώρας είχαν προκαλέσει ισχυρούς κραδασμούς στην κοινωνική συνοχή της Ελλάδας, τα ηρωικά έργα, με τον παρωχημένο μεγαλοϊδεατισμό τους, συνέχιζαν να ενδυναμώνουν το εθνο-πατριωτικό φρόνημα των θεατών. Προβάλλοντας τον μύθο μιας ανώτερης –από ηθική, φυσική και θρησκευτική άποψη– ελληνικής φυλής έθεταν σε δεύτερη μοίρα τις ενδο-εθνικές διαφορές. Τι περισσότερο θα επιθυμούσε η επίσημη εξουσία όλης της μεσοπολεμικής περιόδου από ένα τόσο δημοφιλές θέαμα όπως ο Καραγκιόζης, από τη στιγμή μάλιστα που είχε ήδη αποβάλει τον άσεμνο χαρακτήρα του και είχε καταστεί μια διασκέδαση κατάλληλη για οικογένειες;

ζής υπουργός από άγνωστο καραγκιοζοπαίχτη (ίσως από τον Ανδρέα Βουτσινά) στις 3 Μαΐου 1937 στο Καφενείο Βάκρου (έναντι Αγίας Αλεξιώτισσας). Βλ. *Τηλέγραφος*, 2-5-1937.

53. Στα ηρωικά έργα συμπεριλήφθηκε και το λησταρχικό *Ο Σιδερένιος άνθρωπος* του οποίου ο κεντρικός ήρωας δρα υπέρ της πατρίδας. Σημείωσε 16 παραστάσεις στο διάστημα 1932-1940.

54. Τζιόβας, *Μεταμορφώσεις του εθνισμού*, σ. 141-142 και Πετράκη, *Μύθος του Μεταξά*, σ. 228-231.

55. Τα έργα *Ο Αθανάσιος Διάκος* και *Ο ήρωας Κατσαντώνης* σημείωσαν 53 και 39 ή 40 καταγραμμένες παραστάσεις αντίστοιχα κατά τα έτη 1937-1940.

56. Κείμενο του έργου σώζεται στο χειρόγραφο τετράδιο του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου, *Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς και ο Καραγκιόζης στην Ιταλία*, 1974, Ι.Μ.Σ., αρ. τ. 10. Για το έργο αυτό αναγγέλθηκαν στις εφημερίδες 22 παραστάσεις από το 1929 έως το 1936 και 10 από το 1937 έως το 1940. Ο Σέρβος Πέτροβιτς πιθανόν να είναι ο Καραγιώργης Πέτροβιτς (1762-1817). Στην εκδοχή του Βασίλαρου ο Θ. Παλαιολόγος δεν συνάπτει συμμαχία με κανέναν άλλον Βαλκάνιο ηγέτη, επιλογή που εγείρει ερωτήματα σχετικά με την ιστορική συγκυρία της συγγραφής του.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1⁵⁷: ΕΤΗΣΙΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ – ΠΑΤΡΑ 1922-1940

ΕΤΟΣ	Παραστάσεις ανά έτος	Παραστάσεις ταυτισμένων έργων ⁵⁸	Παραστάσεις ηρωικών έργων	Ηρωικά % επί ταυτισμένων	Παραστάσεις λησταρχικών έργων	Λησταρχικά % επί ταυτισμένων έργων
1922	2	1	0		0	
1923	4	1	0		0	
1924	0	0	0		0	
1925	9	9	3	33,3%	1 (πειρατικό)	
1926	81	68	20	29,4%	2 (πειρατικά)	
1927	144	102	26	25,5%	3 (2 πειρατικά)	2,9%
1928	67	30	14	46,6%	1	3,3%
1929	68	60	27	45 %	2 (1 πειρατικό)	3,3%
1930	207	170	56	32,9%	13 (5 πειρατικά)	7,6%
1931	189	156	49	31,4%	9 (6 πειρατικά)	5,8%
1932	245	206	64	31,1%	15 (4 πειρατικά)	7,3%
1933	92	85	25	29,4%	5 (3 πειρατικά)	5,9%
1934	115	97	37	38,1%	3	1,1%
1935	26	19	8	42,1%	1 (πειρατικό)	5,3%
1936	58	49	19	38,8%	2 (1 πειρατικό)	4,1%
1937	310	261	95	36,4%	16 (6 πειρατικά)	6,1%
1938	271	216	102	47,2%	9 (4 πειρατικά)	4,2%
1939	352	262	121	46,2%	15 (7 πειρατικά)	5,7%
1940	286	165	73	44,2%	16 (7 πειρατικά)	9,8%
Ιαν.-Οκτ.						
Σύνολο	2526	1957	739	37,5%	113	5,2%

57. Στον Πίνακα παρατίθενται τα ετήσια σύνολα των παραστάσεων του θεάτρου σκιών που αναγγέλθηκαν στις στήλες <Θεαμάτων> των εφημερίδων *Νεολόγος Πατρών* και *Τηλέγραφος Πατρών*. Η πραγματοποίηση μιας παράστασης πολύ σπάνια επαληθευόταν με μεταγενέστερο δημοσίευμα. Στον Πίνακα δεν περιλήφθηκαν όσες παραστάσεις αναγγέλθηκαν και πιθανόν ματαιώθηκαν λόγω κακοκαιρίας. Η συντριπτική πλειοψηφία των έργων δίνονταν τη θερινή περίοδο, μετά το Πάσχα και μέχρι τον Σεπτέμβρη. Την ημέρα του Σαββάτου συνήθως κάθε καραγκιοζοπαίχτης έδινε δύο παραστάσεις. Με σκίαση τονίζονται τα δεδομένα των ετών κατά τα οποία οι παραστάσεις Καραγκιοζή παρουσιάζονται αυξημένες.

58. Στη στήλη αυτή περιέχονται οι αριθμοί παραστάσεων των έργων που είτε γνωρίζουμε το περιεχόμενό τους από σωζόμενα κείμενα είτε, από τον τίτλο, είναι δυνατόν να συμπεράνουμε την κατηγορία ή το είδος στα οποία ανήκουν (κοινωνικό, δικαστικό, ιστορικό, ηρωικό, λησταρχικό ή παραμυθικό δράμα, κωμωδία, περιπέτεια, αστυνομική περιπέτεια, δράμα τρόμου, δραματικό ειδύλλιο). Οι στήλες <Θεαμάτων>, κατά κανόνα, δήλωναν τον τίτλο της παράστασης, με εξαίρεση το έτος 1940, για το οποίο αγνοείται ο τίτλος 121 από τις 286 καταγραμμένες παραστάσεις. Στον αριθμό παραστάσεων του έτους 1939 δεν έχουν συμπεριληφθεί ως ξεχωριστές παραστάσεις οι σύντομες κωμωδίες που συνόδευαν το κυρίως έργο, οι οποίες συνήθως ήταν αγνώστου περιεχομένου. Καταγράφηκαν 24 παραστάσεις συνοδευτικών κωμωδιών.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2: ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ - ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ⁵⁹

ΕΤΟΣ	Παρ/σεις	
1922	2	1920-1922: Διεθνής οικονομική κρίση – Αναγκαστικό δάνειο με διχοτόμηση του χαρτονομίσματος – Μικρασιατική Καταστροφή – Κύματα προσφύγων – Κήρυξη στρατιωτικού νόμου – Παραίτηση βασιλιά Κωνσταντίνου υπέρ του Γεωργίου – Δίκη των έξι
1923	4	Αιματηρές συγκρούσεις σε φιλοβασιλικό συλλαλητήριο στην Αθήνα (Δεκ.) – Απομάκρυνση βασιλιά Γεωργίου
1924	0	Διεθνής οικονομική κρίση – Ανακήρυξη αβασίλευτης δημοκρατίας – Εναλλαγή κυβερνήσεων – Αιματηρές συγκρούσεις εργατών με στρατό την Πρωτομαγιά – Πανεργατική απεργία (Σεπτ.) – Εργατικές ταραχές στην Καβάλα (Νοέμ.) – Εξωτερικά δάνεια για αποκατάσταση προσφύγων & κατασκευή δημόσιων έργων
1925	9	Απεργιακές κινητοποιήσεις - Δικτατορία Πάγκαλου (Ιούν.) – Δίκες κατά Κ.Κ.Ε. για θέση του υπέρ αυτονομίας Μακεδονίας & Θράκης. Πάτρα: 12.000 εγκατεστημένοι πρόσφυγες
1926	81	Νέο αναγκαστικό δάνειο με διχοτόμηση του χαρτονομίσματος για απόσβεση προσφυγικών δανείων – Ανατροπή Πάγκαλου (Αύγ.) – Κυβέρνηση Κονδύλη – Λαϊκές αντιδράσεις με πολλούς νεκρούς και τραυματίες – Κυβέρνηση συνασπισμού με πρωθυπουργό τον Ζαΐμη. Πάτρα: Ολοκλήρωση των δύο πρώτων προσφυγικών συνοικισμών
1927	144	Διεθνής οικονομική κρίση. Ελλάδα: Αιματηρές συγκρούσεις με νεκρούς απεργούς – Η κρίση των προηγούμενων ετών γίνεται ηπιότερη – Εξωτερικά δάνεια με όρο την ίδρυση της Τράπεζας της Ελλάδος (υπό αγγλικό έλεγχο) με προνόμιο την έκδοση νομίσματος – Σχετικά ομαλή πολιτική κατάσταση – Αποτυχία σοδειάς
1928	67	Μεγάλη καπνεργατική απεργία στην Καβάλα με νεκρούς – Κυβέρνηση Βενιζέλου (έως 1932) – Η οικονομία σταθεροποιείται – Αποτυχία σοδειάς & πείνα στον αγροτικό πληθυσμό. Πάτρα: εργαζόμενοι = 27.223. Εργάτες = 9.226. Εργάτριες = 2.247. Σεπτ.-Οκτ.: δάγκειος πυρετός (θάνατοι)
1929	68	Διεθνής οικονομική κρίση [δεν γίνεται άμεσα αισθητή στην Ελλάδα] – Πρώτα σημάδια βιομηχανικής κάμψης – Ψήφιση «Ιδιώνυμου»
1930	207	Ίδρυση Αγροτικής Τράπεζας – Υπογραφή Ελληνοτουρκικής Σύμβασης. Πάτρα: εργατικό δυναμικό = 7.072
1931	189	Τέλος έτους: οικονομική κρίση – Παύση πληρωμής χρέους – Μείωση κυκλοφορίας νομίσματος. Πάτρα: Κλείσιμο εργοστασίων – Αύξηση ανεργίας – Έλλειψη τροφίμων & πείνα
1932	245	Κρίσιμη οικονομική κατάσταση – Υποτίμηση δραχμής – Παραίτηση Βενιζέλου – Αλλαγές κυβερνήσεων – Απεργίες – Πρώτα δείγματα βιομηχανικής ανάκαμψης – Ίδρυση Ι.Κ.Α.

59. Τα γεγονότα του Πίνακα αντλήθηκαν από: *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. ΙΕ΄ Χατζηιωσήφ, «Προσφυγικό σοκ» Ρήγος, Β΄ *Ελληνική Δημοκρατία: Λάζαρης, Πολιτική ιστορία: Μιτζάλης, Μεσοπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη*. Με σκίαση σημειώνονται τα δεδομένα των ετών κατά τα οποία οι παραστάσεις Καραγκιόζη παρουσιάζονται αυξημένες.

1933	92	Αλλαγές κυβερνήσεων (Βενιζέλου, Τσαλδάρη) – Επεισόδια στη Βουλή – Κίνημα Πλαστήρα – Απόπειρα κατά Βενιζέλου – Σχηματισμός κυβέρνησης της Ηνωμένης Αντιπολίτευσης με πρωθυπουργό τον Τσαλδάρη (10/3). Πάτρα: Ανάκαμψη της βιομηχανίας
1934	115	Κυβέρνηση Τσαλδάρη
1935	26	Κυβέρνηση Τσαλδάρη – Μάρτιος: Καταστολή φιλοβενιζελικού κινήματος – Βενιζέλος φεύγει στο εξωτερικό – Δημοψήφισμα – Παλινόρθωση της βασιλείας – Συλλαλητήρια και πολιτικές συγκρούσεις σε όλη τη χώρα – Προσπάθεια Κ.Κ.Ε. να συνασπίσει αντιφασιστικές δυνάμεις – Δικτατορία Κονδύλη (Οκτ). Πάτρα: μεγάλη μαχητική απεργία (Σεπτ.)
1936	58	Εκλογές (Ιαν.) – Κυβέρνηση Μεταξά (Απρ.) – Αιματηρή καταστολή απεργίας καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη. Πάτρα: Πανεργατική απεργία (Μάιος). 4 Αυγ.: Δικτατορία Μεταξά – Στρατιωτικός νόμος
1937	310	Μέτρα ύφεσης κοινωνικών αντιθέσεων: Θέσπιση κοινωνικών ασφαλίσεων, γενίκευση δωρης εργασίας - συλλογικές συμβάσεις (από 1936) – Πάτρα: Εργάτες = 6.000
1938	271	Απόπειρα κινήματος στην Κρήτη (28/7)
1939	352	Τέλος έτους: εμπορικός αποκλεισμός Γερμανίας – Έλλειψη τροφίμων, πληθωρισμός & εξαθλίωση χαμηλών στρωμάτων

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

*Το δράμα της αφήγησης:
Εικόνα και λόγος, θέατρο και πολιτική στους Πέρσες*

Στους Πέρσες ο δραματικός μύθος είναι, από μίαν άποψη και ως έναν βαθμό, εξαιρετικά 'αντι-θεατρικός': η δράση διεξάγεται αλλού, μακριά από τα μάτια των θεατών, της Άτοσσας, του Δαρείου και του Χορού –μόνον ο Αγγελιοφόρος και ο Ξέρξης είναι αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων, που συνθέτουν τη δραματική περιπέτεια. Στη σκηνή, και για το μεγαλύτερο μέρος του έργου, τα δραματικά πρόσωπα βλέπουν κυρίως (με) λόγια: ακούν και με τη σειρά τους προσπαθούν να αρθρώσουν σε λόγο την 'αφήγηση'¹ της περσικής καταστροφής, διερευνώντας αίτια και ευθύνες, το εἶκος και ἀναγκαῖον που συνέχει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της σκηνικής πραγματικότητας. Μπορεί κανείς να πει ότι το δράμα των Περσών είναι ένα κατεξοχήν «δράμα της αφήγησης».

Η αφηγηματικότητα αυτή, όπως θα επιχειρήσω να δείξω στη συνέχεια, έχει δύο όψεις, μία πολιτική και μία θεατρική. Με πολιτικούς όρους, η αναζήτηση και εκφορά των αιτιών της καταστροφής και η απόδοση της εὐθύνης² της συναρτώνται με την προσπάθεια της περσικής κοινωνίας να κατανοήσει την καταστροφική πραγματικότητά της, διασώζοντας τη συνοχή της συλλογικότητάς της –την επιβίωσή της ως συντεταγμένου πολιτικού σώματος και θεσμού. Με θεατρικούς όρους, από την άλλη, η σκηνική μίμησης του δραματικού μύθου προσπαθεί να αναδείξει την αρχή, το μέσον και το τέλος του (τη δέσιν και τη λύσιν του), και έτσι να ολοκληρώσει τη θεατρική επιτέλεσή του οδηγώντας τον στην «τελείωση» [closure]. Και στα δύο αυτά επίπεδα, το πολιτικό και το θεατρικό, η κατάληξη του έργου θα αποδειχθεί αφηγηματικά ελλειμματική.

Αυτές οι αφηγηματικές ασκήσεις βρίσκονται σε δυναμική αντίστιξη με μια σειρά από κρίσιμες εικόνες, που είτε περιγράφονται στη σκηνή μέσω του λόγου, είτε αποκτούν σκηνική υπόσταση: στις πρώτες κατατάσσονται η θεαματική εικόνα του περσικού στρατεύματος, καθώς και η εικόνα των Περσίδων γυναικών που θρηνούν την καταστροφή

1. Βάζω σε εισαγωγικά τη λέξη 'αφήγηση' εδώ, γιατί με ενδιαφέρει μια συγκεκριμένη χρήση της: αυτή της διατύπωσης μιας άποψης για την πραγματικότητα με αρχή, μέση και κυρίως τέλος –μια διατύπωση που διαθέτει «τελείωση» [closure].

2. Για τη θεμελιώδη στην αθηναϊκή δημοκρατία ιδέα και θεσμική διαδικασία της απόδοσης εὐθύνης των στρατηγών ενώπιον της πόλεως, βλ. Martin Ostwald, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law: Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*, University of California Press, Berkeley, 1986, σ. 55-62· Pierre Fröhlich, *Les cités grecques et le contrôle des magistrats (IVe-Ier siècle avant J.-C.)*, Librairie Droz, Genève, 2004, σ. 53-72.

σκίζοντας τα πέπλα τους, όπως τις φαντασιώνεται ο Χορός στην πάροδο, αλλά και οι εικόνες του οιωνού και του ονείρου που μεταφέρει η Άτοσσα· στις δεύτερες, αυτές που φαίνονται επί σκηνής, ανήκουν οι εικόνες της θεαματικής προσκύνησης των γερόντων στην Άτοσσα και τον Δαρείο, αυτή του θεαματικά στερημένου βασιλικής εξάρτυσης Ξέρξη στην έξοδο, και τέλος, η πιο εντυπωσιακή ίσως, αυτή του Χορού των γερόντων που, υπό την καθοδήγηση του βασιλιά τους, θρηνούν την καταστροφή κατακερματισμένα και άναρθρα, παραπατώντας και σκίζοντας ρούχα και πρόσωπα στο φινάλε του έργου. Είναι η στιγμή που ο χορικός αφηγητής, ανίκανος να δει και, κυρίως, να δείξει με τον λόγο την πολιτική ευθύνη του Πέρση μονάρχη για την καταστροφή, γίνεται ο ίδιος η εικόνα της καταστροφής.

Ας δούμε από κοντά πώς η παραπάνω αντίστιξη μπορεί να τεκμηριωθεί στο κείμενο του έργου και την παράστασή του και ποιες είναι οι θεατρικές και πολιτικές επιπτώσεις της.

Πρόλογος – Πάροδος

Διευκρινίζοντας, ήδη με τα πρώτα τους λόγια, την ταυτότητά τους ως «πιστών» και «φυλάκων» του Παλατιού, δηλαδή εκείνη την ιδιότητα του προσώπου τους που τους συνδέει άμεσα με το «ολόχρυσο λαμπρό παλάτι» της περσικής δυναστείας (1-4), οι γέροντες του Χορού, στους εισαγωγικούς αναπαίστους, ανασκοπούν την αναχώρηση του στρατεύματος περιγράφοντάς το με αναλυτικούς καταλόγους στρατηγών και εθνών (21-60). Ο Χορός μοιάζει να αντλεί περηφάνια και αυτοπεποίθηση από αυτήν τη συσώρευση, όμως την ίδια στιγμή η περσική αυτοκρατορία αναδεικνύεται ως ένα συννοθύλευμα ατόμων και λαών, όχι ως μια οργανωμένη συνεκτική κοινότητα –μια μάζα εθνών που προχωρούν «πιστά / στα φοβερά προστάγματα του βασιλιά» τους (57-59).³

Ωστόσο, στο πλαίσιο αυτής της ανασκόπησης, ο Χορός εκφράζει την ανησυχία του για την τελική έκβαση της εκστρατείας, και είναι σημαντικό να δούμε ότι την αποδίδει σε ένα ασαφές, άμορφο, σχεδόν παράλογο προαίσθημα: «Μα για το γυρισμό του βασιλιά και της ολόχρυσης στρατιάς / τώρα με προμαντέματα κακά η καρδιά μου / μέσα μου τρέμει κι αλυχτάει (κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπείται / θυμὸς ἔσωθεν)» (10-11):⁴ στο πλαίσιο των εισαγωγικών αναπαίστων, η δέσις και η λύσις της περιπετείας (δηλαδή, της μεταβολής πραγμάτων που βρίσκεται στον πυρήνα του δραματικού μύθου) δεν εμφανίζονται να συναρτώνται με κάποιου είδους συνειδητή και έλλογη 'αφήγηση'.

Μπαίνοντας στο κυρίως μέρος της παρόδου, το στροφικό, ο Χορός ξεκινά για άλλη μια φορά από την αρχή της εκστρατείας, για να 'προ-νοήσει' το καταστροφικό της τέλος. Αυτή τη φορά, όμως, η πρόβλεψη της καταστροφής δεν θα βασιστεί σε κάποιο άμορφο προαίσθημα, αλλά στην ανάδειξη των αιτιών που θα οδηγήσουν σε αυτό το τέλος. Η 'αφήγηση' του Χορού, ωστόσο, θα αποδειχτεί διάτρητη από εικόνες που δεν

3. Βλ. J. P. Euben, «The battle of Salamis and the origins of political theory», *Political Theory* 14/3 (1986), σ. 365.

4. Τα αποσπάσματα από το έργο παρατίθενται στη μετάφραση του Παναγιώτη Μουλλά, Στιγμή, Αθήνα, 2009.

‘συνάδουν’ ακριβώς με τον στοχασμό του –εικόνες που ο χορικός λόγος δεν φαίνεται ικανός να ενσωματώσει στην αφηγηματική οπτική του.

Ο Χορός ξεκινά περιγράφοντας τη θεαματική εικόνα του στρατού ως ενός «θεικού κοπαδιού», το οποίο σπρώχνει ένας «βίαιος» και «ισόθεος» αυτοκράτωρ με σχεδόν ‘τερατώδη’ χαρακτηριστικά: με «βλέμμα σκοτεινό δράκου φονιά / και με χιλιάδες ναύτες, με χιλιάδες μπράτσα» χυμά στον πόλεμο (74-80). Η περιγραφή αυτή προδίδει την ύβριν του βασιλιά αλλά και των ίδιων των «πιστών φυλάκων» της δυναστείας, καθώς τους εμφανίζει αλαζονικά (και ‘βαρβαρικά’) περήφανους για μια δύναμη που έχει, ωστόσο, θεομαχικά χαρακτηριστικά και, ταυτόχρονα, βασίζεται στον αυταρχισμό και τη βία. Έτσι, αντί κάποιου συνειδητού προβληματισμού για το υβριστικό υπόβαθρο της εκστρατείας, οι γέροντες εκφράζουν την αυτοπεποίθησή τους για την έκβασή της (87-92). Στη συνέχεια ισχυρίζονται, με εξίσου ισχυρή αυτοπεποίθηση, ότι η πολεμοχαρής φύση των Περσών επιτάσσεται από τη Μοίρα και τους θεούς (101-113), ωστόσο –και σε αντίφαση με την προηγούμενη αυτοπεποίθησή τους– καταλήγουν πάλι να προοικονομήσουν την καταστροφή. Και μάλιστα, την προοικονομούν επιστρατεύοντας ξανά μιαν εικόνα: αυτήν των Περσίδων γυναικών που, ακούγοντας τα νέα της καταστροφής, θα θρηνήσουν με άναρθρες⁵ κραυγές κουρελιάζοντας τα λινά τους πέπλα (114-123). Είναι σημαντικό να δούμε ότι αυτός ο σπαραχτικός θρήνος (ὄᾶ [...] τοῦδε, 116-117, και ὄᾶ, τοῦτ’, 121) παρατίθεται σε πρώτο πρόσωπο⁶ και θα πρέπει να συνοδευόταν και από αντίστοιχες κινήσεις: έτσι, στο τέλος του τραγουδιού τους, οι γέροντες μοιάζει να παραδίδουν την αφηγηματικότητά τους σε άναρθρες κραυγές και, κατά κάποιον τρόπο, να ενσαρκώνουν τις Περσίδες, ολοκληρώνοντας έτσι την ωδή τους με μια σκηνική αυτή τη φορά, εικόνα, η οποία θα αποδειχτεί κρίσιμη στη συνέχεια του έργου.

Ωστόσο, δεν εξαντλείται σε αυτό το φινάλε η παράδοση αφηγηματικότητας της χορικής φωνής. Στη μέση του χορικού, οι γέροντες ανοίγουν μια εξίσου παράδοση ρωγμή στην αφήγησή τους χάρη σε μια ανησυχητική σκέψη: ποιος μπορεί να ξεφύγει από την Άτη που στέλνει ο θεός (93-100); Ο στοχασμός αυτός, που ερμηνεύει θεολογικά την καταστροφή, μοιάζει σαν να αναφέρεται στον Ξέρξη (και, άρα, στη δική του προσωπική ευθύνη), όμως οι γέροντες εμφανίζονται να μην μπορούν (ή να μην επιλέγουν) να ξεδιαλύνουν τη σχέση του με την πραγματικότητά τους –μια σχέση, ωστόσο, η οποία είναι άμεσα προφανής στον θεατή. Και θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι ο στοχασμός αυτός αρθρώνεται στη μεσωδὴ του τραγουδιού (δηλαδή, σε μια στροφή που δεν ακολουθείται από αντιστροφή), διαταράσσοντας έτσι όχι μόνον την αφηγηματική αλλά και την ίδια τη μουσική ομαλότητα του χορικού.⁷

5. Σχετικά με τη χρήση του προσδιορισμού ‘άναρθρος’ εδώ και στη συνέχεια: παρόλο που στα αρχαία ελληνικά οι κραυγές (βλ. *ἰώ, φεῦ, παπαῖ, στοτοστοῖ κ.ά.*) είναι γλωσσικά κατοχυρωμένες, η χρήση τους στο έργο, αλλά και στην τραγική σκηνή γενικότερα, σηματοδοτεί το άλλο άκρο της γλωσσικά ελεγχόμενης ρητορικότητας/αφηγηματικότητας, που χαρακτηρίζει τον λόγο των τραγικών προσώπων. Και είναι σε αντίστιξη με αυτόν τον προσεκτικά αρθρωμένο λόγο που μπορεί κανείς να προσδιορίσει τις κραυγές ως ‘άναρθρες’.

6. Βλ. M. G. Hopman, «Chorus, conflict, and closure in Aeschylus’ *Persians*», Renaud Gagné – M. G. Hopman (επιμ.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, σ. 65.

7. Ο W. C. Scott (*Musical Design in Aeschylean Theater*, University Press of New England, Hanover, 1984, σ. 157) υποστηρίζει ότι η επιλογή του Αισχύλου να τοποθετήσει αυτό το «θεολογικό τμήμα» στη μεσωδὴ σηματοδοτεί στο κοινό του ότι υπάρχει κάτι «incomplete or unsettling» («ατελές και διαταραγμένο»)

Για να συνοψίσουμε: στην απόπειρά τους να συνδέσουν τη μνήμη του παρελθόντος με την έννοια του παρόντος και την πρόνοια του μέλλοντός τους, οι γέροντες υιοθετούν μια θεολογική (και πολιτική) οπτική, της οποίας, ωστόσο, οι αφηγηματικοί και μουσικοί αρμοί δεν είναι επαρκώς επεξεργασμένοι.

Πρώτο επεισόδιο

Η αυτοκρατορική εμφάνιση της πολυτελώς ντυμένης Άτοσσας πάνω στο εξίσου πολυτελές άρμα της, θεαματικά 'εχθαμβωτική',⁸ οδηγεί τον Χορό σε μια εξίσου θεαματική σκηνική εικόνα: οι γέροντες πέφτουν μπρούμυτα και προσκυνούν τη βασιλομήτορα – μια χειρονομία, που για τη δημοκρατική σκέψη αρμόζει μόνον σε θεούς· μια εικόνα που μαρκάρει επί σκηνής τη δουλοπρέπεια των Περσών υπηκόων.

Η Άτοσσα επιχειρεί να προβλέψει τις εξελίξεις, ξεκινώντας με εικόνες και καταλήγοντας σε λόγους/επιχειρήματα. Οι εικόνες που αφηγείται είναι δύο: το όνειρο (181-199) και ο οιωνός (205-210). Και οι δύο κάνουν την Άτοσσα να φοβάται για το αποτέλεσμα της εκστρατείας του γιου της. Και αν η εικονολογία του οιωνού, με ένα γεράκι να κατασπαράζει έναν αετό, είναι ίσως κρυπτική, η εικονολογία του ονείρου είναι εύγλωττη: ο Ξέρξης αποπειράται να ζέψει στον ίδιο ζυγό δύο γυναίκες, μία ντυμένη με βαρβαρικά ρούχα και μία με ελληνικά. Η βάρβαρη σκύβει το κεφάλι υπάκουα – η Ελληνίδα το τινάζει ατίθασα με ορμή, και καταφέρνει να ανατρέψει το άρμα του Ξέρξη. Ο τελευταίος σωριάζεται καταγής και, αντικρίζοντας τον πατέρα του να τον οικτρίζει, σκίζει τα πέπλα του: η 'συμπλεγματική' απελπισία ενός αποτυχημένου γιου μπροστά σε έναν επιτυχημένο πατέρα.

Αν και τα όνειρα, για την αρχαία σκέψη, συνιστούν μεταφυσικές παρεμβάσεις, το περιεχόμενο του ονείρου καθεαυτό προτείνει μια καθαρά πολιτική διάσταση στην περσική καταστροφή, καθώς αναδεικνύει τις διαφορές στο πολιτικό φρόνημα των δύο αντιπάλων. Ταυτόχρονα, το όνειρο εστιάζει στις προσωπικές (αλλά και ερεθιστικά 'ψυχαναλυτικές') ευθύνες του Ξέρξη. Ωστόσο, παρά το πρόδηλο μήνυμά του, το όνειρο της Άτοσσας δεν ερμηνεύεται ποτέ επί σκηνής – ο Χορός αποφεύγει να αρθρώσει την 'αφήγησή' του: τη δέσιν και τη λύσιν της περσικής καταστροφής, που αυτό αποκαλύπτει. Αντ' αυτού, η Άτοσσα σπεύδει να προειδοποιήσει τους υπηκόους της: «Κι όμως, / να ξέρετε: αν νικήσει ο γιος μου, / θε να 'ναι άντρας θαυμαστός. Αν δεν νικήσει, / δεν έχει στην πατρίδα του να δώσει λόγο (ούχ ύπεύθυνος πόλει). / Αλλ' αν σωθεί, θα 'ναι και πάλι βασιλιάς στη χώρα αυτή» (211-215). Ένα σπασμωδικό και βεβιασμένο, ένα

στον στοχασμό του Χορού. Εξαιτίας αυτής της διαταραγμένης αφηγηματικότητας, παλαιότεροι εκδότες του κειμένου (αλλά και ο Broadhead) μετέθεταν τη συγκεκριμένη στροφή στο τέλος του χορικού ως επωδό, προκειμένου να εξασφαλισθεί η ομαλότερη διάνοια του Χορού. Σήμερα, ωστόσο, οι περισσότεροι μελετητές αποδέχονται τη θέση που της δίνουν τα χφ. Ο ίδιος ο Scott, σε παλαιότερο άρθρο του [«The Mesode at Persae 93-100», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9/3 (1968), σ. 259-266], επέλεγε να εξομαλύνει τον στοχασμό του χορικού, υποστηρίζοντας ότι η σκέψη των γερόντων αναφέρεται στη θεόσταλη και καταστροφική «τύφλωση» όχι των Περσών αλλά των Ελλήνων. Ωστόσο, νομίζω ότι αυτή η ερμηνεία είναι πολύ βεβιασμένη.

8. Βλ. Suzanne Saïd, «Tragédie et renversement. L'exemple des Perses», *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 3/1 (1988), σ. 324-325.

ιδιοτελές και κυνικό επιχείρημα, που η πειθώ του δεν βασίζεται στον λόγο, αλλά στην εξουσία. Μια σπασμωδική και βεβιασμένη 'αφήγηση' της πραγματικότητας.⁹

Αμέσως μετά, ανάμεσα στη ρήση της Άτοσσας και την άφιξη του Αγγελιοφόρου, παρεμβάλλεται, σαν για να οξύνει περαιτέρω αυτήν τη σπασμωδικότητα, ένας σύντομος όσο και περίφημος διάλογος Άτοσσας-Χορού, στον οποίο γίνεται αναφορά στα περιορισμένα οικονομικά μέσα της Αθήνας, στο ότι οι άντρες της πολεμούν με λόγχες και ασπίδες και στην απουσία ενός βασιλιά και αρχιστράτηγου από τις γραμμές των πολιτών της: «Δεν λογιάζονται δούλοι και υπήκοοι κανενός» (242). Πρόκειται για έναν αδικαιολόγητο, από δραματική άποψη, διάλογο, που μοιάζει να μην έχει άλλον στόχο από το να αναδείξει, όπως και η εικόνα της προσκύνησης, την πολιτική ετερότητα των βαρβάρων σε σχέση με τους θεατές τους.¹⁰

Ο Αγγελιοφόρος έρχεται για να αναγγείλει τα νέα της καταστροφής. Στο μεγαλύτερο μέρος της, η ρήση του συνιστά μια λεπτομερή, όσο και βαθύτατα οδυνηρή, περιγραφή της καταστροφής: στην αγγελική ρήση κυριαρχούν οι εικόνες της ναυμαχίας, του παγωμένου Στρυμώνα, των νεκρών που κατακλύζουν θάλασσες και στεριές –αλλά και η εικόνα του απελπισμένου Ξέρξη να βλέπει αυτές τις εικόνες. Η τελευταία αντηχεί την εικόνα των Περσίδων γυναικών στην πάροδο:

Κι ο Ξέρξης βγάξει μια κραυγή σπαραχτική αντικρίζοντας
το βάθος του κακού (γιατί είχε πάρει θέση
σε ψηλού λόφου την κορφή, κοντά στο κύμα,
για να μπορεί το στράτευμα όλο να εμποτεύει).
Και σκίζοντας τη φορεσιά του κλαίει, στριγγλίζει,
και ξαφνικά, δίνοντας πρόσταγμα στο πεζικό του,
ρίχνεται σε άτακτη φυγή (465-470).

Και είναι σημαντικό να δούμε, επίσης, ότι η περιγραφή του Αγγελιοφόρου υποδεικνύει μια σαφώς δημοκρατική 'αφήγηση' για την περσική καταστροφή, καθώς επανειλημμένα το ελληνικό στρατόπεδο εμφανίζεται 'εν τάξει', σε αντίθεση με το περσικό που βρίσκεται σε στρατιωτική αταξία: σε αντίθεση με την πολεμική ιαχή των Ελλήνων, που είναι ένας «ιερός παιάνας» (393) και τους οδηγεί εν χορώ στο ἼΩ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε, οι Πέρσες εκφέρουν απλώς έναν ῥόθον (406), έναν συγκεχυμένο θόρυβο.¹¹ οι Ἑλληνες προχωρούν εὐτάκτως [...] κόσμω (399-400) και περικυκλώνουν τα περσικά πλοία «με τέχνη» (οὐκ ἀφρασμόνως, 417)· οι Πέρσες τρέπονται σε φυγή ἀκόσμως (421) και ἀκόσμως ξὺν φυγῇ (470), σε μιαν οὐκ εὐκοσμον [...] φυγῆν (481), ενώ εμφανίζονται ἀνί-

9. Ανήκω στους μελετητές που βλέπουν στην Άτοσσα μια βασίλισσα, που νοιάζεται μόνον για την επιβίωση του γιου της και της δυναστείας. Ωστόσο, πολλοί βλέπουν μια γυναικεία μορφή συμπονετικά σκιαγραφημένη από τον Αισχύλο: βλ. τη συζήτηση και τις παραπομπές στο Y. H. Dominick, «Acting other: Atossa and instability in Herodotus», *Classical Quarterly* 57/2 (2007), σ. 432-444. Η Laura Mc Clure [«Maternal authority and heroic disgrace in Aeschylus's *Persae*», *Transactions of the American Philological Association* 136/1 (2006) σ. 71-97] θεωρεί ότι ο θετικός τρόπος με τον οποίο η Άτοσσα παρουσιάζεται στο έργο υπογραμμίζει τον αντι-ηρωικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Ξέρξης.

10. Βλ. Jean Alaux, «*Mimésis et catharsis dans les Perses*», *L'information littéraire* 53/1 (2001), σ. 6· Simon Goldhill, «Battle narratives and politics in Aeschylus' *Persae*», *Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), σ. 191.

11. Βλ. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, σ. 154.

κανοι να στηρίξουν ο ένας τον άλλο (414)· και, πάνω από όλα, το περσικό στρατόπεδο ορίζεται μέσα από μια συσσωρευση ατόμων και έναν κατάλογο ονομάτων (302-330), ενώ το ελληνικό σφραγίζεται από μια εντυπωσιακή ανωνυμία: στην πρώτη περίπτωση, ο κατάλογος των ατόμων καταδεικνύει την έλλειψη οργανικής συνοχής του εχθρικού στρατοπέδου¹² ή/και την εξάρτησή του από αριστοκράτες ηγέτες, από εξέχοντα άτομα.¹³ Στη δεύτερη περίπτωση, η ανωνυμία εξυπηρετεί την ιδέα της ισότιμης/δημοκρατικής συλλογικότητας.¹⁴ Δεν συγκρούονται απλώς οι Πέρσες με τους Έλληνες: όπως προοικονόμησε και το όνειρο της Άτοσσας νωρίτερα, συγκρούονται δύο πολιτικά ήθη.

Ωστόσο, αυτή είναι μια διάσταση της ήττας που, αν και σαφής για τον θεατή, παραμένει 'απόρρητη' για την Άτοσσα και τον Αγγελιοφόρο. Αντ' αυτής, στα λόγια τους η εστίαση είναι κυρίως θεολογική: οι θεοί στέλνουν τις συμφορές (294-295), οι θεοί ρήμαξαν τον στρατό και έσωσαν την Αθήνα (343-347), οι θεοί παραπλάνησαν τον Ξέρξη και τον έκαναν να ρίξει τα καράβια του στα στενά της Σαλαμίνας (373). Στο τέλος, επικαλούμενη μια μεταφορά από τη φύση («Τι μέγα πέλαγος δεινών πάνω στους Πέρσες / Ξέσπασε και σ' ολόκληρο το γένος των βαρβάρων!») (433-434), η Άτοσσα θα αποϊστοριοποιήσει εντελώς την καταστροφή, εμφανίζοντάς την ως ένα φυσικό φαινόμενο, ένα τσουνάμι από συμφορές, που ξεσπά πάνω στους βαρβάρους και τους παρασύρει όλους στον αφανισμό. Έτσι, η περσική συντριβή αποκτά μια αναπόδραστη 'φυσικότητα' – με τις ευθύνες του Ξέρξη να εξαφανίζονται εντελώς από τον ορίζοντα της ερμηνείας της καταστροφής. Γι' αυτό και, αντηχώντας την προηγούμενη βεβαιωμένη απόφασή της για την πολιτική επιβίωση του Ξέρξη, η Άτοσσα κλείνει τη ρήση της και αποχωρεί από τη σκηνή με μια πολιτική έκκληση-προειδοποίηση προς τον Χορό: «Μα εσείς έχετε χρέος, για όσα έχουν συμβεί / πιστές να δώσετε συμβουλές σε βασιλείς πιστούς. / Κι αν πριν γυρίσω φτάσει το παιδί μου, / παρηγορήστε το και φέρτε το προς το παλάτι, / στις συμφορές μας μην τυχόν προσθέσει κι άλλη μια» (527-531).

Ωστόσο, ο δημοκρατικός λόγος, που αναδύθηκε, έστω και υπαινικτικά, μέσα από τις εξεικονίσεις της καταστροφής, δεν θα μείνει εντελώς ανεπίδοτος: σε αυτόν θα ανταποκριθεί, ως έναν βαθμό, η ενδιαφέρουσα μουσική και αφηγηματική δυναμική που προκύπτει στο αμέσως επόμενο στάσιμο.

Πρώτο στάσιμο

Το στάσιμο είναι τετραμερές και, όπως θα δούμε, η τετραμερής συγκρότησή του είναι τόσο μουσική (αρθρώνεται σε ένα εισαγωγικό αναπαιστικό χωρίο και τρία στροφικά ζεύγη) όσο και αφηγηματική.

12. Αντίστοιχη είναι και η λειτουργία του καταλόγου των εθνών, που απαρτίζουν την περσική αυτοκρατορία, στην πάροδο (Goldhill, «Battle narratives», σ. 192).

13. Για μια εντελώς αντίθετη ερμηνεία του καταλόγου των νεκρών, όπου αυτός παραλληλίζεται με αντίστοιχους αθηναϊκούς/δημοκρατικούς, βλ. Mary Ebbott, «The list of the war dead in Aeschylus' *Persians*», *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), σ. 83-96.

14. Βλ. Goldhill, «Battle narratives», σ. 192-193· Euben, «The battle of Salamis», σ. 366· Thomas Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, University of California Press, Berkeley, 1982, σ. 114.

Στους εισαγωγικούς αναπαίστους οι γέροντες παραπέμπουν την ευθύνη της καταστροφής στον «βασιλιά» Δία (532). Όμως, όταν μπαίνουν στα λυρικά μέτρα του πρώτου στροφικού ζεύγους, παραπέμπουν με έμφαση την ευθύνη στον Ξέρξη: αυτός τους «οδήγησε», αυτός τους «αφάνισε», αυτός «έφερε όλα τα δεινά», αυτός (550-553) –και τα καράβια και τα χέρια των Ιώνων (560-563).

Ωστόσο, στο αμέσως επόμενο, μεσαίο τμήμα και στροφικό ζεύγος της ωδής (568-582), το μέγεθος της καταστροφής είναι τόσο μεγάλο που φαίνεται να καθιστά μάταιη κάθε απόδοση θνητής ευθύνης, και η αιτία της συμφοράς αποδίδεται στη «μοίρα», καθώς οι γέροντες περιορίζονται σε μια περιγραφή της εικόνας των σκοτωμένων στρατιωτών και βυθίζονται σε έναν οξύτατο θρήνο, όπου άναρθρες κραυγές διακόπτουν/διαταράσσουν τη συντακτική ροή του λόγου τους:¹⁵

Κι όσοι πρώτοι απ' τη μοίρα <φεῦ> διαλέχτηκαν,
να δοθούν στον θάνατο <ἤε>,
τώρα γύρω στου Κυχρέα τις ακτές <ὄᾶ>,
παραδέρνουν. Κλάψε με λυγμούς,
βόγγα και ξεφώνισε, σπαράξου.
Σήκωσε τον πόνο σου στα ουράνια <ὄᾶ>,
να γενεῖ ἡ βαρύθυμη φωνή σου μοιρολόι σπαραχτικό!
Τους χτυπούν τα κύματα σκληρά! <φεῦ>
Τους ξεσκίζουν τ' άφωνα <ὄᾶ> παιδιά
του άσπιλου πελάγου <ὄᾶ>.
Τον χαμένο του άνδρα πενθεῖ κάθε σπίτι,
κι οι γονεῖς οι γέροι, δίχως τέκνα πια,
το κακό που τους βρήκε το θεόσταλτο, <ὄᾶ>,
κλαίοντας μαθαίνουν.

Στο πλαίσιο αυτού του 'εξαρθρωμένου' λόγου, οι συμφορές εμφανίζονται απλώς/αποκλειστικά ως ζήτημα «μοίρας».

Ωστόσο, στο αμέσως επόμενο, τρίτο και τελευταίο τμήμα και στροφικό ζεύγος του χορικού, ο Χορός καταφέρνει να αρθεί πάνω από τη συντριβή επανακτώντας την ευγλωττία του και, άρα, την αφηγηματική του επάρκεια –αλλά έχει σημασία να δούμε ότι αυτή η εξέλιξη μοιάζει να προκύπτει από μια πολιτική ιδέα, την ιδέα της εξέγερσης των υπηκόων του Πέρση μονάρχη: το γεγονός ότι «των θνητών τη γλώσσα χαλινάρια / πια δεν την κρατάνε. Κι ο λαός / έχοντας λυθεί από τα δεσμά του, θα μιλάει ελεύθερα στο εξής» (591-594). Με άλλα λόγια, η προοπτική της εξέγερσης, η πολιτική προοπτική, εμφανίζεται να αίρει τον Χορό πάνω από τις άναρθρες κραυγές και να αποκαθιστά τη μουσική και αφηγηματική συγκρότηση του χορικού σώματος, δηλαδή: την πολιτική οργάνωση της περσικής κοινωνίας. Ή αλλιώς: η εξέγερση εμφανίζεται να είναι η μόνη διέξοδος και για την επιβίωση της συλλογικότητας.

Όμως, στο επόμενο επεισόδιο, η πολιτική αυτή προοπτική θα ακυρωθεί εντελώς.

15. Στο χωρίο που ακολουθεί, ο Μουλλάς, όπως κάνουν οι περισσότεροι μεταφραστές, δεν μεταφέρει στη μετάφραση τις κραυγές του πρωτοτύπου, διότι στα νέα ελληνικά δεν υπάρχει το ρεπερτόριο των κραυγών που διαθέτουν τα αρχαία ελληνικά. Ωστόσο, η χρήση και, συγχρόνως, η συντακτική τοποθέτηση των κραυγών είναι, κατά τη γνώμη μου, ενδιαφέρουσα, γι' αυτό και επιλέγω να τις ενθέσω στο κείμενο της μετάφρασης.

Δεύτερο επεισόδιο¹⁶

Εμφανίζεται η Άτοσσα με τις χοές στα χέρια. Ζει την καταστροφή ως κλύδωνα κακῶν (599), ως αποτέλεσμα ενός κακού ανέμου και δαίμονα –ως συγκυρία της Τύχης (602). Στα μάτια της έχει την «έχθρα των θεῶν» (ἐν ὄμμασιν τάνταῖα φαίνεται θεῶν, 604), και στα αυτιά της μια «βοή διόλου χαρμόσυνη» (κέλαδος οὐ παιώνιος, 605) –γι' αυτό, μας λέει, επανέρχεται στη σκηνή έχοντας αλλάξει ριζικά την προηγούμενη εικόνα της: αυτήν τη φορά εμφανίζεται «χωρίς χλιδή και δίχως ὄχημα» (608). Έχει σημασία να παρατηρήσουμε ότι η ἔγνοια της Άτοσσας είναι, επί της ουσίας, ενδοοικογενειακή: θέλει να εξευμενίσει και να ανακαλέσει τον Δαρείο ως «πατέρα του παιδιού της» (609), όχι ως ηγέτη της αυτοκρατορίας. Ωστόσο, δεν μπορεί να προχωρήσει χωρίς τη συνδρομή του Χορού και, έτσι, ζητά από τους γέροντες να αναλάβουν να διεκπεραιώσουν αυτοί το τελετουργικό της ανάκλησης με έναν ύμνο.

Τώρα, η ιδέα ότι η κατάσταση επιβάλλει την ανάκληση ενός νεκρού, προκειμένου αυτός να δώσει προοπτική και διέξοδο στο παρόν, δηλαδή η ιδέα ότι η κατάσταση παραλύει εντελώς τη διάνοιαν¹⁷ των θνητών και απαιτεί μια μεταφυσική παρέμβαση, καταδεικνύει, κατά τη γνώμη μου, την πλήρη ανικανότητα (ίσως και απροθυμία) των Περσών να βάλουν σε τάξη την πραγματικότητά τους και να τη διαχειριστούν. Δεν πρόκειται απλώς για μια αδυναμία να αρθούν πάνω από την οδύνη· πρόκειται για μια βαθύτατα πολιτική αναπηρία, η οποία, στον ανακλητικό ύμνο (σε αυτό το έκδηλο «βαρβαρικό»¹⁸ τραγούδι) δηλώνεται με τρεις τρόπους:

α. Με την ολοσχερή κατάρρευση του Χορού απέναντι στον θεαματικά πολυτελές ενδεδυμένο νεκρό βασιλιά,¹⁹ μια θεαματική, για άλλη μία φορά, σκηνική εικόνα:²⁰ οι γέροντες δηλώνουν ότι από ἀρχαῖον τάρβος (696) δεν τολμούν (βλ. τις εμφατικές επαναλήψεις: σέβομαι, σέβομαι, δέμαι, δέμαι) ούτε να αντικρίσουν τον ηγέτη τους²¹

16. Θεωρώ ότι ο ανακλητικός ύμνος δεν συνιστά στάσιμο, διότι είναι δραματικά ενσωματωμένος, καθώς η χορεία του «παραγγέλλεται» από ένα δραματικό πρόσωπο. Χάρη σε αυτήν την ενσωμάτωση, νομίζω ότι η εμφάνιση της Άτοσσας και αυτή του Δαρείου διαμορφώνουν ένα ενιαίο επεισόδιο.

17. Η λέξη διάνοια εδώ όπως στο Αρ. Ποιητ. 1450β 16-18: «διάνοια [...] είναι το να δύναται (πρόσωπον τι) να λέγη ὅσα δύναται να λεχθῶν και ὅσα αρμόζου (εις την περίστασιν), τούτο δε επί των πεζῶν λόγων είναι ἔργον της πολιτικής και της ρητορικής. [...] Διάνοια δε είναι οι λόγοι, διά των οποίων αποδεικνύουν κάτι ότι υπάρχει ή δεν υπάρχει ή εκφράζουν γενικές σχέψεις» (Αριστοτέλους *Περὶ Ποιητικής*, μετ. Σ. Μενάρδου, εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα, [1937], σ. 62-64).

18. Για τον «βαρβαρικό» χαρακτήρα του ανακλητικού ύμνου, βλ. François Jouan, «L'évocation des morts dans la tragédie grecque», *Revue de l'histoire des religions* 198/4 (1981), σ. 403-421· C. E. Muntz, «The invocation of Darius in Aeschylus' *Persae*», *The Classical Journal* 106/3 (2011), σ. 257-271. Από μετρική άποψη, ο ανακλητικός ύμνος είναι εντελώς 'ακατάστατος' (βλ. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, σ. 156): αυτή η μετρική 'ακαταστασία' υπογραμμίζει, κατά τη γνώμη μου, τη σπασμωδικότητά του.

19. Βλ. Said, «Tragédie et renversement», σ. 325. Η Edith Hall (*Aeschylus: Persians*, Aris & Phillips, Warminster, 1996, σ. 184) υπογραμμίζει τα βαρβαρικά χαρακτηριστικά της ενδυμασίας του Δαρείου.

20. Βλ. Jacques Jouanna, «Libations et sacrifices dans la tragédie grecque», *Revue des études grecques* 105/502 (1992), σ. 421.

21. Αυτό υποδεικνύει, ίσως, ότι ο Χορός προσκυνά τον Δαρείο: αν πράγματι ήταν έτσι στην αρχαία παράσταση, τότε η προσκύνηση αυτή συνδιαλέγεται με την προσκύνηση του Χορού στην Άτοσσα στο πρώτο επεισόδιο, αλλά και το γονάτισμα του συντετριμμένου Χορού ενώπιον του Ξέρξη στην έξοδο (βλ.

ούτε να του πουν τι συμβαίνει –μια στάση που βρίσκεται στον αντίποδα της δημοκρατικής παρρησίας.²² Επιπλέον, στον διάλογο Άτοσσας-Δαρείου ο Χορός θα παραμείνει κωφός, επιτρέποντας έτσι στη συνομιλία τους να αποκτήσει τα χαρακτηριστικά μιας ενδο-οικογενειακής/συζυγικής/ιδιωτικής συνομιλίας.

β. Με την εμφατικά αντι-δημοκρατική και, για τα αθηναϊκά αυτιά και μάτια, θεολογικά παραβατική αναφορά των γερόντων στον «ισόθεο βασιλιά» (635), τον «θεό που γεννήθηκε στα Σούσα» (642), τον *θεομήστορα* (654-5) –έναν πατερναλιστικό βασιλιά: έναν «άκαχο πατέρα» (664 και 671). Και, τέλος:

γ. Με το ότι η ωδή της ανάκλησης καταλήγει σε ένα μετέωρο ερώτημα, που εμφανίζει τον Χορό, σε αντίθεση με το πρώτο στάσιμο, εντελώς ανίκανο να εντοπίσει την αιτία της καταστροφής: «Ποιο αμάρτημα βαρύ / πληρώνουμε μ' αυτές τις συμφορές μας; Πάνε τα τρίςκαρμα καράβια μας, / δεν είναι πια καράβια, / δεν είναι πια καράβια» (675-680).

Αρχικά, ο Δαρείος προσφέρει μια μεταφυσική επικύρωση στην καταστροφή: επικαλείται χρησμούς, που τελεσφόρησε ο Δίας, και καταγγέλλει τον γιο του για ασέβεια (739 εξ.). Η Άτοσσα, επαναφέροντας την 'ψυχαναλυτική' θεματική του ονείρου, τον προσγειώνει στην ευθύνη ενός θερμοκέφαλου νεαρού γιου, που οδηγήθηκε σε μια απονενομημένη εκστρατεία, παρασυρμένος από κακούς συμβούλους και τον ανταγωνισμό του με τον δοξασμένο πατέρα (754-758). Ο Δαρείος διαπιστώνει ότι αυτοί οι σύμβουλοι πράγματι προκάλεσαν τη συμφορά, και, διαβεβαιώνοντας στη συνέχεια ότι ο Δίας όρισε «το προνόμιο / ένας το σκήπτρο να 'χει στην Ασία» (762-763), ανασκοπεί τη διαδοχή των βασιλέων στον περσικό θρόνο (765-781): ένας ακόμη περσικός κατάλογος ονομάτων, αυτή τη φορά μοναρχών, που αποδείχτηκαν άλλοτε ευεργετικοί και άλλοτε ολέθριοι για τους υπηκόους τους. Η καταστροφή, σύμφωνα με τον Δαρείο, πρέπει να αποδοθεί στην προσωπική ιδιοσυγκρασία του γιου του, όχι στο πολιτικό σύστημα καθεαυτό.²³

παρακάτω). Για μια εντελώς διαφορετική ανάγνωση της σωματικής συμπεριφοράς του Χορού στη συγκεκριμένη σκηνή, βλ. Rebecca Futo Kennedy, «A tale of two kings: Competing aspects of power in Aeschylus' *Persians*», *Ramus* 42, 1/2 (2013). Κατά την Kennedy, η εικόνα που σχηματίζει ο Χορός και ο Δαρείος επί σκηνής παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Δαρείος και οι υπήκοοί του στην επίσημη εικονογραφία των Αχαιμενιδών και, ειδικότερα, στα ανάγλυφα του τάφου του Δαρείου στην Περσέπολη. Επικαλούμενη την αρμονική συνύπαρξη μονάρχη και υπηκόων, που προβάλλει αυτή η εικονογραφία, η Kennedy υποστηρίζει ότι η σκηνική εικόνα κατάγεται από αυτές τις απεικονίσεις και στοχεύει στο να παρουσιάσει έναν εξιδανικευμένο Δαρείο. Ειδικότερα, συνεχίζει η συγγραφέας, η στάση του Χορού στην ανάκληση, με τα χέρια προτεταμένα προς τα πάνω, θα πρέπει να αντιγράφει την αντίστοιχη χειρονομία, που το πλήθος απευθύνει στον μονάρχη στον πραγματικό τάφο του Δαρείου, και να παραπέμπει στη γνωστή παράσταση του αγγείου Basel BS 415. Ωστόσο, η Kennedy υποβαθμίζει τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτές τις εξεικονίσεις και το θεατρικό τους αντίστοιχο: εκεί οι υπήκοοι του βασιλιά συνδιαλέγονται μαζί του κατά πρόσωπο –εδώ είναι τόσο έντρομοι, που δεν μπορούν να αναλάβουν την παραμικρή επικοινωνία μαζί του.

22. Hopman, «Chorus, conflict and closure», σ. 66.

23. Η συντριπτική πλειονότητα των μελετητών βλέπει στον Δαρείο έναν ευεργέτη-βασιλιά, το ακριβές αντίθετο του καταστροφικού Ξέρξη, μια εξεικόνιση την οποία εξυπηρετεί η ιστορική 'αυθαιρεσία' του Αισχύλου· βλ. χαρακτηριστικά Suzanne Saïd, «Darius et Xerxes dans les *Perses* d'Eschyle», *Ktêma* 6 (1981), σ. 17-38. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, το κείμενο υπονομεύει την εγκυρότητα αυτής της μοναρχικής Απολογίας (και το ίδιο συμβαίνει και με την παρουσίαση της εποχής του ως 'χρυσής' στο αμέσως επόμενο

Ο Χορός μοιάζει να απορεί, ανίκανος να καταλάβει πώς αυτό το μοναρχικό παρελθόν σχετίζεται με το παρόν και, κυρίως, το μέλλον, ανίκανος να συλλάβει την αφήγηση, που συνέχει την πραγματικότητά του: «Δαρείε βασιλιά, πού θες να φτάσεις με τα λόγια σου; / Κι ύστερα απ' όλα αυτά, εμείς οι Πέρσες / ευτυχισμένες μέρες πώς θα δούμε;» (788-790). Ο Δαρείος απαντά εστιάζοντας ταυτόχρονα στον θεϊκό και τον θνητό παράγοντα: επικαλείται, για άλλη μία φορά, χρησμούς που επαληθεύονται, και θεούς που συμμαχούν με τους Έλληνες, αλλά και την ασέβεια που ο περσικός στρατός έδειξε προς τα αγάλματα των θεών και τους ναούς τους (809-812) καθώς και την αφροσύνη του γιου του και την ύβρη του, την οποία τιμώρησε ο Δίας, κολαστής τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν / φρονημάτων (827) και εὔθυνος βαρῦς (828).

Ωστόσο, παρά την απόδοση προσωπικής ευθύνης στον νεαρό βασιλιά, ο Ξέρξης, επί της ουσίας, παραμένει πολιτικά ανεύθυνος: στην κατακλείδα της ρήσης του, ο Δαρείος φροντίζει να δεσμεύσει τους γέροντες στον ρόλο του έμπιστου συμβούλου του γιου του (830), και, ανανεώνοντας τη θεματική της ενδυμασίας (που είδαμε να εισάγεται στο όνειρο της Άτοσσας) την καλεί να τον υποδεχτεί με την πιο λαμπρή στολή που υπάρχει στο παλάτι. Η Άτοσσα, υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο τη θεματική της ενδυμασίας, μοιάζει να ταράζεται, πάνω από όλα, με την εικόνα του κουρελιασμένου γιου της / ενός κουρελιασμένου βασιλιά: «Μα πιο πολύ απ' όλα τα δεινά μας / με καίει ν' ακούω για του γιου μου τα κουρέλια, / ατίμωση που του τυλίγει το κορμί. / Και τώρα πάω λαμπρή στολή να πάρω απ' το παλάτι μου / για να 'ρθω να καλωσορίσω το παιδί μου» (846-848). Και η Άτοσσα καταλήγει ανανεώνοντας τις προηγούμενες εστιάσεις της στην επιβίωση της δυναστικής ισχύος: «Γιατί δεν θα προδώσουμε, στις μαύρες ώρες τους, / αυτούς που πιο πολύ αγαπάμε» (851-852).

Η Άτοσσα, βεβαίως, δεν πρόκειται ποτέ να επιστρέψει στη σκηνή και να υποδεχτεί τον γιο της: η μόνη λειτουργία της κατακλείδας της είναι να εστιάσει, για άλλη μία φορά, την προσοχή του θεατή στην εικόνα του Ξέρξη και να τη συναρτήσει με την ιδέα της δυναστικής επιβίωσης. Οι γέροντες είναι αυτοί που θα τεθούν ενώπιον της ρακένδυτης εικόνας του. Και στο αμέσως επόμενο στάσιμο ο Χορός μοιάζει πράγματι να συντονίζεται με τους μονάρχες του και να υπακούει στις προτροπές τους, καθώς οι γέροντες επιλέγουν να αφηγηθούν την πραγματικότητά τους ως πιστοί της δυναστείας.

Δεύτερο στάσιμο

Οι γέροντες τραγουδούν το ευτυχισμένο παρελθόν της ηγεμονίας του Δαρείου, φτιάχνοντας έναν κατάλογο με τα ονόματα των ελληνικών νησιών που αυτός κατέκτησε. Ωστόσο, στην αφήγηση αυτή αποσιωπάται η ήττα του Δαρείου στον Μαραθώνα, ενώ ως συστατικά της περσικής αυτοκρατορίας εμφανίζονται νησιά που, την εποχή της παράστασης του έργου, είχαν ήδη απελευθερωθεί από τον περσικό ζυγό. Αξίζει, επίσης, να

στάσιμο, βλ. παρακάτω). Για τις προβληματικές πτυχές της εξεικόνισης του Δαρείου στο έργο, βλ. και Michael Gagarin, *Aeschylean Drama*, University of California Press, Berkeley, 1976. Ο Ippokratis Kantzios [«The politics of fear in Aeschylus' *Persians*», *The Classical World* 98/1 (2004), σ. 13-14] υποστηρίζει ότι, δεδομένης της ιστορικής γνώσης και εμπειρίας των θεατών, η παρουσίαση του Δαρείου έχει ειρωνικά στοιχεία.

σημειωθεί ότι στο χορικό αυτό κυριαρχούν τα ίδια μέτρα που εμφανίστηκαν στο χωρίο της εξέγερσης στο τελευταίο στροφικό ζεύγος του πρώτου στασίμου.²⁴ Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε μια καθαρά πολιτική αποτίμηση –ωστόσο, η μετρική αντιστοιχία μάς καλεί όχι μόνον να διασυνδέσουμε τα δύο χωρία, αλλά και να δούμε ότι έχουν εντελώς διαφορετικά πολιτικά πρόσημα: το δημοκρατικό πρόσημο αντικαθίσταται εδώ από το μοναρχικό.

Οι χορικές αυτές επιλογές υπονομεύουν, κατά τη γνώμη μου, την εικόνα του Δαρείου ως «άκακου μονάρχη» και της εποχής του ως ‘χρυσής’²⁵ και δείχνουν την αφηγηματική (και πολιτική) μυωπία των γερόντων –και το ίδιο δείχνει και η διαβεβαίωση στη συμπερασματική κατακλείδα του χορικού τους: «Μα τώρα αυτά τα βάσανα υποφέρουμε, / απ’ τους θεούς έτσι δοσμένα, δίχως άλλο (ούκ ἀμφιλόγως)» (903-904). Οὐκ ἀμφιλόγως: ο Χορός υπογραμμίζει την αφηγηματική του αυτοπεποίθηση– ωστόσο, είναι βέβαιο ότι αυτή η αποκλειστικά θεολογική αφήγηση αποτυπώνει με επάρκεια την εικόνα των πραγμάτων; Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η διαβεβαίωση αυτή έρχεται στην επωδό του χορικού, δηλαδή σε μια στροφή, που δεν ακολουθείται από αντιστροφή, σηματοδοτώντας, έτσι, το ατελές και μετέωρο της χορικής σκέψης.²⁶

Διακόπτοντας το χορικό, και σαν για να υπονομεύσει αυτή τη διαβεβαίωση, εμφανίζεται ο Ξέρξης, και οι γέροντες αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τη μεταφυσική εστίαση της ‘αφήγησής’ τους και να προσγειώσουν το βλέμμα τους πάνω στην εικόνα του. Σε αντίθεση με τους πολυτελώς ντυμένους γονείς του και παραπέμποντας τόσο στις γυναίκες, που θρηνούσαν σκίζοντας τα ρούχα τους στην πάροδο, όσο και στις emphaticές αναφορές στην (πολιτική) ανάγκη να αντικατασταθούν τα κουρέλια του με καινούργια και πολυτελή ενδύματα, ο Ξέρξης ενσαρκώνει σε μια θεαματική σκηνική εικόνα τον αφανισμό: ρακένδυτος, χωρίς την αυτοκρατορική συνοδεία, με μόνο μια άδεια φαρέτρα στα χέρια του, ο Ξέρξης συνιστά το *ἀναυδον σημείον*²⁷ της περσικής καταστροφής, το απόλυτο τεκμήριό της, το *θέαμά της*: το σημείο του έργου στο οποίο η δραματική περιπέτεια υπερβαίνει τα όρια της απαγγελίας/αφήγησης και αποκτά επιτέλους θεατρικότητα.

Τώρα, για πρώτη φορά, ο Χορός αποκτά τη δυνατότητα αλλά και την υποχρέωση να μιλήσει ενώπιον αυτής της αποστομωτικής εικόνας και, παράλληλα, ενώπιον του μοιραίου ηγέτη του. Ο Χορός γίνεται αυτόπτης μάρτυρας –κι εμείς περιμένουμε να δούμε την ετυμγορία του. Άραγε θα διατηρήσουν οι γέροντες την υποτακτικότητα του «πιστού φύλακα του Παλατιού» ή θα εξεγερθούν; Άραγε θα καταφέρουν να αρθούν πάνω από την οδύνη τους ή θα βουλιάξουν σε αυτήν; Άραγε θα καταφέρουν να επιτε-

24. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, σ. 156.

25. Αυτή είναι η κυρίαρχη ερμηνεία της παρουσίας του Δαρείου στο έργο: βλ. πιο πρόσφατα, Kennedy, «A tale of two kings».

26. Για την ιδέα ότι μια επωδός στο τέλος ενός χορικού σηματοδοτεί, σε όλες τις περιπτώσεις, κάτι ατελές και μετέωρο, διαψεύδοντας τις προσδοκίες των θεατών για τη μετρική ολοκλήρωσή του, βλ. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*. Ειδικότερα για τους Πέρσες, ο Scott παρατηρεί ότι σε επωδό οδηγούνται, εκτός από το δεύτερο στάσιμο, και ο ανακλητικός ύμνος, και ο εξόδιος κομμός (σ. 157).

27. Για την καταγωγή και λειτουργία του όρου *ἀναυδος* εδώ, βλ. Α. Επτά 81 εξ.: *κόνις με πείθει φανείσ’ / ἀναυδος σαφής ἔτυμος ἄγγελος*. Το ‘ἀναυδος’ δηλώνει την έμφαση στην πειθώ της εικόνας (και όχι του λόγου).

λέσουν μια κανονική και πλήρη χορική ωδή ή θα χάσουν κάθε συλλογική μουσική και αφηγηματική δυνατότητα;

Και το πιο κρίσιμο ερώτημα από όλα: η οπτική τους γωνία θα ταυτιστεί με αυτήν των θεατών;

Έξοδος

Στη θέα του Ξέρξη οι Πέρσες για άλλη μία φορά γονατίζουν μπροστά σε έναν μονάρχη τους, αλλά αυτή τη φορά η σωματική κατάρρευσή τους προκύπτει εξαιτίας της οδύνης, όχι της δουλοπρέπειας.²⁸ Ο Ξέρξης ξεκινά το πρώτο στροφικό ζεύγος του κομμού εστιάζοντας πάνω του την καταστροφή («Εγώ, εγώ, ο μαύρος κι άραχλος! Γεννήθηκα για το χαμό / της χώρας μου και της φυλής μου», 931-933) –και ο Χορός απαντά συμμεριζόμενος αυτήν την εστίαση: «Για σένα βγάζω πένθιμη κραυγή, / χαιρετισμό στο γυρισμό σου, / το θρήνο πνίγω μες στο δάκρυ / σαν μοιρολόι Μαριανδυνό!» (Πρόσφθογγόν σοι νόστου τάν / κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ιάν / Μαριανδυνού θρηνητήρος / πέμφω, πολύδακρυν ιαχάν, 935-938).²⁹ Ο Ξέρξης αποπειράται να ελέγξει αυτόν τον θρήνο, να γίνει, κατά κάποιον τρόπο, ο *εξάρχων* του: κλάψτε για μένα! (942)· αλλά ο Χορός μοιάζει να μην υπακούει σε αυτό το *εξάρχειν*: θα κλάψω για την πόλη μου (πόλεως) και τη φυλή μου! (944). Ο Ξέρξης επιδιώκει να τα ρίξει όλα στον Άρη: γιατί αυτός συμμάχησε με τους Ίωνες, αυτός αφάνισε το στράτευμα (949-950)· αλλά τώρα ο Χορός αυτονομείται ξεκάθαρα από τον ηγέτη του και εστιάζει μακριά από τους θεούς: για τους επόμενους 50 περίπου στίχους (δεύτερο και τρίτο στροφικό ζεύγος), οι γέροντες, με σχεδόν στασιαστική διάθεση και συγκρατημένη αλλά αιχμηρή παρρησία,³⁰ ελέγχουν τον βασιλιά τους, χτυπώντας του με επιμονή, το ένα μετά το άλλο, τα ατελείωτα ονόματα των Περσών στρατηγών που, όπως υπογραμμίζουν, αυτός οδήγησε στον θάνατο, ρωτώντας και ξαναρωτώντας, απαιτώντας απαντήσεις. Και οι γέροντες καταλήγουν, επιλέγοντας να μη θρηνήσουν τον βασιλιά τους, όπως αυτός τους ζήτησε, αλλά το πλήθος των νεκρών: «Πάει να σαλέψει ο νους μου, να σαλέψει, / που πίσω απ' το τροχόσυρτο άρμα σου / δεν έρχονται κι αυτοί μαζί σου!» (1000-1002).

Οστόσο, η στασιαστική αυτή διάθεση θα υποχωρήσει στη συνέχεια του κομμού, κάτω από το βάρος της οδύνης, και καθώς η καταστροφή αποκαλύπτεται όλο και περισσότερο ζοφερή. Η συνομιλία Ξέρξη και Χορού εγκαταλείπει την αφηγηματική και μουσική 'ευρυχωρία' των προηγούμενων στροφικών ζευγών, και μετασχηματίζεται σε έναν αντιφωνικό διάλογο του ενός μόλις στίχου: τόσο λίγες είναι οι λέξεις που αντέχουν πια αυτοί οι θρηνωδοί· τόσο στενό το εύρος του συλλογισμού τους πια. Και θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, από εδώ και πέρα, τα μέτρα του τραγουδιού αντηχούν τα μέτρα στα

28. Συνάγω το γονάτισμα του Χορού από την αναφορά στον 930: «Πικρά η Ασία, βασιλιά μου, γονατίζει!».

29. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ τον «βαρβαρικό» προσδιορισμό του θρήνου («Μαριανδυνός»)· για τη λειτουργία της βαρβαρικής διάστασης του κομμού, βλ. παρακάτω.

30. Βλ. H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1960, σ. xxv και σημ. 1, και, πιο πρόσφατα, Hopman, «Chorus, conflict and closure», σ. 66-67.

οποία είναι γραμμένο το μεσαίο τμήμα του πρώτου στασίμου, όπου ο Χορός θρηνούσε την καταστροφή με άναρθρες κραυγές.³¹

Σε μια στιγμή, οι γέροντες μοιάζει να σηκώνουν κάπως, κυριολεκτικά και μεταφορικά, το κεφάλι τους, ανακαλώντας την ιδέα της Άτης, που σφράγισε τη μεσωδό της παρόδου: «Και τι δεν χάθηκε, μεγάλε απατημένε των Περσών;» (μεγάλατε Περσῶν, 1016). Ο Ξέρξης καθοδηγεί το βλέμμα τους στην εικόνα του: την εικόνα του κουρελιών και της άδειας φαρέτρας του. Εν όψει αυτής της εικόνας, ο Χορός αρχίζει να καταρρέει, ωστόσο, στο τελευταίο στροφικό ζεύγος, ο θρήνος του συρρικνώνεται σε άναρθρες κατακερματισμένες κραυγές, που αντιστοιχούν σε εμφατικά κατακερματισμένα μέτρα: μια απόγνωση που λίγο απέχει από τη σιωπή, μια απόγνωση που αφήνει τους ανθρώπους έρημους, χωρίς πρόσωπο, κυριολεκτικά και μεταφορικά καταρρακωμένους (και ενδέχεται σε αυτό το τμήμα του κομμίου, οι χορευτές να θρηνούν ατομικά, έχοντας χάσει δηλαδή τη χορική συνοχή τους).

Τα μέτρα αυτά, όπως είπαμε και πιο πάνω, αντηχούν τα μέτρα που χρησιμοποιήθηκαν στο θρηνητικό μεσαίο στροφικό ζεύγος του πρώτου στασίμου: εκεί, όπως είδαμε, ο άναρθρος θρήνος τελικά, στο φινάλε της ωδής, έδωσε τη θέση του σε μια 'έλλογη' εξέγερση, διασώζοντας τη μουσική και αφηγηματική επάρκεια του χορικού. Ωστόσο, εδώ, η ιδέα της εξέγερσης εμφανίζεται στην αρχή του κομμίου, αλλά μόνον για να εγκαταλειφθεί τελικά. Αντ' αυτής, έχει σημασία να δούμε ότι ο Ξέρξης καταφέρνει να αναδυθεί ως *εξάρχων* του κομμίου, δίνοντας αυτός πια τον τόνο όχι μόνον στη φωνή, αλλά και στο σώμα του μοιρολογιού των υπηκόων του, διαμορφώνοντας έναν θρήνο, που προσφέρει μια θεαματική σκηνική εικόνα (1054-1078):

- ΞΕ. Χτύπα, χτύπα το στήθος σου! Κλάψε για μένα!
 ΧΟ. Χτυπιέμαι και μουσκεύω από το κλάμα!
 ΞΕ. Νά' ναι η φωνή σου ηχώ στον θρήνο μου!
 ΧΟ. Αφέντη μου, δεν το αμελώ!
 ΞΕ. Δυνάμωσε τα βογγητά σου!
 ΧΟ. Αλί μου, αλί και τρισαλί (ότοτοτοτοί)!³²
 Κι ανοίγει με τους οδυρμούς μου
 πάλι η πληγή μου η σκοτεινή!
 ΞΕ. Χτύπα το στήθος σου! Πες μοιρολόγια Μυσιανά!
 ΧΟ. Φριχτά δεινά! Φριχτά δεινά (Άνι' άνια)!
 ΞΕ. Ξερίζωσε τα άσπρα σου γένεια!
 ΧΟ. Σύριζα, σύριζα, σπαραχτικά!
 ΞΕ. Κράξε στριγκά!
 ΧΟ. Ναι, ναι, στριγκά θα κράξω!
 ΞΕ. Σκίσε το πτωχυτό σου πέπλο με τα νύχια!
 ΧΟ. Φριχτά δεινά! Φριχτά δεινά (Άνι' άνια)!

31. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, σ. 156.

32. Είναι αλήθεια, ότι στα νέα ελληνικά δεν έχουμε το γλωσσικό ρεπερτόριο των κραυγών, που καταγράφεται στα αρχαία ελληνικά. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η μετάφραση του *ότοτοτοί* ως «Αλί μου, αλί και τρισαλί» αμβλύνει κάπως την οξύτητα και το άναρθρο της κραυγής. Επιλέγω να παραθέσω στα αρχαία τις κραυγές, όπου η μετάφραση δεν αποδίδει την οξύτητα και τη γλωσσική 'εξάρθρωση' τους με επάρκεια.

- ΞΕ. Κλάψε το στράτευμα! Μάδησε τα μαλλιά σου!
 ΧΟ. Σύριζα, σύριζα, σπαραχτικά!
 ΞΕ. Στα μάτια σου βροχή το δάκρυ!
 ΧΟ. Στα μάτια μου βροχή το δάκρυ!
 ΞΕ. Νά' ναι η φωνή σου ηχώ στο θρήνο μου (βόα νῦν ἀντίδουπά μοι)!
 ΧΟ. Οἰοῖ οἰοῖ.
 ΞΕ. Θρηνώντας πήγαινε προς το παλάτι!
 ΧΟ. ἰὼ ἰὼ.
 ΞΕ. Ἰωᾶ δὴ κατ' ἄστυ.
 ΧΟ. Ἰωᾶ δῆτα, ναί, ναί.
 ΞΕ. Κλαίοντας προχώρα με βήμα απαλό
 ΧΟ. Αχ κακοτράχαλη η γη της Περσίας!
 ΞΕ. Αχ, αχ, γι' αυτούς που ἔχουν χαθεί,
 αχ, αχ, στα τρίσκαρμα καράβια τους...
 Οδήγησέ με τώρα στο παλάτι.
 ΧΟ. Ναι, σε οδηγώ με θρήνους και οδυρμούς!

Για να συνοψίσουμε:

Η δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ των γερόντων και του Ξέρξη αναδεικνύει μια πολιτική διαπραγματεύση, που συναρτάται άμεσα με μια αντίστοιχη μουσική, αφηγηματική και θεατρική, συμπλέκοντας εντυπωσιακά 'μορφή' και 'περιεχόμενο': έτσι, ενώ ο κομμός ξεκινά με τον Χορό να ελέγχει 'εύγλωττα' όσο και ερεθιστικά τον Ξέρξη για την προσωπική του ευθύνη για την καταστροφή, ο Ξέρξης σταδιακά καταφέρνει να κατακτήσει τη λειτουργία ενός μουσικού αλλά και, ταυτόχρονα, πολιτικού *εξάρχοντος* και να εξουσιάσει τους γέροντες,³³ ακριβώς όταν (και ακριβώς επειδή) αυτοί, εξουθενωμένοι από την οδύνη, παραδίδουν τον θρήνο τους σε οξείες άναρθρες κραυγές, μουσικά κατακερματισμένες, ανίκανοι να διασώσουν τον συντονισμό του χορικού σώματος – με άλλα λόγια: τον συντονισμό μιας συντεταγμένης κοινωνίας.³⁴

33. Για τον εξουσιαστικό τόνο του Ξέρξη, βλ. Kantzios, «The politics of fear», σ. 8-9· H. C. Avery, «Dramatic devices in Aeschylus' *Persians*», *The American Journal of Philology* 85/2 (1964), σ. 173-184· D. J. Schenker, «The queen and the chorus in Aeschylus' *Persae*», *Phoenix* 48/4 (1994), σ. 283-293.

34. Hopman («Chorus, conflict, and closure», σ. 73) ακολουθεί εντελώς διαφορετική γραμμή: στον τελικό συντονισμό Ξέρξη και Χορού βλέπει «the integrated relation of chorus and *choragus* in melic poetry» και τον Ξέρξη να επανεντάσσεται στον Χορό/στην περσική κοινωνία ως «chief-mourner» και όχι ως στρατιωτικός ηγέτης (αντίστοιχα και ο Rush Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton N. J., 2002). Ενδιαφέρουσα (αν και εξίσου αντίθετη προς την ανάγνωση, που υιοθετείται εδώ) είναι και η μελέτη της Hopman, «Layered stories in Aeschylus' *Persians*», Jonas Grethlein – Antonios Rengakos (επιμ.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Gruyter, Berlin, 2009, σ. 357-376: Εδώ η μελετήτρια διαβάζει στο έργο τη συμπλοκή δύο αφηγήσεων (*stories*), αυτήν του πολέμου (*war story*), η οποία αναπτύσσεται στις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις της καταστροφής, και αυτήν του πόθου (*pothos story*), η οποία αφορά τη βαθιά επιθυμία του Χορού (σε αρμονία με την αντίστοιχη των Περσίδων γυναικών) να επανενωθούν με τους νέους άντρες που έφυγαν με τον Ξέρξη στην εκστρατεία. Κατά τη Hopman, στους στ. 987-991 ο Ξέρξης μετατοπίζει την εστίασή του από τον εαυτό του στους άνδρες που χάθηκαν, συμμεριζόμενος έτσι τη θρηνητική οπτική του Χορού και κατακτώντας την ένταξή του στον θρήνο τους (σ. 367-368). Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, το χωρίο δεν καταφέρνει να κατακτήσει την αφηγηματική, μουσική αλλά και εντέλει πολιτική «τελείωση» [*closure*] που βλέπει η Hopman. Για το ζήτημα της έλλειψης «τελείωσης»

Στο πρώτο στάσιμο ο Χορός κατάφερε να υπερβεί τη βύθισή του στις άναρθρες κραυγές χάρη στο όραμα της εξέγερσης. Στον κομμό, αυτό το όραμα σταδιακά ξεθωριάζει: και μαζί του ξεθωριάζει η ιδέα που θα έδινε νέα μουσική και πολιτική ορμή στον Χορό και την κοινωνία των Περσών. Μέσα από τη συντριβή, αλλά και εξαιτίας της, ο Ξέρξης καταφέρνει τελικά να επαναβεβαιώσει την αυταρχική εξουσία του πάνω στους συναισθηματικά, αφηγηματικά, αλλά κυρίως πολιτικά εξαντλημένους υπηκόους του. Έτσι, αν ο κομμός είναι το κατεξοχήν χωρίο του έργου, που διεκδικεί τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με το πάθος των δραματικών προσώπων, καθώς συνιστά το μέρος που η συμφορά και η οδύνη αγγίζουν το υψηλότερο σημείο τους, ωστόσο, αυτό ακριβώς είναι και το χωρίο στο έργο που υπογραμμίζει τη βαθιά πολιτική ετερότητα των δραματικών προσώπων.

Ο κομμός, όμως, δεν αντηχεί απλώς τη δυναμική του πρώτου στάσιμου αλλά και αυτήν της παρόδου: εκεί, η ανασκόπηση της εκστρατείας κατέληγε –βεβιασμένα από αφηγηματική άποψη, όπως είδαμε– σε μιαν εικόνα: στη στιγμιαία σκηνική ενσάρκωση των Περσίδων γυναικών, που θρηνούσαν με άναρθρες κραυγές, σκίζοντας τα ρούχα τους. Στον κομμό αυτή η μετουσίωση του λόγου σε εικόνα –και η αφηγηματική αναπηρία που αυτή σηματοδοτεί– βαθαίνει ως το απόλυτο άκρο της: ο Χορός, κατεξοχήν ‘αφηγητής’ της καταστροφής, μετατρέπεται ο ίδιος σε εικόνα της. Ταυτόχρονα, υπάρχει και κάτι άλλο: τεκμηριώνοντας την ευρύτερη «θηλυκοποίηση της Ασίας στο ελληνικό φαντασιακό»,³⁵ οι Πέρσες άντρες θρηνούν όπως (στερεοτυπικά για την αρχαία σκέψη) κάνουν μόνον οι γυναίκες³⁶ όπως κάνουν οι βάρβαροι: όπως δεν θα έκαναν ποτέ οι Έλληνες άντρες-πολίτες.

Και σε αυτό το σημείο είναι που η οπτική των Αθηναίων θεατών «αυτονομούνται» σε σχέση με αυτήν των δραματικών προσώπων –αλλά και, προσθέτω, η παράσταση από το κείμενό της.

Όταν η παράσταση/εικόνα φανερώνει περισσότερα από το κείμενο/λόγο: μια θεατρική αλλά και πολιτική διαπραγμάτευση

Στο πλαίσιο των κλασικών σπουδών οι Πέρσες έχουν προσεγγιστεί σε αδρές γραμμές με τρεις τρόπους: ως ένα έργο που βασίζεται σε μια ανθρωπιστική ‘συμπάθεια’ με τον

στον εξόδιο κομμό, βλ. και την ερμηνευτική γραμμή του A. F. Garvie, «Textual problems in Aeschylus’ *Persae*», Manuel Sanz Morales – Myriam Librán Moreno (επιμ.), *Verae Lectiones. Estudios de Crítica Textual y Edición de Textos Griegos*, Universidad de Huelva, Caceres-Huelva, 2009, σ. 9: «As the final *kommos* comes to a close language breaks down almost altogether. Xerxes and the Chorus leave the orchestra in procession to the accompaniment of inarticulate cries, and then, as they disappear from the audience’s sight, there is total silence. Despite what some critics have said, there is no closure at the end. Plataea still lies ahead, and we have the sense that the mourning will continue for ever. The metrical structure is perfectly adapted to reinforce that sense, as the non-responding epode leaves us with a sense of unfulfillment».

35. «The feminization of Asia in the Greek imagination»: Edith Hall, «Asia unmanned: Images of victory in classical Athens», John Rich – Graham Shipley (επιμ.), *War and Society in the Greek World*, Routledge, London, 1993, σ. 109.

36. Για τα έμφυλα γυναικεία χαρακτηριστικά του θρήνου των Περσών, βλ. επίσης Laura Swift, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford University Press, Oxford, 2010, σ. 331-335.

ηττημένο εχθρό, μια ταύτιση που υπερβαίνει πολιτισμικά στεγανά και στερεότυπα.³⁷ ως ένα έργο που στοχεύει στο να προειδοποιήσει τους Αθηναίους για τις υβριστικές τάσεις και τους κινδύνους της δικής τους ηγεμονίας πάνω στις υπόλοιπες ελληνικές πόλεις.³⁸ και, τέλος, ως ένα έργο που εντάσσεται στο πλαίσιο των πανηγυρικών εορτασμών για τον ελληνικό/αθηναϊκό θρίαμβο εναντίον των Περσών,³⁹ το οποίο μάλιστα συμμετέχει στην κατασκευή της στερεοτυπικής 'ετερότητας' του «οριενταλισμού».⁴⁰

Στην πρώτη περίπτωση, η έμφαση του έργου θεωρείται ότι είναι αποκλειστικά θεολογική: οι άνθρωποι είναι ενωμένοι στην προοπτική της θεικής τιμωρίας της ύβρεως τους· στη δεύτερη και την τρίτη, η έμφαση, αν και βεβαίως δεν αποκλείει τον μεταφυσικό παράγοντα, είναι μάλλον πολιτική.⁴¹ Στην πρώτη περίπτωση, η ερμηνεία απαιτεί την ταύτιση των Αθηναίων θεατών με τα δραματικά πρόσωπα· στη δεύτερη, μια σύνθετη διαπραγμάτευση ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλο»· στην τρίτη, τέλος, την αποστασιοποίησή τους.

Όπως έγινε φανερό, ανήκω στους μελετητές, που υποστηρίζουν ότι στην αισχύλεια σκηνή τα πρόσωπα του έργου αναδεικνύονται με έμφαση ως βαρβαρικά: αφενός, διότι τόσο η πολιτική τους πραγματικότητα όσο και οι μεταξύ τους σχέσεις, όπως εξασκούνται μέσα σε αυτήν, σφραγίζονται από τον αυταρχισμό και τη δουλοπρέπεια της μοναρχίας· αφετέρου, διότι θρηγνούν με τον άκρατο συναισθηματισμό και την ακραία απόγνωση, που οι Αρχαίοι συναρτούσαν με το βαρβαρικό (και το γυναικείο) ἦθος σε αντιδιαστολή με τον 'ελληνικό' (και ανδρικό) αυτοέλεγχο. Οι Πέρσες, με άλλα λόγια, εγγράφονται σε μια συνθήκη ριζικής ετερότητας σε σχέση με τους Έλληνες/Αθηναίους/άνδρες/δημοκρατικούς πολίτες που απαρτίζουν το κοινό τους.

37. Αυτή η ερμηνευτική γραμμή, όπως και οι υπόλοιπες, έχει μακρά γενεαλογία στο πλαίσιο των κλασικών σπουδών. Περιορίζομαι εδώ στη σχετικά πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, όπου βλ., ενδεικτικά, C. B. R. Pelling, «Aeschylus *Persae* and History», C. B. R. Pelling (επιμ.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford University Press, Oxford, 1997, σ. 1-19· Nicole Loraux, *La voix endeillée: essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.

38. Βλ., ενδεικτικά, David Rosenbloom, «Myth, history and hegemony in Aeschylus», Barbara Goff (επιμ.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, University of Texas Press, Austin Tex., 1995, σ. 91-130, και του ιδίου, *Aeschylus, Persians*, Duckworth, London, 2006.

39. Βλ., πιο πρόσφατα, Oliver Taplin, «Aeschylus' *Persai*: The entry of tragedy into the celebration culture of the 470s?», Douglas Cairns – Vaios Liapis (επιμ.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, The Classical Press of Wales, Swansea, 2006, σ. 1-10. Στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, υπήρχαν μάλιστα μελετητές που υποστήριζαν ότι το έργο δεν είναι τίποτε άλλο από ένα εθνικιστικό *Schadenfreude* (παραπομπές στο: Goldhill, «Battle narratives», σ. 189, υποσημ. 60).

40. Βλ. Edith Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1989, και της ίδιας, *Aeschylus: Persians*· Thomas Harrison, *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*, Duckworth Publishers, London, 2000. Για την ιδέα του «οριενταλισμού», βλ. Edward Said, *Οριενταλισμός* (μετ. Φ. Τερζάκης), Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

41. Αν και η καθαρά πολιτική και 'κοσμική' ερμηνεία της νίκης της Σαλαμίνας, επί της ουσίας, θα καθιερωθεί αργότερα με τον Ηρόδοτο και, ακόμη περισσότερο, με τον Θουκυδίδη, υπάρχει ήδη και στον Αισχύλο: Euben, «The battle of Salamis», σ. 360. Η Kennedy, «A tale of two kings», υπογραμμίζει τα πολιτικά χαρακτηριστικά της αλαζονείας του Ξέρξη.

Βεβαίως, η ετερότητα αυτή δεν αποκλείει ολοσχερώς τη συναισθηματική ‘συμπάθεια’ του θεατή με τους επί σκηνής πάσχοντες –ιδιαιτέρως στη φάση του εξόδου κομμώ: πράγματι, θα ήταν βεβιασμένο να αρνηθεί κανείς τη δύναμη του χωρίου να συνταράξει τις ψυχές των θεατών του εγείροντας τον έλεόν τους (για τον ‘άλλο’).⁴² Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, η πολιτική διάσταση του κομμώ, πέρα και πίσω από την ανθρωπιστική ή θεολογική, έρχεται για να προσφέρει κάτι σαν δικλείδα ασφαλείας στον φόβον του (για τον ‘εαυτό’): διότι καταφέρνει να αφήσει τη δημοκρατία (ή τουλάχιστον την ιδέα/ουτοπία της δημοκρατίας) ‘άλλη’ και αδιάβροχη προς την τραγική καταστροφή, την τραγική κρίση. Αυτή η καταστροφή και, προπάντων, η διαχείρισή της, μοιάζει να υποδεικνύει το έργο, δεν θα μπορούσε ποτέ (ή, τουλάχιστον, δεν θα έπρεπε ποτέ) να συμβεί σε ένα δημοκρατικό καθεστώς. Έτσι, μπορεί κανείς να δει την τραγική εμπειρία να αναδεικνύεται σε μια διαδικασία, η οποία σε τελική ανάλυση επιβεβαιώνει την ιδεολογία της πόλεως και ενισχύει έτσι τη συνοχή της.⁴³

Αλλά το πολιτικό αυτό ζήτημα έχει και μια καθαρά θεατρική διάσταση (ή, αν προτιμάτε, *όψιν*): οι εικόνες της παράστασης προδίδουν στον θεατή μιαν *ἀναγνώρισιν* της καταστροφής που βρίσκεται πέραν του λόγου, πέρα από τον αφηγηματικό ορίζοντά του. Και αυτό κορυφώνεται στον εξόδιο κομμό, όπου ο πολιτικά κρίσιμος αφηγητής του έργου, ο Χορός, μετατρέπεται ο ίδιος σε μια (σχεδόν *ἀναυδη*) εικόνα –αφήνοντας πια την αφήγηση του δραματικού μύθου, της δέσεως και της λύσεώς του, της «τελειώσης» [*closure*] και της «τελικότητάς» [*finality*] του, στην πολιτική και θεατρική ευθύνη του πολίτη/θεατή. Είναι η στιγμή που η εικόνα νικά τις λέξεις, και η παράσταση το κείμενο. Η στιγμή που το θέατρο νικά το δράμα: η λύσις μιας πολιτικής, τελικά, *περιπετείας*.⁴⁴

42. Η πιο πρόσφατη υπεράσπιση αυτής της ‘συμπάθειας’ καταγράφεται στο άρθρο της Horman, «Chorus, conflict and closure».

43. Μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι αυτού του τύπου η καταστροφική και αυτοκαταστροφική ετερότητα (των προσώπων, της εμπειρίας τους, της διαχείρισης αυτής της εμπειρίας) αφορά όλα τα τραγικά πρόσωπα και έργα και ότι η τραγική εμπειρία έχει σαν στόχο ακριβώς την επιβεβαίωση της συλλογικότητας της πόλεως· βλ. Richard Seaford, *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος* (μετ. Βάιος Λιαπής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2003.

44. Είχα τη χαρά να συνομιλήσω γι’ αυτό το κείμενο με τον Μπάμπη Όρφανο, προτού εκείνος «φύγει» από κοντά μας, τον Ιούνιο του 2016. Έστω και τώρα, έστω και έτσι, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του και τον χρόνο που γενναϊόδωρα μου προσέφερε. Η ευθύνη για όσες αστοχίες παραμένουν με βαρύνει, βεβαίως, αποκλειστικά.

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Το σύγχρονο θέατρο σε μια νέα Ευρώπη

Από την εποχή του Πλάτωνα, θεωρητικοί και πρακτικοί του χώρου ξόδεψαν χρόνο και φαιά ουσία συζητώντας πώς το θέατρο μπορεί να συμβάλει στην πολιτιστική ανάπτυξη του έθνους και, το αντίθετο, πώς το έθνος μπορεί να συμβάλει στην ανάπτυξη του θεάτρου. Οι απόψεις δίστανται. Οι περισσότεροι πιστεύουν ότι το θέατρο είναι αναπόσπαστο κομμάτι διεργασιών, θεσμών, δομών και αγορών που βρίσκονται εντός των εθνικών συνόρων. Στο μυαλό τους το θέατρο είναι πολιτικό γιατί «ανήκει» στην πόλη και η πόλη με τη σειρά της ανήκει πρωτίστως στον τόπο (*place*) και όχι στον χώρο (*space*).

Ένας από τους πρώτους εκφραστές της άποψης αυτής είναι ο Αριστοτέλης, ο οποίος υποστήριξε ότι «ο τόπος προηγείται όλων των πραγμάτων».¹ Πολύ κοντά στις απόψεις του είναι και ο Heidegger, ο οποίος, αιώνες αργότερα, θα πει ότι «χωρίς ρίζες η τέχνη δεν έχει νόημα, είναι μια καρικατούρα»,² θέση διαμετρικά αντίθετη από εκείνη του Emmanuel Kant, ο οποίος, αναπτύσσοντας τα συμπεράσματά του περί κοσμοπολιτισμού, θα υποστηρίξει ότι «η γενική γνώση πρέπει πάντα να προηγείται της τοπικής».³

Το ερώτημα

Αυτά όλα ίσως και να μη μας απασχολούσαν σήμερα εάν δεν δοκιμάζονταν τόσο έντονα οι σχέσεις του θεάτρου με την πόλη και τις ρίζες. Όταν το σημερινό έθνος-κράτος, ο τόπος δηλαδή, βιώνει κοσμογονικές αλλαγές είναι πολύ λογικό κάποιος να διερωτηθεί σε ποιον βαθμό επηρεάζουν και το θέατρο. Είναι πολύ φυσιολογικό να διερωτηθεί πού είθισται να είναι στραμμένος ο καθρέφτης του όταν η πόλη καταλύεται: μήπως σε κάποιες νεφελώδεις εθνικές κοινωνικές δομές, σε κάποια επίσης εθνικά ιδανικά κάπου μακριά, παντού, πουθενά;

Διατυπωμένο κάπως διαφορετικά: Η συρρίκνωση του έθνους ως τόπου και η παράδοσή του στην έννοια χώρος οδηγεί μοιραία και το θέατρο προς μια απο-εδαφικοποίηση, ήτοι μια από-εθνικοποίηση και από-φυλετικοποίηση, του στόχου και του λόγου

1. Για τις σχέσεις αρχαίας και σύγχρονης δημοκρατίας, βλ. Μ. Σακελλαρίου, *Η Αθηναϊκή Δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999.

2. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Harper and Row, New York, 1971, σ. 160 και 183.

3. Immanuel Kant, «An answer to the question: What is Enlightenment?», *Political Writings* (επιμ. H. Reiss, μετ. H. B. Nisbet), Cambridge University Press, Cambridge, 1991· του ίδιου, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1974, σ. 249-251.

του με τερματικό την Ανθρωπότητα; Και αν ναι, διερωτώμαι, αυτήν τη φορά με την ιδιότητα και του θεατρικού κριτικού: Σε ένα τέτοιο «εκ-κεντρωμένο» εθνικό σώμα, ο κριτικός θα γράφει τις κριτικές του έχοντας κυρίως τον Άνθρωπο στο μυαλό του και δευτερευόντως τον συμπολίτη του, δηλαδή τον Δήμο;

Η πρόθεσή μου εδώ είναι, εξετάζοντας και τα δύο σκέλη της παραπάνω υπόθεσης εργασίας, να υπογραμμίσω δυνατότητες όσο και αδυναμίες, καταφεύγοντας σε ένα και μοναδικό παράδειγμα, εκείνο της Ενωμένης Ευρώπης (Ε.Ε.), που θεωρώ ότι είναι μακράν το πλέον ενδιαφέρον μεταμοντέρνο πείραμα που ξανακοιτά την έννοια των εθνικών ορίων και τόπων της μοντερνικότητας, αναζητώντας έναν αλλιώτικο δημοκρατικό δρόμο που θα ακυρώνει τις παλιές διπολικότητες με τις ιεραρχίες του οικείου και του ξένου, του εθνικού και του αλλότριου, του τοπικού και του χωρικού.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Το αίνιγμα της Ευρώπης

Σήμερα η έννοια του έθνους, που δημιούργησε και την εικόνα της πραγματικότητας μέσα από τη δυναμική και τις λειτουργίες της μοντερνιστικής ιθαγένειας/υπηκοότητας,⁴ δεν είναι πια ο πλέον βασικός παράγοντας στην πολιτιστική και οικονομική οργάνωση. Μια νέα, υπερεθνική Αυτοκρατορία έχει εισβάλει στον εθνικό-κρατικό τόπο και υπαγορεύει, σε έναν μεγάλο βαθμό, τις ομογενοποιητικές πρακτικές άσκησης της εγχώριας εξουσίας.⁵ Τα ευρωπαϊκά έθνη στέκονται, αυτή τη στιγμή, στο κατώφλι μιας δεύτερης μοντερνικότητας, πολύ διαφορετικής όμως από το έθνος-κράτος που αναπτύχθηκε στην καρδιά της Βιομηχανικής Επανάστασης και επιβίωσε σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Κάτω από την πίεση των νέων δεδομένων η μοντερνιστική ανθρωπολογική ερμηνεία της κουλτούρας σιγά σιγά εγκαταλείπεται και αντί για καθαρότητα ακούμε πλέον για υβρίδια, για cyborgs, για συγκρητισμό. Και δεν θα μπορούσε να γίνει αλλιώς. Ο «άγριος» και ο «επικίνδυνος ξένος» δεν είναι πια κάπου εκεί πέρα, «εκτός», αλλά έχουν εισβάλει και στο «σπίτι» μας και «απειλούν» με την ετερότητά τους να διαλύσουν την εικόνα της εθνικής ομοιογένειας. Η είσοδός τους στον οικείο χώρο προκαλεί ολοένα και περισσότερα θραύσματα που τείνουν να μετατρέψουν τη «μία» και συμπαγή ταυτότητα σε ένα ατελείωτο παίγνιο δυνατοτήτων και την κουλτούρα και την καλλιτεχνική δημιουργία σε ένα ελεύθερα (μετα)κινούμενο μωσαϊκό με πορώδη σύνορα. Αυτό, σε συνδυασμό με την κινητικότητα του πολυεθνικού κεφαλαίου, έχουν δημιουργήσει την αίσθηση ότι η αλήθεια δεν συμπίπτει πια με τον τόπο όπου παράγεται. Κάποιος, για παράδειγμα, μπορεί να δουλεύει για μια γερμανική εταιρεία από το σπίτι του στην Ινδία. Και αυτός ο «κάποιος» μπορεί να προέρχεται από μια οικογένεια όπου συνυπάρχουν δύο και τρεις εθνικότητες.

4. Για περισσότερα, βλ. Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Cornell University Press, Ithaca, 2001, σ. 13.

5. Για περισσότερα, βλ. M. Hardt – A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2001, σ. 110.

Ο 21ος αιώνας βλέπει τις ταυτότητες σιγά σιγά να αποσπώνται από την έννοια του τόπου και να γίνονται χωρικές. Ιδίως, δε, μετά την εισαγωγή του Web από τον Tim Berners-Lee οι αλλαγές δεν είναι μόνο απίστευτα γοργές αλλά και σαρωτικές. Δεν αφήνουν τίποτα στο πέρασμά τους ανεπηρέαστο. Παλιοί θεσμοί καταλύονται, παλιές συμμαχίες διαλύονται και παλιές στρατηγικές απαξιώνονται. Τεράστιοι οικονομικοί συνασπισμοί όπως της Ευρωπαϊκής Ένωσης, της North American Free Trade Agreement (1994) και της World Trade Organization (1995), περίπου καθορίζουν το ποιο είμαστε και τι μπορούμε να κάνουμε. Έχουμε μπει ορμητικά σε μια μετα-φορντική περίοδο, όπου πολλά πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα και γρήγορα, συχνά ερήμην των κρατών, για να φτάσουμε τελικά και στο ερώτημα που ακούμε συχνά: «ποιος επιτέλους κυβερνά αυτόν τον τόπο»; Ποτέ στην ιστορία της ανθρωπότητας αυτό το ζήτημα δεν τέθηκε τόσο επιτακτικά.

Οι πιο ένθερμοι θιασώτες των εξελίξεων μιλούν για κοσμοπολιτισμό, για τη θεωρία που θέλει τα άτομα να μη δεσμεύονται πια από τόπους και παραδόσεις, άτομα που ακολουθούν τις επιθυμίες τους κι όχι κάποια παραδοσιακή αρχή που βασίζεται στην ιδέα του ανήκειν. Μιλούν για μια διάθεση εμπλοκής με τους άλλους. Μας καλούν να δούμε πώς διαχειρίζονται οι άνθρωποι τον χώρο και τον χρόνο, πώς διαμορφώνουν την ταυτότητά τους παράλληλα με τη διαμόρφωση του χώρου. Με άλλα λόγια, συζητούν για την υποκειμενικοποίηση του χώρου και του χρόνου, θέση που δικαιολογούν οι τελευταίες εξελίξεις, όχι όμως και η ιστορία.

Αντιστάσεις

Εάν δεχτούμε ότι το 1989 περίπου σηματοδοτεί και επίσημα το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και όλων των διχαστικών ιδεολογημάτων του και παράλληλα (ίσως και αναπόφευκτα) ενισχύει μια ήδη εκκολλαπτόμενη ιδέα ενός πλανήτη χωρίς σύνορα, την ίδια στιγμή κάποιος θα μπορούσε να κάνει τον δικό του αντίλογο, λέγοντας ότι αυτή η ενδυναμωμένη ομογενοποιητική τάση κάθε άλλο παρά αναγγέλλει και τον θάνατο των κρατών. Τουλάχιστον όχι ακόμη. Μπορεί σε όλη την ιστορία το έθνος-κράτος να μην είχε τον απόλυτο έλεγχο στις υποθέσεις του, δεδομένου ότι πάντα υπήρχε κάτι υπεράνω που καθόριζε την τύχη του, όμως πάντα πάλευε να διαχειριστεί μεγάλες κοινωνικές και οικονομικές καταστάσεις, να χτίζει και να ξαναχτίζει τους μηχανισμούς τους, άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη επιτυχία. Όταν ο ακτιβιστής John Perry Barlow, για παράδειγμα, μιλούσε πριν από λίγα χρόνια για την απόλυτη ανεξαρτησία του Ίντερνετ και πως καμιά κυβέρνηση δεν θα μπορούσε να το υποτάξει εκεί όπου αυτό θα λειτουργούσε, δεν μπορούσε να φανταστεί ότι οι κυβερνήσεις μπορούν να το πράξουν εφόσον το θέλουν. Παράδειγμα η Κίνα, της οποίας το Υπουργείο Εθνικής Ασφάλειας εν έτει 2015 ελέγχει / λογοκρίνει 600 εκατομμύρια χρήστες. Ούτε μπορούσε να φανταστεί τον έλεγχο της ιντερνετικής επικοινωνίας από παραδοσιακά δημοκρατικές χώρες, όπως αποκάλυψε ο Edward Snowden το 2013. Από τα αρχεία που υπέκλεψε μαθαίνουμε ότι η Υπηρεσία Εθνικής Ασφάλειας των Η.Π.Α. μεριμνούσε ώστε όλα να περνούν από τον έλεγχό της. Και είναι προφανές πως όσο θα γιγαντώνεται η δικτύωση του κόσμου, άλλο τόσο θα πολλαπλασιάζονται τα κράτη εκείνα που μεθοδικά θα βελτιώνουν την τεχνολογία τους ώστε να ελέγχουν τη ροή της πληροφόρησης, εφόσον το κρίνουν απαραίτητο,

όπως αποδείχτηκε στις διαδηλώσεις διαμαρτυρίας το 2012 όπου, ενώ πολλοί περίμεναν πολύ μεγάλες και αποσταθεροποιητικές κινητοποιήσεις, οι κυβερνήσεις πήραν τα μέτρα τους και τις περιόρισαν ώστε να είναι ελέγξιμες.

Με άλλα λόγια, ενώ φαίνεται να υπάρχει περισσότερη ελευθερία στη διακίνηση της γνώσης και της πληροφόρησης, ταυτόχρονα καλλιεργείται υπογειώς και μεγαλύτερος έλεγχος. Έχει αποδειχτεί ότι τα κράτη είναι σε θέση ακόμη να φακελώνουν τον ιον-δήποτε με μεγάλη ευκολία. Κάμερες ασφαλείας, δορυφόροι, κ.τ.λ. προσφέρουν μέσα πρωτόγνωρου ελέγχου. Όσο περισσότερα πράγματα γνωρίζει το κράτος για την επικράτειά του, τόσο καλύτερα το εποπτεύει. Στην Αμερική ο George Bush δεν δίστασε, επικαλούμενος την εθνική ασφάλεια, να κηρύξει πόλεμο κατά της τρομοκρατίας μετά την καταστροφή των Δίδυμων Πύργων στη Νέα Υόρκη το 2001 από φανατικούς μουσουλμάνους. Ομοίως, στη Ρωσία ο Πούτιν δεν δίστασε να προσαρτήσει την Κριμαία το 2014, θεωρώντας τη ζωτικής σημασίας για την ασφάλεια του κράτους του. Η Κίνα συμπεριφέρεται σαν ο νέος αποικιοκράτης του 21ου αιώνα και η Αμερική ανταπαντά ώστε να την αναχαιτίσει επενδύοντας όλο και περισσότερο στην Ασία. Οι φανατικοί Ισλαμιστές αποκεφαλίζουν στο όνομα της δικής τους θρησκευτικής (κρατικής) ουτοπίας και μισαλλοδοξίας.

Επίσης, να προσθέσουμε εδώ ότι η κατάρρευση των ιδεολογικών Τειχών το 1989 θα περιπλέξει τα πράγματα και σε ένα ακόμη επίπεδο: Θα κομίσει στην επιφάνεια τις μνήμες νέων κρατών τα οποία, στην προσπάθειά τους να κάνουν την παρουσία τους αισθητή και διαφορετική, θα αντικαταστήσουν τη μνήμη (ή την ιστορία) του Ολοκαυτώματος και την κεντρική του θέση στο μεγάλο δυτικό αφήγημα, με τις δικές τους εμπειρίες θυματοποίησης από τη δικτατορία του Στάλιν, εμπειρίες που θα οδηγήσουν σε μια επανεθνικοποίηση της μνήμης, κάνοντας έτσι ακόμη πιο πειστική αλλά και δύσκολη την ανάγκη ευρωπαϊκής συμφιλίωσης με το παρελθόν (Vergangenheitsbewältigung).

Με όλα τούτα κατά νου, οι υποστηρικτές της υπό διαμόρφωση παγκόσμιας Αυτοκρατορίας μπορεί να μιλούν για μια πλανητική δημοκρατία (ή να τη φαντάζονται), αλλά δεν λένε πώς αυτή η δημοκρατία θα ενώσει όλη την Ανθρωπότητα, πώς αυτή η δημοκρατία θα δημιουργήσει φίλους της Ανθρωπότητας, πώς αυτή η δημοκρατία θα μετασχηματίσει και θα απελευθερώσει την Ανθρωπότητα; Δεν μας λένε ακριβώς πώς θα γίνει η διάκριση ανάμεσα στο πλήθος, τον κυρίαρχο λαό, την «πλέμπα» και τον όγλο; Για τον περισσότερο κόσμο ο κοσμοπολιτισμός των δημοκρατικών ακτιβιστών και στοχαστών, όπως ο μεταμαρξιστής Negri επί παραδείγματι, δεν είναι πολύ πειστικός ούτε και διαφωτιστικός, πολλώ δε μάλλον καθησυχαστικός. Όταν ο Negri λέει λ.χ. ότι το «πλήθος» (και όχι ο λαός που είναι δημιουργία του έθνους-κράτους) «είναι η απόλυτη αντιεξουσία»,⁶ υπό την έννοια ότι δρα απέναντι στην παντοδύναμη αυτοκρατορική

6. «Το πλήθος», γράφουν οι Hardt και Negri, «είναι μια πολλαπλότητα, ένα σύνολο από ατομικότητες, ένα ανοιχτό παιχνίδι από σχέσεις, το οποίο δεν είναι ομοιογενές ούτε ταυτόσημο με τον εαυτό του και φέρει μαζί του μία σχέση αδιάκριτη, ενσωματωτική σε όλους αυτούς που είναι έξω από το ίδιο. Ο λαός τείνει από την φύση του στην ταυτότητα και στην εσωτερική ομοιογένεια και με αυτήν τη μορφή προβάλλει τη διαφορετικότητά του σε κάθε τι που είναι έξω από αυτόν αποκλείοντάς το. Ενώ το πλήθος είναι μια σχέση συντακτική που δεν είναι συγκεφαλαιωτική, ο λαός είναι μία σύνθεση που συγκροτείται και προετοιμάζεται από την κυριαρχία. Ο λαός προσφέρει θέληση και δράση, που είναι ανεξάρτητες από

κυριαρχία, δεν επαληθεύεται από τις εξελίξεις. Ιδιαίτερα η πρόσφατη οικονομική κρίση και οι λύσεις που προτάθηκαν έδειξαν στον κόσμο ότι η Ευρώπη ακόμη αναζητεί στο σκοτάδι νέες δημοκρατικές φόρμες κάπου ανάμεσα στην παμφάγο κορπορατική παγκοσμιοποίηση, τον αντιδραστικό εθνικισμό και τη συντηρητική παράδοση. Δηλαδή, αναζητεί μια πολύχρωμη και πολύμορφη κουλτούρα που θα «φέρει πιο κοντά την πολιτική Ευρώπη, την πολιτιστική και τη φαντασιακή».⁷ Στόχος εν πολλοίς υγιής αλλά και δύσκολα πραγματοποιήσιμος, γιατί οι παλιές μοντερνιστικές βεβαιότητες μπορεί να έχουν αποφιλωθεί, όχι όμως τόσο ώστε να πείσουν τους ανθρώπους ότι οι σύνδεσμοι ανάμεσα στις κουλτούρες, τους ανθρώπους, τις ταυτότητές τους και το μέρος (τον τόπο) όπου ζουν είναι κάτι που εύκολα μεταβάλλεται.

Ας μην ξεχνούμε ότι οι πολίτες νιώθουν ότι έχουν δύναμη (είναι κυρίαρχοι) όταν έχουν μια θέση στα πράγματα ως υποκείμενα. Και πιστεύουν πως αυτή τη θέση την αποκτούν μέσα από μηχανισμούς αναπαράστασης, μνήμης και κριτικής σκέψης που βασίζονται στην ιδέα των ορίων-συνόρων. Στο μυαλό του κόσμου, του λαού, μόνο μια οριοθετημένη πολλαπλότητα μπορεί να αναπαρασταθεί και να συζητηθεί ως κάτι ενιαίο. Εντός των εθνικών ορίων ο άνθρωπος επιχειρεί τις επιτελέσεις του, μαθαίνει να μιλά για Ανατολή και Δύση, για κέντρο και περιφέρεια. Αντιλαμβάνεται τον χώρο με μία καρτεσιανή λογική. Είναι ο απόλυτος τόπος (του), το σπίτι (του), το οικόπεδό (του). Στο μυαλό του η τακτοποίηση αυτή υπάρχει πέρα από τον ιστορικό χρόνο. Δεν είναι τυχαίες λαϊκές εκφράσεις όπως «σπίτι μου σπιτάκι μου φτωχοκαλυβάκι μου» ή «είσαι εκτός τόπου και χρόνου» ή «θα σε βάλω στη θέση σου» ή «νιώθω σαν στο σπίτι μου».

Η λέξη «τόπος» έχει άπειρες σημασίες και όλες δείχνουν το ειδικό βάρος που έχει στη ζωή, τη συνείδηση και την ταυτότητα των ανθρώπων.⁸ Εκείνος που δεν θυμάται δεν ελπίζει. Και κάποιος θυμάται πάντα σε σχέση με τον τόπο. Γι' αυτό ο κόσμος συνδέει την πολιτική με τον τόπο. Οι τόποι είναι sites συλλογικών μνημών που δείχνουν σε διαφορετικά μέλλοντα. Στα μέρη «κρεμάνε οι λαοί τα ηθικά διδάγματα της ιστορίας τους», όπως λέει ο ανθρωπολόγος Keith Basso, σχολιάζοντας το έργο των Heidegger και Casey. Εκεί δημιουργούν τα σημεία αναφοράς τους οι Χριστιανοί, οι Μουσουλμάνοι, οι Βουδιστές, οι Εβραίοι. Ναοί, εκκλησίες, τζαμιά, συναγωγές είναι οι τοπικές τους βάσεις με τις παγκόσμιες ωστόσο φιλοδοξίες, κάτι σαν τα «κοσμοπολίτικα πρότζεκτ τους».⁹ Από όλα αυτά αφορμώνται πολλοί πολιτικοί αναλυτές να πουν ότι δεν υπάρχει τίποτε πέρα από το έθνος (και το «σπίτι») για το οποίο κάποιος είναι διατεθειμένος να αγωνιστεί ή να πεθάνει. Ποιος θα το έκανε, αλήθεια, για την E.O.K. ή την COMECON, ερωτούν. Ποιος μπορεί να ζήσει χωρίς στέρεα και αποκλειστικά όρια, σε ένα, άνευ

τις θελήσεις και τις ποικίλες δράσεις του πλήθους, και συχνά σε σύγκρουση μαζί τους. Κάθε έθνος οφείλει να κάνει το δικό του πλήθος λάο». Βλ. Hardt – Negri, *Empire*, σ. 93· επίσης των ίδιων, *Multitude*, La Découverte, 10/18, Paris, 2004.

7. Ann Rigney, «Transforming memory and the European project», *Literary History* 43 (2012), σ. 610.

8. David Harvey, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, Columbia University Press, New York, 2009, σ. 169-170.

9. Για περισσότερα, βλ. Keith Basso, «Stalking with stories: Names, places and moral narratives among the Western Apache», *Proceedings of the American Ethnological Society*, AES, Washington, D.C, 1984 και S. Feld – K. Basso (επιμ.), *Senses of Place*, School of American Research Advanced Seminar Series, Phoenix, Ariz., 1996.

ορίων, περιβάλλον ξένων; Όπως ενδεικτικά και δηκτικά σχολιάζει ο Richard Rorty, η γνώριμή μας ανθρωπότητα είναι πολύ ανίσχυρη για να γεννήσει ικανή αλληλεγγύη.¹⁰

Για όλους αυτούς τους ελεγκτές του κοσμοπολιτισμού, η αποσύνδεση από το έθνος αντί για υπεύθυνους πολίτες διαπλάθει επιπόλαιους και ανεύθυνους θεατές του κόσμου. Τουρίστες πολιτισμών. Και η ευρωπαϊκή ιστορία επανειλημμένα έχει (απο)δείξει ότι ναι μεν αγαπά την εξωστρέφεια, όμως αγαπά πιο πολύ τις οριοθετημένες κοινότητες, οι οποίες δεν είναι, όπως είπαμε, απλά μέρη που σταθεροποιούν τις υποκειμενικότητες των ανθρώπων αλλά πρωτίστως τόποι και φορείς μνήμης, *genius loci*, όπως λέει ο Heidegger, που περίπου εγγυώνται τις βασικές ιδιότητές των λαών. Για τον Γερμανό στοχαστή, «ο τόπος είναι η τοποθεσία της αλήθειας του Όντος».¹¹ Και υπ' αυτήν την έννοια, δεν είναι διόλου εύκολο να νικήσει κανείς την αρχαιακή μνήμη του κόσμου, να επανατοποθετήσει τα ντοκουμέντα, να ξανασχεδιάσει τους χάρτες, να επανεξετάσει τα λογοτεχνικά κείμενα, τα αρχαιολογικά κειμήλια και τεκμήρια, και όλα εκείνα που αντιστέκονται στην αλλαγή στο όνομα μιας άνευ ορίων διεύρυνσης (*moreness*). Δίκην πρόχειρου παραδείγματος, να θυμίσω εν τάχει τις έντονες αντιπαραθέσεις που είχαν ξεσπάσει όταν το 2008 η Ε.Ο.Κ. ανακοίνωσε την ίδρυση του «Σπιτιού [της ευρωπαϊκής] Ιστορίας», προσβλέποντας σ' αυτήν ακριβώς τη σφυρηλάτηση μιας κοινής μνήμης, ώστε να επιτευχθεί η πολυπόθητη μετακίνηση από ένα διχαστικό παρελθόν σε ένα ειρηνικό και ενωτικό μέλλον, με ένα κοινό νόμισμα, κοινούς νόμους, κοινές μνήμες και κοινό χώρο. Η συζήτηση έδειξε ότι δεν είναι εύκολο να αλλάξει η άποψη των ανθρώπων (κι όχι μόνο των Ευρωπαίων) για το θέμα της ιθαγένειας, γιατί γι' αυτούς εμπεριέχει και μια επένδυση στο έθνος. Υπάρχει, δηλαδή, μια σχεδόν ερωτική σχέση μαζί της, όπως λέει ο Gilmore.¹² Το διακύβευμα είναι τεράστιο, αφού πρόκειται για το «σπίτι» του καθενός, εκεί όπου, όπως λέει ο Bachelard, «συναντώνται οι σκέψεις, οι μνήμες και τα όνειρα της ανθρωπότητας».¹³

Αυτές όλες οι απόψεις μπορεί να ακούγονται απόλυτα λογικές, σχεδόν αυτονόητες, όμως εγγυμονούν και σοβαρούς κινδύνους που εύκολα μπορούν να οδηγήσουν σε ακραίες καταστάσεις και εκτροχιασμούς, όπως ο φασισμός. Ο Α. Einstein, για παράδειγμα, από πολύ νωρίς θα κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου. Αντί για την απολυτοποίηση των τόπων, μιλά για τη σχετικότητα που πρέπει να διέπει τις σχέσεις χρόνου και τόπου, ιστορίας και γεωγραφίας. Δεν διαχωρίζονται, λέει. Όλη η γεωγραφία είναι ιστορική γεωγραφία και όλη η ιστορία γεωγραφική ιστορία. Αυτό σημαίνει ότι οι τόποι αλλάζουν και ο άνθρωπος συνεχώς ανακαλύπτει σε αυτούς νέες δυνατότητες. Σεβασμός στον τόπο σημαίνει συνεχής επανερμηνεία του. Μόνο τότε μπορούμε να μιλούμε για ζωντανή παράδοση που δίνει νόημα στην αλλαγή συσχετίζοντάς την με τοπικούς παράγοντες.

10. Βλ. Richard Rorty, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1998.

11. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, σ. 165.

12. Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Cornell University Press, Ithaca, 2001, σ. 12.

13. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1964, σ. 6-7.

Ιδωμένη μέσα από αυτό το φίλτρο, η ελευθερία που πηγάζει από τη σχετικοποίηση των σχέσεων δεν είναι μια πράξη αυθαίρετη αλλά ένας δημιουργικός διάλογος ανάμεσα στις εγγενείς ιδιότητες των τόπων και των ανθρώπινων βλέψεων και πράξεων. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, όταν μιλάμε για τη φυσιογνωμία ενός τόπου, πριν προχωρήσουμε στην όποια «ιεροποίηση» του, καλό θα ήταν ταυτόχρονα να μας απασχολήσουν και πολλά άλλα ζητήματα, όπως λ.χ.: Ποιος τη διαμόρφωσε αυτή τη φυσιογνωμία, ποιανού το γούστο κυριάρχησε, ποια αισθητική και ιδεολογία επενδύθηκε και γιατί; Ποιος ήταν υπεύθυνος για τη δημιουργία τόσων συμβολικών τόπων; Ποιους εξυπηρετούν; Γιατί η «σοφία» να κατοικεί σε έναν τόπο, όπως η Μέκα ή το Βατικανό, για παράδειγμα; Μήπως γιατί μέσα από όλα αυτά προωθείται μια ουσιοκρατική ερμηνεία του τόπου, από όπου αναβλύζει μια αίσθηση του αυθεντικού, του απόλυτου, εν τέλει του «αληθινού» νοήματος; Μήπως μέσα από όλα αυτά «θεριεύουν» οι τοπικές ιστορίες και μνήμες;

Ιστορία και μνήμη

Και εδώ οφείλουμε να κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στη μνήμη και την ιστορία, γιατί, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, να μεν αλληλοκαλύπτονται όμως λειτουργούν εντελώς διαφορετικά.¹⁴ Η τακτοποιημένη ιστορία επιβάλλει μια σίγουρη (υπό την έννοια της κλειστής) αφήγηση σε απόλυτο χρόνο. Οπότε, το να αποδώσει κανείς το παρελθόν ιστορικά δεν σημαίνει ταυτόχρονα ότι έτσι αναγνωρίζει πώς ήταν πραγματικά. Αντίθετα, η μνήμη, υπογραμμίζει ο C. Boyer, «πιο πολύ αντιδρά παρά καταγράφει, εμφανίζεται από το πουθενά ζητώντας αλλαγή της καταγεγραμμένης ιστορίας».¹⁵ Λειτουργώντας θραυσματικά, η μνήμη συνδέει σκόρπια ή ασύμμετρα γεγονότα, που βασίζονται στην έκπληξη, τη ρήξη, τις ρωγμές. Η μνήμη είναι δυνάμει παράγοντας αποσταθεροποίησης. Γι' αυτό και η εκάστοτε εξουσία, διατείνεται ο Boyer, κάνει ό,τι μπορεί για να την αλλοιώσει, να την καταπνίξει, να τη διαφθείρει εντάσσοντάς τη σε μια ιστορική αφήγηση με συμπαγή δομή και συνέχεια. Της προσφέρει μνημεία, τη βάζει σε προθήκες μουσείων, λες και θέλει να την καταπραΰνει υπαρκτάζοντάς την από τα γρανάζια του χρόνου και παγώνοντάς την ως έκθεμα.¹⁶ Και αν υπάρχει μια μεγάλη πρόκληση για τη μεταμοντέρνα Ευρώπη, μας λένε οι μελετητές, είναι να ξεπεράσει τις τοπικές ιδιομορφίες και τις ποικιλόμορφες, συγκρουσιακές αφηγήσεις και μνήμες, ώστε να αρχίσει να θυμάται διαφορετικά και μέσα από νέους σχηματισμούς και μια νέα τακτοποίηση του χρόνου, του τόπου και του χώρου (τουτέστιν της ιστορικότητας).¹⁷ Δηλαδή, καλείται να μάθει να χειρίζεται διαφορετικά το ρεζερβουάρ της «ατίθασης» μνήμης που δημιούργησαν οι τοπικές διεργασίες και οι τοπικοί θεσμοί, εφόσον πραγματικά θέλει να οδεύσει προς μια «συλλογική μνήμη» που θα είναι παράλληλα και μη εθνική. Δηλαδή, το ζητούμενο είναι η καλλιέργεια μιας μνήμης που δεν θα εξαντλείται στα όρια του κράτους ή της φυλής ή των μνημείων που τη στεγάζουν, τουτέστιν δεν θα είναι αποκλειστικά το απο-

14. Walter Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969.

15. C. Boyer, *The City of Collective Memory*, MIT, Cambridge Mass., 1996, σ. 135.

16. Ο.π., σ. 135-140.

17. Rigney, «Transforming memory and the European project», σ. 612.

τέλεσμα κοινών εμπειριών αλλά και το αποτέλεσμα διαμεσολάβησης και κυκλοφορίας αφηγήσεων που θα υποστηρίζονται από θεσμούς, μηχανισμούς κ.τ.λ.

Η λέξη-κλειδί εδώ είναι το ρήμα *μοιράζομαι* (sharing), μοιράζομαι μέσα από μια διαδικασία όπου επιλέγω να θυμάμαι τα πράγματα που ενώνουν τους ανθρώπους και επιλέγω να ξεχνάω (όχι να αγνοώ) τα πράγματα που τους χωρίζουν.¹⁸ Μοιράζομαι σημαίνει βρίσκω τρόπους να διαχειριστώ τα ταραγμένα παρελθόντα για το χατίρι ενός καλύτερου μέλλοντος. Σημαίνει να επιτρέπω σε ιστορίες να ειπωθούν με διαφορετικό τρόπο και από άλλη σκοπιά, αυτό που ο Habermas ονομάζει, «κριτική προσάρτηση αμφίσημων παραδόσεων».¹⁹

Και πώς γίνεται αυτό; Μέσα από την ενσωμάτωση των ποικιλόμορφων και συχνά συγκρουόμενων αφηγήσεων σε μία μεγάλη αφήγηση που θα έχει κυρίως την Ευρώπη και όχι τα έθνη της ως βασικό (ενωτικό) θέμα της. Μια τέτοια αφήγηση δεν μπορεί παρά να είναι «πορώδης» σε ό,τι αφορά τα όριά της, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι έτσι καταλύονται τα όρια, όπως φοβούνται πολλοί, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα υπήρχε τίποτε το ιδιαίτερο γύρω από την έννοια «τόπος». Σημαίνει απλά συνεχής αναπροσαρμογή. Άλλωστε αυτή δεν ήταν μέχρι πολύ πρόσφατα η Ευρώπη; Μια ήπειρος υπό κατασκευή, ένας τόπος σε μια συνεχή διαλεκτική σχέση με ποικίλες φαντασιακές κοινότητες; Αυτό που ζητείται τώρα είναι η αλλαγή των κατοίκων της από πολίτες εθνών και τόπων σε πολίτες μιας μεγαλύτερης κοινότητας, με βάση πάντα μια πιο διευρυμένη αντίληψη του τόπου αλλά και της μνήμης, που εν προκειμένω είναι η λοκομοτίβα της μεταμόρφωσης.

Φυσικά, κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα ποια θα είναι η φυσιογνωμία αυτής της πορώδους μεθοριακής μνήμης. Κανείς δεν μπορεί να μας πει κατά πόσο μπορεί να υπάρξει και σε ποιο βαθμό αποεθνικοποιημένη μνήμη. Αν ναι, θα είναι, ας πούμε, μια μνήμη οικουμενική, όπως είναι του Ολοκαυτώματος, για παράδειγμα; Πολυεστιακή; Διασπορική; Ταξιδιωτική; Ένα site δημιουργικής πολιτιστικής «κρεολοποίησης» ευφάνταστων αναμείξεων και δημιουργικών υβριδισμών; Ένα κινούμενο αφηγηματικό πεδίο κάπου ανάμεσα σε ποικίλους τόπους και χώρους; Κάτι σαν κι αυτό που κάνει ο Guillermo Gomez Pena, ανοίγοντας το θεατρικό του εργαστήριο ακριβώς επάνω στη συνοριακή γραμμή που χωρίζει την Αμερική από το Μεξικό; Εν συντομία: μπορεί κανείς να μας πει κατά πόσο η μνήμη (δραματική, θεωρητική κ.τ.λ.) μπορεί να έχει σαν σύνορά της την Ανθρωπότητα και όχι τη γεωγραφία;

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που έχουμε μπροστά μας αυτή τη στιγμή είναι μια πολυτοπική Ευρώπη που ακόμη δείχνει ότι δυσκολεύεται να κάνει πράξη εκείνο που είχε πει το 1946, αμέσως μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Βρετανός πρωθυπουργός Winston Churchill σε μια ομιλία του στη Ζυρίχη, όταν μίλησε για «Ενωμένες Πολιτείες της Ευρώπης», προφανώς δείχνοντας προς την κατεύθυνση των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής.

18. Ό.π., σ. 611.

19. Jurgen Habermas, *The Postcolonial Constellation: Political Essays* (επιμ. Max Pensky), Polity Press, Cambridge, 2001.

ΜΕΡΟΣ Β΄ Επιστρέφοντας στα βασικά ερωτήματα

Αυτό σε γενικές γραμμές είναι το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπνέει και με το οποίο καλείται να διαλεχθεί το θέατρο του 21ου αιώνα. Δεν είναι εύκολο το περιβάλλον και κατά συνέπεια ούτε και ο διάλογος μαζί του. Για να μπορέσει να συμβαδίσει με τις τεράστιες αλλαγές που παρατηρούνται, το σύγχρονο θέατρο πρέπει να τολμήσει πράγματα. Χωρίς να είναι κάποια πανάκεια, είναι σημαντική η υιοθέτηση της λογικής της ετεροτοπίας, γιατί από τη φύση της επιτρέπει τα χωροχρονικά παίγνια, την ποικιλότητα και την ασυνέχεια. Είναι ηλίου φαινότορο ότι μπροστά στη νέα πραγματικότητα δεν αρκούν τα παλιά θεατρικά εργαλεία. Το θέατρο καλείται να ξανασκεφτεί πολλά πράγματα, όπως οι σχέσεις ανάμεσα στη μνήμη, την ιθαγένεια και την εγχώρια κουλτούρα, ώστε να εναρμονίσει τις επιλογές του με τις μεταβαλλόμενες σχέσεις και υλικές πραγματικότητες της βιωμένης εμπειρίας, που, ως έχουν τα πράγματα, εμπεριέχουν πρωτίστως την εμπειρία του νεοφερμένου, του καινούργιου, του «άτακτου», του διασπορικού και εκριζωμένου.²⁰ Και για να γίνει αυτό προϋποθέτει κάποια προεργασία. Δεν μπορεί να αρχίσει έτσι ξαφνικά να ανασυντάσσεται. Πρέπει να πάει ξανά πίσω σε βασικές ερωτήσεις και αρχές που περίπου καθόρισαν και τη φυσιογνωμία του στο διάβα του χρόνου.

1. Πώς, για παράδειγμα, οι ορισμοί της ιστορίας και της ιστορικότητας βασίστηκαν και βασίζονται, κυρίως, επάνω στην έννοια της φυλετικής και εθνοτικής διαφοράς;

2. Πώς τα μεθοδολογικά εργαλεία μελέτης και διάδοσης του θεάτρου, διαιωνίζουν την εθνικοποίηση και φυλετικοποίησή του, διαγράφοντας στην πορεία τη διαφορά για το χατίρι της ομοιότητας;

Είναι πρόδηλο ότι ο νέος αιώνας των κοσμογονικών τεχνολογικών αλλαγών, των τεράστιων μεταναστευτικών κυμάτων, δημιουργεί τις ανάγκες και για ένα θέατρο που θα επιδεικνύει τον χαρακτήρα της πολλαπλότητάς του. Ένα θέατρο ευέλικτο, που θα στρέφει τους καθρέφτες του σε ένα πλήθος ανθρώπων, το οποίο δεν θα μπορεί εύκολα να τακτοποιεί σε κατηγορίες ή να εκλογικεύει με βολικές γενικεύσεις και προβλέψιμα μοντέλα, στερεότυπα. Ένα θέατρο απαγκιστρωμένο από τις δικές του δοκιμασμένες ιεραρχημένες κατηγορίες, απελευθερωμένο από τις δικές του νοητικές και πρακτικές διαδικασίες ανα-παράστασης κοινωνικών πραγματικοτήτων και σχέσεων. Ήτοι, ένα θέατρο έτοιμο να ξεβουλευτεί μέσα από την εμπειρία και τη δραματοποίηση του ξένου, του περίεργου, ένα θέατρο που θα μας λέει την «ίδια» ιστορία διαφορετικά, θα μας δίνει μια πολυκεντρική εκδοχή της ιστορίας, όπου τα παρελθόντα γεγονότα θα έχουν ξανά σημασία με τον τρόπο που περιγράφει ο Barthes στο *Camera Lucida*, εκεί όπου μιλά για μια περφόρμανς της ιστορίας, υπό την έννοια ότι μέσα από την επιτέλεση έχει κανείς την αίσθηση του «εκτός». Ή, όπως λέει και ένας άλλος θεωρητικός, ο Hayden White, η ιστορική αφήγηση είναι φύσει «διαλογική». Η διαφορά και όχι η σύγκλιση είναι εκείνη που οδηγεί προς τα εμπρός την παραγωγή αφηγήσεων μνήμης.²¹ Η ενέρ-

20. Rigney, «Transforming memory and the European project», σ. 616.

21. Hayden White, «The value of narrativity in the representation of reality», *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, σ. 19.

γεια που παράγεται από την τριβή και τις διαφορές δίνει στην ανάμνηση τη δύναμη να ξανασκεφτεί τις ταυτότητες και τις σχέσεις των ανθρώπων.²²

Είναι νωρίς για συμπεράσματα. Όλα αυτά είναι πιο πολύ υποθέσεις βασισμένες σε σκόρπιες, ωστόσο βάσιμες, ενδείξεις. Παραμένει να δούμε κατά πόσο το θέατρο μπορεί να διαχειριστεί την ποικιλότητα, όταν αυτή έρχεται σε αντιπαράθεση με ήθη, έθιμα, αξίες, σύμβολα, ιερά και όσια. Κατά πόσο μπορεί να διαχειριστεί μια κοινή ιστορία και ένα κοινό μέλλον από μια άλλη οπτική, πιο παγκόσμια ή πανευρωπαϊκή. Κατά πόσο μπορεί να διαχειριστεί το «τι» και το «εμείς» της κοινωνικής ταυτότητας και ιθαγένειας σε σχέση με ζώνες μείζης που έρχονται σε σύγκρουση με τις εθνικές (-στικές) πολιτιστικές φόρμες. Κατά πόσο μπορεί να επιβιώσει ως είδος όντας σε μια συνεχή, σχεδόν εξοντωτική (επανα)διαπραγμάτευση θέσεων και αρχών, χωρίς τη βεβαιότητα ότι ζει (μέσα) (σ)την ιστορία του. Κατά πόσο μπορεί να πει, κι εμείς μαζί του, οι απλοί άνθρωποι, ότι και ο Γκογκό του Μπέκετ: «δεν είμαστε ιστορικοί» –κάτι που αυτόματα μας απελευθερώνει (και το θέατρό μας επίσης) από την υποχρέωση να ζούμε σε έναν κόσμο όπου όλα εξηγούνται σύμφωνα με τις σχέσεις παρελθόντος και παρόντος; Θέατρο εν ολίγοις τοπικό και χωρικό.

Ευρωπαϊκή δραματουργία

Ανηφορικός ο δρόμος για το νέο θέατρο. Για του λόγου το αληθές, σκεφτείτε ότι, παρ' όλες τις εξαγγελίες, τα προγράμματα συνεργασιών, τις ανταλλαγές, τα Μουντιάλ, τις Eurovision, τα ερασιμακά προγράμματα ανταλλαγών, το κοινό νόμισμα, τα ανοικτά σύνορα, ο αριθμός των διαθέσιμων δραματικών έργων που έχουν την Ευρώπη και την ευρωπαϊκή ταυτότητα ως θέμα είναι εντυπωσιακά ισχνός. Στη γραφή των δραματικών συγγραφέων ο τόπος σαφώς υπερτερεί του χώρου και ο λαός του ανθρώπινου πλήθους. Και όπως εν τάχει δείξαμε, όσο πιο πολύ ανεβάζει ρυθμούς η νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, άλλο τόσο θα ενισχύεται και η αίσθηση του τόπου ως σημείου αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της εποχής.

Αυτό δεν σημαίνει ότι η ευρωπαϊκή δραματουργία δεν προσπαθεί να διευρύνει τους ιδεολογικούς και επικοινωνιακούς της ορίζοντες. Βεβαίως προσπαθεί και συχνά με επιτυχία (βλ. για παράδειγμα τη δουλειά ομάδων όπως: Forced Entertainment, Rimini Protokoll, She She Pop, Complicité, DV8, Troubleyn, Théâtre du Soleil, μεταξύ άλλων), όμως ο βασικός της όγκος εξακολουθεί να εμπνέεται από και να λειτουργεί με βάση το έθνος και τις ιδιαιτερότητες, προσδοκίες και προκαταλήψεις του εγχώριου/τοπικού πληθυσμού, του λαού. Ο Ισραηλινός Hanoch Levin στο *Shitz* είναι πολύ ακριβής και ειλικρινής όταν λέει ότι «εάν δεν ήξερα ότι ζούμε (μέσα) (σ)την ιστορία δεν θα μπορούσα να το αντέξω».

Όσο για τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, η κατάσταση είναι περίπου αυτή που συναντούμε στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες. Έχουμε μια πλούσια παραγωγή έργων, όμως πόσα από αυτά πραγματικά προβληματίζονται επάνω στην ευρωπαϊκή μας ταυτότητα, επάνω στις σχέσεις τόπου και χώρου, λαού και πλήθους; Πόσα έργα

22. Για περισσότερα, βλ. Anna Tsing Lowenhaupt, *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, Princeton, 2004.

επιχειρούν σοβαρές και ουσιαστικές ρήξεις στο συμπαγές σώμα της εθνικής μνήμης, με στόχο μια πιο διευρυμένη αποθήκη μνήμης; Πόσα έργα σκέφτονται τον πολίτη του κόσμου κι όχι τον πολίτη της κοινότητάς τους; Πόσα έργα θα λέγαμε ότι είναι κοσμοπολίτικα, δηλαδή στρέφονται σε προβλήματα που απασχολούν τον πλανήτη Γη, που μπορεί να είναι από το λιώσιμο των πάγων μέχρι την εμπορία ανθρωπίνων οργάνων;

Υπάρχουν συγγραφείς όπως ο Δημήτρης Δημητριάδης, η Χρύσα Σπηλιώτη, ο Γιάννης Μαυριτσάκης, ο Αντρέας Φλουράκης, ο Σάκης Σερέφας, η Μαρία Ευσταθιάδη, ο Άκης Δήμου, ο Βασίλης Μαυρογεωργίου, μεταξύ άλλων, των οποίων η γραφή χαρακτηρίζεται και από μια εξωστρέφεια. Όπως υπάρχουν και σκηνοθέτες, κυρίως ανάμεσα στους νεότερους, όπως ο Πρόδρομος Τσινικόρης, ο Ανέστης Αζάς, ο Βασίλης Νούλας, η Αργυρώ Χιώτη, ο Γιώργος Σαχίνης, ο Χάρης Πεχλιβανίδης, ο Γιάννης Λεοντάρης, ο Δημήτρης Καραντζάς, ο Σίμος Κακάλας, ο Γιάννης Καλαβριανός, οι οποίοι, με περισσότερα διεθνή ερεθίσματα από ό,τι οι παλαιότεροι, δοκιμάζουν την καλλιτεχνία τους στα όρια. Άλλοτε με επιτυχία και άλλοτε όχι, προσπαθούν να δουν το θέατρο με όρους πιο πολύ χωρικούς παρά τοπικούς, πιο πολύ επιτελεστικούς παρά δραματικούς. Και για το παράδειγμά μου, σημειώνω εν τάχει μία από τις πιο πρόσφατες δουλειές του Τσινικόρη που είδαμε στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2015, με τον τίτλο *Στη μέση του δρόμου*.

Ένα παράδειγμα-ντοκουμέντο

Ήταν μια πρόταση που κάποιος θα μπορούσε να εντάξει στο θέατρο-ντοκουμέντο, μια πρόταση που εστίαζε στους άστεγους της Αθήνας, τα άτομα εκείνα που ενώ τα βλέπουμε μπροστά μας δεν έχουμε ακούσει ποτέ τη φωνή τους, δεν ξέρουμε σε ποιον τόπο και σε ποιον χρόνο ζουν. Είναι οι «εκτός» της δικής μας αφήγησης και της δικής μας μνήμης.

Ο Τσινικόρης, γνωρίζοντας τις εύθραυστες ισορροπίες που κυριαρχούν σε τέτοιου είδους οριακές δοκιμές, κινήθηκε με σύνεση και καλά σχεδιασμένο πλάνο. Απέφυγε τις υπερβολές, τους φτηνούς εντυπωσιασμούς και σχεδίασε ένα δρώμενο με λογική και συνέπεια. Η συνάντηση των επτά θεατών που συμμετείχαν σε κάθε μία από τις επτά διαδρομές που επαναλαμβάνονταν ανά μία ώρα (τέσσερις στο σύνολο), ήταν η πλατεία Κλαυθμώνος, μια πλατεία στο κάτω μέρος της οποίας συνωστίζονται πολλοί άστεγοι, οι «ξένοι» της πόλης. Εγώ συμμετείχα σε δύο διαδρομές. Η μία με οδήγησε στην πλατεία Καρύτση σε ένα βιβλιοπωλείο, όπου κάθισα για 20 λεπτά και άκουσα μέσα από τα ακουστικά που μου είχαν δοθεί την ιστορία του δικού μου «άστεγου», ενός Κούρδου πολιτικού πρόσφυγα. Με το πέρας της ηχογραφημένης φωνής και ακολουθώντας τις οδηγίες που είχα, βγήκα στην πλατεία και εκεί με βρήκε και με φώναξε να κάτσουμε και να τα πούμε ο άστεγος της ηχογραφημένης ιστορίας. Ήταν μια πολύ γεμάτη και ενδιαφέρουσα, κυρίως πολιτική, συζήτηση με τον Ταϊλά, το όνομα του άστεγου, που είναι μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος του Κουρδιστάν και εδώ και πολλά χρόνια περιπλανώμενος στην Ελλάδα.

Αμέσως μετά επιστρέφω στη βάση μου, στην πλατεία Κλαυθμώνος, όπου μου δίνονται καινούργια ακουστικά, καινούργιες οδηγίες και φεύγω να συναντήσω τον επόμενο άστεγο. Ο χάρτης με φέρνει στην είσοδο ενός αστυνομικού τμήματος, όπου ο φύλακας δείχνει να μην καταλαβαίνει. Βάζει τις φωνές. Του εξηγώ ξανά τον λόγο που βρέθηκα

στην είσοδο του αστυνομικού τμήματος. Αυτός εξακολουθεί να με βγάζει τρελό. Λέω μέσα μου: μάλλον την πάτησα. Πάω να φύγω, οπότε με σταματά ο αστυνομικός της πύλης και μου λέει να μιλήσω με τον αξιωματικό υπηρεσίας. Τέλος πάντων, κάποια στιγμή μπαίνω στο Τμήμα, όπου πάλι με «φαρώνει» η συμπεριφορά καμιά δεκαριά αστυνομικών (τι γυρεύω στο Τμήμα, πώς ανέβηκα επάνω κ.τ.λ.). Υπομένοντας και αυτή την ανάκριση, μου δείχνουν μια μικρή αίθουσα στο βάθος όπου υπήρχε μία καρέκλα στη μέση. Κάθομαι. Βάζω τα ακουστικά που κουβαλούσα μαζί μου και ακούω την ιστορία ενός ζευγαριού. Αυτή με τρεις αποτυχημένους γάμους, ποτό, τζόγο. Αυτός στα ναρκωτικά και στους δρόμους από 14 χρόνων. Αφού τελειώνει η ηχογραφημένη ιστορία εμφανίζονται μπροστά μου οι δύο πρωταγωνιστές της. Νέοι άνθρωποι. Μιλήσαμε επί παντός επιστητού. Ήταν μια πολύ ανθρώπινη συνάντηση. Κράτησε κοντά στη μισή ώρα. Είδα άτομα αισιόδοξα, που συνεχώς χαμογελούσαν. Επιστρέφω στην πλατεία, παραδίδω τα ακουστικά, όμως ακόμη κουβαλώ την εμπειρία εκείνων των «άλλων» ανθρώπων που ζουν σε «άλλους» τόπους και χρόνους, η πραγματική ενσάρκωση της ετεροτοπίας στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως.

Γίνονται πράγματα, νέα και ελπιδοφόρα στον εναλλακτικό χώρο του ελληνικού θεάτρου, ωστόσο εξακολουθώ να πιστεύω, όπως είπα και πιο πάνω, πως το θέατρό μας δεν έχει βρει ακόμη τις λύσεις απέναντι σε μια πραγματικότητα που, ανοίγοντας τα σύνορά της, του διαφεύγει διαρκώς. Δεν έχει βρει τις γέφυρες διασύνδεσης με την υπόλοιπη Ευρώπη και τον κόσμο γενικότερα. Ενώ δείχνει να μη φοβάται τον κοσμοπολιτισμό, με την πρώτη ευκαιρία επιστρέφει στις ρίζες. Και αυτό φάνηκε πολύ καθαρά το 2010, όταν ο τότε καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Γιάννης Χουβαρδός, αποφάσισε να διαμορφώσει, στην καρδιά της οικονομικής κρίσης, το ρεπερτόριο γύρω από τον στίχο του ποιητή Ιωάννη Πολέμη: «Τι είναι πατρίδα»; Μπροστά στον διαφαινόμενο κίνδυνο που διέτρεχε ο τόπος, μπροστά στο ενδεχόμενο άλωσής του από τον ξένο «εισβολέα», συνειδητά στράφηκε στις ρίζες, αναζητώντας εκεί τις ουσίες της ελληνικότητας. Ανάλογη ήταν και η «φοκλορική» αντίδραση του Σωτήρη Χατζάκη λίγους μήνες αργότερα για λογαριασμό του Κ.Θ.Β.Ε.

Νέες θεατρικές ιστορίες / μνήμες

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που αξίζει να σημειωθεί, σε σχέση με την κατάσταση που επικρατεί τόσο στην Ελλάδα όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, είναι ότι για πρώτη φορά στην ιστορία του το θέατρο (οικείο και αλλότριο) τρέχει ασθμαίνοντας πίσω από την πραγματικότητα. Είναι τόσο μεγάλη η ταχύτητα των αλλαγών και κυρίως η μετατόπιση των ορίων που δεν του απομένει χρόνος να στοχαστεί, να προβληματιστεί, να αφήσει τα πράγματα να ωριμάσουν. Εξ ου και οι άπειροι «-ισμοί» που διαδέχονται ο ένας τον άλλο σχεδόν σε εβδομαδιαία βάση, λες και είναι προϊόντα προς πώληση. Στρουκτουραλισμός, μεταστρουκτουραλισμός, μεταμοντερνισμός, μετα-μεταμοντερνισμός, ψηφιακός-μοντερνισμός, δίνουν την εντύπωση ότι λειτουργούν σαν ετικέτες μάρκετινγκ παρά ουσίας, που πιο πολύ προδίδουν αμηχανία μπροστά στην επελαύνουσα νέα πραγματικότητα παρά βαθιά αγωνία πειραματισμού και ανατροπής. Και αντιλαμβανόμαστε το γιατί. Δεν είναι καθόλου εύκολα τα πράγματα για το θέατρο του νέου αιώνα. Κάποτε οι διάφοροι «-ισμοί» έκαναν αντίλογο στην πραγματικότητα, γιατί οι ρυθμοί της ήταν πιο αργοί και έτσι μπορούσαν να την εντοπίσουν και να τη σχολιάσουν. Σήμερα, πού

θα τη βρουν και πώς να της αντιμιλήσουν, τη στιγμή που η τεχνολογία έχει καλύψει τα πάντα με ομοιώματα της πραγματικότητας;

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το βέβαιο είναι ότι οι εξελίξεις, αργά ή γρήγορα, θα αναγκάσουν το θέατρο να παραγάγει νέες ιστορίες και νέες ιδέες και κριτήρια αρκετά ανοικτά ώστε να συμπεριλαμβάνουν και το καινούργιο και το παγκόσμιο, και ίσως ενεργοποιήσουν το παλιό με τρόπους που δεν θα είναι αδιάφοροι ή ακατανόητοι στο νέο. Δηλαδή, σχέσεις σε μια μεταλλαγμένη βάση, ικανή να φιλοξενήσει νέες ιστορίες και νέο λόγο και όχι απλά να ξανα-πλαισιώσει (κοινώς μπαλώσει) τις παλιές. Μιλούμε για μια δημιουργική επανενεργοποίηση των αρχείων, επαναπροσδιορισμό της έννοιας των μεθορίων ανάμεσα στο τοπικό και το ξένο, με στόχο την παραγωγή αφηγημάτων και σχέσεων που θα είναι απελευθερωμένα (όσο αυτό είναι δυνατό) από τα κληρονομημένα μοντέλα, αφού θα κομίζουν νέες οπτικές και νέες ευαισθησίες, ιστορίες αρκετά τολμηρές ώστε να φιλοξενούν μνήμες που ενώνουν και μνήμες που χωρίζουν.

Η νέα Ευρώπη είναι ήδη μια νέα Αμερική. Κι όχι μόνο με όρους οικονομικούς αλλά και πληθυσμιακούς. Είναι επιτακτική ανάγκη η αναγνώριση της ποικιλότητας των κληρονομιών ώστε να επιστρέψει η ιστορία όχι ως επανάληψη αλλά ως επανεκκίνηση.

Σε έναν κόσμο εκχολαπτόμενης πολλαπλότητας το θέατρο, για να επιβιώσει με τρόπο δημιουργικό, πρέπει να κινηθεί και σαν διαμεσολαβητής, σαν συνδυετικός κρίκος ανάμεσα σε διαφορετικές κοινότητες μνήμης (*mnemonic communities*), δημιουργός μιας διευρυμένης αίσθησης γεωπολιτικής και πολιτιστικής πραγματικότητας.²³

Αυτό δεν σημαίνει ότι το θέατρο μπορεί να αλλάξει τον κόσμο ή να αναχαιτίσει την εμπορευματοποίηση του πολιτισμού ή να ακυρώσει την τοπικότητά του, αλλά τουλάχιστον μπορεί να βοηθήσει στη διαπλάτυνση των αισθητικών και ιδεολογικών ορίων και αντοχών των ανθρώπων. Μπορεί να τους κάνει να νιώσουν πιο άνετα μέσα σε έναν πολύχρωμο κόσμο, μέσα από τη σφυρηλάτηση των συνδέσμων τους με την υπόλοιπη ανθρωπότητα. Μπορεί να βοηθήσει τον κόσμο να δει τη ζωή των άλλων καλύτερα μέσα από την ανάπτυξη ή ανακάλυψη ενός ζωτικού χώρου ανάμεσα στη δική μας ανθρωπότητα και εκείνη των άλλων, δηλαδή μέσα από ζώνες επαφής όπου θα προβάλλεται και η διαφορά και η ομοιότητα.

Υπεριτιλισμένες μνήμες

Για πολλά χρόνια το θέατρο, κυρίως στο φεστιβαλικό κύκλωμα, δεν έκρυβε την προτίμησή του για την εικόνα. Ήταν πιο εύκολα διαχειρίσιμη και «ταξιδιάρικη». Τώρα τελευταία βλέπουμε μια στροφή και προς τη λέξη. Οι καλλιτέχνες δεν εναντιώνονται στις υπερτιλισμένες μνήμες. Δεν τις αντιμετωπίζουν ως εμπόδιο στην επικοινωνία ή μπελά. Βλέπουν ότι μπορούν να διασχίσουν σύνορα και με τη λέξη. Βλέπουν ότι η εισβολή της μιας μνήμης στην άλλη δημιουργεί καινούργιο χώρο για μια νέα μνήμη και πυκνώνει τις φαντασιακές κοινότητες και τις σχέσεις τους με άλλες με τις οποίες υπάρχουν ήδη σύνδεσμοι πολιτικοί και οικονομικοί. Περίπου προσκαλεί τον άνθρωπο να γίνει φίλος με την ανθρωπότητα, χωρίς να ακυρώνει την τοπικότητά του.

23. Rigney, «Transforming memory and the European project», σ. 621.

Ο 21ος αιώνας δεν έφερε μόνο σκεπτικισμό αναφορικά με το πρότζεκτ του Διαφωτισμού, έφερε παράλληλα και την ιδέα που λέει ότι κανένας τόπος δεν είναι αμετάλλακτος και κατά συνέπεια και καμιά εθνικότητα. Γιατί αμετάλλακτος σημαίνει έξω από τον χρόνο. Όλα αλλάζουν για να ταιριάζουν στα ζητούμενα και τις ανάγκες των καιρών. Κανένα μέρος δεν είναι με απόλυτους όρους το σωστό μέρος. Η δουλειά του θεάτρου σε αυτή την εποχή του τεχνοπολιτισμού, των συνδέσμων και της πολλαπλότητας των γεωγραφιών είναι να ισορροπήσει το συγκεκριμένο των τόπων, των χαρακτήρων, των ιδεολογιών με τις μακρο-εξαρτήσεις, χωρίς να κάνει εκπτώσεις, γιατί πολύ εύκολα μπορεί να οδηγηθεί σε υπεραπλουστεύσεις, γενικεύσεις, επιφανειακές εκτιμήσεις και α-νόητους εντυπωσιασμούς. *Καλείται να σκέφτεται παγκόσμια και να δρα τοπικά.* Η λέξη που πρέπει να το καθοδηγεί είναι η διασύνδεση (*interconnectedness*) και όχι η σύγκριση. Η σύγκριση μιλά πιο πολύ για τοπικότητες: σύγκριση δύο αντικειμένων. Αντίθετα, η διασύνδεση διερωτάται κατά πόσο αυτά τα αντικείμενα μπορούν να είναι χωριστά.²⁴ Η διασύνδεση μιλά για κάτι πιο ουσιαστικό και ευρύ. Βοηθά ώστε να σμικρύνει κάπως η παύλα (-) ανάμεσα στο έθνος, το κράτος και τις παγκοσμιοτήτες/οικουμενικότητες, δηλαδή ανάμεσα στις έννοιες τόπος και χώρος.

Η διασύνδεση είναι μια ματιά στο τοπικό μέσα από το εύρος του παγκόσμιου. Και αυτό απαιτεί δρομολόγια χωρίς προκαταλήψεις και άδικες τοποθετήσεις. Απαιτεί επιλογές που θα ενισχύουν την παραγωγή νέας γνώσης περί ομοιότητας και ξενότητας, ώστε οι άνθρωποι να ξεπεράσουν τις ιστορικές, πολιτιστικές και πολιτικές τους δεσμεύσεις καθώς και τις ιεραρχίες, τους εθνικισμούς και τους θρησκευτικούς φανατισμούς. Άλλως ειπείν, έχουμε ανάγκη από ένα, στη βάση και στις προθέσεις του, αντι-ουσιοκρατικό θέατρο που θα διευρύνει τα όρια των φαντασιακών κοινοτήτων προς ποικίλες κατευθύνσεις και θα δημιουργήσει μορφές μιας δύναμει αλληλεγγύης που θα ξεπερνά τα όρια του έθνους, ως πολιτικός και οικονομικός σχηματισμός.

Έχουμε ανάγκη από ιστορικούς του θεάτρου που να διερευνούν μια διευρυμένη εκδοχή των συνόρων, των τόπων και των χώρων της θεατρικής ιστορίας. Μέχρι τώρα αυτό που παίρναμε από τις ιστορίες που κυκλοφορούσαν ήταν κάποια highlights επιλεγμένου υλικού από διάφορες χώρες. Ο κόσμος έχει αλλάξει και πλέον έχουμε ανάγκη από ιστορίες που να εστιάζουν σε σχέσεις όπως αυτές βγαίνουν μέσα από τις διαφορές, παρά ιστορίες που να δημιουργούν μια θεατρική αφήγηση ενιαία, που να διαγράφει τις διαφορές για το χατίρι της ομοιογένειας. Το θέατρο χρειάζεται ιστορίες που θα χαρακτηρίζονται από μια ανοικτή θεώρηση που θα βελτιώνει την κατανόηση που έχουμε για την ανθρώπινη έκφραση και συμπεριφορά. Για να γίνουν όλα αυτά, το επαναλαμβάνω, πρέπει να σκεφτόμαστε παγκόσμια και να δρούμε τοπικά. Και τονίζω το τοπικό, γιατί, ως έχει η κατάσταση, η αρπακτικότητα της ιδεολογίας της παγκοσμιοποίησης απειλεί να ισοπεδώσει τα πάντα χωρίς αντιστάσεις. Η πολιτική δύναμη του κάθε τόπου πηγάει από την ικανότητα των πολιτών του να συνδέουν τις συμβολικές, κοινωνικές και βιωματικές διαστάσεις του χώρου τους με μια πολιτική μεταμορφώσεων. Κάπως έτσι δημιουργούνται οι σύγχρονες ετεροτοπίες, οι οποίες χωρίς να διαφεύγουν εντελώς από τα παίγνια εξουσίας τουλάχιστον μπορούν να ελίσσονται. Και ένα τέτοιο θέατρο φαντάζομαι για τον νέο αιώνα: Θέατρο glo-c-al.

24. Jo Robinson, «Becoming more provincial? The global and the local in theatre history», *New Theatre Quarterly* 23.3 (2007), σ. 229-288, 232.

Από τον Εμφύλιο στη Δικτατορία: Για ένα θέατρο του λαού

Από το 1925, με την έναρξη της συζήτησης για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου, ο πρώτος που στράφηκε στο ζήτημα «θέατρο για τον λαό» ήταν ο Βασίλης Ρώτας, με άρθρα στα οποία υποστήριζε ότι το Εθνικό Θέατρο δεν είναι δυνατό να έχει άλλο στόχο παρά τη διαπαιδαγώγηση και τη μόρφωση του κοινού, ενός κοινού που δεν έπρεπε να είναι οι λίγοι θεατρόφιλοι, αλλά όλος ο λαός. Ο λαός, βέβαια, δυσκολευόταν να αντιμετωπίσει τις βιοτικές του μέριμνες, αλλά θα πλήρωνε εντούτοις για τη δημιουργία του.¹ Κατόπιν, ο ίδιος έβαλε την ιδέα του σε εφαρμογή, από το 1930, με το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών στο Παγκράτι.² Θα ήταν ένα φτωχό θέατρο, βασισμένο στη συνεργασία των μελών του, όχι μόνο των εργατών της σκηνης, αλλά κάθε θεατρόφιλου που θα το υποστήριζε. Στόχος του ήταν να καλλιεργήσει την τέχνη, επειδή οι ιδρυτές του πίστευαν στη σωτήρια δύναμή της.³ Ασφαλώς, δεν είναι τυχαία η χρονική στιγμή: Από το 1924 υπάρχει το Κομμουνιστικό Κόμμα και η εντεινόμενη δράση του και στον τομέα των γραμμάτων δεν άργησε να οδηγήσει στο Ιδιώνυμο του 1929. Η δεύτερη τέτοια εξέχουσα θεατρική απόπειρα στον Μεσοπόλεμο είναι η Λαϊκή Σκηνή των Κουν – Τσαρούχη – Δεβάρη, το 1934, με κάπως διαφορετική φιλοσοφία και αισθητική. Οι ιδρυτές διακήρυξαν ότι την έκαναν με τη σκέψη ότι κάθε λαός μπορεί να δημιουργήσει και να αποδώσει, όταν νιώθει τον εαυτό του ριζωμένο στην παράδοση. Θα παρουσίαζαν κάτι που μπορεί να φαινόταν φτωχό εξωτερικά, επειδή απέβλεπαν στον εσωτερικό πλούτο των έργων και στα εκφραστικά μέσα που θα χρησιμοποιούσαν για να τον εκφράσουν καλύτερα, μέσα απλά, για να αγγίξουν την ψυχή μας, που την έχουν παραστρατήσει κακές ξένες

1. Βασίλης Ρώτας, «Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου», *Βραδυνή*, 22-11-1925 και του ίδιου, «Εθνικό θέατρο», *Νεοελληνικά Γράμματα* (Απρίλιος 1928) [αναδημοσίευση αμφοτέρων στο Βασίλης Ρώτας, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1986, τ. Α', σ. 13-14, 14-17].

2. Για το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα υπάρχει αρκετή βιβλιογραφία. Βλ. επιλεκτικά Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2008, τ. Α', σ. 183-193. Το 1932 μεταφέρθηκε στο κέντρο της Αθήνας, στο θέατρο Κεντρικόν, ενώ στο θέατρο του Παγκρατίου εμφανίζονταν άλλοι θίασοι, ωστόσο, το 1938, το έκλεισε η κυβέρνηση Μεταξά. Επίσης, Θανάσης Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους. Θέατρο – ποίηση – πεζογραφία – «Κλασικά Εικονογραφημένα»*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2007, σ. 63-82· Αρετή Βασιλείου, «Η πτώση του τέταρτου τοίχου: Ο Βασίλης Ρώτας και οι απόψεις του για την υποκριτική τέχνη», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012, σ. 293-312.

3. Βασίλης Ρώτας, «Το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών», *Πρόσωπα και Μάσκες* 1 (1930) [δεν υπήρξε άλλο τεύχος], σ. 2-3 (αναδημοσίευση στο *Θέατρο και γλώσσα*, σ. 104-106).

απομιμήσεις. Ήθελαν να δώσουν μια γνήσια λαϊκή αίσθηση.⁴ Στο ίδιο αυτό πνεύμα επέλεξαν να εκπαιδεύσουν ηθοποιούς προερχόμενους από τις λαϊκές τάξεις, ώστε να έχουν ως βάση την ελληνική λαϊκή πραγματικότητα με όλο της το πλούσιο, πρωτόγονο και πηγαίο στοιχείο και να διαμορφώσουν το ύφος που ονομάστηκε Ελληνικός Λαϊκός Εξπρεσιονισμός.⁵

Στην καρδιά της Κατοχής, εντούτοις, οι ελπίδες για την Απελευθέρωση δημιούργησαν σε πολλούς διανοούμενους το αίτημα για ανανέωση όλης της εθνικής ζωής: Στους αριστερούς για την ανανέωση της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας με την τελική επικράτησή τους, συν, εν μέσω αυτών, το αίτημα για ανανέωση της κουλτούρας και ιδίως του θεάτρου, που από τη φύση του αποτελεί φορέα μηνυμάτων και από την αρχαιότητα μέσω διαπαιδαγώγησης και μόρφωσης για τους πολλούς θεατές του. Ο ρόλος του λαού, με την ηρωική συμμετοχή του στην αντίσταση των βουνών και των πόλεων, αναδείχθηκε ως πρωτεύων. Στον τομέα της πρακτικής ο Ρώτας, αρχικά με θεατρικές προτάσεις –που δεν ευδοκίμησαν– για την ψυχαγωγία και εμφύχωση των στρατευμάτων, ίδρυσε το Θεατρικό Εργαστήριο (1942-44, 1946-48), το οποίο ήταν και αντιστασιακό κέντρο. Το 1944 το κλείνει για δύο χρόνια και ανεβαίνει στα βουνά. Συγκροτεί τον Θεατρικό Όμιλο της Ε.Π.Ο.Ν. Θεσσαλίας, στον οποίο συμμετέχουν ο Γεράσιμος Σταύρου, ορισμένοι ηθοποιοί, αλλά και ερασιτέχνες αντάρτες. Περιοδεύει στα χωριά με παραστάσεις και ένας ηθοποιός σε ρόλο εξηγητή βοηθάει το συχνά αναλφάβητο κοινό του να επικοινωνήσει με τη θεατρική επιτέλεση. Την ίδια περίοδο, 1944-45, δρα στα βουνά της Ηπείρου, πάλι εντεταλμένος από την Ε.Π.Ο.Ν., ο θίασος Λαϊκή Σκηνή του Γιώργου Κοτζιούλα, με έργα δικά του, γραμμένα ειδικά, με αντιστασιακά θέματα και μπόλικη κομμουνιστική προπαγάνδα, με στόχο «τη διαφωτιστική ψυχαγωγία τόσο των ανταρτικών τμημάτων μας όσο και των κατοίκων γενικά».⁶ Τρίτος θίασος (συγκροτήθηκε το 1944) με παρόμοια δράση ήταν ο Θεατρικός Όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της Ε.Π.Ο.Ν. με επικεφαλής τον Γιώργο Καφατζή, και μάλλον υπήρξαν περισσότεροι.⁷ Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου εξαιρεί τη γόνιμη επιμορφωτική επίδραση των επονίτιων αυτών θιάσων, που συνεχίστηκε και μετά την Απελευθέρωση με πρωτοβουλίες πλέον των ιδίων των κατοίκων των χωριών.⁸ Εντούτοις, ο Κάρολος Κουν, ιδρύοντας μέσα

4. Από το πρόγραμμα της παράστασης της *Ερωφίλης* (στο Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μετ. Έρεϊκα Καϊρη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2004, σ. 26). Βλ. και Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, σ. 201-207.

5. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1987, σ. 21-22. Υπάρχουν πολλές δημοσιεύσεις αυτής της ομιλίας-μανιφέστου του 1943 για την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, ενώ βρίσκεται επίσης στο διαδίκτυο.

6. Ιδρυτική διακήρυξη του θιάσου στο *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1976), σ. 49.

7. Για το θέατρο στην Κατοχή και στην Αντίσταση υπάρχει αρκετή βιβλιογραφία, ιδίως σε αφιερώματα περιοδικών και εφημερίδων, αλλά ακόμα μένει ανεξερεύνητο πεδίο για έρευνα. Εδώ, χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία αντλημένα από τις σφαιρικές εργασίες της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών. Τα δύσκολα χρόνια 1941-1947», *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997* (έρευνα - εποπτεία - συντονισμός: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου), Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ. 283-324 και της Γλυκερίας Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2001.

8. Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Θέατρο 1941-1944», *Η Λέξη* 111 (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος '92), σ. 660.

στην Κατοχή το Θέατρο Τέχνης του, ανακοινώνει την απόφασή του να απομακρυνθεί πλέον από το λαϊκό θέατρο, βρίσκοντας περιοριστικές τις αισθητικές αντιλήψεις της παράδοσης και της λαϊκής τέχνης, καθόσον αφορούν τον αγροτικό τρόπο ζωής, ενώ η σύγχρονη ζωή είναι αστική. Στην τρόπον τινά προγραμματική διακήρυξή του για την κοινωνική θέση και την αισθητική γραμμή του θιάσου του, δηλώνει ότι δεν αποτελείται σε ορισμένη τάξη ή κατηγορία ανθρώπων, αλλά σε όλους. Συμφωνεί, πάντως, με τις απόψεις των πιο πολιτικοποιημένων θεατρικών σχημάτων, που θέλουν να αντισταθούν στην «εμπορευματοποίηση» του θεάτρου, δηλαδή στους θεατρικούς επιχειρηματίες και στον βεντετισμό των πρωταγωνιστών.⁹ Η διαφορά είναι ότι οι περισσότεροι από τους άλλους θιάσους είναι εταιρικοί και επιθυμούν να γίνουν τέτοιοι και με καλλιτεχνική ισοτιμία, κάτι που εκ φύσεως ταλέντου και προσωπικότητας είναι σχεδόν αδύνατο στις περισσότερες περιπτώσεις, ενώ στο Θέατρο Τέχνης ο Κουν είναι η ηγετική προσωπικότητα και θεωρεί την ιεραρχία της αξίας και του ταλέντου εξ ορισμού αποδεκτή, ομοίως και την αγνόηση των συνδικαλιστικών δικαιωμάτων στο θέμα των ωρών εργασίας, καθόσον είναι περιοριστικά της δημιουργικότητας στην τέχνη.¹⁰ Πάντως, αν θέλησε να αποσυνδέσει το θέατρό του από την πολιτική καλλιτεχνικά, φαίνεται πως όλος ο θιάσος είχε παράλληλα αντιστασιακή δράση.¹¹ Σύμφωνα με τον Μάνο Χατζιδάκι, ο Κουν «υπήρξε ποιητής οραμάτων και φαντασμάτων με μια αριστοκρατική λαϊκότητα»,¹² αλλά και με ένα «ένοχο» μυστικό: θεωρούσε ότι γι' αυτόν ήταν τα αστικά δράματα, καθόσον ήξερε την αστική κοινωνία καλύτερα από τους άλλους.¹³ Ωστόσο, πάντα το όραμά του είχε ως στόχευση να ανεβάσει «το αισθητικό και πολιτιστικό κριτήριο του Λαού μας».¹⁴

Σε περιοδικά του παράνομου Τύπου της εποχής, λογοτεχνικά και ορισμένα καθαρά θεατρικά, εμφανίζονται αρκετά άρθρα που οραματίζονται την Απελευθέρωση και ταυτόχρονα την ανανέωση της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, και φυσικά την ανανέωση του θεάτρου και του δράματος. Σε ένα από τα πρώτα, ο Γιάννης Σφακιανάκης ζητάει «θεατρική ανακαίνιση». Εκτιμά ότι πρόοδος υπάρχει στη σκηνική παραγωγή, αλλά αν δεν υπάρξει και στον θεατρικό λόγο, «η παράσταση είναι απλή διακόσμηση». Συγγραφέας και σκηνοθέτης πρέπει αμφοτέρωθεν να είναι ποιητές.¹⁵ Ο Θάνος Βιλιέρης μετατοπίζει το βάρος αλλού: στην ομαδική θεατρική δημιουργία. Χρειάζεται «ποιητική θεατρική μορφή

9. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητικής γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», σ. 24-25.

10. Ο.π., σ. 18-20.

11. Σπανίως η αντιστασιακή δράση του Κουν και των ηθοποιών του αναφέρεται, και μόνο σεμνά και με συστολή. Ο Κουν κάνει μια πολύ μεταγενέστερη αναφορά το 1981, ότι ήταν όλοι στην Αντίσταση και σχεδόν όλοι στο Ε.Α.Μ. («Οδοιπορικό», *Το Βήμα*, 4-10-1981, συνέντευξη στον Βάιο Παγκουρέλη, Αναδημοσίευση στο *Κάρολος Κουν. Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις* (πρόλογος Μάριου Πλωρίτη), Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σ. 109). Επίσης την αναφέρει ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, στενός συνεργάτης στα δύσκολα πρώτα κατοχικά χρόνια (Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992, σ. 94-95).

12. Μάνος Χατζιδάκις, «Αντι-αναμνήσεις», *Η Λέξη* 62 (Φλεβάρης - Μάρτης '87), αφιέρωμα στον Κ. Κουν, σ. 94.

13. Γιάννης Τσαρούχης, «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Η Λέξη* 62, σ. 98. Ο Τσαρούχης αναφέρει την αμοιβαία αυτή ομολογία μεταξύ τους το 1945, όταν αποφάσισαν να συνεργαστούν ξανά.

14. «Οδοιπορικό», *Η Λέξη* 62, σ. 117.

15. Γιάννης Γ. Σφακιανάκης, «Το θέατρο πηγή και μορφή», *Καλλιτεχνικά Νέα* 15 (15-9-1943), σ. 1-2.

συνόλου» για να εκφραστεί η ομάδα. Η ομάδα πρέπει να είναι ο πρωταγωνιστής ή τουλάχιστον ο δευτεραγωνιστής. Θεωρεί ότι σήμερα πλάθεται μια μορφή θεάτρου που πλησιάζει το αρχαίο δράμα. Βέβαια, τα παραδείγματα που φέρνει δεν υποστηρίζουν τις απόψεις του: Πλην του *Ιούδα του Σπύρου Μελά* (1935) και της *Τρισεύγενης* του Κωστή Παλαμά, που δεν έχουν φόρμα τραγωδίας ούτε τραγικό στοιχείο –ανάλογα βέβαια πώς ορίζει κανείς το τραγικό στοιχείο–, το *Απόψε θα γελάσουμε* του Νίκου Κατηφόρη, το *Ξύπνημα* του Αλέκου Λιδωρίκη και το *Κωνσταντίνου και Ελένης* του Γιώργου Σεβαστίκογλου¹⁶ είναι σύγχρονα ρεαλιστικά και μάλλον ηθογραφικά έργα με διάφορες προεκτάσεις, που πάντως πόρρω απέχουν από το αρχαίο δράμα.

Το καλοκαίρι του επόμενου χρόνου ο Σπύρος Μελάς, κατηγορούμενος για τα φιλο-γερμανικά άρθρα του και γενικά για τη στάση του στη διάρκεια της Κατοχής, για την οποία διαγράφηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, και από την Ένωση Συντακτών ως «πνευματικός δωσίλογος» και στην ουσία στιγματίστηκε για πάντα,¹⁷ έγραψε μια σειρά από πύρινα άρθρα επί του θέματος, ενδεχομένως ως καλόπιασμα στην Αριστερά, μήπως και τελικά έρθει στα πράγματα.

Ποιο είναι το θέατρο του λαού στην Αθήνα; Όλα και κανένα. Παντού πάει ο λαός και πουθενά δεν βρίσκει τον εαυτό του, το αίσθημά του, τον στοχασμό του, τον πόνο του, την κρυφή του αγωνία, την έξαρση της ζωής, την πίστη στο αγαθό, το χτύπημα του κακού ή τον εξορκισμό του. [...] Αυτή την τέχνη, που τον κάνει να γελάει με τα καμώματα κάθε κοινωνικής κακίας και τον λυτρώνει απ' αυτήν. Πού είναι αυτό το θέατρο; Πουθενά. Του δίνουν φαρσοκωμωδίες χοντροκομμένες, χωρίς κανένα περιεχόμενο [...] Και το δράμα; Αυτό είναι πια εξορισμένο. Οι τραγικές συγκρούσεις και οι καθάρσεις της ζωής δεν έχουν εμπορική πέραση. (Οι θεατρικές επιχειρήσεις) Πώς θα δώσουν στον λαό το θέατρό του, αφού αυτό δεν είναι η δουλειά τους; Ποια δραματολογία καταρτίστηκαν ποτέ με την έγνοια του λαού στο κεφάλι; Και οι πιο παστρικές θεατρικές δουλειές στην Ελλάδα ξεκινάνε από τον καημό του μορφωμένου. [...] Θέλουμε το φως για τα δικά μας μάτια. Όταν αποφασίσουμε να το δώσουμε στον παρακατιανό του το χώνουμε στο μάτι και τον στραβώνουμε. [...] Όταν οι μορφωμένες τάξεις μορφωθούν μια μέρα σ' αυτόν τον τόπο, θ' ανακαλύψουν πως έχουν και κάποια χρέη στο λαό, μα ποιος μπορεί να περιμένει; Ο λαός πρέπει να δόση στον λαό το θέατρό του. Προσμένουμε τη στιγμή και δουλεύουμε γι' αυτή, που ο λαός θα διακρίνει το άδικο και την απάτη που του γίνεται και θα ζητήσει να φτειάξει ο ίδιος το θέατρό του, αφού οι άλλοι δε θέλουν και ούτε μπορούν ίσως να του το δώσουν.¹⁸

Συνεχίζει στο ίδιο πνεύμα:

...Πρώτα πρώτα πρέπει να πούμε πως δεν είμαστε ούτε οι πρώτοι ούτε οι μόνοι που σηκώνουμε τη σημαία του λαϊκού θεάτρου. Η τάση αυτή στάθηκε παγκόσμια όταν το λαϊκό στοιχείο πήρε, στις διάφορες χώρες, στις σύγχρονες κοινωνίες, μια θέση σημαντική. Δύο φαινόμενα παρατηρήθηκαν τότε. Η επιταχτική αξίωση να δοθή

16. Θάνος Βιλιέρης, «Για ένα αληθινό θέατρο», *Καλλιτεχνικά Νέα* 14 (11-9-1943), σ. 6, 8.

17. Για το θέμα αυτό, βλ. Κατερίνα Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 44-50.

18. Σπύρος Μελάς, «Δόστε στο λαό το θέατρό του», *Το Θέατρο* 7 (21-7-1944), σ. 1.

στον λαό κάποια μεγαλύτερη σημασία. Και οι διαφορές στις γνώμες των ανθρώπων που ζητάνε το θέατρο για τον λαό. [...] Είμαστε από αυτούς που ελπίζουν στο λαό, στην καινούργια δύναμη, για την αναγέννηση του θεάτρου. [...] Όταν γυρεύουμε να δημιουργηθεί το θέατρο του λαού ζητάμε καινούργιο θέατρο, που η νέα κοινωνία θα τυπώσει το καινούργιο της αίσθημα, την καινούργια ψυχή της. Μια τέτοια προσπάθεια έχει διπλό φανέρωμα: το αρνητικό και το θετικό. Θ' αρνηθούμε την τέχνη των περασμένων στα νεκρά της στοιχεία για να κρατήσουμε μόνο τα δυναμικά, όσα έχουν μέσα τους σπέρματα για τις αυριανές εξελίξεις. [...] Όσο για το θετικό φανέρωμα που είναι το δυσκολότερο μέρος της δουλειάς, θα χρειαστεί να υψωθεί ο λαός, ν' ανέβη στην αξιοπρέπεια του άμεσου δημιουργού της τέχνης του, να πατήσει δική του σφραγίδα, πλάθοντας μια θεατρική μορφή καινούργια, που θάχρη τον παλμό του, το αίσθημά του, τη νοστροπία του. Θέατρο του λαού μ' άλλα λόγια θα είναι το θέατρο που ο ίδιος ο λαός θα φτιάξει για τον εαυτό του.¹⁹

Συνέχεια εκ των προηγούμενων: οι σύγχρονες θεατρικές επιχειρήσεις ποσώς ενδιαφέρονται για τον «καημό και τον πόνο του λαού» ή για τη λαϊκή διαπαιδαγώγηση.

Μονάχα τα λαϊκά σωματεία φωτισμένα με τον κατάλληλο τρόπο θα μπορούσαν να ιδρύσουν το λαϊκό θέατρο με τη βοήθεια πνευματικών ανθρώπων που θα συμπαθούσαν θερμά τα λαϊκά στρώματα, θα είχαν συνείδηση του μεγάλου σκοπού και τη διάθεση να δουλέψουν. Και υπάρχουν οι άνθρωποι αυτοί. Είναι συγγραφείς, λογοτέχνες, άνθρωποι του θεάτρου. Υπάρχουν αλλ' αδρανούν. Δεν ξέρει ο ένας τον άλλον, δεν έχουν πλησιάσει ούτε μιλήσει καν ποτέ για το σπουδαιότατο αυτό θέμα, δεν έχουν οργανωθεί. Το πνεύμα της ομαδικής εργασίας, το πνεύμα της ομαδικής συνεργασίας, η πειθαρχία σε γενικούς καλλιτεχνικούς σκοπούς είναι πράγματα πολύ ατροφικά στην Ελλάδα, έναν τόπο υπερατομισμού. [...] Όταν τα λαϊκά σωματεία αντιληφθούν τη σημασία του θεάτρου σαν παράγοντα του λαϊκού πολιτισμού και όταν οι πνευματικοί άνθρωποι που συμπαθούν τη λαϊκή προσπάθεια θελήσουν να συνεργαστούν, το λαϊκό θέατρο θα πάρει σάρκα και οστά. [...] Υπάρχει τόση ανάγκη να υπάρξει αυτό το λαϊκό θέατρο που θα οδηγήσει σταθερά στην πραγματοποίησή του όλους όσους ενδιαφέρονται για τη δημιουργία ενός λαϊκού πολιτισμού σ' αυτό τον τόπο.²⁰

Άλλα άρθρα ακολουθούν σε ακόμα πιο αριστερό ύφος, καθόσον προέρχονται από την αριστερή διανόηση και ο Εμφύλιος κορυφώνεται:

Ένας ολόκληρος κόσμος γκρεμίζεται και γεννιέται ένας καινούριος και γι' αυτό και το σύγχρονο θέατρο, το θέατρο δηλαδή που θα γραφτεί από δω κι εμπρός, πρέπει να πάρει τα σύμβολα και τους ήρωες που θα χρειαστεί από τον καινούριο κόσμο. [...] ως τώρα συνηθίσαμε να λατρεύουμε τους ήρωες των θρύλων και των παραμυθιών πούναι στολισμένοι με φωτοστέφανο και πορφύρα. Σπάνια μπορούν οι άνθρωποι ν' αγαπήσουν τους σύγχρονους ήρωες. Και η εποχή μας είναι πλούσια στα τέσσερα χρόνια της σκλαβιάς. Τα τελευταία γεγονότα φανέρωσαν πολλά. Δεν είναι βέβαια ντυμένοι με πορφύρες όπως τους θέλει ο θρύλος, αλλά με ρούχα κοντά, αν όχι με κουρέλια. Υπάρχει ακόμα μια κατηγορία ηρώων που τα έργα τους φαίνονται κοινά. Μα που κρύβουν έναν άφταστο ηρωισμό. Η Μάνα που ξενοπλένει

19. Του ίδιου, «Τι εννοούμε θέατρο του λαού», *Το Θέατρο* 8 (10-8-1944), σ. 1.

20. Του ίδιου, «Ο λαός και το θέατρο», *Το Θέατρο* 8 (10-9-1944), σ. 1.

για να σπουδάσει τα παιδιά της. Η αδερφή που δεν παντρεύεται για να μεγαλώσει τα ορφανά της αδέρφια. Ο εργάτης που γίνεται φυματικός στα ανθρακωρυχεία, ενώ ο ιδιοκτήτης πηγαίνει στην όπερα. Κι όλοι εν γένει οι δουλευταδες που αγωνίζονται σκληρά για ένα ξεροκόμματο. Γεννιούνται, μεγαλώνουν, πεθαίνουν δίχως να γνωρίσουν τις μικρότερες χαρές της ζωής. Αυτοί οι ήρωες είναι πιο τραγικοί και πιο μεγάλοι από κείνους των παραμυθιών. Μονάχα που δεν βρέθηκαν ακόμα κείνοι που θα τους υψώσουν σύμβολο. Το σύγχρονο θέατρο πρέπει νάναι μαζικό. Δεν πρέπει να υπάρχουν στο σύγχρονο θέατρο πρώτοι και δεύτεροι ρόλοι, αλλά να είναι μαζικό, όχι ένας κεντρικός ήρωας κι άλλοι βαλμένοι εκεί μόνο και μόνο για να τους μιλά και να του απαντούν. Αλλά να είναι όλοι πρωταγωνιστές. Σήμερα τραβούμε για νέους δρόμους. Νέες ιδέες φάνηκαν. Το άτομο υποχωρεί μπρος στο σύνολο. Στο σύνολο και όχι στο άτομο ανήκει ο σημερινός κόσμος της Αλήθειας, της Δικαιοσύνης και της Λευτεριάς.²¹

Ο Ξενόπουλος, παρότι στην ηλικία αυτή δυσκολεύεται για όποιο θέμα ερωτηθεί να αναφερθεί σε κάτι άλλο από το δικό του έργο, κάνει μια μικρή προσπάθεια:

Το μεταπολεμικό θέατρό μας, δηλαδή το θέατρο του μέλλοντος, το φαντάζομαι [...] Οι συγγραφείς του μέλλοντος θα στηριχθούν κυρίως στη νέα εθνική ψυχή, στην ψυχή του λαού.²²

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη έγραψε ένα φλογερό άρθρο για τις νέες κατευθύνσεις που έπρεπε να ακολουθήσει ή να εγκαταλείψει το θέατρο «Στο κατώφλι των νέων καιρών», όπως το έθεσε την ίδια εποχή ο Θεοδοκάς.²³ Η νέα εποχή που θεμελιώνεται μεταπολεμικά χρειάζεται αντάξιους πολιτικούς ηγέτες, ενώ η τέχνη, όπως όλα, πρέπει να φιλοδοξήσει ανώτερες επιδιώξεις. Ο τεχνίτης (ο καλλιτέχνης) πρέπει να ασχοληθεί με κάτι καινούριο και πρωτογνώριστο, και αυτό οφείλει να είναι η λαϊκή μάζα και η πνευματική της άνοδος. Ένα από τα κυριότερα μέσα της ανόδου αυτής είναι το θέατρο, που να της ανήκει αποκλειστικά, βγαλμένο από τη ζωή και την πάλη της, τον αγώνα και τις επιδιώξεις της, τις χαρές και τις πίκρες της. Οι αστικές κοινωνίες πεθαίνουν σαν τους γερασμένους εν αμαρτίαις οργανισμούς. Κάτω οι περίτεχνες παλιανθρωπιές και ατιμίες του μεγαλοαστικού περιβάλλοντος, κάτω οι σκοτεινοί συμβολισμοί, η τέχνη των σαλονιών και της κρεβατοκάμαρας. Κάτω οι πολυσύνθετες και μπερδεμένες ψυχολογίες. Ο λαός έχει ανάγκη από έργα επικής πνοής. Ο συγγραφέας που δεν νιώθει βαθιά αυτό το χρέος, προτιμώντας να μένει στον ελεφάντινο πύργο της ατομικιστικής τέχνης, είναι θεληματικά ένας προδότης. Ο τεχνίτης οφείλει σε κάθε στιγμή να αποκρίνεται στον λαό του. Τέχνη και πολιτική δεν πρέπει να είναι χώρια σε εποχές επαναστατικές και τρικυμισμένες. Όταν η ανθρωπότητα αγωνίζεται, η τέχνη οφείλει να αγωνίζεται στο πλευρό της. Το θέατρο του λαού και για τον λαό είναι το αίτημα της εποχής. Μια

21. Ερρίκος Βαλέρας (Κώστας Κορδάτος), «Οι κατευθύνσεις που πρέπει να πάρει το νεοελληνικό θέατρο», *Ελεύθερη Τέχνη* 1 (1945), σ. 2, 9.

22. (Ανυπόγραφο), «Ο Ξενόπουλος για την πνευματική Ελλάδα», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 2 (2-9-1944), σ. 5-6.

23. Γιώργος Θεοδοκάς, *Στο κατώφλι των νέων καιρών*, Ίκαρος, Αθήνα, 1945, [χρονολογία συγγραφής: 1944] (Αναδημοσίευση στο *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, πρόλ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, επιμ. Ν. Αλιβιζάτος – Μιχάλης Τσαπόγας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1996, τ. Α', σ. 376-386).

κοινωνική εντολή σε όλους αισθητή. Το αίτημα αυτό είναι κυρίως ζήτημα συγγραφέων, που υπάρχουν αρκετοί, αλλά πρέπει να εγκαταλείψουν τον παλιό εαυτό τους και να πάψουν να βλέπουν τη ζωή σαν φτηνή υπόθεση και να την παρουσιάζουν στις πιο εφήμερες στιγμές της, όπως γινόταν ως τώρα.²⁴ Ένας ανώνυμος, τον ίδιο χρόνο, επιχειρεί να δώσει και αυτός τις κατευθύνσεις του. Συνοψίζει τις δύο πρώτες φάσεις. Στη διάρκεια της Κατοχής, οι καλλιτέχνες του θεάτρου αγωνίζονταν μαζί με τον υπόλοιπο λαό και με τα δικά τους μέσα. Έπρεπε να αντιμετωπίσουν την τριπλή λογοκρισία. Κατάφεραν να αποφεύγουν τα φασιστικά έργα που προσπαθούσαν να τους επιβάλλουν και αν δεν μπορούσαν να παίξουν αυτά που ήθελαν, έμειναν σε μια ουδέτερη ζώνη και έδωσαν μερικά αξιοπρεπή δείγματα, όπως η *Καλή ελπίδα*, *Για ένα κομμάτι γης*, ακόμα και ο *Ποπολάρος* και τα *Θαμπά τζάμια* είναι τέτοια έργα. Με την Απελευθέρωση, οι θίασοι στράφηκαν στη σύγχρονη ελληνική δραματική παραγωγή. Το καινούργιο μαζικό κοινό ήταν διψασμένο για να δει στη σκηνή τις πρόσφατες συγκλονιστικές εμπειρίες του, αλλά οι δραματουργοί δεν ανταποκρίθηκαν. Το *Μονοπάτι της λευτεριάς* (του Αλέξη Σολομού) αποδείχθηκε πολύ εγκεφαλικό, η *Θυέλλα* (του Σπύρου Μελά) τόσο ανιστόρητη που καταντούσε γελοιοποίηση του αγώνα, το 41-44 (του Λυδάκη, βλ. παρακάτω) άτεχνο πρωτόλειο.

Κι ερχόμαστε [...] μετά τα Δεκεμβριανά. [...] Στις δύο προηγούμενες φάσεις κοινό και θέατρο ήσανε δεμένα αρμονικά και αδιάσπαστα σ' ένα ιδανικό: τον αγώνα για τη συντριβή της φασιστικής σκλαβιάς στη μια – τη χαρά της απολύτρωσης στην άλλη. Τώρα, καινούριος, κρυφός και ύπουλος (άρα πιο επικίνδυνος) φασισμός ζητά ν' απομονώσει τη μεγάλη μάζα και το θέατρο. Διωγμοί, κατατρεγμοί με σκοπό τη συκοφαντία τού πιο δοξασμένου μας αγώνα δημιουργούν μια κατάσταση όπου δεν ήταν δυνατό να καλλιεργηθεί παρά μια φυγή προς την «πούρα», την πιο «αγνή» τέχνη. Στη φυγή αυτή, ποιος άλλος θ' ανταποκρινότανε παρά όποιος νιώθει κι ο ίδιος την «ανάγκη της φυγής από την πεζή πραγματικότητα»;²⁵ Όλ' αυτά (όσο κι αν παραδέχουμε ότι μας γνωρίζουν «μορφές» τέχνης άγνωστές μας ίσως ως τα τώρα) είναι υπόθεση αρρωστημένη και τουλάχιστον στατική. Χρειάζεται αποτελεσματώση.²⁶ Το ελληνικό θέατρο, που μέσα από το αναγκαίο κακό αυτής της τρίτης περιόδου, γνωρίστηκε με τον παράγοντα της καινούργιας τεχνικής και κλασικότερης τέχνης, είναι καιρός να τα συνταιριάξει με την προηγούμενη πείρα του (τότε που

24. Γαλάτεια Καζαντζάκη, «Το θέατρο του λαού», *Ελεύθερα Γράμματα*, 5-10-1945, σ. 7.

25. Η καμπάνα χτυπάει μάλλον για τον Θεοτοκά, που αργότερα δήλωσε ότι έγραψε τις κωμωδίες του μέσα στην Κατοχή και τον Εμφύλιο ως απόπειρα φυγής από τη σκληρή πραγματικότητα· βλ. «Αποκλειστική συνέντευξη. Γιώργος Θεοτοκάς. Με την έκδοση του Α' τόμου των Απάντων. Συμβολή στο Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο. Το νέο κεφάλαιο μετά το θέατρο Σκιών», *Το Βήμα*, 19-12-1965, σ. 9. Στην ουσία επαναλαμβάνει, σε πολλά σημεία αυτολεξεί, τον πρόλογο της έκδοσης του τόμου· ίσως όμως έκανε ιδιωτικά τέτοιες συζητήσεις στους κύκλους των διανοουμένων, ήδη την ταραγμένη εποχή της συγγραφής τους. Αναφέρει τη σκέψη του αυτή ως προϊόν ενδοσκόπησης στο ημερολόγιό του, τον Αύγουστο του 1944, βλ. *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953* (πρόλ. Μαρκ Μαζάουερ, εισαγ.-επιμ. Δημήτρης Τζιόβας), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2005, σ. 474-475, και στην αλληλογραφία του με τον Νικόλα Κάλα, τον Οκτώβριο του 1947, βλ. *Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλας Κάλας. Μια αλληλογραφία* (εισαγ.-επιμ. Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου), Πρόσπερος, Αθήνα, 1989, σ. 58.

26. Προφανώς χρησιμοποιεί λανθασμένα τη λέξη, θεωρώντας ότι σημαίνει έξοδος από τη στασιμότητα, ενώ σημαίνει ακριβώς στασιμότητα –ένα αρκετά συνηθισμένο λάθος στην ελληνική γλώσσα.

αναζητούσε τη ζωντάνια στην τέχνη –που σημαίνει άμεση ανταπόκριση στη κοινωνική πραγματικότητα) κι έτσι όχι μονάχα ν' αγκαλιάσει ξανά το μαζικό κοινό που αποξενώθηκε με την ταχτική του, παρά να το προωθήσει κιόλας, να το προαγάγει για ν' ανταποκριθεί μ' αυτόν τον τρόπο και να δικαιολογήσει τη θέση που λέει πως: το θέατρο είναι η κοινωνικότερη τέχνη. Και κοινωνικότερη με τη πιο δημιουργική σημασία.²⁷

Το 1945 ο Γιώργος Θεοδοκάς, διευθυντής τότε του Εθνικού Θεάτρου, καθιέρωσε έναν θεσμό που γνώριζε από την Comédie Française: τις ποιητικές απογευματινές, που επανέλαβε και στην επόμενη θητεία του (1951-53) και στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Κ.Θ.Β.Ε., όταν ο ίδιος ήταν πρόεδρος. Ο στόχος της καινοτομίας αυτής ήταν, κατά δήλωσή του, «να γίνουν οι θησαυροί της λογοτεχνίας μας κτήμα των λαϊκών στρωμάτων [...] να αποτελέσουν, όσο είναι σήμερα δυνατό, πνευματική τροφή της μάζας». Θα παρουσιάζονταν με επιμέλεια και προηγηθείσες δοκιμές, κυρίως από νεότερους ηθοποιούς του Εθνικού σημαντικά έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τον ακριτικό κύκλο ως τη σύγχρονη εποχή, έργα ποίησης κυρίως, αλλά και ορισμένα πεζά.²⁸

Ο Ρώτας συνέχιζε τις περιοδείες του για να διαφωτίσει τον ελληνικό λαό και ολοκληρώνει το θεατρικό έργο του *Τα ελληνικά νιάτα* (1946). Αμέσως μετά την Απελευθέρωση ιδρύεται ο εαμικός θίασος Λαϊκό Θέατρο ή Θέατρο του Λαού, με επικεφαλής τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, με πρώτη και τελευταία παραγωγή το έργο του Γ. Λυδάκη, 1941-1944, που παίχτηκε τον Νοέμβριο του 1944· ο θίασος διαλύθηκε πριν από τα Δεκεμβριανά. Την προσπάθειά του συνεχίζει το Θέατρο του Λαού της Αθήνας, εντός των διαφωτιστικών δραστηριοτήτων του Ε.Α.Μ., παρουσιάζοντας το χαμένο σήμερα έργο του Γιάννη Ρίτσου *Η Αθήνα στα άρματα*, την *Ελληνική εποποιία* και την επιθεώρηση *Αθήνα-Κοζάνη* του Ασημάκη Γιαλαμά, περιοδεύοντας στην Κοζάνη, τον Βόλο και τη Λάρισα. Όλα αυτά τα έργα έχουν θεματική από την πρόσφατη πολεμική εμπειρία και τα κοινωνικοπολιτικά οράματα της Αριστεράς. Ως θίασος του Ε.Α.Μ. χαρακτηρίζεται ο εταιρικός Ενωμένοι Καλλιτέχνες, με δύο κλιμάκια και ευρύ ρεπερτόριο, κλασικό και σύγχρονο. Σκηνοθέτης του ενός ήταν ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης, του άλλου ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Ως στόχο έθεσαν να ιδρύσουν ένα θέατρο που θα πλησίαζε τη μεγάλη μάζα του λαού για να του δώσει πνευματική τροφή στο πλαίσιο της αληθινής τέχνης και με ανταπόκριση στην εκάστοτε τοπική και διεθνή πραγματικότητα.²⁹ Υπήρξε και το βραχύβιο Λαϊκό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας (1944), το οποίο συστήθηκε από τα στελέχη του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, μέλη του Ε.Α.Μ., με νέο διοικητικό συμβούλιο αποτελούμενο από τους καθηγητές Γ. Ιμβριώτη και Δ. Καββαδά και εκπροσώπηση όλων των κοινωνικών τάξεων, ακόμα και των προνομιούχων.³⁰ Έπαιξε

27. (Ανυπόγραφο), «Οι τρεις φάσεις της παραγωγής καινούργιων θεατρικών έργων», *Ελεύθερη Τέχνη* 1 (1945), σ. 10.

28. Θεοδοκάς, «Η λογοτεχνία προς το λαό», *Καθημερινά Νέα*, 11-11-1945.

29. Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία*, σ. 150 με πηγή το καταστατικό του θιάσου, ευρισκόμενο στο αρχείο της Ασπασίας Παπαθανασίου, η οποία συμμετείχε στις περισσότερες από τις προσπάθειες αυτές.

30. Εξιστόρηση της δημιουργίας του Λ.Θ.Β.Ε. έχει κάνει ο ποιητής Γιώργος Βαφόπουλος, ο οποίος συμμετείχε στη δημιουργία του μαζί με τον ποιητή Γιώργο Θέμελη βλ. Γ. Θ. Βαφόπουλος, *Θεατρικές σε-*

μόνο τον *Ρήγα Βελεστινλή* του Βασίλη Ρώτα.³¹ Φυσικά, δεν ήταν οι μόνοι θίασοι που δρούσαν μέσα στο πνεύμα αυτό, έστω και αν δεν είχαν το επίθετο «λαϊκός» στο όνομά τους, όπως π.χ. ο θίασος Αυλαία, με επικεφαλής τον Τάκη Μουζενίδη ή ο θίασος του Αδαμάντιου Λεμού, που επιπροσθέτως έδωσε έμφαση στην αποκέντρωση παίζοντας στο θέατρο Διονύσια της Καλλιθέας, μιας περιοχής που μέχρι σήμερα δεν αποτελεί θεατρική πιάτσα (1948-50).

Σχετικά με τη δραματουργία, αργότερα ο Γεράσιμος Σταύρου επισημαίνει ότι την εποχή αυτή γράφτηκαν έργα νέα ή αξιοποιήθηκαν προπολεμικά, με τα οποία το θέατρό μας, κατά την εκτίμησή του, «ξεκίνησε θαρραλέα να εκφράσει τους νέους καιρούς». Ελπιδοφόρα δείγματα μέσα στη δύσκολη εκείνη εποχή ήταν τα: *Ρήγας Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα, *Ο ηλίθιος* του Μανώλη Σκουλούδη, το *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη, η *Θεοδώρα* του Δημήτρη Φωτιάδη, *Οι φασουλήδες* του Νίκου Κατηφόρη, *Η απαγωγή της Σμαράγδας* του Μιχάλη Κουνελάκη, το *Αν δουλέψεις θα φας* του Νίκου Τσεκούρα, ο *Φον Δημητράκης* του Δημήτρη Ψαθά και δύο έργα νέων συγγραφέων που χαιρετίστηκαν ανεπιφύλακτα, *Το ξύπνημα* του Κώστα Κοτζιά και *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού. Εκτιμά ότι η ντόπια παραγωγή μέσα σε δύο χρόνια (από την Απελευθέρωση) έδωσε γόνιμη συγκομιδή και δεμένη με τη γύρω της πραγματικότητα, αλλά οι εθνικές περιπέτειες επηρέασαν την εξέλιξή της και κυριάρχησε ξανά το ντόπιο και ανεύθυνο βουλευβάρο.³²

Ο Γιώργος Θεοτοκάς μέσα στον πόλεμο στράφηκε αποφασιστικά στη δραματογραφία και, στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης των πρώτων τεσσάρων θεατρικών έργων του (1944), δήλωσε ότι τείνει να πιστέψει ότι η μικρή αυτή εργασία του:

Εκφράζει με τον τρόπο της ένα διάχυτο αίτημα της Εποχής για τη δημιουργία ενός Νέου Θεάτρου, που ωστόσο, απ' όσο ξέρουμε, δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί πουθενά. Η διαίσθησή μου μού λέει πως το Νέο Θέατρο θα υπάρξει αληθινά (και πως η Εποχή θα κατορθώσει μ' αυτό να εκφραστεί ολοκληρωτικά) μονάχα αν μας φωτίσουν οι θεοί και ξαναβρούμε τη χαμένη από αμέτρητα χρόνια βρουσομένα της Τραγωδίας. Το ξανάνιωμα τότε των άλλων θεατρικών ειδών θα είναι φυσικό ν' ακολουθήσει, σα συνέπεια της αναγέννησης του τραγικού ρυθμού [...] (τα έργα του τόμου πλην του πρώτου) αποβλέπουν στη σύλληψη και στην πλαστική απόδοση ενός Νεοελληνικού

λίδες 1924-1974, Ρέκος, Θεσσαλονίκη, 1988, σ. 48-50. Κάποιες πληροφορίες περιέχονται στο βιβλίο του Κώστα Τομανά, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1994, σ. 213-214 και στου Χρήστου Σουγιουλτζή, *35 χρόνια Κρατικό Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*, Ηβος, Αθήνα, 1999. Πολύ κατατοπιστικό και με πηγές είναι το άρθρο της Κατερίνας Κωστίου, «Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», ένθετο «Επτά Ημέρες»: «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη», *Καθημερινή*, 21-9-1997, σ. 9-12.

31. Ήταν έργο του 1937. Κέρδισε το βραβείο του Λαμπίκειου δραματικού διαγωνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, το 1939, και αξιοποιήθηκε σε πρώτη φάση σκηνικά με τον αντιστασιακό θίασο του ίδιου του Ρώτα, που έδινε παραστάσεις με αυτό και άλλα έργα, αυτοσχέδια και μη, όπως *Ο γερμανοσολιάς* του Σταύρου, μέλους του ίδιου θιάσου· βλ. εστιασμένα Πετράκου, «Δύο δραματικοί διαγωνισμοί της Ακαδημίας Αθηνών», και της ίδιας, «Η θεατρική πορεία του *Ρήγα του Βελεστινλή* του Βασίλη Ρώτα», *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 287-314, 419-448 αντίστοιχα.

32. Γεράσιμος Σταύρου, «Προβλήματα του νεοελληνικού θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης* Θ'-Ι' (1959), σ. 180-187.

Μύθου, όχι όμως έξω από τον χρόνο, μα που να είναι ίσια ίσια ριζωμένος στην καρδιά της Εποχής [...] Δουλειά του συγγραφέα που νιώθει μέσα του το αίτημα της Εποχής είναι να προσπαθήσει να ξεπεράσει τα σύνορα της συνήθειας.

Ως προς τη φόρμα, επισημαίνει μια τάση προς την αναβίωση του Χορού, εμπνευσμένη από το αρχαίο δράμα, τη βυζαντινή ψαλμωδία, το μανιάτικο μοιρολόι, το δημοτικό τραγούδι και πανηγύρι αλλά και το σύγχρονο μπαλέτο.³³ Δύο χρόνια αργότερα, το 1946, εν μέσω Εμφυλίου δηλώνει ότι η κοινωνία μας, μέσα από τους φοβερούς κλυδωνισμούς της τραβάει προς διαμόρφωση πολιτευμάτων που να εξυπηρετούν όσο το δυνατόν πιο «πλήρως» τις ανάγκες των μεγάλων λαϊκών μαζών. Συνεπώς και το θέατρο μοιραία θα προσανατολιστεί βαθμιαία προς το ιδανικό της «λαϊκής τέχνης», επιδιώκοντας, εκ προμελέτης ή αυθόρμητα, να εναρμονιστεί με τον ρυθμό της εποχής. Βέβαια, η λέξη «λαϊκότητα» επιδέχεται πολλές ερμηνείες και παρερμηνείες. Σε μια μελλοντική κοινωνία, κατασταλαγμένη και ισορροπημένη, η «λαϊκότητα» θα προσλάβει την πιο βαθιά και πνευματική σημασία της: Η τέχνη θα κληθεί από τα πράγματα να δώσει έργα λαϊκά με την έννοια που ήταν λαϊκά τα έργα του Αισχύλου και του Σαιξπήρου, ή μια μεσαιωνική μητρόπολη (εννοεί μάλλον τα μεσαιωνικά έργα στις μεγάλες θρησκευτικές γιορτές), καλλιτεχνικές μορφές που ξεσήκωναν ολόκληρους λαούς στο επίπεδο της ανώτατης πνευματικότητας.³⁴

Το 1946 ο Θεοτοκάς δεν ήταν ο μόνος που τοποθετήθηκε επί του θέματος στην έρευνα του περιοδικού *Νέα Εστία* για το θέατρο και την εποχή.³⁵ Από το περιοδικό³⁶ τέθηκε ως βάση η άποψη ότι το θέατρο που είναι «η λαϊκότερη, η κοινωνικότερη μορφή τέχνης, πώς πρέπει να καθοδηγήσει, ν' ακολουθήσει ή να εκφράσει την εποχή μας, μια εποχή που τη σφραγίζει με την κυρίαρχη παρουσία του ο λαός;». Οι περισσότεροι ερωτηθέντες, μην ανήκοντες στην Αριστερά, δεν εστίασαν στο ζήτημα λαός και θέατρο, αλλά σε αισθητικές και λιγότερο σε ιδεολογικές παραμέτρους της δραματογραφίας ή σε σκηνικές πρακτικές, αν και αναφέρθηκαν ορισμένες σχετικές απόψεις, που μεταφέρονται εδώ. Ο Συναδινός ξεμπέρδισε με μια εισαγωγή του τύπου: «Κάθε εκδήλωση της Τέχνης πηγάζει –πρέπει να πηγάξει– απ' το λαό και στο λαό να επιστρέφει». Μ' αυτό δεν θέλει να πει πως αποστολή του τεχνίτη είναι να κατεβαίνει ίσαμε τον λαό, κολακεύοντας έτσι τις προτιμήσεις του και τις αδυναμίες του, αλλ' ότι παίρνοντας τις ανησυχίες και τους οραματισμούς του λαού να τους επιστρέφει σ' αυτόν, εμφανίζοντάς τους με τη μορφή έργου τέχνης. Δεν παραδέχεται πως μονάχα τη σημερινή εποχή σφραγίζει με την κυρίαρχη παρουσία του ο λαός.³⁷ Ο Κουκούλας το βλέπει κάπως διαφορετικά. Δεν είναι βέβαιος αν ειδικά την εποχή «μας» τη σφραγίζει με την κυρίαρχη παρουσία του ο λαός ή αν γενικά η θεατρική φυσιογνωμία κάθε εποχής προσδιορίζεται από τους πολιτικούς, θρησκευτικούς και κοινωνικούς προσανατολισμούς της ομαδικής ζωής. Τόσο το θέατρο όσο και όλες οι τέχνες γενικώς είναι αδύνατο να μην ανταποκρίνονται στα αιτήματα του καιρού τους και να μην τα εκφράζουν μέσα στο πλαίσιο της παράδοσης, όπως ταιριάζει

33. Θεοτοκάς, «Πρόλογος», *Θέατρο*, Εκδόσεις Άλφα, Αθήνα, 1944, σ. 5-6.

34. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Γιώργος Θεοτοκάς», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 356-357.

35. Πρόκειται για έρευνα ανάμεσα στις προσωπικότητες του πνεύματος με το θέμα «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία* 39, 40 (1946), σ. 352 εξ.

36. Υπογράφει ο Πέτρος Χάρης.

37. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Θ. Ν. Συναδινός», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 354.

στην αισθητική καλλιέργεια του λαού. Επισημαίνει ότι οι πρωτοποριακές προσπάθειες στο σύγχρονο θέατρο επιστρέφουν στις παλαιότερες και ξεπερασμένες θεατρικές μορφές, δηλαδή στην αρχαία ελληνική τραγωδία, το χριστιανικό μυστήριο, τον πριμιτιβισμό του κινέζικου θεάτρου και άλλες, επειδή αυτές εξυπηρετούσαν μια ανάγκη ανάλογη με τη σημερινή, της επιστροφής στην αληθινή ποίηση και στην έκφραση του δράματος της ομαδικής ζωής.³⁸ Ο Νίκος Κατηφόρης υποστηρίζει ότι η «κυρίαρχη παρουσία» του λαού στο πνεύμα των δημιουργών της τέχνης είναι παλιά όσο και η ίδια η τέχνη. Έστω και αν ο λαός είναι παραμερισμένος από την πολιτική ζωή, οι πραγματικοί δημιουργοί έχουν μαζί του δεσμούς και τα έργα τους είναι η έκφραση της ομαδικής ψυχής. Σήμερα, που ο λαός έχει κυρίαρχη πολιτική στάση, αποτελεί υποχρέωση των θεατρικών παραγόντων να ρίξουν τους φραγμούς που χωρίζουν τον λαό από τη χαρά του κλασικού θεάτρου, αρχαίου και νεότερου. Πρέπει να υπάρξει ένα θεατρικό κίνημα με στόχο να φέρει στο θέατρο τα πλατιά λαϊκά στρώματα και να αποτελέσει τη βάση για μια θεατρική αναγέννηση που να αναζητήσει τις πηγές της στη λαϊκή ψυχή. Το λαϊκό κράτος οφείλει να πάρει για το θέατρο μέτρα που να το μετατρέπουν από ιδιωτική επιχείρηση σε κρατική πνευματική λειτουργία. Ανεξάρτητα από το ότι ο λαός έχει δικαίωμα να γνωρίσει το θέατρο των περασμένων χρόνων, είναι επείγουσα ανάγκη να λάβει μια γερή αισθητική αγωγή που θα τον προφυλάξει από τη νοθεία των ιδεών και τη διαστροφή του γούστου του, καθιστώντας τον αντικείμενο παραπλάνησης και εκμετάλλευσης των λαοπλάνων. Πρέπει να υπάρξει μια γόνιμη συνύπαρξη λαού και δημιουργών. Να παρουσιαστούν νέοι τύποι ζωής, όπως του λαϊκού αγωνιστή ή του εχθρού του λαού ή του ομαδικού ήρωα, που δεν είναι μάζα... Ο άνεμος της λαϊκής υγείας που θα φυσήξει με το πολιτικό ανέβασμα του λαού θα διαλύσει τις αναιμικές καταστάσεις των ιδιωτικών και οικογενειακών υποθέσεων, που μετατρέπουν τη θεατρική σκηνή σε δημόσιο κουτσομπολιό, και θα γίνει η σκηνή βήμα μιας βαθιάς ιεροτελεστίας της ομαδικής ψυχής σε άμεση επαφή με την ψυχή του φωτισμένου δημιουργού.³⁹ Ο Γιάννης Σιδέρης καταγγέλλει τον νατουραλισμό και τα «παρακλάδια» του ως τον άμεσο εχθρό του θεάτρου μας, τα οικιακά έργα του Ίψεν, τον «σάπιο» Πιραντέλλο με την εκμαυλιστική δεξιότητά του, τον «ομφαλοσκόπο» Ο' Νηλ, που δεν αντιλήφθηκε πως ο Μεσοπόλεμος προετοίμαζε καινούριο πόλεμο. Ως πρότυπα δίνει φυσικά την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ, συν έργα σαν *Το γέριμα του χειμώνα του Μάξγουελ Άντερσον*, που ανέβασε πρόσφατα το Εθνικό, για να καταλήξει ότι το νεοελληνικό θέατρο πρέπει να πάρει τις εμπνεύσεις του από την άμεση ζωή του τόπου μας και να είναι θέατρο ηθικό, που να μην προσβάλλει την αξιοπρέπεια και την ελευθερία του ανθρώπου. Θέατρο με ανθρωπιστικά μηνύματα θα μεταφράζαμε τις γενικότητές του, αλλά γιατί τόση απόρριψη του νατουραλισμού με το αντιφατικό αντιπαράδειγμα του έργου του Άντερσον, που θα μπορούσε άνετα να θεωρηθεί μετα-νατουραλιστικό στην ουσία, παρά την ποιητική φόρμα, καθώς είναι εμπνευσμένο από την περιβόητη υπόθεση Σάχο και Βαντσέτι;⁴⁰ Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου περιγράφει τη μέχρι τώρα κατάσταση: «Το κράτος μιανής ολιγαρχίας», στέρησε από τον λαό την ίδια του τη γλώσσα, τον εμπό-

38. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Λέων Κουκούλας», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 495-498.

39. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Νίκος Κατηφόρης», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 425-426.

40. Των Ιταλών μεταναστών στις Η.Π.Α. που εκτελέστηκαν για πολιτικούς λόγους, «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Γιάννης Σιδέρης», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 559-560. Σημειώνουμε ότι την εποχή αυτή, επί

δίξε με φανερή και κρυφή λογοκρισία στον Τύπο και την τέχνη να διαφωτισθεί, ενώ υποστήριζε το ιδιωτικό θέατρο, δηλαδή τα συμφέροντα του εργοδότη. Από την άλλη, οι «έμποροι της τέχνης» τροφοδοτούσαν τον λαό με άφθονη πνευματική τροφή της παρακμής της καπιταλιστικής κοινωνίας, υποτιμώντας την καλλιτεχνική αντίληψή του, τα αιτήματά του και ευνουχίζοντας τις προοδευτικές τάσεις του. Ο λαός, ασυνειδητοποιήτος, αδιαφορούσε για την τέχνη αυτή, την ψεύτικη και παραπλανητική. Αξίζει να αναφερθεί εδώ ότι ως δείγμα τέτοιας τέχνης δίνει ακριβώς το *Γέρμα του χειμώνα*. Τώρα, μετά την Απελευθέρωση, ο λαός, με την αθρόα συμμετοχή του, αποκαλύπτει την προτίμησή του σε έργα και παραστάσεις που τον βοηθούν να συνειδητοποιήσει τα προοδευτικά κοινωνικά ρεύματα της εποχής του και καθορίζει τη δική του γραμμή πορείας: το ρεαλιστικό-κοινωνικό θέατρο. Όταν οι κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες αλλάξουν, στη νεότερη πλέον κοινωνία, θα ανθήσει μια τέχνη –και ένα θέατρο συνεπώς– με επιστράτευση καλλιτεχνικών στελεχών από τα σπλάχνα της πλατιάς μάζας του λαού και με απήχηση στον λαό αυτόν.⁴¹ Ο Σωκράτης Καραντινός, επίσης, πιστεύει ότι το ποιητικό θέατρο είναι το μόνο ικανό να εκφράσει την εποχή, καθόσον μπορεί να είναι ταυτόχρονα ρεαλιστικό, κοινωνικό, ψυχογραφικό, ιστορικό, κοινωνικό και σάτιρα. Ο λαός, με ξυπνητή τώρα την παλλόμενη αισθαντικότητά του, δεν θα δεχτεί, ύστερα από τέτοιο συγκλονισμό να μείνει υποδουλωμένος στη «στεγνή βιομηχανοποίηση της αισθητικής του έκφρασης».⁴² Ο Κάρολος Κουν, πιο πρακτικά, συμπεραίνει ότι για να παίξει το θέατρο αληθινά τον ρόλο του πνευματικού καθοδηγητή και να συντελέσει στην ανάταση του λαού μας πρέπει να υπάρξουν ώριμοι και συνειδητοί εργάτες του θεάτρου που να πιστέψουν στον προορισμό τους. Και για να υπάρξουν τέτοιοι εργάτες πρέπει να οργανωθούν υγιείς θεατρικές εστίες και οργανισμοί, είτε κρατικοί είτε ιδιωτικοί, από ανθρώπους που να πιστεύουν στον υψηλότερο σκοπό του θεάτρου. Πρέπει να υπάρξει εξέλιξη και πρόοδος.⁴³ Ο Ηλίας Βενέζης δηλώνει ότι το ελληνικό θέατρο πρόζας πάντα ήταν μακριά από τον λαό και υποστηριζόταν από τις μεσαίες τάξεις. Οι λαϊκές μάζες εύρισκαν την ψυχαγωγία τους στην Επιθεώρηση και σ' αυτό οφείλεται η επιτυχία της. Σήμερα, η άνοδος των λαϊκών μαζών στην πρώτη γραμμή της κοινωνικής ζωής πλησιάζει όσο ποτέ το θέατρο. Ο λαός έχει απέναντι στα αισθητικά φαινόμενα μια στάση παιδική: Θέλει να πιστεύει, να θαυμάζει και να ονειρεύεται, να βλέπει μεγάλες πράξεις, να ενθουσιαστεί με τη ζωή και το πάθος της, να μαγευτεί από το φανταστικό και το παραμυθένιο. Άρα, χρειάζεται ένα θέατρο που να ξεκινάει από τη ζεστή ύλη της εποχής, από τις συγκινήσεις και τα πάθη του κόσμου. Όχι όμως να παρουσιάζει την καθημερινότητα, αλλά την έξαρσή τους: όχι τη φωτογραφική τους απεικόνιση, αλλά την εξιδανίκευσή τους. Το νέο θέατρο πρέπει να είναι ρητά αντινατουραλιστικό, με εσωτερική δομή που να βασίζεται λιγότερο στη λογική και περισσότερο στην ποίηση. Όλη η λαϊκή τέχνη, άλλωστε, στο πνεύμα αυτό είναι. Το νέο θέατρο θα πάει σε βάθος εφόσον και η ζωή που θα εκφράσει θα είναι τόσο πυκνά δραματική. Το νέο μεταπολεμικό θέατρο θα επαναστατήσει ενάντια στο προπολεμικό και θα αντα-

διευθύνσεως Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο, ο Σιδέρης ανήκε στην καλλιτεχνική επιτροπή συμμετέχοντας στην επιλογή των έργων, ένα από τα οποία ήταν *Το γέρμα του χειμώνα*.

41. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Γιώργος Σεβαστίκογλου», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 679-680.

42. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Σωκράτης Καραντινός», *Νέα Εστία* 40 (1946), σ. 612-614.

43. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Κάρολος Κουν», *Νέα Εστία* 40 (1946), σ. 615-616.

ποκριθεί στις δικές μας ανάγκες, μην αντιγράφοντας δουλικά το ξένο. Π.χ. το αμερικανικό θέατρο, που αναζητεί ποικιλοτρόπως να εκφράσει έναν νέο άνθρωπο καταδυναστευμένο από την παντοδυναμία της μηχανικής ζωής, δεν έχει καμιά σχέση με τη δική μας ζωή και τις δικές μας ανάγκες.⁴⁴ Ο Βασίλης Ρώτας κάνει εισαγωγή με την πάγια άποψη του ότι από όλες τις τέχνες το θέατρο είναι πιο κοντά στον λαό και η εκάστοτε μορφή του θεάτρου (θέαμα ή θεατρικός χώρος) εξαρτάται από αυτό το γεγονός. Το μέλλον είναι τα μεγάλα λαϊκά θεάματα και οι ανάλογοι θεατρικοί χώροι. Βεβαίως, θα γραφτούν ανάλογα έργα, που θα κάνουν χρήση μουσικής, χορού, τεχνολογίας, φωτισμών και όλων των μέσων που απαιτούνται για να εξυπηρετήσουν τις μεγαλόπρεπες αυτές συλλήψεις. Δεν πιστεύει ότι οι παραδοσιακές μορφές θεάματος θα εξαφανιστούν, αντίθετα θα συνεχίσουν να υπάρχουν, από τον Καραγκιόζη ως τον κινηματογράφο και από το μελόδραμα ως τις ραδιοφωνικές εκπομπές, αλλά θα φυτοζωήσουν για ένα διάστημα έως ότου εξαφανιστούν. Όταν κατακτηθούν οι λαϊκές ελευθερίες και στερηθεί η δημοκρατία, θα καταργηθεί το εμπορικό θέατρο και θα γίνει το παιδευτικό και νομοθετικό-τελετουργικό όργανο της ελεύθερης πολιτείας. Όλα τα χωριά θα αποκτήσουν θέατρα και οι λαϊκές γιορτές θα αντικαταστήσουν τις ακατανόητες θρησκοληπτικές φόρμουλες. Αλλά πρέπει ο τόπος να απελευθερωθεί.⁴⁵ Ο Δημήτρης Φωτιάδης φαίνεται να συμφωνεί στη βασική αντίληψη με τον Ρώτα: Το αρχαίο θέατρο ήταν δημόσια εκδήλωση και λαϊκή γιορτή, όπου ο λαός συμμετείχε τόσο ως θεατής όσο και ως εκπρόσωπος υπό τη μορφή του Χορού. Το σύγχρονο θέατρο έγινε κλειστή και ιδιωτική υπόθεση που, κατά την άποψή του, δεν είναι θέατρο. Πρέπει το θέατρο να ξαναγίνει λαϊκό θέαμα στο οποίο να συνεργάζονται όλες οι τέχνες.⁴⁶

Το 1955 ο Μάνος Κατράκης υλοποιεί την ιδέα που του γεννήθηκε στα δύσκολα χρόνια της εξορίας του στον Άη Στράτη. Ιδρύει, ξεπερνώντας τις δυσκολίες που δημιουργεί η πολιτεία στον μέχρι τρία χρόνια πριν εξόριστο καλλιτέχνη, το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, διακηρύσσοντας ότι θα υποστηρίξει το ελληνικό έργο, θα έχει φτηνό εισιτήριο, θα προσπαθήσει να συμβάλει στην πνευματική ανύψωση του κοινού και την αισθητική αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού, παραπέμποντας εμφανώς στο Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, πέρα από την ονομασία και στους καλλιτεχνικούς στόχους.⁴⁷ Ο ίδιος ο Κατράκης αφηγείται ότι ένιωθε την ανάγκη να δημιουργήσει ένα θέατρο που να είναι πραγματικά θέατρο του λαού· παρ' όλες τις δυσκολίες ανέβαζε πολυπρόσωπα έργα και μεγάλες παραγωγές. Από τον θεατρικό χώρο του (Πεδίον του Άρεως) η Δικτατορία του έκανε βίαιη έξωση,⁴⁸ δίχως να καταφέρει να το διαλύσει.

Το 1956 ο Βασίλης Ρώτας αποφάσισε να δώσει τις κατευθύνσεις ως απάντηση σε ένα σύγχρονο και παλαιότερο αίτημα που εμφανίστηκε μάλιστα με λαϊκά ονόματα θιάσων,

44. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Ηλίας Βενέζης», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 422-423.

45. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Β. Ρώτας», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 423-424.

46. «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Δημήτρης Φωτιάδης», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 424-425.

47. Β. Γ. Μαρτσάκης – Μ. Στ. Καραγεώργου – Αικ. Π. Δεμέστιχα, *Μάνος Κατράκης. Στη ζωή, τη σκηνή και την οθόνη, Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα, 2004, ιδιαίτερα βλ. κεφ. «Η ίδρυση», σ. 14-97.

48. *Μάνος Κατράκης. Η ζωή του μεγάλου καλλιτέχνη όπως την αφηγήθηκε στον Αλέξη Κομνηνό, Κάκτος*, Αθήνα, χ.χ. (1985), σ. 100-102.

όπως Θέατρο του Λαού και Λαϊκό Θέατρο Αθηνών,⁴⁹ ενώ πρόσφατα δημιουργήθηκε το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Κατράκη. Καταρχήν, θεωρεί ότι όλο το θέατρο είναι ή μπορεί να είναι λαϊκό, καθόσον πρώτος και κύριος συντελεστής του είναι το κοινό, συνεπώς θέατρο χωρίς λαό δεν γίνεται και η είσοδος δεν εμποδίζεται σε κανένα αν πληρώσει το εισιτήριο. Το θέαμα είναι που καθορίζει τον χαρακτηρισμό. Επίσης, ο θεατρικός χώρος. Με τον όρο δεν πρέπει να εννοείται ένα θέατρο που να απεικονίζει την κατάντια ενός φτωχού λαού, αδύναμου να επηρεάσει ο ίδιος τη μοίρα του –αν και τέτοια θέατρα υπάρχουν τόσο στην Ελλάδα όσο και σε ολόκληρο τον λεγόμενο ελεύθερο κόσμο, που αυτός εφοδιάζει και την Ελλάδα με τα δείγματα. Οι επιθεωρήσεις μπορούν να θεωρηθούν λαϊκά θεάματα, μάλιστα είναι τα μόνα που αγγίζουν λαϊκά ζητήματα, αλλά είναι ως επί το πλείστον χυδαία κατασκευάσματα. Ως θέατρο του λαού ζητείται ένας χώρος ιερός, όπου ο λαός να συγκεντρώνεται εκεί όχι χωρισμένος σε τάξεις, αλλά ελεύθερος και με ελεύθερη γνώμη. Ένας τέτοιος χώρος βέβαια ήδη υπάρχει, είναι το Ηρώδειο, που, παρά τη διαφορά της τιμής του εισιτηρίου στα τμήματά του, γίνεται λαϊκό από το πλήθος που γεμίζει το κοίλο και παρακολουθεί με σιωπή και σεμνό χειροκρότημα. Η πολιτεία δεν ενδιαφέρεται και το θέμα για την ίδρυση θεάτρου του λαού πρέπει να αναλάβει ο ίδιος ο λαός, δηλαδή τέκνα του, άνθρωποι πρωτοπόροι. Το θέατρο του λαού πρέπει να είναι μεγάλο θέαμα, εξαγνιστικό, με αποστολή και χρέος να είναι ο φορέας της κοινής πνοής, η φλέβα του κοινού παλμού για λευτεριά, για ειρήνη, για προκοπή και ζωή καλύτερη. Να διοχετεύει σε όλα τα χωριά, εκτός από τις πόλεις, τέχνη γνήσια και γερή που να εκφράζει τους πόθους και τα ιδανικά του λαού και να καθρεφτίζει τη δική του ζωή και όχι την ξένη. Δεν είναι απαραίτητο το θεατρικό οικοδόμημα: η πλατεία, το αλώνι μπορούν να λειτουργήσουν μια χαρά ως παραστασιακοί χώροι. Οι καλλιτέχνες ή μάλλον οι εργάτες του θεάτρου του λαού πρέπει να λειτουργούν συλλογικά και όχι με βεντετισμούς, με συναίσθηση της αποστολής τους και να κάνουν όλες τις θεατρικές εργασίες, από τις καθαρά καλλιτεχνικές (συγγραφή, σκηνοθεσία, ηθοποιία, σχέδια) έως τις τεχνικές (κάρφωμα, βάψιμο κ.τ.λ.). Ο θεατρικός επιχειρηματίας είναι εχθρός του λαού και οι υπάρχοντες εταιρικοί θίασοι είναι και αυτοί κερδοσκοπικοί. Το θέατρο του λαού θα παραγγέλνει έργα στους ντόπιους δραματουργούς, θα κάνει διαγωνισμούς βάζοντας τους όρους που αυτό θέλει και χρειάζεται: πολλά ή λίγα πρόσωπα, μουσικές, τραγούδια, χορούς ή όχι, κλειστό ή ανοιχτό χώρο, ακόμα και αν θα παίζεται με φωτισμό ή στο φως της ημέρας. Έτσι, θα βγούνε νέες καλλιτεχνικές μορφές υπαγορευόμενες από τις συνθήκες. Η φτώχεια του λαού επιβάλλει απλότητα παράστασης σε τεχνοτροπία τελετουργική, με μέσα απλά αλλά δυνατά σε σύνθεση και μεγαλείο. Ο δραματουργός πρέπει να έχει ως κίνητρα τους καημούς του λαού, τις αγωνίες του και τους αγώνες του, τους πόθους και τις χαρές του. Η αρχή μπορεί να είναι ένας θίασος συνεταιρικός, με έργα μικρά αλλά σπουδαία, που να αποτελούν γνήσια τέχνη για τον ελληνικό λαό.⁵⁰

Στο θέμα της θεατρικής αρχιτεκτονικής είχαν προηγηθεί ο Θεοτοκάς θεωρητικά και ο Λυγίζος και ο Κουν πρακτικά. Ο Θεοτοκάς, επιστρέφοντας από την Αμερική το 1953, είχε εντυπωσιαστεί από τα Community Theaters όσο και από το ημικυκλικό θεατρικό

49. Βλ. πιο πάνω.

50. Ρώτας, «Για ένα θέατρο του λαού», *Επιθεώρηση Τέχνης* Γ (1956), σ. 32-36.

οικοδόμημα, ονομαζόμενο arena theater.⁵¹ Τα πρώτα υπήρξαν ένας ανεξάρτητος κοινωνικός θεσμός, ημερασιτεχνικός και με ποικίλες μορφές, συνήθως εταιρικοί θίασοι, επαγγελματικοί, ερασιτεχνικοί ή μεικτοί, μη κερδοσκοπικοί υπό μορφή σωματείου ή ομίλου, και με συνδρομές, που έφεραν το θέατρο και στη μικρότερη συνοικία. Το δεύτερο, με ένα είδος αρχιτεκτονικής που μιμείτο το αρχαίο ελληνικό θεατρικό οικοδόμημα, αλλά σε κλειστό χώρο, τον εντυπωσίασε ιδιαίτερα. Θεωρεί ότι το κυκλικό θέατρο είναι κατάλληλο για όλα τα είδη του δράματος, από τα κλασικά έως τα πλέον μοντέρνα, και έχει ιδιαίτερη κοινωνική σημασία γιατί καταργεί τον φραγμό ανάμεσα στη σκηνή και στο κοινό, εξελίσσει την υποκριτική, καθόσον οι ηθοποιοί δεν χρειάζεται να παίζουν μετωπικά στο κοινό, επί πλέον είναι οικονομική κατασκευή. Πιστεύει ότι μια κίνηση δημιουργίας τέτοιων θεάτρων θα ωφελούσε πολύ την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου.⁵² Πράγματι, στην προοπτική του χρόνου, δημιουργήθηκαν, όπως ξέρουμε, πολλά τέτοια θέατρα, αλλά το μοντέλο έδωσε μάλλον το υπόγειο Θέατρο Τέχνης. Την ίδια εποχή με τον Θεοτοκά έκανε στις Η.Π.Α. μια παρόμοια περιοδεία ο Κάρολος Κουν. Επισκέπτεται, όπως και ο Θεοτοκάς, πολλές πόλεις, βλέπει και μαθαίνει και του γράφει πως όταν επιστρέφει στην Ελλάδα σκοπεύει να βάλει σε εφαρμογή τα σχέδιά του που περιλαμβάνουν ένα arena theater, ζήτημα που θέλει να το κουβεντιάσουν.⁵³ Όπως είναι γνωστό, το εφάρμοσε στο κυκλικό θέατρο της στοάς του Ορφέα, το πρώτο μόνιμο τέτοιο θέατρο που εμφανίστηκε στον ελληνικό χώρο και ενέπνευσε σχέψεις αλλά και αμφισβητήσεις.⁵⁴ Ο Κουν ως πλεονέκτημα του κυκλικού θεάτρου, του υπαίθριου ή του κλειστού, εντοπίζει τη στενότερη επαφή θεατών και ηθοποιών με αποτέλεσμα τη ζωντανότερη θεατρική λειτουργία και δημιουργία ατμόσφαιρας.⁵⁵ Είχε προηγηθεί κατά έναν μήνα ο πειραματισμός του Μήτσου Λυγίζου, στην αίθουσα του Παρνασσού, με το Κυκλικό Θέατρό του ή Θέατρο Αρένα, με σημαντικούς καλλιτέχνες και έργα. Η φιλοσοφία του είναι συγγενής με του Θεοτοκά και του Κουν: Αποτελεσματικότερη προσέγγιση και επικοινωνία κοινού και ηθοποιών, απαλλαγή από τη σκηνογραφία και συνεπώς από τις απαιτήσεις του ρεαλισμού-νατουραλισμού, προσφέροντας μεγαλύτερη ελευθερία στα σκηνοθετικά οράματα. Ανάγει, όμως, την έμπνευσή του στους μεγάλους Γάλλους και Ρώσους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου.⁵⁶ Ο Σόλων Μακρής θεωρεί ότι δεν αποτελεί θετικό στοιχείο η «πλατύτερη

51. Θεοτοκάς, «Εντυπώσεις από ένα ταξίδι. [...] Το θέατρο Στίβου», *Καθημερινή*, 15-4-1953 (αναδημοσίευση στο *Δοκίμιο για την Αμερική*, Ίκαρος, Αθήνα, 1954, σ. 131-133).

52. Θεοτοκάς, «Το κυκλικό θέατρο και η σημασία του», *Το Βήμα*, 24-12-1961.

53. Επιστολές του Κουν προς τον Θεοτοκά από το Αρχείο Θεοτοκά, φάκ. 8/αρ. 279 (21 Νοεμβρίου 1952) και φάκ. 8/αρ. 327 (25 Ιανουαρίου 1953).

54. Βλ. ενδεικτικά Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Η θεατρική Αθήνα 1960-1984», *Νέα Εστία* 116 (1984), σ. 203.

55. Κουν, «Περί ανοιχτής και κλειστής σκηνής», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 29-30. Δεν είναι απολύτως σαφές πότε αναφέρεται στο υπαίθριο θέατρο και στην αναβίωση του αρχαίου δράματος και πότε στον κλειστό κυκλικό θεατρικό χώρο, όπως του δικού του θεάτρου λ.χ.

56. Μήτσος Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980, τ. Β', σ. 457-463. Ο Τερζάκης το ονομάζει «θέατρο Στίβου», όπως και ο Θεοτοκάς. Μάλλον συζήτησαν μεταξύ τους για την απόδοση του όρου, βλ. *ό.π.*, σ. 462. Δεν είναι απολύτως σαφές, αλλά μάλλον αυτό ήταν όντως κυκλικό (ο Λυγίζος αναφέρει ότι τοποθέτησε μια έδρα στο κέντρο της αίθουσας του Παρνασσού και τα καθίσματα για τους θεατές σε «αμφιθεατρική διάταξη», δηλαδή ολόγυρα με την αυστηρή έννοια βλ. Σάββας Γώγος – Κυριακή Πετράκου, *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου. Όροι – Έννοιες – Πρόσωπα*,

και ζωτικότερη συμμετοχή του κοινού στην παράσταση», πρόκειται για παρερμηνεία της έννοιας της μέθεξης και σε τι ωφελεί; Δίνει ακόμα εντονότερη ψευδαίσθηση, κάτι που αντιβαίνει την έννοια της τέχνης, υποκαθιστώντας τις πνευματικές λειτουργίες με ζωικά βιώματα.⁵⁷ Δεν χρειάζεται να υπενθυμίσουμε ότι η αρχιτεκτονική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου σε κλειστό χώρο ανάγεται στα πρώτα θεατρικά οικοδομήματα της Αναγέννησης, αλλά με την έννοια της δημοκρατικότητας της θέασης και της ισχυρότερης μέθεξης τη χρησιμοποίησε ο Richard Wagner στο θέατρό του του Bayreuth. Δίχως να το αναφέρουν, ίσως ο Θεοδοκάς και ο Κουν να πήραν ιδέες από τη Γαλλία και το Εθνικό Λαϊκό Θέατρο και τις υπόλοιπες σημαντικές θεατρικές καινοτομίες και εφαρμογές των Γάλλων σκηνοθετών του Μεσοπολέμου, τις οποίες γνώριζαν από άμεση εποπτεία στα ανέμελα χρόνια των ελεύθερων σπουδών τους στο Παρίσι και, βλέποντας θέατρο στην Αμερική, τις συνδύασαν θεωρητικά ο πρώτος και πρακτικά ο δεύτερος.

Το 1956 ο Θεοδοκάς παρατηρεί ότι το θεατρικό κοινό έχει δεκαπλασιαστεί και προσέρχονται σ' αυτό νέα κοινωνικά στρώματα, ότι ο κινηματογράφος έχει ενισχύσει το κοινό αντί να το αραιώσει, ενώ το Εθνικό Θέατρο έχει ασκήσει σημαντική μορφωτική επίδραση. Αυτό οφείλεται σε διάφορους λόγους: στην αύξηση του πληθυσμού, την άνοδο του μορφωτικού επιπέδου και, περιέργως, στην επίδραση του κινηματογράφου. Αντίθετα από ό,τι αναμενόταν, δηλαδή ότι ο κινηματογράφος θα σκότωνε το θέατρο, συνήθισε τις λαϊκές μάζες να πηγαίνουν τακτικά σε δημόσια θεάματα, όπου παλαιότερα δεν πατούσαν πλην του Καραγκιόζη. Το νέο κοινό αποτελείται από καινούριους αστούς, μικροαστούς, ελεύθερους τεχνίτες, μισθωτούς καθώς και πολλούς νέους που άλλοτε δεν θα περνούσαν το κατώφλι του. Ο κόσμος αυτός αποτελεί τώρα την πλειονότητα του θεατρικού μας κοινού. Υπάρχουν και μειονεκτήματα: το κοινό αυτό είναι καινούριο, δίχως θεατρικό παρελθόν και προετοιμασία. Είναι διαθέσιμο για να δεχτεί με ευκολία το καλύτερο και το χειρότερο, συνεπώς η ευθύνη των δημιουργών είναι αυξημένη. Η μεγαλύτερη επιτυχία, πάντως, είναι ότι τα φεστιβάλ αρχαίου δράματος κατόρθωσαν να φέρουν τον λαό στην τραγωδία και επέβαλαν τον λόγο των αρχαίων ποιητών στη μάζα, συντελώντας πολύ στην πνευματική και ψυχική της καλλιέργεια. Το κράτος θα πρέπει να χρηματοδοτεί παραστάσεις στα υπαίθρια θέατρα και να αξιοποιήσει πρόσφορους φυσικούς χώρους, όπως στον Λυκαβηττό, για κατασκευή περισσότερων.⁵⁸

Το 1959 ο Ρώτας πάλι αναλαμβάνει να δώσει κατευθύνσεις, θεωρώντας ότι το ελληνικό θέατρο βρίσκεται σε κρίσιμη καμπή. Καταρχάς πρέπει να δημιουργηθούν μεγάλοι θεατρικοί χώροι με χωρητικότητα πολλών θεατών, όπως στην αρχαία Ελλάδα και τον Μεσαίωνα. Οι παραστάσεις σε μικρά και κλειστά θέατρα μπροστά σε τριακόσιους ή τετρακόσιους θεατές είναι συμπτώματα «εκλεχτικισμού και αριστοκρατισμού» (με την εξαίρεση του Σαίξπηρ που το θέατρό του ανταποκρίνεται στον φιλελευθερισμό, αν και

Μίλητος, Αθήνα, 2012, λ. amphitheatrum, σ. 431-432). Ο όρος «αμφιθεατρικός» χρησιμοποιείται σήμερα καταχρηστικά για το αρχαίο ελληνικό θέατρο και για τους χώρους που έχουν το ίδιο σχήμα, δηλαδή ημικυκλικό ή ημι-ελλειψοειδές.

57. Σόλων Μακρής, «Το Κυκλικό Θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης Α'* (1954-55), σ. 451-456.

58. «Προσπάθειες και ευθύνες. [...] Οι απόψεις του Γιώργου Θεοδοκά», *Βραδυνή*, 22-8-1956. Επανάλαβε αυτές τις απόψεις σε διάλεξη που δόθηκε στη Θεσσαλονίκη, 1-4-1958 [«Το θέατρο στη σημερινή Ελλάδα», *Νέα Εστία* 65 (1959), σ. 168-177].

η «λαϊκιά παρουσία» ήταν σε χαμηλότερη θέση). Με την επίδραση του κινηματογράφου άρχισαν να διευρύνονται οι θεατρικές σάλες, μολονότι οι διαβαθμίσεις της τιμής του εισιτηρίου δημιουργούν ταξικές διακρίσεις. Η σύγχρονη θεατρική αρχιτεκτονική εξακολουθεί να μη λαμβάνει υπόψη την άνεση της «λαϊκιάς παρουσίας». Ο λαός στα σύγχρονα θέατρα με δυσκολία μπορεί να βλέπει και να ακούει, οπότε αδυνατεί να χαρεί ολοκληρωτικά τη θεατρική τέχνη και βέβαια να συμπαρασταθεί επάξια στη λειτουργία της. Τα θέατρα δεν πρέπει να κατασκευάζονται για έργα δωματίου, ρεαλιστικά και νατουραλιστικά, όπου η ηθοποιία είναι λεπτομερής και «στο φυσικό». Για το σύγχρονο θέατρο απαιτούνται μεγάλοι χώροι, όπου πρωταρχικός είναι ο παράγοντας λαός, και παραστάσεις τελετουργικές για να αποκτήσει ο λαός συνείδηση της εξουσίας και του μεγαλείου του. Οι θέσεις στα μεγάλα αυτά θέατρα πρέπει να είναι ισότιμες στη θέαση και να δίνονται με κλήρο, δίχως καθίσματα επισήμων. Η χωρητικότητα υπολογίζει ότι πρέπει να είναι από δύο ως εκατό χιλιάδες θεατές. Φυσικά, πρέπει να υπάρχουν και άλλοι χώροι, για έργα του Τσέχοφ λ.χ., των πεντακοσίων θεατών και άλλοι πιο ειδικοί για αρχαίο θέατρο και μεσαιωνικά μυστήρια. Το έργο πρέπει να είναι ωραίο (δηλαδή στην ώρα του, στην κατάλληλη στιγμή), η παράσταση αγώνας, και κριτής υπέρτατος ο λαός. Τα έργα που πρέπει να παίζονται στα θέατρα αυτά οφείλουν να εκφράζουν τους μεγάλους νόμους της κοινωνικής ζωής του λαού, τους αγώνες του για προκοπή, επιβίωση και πολιτισμό, την υπόθεση της ειρήνης, τα σατανικά σχέδια του φασισμού, την αλληλεγγύη των λαών, τη συνεργατικότητα και τον τυχοδιωκτισμό, τον ατομισμό ως πάθος, τον αλτρουισμό ως θυσία, τη νεολαία με το θάρρος της, το αγωνιστικό πνεύμα για την κατάκτηση της φύσης. Να παλεύουν οι φυσικές δυνάμεις με τις ανθρώπινες, οι ατομικές με τις κοινωνικές. Αυτές είναι οι πρώτες ύλες που ο δραματικός ποιητής πρέπει να πάρει από την ίδια τη ζωή του λαού. Η «λαϊκιά παρουσία», που καθορίζει τον μεγάλο χώρο με τις πολλές θέσεις, καθορίζει και τη μορφή του έργου. Ο ρεαλισμός πρέπει να είναι η ουσία του δράματος, όχι όμως και η φόρμα του. Ο δραματικός ποιητής πρέπει να φτιάξει για το μεγάλο αυτό θέατρο απλές μορφές-σύμβολα και να χρησιμοποιήσει ποιητική γλώσσα, λόγο με χτυπητές, κοφτές φράσεις με πρότυπο αξεπέραστο τη στιχομυθία της αρχαίας τραγωδίας. Συνεπώς, στο σύγχρονο θέατρο η μορφή του έργου, η σκηνοθεσία και η παράστασή του, η όλη τελετουργία, δηλαδή, καθορίζεται από τον παράγοντα λαό και πρέπει να είναι διαφορετική αν προορίζεται για μεγάλο ή για μικρό πλήθος. Ο παράγων αυτός δεν πρέπει να υπολογίζεται «άμορφη, εξευτελισμένη και περιφρονημένη μάζα», όπως στα θέατρα-επιχειρήσεις, αλλά η «ανώτατη εξουσία» μιας πολιτείας.⁵⁹ Τον ίδιο χρόνο (και στο ίδιο περιοδικό) ο Β. Μανιάτης επανέρχεται, επισημαίνοντας τα κακώς κείμενα που εμποδίζουν την ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου, που όμως δείχνει σημάδια ανανέωσης και γονιμότητας. Αντίθετα από τον Θεοδοκά, που είναι πολύ ευχαριστημένος με τη διεύρυνση του θεατρικού κοινού, αυτός θεωρεί ότι ναι μεν αυτό συμβαίνει, αλλά εξακολουθεί να αποτελεί μόνο ένα μικρό κλάσμα αυτού που θα μπορούσε να είναι. Μια αιτία είναι η απαιδευσία και το γενικά χαμηλό επίπεδο ζωής των λαϊκών στρωμάτων, αλλά σοβαρό μέρος της ευθύνης έχει και το ίδιο το θέατρο, καθώς διατηρεί μια σειρά από κάκιστες συνήθειες που κάνουν

59. Βασίλης Ρώτας, «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης* Θ'-Ι' (1959), σ. 6-10.

τις λαϊκές μάζες να θεωρούν το θέατρο αριστοκρατικό είδος αναφυχής, κατάλληλο για όσους έχουν αρκετά λεφτά και καιρό για χάσιμο. Το εισιτήριό του, αρκετά ακριβό σε σχέση με το εισιτήριο του κινηματογράφου, συν το πρόγραμμα, που άλλωστε δεν περιέχει παρά αδιάφορες διαφημίσεις, συν το καλό ντύσιμο που ατύπως απαιτείται, καθιστούν το θέατρο δυσπρόσιτο στον λαϊκό άνθρωπο. Πρέπει να καθιερωθούν τέσσερις τουλάχιστον παραστάσεις την εβδομάδα με φτηνό εισιτήριο, αντισταθμιζόμενο με ελαττωμένη φορολογία για τις παραστάσεις αυτές. Επίσης, να καταργηθεί το χαράτσι του φιλοδωρήματος και οι θέσεις να δίνονται με σειρά προτεραιότητας, δίχως διακρίσεις. Στο πρόγραμμα να καθιερωθεί η έξοχη καινοτομία του Νέου Θεάτρου⁶⁰ να περιλαμβάνεται το κείμενο του έργου. Η αύξηση της προσέλευσης θα αντισταθμίσει την όποια απώλεια κέρδους. Διαφορετικά, όσες κι αν είναι οι προτροπές προς τις λαϊκές μάζες να πηγαίνουν στις καλές παραστάσεις, τα πλατιά λαϊκά στρώματα θα μένουν πάντα μακριά από τον ζωτικότερο αυτόν τομέα της πολιτιστικής ζωής.⁶¹

Το 1960 ο Γιώργος Θεοτοκάς, σε εισήγησή του σε ένα θεατρικό συνέδριο, τόνισε την ιδιαίτερη θεατροφιλία του ελληνικού λαού, η οποία, ενδεχομένως, οφείλεται στην παράδοση που συνεχίζεται ζωντανή από την αρχαία Ελλάδα. Το αισθάνεται ως ανάγκη της ζωής του και τούτο είναι έκδηλο κυρίως στην επαρχία, που κατέχεται από θεατρική δίψα ανικανοποίητη και την εκφράζει με παράπονο ή και με οργή. Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να αναπληρώσει τη γοητεία των ζωντανών ηθοποιών, τη γοητεία του λόγου που την αισθάνεται και τη χαίρεται. Ο διάλογος φωλιάζει μέσα στο αίμα του σύγχρονου ελληνικού λαού, είναι έκφραση της βαθύτερης προσωπικότητάς του, συμβολισμός του αληθινότερου εθνικού χαρακτήρα. Ο ελληνικός λαός αγαπά τον θεατρικό λόγο. Το θέατρό μας θα ολοκληρώσει εντελώς τον προορισμό του, μονάχα γραμμένο από συγγραφείς ομοεθνείς, που συμμετέχουν στον χαρακτήρα, στην πνευματική παράδοση του ελληνικού λαού, έχουν την ελληνική ως μητρική γλώσσα και τη γράφουν με τέχνη. Ο ελληνικός λαός βλέπει το θέατρο σαν μια πνευματική εστία με γενικότερη σημασία και απήχηση, σαν ένα κέντρο ελεύθερης παιδείας από το οποίο εκπορεύονται καλλιτεχνικές συγκινήσεις, αναγκαίο συμπλήρωμα του σημερινού πολιτισμού του και απαραίτητο για τη μόρφωσή του με την πλατύτερη έννοια.⁶²

Όχι στη θεωρία αλλά στην πράξη, το Θέατρο Τέχνης εφάρμοσε ειδικά προγράμματα προσέγγισης του λαού στην καλοκαιρινή του περιοδεία –ίσως και σε άλλες, αλλά χρειάζεται ειδική έρευνα– με τη Βαβυλωνία του Βυζάντιου, το 1964. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης συνόδευε τον θίασο και έκανε μια εισαγωγική ομιλία πριν από την παράσταση· σε ένα άρθρο του αφηγείται τις εμπειρίες του από την προσπάθεια αυτή της λαϊκής επιμόρφωσης, εκτιμώντας ότι είχε λαμπρά αποτελέσματα. Τόνιζε τη διδακτική διάσταση που δημιουργεί το καλό θέατρο: ταυτόχρονα διασκέδαση και μάθημα. Κατόπιν προσπαθούσε να βρει αναλογίες στη ζωή της περιφέρειας, ιδιωτική και δημόσια –δηλαδή κυρίως για τους δημάρχους και την πολιτική τους–, να εξηγήσει πώς αυτή μεταπλάθεται σε τέχνη,

60. Των Βασίλη Διαμαντόπουλου και Μαρίας Αλκαίου.

61. Β. Μανιάτης [ο ποιητής Κώστας Κουλουφάκος –για την πληροφορία ευχαριστώ από τη θέση αυτή τον Νικηφόρο Παπανδρέου], «Και πάλι για το θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης* Θ'·Ι' (1959), σ. 165-166.

62. Θεοτοκάς, «Το θέατρο στην υπηρεσία του λαού», *Διεθνής Ζωή*, 1-12-1960, σ. 671-673. Το συνέδριο ήταν το Καλλιτεχνικό Συνέδριο της Εβδομάδας του Θεάτρου (Αθήνα, 15 Νοεμβρίου 1960).

εν προκειμένω θεατρικό έργο. Έτσι, δημιουργούσε «μια ζωντανή σχέση με την πραγματικότητα και μια γερή, ομαδική, κοινή σκέψη». Το θέατρο ως καθρέφτης δείχνει το καλό, το κακό και το στραβό και διδάσκει το κοινό να σκέφτεται, να έχει γνώμη. Τα σχόλια που έπαιρνε ως απάντηση στα διάφορα μέρη και η προσήλωση με την οποία τον άκουγαν, τον βεβαίωναν και τον ενθάρρυναν πως ήταν σε καλό δρόμο. Μετά τα «γενικά περί θεάτρου», τους ανέλυε τη Βαβυλωνία και η παράσταση άρχιζε. Όταν τελείωνε, ρωτούσε τους θεατές αν είχαν κάποια απορία και γινόταν συζήτηση, ενώ ακολουθούσε ένα σύντομο ποιητικό πρόγραμμα με στίχους του Λασκαράτου, απαγγελλόμενους από τους ηθοποιούς με επίδειξη αυτοσχεδιασμού και δικές του εξηγήσεις πάλι. Αυτή η έξοδος του «καλού θεάτρου» ξεκίνησε σαν πειραματισμός, αλλά από την πρώτη παράσταση είδαν αποτελέσματα. Ένας γεωπόνος που βοήθησε στην υποδοχή του θιάσου και ήταν παραξενεμένος στην αρχή –δεν πίστευε ότι θα ενδιέφερε τους αγρότες το θέατρο–, του δήλωσε: «Χρειάζεται προσέγγιση με τον λαό, να μην το ξεχνάμε, προσέγγιση».⁶³ Το 1964 ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης ίδρυσαν το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο στην Κοκκινιά, αλλά σύντομα το έκλεισε η ασφάλεια.

Το 1965-66 (έκδ. 1967) ο Θεοτοκάς εξέδωσε συγκεντρωμένα όλα τα θεατρικά έργα του σε δύο τόμους όχι χρονολογικά, αλλά ειδολογικά: τον πρώτο τόμο (1965), με επτά από αυτά, ονόμασε *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο* και εξήγησε τον τίτλο στον πρόλογο και σε συνέντευξη, επ' ευκαιρία της έκδοσης. Τα έργα του βγήκαν από την ψυχική δοκιμασία της Κατοχής –τότε έγραψε για πρώτη φορά ολοκληρωμένα θεατρικά έργα, τα πέντε του τόμου, μέσα στην Κατοχή, και τα άλλα δύο λίγο αργότερα, μέσα στον Εμφύλιο. Αρκετοί σκεπτόμενοι Έλληνες, τότε, αισθάνθηκαν την ανάγκη να αποκτήσουν μίαν όσο το δυνατό πιο ολοκληρωμένη γνώση του συλλογικού εαυτού τους και του λαϊκού πολιτισμού, να βρουν τις ρίζες τους. Ακριβώς γυρεύοντας τις ρίζες του ο ίδιος, βρήκε αυτό το θέατρο. Ονόμασε το σύνολο *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο*, πιστεύοντας ότι μπορούν να θεωρηθούν συμβολή για τη δημιουργία ενός έντεχνου νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου, ύστερα από το Θέατρο Σκιών, που κατά την άποψή του αποτελεί τη δική μας Κομέντια ντελ' άρτε. Παραδέχεται ότι ασφαλώς υπάρχουν και διαφορετικές αντιλήψεις για το λαϊκό θέατρο, από άλλες πλευρές κινημένες –μάλλον πολιτικός υπαινιγμός. Το θέατρο αυτό που θέλησε να δημιουργήσει μπορεί να ονομαστεί λαϊκό, επειδή εμπνέεται άμεσα από τις λαϊκές πηγές: τραγούδια, παραδόσεις, θρύλους, ομαδικές αναμνήσεις κ.τ.λ. Εντούτοις, δεν θεωρεί ότι κάτι τέτοιο αρκεί. Το λαϊκό θέατρο, κατά τη δική του άποψη, πρέπει να ορθώνει στη σκηνή μορφές αδρές και ζωηρές και όχι ακατανόητες στη λαϊκή φαντασία. Εν προκειμένω, είναι ο Καποδίστριας, ο Αλή Πασάς, ο Κυρ Αντρόνικος, οι ποικίλες μορφές των λαϊκών παραμυθιών και το πουλί των δημοτικών τραγουδιών, οι Καλικάτζαροι κ.ά. Ο συναισθηματικός κόσμος που εκφράζει ένα τέτοιο θέατρο πρέπει να είναι λαγαρός, χαραγμένος με γραμμές απλές, αλλά περιεκτικός και πάντα θεμελιωμένος στη βάση της ανθρωπιάς, στον σεβασμό και στην πίστη προς τον άνθρωπο. Διαφορετικά, η λαϊκή μάζα δεν αποδέχεται ούτε το θέατρο ούτε κάποια άλλη τέχνη και έχει δίκιο. Ο λαός δεν ζητάει από το θέατρο κηρύγματα και διδάγματα, αλλά χαρά, κέφι, παιχνίδι και, ταυτόχρονα, την τόνωση των δυνάμεων της ψυχής, προτροπή

63. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Αγροτικό θέατρο. Πείραμα – αποτέλεσμα – προσέγγιση», *Επιθεώρηση Τέχνης* Κ' (1964), σ. 245-248.

σε γόνιμη δράση για την κατάκτηση της ζωής. Συμπληρώνει, όταν θίγεται το θέμα της πρωτοπορίας στο θέατρο, ότι πιστεύει πως η σύγχρονη κοινωνία τείνει προς την εξύψωση των λαϊκών μαζών και το θέατρο θα ακολουθήσει αναπόφευκτα την εξέλιξη αυτή και αργά ή γρήγορα θα στραφεί προς τη λαϊκότητα, της οποίας προσπάθησε να ορίσει το πνευματικό περιεχόμενο –με μεταβαλλόμενη βέβαια εκάστοτε θεατρική τεχνική.⁶⁴

Το 1962 ο Θαλής Δίζελος διεξήγαγε μια έρευνα στις σελίδες του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* ανάμεσα σε συγγραφείς που εμφανίστηκαν μετά τον πόλεμο, αναζητώντας τις τάσεις της νεότερης ελληνικής δραματουργίας και διερευνώντας τα βασικά προβλήματα του νεοελληνικού θεάτρου και ιδίως το νόημα της πρωτοπορίας. Είχε –και αυτός, τότε, όπως πολλοί άλλοι κατά καιρούς για να μην πούμε μονίμως– την ιδέα ότι το θέατρό «μας» περνάει μια «βαθύτατη κρίση», βρίσκεται όμως σε σημαντική καμπή, καθώς υπάρχουν άνθρωποι που δεν περιορίζονται σε καταγγελίες, αλλά στέκονται ασυμβίβαστοι παρά τα μεγάλα εμπόδια και κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Το νεοελληνικό θέατρο έπρεπε, κατά την άποψή του, πρώτα να γίνει ελληνικό, να αποκτήσει, δηλαδή, δικό του εθνικό χαρακτήρα, ενήμερο πάντα στα νεότερα ρεύματα της δραματικής τέχνης, έτοιμο να δεχτεί και ν' αφομοιώσει δημιουργικά τις γονιμότερες τάσεις του παγκόσμιου θεάτρου.⁶⁵ Οι συγγραφείς που πήραν μέρος ήταν οι Βασίλης Ανδρεόπουλος, Γιάννης Ανδρίτσος, Αλέκος Γαλανός, Στέλιος Ζαχίδης, Βαγγέλης Γκούφας, Αλέξης Δαμιανός, Βασίλης Ζιώγας, Κώστας Κοτζιάς, Μάνθος Κρίστης, Γεράσιμος Σταύρου, Νότης Περγιάλης, Σωτήρης Πατατζής, Θανάσης Κωσταβάρας, Ντίνος Ταξιάρχης. Χωριστά εξέφρασαν τις απόψεις τους η Λούλα Αναγνωστάκη και ο Κώστας Μουρσελάς. Όλοι οι συγγραφείς αυτοί, ανήκοντες ή προσκείμενοι στην Αριστερά, στην παρούσα φάση δεν απασχολήθηκαν ιδιαίτερα με κοινωνικά ζητήματα. Οι περισσότεροι, βέβαια, έθεσαν ως αίτημα περιεχομένου το σύγχρονο ελληνικό θέατρο να εκφράζει την ελληνική πραγματικότητα, σύγχρονη κυρίως, αλλά και στη διαχρονία ενίοτε, αλλά οι προβληματισμοί τους ήταν κυρίως υφολογικοί: μοντέλο του παραλόγου ή του Μπρεχτ. Μόνο ο Γεράσιμος Σταύρου δήλωσε ότι προσπαθεί να δώσει στα έργα του έναν ελληνικό χαρακτήρα, προβληματιζόμενος ρεαλιστικά πάνω στα προβλήματα της εποχής, τον αγώνα του λαού μας για την επιβίωσή του και για τη διατήρηση των εθνικών του αγώνων, δηλαδή του ψωμιού και της μνήμης. Και ο Νότης Περγιάλης πιστεύει στο λαϊκό θέατρο που να απευθύνεται στους πολλούς, καθόσον το θέατρο από τη φύση του παίρνει την άποψη του λαού, οδηγεί τον λαό και οδηγείται από αυτόν. Για να υπάρξει δικό μας θέατρο πρέπει να αντλήσει από τις πηγές και τις παραδόσεις, τη ζωή τη σημερινή και τη χτεσινή.⁶⁶ Συμπίπτει, εδώ, με τη θεατρική αντίληψη του Θεοτοκά. Τον επόμενο χρόνο (1963) η συζήτηση επαναλήφθηκε επικεντρωμένη στο παράλογο. Ο Ζιώγας θεωρεί ότι οι σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς θα πρέπει να βρουν έναν τρόπο να κατασκευάσουν ένα είδος «θεατρικών παραμυθιών», μεταφέροντας σύμβολα από το ανατολικό θέατρο, «επι-

64. Σύνοψη των απόψεων του Θεοτοκά όπως τις διατύπωσε στον «Πρόλογο» του *Νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου*, και στο Θεοτοκάς, «Αποκλειστική συνέντευξη. Γιώργος Θεοτοκάς. Με την έκδοση του Α' τόμου των *Απάντων*. Συμβολή στο *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*. Το νέο κεφάλαιο μετά το Θέατρο Σκιών», *Το Βήμα*, 19-12-1965, σ. 9.

65. Θαλής Δίζελος, «Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα προβλήματά τους – Η έρευνα», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΣΤ' (1962), σ. 74-75.

66. *Ο.π.*, σ. 91-193.

χρισμένα στη σύγχρονη αντίληψη», και αξιοποιώντας παράλληλα τους αρχαίους μύθους, οι οποίοι προσφέρονται περισσότερο από όσο μπορεί κανείς να φαντασθεί για το «πρωτοποριακό» θέατρο.⁶⁷ Το αξονικό θέμα «λαός» μάλλον έχει παραμεριστεί, τουλάχιστον ως άμεσο σημείο αναφοράς. Ενδεχομένως, πολλές από τις απόψεις αυτές ήταν εμπνευσμένες από την καλλιτεχνική φιλοσοφία του γαλλικού Théâtre National Populaire, την οποία οι Έλληνες διανοούμενοι μπορούσαν να γνωρίζουν άμεσα, ταξιδεύοντας στη Γαλλία, αλλά και από το περιοδικό του, *Théâtre Populaire*, που εκδιδόταν ως το 1964, το οποίο ενδεχομένως μελετούσαν προσεκτικά.⁶⁸

Νέα θεατρικά σχήματα ιδρύονται σε προαστιακούς θεατρικούς χώρους, τα περισσότερα από τα οποία δεν μακροημερεύουν, αλλά βάζουν τις βάσεις για πιο σταθερά και μακρόβια, καθώς και για καινοτόμες θεατρικές πολιτικές. Όχι εντελώς νέες: Οι πρώτες απόπειρες, όπως είδαμε, για αποκέντρωση, θιάσους συνόλου και φτωχό θέατρο στην παραγωγή, φιλόδοξο όμως σε καλλιτεχνικούς στόχους, υπήρχαν από τον Μεσοπόλεμο, όταν ο Θιάσος των Νέων εγκαταστάθηκε στο Παγκράτι το 1924, στο ίδιο οικόπεδο όπου ο Ρώτας έστησε το Λαϊκό Θέατρό του.⁶⁹ Το 1959 ιδρύθηκε η Δωδέκατη Αυλαία με στόχο να παρουσιάσει νέους Έλληνες συγγραφείς. Ο Αλέξης Δαμιανός ιδρύει το θέατρο Πορεία το 1961 και τον ίδιο χρόνο ο Λεωνίδας Τριβιζάς το Κυκλικό Θέατρο. Το 1960 ο Δημήτρης Κολλάτος και η Μαριέτα Ριάλδη ιδρύουν το Πειραματικό Θέατρο – Θέατρο Τσέπης. Εμφανίζονται το Θέατρο Νέας Ιωνίας του Γιώργου Μιχαηλίδη το 1965 και το θέατρο Βήματα της Κοκκινιάς των Θανάση Παπαγεωργίου, Λήδας Πρωτοψάλτη και Τάκη Καλφόπουλου το 1969. Είμαστε, όμως, στην περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Παρόλα τα εμπόδια και τις διώξεις, η πορεία αυτή του ελληνικού θεάτρου προς διαφόρων ειδών «θέατρο του λαού» ή «στρατευμένο θέατρο» δεν θα ανακοπεί. Όλες σχεδόν οι απόψεις που εκφράστηκαν βρήκαν την εφαρμογή τους τότε και ακόμα περισσότερο στη Μεταπολίτευση. Ο Θεοτοκάς σε μια εισήγησή του προς το Υπουργείο Παιδείας το 1963 είχε υποστηρίξει ότι πλην των κρατικών και τα ιδιωτικά θέατρα πρέπει να ενισχυθούν με φορολογικές απαλλαγές και επιχορηγήσεις, οι οποίες δεν θα δίνονται σε όλα γενικώς δίχως διάκριση, αλλά μόνο σε συγκροτήματα που έχουν ήδη μια ιστορία, έχουν αποδείξει ότι μπορούν να υπηρετήσουν σοβαρά την τέχνη και προσφέρουν εγγυήσεις για υπεύθυνη εργασία. Προτείνει, ακόμα, αποκέντρωση και ίδρυση θεάτρων και πνευματικών κέντρων, εγκατεστημένων σε ειδικά κτίρια που

67. Βασίλης Ζιώγας, «Το στίγμα θέσεως του “πρωτοποριακού θεάτρου”», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΖ (1963), σ. 616-619.

68. Την έλλειψη, που θα γίνει αισθητή και στην Ελλάδα με τη λήξη της έκδοσής του, επισημαίνει ο Νικηφόρος Παπανδρέου, «Το τρίμηνο γαλλικό περιοδικό *Théâtre Populaire* σταμάτησε την έκδοσή του. Το *Λαϊκό Θέατρο*, που είχε αρκετούς Έλληνες συνδρομητές, συνέβαλε θετικά και σε διεθνές επίπεδο. Κάτω από τη διεύθυνση του Ρομπέρ Βουαζέν, στην αναζήτηση ενός θεάτρου για τις μάζες. Μελέτησε τα προβλήματα του ρεπερτορίου και των σκηνοθετικών μορφών ενός τέτοιου θεάτρου και, παράλληλα, τους τρόπους για να κατακτηθεί ένα τέτοιο, παρθένο, λαϊκό κοινό. Ακόμα, μελέτησε το τεράστιο ζήτημα της καλλιτεχνικής αποκέντρωσης κι αυτό όχι μόνο δεοντολογικά, αλλά και σε σχέση με την πιθανή πρακτική που σ’ αυτό τον χώρο τα 52 τεύχη του θ’ αποτελούν απ’ αυτή την άποψη ένα πολύτιμο υλικό μελέτης για το μέλλον» [*Επιθεώρηση Τέχνης* ΚΑ (1965), σ. 380].

69. Για τον Θιάσο των Νέων και τα άλλα παρόμοια θεατρικά σχήματα του Μεσοπολέμου, βλ. επιλεκτικά Γεωργιοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*.

θα διαθέτουν βιβλιοθήκες, αίθουσες για διαλέξεις, συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις κ.τ.λ.⁷⁰ Ως γνωστόν, ο θεσμός των επιχορηγήσεων από τη δεκαετία του '80 και εφεξής υποστήριξε και εδραίωσε πολλά περισσότερο ή λιγότερο αξιόλογα θεατρικά σχήματα και ο θεσμός των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων ενίσχυσε την τοπική συμμετοχή. Τα προάστια των μεγάλων πόλεων έχουν περιστασιακή ή μόνιμη (για μεγάλα χρονικά διαστήματα) θεατρική ζωή, επαγγελματική ή ερασιτεχνική ή μεικτή. Παρότι οι θίασοι ενός πρωταγωνιστή ή ενός ζεύγους αστέρων εξακολουθούν να υφίστανται, η πλειονότητα των θιάσων λειτουργούν ως συγκροτήματα συνόλου. Ακόμα, πολλά θέατρα με υψηλούς καλλιτεχνικούς στόχους περιλαμβάνουν το θεατρικό κείμενο στο πρόγραμμα.

Από τη θεωρητική συζήτηση δύο δεκαετιών περίπου, μπορεί να συνοψισθεί ότι το αίτημα για «θέατρο του λαού» είχε δύο σκέλη. Το πρώτο, εύλογα καλλιεργούμενο και υποστηριζόμενο από συγγραφείς και καλλιτέχνες, ανήκοντες ή προσκείμενους στην Αριστερά, ήταν «στρατευμένο» και στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου, με περισσότερη παρηγοσία εκφρασμένο, έδινε κατευθύνσεις στο δράμα και στο θέατρο για προσέγγιση, επιμόρφωση και καθοδήγηση του λαού, τόσο κοινωνικά και πολιτικά όσο και για να αυτενεργήσει, δημιουργώντας ο ίδιος μια «προπαγάνδα», θα λέγαμε, που βρήκε απήχηση και υπήρξε γόνιμη στην πορεία, έστω και αν οι κατευθύνσεις απέκλιναν από τη βασική γραμμή και διαφοροποιήθηκαν. Το δεύτερο, το «αστικό», υποστηριζόμενο κυρίως από τον Γιώργο Θεοδοκά και τον Κάρολο Κουν, στόχευε στη γενικότερη πνευματική καλλιέργεια του ευρύτερου κοινού, με επιθυμία μορφωτικής και πολιτιστικής επίδρασης στις λαϊκές τάξεις, δίχως να επικεντρώνεται σε αυτές, περισσότερο ως «τέχνη για την τέχνη». Η καλλιτεχνική πολιτική του δεύτερου στέφθηκε από εξαιρετική επιτυχία, όπως είναι γνωστό. Τα έργα του Γιώργου Θεοδοκά, εμπνευσμένα από τη λαϊκή παράδοση, αν και βρήκαν κάποιους συνοδοιπόρους ή μιμητές, δεν δημιούργησαν τάση.⁷¹ Το δράμα, που έμεινε έξω από την εργασία αυτή, είχε και αυτό σε υψηλό ποσοστό τον προσανατολισμό της κοινωνικοπολιτικής έρευνας και κριτικής, παρότι τα σχετικά θέματα ως αξονικά ή κειμενικές αναφορές εύρισκαν πάντα προσκόμματα στη λογοκρισία.⁷² Ο κριτικός λόγος, όσο μπόρεσε να λειτουργήσει υπήρξε γόνιμος. Προήλθε κυρίως από δύο σημαντικούς ανθρώπους των ελληνικών γραμμάτων και της τέχνης: τον Βασίλη Ρώτα, που είχε άλλωστε επιδόσεις σε όλες τις θεατρικές εκφάνσεις, και τον Γιώργο Θεοδοκά, που εκτός από δραματοουργός υπήρξε επανειλημμένα διευθυντής των δύο κρατικών θεάτρων, συνεπώς είχε και αυτός άμεση εποπτεία και εμπειρία. Σε αρκετά σημεία οι απόψεις τους συμπίπτουν, εντούτοις. Το ελληνικό θέατρο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε σε σημαντικό βαθμό πάνω στις ιδέες και τις κατευθύνσεις αυτές, εγκαταλείποντας είτε λόγω της λογοκρισίας είτε λόγω της Μεταπολίτευσης –ύστερα από μια έκρηξη πολιτικού θεάτρου μερικών ετών– τη φιλολαϊκή αριστερής ιδεολογίας στρατεύση και αναπτυσσόμενο με τάσεις παγκοσμιοποίησης.

70. Γιώργος Θεοδοκάς, «Γράμματα και καλές τέχνες», δακτυλογραφημένο κείμενο από το Αρχείο Θεοδοκά με χρονολόγηση Αύγουστος 1963.

71. Γενικά για τα έργα του Θεοδοκά και τις θεατρικές του δραστηριότητες, βλ. τώρα Πετράκου, *Ο Θεοδοκάς του θεάτρου, Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Εξάντας (Μίλητος), Αθήνα, 2017.

72. Βλ. τη συνοπτική απαρίθμηση και τις εξηγήσεις του Μάριου Πλωρίτη, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1950-1967). Ένα μικρό διάγραμμα», *Η Λέξη* 14 (Μάης '82), σ. 268-272.

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ

Οι ξένες δυνάμεις ως παράγοντας επίδρασης
στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο:
Η περίπτωση της Μεγάλης Βρετανίας, 1945-1967

Ο όρος «εξωτερική πολιτιστική πολιτική» μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο χρησιμοποιείται πολύ λιγότερο συγκριτικά με τον όρο «πολιτιστική διπλωματία» (cultural diplomacy), ο οποίος συμπλέκεται πολλές φορές με τον ευρύτερο όρο της «δημόσιας διπλωματίας» (public diplomacy). Η δημόσια διπλωματία περιλαμβάνει τομείς-οπτικές εφαρμογής της διπλωματίας που δεν περιλαμβάνονται στην παραδοσιακή διπλωματία. Ενώ η κλασική διπλωματία υλοποιείται στο πλαίσιο των συναντήσεων μεταξύ υπουργών και διπλωματικών στελεχών, η πολιτιστική και δημόσια διπλωματία στοχεύουν στην επίτευξη των στόχων τους μέσω της προσέγγισης και συνδιαλλαγής με ένα ευρύτερο κοινό, που είναι οι πολίτες της χώρας-στόχου.¹ Στις φόρμες που χρησιμοποιούνται από τα κράτη με σκοπό την ανάπτυξη μακροχρόνιων πολιτιστικών σχέσεων και την καλλιέργεια της πολιτιστικής τους επιρροής περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων οι υποτροφίες, τα προγράμματα ανταλλαγών, τα συνέδρια-ημερίδες, οι πολιτιστικές εκδηλώσεις, η εκδοτική δραστηριότητα, τα Μ.Μ.Ε. και η στοχευμένη πολιτική πολιτιστικής πληροφόρησης.²

Στην Ελλάδα, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η πρώτη διδάξασα την «εξαγωγή πολιτισμού», Γαλλία, κατάφερε να υποσκελίσει πολιτισμικά τον πιο σοβαρό ανταγωνιστή της, τη Γερμανία, παρά τα σημαντικά γερμανικά οχυρά, όπως το Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο και το Πανεπιστήμιο Αθηνών με τις γερμανικές δομές του και τους –σε μεγάλο βαθμό– γερμανοτραφείς καθηγητές του.³ Ωστόσο, νέοι ορίζοντες για την πολιτιστική διπλωματία και προπαγάνδα άνοιξαν μετά τη ναζιστική αναρρίχηση στην εξουσία το 1933. Το νέο καθεστώς εκδήλωσε από νωρίς το ενδιαφέρον του για την προώθηση της γερμανικής γλώσσας και την άσκηση άλλων πολιτισμικών επιρροών ως μοχλών για μια ευρύτερη πολιτικό-οικονομική εξάπλωση.⁴

1. Kirsten Bound – Rachel Briggs – John Holden – Samuel Jones, *Cultural Diplomacy*, Demos, London, 2007, σ. 22-23.

2. Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success to International Politics*, Public Affairs, New York, 2004, σ. 10-11.

3. Χάγκεν Φλάισερ, «Στρατηγικές πολιτισμικής διείσδυσης των μεγάλων δυνάμεων και ελληνικές αντιδράσεις, 1930-1960», του ίδιου (επιμ.), *Η Ελλάδα '36-'49: Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο - Τομές και συνέχειες*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2003, σ. 87-120: 87-88.

4. Ο.π., σ. 88.

Η Βρετανία, «επαναπαυμένη» έως τότε στη δύναμη της αυτοκρατορίας της, συνειδητοποίησε σταδιακά ότι η εικόνα της και τα εθνικά της συμφέροντα άρχιζαν να βλέπονται από την πολιτική και την πολιτιστική επέλαση των δύο φασιστικών δυνάμεων. Έτσι, η πίεση του ανταγωνισμού ενέτεινε την ανάγκη υπεράσπισης των εθνικών της διεκδικήσεων σε παγκόσμιο επίπεδο. Η Βρετανία εγκατέλειψε την επιφυλακτικότητά της ως προς τη συμμετοχή της στην «αντιπαράθεση των πολιτισμών» και ξεκίνησε να επενδύει στον τομέα της πολιτιστικής διπλωματίας, της νέας «soft power» («μαλακής δύναμης»)⁵ Το 1934 ιδρύθηκε στο Λονδίνο η «Βρετανική Επιτροπή για τις σχέσεις με τις άλλες χώρες» η οποία μετονομάστηκε το 1936 σε «Βρετανικό Συμβούλιο», με πρωταρχικό στόχο τη διεθνή προβολή της αγγλικής γλώσσας και λογοτεχνίας, των τεχνών, των επιστημών, των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και όλων των άλλων συνιστωσών της βρετανικής ταυτότητας. Οι Βρετανοί αξιωματούχοι απέβλεπαν στη βελτίωση της εικόνας της Βρετανίας στις άλλες χώρες και την ανάπτυξη στενότερων σχέσεων με αυτές. Έτσι, ξεκίνησε η δραστηριότητά του Β.Σ. με το συνολικό ποσό των 6.000 λιρών, μέρος του οποίου χορηγήθηκε από το Υπουργείο Οικονομικών και το F.O. Το Β.Σ. ενισχύθηκε επίσης από δωρεές και χορηγίες από τον ιδιωτικό τομέα.⁶

Μέσα στο ευρύτερο ζοφερό πολιτικό σκηνικό της Ευρώπης κατά τη δεκαετία του 1930, εξαιτίας της οικονομικής ανέχειας, της οξύτητας της ιδεολογικής πόλωσης και των κοινωνικών ρωγμών που εξελίσσονταν σε έντονες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές κρίσεις, η προπαγάνδα είχε πλέον αποκτήσει πάγια θέση στην καθημερινή ζωή των πολιτών σε παγκόσμιο επίπεδο. Σε αυτό συνέτεινε και η ανάπτυξη της τεχνολογίας στον τομέα της επικοινωνίας. Ιδιαίτερα η άφιξη του «ομιλούντος» κινηματογράφου και η εδραίωση του ραδιοφώνου κατά τη δεκαετία του 1930 έσπασαν το φράγμα των γεωγραφικών αποστάσεων και έφεραν πιο κοντά τους κυβερνώντες με τους κυβερνωμένους εντός και εκτός συνόρων.⁷

Η γεωγραφική θέση της Ελλάδας μεταξύ Δύσης και Ανατολής την καθιστούσαν μία από τις πιο σημαντικές χώρες για τη βρετανική πολιτική πριν από αλλά και μετά τον πόλεμο, καθώς η Μεσόγειος αποτελούσε περιοχή μείζονος σημασίας για την πρόσβαση στη Μέση Ανατολή, τη διώρυγα του Σουέζ και το λεγόμενο «διαμάντι του Στέμματος», την Ινδία.⁸

Επιπλέον, η αλματώδης ανάπτυξη της γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα μετά το 1933, με κεντρικό φορέα τη Γερμανική Ακαδημία και τα παραρτήματά της

5. Ο όρος αυτός έχει υιοθετηθεί τα τελευταία χρόνια από ειδικούς μελετητές, με πρωτοπόρο τον Josef Nye, προκειμένου να ορίσουν τη δημόσια διπλωματία μέσω της οποίας μπορεί να επιτευχθεί ένα στόχος χωρίς εξαναγκασμούς, δωροδοκίες και απειλές, αλλά μέσω της καλλιέργειας του θαυμασμού στους πολίτες μιας χώρας για τον πολιτισμό, τα πολιτικά ιδεώδη και την πολιτική μιας άλλης χώρας. Πτυχή αυτής της διπλωματίας είναι και η πολιτιστική διπλωματία. Βλ. Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success to International Politics*, Public Affairs, New York, 2004, σ. 10, 11.

6. Ruth Emily McMurry – Muna Lee, *The Cultural Approach: Another way in International Relations*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1947, σ. 141.

7. Philip Taylor, *Munitions of the Mind: History of Propaganda*, Manchester University Press, Manchester, 2003, σ. 208.

8. Prokopis Papastratis, *British Policy towards Greece during the Second World War (1941-1944)*, Cambridge University Press, New York, 1984, σ. 217.

σε πολλές ελληνικές πόλεις και, παράλληλα, η επιτυχημένη πολιτική της Γαλλίας και της Ιταλίας, σε συνδυασμό με την παλινόρθωση του φιλοβρετανού βασιλιά Γεώργιου Β΄ και τη συμμόρφωση της εξωτερικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος στα τέλη της δεκαετίας με τα συμφέροντα της Βρετανίας στην Ανατολική Μεσόγειο συνδημιούργησαν τις ιδανικές συνθήκες για την έναρξη της βρετανικής πολιτισμικής διείσδυσης στην Ελλάδα.⁹

Το Ινστιτούτο Αγγλικών Σπουδών (Ι.Α.Σ.) του Βρετανικού Συμβουλίου άνοιξε τις πύλες του στην οδό Ερμού επίσημα τον Σεπτέμβριο του 1938. Την ίδια χρονιά ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Β.Σ. και επιχορήγηση του βρετανικού κράτους σε συνεργασία με το ελληνικό κράτος η Έδρα Byron, έδρα διδασκαλίας της αγγλικής γλώσσας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, με καθηγητή της έδρας τον Διευθυντή του Ι.Α.Σ., Η. Routh.¹⁰ Η πολύ μεγάλη ανταπόκριση του κοινού τόσο την πρώτη χρονιά 1938-39 όσο και τη δεύτερη 1939-40 εξασφάλισε πρωταγωνιστικό ρόλο στο Β.Σ. στο πεδίο του πολιτισμικού ανταγωνισμού των Μεγάλων Δυνάμεων. Τον Δεκέμβριο του 1940 οι Βρετανοί αξιωματούχοι κατάφεραν να υπογράψουν με το μεταξικό καθεστώς την πρώτη ελληνοβρετανική πολιτιστική-μορφωτική σύμβαση, ακολουθώντας τα βήματα της αντίστοιχης γαλλικής σύμβασης, προκειμένου να εγκριθεί τυπικά η λειτουργία του Ι.Α.Σ. και της Βρετανικής Σχολής Αθηνών, η οποία δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα ήδη από 1886,¹¹ και να οριστεί το πλαίσιο συνεργασίας των δύο χωρών στον τομέα του πολιτισμού και της εκπαίδευσης.¹² Η προώθηση της αγγλικής γλώσσας στη δευτεροβάθμια και τριτοβάθμια εκπαίδευση, τα προγράμματα συνεργασίας και ανταλλαγών φοιτητών και καθηγητών των πανεπιστημίων, οι υποτροφίες και η πολυεπίπεδη προβολή και προώθηση του βρετανικού πολιτισμού στην Ελλάδα αποτέλεσαν τις βασικές συνιστώσες της σύμβασης.¹³

Μετά τη γερμανική Κατοχή η δραστηριότητα του Β.Σ. διακόπηκε, ωστόσο η Βρετανία συνέχισε συντεταγμένα τη διαχείριση της εικόνας της στο εξωτερικό, της πληροφόρησης σχετικά με τις εξελίξεις των πολεμικών επιχειρήσεων όπως και της εμφύχωσης της κοινής γνώμης, κυρίως μέσω των ραδιοφωνικών εκπομπών του Β.Β.С. Στην περίπτωση της Ελλάδας, στον τομέα της πληροφόρησης και της ψυχαγωγίας, καταλυτική ήταν η δραστηριότητα της ελληνικής υπηρεσίας του Β.Β.С.¹⁴

Μετά τη λήξη του πολέμου πολλοί ήταν οι παράγοντες που διαμόρφωσαν την εξωτερική πολιτική της Βρετανίας. Από τη μία μεριά, οικονομική ανέχεια σε συνδυασμό με την απειλή της πολιτικής της Σοβιετικής Ένωσης και τη βούληση για την πάταξη του κομμουνισμού και, από την άλλη, η αβεβαιότητα και αναταραχή που επικρατούσε στα κράτη που βρίσκονται στη δίοδο προς και μέσω της διώρυγας του Σουέζ προς

9. Φλάισερ, «Στρατηγικές πολιτισμικής διείσδυσης», σ. 93.

10. *Επετηρίς 1938-1940*, Ιστορικό Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών, *Επετηρίς Πανεπιστημίου Αθηνών*, 1938-1940, Διεύθυνση Δημοσιευμάτων του Πανεπιστημίου, Αθήνα, 1940, σ. 98.

11. Helen Waterhouse, *The British School at Athens. The First Hundred Years*, Thames and Hudson, London, 1986, σ. 5.

12. NA, FO 395/656, 3.8.1939, Immediate, Foreign Office, R. Warner, to British Council.

13. NA, BW 34/12 Cultural Convention.

14. Για τη βρετανική πολιτική πληροφόρησης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του πολέμου, βλ. Ioannis Stefanidis, *Substitute for Power, War time British Propaganda to the Balkans, 1939-44*, Ashgate, England, 2012.

την Άπω Ανατολή έθεταν σε κίνδυνο κομβικά σημεία των θαλάσσιων επικοινωνιών της Κοινοπολιτείας με τον πλούσιο σε κοιτάσματα πετρελαίου Περσικό Κόλπο.¹⁵

Μετά τα αιματηρά γεγονότα της 3ης Δεκεμβρίου του 1944, όπως ήταν αναμενόμενο, η κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας διαταράχθηκε, τα θέατρα έκλεισαν προσωρινά και η κυκλοφορία στους δρόμους απαγορεύθηκε.¹⁶ Οι δυσμενείς συνθήκες σε συνδυασμό με την οικονομική δυσπραγία που μάστιζε τον μέσο Έλληνα αποτελούσαν ανασταλτικούς παράγοντες για παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων. Μόνο μια μικρή μερίδα του κοινού ήταν σε θέση να απολαμβάνει τα θεατρικά δρώμενα της πόλης.¹⁷

Οι βρετανικές υπηρεσίες πληροφόρησης σύντομα μετά την παύση των εχθροπραξιών επαναδραστηριοποιήθηκαν, όπως και το Β.Σ. λίγο αργότερα, και επένδυσαν όχι μόνο στον τομέα της πολιτικής προπαγάνδας αλλά και στην πολιτιστική προπαγάνδα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περιόδου μετά τα Δεκεμβριανά αποτελεί η πρωτοβουλία της Αγγλοελληνικής Υπηρεσίας Πληροφόρησης (Anglo-Greek Information Services, AGIS),¹⁸ η οποία σε συνεργασία με τον θίασο Μανωλίδου – Αρώνη – Χορν, στο πλαίσιο του ανεβάζματος της Δωδέκατης Νύχτας τον Φεβρουάριο του 1945 στο θέατρο Πάνθεον, οργάνωσε μία εβδομάδα διαλέξεων για το έργο του William Shakespeare. Στο πρόγραμμα των διαλέξεων σχετικά με την παράσταση συμμετείχαν Βρετανοί, Έλληνες και ένας Αμερικανός, και στη συνέχεια οι περισσότερες ομιλίες κυκλοφόρησαν στα ελληνικά σε ένα μικρό τεύχος από την Αγγλοελληνική Υπηρεσία Πληροφόρησης και την Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία.¹⁹

Κύριος φορέας, ωστόσο, του προγράμματος προβολής του κλασικού και σύγχρονου βρετανικού θεάτρου ήταν το Β.Σ., το οποίο, εκτός από την αμιγώς διδακτική δραστηριότητά του ως προς τη διδασκαλία της αγγλικής γλώσσας, έδινε στο κοινό τη δυνατότητα δωρεάν παρακολούθησης διαλέξεων καθώς και τη δυνατότητα συμμετοχής σε βραδιές συζήτησης αφιερωμένες στο θέατρο. Επίσης, στις δύσκολες οικονομικές συνθήκες που καθιστούσαν αδύνατη την επαφή των ελληνικών θιάσων με τη θεατρική παραγωγή στο εξωτερικό, το Β.Σ. ανέλαβε τον ρόλο του μεσάζοντα για την παραχώρηση των πνευματικών δικαιωμάτων των βρετανικών θεατρικών έργων, δάνειζε αντίτυπα των έργων στους θιάσους και θεατρικούς οργανισμούς της Αθήνας και προωθούσε κριτικές βρετανικών βιβλίων σχετικών με το θέατρο στον Τύπο, σε συνεργασία με γνωστούς κριτικούς της εποχής.²⁰ Η στρατηγική αυτή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά το 1950, όταν, με αφορμή

15. F. S. Northledge, *Descent from Power, British Foreign Policy, 1945-1973*, George Allen & Unwin LTD, London, 1974, σ. 31-32.

16. Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2007, σ. 86.

17. NA, BW 34/25, 10.2.1946, Press Department of HME.

18. Η Αγγλοελληνική Υπηρεσία Πληροφόρησης, υπηρεσία της Αποστολής Ψυχολογικού Πολέμου (Psychological Warfare Mission - PWM) στην Ελλάδα, ξεκίνησε να λειτουργεί αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου, τον Οκτώβριο του 1944. Την 31η Ιανουαρίου 1946 η δραστηριότητα της Αγγλοελληνικής Υπηρεσίας Πληροφόρησης σταμάτησε και μέρος της δραστηριότητάς της ανέλαβε το Τμήμα Πληροφόρησης της βρετανικής πρεσβείας.

19. Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Τέσσερις Διαλέξεις*, Αγγλοελληνική Υπηρεσία Πληροφοριών, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα, 1945.

20. Ενδεικτικό παράδειγμα της τροφοδότησης των θεατρικών σκηνών με βρετανικά έργα είναι η έκθεση της βιβλιοθήκης του τμήματος θεάτρου του Β.Σ. το 1951, σύμφωνα με την οποία η βιβλιοθήκη δάνεισε

τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από τη γέννηση του Robert Stevenson και τον θάνατο του Bernard Shaw, παρουσιάστηκαν πολλές κριτικές βιβλίων για τους δύο συγγραφείς.²¹ Στις ετήσιες εκθέσεις του Β.Σ. αναφέρονται μεταξύ των κριτικών-συνεργατών του Β.Σ. το 1948-49 ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, ο Πέλος Κατσέλης, ως «εξέχων γνώστης του σαιξπηρικού θεάτρου», καθώς και ο Μανώλης Σκουλούδης.²²

Επιπλέον, στους χώρους του Ι.Α.Σ. παρουσιάζονται παραστάσεις έργων Βρετανών δημιουργών Έτσι, τον Απρίλιο του 1948 παρουσιάστηκε το έργο *Φόνος στη μητρόπολη* του Thomas S. Eliot, σε σκηνοθεσία του καθηγητή της Έδρας Byron, Arthur Sewell, με πρωταγωνιστές φοιτητές του Sewell, υπαλλήλους και μαθητές του Β.Σ. και της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών.²³ Από τον ίδιο παρουσιάστηκε τον Μάιο του 1949 το έργο *Δόκτωρ Faustus* του Christopher Marlowe, δημιουργώντας σταδιακά μια άτυπη παράδοση παρουσίασης ενός βρετανικού έργου στο τέλος κάθε ακαδημαϊκού έτους. Επιπλέον, από τον Φεβρουάριο του 1950 με πρωτοβουλία του διευθυντή του Βρετανικού Ινστιτούτου,²⁴ Louis Mac Neice, εντάχθηκαν στο εβδομαδιαίο πρόγραμμα του Ιδρύματος, αναγνώσεις θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων, ανοιχτές στο κοινό, οι οποίες αποδείχθηκαν σταδιακά πολύ δημοφιλείς. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο ενός ατόμου από το κοινό, το οποίο αναπαράχθηκε από τον Βρετανό αξιωματούχο στην ετήσια έκθεση του 1949-50, σύμφωνα με το οποίο «οι αναγνώσεις ήταν η καλύτερη προπαγάνδα που θα μπορούσε να κάνει το Β.Σ.».²⁵

Ταυτόχρονα, εκτός από τους χώρους του Ινστιτούτου, το συνεργαζόμενο με το Β.Σ. Εθνικό Θέατρο, κατά τη διάρκεια της θητείας του Ροντήρη στη θέση του γενικού και καλλιτεχνικού διευθυντή από το 1946 έως το 1950, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τα σαιξπηρικά έργα, ξεκινώντας σχεδόν κάθε νέα θεατρική σεζόν με κάποιο έργο του Shakespeare.²⁶ Εκτός από το Εθνικό Θέατρο, υπήρχαν και άλλες ιδιωτικές θεατρικές σκηνές που επέλεγαν εκείνη την περίοδο βρετανικά έργα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ήταν ο *Πυγμαλίων* του Shaw, η *Ρεβέκκα* της Daphne du Maurier, που ανέβηκαν από τον θίασο Χέλμη – Κοτοπούλη, όπως και το έργο *Ο επιθεωρητής ξαναχτυπά* του John Priestley, που παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης την περίοδο 1947-48.²⁷

συνολικά 17 αντίτυπα θεατρικών έργων σε μέλη κεντρικών θεάτρων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σημειώθηκε για το έργο του Norman Hunter *Waters of the Moon* και του Peter Ustinov *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματάρχων*, την παραγωγή του οποίου σχεδίαζε το θέατρο Rex - Κοτοπούλη

21. NA, BW 34/25, Representative's Annual Report (στο εξής R's.A.R.) 1950-51, Annual Report of Functional Officer, IV. Subject Survey, Printed Word ii) Book Reviews.

22. NA, BW 34/20 R's A.R. 1948-49, Books & Publications Department, Book Reviews.

23. NA, BW 34/25, R's A. R. 1947-48, 1948-49.

24. Το 1945 το Β.Σ. αποφάσισε την ίδρυση ενός νέου Ινστιτούτου, του Βρετανικού Ινστιτούτου Ανώτερων Σπουδών (British Institute for Higher Studies) με έδρα την πλατεία Κολωνακίου, το οποίο θα απευθυνόταν σε μαθητές προχωρημένου επιπέδου γνώσης της αγγλικής γλώσσας και το Ι.Α.Σ. θα εστίαζε στις τάξεις των αρχαρίων.

25. NA, BW 34/25, R's A. R. 1949-50, NA., BW 34/25, R's A. R., 1950-51, IV ii Local Professional Productions, iv Play Readings.

26. Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου, 1940-1950*, σ. 131-133: 136.

27. NA, BW 34/20, 27 Απριλίου 1948, Annual Report, British Council in Greece, Drama.

Ένας άλλος σημαντικός τομέας επένδυσης της βρετανικής πολιτιστικής πολιτικής όπως και της πολιτικής άλλων χωρών που δρούσαν στην Ελλάδα, ήταν εκείνος των υποτροφιών μικρής ή μεγάλης διάρκειας και των επιχορηγούμενων ταξιδιών Ελλήνων καλλιτεχνών και διανοουμένων στη Βρετανία. Έτσι, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη χρηματοδότηση και την άριστη οργάνωση επίσημων «αποστολών» ανθρώπων από τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, καθώς, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των Βρετανών αξιωματούχων, θα μπορούσαν μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα να αποτελέσουν πρεσβευτές της βρετανικής κουλτούρας. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος, με επιδότηση και οργάνωση του Β.Σ. ταξίδεψαν στη Βρετανία από το 1945 έως το 1956, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Άγγελος Τερζάκης (1947-48), ο Γιώργος Κατσιμπαλής, η Κατερίνα Ανδρεάδη, (1948-9), ο Γιώργος Θεοδοσιάδης, η Δόρα Στράτου, ο Αλέξης Σολομός, η Έλσα Βεργή,²⁸ ο Σωκράτης Καραντινός (1951-52), καθώς και η Παλλού Μάνου ως υπότροφος για σπουδές στον χορό (1951-52, Sadler's Wells).²⁹ Στην περίπτωση λογοτεχνών και κριτικών που ταξίδευαν στη Βρετανία με χρηματοδότηση του ΒΣ, συνηθιζόταν –προφανώς επίθετο ως όρος από το Β.Σ.– με την επιστροφή τους στην Ελλάδα να δημοσιεύουν στον Τύπο σειρά από άρθρα τους βασισμένα στις εντυπώσεις από το ταξίδι. Ο Τερζάκης μίλησε με ενθουσιασμό για το βρετανικό θέατρο σε μια σειρά άρθρων του στο *Βήμα* το 1947.³⁰

Με αφορμή την επίσκεψη γαλλικού θιάσου, με επικεφαλής τη Γαλλίδα ηθοποιό Vera Korene, την καλλιτεχνική περίοδο 1950-51, αναδύθηκε το θέμα της επίσκεψης στην Ελλάδα βρετανικών θεατρικών σχημάτων. Την πολυδιάστατη σημασία του ζητήματος είχαν από καιρό επισημάνει προς το F.O. συνεργάτες του Β.Σ.³¹ Ο επίσημος αντιπρόσωπος του Ιδρύματος ανέφερε εκείνη την περίοδο «ότι βρισκόταν σε πολύ δύσκολη θέση, όταν καλούνταν να εξηγήσει γιατί δεν μπορούσε ακόμα το κοινό της Αθήνας να απολαύσει την παράσταση ενός βρετανικού θιάσου».³² Όπως σχολίαζε ο ίδιος, οι Βρετανοί πολιτικοί αλλά και μερίδα των Βρετανών πολιτών δεν ήταν ακόμα έτοιμοι να αποδεχθούν την καταβολή υψηλών επιχορηγήσεων για την αποστολή βρετανικών θιάσων στο εξωτερικό. Ωστόσο, οι αρμόδιες αρχές έπρεπε άμεσα να λάβουν υπόψη αυτό το κενό, καθώς το ελληνικό κοινό δεν είχε ακόμα έλθει σε άμεση επαφή με τη βρετανική θεατρική πρακτική.³³

Εξάιρεση αποτέλεσε η πρόσκληση εκ μέρους του Β.Σ. της γνωστής Βρετανίδας ηθοποιού Vivienne Bennett τον Οκτώβριο του 1949, η οποία έδωσε ρεσιτάλ ερμηνείας σε έργα του Shakespeare στο «ενθουσιώδες», σύμφωνα με τις βρετανικές εκθέσεις, κοινό της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης.³⁴

28. Η αναφορά στο ταξίδι τους στη Βρετανία γίνεται στην έκθεση του Β.Σ. του 1949-50.

29. NA, BW 34/20 Annual Report 1947-48, BW 34/20 Annual Report 1948-49, BW 34/25 Annual Report 1951-52.

30. NA, BW 34/20, Annual Report, 1947-48, Visitors, Scholars, Bursars.

31. NA, FO 953/4H, 13.5.1947, Alan Moorehead to Foreign Office.

32. NA, BW 34/25, R's A. R. 1950-51, IV Drama i) Tours from UK.

33. Ο.π.

34. NA, BW 34/20, R's.A. R. 1949-50, Functional Work, Drama.

Και η εκδοτική δραστηριότητα αποτέλεσε μέρος του πολυεπίπεδου πολιτιστικού προγράμματος της Γηραιάς Αλβιώνας. Για την προβολή του βρετανικού πολιτισμού και του βρετανικού θεάτρου εγκαινιάστηκε το καλοκαίρι του 1949 συνεργασία του Β.Σ. με τον εκδοτικό οίκο «Ίκαρο», καθώς υπεγράφη συμφωνητικό μεταξύ των δύο μερών για τη μετάφραση και έκδοση σειρά τόμων με βρετανικά θεατρικά έργα και μυθιστορήματα. Το κόστος αυτού του εκδοτικού εγχειρήματος ανέλαβε το Β.Σ. Ειδική επιτροπή επέλεξε τα έργα και τους μεταφραστές και μέχρι τον Μάρτιο του 1950 είχαν ήδη εκδοθεί οι τέσσερις πρώτοι τόμοι. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονταν *Η Δωδέκατη Νύχτα*, το *Όνειρο Θερινής Νυκτός*, ο *Μάκβεθ* και ο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Shakespeare.³⁵ Το 1950-51 κυκλοφόρησαν άλλα δύο σαιξπηρικά έργα η *Τρικυμία* και το *Πολύ κακό για το τίποτα*.³⁶ Ακολούθησαν το 1952 το *Βασίλισσα Βικτωρία* του Strachey, ο *Οθέλλος*, ο *Βασιλιάς Αηρ* και μέρος του έργου *Τρωίλος και Χρυσήδα*.³⁷

Οι πωλήσεις των εν λόγω μεταφράσεων –αρκετές από τις οποίες είχε αναλάβει ο Βασίλης Ρώτας, με πρόλογο του καθηγητή Sewell– κινήθηκαν σε υψηλά επίπεδα, με τον *Μάκβεθ* να κάνει τη διαφορά. Το 1955-56 κυκλοφόρησαν οι *Εύθυμες Κυράδες του Γουίνσδορ*, ο *Έμπορος της Βενετίας*, το *ημέρωμα της Στρίγγλας*.³⁸ Την ίδια χρονιά ο Κάρολος Κουν χρησιμοποίησε τη μετάφραση της *Δωδέκατης Νύχτας* του Ρώτα στο Θέατρο Τέχνης και ο Μυράτ την αντίστοιχη του *Μάκβεθ* στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ.³⁹

Πολύ σημαντικό σταθμό στις εκδηλώσεις του Β.Σ. εκείνη την περίοδο, το δίμηνο Φεβρουαρίου - Μαρτίου 1955, αποτέλεσε ο επονομασθείς «σαιξπηρικός μήνας», ο οποίος επελέγη για τον εορτασμό των 350 χρόνων από την πρώτη παράσταση του *Οθέλλου*, του *Μάκβεθ* και του *Βασιλιά Αηρ*, αλλά κυρίως, σύμφωνα με τα λόγια του αντιπροσώπου του Β.Σ. Roger Hinks, για τη διαφήμιση των επιχορηγούμενων από το Β.Σ. ελληνικών μεταφράσεων του «Ίκαρου». Οι μεταφράσεις αυτές παρουσιάστηκαν στην έκθεση βιβλίου για το σαιξπηρικό θέατρο, η οποία οργανώθηκε στο πλαίσιο του σαιξπηρικού μήνα. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν τρεις διαλέξεις για το συνολικό έργο του Shakespeare, αναγνώσεις θεατρικών έργων, συναυλία γραμμοφώνου με μουσική για τα τρία προαναφερθέντα έργα, καθώς και έκθεση φωτογραφίας των σύγχρονων βρετανικών παραστάσεων τους.⁴⁰ Επίσης, στο πλαίσιο των εορτασμών, το Εθνικό Θέατρο επέλεξε να παρουσιάσει δυο σαιξπηρικά έργα, τον *Άμλετ* σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και τις *Εύθυμες Κυράδες του Ουίνζορ*, σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη.⁴¹

Εναντί στον τομέα των εκδόσεων, το περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (*Anglo-Greek Review*) –το οποίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τον Μάρτιο του 1945 από την

35. NA, BW 34/20, B.C. Annual Report, 1949-50, 22.5.1950, Translations. Στον τόμο περιλήφθηκαν και οι *Μεγάλες Προσδοκίες* του Κάρολου Ντίκενς και το *Jane Eyre* της Σαρλότ Μπροντέ.

36. NA, BW 34/20, B.C. Annual Report 1950-51, IV Subject Survey, Local Publishing Subsidized or encouraged. Στον τόμο περιλήφθηκε και το μυθιστόρημα *Περηφάνια και προκατάληψη* της Jane Austen.

37. Ο.π., NA., R's A. R., 1st April 1952-31st March 1953, Local publishing subsidized or encouraged.

38. NA, BW 34/25, R's A. R., 1 April 1955 - 31 March 1956, III Subject Survey, h) Local publishing subsidized or encouraged.

39. NA, BW 34/30, The British Council, Annual Report, 1955-56.

40. NA, BW 34/25, R's. A. R., 1954-55. Subject Survey.

41. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, Αρχείο παραστάσεων 1955.

Αγγλοελληνική Υπηρεσία Πληροφόρησης και το οποίο, μετά τη διακοπή της λειτουργίας της τελευταίας τον Φεβρουάριο του 1946, ανέλαβε το Β.Σ.– αποτέλεσε πεδίο προβολής της βρετανικής θεατρικής κουλτούρας. Βασικές ενότητες του περιοδικού υπήρξαν άρθρα, κριτικές και δοκίμια Βρετανών και Ελλήνων για την ελληνική και αγγλική λογοτεχνία και την πολιτισμική παραγωγή στη Βρετανία καθώς και δημοσιεύσεις αποσπασμάτων των μεταφράσεων των σαιξπηρικών έργων. «Το θέατρο στη Μεγάλη Βρετανία», «Το Αγγλικό θέατρο: Όσκαρ Ουάιλντ» (τρίτος τόμος, Μάιος 1947 - Οκτώβριος 1948), «Ben Johnson», «Το βρετανικό θέατρο Τέχνης», «Σκηνοθεσία σαιξπηρικών έργων», «Το νέο θεατρικό έργο του Έλιοτ», «Το σύγχρονο ποιητικό θέατρο στη Βρετανία», «Το θέατρο Old Vic του Bristol», «Η δραματική σχολή του Old Vic», «Τα μικρά θέατρα της Μεγάλης Βρετανίας», «Σύγχρονοι Άγγλοι Δραματογράφοι», «Sir Ralph Richardson», (τέταρτος τόμος, Ιανουάριος 1949 - Ιούλιος 1950), είναι μερικοί από τους τίτλους των άρθρων που φιλοξενήθηκαν στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* μέχρι το καλοκαίρι του 1955, όταν διεκόπη η κυκλοφορία της. Οι λόγοι της διακοπής της κυκλοφορίας δεν αναφέρονται ξεκάθαρα στο αρχειακό υλικό, ωστόσο οι δυσκολίες που είχαν ανακύψει λόγω των εξελίξεων στο Κυπριακό και του έντονου αντιβρετανικού κλίματος που κορυφώθηκε σε όλη την Ελλάδα το 1955-56, έπαιξαν καταλυτικό ρόλο.⁴²

Επιπλέον, προβολή μέσα από τα φύλλα του περιοδικού γνώριζαν και οι θεατρικές εκδηλώσεις του Β.Σ., όπως η παράσταση *Φόνος στη Μητρόπολη* σε σκηνοθεσία του καθηγητή της έδρας Byron, αναδημοσιεύοντας τακτικά κριτικές του Μάριου Πλωρίτη, του Άγγελου Τερζάκη και του Άλκη Θρούλου.⁴³

Στο πλαίσιο των βρετανικών προσπαθειών επηρεασμού της κοινής γνώμης εντάσσεται και η αποστολή Ελλήνων δημοσιογράφων στη Βρετανία για να έρθουν σε επαφή με τους βρετανικούς θεσμούς και τον πολιτισμό –σε δημόσιο και ιδιωτικό τομέα– ώστε στη συνέχεια, μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα, να συντάξουν σχετικά άρθρα για τη θετική προβολή της Βρετανίας στην Ελλάδα. Στην αποστολή του Ιουνίου του 1950 που οργανώθηκε από το Τμήμα Πληροφόρησης του Υπουργείου Εξωτερικών και του Κεντρικού Γραφείου Πληροφόρησης στο Λονδίνο, συμμετείχε μεταξύ άλλων γνωστών δημοσιογράφων μεγάλων εφημερίδων και ο Αχιλλέας Μαμάκης, της θεατρικής στήλης του *Έθνους*.⁴⁴

Οι πολιτικές εξελίξεις σχετικά με το Κυπριακό διαμόρφωσαν σταδιακά πολύ δυσμενείς συνθήκες για τη συνέχιση της δραστηριότητας του Β.Σ. Μετά τη συνεχή απόρριψη για τη συζήτηση του Κυπριακού στη συνδιάσκεψη των Ηνωμένων Εθνών από τον Αύγουστο του 1954 και έπειτα, το αντιβρετανικό κλίμα πανελλαδικά είχε οξυνθεί. Οι πράξεις βίας και η μετονομασία δρόμων και χώρων που έφεραν αγγλοσαξονικά ονόμα-

42. NA, BW 34/25, R's A.R.1955-56, 2. The printed word f) Council Publications produced locally, including periodicals.

43. Άλκης Θρούλος, «Ο φόνος στη Μητρόπολη του Θ. Σ. Ελιοτ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* Γ/10 (Μάιος - Ιούνιος 1948), σ. 319.

44. NA, FO 953/889, 1.5.1960, From T. J. Tahourdin, Information Policy Department, London, Information Department, British Embassy, Athens, N.A. FO 953/889, 7.6.1950, Confidential, Not for Publication, Central Office of Information, Brief Personal Notes on members of the Greek Press Delegation, S. Hebblethwaite, Information Department, British Embassy to Tahourdin, Information Policy Department, FO.

τα είχε καταστεί συνήθης συμβολική πράξη διαμαρτυρίας στους περισσότερους δήμους της χώρας. Το αντιβρετανικό κλίμα ενίσχυαν και οι θεωρίες συνωμοσίας, σύμφωνα με τις οποίες υπήρχαν παντού κατάσκοποι των βρετανικών μυστικών υπηρεσιών, θεωρίες που αναπαράγονταν συχνά και από τον Τύπο.⁴⁵

Η βομβιστική επίθεση στο Ι.Α.Σ. στις 17 Δεκεμβρίου του 1955 από διαμαρτυρόμενους για τη λειτουργία των βρετανικών ινστιτούτων στην Ελλάδα διέκοψε τη δραστηριότητα του Β.Σ. για λίγες μέρες, ωστόσο σύντομα τα μαθήματα ξαναξεκίνησαν και συνεχίστηκαν μέχρι τον Μάρτιο του 1956, όταν μετά την εκτόπιση του Μακάριου, η ελληνική αστυνομία αποφάσισε, για την εξασφάλιση της ασφάλειας των μαθητών, την απαγόρευση της λειτουργίας των βρετανικών ινστιτούτων σε όλη την Ελλάδα. Για περίπου τέσσερα χρόνια το Β.Σ. παρέμεινε κλειστό έως και τον Οκτώβριο του 1960. Η υπογραφή των συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου, τον Φεβρουάριο του 1959, έβαλε τέλος στις δυσμενείς συνθήκες των ελληνοβρετανικών σχέσεων και αποτέλεσε την αφετηρία για τη διαδικασία της προετοιμασίας της επαναλειτουργίας του Ι.Α.Σ.⁴⁶

Κατά τη δεύτερη αυτή περίοδο της λειτουργίας του το Β.Σ. έδωσε έμφαση το πρώτο διάστημα στο να ξανακερδηθεί το χαμένο έδαφος ως προς τη διδασκαλία της αγγλικής γλώσσας, συνέχισε ωστόσο και το ευρύτερο πολιτιστικό του έργο. Το 1963-64, μεταξύ άλλων, επανεκδόθηκαν το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* και ο *Άμλετ*, ενώ παράλληλα προγραμματίστηκε και η μετάφραση των έργων *Αγώνας Αγάπης Άγονος* και *Ριχάρδος II*. Την επόμενη χρονιά εκδόθηκε ο *Ριχάρδος III*.⁴⁷

Το Εθνικό Θέατρο το 1963 επέλεξε για το πρόγραμμα των παραστάσεων του δύο βρετανικά έργα, το σαιξπηρικό *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και το έργο του Clifford Bax *Ρόδο χωρίς αγκάθι* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Με την έναρξη της νέας χρονιάς το 1964 δεν παρουσιάστηκε κανένα βρετανικό έργο, επιλογή που μπορεί να συνδεθεί και με τη νέα κρίση του Κυπριακού μετά τον Δεκέμβριο του 1963.⁴⁸ Ωστόσο, τρεις μήνες αργότερα, τον Μάρτιο του 1964, με πρωτοβουλία του Β.Σ. έδωσε διάλεξη στο Εθνικό Θέατρο ο διευθυντής της Ακαδημίας Μουσικής και Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου, Michael MacOwan, με θέμα «Οι σύγχρονες σαιξπηρικές παραστάσεις».⁴⁹

Την ίδια καλλιτεχνική περίοδο 1963-64, δώδεκα χρόνια μετά την πρώτη συζήτηση για την πρόσκληση βρετανικών θεατρικών σχημάτων στην Ελλάδα, ξεκίνησαν οι προετοιμασίες εκ μέρους του Β.Σ. για την επίσκεψη του θιάσου Shakespeare Festival Company, ο οποίος θα έδινε για μία εβδομάδα παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο. Όπως χαρακτηριστικά επεσήμανε ο αντιπρόσωπος του Β.Σ.: «Η τέχνη του θεάτρου διατηρεί ακόμα τον τρόπο να ημερεύει τα πάθη των λαών, ενώ άλλες μορφές έκφρασης τα πυροδοτούν. Έτσι, δεν μπορεί παρά να έχει θετική επίδραση στο λαϊκό αίσθημα και την κοινή γνώμη και

45. Ιωάννης Στεφανίδης, *Εν ονόματι του έθνους. Πολιτική κουλτούρα, αλυτρωτισμός και αντιαμερικανισμός στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2010, σ. 284-286.

46. N.A. BW 34/37, Strictly Confidential, Handing over Notes: Greece, February 1959, A. Policies Pursued and Suggested.

47. NA, BW 34/25, R's A.R. 1955-56, BW 34/44 R's A. R. 1963-64, BW 34/44 R's A. R. 1964-65.

48. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, αρχείο παραστάσεων ετών 1963, 1964.

49. Ο.π.

να συμβάλλει στην εκτίμηση της χώρας που το προσφέρει» [της Βρετανίας εν προκειμένω].⁵⁰

Η πολυαναμενόμενη επίσκεψη του θιάσου Shakespeare Festival Company πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1964, στο πλαίσιο του εορτασμού των 300 ετών από τη γέννηση του Shakespeare, με επικεφαλής τον πολύ γνωστό Βρετανό ηθοποιό κλασικού ρεπερτορίου Ralph Richardson και την κατ' εξοχήν σαιξπηρική ηθοποιό Barbara Jefford. Ο θιάσος έδωσε στην Αθήνα τέσσερις παραστάσεις του έργου *Όνειρο θερινής νυκτός* και τέσσερις του *Ο έμπορος της Βενετίας* σε συνολικό κοινό 5.560 ατόμων. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν προβολές ταινιών βασισμένων στα σαιξπηρικά έργα, διαλέξεις από τον καθηγητή και διευθυντή του Ινστιτούτου Σαίξπηρ του Birmingham, Allardyce Nicoll, και ρεσιτάλ ελισαβετιανής μουσικής.⁵¹ Ο Allardyce Nicoll λίγο νωρίτερα, είχε γράψει αποκλειστικά για το περιοδικό *Εποχές* και το τεύχος που ήταν αφιερωμένο στον Shakespeare, άρθρο για τον Βρετανό δημιουργό, έπειτα από πρωτοβουλία του Β.Σ.⁵²

Εκτός από τις μετακλήσεις αγγλικών παραστάσεων και καλλιτεχνών, οι οποίες τις περισσότερες φορές επιχορηγούνταν από το ίδιο το Β.Σ., ορισμένες φορές σπουδαίοι Βρετανοί καλλιτέχνες προσκαλούνταν και από ελληνικούς πολιτιστικούς φορείς, μεταξύ των οποίων το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ Αθηνών. Ακόμα όμως και σε αυτές τις περιπτώσεις το Β.Σ. μεσολαβούσε παρέχοντας βοήθεια στη συνολική προετοιμασία του εγχειρήματος. Σύμφωνα με τις βρετανικές εκθέσεις, εξαιρετικές ήταν οι παραστάσεις που δόθηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών της παγκοσμίου φήμης Βρετανίδας χορεύτριας Margot Fonteyn και των Rudolf Nureyev και Royes Fernandez στο Ηρώδειο, τον Αύγουστο του 1963. Στο πλαίσιο της παγκόσμιας περιοδείας της χορεύτριας, οι παραστάσεις στις 9, 10, και 11 Αυγούστου κατάφεραν να προσελκύσουν μαζικά το αθηναϊκό κοινό που κατέκλυσε το θέατρο και τις τρεις βραδιές. Η συμβολή του Β.Σ. ήταν καθοριστική στον τομέα της διαφημιστικής προβολής των παραστάσεων.⁵³

Τον Νοέμβριο της επόμενης χρονιάς η Βρετανίδα ηθοποιός Peggy Ashcroft προσέφερε ένα μοναδικό ρεσιτάλ ερμηνείας σε σύνθεση αποσπασμάτων σαιξπηρικών έργων και κειμένων διακεκριμένων Βρετανίδων συγγραφέων. Το Β.Σ. επιχορήγησε από κοινού με τον Αγγλοελληνικό Σύνδεσμο (Anglo-Hellenic League)⁵⁴ αυτή την εκδήλωση, η οποία ενθουσίασε το αθηναϊκό κοινό και απέσπασε πολύ καλές κριτικές στις θεατρικές στήλες των εφημερίδων.⁵⁵

50. NA, BW 34/25, R's A. R. 1963-64, A.The General Picture.

51. NA, BW 34/25, R's A. R. 1964-65, Fine Arts, Drama, Music.

52. NA, BW 34/44, R's A.R.1963-64, Drama, Music and the Arts.

53. NA, BW 34/44, R's A. R. 1963-64, Chapter 4a) Council-sponsored Drama and Music Tour, 4b) Performances by Visiting British Companies, Orchestras, Groups or Individuals not under Council Sponsorship.

54. Ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος δραστηριοποιούνταν στην Αθήνα από το 1937 και σύντομα δημιούργησε παραρτήματα και σε άλλες πόλεις εκτός Αθηνών. Πυρήνας των δραστηριοτήτων του ήταν τις περισσότερες φορές η διδασκαλία της αγγλικής γλώσσας και οι πολιτιστικές και κοινωνικές εκδηλώσεις. Μέλη του αποτελούσαν Βρετανοί φιλέλληνες που ζούσαν και επιχειρούσαν στην Ελλάδα και Έλληνες φιλοβρετανοί.

55. NA, BW 34/25, R's A.R. 1965-66, Appendix C, Books, Arts and Sciences, Chapter 4a) Council Sponsored Drama and Music.

Κατά τη δεύτερη περίοδο λειτουργίας μετά το 1960 συνεχίζονταν οι παλιότερες δραστηριότητες του Β.Σ., όπως τα θεατρικά αναλόγια, οι παραστάσεις από φοιτητές και σπουδαστές του Β.Σ.,⁵⁶ τα επιχορηγούμενα ταξίδια στη Βρετανία, όπως του θεατρικού παραγωγού του ραδιοφώνου, Γιώργιου Κάρτερ, ο οποίος επισκέφθηκε τα γραφεία του Β.Β.С. το 1963-64.⁵⁷

Εν κατακλείδι, καθόλη τη διάρκεια της περιόδου 1945-1967 η Βρετανία κινήθηκε στην τροχιά της πολιτιστικής διπλωματίας και προπαγάνδας, στοχεύοντας στην πολιτισμική επιρροή και διείσδυση στην Ελλάδα. Μέσω του Βρετανικού Συμβουλίου και της βρετανικής πρεσβείας, συνέθεσε ένα πρόγραμμα πολιτιστικής πολιτικής στο πλαίσιο του οποίου, εκτός από τη διδακτική δραστηριότητα, οι τέχνες και εν γένει ο βρετανικός πολιτισμός είχαν κεντρική θέση. Το θέατρο μεταξύ των άλλων τεχνών, όπως φαίνεται από τις βρετανικές εκθέσεις, ξεχώρισε και προβλήθηκε με πολύ συστηματικό και πολυδιάστατο τρόπο. Η Βρετανία, παρά τις οικονομικές δυσκολίες μετά τον πόλεμο, την απόσυρσή της από την Ελλάδα και την παράδοση της σκυτάλης στις Η.Π.Α. το 1947, συνέχισε να ασκεί επιρροή στην ελληνική πολιτική και πολιτιστική σκηνή και στην κοινή γνώμη.

Η πολιτική της συνεχούς πληροφόρησης και επαφής των Ελλήνων με τη βρετανική κουλτούρα, την εκπαίδευση, τα ήθη και τα έθιμα των Βρετανών προήγαγαν με έναν «πολιτισμένο τρόπο» τον στόχο της Βρετανίας για συνέχιση της επιρροής της στην περιοχή. Επίσης, από τη μελέτη αυτή προκύπτει ότι κατά τη διάρκεια μιας ψυχροπολεμικής περιόδου τα όρια μεταξύ πολιτικής και πολιτιστικής προπαγάνδας είναι σαφώς δυσδιάκριτα και σε περιόδους πολιτικής έντασης είναι ακόμη πιο δύσκολο να οριστούν και να διακριθούν.

Η αστάθεια της πολιτικής ζωής στην Ελλάδα τα επόμενα χρόνια 1965-67 αποτέλεσε και τη βάση για τον σχολιασμό του αποχωρήσαντα το 1967 αντιπροσώπου του Β.Σ., R. Close: «Για άλλη μια φορά αναγκαζόμαστε λόγω της έντασης που υπάρχει να διοχετεύσουμε την κινητικότητα μας στον τομέα των πολιτιστικών σχέσεων».⁵⁸ Το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21ης Απριλίου που σηματοδοτεί και το τέλος της υπό εξέταση περιόδου φαίνεται από τις βρετανικές εκθέσεις ότι δεν διέκοψε το έργο του Βρετανικού Συμβουλίου κυρίως ως προς τη διδασκαλία της αγγλικής γλώσσας.

56. NA, BW 34/25, R's A. R. 1966-67, Drama and Music, το Δεκέμβριο του 1966 παρουσιάστηκε στο Β.Σ. θεατρικό αναλόγιο του έργου *Under Milk Wood* του Dylan Thomas, Το 1967 το *Φόνος στη Μητρόπολη* του Eliot ξαναπαρουσιάστηκε τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη.

57. NA, BW 34/44, R's A.R. 1963-64, Appendix B, Overseas Visitors to the United Kingdom, 2a.Visitors.

58. NA, BW 34/37, 27.10.1967. Change of Representative: Greece.

ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ

National Archives, London

BW 34 British Council Registered Files, Greece

BW 34/12 Anglo-Greek Cultural Convention (1/1/1939 - 31/12/1941)

BW 34/20 Annual Reports (1/1/1947 - 31/12/1950)

BW 34/25 Representative's Annual Reports (1/1/1950 - 31/12/1958)

BW 34/37 Representative's Hand over Notes (1/1/1954 - 31/12/1967)

BW 34/44 Representative's Annual Reports (1964-1971)

FO 395 Foreign Office. News Department: General Correspondence from 1906

FO 395/656 Anglo-Greek Cultural Agreement British Council's activities in Greece (1939)

FO 953 Foreign Office, Information Policy Department and Regional Information Departments

FO 953/889 Visit of Greek press delegations to the UK, arrangement of facilities and reception (1950)

FO 953/4H British Propaganda in Europe (1947)

Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Αρχείο παραστάσεων 1955, 1963, 1964

Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών

Επετηρίς 1938-1940, Ιστορικό Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών, Επετηρίς Πανεπιστημίου Αθηνών, 1938-1940, Διεύθυνση Δημοσιευμάτων του Πανεπιστημίου, Αθήνα, 1940.

Αρχείο Αγγλοελληνικής Υπηρεσίας Πληροφοριών

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Τέσσερις Διαλέξεις, Αγγλοελληνική Υπηρεσία Πληροφοριών, Αθήνα, 1945.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

*Στα άκρα της απόφασης: Αφηγήσεις αυτοθυσίας
και το πολιτικό πρόταγμα της σύγχρονης σκηνης*

C'est la mort de Socrate, qui ne cesse de veiller sur nous...

(Τελικά, αυτό που δεν παύει να μας επιτηρεί άγρυπνα
είναι ο θάνατος του Σωκράτη...)

Jacques Derrida¹

Ας πάρουμε το νήμα από τα χέρια του Benjamin στη δεύτερη θέση από τις Θέσεις
για τη φιλοσοφία της Ιστορίας:

Δεν αισθανόμαστε άραγε εμείς οι ίδιοι το ελαφρύ φύσημα του αέρα στον οποίο ανέ-
πνεαν οι άνθρωποι στο παρελθόν; Μήπως οι φωνές που ακούμε σήμερα δεν στοι-
χειώνονται από έναν απόηχο των φωνών όσων υπήρξαν πριν από εμάς στη γη; [...]
Υπάρχει ένα σιωπηρό ραντεβού ανάμεσα στις περασμένες γενιές και στη δική μας.
Μας ανέμεναν στη γη. Σε εμάς, όπως και σε κάθε προηγούμενη γενιά, έχει δοθεί
μια ισχνή μεσσιανική δύναμη, για την οποία το παρελθόν προβάλλει μιαν απαίτηση.
Είναι δίκαιο να μην αγνοούμε αυτήν την απαίτηση.²

Εδώ, ο επαναστατικός πεσιμισμός συναντά τον μεσσιανικό μαρξισμό του Γερμανού
φιλοσόφου, συνάντηση που αναδεικνύει εκ νέου τη διαλεκτική του «έχει υπάρξει».
Γνωρίζουμε ότι το «έχει υπάρξει» υπερτερεί σε οντολογική πυκνότητα από το «μη-εί-
ναι πλέον» του εκπνεύσαντος παρελθόντος. Η υπεροχή αυτή οφείλεται στην παρουσία
του «υπόχρεον-είναι», το οποίο υποβάλλει στο παρόν το αίτημα της δικαιοσύνης. Αυτό
είναι το ραντεβού μας με τις περασμένες γενιές: η κληρονομιά του χρέους το οποίο
πρέπει να αναδεχθούμε συνειδητά και να εκπληρώσουμε στο παρόν και το μέλλον.

Πριν από τον Benjamin, ο Max Horkheimer και ύστερα από αυτόν ο Jacques Rancière,
ο Paul Ricœur και ο Jacques Derrida, μεταξύ άλλων, εκφράστηκαν με παρόμοιο τρόπο,
λιγότερο μεσσιανικό, αλλά πάντως ενδεικτικό για τη συγκρότηση της ιστορικής συνείδησης
και της συναφούς προς αυτήν πολιτικής ευθύνης, συγκροτώντας μια φιλοσοφική σκηνή του
«υπόχρεον-είναι». Για τον Horkheimer, η ιστοριογραφία είναι ένας τόπος αναγνώρισης
και αναπλήρωσης της αδικίας, είναι η μοναδική ακροαματική διαδικασία που μπορούμε

1. Jacques Derrida, «Αθήνα στη σκιά της Ακρόπολης / Athènes à l'ombre de l'Acropole», δίγλωσσο
κείμενο, στο ομώνυμο λεύκωμα του Jean-François Bonhomme, Ολκός, Αθήνα, 1996, σ. 7-64, 31 και 61.

2. Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire», *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, σ. 427-443 : 428-429.

στο παρόν –περαστικοί και εμείς– να αντιτάξουμε στις καταγγελίες που έρχονται από το παρελθόν.³ Η ακροαματική διαδικασία, δηλαδή ο αναλυτικός έλεγχος που η κριτική φιλοσοφία και η ιστορική αναζήτηση οφείλουν να ασκήσουν για να διαυγαστεί το σκοτάδι μέσα στο οποίο πέθαιναν παραγνωρισμένοι και αδικημένοι οι άνθρωποι στο παρελθόν.⁴ Για τον Rancière, η ιστορία γίνεται ένα διακύβευμα αναπλήρωσης του παρελθόντος μέσω του λόγου ως τόπου της ομιλίας, που προσφέρει στους νεκρούς ένα έδαφος και ένα μνήμα (η μνήμη και το μνήμα πάντα συμβαδίζουν): «Το έδαφος είναι εγγραφή ονόματος, το μνήμα πέραςμα φωνών».⁵ Για τον Ricœur η δικαιοσύνη τρέπει τη μνήμη σε πρόταγμα: «Το καθήκον της μνήμης ως προστακτική δικαιοσύνης προτάσσεται κατά τον τρόπο ενός τρίτου όρου στο σημείο αρμογής της εργασίας του πένθους και της εργασίας της μνήμης».⁶ Ο Derrida από την πλευρά του, σε ένα από τα σιβυλλικά έργα του, διατείνεται ότι η ηθική και η πολιτική καθίστανται ανέφικτες, αδιανόητες και άδικες εάν δεν δέχονται ως βάση τους τη ζωή όσων έχουν χαθεί και όσων δεν έχουν ακόμα γεννηθεί.⁷

Θα ήταν περιοριστική ερμηνευτική επιλογή να αρκεστούμε στην απλή αναμνημόνευση, για να αποδώσουμε τις σκέψεις του Benjamin⁸ και των άλλων φιλοσόφων. Η φιλοσοφία έχει στήσει με προσοχή αυτή τη σκηνή αφ' ενός του αδικαίωτου βίου, των ηττημένων και αδικημένων ανθρώπων που «αναμένουν» να βγουν από τη σιωπή και το σκοτάδι των μακρών ιστορικών χρόνων και, αφ' ετέρου, της ζωής που ακόμα δεν έχει εμφανιστεί, των ανθρώπων που μέλλουν να εισέλθουν στο παιχνίδι της ζωής και της ιστορίας. Στην ίδια σκηνή το σκηνικό γίνεται ενίοτε πιο αφαιρετικό, με διαχρονικές προοπτικές και ηθικές αξιώσεις, και τότε πιο συγκεκριμένο και υλιστικό, με ιστορικές και πολιτικές στοχεύσεις. Η αλήθεια είναι ότι δύσκολα μπορούμε να απομονώσουμε το ένα σκηνικό από το άλλο, την πολιτική από την ηθική ή την ιστορία από τη διαχρονία.

Μια τέτοια πολύπτυχη και πολυφωνική σκηνή μάς προσφέρει η παράσταση *Η ιστορία της αυτοθυσίας* του Βασίλη Μαυρογεωργίου, η οποία συγγενεύει με τη φιλοσοφική σκηνή ως προς τη δύναμη της αναμνημόνευσης των νεκρών, τη στοχαστική σκέψη περί τη λήθη και τον θάνατο, αλλά και την ισχύ της ηθικής και πολιτικής πράξης που διασταυρώνεται με τη σκηνική επιτέλεση. Ο Ricœur γράφει ότι «μια ηθική προτεραιότητα ανήκει στα θύματα».⁹ Σε αυτό το πρόταγμα μοιάζει να απαντά εμπράκτως η παράσταση. Βέβαια, τα θύματα που προτάσσουν οι φιλόσοφοι είναι κυρίως τα ανώνυμα πρόσωπα του ιστορικού δράματος, ενώ τα πρόσωπα της παράστασης είναι λίγο έως

3. Max Horkheimer, *Kritische Theorie I*, S. Fischer, Frankfurt, 1968, σ. 198-199.

4. Του ίδιου, *Crépuscules. Notes en Allemagne (1926-1931)*, Payot, Paris, 1994, σ. 159.

5. Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essais de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992, σ. 135.

6. Paul Ricœur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη* (μετ. Ξενοφών Κομνηνός), Ίνδικτος, Αθήνα, 2013, σ. 150.

7. Jacques Derrida, *Φαντάσματα του Μαρξ* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα 2000, σ. 9: «...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».

8. Κάτι που κάνει ο Jürgen Habermas στο *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας* (μετ. Λευτέρης Αναγνώστου – Αναστασία Καραστάθη), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993, σ. 30-31, και του καταλογίζει ο Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»* (μετ. Ρεβέκκα Πέσσαχ), Πλέθρον, Αθήνα, 2004, σ. 66.

9. Ricœur: *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, σ. 151.

πολύ γνωστά: από την ελληνική μυθολογία (ο Προμηθέας και η Άλκηστις), από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία (ο Romeo, η Ariel) και από την ιστορία (ο Σωκράτης, η Jeanne d' Arc, η Maria Curie, ο Che Guevara ή ο Μπελογιάννης). Αλλά το πάνθεον αυτό των ηρωικών προσώπων έχει ενδεικτικό και παραδειγματικό χαρακτήρα, καθώς πίσω από αυτά στοχεύεται εκείνος τον οποίο ονομάζουμε αρκετά σχηματικά «απλό θεατή»: ο απλός θεατής σε μια τυπική μεσότητα και μια χρονική ρευστότητα που του επιτρέπει να κινείται μεταξύ διαφορετικών εποχών και γεγονότων.

Το υποκείμενο της απόφασης και ο μεταμοντέρνος ηρωισμός

Η παράσταση αρχίζει με ένα προοίμιο θανάτου, εν είδει μονολογικού προλόγου της κλασικιστικής δραματουργίας, με απεύθυνση στο κοινό και με αποχρώσεις του *memento mori* της μεσαιωνικής παράδοσης.

Ότι και αν είναι αυτό στο οποίο πιστεύετε [...] ο βασικός λόγος που έχετε πιαστεί από πάνω του είναι ο φόβος. Και όσο και αν σας παρηγορεί, δεν πρόκειται ποτέ μα ποτέ να σας λυτρώσει πραγματικά από τον ένα, τον μοναδικό και τελειωτικό θάνατο. Ένα πράγμα είναι απόλυτα σίγουρο. Οι μέρες σας πάνω στη γη είναι μετρημένες και κανείς δεν μπορεί να σας πει με απόλυτη βεβαιότητα πού θα πάτε όταν θα αφήσετε αυτόν τον κόσμο. Κανείς. Εσείς παρόλα αυτά τι κάνετε; Λέτε «είμαι νέος ακόμα», λέτε «ίσως η επιστήμη ανακαλύψει στο μέλλον τη θεραπεία ακόμα και για τον ίδιο το θάνατο, οπότε δεν υπάρχει λόγος να ανησυχώ». Και αναπνέετε. Και η καρδιά σας μεταφέρει το αίμα σε όλο σας το σώμα. Όμως μια μέρα αυτό το σώμα θα πάψει να αναπνέει. Ο θάνατος είναι υπομονετικός. Και περιμένει.

Το μέγα σκάνδαλο του θανάτου και το ακόμα μεγαλύτερο των θνητών που δεν μπορούν να εξοικειωθούν με αυτό το φαινόμενο, που –αν και είναι φυσικό– είναι ενικό, που –αν και πλημμυρίζει την ανθρώπινη ιστορία– επέρχεται πάντα σαν να ήταν πρώτη φορά. Οριστικό αλλά και επαναλαμβανόμενο, ενικό αλλά και πανανθρώπινο, υπαρξιακό αλλά και φυσικό (μια φυσικότητα που αγκαλιάζει όλα τα όντα), το γεγονός του θανάτου, το ριζικό μυστήριο που σκεπάζει τις αναπνοές, το άφατο που πνίγει τον ανθρώπινο λόγο, άγει το ανθρώπινο στο μηδέν –αυτός είναι ένας συνήθης τρόπος της οντολογίας να ονομάζει την εκμηδένιση. Η εκμηδένιση συνυφίνεται με την οριστικότητα της απόφασης αυτοθυσίας και, βεβαίως με το μη αναστρέψιμο της υλοποίησης αυτής της απόφασης. Εξ ου και η αντίφαση της παράστασης, γιατί από τις χαραμάδες φαίνεται η μετά θάνατον «ζωή». Στην *Ιστορία της αυτοθυσίας* (και ακριβώς μέσα στο προοίμιο του θανάτου) δεν είναι το μηδέν η κατάληξη του όντος, αλλά η απόλυτη ετερότητα: «Οι μέρες σας πάνω στη γη είναι μετρημένες», αυτό είναι το σίγουρο, αλλά «κανείς δεν μπορεί να σας πει με απόλυτη βεβαιότητα πού θα πάτε», όχι «εάν θα πάτε κάπου αλλού», αλλά «πού θα πάτε». Αυτό είναι το αβέβαιο: το πού και σε αυτό απαντά η Νέκυια που καλύπτει ένα μεγάλο τμήμα της παράστασης και στοιχίζει έτσι το έργο με πλήθος άλλων κειμένων της κλασικής, αλλά και της σύγχρονης δραματουργίας, τα οποία παρουσιάζουν καταβάσεις «στον άλλον κόσμο» και φιλοξενούν φαντάσματα.¹⁰

10. Για την εμφάνιση της καθόδου του Χριστού στον Άδη σε σχέση με τις απαρχές του θρησκευτικού

Πέραν όμως του όποιου αναφαινόμενου διακειμενικού δικτύου, αυτό που προέχει στην παράσταση είναι η προβολή του θανάτου ως συνειδητής απόφασης, ως εκούσιας πράξης και όχι ως μοιραίου γεγονότος. Επιπλέον, εφ' όσον το «πού» υπερισχύει του «πουθενά», θα πρέπει να δεχθούμε ότι η απόφαση αυτή δεν εξαφανίζεται στο κενό, δεν εκπνέει σε ένα μηδενικό πηλίκο, αλλά διεκτείνεται σε μία υπερβατική/μυθοπλαστική χρονικότητα όπου το υποκείμενο της απόφασης συνεχίζει να «υπάρχει» και μετά την υλοποίηση της απόφασής του, δηλαδή μετά την αυτοθυσία του. Σε αυτήν την υπερβατική/μυθοπλαστική χρονικότητα και σε αυτήν την ενδιάμεση χώρα ανάμεσα στο «πού» και στο «πουθενά» αντιστοιχεί η προαναφερθείσα φιλοσοφική σκηνή των αδικαίωτων νεκρών. Ο Μαυρογεωργίου και οι συνεργάτες του προσφέρουν επώνυμους κατοίκους στη σκηνή αυτή και αποκαθιστούν θεατρική αδεία την αποφασισμένη απώλειά τους με την υστεροφημία. Η υστεροφημία εδώ αποδεικνύει ότι η παραίτηση από κάθε εγωκεντρική αρχή και από κάθε αξίωση για αυτοσυντήρηση και επιβίωση μπορεί να καταστήσει δυνατή μια κάποια αποδοχή του παρελθόντος, μια κάποια συνέχεια του ιστορικού χρόνου και μια γνώση των ανθρωπίνων πραγμάτων που αναγνωρίζει το «υπόχρεον-είναι» και τη συλλογική ευθύνη με φόντο το αβέβαιο μέλλον, αναγνωρίζει δηλαδή έναν ελάχιστο χώρο πολιτικής ελπίδας. Έτσι, το «σιωπηρό ραντεβού» με τις παλαιότερες γενιές παραμένει εν ισχύ και δη εν πολιτική ισχύι.

Υπό ποία έννοια όμως μπορούμε να μιλήσουμε για πολιτική ισχύ σε μια σειρά αποφάσεων αυτοθυσίας που λαμβάνονται ξεχωριστά, χωρίς καμία σύνδεση η μία με την άλλη και μάλιστα σε εποχές επιλεγμένες χωρίς ξεκάθαρα κριτήρια; Το αποτέλεσμα της απόφασης κρυσταλλώνεται εκάστοτε ως προσωπική ταυτότητα και ως οριακή στάση ζωής και τίθεται στο τέρμα μιας σύντομης ή μακράς αναζήτησης σταθερών σημείων προσανατολισμού και αξιών. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτού του είδους οι αποφάσεις δημιουργούν την ύψιστη βαθμίδα δικαιοδοσίας η οποία αφήνει ανοικτές πιθανότητες για μια πιο δραστική λύση ή και για μια μελλοντική αναγνώριση –εν προκειμένω από τις μελλοντικές γενιές. Η απόφαση της αυτοθυσίας έτσι στερείται εμπειρικών ερεισμάτων, καθώς μέλλει να αναγνωρισθεί, ενδέχεται να δικαιωθεί αλλά αποκρούει και οποιαδήποτε εμπειρική ανασκευή, αφού δεν μπορούμε να γνωρίσουμε με σαφήνεια τα βαθύτερα κίνητρα, πολύ λιγότερο τους αποχρώντες λόγους που οδήγησαν το υποκείμενο στην αυτοθυσία. (Πόσα έχουν γραφτεί και πόσα μπορούν ακόμα να ειπωθούν για να ρίξουν λίγο φως στις δυνάμεις που υποστύλωσαν την απόφαση του Σωκράτη ή του Προμηθέα να θυσιαστούν για το σύνολο;) Κίνητρα και λόγοι χάνονται συχνά στις διακλαδώσεις της υπαρξιακής ρίζας και ό,τι μπορούμε να δούμε είναι μόνο οι λογικές εκβλαστήσεις, δηλαδή οι κατανοητές εκλογικεύσεις τους.

θεάτρου, βλ. Βάλτερ Πούχερ, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988, σ. 71-126. Ως προς τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Νεοελληνική νέκυια. (Ζιώγας, Σκούρτης, Μάτεσις, Καμπατέλλης)», *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σ. 306-310, και του ίδιου, «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2013, σ. 173-207. Βλ. επίσης Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles, 1997 και Pierre Katuszewski: *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantôme dans le théâtre antique et contemporain*, Kimé, Paris, 2011.

Η απόφαση αυτοθυσίας είναι μια απόφαση στα άκρα και ως τέτοια διαθέτει ένα ανορθολογικό στοιχείο, έστω και εάν περιέχει μια ονομαστική ορθολογική αξία ή ακόμα και μια ρητή ομολογία πίστεως στη ratio ή σε κάποια πολιτικά και κοινωνικά προτάγματα. Βέβαια το ανορθολογικό στοιχείο ποτέ δεν χάνεται εντελώς καθώς προσεγγίζουμε μιαν απόφαση αυτοθυσίας, αλλά διοχετεύεται, έστω και μεταμορφωμένο (που θα πει: εν μέρει εκλογικευμένο) στα έλλογα στοιχεία μιας κατάστασης για να τους δώσει μια πρόσθετη ισχύ. Απόδειξη ότι τα νεωτερικά κράτη πάντα επικαλούνται τις αποφάσεις αυτές για να κατασκευάσουν, μέσω της επιβεβλημένης μνήμης και των μνημονικών τόπων, εθνικά πρότυπα και να ενεργοποιήσουν συμβολικές δυνάμεις στις συλλογικότητες που ελέγχουν. Οι επικεφαλής μιας επανάστασης, οι πρωτεργάτες μιας αντίστασης στον κατακτητή, οι ήρωες του μυθοπλαστικού και ιστορικού κόσμου είναι, από την άποψη αυτήν, οι παγωμένες σκιές του ανορθολογικού στοιχείου μιας απόφασης στα άκρα. Το ανορθολογικό στοιχείο όμως παραμένει και είναι αυτό που καθιστά μιαν απόφαση στα άκρα ένα συμβάν. Εδώ περικλείεται το μη αναπαραστάσιμο του λεβινασιανού προσώπου, το απεριχώρητο στοιχείο που δεν μπορεί να εγκολπωθεί η σκέψη,¹¹ κυρίως δε ο χαρακτήρας της εξαιρετικής διακοπής ή της απρόβλεπτης τομής του ντεριντιανού συμβάντος.¹² Για τον Derrida, άλλωστε, η απόφαση είναι μια ενική μετάβαση στον κόσμο της πράξης, μετάβαση που είναι πάντα «ετερογενής προς τον χώρο της γνώσης, της μάθησης, της θεωρίας»,¹³ άρα είναι μια επινόηση που δεν προκαθορίζεται από καμία συνθήκη και καμία προϋπάρχουσα δυνατότητα¹⁴ και στην προσίδια στιγμή της είναι ένα σκοτεινό άλμα που δεν μπορεί ποτέ να αναχθεί στα εφελθήριά του,¹⁵ καθώς η απόφαση ενσκήπτει ως ένα α-δύνατο συμβάν, «μόνο εκεί όπου κάνουμε κάτι περισσότερο από το να αναπτύσσουμε το δυνατό, [...] μόνο εκεί όπου γίνεται εξαίρεση στο δυνατό».¹⁶

Πέραν τούτων όμως υπάρχει μια σημαντική πολιτική διάσταση στις ιστορίες αυτοθυσίας τόσο από την πλευρά των συνεπειών της αυτοθυσιαστικής πράξης, όσο και από εκείνη της διεργασίας της απόφασης. Το πολιτικό περιεχόμενο των συνεπειών είναι εύλογο και αυτονόητο τουλάχιστον για ορισμένες περιπτώσεις αυτοθυσίας (λ.χ. του Μπελογιάννη, του Τσε Γκεβάρα, του Κώστα Γεωργάκη), όμως οι διεργασίες της απόφασης παραμένουν εν μέρει αόριστες. Στην περίπτωση των Ιαπώνων καμικάζι επικρατεί η αρχή της κοινωνικής αυτοσυντήρησης και της εθνικής κυριαρχίας η οποία απαιτεί

11. Emmanuel Lévinas, *Ηθική και άπειρο* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Ίνδικτος, Αθήνα, 2007, σ. 56.

12. Jacques Derrida, *Papier machine*, Galilée, Paris 2001, σ. 309· του ίδιου, «Une certaine possibilité impossible de dire de l'événement», Gad Soussana (επιμ.), *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, L'Harmattan, Paris, 2001, σ. 72-11, 100-101· Jacques Derrida - Elisabeth Roudinesco, *Συνομιλίες για το αύριο* (μετ. Τάσος Μπέτζελος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σ. 122-130.

13. Jacques Derrida, «Για τις κυριακάτικες "ανθρωπότητές μου"», *Πέραν του κοσμοπολιτισμού* (μετ. Βαγγέλης Μπιτσιώρης), Κριτική, Αθήνα, 2003, σ. 202-220: 214.

14. Για τον συμβαντικό χαρακτήρα της επινόησης, βλ. του ίδιου, «Une certaine possibilité impossible de dire de l'événement», σ. 95-96.

15. Του ίδιου, *Force de lois. Le «Fondement mystique de l'autorité»*, Galilée, Paris, 1994, σ. 50-51. Ως εκ τούτου, «κάθε απόφαση είναι διαφορετική και απαιτεί μιαν ερμηνεία απολύτως μοναδική, την οποία κανένας υπαρκτός και κωδικοποιημένος κανόνας δεν μπορεί ούτε πρέπει να εγγυηθεί απολύτως» (σ. 51). Βλ. και Derrida - Roudinesco, *Συνομιλίες για το αύριο*, σ. 130-131.

16. Derrida: *Πέραν του κοσμοπολιτισμού*, σ. 91.

μια σειρά ατομικών θυσιών. Η διεργασία της απόφασης εδώ είναι κάπως πιο σύνθετη απ' ό,τι φαίνεται εξ αρχής. Υπάρχει ένα κανονιστικό επίπεδο εξουσίας το οποίο, μέσω του πλάγιου δρόμου της πίστης, μεταβαίνει στο επίπεδο του ιδεατού. Η εξουσία εδώ μπορεί να παράγει ιδανικά, όπως το έθνος, η πατρίδα ή ο αυτοκράτορας, που υπερβαίνουν την αξία της ατομικής ζωής καθ' εαυτήν. Στο επίπεδο του ιδεατού, όπου βρίσκεται καταφύγιο η κανονιστική εξουσία, παράγονται πάντα τα νοήματα της ζωής τα οποία είναι υποχρεωμένοι να επικαλούνται όσοι εγείρουν αξιώσεις κυριαρχίας. Τα νοήματα αυτά, η στρατιωτική γενναιότητα, το υπέρτατο χρέος προς τον αυτοκράτορα ή η αιώνια δόξα («Αφού το σώμα μου κέλφος είναι / Θα πάω να το βγάλω / Για να φορέσω μια δόξα / Που ποτέ δεν θα σβήσει») δίνουν το έδαφος σε κάθε αξίωση κυριαρχίας, αφού η έλλειψη νοήματος στη ζωή θα σήμαινε ότι και κάθε κυριαρχία θα στερείτο νοήματος, άρα δεν θα μπορούσε να παροτρύνει ή και να επιτάξει τις ατομικές θυσίες. «Από την άποψη αυτή», σημειώνει εύστοχα ο Παναγιώτης Κονδύλης, «οφείλουν όλοι –εξουσιαστές, υπήκοοι και επαναστάτες– να είναι εξ ίσου ηθικιστές»,¹⁷ καθώς έτσι μπορούν να προσπορίζονται τη μεγαλύτερη δυνατή εξαντικειμενίκευση των αποφάσεών τους αλλά και την τελειότερη δυνατή μεταμφίεση των κινήτρων τους.

Η παράσταση βεβαίως πόρρω απέχει από τον ρηχό ηθικισμό της ηγεμονίας όσο και από τον εύκολο διδακτισμό της αυτοθυσίας του ατόμου χάριν του συνόλου (της οικογένειας, της κοινωνίας, του έθνους ή της «ανθρωπότητας»). Δεν μπορεί εν προκειμένω να αποσιωπηθεί ούτε ο ειρωνικός τόνος στη συνειδητοποίηση της θνητότητας («Σήμερα ανθισμένος / Αύριο σκορπισμένος στον άνεμο – Έτσι είναι ο ανθός της ζωής μας / Πώς περιμένουμε το άρωμά του να κρατήσει για πάντα;»), ούτε φυσικά η σαρκαστική διάθεση στην περιγραφή της ύστατης στιγμής των πολεμικών «ηρώων»: «Τη στιγμή της πρόσκρουσης μας λένε να φωνάξουμε για τον Αυτοκράτορα. Οι περισσότεροι όμως θέλουν να φωνάξουν Μητέρα». Το παράδειγμα των καμικάζι –η ατομική ζωή που μετατρέπεται σε όπλο καταστροφής για να υπηρετήσει τις ακραίες σκοπιμότητες μιας ηγεμονίας– προσφέρει μιαν οριακή εκδοχή του φαινομένου της ηρωοποίησης που χαρακτηρίζει εν πολλοίς και τις σύγχρονες δημοκρατίες. Πώς να μη θυμηθούμε τον μπρεχτικό Γαλιλαίο: «Αλίμονο στην κοινωνία που έχει ανάγκη από ήρωες». Όσο μεγαλύτερη η πολιτική παρακμή μιας κοινωνίας, όσο πιο εκτεταμένη η φαλκίδευση του δημοκρατικού της πολιτεύματος, τόσο επιτακτικότερη η ανάγκη που έχει να κατασκευάσει ή να επινοήσει ήρωες. Δεν είναι τυχαίο ότι στην παράσταση επιστρατεύονται ήρωες ακόμα και από τον αμερικανικό κινηματογράφο: η ίδια μυθοπλασία εδώ και εκεί. Όπως οι καμικάζι δεν έχουν γονείς παρά τον ουρανό και τη γη, έτσι και ο Batman αφιερώνει τη ζωή του στην Γκόθαμ. Από τη μια το ιδεατό μιας αυτοκρατορίας, από την άλλη το ηρωικό φαντασιακό μιας βαριάς πολιτιστικής βιομηχανίας. Και στις δύο περιπτώσεις υπέρπει μια ρομαντική αντίληψη της ιστορίας κατά την οποία τα νήματα της εξέλιξης τα κινούν όχι οι ισχυρές ομάδες οικονομικών συμφερόντων, οι κρατικοί ανταγωνισμοί και οι κοινωνικές συγκρούσεις, αλλά οι ξεχωριστές μονάδες και οι υπερβατικές αξίες που αυτές ενσαρκώνουν. Στην υπέρπυσα ειρωνεία και τη μεταμοντέρνα συμπαραθήση ηρωικών μορφών της παράστασης είναι ορατή μια έμμεση κριτική της κοινωνίας που

17. Παναγιώτης Κονδύλης, *Ισχύς και απόφαση. Η διαμόρφωση των κοσμοεικόνων και το πρόβλημα των αξιών*, Στιγμή, Αθήνα, 1991, σ. 92.

παράγει συστηματικά ήρωες, που ηρωοποιεί την ατομική συνθήκη για να θέσει σε μια light εκδοχή τα συλλογικά προβλήματα και να αποδυναμώσει τα πολιτικά διακυβεύματα. Πώς αλλιώς να εξηγήσουμε την παρουσία του Bruce Willis του *Armageddon* ή του Leonardo di Caprio του *Τιτανικού* δίπλα στον Víctor Lidio Jara Martínez, τον θεατρικό σκηνοθέτη, τραγουδιστή, συνθέτη και ποιητή που συνελήφθη την επομένη του πραξικοπήματος του Augusto Pinochet και εκτελέστηκε, ή τον Τσε Γκεβάρα;

Η επιτελεστικότητα της αυτοθυσίας

Μια πολιτική ιδέα στη συμβολική της διάσταση (η απελευθέρωση της χιλιανής ή της ελληνικής κοινωνίας από τη δικτατορία, η κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων) μπορεί να εκπληρώσει σε ικανοποιητικό βαθμό τον κοινωνικό της προορισμό όταν και μόνη η αναφορά σε αυτήν θυμίζει στους πολίτες την κατάστασή τους για να τους παροτρύνει προς μια ανάλογη κινητοποίηση. Έτσι, οι διακηρύξεις πίστεως σε πολιτικές ιδέες συγκροτούνται ως ομιλιακά ενεργήματα στο γλωσσικό επίπεδο και ως τελετουργικές πράξεις στην κοινωνική και πολιτική σφαίρα. Και για τις δύο περιπτώσεις, η επιτελεστικότητα εντείνεται στο έπακρον όταν το ενέργημα ή η πράξη συνοδεύεται από την απόφαση αυτοθυσίας: Όχι μόνο εξαλείφεται η παραμικρή απόκλιση ανάμεσα στη διακήρυξη πίστεως και στην κοινωνική δράση, αλλά επιπλέον η ιδέα, για την οποία διακηρύσσεται πίστη, συνοφθαλμίζεται σε μια ηθική και πολιτική βάση με την αυτοθυσία ως κοινωνική δράση.

Η επιτέλεση της αυτοθυσίας, κατά συνέπεια, εξαίρει το περιεχόμενο της ιδέας, μεγιστοποιεί την εμβέλειά της, επιτείνει το κύρος και την επιτακτικότητά της, προσφέρει στον υπερβατικό της χαρακτήρα μια ριζική εμμένεια. Υπερβατικότητα και εμμένεια, όμως, είναι τα δύο θεμελιώδη συστατικά της ιδέας όταν ενσαρκώνεται στη θεατρική σκηνή. Αυτό είναι ένα από τα θεατρολογικά θέματα του Alain Badiou¹⁸ και μπορεί να τεθεί στη σκέψη και της δικής μας παράστασης, καθώς η ιδέα της αυτοθυσίας συνιστά το μέτρο αυτού που ο άνθρωπος «δύναται» να πράξει στα όρια της ύπαρξής του και, πιο συγκεκριμένα, υποδεικνύει ένα πιθανό πέρασμα από την ατομικότητα στη συλλογικότητα, από την υποκειμενικότητα μιας απόφασης στην αντικειμενικότητα μιας αμετάκλητης συνέπειας. Αλλά, εάν η ιδέα της αυτοθυσίας ως μέτρο δυνατότητας είναι υπερβατική, καθίσταται επί σκηνής και εμμενής, αφού, για να υπάρξει ως μη φαντασματική μορφή, πρέπει να παρασταθεί με κάποιον τρόπο, να ενσαρκωθεί και να ενεργοποιηθεί μέσω του σώματος του ηθοποιού, έστω και υπό τη μορφή αφήγησης. Η αφήγηση μιας ιδέας ισοδυναμεί με τη (γλωσσική) επιτέλεσή της, η δε από σκηνής αφήγησή της επιτείνει την επιτελεστικότητά της. Άρα δεν θα ήμασταν μακριά από την αλήθεια εάν λέγαμε ότι η ιδέα της αυτοθυσίας στο θέατρο «είναι ένας προσανατολισμός στην ύπαρξη»,¹⁹ μια συνειδησιακή στάση απέναντι στο θεμελιώδες αυτό φαινόμενο του υπάρχειν, το οποίο απαρνείται, την ίδια στιγμή που το καταφάσκει απόλυτα.

Θα μπορούσε όμως η επιτέλεση της αυτοθυσίας να αποτελέσει από μόνη της ένα «θεατρικό» γεγονός; Πρόκειται για το παλιότερο ζήτημα που είχε τεθεί από τον Bruce Wilshire

18. Το θέμα τίθεται με σαφήνεια στο Alain Badiou – Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2013.

19. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Οι ιδέες στο θέατρο» *Το Βήμα*, 8-9-2013, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=529188&wordsinarticle=%CE%A0%CF%86%CE%AC%BD%CE%B7%CF%82>, [19-7-2015].

και τον Marvin Carlson στην προσπάθειά τους να διευκρινίσουν τα όρια του θεατρικού αλλά και τη μεταφορική εμβέλειά του στους κόλπους του μη θεατρικού ιστορικού βίου.²⁰ Τα παραδείγματα που είχαν τεθεί εκεί προέρχονταν από περιπτώσεις ανθρώπων που είχαν καταδικαστεί σε θάνατο και θέλησαν να «πλαισιώσουν» την εκτέλεση της καταδίκης τους με τέτοιο τρόπο ώστε αυτή να προσφέρει κάποια ωφέλεια στους θεατές της τελετής και κάποια υστεροφημία στους ίδιους. Θέατρο του θανάτου; Σκηνοθεσία της θανατικής εκτέλεσης; Μπορεί ο μελλοθάνατος, κατά τις τελευταίες στιγμές της ζωής του, να εξέλθει του εαυτού του και, όπως ακριβώς ο ηθοποιός, να εποπτεύσει, να συντονίσει και να διευθύνει τον θάνατό του, να επιτελέσει τον ρόλο του θνήσκοντος ανθρώπου; Ο Carlson δεν διερευνά την υπαρξιακή συνθήκη, αλλά ανιχνεύει δομικές αναλογίες μεταξύ μελλοθάνατου και ηθοποιού και δέχεται την ισχύ της τολμηρής θεατρικής μεταφοράς ως μία πραγματική συνθήκη: Όσο και αν είναι επιβεβλημένη η θανατική καταδίκη δεν παύει ο καταδικασμένος να αποφασίζει να προβεί σε μια ύστατη θεατρική χειρονομία, έχοντας συνείδηση του βλέμματος των άλλων πάνω του. Θα επιστρατεύσει λοιπόν για τελευταία φορά τη δύναμη των ιδεών που προασπίζεται και για τις οποίες θανατώνεται, θα ενεργοποιήσει εκφραστικούς τρόπους και δυνάμεις ώστε να δώσει μια τελευταία, αλλά αποφασιστικής σημασίας performance. Ο Wilshire από την πλευρά του εστιάζει στην υπαρξιακή συνθήκη και αμφισβητεί τη δυνατότητα πλαισίωσης μιας θανατικής εκτέλεσης εκ μέρους αυτού που πρόκειται να εκτελεστεί, θεωρώντας εύλογα ότι ο θάνατος είναι φαινόμενο ενικό, αμετάκλητο και, ως εκ τούτου, μη αναγώγιμο σε δομικές αναλογίες, πολύ δε λιγότερο σε αισθητικές αξιώσεις.

Το ζήτημα αυτό δεν μπορεί να βρει οριστικές λύσεις και θα μπορούσε να οδηγήσει πολύ μακριά τη συζήτηση για την επιτελεστικότητα της απόφασης αυτοθυσίας. Η παράσταση πάντως του Scrow Theatre παρουσιάζει ενδείξεις αυτής της αισθητικοποίησης των οριακών καταστάσεων σε όλα εκείνα τα σημεία που τέμνονται οι αφηγήσεις των ηρωικών πράξεων και αλλάζουν οι αναφορές με τη φράση: «Φοβερό (μουσικό) κομμάτι». Εδώ επιτρέπεται (αν δεν υποβάλλεται) η διεμβόλιση του κοινωνικού και πολιτικού βίου από τη δύναμη του θεατρικού κοσμοειδώλου. Εντούτοις, απαιτείται και πάλι προσοχή. Κάτω από ένα σκηνοθετικό «εύρημα», κατά το οποίο ο ηθοποιός υποτίθεται ότι ρίχνει ένα κέρμα σε ένα νοητό jukebox για να ακουστεί ένα προεπιλεγμένο τραγούδι, υπάρχει η λογική του μεταμοντέρνου μουσικού συγκρητισμού: Ο Verdi συνυπάρχει με την Edith Piaf, τον Jimmy Fontana αλλά και τις Andrews Sisters, η rhythm' n blouse με φυσικά ηχητικά περιβάλλοντα ή ηχητικά ντοκουμέντα, οι μινιμαλιστικοί πιανιστικοί ήχοι του Daniel Sullivan με λαϊκές μπαλάντες σε εμπορικά remix. Εάν εδώ υπάρχει ένας υπαινιγμός για το τέλος των συμπαγών μουσικών ενοτήτων (λ.χ. το τέλος των καθαρών μουσικών ειδών), υπάρχει σαφώς και άλλος ένας για το τέλος της ηρωικής αυτοθυσίας ως πολιτικής πράξης καθολικής εμβέλειας. Μέσα από τα τραγούδια, εκεί που ο θεατής περιμένει να ακούσει νότες και στίχους, ακούει τελικά την αφήγηση μιας αυτοθυσίας, αληθινής ή μεταφορικής. Οι αλλεπάλληλες αφηγήσεις ακολουθούν τη λογική των μουσικών fragmenta και χάνουν μαζί τους τη συνοχή και τη συνθετικό-

20. Βλ. Bruce Wilshire, «The concept of the paratheatrical», *The Drama Review* 34/4 (1990), σ. 169-178 και Marvin Carlson, «Theatre history, methodology and distinctive features», *Theatre Research International* 20/2, (1995), σ. 90-96. Το ζήτημα αυτό αναλύω στο μελέτημά μου «Παραστασιακά και ηθικά ζητήματα στη θεατρική μεταφορά. Μια τριμερής συζήτηση: Erving Goffman – Bruce Wilshire – Marvin Carlson», *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 159-193.

τητά τους. Όπως η *Traviata* διαδέχεται το «Rum and Coca Cola», έτσι και η αυτοθυσία του Σωκράτη συνοδεύεται από τον ηρωισμό των καμικάζι. Με το σκεπτικό αυτό η πραγματική αυτοθυσία του Victor Jara για τη δημοκρατία στη Χιλή, ο οποίος τραγουδά με σπασμένα χέρια το κύκνειο άσμα του μπροστά στους στρατιώτες του Pinochet, μπορεί να πλαισιωθεί από τους καθημερινούς συμβιβασμούς που κάνουμε για ένα αγαπημένο μας πρόσωπο.

Αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι η εννοιολογική αλλοίωση διά του νοηματικού πληθωρισμού. Ας πάρουμε για παράδειγμα την έννοια της δημοκρατίας. Η λέξη «δημοκρατία», τουλάχιστον κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, γίνεται ο τόπος χρήσεων και καταχρήσεων. Ο πληθωρισμός των αναφορών (η δημοκρατία στα κοινωνικά μέσα, στις τέχνες κ.ο.κ.), οι πληθυντικοί χαρακτηρισμοί (οι δυτικές δημοκρατίες), ο ρητορικός στόμφος (ο εκδημοκρατισμός κρατών του Τρίτου Κόσμου) πλήττουν την αξιοπιστία της έννοιας, αλλοιώνουν μείζονες σημασίες της και αποκρύπτουν στη σιωπή την αποδιάθρωση εκείνων των κεντρικών λειτουργιών στις οποίες μια δημοκρατία αναγκαία στηρίζεται σε θεσμικό επίπεδο. Με τον ίδιο τρόπο πλήττεται και η έννοια της (πολιτικής) αυτοθυσίας. Εάν το κάθε τι μπορεί να συμπεριληφθεί σε αυτό το μεταμοντέρνο συνονθύλευμα σημασιών, τότε η ίδια η έννοια της αυτοθυσίας αποδιαθρώνεται, αποσυντίθεται ή φαλκιδεύεται και μπορεί να σημάνει σχεδόν τα πάντα ή και τίποτα.

Από αυτόν τον σχετικιστικό πλουραλισμό αυτοθυσιών, όμως, η παράσταση διατηρεί πάντα μια ειρωνική απόσταση που μας επιτρέπει να διακρίνουμε το διπλό τους νόημα: εκείνο που έλαβαν στον πραγματικό χρόνο της απόφασής τους και αυτό που λαμβάνουν τώρα κατά την αφηγηματική επιτέλεσή τους επί σκηνης. Στην πρώτη εκδοχή, αυτήν της ιστορικής αναφοράς, έχουμε ένα απάνθισμα ξεχωριστών αποφάσεων αυτοθυσίας αλλά και απλών περιστατικών της κοινωνικής συμβίωσης, τα οποία θα μπορούσαν να λείπουν από μια αυστηρή αναφορά στην ιστορία της αυτοθυσίας και μόνον αυτής. Θα μπορούσαν πράγματι να αντικατασταθούν εύκολα από άλλες αποφάσεις γνήσιας αυτοθυσίας. Η παρουσία τους δημιουργεί αρχικά κάποια σύγχυση για τη μεταφορική χρήση τους και στη συνέχεια μια κάποια φαιδρότητα, που εμπλουτίζει το χρωματολόγιο της αυτοθυσίας με πιο «ζωντανά» χρώματα. Διευκολύνει όμως το σκηνικό collage της αφηγηματικής επιτέλεσης, αφού ανοίγει ευκολότερα τη συναισθηματική βεντάλια από τη συγκίνηση έως τον χαρούμενο αυτοσαρκασμό. Πάντως, η διασταύρωση των δύο νοηματικών επιπέδων στη σκηνή μάς μαθαίνει ότι οι αποφάσεις αυτοθυσίας ως πραγματικά γεγονότα και οι αποφάσεις αυτοθυσίας ως περιεχόμενα μιας μεταμοντέρνας αφηγηματικής επιτέλεσης είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Οι πρώτες αποτελούν ενικά φαινόμενα, συνυφασμένα με διαφορετικές ιστορικές συνθήκες που δεν μπορούν να συγκεφαλαιωθούν, ενώ οι δεύτερες προβάλλονται μέσω μιας νοητής συνάφειας και μέσω μιας επιτελεστικής αφήγησης η οποία θέλει να αναδείξει, πριν από κάθε τι άλλο, ακριβώς τη συνάφεια αυτήν.

Ο μεταηθικός ηρωισμός

Η παράσταση προσφέρει μια εσκεμμένα παραμορφωτική εικόνα των αποφάσεων αυτοθυσίας υπό το πρίσμα ενός μεταηθικού ηρωισμού. Θα προσπαθήσω να περιγράψω εν συντομία την έννοια αυτήν. Κάθε απόφαση και επιτέλεση αυτοθυσίας, εάν ιδωθεί έξωθεν και εκ των υστέρων, φαίνεται συμβατή με οποιαδήποτε άλλη πράξη αυταπάτης, αρκεί να μπορεί να ενταχθεί σε ένα παζλ γεγονότων, σχέσεων και καταστάσεων

με έναν ενιαίο τίτλο, που υποτίθεται ότι διατρέχει τον ιστορικό χρόνο χωρίς να σταματά στις διαφορές. Παραμορφώνω τις αποφάσεις αυτοθυσίας εάν τις αντιμετωπίζω παραθετικά ή συμψηφιστικά, καθώς παραλείπω όχι μόνο τα ιστορικά τους συγκείμενα αλλά και μια ουσιώδη συνθήκη κάθε απόφασης, το ότι δηλαδή συγκροτεί μίαν κοσμοεικόνα και μια ταυτότητα για το υποκείμενο της απόφασης, το οποίο αξιώνει μια θέση μέσα στην κοσμοεικόνα αυτήν και όχι σε μίαν άλλη. Το γεγονός αυτό δεν επιτρέπει στις αποφάσεις να είναι αφηρημένες και υπερχρονικές ή διαχρονικές, αλλά τις καθιστά συγκεκριμένες υπαρκτά υποθέσεις κοινωνικού ή πολιτικού περιεχομένου. Η απόφαση αυτοθυσίας κρύβει πάντα μια μακρά και περίπλοκη προϊστορία, την οποία και συνοψίζει με έναν μοναδικό τρόπο. Και ο τρόπος αυτός είναι μοναδικός για δύο συμπληρωματικούς λόγους: Πρώτον, επειδή κάθε απόφαση αυτοθυσίας λαμβάνεται σε συνάρτηση με έναν παράγοντα αντίπαλο ή φίλο (εν μέρει, αλλά μόνο εν μέρει, υπαίτιο για την απόφαση αυτήν) και δεύτερον, διότι ο παράγοντας αυτός θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως παρών μέσα στην απόφαση αυτοθυσίας κάθε φορά που αναφερόμαστε σε αυτήν. Γιατί εάν η απόφαση αυτοθυσίας προδίδει πολλά μυστικά του υποκειμένου της, προδίδει επίσης άλλα τόσα, αν όχι περισσότερα, για τον άλλον εξ αιτίας ή χάριν του οποίου αποφασίζεται η αυτοθυσία.

Πώς μπορεί λοιπόν μια αφηγηματική επιτέλεση, πλαισιωμένη στα όρια μιας παράστασης, να συνοψίσει διαφορετικές αποφάσεις χωρίς να διαγράψει αυτόν εξ αιτίας ή χάριν του οποίου λαμβάνεται η απόφαση αυτοθυσίας, χωρίς δηλαδή να χαθεί ή να αλλοιωθεί ο μοναδικός τρόπος της κάθε απόφασης; Συνοψίζοντας, σβήνω το ίχνος του άλλου που έχει σφραγίσει την απόφαση, σβήνω δηλαδή την ιδιοσυστασία της, το προσίδιο στοιχείο της. Αυτό που συνοψίζει επομένως η παράσταση του Scrow Theatre δεν είναι οι επιμέρους προϊστορίες των αποφάσεων που οδήγησαν σε αυτοθυσία κάποια κατά κανόνα εμβληματικά πολιτικά και κοινωνικά πρόσωπα, αλλά, με τρόπο συνεκδοχικό και σαφώς αντίθετο στον τίτλο της, η αδυναμία συγγραφής στο παρόν μιας ιστορίας της αυτοθυσίας, μιας συνεκτικής αφήγησης του ηρωισμού που να πηγάζει από τις ανάγκες των δημοκρατικών κοινωνιών στις αρχές του 21ου αιώνα.

Αυτό που ονομάζω «μεταθητικό ηρωισμό» δεν είναι, σε ένα πρώτο πολιτικό επίπεδο, παρά η συστημική αντιστάθμιση στην παραγωγή πολιτικών, οικονομικών και πολιτισμικών αποβλήτων: Όσο οι πολιτικοοικονομικές ολιγαρχίες προκαλούν τη δημιουργία ομάδων χαμένων και περιθωριοποιημένων ατόμων, άλλο τόσο παράγουν «ηρωικά» πρότυπα μαζικής κατανάλωσης. Όπως γράφει προσφυώς ο Todorov: «Η λατρεία των υπερανθρώπων ταιριάζει απόλυτα στη λογική του υπερφιλελευθερισμού».²¹ Σε ένα δεύτερο πολιτικό επίπεδο είναι η θολή αντανάκλαση διακεκριμένων πράξεων υπαίτησης και αυτοθυσίας του παρελθόντος στο παρόν μιας κοινωνίας η οποία δυσκολεύεται να συλλάβει έναν ανθρωπολογικό τύπο πέραν του *homo economicus*²² και ένα πολιτικό παράδειγμα πέραν της (νεο)φιλελεύθερης ολιγαρχίας,²³ μίας κοινωνίας δίχως

21. Tzvetan Todorov, *Οι εσωτερικοί εχθροί της δημοκρατίας* (μετ. Σώτη Τριανταφύλλου – Μαριάννα Κουτάλου), Πατάκης, Αθήνα, 2013, σ. 135.

22. Για μια σφαιρική ανάλυση αυτής της έννοιας, βλ. Daniel Cohen, *Homo Economicus. Ένας (παραστρατημένος) προφήτης της νέας εποχής* (μετ. Μιχάλης Μητσός), Πόλις, Αθήνα, 2013.

23. Ο καστοριαδικός αυτός χαρακτηρισμός των (νεο)φιλελεύθερων κοινωνιών που διατρέχει όλο το έργο του γίνεται σήμερα ευρύτερα αποδεκτός. Βλ. ενδεικτικά Luciano Canfora, *Democracy in Europe*.

Πατέρα (Θεό, καθολικό λόγο, αρετή) που όμως είναι την ίδια στιγμή η κοινωνία του κηδεμόνα.²⁴ που δεν έχει πλέον ανάγκη από ήρωες, αλλά τους επιθυμεί ως νοσταλγικά σημεία αναφοράς ή ως μνημονικές παρακαταθήκες αξιοποιήσιμες από την κρατική εξουσία ή συνηθέστερα από την αγορά. Η επιθυμία αυτή, σε αντίθεση με την ανάγκη, είναι ακόρεστη καθώς, για να μεταφέρουμε στο πολιτικό πεδίο μια φιλοσοφική διάκριση του Lévinas, «τρέφεται από την πείνα της και θεριεύει καθόσον ικανοποιείται»,²⁵ τρέφεται με ανώδυνους, εύπεπτους ηρωισμούς και ικανοποιείται όταν ο Μπελογιάννης συντροφεύεται από τον Batman ή όταν ο Batman αντλεί αίγλη από τον Μπελογιάννη.

Ο μεταηθικός ηρωισμός, σε ένα ηθικό επίπεδο, είναι προϊόν μιας μεταβατικής εποχής, όπου η επιτακτικότητα του χρέους της καντιανής κατηγορικής προσταγής έχει υποχωρήσει και ωχριάσει, καθώς έχει αμβλυνθεί ο καθολικός χαρακτήρας και η διαχρονική διάσταση του καθήκοντος, τη στιγμή ακριβώς που πολλαπλασιάζονται οι επιμέρους ηθικές και τα πρωτόκολλα συμπεριφοράς (ηθική της επιχείρησης, το πρωτόκολλο του θεμιτού ανταγωνισμού, επιτροπές δεοντολογίας, οι κρυφοί επικοινωνιακοί πόθοι των χορηγικών θεσμών). Είναι πλέον σπάνιο να τεθεί ένα ζήτημα με τους παλιούς όρους ενός κτητικού ατομικισμού και χωρίς την αναφορά, όχι στην ηθική, αλλά σε μια ηθική, τουτέστιν σε μια λογική συμβιβασμού των αξιών με τα συμφέροντα, της ανθρωπολογικής και πολιτικής φιλοσοφίας με την μικροοικονομία, των ευγενών στόχων με την αποτελεσματικότητα και την αποδοτικότητα. Εδώ ήδη συναντώνται το πολιτικό με το ηθικό επίπεδο. Η μεταηθική κοινωνία δεν εκθειάζει τα πάλαι ποτέ ανώτερα καθήκοντα του ατόμου και του πολίτη αλλά, όπως σημειώνει ο Gilles Lipovetsky: «Εγκαταλείπει τις ρητορείες για το μεγαλείο της αυταπάρανης, [...] Πουθενά δεν πιστοποιείται η επάνοδος της ηρωικής νοοτροπίας που ήθελε τον “εαυτό σε δεύτερη μοίρα”, καθώς η μεταηθική ευθύνη υπαγορεύει ακριβώς καθήκοντα “απαλλαγμένα” από την έννοια της θυσίας».²⁶ Αλλά εάν η μεταηθική κοινωνία δεν αφήνει καθόλου χώρο για μεγαλειώδεις ηθικές στιγμές, για ασίγηστα πολιτικά πάθη και για αποφάσεις στα άκρα, επιτρέπει και μάλιστα ενισχύει τον μηχανισμό παραγωγής μεταηθικών ηρώων –κάτι που ο Lipovetsky δεν αναφέρει αλλά περιγράφει εμμέσως σε μια μεταγενέστερη μελέτη του, όταν αναλύει την εμπορευματοποίηση της τέχνης, τον υβριδισμό της κουλτούρας και την ανάρρηση του μεσοσημερινού και εμπορικού ήθους στην υπερνεωτερική εποχή.²⁷

Οι μεταηθικοί ήρωες είναι οι πρωταγωνιστές στην ηθικοποίηση της πολιτικής, όταν τα βουλεύματα των δικαστών και οι αποφάνσεις των ειδημόνων υποκαθιστούν το πάθος των πολιτικών αποφάσεων (όχι απαραίτητα των αποφάσεων που λαμβάνουν οι πολιτικοί μας), όταν η πολιτική μετατρέπεται σιωπηρά σε μια μηχανή ήπιας και

A History of an Ideology, Blackwell, Malden / Oxford, 2006, σ. 214-252· Kristin Rose, «Δημοκρατία προς πώληση», Δημήτρης Βεργέτης (επιμ.), *Πού πηγαίνει η Δημοκρατία*, Πατάκης, Αθήνα, 2013, σ. 145-173.

24. Νικόλας Αλ. Σεβαστάκης, *Φιλόξενος μηδενισμός. Μια σπουδή στον homo democraticus*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2008, σ. 384.

25. Lévinas, *Ηθική και άπειρο*, σ. 61.

26. Gilles Lipovetsky, *Το λυκόφως του καθήκοντος* (μετ. Βερόνικα Μηγιάκη), Καστανιώτης, Αθήνα, 1998, σ. 229-230.

27. Gilles Lipovetsky, *Παγκοσμιοποίηση και υπερ-νεωτερικότητα. Κοσμοπολιτισμός και δυτική κουλτούρα* (μετ. Βασίλης Τομανάς), Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 77-84, 102-105.

ακίνδυνης αυτορρύθμισης της σφαίρας του κοινωνικού,²⁸ σε έναν προβλέψιμο συντονισμό της μη πολιτικής βιοτικής ρουτίνας, όταν τα μείζονα πολιτικά προβλήματα ανατίθενται σε επιτροπές ειδημόνων και αποκτούν ηθικά επιχρίσματα: πολιτική των τεχνοκρατών χωρίς τους πολίτες, «ηθική του πληρεξουσίου»²⁹ χωρίς συγκεκριμένα ηθικά υποκείμενα. Πολιτική χωρίς ουσιώδη ηθικά ερείσματα, που δέχεται το τετελεσμένο και το υπηρετεί κυνικά: αυτή είναι η μεταηθική πολιτική. Ηθική που δεν λερώνει τα χέρια της στα θολά νερά της πολιτικής απόφασης: αυτή είναι η μεταδημοκρατική ηθική. Κυνισμός και αγγελισμός είναι οι δύο βασικές αποχρώσεις του μεταηθικού ηρωισμού.³⁰

Η σωκρατική μύγα

Πιστεύω ότι και στις δύο αυτές αποχρώσεις στοχεύουν ο Μαυρογεωργίου και οι συνεργάτες του με την τήρηση της ειρωνικής απόστασης, με τους παρωδιακούς τόνους, με τα μεταμοντέρνα στοιχεία της παράστασής τους: στην κριτική του μεταηθικού ηρωισμού και άρα στις μεταδημοκρατικές³¹ πολιτικές που τον τρέφουν. Η ηθική της γενναιόδωρης προσφοράς του εαυτού μοιάζει να έχει μείνει πίσω στο αναφορικό πλαίσιο της παράστασης σαν μια ανώδυνη νοσταλγική εικόνα που καταναλώνεται εύκολα, με ρυθμισμένη συγκίνηση στο πλαίσιο μιας θρησκείας του εαυτού, μιας ευδαιμονικής ιδιωτείας. Όλοι οι μεταηθικοί ήρωες της σκηνηκής αφηγηματικής επιτέλεσης φιλοξενούνται εν τέλει στο υπερβατικό βασίλειο της μετά θάνατον ζωής, της μη πολιτικής «βιοτικής» ρουτίνας, όπου μόνο συνεντεύξεις μπορεί να παίρνει ο ένας από τον άλλον και να αναπολούν τη ζωή τους σε ένα είδος αυτοβιογραφικής ιστορίας και ανιαρής ψυχανάλυσης. Όμως (και αυτό είναι το σημαντικό) η ακροτελεύτια φράση της παράστασης μας γυρίζει πίσω στο αναφορικό πλαίσιο και στον ιστορικό χρόνο: «Μόνο ένα πράγμα: υπάρχει μια μύγα, την ονόμασα αρετή... Αν σας τσιμπήσει, μην τη σκοτώσετε...». Η σωκρατική μύγα πρέπει να μείνει ζωντανή, η φιλοσοφική διερώτηση για την πολιτική λογοδοσία, τη δικαιοσύνη και τον αγαθό βίο πρέπει να μείνει ενεργή και να επαναφέρει ξανά και ξανά τη στιγμή της απόφασης στα άκρα, χωρίς να μπορεί να την εξηγήσει ποτέ αλλά και χωρίς να την αποχωρίζεται ποτέ. Έτσι καταλήγουμε περίπου όπως αρχίσαμε: σε μια φιλοσοφική σκηνή. Από τη ρικεριανή ηθική και πολιτική προτεραιότητα που ανήκει στα θύματα του παρελθόντος και στις ελευσόμενες γενιές, οδηγούμαστε σε εκείνο το έργο (εργώδες, επιτακτικό και πάντα σε εκκρεμότητα) που μπορούμε να οικειοποιηθούμε εκ νέου ως καθήκον ανάταξης της πολιτικής και ηθικής μας κοινότητας προς μια ιδεώδη συνθήκη της πολιτικής φαντασίας, κατά την οποία η αυτοθυσία δεν θα είναι ίσως αναγκαία.³²

28. Jacques Rancière, *Au bord du politique*, Gallimard, Paris, 2004, σ. 26.

29. Lipovetsky, *Το λυκόφως του καθήκοντος*, σ. 255.

30. Προβλ. εδώ τις σκέψεις του Edgar Morin, *Η μέθοδος 6. Ηθική* (μετ. Γιάννης Καυκιάς), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2013, σ. 113-117.

31. Για την έννοια της μεταδημοκρατίας, βλ. Jacques Rancière, «Post-democracy, politics and philosophy: An interview with Jacques Rancière», *Angelaki* 1/3 (1995), σ. 171-178 και του ίδιου, *La mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995· Chantal Mouffe, *Το δημοκρατικό παράδοξο* (μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), Πόλις, Αθήνα, 2004· Colin Crouch, *Μεταδημοκρατία* (μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα, 2006.

32. Παραφράζω εδώ τις σκέψεις του Σεβαστάκη, *Φιλόξενος μηδενισμός. Μια σπουδή στον homo democraticus*, σ. 305.

ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ

*Βασίλισσες, παρθένες και μαινάδες.¹
Γυναικεία πρότυπα στο βρετανικό θέατρο
μετά τη Γαλλική Επανάσταση*

Στην τελευταία πράξη της τραγωδίας του Edmund John Eyre *The Maid of Normandy; or The Death of the Queen of France*, που παίχτηκε σε Αγγλία και Ιρλανδία στα 1794, η Μαρία Αντουανέτα καλείται να απολογηθεί στο επαναστατικό δικαστήριο για την απόδραση στη Βαρέν και να αντικρούσει τις κατηγορίες για στάση και προδοσία, που της καταλογίζει η κυβέρνηση της Τρομοκρατίας του 1793.² Η σύζυγος του Λουδοβίκου 16ου δικαιολογεί την απόπειρα διαφυγής και τη συμπεριφορά της, προτάσσοντας και ιεραρχώντας τους ρόλους της: «Ως βασίλισσα, όφειλα μόνο να υπακούω τον βασιλιά μου, ως σύζυγος, να υπακούω τον άντρα μου και, ως μητέρα, να δίνω στοργή» (IV, ii, 38).³ Στο κείμενο η πρώην βασίλισσα της Γαλλίας αντιμετωπίζει, με αρετή και θάρρος, τον άτεγκτο και ραδιούργο Ροβεσπιέρο που, βάσει σχεδίου, προσπαθεί να αμαυρώσει τη φήμη της. Στόχος του είναι να γίνει το όνομά της μισητό σε όλον τον κόσμο και κυρίως στις γυναίκες. Στο τέλος της δράσης, η αδικημένη και ταλαιπωρημένη βασίλισσα θα σταθεί με αξιοπρέπεια και μεγαλείο μπροστά στο ικρίωμα, αναμένοντας την εκτέλεσή της.

Στο δράμα του Eyre, εκτός από τη Μαρία Αντουανέτα και τον Ροβεσπιέρο, πρωταγωνιστούν ο Μαρά και η Σαρλότ Κορνταί –αυτή είναι, άλλωστε, η Παρθένα της Νορμανδίας.⁴ Το κείμενο αποτελεί ένα συνονθύλευμα γεγονότων, προσώπων και αφηγήσεων, το οποίο, όπως και ο συγγραφέας παραδέχεται,⁵ μεταβάλλει εντυπωσιακά τα ιστορικά πεπραγμένα της Γαλλικής Επανάστασης. Το έργο, όμως, αυτό, όπως και

1. Ακολουθώ και παραλλάσσω εδώ τον τίτλο της διάλεξης της Judith M. Bennett, «Queens, whores and maidens: Women in Chaucer's England» (Hays Robinson, Lecture Series, no 6, History Department, Royal Holloway, University of London, London 2002), προκειμένου να αναδειχθεί η επιμονή σε συγκεκριμένες κατηγοριοποιήσεις για το φύλο και τις γυναίκες, που διατρέχει τη βρετανική ιστορία.

2. Το κείμενο εκδόθηκε σε Λονδίνο και Δουβλίνο: E. J. Eyre, *The Maid of Normandy; or The Death of Queen of France*, Longman, London, 1794 και Zachariah Jackson, Dublin, 1794.

3. Τα παραθέματα, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά, είναι σε δική μου μετάφραση. Οι παραπομπές στο κείμενο του Eyre αντιστοιχούν στη δεύτερη έκδοση, του Δουβλίνου.

4. Για μια γενικότερη συζήτηση γύρω από το κείμενο του Eyre, βλ. Wendy C. Nielsen, «Edmund Eyre's *The Maid of Normandy*; or, Charlotte Corday in Anglo-Irish Docudrama», *Comparative Drama* 40/2 (Καλοκαίρι 2006), σ. 169-190.

5. Βλ. Eyre, «Preface», *The Maid of Normandy*, [σ. 5].

η τραγωδία του αιδεσιμότατου Matthew West *Female Heroism* –που αναπαράγει το ίδιο θέμα και υλικό και θα γραφτεί στην ίδια περίοδο αλλά θα εκδοθεί λίγα χρόνια αργότερα—⁶ συνοψίζουν πλήρως τόσο τη φιλομοναρχική θέση της βρετανικής πολιτικής σκηνής και την αντίδρασή της απέναντι στη νεοσύστατη γαλλική δημοκρατία όσο και τις πολιτικές ιεραρχήσεις, τους κοινωνικούς ρόλους και τα πρότυπα συμπεριφοράς, που κυριαρχούν στη δημόσια συζήτηση μετά το ξέσπασμα της Επανάστασης του 1789. Η ολοσχερής μετάπλαση της εικόνας της Μαρίας Αντουανέτας, κατά τη δεκαετία του 1790 στη Βρετανία, αποτυπώνει, μέσα στην παραδοξότητά της, τον τρόπο που γέννησε η φυσική παρουσία των γυναικών στην εξέγερση, αλλά και τις δύσκολες ισοροπίες ανάμεσα στην πολιτική, την έμφυλη και την εθνική ταυτότητα που είχαν δρομολογήσει οι πρόσφατες εξελίξεις και στις δυο πλευρές της Μάγχης.⁷

Η συζήτηση που θα επιχειρήσω εδώ, με αφορμή την εικόνα της Μαρίας Αντουανέτας, γύρω από τα γυναικεία πρότυπα που κατασκευάζονται στην Αγγλία, στο τέλος του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, επιδιώκει καταρχήν να αναδείξει τις πολιτικές επιρροές και συστρατεύσεις που κρύβονται πίσω από τις κατηγοριοποιήσεις του φύλου στη μετεπαναστατική βρετανική κοινωνία.⁸ Στον χώρο του θεάτρου η θεατρική κριτική και ο Τύπος έχουν αναλάβει την αυστηρή επιτήρηση και τον συστηματικό έλεγχο της παρουσίας γυναικείων χαρακτήρων από σκηνής και επεμβαίνουν ακαριαία για να φέξουν την όποια απόκλιση από το πρότυπο της ενάρετης παρθένας, που όφειλε να χαρακτηρίζει τη Βρετανίδα. Η παραμικρή νύξη σχετικά με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, η ελάχιστη παραβίαση της χριστιανικής ηθικής και η υποψία και μόνον αμφισβήτησης της πατριαρχίας αρκούσαν για να προκαλέσουν οξυμένες συζητήσεις, αν όχι ποταμούς αντιδράσεων και να οδηγήσουν σε εθνικιστικές κορώνες. «Αυτό που συνδέει», για να μεταφέρω κάπως ελεύθερα τα λόγια της Julie Carlson, «τις γυναίκες, το θέατρο και τον εθνικισμό αυτή την περίοδο είναι η εχθρότητα προς τις γυναίκες και τη θεατρικότητα και, ταυτόχρονα, η εδραίωση από τους ρομαντικούς της ομορφιάς ως κοινωνικής και πολιτικής κατηγορίας».⁹

Burke: η βασίλισσα και οι μαινάδες

Στις δεκαετίες πριν από τη Γαλλική επανάσταση και ειδικά μετά την ανάμειξη του Λουδοβίκου στον πόλεμο για την ανεξαρτησία της Αμερικής, εναντίον των Άγγλων, η εικόνα της Μαρίας Αντουανέτας χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τον βρετανικό Τύπο

6. Rev. Matthew West, *Female Heroism*, William Porter, Dublin, 1803.

7. Από την πλούσια βιβλιογραφία για τη διαδικασία κατασκευής της βρετανικής εθνικής ταυτότητας την περίοδο αυτή σημειώνω την «κλασική» μελέτη της Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, Pimlico, London, 2^η 1994, σ. 237-282.

8. Το θέμα, με αναφορά στο μελόδραμα, συζητείται διεξοδικά στο Ioulia Pipinia, *Casting Identities. French Melodramas on the London Stage, 1802-1822*, Διδακτορική Διατριβή, University of Bristol, 2001, κυρίως σ. 91-130. Ως προς το θέατρο, βλ. επίσης, πιο πρόσφατα: David Worall, «Historicizing the theatrical assemblage: Marie-Antoinette and the theatrical queens», *Celebrity, Performance, Reception: British Georgian Theatre as Social Assemblage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, σ. 183-200.

9. Julie A. Carlson, *In the Theatre of Romanticism: Coleridge, Nationalism, Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, σ. 134, 136.

για να στηλιτευθεί η γαλλική εξωτερική πολιτική και να γελοιοποιηθεί ο Γάλλος βασιλιάς. Στα σκίτσα και στις γκραβούρες των ημερήσιων εντύπων η Μαρία Αντουανέτα είχε συνδεθεί με την επιτήδευση, την αλαζονεία και τη σεξουαλική ελευθεριότητα, κατηγορίες που της απέδιδαν και τα ανυπόγραφα φυλλάδια των πολέμιων της μοναρχίας στη Γαλλία.¹⁰ Μετά τα γεγονότα του 1789, όμως, Γαλλία και Βρετανία διαφοροποιούνται πλήρως ως προς τον τρόπο που θα «περιγράψουν» τη βασίλισσα, υπηρετώντας παρ' όλ' αυτά τον ίδιο στόχο: στη Γαλλία οι απεικονίσεις της «Αυστριακής», όπως καυστικά και μειωτικά την αποκαλούσαν οι επαναστάτες, αποτέλεσαν μέρος, κατά τη Lynn Hunt, μιας πολιτικής πορνογραφίας που ενέγραφε στο σώμα της την ηθική κατάρρευση του παλαιού καθεστώτος αλλά και την αμφιθυμία, τον φόβο και εν τέλει την απόρριψη της συμμετοχής των γυναικών στα κοινά στη νεαρή δημοκρατία των ημερών.¹¹ Στη μοναρχική Βρετανία, αντίθετα, η Μαρία Αντουανέτα θα μεταλλαχθεί σε έμβλημα αρετής και μεγαλείου, σε πιστή σύζυγο και αδικημένη μητέρα, ένα πρότυπο που θα λειτουργήσει όμως και πάλι απολύτως ανασταλτικά, όπως θα δούμε ευθύς παρακάτω, για τη θέση της γυναίκας στον δημόσιο βίο και στην πολιτική.

Το κείμενο που πρώτο δοκίμασε να αποκαταστήσει τη φήμη της Μαρίας Αντουανέτας στη Βρετανία και έβαλε τα θεμέλια για την ταύτισή της με το «ωραίο και υψηλό» του Ρομαντισμού, είναι η περίφημη και πολυδιαβασμένη πολιτική πραγματεία του Edmund Burke *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790).¹² Ο Burke, ως πολιτικός, φιλόσοφος και γενικά «άνθρωπος των γραμμάτων», υπεραμύνθηκε της Αμερικανικής Επανάστασης, πολέμησε την αποικιοκρατική καταδυνάστευση και υπερασπίστηκε κατ' επανάληψη τις κατακτήσεις που η Ένδοξη Επανάσταση (του 1688) κληροδότησε στην Αγγλία. Στα 1790, όμως, καταδίκασε την επανάσταση στη Γαλλία και ανέλαβε με μαχητικότητα να υπερασπιστεί τη μοναρχία, την αριστοκρατία και τον χριστιανισμό εκ μέρους των Άγγλων συντηρητικών.

Σε μια «χειμαρρώδη πραγμάτευση», σε πολεμικό τόνο και με έντονα συναισθηματικό ύφος, προτάσσοντας την πολιτική νοθεσία και την ηθική διαπαιδαγώγηση του ακροατηρίου του, ο Burke καταγράφει τη φρίκη του για τα γεγονότα στη γειτονική χώρα.¹³ Θεωρεί όσα διαδραματίστηκαν εκεί πράξεις «βάνουσης τυραννίας», καταφέρεται ενάντια στους ριζοσπάστες υποστηρικτές της επανάστασης στη Βρετανία και προβλέπει την κλιμάκωση της βίας στο Παρίσι. Κυρίως, όμως, επιχειρεί να θεμελιώσει, ηθικά και φιλοσοφικά, έννοιες όπως ο πατριωτισμός, η ελευθερία, η ατομικότητα και το φύλο, στον αντίποδα των αιτημάτων μιας αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας και στη

10. Chantal Thomas, *La Reine scélérate: Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Seuil, Paris, 1989. Σχετική εικονογράφηση για τη Βρετανία υπάρχει στο David Bindman, *The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*, British Museum Publications, London, 1989.

11. Lynn Hunt, «The many bodies of Marie Antoinette: Political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution», Lynn Hunt (επιμ.), *Eroticism and the Body Politics*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1991, σ. 117-138. Βλ. επίσης Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1992, σ. 189-123.

12. Edmund Burke, *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία* (μετ. - επιμ. - εισαγ.: Χρήστος Γρηγορίου), Σαββάλας, Αθήνα, 2010.

13. Βλ. σχετικά Χρήστος Γρηγορίου, «Εισαγωγή», Burke, *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία*, σ. 11-39.

βάση μιας μοναρχικής συνταγματικής τάξης που θα υπηρετεί τις επιταγές της θρησκείας, της παράδοσης και του φιλελευθερισμού.

Για τον Burke η ευαισθησία, ο ανθρωπισμός και η ομορφιά συμπλέουν με την ευταξία, την εγκαρτέρηση, την ανδροπρέπεια, τον ιπποτισμό, το εμπόριο, την ιδιοκτησία. Η Γαλλική Εθνοσυνέλευση και οι εκπρόσωποί της περιγράφονται στο κείμενό του «σαν τους κωμικούς ενός πανηγυριού μπροστά σε ένα ταραχώδες κοινό», ενώ το επαναστατημένο πλήθος σαν «έναν ανάμεικτο όχλο από θηριώδεις άνδρες και αναίσχυντες γυναίκες». ¹⁴ Απέναντι σ' αυτό το «θηρίο της Αποκαλύψεως», από το οποίο κινδυνεύει ο σύγχρονός του κόσμος, αναδύεται αποκαθαρμένη η εικόνα της Μαρίας Αντουανέτας ως τρομαγμένης και καταδιωκόμενης γυναίκας. Η βασίλισσα της Γαλλίας, σύμφωνα με την περιγραφή του, «υπέμενε θαρραλέα» και «με μια γαλήνια υπομονή, όπως ταιριάζει στη θέση και στο γένος της», τις προσβολές, τη φυλάκιση, τη συσσωρευμένη δυστυχία. ¹⁵ Αντιμέτωπισε την επίθεση στις Βερσαλλίες «με την αξιοπρέπεια μιας Ρωμαίας δέσποινας» και αναγκάστηκε να υποστεί μια βασανιστικά αργή πορεία δώδεκα ωρών προς το Παρίσι «εν μέσω των φοβερών ουρλιαχτών, των διαπεραστικών ξεφωνητών, των έξαλλων χορών, των αχρείων χλευασμών και όλων των ανείπτων βδελυγμάτων από τις στρίγκλες της κολάσεως με την αλλοιωμένη μορφή των χυδαιότερων των γυναικών». ¹⁶

Γυναίκες όπως οι Γαλλίδες, που εξανάγκασαν το βασιλικό ζεύγος να επιστρέψει στην πρωτεύουσα τον Οκτώβριο του 1789, ίδιες μαινάδες σε κατάσταση έκστασης, παραβιάζουν, κατά τον Burke, τη «φυσική τάξη των πραγμάτων» και απειλούν τα συναισθήματα, τα ήθη, τις «παλαιές πεποιθήσεις και τους κανόνες της ζωής». ¹⁷ Όπως παρατηρεί ο Χρήστος Γρηγορίου, «η επίθεση στη Γαλλίδα βασίλισσα συμβολίζει μια επίθεση στα θεμέλια της ίδιας της πολιτισμένης κοινωνίας, επαναφέροντάς τη στο επίπεδο της βαρβαρότητας». ¹⁸ Όμως οι κίνδυνοι όχι μόνο για τη συνταγματική μοναρχία αλλά και για μια ευνομούμενη δημοκρατία, σύμφωνα με τον Burke, δεν σταματούν εδώ ούτε εξαντλούνται στη διατάραξη των κοινωνικών ιεραρχιών και των πολιτισμικών αξιών. Η ασυγκράτητη, παράφορη και ανεξέλεγκτη δύναμη των ενσώματων γυναικών συμπαράσχει και την κλονισμένη βρετανική εθνική ταυτότητα η οποία, σε μια εποχή πολεμικών αναταραχών, οικονομικής αβεβαιότητας και ριζοσπαστικών εξάρσεων, πότε λοξοκοιτά προς το ένδοξο παρελθόν και πότε δαιμονοποιεί τον άλλο, την ετερότητα και τη διαφορετικότητα για να οικοδομήσει το παρόν της.

Είναι η περίοδος, τέλος, που, όπως υποστηρίζει ο George Mosse στη μελέτη του *Nationalism and Sexuality*, ο εθνικισμός γίνεται το όχημα για να επιβληθεί η σεξουαλική

14. Burke, *Στοχασμοί για την επανάσταση στη Γαλλία*, σ. 112.

15. *Ο.π.*, σ. 119.

16. *Ο.π.*, σ. 116.

17. *Ο.π.*, σ. 122.

18. Γρηγορίου, «Εισαγωγή», σ. 29. Βλ. επίσης Linda M. G. Zerilli, *Signifying Woman: Culture and Chaos in Rousseau, Burke and Mill*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1994, σ. 86-90. Judith Pascoe, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry and Spectatorship*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1997, σ. 99-103.

ευπρέπεια.¹⁹ Τον τόνο και το πλαίσιο καθορίζουν μηχανισμοί όπως η θεατρική κριτική: Ρομαντικοί συγγραφείς, με πιο γνωστή περίπτωση αυτήν του Coleridge που εξετάζει διεξοδικά η Julie Carlson,²⁰ θεσμοθετούν και καθορίζουν μέσα από έναν ολοφάνερα μισογυνιστικό λόγο –ο οποίος απηχεί εν πολλοίς τις φιλοσοφικές και αισθητικές απόψεις του Burke– τους ρόλους, τις πράξεις και τους τρόπους συμπεριφοράς που επιτρέπονται στις γυναίκες.

Παράσταση και θεατρική κριτική

Κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα και στο ξεκίνημα του 19ου η βρετανική σκηνή κατακλύζεται από πολιτικές τραγωδίες, γοτθικά δράματα και διασκευές δημοφιλών γερμανικών και γαλλικών κειμένων, κυρίως μελοδραμάτων. Οι αλλαγές στα καλλιτεχνικά και πολιτισμικά πρότυπα, που έχει δρομολογήσει η ανάδυση του Ρομαντισμού, επιταχύνονται από τα πολιτικά γεγονότα και μεταβάλλουν σημαντικά το θεατρικό τοπίο.²¹ Η θεματική, η αισθητική και οι ιδεολογικές προσλαμβάνουσες του γοτθικού, όπως αποτυπώνονται, για παράδειγμα, στις πολυ-ανεβασμένες σκηνικές μεταφορές του διάσημου μυθιστορήματος του Matthew Gregory Lewis *Ο καλόγερος* (*The Monk*, 1796), προκαλούν ποικίλες τοποθετήσεις και συντηρούν για μήνες στον περιοδικό Τύπο τις συζητήσεις γύρω από την ανηθικότητα και την ακραία εκκεντρικότητα της πλοκής και των χαρακτήρων.²² Εξίσου σφοδρή υπήρξε και η αντίδραση στις διασκευές των έργων του Γερμανού August von Kotzebue. Η μακρά και συχνή παρουσία στη λονδρέζικη σκηνή δραμάτων όπως το *The Stranger* και το *The Lover's Vows*²³ δεν θα καταλαγιάσει στο ελάχιστο την οργή κατά των παραβατικών ηρωίδων τους και των μιαρών, όπως περιγράφονται, και ξενόφερτων προτύπων που τέτοια κείμενα διαδίδουν. Στα 1821, για παράδειγμα, είκοσι τρία χρόνια δηλαδή μετά την πρώτη παράσταση του *The Stranger* στη βρετανική πρωτεύουσα, το περιοδικό *The European Magazine* επανέρχεται και πάλι

19. George Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Howard Fertig, New York, 1985, σ. 1-9.

20. Carlson, *In the Theatre of Romanticism*.

21. Για την επίδραση της Γαλλικής Επανάστασης στη σκηνή του Λονδίνου, βλ. George Taylor, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001 ενώ συνολικότερα για το δράμα, βλ. Mathew S. Buckley, *Tragedy Walks the Street. The French Revolution in the Making of Modern Drama*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2006.

22. Για το γοτθικό δράμα, βλ. Jeffrey N. Cox, «Introduction», Jeffrey N. Cox (επιμ.), *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*, Ohio University Press, Athens Ohio, 1992, σ. 1-77.

23. Το πρώτο είναι διασκευή του *Menschenhass und Reue* (1790). Το γερμανικό κείμενο γνώρισε πολλές διασκευές στην Αγγλία και πρωτοπαρουσιάστηκε στο Λονδίνο στο Drury Lane το 1798. Το δεύτερο είναι η διασκευή του *Das Kind der Liebe* (1790), που υπογράφει η ηθοποιός, κριτικός, μεταφράστρια και συγγραφέας Elizabeth Inchbald και παίχθηκε στο Covent Garden, επίσης το 1798. Βλ. ενδεικτικά Marcella Gosch, «“Translators” of Kotzebue in England», *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 31/4 (Απρίλιος 1939), σ. 175-183. Τα κείμενα του Kotzebue είναι γνωστά και στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα μέσα από τις μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη και του Ιωάννου Σέργιου Παπαδόπουλου· βλ. Ι. Σ. Παπαδόπουλος, *Θεατρικές μεταφράσεις* (φιλ. επιμ. - εισαγ.: Βάλτερ Πούχνερ), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2004 και Κ. Κοκκινάκης, *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue* (φιλ. επιμ. - εισαγ.: Βάλτερ Πούχνερ), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2008.

με άρθρο-καταπέλτη κατά της «αμαρτωλής» ξένης, που εγκατέλειψε σύζυγο και παιδιά, και ζητά μια δεύτερη ευκαιρία από την κοινωνία:

Η αγνότητα της γυναίκας είναι το θεμέλιο της κοινωνίας, η αρχή πάνω στην οποία στηρίζεται ολόκληρη η ιεράρχηση των κοινωνικών καθηκόντων, τα οποία ξεκινούν από αυτά της συζυγικής ζωής και απολήγουν, μέσω της οικογενειακής αγάπης, σε κάθε σημείο της ηθικής ζωής. Αυτό που καταφέρνουν έργα όπως το *The Stranger* είναι να αποδείξουν ότι αυτή η αρετή μπορεί να παραβιαστεί όχι μόνο χωρίς τιμωρία αλλά και χωρίς να αφήσει το ελάχιστο ηθικό στίγμα· ότι η γυναίκα που εγκατέλειψε το πρώτο και κύριο καθήκον της μπορεί να τηρήσει τα υπόλοιπα· και ότι ακόμη και αν αμάρτησε, αδιαφορώντας για την κατακραυγή της συνείδησης και της κοινωνίας, μπορεί χωρίς κανέναν ενδοιασμό αλλά αντιθέτως, με αποφασιστικότητα να μείνει πιστή σε καθήκοντα που ελέγχει μόνο η συνείδηση αλλά είναι παντελώς αδιάφορα στην κοινωνία.²⁴

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπογραμμίσω την ολοφάνερη δυσαρμονία ανάμεσα σε αυτό που υποστηρίζει με την παρουσία του το κοινό των λονδρέζικων θιάσων και σε όσα καταδικάζει και επιθυμεί να εξοβελίσει από τη σκηνή η θεατρική κριτική. Τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά αποδεικνύονται εξαιρετικά δημοφιλή και εξελίσσονται σε μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες. Θα πρέπει επίσης να προσθέσω ότι ίδια, ή αντίστοιχη, υποδοχή είχαν κείμενα εκ πρώτης όψεως πολύ λιγότερο ενοχλητικά από τα οικογενειακά δράματα του Kotzebue.

Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, στο οποίο θα σταθώ σύντομα, είναι το *The Voice of Nature* του James Boaden, διασκευή ενός γαλλικού μελοδράματος του Louis Caigniez, που ανέβηκε στο Haymarket το καλοκαίρι του 1802.²⁵ Το κείμενο μεταφέρει στη σκηνή τη βιβλική ιστορία για τον Σολομώντα και τις δύο γυναίκες που διεκδικούν το ίδιο παιδί, και υποτίθεται ότι επικεντρώνεται σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη μητρική στοργή και την απονομή δικαιοσύνης. Πολλά στοιχεία της αρχικής ιστορίας είχαν προσαρμοστεί, ήδη στο γαλλικό κείμενο, ώστε να εναρμονίζονται με την επιστροφή στις οικογενειακές αξίες που σηματοδότησε η ανάληψη της εξουσίας από τον Ναπολέοντα.²⁶ Ο Boaden, επιπρόσθετα, μεταφέρει τη δράση στη Σικελία και διαγράφει όλες τις αναφορές στις Γραφές, υπακούοντας στις προσταγές της λογοκρισίας που απαγόρευε την παρουσίαση θρησκευτικών θεμάτων στη λονδρέζικη σκηνή. Εντούτοις, η υποδοχή του μελοδράματος από την κριτική είναι αντιφατική και εν πολλοίς αντικρουόμενη.²⁷ Μολονότι όλες οι εφημερίδες επαινούν τα μαθήματα σεβασμού, σοφής κρίσης και μητρικών συναισθημάτων, που φαίνεται να διαπερνούν το κείμενο, έντυπα με μεγάλη κυκλοφορία που εξέφραζαν μάλιστα διαφορετικές πολιτικές θέσεις, όπως τα

24. *The European Magazine*, 80 (Νοέμβριος 1821), σ. 473-474.

25. L. C. Caigniez, *Le Jugement de Salomon*, Paris, έτος X [1802]. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 28 Νινώσε, έτος X του επαναστατικού ημερολογίου [18 Ιανουαρίου 1802] στο θέατρο Ambigu-Comique του Παρισιού. Στο Λονδίνο το έργο παίζεται το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς στο θέατρο Haymarket (πρεμιέρα 31 Ιουλίου 1802) και τυπώνεται τον επόμενο χρόνο: James Boaden, *The Voice of Nature*, Ridgway, London, 1803.

26. Hunt, *The Family Romance*, σ. 160-191.

27. Αναλυτική συζήτηση για τη διασκευή του Boaden, τις αλλαγές που παρουσιάζει σε σχέση με το γαλλικό πρωτότυπο αλλά και για τις αντιδράσεις του Τύπου, βλ. Pipinia, *Casting Identities*, σ. 92-104.

The Morning Post, *The Courier* και *The Morning Chronicle*, στοχοποιούν τον δραματικό χαρακτήρα της Lila, της ανύπαντρης μητέρας που διεκδικεί το παιδί της από τη σύζυγο του πρίγκιπα. «Γιατί η Lila δεν είναι μια ενάρετη παρθένα ή έστω μια δυστυχής χήρα; Και γιατί περιγράφεται με τόσο λαμπερά χρώματα;», αναφωνεί η *Morning Chronicle*. Και συνεχίζει:

Μία γυναίκα που παραβίασε τους κανόνες της σεμνότητας θα μπορούσε σε κάποιες περιπτώσεις να διακατέχεται τουλάχιστον από μια μικρή ηθική ενοχή και να της αξίζει μια κάποια συμπάθεια. Αλλά το κοινωνικό συμφέρον απαγορεύει την επιείκεια προς ένα τέτοιο άτομο. Πρέπει να καταδικαστεί σε απομόνωση και μετάνοια για το υπόλοιπο της ζωής της. Και αν ένας τέτοιος χαρακτήρας χρησιμοποιηθεί σε μυθιστόρημα ή δράμα, θα πρέπει να είναι μόνο για να καταδείξει τη δυστυχία που φέρνει και η παραμικρή παρεκτροπή από τη σύνεση.²⁸

Η παραπάνω κριτική του κειμένου και της παράστασης θα ολοκληρωθεί με ένα καυστικό σχόλιο από τον συντάκτη: «Αυτά μπορεί να ταιριάζουν στον μεσημβρινό των Παρισίων όχι όμως και στην παραδοσιακή Αγγλία μας». Με άλλα λόγια, η επίθεση στον γυναικείο πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του *The Voice of Nature* υφαίνεται, για μία ακόμη φορά, στο κουβάρι της εθνικής επαγρύπνησης τη γυναικεία αρετή και ενεργοποιεί τα εθνικά αντανakλαστικά απέναντι στο ξένο και στο αλλότριο, βαφτίζοντας τη γυναικεία υποταγή, τη σεξουαλική αυτοσυγκράτηση και την οικογενειακή ζωή ως απαράβιαστα, βρετανικά εθνικά χαρακτηριστικά.

Η διασκευή του James Boaden είναι ένα και μόνο παράδειγμα –από τα πολλά που έχει να επιδείξει η λονδρέζικη σκηνή– προσαρμογής αλλά και αντίδρασης γύρω από τα κυρίαρχα μοντέλα γυναικείας συμπεριφοράς που προτάσσει ο δημόσιος λόγος της εποχής.²⁹ Χρειάζεται, όμως, στο σημείο αυτό να προσθέσω στη συζήτηση και κάποιους άλλους απόλυτα καθοριστικούς, κατά τη γνώμη μου, παράγοντες που εξηγούν το γιατί, παρά το γενικά συντηρητικό και συμβατικό ιδεολογικό του πλαίσιο, το θεατρικό αυτό κείμενο κρίνεται ως εν δυνάμει ανατρεπτικό.

Ο πρώτος από αυτούς λέγεται Maria Gibbs και είναι η ηθοποιός που επωμίστηκε επάξια, σύμφωνα με τις κριτικές και τις καταγεγραμμένες αντιδράσεις του κοινού, τον ρόλο της Lila. Η Gibbs ήταν «φυσική, τρυφερή, εντυπωσιακή» ως μητέρα που αγωνιά και αγωνίζεται για το παιδί της και απέδωσε αξιοθαύμαστα το φυσικό μεγαλείο της μητρότητας, προκαλώντας πολλάκις τα δάκρυα των θεατών.³⁰ Όμως η κυρία Gibbs ήταν παράλληλα, για χρόνια, η ερωμένη του συγγραφέα και θιασάρχη George Colman του νεώτερου, από τον οποίο το ίδιο εκείνο καλοκαίρι απέκτησε παιδί. Υποκρινόμενη, επομένως, τη Lila η Maria Gibbs, η οποία είχε κατηγορηθεί ανοιχτά στο παρελθόν για

28. *The Morning Chronicle*, 2-8-1802, σ. 2. Το κομμάτι αυτό της κριτικής αναδημοσιεύεται αυτούσιο και στο *The European Magazine*, 42 (Αύγουστος 1802), σ. 128-129.

29. Για περισσότερα παραδείγματα από τον χώρο του μελοδράματος, βλ. Pipinia, *Casting Identities*, σ. 99-130.

30. *The Morning Post*, 3-8-1802, σ. 3. Βιογραφικά στοιχεία για την Gibbs, βλ. Philip Highfill, jr. – Kalman A. Burnim – Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Southern Illinois University Press, Carbondale / Edwardsville, 1982, v. 6, σ. 177.

την «παράνομη» σχέση της, ενσάρκωνε τους χειρότερους φόβους της συντηρητικής μερίδας των θεατών και έδινε κυριολεκτικά πλέον σάρκα και οστά στον χαρακτήρα της ανύπαντρης μητέρας, εξοικειώνοντας, εξιδανικεύοντας και λαμπρύνοντας με την τέχνη της την εικόνα του.

Ο δεύτερος παράγοντας σχετίζεται άμεσα με το συμβολικό και πολιτικό περιεχόμενο που έχει αποκτήσει η φιγούρα της ανύπαντρης μητέρας μετά τη Γαλλική επανάσταση στη Βρετανία. Η απεικόνιση των γυναικών, μετά το 1789, είτε επρόκειτο για τη Μαριάν είτε για τη Θεά της Λογικής των επαναστατικών γιορτών είτε για την αναγεννημένη Μπριτάνια, μετέγραφε και αντανάκλασε τις πολιτικές και πολιτισμικές ρήξεις που η θνησιγενής γαλλική *res publica* είχε εισαγάγει, και διατηρούσε στο προσκήνιο τις πολιτικές και κοινωνικές διεκδικήσεις της Επανάστασης. Η ανάδυση ενός ριζοσπαστικού και αντιμοναρχικού λόγου τόσο στη Γαλλία όσο και στην αγγλική επικράτεια, κατά τη δεκαετία του 1790, ταυτίστηκε με τη ζωντανή εικονοποιία και αλληγορία του γυναικείου σώματος, όπως εξηγεί η Marina Warner στο *Monuments and Maidens*.³¹ Γι' αυτό και η παρουσία των γυναικών επί σκηνής σε ρόλους που δεν ταίριαζαν με τα κυρίαρχα θρησκευτικά και κοινωνικά μοντέλα συμπεριφοράς, έμοιαζε να απειλεί την πατεριλιστική και μοναρχική Βρετανία. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο γνωστός μας Edmund Burke είχε αντιδράσει με μένος εναντίον των ανύπαντρων γυναικών που εμφανίστηκαν στη Γαλλική Εθνοσυνέλευση το 1792 για να διεκδικήσουν δικαιώματα για τα νόθα παιδιά. Για τον Burke αυτές οι μητέρες που δεν είναι σύζυγοι είναι απλά πόρνες, οπότε χρέος των Βρετανών είναι να προστατεύσουν τη χώρα τους από τέτοιες συμπεριφορές που καταπατούν τον ιερό θεσμό του γάμου. Με μια ρητορική, και πάλι, έντονα συναισθηματική και με λεξιλόγιο που παραπέμπει στη σκηνή και στο θέατρο,³² ο Burke κατακεραυνώνει στο κείμενο αυτό όσους και όσες «ισχυρίζονται ότι ο γάμος δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα απλό κοινωνικό συμβόλαιο» και δίνουν λόγο σε «πλάσματα», που προσπαθούν να καλύψουν τις δικές τους αδυναμίες, την «ανεπάρκεια» και τη «σοβαρότατη απειρισκεψία».³³

Η κινδυνολογία και η προπαγάνδα του Burke, ενδεικτική του γενικευμένου φόβου για μια μητρότητα που δεν προστατεύει την ιδιοκτησία, είχε και έναν άλλο στόχο.³⁴ Στη Βρετανία της δεκαετίας του 1790 το πρόσωπο που δαιμονοποιήθηκε και λοιδορήθηκε ανελέητα για τις πολιτικές του θέσεις και την προσωπική του ζωή ήταν η Mary Wollstonecraft, η συγγραφέας της *Υπεράσπισης των δικαιωμάτων των γυναικών* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792). Η Wollstonecraft όχι μόνο απάντησε άμεσα,

31. Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of Female Form*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1985.

32. Οι αναφορές του Burke στη σκηνή και η έντονη θεατρικότητα των κειμένων του είχε από την αρχή αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού. Είναι απολύτως χαρακτηριστική η καυστική παρατήρηση του Thomas Paine στο *Rights of Man* (1791) προς τον Burke πως «πρέπει να θυμάται ότι γράφει Ιστορία και όχι Θεατρικό Έργο» Buckley, *Tragedy Walks the Street*, σ. 75

33. «Letter I: On the overtures of peace», Edmund Burke, *Thoughts on the Prospect of a Regicide Peace in a Series of Letters*, J. Owen, London, 1796, σ. 41.

34. Βλ. Deidre Lynch, «Domesticating fictions and nationalizing women: Edmund Burke, property, and the reproduction of Englishness», Alan Richardson – Sonia Hofkosh (επιμ.), *Romanticism, Race and Imperial Culture 1780-1834*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 1996, σ. 40-71.

μέσω των έργων της, στους Στοχασμούς του Burke αλλά και είχε μεταφέρει ολοζώντανη την εμπειρία του Παρισιού στον βρετανικό δημόσιο βίο. Οι απόψεις και η στάση της προκαλούσαν ρίγη ανησυχίας και αποστροφής στις τάξεις των συντηρητικών. Η καταχώριση που επιλέγει το στρατευμένο *Anti-Jacobin Review* στο Ευρετήριο του τεύχους όπου παρουσιάζονται τα απομνημονεύματά της (1798), είναι απολύτως ενδεικτική της βιτριολικής διάθεσης με την οποία αντιμετωπιζόταν ακόμη και μετά θάνατον: «Πορνεία: Βλέπε Mary Wollstonecraft».³⁵

Τόσο η Wollstonecraft όσο και ο William Godwin, ο συγγραφέας της ρηξικέλευθης πραγματείας «περί πολιτικής δικαιοσύνης» (*An Enquiry Concerning Political Justice*, 1793) και σύντροφός της, ήταν προβεβλημένα στελέχη της ριζοσπαστικής διάνοησης της εποχής. Με τα κείμενα και τη δράση τους αμφισβητούσαν τον θεσμό του γάμου, τους οικογενειακούς δεσμούς, την ιδιοκτησία και τη γυναικεία υποταγή και εξέφραζαν με επιμονή την κουλτούρα των αντιφρονούντων. Όμως δεν ήταν μόνο οι πολιτικές τους θέσεις που γεννούσαν τον τρόμο, ακόμη και για την πιο μικρή γυναικεία απόκλιση από την αρετή, την ευπρέπεια και τη σεμνότητα. Ήταν η σταδιακή «ανακατάληψη», μέσα στη δεκαετία του 1790, της ίδιας της έννοιας της «ευαισθησίας» από τη ριζοσπαστική κουλτούρα των αντιμοναρχικών οπαδών της επανάστασης και της δημοκρατίας. Η «ριζοσπαστική ευαισθησία» απευθυνόταν επίσης στα συναισθήματα αλλά συνέδεε την κοινωνική συνοχή με την προσωπική απελευθέρωση και την αποτίναξη της παραδοσιακής τάξης.³⁶

Μέσα σε αυτό το κλίμα, θεατρικά κείμενα και παραστάσεις που στηρίζονταν στο συναίσθημα και έθεταν ζητήματα ρόλων, προτύπων και ταυτοτήτων λειτουργούσαν ως πεδίο πολέμου για τις αντιπαρατιθέμενες πλευρές. Η ανακατασκευή, επομένως, της ιστορικής ταυτότητας και της εικόνας της Μαρίας Αντουανέτας, για να επιστρέψω εκεί απ' όπου ξεκίνησα, μπορεί να καταργεί την ακρίβεια των γεγονότων και να ακυρώνει την ιστορική γνώση, αλλά ανταποκρίνεται με μεγάλη συνέπεια στις στοχεύσεις και στις εντάσεις μιας κοινωνίας που ήρθε σε επαφή με τις προκλήσεις της ισότητας, της ελευθερίας και της δημοκρατίας, αλλά άργησε να συμπεριλάβει στους πολίτες της τον μισό της πληθυσμό.

35. Από την πλούσια βιβλιογραφία για τη Mary Wollstonecraft απομονώνω τα: Gary Kelly, *Revolutionary Feminism. The Mind and Career of Mary Wollstonecraft*, Macmillan, London, ²1996 και Claudia L. Johnson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

36. Για την έννοια της «ευαισθησίας», τη «ριζοσπαστική ευαισθησία» και τη ριζοσπαστική κουλτούρα στην Αγγλία μετά το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, βλ. ενδεικτικά Janet Todd, *Sensibility: An Introduction*, Methuen, London / New York, 1986· Chris Jones, «Radical sensibility in the 1790s», Alison Yarrington – Kelvin Everest (επιμ.), *Reflections of Revolution. Images of Romanticism*, Routledge, London / New York, 1993, σ. 68-82· David Worrall, *Radical Culture. Discourse, Resistance and Surveillance, 1790-1820*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1992.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ

Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στην εποχή του μεταμοντέρνου

Κατοικούμε την εποχή της μεταμοντέρνας σκέψης. Οι παραστάσεις που θα μελετήσουμε μιλούν την εποχή. Βλέπουμε, λοιπόν, πώς προσεγγίζουν-παρασταίνουν έννοιες-κλειδιά της αθηναϊκής τραγωδίας: Η πόλη, η κοινότητα, ο μύθος, το τραγικό. Θα δούμε πως και στις τρεις παραστάσεις φαίνεται το πώς η εποχή μας αντιλαμβάνεται και βιώνει τις παραπάνω έννοιες.

Το μεταμοντέρνο

Ο Fredric Jameson αντιλαμβάνεται το μεταμοντέρνο ως την πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, σύμφωνα και με το ομώνυμο έργο του. Προτιμά τον ύστερο καπιταλισμό να τον ονοματίζει πιο χαρακτηριστικά ως: πολυεθνικό καπιταλισμό, κοινωνία του θεάματος ή της εικόνας, καπιταλισμό των μέσων επικοινωνίας ή, απλούστατα, μεταμοντέρνο.¹

Ο Lyotard θεωρεί μεταμοντέρνα τη δυσπιστία απέναντι στις μετα-αφηγήσεις. Η αφηγηματική λειτουργία χάνει τους λειτουργούς της, τον μεγάλο ήρωα, τους μεγάλους κινδύνους, τους μεγάλους περίπλους και τον μεγάλο σκοπό, γράφοντας για την πριμοδότηση των θραυσμάτων, των συμβόλων, της ετερογένειας των στοιχείων, της σχετικοποίησης.² Για τον Fredric Jameson οι μοντέρνοι «στοχάστηκαν το ίδιο το πράγμα, επί της ουσίας, με τον τρόπο της ουτοπίας ή του ουσιώδους. Το μεταμοντέρνο, από την άποψη αυτή, κινείται μάλλον στο επίπεδο των μορφών, είναι περισσότερο απορημένο, όπως θα έλεγε και ο Μπένγιαμιν».³

Ένα επιπλέον στοιχείο είναι η εκτεταμένη χρήση της τεχνολογίας στο πλαίσιο της κουλτούρας του μεταμοντέρνου (και του καπιταλισμού), αν και η σχέση τέχνης και τεχνικής σαφώς και δεν είναι κάτι νέο, που όμως δεν είναι επί του παρόντος να κουβεντιαστεί.⁴

1. F. Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* (μετ. Γ. Βάρος), Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 11.

2. J. F. Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετ. Κ. Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα, 2008, σ. 26.

3. Jameson, *Το μεταμοντέρνο*, σ. 25.

4. Παρόλα αυτά, ως μας επιτραπεί να αναφερθούμε συνοπτικά στη θέση μας, που εγγράφεται στην παράδοση της σκέψης του Fredric Jameson και άλλων μαρξιστών κριτικών: Δεν αντιλαμβανόμαστε την τεχνολογία ως τον ύστατο καθοριστικό παράγοντα της κοινωνικής ζωής ή της πολιτιστικής μας παραγωγής, άποψη που ταυτίζεται εντέλει με τη μεταμαρξιστική αντίληψη περί μεταβιομηχανικής κοινωνίας. Σύμφω-

Τα συστατικά στοιχεία του μεταμοντέρνου: ένα νέο αβαθές το οποίο εκτείνεται τόσο στη σύγχρονη θεωρία όσο και στον νέο πολιτισμό της εικόνας και του ομοιώματος, επακόλουθη αποδυνάμωση της ιστορικότητας τόσο στη σχέση μας με τη δημόσια ιστορία όσο και στις νέες μορφές του ιδιωτικού μας χρόνου, του οποίου η σχιζοφρενική δομή θα ορίσει νέου τύπου συντάξεις και συνταγματικές σχέσεις στις τέχνες, όπου βαραίνει περισσότερο το στοιχείο του χρόνου. Η βαθύτατη συστατική σχέση όλων αυτών με μια ολόκληρη τεχνολογία νέου τύπου, η οποία αναπαράγει με τη σειρά της ένα νέο παγκόσμιο οικονομικό σύστημα.⁵ Ο Steve Dixon, στα όρια του ντετερμινισμού, υποστηρίζει πως οι νέες τεχνολογίες συντελούν στην υπέρβαση του μεταμοντέρνου.⁶

Τα παραπάνω γνωρίσματα-ταυτοποιητικά στοιχεία της μεταμοντέρνας σκέψης εμφανίζονται στο θέατρο της εποχής μας, ακόμη και όταν πρόκειται για τη σκηνοθεσία αρχαίων ελληνικών τραγωδιών ή άλλων κλασικών έργων, προερχόμενων από άλλα συστήματα σκέψης και πολιτισμού. Θεωρούμε ξεχωριστού ενδιαφέροντος τις συναντήσεις αυτού του τύπου, που θέτουν σε επικοινωνία τις πιο παλιές μορφές της θεατρικής τέχνης με το σύγχρονο γίγνεσθαι. Το αρχαίο ελληνικό δράμα, με τα εγγενή χαρακτηριστικά και τις συμβάσεις του ως είδος, ενεργοποιείται χωρίς σταματημό στις διεθνείς σκηνές, στην εποχή της μεταμοντέρνας σκέψης.⁷ Επιλέξαμε, λοιπόν, να μελετήσουμε την εγγραφή, την πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας στα χρόνια μας, αναφερόμενοι στη δουλειά δύο εμβληματικών σύγχρονων σκηνοθετών, του Peter Sellars και του Krzysztof Warlikowski, καθώς και στη δραστηριότητα της κολεκτίβας Motus, σημαντικής παρουσίας στην ιταλική avant-garde σκηνή.

Οι υπό μελέτη παραστάσεις φέρουν ενοποιητικά χαρακτηριστικά, χωρίς βέβαια να υποτιμούμε τους ξεχωριστούς αισθητικούς, φιλοσοφικούς και θεατρικούς κώδικες των δημιουργών τους.

να με τον Jameson, «η πλάνη της αναπαράστασης ενός απέραντου δικτύου ηλεκτρονικής επικοινωνίας δεν είναι παρά η στρεβλή σχηματική σύλληψη κάτι πολύ βαθύτερου, τουτέστιν του όλου παγκόσμιου συστήματος του σύγχρονου μας πολυεθνικού καπιταλισμού». Η συγκαιρινή τεχνολογία, λοιπόν, κυριαρχεί, επιδρά, επηρεάζει, καθορίζει, καθώς φαίνεται να μας προσφέρει σε προνομιούχα συμπτυκνωμένη γλώσσα τη δυνατότητα να συλλάβουμε αναπαραστατικά ένα δίκτυο ισχύος και ελέγχου, το οποίο η νόηση και η φαντασία μας από μόνες τους θα ήταν ακόμα πιο δύσκολο να συλλάβουν: το συνολικό αποκεντροποιημένο παγκόσμιο δίκτυο του τρίτου σταδίου του καπιταλισμού.

5. Jameson, *Το μεταμοντέρνο*, σ. 41.

6. S. Dixon, *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, MIT Press, Cambridge / London, 2008, σ. 155: «Ενώ το μεταμοντέρνο ασκείται στη θραυσματοποίηση, την υποκειμενικότητα, την απόρριψη των μετα-αφηγήσεων και των σημασιών, οι ψηφιακές τεχνολογίες στην performance αναζητούν ακριβώς το αντίθετο: συνάφεια, νόημα, ενότητα, σύνδεση ανάμεσα στο οργανικό και το τεχνολογικό».

7. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του William Marx για τη ζωντανή παρουσία της τραγωδίας ακόμη, όλο και πιο έντονα, και στο θέατρο του σήμερα. Περιοδολογώντας την τέχνη και τη λογοτεχνία καταλήγει χοντρικά σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: Το έργο τέχνης αρχικά τραβάει το νόημά του από τον κόσμο, είναι η εποχή όπου δεν υπάρχει τέχνη και λογοτεχνία συγκροτημένες. Στην επόμενη φάση το έργο γίνεται κόσμος αυτό καθ' αυτό, διανοιγόμενο προς όλες τις ερμηνείες: η εποχή του θριάμβου των τεχνών και των γραμμάτων. Τέλος, το έργο κρύβεται πίσω από την ερμηνεία του και τη σύλληψή του: η εποχή όπου χάνεται το μυστήριο και το ανεξήγητο. Η τραγωδία (και η αττική τραγωδία) πέρασε και από τα τρία προαναφερθέντα στάδια φτάνοντας μέχρι σήμερα, απασχολώντας και εμπνέοντάς μας μέχρι σήμερα (W. Marx, *Le tombeau d'Oedipe, Pour une tragédie sans tragique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012, σ. 163).

Θεάματα πολυεπίπεδα –τόσο στις αναφορές, όσο και στους καλλιτεχνικούς κώδικες, κολάζ, ανομοιογένεια, χρήση του μύθου ως μοτίβου– ανέπλασαν τον μύθο με τη χρήση της τεχνολογίας. Ο Warlikowski συνέθεσε κείμενα για να μιλήσει για τη θυσία, την ενοχή και τον δυτικό πολιτισμό που τις εμπεριέχει και επιβάλλει, οι Motus αξιοποίησαν τον μύθο της Αντιγόνης και την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή για να προσεγγίσουν την έννοια της εξέγερσης στο σήμερα, ο Sellars θέλησε μέσα από τους αισχύλειους Πέρσες να ασχοληθεί με τον πόλεμο. Στην κλασική αρχαιότητα οι τραγικοί ποιητές μετέπλαθαν τον μύθο με τον λόγο. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες διασκευάζουν τους μύθους της τραγωδίας αξιοποιώντας την τεχνολογία της εποχής τους, την ψηφιακή τεχνολογία.

Τα νέα μέσα, όχι περισσότερο απ' ό,τι ο μύθος, δεν ψάχνουν να ζωγραφίσουν το ωραίο. Είναι αξιοσημείωτο ότι και τα δυο κερδοσκοπούν σε λανθάνουσες εικονικές πραγματικότητες, των οποίων είναι πιθανό να θυσιάσουν συγκεκριμένα νοήματα/πλευρές, στο μέτρο που οι θεατές ενεργοποιούνται στη συγκεκριμένη «ανάγνωση» που απαιτούν αυτές οι «γραφές», που είναι κοντά στο όνειρο, λόγω της απιθανότητάς τους. Σε αυτή την προοπτική, τα νέα μέσα, εμφανίζονται ως ισοδύναμο του μύθου.

Επιπλέον, και στις τρεις παραστάσεις αποτυπώνεται η αλλαγή που έχει συντελεστεί στη σχέση πόλης-πολίτη, ατόμου-ομάδας, καθώς εμφανίζονται οι νέες μορφές κοινοτήτων.

Η πόλη

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης μελετούσε την αττική τραγωδία εμμένοντας στη σχέση με της με τη δημοκρατία, όπως αυτή υπήρξε στην Αθήνα τον 5ο αιώνα π.Χ., με τα σπέρματα αυτονομίας της αθηναϊκής κοινωνίας. Αντιλαμβάνεται ο Καστοριάδης την αττική τραγωδία ως θεσμό αυτοπεριορισμού, όπου αμφισβητείται ο πατροπαράδοτος νόμος, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην αθηναϊκή δημοκρατία. Η κοινωνία αμφισβητεί την ίδια της τη θέσμιση, και η αμφισβήτηση του νόμου γίνεται ρητά σε συνάρτηση με δημόσιες πολιτικές δραστηριότητες, εν λόγω και διά του νόμου, της αντιπαράθεσης. Η τραγωδία επιβεβαιώνει συνεχώς, όχι μέσω του λόγου και της λογικής αλλά μέσω της παράστασης των πραγμάτων, ότι το ον είναι το χάος και επιτρέπει σε όλους να το δουν.⁸ Οι Αθηναίοι πολίτες συλλογικά επιβεβαίωναν την ενότητα, προετοιμαζόμενοι να αναστοχαστούν τις ρήξεις στο εσωτερικό της· η συλλογική επιβεβαίωση της θείας εξουσίας προετοιμάζε την πόλη για την αναγνώριση των θείων ορίων. Η θέα των σφαγιασμένων ταύρων στον βωμό την προετοιμάζε για την αντιμετώπιση του ανθρώπινου θανάτου.⁹ Οι Πέρσες συνδέουν τόσο στενά την ατομική καταστροφή με τη συλλογική συμφορά, αποτελούν παράδειγμα ενός θεάτρου που ασχολείται με τους ανθρώπους σε μια πόλη. Στους *Επτά επί Θήβας* οι αναφορές της λέξης «πόλις» (74 συνολικά) υπερβαίνουν κατά πολύ τις αναφορές των λέξεων που σημαίνουν «οίκος» ή «οικογένεια».¹⁰ Στην *Ορέστεια* οι χαρακτήρες, συμπε-

8. Κ. Καστοριάδης, *Η ελληνική ιδιαιτερότητα*, τ. Β': *Η πόλις και οι νόμοι*, Σεμινάρια 1983-1984 (μετ. Ζ. Καστοριάδη), Κριτική, Αθήνα, 2008, σ. 207-209.

9. D. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση - Μια εισαγωγή* (μετ. Ε. Οικονόμου), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2009, σ. 78.

10. S. Said, «Η τραγωδία του Αισχύλου», J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνι-*

ριλαμβανομένων των θεών, όπως η Αθηνά, ενδιαφέρονται επίσης για την πόλη-κράτος και οι πράξεις τους έχουν πάντοτε σοβαρές συνέπειες για τους πολίτες.

Η πόλις είναι η κοινότητα των ελεύθερων πολιτών, οι οποίοι, τουλάχιστον στη δημόσια πόλη, νομοθετούν, δικάζουν, και κυβερνούν. Στην αθηναϊκή πόλη-κράτος αναπτύχθηκε μια πρώτη εκδοχή της αυτόνομης κοινωνίας, της κοινωνίας που αυτοθεσμιζείται.¹¹ Ο αυτόνομος άνθρωπος είναι αυτοστοχαστικός, αναστοχαστικός, υπεύθυνος, θέτοντας στο επίκεντρο της παρουσίας του την πόλη, τόσο στη συμμετοχή λήψης αποφάσεων αλλά και στην υλοποίησή τους. Η αυτόνομη κοινωνία θέτει όρια στον εαυτό της, εν αντιθέσει με το κρατούν παγκοσμιοποιημένο οικονομικό σύστημα του καπιταλισμού, που προτάσσει τη διαρκή ανάπτυξη, χαράζει τον δρόμο ωσάν να φεύγει μονίμως εμπρός και διογκούμενα.

Το μεταμοντέρνο μοιάζει και αυτό να απεχθάνεται τα όρια, σπάζοντας τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα είδη, στις τέχνες, στο θέαμα και τον θεατή, ανακατεύοντας άτακτα, χωρίς λογική ή συνάφεια, στοιχεία, τάσεις, εποχές.

Εάν στη δημοκρατία του 5ου αιώνα ο πολίτης φαίνεται να υφίσταται μέσα από τη συμμετοχή στη λήψη και την υλοποίηση αποφάσεων, στην (A)pollonia του Krzysztof Warlikowski παρασταίνεται ο άνθρωπος του 21ου αιώνα να υπάρχει μέσα και μαζί με το άγχος του να καταγράφει και να διανέμει τον εαυτό και τη ζωή του, ψηφιακά: video, φωτογραφίες, skype, social media, καθώς και μέσα από τη διαρκή συνδεσιμότητα στα κοινωνικά δίκτυα. Ο Krzysztof Warlikowski παρουσίασε το 2009 στο Φεστιβάλ της Avignon την παράσταση (A)pollonia, βασισμένη στην Ορέστεια του Αισχύλου, στην Ιφιγένεια εν Αυλίδι και την Αλκηστη του Ευριπίδη. Παράλληλα, στο κολλάζ προστίθενται η Ελίζαμπεθ Κοστέλο του J. M. Coetzee, το Ταχυδρομείο του Ινδού ποιητή R. Tagore και, τέλος, η Apollonia της Hanna Krall για την εθνική ηρωίδα της Πολωνίας ονόματι Απολλωνία Μαχζύνσκα, η οποία θυσιάστηκε προκειμένου να σώσει είκοσι πέντε Πολωνο-Εβραίους κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (το όνομα Απολλωνία δινόταν κατά κόρον τον 19ο αιώνα ως εύηχος φόρος τιμής στο πολωνικό έθνος, που τότε βρισκόταν υπό ρωσική κατοχή). Νήμα που διαπερνά την παράσταση είναι η έννοια της θυσίας.

Το θέατρο στην αρχαία δημοκρατική Αθήνα ήταν χώρος διερεύνησης του πολίτη. Εκεί ετίθετο το ερώτημα «τι σημαίνει να είσαι πολίτης μιας δημοκρατίας». Η πόλη ρωτούσε τον εαυτό της, για τον πόλεμο, τους νόμους, τη νέα φιλοσοφία, τον τρόπο διακυβέρνησης.

Σε αντίστοιχη κίνηση, ο Warlikowski στο θέατρό του δεν σταματά να θέτει σε ερώτηση την πολωνική κοινωνία και ιστορία, το πρόσφατο παρελθόν της. Στην (A)pollonia θέτει το ερώτημα για το πώς επικοινωνούμε στην πόλη οθόνη, στην πόλη όπου ζούμε διαμέσου των οθονών, όπου το άτομο δεν υπάρχει παρά μόνο διαμεσολαβημένο. Στο εν λόγω σκηνικό έργο βλέπουμε την αποτυχία κάθε προσπάθειας επικοινωνίας: ο Ορέστης κάνει skype με το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας, η σύνδεση αποτυχαίνει, ανεβάζει στο προσωπικό του κανάλι στο youtube το video της φονευμένης από τον ίδιο Κλυταιμνήστρας. Όλες οι σημαντικές σκηνές βιντεοσκοπούνται παράλληλα σε πραγματικό χρόνο και προβάλλονται επί σκηνής, ωσάν διπλούν της σκηνικής δράσης. Παρατηρού-

κής τραγωδίας, 31 εισαγωγικά δοκίμια (μετ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου – Γ. Φιλίππου), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2010, σ. 305.

11. Εν αντιθέσει, στα καθεστώτα της θεσμισμένης ετερονομίας η πηγή και το θεμέλιο του νόμου/κανόνα της σημασίας τίθεται υπερβατικά σε σχέση με την κοινωνία.

με το άγχος του να είμαστε μονίμως συνδεδεμένοι, on line. Συνδεδεμένοι εικονικά, συμμετέχοντας σε φασματικές κοινότητες ανθρώπων. Βρισκόμαστε πλέον μέσα στον μικρόκοσμο της κοινωνικοποιημένης υποκειμενικότητας και όχι πλέον της κοινότητας.

Η πόλη οθόνη

Η πόλη όπου ζούμε είναι η πόλη οθόνη. Επιφάνειες καθρεπτισμού παντού, οθόνες παντού, τηλεοράσεις, υπολογιστές, κινητά τηλέφωνα. Ακόμη και η σκηνή της παράστασης είναι γεμάτη με οθόνες και επιφάνειες προβολής, επιφάνειες καθρέπτες: μεγάλες επιφάνειες προβολής στο πίσω μέρος της σκηνής, όπου αναπαράγονται σε πραγματικό χρόνο οι εικόνες που τραβά ο καμεραμάν, τα μεγάλα διάφανα κουτιά του σκηνικού, η κάμερα. Όλη η δράση βιντεοσκοπείται σε πραγματικό χρόνο. Όλα διαμεσολαβούνται, όλα διαθλώνται. Ωσάν να μην υπήρχαν εάν δεν βιντεοσκοπούνταν και δεν προβάλλονταν επί τόπου, παράλληλα με τη δράση.

Βέβαια, αρκετοί μελετητές της χρήσης της τεχνολογίας στη θεατρική σκηνή μιλούν για τη συνδρομή των τελευταίων στη δημιουργία εφήμερων κοινοτήτων. Η εισαγωγή των νέων τεχνολογιών στη σκηνή –η οποία προκύπτει από την ανάγκη για το θέατρο να σφυρηλατήσει ισχυρότερους δεσμούς με τον σύγχρονο κόσμο, φέρνοντας στο προσκήνιο τον τρόπο που ζούμε, επικοινωνούμε, σκεφτόμαστε– μοιάζει να τίθεται σε αντίθεση με την προσμονή για τη δημιουργία ακόμη και μιας φευγαλέας εφήμερης κοινότητας. Και όμως, η ζωντανή κινηματογράφηση της σκηνικής δράσης και ταυτόχρονα η προβολή της, όπως σημειώνει η Josette Féral, «συμβάλλει στη διατήρηση της χρονικής διάστασης της κοινής εμπειρίας»¹² ανάμεσα στους θεατές και τη σκηνή. Και συνεπώς, μια εφήμερη κοινότητα δημιουργείται.

Ο δημόσιος χώρος πλέον δεν προϋποθέτει τη φυσική παρουσία αλλά ένα μείγμα ψηφιακής και φυσικής παρουσίας. Για να περιγραφεί αυτή η λειτουργία, έχει προταθεί επιτυχώς ο όρος «phygital» (physical+digital), με βάση τον οποίο ο δημόσιος χώρος νοείται περισσότερο ως ο άυλος τόπος των κοινωνικών δικτύων, όπου πολίτης είναι ο συνδεδεμένος χρήστης, ως ημιπαρουσία.

Η σκηνή στην *(A)pollonia* είναι ένας «μη-τόπος».¹³ Γέφυρες, υπόγειες διαβάσεις, σταθμοί, αεροδρόμια, τόποι που «δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ούτε σαν αυθεντικοί, ούτε ιστορικοί». Χωρίς ταυτότητα, χωρίς μνήμη, ούτε ιστορία. «Μεταμοντέρνα περάσματα, όπου η εξαντλητική κατανάλωση εικόνων και εμπειριών είναι απαραίτητη ώστε να γίνει δυνατή η κατασκευή προσωπικών εμπειριών και στιγμών».¹⁴

Η θεαματοποίηση του βίου

Η τραγωδία εμφανίζεται ως «θεατροποίηση» του βίου των αρχαίων Αθηναίων, με την έννοια ότι επί σκηνής ετίθεντο τα μεγάλα ζητήματα της πόλης καθώς και ότι το θέα-

12. J. Féral, *Le réel à l'épreuve des technologies. Effets de présence et effets de réel 2*, 17 collaborations, Presses de l'Université de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Rennes / Québec, 2013, σ. 47.

13. M. Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, σ. 97-99.

14. Ο.π.

τρο συνιστούσε θεσμό της δημοκρατίας, όπου οι πολίτες συνέχιζαν τον προβληματισμό, διαμέσου της τέχνης αυτή τη φορά.

Στην *(A)pollonia* πραγματώνεται η «θεαματοποίηση» του βίου μας, όπου η ζωή μας παρασταίνεται ως θέαμα: ο καμεραμάν επί σκηνής φιλιάρει σε πραγματικό χρόνο τη σκηνική πράξη, οι ήρωες δεν υπάρχουν παρά μόνο μέσα από τη διαρκή συνδεσιμότητά τους με εικονικές κοινότητες και την προβολή τους σε οθόνες, πλατφόρμες, στο διαδικτυο. Δεν υπάρχεις εάν δεν είσαι διαδικτυακά συνδεδεμένος και τεχνολογικά αναπαραγόμενος. Ο φόνος του Αγαμέμνονα βιντεοσκοπείται σε πραγματικό χρόνο και αναπαράγεται ταυτόχρονα, το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας εμφανίζεται σε μια υπερυψωμένη επιφάνεια προβολής μέσω skype conference, ο Ορέστης ανεβάζει στο προσωπικό του λογαριασμό στο youtube τραγούδι για τη νεκρή μητέρα του.

Το συλλογικό

Αναπόφευκτα οδηγούμαστε στη σχέση του πολίτη με την κοινωνία, στον δεσμό ατομικού-συλλογικού, που με τόσο διαλεκτικό τρόπο εμφανίζεται στην αρχαία τραγωδία, πρωτίστως μέσα από τη σχέση ηρώων και Χορού, διαμέσου της συνεχούς εναλλαγής ατομικού και συλλογικού, λόγου και πράξης. Η ύπαρξη και μόνο του Χορού μαρτυρά τη σημασία του συλλογικού στοιχείου. Ο Χορός, θεωρούμενος ως *port-parole* των πολιτών, σχολιάζε, έκρινε, στάθμιζε, παρακινούσε; αναπαριστούσε τον Αθηναίο πολίτη.

Έχει ήδη σημειωθεί η δυσκολία των σύγχρονων σκηνοθετών να προσεγγίσουν τον Χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: με αμηχανία τον σκηνοθετούν, όταν δεν τον εξαφανίζουν τελείως.

Χαρακτηριστικά, ο Warlikowski συμπίεσε τον Χορό, μετατρέποντάς τον σε ροκ μπάντα, όπου η τραγουδίστρια επιτελούσε τον ρόλο του Κορυφαίου. Σε οριακές εποχές η έννοια της κοινότητας, της συλλογικότητας ελαχιστοποιείται. Παρομοίως, ο Peter Sellars στους *Πέρσες* του περιόρισε τον Χορό σε δύο άτομα, αποτυπώνοντας τη δυσκολία να συλληφθούν και να μεταμορφωθούν σκηνικά οι κοινότητες της νέας εποχής.

Βέβαια, οι Ιταλοί Motus στη δουλειά τους *Αλέξης, μια ελληνική τραγωδία* (*Alexis, una tragedia greca*, 2009), βασισμένη στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, θέλησαν να ξεπεράσουν αυτή την αμηχανία μπροστά στον Χορό, αναζητώντας «ισοδύναμα». Έτσι, στην παράστασή τους, ο Χορός συνδιαλέγεται με τους ήρωες, εναλλάσσεται στη σκηνική πράξη, σχολιάζει, παρατηρεί, κρίνει. Οι εικόνες και τα ντοκουμέντα που προβάλλονται στην οθόνη είναι ο Χορός. Εικόνες από την εξέγερση του 2008 στην Αθήνα, μαρτυρίες αγωνιστών, ήχοι και στιγμιότυπα από συνθήματα στους τοίχους και διαδηλώσεις. Που κάποια στιγμή απλώνονται και στη σκηνή της παράστασης, κατόπιν καλέσματος των ηθοποιών προς τους θεατές να συμμετάσχουν στη δημιουργία της δικής τους εξέγερσης, αρχής γενομένης από τη σκηνή του θεάτρου.

Ο μύθος

Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη η ελληνική μυθολογία παρουσιάζει το νόημα να αναδύεται πάνω σε φόντο μη νοήματος. Για τον Αριστοτέλη το ζωποιοό πνεύμα ενός δράματος ήταν ο μύθος του, που μπορεί να αποδοθεί ποικιλοτρόπως ως: ιστορία, υπόθεση, αφή-

γηση, μύθος ή απλώς γλωσσική πράξη. Λέγεται ενίοτε ότι το ελληνικό κοινό γνώριζε τους μύθους καθώς και τι έμελλε να συμβεί. Αυτό είναι παραπλανητικό, αφού οι μύθοι της κλασικής αρχαιότητας ήταν «εξαιρετικά εύπλαστοι, και δουλειά του δραματουργού δεν ήταν να τους αναπαραγάγει, αλλά να τους αναπλάσει».¹⁵ Οι τραγικοί ποιητές ήταν μέρος της συνεχούς εξελισσόμενης διαδικασίας κατασκευής μύθων.

Και στις τρεις αναφερόμενες παραστάσεις οι σκηνοθέτες προχώρησαν στη διασκευή της τραγωδίας, στην απόδοση του κειμένου, στη χρήση κατά βάθος του μύθου ως μοτίβου. Οι νέες αυτές σκηνικές αναγνώσεις-διασκευές είναι διακειμενικές, εξασκώντας την αγαπημένη του μεταμοντερνισμού πρακτική της διακειμενικότητας και των πολλαπλών αναφορών. Το νόημα πλέον δεν είναι ένα, αλλά πολλά. Εξαρτάται από τον θεατή και τα εργαλεία πρόσληψής του. Η παράσταση εμφανίζει πολλές διαστάσεις (dimensions) και όχι «layers», είναι μια μη οριζόντια performance.

Παρατηρώντας τη δουλειά των τριών καλλιτεχνών, φαντάζει ωσάν υποχρεωτική συνθήκη η μερική αναμόρφωση του κειμένου και του μύθου προκειμένου να αποδοθεί στη σύγχρονη σκηνή. Ζήτημα, βέβαια, που δεν μπορεί να αναλυθεί εδώ. Παρόλα αυτά, και επί της αρχής, ας διευκρινίσουμε τη θέση μας πως δεν είμαστε αρνητικοί σε αυτή την καλλιτεχνική πρακτική.

Το σημείο όμως που αξίζει αναλυτικότερης αναφοράς είναι η χρήση της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας ήχου και εικόνας, προκειμένου να ενεργοποιηθεί η τραγωδία και ο μύθος στο παρόν. Τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, η ψηφιακή γραφή, έρχονται να λειτουργήσουν αντίστοιχα όπως ο λόγος έπραττε στην αρχαιότητα, ως το κυρίαρχο μέσο της εποχής, ως η κυρίαρχη τεχνολογία της εποχής:¹⁶ η ψηφιακή γραφή των νέων μέσων μεταπλάθει τον μύθο, μιλά στην πόλη τη γλώσσα της.

Και στις τρεις παραστάσεις είναι ευρεία η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας: Στην (A)Pollonia αναφερθήκαμε ήδη, παρομοίως και στην παράσταση των Motus. Στο έργο του Sellars το sound design, το ηχητικό περιβάλλον είναι μέρος της δραματουργίας. Επιπρόσθετα, η χρήση μικροφώνων κάθε είδους επιτρέπει τη «δημιουργία» ηχητικών μασκών, ως ισοδύναμου της αρχαίας τραγικής μάσκας. Παράσταση, που βρίσκεται στο μεταίχμιο ντοκιμαντέρ και μύθου, καθώς με τη χρήση της τεχνολογίας ο Sellars εισάγει ήχους και εικόνες του σύγχρονου κόσμου μέσα στην πλοκή της τραγωδίας.

Το τραγικό

Παρόλο που ορισμένοι σύγχρονοί μας θεωρητικοί υποστηρίζουν πως δεν έχει κανένα νόημα να αναζητούμε και να αναλύουμε την έννοια του τραγικού στις αρχαίες και

15. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα*, σ. 25. Συνεχίζει ο ίδιος, σ. 37: «Ο μύθος ήταν προϊόν μιας προφορικής κοινωνίας. Η ίδια η λέξη “μύθος” υποδηλώνει αυτό που λέγεται. Για το κοινό της κλασικής Ελλάδας, οι μύθοι ήταν, αποκλειστικά και πάντοτε, επιτελέσεις. Δεν υπήρχε τελική εκδοχή κάποιου μύθου που να παγώνει αμετάκλητα μια ιστορία γραπτώς. Σε μια προφορική κουλτούρα οι τελεστές των μύθων ήταν ελεύθεροι να αναπλάσουν το υλικό τους ανταποκρινόμενοι σε νέα ακροατήρια και σε νέες καταστάσεις».

16. Στην κλασική αρχαιότητα, την εποχή άνθησης της τραγωδίας, η νέα τεχνολογία ήταν το φωνητικό αλφάβητο, και δεν είναι τυχαίο που η τραγωδία, η ποίηση, άνθησε στον απόηχο αυτής της τεχνικής καινοτομίας.

κλασικές τραγωδίες,¹⁷ εμείς θεωρούμε πως μια τέτοια μελέτη αποδεικνύεται πολύτιμη για να κατανοήσουμε τον άνθρωπο του τώρα. Αναζητώντας να δούμε πώς οι τραγικοί ήρωες παρουσιάζονται από τους σκηνοθέτες στις σύγχρονες θεατρικές σκηνές, οδηγούμαστε να χαρτογραφήσουμε το συλλογικό φαντασιακό του καιρού μας.

Για εμάς, σύμφωνα και με τη σκέψη του Pierre Judet de la Combe, οι θεωρίες του τραγικού είναι χρήσιμες ως εργαλεία, καθώς στις διάφορες εκδοχές τους επιτρέπουν να δούμε τους πιθανούς τρόπους σύμφωνα με τους οποίους οι στιγμές νοήματος κατασκευάζονται ως εμπειρίες. Μας δίνουν, με τρόπο τυπικό, τα μέσα για να αρθρώσουμε την αντίφαση που διατρέχει τα δράματα ανάμεσα στις πραγματικές συνέχειες που αναπτύσσονται από τη δράση ή που προβάλλονται στις ομιλίες για το μέλλον, και στους θεούς (δηλαδή μια πραγματικότητα ανεξέλεγκτη, αλλά που εγγυάται το νόημα και εισάγεται σε αυτόν τον συνεχή χρόνο). Το τραγικό στη σύγχρονη θεατρική σκηνή δεν έχει πεθάνει, αλλά: «Είναι ένα τραγικό ήδη αρχαίο, ήδη έχει θεωρητικοποιηθεί, από τους Ρομαντικούς των αρχών του 19ου αιώνα, ως απάντηση στην πιο αισιόδοξη εκδοχή του Hegel και του Schelling. Οι σκηνοθέτες του καιρού μας δεν επιζητούν να παρουσιάσουν μια θέση για το τραγικό, αλλά αξιοποιούν απλώς αυτό το καλά κωδικοποιημένο τραγικό της καταστροφής, ως κινητήρα, ως μοτέρ, ως πρόσχημα για νέους σκηνοτικούς πειραματισμούς».¹⁸

Θα θέλαμε να προτείνουμε ότι μια σύγχρονη εκδοχή της τραγικότητας περνά μέσα από τη σχέση του πολιτισμού μας και του θεάτρου με την τεχνολογία, λειτουργία που την είδαμε και στις τρεις παραστάσεις που μελετούμε. Δεν είναι ο λόγος εκείνος που καθορίζει το θέατρο στον 21ο αιώνα. Επιπροσθέτως, το τραγικό περνά πλέον μέσα από τη σχέση του πολιτισμού μας με την τεχνολογία και την αίσθηση της ατελειότητας ελευθερίας.¹⁹ Συνεπώς, η ενεργοποίηση της αθηναϊκής τραγωδίας στο παρόν δεν θα μπορούσε να περάσει περισσότερο επιτυχημένα παρά μόνο μέσα από τη συνάντησή της με τη σύγχρονη τεχνολογία ήχου και εικόνας.

17. Εμβληματική φιγούρα αυτής της άποψης είναι η Florence Dupont με το δοκίμιό της *L'insignifiance tragique*, Collection Le Promeneur, Gallimard, Paris, 2001. Καθώς και πιο πρόσφατα, ο William Marx με το έργο του *Le tombeau d'Oedipe, Pour une tragédie sans tragique*, Éditions de Minuit, Paris, 2012: «Η τραγωδία δεν έχει καμιά σχέση με αυτό που κοινώς αποκαλούμε το “τραγικό”: δεν μπορούμε να έχουμε καμιά γενική ιδέα για το τι ήταν αυτό, τι σήμαινε, για την οπτική του κόσμου που εξέφραζε, καθώς το σώμα των πληροφοριών που μας διατίθενται αποτελεί αποτέλεσμα μεταφοράς ιδεολογικά φορτισμένης». Ο ίδιος υποστηρίζει ακόμη πως το μεγαλείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας δεν βρίσκεται στην πανανθρώπινη ουσία που φέρει, μέσα από το τραγικό, καθώς, όπως υποστηρίζει, το τραγικό είναι εφεύρεση του 18ου αιώνα. Ο Αριστοτέλης λέει, πως χρησιμοποιεί το επίθετο «τραγικός» για να ξεχωρίσει τον τρόπο της μίμησης στην τραγωδία από τη μίμηση στο έπος. Το επίθετο «τραγικός» δεν φέρει επί της αρχής κανέναν ορισμό της τραγωδίας. Αναφέρεται σε ένα χαρακτηριστικό σημάδι και δηλώνει το τραγικό θέαμα.

18. P. Judet de la Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Bayard, Montrouge, 2010, σ. 17.

19. Σήμερα, αυτή η βλέψη της παντοδυναμίας –μέσω της πληροφορικής– παίρνει τη μορφή της επιδίωξης μιας ολοένα και μεγαλύτερης επιθυμίας «αυτονομίας» και «ελευθερίας» του ατόμου, δηλαδή μιας ολοένα και μεγαλύτερης επιθυμίας υπέρβασης κάθε περιορισμού (κοινωνικού, ανατομικού, βιολογικού, ιατρικού). Συχνά πυκνά ακούμε την κατηγορία του «τεχνολογικού ανθρώπου» της νέας εποχής, ενός τύπου προσωπικότητας που διαπλάθεται από τις νέες τεχνολογίες, ενός πλαδαρού διανοητικώς ατόμου, με κύριο χαρακτηριστικό του τον ναρκισσισμό και την αδυναμία να επιβάλλει όρια στον εαυτό του.

Τα όρια

Το έσχατο πρόβλημα του αυτόνομου ανθρώπου είναι το πρόβλημα του αυτοπεριορισμού, σύμφωνα με τον Καστοριάδη. Ο τραγικός ήρωας διαπράττει *ύβριν*. Η *ύβρις*, για τον Καστοριάδη, συνίσταται στην απουσία αυτοπεριορισμού. Είναι *ύβρις* η παραβίαση ορίων που δεν ορίστηκαν από κανέναν και τα οποία κατά μια έννοια θα οριστούν μετά το συμβάν. Αυτό συμβαίνει στην τραγωδία. Μόνο η παραβίαση θα δείξει, κατόπιν αυτής, πού ήταν το όριο.²⁰

Στα παρόντα χρόνια, στον καπιταλισμό, στην εποχή του μεταμοντέρνου, τα όρια ούτε στην τέχνη δεν είναι πλέον ευδιάκριτα ούτε στην παραγωγή και στην ανάπτυξη της υπάρχουν.

Παράλληλα, το πρόταγμα της προόδου καθορίζει το συλλογικό φαντασιακό και φυσικά την τέχνη, ενδύμενο την έννοια της καινοτομίας και της πρωτοπορίας, συμπορευόμενο με την τάση του καπιταλισμού για συνεχή ανάπτυξη.²¹ Η καλλιτεχνική παραγωγή έχει σήμερα ενσωματωθεί στην εν γένει εμπορευματική παραγωγή, η φρενήρης οικονομική ανάγκη παραγωγής διαρκώς ανανεούμενου ρεύματος αγαθών με μορφή ολοένα και πιο καινοφανή, σε ολοένα και μεγαλύτερους ρυθμούς του κύκλου εργασιών, αποδίδει στην αισθητική καινοτομία και τον πειραματισμό δομική θέση και λειτουργία, των οποίων η σημασία βγαίνει αυξανόμενη.

Το πρόβλημα λοιπόν θα ήταν καλύτερο να τεθεί στην εξής βάση: Όπως πάντοτε, έτσι και σήμερα ο άνθρωπος επιθυμεί τη φυγή, το παραπέρα, το άνοιγμα στο άγνωστο, τη διόγκωση είναι σαν να θέλει να ξεχυθεί στο επέκεινα. Η μεταμοντέρνα όμως κοινωνία, βαθιά τεχνικοποιημένη, βιομηχανική και μη παραδοσιακή, έχει συντελέσει την απομάγευση του κόσμου, σκότωσε τον θεό. Και έβαλε στη θέση του τον άνθρωπο. Η μεταμοντέρνα τεχνική θεωρείται πως «κάνει τους ανθρώπους τον δικό τους δημιουργό, τον δικό τους συγγραφέα, μειώνοντας τους με τον τρόπο αυτό, σε αντικείμενο κατασκευής. Ο άνθρωπος γίνεται, λοιπόν, αντιληπτός αδιάρρηκτα ως απόλυτα ελεύθερος και εντελώς καθορισμένος ή καθορίσιμος».²²

Ο άνθρωπος υπόκειται σε συνθήκες και σε καταστάσεις. Παρόλα αυτά, τον βλέπουμε να πιστεύει στην παντοδυναμία του, να παλεύει για την υπέρβαση των ορίων, παρακάμπτοντας τον αναστοχασμό πάνω στα όρια, στην αξία τους, μα κυρίως στην ύπαρξή τους. Μέσα στο χάος του κόσμου πορεύεται ο άνθρωπος με το χάος της μεταμοντέρνας σκέψης. Εδώ ίσως έγκειται το πρόβλημα: τα όρια που ο άνθρωπος δεν θέτει σε σχέση και με την τεχνολογία.

20. Καστοριάδης, *Η ελληνική ιδιαιτερότητα*, σ. 210.

21. Βέβαια, παρουσιάζεται, από τη μία, η τάση του καπιταλισμού για ανάπτυξη, πρόοδο –όπως και στην κουλτούρα συναντούμε την ανάγκη για διαρκή καινοτομία, πρωτοτυπία, έκπληξη του κοινού– αλλά και στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας κουλτούρας υπάρχουν θεωρητικοί που αντιμάχονται την πρωτοτυπία ως δημιουργικό πρότυπο, με προεξάρχοντα τον Jacques Derrida, ο οποίος εισάγοντας την έννοια της «δι-αφωράς», πρότεινε να εκτιμήσουμε, αντί της πρωτοτυπίας, τη διαφωρά, την ιδέα δηλαδή ότι το νόημα αποτελείται από διακρίσεις και πάντοτε ανάγεται, επιστρέφει σε προηγούμενα νοήματα *ad infinitum*.

22. G. Hottois – P. Chabot (επιμ.), *Les philosophes et la technique*, Éditions Vrin, Paris, 2003, σ. 313.

Η μυθο-τεχνικο-λογική εποχή

Η τεχνική έχει ρίζες που βυθίζονται μέσα στη μαγεία και μέσα στους μύθους. Ο Θεός γίνεται ο απόλυτος δημιουργός, ο πρώτος και υπέρτατος τεχνίτης. Η τεχνική στέλνει εντέλει στο παρασκήνιο το απόλυτο υποκείμενο της μοντερνικότητας, που ξεκινάει για την κατάκτηση της γης και του ουρανού μέσα σε έναν τρομακτικό πάταγο κατασκευασμένων και κομματιασμένων αντικειμένων. Μοντέρνα και υπερ-μοντέρνα, η τεχνική είναι το νεύρο του μοντέρνου και πλανητικού «είναι» και της μοντέρνας και πλανητικής «κίνησης». Η κεφαλή του Ιανού της εποχής δεν είναι άλλη από την Τεχνική, που καταλαμβάνει το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον.

Στην εποχή μας, μια σύνθεση μυθο-λογίας και τεχνο-λογίας υφαίνεται, κατά τον Κώστα Αξελό: «Μια ισχυρή φαντασιακή συνιστώσα και ένας “λόγος” που κυριαρχεί τεχνο-επιστημονικά συνιστούν τον αστερισμό μας».²³ Η μυθολογία τείνει προς την τεχνολογία. Αυτή εδώ μας κινητοποιεί και μπορεί να μας βοηθήσει ίσως να δούμε ότι συλλαμβάνουμε τον κόσμο ξεκινώντας από την παραγωγική μας δραστηριότητα μέσα στον κόσμο. Για να συνεχίσει: «Μια στενή σχέση συνδέει μύθο και τεχνική και η σχέση αυτή δεν είναι αντιστρόφως ανάλογη: Η άνθηση του μυθικού δεν αντικατοπτρίζει τόσο συμπαγώς την τεχνική υπο-ανάπτυξη και η πιο εξεζητημένη τεχνική δεν στερείται στοιχείων μυθικών που δουλεύουν σ’ αυτήν εν αγνοία της. Οι πιο προχωρημένες τεχνικές κατακτήσεις έχουν κατά κάποιο τρόπο το μυθικό τους πρόπλασμα, αλλά στην ίδια τη μυθολογία δουλεύουν από μέσα τεχνικιστικές δυνάμεις και βλέψεις. Ό,τι κι αν κάνουμε, ό,τι κι αν σκεφτόμαστε, εγγραφόμαστε σ’ έναν ορίζοντα μυθολογικό, μέσα στον οποίο εγγράφεται η τεχνολογική δύναμη που δεν είναι το άλλο αυτού του ορίζοντα».²⁴

Ο Αξελός υποστηρίζει τη σχέση μυθολογίας και τεχνολογίας, μύθου και τεχνικής, δεν τα αντιμετωπίζει ως εκ διαμέτρου αντίθετα. Κόσμος μυθολογικός, θεολογικός, ανθρωπολογικός και τεχνολογικός θα αλληλοσυνδεθούν μέχρι να κλείσει ο κρικός; με τον μυθο-τεχνικο-λογικό κόσμο. Η παρούσα κατάσταση του κόσμου είναι σημαδεμένη από την αρχή του συνεχούς τέλους, προορισμένου να διαρκέσει επ’ αόριστον. Η «μυθο-τεχνικο-λογική εποχή»²⁵ αποπερατώνει την ιστορία, τη φιλοσοφία, την τέχνη. Χωρίς τέλος, θα πρέπει να ασχοληθούμε με τα τεχνικά προβλήματα, με όλα τα ερωτήματα που θέτουν και με τις λύσεις που απαιτούν. Σ’ αυτή την αποπεράτωση που θα διαρκέσει, καθώς το τέλος ενός πράγματος είναι πολύ πιο μακρύ από τη ζωή του ίδιου του πράγματος, τίποτα δεν πρόκειται να βρει την τέλεια περάτωσή του. Χωρίς τέλος, θα πηγαίνουμε πέρα από αυτό που ποτέ δεν είχε τον χρόνο να ολοκληρωθεί. Προτού εκείνο που βρίσκεται «ξεπερασμένο» αγγίξει τα απώτατα όρια των δυνατοτήτων του, εμείς θα ακολουθούμε αδιάκοπα αυτό που μας παρασύρει στη διαδρομή του.²⁶

Το νόημα αναμένει να επανεφευρευθεί, κάθε φορά και από την αρχή, μέσα στο χάος του κόσμου.

23. Κ. Αξελός, *Μεταμορφώσεις*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1998, σ. 65.

24. *Ο.π.*, σ. 61.

25. *Ο.π.*, σ. 49.

26. *Ο.π.*, σ. 57.

ANNA ΠΟΥΠΟΥ

*Πολιτικές και κοινωνικές παράμετροι στη συγκρότηση
των κινηματογραφικών νέων κυμάτων.
Από τον Ν.Ε.Κ. στο Weird Wave*

Η Ανάγκη επιστροφής στη στιγμή ανάδυσης και προσδιορισμού του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και η εξέταση των διαδικασιών μετατροπής μεμονωμένων ταινιών και σκηνοθετών σε εδραιωμένο και αναγνωρισμένο κινηματογραφικό κίνημα, οφείλεται σε ερωτήματα που προκύπτουν από τις εξελίξεις στον πρόσφατο ελληνικό κινηματογράφο και την εμφάνιση ενός Νέου Ελληνικού Κύματος ή Weird Wave στα χρόνια της κρίσης. Από το 2009 μέχρι και σήμερα, έπειτα από κάθε βράβευση ελληνικής ταινίας σε σημαντικά Φεστιβάλ του εξωτερικού αναζωπυρώνεται η συζήτηση σχετικά με την παράδοξη επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου σε σχέση με την πρωτοφανή υπο-χρηματοδότησή του, την απουσία θεσμικού πλαισίου στήριξης του και τα ανυπέρβλητα εμπόδια που εμφανίζονται κατά τη διάρκεια παραγωγής των ταινιών. Ταυτόχρονα, αυτή η παρουσία στη διεθνή αγορά της ταινίας τέχνης επιβεβαιώνει πλέον ότι οι νέοι Έλληνες παραγωγοί και σκηνοθέτες συμμετέχουν σε διαδικασίες που οδηγούν με μεγαλύτερη επιτυχία σε ένα διεθνές φεστιβαλικό κύκλωμα ταινιών τέχνης και διαφοροποιούνται στον τρόπο χρηματοδότησης, παραγωγής και προώθησης των ταινιών σε σχέση με την παλαιότερη γενιά παραγωγών.

Αρκετά χρόνια πια μετά τη βράβευση του *Κυνόδοντα* στις Κάννες, το 2009, η συζήτηση παραμένει ανοιχτή για το αν μπορούμε να μιλάμε για ένα Νέο Κύμα, για το κατά πόσον αυτό το corpus ταινιών φέρει κινηματικά χαρακτηριστικά, για το αν έχουμε θεματικές που προκύπτουν από την κοινωνικοπολιτική συγκυρία ή απλώς πρόκειται για μια κοινή οπτική που οφείλεται στη γενεαλογική συνάφεια των δημιουργών και τις κοινές τους αναφορές σε κινηματογραφικές παραδόσεις. Ο εξωγενής παράγοντας προσδιορισμού αυτού του Weird Wave, που δημιουργείται κυρίως από ξένους κριτικούς και προγραμματιστές διεθνών φεστιβάλ,¹ ενώ την ίδια στιγμή οι Έλληνες δημιουργοί

1. Η ταμπέλα του Weird Wave και η ομαδοποίηση των ελληνικών ταινιών στα χρόνια της κρίσης εγκαινιάζεται από τους ξένους κριτικούς, και ιδιαίτερα από τους κριτικούς της εφημερίδας *The Guardian*, για παράδειγμα: Peter Bradshaw, «Attenberg. Review», *The Guardian*, 1-9-2011· Steve Rose, «Attenberg, *Dogtooth* and the weird wave of Greek cinema», *The Guardian*, 27-8-2011· David Cox, «It's all Greek to me», *The Guardian* 5-11-2011· Xan Brooks, «Alps, Review», *The Guardian*, 4-9-2011. Η χαρακτηριστική φράση από την κριτική του Steve Rose θα αποδειχθεί κεντρικό ερώτημα για τις προσεγγίσεις αυτού

αρνούνται να αυτοχαρακτηριστούν ως κίνημα ή κύμα, θέτει το ζήτημα του αυτοπροσδιορισμού, της αυτο-αναπαράστασης, ακόμα και του αυτο-εξωτισμού, τη στιγμή που οι ταινίες αυτές απευθύνονται κυρίως σε ένα ξένο κοινό σε μια περίοδο αυξημένου ενδιαφέροντος για την «προβληματική» ελληνική κοινωνία. Όπως αναφέρει ο Thomas Elsaesser, η εμφάνιση νέων κινηματογραφικών κινήματων από μικρές εθνικές κινηματογραφίες πολύ συχνά αποσκοπεί στην ικανοποίηση μιας πολιτικο-κοινωνικής ηδονοβλεπτικής περιέργειας² από την πλευρά του σύγχρονου θεατή κινηματογράφου τέχνης, ενθαρρύνοντας ανθρωπολογικές αναγνώσεις και αλληγορικές ερμηνείες. Τα τελευταία είκοσι χρόνια, και ιδιαίτερα μετά την εμφάνιση κινήματων όπως το Δόγμα 95, έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση από τους ιστορικούς του κινηματογράφου στον τρόπο προώθησης και κατασκευής των νέων κυμάτων από την κινηματογραφική βιομηχανία, το φεστιβαλικό κύκλωμα, αλλά και στις επιτελεστικές ιδιότητες των ίδιων των σκηνοθετών-δημιουργών, εστιάζοντας το κέντρο βάρους της μελέτης στις εξω-φιλμικές διαδικασίες παραγωγής, προώθησης, διανομής και πρόσληψης αυτών των ταινιών, παρά σε μια οντολογική συζήτηση για τα κοινά μορφολογικά ή αισθητικά στοιχεία που συγκροτούν ένα κινηματογραφικό κίνημα.³ Μέσα από την εμπειρία αυτών των σύγχρονων παραδειγμάτων, ιστορικοί του κινηματογράφου καταλήγουν στην επανεξέταση και αμφισβήτηση ακόμα και των πιο καθιερωμένων κινήματων ή κυμάτων που συγκροτούν τον κανόνα των ιστοριών του κινηματογράφου.⁴

του κύματος από ξένους κινηματογραφικούς κριτικούς και φεστιβάλ στα επόμενα χρόνια: «Is it just coincidence that the world's most messed-up country is making the world's most messed-up cinema?» («Πρόκειται για μια απλή σύμπτωση που ή πιο ταραγμένη χώρα στον κόσμο δημιουργεί τον πιο ταραγμένο κινηματογράφο;»). Σημαντικά κινηματογραφικά περιοδικά όπως τα *Cahiers du Cinéma* και το *Sight & Sound* επίσης ασχολούνται ιδιαίτερα με τον ελληνικό κινηματογράφο υπό το πρίσμα της κρίσης, για παράδειγμα: Joachim Lepastier, «Tsangari et Frammartino tous terrains», *Cahiers du Cinéma* 683 (Νοέμβριος 2012), σ. 86-89· Nicolas Azalbert, «La crise, décor du cinéma grec», *Cahiers du Cinéma* 864 (Δεκέμβριος 2012), σ. 55· Jonathan Romney, «Life on earth», *Sight & Sound* (Οκτώβριος 2011), σ. 30-42. Το κύμα των κριτικών αλλά και των φεστιβάλ ή αφιερωμάτων που γίνονται στον ελληνικό κινηματογράφο συνεχίζεται με αμείωτο ενδιαφέρον μέχρι σήμερα.

2. Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, σ. 46.

3. Βλέπε το κεφάλαιο «Making the Waves: Cinema as performance», Linda Badley, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, Urbana Chicago Springfield, 2009, σ. 1-154, και επίσης Azadeh Farahmand, «Disentangling the international festival circuit: genre and Iranian cinema», Rosalind Galt – Karl Schoonover (επιμ.), *Global Art Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2010, σ. 263-281.

4. Ο Michel Marie στις μελέτες του για τον Jean Luc Godard και τη Nouvelle Vague επιμένει ιδιαίτερα στον ρόλο των φεστιβάλ, στις διαδικασίες παραγωγής, χρηματοδότησης, διαφήμισης και αυτοπροσδιορισμού των νέων σκηνοθετών. Ο Marie παραπέμπει στον Claude Chabrol που αναφέρει ότι η ταμπέλα Nouvelle Vague ήταν ένα «δημοσιογραφικό σλόγκαν» που εμπνεύστηκε η Françoise Giroud της εφημερίδας *L'Express* το 1958· Michel Marie *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan Université, Paris, 2003, σ. 25-29. Ο Jacques Aumont αμφισβητεί τον τρόπο με τον οποίο συνεχίζουμε να θεωρούμε αυτονόητα ακόμα και εμβληματικά κινηματογραφικά κινήματα, όπως ο γερμανικός Εξπρεσιονισμός, και υποτάσσουμε κάτω από την ίδια ταμπέλα ταινίες που δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους πέραν του γεγονότος ότι δημιουργήθηκαν υπό τις ίδιες πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες· Jacques Aumont, *L'oeil interminable*, Éditions de la Différence, Paris, 2007, σ. 253-260.

Ξεκινώντας από ερωτήματα που προκύπτουν από τη διερεύνηση σύγχρονων διεργασιών στην κατασκευή των κινηματογραφικών κυμάτων, θεώρησα απαραίτητη την επιστροφή στον Ν.Ε.Κ., ένα εδραιωμένο πια κινηματογραφικό κίνημα με σαφή διαφοροποίηση στην ιδεολογία, την αισθητική και τον τρόπο παραγωγής των ταινιών, με στόχο τη μελέτη αντιστοίχων ζητημάτων, όπως η φεστιβαλική παρουσία, η κριτική υποδοχή στο εξωτερικό και ο ετεροπροσδιορισμός του κινηματογραφικού κινήματος σε περιόδους κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής όπου η χώρα βρίσκεται στους προβολείς της διεθνούς δημοσιότητας. Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται σε ορισμένες από τις ελληνικές ταινίες της λεγόμενης «μεταιχμιακής» περιόδου, που σηματοδοτείται από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966 και οδηγεί στην εδραίωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου το 1970. Πιο συγκεκριμένα θα ασχοληθώ με την ταινία *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη και θα επικεντρωθώ στην πορεία της ταινίας εκτός Ελλάδας, στη συμμετοχή της σε ξένα φεστιβάλ και την υποδοχή της από την κριτική, ιδιαίτερα στη Γαλλία, σε συσχετισμό με τα πολιτικά γεγονότα στην Ελλάδα, ακριβώς στην περίοδο του πραξικοπήματος κατά της δημοκρατίας.

Αν και ο Ν.Ε.Κ. παραμένει το πιο εκρηκτικό, αμφιλεγόμενο και ταυτόχρονα εδραιωμένο κίνημα του ελληνικού κινηματογράφου, η ιστοριογραφία του παραμένει ελλιπής και προβληματική, καθώς ζητήματα ορισμού και περιοδολόγησης παραμένουν ανοικτά και υπό συζήτηση, καθιστώντας αναγκαία μια επανεξέταση του φαινομένου. Το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας για τον Ν.Ε.Κ. αποτελείται κυρίως από μελέτες για συγκεκριμένους σκηνοθέτες-δημιουργούς, ενώ λείπουν μελέτες που να εξετάζουν το φαινόμενο υπό το πρίσμα των κοινών χαρακτηριστικών του κινήματος.⁵

5. Σχετικά με την ιστοριογραφία του Ν.Ε.Κ. εξαιρετικά σημαντική είναι η μελέτη της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο - Οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, η οποία υπογραμμίζει τη σημασία του τρόπου παραγωγής και του οικονομικού πλαισίου, ως διαφοροποιητικού στοιχείου του Ν.Ε.Κ. από τον εμπορικό κινηματογράφο της περιόδου. Ο συλλογικός τόμος για τον Ν.Ε.Κ. από το περιοδικό *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, Οπτικοακουστική Κουλτούρα* N° 2, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών - Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2002) συνεισφέρει στη βιβλιογραφία, ωστόσο, πέρα από κάποιες συνοπτικές παρουσιάσεις, κινείται περισσότερο στο πεδίο της ανάλυσης μεμονωμένων σκηνοθετών. Μια χρήσιμη ιστορική αναδρομή είναι αυτή του Νίκου Κολοβού που περιέχεται στο διδακτικό εγχειρίδιο του μαθήματος «Ελληνικό Θέατρο 1640-1940, Ελληνικός Κινηματογράφος» [Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», Ιωάννα Αθανασάτου – Ελίζα-Άννα Δελβερούδη – Νίκος Κολοβός (επιμ.), *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2001], η οποία τοποθετεί τον Ν.Ε.Κ. στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, δεν καταφέρνει όμως να ξεπεράσει τη λογική της αυστηρής διχοτόμησης ανάμεσα σε Π.Ε.Κ. και Ν.Ε.Κ., ή οποία είναι ένα από τα ζητούμενα της αναθεώρησης της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Το βιβλίο του Στάθη Βαλούκου προτείνει οριοθετήσεις και περιοδολογήσεις του Ν.Ε.Κ. ως κινήματος και όχι ως αθροίσματος ταινιών σημαντικών σκηνοθετών, ενώ θέτει ως βασικό άξονα της προσέγγισής του τον συσχετισμό αυτού του κινήματος με την πολιτική και την ιδεολογία (Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, ιστορία και πολιτική 1965-1980*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011). Τέλος, η σημαντική Διατριβή της Μαρίας Χάλκου αναδεικνύει ακριβώς αυτά τα σημεία επαφής στη δεκαετία του 1960 ανάμεσα στον εμπορικό κινηματογράφο και τον Ν.Ε.Κ., εγγράφοντας το κίνημα στο πλαίσιο της σινεφιλίας και της ανάπτυξης ενός ελληνικού κοινού κινηματογράφου τέχνης, αμφισβητώντας την έναρξη του Ν.Ε.Κ. κατά τη διάρκεια της Χούντας και εντοπίζοντας τις απαρχές του κινήματος

Ένα από τα βασικά ερωτήματα σχετικά με την αντιμετώπιση του Ν.Ε.Κ. ως κινήματος είναι η οριοθέτηση της ανάδυσης μιας νέας κινηματογραφικής μοντερνιστική γενιάς. Συχνά η περίοδος από το 1965 έως το 1970 αναφέρεται ως μια «προδρομική περίοδος» ή ως μια μεταιχμιακή εποχή για το πέρασμα από το παλιό στο νέο.⁶ Αν και ήδη από τα μισά της δεκαετίας του 1960 ήταν ορατή η εμφάνιση νέων κινηματογραφικών διαδικασιών που επέτρεψαν την έκφραση μιας νέας ματιάς από σκηνοθέτες που πρότειναν έναν νέο κινηματογράφο τέχνης, η χρονιά που θεωρείται ορόσημο για την έναρξη του Ν.Ε.Κ. θεωρείται το 1970. Είναι, ωστόσο, σαφές ότι ταινίες που γυρίστηκαν πριν από το 1970, όπως το *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη (1966), το *Μέχρι το Πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού (1966), η *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου (1966), το *Μπλόκο* του Άδωνι Κύρου (1964), οι *Βοσκοί* του Νίκου Παπατάκη (1967), το *Κιέριον* (1967/1974) του Δήμου Θέου αλλά και πολλές ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ διαθέτουν όλα τα μορφολογικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά που έχουν αποδοθεί στον Ν.Ε.Κ. Ένας από τους σημαντικότερους λόγους για τους οποίους έχει καθιερωθεί το 1970 ως χρονιά έναρξης του Ν.Ε.Κ. είναι η ανάδυση μιας ηγετικής φιγούρας, ενός «πατριάρχη» του νέου κύματος, που ενσαρκώθηκε ιδανικά στη μορφή του Θόδωρου Αγγελόπουλου μετά τη βράβευση, αρχικά, της *Αναπαράστασης* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1970 και στο Φεστιβάλ της Hyères του 1971 και, την επόμενη χρονιά, της ταινίας *Μέρες του 36* στο Φεστιβάλ Βερολίνου, αναδεικνύοντας έτσι τη σημασία του φεστιβαλικού πλαισίου στην εδραίωση των κινήματων.⁷ Η Μαρία Χάλκου στη διδακτορική της διατριβή εξετάζει ακριβώς αυτή τη μεταιχμιακή περίοδο και προτείνει τη μετατόπιση της στιγμής έναρξης του Ν.Ε.Κ. νωρίτερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, ενώ επισημαίνει ότι τα όρια ανάμεσα στον Π.Ε.Κ. και στον Ν.Ε.Κ. δεν είναι τόσο ξεκάθαρα όσο παρουσιάζονται από την πρόσφατη κινηματογραφική ιστοριογραφία.

Το 1966 μπορεί να θεωρηθεί μια χρονιά ορόσημο για τον ελληνικό κινηματογράφο, τόσο για την εμπορική παραγωγή όσο και για τον κινηματογράφο τέχνης.⁸ Στην ταυ-

ήδη από τις αρχές της δεκαετίας 1960 (Maria Chalkou, *Towards the Creation of «Quality» Greek National Cinema in the 1960's*, Phd Thesis, University of Glasgow, 2008).

6. Ο Κολοβός, για παράδειγμα, θεωρεί τον Δαμιανό και τον Κανελλόπουλο ως «προδρομικές μορφές» και αναφέρει ότι ο Ν.Ε.Κ. γεννιέται και αναπτύσσεται στη δεκαετία του 1970, μέσα στις συνθήκες της δικτατορίας των Συνταγματαρχών (Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», σ. 135-139 και 152-165. Ο Βαλούκος, αν και στον τίτλο του βιβλίου του οριοθετεί την υπό εξέταση περίοδο από το 1965 έως το 1981, φαίνεται επίσης να θεωρεί προδρομικές τις περιπτώσεις πριν από το 1970 (Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 51-66).

7. Ο Βαλούκος δεν αμφισβητεί την παραδεδομένη άποψη ότι η *Αναπαράσταση* είναι η «γενέθλια» ταινία του Ν.Ε.Κ., παραπέμποντας στον Σολδάτο και τον Liinas, στηρίζοντας αυτόν τον χαρακτηρισμό στη νεωτερική αφήγηση, στη χρήση της μπρεχτικής αποστασιοποίησης και υπογραμμίζοντας τα μορφολογικά και αφηγηματικά στοιχεία της ταινίας. Ωστόσο, αντίστοιχα στοιχεία εντοπίζουμε και στις προηγούμενες ταινίες, ιδιαίτερα στο *Πρόσωπο με Πρόσωπο*, στην *Εκδρομή* ή το *Κιέριον* για να περιοριστούμε μόνο στις ταινίες μυθοπλασίας (Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 37 και 71).

8. Όπως επισημαίνει ο Κονάς, η χρονιά 1966 αποτελεί ένα ορόσημο διεθνώς για τις εξελίξεις στον μοντερνιστικό κινηματογράφο και είναι ταυτόχρονα ένα σημείο στροφής: Όλες οι χώρες με σημαντική κινηματογραφική παραγωγή είχαν ήδη κάνει τη μοντερνιστική στροφή ήδη πριν από το 1965, με τους μοντερνιστές σκηνοθέτες του δεύτερου κύματος να εμφανίζονται γύρω στο 1963, ενώ την ίδια στιγμή οι σκηνοθέτες της πρώτης γενιάς (Antonioni, Godard, Pasolini, Fellini) είχαν ήδη εδραιωθεί ως κλασικοί.

τόχρονη εμφάνιση νέων κινηματογραφιστών συνέβαλαν πολλοί παράγοντες, εκτός από το πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που ενθάρρυνε πλέον μια πιο αισθητικά ώριμη και ιδεολογικά τολμηρή έκφραση, και ο σημαντικότερος ήταν οι εξελίξεις που είχαν σχέση με το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.⁹ Στη διοργάνωση του 1966 ο θεσμός μετονομάζεται σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», και θεσπίζεται και ένα σημαντικό χρηματικό ποσό που θα εντείνει τον ανταγωνισμό αλλά και τον φανατισμό των θεατών, με αποτέλεσμα να εκφραστούν μεγάλες δυσαρέσκειες και αμφισβητήσεις κατά τη διάρκεια αυτού του Φεστιβάλ.¹⁰

Η διοργάνωση του 1966, που θα μείνει στην ιστορία ως το «Φεστιβάλ Βίας και Νοθείας»,¹¹ θα παίξει σημαντικό ρόλο στη συντεταγμένη εμφάνιση νέων σκηνοθετών με ανεξάρτητες παραγωγές που αντιτίθενται ξεκάθαρα στο κυρίαρχο παράδειγμα του εμπορικού κινηματογράφου. Εκτός από τις νέες ταινίες, στις προβολές συμπεριλαμβάνεται και μια ρετροσπεκτίβα στον ελληνικό νεορεαλισμό η οποία δίνει έμφαση στην παράδοση του κοινωνικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου ανεξάρτητης παραγωγής. Στο διαγωνιστικό μέρος θα συμπεριληφθούν οι ταινίες *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη (βραβείο σκηνοθεσίας), *Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου (βραβείο φωτογραφίας), *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, *Τζίμης ο Τίγρης* του Παντελή Βούλγαρη (βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους). Η ταινία *Ο θάνατος του Αλέξανδρου* θα προκαλέσει βίαιες αντιδράσεις. Ο υπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Τ. Γεωργίου δηλώνει: «Ο Έλληνας νοικοκύρης δεν πρέπει να δει αυτή την ταινία: οφείλω να προστατεύσω τον ελληνικό λαό από το φιλμ σας»,¹² ενώ ο ακαδημαϊκός Ι. Θεοδωρακόπουλος, πρόεδρος της κριτικής επιτροπής, φεύγει επεισοδιακά από την προβολή της ταινίας φωνάζοντας «Αίσχος!».¹³

Η μεγαλύτερη δυσάρεστη έκπληξη του Φεστιβάλ ήταν το βραβείο καλύτερης ταινίας που δόθηκε στην ταινία *Ξεχασμένοι Ήρωες* σε σκηνοθεσία Νίκου Γαρδέλη και παρα-

Καθώς ο μοντερνισμός θεωρείται ήδη κλασικός, το 1966 σηματοδοτεί μια νέα αρχή επαναστοχασμού και επανίδρυσης του μοντερνιστικού σινεμά. Το 1966 τρεις ταινίες εμβληματικές για την πορεία του μοντερνισμού ασχολούνται με την αυτό-αναφορικότητα του κινηματογράφου και τη «μοναξιά του auteur»: η *Persona* του Bergman, ο *Andrey Rublev* του Tarkovski, και το *Blow Up* του Antonioni. Αυτές οι εξελίξεις επηρεάζουν την σινεφιλικό πλαίσιο μέσα από το οποίο αναπτύσσεται ο Ν.Ε.Κ.· βλ. Andrés Blint Kovács, *European Art Cinema, 1950-1980*, University of Chicago Press, Chicago, σ. 398-438, ιδιαίτερα το κεφάλαιο «The Year 1966».

9. Το φεστιβάλ ιδρύεται με επιτυχία το 1960, αρχικά με τον τίτλο «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», ωστόσο ήδη από την επόμενη χρονιά, το 1961, η εκδήλωση θα συνοδεύεται από αντιδράσεις που προκαλούνται από τον νέο νόμο, ο οποίος αφενός προέβλεπε μια σειρά από φοροαπαλλαγές και διευκολύνσεις σε ξένες παραγωγές που θα γυρίζονταν στην Ελλάδα, από την άλλη ενίσχυε τον έλεγχο σχετικά με την έγκριση των σεναρίων, τις άδειες λήψης και τη διαδικασία για συμμετοχή ελληνικών ταινιών σε ξένα φεστιβάλ οδηγώντας σε μεγαλύτερη λογοκρισία.

10. Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 28-31.

11. Μαρία Παπαδοπούλου, «Τσαρούχης: Βία και νοθεία στο Φεστιβάλ», *Καθημερινή*, αναδημοσιεύεται (χωρίς να αναφέρεται ημερομηνία) στο Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, τ. 1: 1900-1970, Εκδόσεις Κοχλίας, Αθήνα, 2001, σ. 360.

12. Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, τ. 1, σ. 342.

13. Γ. Κ. Πηλιχός, «Θλιβερός επίλογος μιας επιτυχημένης εκδήλωσης», *Καθημερινή*, αναδημοσιεύεται (χωρίς να αναφέρεται ημερομηνία) ό.π., σ. 359.

γωγής Τζέημς Πάρις, μια ταινία που θεωρήθηκε σαφώς κατώτερη από τις υπόλοιπες, σε βαθμό που και ο ίδιος ο σκηνοθέτης φαίνεται να ξεπλάγη με το βραβείο.¹⁴ Στις εφημερίδες διαβάζουμε τίτλους όπως «Ο θλιβερός επίλογος μιας επιτυχημένης εκδήλωσης» και «Μια απόφαση που ισοδυναμεί με τη δολοφονία του νέου αίματος της ελληνικής κινηματογραφίας».¹⁵ Αμέσως μετά ακολουθεί πληθώρα δημοσιευμάτων στον Τύπο με τις λεπτομέρειες των ψηφοφοριών, ενώ όλοι οι συμμετέχοντες κατέληγαν στο ότι οι ψηφοφορίες ήταν στημένες και ότι το βραβείο στον Πάρις δόθηκε κατόπιν κυβερνητικής εντολής. Τα μέλη των επιτροπών άρχισαν να τοποθετούνται δημόσια σχετικά με τις ψηφοφορίες: ο Γιάννης Τσαρούχης κάνει λόγο για «Βία και Νοθεία» στο Φεστιβάλ, δημοσιογράφοι περιγράφουν γλαφυρά το ότι ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος έκλαιγε από τα νεύρα του στη διάρκεια της ψηφοφορίας και η Έλλη Λαμπέτη, επίσης μέλος της επιτροπής δήλωσε στον Πάρις: «Εύχομαι να μην ξαναπάρετε βραβείο με τέτοια ταινία». Τέλος, ο Φιλοποίμην Φίνος δήλωσε ότι είναι ντροπή να εμφανιστεί η επιτροπή έχοντας βραβεύσει τη χειρότερη ταινία του Φεστιβάλ.¹⁶

Η συζήτηση αυτή ξεπερνάει τα ελληνικά σύνορα και έτσι στα *Cahiers du Cinéma* δημοσιεύεται ένα άρθρο με τον τίτλο «Η γέννηση και ο θάνατος του ελληνικού κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη», το οποίο περιγράφει σχηματικά τον βαθύ διχασμό της ελληνικής κινηματογραφίας: Απέναντι στις καρικατούρες του εμπορικού σινεμά, ο συντάκτης επισημαίνει έναν μεγάλο αριθμό περιθωριακών, ανεξάρτητων, μαχητικών και πειραματικών ταινιών¹⁷ που εμφανίστηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το άρθρο συνεχίζει με την παρουσίαση της ταινίας του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το Πλοίο*. Αυτό το εκρηκτικό κλίμα που εκδηλώθηκε στο Φεστιβάλ αλλά και η παρουσία μοντερνιστικών ανεξάρτητων ταινιών νέων σκηνοθετών πυροδότησαν μίαν ολόκληρη συζήτηση η οποία κορυφώνεται με την ίδρυση του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος*, που θα εκδώσει το πρώτο τεύχος του στο τέλος της ίδιας χρονιάς. Η άνθηση αυτή που δηλώνεται από μια νέα γενιά σκηνοθετών δείχνει να υποχωρεί στα αμέσως επόμενα χρόνια του Φεστιβάλ, το οποίο θα αποκτήσει μια πιο εμπορική διάσταση κατά την περίοδο της δικτατορίας, όπου έχουμε σποραδικές βραβεύσεις μοντερνιστικών ταινιών, για να επανέλθει πιο δυναμικά στη διοργάνωση του 1970 και τη βράβευση της *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Ο Michel Marie στο βιβλίο του για τη γαλλική Nouvelle Vague εξετάζει τις παραμέτρους και τα κριτήρια για να ονομάσουμε μία ομάδα ταινιών «σχολή» ή «ρεύμα»:¹⁸ Αρχικά, μια κοινή κριτική θεώρηση, είτε εκ μέρους των σκηνοθετών είτε εκ μέρους των κριτικών· στη συνέχεια, ένα αισθητικό πρόγραμμα το οποίο να προϋποθέτει μια στρατηγική· τη δημοσίευση ενός μανιφέστου που να κοινοποιεί δημόσια αυτή τη θεώρηση· ένα σώμα ταινιών που να ανταποκρίνονται σε αυτά τα κριτήρια· μία ομάδα καλλιτεχνών (σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, ηθοποιοί και τεχνικοί)· μια εκδοτική πλατφόρμα

14. Ό.π.

15. Ό.π.

16. Ό.π., σ. 360.

17. Jean Louis Comolli, «Naissance et mort du cinéma grec à Salonique», *Cahiers du Cinéma* 190 (Μάιος 1967), σ. 58-59.

18. Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan Université, Paris, 2003, σ. 25-34.

που να επιτρέπει τη διακίνηση των ιδεών της ομάδας (συνήθως ένα περιοδικό ή μια εκδοτική σειρά)· μια στρατηγική προώθησης· έναν ηγέτη, είτε έναν σκηνοθέτη είτε έναν θεωρητικό· τέλος, κάποιους αντιπάλους, αφού το νέο κίνημα στρέφεται ενάντια σε κάτι που προϋπάρχει ή συνυπάρχει την ίδια περίοδο. Μέσα σε ένα μοντερνιστικό κίνημα ή νέο κύμα δεν είναι απαραίτητη η μορφολογική ή θεματική συνάφεια των ταινιών ή του προσωπικού ύφους των καλλιτεχνών: Οι ταινίες δεν μοιάζουν μεταξύ τους, αυτό που τις συνδέει είναι αφενός μια κοινή ιδεολογική στάση και αφετέρου η συμμετοχή σε κοινές διαδικασίες παραγωγής, προώθησης και σημασιοδότησης αυτών των ταινιών.

Γίνεται σαφές από τα παραπάνω ότι η αντίδραση σε συγκεκριμένα καθεστώτα και σε συνθήκες ανελευθερίας ή λογοκρισίας ευνοεί τη συσπείρωση και τη σαφήνεια στην έκφραση του θεωρητικού πλαισίου των νέων κινημάτων. Στην περίπτωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου μπορούμε να εντοπίσουμε έναν πολύ υψηλό βαθμό συνοχής και σαφήνειας στους στόχους τόσο των σκηνοθετών όσο και των θεωρητικών του κινήματος, όπως οι Παύλος Ζάννας, Βασίλης Ραφαηλίδης, Αλέξης Γρίβας και Θόδωρος Αγγελόπουλος, που προκύπτει από την πολιτική και ιδεολογική αναγκαιότητα ενός νέου μη εμπορικού κινηματογράφου και βρίσκει την πιο δυναμική του έκφραση σε αυτό το διάστημα. Μέχρι το 1969, μέσα από άρθρα και συζητήσεις του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, που λειτουργούν ως μανιφέστα του νέου κινηματογράφου, καθιερώνεται και ο όρος «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος».¹⁹

Από αυτές τις ταινίες που ξεχώρισαν σε αυτή την περίοδο θα επικεντρωθώ στην περίπτωση της ταινίας του Μανθούλη. Το *Πρόσωπο με πρόσωπο* ήταν η τέταρτη ταινία μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη,²⁰ προβλήθηκε στις αίθουσες στο τέλος της χρονιάς και έκοψε 45.000 εισιτήρια σε πρώτη προβολή. Ο σκηνοθέτης μιλώντας για την ταινία έλεγε ότι η υπόθεση ήταν επίτηδες εξαιρετικά απλοϊκή, θυμίζοντας τις συμβάσεις του είδους ρομαντικής κωμωδίας, ούτως ώστε το σενάριο να μη συναντήσει προβλήματα με τη λογοκρισία.²¹ Η υπόθεση της ταινίας είναι η εξής: Ένας νεαρός καθηγητής αγγλικών, καταγόμενος από αριστερό περιβάλλον, προσλαμβάνεται από μια νεόπλουτη οικογένεια με στόχο να μάθει αγγλικά στην κόρη, η οποία πρέπει να μάθει τη γλώσσα μέσα σε έναν μήνα προκειμένου να παντρευτεί έναν Βρετανό γαμπρό. Παρά τις ιδεολογικές του αντιστάσεις ο νεαρός στο τέλος υποκύπτει στην κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας, γίνεται αναπόσπαστο μέλος της οικογένειας, τη συνοδεύει σε όλες τις της δραστηριότητες, από τα ψώνια στη λαϊκή μέχρι την ξενάγηση του γαμπρού από το Λονδίνο, ενώ φροντίζει και για την καθημερινή βόλτα του σκύλου της κυρίας. Πίσω από την επιφανειακή αυτή υπόθεση, που λειτουργεί ως πρόσχημα, αναδύονται ζητήματα όπως η απώθηση της

19. Βλέπε, για παράδειγμα, Φρανσουά Λιμπεραί, «Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και η παράδοση», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 4 (Δεκέμβριος 1969 - Ιανουάριος 1970), σ. 8-9 και Βασίλης Ραφαηλίδης - Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 3 (Οκτώβριος - Νοέμβριος 1969), σ. 20-29.

20. Ο Μανθούλης, όπως έλεγε συχνά στις συνεντεύξεις, είχε αποκηρύξει την πρώτη του ταινία, *Κυρία Δήμαρχος*, την οποία έφερε εις πέρας μόνο και μόνο επειδή είχε την υποχρέωση ενός συμβολαίου. Langlois Gérard, «Voyage au pays de la peur avec Robert Manthoulis», *Les Lettres Françaises* 29-11-1967.

21. Emmanuelle Boudier, «Manthoulis face à Athènes» *La Revue du Forum des Images* 4 (Μάιος - Ιούλιος 2004), σ. 10. Και «Robert Manthoulis» στον κατάλογο του κινηματογραφικού αφιερώματος *Portraits d'Athènes, 2-27 juin 2004*, Forum des Images / Centre du Cinéma Grec / Mairie de Paris, Paris, 2004, σ. 28.

μετεμφυλιακής μνήμης, η ανεργία και η μετανάστευση, η μεταμόρφωση του αθηναϊκού τοπίου ως πειραματόζωου του μοντερνισμού, η κερδοσκοπία των εργολάβων και η προώθηση του μοντέλου του μικροαστικού διαμερίσματος, η κριτική στην κιτς αισθητική, την κακογουστιά και τον νεοπλουτισμό. Το ενδιαφέρον της ταινίας προκύπτει από την καινοτόμο αισθητική της: Ο Μανθούλης αμφισβητεί την κλασική αφήγηση, εμπνέεται από τον Γκοντάρ και προτείνει μια επεισοδιακή δομή η οποία διακόπτεται από εμβόλιμες σκηνές, ανέκδοτα, όνειρα, αναμνήσεις, διαφημίσεις, παρελάσεις, σκίτσα, ποιήματα και συννεφάκια στα οποία παρουσιάζονται οι σκέψεις των χαρακτήρων θυμίζοντας φωτορομάντζο. Ο ήχος λειτουργεί αντιστικτικά σε σχέση με την εικόνα, ενώ υπάρχει μια διαρκής εναλλαγή στους ρυθμούς και τον τόνο της ταινίας, που διακυμαίνεται από το γελοίο και το γκροτέσκο στο τραγικό και το παράλογο. Τέλος, η κινηματογραφική γεωγραφία της ταινίας ανασυνθέτει εμβληματικά τοπόσημα της αθηναϊκής εικονογραφίας των sixties δίνοντας την εντύπωση ότι όλα συγκεντρώνονται μέσα σε ένα τετράγωνο του επίσημου κέντρου.²² Η πιο συχνή παρεμβολή στην αφήγηση είναι σκηνές οι οποίες είχαν γυριστεί στη διάρκεια των διαδηλώσεων του 1965: πραγματικά πλάνα από τις διαδηλώσεις επανέρχονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας με κλιμακούμενη ένταση.

Πέρα όμως από τη σχετική επιτυχία της ταινίας στις ελληνικές αίθουσες και τη θετική ανταπόκριση της κριτικής,²³ αυτό που καθόρισε την πορεία της, όπως των άλλων ταινιών που γυρίστηκαν το 1966 αλλά απαγορεύτηκαν αμέσως μετά, ήταν οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις του πραξικοπήματος των Συνταγματαρχών. Η ταινία του Μανθούλη ταξιδεύει στη Γαλλία για να ανοίξει το Φεστιβάλ της Hyères (Festival International du Jeune Cinéma de Hyères), το οποίο λειτούργησε από το 1965 έως το 1983 ως πλατφόρμα ανάδειξης του Νέου Κινηματογράφου και των Νέων Κυμάτων από όλο τον κόσμο. Η προβολή της ταινίας γίνεται την 21η Απριλίου του 1967, με αποτέλεσμα να πέσουν πάνω στην ελληνική συμμετοχή τα φώτα της δημοσιότητας. Αμέσως μετά απαγορεύεται η προβολή της ταινίας στην Ελλάδα και ο Μανθούλης θα παραμείνει εκτός της χώρας.²⁴ Τις επόμενες μέρες η ταινία θα προωθηθεί από τα γαλλικά M.M.E. και λίγους μήνες αργότερα θα διανεμηθεί στις γαλλικές αίθουσες, προκαλώντας άλλο ένα κύμα δημοσιευμάτων, ενώ κοινός τόπος όλων των κειμένων είναι η σύνδεση με τα γεγονότα στην Ελλάδα.²⁵ Για παράδειγμα η κριτική της αριστερής εφημερίδας *L'Humanité* αναφέρει:

Το Πρόσωπο με πρόσωπο θα έπρεπε να θεωρηθεί ως το κινηματογραφικό γεγονός της σαιζόν. Ακριβώς επειδή η Ελλάδα βρίσκεται στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων και ακριβώς επειδή αυτή η ταινία είναι προφητική της τραγωδίας που

22. Βλέπε πάνω στο θέμα της αστικής γεωγραφίας της ταινίας, Stavros Alifragkis, «Face to Face», Anna Poupou – Afroditi Nikolaidou – Eirini Sifaki (επιμ.), *Athens: World Film Locations*, Intellect & Chicago University Press, Bristol / Chicago, 2014, σ. 46-47.

23. Για παράδειγμα η κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή*, όπως αναδημοσιεύεται στο Σολδάτος, *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 340.

24. Ο Μανθούλης περιγράφει με λεπτομέρειες αυτές τις ημέρες στο Φεστιβάλ της Hyères, στο οποίο συμμετείχε μαζί με τον Αλέξη Δαμιανό, στην αυτοβιογραφία του: Ροβήρος Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' εμέ. Ο βίος και τα πάθη μου*, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, Αθήνα, 2014, σ. 330-335.

25. Εκτός από μια μέτρια κριτική που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Le Canard Enchaîné* στις 27-11-1967, η ταινία είχε μια πολύ καλή υποδοχή από τον γαλλικό Τύπο.

θα ακολουθούσε. Η ταινία σε κάνει να κλαις από τα γέλια, πραγματικά να κλαίς επειδή η προειδοποίηση του σκηνοθέτη έφτασε πολύ αργά. Αναρωτιέται κανείς αν είναι μόνο η περίπτωση της Ελλάδας που απειλείται από τον φασισμό; Το Πρόσωπο με πρόσωπο θα μπορούσε να είναι ένα βωντβίλ: τα γεγονότα όμως το μετέτρεψαν σε κάτι άλλο...²⁶

Άλλη κριτική στο κινηματογραφικό περιοδικό *Télérama* αναφέρει ότι το *Πρόσωπο με πρόσωπο* είναι η πρώτη ταινία της ελληνικής Nouvelle Vague και δημοσιεύει συνέντευξη του Μανθούλη που μιλάει για τα προβλήματα που συνάντησε με τη λογοκρισία.²⁷ Η κριτική της εφημερίδας *Le Monde* έχει ενδιαφέρον καθώς προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει για το γαλλικό κοινό τις μικρές λεπτομέρειες με τις οποίες ο Μανθούλης αναφέρεται σε πολιτικά θέματα, αναγνωρίσιμα για το ελληνικό κοινό –για παράδειγμα, το Άγαλμα του Τρούμαν που εμφανίζεται στην αρχή, το σκοπευτήριο της Καισαριανής, το πολιτικό σλόγκαν «Η δραχμή αυτή είναι δική σου» που ακούγεται στην ταινία, το πορτραίτο του Ιωάννη Μεταξά που εμφανίζεται στη βιβλιοθήκη της νεόπλουτης οικογένειας ανάμεσα σε διακοσμητικές γκλίτσες και αρχαιοπρεπείς απομιμήσεις αγαλμάτων που κοσμούν το ρετιρέ διαμέρισμα.²⁸ Τέλος, η κριτική της εφημερίδας *Le Figaro* αναδεικνύει κυρίως τα στοιχεία της αφήγησης και της σκηνοθεσίας, περιγράφοντας το *Πρόσωπο με πρόσωπο* ως μια «ταινία γεμάτη χάρη, γοητεία και ειρωνεία».²⁹ Το περιοδικό *Positif* την περιγράφει ως μια ταινία «τραγική, συγκινητική, αστεία, εξοργιστική και έξυπνη, που μορφολογικά είναι τόσο πρωτότυπη όσο και αδέξια. Οι αντιφάσεις διαδέχονται η μία την άλλη και τελικά δημιουργούν μια ταινία-σοκ που μοιάζει με μανιφέστο».³⁰ Τέλος, αρκετές κριτικές στέκονται στο ζήτημα της ανατρεπτικής αναπαράστασης του αθηναϊκού τοπίου, η οποία ξεφεύγει από τα φολκλορικά στερεότυπα του εμπορικού κινηματογράφου, και μάλιστα περιγράφουν ως καλύτερη στιγμή της ταινίας τη σκηνή όπου η ηρωίδα, ξεναμώντας τον Βρετανό καλεσμένο στην Ακρόπολη, λέει: «Και από εδώ, μπορείτε να δείτε το Χίλτον!».³¹ Εκτός από τη Γαλλία η ταινία θα βρει διανομή και θα προβληθεί σε αίθουσες στη Βρετανία και την Ελβετία, ενώ θα συνεχίσει της διαδρομή στα φεστιβάλ του Λοκάρνο και της Μόσχας.³² Κατά τη διάρκεια της Επταετίας η ταινία θα αποκτήσει μια αντιστασιακή συμβολική διάσταση καθώς προβάλλεται σε αντιδικτατορικές εκδηλώσεις, σε κινηματογραφικές και φοιτητικές λέςχες παντού στον κόσμο.

Εκτός από το *Πρόσωπο με πρόσωπο*, στο Φεστιβάλ της Hyères του 1967 θα προβληθεί και η ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο*, η οποία θα πάρει το βραβείο της καλύτερης ξένης ταινίας ενώ η συζήτηση για την ανάδυση ενός ελληνικού Νέου

26. (Ανώνυμη κριτική), «Face à Face», *L'Humanité*, 23-11-1967.

27. Claude-Marie Tremois, «Face à Face», *Télérama*, 10-12-1967.

28. Nicole Zand, «Robert Manthoulis et la jeune école grecque», *Le Monde*, 28-11-1967.

29. Pierre Mazars, «Face à face», *Le Figaro*, 27-11-1967.

30. *Positif* 90 (Δεκέμβριος 1967).

31. J. C. Buhner, *Le Monde*, 25-07-67· Claude Marie Tremois, *Télérama* 10-12-67· (ανώνυμη κριτική), *Les Lettres Françaises*, 29-11-67· Claude Sartirano, «Face à face : Il faut détruire la réalité», *Le Combat*, 18-11-1967.

32. Michel Boujut, «Robert Manthoulis, cinéaste en exil: Un an après» (συνέντευξη του Ροβήρου Μανθούλη), *Cahiers du Cinéma* 205 (Οκτώβριος 1968), σ. 13 και Zand, «Robert Manthoulis et la jeune école grecque», *ό.π.*

Κύματος θα κορυφωθεί με τη διανομή στη Γαλλία της ταινίας *Οι βοσκοί* του Νίκου Παπατάκη. Το γύρισμα της ταινίας ολοκληρώνεται λίγες μέρες πριν από το πραξικόπημα, η προβολή της ταινίας θα απαγορευτεί στην Ελλάδα μέχρι το 1974, αλλά η ταινία θα προβληθεί στις αίθουσες στη Γαλλία το 1967. Αυτές οι τρεις ταινίες θα οδηγήσουν στο αφιέρωμα του κινηματογραφικού περιοδικού *Positif* τον Δεκέμβριο του 1967 στον ελληνικό κινηματογράφο, με εξώφυλλο την ταινία του Παπατάκη. Στο τεύχος υπάρχει μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, που περιγράφει την ανάπτυξη του εμπορικού διασκεδαστικού κινηματογράφου, αλλά στέκεται ιδιαίτερα στην ανάδυση ενός νέου κύματος από το 1965 και εξής και κάνει αναφορά στις σημαντικότερες μοντερνιστικές ταινίες της περιόδου συμπεριλαμβάνοντας τα ντοκιμαντέρ και τις μικρού μήκους.³³ Το άρθρο του *Positif* υπογράφει ο συντάκτης με το ψευδώνυμο SS Patakos, από το γνωστό αντιδικτατορικό σύνθημα στη Γαλλία και τη Γερμανία. Το τεύχος περιλαμβάνει επίσης αρκετά κείμενα για ελληνικές ταινίες, και ιδιαίτερα για την ταινία του Παπατάκη,³⁴ καθώς και ένα κείμενο καταγγελίας της Χούντας από την Ειρήνη Παππά. Τον Ιανουάριο του 1968 τα *Cahiers du Cinéma* επίσης θα κάνουν αφιέρωμα στο ελληνικό Νέο Κύμα δημοσιεύοντας εκτενή συνέντευξη του Αλέξη Δαμιανού,³⁵ ενώ τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς θα δημοσιεύσουν συνέντευξη του Νίκου Παπατάκη.³⁶ Παρόμοια δημοσιεύματα θα συνεχιστούν και το επόμενο διάστημα με κοινό χαρακτηριστικό τη σύνδεση των εξελίξεων του αντιστασιακού αγώνα εκτός Ελλάδος με τα κινηματογραφικά γεγονότα. Το 1968 η έκδοση του βιβλίου της Αγγλαίας Μητροπούλου *La découverte du cinéma grec*, στα γαλλικά και με εισαγωγή του διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης Henri Langlois, θα επιβεβαιώσει το σινεφιλικό ενδιαφέρον για τον ελληνικό κινηματογράφο υπό το πρίσμα των πολιτικών εξελίξεων.³⁷

Ανάμεσα στις ταινίες που παίχτηκαν εκείνη την περίοδο στη Γαλλία και ανήκουν όλες στο ευρύτερο πλαίσιο ενός μοντερνιστικού, αριστερού και ριζοσπαστικού κινηματογράφου, εντοπίζουμε και κάποιες κριτικές για την ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου, που προβλήθηκε με τον τίτλο *La fille du Pirée*. Το δημοφιλές στην Ελλάδα μελόδραμα του Δημόπουλου, με πρωταγωνίστρια την Τζένη Καρέζη, που ανήκει πλήρως στο παράδειγμα του εμπορικού κινηματογράφου, επίσης προβλήθηκε για λίγο διάστημα στον παρισινό κινηματογράφο τέχνης Mac Mahon, προκαλώντας όμως ένα κύμα ειρωνικών και πικρόχολων σχολίων από τους κριτικούς που φρόντισαν να της αφιερώσουν λίγες γραμμές, θεωρώντας την ένα πολύ κακό δείγμα ενός συντηρητικού, οπισθοδρομικού κινηματογράφου, τόσο από πλευράς περιεχομένου όσο και από πλευράς μορφής,

33. SS Patakos, «Peut-on être Grec?», *Positif* 90 (Δεκέμβριος 1967), σ. 1-8.

34. Charles Jameux, «Tuons ton père et ta mère», *Positif* 90 (Δεκέμβριος 1967), σ. 9-10 και P. L. Tirard, «Un cri de révolte totale», σ. 10-11.

35. M. D., «Rencontre avec Alexis Damianos», *Cahiers du Cinéma* 197 (Ιανουάριος 1968), σ. 16-18.

36. Jean-André Fieschi – Jean Narboni, «Logique du désordre», *Cahiers du Cinéma* 199 (Μάρτιος 1968), σ. 54-57.

37. Aglae Mitropoulos, *La découverte du cinéma grec*, Seghiers, Paris, 1968.

που θυμίζει φτηνό και κακογυρισμένο μελόδραμα της δεκαετίας του 1930.³⁸ Η πιο φαρμακερή από αυτές τις κριτικές δημοσιεύεται στα *Cahiers du Cinéma*:

Πρέπει να τιμήσουμε τον γενναίο αιθουσάρχη της αίθουσας Mac Mahon για το ότι αφήγησε την αίσθηση γελοιότητας και τόλμησε να εισαγάγει από την Ελλάδα ένα από τα τετρακόσια μπουζουκο-σεξο-μελοδράματα που η ευτυχής κινηματογραφία αυτής της χώρας παράγει ετησίως. Ενώ δέκα ή δεκαπέντε άξιοι σκηνοθέτες βρίσκονται στην εξορία ή στη φυλακή, οι υπόλοιποι χορεύουν συρτάκι και ονειρεύονται νέα ανοίγματα στην γαλλική αγορά.³⁹

Οι σύντομες αυτές κριτικές στέκονται ιδιαίτερα στο θέμα της αίθουσας: Αναφέρουν ότι αν η ταινία είχε παιχτεί σε μια εμπορική αίθουσα δεν θα είχε ενοχλήσει τόσο, αλλά ότι ήταν προκλητικό να παίζεται στην αίθουσα Mac Mahon η οποία φιλοξενούσε καλλιτεχνικές και ριζοσπαστικές ταινίες, ως μια μορφή εξαπάτησης των προσδοκιών του θεατή ο οποίος, πηγαίνοντας να δει μια ελληνική ταινία στη Γαλλία, είχε στο μυαλό του μια ταινία του Νέου Κύματος· όπως αντίστοιχα, ένας σύγχρονος απληροφόρητος θεατής εκτός Ελλάδας που νομίζει ότι θα δει μια ταινία του Weird Wave και καταλήγει να βλέπει μια ταινία του Γιάννη Σμαραγδή.

Αν και ο όρος, λοιπόν, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εδραιώνεται οριστικά το 1969 και η γενέθλια ταινία του θεωρείται η *Αναπαράσταση*, βλέπουμε ότι ήδη από 1967 είναι σαφές ότι για το κύκλωμα των φεστιβάλ, της κινηματογραφικής κριτικής και διανομής ταινιών τέχνης –τουλάχιστον στη Γαλλία– η νέα γενιά του ελληνικού κινηματογράφου είχε αποκτήσει αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά.⁴⁰ Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε τις αρχές μιας διαδικασίας όπου ένας εθνικός κινηματογράφος, μέσω της πρόσληψής του εκτός της χώρας προέλευσής του και μέσα από μια συνάφεια σε θεματικά ή μορφολογικά στοιχεία, αποκτά κάποια αναγνωρίσιμα κοινά χαρακτηριστικά, ενώ στη συνέχεια οι προσδοκίες τόσο των προγραμματιστών των φεστιβάλ, των κριτικών όσο και του κοινού συντελούν στην παγιοποίηση αυτών των χαρακτηριστικών, ώστε τελικά η «ανακάλυψη» νέων κυμάτων να μοιάζει με αυτό-εκπληρούμενη προφητεία. Ως παραδείγματα αυτής της διαδικασίας μπορούμε να αναφέρουμε τον ιρανικό κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '80, τον αργεντίνικο κινηματογράφο από το 2000 και μετά ή το σύγχρονο ρουμάνικο ή τούρκικο Νέο Κύμα.

38. Jean Baroncelli, «La fille du Pirée», *Le Monde*, 10-10-1967· (ανώνυμη κριτική), «La fille du Pirée: de mâle en pire», *France Soir*, 10-10-1967· Louis Chauvet, «La fille du Pirée», *Le Figaro*, 10-10-1967· Henry Chapier, «La fille du Pirée. Ou sont les vrais films Grecs?», *Le Combat*, 6-10-1967.

39. R. C., στην επισκόπηση των ταινιών του μήνα: «Il faut rendre hommage au courageux directeur du Mac Mahon pour avoir bravé le ridicule en exportant de Grèce l'un des trois ou quatre cents mélos de bouzouki-sexe que l'heureux cinéma de ce pays produit par année. Il y a dix ou quinze jeunes cinéastes grecs de valeur en exil ou en prison, et tous les autres dansent le sirtaki en rêvant à leur nouveau marché français» [*Cahiers du Cinéma* 195 (Νοέμβριος 1967), σ. 78].

40. Ιδιαίτερα στη Γαλλία, οι πρώτες αναφορές των κριτικών σε μια ελληνική Nouvelle Vague εντοπίζονται από το 1963, με την προβολή της ταινίας *Ουρανός* του Τάκη Κανελλόπουλου στο Φεστιβάλ των Καννών, που χαιρετίζεται ως δείγμα ενός καλοδεχόμενου και αναμενόμενου Νέου Κύματος. Βλ. (ανώνυμη κριτική), «Débuts encore maladroites: Grèce *Ciel de Gloire (Ouranos)*», *Les Lettres Françaises*, 3-5-1963· (ανώνυμη κριτική), *Le Monde*, 24-5-1963· (ανώνυμη κριτική), «Cannes, de notre envoyé spécial», *Le Figaro*, 23-5-63.

Για να επιστρέψουμε στον τρόπο σχηματισμού των «κυμάτων», μπορούμε να συνοψίσουμε ότι ο Ν.Ε.Κ. ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 στηρίζεται σε ένα σημαντικό σώμα κριτικού κινηματογραφικού λόγου που αυτό-προσδιορίζεται ως ένας ποιοτικός, αριστερός, καλλιτεχνικός μη-εμπορικός κινηματογράφος, στην ανάπτυξη της σινεφιλικής κουλτούρας, σε μια ενεργή ομάδα κινηματογραφιστών και σε έναν σημαντικό αριθμό ταινιών. Ωστόσο, είναι τελικά τα πολιτικά γεγονότα της Δικτατορίας, του περιορισμού της έκφρασης και της απαγόρευσης που θα μετατρέψουν αυτές τις κινηματογραφικές διεργασίες σε πραγματικό Νέο Κύμα. Παράλληλα, μέσα στη Δικτατορία γυρίζονται ταινίες των οποίων οι σκηνοθέτες γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι δεν θα προβληθούν στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα το στοιχείο του ετεροπροσδιορισμού του κινήματος από παράγοντες όπως τα Φεστιβάλ, η ξένη κριτική και διανομή, να ενισχύεται ακόμα περισσότερο.

Κλείνοντας, θα μπορούσαμε να κάνουμε μια σύγκριση ανάμεσα στις διαδικασίες ανάδυσης και ανάδειξης του νέου κύματος του ελληνικού κινηματογράφου και στον τρόπο με τον οποίο ετεροκαθορίζεται κυρίως από την υποδοχή στα διεθνή φεστιβάλ και στη διεθνή κριτική, όπου θα χρησιμοποιηθεί ή εύστοχη περιγραφή *Weird Wave*. Η μόνιμη παρουσία της Ελλάδας στα πρωτοσέλιδα των διεθνών μέσων ενημέρωσης κεφαλαιοποιείται στα μεγάλα Φεστιβάλ με σημαντικές βραβεύσεις. Από το 2009 έως το 2015, άρθρα για Έλληνες σκηνοθέτες, αναλύσεις των ελληνικών ταινιών ως αλληγοριών για την κρίση και ανταποκρίσεις για τις εξελίξεις στο θεσμικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, την υποχρηματοδότηση ελληνικών ταινιών, το κλείσιμο της Ε.Ρ.Τ. και τις εκκρεμείς χρηματοδοτήσεις, δεν λείπουν από κανένα τεύχος σημαντικών διεθνών κινηματογραφικών περιοδικών, όπως για παράδειγμα από τα *Cahiers du Cinéma*. Όσο και αν κάποιοι από τους σκηνοθέτες αρνούνται την ομαδοποίηση και τυποποίησή τους και επιμένουν στην προσωπική γραφή του καθενός,⁴¹ τελικά η κοινή εμπειρία σε επίπεδο παραγωγής και προώθησης καθώς και οι κοινές θεματικές που αναδύονται οδηγούν στη δημιουργία μιας δυναμικής που φέρει όλα τα χαρακτηριστικά ενός νέου κύματος. Τέλος, η ανάγκη επιστροφής στις ταινίες του Ν.Ε.Κ. υπό το πρίσμα της σημερινής κινηματογραφικής δημιουργίας δεν εξαντλείται μόνο στα παραπάνω ζητήματα αλλά προκύπτει και από τον εντοπισμό κοινών μορφολογικών και θεματικών χαρακτηριστικών αλλά και διακειμενικών αναφορών, όπως το ζήτημα της αλληγορίας, οι πολιτικές προεκτάσεις των συμβολισμών της πατριαρχικής οικογένειας ή του εγκλεισμού, μια κοινή αίσθηση του χιούμορ και της αισθητικής του παραλόγου, τα οποία αναδεικνύουν την ισχυρή επίδραση των ταινιών του Ν.Ε.Κ. στους σύγχρονους δημιουργούς και την ανάγκη επαναξιολόγησής τους.

41. Ωστόσο, αυτή η άρνηση της ομαδοποίησης και τυποποίησης υπό μια ταμπέλα στα πρώτα χρόνια εμφάνισης ενός κύματος είναι μια αναμενόμενη και συνηθισμένη στάση των δημιουργών και θυμίζει τη γνωστή δήλωση του François Truffaut: «Το μόνο κοινό που βλέπω ανάμεσα στους νέους σκηνοθέτες είναι η συστηματική ενασχόλησή τους με τα φλιπεράκια, σε σχέση με τους παλιότερους σκηνοθέτες που προτιμούσαν τα χαρτιά και το ούισκι» [*Arts* 720 (20-4-59), στο Marie, *La Nouvelle Vague*, σ. 25].

Η απο-πολιτικοποίηση της θεατρικής πράξης τόσο στο επίπεδο της σκηνης όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης

Η λειτουργία της θεατρικής τέχνης, στο πλαίσιο της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας του ύστερου καπιταλισμού, παρουσιάζεται ενίοτε προβληματική σε θέματα που άπτονται της ουσίας της δημοκρατίας. Ειδικότερα, τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται –κυρίως στην Αμερική¹ λιγότερο στην Ευρώπη² και προσφάτως και στην Ελλάδα³– ένας πολιτισμικός «εποικισμός» των θεατρικών επιχειρηματιών και των ιδιωτικών κοινωφελών ιδρυμάτων στο θεατρικό τοπίο, γεγονός που πλήττει, όπως θα δείξουμε, άμεσα τη φύση του θεάτρου αλλά και τη δημοκρατία ως βασικό προαπαιτούμενό του. Με γνώμονα τις θεωρητικές αναλύσεις των φιλοσόφων του 20ού αιώνα θα προσπαθήσουμε να θέσουμε έναν ευρύτερο προβληματισμό αναφορικά με τα ζητήματα αυτά.

Από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα φιλόσοφοι και κοινωνιολόγοι⁴ κατέστησαν σαφές ότι το οικονομικό και πολιτικό σύστημα διαμεσολαβεί σε όλες τις εκφάνσεις και τις δραστηριότητες της Τέχνης και της πρόσληψής της, ενώ ανέλυσαν, ο καθένας από την οπτική του, τους μηχανισμούς μέσω των οποίων δομείται η διασύνδεση της Τέχνης

1. Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «Χαμένη Πραγματικότητα»*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012, σ. 305-308.

2. Vincent Dubois, «Cultural policy regimes in western Europe», *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd Edition, Elsevier, 2014. Online πηγή: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/83/64/22/PDF/CultPol_IEBSS_HAL.pdf. [5-9-2014]. Το West End στο Λονδίνο λειτουργεί υπό τη χορηγία μεγάλων εταιρειών. Το Fringe Festival του Εδιμβούργου λειτουργεί ως κέντρο διαφημιστικών εταιρειών, με το θέατρο να αποτελεί προϊόν για την προσέλκυση τουρισμού. Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς πρόκειται να πρωταγωνιστήσει ως Κάλλας στην ταινία *Οι 7 Θάνατοι της Κάλλας*, με χρηματοδότηση του Έλληνα επιχειρηματία Γιάννη Παπαθεοχάρη που κατέχει τον Πολυχώρο Πάνθεον, χώρος ο οποίος διατίθεται για θεάματα ελαφρολαϊκά ή αντίστοιχα της pop μουσικής, παραλλήλως με θεατρικές παραγωγές.

3. Τα θέατρα της Αθήνας περνούν σταδιακά στα χέρια μεγαλο-επιχειρηματιών που δραστηριοποιούνται σε πάσης φύσεως επιχειρήσεις. Οκτώ θέατρα πέρασαν προσφάτως στα χέρια του επιχειρηματία Δ. Παναγιωτάκη: Παλλάς, Αλίκη, Λαμπέτη, Χορν, Εμπορικών, Κιβωτός, Αποθήκη, Πειραιώς 131. Ο Φ. Κιρκινέζος διαχειρίζεται το Ακροπόλ και το Θέατρο Βασιλάκου, ο Γιάννης Παπαθεοχάρης το Πάνθεον, ο Γιώργος Λυκιαρδόπουλος το Από Μηχανής και το Θησείον, ενώ το 2010 εγκαινιάστηκε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών ως Κοινωφελές Ίδρυμα Πολιτισμού και το 2017 η νέα Λυρική Σκηνή και η Εναλλακτική Σκηνή για θεατρικές παραγωγές από το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος.

4. Όπως οι: Χορκχάιμερ, Αντόρνο, Μπένγιαμιν, Χάμπερμας· ο Λυστάρ με τη «μεταμοντέρνα κατάσταση»· ο Φουκώ με τις σχέσεις εξουσίας, γνώσης και πολιτισμού· ο Μπουρντιέ με τα Κοινωνικά Πεδία κ.ά.

με το οικονομικό και πολιτικό κατεστημένο. Όπως κάθε τέχνη, έτσι και η θεατρική τέχνη εμφανίζει τη διττότητα που χαρακτηρίζει όλα τα καλλιτεχνικά φαινόμενα: αγωνίζεται για την αυτονομία της αλλά συνάμα εξαρτάται από τις οικονομικές συντεταγμένες των εκάστοτε κοινωνικών και πολιτικών δεδομένων. Υπ' αυτό το πρίσμα, ανέκαθεν οι οικονομικά και πολιτικά κυρίαρχες τάξεις χρηματοδοτούσαν και χορηγούσαν το θέατρο στο μέτρο που το παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο δεν «έβλαπτε» τα συμφέροντά τους, δηλαδή δεν είχε ανατρεπτικό χαρακτήρα. Στη σύγχρονη, όμως, παγκοσμιοποιημένη και μεταμοντέρνα κοινωνική πραγματικότητα μεγάλες πολυεθνικές εταιρείες, θεατρικοί οργανισμοί, ιδιωτικά κοινωφελή ιδρύματα, των οποίων οι πόροι προέρχονται από επιχειρηματικές δραστηριότητες που αναπτύσσονται μέσα στο νεοφιλελεύθερο καπιταλιστικό σύστημα, έχουν εισβάλει στο θεατρικό τοπίο, παράγοντας ή φιλοξενώντας πληθώρα θεατρικών⁵ παραστάσεων και δρώμενων, ανάμεσα στα οποία και παραστάσεις που εντάσσονται στο «πολιτικό» θέατρο. Παραστάσεις, δηλαδή, των οποίων το περιεχόμενο είναι άκρως επικριτικό, επιθετικό και ανατρεπτικό για το καθεστώς στο πλαίσιο του οποίου οι προαναφερθέντες χορηγοί επιχειρούν. Προφανώς, πρόκειται για μια καθ' όλα αντιφατική πρακτική. Το φαινόμενο αυτό, που επισυμβαίνει τις τελευταίες δεκαετίες στον χώρο του θεάτρου, δημιουργεί πραγματολογικές συνθήκες οι οποίες αφενός πλήττουν τη φύση της θεατρικής τέχνης κι αφετέρου προκαλούν ριζικές αλλαγές στο επίπεδο της παραγωγής και της πρόσληψής της. Με βάση τα παραπάνω, θα επιχειρήσουμε μια διαδρομή ξεκινώντας από τη «λογική των πραγμάτων» για να καταλήξουμε στα «πράγματα της λογικής».⁶

Ός φαίνεται, η νέα τάξη πραγμάτων δεν έχει ανάγκη πλέον τη λογοκρισία ή τον καταναγκασμό για τη διατήρηση της εξουσίας της. Απεναντίας, υιοθετεί ένα κοινωφελές προφίλ που ο Φουκώ ονομάζει «θετικοί μηχανισμοί εξουσίας»,⁷ κατά το οποίο συγκεκριμένες πρακτικές τους διασχίζουν την κοινωνία, παράγουν έργο, επιφέρουν ηδονή, μορφές γνώσης και πολιτισμού. Κατά συνέπεια, η οικονομική και πολιτική εξουσία παράγοντας ή φιλοξενώντας πολιτισμό, εν προκειμένω ανατρεπτικές και ριζοσπαστικές θεατρικές παραστάσεις, αφενός κερδίζει το απαραίτητο δημοκρατικό της άλλοθι κι αφετέρου γίνεται ανθεκτικότερη στις κοινωνικές πιέσεις και ανατροπές.⁸ Ας προσπαθήσουμε, όμως, να αναλύσουμε τον προαναφερθέντα ισχυρισμό.

Κατ' αρχάς, η ιδιωτική θεατρική πρωτοβουλία διαθέτει κεφάλαια κι ως εκ τούτου παράγει ή φιλοξενεί πληθώρα θεατρικών παραστάσεων σε μία σεζόν.⁹ Η παροχή πολλαπλού, ποικίλου ρεπερτορίου καθώς και οι πρωτοποριακών κι ανατρεπτικών προδια-

5. Αναφορικά με την Ελλάδα, θα πρέπει να κάνουμε διάκριση στο ρεπερτόριο των Κοινωφελών Ιδρυμάτων και των υπόλοιπων Ιδιωτικών Ιδρυμάτων. Τα μεν πρώτα στοχεύουν στην «υψηλή» κουλτούρα ενώ τα δεύτερα παράγουν «λαϊκότερου» επιπέδου θεάματα. Το γενικότερο ζήτημα του ρεπερτορίου των ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων αποτελεί το θέμα άλλης μελέτης.

6. Ρήση του Μαρξ στο Pierre Bourdieu, *Πρακτικοί λόγοι για τη θεωρία της δράσης* (μετ. Ράνια Τουουντζή), Πλέθρον, Αθήνα, 2000, σ. 25.

7. Μισέλ Φουκώ, *Εξουσία, γνώση και ηθική* (μετ. Ζήσης Σαρίκας), Ύψιλον, Αθήνα, 1987, σ. 21: «Αυτό που κάνει την εξουσία να κρατάει γερά, αυτό που την κάνει παραδεκτή είναι το ότι δεν βαραίνει απλώς πάνω μας σαν μια δύναμη που λέει "όχι", αλλά ότι διασχίζει τα πράγματα, παράγει πράγματα, επιφέρει ηδονή, μορφές, γνώσης, παράγει έργο».

8. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 305.

9. Οι ιδιωτικοί φορείς παράγουν ή φιλοξενούν πολλές θεατρικές παραστάσεις σε μία σεζόν, ώστε να

γραφών παραστάσεις υπερκαλύπτουν τις ανάγκες του φιλοθεάμονος κοινού, το οποίο αισθάνεται ευγνώμον¹⁰ υπό τον θεατρικό αυτόν πληθωρισμό. Ταυτοχρόνως, καλύπτεται εν μέρει το έλλειμμα της πολιτειακής θεατρικής υποδομής, δίνεται δηλαδή προσωρινή διέξοδος σε ποικίλα θεατρικά αδιέξοδα, π.χ. μέσα παραγωγής της παράστασης, εύρεση θεατρικού χώρου, απασχόληση ηθοποιών κ.τ.λ. Πρέπει όμως να επισημανθεί ότι, υπό τις παρούσες συνθήκες, οι εργασιακοί όροι έχουν μπει σ' ένα πλαίσιο επιχειρηματικής λογικής¹¹ και όχι καλλιτεχνικών προδιαγραφών –π.χ. μικρότερης διάρκειας συλλογικές συμβάσεις, μικρότερη αντιμισθία κ.τ.λ.

Η ικανοποίηση του κοινού από τη θεατρική υπερπροσφορά σε συνδυασμό με την εργασιακή απασχόληση των καλλιτεχνών του χώρου αποτελούν ένα «στρατηγικό» πράττειν, το οποίο ανταποκρίνεται σ' αυτό που ο Χάμπερμας αποκαλεί «εργαλειακή ορθολογικότητα», με την έννοια ότι οι ιδιωτικοί αυτοί φορείς αντλούν τους όρους της κοινωνικής νομιμοποίησής τους από την κοινωνική αποτελεσματικότητα της θεατρικής πολιτικής τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, το θέατρο τείνει να λειτουργεί ως ένα αυτόνομο σύστημα το οποίο αποκόπτεται από τον υπόλοιπο κοινωνικό ιστό. Η θεατρική πράξη αποκτά έτσι μια αυτό-αναφορικότητα ως προς τα μέσα παραγωγής και λειτουργίας της, κατά το πρότυπο των «αυτοποιητικών συστημάτων» του Λούμαν,¹² τα οποία είναι κλειστά, λειτουργικά συστήματα που αυτό-αναπαράγονται, αυτό-παρατηρούνται και αυτό-αξιολογούνται. Η θεατρική πράξη μοιάζει τότε με μια «μικροκοινωνία» που δίνει λόγο αποκλειστικά στη μικροκλίμακα της δικής της αισθητικής πραγματικότητας. Μεταλλάσσεται, έτσι, η φύση του θεατρικού φαινομένου από ένα κοινωνικό-πολιτικό γεγονός σε ένα αισθητικό φαινόμενο αποκομμένο από τις ρίζες του. Το θέατρο καθίσταται έτσι ένα νομισματικού τύπου προϊόν της αγοράς, του οποίου η αξία χρήσης εντοπίζεται στην κατανάλωσή του.

Κατά δεύτερον, η θεατρική πολιτική των ιδιωτικών φορέων εγκολπώνεται και παράγει μαζί με τη θεατρική πρωτοπορία. Η αντίφαση αναδεικνύεται και πάλι, καθώς η θεατρική πρωτοπορία δεν μπορεί εξ ορισμού να φιλοξενηθεί σε χώρους συστημικούς εφόσον η ρήξη με το ισχύον καθεστώς είναι εγγενής ιδιότητά της, αφού, σύμφωνα με

κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού. Με την τακτική αυτή, όμως, «εξαναγκάζουν» και την υπόλοιπη θεατρική κοινότητα να ακολουθήσει τον δικό τους βηματισμό για να είναι ανταγωνιστική.

10. Μαξ Χορκχάιμερ – Τεοντόρ Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (μετ. Λευτέρης Αναγνώστου), Νήσος, Αθήνα, 1996, σ. 267: «[...] Η κουλτούρα παρουσιάζεται ως δώρο, για το οποίο δεν υπάρχει βέβαια καμιά αμφιβολία ότι θα αποφέρει ιδιωτικά και κοινωνικά οφέλη, η υποδοχή της γίνεται μια εκμετάλλευση ευκαιριών».

11. Τα εργασιακά ζητήματα απασχολούν και τα Φεστιβάλ του εξωτερικού. Βλ. «Ελάτε στην Αβινιόν», *Εφημερίδα Συντακτών*, 2-7-2014: «Με μεγάλη πλειοψηφία το προσωπικό της Αβινιόν (80%) ψήφισε να ξεκινήσει την Παρασκευή το Φεστιβάλ! Ενδιαφέρον έχει ότι την ψηφοφορία οργάνωσε μια νέα κολεκτίβα που περιλαμβάνει όλους τους εργαζομένους (καλλιτέχνες, τεχνικούς, υπαλλήλους στα ταμεία, μόνιμους, με μπλοκάκι, ακόμα και μέλη της διοίκησης). “Θα χρησιμοποιήσουμε άλλους τρόπους για να πάμε πιο πέρα τον αγώνα μας, για να κάνουμε νέες προτάσεις”, τόνισαν. Και θα συμμετέχουν στον διάλογο με την τριμελή επιτροπή, που δημιούργησε η Φιλιπετί για να δώσει μόνιμη λύση στα εργασιακά στον χώρο του θεάματος και του οπτικοακουστικού».

12. David Seidl, «Luhmann's theory of autopoietic social systems», *Munich Business Research*, Munich School of Management (2004-2), σ. 2-15.

τον Αντόρνο: «Η τέχνη είναι η κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία».¹³ Παρατηρείται επίσης το φαινόμενο η πρωτοπορία να επιζητά την προσβασιμότητα σε και την καταξίωσή της από τους συστημικούς φορείς, εκεί που παλαιότερα επιζητούσε να εκφραστεί σε underground σκηνές. Ως εάν η απλόχερη παροχή υποδομής ή η εξασφάλιση πολυπληθούς κοινού να είναι πλέον τα εχέγγυα και τα προαπαιτούμενα της ριζοσπαστικής έκφρασης. Η τάση αυτή υποδηλώνει ότι η θεατρική πρωτοπορία αποπροσανατολίζεται, κινδυνεύοντας να απολέσει την οικεία της φύση. Μ' αυτήν την επιδέξια κυκλωτική τακτική οι ιδιωτικοί πολιτιστικοί φορείς ακυρώνουν ουσιαστικά τις θεατρικές «θέσεις» εκτός συστήματος, οι οποίες θα μπορούσαν να προκαλέσουν δονήσεις και ρήξεις στο κοινωνικό οικοδόμημα. Πρέπει επίσης να τονιστεί ότι, σ' αυτούς τους χώρους, η οικονομική και κοινωνική ελίτ παρακολουθεί¹⁴ και χειροκροτεί σύσσωμη την εκάστοτε θεατρική πρωτοπορία –η οποία μέσω της σκηνικής αλληγορίας παρουσιάζει την ανατροπή της! Φυσικά, αυτό το φαινόμενο δεν είναι καινούριο,¹⁵ απλώς σήμερα έχει επέλθει συσκότιση των όρων και των ορίων μέσα στα οποία το θέατρο λειτουργεί.

Κατόπιν τούτων, διαφαίνεται η ύπαρξη μιας νέας πολιτικής/θεατρικής «μεταγλώσσας», η οποία όσο κι αν σε πρώτο επίπεδο μοιάζει να προσφέρει στο θεατρικό γίγνεσθαι, κατά βάθος αποκόπτει το θεατρικό φαινόμενο από τα κοινωνικό-πολιτικά του συμφραζόμενα, ενώ ακυρώνει την όποια δυναμική της παρεμβατικότητάς του. Έτσι, οι παραστάσεις του μπρεχτικού θεάτρου όσο και οι σύγχρονες ελληνικές και ξένες διαδραστικές παραστάσεις, οι προκλητικές περφόρμανς, το devised theatre, το θέατρο ντοκουμέντο, οι open air παραστάσεις, όσο αντισυμβατικές, αποκαλυπτικές κι ανατρεπτικές κι αν φαίνονται, υπ' αυτές τις συνθήκες, σ' αυτό το θεατρικό περικείμενο, δεν μπορούν να αποβούν «επικίνδυνες» ούτε να αποκτήσουν τον χαρακτήρα του κοινωνικού συμβάντος, καθώς εκ των πραγμάτων έχουν αποκοπεί από τα σημανόμενά τους, έχουν αφαιμαχθεί από το περιεχόμενό τους. Επομένως, αν συμφωνούμε με το γνωστό επαναστατικό σύνθημα «The revolution will not be televised», τότε ποια είναι η στάση μας απέναντι στο: «The revolution is being theatricised»;¹⁶

Αν λοιπόν δεχτούμε τις προαναφερθείσες αντιφάσεις ως ενυπάρχουσες στη θεατρική πρακτική των ιδιωτικών φορέων, τότε ανακύπτει ένα εξίσου σημαντικό ζήτημα: Πόση «αλήθεια» υπάρχει στην πρόθεση των ιδιωτικών φορέων που φιλοξενούν ανατρεπτικές ή πρωτοποριακές παραστάσεις να αφυπνίσουν τους θεατές και να ανατρέψουν πραγματικά το σύστημα που τους στηρίζει; Πρόκειται για το ζήτημα «διαχείρισης» της «αλήθειας», που έθεσε ο Λυοτάρ, σύμφωνα με το οποίο η «αλήθεια» δεν είναι παρά ένα «γλωσσικό παιχνίδι» κατά το πρότυπο του Βιτγκενστάιν, ένα παιχνίδι της εξουσίας, το οποίο ουσιαστικά «νομιμοποιεί» την εξουσία μέσα στις συνθήκες παραγωγής αυτού

13. Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία* (μετ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σ. 24.

14. Αναφέρομαι σε παραστάσεις της «Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών», π.χ. Πομμερά. *Οι έμποροι των Εθνών*. Δ. Παπαϊωάννου, *Πρώτη Ύλη κ.ά.*

15. Αντίστοιχη ήταν και η πρόσληψη των παραστάσεων του Μπ. Μπρεχτ από την αστική τάξη, τη νοοτροπία και την πρακτική της οποίας ο συγγραφέας στηλίτευε.

16. «The revolution will not be televised» [«Η επανάσταση δεν θα αναμεταδοθεί τηλεοπτικά»] είναι ένα ποίημα και τραγούδι του Gil Scott-Heron το οποίο ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά το 1970 για το άλμπουμ *Small Talk at 125th and Lenox*.

του «αληθούς». Πρόκειται δηλαδή για μια εξίσωση ανάμεσα στην οικονομική εξουσία, την «κοινωνική αποτελεσματικότητα», που προαναφέραμε, και την αλήθεια,¹⁷ πράγμα που σημαίνει ότι πλήττεται βάνουσα η δημοκρατία, με το θέατρο ως διαμεσολαβητή.

Απόδειξη της διασύνδεσης των κοινωφελών πολιτιστικών ιδρυμάτων με το υφιστάμενο κοινωνικό-πολιτικό καθεστώς αποτελεί, άλλωστε, και η δημόσια υποστήριξη του «Ναι» από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στο πρόσφατο δημοψήφισμα της 5ης Ιουλίου 2015.¹⁸ Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου Ιδρύματος, ένας κοινωφελής δηλαδή πολιτιστικός φορέας, «παίρνει θέση» απέναντι σ' ένα αμιγώς πολιτικό ζήτημα. Πρόκειται για παρέμβαση του κοινωφελούς πολιτιστικού οργανισμού στο πολιτικό τοπίο προκειμένου να επηρεάσει τις συνειδήσεις των πολιτών/θεατών της, μέσω της ισχύος που απορρέει από το πολιτιστικό της προφίλ. Μόνο που κατ' αυτόν τον τρόπο αποδεικνύεται ότι οι «πολιτικές» και ανατρεπτικές παραστάσεις που κατά καιρούς φιλοξενεί, είναι μόνο κατ' επίφασιν ανατρεπτικές. Οπότε το πρόβλημα της «αλήθειας» που προαναφέρθηκε τίθεται πλέον στο επίκεντρο του προβληματισμού γύρω από την πολιτιστική πρακτική αυτών των φορέων.

Η πρακτική αυτή, όμως, επιδρά και στον τρόπο πρόσληψης της θεατρικής πράξης. Με δεδομένο ότι οι παραστάσεις αυτές έχουν πάντοτε μεγάλη πληρότητα, δεν κάνουμε λάθος αν υποθέσουμε ότι υπάρχει ένα σταθερό κοινό –κυρίως μικροαστικό ή αστικό– που τις παρακολουθεί. Όπως είναι φυσικό, ένα μέρος του κοινού δεν αντιλαμβάνεται την εν λόγω αντίφαση. Οι επαρκείς θεατές,¹⁹ όμως, αναγνωρίζουν την αντίφαση που εδράζεται στον πυρήνα αυτής της θεατρικής πολιτικής, ωστόσο δεν φαίνεται να αντιδρούν με εμφανή τουλάχιστον τρόπο. Ο Χορκχάιμερ αναλύοντας παρόμοιες συμπεριφορές σε ανάλογα πολιτισμικά φαινόμενα θεωρεί ότι οι θεατές μέσω της «επαναλαμβανόμενης» αυτής θεατρικής πρακτικής μαθαίνουν να την αποδέχονται,²⁰ ενώ ο Μπουρντιέ επισημαίνει ότι δημιουργούνται συγκεκριμένες πολιτισμικές καταγραφές, *habitus*,²¹ οι οποίες οδηγούν τους θεατές στο να αδιαφορούν στην αρχή και κατόπιν να αποδέχονται συνειδητά την εν λόγω αντίφαση προκειμένου να «απολαύσουν» τις θεατρικές παραστάσεις –πράγμα που συμβαίνει άλλωστε και σε άλλους κοινωνικούς τομείς. Το αποτέλεσμα είναι να παρακολουθούν μια ανατρεπτική/πρωτοποριακή θεατρική παράσταση ερήμην του περιεχομένου της, αποκλειστικά ως φόρμα. Έτσι, φτάνουν στο σημείο να επιζητούν

17. Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα, 2008, σ. 113.

18. Στο δικό της μήνυμα η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση τονίζει πως «ο πολιτισμός σε κάθε έκφανσή του είναι η ζωή μας. Και η ζωή μας είναι στην Ευρώπη. Μπορούμε να διαφωνούμε και να είμαστε όλοι κάτω από την ίδια στέγη. Στέγη μας είναι η Ευρώπη». Βλ. *Καθημερινή*, 3-7-2015: «“Ενός λεπτού φωνή” για να μείνουμε στην Ε.Ε.», <http://www.kathimerini.gr/821966/article/epikairothta/politikh/enos-leptoy-fwnh-gia-na-meinoyme-sthn-ee>.

19. Το ζήτημα της αντίδρασης του κοινού σε πρωτοποριακές παραστάσεις που στρέφονται εναντίον του μικροαστισμού και των αστών, ήτοι εναντίον του ίδιου του κοινού, αποτελεί θέμα για επόμενη πραγμάτευση.

20. Μαξ Χορκχάιμερ, *Φιλοσοφία και κοινωνική κριτική* (μετ. Αντώνης Οικονόμου – Ζήσης Σαρίκας), Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 92.

21. Bourdieu, *Πρακτικοί λόγοι*, σ. 21-22· του ίδιου, *Η Διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (μετ. Κική Καψαμπέλη), Πατάκης, Αθήνα, 2006 (2002), σ. 15 και 18.

συνεχώς την καινοτομία και την πρωτοτυπία της σκηνικής φόρμας, ως εάν η θεατρική πράξη να είναι απλώς ένα «καταναλωτικό» προϊόν. Επιπλέον, οι θεατές παρασυρμένοι από το καλά οργανωμένο επικοινωνιακό δίκτυο συνωστίζονται στις θεατρικές αυτές παραστάσεις φοβούμενοι μήπως χάσουν κάτι: «Τους είναι ασαφές τι θα έχαναν, αλλά οπωσδήποτε οι ευκαιρίες παρουσιάζονται μόνο σε εκείνους που δεν απέχουν»,²² όπως ορθά παρατηρεί ο Χορκχάιμερ. Η αποσύνδεση, όμως, του περιεχομένου μιας παράστασης από τον κοινωνικό-πολιτικό περίγυρο μέσα στον οποίο αρθρώνεται μετατρέπει τη θεατρική πράξη από μοχλό ανα-στοχασμού σε βραχυκύκλωμα.

Έτσι, ο ενδεχόμενος αρχικός ενδοιασμός των θεατών αναφορικά με την αντιφατικότητα της πρακτικής αυτής έχει απολεσθεί ολοσχερώς και τη θέση του κατέχει ο κοινωνικός κομπορμισμός με τη μορφή της πλήρους συναίνεσης, η οποία, σημειωτέον, επιχειρηματολογεί και υπέρ αυτής της πρακτικής. Ως εκ τούτου, μπαίνουμε στον πειρασμό να παραφράσουμε τη ρήση του Μακ Λούαν «το Μέσο είναι το μήνυμα»²³ σε «ο Θεατρικός Οργανισμός²⁴ είναι το μήνυμα», εφόσον, όπως διαφαίνεται, ιδεολογικοποιείται η συγκεκριμένη πρακτική των πολιτιστικών φορέων, ως ευπρόσδεκτη αν όχι ως επιτακτική διέξοδος στα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο θεατρικός χώρος.

Τελικώς, ο συστημικός αυτός λειτουργισμός της βιομηχανίας της θεατρικής κουλτούρας –δηλαδή η στρατηγική μετατροπή του οικονομικού κεφαλαίου σε πολιτισμικό– κερδίζει την κοινωνική συναίνεση, καταξιώνεται και παγιώνεται ως κοινωνική προσφορά. Ταυτοχρόνως, όμως, παγιώνονται και διαιωνίζονται και οι αντικειμενικές οικονομικές και πολιτικές δομές του υποβάθρου των πολιτιστικών φορέων, ήτοι του καπιταλιστικού νεοφιλελευθερισμού, ο οποίος μακροημερεύει²⁵ και ανανεώνεται. Δηλαδή, διαιωνίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο μια συντηρητική ιδεολογία με προκάλυμμα τη θεατρική πρωτοποριακή τέχνη. Πλήττεται, έτσι, τόσο η δημοκρατία όσο και το θέατρο.

Σ' αυτόν τον κόσμο της πραγματοποιημένης ορθολογικότητας ο πολιτισμός εν γένει²⁶ απαλλάσσεται από την ευθύνη να λογοδοτεί ενώπιον της σκέψης, αλλά έτσι μεταβάλλεται σε εξουδετερωμένο στοιχείο της κυρίαρχης λογικής του προ πολλού πια ανορθολο-

22. Χορκχάιμερ – Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, σ. 267.

23. Marshall McLuhan, «The medium is the message», *Understanding Media: The Extensions of Man*, Signet, New York, 1964, σ. 23-35 και 63-67.

24. Με την έννοια ότι ο θεατρικός οργανισμός, το κοινωφελές ίδρυμα κ.ο.κ. δεν αποτελεί απλό «μεταφορέα» / μέσο νοημάτων και μηνυμάτων αλλά αντιθέτως, το μέσο –ο ιδιωτικός πολιτιστικός φορέας– είναι ο μοναδικός τρόπος επικοινωνίας και κοινοποίησης του προϊόντος που λέγεται «θέατρο». Έτσι, νομιμοποιείται η πρακτική του μέσου ως η μόνη εναλλακτική λύση στην πολιτειακή πολιτιστική ένδεια.

25. Terry Eagleton, *Η ιδεολογία του αισθητικού* (μετ. Εσπερίδες – Σ. Ρηγοπούλου), Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σ. 58-59: «Η μελέτη του αισθητικού μπορεί να αποφέρει ένα είδος εννοιακής γνώσης προς μια βαθύτερη κατανόηση των μηχανισμών με τους οποίους η πολιτική εξουσία συντηρείται στην εποχή μας [...]».

26. Πρβλ. «Μέγας χορηγός στην Αμφίπολη η “Ελληνικός Χρυσός”», *Εφημερίδα Συντακτών*, 27-9-2014: «“Βοηθούν στο πλαίσιο ανταποδοτικών που έχουν στον δήμο μας. Ενδιαφέρονται για χορηγίες και αφού δεν μπορούν απευθείας μέσω του μνημείου, το κάνουν στον δήμο. Κι εμείς ένα μέρος από αυτά τα δίνουμε για την υποδομή, όχι για το έργο των ανασκαφών, είναι για τα έργα υποδομής και υποστήριξης” [όπως λέει ο δήμαρχος Αμφίπολης, Κωνσταντίνος Μελίτος]. Σύμφωνα με τον δήμαρχο, η “Ελληνικός Χρυσός” έχει χορηγήσει στον χώρο της ανασκαφής, ανάμεσα σε άλλα, γεννήτρια και είδη φωτισμού, χημικές τουαλέτες και υλικά για τη μεταφορά και εγκατάσταση αγωγού περίπου 800 μέτρων για πόσιμο νερό».

γικού οικονομικού συστήματος.²⁷ Κατ' αναλογία, το θέατρο στον βαθμό που βρίσκεται εντός των τειχών του συστήματος²⁸ χάνει την εγγενή δύναμη της άρνησης που το χαρακτηρίζει τόσο στο επίπεδο της σκηνής όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης. Σταδιακά μοιάζει να εντάσσεται σε μια κατάσταση αδιόρατου ελέγχου που ανεπαισθήτως πλήττει τη φύση του, στο μέτρο που από-πολιτικοποιείται²⁹ στο σύνολό της η θεατρική πράξη.

Τα ζητήματα που τέθηκαν ανήκουν στην τάξη της προβληματοποίησης, της ανάπτυξης δηλαδή μιας περιοχής θεωριών, σκέψεων και ενδεχομένως πράξεων γύρω από τη θέση του θεάτρου στη σύγχρονη εποχή. Η δραστηριοποίηση μεγαλοεπιχειρηματιών και κοινωφελών ιδρυμάτων στον θεατρικό χώρο δεν φαίνεται να είναι η λύση, διότι «η λύση αυτή είναι μέρος του προβλήματος».³⁰ Καθώς το φαινόμενο είναι πολυπαραγοντικό, υπάρχει, άραγε, περιθώριο να αρθρωθεί μια εναλλακτική θεατρική ορθολογικότητα στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης κατάστασης, η οποία να αντικαταστήσει ή τουλάχιστον να επιφέρει βελτιώσεις στην υπάρχουσα εργαλειακή ορθολογικότητα του θεάτρου; Αν η χειραφέτηση του θεάτρου είναι ο στόχος, τότε οι προσπάθειες προς την κατεύθυνση των αυτό-διαχειριζόμενων θεάτρων, των θεάτρων που λειτουργούν με το καθεστώς του crowd-funding, το θέατρο με προαιρετικό εισιτήριο ή η συμμετοχική συλλογική βάση παραγωγής καθώς κι άλλες εναλλακτικές προτάσεις ίσως διευκολύνουν τον εκδημοκρατισμό και την αυτονομία των θεατρικών διαδικασιών. Το βασικότερο όμως είναι ότι «αν θέλουμε να αλλάξουμε την πραγματικότητα, θα πρέπει προηγουμένως να αλλάξουμε τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε».³¹ Δηλαδή, όπως είπε και ο Καρλ Κράους: «Αν είναι να διαλέξω το μη χείρον, [τότε] δεν διαλέγω τίποτα» –διότι τότε μόνο θα είναι επικτή και η αλλαγή παραδείγματος. Και για όσο διάστημα δεν μπορούμε να δώσουμε απαντήσεις, ας στοχαζόμαστε με γνώμονα τη διερώτηση του Φουκώ: «Τι γίνεται τώρα; Τι μας συμβαίνει; Τι είναι αυτός ο κόσμος, αυτή η εποχή, αυτή η συγκεκριμένη στιγμή που ζούμε;»³²

27. Χορχάιμερ, *Φιλοσοφία και κοινωνική κριτική*, σ. 158.

28. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 40.

29. Dubois, «Cultural policy regimes in western Europe», σ. 13: «Cultural democratization, that is, the prominent objective and legitimizing discourse in the development of contemporary cultural policies in Europe, has also lost an important part of its strength as a political and cultural principle». [«Ο πολιτιστικός εκδημοκρατισμός, δηλαδή ο πρωταρχικός αντικειμενικός σκοπός και νομιμοποιητικός λόγος στην ανάπτυξη των σύγχρονων πολιτιστικών πολιτικών στην Ευρώπη, έχει επίσης χάσει ένα σημαντικό μέρος της ισχύος του ως πολιτική και πολιτισμική αρχή»].

30. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (μετ. Sheila Faria Glaser), University of Michigan Press, 1994, σ. 75-79.

31. Θεόδωρος Γεωργίου, *Η φιλοσοφία ως κριτική θεωρία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004, σ. 42.

32. Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, σ. 39.

Αγγελίες πολέμου. Αγγελιαφόρος και iPad

«Ένας ομιλητής», λέει ο Μπάουμαν, «καθώς και ένας στοχαστής που σκέφτεται με “ομιλητικό τρόπο”, δεν μπορεί “να προβλέψει τίποτε· πρέπει να μπορεί να περιμένει, γιατί εξαρτάται από την ομιλία του άλλου· χρειάζεται χρόνο”. (...) Αυτό σημαίνει να αφήσουμε το ερώτημα της αλήθειας (το ερώτημα “ποιος έχει δίκιο”) ανοιχτό. Η αλήθεια μπορεί να αναδυθεί μόνο στο τέλος της συζήτησης –μιας συζήτησης αυθεντικής».¹ Και μιας παράστασης αυθεντικής, θα προσθέταμε, μια που οι δύο όροι του Συνεδρίου, «θέατρο» και «δημοκρατία», κρατούν, ή πρέπει να κρατούν, το ερώτημα της αλήθειας ανοιχτό.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα ασχοληθούμε με την αγγελία ή αφήγηση του πολέμου. Θα τη συναντήσουμε σε μια αρχαία τραγωδία, στους *Πέρσες* του Αισχύλου, όπου έρχεται με τη μορφή της ρήσης του Αγγελιαφόρου, και στη σύγχρονη διαχείρισή της από την ομάδα Rimini Protokoll, στην παράσταση *Situation Rooms* που είδαμε στην Αθήνα την περασμένη άνοιξη. Εδώ η αφήγηση ερχόταν μέσω iPads, τα οποία κρατούσαν στα χέρια τους οι θεατές και τα οποία τους καθοδηγούσαν στον σκηνικό χώρο. Αυτό που ενδιαφέρει, και στις δύο αφηγήσεις, είναι το πόσο και πώς η αλήθεια αφήνεται ανοιχτή για τον θεατή, ούτως ώστε εκείνος να μπορεί να σκεφτεί και να κρίνει.

Το αξιοσημείωτο στα δύο αυτά έργα είναι η κοινή τους αφετηρία, που είναι η πραγματικότητα, η ιστορία, και όχι ο μύθος· κι αν αυτό για τους Rimini Protokoll είναι αυτονόητο, μια που ασχολούνται με το Θέατρο-Ντοκουμέντο, δεν είναι αυτονόητο για την τραγωδία, που σε κάθε (σωζόμενη) περίπτωση εκτός αυτής, ο μύθος είναι ο καμβάς στον οποίο απλώνεται το τραγικό έργο. Στους *Πέρσες* όμως έχουμε μια αφήγηση πολέμου ιστορική, και μάλιστα οκτώ μόλις χρόνια μετά το γεγονός που αφηγείται, τη ναυμαχία της Σαλαμίνας και την καταστροφή των Περσών το 480 π.Χ. Οι Rimini Protokoll είναι ακόμα πιο κοντά στα γεγονότα που παρουσιάζουν. Αφορμή για την παράσταση στάθηκε μια φωτογραφία από το Situation Room (Δωμάτιο Διαχείρισης) του Λευκού Οίκου, όπου 13 άνθρωποι, συμπεριλαμβανομένων του προέδρου Μπαράκ Ομπάμα και της τότε υπουργού εξωτερικών Χίλαρυ Κλίντον, παρακολουθούν την αποστολή δολοφονίας του Οσάμα Μπιν Λάντεν, τον Μάιο του 2011 στο Πακιστάν.² Η παράσταση δομείται από πολεμικές μαρτυρίες που φαντάζομαι ότι συλλέχθηκαν αμέσως μετά.

1. Ζύγκουντ Μπάουμαν, *Ρευστή αγάπη. Για την ευθραυστότητα των ανθρώπινων δεσμών*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2006, σ. 261 [το παράθεμα μέσα στο παράθεμα είναι του Φραντς Ρόζεντσβάιχ].

2. Όπως αποδείχθηκε εκ των υστέρων, από έγκριτους ξένους δημοσιογράφους, η όλη επιχείρηση ήταν

Δεν είναι ωστόσο η «συγχρονία» τους ο κύριος λόγος που αυτά τα δύο έργα εξετάζονται παράλληλα, όσο το εξής ερώτημα: Αν το θέατρο είναι ιστορία, αφήγηση, ποια είναι η ιστορία σήμερα, ποια είναι η αφήγηση που μας χωράει; Δεν ταυτίζω την αγγελική ρήση της τραγωδίας με τη χρήση του iPad στη συγκεκριμένη παράσταση, διαπιστώνω όμως το κοινό στοιχείο της λειτουργίας τους ως δραματικής αφήγησης ενός πολέμου. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με πολιτικό θέατρο: είναι προφανές τόσο για την τραγωδία, το «παιδί» της δημοκρατίας, όσο και για τους Rimini Protokoll, που το δηλώνουν εξάλλου: πρόκειται για ένα «αντισυμβατικό και άκρως πολιτικοποιημένο ζωντανό βιντεοπαιχνίδι».

Ας ξεκινήσουμε από τους *Πέρσες*, σ' αυτή την παλιά, ρυθμική μετάφραση του Πάνου Μουλλά.³

Αισχύλου *Πέρσες* (Πρώτο Επεισόδιο)

Αγγελιαφόρος

Ο Αρτεμβάρης που όριζε δέκα χιλιάδες ιππικό
νεκρός πια στις σκληρές ακτές των Σιληνιών χτυπιέται.
Με δόρυ ο χιλίαρχος Δαδάκης πληγωμένος,
πέφτει από το καράβι του με πήδημα ελαφρό.
Κι ο Τεναγώνας ο άρχοντας, γέννημα των Βακτρίων,
στο θαλασσόδαρτο νησί του Αίαντα πλανιέται.
Ο Αρσάμης και ο Λίλαιος, μαζί τους κι ο Αργήστης,
κι οι τρεις χτυπιούνται άψυχοι στην ξέρα τη σκληρή,
ολόγυρα από το νησί που τρέφει περιστέρια.
Ο Αρκτέας που γειτόνευε με τις πηγές του Νείλου,
ο Αδεύης και, στο πλάι τους τρίτος, ο ασπιδοφόρος
Φαρνούχος, έπεσαν κι αυτοί απ' το καράβι το ίδιο.
Ο Μάταλλος, μύριων αντρών αφέντης, απ' τη Χρύσα,
πέφτοντας, βρέχει την πυκνή, κατάμαυρη γενειάδα
κόκκινη μεσ' το αίμα του, καθώς σε πορφυρή βαφή.
Ο Μάγος Άραβος, μαζί κι Βάκτριος Αρτάμης,
που 'χε στην εξουσία του τριάντα χιλιάδες άλογα,
φύγαν για τη σκληρή τη γη και βρήκαν μαύρο μνήμα.
Ο Αμφιστρέας π' ακούραστα το δόρυ του κινούσε,
ο Άμηστρης, ο Αριόμαρδος, το παλληκάρι, που 'φερε
πένθος στις Σάρδεις, και μαζί ο Μύσιος ο Σεισάμης,
ο Θάρυβης, το γέννημα της Λύρνας, άντρας όμορφος,
που ήταν αφέντης κι αρχηγός σε πεντακόσια πλοία,
νεκροί πέσαν οι δύστυχοι κι άδοξο τέλος είχαν.
Κι ο πρώτος στην παλληκαριά Συέννεσης, των Κιλίκων

στημένη, συμπεριλαμβανομένης και της φωτογραφίας, και πολύ διαφορετική από όσα έγιναν γνωστά τότε. Αλλά αυτό είναι μια άλλη αφήγηση.

3. Χρησιμοποιώ τη μετάφραση του 1964, που ο Π. Μουλλάς έκανε για την παράσταση του Κάρολου Κουν: «Αισχύλου *Πέρσαι*, τραγωδία 472 π.Χ.» (μετ. Π. Μουλλά), *Θέατρο 65*, εκδ. Θ. Κρίτας, Αθήνα, 1965, σ. 124. Ο Μουλλάς αναθεώρησε τη μετάφρασή του το 1999, για την παράσταση του Λευτέρη Βογιατζή, σε μια πιο πεζολογική μορφή: *Αισχύλος, Πέρσες* (πρόλογος – μετάφραση: Π. Μουλλάς), Στιγμή, Αθήνα, 2010.

ο ηγεμόνας, που ἔδωσε άμετρο κόπο στους εχθρούς,
μονάχα αυτός έχει χαθεί με δοξασμένο θάνατο.
Για τους ηγέτες του στρατού τόσα είχα να σου πω.
Κι απ' τα πολλά μας τα δεινά λίγα σου λέω.

Η «αγγελία», η αφηγηματική ρήση που «φέρει» με τον λόγο και το σώμα του ο Αγγελιαφόρος, αποτελεί μια ξαφνική διαστολή του χώρου και του χρόνου μέσα στη «συμπυκνωμένη» πορεία της δράσης, όπου όλα συμβαίνουν σε ένα «εδώ και τώρα»: Στη σκηνή εισβάλλουν, μέσω του λόγου, γεγονότα εκτός αυτής, φορτωμένα σκληρές, υπερβατικές συχνά διαστάσεις, γεγονότα που η σκηνή δεν είναι προορισμένη ή φτιαγμένη για να αναπαραστήσει. Το μήνυμα δεν είναι ποτέ καθησυχαστικό· αυτό που αφηγούνται οι Αγγελιαφόροι δεν το χωράει το μυαλό, η ανθρώπινη εμπειρία, κι ίσως γι' αυτό συμβαίνει πάντα εκτός σκηνής, εκτός της δημοκρατικής συνθήκης της τραγωδίας. Στους στίχους που είδαμε έχουμε την καταστροφή του συνόλου σχεδόν του περσικού στρατού· τα μεγέθη είναι ασύλληπτα, σε κάθε έναν αρχηγό που πέφτει με άδοξο, φρικτό θάνατο αντιστοιχούν «μύριοι» άντρες που χάνονται αντίστοιχα, αν όχι με χειρότερη μοίρα. Από το άνθος της νεολαίας των Περσών δεν θα γυρίσει πίσω σχεδόν κανείς, μία χώρα αφανίστηκε. (Δυστυχώς δεν είναι μύθος, αλλά ιστορία· δυστυχώς επίσης, δεν είναι –μόνο– παλιά ιστορία· νεκρά σώματα που χτυπιούνται σε θαλασσινά βράχια είναι η πραγματικότητα και η ντροπή των ημερών μας. Δεν είναι στρατιώτες, αλλά μετανάστες, θύματα αισχρών πάντα πολέμων).

Αυτά τα συμβάντα «βρίσκονται έξω από τον πολιτικό λόγο», παρατηρεί με οξύτητα ο Steiner.⁴ Η αγγελία ξεπερνά τον λόγο της πόλης, στον οποίο ανήκει η τραγωδία, πρέπει ωστόσο να «χωρέσει» σε αυτή τη δημοκρατική διαδικασία και εμπειρία, στις προδιαγραφές και στον στόχο της τραγικής γλώσσας, που προωθεί τον πολιτικό λόγο και σκέψη.⁵ Η αφόρητη οδύνη / φρίκη / τρόμος / φόβος / πένθος, όλα σε μεγέθη έξω-ανθρώπινα (έως ότου συμβούν σε κάποιον), γίνονται λόγος –ή μήπως λογική;– επί σκηνής, και απευθύνονται σε συγκεντρωμένους πολίτες, συλλογικά. Έτσι, τα φοβερά και τρομερά μπορούν να γίνουν σκέψη και κρίση, μετατρέπόμενα σε «υλικό» που μπορεί να βοηθήσει πολίτες και άτομα, μια δημοκρατική διαδικασία. Αυτός ο έξοχος κι εξόχως πολιτικός λόγος ήταν πολύ δημοφιλής, καθώς οι απεικονίσεις του είναι συχνές στα αγγεία της εποχής.⁶

Για να συμβεί αυτό το μαγικό, η μετατροπή του τρόμου σε λόγο, και μάλιστα δημοκρατικό, χρειάζεται εγκράτεια, για την «αισθητική» της οποίας μας μιλά ο Steiner: «Το

4. George Steiner, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας* (μετ. Β. Μάστορη – Π. Μπουρλάκης), Καλέντης, Αθήνα, 2001, σ. 352-353.

5. «[Η τραγική γλώσσα] ενσωματώνει πολλά στοιχεία του λόγου της πόλης, και με τη σειρά της γίνεται και η ίδια αναγνωρίσιμη και βασική συνιστώσα του δημόσιου λόγου, καθώς λειτουργεί στην παράσταση ενώπιον του κοινού της πόλης. Η τραγική γλώσσα είναι δημόσιος, δημοκρατικός λόγος μεταξύ αντρών: η γλώσσα της τραγωδίας είναι δηλαδή γλώσσα πολιτική, με όλες τις επιμέρους σημασίες του όρου» [Simon Goldhill, «Η γλώσσα της τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία», P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, (μετ. Α. Ρόζη – Κ. Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 191].

6. Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 167.

θέαμα και η όποια βίαιη σωματικότητα έχει αφαιρεθεί, χωρίς όμως τα όσα περιγράφονται να χάνουν σε εγγύτητα και πειστικότητα. (...) Τούτες οι λέξεις και τα συμβάντα που αυτές εκφράζουν στην ορατή σκηνή αντλούν μια άγρια δύναμη και πραγματικότητα από τον ίδιο τον αντίκτυπο αυτών που αποκλείουν». Αφηγούμαστε, δεν μιμούμαστε, καταλήγει ο μελετητής.⁷ «Τόσα είχα να σας πω», καταλήγει ο Αγγελιαφόρος.

Η λέξη «εγκράτεια» ηχεί μέσα μας σαν καμπανάκι όταν μιλάμε για την τραγωδία, αυτό το «συμπυκνωμένο» υλικό. Εξίσου δομική είναι και η διάκριση «αφήγησης - μίμησης», ειδικά αν τη δούμε μετατοπισμένη σημασιολογικά στον δικό μας θεατρικό κώδικα και τις αναζητήσεις του. Θυμάμαι και θυμίζω τη συγκλονιστική Αγγελιαφόρο στις *Βάκχες* του Ευριπίδη από τους Hollandia, παράσταση που είδαμε αρκετά χρόνια πριν στο Ηρώδειο. Η αγγελική ρήση των γεγονότων του Κιθαιρώνα πραγματοποιήθηκε αυστηρά με μια συγκρατημένη κίνηση του ενός χεριού, πάνω ή κάτω. Όλο το θέατρο είχε σκύψει μπροστά, καθώς η μέγιστη ενέργεια της αγγελίας και η ελάχιστη ενέργεια του χεριού ρουφούσε το κοίλο. Εδώ ας προστεθεί μια φράση για τα έπη: «Ο ραψωδός στεκόταν σε μια εξέδρα κρατώντας ένα ραβδί που του προσέδιδε κύρος και τον βοηθούσε να αποφύγει τις χειρονομίες».⁸

Τι γίνεται λοιπόν σε αυτές τις περιπτώσεις όπου σχεδόν καμία χειρονομία δεν είναι ικανή να αναπαραστήσει την πραγματικότητα; Εκεί όπου γλώσσα και πράξη είναι ένα, όπου ο λόγος είναι η πράξη και ο υποκριτής; Ξαναγυρνώ για τελευταία φορά στον Steiner: «Εκεί όπου το μήνυμα φτάνει στο υψηλότερο σημείο του και επείγει η λύση, ο ίδιος ο άγγελος (*nuntius*) καθίσταται διαφανής», μια διαδικασία που ο συγγραφέας αποκαλεί «την πεμπτουσία του δράματος».⁹

Ο «άγγελος» είναι τμήμα μιας άλλης εποχής, μιας άλλης παράδοσης, ενός άλλου πολιτισμού και κώδικα. Η λειτουργία του όμως, θεατρικά, είναι ακόμα εδώ, και συνεχώς ζητά να βρει τη θέση της μέσα στην πληθώρα των σημερινών «αφηγήσεων»: τηλεόραση, διαδίκτυο, κινηματογράφος έχουν φιλοξενηθεί, κατά κόρον ενίοτε, στη σκηνή. Ίσως γι' αυτό η έννοια του «διαφανούς» Αγγελιαφόρου μοιάζει τόσο κρίσιμη για τις ανάγκες της σύγχρονης αφήγησης και ιστορίας.

Φυσικά θα ήταν αστείο να μπει στο κρεβάτι του Προκρούστη (ακόμα χειρότερα, της τραγωδίας) κάθε νεότερη αφήγηση. Σκέψεις προκύπτουν με βάση την πολιτική-θεατρική διαχείριση της φρίκης, της ασυδοσίας, του κυνισμού και της αντοχής του πολέμου. Και οι δύο αφηγήσεις (και έργα) στοχεύουν σε αυτό, με στόχο κάτι ίσως να αλλάξει, καθώς τόσο το θέατρο-ντοκουμέντο όσο και η αρχαία ελληνική τραγωδία είναι είδη θεάτρου κατ' ουσίαν πολιτικά. Αν και η δημοκρατία, που στην περίπτωση των *Περσών* αποτελούσε το παρόν τους και (όπως ήλπιζαν) το μέλλον τους, στην εποχή του *Situation Rooms* είναι σαφές ότι δεν κατάφερε να αναχαιτίσει τίποτε απ' όλα αυτά και ως πολίτευμα αποτελεί μάλλον παρελθόν, αφήνοντας το παρόν και το μέλλον βορά στον πόλεμο των συμφερόντων, στον σύγχρονο πόλεμο.

7. Steiner, *Οι Αντιγόνες*, σ. 354.

8. David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή* (μετ. Ελ. Οικονόμου), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2009, σ. 42-43.

9. Steiner, *Οι Αντιγόνες*, σ. 355. Βλ. και: «Το ιδεώδες του δράματος είναι το ιδεώδες του λέγειν σε πλήρη δράση· είναι ο κόσμος ως ολικά λεγόμενος».

Πριν αφήσουμε τους Πέρσες, ας προσέξουμε κάποια ακόμη «γεγονότα»: τη λιτή έκφραση για το ανείπωτο, τη σφιχτή σύνταξη που διευκολύνει κατανόηση και σκέψη, τον κορυφούμενο ρυθμό, την τρυφερότητα με την οποία περιγράφεται ο σκληρός θάνατος (ανοίγοντας έτσι μια θαυμαστή αμφισημία), την ελάχιστη αλλά οξεία καταγραφή που αφήνει τη φαντασία να οργιάσει. Συνήθως οι Αγγελιαφόροι ήταν δούλοι, όπως αυτός εδώ. Άνθρωποι χωρίς δικαιώματα και λόγο, μετέφεραν την αγγελία που κατέστρεφε παλάτια και οίκους. Γλώσσα πολιτική.

Situation Rooms



Εικ. 1. Rimini Protokoll, Situation Rooms, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_6314.html#

Το έργο χαρακτηρίζεται από τους ίδιους τους δημιουργούς του ως «Θέατρο / Εγκατάσταση». Είκοσι θεατές υποδύονται «20 ανθρώπους από διάφορες ηπείρους, οι ζωές των οποίων έχουν χαραχτεί από τη χρήση όπλων»,¹⁰ σε μια παράσταση που επαναλαμβάνονταν (σαν λούπα) κάθε δύο ώρες. Επομένως ηθοποιοί και θεατές με κάποιο τρόπο ταυτίζονταν, μια που στην «εγκατάσταση – θέατρο» δεν υπήρχε σκηνή ή κερκίδες, όλα

10. Από το Συλλογικό Πρόγραμμα της «Στέγης» για το Fast Forward Festival, στο πλαίσιο του οποίου παρουσιάστηκε –πρόκειται επίσης για την πρώτη σελίδα του γερμανικού-αγγλικού προγράμματος. [Συλλογικό Πρόγραμμα] Φεστιβάλ στη Στέγη 27 Απριλίου - 11 Μαΐου: Fast Forward Festival, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση [2014], σ. 7.

εξελίσσονταν σ' ένα ασφυκτικά κλειστό κουτί δωματίων. Πριν μπούμε¹¹ στον σκηνικό χώρο παίρναμε ο καθένας ένα iPad (ατομικές κάμερες με ακουστικά), και μας εξηγούσαν τη χρήση του, προσπαθώντας να μας καθησυχάσουν ταυτόχρονα, μια που κάποιος άγχος υπήρχε· σε αυτά (και κατ' επέκταση σε μας που τα χειριζόμασταν) στηριζόταν, ουσιαστικά, η παράσταση.

Το σκηνικό –ένα κλειστό κουτί που το συνέθεταν πολλά μικρότερα εν είδει δωματίων αναπαριστούσε, σύμφωνα με το πρόγραμμα, «15 δωμάτια... [που] ανακατασκευάζουν την παγκοσμιοποιημένη αρχιτεκτονική του πολέμου: ένα στρατιωτικό νοσοκομείο, ένα σπίτι στη Χομς, ένα Ίντερνετ-καφέ στην Ιορδανία, ένα μεξικανικό νεκροταφείο, ένας σταθμός ελέγχου μη επανδρωμένων αεροσκαφών και μια ταράτσα στο Πακιστάν, ένα γραφείο στη Σαουδική Αραβία, συναλλαγή όπλων στο Αμπού Ντάμπι, μια αίθουσα συνεδριάσεων στο Βερολίνο, ιρανικό πυρηνικό σχέδιο, ένα χάκερ-κλαμπ, το γραφείο ενός βιομηχάνου όπλων».¹² Όλα αυτά δραματοποιούνταν με βάση τις οδηγίες που παίρναμε από το μηχανήμα. Σε κάθε δωμάτιο, στο οποίο φτάναμε μέσω οδηγιών από το iPad (ακολουθώντας τη δική του σειρά επίσκεψης ο καθένας, ώστε να συμπίπτουμε μόνον εσκεμμένα), έπρεπε να κάνουμε κάποιες «δράσεις» που ενεργοποιούσαν την κάθε συνθήκη. Υποδυόμασταν τους αντίστοιχους «ρόλους» κάθε χώρου, με το να είμαστε το κατάλληλο δευτερόλεπτο στη σωστή θέση, όπου επιλεγμένες λεπτομέρειες στο δωμάτιο «ζωντάνευαν» με τη βοήθειά μας.

Με τον τρόπο αυτό, σημειώνουν οι Rimini Protokoll: «Το κοινό δεν κάθεται απέναντι στο έργο για να παρακολουθεί και να κρίνει απέξω. Αντιθέτως οι θεατές παγιδεύονται σε ένα δίκτυο συμβάντων, γλιστρώντας στην οπτική των ίδιων των πρωταγωνιστών, τα ίχνη των οποίων ακολουθούνται από άλλους θεατές, [με αποτέλεσμα να έχουμε] πολλαπλές ταυτόχρονες οπτικές γωνίες».¹³ Άραγε, λέγοντας «απέναντι στο έργο» ή «παρακολουθεί και κρίνει απέξω», η ομάδα αναφέρεται σε παρηκμασμένα είδη θεάτρου και τρόπους θέασης ή στο επικό θέατρο, το οποίο χρησιμοποιεί ως απόλυτο σχεδόν εργαλείο και λειτουργία την κριτική απόσταση (με αποτέλεσμα και τις «ταυτόχρονες πολλαπλές οπτικές γωνίες»); Ο Lehmann, στο βιβλίο του *Postdramatisches Theater*, μιλώντας για την αφήγηση την οποία χαρακτηρίζει «βασικό χαρακτηριστικό» του σημερινού θεάτρου,¹⁴ παρατηρεί ότι, ενώ το επικό θέατρο χρησιμοποιεί την απόσταση για να κάνει τους θεατές πολιτικά κριτικούς, το μετα-επικό θέατρο προβάλλει το προσωπικό στοιχείο, πλησιάζοντας τον θεατή μέσω της αυτο-αναφορικότητας.¹⁵ Άραγε, το θέατρο-ντοκουμέντο, στο οποίο δηλωμένα ανήκει η ομάδα, είναι επικό ή μετα-επικό

11. Η περιγραφή της παράστασης έχει, αναγκαστικά και ως έναν βαθμό, υποκειμενικό χαρακτήρα, εκείνον του θεατή της· έτσι το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο υπεισέρχεται συχνά στην «αφήγηση».

12. [Πρόγραμμα] Rimini Protokoll, *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück / Multiplayer Video-Piece*, Rimini Protokoll (Haug / Kaegi / Wetzel), Berlin, [2013], σ. 16-17.

13. [Συλλογικό Πρόγραμμα] *Φεστιβάλ στη Στέγη*, σ. 7.

14. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (μετ. K. Jürs-Munby), Routledge, New York, 2006, σ. 109: «The principle of “narration” is an essential trait of postdramatic theatre».

15. *Ο.π.*, σ. 110: «While epic theatre changes the representation of the fictive events represented, distancing the spectators in order to turn them into assessors, experts and political judges, the post-epic forms of narration are about the foregrounding of the *personal*, not the demonstrating presence of the narrator, about the self-referential intensity of this contact: about the closeness within distance, not the distancing of what it is close».

θέατρο; Και για να μην παίζουμε με τις λέξεις, το «προσωπικό» στοιχείο, που αναμφίβολα χαρακτηρίζει αυτή την παράσταση, συνάδει, έτσι όπως χρησιμοποιείται, με τις αρχές του θεάτρου-ντοκουμέντου; Ή το κοινό, «μπαίνοντας μέσα» στα *Situation Rooms* και στο iPad, χάνει και την κρίση μαζί με την απόσταση, απορροφάται από το γεγονός του βιντεοπαιχνιδιού και χάνεται εκεί, στη μόνη οπτική γωνία που απομένει;

Εξακολουθώ να είμαι υποκειμενική καταγράφοντας τις σκέψεις μου, ως θεατής αυτής της ενδιαφέρουσας, σε πολλά σημεία, παράστασης –ούτως ή άλλως στη θεατρολογία, το γνωρίζουμε αυτό καλά, το θέατρο δεν είναι αντικειμενικό δεδομένο. Όταν τέλειωσε, είχα την ισχυρή αίσθηση ότι αληθινός πρωταγωνιστής ήταν το iPad και όχι οι αφηγήσεις· η συγκεκριμένη χρήση του μηχανήματος επέβαλε τη λογική του «βιντεοπαιχνιδιού», σοβαρού μεν τώρα και με τα σωστά θέματα, αλλά πάντα με τη δεδομένη ελαφρότητα και ευκολία που το χαρακτηρίζει. Στην παράσταση που είδα εγώ μάλιστα, τα iPads χάλασαν στην αρχή, αναγκάζοντάς μας να επαναλάβουμε, σαν στρατιωτάκια (πόλεμος γάρ!), τις πρώτες οδηγίες και δράσεις, αφήνοντας κατά κάποιον τρόπο να φανεί ότι ο βασιλιάς ήταν γυμνός. Κι αν αυτό ήταν κάτι μεμονωμένο, επόμενα «σφάλματα» στην «εγκατάσταση» μου προκάλεσαν στιγμιαίο θυμό, γιατί «το παιχνίδι χάλασε»: Όταν, για παράδειγμα, σε κάποιο σημείο έπρεπε να βγει ατμός και δεν βγήκε ή όταν μια σημαία έπρεπε να υψωθεί και δεν υψώθηκε ή όταν, σε άλλο σημείο, δεν κατάλαβα καλά μια οδηγία κι άργησα να στρίψω σε έναν διάδρομο, χάνοντας έτσι την εκπυροσρότηση του όπλου (στιγμή που απεικονίζει η φωτογραφία από την παράσταση). Κι άλλοι «χαμένοι» μέσα στα δωμάτια, άλλος πολύ άλλος λίγο, με βλέμμα κάπως πανικόβλητο για το πού έπρεπε να πάνε και τι να κάνουν, έδιναν μια νότα ιλαρή στη ζοφερή πραγματικότητα που η ομάδα προσπαθούσε να αναπαραστήσει. Η ιστορία είχε επικεντρωθεί και περιοριστεί στη σωστή χρήση του iPad, αφήνοντας εκτός τη συνθετότητα του πολέμου, τι σημαίνει να σκοτώνει ή να σκοτώνεται κάποιος.

Δεν υποστηρίζω ότι η τεχνολογία είναι ασύμβατη με το θέατρο, κάθε άλλο, έχουμε δει εξαιρετικές πραγματικά μείξεις τους. Ίσως έχει να κάνει με το πώς χειρίζεται κανείς αυτό το θέατρο του Πολέμου, το οποίο οι δημιουργοί ανατέμνουν λαμπρά στο πρόγραμμα της παράστασης: «Αυτή η ιστορία του πολέμου δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος. [Φαντάζομαι κάτι τέτοιο είχε στο μυαλό του και ο Αισχύλος, όταν περιέγραφε με τρυφερότητα σχεδόν τη φρικτή απώλεια του εχθρικού περσικού στρατού.] Σύμφωνα με τα Ηνωμένα Έθνη, ο αριθμός των ένοπλων συγκρούσεων διαρκώς αυξάνει. Αυξανόμενοι αριθμοί ανθρώπων δουλεύουν είτε από τη μία πλευρά είτε από την άλλη, υπέρ ή κατά του πολέμου. Αποφεύγοντας κάθε απλοϊκή ηθικολογία, οι Rimini Protokoll δείχνουν ότι το «υπέρ» και το «κατά» δεν είναι και τόσο απλά, αλλά ότι όλο και περισσότερο το πεδίο της ηθικής είναι το ίδιο ένα ναρκοπέδιο. Ακόμα και τα ανθρώπινα δικαιώματα είναι μέρος του “πολεμικού” συστήματος (...): Έχουν έναν μυστηριώδη τρόπο να επιβεβαιώνουν και να διαιωνίζουν το σύστημα». ¹⁶ (Το οποίο σύστημα, πρέπει να πούμε, είναι το μόνο που ωφελείται σε κάθε περίπτωση). ¹⁷ Εξαιρετικά

16. Πρόγραμμα *Situation Rooms*, σ. 14-15.

17. Την αναντίρρητη αυτή βεβαιότητα καταγράφει σήμερα ένας απ’ τους πιο έμπειρους πολεμικούς ανταποκριτές, ο Ρόμπερτ Φίσκ («Κερδισμένες είναι μόνο οι βιομηχανίες όπλων», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 18-10-2014): «Κερδισμένες είναι μόνο οι βιομηχανίες όπλων. Αυτοί είναι οι νικητές αυτού του πολέμου» [μιλά για τελευταίες μάχες με το Ισλαμικό Κράτος].

εκφρασμένη εδώ¹⁸ η αμφισημία του πολέμου, δεν ευτύχησε όμως να εκφραστεί σκηνικά καθώς, περνώντας με τα iPads από το ένα δωμάτιο στο άλλο, από τη μία –εξαιρετικά καταγεγραμμένη– αφήγηση στην άλλη, αυτό που υπερίσχυε ήταν να παίξουμε το παιχνίδι, να δούμε τι θα γίνει μετά, κι όχι η ουσία ή η φρίκη του πολέμου, για την οποία είμαστε όλοι υπεύθυνοι. Το κέντρο βάρους δεν ήταν στην αφήγηση, αλλά στο μηχανήμα που τη μετέφερε. Ο Αγγελιαφόρος δεν ήταν διαφανής.

Έτσι το ωραίο εύρημα του «μεταφορέα της ιστορίας», που άλλοτε μας μετέτρεπε σε συνοδοιπόρους κι άλλοτε σε αντιπάλους, ενώ οδήγησε σε κάποια δυνατά βλέμματα ανάμεσά μας, κυρίως εξαντλήθηκε στο αν θα ήμασταν το σωστό δευτερόλεπτο στη σωστή θέση, σε μια (αρνητικά το λέω) ακριβή χορογραφία, με διττή έννοια: έπρεπε να είμαστε ακριβείς με τα ακριβά μας εξαρτήματα. Πολύ μακριά από τον έμμεσο λόγο του αγγελιαφόρου με τη συλλογική απεύθυνση, εδώ όλα ήταν προφανή σε επίπεδο ατομικής σωστής χρήσης του μηχανήματος, που δεν ενθάρρυνε την κριτική επεξεργασία. Όταν βρεθήκαμε όλοι μαζί στο τελικό δωμάτιο, ήμασταν ευτυχείς που τα καταφέραμε με τα iPads μας, κάνοντάς με να σκεφτώ μήπως τους χρηματοδοτεί η Apple, σκέψη πολύ άδικο για τη συγκεκριμένη ομάδα. Είναι σαφές ότι η πολιτική έχει καταντήσει video-game. Αν και η παράσταση «καταντήσει» video-game, θα γίνει άραγε πολιτική;

Η μήπως αυτή είναι η «μίμηση» που ένας δυτικός χρειάζεται για να «συκινηθεί» τόσο όσο, με τα κατάλληλα αντικείμενα προσομοίωσης; Μου έρχεται τώρα στον νου η αναπαράσταση του μεξικάνικου νεκροταφείου, μια συνθήκη στην οποία κανονικά δεν θα μπορούσες να εισέλθεις από την ένταση, σε έναν ασφυκτικό χώρο γεμάτο παιδικά ονόματα άδικων νεκρών και αντικείμενα λατρείας. Κι όμως, ήταν όσο ανατριχιαστικό χρειάζεται για να μπορείς να το προσπεράσεις, για την επόμενη «πίστα», με ένα στιγμιαίο ρίγος που δύσκολα θα επιτρέψει την απόσταση που θα το κάνει σκέψη. Και η «εγκράτεια»; Και πώς μιλάς γι' αυτά για τα οποία δεν μπορείς ουσιαστικά να μιλήσεις; Για τον άδικο θάνατο, για τους τόσους νεκρούς. Δείχνοντάς το; Μήπως η περιστασιακή φρίκη που αισθανόμαστε απέναντι σε τέτοιες, κουτσές πάντα, περιγραφές, εξαντλεί μέσα μας την υποχρέωση του πολίτη αφενός, αφετέρου, δε, μας εντάσσει σε αυτή τη «βιομηχανία φρίκης», όπου τόσο ο πόλεμος όσο και πολλά βιντεοπαιχνίδια ανήκουν; Σκεφτείτε τις φωτογραφίες πολέμου. Κάποιες είναι αδιανόητα ωραίες, άνθρωποι στημένοι μπροστά σε ερείπια κοιτάζουν θλιμμένα το φακό, παιδιά κοιτούν με ικεσία τα (δυτικά) μάτια μας. Ευτυχώς υπάρχουν ακόμα φωτογράφοι που αντιστέκονται, φωτογραφίες που δεν μπορούμε να κοιτάξουμε και δεν μπορούμε να ξεχάσουμε, όπως κάθε αλήθεια.

Το καθήκον μας ως πολιτών είναι να συζητάμε τη φύση αυτής της αλήθειας. Αν σχολιάζεται η συγκεκριμένη παράσταση, είναι γιατί αυτή η ομάδα μπορεί (ή μπορούσε) να μας κάνει να μην μπορούμε να ξεχάσουμε. Νομίζω όμως ότι εδώ προδόθηκε ή μαγεύτηκε από το ίδιο της το μέσο, την τεχνολογία, κι έτσι η αλήθεια δεν έμεινε ανοιχτή. Γιατί το μυαλό μπήκε σε ένα κανάλι (και το χέρι σε ένα μηχανήμα) που δεν μπορούν να στηρίξουν μια τέτοια δυνατότητα. Δεν έχουμε την πολυτέλεια να αγνοήσουμε αυτό που η παράσταση ήθελε να μας πει: ο πόλεμος αυτός δεν έχει αρχή και τέλος –κι αυτή η «αγγελία» είναι και δική μας.

18. Στην παράσταση, ωστόσο, ήταν σαφής μια διαχείριση του υλικού εις βάρος του πολέμου, ένα τρόπον τινά ξεγύμνωμα του πολέμου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Συζύγου εκλογή: Η Δημοκρατία-Βονασέρα
και ο Δήμος-Αλεξιάδης στη σκηνή του ύστερου 19ου αιώνα

Η σκηνή παριστάνει την «πλατεία των στύλων» και πάνω στον πεσμένο στύλο του Ολυμπίου Διός κάθεται η Πιπίνα Βονασέρα, η οποία υποδύεται τη Δημοκρατία, «φέρουσα αρχαίον ελληνικόν ιματισμόν», στεφανωμένη με δάφνη και με ένα ακόμα, ξερό, στεφάνι στα χέρια. Μονολογεί και νοσταλγεί τα παλαιά χρόνια που ο Δήμος, το σύνολο των Ελλήνων ψηφοφόρων, ήταν νέος και την αγαπούσε και όλα ήταν ζωντανά και αθώα, αλλά τώρα την ξέχασε και: «Παρεδόθη εις χαύνα γύναια σύροντα αυτόν από της ρινός διά πλάνων θωπειών. Η δύναμις αυτού καταρρέει και αναλύσεται εις ποταπάς ματαιοπονίας, αγύρται προαγωγοί τον εμπαιίζουσιν».¹ Στις προηγούμενες σκηνές έχει εμφανιστεί ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, στον ρόλο του Δήμου, ο οποίος προσπαθεί να διαλέξει σύζυγο. Πρώτη ανάμεσα στις υποψήφιες νέες είναι η Μοναρχία, κόρη της Αμάθειας και του Τρόμου. Ακολουθεί ένα «ερμαφρόδιτο», η κυρία Σύνταγμα, πρόωρο τέκνο της Ελευθερίας, έχουσα δύο πατεράδες, τον Δισταγμό και τον Φόβο, και μία θεραπαινίδα, τη Βουλή, η οποία την έχει μισοκουφάνει από τις φωνές της. Ως τελευταία υποψήφια σύζυγος εμφανίζεται η Δημοκρατία-Βονασέρα. Ο Δήμος-Αλεξιάδης, στην προσπάθειά του να επιλέξει μετεωρίζεται ανάμεσα στα γερασμένα κάλλη της Μοναρχίας και τη φασματική καλλονή της Δημοκρατίας, για να καταλήξει, μεθυσμένος όμως, στην αγκαλιά της κυρίας Σύνταγμα...

Προσπαθώ να σας υποβάλω, στη μεγάλη σκηνή του νου, το έργο του πρόωρα χαμένου Δημήτριου Παπαρρηγόπουλου (1843-1873) *Συζύγου εκλογή*, που εκδόθηκε αυτοτελώς το 1868.² Η κωμωδία αντλεί την κεντρική φιγούρα του Δήμου από τους *Ιππής* και εμπνέεται

1. Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, *Συζύγου εκλογή*, κωμωδία εις πράξιν μίαν, τυπογραφείο Αγγέλου Καναριώτου, Αθήνα, 1868, σ. 24-25. Τα παραθέματα που ακολουθούν είναι από αυτή την έκδοση. Η κωμωδία πρωτοδημοσιεύτηκε στο αθηναϊκό περιοδικό *Εθνική Βιβλιοθήκη*, τον Αύγουστο του 1868 και στη συνέχεια κυκλοφόρησε στην αυτοτελή έκδοση της ίδιας χρονιάς.

2. Εκτός από την αυτοτελή έκδοση της κωμωδίας, στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ. εντοπίστηκε: Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Συζύγου εκλογή και Πανεπιστήμιον* (μετά προλόγου, κωμωδία φιλοσοφικά και αλληγορικά εκδοθείσα υπό Ηλία Ωρολογιά Δασαρήτου), Τυπογραφείον της Ενώσεως, Αθήνα, 1884. Το *Πανεπιστήμιον* είναι μια σύντομη μονόπρακτη κωμωδία, που βάλλει εναντίον του κατακερματισμού της επιστήμης και αντλείται από την πεντάπρακτη *Αγορά*, του Παπαρρηγόπουλου· βλ. παρακάτω. Ο Ηλίας Ωρολογιάς Δασαρήτης, φοιτητής ακόμα της Φιλοσοφικής, είχε γράψει το *Δοκίμιον Υποκριτικής*, χ.ε., Αθήνα, 1883, το οποίο μνημονεύει στο προλογικό σημείωμα της έκδοσης των κωμωδιών. Το *Συζύγου εκλογή* περιλαμβάνεται επίσης στα *Άπαντα* του Δ. Παπαρρηγόπουλου, το 1897.

ολοφάνερα από το αριστοφανικό εύρημα της προσωποποίησης θεσμών ή αφηρημένων εννοιών, για τις ανάγκες της πολιτικής σάτιρας, χωρίς όμως να σκοντάφτει στην αδιέξοδη, εν τέλει, προσπάθεια για μίμηση της μετρικής ποικιλίας και της ακριβοζυγισμένης δομής των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Παρεκκλίνει δηλαδή από τον δρόμο που πορεύτηκαν επιφανείς ομότεχνοι του συγγραφέα.³ Ο Παπαρρηγόπουλος συνθέτει το έργο του στη μετα-οθωνική περίοδο, τρία χρόνια μετά την επίσκεψη της Ιταλίδας βεντέτας Αδελαΐδας Ριστόρι στην Αθήνα, μετά τη σύσταση της Επιτροπής Θεάτρου (1865-1866), που για πρώτη φορά αποτελείται από θεατρικούς συγγραφείς (Δ. Βερναρδάκης, Α. Ρ. Ραγκαβής, Α. Βλάχος) και παραχωρεί το θέατρο Μπούκουρα στον θίασο του Παντελή Σούτσα, την εποχή που οι πρώτοι επαγγελματικοί ελληνικοί θίασοι αρχίζουν να οργώνουν με μεγάλη επιτυχία την ανατολική Μεσόγειο και τη Μαύρη Θάλασσα.⁴ Ο συγγραφέας συνθέτει ένα πεζό έργο σε μία πράξη, προσβλέποντας στην ελληνική σκηνή, αφού οι ηθοποιοί έχουν ανάγκη από νέες μονόπρακτες κωμωδίες για να συμπληρώσουν τη βραδιά ενός ιστορικού ή μυθιστορηματικού δράματος.⁵ Το *Συζύγου εκλογή* κατακτά σταθερή θέση, σχεδόν για μια δεκαπενταετία, από το 1877 μέχρι το 1891, στο ρεπερτόριο του επαγγελματικού θιάσου του Δημοσθένη Αλεξιάδη, ενώ μερικές φορές παραστάθηκε και από τον θίασο των Ταβουλάρηδων.⁶ Η παράσταση με τίτλο *Δύσκολος η εκλογή συζύγου*, από τον θίασο Σούτσα – Ταβουλάρη στην Αθήνα (17-10-1871), η οποία συμπίπτει χρονικά με την εισβολή του γαλλικού θεάτρου στην πρωτεύουσα, παραμένει αδιευκρίνιστη, ωστόσο πολύ πιθανό να είναι η πρώτη παράσταση της κωμωδίας του εν ζωή ακόμη συγγραφέα.⁷ Τα δημοσιεύματα γύρω από τις παραστάσεις βαφτίζουν εξαρχής «πολιτική» την κωμωδία, στην πλειονότητά τους εγκωμιάζουν την ευφυΐα της και επαινούν τη λαμπρή σκηνική της πραγμάτωση.⁸ Αναγνωρίζεται «ως έργον καθαρώς

3. Ο Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής, *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845) και ο Αλέξανδρος Σούτσος, *Συνταγματικόν σχολείον* (1852), για να μνημονεύσουμε μόνο δύο από αυτούς. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το προβληματικό πρότυπο του Αριστοφάνη», *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2003, σ. 56-63· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος: η πολιτική και το θέατρο*, Πορεία, Αθήνα, 1997, σ. 77-91· Κωνσταντίνα Ριτσατού, «Με των Μουσών τον έρωτα...». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σ. 154-178. Το αριστοφανικό εύρημα των προσωποποιημένων θεσμών ή ιδεών επί σκηνής αξιοποιούν πολύ περισσότερο οι κωμωδιογράφοι που ακολούθησαν, κοντά στη στροφή του 19ου αιώνα: Δ. Κορομηλάς, Γ. Σουρής κ.ά., Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της*, σ. 171-176.

4. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σ. 231-236.

5. Την πρώτη συστηματική καταγραφή έχει κάνει η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 4 (2002), σ. 87-219.

6. Με άξονα τις πηγές που καταγράφονται στο Παραστασιολόγιο (CD) που συνοδεύει την έκδοση του δεύτερου τόμου του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειω*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, τ. 2/1, 2012, διερευνήθηκε η αποδελτίωση του Τύπου στο πρόγραμμα της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, για τη χρονική περίοδο, 1871-1891.

7. *Πνύξ*, 16-10-1871, *Αυγή*, 18-10-1871 και *Κωνσταντινούπολις* (Κωνσταντινούπολης), 25-10-1871. Η *Αυγή*, 18-10-1871, σημειώνει ότι την ίδια εποχή έρχεται στην Αθήνα, για πρώτη φορά, γαλλικός θίασος που αποτελείται από 22 πρόσωπα, εκ των οποίων τα 10 γυναίκες, ενώ κάνει έκκληση στο κοινό να ενισχύσει τις ελληνικές παραστάσεις που δεν έχουν πολλούς θεατές.

8. Ενδεικτικά: «Το κοινόν χειροκρότει σχεδόν πάσαν των εν αυτή ευφρεστάτων φράσεων και λέξεων», *Εφημερίς*, 15-8-1877. – «Υπό επιτυχίας εστέφη ωσαύτως η πολιτική κωμωδία [...] Εις πάσαν έκφρασιν της

ελληνικόν και της ελληνικής κοινωνίας πιστή αντιγραφή».⁹ Έχει προηγηθεί η μεταφραστική και σκηνική σταδιοδρομία της κωμωδίας έξω από τα σύνορα του ελληνικού κράτους, στη γαλλική, την ιταλική και τη ρουμάνικη γλώσσα.¹⁰ Πάνω από μία δεκαετία μετά την έκδοσή της, διαπιστώνεται ότι θαυμάζεται στην αλλοδαπή και διδάσκεται σε ξένες σκηνές.¹¹ Την πρώτη γαλλική μετάφραση, πολύ κοντά στην πρώτη έκδοση της κωμωδίας, φαίνεται να έχει συνθέσει ο διαπρεπής ελληνιστής Émile Legrand.¹² Η προσωποποίηση της Δημοκρατίας, η

Δημοκρατίας, εις πάσαν φράσιν του Δήμου, αι θεαταί ζωηρώς χειροκρότουν την ευφυΐαν του προώρως αποστάτος ποιητού, μετ' εκφράσεως τέχνης, διερμηνευομένην υπό των ηθοποιών», *Παλιγγενεσία*, 9-8-1881. – «Ο κ. Αλεξιάδης ήτο εκφραστικώτατος και ο Δήμος του θεάτρου – δηλαδή το κοινόν – χειροκρότει αδιακόπως τον Δήμον της σκηνής», *Εφημερίς*, 9-8-1882. – «Μεγάλη η επιτυχία των *Πανελληνίων* [Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος], με την *Εκλογήν συζύγου*, του αθανάτου Δημητρίου Παπαρρηγοπούλου μας, έργον κατάλληλον διά την εποχήν», *Ραμπανάς*, 7-7-1885. – «[...] και το πλήθος χειροκρότει ενθουσιωδώς τας εν αυτή ιδέας και εκείνας έτι, όσαι ελέγοντο εις βάρος αυτού», *Εφημερίς*, 10-8-1885. – «Η *Συζύγου εκλογή* ετρέλλανε. Αυτό το μαργαριταράκι η μεστή ευφυΐας κωμωδία του Παπαρρηγοπούλου έπρεπε καθ' ημέραν να επαίζετο. Έπρεπε να είνε το "Πάτερ ημών" των Ελλήνων», *Αχρόπολις*, 19-6-1889.

9. *Σφαίρα*, 19-7-1883.

10. Όταν αναμένεται η πρεμιέρα της πρώτης βεβαιωμένης παράστασης (13-8-1877) στην Αθήνα, η *Εφημερίς*, 6-8-1877, σημειώνει: «Η κωμωδία αυτή το πρώτον νυν θέλει διδαχθεί ελληνιστί. Ως γνωστόν μεταφρασθείσα παρεστάθη ιταλιστί εις διαφόρους πόλεις υπό της εταιρίας Ζέρη-Λαβάδης και ρουμανιστί από του θεάτρου του Βουκουρεστίου». Ο Ηλ. Ωρολογάς Δασσαρίτης, στον πρόλογο που συνοδεύει την έκδοση της κωμωδίας, το 1884, σημειώνει ότι το έργο έτυχε «μεγίστης επιδοκιμασίας και μεγίστου θαυμασμού εν Ευρώπη» και υποστηρίζει ότι έχει μεταφραστεί από τον Saint Hilaire και τον Émile Legrand στα γαλλικά, από τον Cubernatis, στα ιταλικά, τον Carlato, τον Juilliet Lanbert, κ.ά. Ο Χαραλάμπης Άννινος (*Δύο Έλληνες ποιηταί: Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, Σπυρίδων Βασιλειάδης*, Εκδοτικός Οίκος Δ. & Π. Δημητράκου, Αθήνα, χ.χ., σ. 11) υποστηρίζει ότι μεταφράστηκε στα ιταλικά, στις αρχές του 20ού αιώνα από τον Simone Bouver. Στον κατάλογο των έργων του Παπαρρηγόπουλου, που παραθέτει ο Γιάννης Χατζίνης [(επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, Σπυρίδων Βασιλειάδης*, Βασική Βιβλιοθήκη. I. Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1959, σ. 36], σημειώνεται ότι η κωμωδία μεταφράστηκε στα ιταλικά το 1879 και το 1904. Ο Γ. Σιδέρης (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990, τ. Α', σ. 135), υποστηρίζει ότι την κωμωδία τύπωσε σε ιταλική μετάφραση ο Α. Φραβασίλης το 1877. Η έρευνα για την ευρωπαϊκή παρουσία της κωμωδίας βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη.

11. Την πληροφορία ότι το έργο έχει μεταφραστεί σε ξένες γλώσσες και παίζεται ήδη σε ευρωπαϊκές σκηνές, βρίσκουμε και στην *Πρωία*, 25-7-1881, όταν σχολιάζεται αρνητικά η παράσταση του έργου στη σκηνή των Ολυμπίων στην Αθήνα, από τον θίασο Μένανδρος.

12. D. Paparrigopoulos, *Le choix d'une femme: comédie politique en un acte* (μετ. Émile Legrand), Librairie des bibliophiles, Paris, 1872 (εντοπίστηκε στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ.). Στον πρόλογο (σ. 7-17) ο Legrand σημειώνει ότι το έργο μεταφράστηκε στα ιταλικά από τον Augusto Negri και δημοσιεύτηκε στην *Rivista Contemporanea Nazionale Italiana*, στο τεύχος του Ιουνίου του 1869, ενώ την ίδια περίοδο, σημειώνει ότι μεταφράζεται και στα αγγλικά – χωρίς περισσότερα στοιχεία. Στην *Εφημερίδα*, 11-8-1877, σημειώνεται ότι ο Μιχαήλ Λάμπρος δώρισε στη βιβλιοθήκη της Βουλής ένα από τα πέντε αριθμημένα αντίτυπα, από σινικό χαρτί, της γαλλικής έκδοσης. Στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ. εντοπίστηκε και δεύτερη γαλλική μετάφραση, του Ελληνο-Γάλλου J. C. Courtelly στο, *Bibliothèque Contemporaine Hellénique, Choix d'œuvres littéraires de la Grèce Moderne*, Marseilles, 1879. Ο Courtelly μεταφράζει κατά λέξη τον τίτλο, *Choix d'une épouse*, αλλά τροποποιεί τον υπότιτλο, *Allégorie patriotique, en un acte, mêlée de couplets. D'après le texte original grec de Démétrius Paparrigopoulos*, και προειδοποιεί, στον σύντομο πρόλόγό του, ότι διασκευάζει την κωμωδία, επεμβαίνοντας στο περιεχόμενο για να το προσαρμόσει στα πολιτικά πράγματα της Γαλλίας. Έτσι, τα πρόσωπα σε αυτή τη μετάφραση είναι: ο Λαός (στη θέση του Δήμου), η Απόλυτη

σημαντική σκηνική παρουσία του έργου μαζί με το απρόσμενα ανατρεπτικό του περιεχόμενο ήταν τα πρώτα ερεθίσματα για την παρούσα μελέτη.¹³ Όταν καρποφόρησε η ερευνητική δουλειά διαπίστωσα τις διακειμενικές συνομιλίες της κωμωδίας, που φανερώνουν τον συγγραφέα να αφουγκράζεται τους Ευρωπαίους κοινωνικούς αναμορφωτές του ύστερου 19ου αιώνα και το έργο να παραπέμπει στα πολύ ταραγμένα πολιτικά, σε «κατάσταση βρασμού», χρόνια που οδήγησαν στην παρισινή Κομμούνια.¹⁴ Πρωτίστως, βεβαίως, η κωμωδία παρωδεί ανελήγτα το –επίσης εκρηκτικό– εγχώριο πολιτικό σκηνικό, τα αλλεπάλληλα σακαμπανεβάσματα κυβερνήσεων, τις κατάφωρα αντισυνταγματικές ενέργειες της Βουλής, την κατάσταση που θα οδηγήσει μερικά χρόνια αργότερα στην ανάγκη της «δεδηλωμένης».¹⁵ Η καθιέρωση του κοινοβουλευτισμού και του νέου συντάγματος της μετα-οθωνικής περιόδου όχι μόνο δεν είχαν αλλάξει θεαματικά το πολιτικό σκηνικό αλλά δημιουργούσαν επιπλέον απογοητεύσεις, καθώς δεν θεράπευαν τις βαθιά ριζωμένες ασθένειες του ελληνικού κράτους: το πελατειακό σύστημα και την πενία του δημόσιου ταμείου.¹⁶

Ο Ρόμπερτ Πάξτον, σε μια εξαιρετικά επίκαιρη στις μέρες μας και χρήσιμη για το συνέδριό μας, μελέτη, *Η ανατομία του Φασισμού*, υποστηρίζει ότι η δουλειά του ιστορικού είναι να προσπαθεί να ανασυνθέσει «τη ρευστότητα της ιστορικής στιγμής με όλες τις αβεβαιότητες που συνεπαγόταν».¹⁷ Θα αποπειραθώ να ακολουθήσω αυτήν τη θέση.

Ο γιος του «κλεινού ιστορικού του Έθνους», Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, γεννήθηκε το 1843, σπούδασε νομικά στην Αθήνα και πέθανε μόλις τριάντα χρονών.¹⁸

Μοναρχία, η Συνταγματική Βασιλεία, η Δημοκρατία, η Γερουσία ως επιστάτης της Βασιλείας και η Βουλή ως υπηρέτρια της Βασιλείας. Τέλος ο Courtelly αφιερώνει το πόνημά του στη «Δημοκρατική Γαλλία» ως μικρή ένδειξη «εθνικής ευγνωμοσύνης» της Ελλάδας.

13. Ευχαριστώ και από τούτη τη θέση τον Θ. Χατζηπανταζή, που μου υπενθύμισε το έργο και πυροδότησε για μία ακόμα φορά την ερευνητική μου αναζήτηση.

14. Ο Émile Legrand, στον εκτενή πρόλογο (σ. 7-17) της μετάφρασης, όπου παρουσιάζει πολύ εγκωμιαστικά τον συγγραφέα και το έργο του, κρίνει τη γλώσσα του Παπαρρηγόπουλου διαυγή, καθαρή, κομψή και ευκολονόητη, υποστηρίζει ότι η κωμωδία (*Εκλογή γυναικός*, όπως μεταφράζει τον τίτλο) γράφτηκε σε συνθήκες που παραπέμπουν στη σημερινή «δύσμοιρη Γαλλία μας» –βρισκόμαστε μόλις έναν χρόνο μετά την παρισινή Κομμούνια. Τα εισαγωγικά στο κυρίως κείμενο είναι φράση από την Έλλη Παππά, *Η Κομμούνια του 1871. Επανάσταση του εικοστού πρώτου αιώνα*, Άγρα, Αθήνα, 2006, σ. 13.

15. Από το 1872 μέχρι το 1881, μέσα σε τρία χρόνια και πέντε μήνες, οι Έλληνες κλήθηκαν να ψηφίσουν τέσσερις φορές, ενώ οι βουλευτές του 1874 ονομάστηκαν χαρακτηριστικά «Στηλίτες». Ο Γεώργιος Α΄ αναγκάστηκε να εκφωνήσει στη νέα Βουλή, στις 11 Αυγούστου 1875, τον λόγο που είχε γράψει ο Χ. Τρικούπης και ουσιαστικά να καταργήσει το δικαίωμα του βασιλιά να διορίζει και να παύει υπουργούς. Για πρώτη φορά αποφασίζεται οι υπουργοί να υποδεικνύονται από τη Βουλή, η περίφημη «δεδηλωμένη», βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977, τ. ΙΓ', σ. 292-295. Για την «πολιτική κρίση» που ξεσπάει στις 6 Ιουλίου 1872, με την αποπομπή της κυβέρνησης Βούλγαρη, βλ. Γ. Β. Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους 1830-1920*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σ. 519-561.

16. «Από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως το 1933, δηλαδή επί έναν ολόκληρο αιώνα, κανένας Απολογισμός [του Υπουργείου Οικονομικών] δεν πέρασε από τη συνταγματικώς επιβεβλημένη διαδικασία της ψήφισής του από τη Βουλή. Η διαχρονικότητα είναι αξιοθαύμαστη»: Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους*, σ. 407.

17. Robert O. Paxton, *Η ανατομία του Φασισμού* (μετ. Κατερίνα Χαλμούκου), Κέδρος, Αθήνα, 2006, σ. 165.

18. Η ομιλία, στον Σύλλογο Παρνασσός, ενός νεότερου συγγραφέα, που γνώρισε όμως από κοντά τον Παπαρρηγόπουλο, αποτελεί βασική πηγή για τα περισσότερα βιογραφικά σημειώματα: Άννινος, *Δύο Έλληνες ποιηταί: Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, Σπυρίδων Βασιλειάδης*, σ. 9. Στην πρώτη σελίδα

«Ο χαρακτήρ του ήτο περιεσταλμένος και ήμιστα διαχυτικός, η δε φυσιογνωμία του άχαρις και στρυφνή, δεν ενεθάρρυνεν την άμεσον εξοικείωσιν. Εν γένει το ήθος και το εξωτερικόν του είχαν τι το άκομψον, το μη ελκυστικόν και σχεδόν ειπείν το σκαιόν».¹⁹ Ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος ήρθε σαν «σίφουνας να συμπαρασύρει, να εξαφανίσει τον Αχιλλέα Παράσχο»²⁰ και μαζί με τον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη χαρακτηρίστηκαν «Διόσκουροι» μιας ποιητικής εποχής.²¹ Μαζί ανέτειλαν και μαζί έδυσαν στο «φιλολογικό στερέωμα», αφού μεσουράνησαν, από τα μέσα της δεκαετίας του 1860 μέχρι τα μέσα περίπου της επόμενης, εποχή που καταγράφεται με μελανά χρώματα στις νεότερες συνειδήσεις εκείνου του καιρού: «Η νεόπηκτος βασιλική δυναστεία δεν δύναται ακόμη να εξασκίση αγαθοεργόν επίδρασιν. Τα κόμματα οργιάζουν· υπάρχει πολιτική αναρχία· υπάρχει φαυλότης και εξαχρείωσις διοικούντων και διοικουμένων· το εθνικόν φρόνημα φθισιά· η τάξις σαλεύεται· η ληστεία λυμαινεται την χώραν».²² Πρόκειται όμως και για μία περίοδο μεταβατική, που άλλοι αντιλαμβάνονται ως εποχή πνευματικής «αναγέννησης», όπου η παλιά φρουρά της ρομαντικής Αθηναϊκής Σχολής αποχωρεί και η νέα γενιά μόλις αναρριχάται στις επάλξεις.²³ Οι δύο ποιητές διαβάζουν με ζέση την αρχαία

της αχρονολόγητης έκδοσης σημειώνεται ότι η διάλεξη δόθηκε στον Σύλλογο Παρνασσός, τη χειμερινή περίοδο 1915-1916. Βλ. ενδεικτικά, Γιάννης Χατζίνης (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, Σπυρίδων Βασιλειάδης*, Βασική Βιβλιοθήκη, Ι. Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1959, σ. 35-36· Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος», *Νέα Εστία* 94/1.115 (Χριστούγεννα 1973), σ. 159-163. Την παρουσία του πατέρα με αρκετές αναφορές στον γιο εξετάζει η μονογραφία του Κ. Θ. Δημαρά, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή του – Η ζωή του – Το έργο του*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1986, ενδεικτικά σ. 118, 243-244, 254-259, 260, 347.

19. «[...] Ο χαρακτήρ του επαρουσίαζε μεταβολάς και μεταπτώσεις περιέργους, ευρισκόμενος δε μεταξύ των ολίγων επιστηθίων του, εφαινετο πολλάκις λίαν ομιλητικός, φαιδρός, λάλος, σκώπτης, ευφυής, αγαπών τους πότους και τους κώμους και παραδιδόμενος ακρατήτως εις τας ηδονάς» (Άννινος, *Δύο Έλληνες ποιηταί*, σ. 13-14).

20. Γιάννης Χατζίνης, «Δημ. Κ. Παπαρρηγόπουλος (Απελπισία χωρίς διέξοδο)», *Νέα Εστία* 94/1115 (Χριστούγεννα 1973), σ. 151-158: 151.

21. Άννινος, *Δύο Έλληνες ποιηταί*, σ. 6· Χατζίνης (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος*, σ. 10. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Βασιλειάδης αποτύπωσε επίσης τον προβληματισμό περί Δημοκρατίας, αυτής της εποχής, στο έργο: «*Η Δημοκρατία*», *Παρθενών Β'* (Δεκέμβριος 1872), σ. 1145-1162. Το δράμα περιλαμβάνεται στα *Άπαντα* του συγγραφέα, που εκδόθηκαν το 1873, με τον τίτλο *Αμάλθεια*· βλ. την κατοπινότερη έκδοση, Σπυρίδων Βασιλειάδης, *Αττικά Νύκτες, Τα Άπαντα*, Φέξη, Αθήνα, 1900, σ. 233-275. Βλ. επίσης, Μαρία Δημάκη-Ζώρα, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2002, σ. 629.

22. «Η δεκαετία η από της Μεταπολιτεύσεως και εντεύθεν είναι μία των ατυχεστέρων περιόδων του εθνικού μας βίου, μεθ' όλην την συντελεσθείσαν πρώτην γενναίαν αύξησιν του κράτους διά της Ενώσεως της Επτανήσου» (Άννινος, *Δύο Έλληνες ποιηταί*, σ. 38).

23. «Υπήρξε μεγάλη και εύελπις εποχή του εθνικού ημών πνευματικού βίου, καθ' ην η Ελλάς ανεγεννάτο και το επί μακρόν υπνώσαν Ελληνικόν πνεύμα ανέδιδε σπινθήρας υπισχνουμένους κόσμους ολοκλήρους αίγλης ενθέου διά το μέλλον... Ήτο η εποχή καθ' ην εχαίρετα τας Μούσας εκ της κορυφής του Παρνασσού ο Παπαρρηγόπουλος, καθ' ην η Αρμονία μετετρέπετο εις στίχους μελισταγείς επί της λύρας του Βασιλειάδου» (Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, «Προς το παρελθόν [Πρόλογος]», *Τα Άπαντα του Παπαρρηγόπουλου*, Εκδοτικόν Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα, 1897, σ. γ'). Βλ. επίσης, Χατζίνης (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος*, σ. 12. «Επλάτυνε τους ορίζοντας της νέας ελληνικής ποιήσεως», υποστηρίζει ο Κ. Παλαμάς («Για τον Παπαρρηγόπουλο», *Ακρόπολις*, 23-12-1897 = *Άπαντα*, Γκοβόστης,

ελληνική γραμματεία και επηρεάζονται βαθιά από τους βασικούς εκπροσώπους του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού.²⁴ Τα έργα τους αποτυπώνουν πολλά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης των παλαιότερων –καθαρεύουσα γλώσσα, υφιπετείες και μελαγχολικοί τόνοι– αλλά επιτρέπουν τη δημιουργία ουσιαστικών ρωγμών, απ' όπου θα περάσει ο ανανεωτικός αέρας του καινούριου.

Η κωμωδία δεν έρχεται βεβαίως να εξαντλήσει την επιχειρηματολογία γύρω από τα χαρακτηριστικά των πολιτικών συστημάτων, μια εργασία που έχει ξεκινήσει τουλάχιστον από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα, του φιλοσόφου που μελέτησε συστηματικά ο συγγραφέας, στο πλαίσιο της διατριβής του.²⁵ Και προφανώς δεν αποτελεί την πρώτη κωμωδιογραφική απόπειρα της νεότερης εποχής στη σάτιρα της πολιτικής πραγματικότητας, μια τιμή που έχει καταχωρηθεί στον Μ. Χουρμούζη.²⁶ Το μονόπρακτο, ωστόσο, που ξεκινά με τον Δήμο να φωνάζει «Ζήτω η ελευθερία», γράφεται την εποχή που τα πολιτικά θεμέλια της Ευρώπης ταράσσονται από τη ραγδαία διάδοση των ιδεών του Μάρξ, του Ένγκελς, του Μπακούνιν και άλλων ριζοσπαστών, ταγμένων να δώσουν φωνή στους καταπιεσμένους, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.²⁷ Το έργο δεν σατιρίζει απλά «ένα μορμολύκειον» με μαραμμένα κάλλη, την Απόλυτη Μοναρχία, αλλά υπονομεύει αδιάστακτα ένα «ερμαφρόδιτο», έναν «τραγέλαφο», την δι' αντιπροσώπων στη Βουλή εφαρμογή του συντάγματος, δηλαδή τη Συνταγματική Μοναρχία των ημερών του συγγραφέα. Πολύ χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που η κυρία Σύνταγμα υβρίζει τη Μοναρχία: «Μορμολύκειον! Ύπαγε να ελκύσης με τα εξηντηλέμενα κάλλη σου και τας ερρυτιδωμένας παρειάς σου καταβεβλημένον τι γερόντιον, τρέμον και αποβλακωθέν εκ των καταχρήσεων. Τι κοινόν μεταξύ σου και σφριγώντος ανδρός;» (σ. 19). Ακόμα χαρακτηριστικότερη όμως είναι η απάντηση της Μοναρχίας: «Σιώπα, αμφίβιον, δεχό-

Αθήνα χ.χ., τ. 14ος, σ. 34-35), και πρόκειται για τον «μάλλον αναγινωσκόμενον ποιητήν», σήμερα: Κ. Παλαμάς, «Νέα βιβλία. Δημητρίου Παπαρρηγοπούλου ανέκδοτα έργα», *Εφημερίς*, 31-5-1894 [= *Άπαντα*, τ. 15ος, σ. 268-269].

24. Άννινος, *Δύο Έλληνες ποιηταί*, σ. 34: «[...] Εκ νεότητός του εμελέτα τον Πλάτωνα· εκ των έργων του φαίνεται σαφώς ότι εμελέτησε πολλούς των αρχαίων συγγραφέων και ποιητών, ιδίως τους Έλληνας τραγικούς· εκ των Λατίνων είχε πιθανώς μελετήσει τον Λουκρήτιον, τον Σενέκαν, τον Τάκιτον και είτινα άλλον· αλλά και τα νεώτερα φιλοσοφικά συστήματα ήσαν οικεία εις αυτόν. Εις τους φίλους του ήτο γνωστόν ότι εις τα τέλη του βίου του κατεγίνετο εις την μελέτην του Σπινόζα, βεβαίως δε και ο Σοπενχάουερ θα ήτο μεταξύ των προτιμωμένων του. Ο Βύρων, ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε, ο Χάινε, ο Young, ο Μυσσέ και ιδίως αι *Confessions d'un enfant de siècle* [Εξομολογήσεις ενός παιδιού του αιώνα], πιθανώς ο Baudelaire, εξ άπαντος ο Leopardi, κατελέγοντο μεταξύ των προσφιλών του συγγραφέων». Βλ. επίσης, Χατζίνης, (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος*, σ. 35.

25. Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, «Η περί ποινης θεωρία του Πλάτωνος», *Πανδώρα* 381 (1866), σ. 476-477, και η συνέχεια στο επόμενο τεύχος 382 (1866), σ. 495-498. Σε σημείωση του περιοδικού (τχ. 381, σ. 476) διευκρινίζεται ότι πρόκειται για την «εναίσιμον αποφοιτήριον διατριβήν (Thèse)» του ποιητή, με την οποία αναγορεύτηκε διδάκτωρ της Νομικής.

26. Δημήτρης Σπάθης, «Μ. Χουρμούζης», *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1979, σ. 71-97.

27. Το *Κομμουνιστικό μανιφέστο* (*Das Manifest der Kommunistischen Partei*) των Καρλ Μαρξ και Φρίντριχ Ένγκελς εκδόθηκε στις αρχές του 1848 και μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά από τον Κ. Χατζόπουλο, το 1908 (δημοσίευση σε συνέχειες στην εφημερίδα *Εργάτης* του Βόλου). Βλ. Παναγιώτης Νούτσος, *Η Σοσιαλιστική Σκέψη στην Ελλάδα, από το 1875 έως το 1974*, τ. Β', Γνώση, Αθήνα, 1994.

μενον ασπασμούς και περιπτώξεις δι' αντιπροσώπων. Αληθώς αλλόκοτος σύζυγος, ήτις περιάγεται, καταπίπτει από αγχάλης εις αγχάλην διακοσίωv ίσως ανθρώπων, οίτινες όλοι τη φαίνονται Δήμος» (σ. 19). Αυτή την κοφτερή σάτιρα του πολιτεύματος και όχι κάποιων συγκεκριμένων πολιτικών προσώπων –όπως για παράδειγμα στον Τυχοδιώκτη του Χουρμούζη ή στον Γενικό Γραμματέα του Ηλία Καπετανάκη– δεν θα βρούμε ούτε στις καλύτερες μέρες της αθηναϊκής επιθεώρησης.²⁸ Ας προσέξουμε αμέσως ότι στα σύγχρονα του έργου πολιτικά συστήματα δεν συγκαταλέγεται η Δημοκρατία, αλλά η πολιτική της υπόσταση έρχεται κατ' ευθείαν από την κλασική αρχαιότητα, είναι «περιπαθής και ωραία ως Ελληνίς». Και να σημειώσουμε επίσης ότι η Μοναρχία κατηγορεί τη Δημοκρατία ότι είναι η «προσωποποίησης της αναρχίας» και «θα καταστρέψη τον οίκον» του Δήμου (σ. 33 και 27 αντίστοιχα).²⁹ Μόλις έναν χρόνο πριν από την έκδοση της κωμωδίας, έχει κυκλοφορήσει το *Κεφάλαιο* του Μάρξ, όπου διακρίνονται οι τρεις μορφές πολιτεύματος που οργανώνουν ένα σύγχρονο κράτος: το απολυταρχικό, το συνταγματικό και το δημοκρατικό, για να συνδεθούν όμως, στη σκέψη του μεγάλου στοχαστή, όλα ανεξαιρέτως τα πολιτικά συστήματα με το «δημόσιο χρέος».³⁰ Το μονόπρακτο τοποθετεί επίσης στη σκηνή και εκθέτει ανεπανόρθωτα, μπροστά στα μάτια των θεατών, τη συμπεριφορά του Δήμου. Ο Παπαρρηγόπουλος θέτει τους συμπολίτες του απέναντι στην ευθύνη των πολιτικών τους πράξεων και στοχεύει να απομυθοποιήσει πλήρως την εικόνα της Βουλής, η οποία βρίσκεται σε αξιοθρήνητη κατάσταση την εποχή της σύνθεσης του έργου. Πρόκειται για το νόθο παιδί της κυρίας Σύνταγμα για τις ανάγκες της κωμωδίας: «Ω ναι; Κλέπτει ενίοτε, αλλά με τόσην χάριν, με τόσην φιλοπατρίαν!» (σ. 31). Ο συγγραφέας ξεσκεπάζει τα ευρέως γνωστά, από τον Αλεξανδροβόδα ακόμα, τερτίπια της εξουσίας και των αντιπροσώπων-βουλευτών (καταπατήσεις γης, ρουσφέτια, μπαξίσια, κ.τ.λ.). Και ακουμπά το ζήτημα της ελευθερίας και της Δημοκρατίας όχι σε νεφελώδη θεσμικά προπετάσματα αλλά στους ώμους του συνόλου των πολιτών, γεγονός που φαίνεται να διαπιστώνει τουλάχιστον ένα μέρος του κοινού, αν κρίνουμε από τις αντιδράσεις του στις πρώτες τεκμηριωμένες παραστάσεις του 1877.³¹ Από το ίδιο κοινό η κωμωδία ζητά να αναγνωρίσει ότι Μοναρχία και Σύ-

28. Ενδεικτικά, στο *Λίγο απ' όλα* (1894) του Μ. Λάμπρου οι σχεδόν ανώδυνες σατιρικές βολές των διαλόγων του Αγροικογιάννη και της Δημαρχίας, δεν μπορούν να συγκριθούν με τους διαλόγους του Παπαρρηγόπουλου· βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τ. Α1'-Α2, Ερμής, Αθήνα, 1977· Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση 1894-1926. Τέσσερα κείμενα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000.

29. Η Δημοκρατία θα απαντήσει: «Ω, βεβαίως είμαι η αναρχία διότι δεν κρατώ μαστίγιον εις τας χείρας και δεν αποχαυνώ τους άνδρας δι' αισχράς ραστώνης. Άφες τους κοινούς τόπους, δεν θέλει την αναρχίαν ο θέλων την ελευθερίαν άνευ όρων» (σ. 27-28).

30. «Το δημόσιο χρέος, δηλαδή το ξεπούλημα του κράτους –αδιάφορο αν είναι απολυταρχικό, συνταγματικό ή δημοκρατικό κράτος– βάζει τη σφραγίδα του στην κεφαλαιοκρατική εποχή. Το μοναδικό κομμάτι του λεγόμενου εθνικού πλούτου, που στους σύγχρονους λαούς ανήκει πραγματικά στο σύνολο του λαού, είναι το δημόσιο χρέος του» [Καρλ Μαρξ, «Η λεγόμενη πρωταρχική συσσώρευση», *Το Κεφάλαιο. Κριτική της πολιτικής οικονομίας* (μετ. Παναγιώτης Μαυρομάτης), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1978, τ. Α', σ. 779].

31. «Το μέρος ένθα η Δημοκρατία υπερασπίζουσα τον Δήμον κατά της κ. Συντάγματος, λέγει “είναι παιδίον ο Δήμος διότι δεν σας τινάσσει από το παράθυρον” κ.τ.λ. εγένετο δεκτόν υπό απείρων χειροκροτημάτων. Εν γένει παρετηρήσαμεν μετ' ευχαριστήσεως ζωηρότητα και ενθουσιασμόν εις το κοινόν· ησθά-

νταγμα –δηλαδή το πολίτευμα υπό τη σκέπη του οποίου παίζουν οι Έλληνες ηθοποιοί και παρακολουθούν οι θεατές– ρουφούν το αίμα του «ως βδέλλαι υπό το πρόσχημα ότι ασθενεί» (σ. 28). Και οι αρθρογράφοι καλούν τους πολιτικούς αρχηγούς στην παράσταση για να πάρουν «σωτήρια πολιτικά διδάγματα».³²

Πώς ξεφυτρώνουν στο χαρτί από την πένα του γιου ενός φιλομοναρχικού καθηγητή, του εγγονού ενός τραπεζίτη, του γόνου μιας οικογένειας που ανήκει στα ανώτερα στρώματα της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους, τέτοιες πολιτικές θέσεις κατά του εγχώριου κατεστημένου αλλά και εναντίον των επικρατέστερων, σε ολόκληρη την Ευρώπη, πολιτικών συστημάτων; Πώς ο πολυδιαβασμένος νεαρός νομικός καταφέρνει σχεδόν να συμπλέει, σε τούτο το κείμενο, με τον Ευρωπαϊκό ρομαντικό αντάρτη και με τον κοινωνικό επαναστάτη;

Μια επταετία –ίσως και ακόμα νωρίτερα– πριν από τη δημοσίευση του μονόπρακτου, τη σημαδιακή χρονιά που καταργείται η δουλοπαροικία στη Ρωσία, μειράκιον κάτω των δεκαοκτώ χρονών, ο Παπαρρηγόπουλος εξέδωσε ανώνυμα ένα μικρό βιβλιαράκι με τον τίτλο *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*.³³ Δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη μια σημαίνουσα αναλογία: Ανώνυμα είχε δημοσιεύσει σε ηλικία είκοσι δύο χρόνων και ο Σίλλερ (1759-1805), στο ριζοσπαστικά επαναστατικό του ξέσπασμα, το πρώτο του δράμα, τους *Ληστές*, ακριβώς ογδόντα χρόνια νωρίτερα (1781).³⁴ Επίσης δεν είναι χωρίς

νετο άρα γε ότι η κωμωδία αυτή απέβλεπε αυτό;» [*Ημέρα* (Ερμούπολης), 7-11-1877, εκτενές δημοσίευμα σε δύο συνέχειες, όπου και αποσπάσματα από το έργο].

32. *Εφημερίς*, 15-8-1877.

33. [Δ. Παπαρρηγόπουλος], *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*, Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομάτη, Αθήνα, 1861. Το εξώφυλλο δεν φέρει όνομα, αλλά από πολύ νωρίς έγινε γνωστή η ταυτότητα του συγγραφέα (εντοπίστηκε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης και διατίθεται ψηφιοποιημένο, anemi.lib.uoc.gr). Ο Παπαρρηγόπουλος, σε επιστολή του προς έναν φίλο του, σημειώνει ότι το πρώτο του βιβλίο, *Σκέψεις ενός ληστού*, το δημοσίευσε το 1859· βλ. απόσπασμα της επιστολής, Χατζίνης (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος*, σ. 35 και Αγγελομάτης, «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος», σ. 161. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Émile Legrand στον πρόλογο της γαλλικής μετάφρασης, σ. 7. Μια τόσο πρόωμη αυτοτελής έκδοση δεν εντοπίστηκε, αλλά δεν είναι απίθανο να κυκλοφόρησε σε συνέχειες σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό. Το κείμενο έχει επανεκδοθεί αρκετές φορές: Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1996· στο Επίμετρο του τόμου Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Ποήματα* (επιμ. Έλενα Κουτριάνου), Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2006, σ. 467-487· Σπύρος Φράγκος (επιμ.), *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*, Συλλογές, Αθήνα, 2012. Πρόσφατα έχει ασχοληθεί με το δοκίμιο η Έρη Σταυροπούλου «Κριτική στη ρομαντική κοινωνία: Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος – Παναγιώτης Πανάς», *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας)*, Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2015, σ. 465-476.

34. Friedrich Schiller, *Οι Ληστές* (μετ. Γιώργος Δεπάστας), Νεφέλη, Αθήνα, 2014. Πρόκειται για το κείμενο της παράστασης που παρουσιάστηκε από το Φεστιβάλ Αθηνών (πρεμιέρα 9 Ιουλίου 2014) σε σκηνοθεσία Ιώς Βουλγαράκη. Το δοκίμιο του Παπαρρηγόπουλου δεν παρουσιάζει σοβαρές αναλογίες, επί του περιεχομένου, με το σιλλερικό πρωτόλειο. Όμως και τα δύο κείμενα δίνουν φωνή στους ληστές, δηλαδή στην παραβατική συμπεριφορά, που προσλαμβάνεται και από τους δυο συγγραφείς ως άκρως επαναστατική, κι αυτό δημιουργεί μια ιδιαίτερα σημαντική ομοιότητα. Αξίζει να σημειωθεί η μεγάλη απόκλιση που παρουσιάζουν τα τελευταία, γεμάτα μεταμέλεια, λόγια του κεντρικού σιλλερικού χαρακτήρα, του Καρλ Μόορ («Αλίμονο σ' εμένα τον τρελό, που νόμισα πως θα ομορφύνω τον κόσμο με τα εγκλήματα και θα στηρίξω τους νόμους με την παρανομία!», σ. 252), από τις θέσεις του ληστή του Παπαρρηγόπουλου, που παραμένει μέχρι το τέλος επαναστάτης και υπό τη σκέπη του θαυμασμού, του δημιουργού του.

σημασία το γεγονός ότι στα Άπαντα του Παπαρρηγόπουλου, που εκδόθηκαν σχεδόν ένα τέταρτο του αιώνα μετά τον θάνατό του, αυτό το πρωτόλειο δεν συμπεριλαμβάνεται.³⁵ Όσα διατυπώνονται σε τούτη την πρώτη δημόσια συγγραφική απόπειρα αρκούν σε σύγχρονους μας συγγραφείς του αναρχικού χώρου για να αποδώσουν στον Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο, ούτε λίγο ούτε πολύ, τον τίτλο του μπροστάρη των αναρχικών αγώνων στην Ελλάδα.³⁶ Στο πεζό δοκίμιο μιλάει σε πρώτο πρόσωπο ένας ληστής και ο χειμαρρώδης μονόλογος είναι καταπέλτης εναντίον της πέρα για πέρα διεφθαρμένης κοινωνίας του 19ου αιώνα, που είναι «σωρός κακοηθείας και ραδιουργίας, άθροισμα φθόνου και μίσους, εκμαγείον δαιμόνων». «Οι νόμοι εσχηματίστησαν διά να καταπιέζωσι τους πτωχούς, τους άνευ προστατών, τους αδυνάτους. Σπανίως ο νόμος προστατεύει τον ασθενή. Αλλ' οι εντός της κοινωνίας τοιούτοι είναι πολλάκις ισχυροί εκτός αυτής και καταπατούσι τον νόμον, όστις τους ηδίκησε».³⁷ Το φαινόμενο που θα ονομάσουν οι μελετητές «κοινωνική ληστεία» αμφισβητεί την οικονομική, κοινωνική και πολιτική τάξη πραγμάτων, αντιστέκεται σε κάθε μορφή εξουσίας και ξεκινά από τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, ενώ ο 19ος και ο 20ός χαρακτηρίστηκαν η «χρυσή εποχή» του.³⁸ Ειδικά στη γειτονική νότια Ιταλία, στην «κλασική χώρα των banditi», η ληστεία έφτασε στο αποκορύφωμά της στη δεκαετία του 1860, με τη μεγάλη αγροτική εξέγερση των «συμμοριτών» (brigandaggio) του 1861-1865.³⁹ Την ίδια περίπου περίοδο αποτελεί μάστιγα κατά της ευνομίας για το εξευρωπαϊζόμενο ελληνικό κράτος.⁴⁰ Το ζήτημα

35. Τα Άπαντα του Παπαρρηγόπουλου ήτοι Ποιήσεις – Άσμα ασμάτων Σολομώντος – Αγορά – Συζύγου εκλογή – Χαρακτήρες – Πεζά, μετά προλόγου, Εκδοτικόν κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα, 1897.

36. Μ. Μπακούνιν, *Αντιεξουσιαστικός Σοσιαλισμός* (μετ. Λ. Γούσιος, Κατσάνος), Θεσσαλονίκη, χ.χ., βλ. την εισαγωγή του μεταφραστή, σ. 8-9. Τα κείμενα του Μπακούνιν που περιέχονται σε αυτή την έκδοση είναι γραμμένα την περίοδο 1867-1870, δηλαδή την εποχή της πρώτης έκδοσης της κωμωδίας. Οι αναρχικοί κύκλοι υποστηρίζουν επίσης ότι ο Παπαρρηγόπουλος είχε σταματήσει να τρώει εξαιτίας της απογοήτευσης που εισέπραττε στην προσπάθειά του να υποστηρίξει νομικά τους εργάτες στο Λαύριο και αυτό τον οδήγησε στον θάνατο, εκδοχή που δεν μπόρεσα να τεκμηριώσω. Στα επίσημα βιογραφικά ο θάνατος προήλθε από «αποπληξία μέσα στον δρόμο»· βλ. ενδεικτικά, Χατζίνης (επιμ.), *Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος*, σ. 36.

37. [Δ. Παπαρρηγόπουλος], *Σκέψεις ενός ληστού*, σ. 6 και 9 αντίστοιχα. «Εις την κοινωνίαν υπάρχουσι λησταί νόμιμοι. Λησταί-τοκογλύφοι, λησταί-έμποροι, λησταί-χρυσοχόοι, λησταί-ενάρετοι, λησταί-ευσεβείς και πλήθος άλλων. [...] Αλλ' όλαί αι ληστείαί εκείνου του είδους καθιερώθησαν υφ' όλων των εθνών και ουδείς τολμά να εκφέρει κατ' αυτών γνώμην, διότι εκλαμβάνεται εχθρός της κοινωνίας» (σ. 11). Στην πρώτη-πρώτη σκηνή της κωμωδίας, ο Δήμος μονολογεί: «Η κοινωνία είναι εργαστήριον αλύσεων, η φύσις εργαστήριον αλύσεων, οι νόμοι εργαστήριον αλύσεων· και εν τούτοις οι εργάται, ενώ κατασκευάζουσι τους κρίκους των αλύσεων, συρίζουσιν άσμα προς την ελευθερίαν. Ζήτω λοιπόν η ελευθερία!» (σ. 3).

38. Eric Hobsbawm, *Ληστές* (μετ. Νίκος Κούρκουλος), Θεμέλιο, Αθήνα, 2010, σ. 26 και 45. Βλ. επίσης τα κεφάλαια, «Τι είναι κοινωνική ληστεία;», σ. 35-52 και «Ληστές και επαναστάτες», σ. 137-152. Η μελέτη περιέχει πλούσια και σχολιασμένη βιβλιογραφία και εικονογράφηση.

39. *Ο.π.*, σ. 45.

40. Η ελληνική περίπτωση δεν έχει ακόμα μελετηθεί πλήρως. Ορόσημο αποτελούν οι χειρισμοί της κυβέρνησης κατά την εξέγερση των χριστιανικών πληθυσμών της Θεσσαλίας και της Ηπείρου, το 1854· βλ. ενδεικτικά (Ανώνυμος), *Η κοινωνική ληστεία στον ελλαδικό χώρο 1830-1940*, Ελευθεριακό Στέκι Πικροδάφνη, Μπραχάμι-Αθήνα, 2010, σ. 17. Όπως είναι γνωστό, το 1855 εκδόθηκε *Ο Θάνατος Βλέκας* του Παύλου Καλλιγιά και το 1858 κυκλοφόρησε στα ελληνικά το έργο του Edmond About *Οι βασιλείς των ορέων* –και τα δύο κείμενα έχουν θέμα τη ληστεία. Ο Αρ. Βαλαωρίτης σε επιστολή στη γυναίκα του (2-3-1869) έγραφε ότι πολλοί από τους ληστές διακήρυτταν τη Δημοκρατία και έστρεφαν τον κόσμο ενάντια στη Βασιλεία· βλ. ενδεικτικά, Όλγα Παχή, «Το φαινόμενο της Ληστείας στην Ελλάδα (1833-1933). Μια γενική θεώ-

της ληστείας άλλοτε εκλαμβάνεται ως μέσο πολιτικής χειραγώγησης κι άλλες φορές αντιμετωπίζεται ως ένας τρόπος γνήσιας κοινωνικής διαμαρτυρίας, ως αιχμή της αντίστασης, όπως για παράδειγμα στις επιστολές του Μπακούνιν που γράφονται την ίδια εποχή.⁴¹ Αναρχικοί στοχαστές πάντως σπεύδουν στις αρχές του 20ού αιώνα να ξεκαθαρίσουν τα όρια ανάμεσα στους πραγματικούς κοινωνικούς επαναστάτες και στους αυταρχικούς ατομικιστές ληστές που έχουν μολυνθεί από το πνεύμα του καπιταλισμού διεκδικώντας για τους ίδιους το δικαίωμα στην ιδιοκτησία.⁴²

Εκτός από τα μάλλον ξεθυμασμένα, ετούτο τον καιρό, ρομαντικά ρεύματα, με τα οποία συνδέουν πολλοί μελετητές τον συγγραφέα της κωμωδίας, στην Αθήνα έρχεται το νέο ωστικό κύμα που δημιούργησε η διάδοση των μαρξικών και αναρχικών ιδεών.⁴³ Ο πατέρας του ποιητή συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πρώτους που χρησιμοποιούν τον όρο «σοσιαλιστής» στην ανυπόγραφη μελέτη του για τον Γεμιστό Πλήθωνα.⁴⁴ Η νέα κοινωνική θύελλα, που οδήγησε στην πρώτη Διεθνή (1864) και στην Κομμούνα των Παρισίων (1871),⁴⁵ φτάνει σε –μερικούς τουλάχιστον– πολιτικά ανήσυχους δέκτες της πρωτεύουσας,

ρηση». *Ανιστόρητον* 9/36 (2012-2013), [<http://www.anistor.gr/index.html>, 10-9-2014], όπου και σχετική βιβλιογραφία. Στο τέλος της δεκαετίας θα γραφτεί η κόκκινη σελίδα της «σφαγής στο Δήλεσι» (1870), όπου οι «λήσταρχοι» Αρβανιτάκηδες απήγαγαν, κράτησαν σε ομηρία και εν τέλει σκότωσαν μια ομάδα Άγγλων και Ιταλών περιηγητών.

41. Σεργκίε Νετσάγιεφ, *Η κατήχηση του επαναστάτη*. Μιχαήλ Μπακούνιν, *Επιστολή στον Νετσάγιεφ* (μετ.-επιμ. Ζήσης Σαρίκας), Πανοπτικών, Θεσσαλονίκη, χ.χ. Στο κείμενο του Μπακούνιν (σ. 33-93), που υπογράφεται στις 2 Ιουνίου 1870, ο συγγραφέας μιλώντας για τους Ρώσους αδελφούς του, υποστηρίζει: «Ο κόσμος των κοζάκων, των κλεφτών, των ληστών και των αλητών, ήταν ακριβώς εκείνος που αποκατέστησε έναν δεσμό ανάμεσα στις επαναστάσεις των μεμονωμένων κοινοτήτων και τις ένωσε [...] Εξάλλου ποιος δεν είναι στη χώρα του ληστής ή κλέφτης; Η κυβέρνηση; Οι επίσημοι και ανεπίσημοι κερδοσκόποι και οι συγγνοί επιχειρηματίες μας; [...] ομολογώ όμως ότι αν έχω να διαλέξω ανάμεσα στη ληστεία και την κλοπή εκείνων που είναι καθισμένοι στον θρόνο και απολαμβάνουν όλα τα προνόμια και στη ληστεία και την κλοπή του λαού, παίρνω δίχως τον παραμικρό δισταγμό το μέρος του τελευταίου. [...] Το να χρησιμοποιηθεί ο κόσμος των ληστών ως όργανο της λαϊκής επανάστασης, ως μέσο για να εγκαθιδρυθεί ένας δεσμός ανάμεσα στις μεμονωμένες μαζικές εξεγέρσεις, είναι ένα δύσκολο εγχείρημα» (σ. 54-57). Ανάλογες διακηρύξεις υπάρχουν και σε άλλο κείμενο του Μπακούνιν, «Η τοποθέτηση του επαναστατικού ζητήματος», βλ. αποσπάσματα στο <http://myths-of-anarchism.blogspot.gr/2007/07/blog-post.html> [18-10-2014].

42. Αντρέ Ζιράρ, *Αναρχικοί και ληστές* (μετ.- επιμ.- εισ. Νίκος Παπαχριστόπουλος), *Opportuna*, Πάτρα, 2015, σ. 15-47. Το κείμενο εκδόθηκε ως μπροσουρά στο Παρίσι το 1914 από την εκδοτική σειρά της εφημερίδας *Temps nouveaux*, με νούμερο 70. Στο Επίμετρο του τόμου περιλαμβάνονται «Οι αναρχικές αποικίες» του Ελιζέ Ρεκλύ, κείμενο που δημοσιεύτηκε στην ίδια εφημερίδα στις 7-7-1900, και «Το ιστορικό όπιο» του Πιτρο Κροπότκιν, επίσης στην *Temps nouveaux*, 31-8-1901, βλ. σ. 51-58 και 59-67 αντίστοιχα.

43. Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, τ. Α': *Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875-1907)*, Γνώση, Αθήνα, 1990. Η εκτενής εισαγωγή του μελετητή (σ. 21-115) εξετάζει τα «προαναρχούσματα» των Ελλήνων «κοινωνιστών» από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και περιλαμβάνει ανθολόγιο πρωτογενών πηγών και πλούσια βιβλιογραφία.

44. [Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος], «Έλλην Σοσιαλιστής της δέκατης πέμπτης εκατονταετηρίδος», *Πανδώρα Α'* (1850-1851), σ. 154-155· βλ. Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη*, τ. Α', σ. 32.

45. Μαρία Μαυροειδή – Γιώργος Τζιβιζάκης (επιμ.), *Η παρισινή κομμούνια. 140 χρόνια από την πρώτη «έφοδο στον ουρανό»*, Α/συνέχεια, Αθήνα, 2011· βλ. το Παράρτημα με κείμενα των Μάρξ, Ένγκελς, Λένιν, κ.ά. Αξιοπρόσεκτη είναι η σύγχρονη με τα γεγονότα ελληνική έκδοση, *Αυθεντική ιστορία του Δήμου των*

ανάμεσα στους οποίους φαίνεται ότι βρίσκεται ο νεαρός Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος.⁴⁶ Πριν από την έκδοση της μονόπρακτης κωμωδίας που καταδικάζει συλλήβδην τη Μοναρχία και δυναμιτίζει συθέμελα τη δημοκρατική επίφαση του Συντάγματος και της Βουλής, στις διακηρύξεις ενός ληστή μπορούμε να βρούμε –ένα μέρος τουλάχιστον από το αφιλοτράριστο πολιτικό υπόστρωμα του θεατρικού έργου– τη μεστή σημασίας καταδίκη όλων των πολιτευμάτων του σύγχρονου κόσμου.⁴⁷ Από την αχαλίνωτη, ρομαντικά ανατρεπτική ορμή του Παπαρρηγόπουλου δεν σώζονται ούτε οι τέχνες.⁴⁸

Στο Συζύγου εκλογή ο εικοσιπεντάχρονος διδάκτωρ πλέον της Νομικής και βραβευμένος ποιητής έχει διανύσει κάποια απόσταση από τις αναρχικές διακηρύξεις ενός ληστή-επαναστάτη.⁴⁹ Στην κωμωδία υπάρχει πρόταση για το ιδανικό πολίτευμα: δεν

Παρισίων εν έτει 1871. Η καταγωγή η βασιλεία η πτώσις του, υπό του υποκόμητος Βυμόντ-Βασσύ (μεταφρασθείσα εκ του Γαλλικού υπό Ν. Γ. Κωτσάκη), Τυπογραφείο Ν. Γ. Πάσσαρη, Αθήνα, 1871.

46. Ο Émile Legrand αφιερώνει τη μετάφραση της «πολιτικής», όπως την ονομάζει, κωμωδίας στη φίλη του Adèle Cahnheim, ως ενθύμιο «των άσχημων ημερών» που μαζί πέρασαν στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Κομμούνας· βλ. D. Paparrigopoulos, *Le choix d'une femme: comédie politique en un acte* (μετ. Émile Legrand), Librairie des bibliophiles, Paris, 1872, σ. 5. Ένα ανώνυμο πρωτοσέλιδο δημοσίευμα –που μάλλον λαθεμένα, αποδόθηκε στον Δ. Παπαρρηγόπουλο– με τον τίτλο «Αναρχία», στο *Φως*, 9-9-1861, χαιρετίζεται ως «διαφωτιστικό άρθρο για την Ιδεολογία της Αναρχίας»· βλ. Ν. Δανδής, «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος», *Σκέψεις ενός ληστού*, σ. 7. Στην ιδιαίτερα ταραγμένη πολιτικά, περίοδο, που προηγείται της έξωσης του Όθωνα, ο ανώνυμος συντάκτης του άρθρου (*Φως*, 9-9-1861) υποστηρίζει: «Αι κυβερνήσεις λοιπόν, όσο καλά και εγχερατείς και δίκαιαι και αν ήναι, πάντοτε είναι ένα σαμάρι· πάντοτε τρέφονται εκ της εργασίας των άλλων, καθώς ο κύριος εκ της εργασίας του γαιδάρου· και ευτυχής και αγία θα ήτον η ημέρα καθ' ην θα κατορθώναμεν να μη έχωμεν διόλου ανάγκην κυβερνήσεων και αρχών [...] Η αναρχία [...] είναι μέγιστον αγαθόν».

47. [Παπαρρηγόπουλος], *Σκέψεις ενός ληστού*, σ. 21: «Ζητείτε διά των πολιτευμάτων να βελτιώσητε την τύχην υμών. Δείλαιοι! Ποίον έθνος ευημερεί ένεκα του πολιτεύματος του; Η Αγγλία; Αλλ' εις την Αγγλίαν το ήμισυ των κατοίκων της αποθνήσκει της πείνης· αποθνήσκει της πείνης, ακούετε; Κατά την στενήν στενωτάτην της λέξεως σημασίαν. Ουχί εν τω πολιτεύματι, αλλ' εν τω άτομω ζητητέα η ευδαιμονία· όταν τα άτομα είναι ευτυχή και το έθνος είναι επίσης, ενώ το έθνος δύναται να είναι ευτυχές πολλάκις άνευ της ευδαιμονίας των ατόμων».

48. *Ό.π.*, σ. 13 και 20: «Η πρόοδος των τεχνών είναι δείγμα της διαφθοράς του αιώνος τούτου. Διότι ίνα προάγωνται αι τέχναι απαιτείται κατανάλωσις, η δε κατανάλωσις υποθέτει ανάγκας. Ο ενάρητος, ο αληθώς πεπολιτισμένος άνθρωπος είναι ολιγαρχής. Ο διεφθαρμένος έχει ανάγκας. Επομένως η των τεχνών πρόοδος [του 19ου αιώνος] είναι δείγμα προφανέστατον της διαφθοράς του ανθρώπου». «Ω! μισούμεν και αποστρεφόμεθα την κοινωνίαν, διότι αύτη είναι δείγμα της σμικρότητος του ανθρώπου, διότι εξαφανίζει την ατομικότητά του, το εγώ, διότι ο άνθρωπος δεν ζη ειμή δι' αυτήν, μη έχων ούτε θέλησιν ούτε ελευθερίαν. Όστις αποτελεί μέρος μιας κοινωνίας, ενός κράτους, είναι δούλος, διότι δεν ανήκει εις αυτόν, ανήκει εις το έθνος». Είναι απαραίτητο να παρατηρήσουμε εδώ ότι στην τελευταία πρόταση οι έννοιες κοινωνία, κράτος, έθνος χρησιμοποιούνται ως συνώνυμα.

49. Η διατριβή του Παπαρρηγόπουλου, την οποία υποστήριξε δύο χρόνια πριν από την έκδοση της κωμωδίας, το 1866, εξετάζει, όπως είπαμε, την περί ποινης θεωρία του Πλάτωνα, ενώ η ποιητική του συλλογή *Στόνοι* βραβεύτηκε στον Βουτσινάιο της ίδιας χρονιάς. Το 1868, δηλαδή τη χρονιά που εκδόθηκε η κωμωδία, εξασφάλισε το βραβείο του Νικοδήμιου Διαγωνισμού για μια μελέτη. Το κείμενο εντοπίστηκε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης: Δ. Παπαρρηγόπουλος, *Περί των καθηκόντων του ανθρώπου ως χριστιανού και ως πολίτου*, Κατ' έγκρισιν του υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, Τυπογραφείο Νικήτα Πάσσαρη, Αθήνα, 1870. Εδώ ο συγγραφέας, έχει μετακινηθεί ουσιαστικά από τις *Σκέψεις ενός ληστού*, βλ. ενδεικτικά: «Εις παν λοιπόν έθνος υπάρχει κυβέρνησις, υπάρχουσι πολίται· άρχοντες και αρχόμενοι πάντες οφείλουσιν υποταγην εις τον κοινόν νόμον, ίσον και υποχρεωτικόν προς όλους» (σ. 13) – «Αλλ' υπό

είναι άλλη από τη νοσταλγική εικόνα της αρχαίας ελληνικής Δημοκρατίας, την οποία ο Δήμος, αν και εξακολουθεί να θαυμάζει βαθιά, δεν είναι σε θέση να συζευχθεί. Στις *Σκέψεις ενός ληστού*, βρίσκουμε την εξήγηση.⁵⁰ Όταν ο Δήμος, στην κωμωδία, ρωτά τη Δημοκρατία πώς θα αναθρέψει τα παιδιά της, εκείνη απαντά ότι θα τα μεγαλώσει μόνη της για να τα μάθει ν' αγαπούν την πατρίδα, «πρόθυμα πάντοτε υπέρ αυτής να πέσωσιν. [...] Ασκούσα δε αυτά εις παν γενναίον και ευσεβές και όσιον, θα τα αναδείξω άξια των ευκλεών εκείνων προγόνων» (σ. 29). Εδώ ο αναρχίζων Παπαρρηγόπουλος συντάσσεται με το ιδεολογικό κατασκευάσμα που θεραπεύει σχεδόν όλες τις εγχώριες ανάγκες και συμμορφώνεται με τα κελεύσματα του εγχώριου ρομαντικού εθνικισμού. Οι βολές εναντίον της Συνταγματικής Μοναρχίας αφήνουν αλώβητο το πατριωτικό σκέλος και ο εθνικός παλμός χρούει τώρα τη λύρα του απηυδισμένου ρομαντικού επαναστάτη. Έτσι μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η κωμωδία, από τις πρώτες παραστάσεις, αντιμετωπίζεται ως έργο «καθαρού» Έλληνα, «πατριωτικής καρδιάς» και τα σκανδαλώδη χειροκροτήματα σε μερικά μέρη της «απέδειξαν ότι η κοινωνία αποδέχεται ευχαρίστως και ευγνωμόνως τα διά της *Συζύγου εκλογής* πολιτικά μαθήματα».⁵¹

Οι Έλληνες ηθοποιοί συμερίζονται σχεδόν αναπόφευκτα την υπόθεση του εθνικού θεάτρου. Σε μια εποχή που οι «εθνικοί» ρόλοι, ειδικά στην κωμωδία, σπανίζουν, όταν ενσαρκώνονται από μια καταξιωμένη ηθοποιό, όπως είναι η Πιπίνα Βονασέρα, μπορούν να κλέψουν κυριολεκτικά την παράσταση.⁵² Είναι μια συνιστώσα που καθιστά τη μονόπρακτη κωμωδία έργο ικανό να καταταχθεί στους «εθνικούς αδάμαντες» οι οποίοι μπορούν να στολίζουν τις πανηγυρικές βραδιές και να πλέκουν τα στέφανα των εθνικών επετείων.⁵³ Η ίδια συνιστώσα παρακάμπτει ή δικαιολογεί την αιχμηρότητα της πολιτικής σάτιρας, που μερικές φορές οδήγησε τους δημοσιογράφους να χαρακτηρίσουν

ποιούς όρους ο άνθρωπος είναι ελεύθερον ον; Υπό τον όρον να υπακούη εις την ηθικήν, ην διά της συνειδήσεως και της διδαχής ανευρίσκει, ευθυνόμενος διά πάσαν παράβασιν» (σ. 173).

50. [Παπαρρηγόπουλος], *Σκέψεις ενός ληστού*, σ. 20: «Χρυσούς αιών! Λέγετε και λυτείσθε διότι δεν επανέρχεται πλέον· αλλά πώς θέλετε να έλθη όταν αντί να ζητήτε την ευδαιμονίαν εν τω ατόμω, την ζητείτε εν τη κοινωνία; Ο χρυσούς αιών υπήρξε διότι οι κοινωνικοί δεσμοί ήσαν τότε χαλαροί, η δε ατομική μάλλον ανεξάρτητος· διότι οι άνθρωποι ανήκον εις εαυτούς και ουχί εις την κοινωνίαν».

51. *Ημέρα* (Ερμούπολης), 7-11-1877, σχολιασμός της παράστασης, του θιάσου του Αλεξιάδη, στο θέατρο Απόλλων της Σύρου.

52. *Εφημερίς*, 9-8-1882: «Εχειροκροτήθη ζωηρότατα η Δημοκρατία [Βονασέρα] το φάσμα εκείνο το πλανώμενον μεταξύ των συντριμμάτων του Παρθενώνος διήγειρε κατ' αρχάς αόριστον τινά θαυμασμόν, αλλά μετ' ολίγον η σιωπηλή αυτή έκπληξις μετετρέπη εις αληθή ενθουσιασμόν».

53. Στον *Ραμπαγά*, 23-3-1886, δημοσιεύεται το πρόγραμμα: «Ελληνική πανηγυρική παράστασις της εθνικής εορτής 25ης Μαρτίου 1886», στο Θέατρο Αθηνών, όπου το ρεπερτόριο περιλαμβάνει αποσπάσματα από τα «εθνικά δράματα»: *Ρήγας Φεραίος* του Ι. Ζαμπέλιου, *Κυρά Φροσύνη* [*Ευφροσύνη*] του Δ. Βερναρδάκη, *Παραμονή της Ελληνικής Επανάστασεως* του Α. Ρ. Ραγκαβή, κ.ά. και, τέλος, το έργο *Συζύγου Εκλογή*. Στη διανομή, εκτός από τους καθιερωμένους ήδη στους πρωταγωνιστικούς ρόλους Δήμο-Αλεξιάδη και Δημοκρατία-Βονασέρα, αξίζει να σημειωθεί ότι κυρία Σύνταγμα είναι η Ευαγγελινή [*Ευαγγελία*] Παρασκευοπούλου, Μοναρχία η Ιωάννα Νικηφόρου, Βουλή η Ουρανία Καζούρη. Βλ. επίσης, *Εφημερίς*, 25 και 26-3-1886, *Νέα Εφημερίς*, 25-3-1886, *Ωρα*, 25-3-1886. Ο θίασος του Αλεξιάδη παίρνει μέρος στους εορτασμούς για την ενηλικίωση του διαδόχου Κωνσταντίνου, στο θέατρο Ζιζίνια της Αλεξάνδρειας. Στο πρόγραμμα υπάρχει μεταξύ άλλων και το έργο *Συζύγου εκλογή*, «εκ του γαλλικού», *Μεταρρύθμισις* (Αλεξάνδρειας), 11/23-12-1886.

τις εικόνες της κωμωδίας προΐοντα της «φυσιογραφικής», δηλαδή της νατουραλιστικής, σχολής.⁵⁴ Επιπλέον, η αποτύπωση χαρακτήρων που βγαίνουν από «τα μέρη του βασιανισμένου λαού» είναι πλέον «ειδικότης» του Δημοσθένη Αλεξιάδη.⁵⁵ Το μονόπρακτο προσφέρει πέντε ιδιαίτερα αβανταδόρικούς, για το σύστημα του βεντετισμού, ρόλους. Οι ευρηματικές σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα βοηθούν τους ηθοποιούς να συλλάβουν και να αποτυπώσουν τον «τραγέλαφο» των προσώπων, τους πριμοδοτούν με κινήσεις, συμπεριφορές, ακόμα και κοστουμια που υπηρετούν την κωμική λειτουργία και την τέχνη του θεάματος, όπως η ντυμένη κατά το ήμισυ άντρας και κατά το ήμισυ γυναίκα με καστόρινο καπέλο κυρία Σύνταγμα, ή τα καρφίτσωμένα ΝΑΙ και ΟΧΙ στο φουστάνι της Βουλής.⁵⁶ Η στέρεη δραματική φόρμα με τους λιτούς σφιχτούς διαλόγους αντιπαρέρχεται τη δύσκαμπτη καθαρεύουσα γλώσσα.⁵⁷ Μια γλωσσική επιλογή που δημιουργεί μεγάλους μπελάδες στους ηθοποιούς αν επιχειρήσουν να ανέβουν στο σανίδι πλημμελώς προετοιμασμένοι, όπως συνέβη με τον θίασο του «Μενάνδρου», όταν έδωσε παράσταση του έργου, στο θέατρο των Ολυμπίων το καλοκαίρι του 1881: «Χωρίς να το μελετήση, χωρίς να το χωνεύση. [...] Δεν εισερχόμεθα εις λεπτομερείας, καθόσον απ' αρχής μέχρις

54. «Ποία εικόν της Ελλάδος η Εκλογή Συζύγου; Εικόν της σχολής των φυσιογράφων, οίτινες και προ του δυσειδούς δεν υποχωρούν», *Ραμπαγάς*, 7-12-1878, όταν σχολιάζει την παράσταση που δόθηκε στις 2-12-1878, στο θέατρο Αθηνών, από τον θίασο του Αλεξιάδη. Βλ. επίσης, *Εφημερίς*, 1-12-1878, *Παλιγγενεσία* και *Στοά*, 30-11-1878.

55. Στα μέσα της δεκαετίας του 1880 έχουν ξεχωρίσει οι δυο σημαντικότεροι ελληνικοί θίασοι, ο Μενάνδρος του Δ. Ταβουλάρη και ο Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος του Αλεξιάδη. Ο *Ραμπαγάς* (7-7-1885), επί τη ευκαιρία της παράστασης του *Χειρώνακτα* του Φελίξ Πυά, και από τους δύο θιάσους, στην Αθήνα, συγκρίνει τους δυο πρωταγωνιστές: «Ο κ. Διονύσιος Ταβουλάρης δεν ήτο εις το στοιχείον του εν τω *Χειρώνακτι*, ως Ιάκωβος Δουράνδος, διότι όλοι γνωρίζετε [...], ότι το φόρτε του, είναι τα με ρεδιγγόταν ή φράκον παιζόμενα μέρη, εις αιθούσας ή σαλόνια [...], ουχί δε τα μέρη του βασιανισμένου λαού, εις τα οποία είναι πλέον ειδικότης ο Αλεξιάδης. [...] εφέτος στεφανούνται οι αγώνες του ανδρείου Μητροπολίτου του [θεάτρου] Απόλλωνος [του Αλεξιάδη]».

56. Οι σκηνικές οδηγίες της δεύτερης σκηνής θέλουν τη Μοναρχία να «εισέρχεται ενδεδυμένη πολυτελή εκ κροκωτού εσθήτα, έχουσα γυμνούς τους ώμους και τους βραχίονας και φέρουσα διόπτρας» (σ. 4). Στη σκηνή Δ' μπαίνει η Βουλή: «Ενδεδυμένη εσθήτα εξ υφάσματος, φέροντος τετράγωνα, εις α είνε εντετυπωμένα αι λέξεις “ναι, όχι”, εισέρχεται οργίλη και φρυάττουσα» (σ. 21). Και οι ηθοποιοί αξιοποιούν τις οδηγίες του συγγραφέα: «Αι κυρίαί Πολυξένη Σούτσα, υποκριθείσα την Μοναρχίαν, Π. Βονασέρα υποκριθείσα την Δημοκρατίαν και η κόρη Φιλομήλα, υποκριθείσα την θεραπεινίδα της κ. Συντάγματος, Βουλήν, εδίδαξαν άριστα. Η ενδυμασία της κ. Ταβουλάρη από της οσφύος μεν και άνω ενδεδυμένης ανδρικά ενδύματα, από της οσφύος και κάτω γυναικεία, και φερούσης ιδιότροπον Τυρολικόν πήλον, ως επίσης και η ενδυμασία της Βουλής (κόρης Φιλομήλας) αποτελουμένη εκ συνερραμένων ΝΑΙ και ΟΧΙ ήσαν λίαν επιτυχείς», *Εφημερίς*, 15-8-1877.

57. Ο Κ. Παλαμάς («Ένας Λεοπαρδικός ποιητής», *Πεζοί Δρόμοι. Κάποιων νεκρών η ζωή*, Π. Δημητράκου, Αθήνα, 1934, τ. Γ', σ. 10-12) θεωρεί πως «το μεγάλο ελάττωμα του καιρού του [ο Παπαρρηγόπουλος] το έχει και με το παραπάνου. Κακόγλωσσος και κακόμορφος. [...] Αλλά τις περισσότερες φορές τη φτώχεια της μορφής την αποσκεπάζει, χυτή απάνου της, η έντονη μορφή της ιδέας» και συμπληρώνει με τη γνωστή κριτική ευστοχία του: «Κάπου έγραψ' άλλοτε για τη γλώσσα του, πως είναι ασύστατη σαν από ζυμάρι και πως τα ποιήματά του είναι πιο πολύ σημειώματα για ποιήματα που πρόκειται να γίνουν. Η καθαρεύουσα του Παπαρρηγόπουλου δεν είναι η μαρμαροσκαλισμένη κομφογραφία του Ραγκαβή, δεν είναι η φροντισμένη ψυχρολογία του Βλάχου, δεν έχει το ρωμαντικό ψευτογαλίσμα της παρασχικής, ούτε την άχαρη αλυγισιά της βασιλειάδικης γλώσσας. Είναι κάτι πολύ δημοσιογραφικό και απεριποίητο θεματογράφημα μαθητή που δεν τα βγάζει πέρα ούτε που πολυφροντίζει να τα βγάλη πέρα».

τέλους επεκράτησε παρανόησις, έλλειψις της προσηκούσης υποκρίσεως, και απόλυτος ανάγκη του υποβολέως. Μόλις ήτο ανεκτή η Δημοκρατία, κ. Μ. Σάιλερ, [...]. Εν τέλει δεν δυνάμεθα να μην επιπλήξωμεν ιδιαιτέρως τον κ. Σπύρον Ταβουλάρην, όστις, [...] απεφάσισε να δεχθή και υποκριθή τον Δήμον χωρίς πρότερον να μελετήση επισταμένως και χωνεύση το έργον». ⁵⁸ Στις αρετές του μονόπρακτου πρέπει να συνυπολογίσουμε τα ευφυή σκηνικά ευρήματα που επαινούν οι κριτικές της παράστασης, όπως στην έβδομη σκηνή, όταν ο Δήμος προσπαθεί επιτέλους να αποφασίσει. Παρατάσσει επτά καθίσματα και πάνω τους έξι βαριές και ογκώδεις κολοκύθες, οι οποίες υποτίθεται ότι είναι οι πληρεξούσιοι της ελληνικής Βουλής, ενώ στο έβδομο κάθισμα βάζει ένα μπουκάλι κρασί! Στη συνέχεια ρωτά: «Τι με συμβουλευέτε, φίλτατα βουλευτίδια;» Και εκείνα απαντούν, ναι, όχι, ναι, όχι... (σ. 36-37). ⁵⁹ Όλα τα παραπάνω στοιχεία δημιουργούν τις προϋποθέσεις για τη σκηνική αντοχή και επιτυχία της κωμωδίας, ενώ εξασφαλίζουν εκτιμήσεις που ενίοτε υπερτερούν εκείνων που συνοδεύουν την Αγορά, το επόμενο μεγαλεπήβολο δραματουργικό εγχείρημα του συγγραφέα. ⁶⁰ «Μόνη η Συζύγου εκλογή ήρκει ν' αποδώση ευφήμως εις την αιωνιότητα το όνομα του Παπαρρηγοπούλου». ⁶¹

Σε κάθε παράσταση, μέχρι την τελευταία καταγεγραμμένη του 1891, λίγα δευτερόλεπτα πριν πέσει η αυλαία, η Βονασέρα ως Δημοκρατία, αποχωρώντας από τη σκηνή, έλεγε στον Δήμο-Αλεξιάδη που μεθυσμένος, όπως είπαμε, διάλεξε για σύζυγο την κυρία Σύνταγμα: «Μωρόν παιδίον [...] θα μετανοήσης». Κι εκείνος της αποκρινόταν: «Πιθανόν· αλλ' υπάρχει και διαζύγιον» (σ. 40), κλείνοντας το μάτι στους θεατές και αφήνοντας μια σπίθα ελπίδας, αναμμένη στην καρδιά τους, για την ποθούμενη επιστροφή στη ζεστή αγκάλη της άμεσης, και όχι δι' αντιπροσώπων, Δημοκρατίας...

58. *Πρωία*, 25-7-1881.

59. *Ραμπαγάς*, 7-12-1878: «Αλλά τι θέαμα! Βαρειά, ογκώδεις κολοκύνθαι τοποθετούμεναι υπό του Δήμου επί των εδωλίων όπως καθέξωσι θέσιν βουλευτών. Και είπομεν: Πόσοι Κολοκυνθόπουλοι βουλευταί στερούνται της υπερροχής των υπερηφάνων κολοκυνθών!». Βλ. επίσης, *Εφημερίς*, 15-8-1877.

60. Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, *Αγορά*, κωμωδία εις πράξεις πέντε μετά προλόγου, Τυπογραφείον Περρή και Βάμβα, Αθήνα, 1871. Ο Άννιως αντιλαμβάνεται την Αγορά ως «έργον δυνατής εμπνεύσεως, ανώμαλον την κατασκευήν, υφής κάπως ασυνδέτου και ανίσου, αλλ' υπέρ παν άλλο χαρακτηριστικόν της ιδιοφυίας και των ιδεών του», σ. 11. Ο Legrand στον πρόλογο της μετάφρασης *Le choix d'une femme*, σ. 13-14, σημειώνει ότι ο Κ. Τριανταφυλλίδης, καθηγητής νεοελληνικών στην Εμπορική Σχολή της Βενετίας, έγραψε παρουσίαση της Αγοράς στη *Rivista Filologico-Letteraria* της Βερόνας (τχ. 3, 1871). Και οι δυο μελετητές συμφωνούν ότι αυτό το νέο έργο του Παπαρρηγόπουλου τον εξυψώνει πολύ πάνω «από την πληθώρα μέτριων συγγραφέων και τον καθιστά πράγματι άξιο να συγκαταλέγεται μεταξύ όσων τιμούν τη λογοτεχνία ενός έθνους, αφού ενώνει την τελειότητα της μορφής με το βάθος της ιδέας [...]. Βρίσκει κανείς εδώ κάτι από Σαίξπηρ και Αλφρέ ντε Μισσέ». «Έχειλη» από αρχαιολατρική νοσταλγία και «σιχασιά προς την τωρινή Ελλάδα» βρίσκει την Αγορά, ο Σιδέρης (*Ιστορία*, τ. Α', σ. 123). «Ένα από τα πιο αξιομελέτητα δημιουργήματα του αθηναϊκού Ρομαντικού Κλασικισμού», το χαρακτηρίζει ο Χατζηπανταζής (*Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της*, σ. 61).

61. «Εν τη εκτελέσει ο κ. Αλεξιάδης απεσπάσατο τα χειροκροτήματα πάντων, φανείς αμίμητος, ίδια εν τη υποκρίσει του μεθύοντος Δήμου. Επίσης απεσπάσατο τας επευφημίας η δεσποινίς Φιλομήλα Βονασέρα ως Σύνταγμα, με το στραβό το καπελάκι της, η κ. Πιπίνα ως Δημοκρατία, η κ. Δρακάκη ως Μοναρχία, και το φιλοτάραχον Σύνταγμα [εννοεί Βουλή] με τα πολυάριθμα ΝΑΙ - ΟΧΙ, δηλ. η δεσποινίς Μαρίκα Αλεξιάδου» [*Πρόνοια* (Πειραιά), 16-7-1884]. Βλ. επίσης, *Νέα Εφημερίς*, 14-7-1884, *Πρόνοια*, 12 και 14-7-1884, *Στοά*, 12 και 14-7-1884, *Σφαιρά*, 13, 14 και 17-7-1884. Τα δημοσιεύματα αναφέρονται στην παράσταση του έργου από τον θίασο του Αλεξιάδη στο θέατρο Πειραιώς.

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Εκδοχές του πολιτικού θεάτρου στην εποχή της παγκοσμιοποίησης: «Καταγράφοντας» τον λόγο των Άλλων

Πώς να μην αντικαταστήσω, παρά τις καλές μου προθέσεις, τον λόγο που βγαίνει από το δικό σου στόμα με τον δικό μου λόγο;

Πώς να μην αντικαταστήσω τη δική σου ξένη γλώσσα με τη δική μας, τη γαλλική;

Πώς να διατηρήσω την ξένη γλώσσα σου δίχως να φανώ αγενής ή αφιλόξενη απέναντι στο κοινό του θεάτρου, που είναι ο φιλοξενούμενός μας; [...]

Πώς να πλησιάσω όσο πιο πολύ μπορώ τη θέση του άλλου δίχως να την κυριεύσω;¹

Στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Το τελευταίο καραβανσεράι (Οδύσσειες)* η Hélène Cixous διατυπώνει μια σειρά από ερωτήματα ηθικής τάξης, που σχετίζονται με το κατά πόσο δικαιούται να επιβάλει τον δικό της (συγγραφικό) λόγο στον λόγο των άλλων, εκείνων που καταθέτουν τη δική τους Οδύσσεια.

Μπορούμε να θεωρήσουμε τα ερωτήματα αυτά ως πρόλογο στην παρούσα μελέτη, η οποία εξετάζει δύο παραστάσεις από τον χώρο του γαλλόφωνου θεάτρου, που παρουσιάζουν επεισόδια της σύγχρονης Ιστορίας αναπτύσσοντας μια ιδιαίτερη, το καθένα, εκδοχή του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Η πρώτη αναφέρεται στην παράσταση *Ρουάντα 94*, που ανέβασε η βελγική θεατρική ομάδα *Γρουπον*, και η δεύτερη στο *Τελευταίο καραβανσεράι (Οδύσσειες)*, που παρουσίασε το Θέατρο του Ήλιου.

Παρά τις επιμέρους καλλιτεχνικές και ιδεολογικές διαφορές, και οι δύο παραστάσεις μάς βοηθούν να προσεγγίσουμε μία σειρά από ερωτήματα που σχετίζονται με την επιστροφή στο προσκήνιο του πολιτικού θεάτρου και με τον ρόλο που μπορεί να παίξει στην αφήγηση επεισοδίων που διαδραματίζονται στο μεταποικιακό τοπίο της παγκοσμιοποίησης.

Τα τελευταία χρόνια ιστορικοί και μελετητές παρατηρούν την αισθητή πολιτικοποίηση του μεταδραματικού θεάτρου –απόρροια, αναμφίβολα, μιας σειράς πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών κρίσεων. Σε κάποιες περιπτώσεις προτάσσεται η πολυφωνική παρουσίαση του συλλογικού, όπως εκφράζεται μέσα από μια αυστηρά ατομική/προσωπική προοπτική, η οποία αποτελεί και την αναγκαία ψηφίδα στην αφήγηση της

1. Hélène Cixous, «Notre spectacle», κείμενο που περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης (<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-dernier-caravanse-rail-2003/extraits-du-programme/notre-spectacle?lang=fr>). Όπου δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, η μετάφραση είναι δική μας.

συλλογικής ιστορίας. Σε κάποιες άλλες το επίκεντρο βρίσκεται στην επινόηση εναλλακτικών τρόπων με τους οποίους το θέατρο μπορεί να συνδεθεί με την πραγματικότητα και στη θέση που μπορεί να κατακτήσει σε ένα πολιτιστικό τοπίο που κυριαρχείται από τον επικοινωνιακό τρόπο των μέσων και τις διαφορετικές εκφάνσεις του λόγου της εικόνας. Συχνά το βάρος στρέφεται στον τομέα της πρόσληψης, με την πρόθεση μιας αμεσότερης επικοινωνίας και επαφής της παράστασης με τους θεατές.

Ανάλογη προσπάθεια επανασύνδεσης του θεάτρου με τη σύγχρονη πραγματικότητα παρατηρείται και στον χώρο του γαλλόφωνου θεάτρου.² Οι μελετητές καταγράφουν δύο κυρίαρχες τάσεις: αφενός το μεταπολιτικό θέατρο που, κινούμενο στο θεωρητικό πλαίσιο του μεταμοντέρνου, προβάλλει το ατελές, το διερρηγμένο, το αποσπασματικό, εκφράζοντας έτσι την αδυναμία μιας άμεσης σύνδεσης με την πραγματικότητα,³ και αφετέρου τις νέες μορφές του στρατευμένου θεάτρου, οι οποίες στοχεύουν στην ενεργή παρέμβαση σε μια σειρά από κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά ζητήματα και στην ανάδειξη των μειονοτικών συλλογικοτήτων.⁴

Στην απόπειρα επανασύνδεσης με το πραγματικό εντάσσεται και η χρήση των τεκμηρίων και των άμεσων μαρτυριών ως πρώτης ύλης, που σηματοδοτεί τη δυναμική επαναφορά του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Θεατρικές ομάδες, σκηνοθέτες και συγγραφείς ακολουθούν τις βασικές αρχές του είδους και πειραματίζονται με τη σύνθεση και την προβολή των τεκμηρίων. Συχνά το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η κριτική αποδόμηση των τρόπων με τους οποίους τα μέσα επικοινωνίας προβάλλουν και κατασκευάζουν τα κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα.

Έτσι, παρότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι παραστάσεις αυτές στηρίζονται στην ιδεολογική ερμηνεία ενός ιστορικού γεγονότος ή μιας πολιτικής κατάστασης, η έμφαση δεν είναι τόσο στη διατύπωση μιας πολιτικής θέσης όσο στην ανάδειξη της πολυδιάστατης σχέσης ανάμεσα στο πολιτικό ή το ιστορικό γεγονός και τις διαφορετικές απεικονίσεις και αναγνώσεις του.⁵ Πρόκειται, δηλαδή, για μια δραματουργική στρατηγική που πλαισιώνει τον τρόπο με τον οποίο κάθε παράσταση απευθύνεται στον θεατή: πώς αντιλαμβάνεται τη θέση και την προσληπτική του ικανότητα αλλά και ποιους θεατές-πολίτες επιθυμεί να διαμορφώσει.⁶ Με δεδομένα τη σχέση που καλλιεργεί με τους θεατές αλλά και τους τρόπους με τους οποίους επεξεργάζεται θεωρητικά και καλλιτεχνικά τη χρήση των τεκμηρίων χρησιμοποιώντας τις ατομικές μαρτυρίες, το

2. Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel, Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1998, σ. 17-21.

3. Η Bérénice Hamidi-Kim θεωρεί ότι το συγκεκριμένο ρεύμα επηρεάζεται από τους Βρετανούς θεατρικούς συγγραφείς και ειδικότερα από τον Edward Bond· βλ. Bérénice Hamidi-Kim, «Post-political theatre versus the theatre of political struggle», *New Theatre Quarterly* 24/1 (2008), σ. 41-50: 42-45. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, Marseille, 2009, σ. 135-139.

4. Hamidi-Kim, *ό.π.*, σ. 45-49 και Noiriel, *ό.π.* σ. 140-154.

5. Ο Rand Hazou εξηγεί πώς συνδέεται η ανάπτυξη της τεχνολογίας με την επαναφορά του είδους: «Hypermediacy and credibility in documentary theatre: The craft of make-believe in Théâtre du Soleil's *Le Dernier Caravansérail* (2005)», *Studies in Theatre and Performance* 31/3 (2011), σ. 293-304: 295.

6. Olivier Neveux, *Politiques du spectateur – Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013, σ. 231-244.

θέατρο-ντοκουμέντο αποτελεί ένα «αξιοπρόσεκτα δημοκρατικό μέσο», εφόσον κάθε πολίτης μπορεί να πρωταγωνιστήσει σε αυτό.⁷

Οι δύο παραστάσεις που εξετάζουμε εντάσσονται στο συγκεκριμένο είδος, αφού κατά βάση διατυπώνουν μια εναλλακτική αφήγηση για ένα ιστορικό και πολιτικό ζήτημα που έχει ήδη παρουσιαστεί στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Τα γεγονότα που συνθέτουν την πρώτη ύλη αφορούν το ζήτημα της γενοκτονίας στη Ρουάντα, στην παράσταση *Ρουάντα 94*, και τη μετανάστευση από διαφορετικές χώρες του κόσμου προς τη Δύση στο *Τελευταίο καραβανσεράι (Οδύσσειες)*. Και οι δύο παραστάσεις προτάσσουν την πολυφωνία και ενσωματώνουν με δημιουργικό τρόπο τη δημοκρατική διάσταση του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, εφόσον παρουσιάζουν τις αφηγήσεις/καταθέσεις μιας ομάδας αυτοπτών μαρτύρων, οι οποίοι, εξαιτίας της εθνικής, φυλετικής ή κοινωνικής τους τοποθέτησης, δεν έχουν πρόσβαση στο πεδίο του κυρίαρχου λόγου.

Τόσο η ομάδα Groupon όσο και το Θέατρο του Ήλιου στηρίζουν τη θεατρική αφήγηση στην έννοια της μαρτυρίας, έννοια που παραπέμπει στο πεδίο του νόμου και της απόδοσης δικαιοσύνης αλλά και στο πεδίο της Ιστορίας. Η διαδικασία κατά την οποία ένα πρόσωπο καταθέτει την προσωπική του αφήγηση/εκδοχή των γεγονότων προϋποθέτει μια θεατρική «συνθήκη», αφού κατά κανόνα απευθύνεται σε κάποιον (πραγματικό ή νοητό) ακροατήριο. Και αν η παρακολούθηση μιας παράστασης είναι ουσιαστικά η «ακρόαση» μιας μαρτυρίας, τότε, όπως υποστηρίζει η Rebecca Rovit, στην περίπτωση που τα γεγονότα που παρουσιάζονται αφορούν ένα τραυματικό ιστορικό επεισόδιο, η μαρτυρία μας, ως θεατών, αποκτά μια πιο «επείγουσα» διάσταση, καθιστώντας μας, ως πολίτες, (συλλογικά) υπεύθυνους.⁸ Οι μαρτυρίες αποτελούν τμήμα μιας ευρύτερης διαδικασίας: Σύμφωνα με τον Alexandre Dauge-Roth, η διαλογική βάση της μαρτυρίας και η πολυφωνία των διαφορετικών καταθέσεων αναφέρεται σε μια πολιτισμική πρακτική που έχει στόχο τη διαμόρφωση ενός έκκεντρου πεδίου στο οποίο η αμοιβαία αναγνώριση και κατανόηση πραγματοποιείται μέσω της διαπραγμάτευσης της διαφοράς.⁹

Οι γενικές αυτές αρχές λειτουργούν και στις δύο παραστάσεις που εξετάζουμε, στις οποίες οι μαρτυρίες χρησιμοποιούνται ως πρώτη ύλη. Η ομάδα Groupon παρουσιάζει τις μαρτυρίες με στόχο να φωτίσει το δίκτυο των δυνάμεων που οδήγησαν στη γενοκτονία στη Ρουάντα, ενώ το Θέατρο του Ήλιου με στόχο να παρακολουθήσει από κοντά τις διαδρομές των εκτοπισμένων προσφύγων που εγκαταλείπουν τις χώρες καταγωγής τους για να φτάσουν στις χώρες της Δύσης.

Το έκκεντρο πεδίο στο οποίο αναφέρεται ο Dauge-Roth αποκτά εδώ μια επιπλέον διάσταση και τοποθετείται στον μετααποικιοκρατικό πολιτικό χάρτη. Και οι δύο παραστάσεις είναι παραγωγή ευρωπαϊκών θεατρικών ομάδων, εκκινούν ιδεολογικά από το αίσθημα ευθύνης που αισθάνονται οι δημιουργοί προς τους Άλλους στους οποίους και δίνουν τον λόγο, και απευθύνονται –πρωτίστως– σε ένα δυτικό κοινό. Και στις δύο

7. Will Hammond – Dan Steward, «Introduction», των ίδιων (επιμ.), *Verbatim, Verbatim, Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London, 2008, σ. 9-13: 12.

8. Rebecca Rovit, «Introduction: Witnessing history, performing trauma», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 27/2 (2013), σ. 45-52: 51.

9. Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda, Dismembering and Remembering Traumatic History*, Lexington Books, Plymouth, 2010, σ. 265.

παραστάσεις υπάρχει η πρόθεση της διαπολιτισμικής συνάντησης: Αρκετοί συντελεστές (και στις δύο παραγωγές) προέρχονται από μη δυτικές χώρες, στη διάρκεια της παράστασης ακούγονται διαφορετικές γλώσσες, ενώ χρησιμοποιούνται στοιχεία από διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις. Επιπλέον, οι δύο θεατρικές ομάδες ταξίδεψαν στις πατρίδες των αφηγητών-μαρτύρων και έκαναν εκτεταμένη έρευνα, ανοίγοντας γέφυρες συνεργασίας με το θέατρο των χωρών αυτών.¹⁰

Οι παρατηρήσεις αυτές οδηγούν στο ερώτημα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να προσεγγίσει, να ερμηνεύσει και να αξιολογήσει την ιδεολογική λειτουργία παραστάσεων όπως η *Ρουάντα 94* και *Το τελευταίο караβανσεράι (Οδύσσειες)*.

Με άλλα λόγια, πώς μπορεί να προσεγγίσει κανείς και να ερμηνεύσει τον κοσμοπολιτισμό αυτών των παραστάσεων;¹¹

Πρόκειται για ερώτημα με επιμέρους παραμέτρους, οι οποίες σχετίζονται αφενός με τη μετααποικιακή θεωρία και με το κατά πόσον μπορεί να συμβάλει σε ακριβέστερη χαρτογράφηση του ιδεολογικού διακυβεύματος ανάλογων θεατρικών παραστάσεων και αφετέρου με την προσέγγιση της διαπολιτισμικής διάστασης που πλαισιώνει την αισθητική, τη θεματική αλλά και τη δομή της παραγωγής τους.

Είναι γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια έχουν διατυπωθεί κάποιες ενστάσεις σχετικά με την πολιτική εμβέλεια της μετααποικιακής θεωρίας αλλά και με τον τρόπο που μπορεί κανείς να εξετάσει την ιδεολογική λειτουργία του διαπολιτισμικού στοιχείου στο θέατρο. Οι ενστάσεις για την ιδεολογική εμβέλεια της μετααποικιακής θεωρίας εστιάζουν συνήθως στο κατά πόσον είναι σε θέση να διατηρήσει τη ριζοσπαστική της διάσταση και να λειτουργήσει ως εργαλείο ελέγχου και αντίστασης στο περιβάλλον της οικονομικής, πολιτικής και πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης –στο οποίο η διαμόρφωση και η σύγκρουση ανάμεσα στο μειονοτικό και το κυρίαρχο δεν στηρίζεται πάντοτε στις δομές που κληροδότησε η αποικιοκρατία. Ωστόσο, κατά την άποψή μας, είναι σαφές πως, από τη στιγμή που η μετααποικιακή θεωρία αναπτύσσεται μέσα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης αποτελώντας αναπόσπαστο τμήμα της, συγκαταλέγεται στα έγκυρα θεωρητικά εργαλεία για την κατανόηση της διαμόρφωσης και της συνάντησης/σύγκρουσης των νέων πολιτισμικών ταυτοτήτων που προκύπτουν μετά το τέλος των εθνικών υπεραφηγήσεων.¹²

Αντίστοιχα, οι επιφυλάξεις για τη χρήση του όρου *διαπολιτισμικό θέατρο* αφορούν το κατά πόσον μπορεί κανείς σήμερα να αναλύσει τη συνάντηση διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων με όρους που στηρίζονται σε μια ιδιοκτησιακή αντίληψη για την πολιτισμική

10. Η ομάδα Groupon παρουσίασε την παράσταση στη Ρουάντα το 2004 (Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 35). Το Θέατρο του Ήλιου επισκέφτηκε την Καμπούλ για ένα τρίμηνο εργαστήριο που απευθυνόταν σε ηθοποιούς, μέσα από το οποίο δημιουργήθηκε μια θεατρική ομάδα, το θέατρο Aftab (του Ήλιου) (βλ. *Un soleil à Kaboul ... ou plutôt deux*, un film du Théâtre du Soleil, DVD: BelAir classiques, 2007).

11. Για τον κοσμοπολιτισμό και το θέατρο, βλ. Dan Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2009, ειδικότερα σ. 59-71 και 71-84.

12. Όπως υπογραμμίζει ο Bill Ashcroft: «Εκείνο που κατέστησε τόσο χρήσιμη τη μετααποικιακή θεωρία ήταν η ικανότητά της να κατανοήσει τη μεταμοντέρνα μετακίνηση του πολιτισμού πέρα από τα όρια του έθνους-κράτους, την ίδια στιγμή που ασχολείται με την τοπική ιδιαιτερότητα των μη-δυτικών, κατά κύριο λόγο, περιπτώσεων» [«Alternative modernities: Globalization and the postcolonial», *Ariel, A Review of International English Literature* 40/3 (2009), σ. 81-105: 89].

παραγωγή αλλά και στην αναπαραγωγή ενός ηγεμονικού δυτικοκεντρικού σχήματος που διαμορφώθηκε στο πλαίσιο της μετααποικιακής θεωρίας.¹³ Και στην περίπτωση των διαπολιτισμικών συνθέσεων, που κατά κύριο λόγο επικεντρώνονται στην αισθητική και την καλλιτεχνική διάσταση των παραστάσεων, οι διαδικασίες της «συνάντησης» και της «αποεδαφικοποίησης» εντάσσονται αναγκαστικά σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο που διέπεται από τη μεταβαλλόμενη δυναμική ανάμεσα στο κυρίαρχο και το μειονοτικό.¹⁴

Επειδή μια διεξοδικότερη συζήτηση των ερωτημάτων αυτών υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης, για να συζητήσουμε την πολιτική και ιδεολογική διάσταση των δύο παραστάσεων επιλέξαμε ως θεωρητικό πλαίσιο την έννοια της φιλοξενίας με τη συγκεκριμένη σημασία που της προσδίδει ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Derrida. Πρόκειται για έναν όρο που χρησιμοποιήθηκε από αρκετούς μελετητές που εξετάζουν παραστάσεις στις οποίες οι καλλιτέχνες «φιλοξενούν» μειονοτικές αφηγήσεις, αλλά και για όρο που έχει χρησιμοποιηθεί ευρύτερα στην κοινωνιολογική προσέγγιση των μετααποικιακών σχέσεων ανάμεσα στη Δύση και τους μη-δυτικούς Άλλους. Η έννοια της φιλοξενίας περιγράφει μια σχέση που προσδιορίζεται στον χώρο, στην επικράτεια του οικοδεσπότη, την οποία αυτός παραχωρεί προσωρινά στον φιλοξενούμενο που συνήθως είναι ξένος, μετατρέποντάς τη, συνεπώς, στο έκκεντρο πεδίο για το οποίο μιλά ο Dauge Roth.

Αναλύοντας τη συνθήκη της συνάντησης ανάμεσα στον οικοδεσπότη και τον φιλοξενούμενο, ο Derrida ξεκινά τον θεωρητικό του συλλογισμό από την ετυμολογία της λέξης φιλοξενία (*hospitalité*), η οποία έχει την ίδια ρίζα με τη λέξη εχθρότητα (*hostilité*). Στο πλαίσιο αυτό επινοεί, κατά την προσφιλή του συνήθεια, τη σύνθετη λέξη εχθροξενία (*hostipitalité*), που περιγράφει με ακρίβεια τις αντιθετικές όψεις της κοινωνικής αυτής πρακτικής, την αμοιβαιότητα στα βήματα προσέγγισης και υποχώρησης, εισβολής και αποδοχής και, τελικά, την αντιστροφή των ρόλων.¹⁵ Ο Γάλλος φιλόσοφος υπογραμμίζει ότι η φιλοξενία υπόκειται σε κανόνες: ο ξένος τον οποίο προσκαλεί ο οικοδεσπότης προτάσσει ως «διαβατήριο» την οικογενειακή, εθνική ή άλλη ταυτότητά του, με την οποία και εντάσσεται στη διαδικασία αυτή.¹⁶ Αναλύοντας τη «σκηνή» της φιλοξενίας, ο Derrida υπογραμμίζει επίσης την υποχρεωτική εναλλαγή των ρόλων ανάμεσα στον οικοδεσπότη και τον φιλοξενούμενο.¹⁷

13. Τις επιφυλάξεις αυτές διατυπώνει η Erika Fischer-Lichte, που προτείνει έναν νέο όρο για να αντικαταστήσει τον όρο *διαπολιτισμικό θέατρο: δύφραση διαφορετικών παραστασιακών πολιτισμών* (*interweaving performance cultures*): βλ. Erika Fischer-Lichte, «Interweaving performance cultures - Rethinking "intercultural theatre": Toward an experience and theory of performance beyond postcolonialism», Erika Fischer-Lichte – Torsten Jost – Saskya Iris Jain (επιμ.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures, Beyond Postcolonialism*, Routledge, London / New York, 2014, σ. 1-21. Ωστόσο ούτε ο όρος αυτός ξεκαθαρίζει με ακρίβεια το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στο κυρίαρχο και το μειονοτικό, που πολύ συχνά υποφώσκει στις συναντήσεις ανάμεσα στις διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις.

14. Βλ. τις παρατηρήσεις του Homi Bhabha, ο οποίος επιχειρεί να επανατοποθετήσει τη μετααποικιακή σχέση εστιάζοντας στη ριζοσπαστική δυναμική του μειονοτικού: βλ. Homi Bhabha, «Epilogue, global pathways», Fischer-Lichte – Jost – Jain (επιμ.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures*, σ. 259-275.

15. Ζακ Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, Η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντερριντά να απαντήσει (μετ. Βαγγέλης Μπιτσιώρης), Εκκρεμές, Αθήνα, 2006, σ. 153-157.

16. Ό.π., σ. 39.

17. Ό.π., σ. 155-157.

Στην περίπτωση των παραστάσεων που εξετάζουμε, η θεατρική σκηνή του Groupon και του Θεάτρου του Ήλιου είναι ο χώρος που φιλοξενεί τους «ξένους» μάρτυρες-αφηγητές και τους θεατές που τους παρακολουθούν. Προσκαλούν τους μάρτυρες να παρουσιάσουν τις αφηγήσεις τους «σε πρώτο πρόσωπο» και να αναλάβουν τον ρόλο του οικοδεσπότη (του θεάτρου) που απευθύνεται στους φιλοξενούμενους, δηλαδή στους ηθοποιούς του θιάσου και στους θεατές. Το κεντρικό διακύβευμα που προσδιορίζει την ιδεολογική θέση των δύο παραστάσεων είναι κατά πόσον οι δύο ομάδες προωθούν τη δυνατότητα εναλλαγής των θέσεων ανάμεσα στον οικοδεσπότη και τον φιλοξενούμενο. Αυτό είναι, άλλωστε, το στοίχημα στις περισσότερες παραστάσεις με παρόμοια θεματική. Η Alison Jeffers εξηγεί ότι η σχέση που διαμορφώνεται σε τέτοιου είδους παραστάσεις στηρίζεται σε μια ισορροπία ιδιαίτερα ευαίσθητη, για την οποία η ανταλλαγή των ρόλων αποτελεί προϋπόθεση. Αν ο φιλοξενούμενος παραμείνει φιλοξενούμενος, τότε η σχέση με τον «οικοδεσπότη», τη χώρα-θέατρο υποδοχής, παραπέμπει περισσότερο σε φιλανθρωπία.¹⁸ Ο Dauge-Roth υπογραμμίζει επίσης πως η αντιστροφή των ρόλων είναι αυτή που τελικά μας επιτρέπει να γίνουμε «φιλοξενούμενοι» στο ίδιο μας το σπίτι και να μπορέσουμε, ως «ξένοι», να γίνουμε μάρτυρες, να μοιραστούμε δηλαδή την ιδιότητα του μάρτυρα, με εκείνους που έζησαν τα γεγονότα από πρώτο χέρι.¹⁹

Μέσα από μια τέτοια προοπτική ξεκαθαρίζει σε έναν βαθμό ο τρόπος με τον οποίο οι δύο παραστάσεις απευθύνονται στους θεατές-πολίτες. Εκείνο στο οποίο στοχεύουν είναι να καταστήσουν τους θεατές μάρτυρες. Ως φιλοξενούμενοι του θεάτρου και οικοδεσπότες του λόγου των (μη δυτικών) Άλλων, μετά το τέλος της παράστασης, οι θεατές καλούνται να «μοιραστούν» την ευθύνη των μαρτυριών. Έτσι, μέσα από μια τέτοια διαδικασία φιλοξενίας, ο πολίτης μαθαίνει να επιζητά την πολυφωνία και να διευρύνει τα όρια της φιλοξενίας.

Στη συνέχεια επιχειρούμε μια αναλυτικότερη αναφορά στις δύο παραστάσεις, εστιάζοντας στα στοιχεία που μας βοηθούν να κατανοήσουμε πώς αναπτύσσεται σε κάθε περίπτωση η φιλοξενία του λόγου των άλλων.

Ρουάντα 94

Η γενοκτονία της φυλής των Τούτσι από τη φυλή των Χούτου αναφέρεται στις μαζικές σφαγές πολιτών που έγιναν στη Ρουάντα στο ελάχιστο διάστημα τριών μηνών την άνοιξη του 1994, με απολογισμό ένα εκατομμύριο νεκρούς. Η διεθνής κοινότητα αντέδρασε περισσότερο ως παρατηρητής και η παρέμβασή της ήρθε με μεγάλη καθυστέρηση. Η γενοκτονία άλλαξε τον κοινωνικό χάρτη της χώρας και η πολιτική προσπάθεια αποκατάστασης που ακολούθησε ήταν μια μακρά και επώδυνη διαδικασία, ειδικά για τους επιζώντες Τούτσι.

Όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης, Jacques Delcuvellerie, η ιδέα της παράστασης γεννήθηκε ως αντίδραση στη βία των γεγονότων και την απάθεια της δυτικής κοινής γνώμης, που αντιμετώπισε τα επεισόδια σαν μια υπόθεση καθαρά ενδοαφρικανική. Βασικό μέλημα

18. Alison Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis, Performing Global Identities*, Palgrave MacMillan, New York, 2012, σ. 50-52.

19. Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 49-51.

της έρευνας των συντελεστών ήταν να κατανοήσουν και να αναδείξουν τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισαν το Βέλγιο και η Γαλλία σε επίπεδο πολιτικό, διπλωματικό και στρατιωτικό. Με άλλα λόγια, να διερευνήσουν και να αποκαλύψουν ότι οι αιτίες των γεγονότων πρέπει να αναζητηθούν πολύ πιο πίσω, στην εποχή της αποικιοκρατίας. Η ομάδα μελέτησε συστηματικά τις πηγές, ταξίδεψε στη Ρουάντα και τελικά διαμόρφωσε το σχέδιο για μια παράσταση που ουσιαστικά ήταν «μια απόπειρα συμβολικής αποκατάστασης απέναντι στους νεκρούς, για τη χρήση των ζωντανών».²⁰

Η παράσταση ανέβηκε ως *work in progress* στη Λιέγη και στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το 1999, ενώ στην ολοκληρωμένη της εκδοχή παρουσιάστηκε την επόμενη χρονιά στο Théâtre de la Place στη Λιέγη. Περιόδευσε σε πολλές πόλεις της Ευρώπης και στον Καναδά, ενώ το 2004, στη δέκατη επέτειο της γενοκτονίας, παίχτηκε και στη Ρουάντα.²¹ Το έργο *Ρουάντα 94* μπορεί να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια ως μια θεατρική μελέτη που ολοκληρώθηκε όταν παρουσιάστηκε στη σκηνή. Ως εκ τούτου, η έκδοσή του θυμίζει περισσότερο τη γραπτή αποτύπωση μιας παράστασης και λιγότερο ένα δραματικό κείμενο που προορίζεται για τη σκηνή, όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης.²²

Κεντρικός άξονας της παράστασης είναι η μνήμη και η ιστορία και στόχος της να μπορέσουν οι επιζώντες να διηγηθούν τη δική τους εκδοχή της γενοκτονίας, ώστε να ξεφύγουν από τον κίνδυνο της οριστικής λήθης. Η απειλή να ξεχαστεί η δική τους ιστορία οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι πολύ συχνά έχουν αναλάβει άλλοι να μιλήσουν εξ ονόματός τους, με αποτέλεσμα να μην ακούγεται η δική τους φωνή.²³ Ο κίνδυνος της λήθης προέρχεται επίσης από την εξαιρετικά δυσχερή συνθήκη στην οποία βρέθηκαν ως επιζώντες σε μια χώρα που αμέσως μετά τη γενοκτονία προώθησε μια πολιτική συμφιλίωσης, απαλλάσσοντας πολύ συχνά έναν μεγάλο αριθμό από εκείνους που συμμετείχαν στις δολοφονίες, με μοναδική απαίτηση τη δημόσια ομολογία των εγκλημάτων τους.²⁴

Είναι λοιπόν ξεκάθαρο πως η παράσταση του Groupon δεν επικαλείται τη ματιά του ιστορικού που τηρεί ίσες αποστάσεις απέναντι στα γεγονότα, αλλά συντάσσεται με την πλευρά των θυμάτων, τις ιστορίες των οποίων αναλαμβάνει να ενορχηστρώσει στη σκηνή.²⁵ Είναι επίσης μια σπουδή πάνω στη διαμόρφωση της κατάλληλης θεατρικής φόρμας που θα συμπεριλάβει ένα γεγονός τόσο βίαιο και τραυματικό όπως η γενοκτονία. Αφετηρία στην αναζήτηση αυτή είναι οι αρχές του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, αφού το βασικό υλικό στη δραματολογία της προέρχεται από διαφορετικές πηγές, τις οποίες

20. Αυτός είναι και ο υπότιτλος του θεατρικού κειμένου που συνυπογράφουν τα μέλη της ομάδας και συνεργάτες: Jacques Delcuvellerie, «Introduction», Groupon, *Rwanda 94*, Éditions Théâtrales, Paris, 2002, σ. 5-9: 5-6.

21. Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 35 και για την πρόσληψη της παράστασης, σ. 36-37.

22. Delcuvellerie, «Introduction», σ. 8.

23. Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 44-45.

24. Το θέατρο χρησιμοποιήθηκε από το κράτος για να προωθήσει την πολιτική της κοινωνικής συμφιλίωσης. Ανάμεσα στις θεατρικές μορφές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν και η σκηνική αναβίωση του λαϊκού παραδοσιακού δικαστηρίου *gacaca*: βλ. Amanda Breed, «Performing the nation. Theatre in post-genocide Rwanda», *TDR: The Drama Review* 52/1 (2008), σ. 32-50.

25. Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 36.

χρησιμοποιεί σχεδόν αυτούσιες.²⁶ Πρόκειται για μαρτυρίες επιζώντων, υλικό από τα διεθνή μέσα ενημέρωσης, ιστορικές και ανθρωπολογικές μελέτες για τη Ρουάντα προ και κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας, λογοτεχνικά και θεατρικά κείμενα σχετικά με το ζήτημα της μνήμης και την απεικόνιση τραυματικών ιστορικών επεισοδίων. Ο σκηνοθέτης ξεκαθαρίζει ότι ο στόχος δεν ήταν να παρουσιάσουν ένα θεατρικό ντοκιμαντέρ για τη γενοκτονία στη Ρουάντα αλλά να συνθέσουν τη δραματολογία της παράστασης χρησιμοποιώντας επίσης, εκτός από το πρωτογενές ιστορικό υλικό, στοιχεία από διανοητικά δραματικά κείμενα και θεατρικά είδη.²⁷ Με την ίδια αυτή λογική διαμορφώνονται και οι κεντρικοί άξονες της δραματολογίας της παράστασης, καθένας από τους οποίους διατηρεί μια διαφορετικού βαθμού σύνδεση με τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Καταρχήν υπάρχει η πραγματική μαρτυρία της Yolande Mukagasana, που η ίδια παρουσιάζει στη σκηνή, πλαισιωμένη από άλλες πραγματικές μαρτυρίες τις οποίες αφηγείται ο Χορός των φαντασμάτων. Τα δύο αυτά επίπεδα συνδυάζονται με ένα τρίτο, τον δραματικό μύθο που παρουσιάζει τη δημοσιογράφο Bee Bee Bee,²⁸ η οποία, διαπιστώνοντας την αδιάφορη στάση αλλά και τη βαθιά της άγνοια για τα γεγονότα που η ίδια περιγράφει στο καθημερινό δελτίο ειδήσεων, ξεκινά μια βαθύτερη έρευνα στον αποτρόπαιο κόσμο της γενοκτονίας.

Τα διαφορετικά αυτά επίπεδα, παρόλο που συγκλίνουν, διατηρούν ορατή την αυτονομία τους και αναδεικνύουν τη βασική αρχή της πολυφωνίας που διέπει ολόκληρη την παράσταση, τόσο σε θεματικό επίπεδο (στη σύνθεση του κειμενικού υλικού) όσο και σε μορφολογικό (στην αισθητική της σκηνοθεσίας).

Η παράσταση αποτελείται από πέντε μέρη, καθένα από τα οποία διατηρεί μια διαφορετική ισορροπία ανάμεσα στη ρεαλιστική ή περισσότερο αποστασιοποιημένη υποκριτική, την κίνηση, το τραγούδι, τη μουσική, τις προβολές. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η μουσική, η οποία και αναδεικνύει τη διαπολιτισμική πτυχή της πολυφωνίας. Η πρωτότυπη μουσική του Garrett List, που παίζεται από μια ζωντανή ορχήστρα στη σκηνή, παντρεύει, όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης, τη σύγχρονη δυτική μουσική με τα παραδοσιακά μουσικά όργανα από τη Ρουάντα.²⁹ Στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης η μουσική βρίσκεται σε σχέση στενής συμβίωσης με τον λόγο,³⁰ ενώ σε κάποιες άλλες στιγμές η σχέση αυτή θυμίζει ορατόριο, όπως στο τελευταίο μέρος, που λειτουργεί και ως διακειμενική αναφορά στην *Ανάκριση* του Peter Weiss.³¹

Με τον ίδιο τρόπο που η αισθητική ποικιλομορφία εξασφαλίζει την πολυφωνική μορφή του θεάματος, η δεσπόζουσα παρουσία του Χορού –ο οποίος απαρτίζεται από

26. Όπως υπογραμμίζει ο Philippe Ivernel, η πλησιέστερη αισθητική γραμμή στην παράσταση είναι το Θέατρο-Ντοκουμέντο και συγκεκριμένα το έργο του Peter Weiss: Philippe Ivernel, «Pour une esthétique de la résistance», *Alternatives Théâtrales* 67-68 (2001), σ. 12-16: 13.

27. O Jacques Delcuvellerie παραθέτει αναλυτικά τον κατάλογο των δραματικών κειμένων που μελέτησαν και τις θεατρικές τεχνικές που ενσωμάτωσαν στην παράσταση: Jacques Delcuvellerie, «Dramaturgies», *Alternatives Théâtrales* 67-68 (2001), σ. 50-56.

28. Όνομα που ηχητικά «ειρωνεύεται» το βρετανικό B.B.C., ένα από τα έγκριτα διεθνή μέσα ενημέρωσης που «κατευθύνουν» τις αφηγήσεις γεγονότων που αφορούν χώρες όπως η Ρουάντα.

29. Delcuvellerie, «Dramaturgies», σ. 53-54.

30. Ο.π., σ. 53.

31. O Delcuvellerie (ό.π., σ. 51-52) κάνει ειδική αναφορά στο συγκεκριμένο έργο του Weiss.

τις τρισδιάστατες μορφές που εμφανίζονται στη σκηνή και τα δισδιάστατα ηλεκτρονικά φαντάσματα που παρεμβάλλονται στην τηλεοπτική οθόνη— εξασφαλίζει τη θεματική πολυφωνία. Η αποσπασματικότητα των παρεμβάσεων, η ανωνυμία και η διαρκής υπενθύμιση της παρουσίας του αναδεικνύουν την πολυφωνία αλλά και την αμηχανία διατύπωσης μιας οριστικής εκδοχής της ιστορίας.³² Οι φιγούρες των νεκρών που εμφανίζονται στη σκηνή και παρεμβάλλονται στην οθόνη είναι τα ανώνυμα θύματα που αναδύονται από το συλλογικό ασυνείδητο, οι μάρτυρες στο όνομα των οποίων παίζεται η παράσταση. Ο Χορός των νεκρών μπορεί να θεωρηθεί μια διακειμενική αναφορά στο έργο του Jean Genet *Τα Παραβάν*, στο οποίο η Ιστορία (ο πόλεμος της Αλγερίας) είναι ένας χώρος που κατοικείται από τους νεκρούς και τους ζωντανούς μαζί.³³ Επιπλέον, η παρουσία και λειτουργία των ανώνυμων μορφών ως μαρτύρων της Ιστορίας είναι αναμφίβολα μια μακρινή υπόμνηση του τραγικού Χορού, στους *Πέρσες* ή στις *Τρωάδες*.³⁴

Ο σκηνικός χώρος του έργου είναι ένα τοπίο μνήμης και Ιστορίας. Στο βάθος της σκηνής υψώνεται ένας επιβλητικός κόκκινος βράχος που φωτίζεται με τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση σκιών ή βαθουλωμάτων, ένα μνημείο για το πλήθος των θυμάτων. Όπως επισημαίνει ο σκηνογράφος της παράστασης, η χρήση του κόκκινου χρώματος αναφέρεται στη γη της Ρουάντα που «φιλοξενεί» τους νεκρούς της γενοκτονίας και αντιπαραβάλλεται με το ψυχρό γκρίζο μέταλλο του δυτικού βιομηχανικού πολιτισμού.³⁵ Όλη η παράσταση εκτυλίσσεται «μετωπικά», μπροστά στο μνημείο αυτό των νεκρών, ενισχύοντας τη μακρινή της σχέση με την αρχαία ελληνική τραγωδία.³⁶

Ένα δεύτερο στοιχείο της σκηνογραφίας αφορά τη δεσπόζουσα παρουσία της τηλεοπτικής οθόνης, η οποία λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα: είναι ένα θεατρικό μέσο και ταυτόχρονα ένα σημείο του δραματικού χώρου, το τηλεοπτικό στούντιο στο οποίο εργάζεται η δημοσιογράφος. Η συνύπαρξη των δύο επιπέδων επιτρέπει στην ομάδα Groupon να αναδείξει το ζήτημα της απεικόνισης, της αφήγησης και τελικά του ελέγχου και της κατασκευής της Ιστορίας από τα παντοδύναμα μέσα επικοινωνίας.³⁷

Όπως προαναφέραμε, η απόπειρα εξιστόρησης των διαφορετικών όψεων της γενοκτονίας αποτελεί τον πυρήνα της πολυφωνικής δραματουργίας στη *Ρουάντα 94*. Εξετάζοντας αναλυτικότερα τα πέντε μέρη της παράστασης, διαπιστώνουμε ότι καθένα επικεντρώνεται σε μια διαφορετική περίπτωση, στην οποία τα πρόσωπα καταθέτουν τη μαρτυρία τους για τη γενοκτονία. Οι τίτλοι κάθε σκηνής—στη γλώσσα κινουαρου-

32. Ο Martin Mégevand θεωρεί τη χορικότητα κυρίαρχο αισθητικό στοιχείο της παράστασης: Martin Mégevand, «Face à ce qui se dérobe: La choralité à l'œuvre dans *RWANDA 94*», *Alternatives Théâtrales* 76-77 (2003), σ. 111-115: 111.

33. Το έργο του Genet συγκαταλέγεται στον κατάλογο που παραθέτει ο σκηνοθέτης: βλ. Decuvellerie, «Dramaturgies», σ. 52.

34. Οι δύο αρχαίες ελληνικές τραγωδίες συγκαταλέγονται στα έργα που μελέτησε η ομάδα κατά την προετοιμασία της παράστασης: βλ. Decuvellerie, «Dramaturgies», σ. 52.

35. Johan Daenen, «Un espace de mémoire», *Alternatives Théâtrales* 67-68 (2001), σ. 71-72.

36. Η μετωπικότητα είναι ένα στοιχείο που θυμίζει έντονα την αρχαία ελληνική τραγωδία, παρατηρεί ο Georges Banu, «*Rwanda 94*, un événement», *Alternatives Théâtrales* 67-68 (2001), σ. 21-23: 21.

37. Για μια αναλυτική παρουσίαση του τρόπου που η παράσταση «σκηνοθετεί» την τηλεόραση και σχολιάζει τη χρήση και τη λειτουργία της κινηματογραφικής εικόνας, βλ. Nancy Delhalle, «La mise en scène de la télévision dans *Rwanda 94* du Groupon», *Visible 3* (2007), σ. 99-106.

άντα– παρέχουν την κεντρική ιδέα, την οπτική γωνία από την οποία εκφωνούνται οι μαρτυρίες. Η διαδοχή των σκηνών σχηματίζει μια δομή τελετουργικού, που αναφέρεται στη σταδιακή μύηση (του θεατή) προς την αλήθεια των γεγονότων.

Στο πρώτο μέρος («Γενοκτονία») η Yolande Mukagasana αφηγείται την ιστορία της εκπροσωπώντας τους επιζώντες και επιτελώντας τον ρόλο του μάρτυρα που καταθέτει στην παράσταση. Η μαρτυρία είναι καθήκον και προϋπόθεση για την κοινωνική επιβίωσή της ενώ επίσης, όπως όλοι οι επιζώντες, διαθέτει το μοναδικό προνόμιο της γνώσης των γεγονότων που με κάθε τρόπο πρέπει να διαφυλάξουν και να κληροδοτήσουν στους άλλους. Το στοιχείο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ο τρόπος που για πρώτη φορά εισάγεται η γλώσσα κινουαρουάντα,³⁸ ενισχύοντας την αμηχανία των θεατών, που σε πολλές στιγμές της παράστασης δεν κατανοούν το περιεχόμενο όσων ακούγονται. Η αδυναμία κατανόησης υπαινίσσεται γενικότερα τη δυσκολία των δυτικών να αντιληφθούν τα γεγονότα της γενοκτονίας έξω από την επίσημη εκδοχή που τα μέσα επικοινωνίας έχουν επιβάλει.

Μετά την αποχώρησή της Yolande εμφανίζεται ο Χορός των νεκρών που, σαν ηχώ, με τις δικές του μαρτυρίες, πλαισιώνει την αφήγησή της. Στο δεύτερο μέρος («Κοιμήθηκες καλά;»³⁹) μεταφερόμαστε στον δραματικό χώρο του τηλεοπτικού στούντιο. Ο Χορός των νεκρών εμφανίζεται με τη μορφή των ηλεκτρονικών φαντασμάτων που πασχίζουν να αρθρώσουν πίσω από την οθόνη τη δική τους μαρτυρία. Η παρουσία τους εκδηλώνεται μέσα από μια σειρά από ανεξήγητα παράσιτα που διακόπτουν τον ειρμό της δημοσιογράφου και παρεμβάλλουν τις δικές τους εικόνες/μνήμες πάνω στην εικόνα που μεταδίδει η τηλεόραση. Η Bee Bee Bee πασχίζει, με τη βοήθεια ειδικών μεταφραστών, να αποκρυπτογραφήσει το μήνυμά τους.

Ψάχνοντας να δώσει μια απάντηση στην απορία του Χορού των φαντασμάτων («γιατί;») στο τρίτο μέρος («Η λιτανεία των ερωτήσεων»), η δημοσιογράφος κάθεται σε μια καρέκλα απέναντι στο κοινό και ακούει τον Χορό να παρουσιάζει με τη μορφή ερωτημάτων τις πιο κρίσιμες στιγμές στην ιστορία της Ρουάντα.⁴⁰ Έχοντας προσδιορίσει τις αιτίες, ο Χορός αναρωτιέται κατά πόσον η θεατρική αφήγηση στην οποία συμμετέχει θα συμπεριλάβει τα σκοτεινά και αμφίσημα κεφάλαια της συλλογικής τους ιστορίας.

Στο τέταρτο μέρος («Εθνότητα / Φυλή») η δημοσιογράφος ξεκινά ένα είδος μυητικού ταξιδιού προς την αλήθεια των ιστορικών γεγονότων, με συνοδοιπόρο τον Τζακόμπ, επιζώντα μιας παλαιότερης γενοκτονίας. Με την εισαγωγή του προσώπου αυτού, δύο, φαινομενικά απόμακρα, τραυματικά ιστορικά βιώματα συσχετίζονται. Η ομάδα Groupon μοιάζει έτσι να εικονογραφεί την έννοια της πολλαπλής κατεύθυνσης της

38. Παρότι το μεγαλύτερο μέρος της μαρτυρίας της Yolande ακούγεται στα γαλλικά, υπάρχουν αρκετά αποσπάσματα στη δική της μαρτυρία αλλά και στα λόγια του Χορού που ακούγονται στη γλώσσα κινουαρουάντα.

39. Όπως αναφέρεται στην έκδοση, η έκφραση «mwaramutse» στη γλώσσα κινουαρουάντα είναι ένας πρωινός χαιρετισμός που σημαίνει «πέρασες (καλά) τη νύχτα σου;» βλ. Groupon, *Rwanda* 94, σ. 35.

40. Αν η επιλογή της θεματικής των ερωτημάτων καλύπτει τις σημαντικότερες πτυχές που εξηγούν ιστορικά τη γενοκτονία, η επιλογή της φόρμας των επτά ερωτημάτων έγινε ακολουθώντας τη δομή ενός παραδοσιακού τελετουργικού πένθους· βλ. Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda*, σ. 68.

μνήμης (*multidirectionality*), την οποία ο Michael Rothberg προσδιορίζει ως τη συνάρθρωση μνημονικών αφηγήσεων που συνδέουν το ολοκαύτωμα με την αποαποικιοποίηση.⁴¹

Η διαδρομή που ακολουθεί η Bee Bee Bee περνά από συγκεκριμένους «σταθμούς», οι οποίοι σταδιακά την οδηγούν στη βαθύτερη αλήθεια των γεγονότων.⁴² Στην αρχή, παρακολουθώντας προσεκτικά τη διάλεξη του Συνέδρου, μαθαίνει λεπτομέρειες για την καταγωγή και τη διαμόρφωση των εθνικών και φυλετικών ταυτοτήτων στη Ρουάντα, για την ευθύνη των Ευρωπαίων, που έχουν κατασκευάσει τις αφηγήσεις της φυλετικής διαφοράς, αλλά και για το μερίδιο ευθύνης που βαραίνει και τους ίδιους τους πολίτες της Ρουάντα που διέπραξαν τα φυλετικά εγκλήματα. Όσο παραμένει στην επικράτεια της Ιστορίας, της δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσει, μέσα από την προσωπική ιστορία του συνοδοιπόρου της, τη μνήμη μιας άλλης γενοκτονίας. Η επαφή με το παρελθόν την οδηγεί σε τοπία ακόμη πιο σκοτεινά και εφιαλτικά, τη φέρνει αντιμέτωπη με ιστορικά πρόσωπα που μεταμορφώνονται σε τερατώδεις φιγούρες.⁴³

Όταν έχει πια διανύσει τα «μυητικά» στάδια, η Bee Bee Bee επιστρέφει στο στούντιο έτοιμη να αντιμετωπίσει την προβολή της αλήθειας. Σε μια ατμόσφαιρα απόλυτης σιωπής βρισκόμαστε όλοι –ηθοποιοί και θεατές– αντιμέτωποι με το αποτρόπαιο θέαμα της γενοκτονίας, παρακολουθώντας την προβολή μιας οκτάλεπτης ταινίας, ένα από τα ελάχιστα κινηματογραφικά τεκμήρια της γενοκτονίας, χωρίς καμία ηχητική παρέμβαση άλλη εκτός από ένα απόσπασμα του ραδιοφωνικού σταθμού, που προτρέπει τους πολίτες να εξολοθρεύσουν τις «κατσαρίδες».⁴⁴ Έχοντας πλησιάσει την αλήθεια η δημοσιογράφος δηλώνει πως δεν θα δεχτεί καμία παρέμβαση στον τρόπο που θα προβάλλει την ταινία, δεν θα χρησιμοποιήσει κανένα μέσο ώστε να αμβλύνει την φρίκη του πραγματικού.

Η παράσταση ολοκληρώνεται με ένα ορατόριο («Η Καντάτα του Μπισερέρο»). Όρθιοι απέναντι στο κοινό, οι ηθοποιοί αφηγούνται το επεισόδιο της αντίστασης των Τούτσι στο λόφο Μπισερέρο, μία από τις σημαντικότερες στιγμές στην ιστορία της γενοκτονίας. Η καντάτα κλείνει με ένα είδος χαιρετισμού στους νεκρούς: Καθώς πέφτει η αυλαία και ακούγονται τα ονόματα των νεκρών (όνομα, επίθετο, φύλο, επάγγελμα),

41. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, 2009, σ. 3.

42. Οι τίτλοι των επιμέρους σκηνών είναι ενδεικτικοί: 1. «Η αναγκαιότητα της γνώσης», 2. «Φυλή/Εθνότητα», 3. «Και οι δικοί μας τι έκαναν;», 4. «Αν πρόκειται για ανθρώπους...», 5. «Θέλετε να τραγουδήσετε μαζί μου;», 6. «Η αγρυπνία», 7. «Τα τρία οράματα της κυρίας Bee Bee Bee», 8. «Τρόποι κατασκευής (των ειδήσεων)», 9. «Μέσα από μας θα έρθει η ανθρωπιά». Πρόκειται για μια διαδρομή που πραγματοποιείται με διαφορετικούς δραματουργικούς τρόπους: αποστασιοποίηση και διδακτισμός (στη διάλεξη του Παρουσιαστή), ρεαλιστικός διάλογος με αισθητή την εισβολή του ονειρικού στοιχείου (στην επίσκεψη στο παλιό σπίτι του Τζακόμπ που βλέπουμε στην οθόνη), κυριαρχία της εφιαλτικής ατμόσφαιρας (στη σκηνή 5 όπου εμφανίζονται πρόσωπα με κεφάλι ύαινας) αλλά και προβολή πραγματικών ιστορικών τεκμηρίων.

43. Οι εφιαλτικές μορφές που την επισκέπτονται φέρουν όλες ένα βαρύ φορτίο συμβολισμών οι οποίοι παραπέμπουν σε θεσμούς και παραδόσεις που αποτελούν τους πυλώνες του δυτικού πολιτισμού (δημοκρατία, χριστιανισμός, Ηνωμένα Έθνη) και που είτε συνέβαλαν στην καλλιέργεια της φυλετικής αντιπαράθεσης είτε δεν έκαναν τίποτε για να τη σταματήσουν.

44. Ο προπαγανδιστικός ρόλος του ραδιοφωνικού σταθμού αποτέλεσε έναν πολύ σημαντικό παράγοντα κινητοποίησης του ρατσιστικού μίσους.

οι θεατές αναγνωρίζουν τα πρόσωπα των θυμάτων, γίνονται μάρτυρες της πραγματικής τους τραυματικής ιστορίας.⁴⁵ Η επιλογή της ομάδας να ξεκινήσει και να τελειώσει την παράσταση με επώνυμους –και άρα ορατούς– μάρτυρες υποδηλώνει σε ένα δεύτερο επίπεδο και την αισθητική της επιλογή να διατηρήσει την «άμεση επαφή της με την πραγματική ιστορία».⁴⁶

Το τελευταίο караβανσεράι (Οδύσσειες)

Με την ίδια πρόθεση, να διατηρήσουν την «άμεση επαφή με την πραγματική ιστορία», το Θέατρο του Ήλιου και η Ariane Mnouchkine παρουσίασαν την παράσταση *Το τελευταίο караβανσεράι (Οδύσσειες)*. Με έμφαση στη σημασία της προσωπικής μαρτυρίας, η παράσταση αναδεικνύει –με διαφορετικά μέσα αλλά παρόμοια επιμονή– την αρχή της πολυφωνίας στην αφήγηση της σύγχρονης ιστορίας.

Οι καθημερινές ιστορίες του βίαιου εκτοπισμού των προσφύγων και των μεταναστών, η νοσταλγία για τον τόπο καταγωγής και οι σκληρές συνθήκες της φιλοξενίας που παρέχει η Δύση βρίσκονται στο επίκεντρο της παράστασης. Η Mnouchkine εξηγεί ότι αφετηρία για το ταξίδι του θιάσου ήταν η επίσκεψη στο Sangatte, το προσωρινό κέντρο φιλοξενίας προσφύγων του Ερυθρού Σταυρού στη βόρεια Γαλλία. Ο θιάσος συνέλεξε μεγάλο μέρος από το υλικό των μαρτυριών όχι μόνο στο Sangatte αλλά και στα μέρη που επισκέφτηκε κατά τη διάρκεια της αποστολής στην Αυστραλία (στο εκεί κέντρο κράτησης μεταναστών), στην Ινδονησία και στο Αφγανιστάν. Το πρώτο μέρος της παράστασης, με τίτλο *Το άγριο ποτάμι*, ανέβηκε το 2003 και το δεύτερο, *Καταγωγές και πεπρωμένα*, το 2005. Η παράσταση (και τα δύο μέρη) παίχτηκε σε πολλές πόλεις της Ευρώπης και της βόρειας Αμερικής.

Η ενασχόληση με τη σύγχρονη ιστορία και ειδικότερα με την κληρονομιά της αποικιοκρατίας απασχόλησε συχνά το Θέατρο του Ήλιου σε παραστάσεις όπως *Χρυσή εποχή* (1975), *Η Τρομερή αλλά ανολοκλήρωτη ιστορία του Νοροντόμ Σιχανούκ* (1985) και *Ινδιάδα ή η Ινδία των ονείρων τους* (1987). Το *Τελευταίο караβανσεράι* εντάσσεται σε έναν μακρύ κατάλογο παραστάσεων που θίγουν το ζήτημα των σύγχρονων μετατοπίσεων προς τις δυτικές χώρες. Πολλές από αυτές προβάλλουν μια ριζοσπαστική πολιτική στάση, ενώ συχνά συμμετέχουν, ως αφηγητές της δικής τους ιστορίας, οι ίδιοι οι πρόσφυγες/μετανάστες.⁴⁷

Στο πλαίσιο της έννοιας της φιλοξενίας, όπως την προσδιορίζει ο Derrida και η χρησιμοποιεί ως θεωρητικό σημείο αναφοράς η Hélène Cixous στα κείμενα που γράφει για το πρόγραμμα της παράστασης, μπορούμε να εξηγήσουμε την απόφαση του θιάσου

45. Μια ενδιαφέρουσα ανάλυση της σημασίας των κύριων ονομάτων στη σκηνή αυτή διατυπώνει ο Olivier Neveux, «“Les noms qui sauvent”. Une opposition militante à l'idéologie du tragique (à partir de *Rwanda 94 du Groupon*)», Christian Biet – Paul Vanden Berghe – Karel Vanhaesebrouck (επιμ.), *Œdipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2007, σ. 241-256: 254-255.

46. Delcuvelerie, «Dramaturgies», σ. 56.

47. Η Alison Jeffers παρουσιάζει διεξοδικά το σχετικό υλικό επιχειρώντας να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο χτίζονται τα δίκτυα των σχέσεων ανάμεσα στις χώρες υποδοχής και τους πρόσφυγες: Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis*, σ. 1-15.

να μην εκδοθεί το κείμενο της παράστασης αλλά να ακουστούν «αυτούσιες» οι μαρτυρίες –οικοδεσπότες στη σκηνή του Θεάτρου του Ήλιου να γίνουν οι πρόσφυγες και οι μετανάστες με τις αφηγήσεις τους.⁴⁸

Ωστόσο, ενώ στην περίπτωση της Ρουάντα 94 η κριτική αναγνωρίζει σχεδόν ομόφωνα τη ριζοσπαστική πολιτική στόχευση της ομάδας Groupon ή, τουλάχιστον, δεν διατυπώνει τόσες ενστάσεις, το ιδεολογικό στίγμα στο *Τελευταίο καραβανσεράι* αποτέλεσε το αντικείμενο μιας εκτενούς συζήτησης. Αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι η Mnouchkine προσεγγίζει το ζήτημα των προσφύγων και των μεταναστών που ζητούν άσυλο στις χώρες της Δύσης επιφανειακά, χωρίς να φωτίζει επαρκώς τις αιτίες. Η ιδεολογία που προβάλλεται τελικά στην παράσταση, επισημαίνουν, είναι αυτή ενός κοσμοπολιτικού ανθρωπισμού που περιορίζεται στην προβολή της ουτοπικής εικόνας ενός κόσμου χωρίς σύνορα.⁴⁹

Η συζήτηση αυτή αντανακλά ακριβώς τον προβληματισμό που αναφέραμε στην εισαγωγική ενότητα σχετικά με το πώς μπορεί κανείς να ερμηνεύσει την ιδεολογική εμβέλεια του κοσμοπολιτισμού των παραστάσεων αυτών μέσα από το πρίσμα της μεταποικιακής θεωρητικής σκέψης. Εξετάζοντας τον τρόπο που το Θέατρο του Ήλιου χειρίζεται και ενσωματώνει στη σκηνοθετική αισθητική της παράστασης τα πραγματικά ιστορικά τεκμήρια, μπορούμε ίσως να δώσουμε μια προσωρινή απάντηση στο ερώτημα.

Όπως και στην περίπτωση της ομάδας Groupon, στο *Τελευταίο καραβανσεράι* χρησιμοποιούνται ως πρώτη ύλη πραγματικές μαρτυρίες. Ωστόσο, ενώ στην περίπτωση του Groupon η έμφαση είναι να ακουστούν οι μαρτυρίες για να μπορέσουν τα θύματα της γενοκτονίας να αποκτήσουν πρόσωπο (μέσα από την ιστορία τους), στην περίπτωση του Θεάτρου του Ήλιου το ενδιαφέρον εστιάζει στις προσωπικές λεπτομέρειες κάθε αφήγησης, καθώς όλες μαζί συνθέτουν το σύγχρονο έπος (την *Οδύσσεια*) των προσφύγων και των μεταναστών. Οι αφηγήσεις αυτές διατηρούνται συχνά αυτούσιες, είτε πρόκειται για μαρτυρίες που περιγράφουν τις διαδρομές που ακολούθησαν ή την καθημερινή επιβίωση στα κέντρα κράτησης, όπως το Sangatte, είτε για επιστολές που έστειλαν ή έλαβαν από τους δικούς τους.

Η κυριαρχία της πολυγλωσσίας δεν αφορά τόσο την πολυεθνική σύσταση του θιάσου –που αποτελεί, άλλωστε, σταθερή του πολιτική– όσο την παρεμβολή (ηχητική και οπτική) στην παράσταση των διαφορετικών γλωσσών⁵⁰ στις οποίες είναι γραμμένες οι μαρτυρίες. Στο πλαίσιο της έννοιας της φιλοξενίας η διατήρηση της μητρικής γλώσσας

48. Για τους ηθικούς ενδοιασμούς που διατυπώνει η Cixous, βλ. William McEvoy, «Finding the balance: Writing and performing ethics in Théâtre du Soleil's *Le dernier caravansérail* (2003)», *New Theatre Quarterly* 22/3 (2006), σ. 211-226: 214-216.

49. Ο Singleton χρησιμοποιεί τον όρο *υπερεθνικός κοσμοπολιτισμός* (*transnational cosmopolitanism*) μιλώντας για τη συγκεκριμένη παράσταση, χωρίς ωστόσο να εκφέρει ανοιχτά τις δικές του επιφυλάξεις. Brian Singleton, «Ariane Mnouchkine: Activism, formalism, cosmopolitanism», Maria M. Delgado - Dan Rebellato (επιμ.), *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, New York / London 2010, σ. 29-48: 42-46. Αντίθετα ο Neveux θεωρεί πως με τις συναισθηματικά φορτισμένες σκηνικές εικόνες που κυριαρχούν, η παράσταση εκτός από ορισμένες σκηνές, δεν κατορθώνει –παρά τις δηλωμένες προθέσεις της– να προσφέρει μια περισσότερο «ανησυχητική» όψη του θέματος σε σύγκριση με τις εικόνες που οι θεατές βλέπουν καθημερινά στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Neveux, *Politiques du spectateur*, σ. 93-95. Για μια σύνοψη των επιχειρημάτων αυτών, βλ. Jeffers, *Refugees, Theatre and Crisis*, σ. 69-75.

50. Για τις διαφορετικές γλώσσες που ακούγονται στην παράσταση, βλ. Judith G. Miller, «New forms

(των προσφύγων ή των μεταναστών) έχει πολύ μεγάλη σημασία, επειδή η γλώσσα είναι η πατρίδα που φέρει κανείς πάντοτε μαζί του, είναι η δική του επικράτεια στην οποία μας προσκαλεί ως οικοδεσπότης. Με άλλα λόγια, η χρήση των μητρικών γλωσσών στην παράσταση εξασφαλίζει αυτό που ο Derrida θεωρεί απαραίτητη συνθήκη της φιλοξενίας, την εναλλαγή των θέσεων ανάμεσα στον οικοδεσπότη και τον φιλοξενούμενο.⁵¹ Η πολυγλωσσία, ωστόσο, εκφράζεται συμβολικά, όπως και στη Ρουάντα 94, με τη συμμετοχή του νεαρού Αφγανού ηθοποιού Sarkaw Gorany, που ο θίασος συνάντησε στο Sangatte.

Ένα επίσης ενδιαφέρον στοιχείο για τον τρόπο με τον οποίο η ομάδα διαχειρίζεται το πρωτογενές υλικό εντοπίζεται στην ίδια τη δομή της παράστασης, η οποία σε πολλά σημεία δηλώνει με τρόπο αυτοαναφορικό τις μεθόδους δημιουργίας της. Σε πολλές στιγμές οι θεατές είναι σαν να διαβάζουν το ημερολόγιο των εργασιών της ομάδας, τις διαδρομές που το θέατρο του Ήλιου ακολούθησε καταγράφοντας την πορεία των προσφύγων και των μεταναστών.⁵²

Πράγματι, ο θεματικός πυρήνας στο *Τελευταίο καραβανσεράι* είναι η έννοια της μετατόπισης και της μετακίνησης πάνω στον χάρτη. Το πρόγραμμα της παράστασης περιλαμβάνει έναν παγκόσμιο χάρτη στον οποίο αποτυπώνονται με μικρά βελάκια οι διαδρομές των προσφύγων, με τα ονόματά τους σημειωμένα στα σημεία από τα οποία ξεκίνησαν και τους «σταθμούς» που διέσχισαν μέχρι τον τελικό προορισμό καθενός στη δυτική Ευρώπη. Έτσι, ο χάρτης αποτελεί την αποτύπωση του δραματικού χώρου της παράστασης.⁵³ Αν ακολουθήσουμε τα βέλη, θα επαναλάβουμε τη διαδρομή που διένυσαν οι πρόσφυγες των οποίων την ιστορία ακούμε, ενώ, αν ξεκινήσουμε με την αντίστροφη φορά, θα βρεθούμε στα ίχνη της διαδρομής που διένυσε το θέατρο του Ήλιου –Γαλλία, Αφγανιστάν, Ινδονησία, Αυστραλία.

Η λογική των διαδρομών πάνω στον χάρτη προσδιορίζει και τη δομή του θεάματος: Δοκιμάζοντας να σχεδιάσουμε ένα γράφημα της αλληλουχίας των σκηνών, θα διαπιστώσουμε ότι η παράσταση είναι μια αφήγηση που μας μεταφέρει από σκηνή σε σκηνή σε διαφορετικά σημεία-τόπους. Διαβάζοντας, στη συνέχεια, τον χάρτη των διαδρομών αυτών από την οπτική της Ιστορίας, αποκρυπτογραφούμε τις αιτίες των μετατοπίσεων. Εντοπίζουμε τις σαρωτικές οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές που επέφεραν η πτώση των κομμουνιστικών χωρών και το τέλος της Σοβιετικής Ένωσης στα Βαλκάνια και στην κεντρική Ασία, αλλά και τις βίαιες συνέπειες της νεο-αποικιοκρατικής πολιτικής που

for new conflicts: Thinking about Tony Kushner's *Homebody/Kabul* and the Théâtre du Soleil's *Le dernier caravansérail*», *Contemporary Theatre Review* 16/2 (2006), σ. 212-219: 214-215.

51. Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, σ. 111-113.

52. Αυτό αντικατοπτρίζεται πολύ καθαρά στο πρόγραμμα της παράστασης, που μοιάζει με ημερολόγιο: σκίτσα των ηθοποιών, σημειώσεις σε πολλές γλώσσες, ο χάρτης, συνθήματα στη γλώσσα φαράσι που έχουν αντιγραφεί από τους τοίχους στο Sangatte. Βλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του McEvoy, «Finding the balance: Writing», σ. 221-222.

53. Όπως αναφέρει το αλφαβητάρι της παράστασης, η σημασία της έννοιας τόπος είναι σύνθετη. «Προκειμένου να μπορέσει η παράσταση να εξιστορήσει τον κόσμο, θα πρέπει σε κάθε στιγμή το κοινό να καταλαβαίνει σε ποιο σημείο της επιφάνειας της γης βρίσκεται. Ο τόπος λειτουργεί σαν μια μάσκα του χώρου και του χρόνου στη συγκεκριμένη παράσταση» [«*Le dernier caravansérail (Odyssees)*, Tentative d'abécédaire», *L'avant-scène théâtre* 1284-1285 (2010), σ. 36-47: 39].

επέβαλε η Δύση, μέσα από την άνοδο των αυταρχικών θεοκρατικών καθεστώτων, στο Ιράν και το Αφγανιστάν.

Είναι συνεπώς σαφές ότι η Mnouchkine τοποθετεί κυριολεκτικά και μεταφορικά στο κέντρο της παράστασης την έννοια της μετακίνησης και του εκτοπισμού. Ο ίδιος ο τίτλος μεταφορικά παραπέμπει στα μυθικά ταξίδια διαφορετικών πολιτισμών –την Οδύσσεια και τις Χίλιες και μια νύχτες– ενώ κυριολεκτικά αναφέρεται στον χώρο όπου σταθμεύουν τα καραβάνια μέχρι να ξεκινήσουν για την επόμενη διαδρομή, ένα καταφύγιο που μετωνυμικά θυμίζει τον τελευταίο σταθμό πριν από τη διάβαση του στενού της Μάγχης, δηλαδή το κέντρο υποδοχής μεταναστών στο Sangatte. Εκτός από τον τίτλο και τις ιστορίες που ακούγονται, την έννοια της μετατόπισης εκφράζουν και τα τροχήλατα σκηνικά πάνω στα οποία παίζουν οι ηθοποιοί.⁵⁴ Εξηγώντας πώς προέκυψαν οι τροχήλατες αυτές πλατφόρμες, η σκηνοθέτης αναφέρει πως ήταν κατά κάποιον τρόπο η σκηνογραφική απάντηση στην πρώτη εικόνα που είχε για την παράσταση, την εικόνα ενός φορτηγού που μεταφέρει τους εξόριστους από το ένα μέρος στο άλλο.⁵⁵

Ως αντιστάθμισμα στην εικόνα της μετατόπισης και της ρευστότητας τοποθετείται η γραφή, η σταθερή παρουσία των τυπωμένων γραμμάτων στα επιστολόχαρτα. Οι επιστολές που ακούγονται στην παράσταση λειτουργούν ως ηχητικά τεκμήρια των συνεντεύξεων που συνέλεξαν τα μέλη της ομάδας. Στο *Τελευταίο καραβανσεράι* η μαρτυρία συνδέεται με τον χώρο της προσωπικής μνήμης, με εικόνες και λεπτομέρειες, με τη βιογραφία της καθημερινότητας που οι εκτοπισμένοι κουβαλούν στις αποσκευές του μυαλού τους. Η Mnouchkine υπογραμμίζει ότι σε όλες τις συνεντεύξεις εκείνο που ζητούσε να μάθει ήταν οι ασήμαντες λεπτομέρειες –και όχι τα γεγονότα που μπορούσε κανείς να μάθει από τις ειδήσεις.⁵⁶ Η εικόνα όμως που κατεξοχήν συμπυκνώνει την έννοια της προσωπικής μαρτυρίας είναι η επιστολή στην Nadereh και ο τρόπος που προβάλλεται στην οθόνη, σε διαφορετικές στιγμές της παράστασης, σαν μια άδεια σελίδα που γεμίζει με λέξεις. Με τον ίδιο χειρόγραφο τρόπο με τον οποίο η λευκή σελίδα γεμίζει με λέξεις γεμίζει και ζωντανεύει με αφηγήσεις η σκηνή, ενώ η έμφαση στις χειρόγραφες λέξεις αναδεικνύει ακόμη περισσότερο το στίγμα αυτών των αφηγήσεων, προσωπικών και εύθραυστων.⁵⁷

Για την αλληλουχία των σκηνών υιοθετείται η επεισοδιακή δομή του έπους: κάθε σκηνή είναι ένα ξεχωριστό κεφάλαιο με τίτλο,⁵⁸ που προσδιορίζει τους πρωταγωνιστές και την κατάσταση που αντιμετωπίζουν. Στις περισσότερες σκηνές αναγνωρίζουμε το

54. Ο McEvoy αναλύει τις μεταφορικές συνδηλώσεις που αποκτούν στην παράσταση οι τροχήλατες πλατφόρμες και εξηγεί πώς μετωνυμικά εκφράζουν την ισορροπία, που κατά την άποψή του αποτελεί κεντρικό αισθητικό και ιδεολογικό άξονα της παράστασης. McEvoy, «Finding the balance», σ. 222-224.

55. Béatrice Picon-Vallin (Introduction, choix des textes), *Ariane Mnouchkine*, Actes Sud, Arles, 2009, σ. 65-66.

56. Από συνέντευξη που παραχώρησε η σκηνοθέτης –παρατίθεται στο κείμενο της Françoise Lauwaert, «Comme une écaille sur le mur. A propos de *Le dernier caravansérail (Odyssees)*, un spectacle en deux parties de Théâtre du Soleil», *Civilisations, Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines* 56 (2007), σ. 159-182: 167.

57. Για την «επιτέλεση της γραφής» μιλά η Lauwaert, «Comme une écaille sur le mur», σ. 174.

58. Στην έκδοσή των dvd της παράστασης συμπεριλαμβάνεται το πρόγραμμα στο οποίο και υπάρχουν οι τίτλοι κάθε σκηνής: *Le Dernier caravansérail (Odyssees)*, un film du Théâtre du Soleil, DVD: BelAir classiques, 2006.

όνομα και την καταγωγή των πρωταγωνιστών. Οι θεατές παρακολουθούν πολλές από αυτές τις ιστορίες τμηματικά και στα δύο μέρη της παράστασης. Έτσι, η χρονολογία των επιμέρους επεισοδίων δεν είναι γραμμική, με αποτέλεσμα ο χρόνος της αφήγησης να ακολουθεί τη δομή που έχει ο χρόνος της μνήμης. Το πρώτο μέρος («Το άγριο ποτάμι») επικεντρώνεται περισσότερο στην αφήγηση των διαδρομών που ακολουθούν οι πρόσφυγες και στη διαμονή τους στο κέντρο φιλοξενίας του Sangatte, ενώ το δεύτερο («Καταγωγές και πεπρωμένα») παρουσιάζει τους τόπους καταγωγής και προορισμού, φωτίζοντας έτσι τις συνθήκες του βίαιου εκτοπισμού από τη χώρα καταγωγής αλλά και την εξίσου βίαια υποδοχή που επιφυλάσσει η χώρα φιλοξενίας.

Η κυριαρχία της πολυφωνίας εκφράζεται μέσα από τη ροή των εικόνων/σκημών αλλά και μέσα από την αίσθηση της διαρκούς κίνησης που δημιουργεί ο μεγάλος αριθμός των προσώπων που βρίσκονται στη σκηνή –οι ηθοποιοί που υποδύονται ρόλους και εκείνοι που, σχεδόν αθέατοι, καθοδηγούν τις πλατφόρμες.

Οι τροχήλατες πλατφόρμες εικονογραφούν την ιδέα της διαρκούς μετατόπισης και την ίδια στιγμή αποδίδουν την ιδέα των ορίων, των συνόρων, οριοθετώντας καταρχήν τον σκηνικό χώρο. Ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται κάθε ιστορία περιορίζεται στα όρια της πλατφόρμας και οι ηθοποιοί μπαίνουν στους ρόλους μόνον όταν βρίσκονται πάνω στην πλατφόρμα.⁵⁹ Η θεατρική αυτή οριοθέτηση αποκτά μια ευανάγνωστη μεταφορική σημασία που συσχετίζει το σκηνογραφικό αυτό μέσο με την κυρίαρχη θεματική της παράστασης: Οι πρωταγωνιστές –πρόσφυγες και μετανάστες– βρίσκονται πάντοτε εν κινήσει, δεν έχουν καμία δική τους «χώρα» (γη, έδαφος, επικράτεια), δεν μπορούν να «πατήσουν» στο σταθερό έδαφος της σκηνής του θεάτρου –παρά μόνο στο τέλος της παράστασης, για να χαιρετήσουν τους θεατές.

Η διάβαση των συνόρων αλλά και γενικότερα η έννοια του ορίου και της απαγόρευσης είναι η κινητήρια δύναμη των αφηγήσεων-μαρτυριών. Η οδύσσεια των προσφύγων περιλαμβάνει μία σειρά από όρια που πρέπει να υπερβούν. Τα υδάτινα σύνορα –το ποτάμι και η θάλασσα, που αποδίδονται με τους κυματισμούς των γυαλιστερών υφασμάτων– αποτελούν τις εναρκτήριες εικόνες σε κάθε μέρος. Το «Άγριο ποτάμι» ξεκινά με τη διάβαση ενός ποταμού κάπου στην κεντρική Ασία που ορίζει τα σύνορα ανάμεσα σε δύο χώρες, ενώ το «Καταγωγές και πεπρωμένα» ξεκινά με ένα καράβι κάπου έξω από τις ακτές της Αυστραλίας. Εκτός από τα φυσικά σύνορα υπάρχουν και τα τεχνητά: μία άλλη χαρακτηριστική εικόνα της παράστασης είναι η σκηνή στην οποία η Αναστασία από τη Ρωσία εγκλωβίζεται στο κιγκλίδωμα που χωρίζει το Sangatte από τις γραμμές του τρένου που διασχίζει το υπόγειο τούνελ της Μάγχης.

Το *Τελευταίο καραβανσεράι* ακολουθεί τα δρομολόγια των προσφύγων/μεταναστών από τον τόπο καταγωγής μέχρι τον τελικό προορισμό τους και καταγράφει την οικονομική μηχανή που τα πλαισιώνει, δείχνοντας όλα τα περάσματα και το αντίτιμο που οι πρόσφυγες χρειάζεται να πληρώσουν προκειμένου να τα διασχίσουν. Η πληρωμή σε χρήμα ή είδος είναι μια εικόνα που επανέρχεται διαρκώς: Τα χαρτονομίσματα που δίνουν στο αυτοσχέδιο τελεφερίκ με το οποίο διασχίζουν τον «άγριο ποταμό», τα χαρ-

59. Αυτό εξασφαλίζει και την εστίαση της προσοχής του θεατή σε κάθε ιστορία, όπως εύστοχα παρατηρεί η Patricia Krus, «Postcolonial performance», *ARIEL, A Review of International English Literature* 38/1 (2007), σ. 121-128: 125.

τονομίσματα που μαζεύει η μητέρα της Όλια για να περάσει το τούνελ, το σπίτι που αναγκάζεται να πουλήσει ο πατέρας της Παραστού στην Τεχεράνη για να τη φυγαδεύσει μαζί με τον αδελφό της στην Ευρώπη.

Εκτός όμως από το οικονομικό αντίτιμο, οι πρόσφυγες και οι μετανάστες πρέπει να διασχίσουν και το «άγριο ποτάμι» της παράλογης νομοθεσίας. Μία από τις πιο δυνατές εικόνες της παράστασης είναι οι σκηνές που παρουσιάζουν τη συνέντευξη που δίνει ο Ιρανός Αλ Μπασσίρι στις αυστραλιανές αρχές ζητώντας άσυλο, στις οποίες αποτυπώνονται με τον πιο εύγλωττο τρόπο η ακαμψία και ο παραλογισμός που χαρακτηρίζουν τα τεχνητά σύνορα που υψώνει η νομοθεσία περί μετανάστευσης. Εκείνο που ξεχωρίζει στις σκηνές αυτές είναι ο τρόπος που η Mnouchkine στήνει τη σκηνή χρησιμοποιώντας σκηνογραφικά ένα περιβάλλον στο οποίο κυριαρχεί η τεχνολογία. Ο Ιρανός πρόσφυγας βρίσκεται σε ένα γραφείο με τη διερμηγέα και αντικρίζει το πρόσωπο του ανακριτή μέσα από μία οθόνη. Ο τρόπος με τον οποίο τα πρόσωπα επικοινωνούν μέσα από την παρέμβαση της δισδιάστατης οθόνης αποτελεί και μια ισχυρή υπόμνηση της πολιτικής πρόθεσης της παράστασης, που είναι ακριβώς οι πρόσφυγες/μετανάστες να αντιμετωπιστούν ως τρισδιάστατα πραγματικά πρόσωπα με ονοματεπώνυμο και ιστορία.⁶⁰

Αν υπάρχει ένα κοινό μήνυμα που μας μεταφέρουν, τελικά, οι δύο παραστάσεις είναι πως οι πολίτες των δυτικών «ευνοούμενων» περιοχών του πλανήτη πρέπει να συνειδητοποιήσουν ότι τα καταστροφικά γεγονότα –γενοκτονίες, εκτοπισμοί, πόλεμοι– αν και διαδραματίζονται χιλιόμετρα μακριά, ουσιαστικά όχι μονάχα βρίσκονται έξω από την πόρτα του δικού τους σπιτιού, αλλά σε μεγάλο βαθμό η δυναμική που τα προκάλεσε ξεκινά από το ίδιο αυτό σημείο.

Παρατηρώντας πιο προσεκτικά τον χάρτη στο *Τελευταίο καραβανσεράι* μπορούμε να φανταστούμε τα τόξα που υποδεικνύουν τις διαδρομές και τις ιστορικές διασυνδέσεις να ενώνουν πολλούς τόπους. Μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε πως, αν η παγκοσμιοποίηση διατείνεται πως καταργεί τα σύνορα, ο άλλος της εαυτός τα ξανασχεδιάζει με μεγαλύτερο ζήλο.

Ο τρόπος με τον οποίο και οι δύο παραστάσεις προσπαθούν να μας πείσουν για την αλήθεια της μαρτυρίας τους αλλά και για την επιτακτική ανάγκη να αναθεωρήσει η Δύση τα όρια της φιλοξενίας της, είναι να αποδώσουν ένα κύριο όνομα και ένα πρόσωπο στα ανώνυμα θύματα της γενοκτονίας της Ρουάντα και στο ανώνυμο πλήθος των προσφύγων και των μεταναστών που επιχειρούν να διασχίσουν τα σύνορα της Ευρώπης.

60. Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση του τρόπου με τον οποίο η Mnouchkine υπονομεύει τη λειτουργία των τεχνολογικών μέσων στις συγκεκριμένες σκηνές, βλ. Hazou, «Hypermediacy and credibility in documentary theatre», σ. 298-300.

*Η κινησιολογική προσέγγιση της «δημοκρατικής»
ρητορικής τέχνης στην κοινωνία και στο αρχαίο θέατρο*

Στη Δυτική παράδοση, αρχικά με τους Έλληνες και αργότερα με τους Ρωμαίους, η χειρονομία αναγνωρίζεται ως ένα χαρακτηριστικό της ανθρώπινης έκφρασης, το οποίο, για να γίνει δραστικό, έπρεπε να σχηματοποιηθεί και να ρυθμιστεί σύμφωνα με τα κίνητρα και τις επιδιώξεις του λόγου. Η σημασία της χειρονομίας ως θέμα μελέτης και η σύνδεσή της με τη ρητορική τέχνη εξετάζεται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* (XVII) και τη *Ρητορική* (II, VIII). Σχετικά με τις κινήσεις και τη χειρονομία στη σκηνή έχουμε δύο παραδείγματα στην *Ποιητική*. Το πρώτο βρίσκεται στο κεφάλαιο 17, όπου διαβάζουμε ότι ο ποιητής πρέπει να δουλεύει πάνω στην απαγγελία του κειμένου, ενώ σχηματοποιεί στο μυαλό του την εικόνα της δράσης (1445a23). Επίσης πρέπει να δουλεύει, την ίδια στιγμή, τα σχήματα (τις φιγούρες των κινήσεων και των χειρονομιών). Το άλλο σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο *σημείους* (1462a5-9), και ο Συκουτρός στα σχόλιά του εξηγεί πως: «*Σημεία* είναι οι συνοδευτικές κινήσεις του κεφαλιού και των χεριών, οι οποίες, χωρίς να εκφράζουν πιστώς (όπως τα σχήματα) τις περιγραφόμενες καταστάσεις, υπογράμμιζαν απλά όσα εξέφραζε ο ποιητής διά των λέξεων ή διά της μουσικής». Ο Συκουτρός λέει πως ο όρος *σημεία* ήταν οι κινήσεις των χορευτών και *σχήματα*, οι κινήσεις των ηθοποιών, άποψη πολύ σχηματική γιατί και οι υποκριτές μπορούσαν να χρησιμοποιούν *σημεία*. Οι νεότεροι σχολιαστές του Αριστοτέλη Lucas και Halliwell ερμηνεύουν τα *σχήματα* ως χειρονομίες και στάσεις σώματος (*gestures, postures*) και τα *σημείους* ο Lucas τα περιγράφει ως παραλλαγή για τα *σχήμασιν* και ο Halliwell ως οπτικά σήματα (*visual signs*). Ο ηθοποιός πρέπει να λαμβάνει υπόψη του και να βιώνει τα συναισθήματα που θέλει να εκφράσει ο ποιητής για να τα παρουσιάζει πειστικά στους θεατές.¹

Ο Αριστοτέλης προσεγγίζει το θέμα των χειρονομιών και στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής* (1403b 20-23 και 1403b 26-31), όπου παρατηρεί ότι οι ρήτορες χειρίζονται το σώμα ως εργαλείο του σώματος για να πετύχουν τον σκοπό τους και χρησιμοποιεί τον όρο «*υπόκρισις*» για την τέχνη των χειρονομιών και γενικότερα για την παρουσίαση ενός έργου πάνω στη σκηνή. Στην πραγματεία του αυτή εξετάζει το ύφος του ρητορικού λόγου καθώς και την ηθοποιία (φωνή-τόνοι-ρυθμοί) του ρήτορα, γιατί το φαίνεσθαι για

1. Ιωάννης Συκουτρός, *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής* (μετ. Σ. Μένανδρος), Βιβλιοθήκη Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα, 1937.

τη ρητορική τέχνη είναι απαραίτητο στοιχείο και άμεσα συνδεδεμένο με το θέμα της υποκριτικής, η οποία λόγω αυτής της αναγκαιότητας έχει πολύ μεγάλη δύναμη.

Ο Adam Kendon, ένας από τους πιο καταξιωμένους παγκοσμίως ερευνητές πάνω στο θέμα της χειρονομίας, διατυπώνει την άποψη ότι στη δυτική παράδοση οι αρχαίοι Έλληνες και μεταγενέστερα οι Ρωμαίοι αναγνώριζαν τη χειρονομία ως ένα χαρακτηριστικό της ανθρώπινης έκφρασης, η οποία, για να έχει δυναμική, έπρεπε να σχηματίζεται και να ρυθμίζεται σύμφωνα με τους στόχους και τα κίνητρα του αποτελεσματικού λόγου. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως: «Ο Αριστοτέλης μπορεί να περιέγραφε τη χειρονομία σαν μέρος της τεχνικής που χρησιμοποιούσαν οι ρήτορες για να επηρεάζουν τα συναισθήματα του ακροατηρίου, αλλά περισσότερο την υποτιμούσε, θεωρώντας ότι η χειρονομία, ο τόνος της φωνής και οι άλλες θεατρικές τεχνικές μείωναν την αξία από τον ιδανικό ή απλά από τον κατάλληλο λόγο, ο οποίος πρέπει να έχει ως βάση μόνο τα πραγματικά γεγονότα και τους κανόνες του λόγου».² Στην αμφιλεγόμενη σημασία της χρήσης των κινησιολογικών κωδίκων στο δραματικό είδος αναφέρεται ο Σηφάκης στο άρθρο του «Looking for the actor's art in Aristotle», στο οποίο εξετάζει την υποκριτική τέχνη στην *Ποιητική* και τη *Ρητορική*,³ αναλύει την αρνητική στάση του Αριστοτέλη σχετικά με τον ρόλο των οπτικών στοιχείων της θεατρικής παραγωγής στην *Ποιητική* (1450b17-20) και αναφέρει την άποψη του φιλόσοφου ότι οι άνθρωποι που ασχολούνται με το δραματικό είδος χωρίζονται σε *σπουδαίους* και *φαύλους*: οι *σπουδαίοι* ήταν καλύτεροι και σημαντικοί χαρακτήρες, οι οποίοι έκαναν περιορισμένες κινήσεις για να δίνουν έμφαση στον ποιητικό λόγο, αντιθέτως οι υποκριτές που έκαναν υπερβολικές και έντονες κινήσεις άνηκαν στην κατηγορία των *φαύλων* της κωμωδίας, δηλαδή των «κακών και των ασήμαντων ανδρών». Ο Σηφάκης ενισχύει την άποψη του Αριστοτέλη καταγράφοντας το παράδειγμα του Καλλιπίδη με το ψευδώνυμο «ο πίθηκος» από τις υπερβολικές κινήσεις που έκανε.⁴

Για την υποκριτική της ρητορικής τέχνης στη ρωμαϊκή κοινωνία αντλούμε στοιχεία από τα συγγράμματα δύο Λατίνων ρητόρων, του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού.⁵

2. Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, New York, 2004, σ. 17.

3. Grigoris M. Sifakis, «Looking for the actor's art in Aristotle», Pat Easterling – Edith Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 148-164.

4. Ο Καλλιπίδης ήταν ένας νεαρός ηθοποιός (κέρδισε το πρώτο του βραβείο υποκριτικής το 418 π.Χ.) ειδικευμένος στους τραγικούς γυναικείους ρόλους κατώτερου χαρακτήρα. Ο Αριστοτέλης αναφέρει στην *Ποιητική* (1461b26- 1462a14) ότι ο ηθοποιός του Αισχύλου, Μυννίσκος, αποκάλεσε τον Καλλιπίδη «πίθηκο» εξαιτίας ζωντανών χειρονομιών. Βλ. Peter Arnott, *Public Performance in the Greek Theater*, Routledge, New York / London, 1991, σ. 48· Eric Csapo – William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, σ. 256· Umberto Albini, *Προς Διόνυσον. Το θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων* (μετ. Α. Τζαλλήλα), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2000, σ. 27.

5. Η Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού* (μετ. Σ. Γεωργακοπούλου), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2003, σ. 101, αναφέρει ότι υπήρξαν πολλά λατινικά συγγράμματα σχετικά με την υποκριτική τέχνη, λ.χ. τα συγγράμματα των ηθοποιών Αισώπου και Ρώσκιου, του αστρολόγου Νιγίδιου Φίγουλου (P. Nigidius Figulus), του ρητοροδιδασκάλου Πλώτιου Γάλλου (L. Plotius Gallus), του πολυμαθούς Πλίνιου του Πρεσβύτερου, του ρήτορα Ποπίλιου Λαίνα (Popilius Laenas). Δυστυχώς σώζονται

Ακολουθώντας ανάλογη συλλογιστική μέθοδο με τον Αριστοτέλη, ο μεγαλύτερος Ρωμαίος ρητοροδιδάσκαλος Κοϊντιλιανός αναφέρει στο βιβλίο του *Institutio oratoria* και στο κεφάλαιο για την τέχνη της υποκριτικής στη ρητορική τέχνη, ότι ο ρήτορας πρέπει να στέκεται όρθιος, χωρίς υπερβολή στις κινήσεις του, για να μην κατηγορηθεί για αλαζονεία και βάρβαρη σκληρότητα. Κάθε ξέφρενη κίνηση –όπως συχνά νεύματα, έντονη ανακίνηση του κεφαλιού ή των χεριών, σπασμωδικές κινήσεις των ώμων– ήταν απαγορευτικές για τον ρήτορα και πιθανόν υποδήλωναν έλλειψη ελέγχου.

Ο Κικέρωνας στο έργο του *De Oratore*⁶ αναφέρεται στη σπουδαιότητα της κίνησης του σώματος, στην εκφραστικότητα των χειρονομιών και του προσώπου και στον κυματισμό της φωνής. Διατυπώνοντας σε κάποια σημεία διαφορετική άποψη από τον Αριστοτέλη, θεωρεί ότι η χειρονομία και η έκφραση του προσώπου έχουν αξία για τους ρητορικούς λόγους. Σε αυτήν τη συζήτηση δίνει έμφαση στον τρόπο που η χειρονομία και ειδικά το πρόσωπο πρέπει να χρησιμοποιηθούν για να εκφράσουν τα συναισθήματα που κρύβονται πίσω από τον λόγο.

Μαζί με τον γνωστό ηθοποιό της εποχής Ρώσκιος,⁷ μελετούσαν ποιος υποκριτικός τρόπος ταίριαζε περισσότερο στη ρητορική τέχνη. Στο έργο του συναντάμε τη λέξη *actio* (υπόκρισις) η οποία αφορά άμεσα τη θεατρική τέχνη και εντάσσεται στα καθήκοντα του ρήτορα. Από αυτά η λέξις και η υπόκρισις αποτελούν τον σκληρό πυρήνα της ρητορικής και είναι ξεκάθαρο ότι ο υποκριτής θεμελιώνει με αυτά τη βάση για την αξιοποίηση της φωνής και του χεριού. Στο πρώτο βιβλίο ο Κράσσος (Ο τέλειος ρήτορας, 1, XXXIV, 156) διατυπώνει την άποψη ότι χρειάζεται στους ρήτορες σκληρή εξάσκηση, με τον ίδιο τρόπο που δουλεύουν και οι ηθοποιοί, για την κατάλληλη κίνηση του σώματος καθώς και για τη σωστή εξάσκηση της αναπνοής και της φωνής. Για να καταφέρει ο ηθοποιός να εκπληρώσει υψηλές απαιτήσεις σχετικές με τη στάση και την κίνηση του σώματος,⁸ πρέπει να γυμναστεί και να διδαχθεί χορό.⁹ Εκτός από τον πλα-

μόνο έμμεσα, ως παραθέματα μέσα σε άλλα έργα. Αλλά ο Κοϊντιλιανός διέσωσε τις σπουδαιότερες πληροφορίες, διάσπαρτες στο σύγγραμμά του για τη ρητορική τέχνη. Ειδικά το ενδέκατο βιβλίο της *Institutio oratoria* αποτελεί πλούσια πηγή πληροφοριών για την υποκριτική τέχνη στη Ρώμη.

6. Κικέρων, *Ο τέλειος ρήτορας*. *De Oratore* (μετ. Γ. Κεντρωτής), Πόλις, Αθήνα, 2008. Στο έργο του αυτό ο Κικέρωνας αναλύει διεξοδικά τα αρμόζοντα στοιχεία που πρέπει να έχει ένας ρητορικός λόγος για να είναι επιτυχημένος. Ο διάλογος λαμβάνει χώρα τον Σεπτέμβριο του 91 π.Χ., στην έπαυλη ενός κορυφαίου ρήτορα της εποχής και δάσκαλου του Κικέρωνα, του Λικίνιου Κράσσου, λίγο πριν από τον θάνατό του.

7. Ό.π., σ. 406, σημ. 89: «Ο Κόιντος Ρώσκιος Γάλλος (Quintus Roscius Gallus) ήταν στενός φίλος του Κικέρωνα και θεωρείται ο επιφανέστερος ηθοποιός της εποχής του. Ο Κικέρων συνέγραψε τον λόγο *Pro Roscio comoedo* (Υπέρ Ρωσκίου κωμικού ηθοποιού), του οποίου σώζεται ένα μεγάλο απόσπασμα, και θρήνησε τον θάνατο του».

8. Για τον Πλάτωνα η γυμναστική είναι απαραίτητη για την ενδυνάμωση και της προστασία της ψυχικής υγείας. Από μικρή ηλικία, ανάλογα με το φύλο και τις δυνατότητες του κάθε ανθρώπου, οι Αθηναίοι πολίτες δεν έπρεπε να αμελούν τη φυσική τους κατάσταση, για να είναι έτοιμοι να υπερασπιστούν την πατρίδα σε περίπτωση που χρειαζόταν.

9. Την ίδια άποψη του Κικέρωνα μας μεταφέρει ο Carl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Hildesheim (ανατ.), New York, 1970, σ. 200. Το κοινό είχε απαίτηση να βλέπει άριστους ηθοποιούς που να χαρακτηρίζονται από την τέλεια μαεστρία της τέχνης τους, διαφορετικά μια κίνηση που ήταν εκτός ρυθμού προκαλούσε αγανάκτηση και δυσφορία. Ο Arnott (*Public and Performance in the Greek Theater*, σ. 70) παρα-

τωνικό τρόπο εκγύμνασης του σώματος, ο Κικέρωνας συσχετίζει την κίνηση της ψυχής με τα συναισθήματα και τα συνδυάζει με τις χειρονομίες και τη στάση του σώματος (*De Oratore*, LVII:215). Αποδίδει στα συναισθήματα μια εκ φύσεως χαρακτηριστική έκφραση, που πρέπει να αποδίδεται με τις ανάλογες γκριμάτσες, με τον τόνο της φωνής. Πρέπει να υποστηρίζονται και από τις ανάλογες χειρονομίες για να ενισχύουν το γενικό περιεχόμενο του λόγου.

Ο Ναπολιτάνος «γκουρού» της ανάλυσης των χειρονομιών, Andreae Jorio, καθώς και άλλοι μελετητές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στο βιβλίο του Κοϊντιλιανού *Institutio Oratoria*, στο οποίο συζητείται το θέμα της χειρονομίας σε σχέση με τη ρητορική τέχνη. Ο Κοϊντιλιανός ακολουθώντας τα βήματα του Κικέρωνα χωρίζει τη δράση ή το ύφος (*actio* ή *pronuntiatio*) σε δύο συστατικά: Τη φωνή (*vox*) και την κίνηση (*motum*), η οποία αργότερα αναφέρεται και ως *gestus*. Για τον ρήτορα το *gestus* δεν περιλαμβάνει μόνο πράξεις των χεριών και των μπράτσων αλλά επίσης την κίνηση του σώματος, τις στάσεις και τις ενέργειες του κεφαλιού και του προσώπου. Επίσης προσφέρει μια ολοκληρωμένη ανάλυση όλων των τύπων της χειρονομίας που επιτρέπεται να κάνει ο ρήτορας και όλων των συναισθημάτων που απεικονίζονται με αυτήν, και χωρίζει τη μελέτη του σε τρία μέρη: Μετά τη σύντομη εισαγωγή του ακολουθεί μία ενότητα για τη θέση και τις κινήσεις του κεφαλιού, μία ενότητα για τα μπράτσα και τέλος ένα μεγάλο μέρος αφιερώνεται στη «χρήση» των χεριών. Ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται στους κανόνες και στο θέμα των χεριών και προσδιορίζει τι καταφέρουν να εκφράσουν: «Τα άλλα μέλη του σώματος βοηθούν όποιον μιλάει, μα θα τολμούσα να πω ότι τα χέρια μιλούν μόνα τους. Ρωτούν, υπόσχονται, φωνάζουν, διώχνουν, απειλούν, ικετεύουν, απορρίπτουν, εκδηλώνουν φόβο, ερευνούν, αρνούνται, δείχνουν χαρά, λύπη, αμφιβολία, εξομολόγηση, μεταμέλεια, μέτρο, ποσότητα, αριθμό και χρόνο. Δεν έχουν τη δύναμη να προτρέπουν, να απαγορεύουν, να επιδοκιμάζουν, να εκδηλώνουν θαυμασμό, ντροπή; Δεν αντικαθιστούν επιρρήματα και αντωνυμίες, για να προσδιορίσουν τόπους και πρόσωπα;». ¹⁰ Όπως παρατηρεί ο Kendon, ¹¹ όλες οι ενέργειες των χεριών που αναφέρθηκαν είναι σχεδόν όλες χειρονομίες οι οποίες σημασιοδοτούν ένα είδος δράσης που συνδυάζεται με τον λόγο ή είναι ένας τρόπος για να εκφραστούν τα συναισθήματα και να επηρεάσουν το ακροατήριο.

Ο Αριστοφάνης καταδίκασε τη ρητορική τέχνη για ηθικούς αλλά και για πολιτικούς λόγους και η αρνητική στάση του για τους συγχρόνους του δασκάλους της δημόσιας ομιλίας απεικονίζεται σε πολλά έργα του (*Νεφέλες*, *Ιππείς*, *Αχαρνείς*, *Σφήκες*, *Εκκλησιασάζουσες* κ.ά.). Η πιο σκληρή κριτική ασκείται σε αυτούς που χρησιμοποιούν τη ρητο-

θέτει την άποψη του Ξενοφώντα, που θεωρεί χαρισματικό χορευτή αυτόν που ο λαϊμός του, τα πόδια του, τα χέρια του και όλο του το σώμα βρίσκονται μέσα σε μία κίνηση.

10. Quintilianus, *Institutio Oratoria* XI, 3, 85-87: «Manus vero... vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur. An non his poscimus pollicemur, vocamus, dimittimus, minamur, supplicamus, abominamur, timemus, interrogamus, negamus, gaudium, tristitiam, dubitationem, confessionem, paenitentiam, modum, copiam, numerum, tempus ostendimus? Non eaedem concitant, inhihent, probant, admirantur, verecundantur?».

11. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, σ. 18.

ρική στην πολιτική ζωή,¹² καθώς ο Αριστοφάνης θεωρεί πως οι νέες ιδέες των σοφιστών οδηγούσαν τους νέους στην αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών, στην υποβάθμιση των ηθικών κριτηρίων των πολιτών και την αθηναϊκή δημοκρατία σε παρακμή.

Στις *Νεφέλες* ο Αριστοφάνης επιτίθεται σε αυτό το νεωτεριστικό πνευματικό κίνημα. Ο γιος του ανήσυχου εμπόρου Στρεψιάδη, Φειδιππίδης, ενώ στην αρχή του έργου (*Νεφ.* 100-102) απορρίπτει αυτούς τους αυτοαποκαλούμενους αριστοκράτες –εκφράζοντας την αντίδραση του Αριστοφάνη στην αρνητική χρήση της ρητορικής από τους δημαγωγούς, οι οποίοι στην προσπάθειά τους να εξασφαλίσουν την εύνοια του ακροατηρίου χρησιμοποιούν τις πιο ξεδιάντροπες εκφράσεις κολακείας και δουλοπρέπειας– τελικά πείθεται από τον Άδικο Λόγο και βγαίνει από το φροντιστήριο του Σωκράτη ως ένας δημοκρατικός ρήτορας, πρόθυμος να διαστρέψει τη δικαιοσύνη για ιδιοτελείς σκοπούς. Ο Φειδιππίδης, πλέον «απόφοιτος» της σχολής του Σωκράτη, όχι μόνο δεν βοηθά τον πατέρα του στο να βρεθεί τρόπος να αντιμετωπίσει τους δανειστές του αλλά ασκεί χειροδικία σε μια φιλοσοφική διαφωνία, με τη δικαιολογία ότι τον προσέβαλε ιδεολογικά. Στην αρχαία Αθήνα το να χτυπήσει κάποιο παιδί τους γονείς του ήταν μεγάλο παράπτωμα, ωστόσο στο συγκεκριμένο κείμενο η πράξη βίας του γιου λαμβάνει την εννοιολογική υπόσταση της γενικευμένης κακής επιρροής της ρητορικής στους νέους, με την τάση να δικαιολογούν τα πάντα, ακόμα και τις πιο αναίσχυντες πράξεις τους. Άλλη μια τέτοια πράξη που προκαλείται από το «αδιέξοδο που οδηγείται η προσπάθεια εκμετάλλευσης των πλεονεκτημάτων της σοφιστικής ρητορείας»,¹³ είναι η πυρπόληση του φροντιστηρίου του Σωκράτη. Η καυστική σάτιρα του Αριστοφάνη για το σοφιστικό κίνημα εικονοποιείται στον μέγιστο βαθμό με την οργισμένη πράξη του Στρεψιάδη. Ο απογοητευμένος πατέρας, χωρίς κανένα δισταγμό, μαζί με έναν δούλο «πυρπολούν» τις ιδέες μιας ολόκληρης μερίδας ανθρώπων που επηρεάζουν τις πράξεις και τις συνειδήσεις των Αθηναίων, καταγγέλλοντας τους «δημοκρατικούς» ρήτορες που χρησιμοποιούν την τέχνη τους για να ξεγελάσουν, με την υποτιθέμενη αφοσίωσή τους στη δημοκρατία, τις μάζες των πολιτών, ενώ οι ίδιοι γεμίζουν τις τσέπες τους και εξυπηρετούν το δικό τους συμφέρον.

Στις *Εκκλησιαζούσες* η Πραξαγόρα (της οποίας το όνομα δηλώνει αυτήν που πράττει στην αγορά) καθώς και οι άλλες γυναίκες που θα την ακολουθήσουν στο φεμινιστικό εγχείρημά της για να πάνε στη συνέλευση του λαού, μεταμφιέζονται σε άνδρες και υιοθετούν ανδρικές σωματικές συμπεριφορές. Η Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου παρατηρεί ότι «η ατμόσφαιρα και το τυπικό που επικρατούσε στις συνελεύσεις στην αρχαία Πνύκα, κυριαρχούν κατά την «πρόβα τζενεράλε που κάνει στον Πρόλογο των *Εκκλησιαζουσών* η Πραξαγόρα με τις Γυναίκες μπροστά στα σπίτια τους, πριν αναχωρήσουν για τη συνέλευση (*Εκκλ.* 82-284)».¹⁴ Φορούν ανδρικά παπούτσια, ανδρικό χιτώνα, ψεύτικα γένια και ραβδιά. Αποφεύγουν το ξύρισμα, ώστε να γεμίσουν τρίχες και να

12. Charles T. Murphy, «Aristophanes and the art of rhetoric», *Harvard Studies in Classical Philology* 49 (1938), σ. 69-113.

13. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα, Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2007, σ. 356.

14. Ο.π., σ. 137.

γίνουν πιο πειστικές και κάθονται στον ήλιο να μαυρίσουν γιατί, όπως ήταν κλεισμένες στα σπίτια τους, η επιδερμίδα τους ήταν ολόλευκη, σε αντίθεση με τους άνδρες που έκαναν εξωτερικές εργασίες. Οι λεπτομερείς κινησιολογικές αναφορές της μεταμφίεσης των Γυναικών θεωρούνται από τη Γεωργούση ως «δεδομένα του κωμικού θέματος, τα οποία για άλλη μια φορά παρουσιάζονται ενορχηστρωμένα στην υπηρεσία του γελοίου, συμβάλλουν στην αμφισβήτηση της ανδρικής πολιτικής διοίκησης που συνιστά τον πυρήνα της αρνητικής όψης του σπουδαίου».¹⁵ Η Πραξαγόρα βγάζει λόγο με κεντρικό στόχο να παραδοθεί η εξουσία της πόλης στις γυναίκες, και το γυναικείο ακροατήριό της επαινεί την ικανότητά της ως ρήτορα (στ. 241-244).¹⁶ Η αγόρευσή της είναι πολύ πιθανό να συνοδευόταν από κινήσεις και χειρονομίες, με ύφος μιμητικό σαν ρήτορα, σημείο που είναι ενδιαφέρον γιατί στη ρητορική χρησιμοποιούσαν τεχνικές υποκριτικής τέχνης, ενώ εδώ γίνεται το αντίστροφο από τον υποκριτή.¹⁷

Το ενδεχόμενο ότι ο βασικός ρόλος έχει επηρεαστεί από την πραγματικότητα στον τρόπο διαχείρισης των κινήσεων μπορούμε να το υποθέσουμε και από το γεγονός ότι ο υποκριτής που υποδυόταν τον ρόλο της Πραξαγόρας ήταν άνδρας και ήταν απολύτως λογικό να είχε παραστεί τόσο σε συνελεύσεις του Δήμου, όσο και να είχε παρακολουθήσει και μελετήσει αγορεύσεις των ρητόρων της εποχής του. Ως εκ τούτου, δεν είναι απαγορευτικό να υποθέσουμε ότι η Πραξαγόρα μπορούσε σε αυτό το σημείο του λόγου της, προσπαθώντας να γαλουχήσει και να προετοιμάσει τις Γυναίκες για τον «ρόλο» που έπρεπε να υποδυθούν, να χρησιμοποιούσε ρητορικού τύπου ανδρικές κινήσεις, χωρίς να φαίνονται χειρονομίες ενός εκθλημένου άνδρα, αλλά κινήσεις μιας δυναμικής γυναίκας. Η θέση μας αυτή ενισχύεται και από την άποψη του Alan Hughes ο οποίος υποστηρίζει ότι η «παλαιά κωμωδία» είναι μεταθεατρική¹⁸ και ότι, παρόλο που ο υποκριτής κινείται μέσα και έξω από τον χαρακτήρα, ο συγγραφέας θεωρεί απαραίτητες τις γρήγορες μεταβάσεις και τις γνώσεις των τεχνικών για τη χαρακτηριστική κίνηση και τη φωνή, για τις οποίες ο συγκεκριμένος ηθοποιός επιλέχθηκε ώστε να ταιριάζει στον εκάστοτε χαρακτήρα.

Τελικά, τα γυναικεία πρόσωπα του έργου που προγύμνασαν και άσκησαν τα σώματά τους ώστε να φαίνονται αντρικά, με την παρουσία τους στην Πνύκα ως «εκλογικό σώμα» πέτυχαν τον σκοπό τους ώστε η «εκκλησία του δήμου» να τους δώσει το χρίσμα της εξουσίας στην πόλη.

15. Μαρία Γεωργούση, *Σπουδαίον / Γελοίων. Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2015, σ. 48.

16. Eric Csapo, «Kallipides on the floor sweepings. The limits of realism in classical acting and performance styles», Easterling – Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors*, σ. 127-147.

17. «Για τον Κικέρωνα ο υποκριτής απλά μιμείται την πραγματικότητα, ενώ ο ρήτορας ασχολείται μαζί της. Ο υποκριτής ήταν μόνο ένας αναπαραστάτης ενός ρόλου που δημιουργήθηκε από τον ποιητή, αλλά ο ρήτορας ήταν και τα δύο: και ο άνθρωπος που έφτιαχνε τον δικό του ρόλο και ο ίδιος ήταν υπεύθυνος γι' αυτόν»· βλ. Elaine Fantham, «Orator and/et actor», Easterling – Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors*, σ. 362- 376. Βασίζόμενοι σε αυτή την άποψη της συγγραφέως δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι η Πραξαγόρα μιμείται ακριβώς τις κινήσεις των ρητόρων, παρά μόνο μπορούμε να στηρίξουμε τη θέση μας μόνο στο γεγονός της αλληλεξάρτησης μεταξύ των δύο τεχνών.

18. Alan Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, σ. 119.

Όπως είδαμε, η ρητορική τέχνη ήταν μια επιστήμη που χρησιμοποιούσε πολύ αυστηρά οριοθετημένους και κωδικοποιημένους κινησιολογικούς κώδικες, οι οποίοι εφαρμόζονται ακόμα και στη σύγχρονη εποχή από πολλά πολιτικά στελέχη για να επιβάλουν τις θέσεις και την κυριαρχία τους στις μάζες, επηρεάζοντας αρνητικά ή θετικά τις πράξεις του λαού. Οι σωματικές πράξεις πολλές φορές λειτουργούν συνοδευτικά της ομιλίας ή αντικαθιστούν λέξεις δημιουργώντας γλώσσες με σήματα που έχουν οικουμενική ισχύ. Το σώμα, η κίνηση και η φωνή του ηθοποιού αποτελούν το «μέσο που μέσα σε πολύ περιορισμένο χρόνο πρέπει να δημιουργήσει μια πλοκή σχέσεων και μηνυμάτων με επάρκεια βάθους και ενδιαφέροντος, ώστε να αιχμαλωτίσει το ακροατήριό του».¹⁹ Αυτή η άποψη του Taplin είναι λογικό να εφαρμόζεται τόσο στην υποκριτική μέθοδο των ηθοποιών που αναπαριστούν τα κείμενα του Αριστοφάνη, όπου ο ίδιος εκφράζει στους θεατές με τον αξεπέραστο, διαχρονικό του εκφραστικό τρόπο την αντιπάθειά του για τους ρήτορες, όσο και στην «υποκριτική» μέθοδο που χρησιμοποιούν οι δημαγωγοί στη σύγχρονή του εποχή αλλά και τη μεταγενέστερη.

19. Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (μετ. Β. Δ. Ασημομύτης), Παπαδήμας, Αθήνα, 2003, σ. 5.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Το gay θέατρο στην Ελλάδα
(από το ιδεολόγημα της αμαρτίας στις queer τραγωδίες).
Ένα εισαγωγικό σημείωμα

Μεθοδολογικά: Η Αισθητική των Αδερφών

Η Δημοκρατία στην Ελλάδα είναι κατασκευάσμα της κανονικότητας και οι μεγάλοι του νεοελληνικού θεάτρου υπήρξαν εν πολλοίς υπηρέτες της δεύτερης, πολύ συχνά θέτοντας περισταλτικά όρια στην Τέχνη του Θεάτρου. Για παράδειγμα, ο Κ. Γεωργουσόπουλος («Γκίε Βαγγέο», *Τα Νέα*, 31-7-2000) έγραφε πως για κάποιους σκηνοθέτες:

Το κίνημα της απελευθέρωσης της επιθυμίας, η επισημοποίηση της ιδιαιτερότητας, το δικαίωμα του ανθρώπου στην επιλογή του τρόπου ικανοποίησης του ερωτικού ενστίχτου είναι κάτι ξεφωνημένες, ξεσκισμένες, αηδέστατες γυναικωτές αντρικές καρικατούρες. Ιδεολογικό κίνημα είναι αυτό, δημοκρατικό δικαίωμα είναι αυτό το οποίο διεκδικείται με σαχλοκαμώματα, ακκισμούς, γελοία χάχανα, ξεφωνητά, χυδαιότητες και κατεξευτελισμούς του φύλου, όποιου φύλου;

Οι νόρμες για την έμφυλη ταυτότητα και τη σεξουαλική συμπεριφορά είναι στέρα θεσμισμένες στη χώρα μας και έχουν φροντίσει να συντηρούν και να προάγουν «ρυθμιστικές μυθοπλασίες», αφηγήσεις¹ και εικόνες, που ισχυροποιούν την κοινωνική ετεροκανονικότητα. Η αληθοφάνεια των κυρίαρχων λόγων για τη σεξουαλικότητα λειτουργεί ρυθμιστικά, δεδομένου ότι αυτά τα δημόσια αφηγήματα παράγουν γνώση που εμπλέκεται στην κατασκευή συγκεκριμένων ιστορικά εξουσιαστικών πεδίων ελέγχου,² επειδή ακριβώς:

[Οι] λόγοι είναι πρακτικές που συστηματικά διαμορφώνουν τα αντικείμενα για τα οποία μιλάνε. [...] Οι λόγοι δεν μιλούν για τα αντικείμενα, δεν καθιστούν τα αντικείμενα αναγνωρίσιμα, αποτελούνται από αυτά και ως εκ τούτου αποκρύπτουν το γεγονός ότι και οι ίδιοι είναι προϊόντα κατασκευής.³

1. Για την κατασκευαστική λειτουργία και τον εξουσιαστικό έλεγχο της γλώσσας, βλ. την εξαιρετική επισκόπηση της Mary Butzoltz, «Theorizing identity in language and sexuality research», *Language in Society* 33 (2004), σ. 469-515.

2. Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Polity Press, Cambridge / Malden, 2002, σ. 102-110.

3. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (μετ. Α. Μ. Sheridan-Smith), Tavistock, London, 1972, σ. 49 (όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά είναι του γράφοντος).

Οι λογοτεχνικές όψεις της ομοφυλοφιλίας μέσα σε ένα πεδίο αντίρροπων και συχνότερα ανισότιμων δυνάμεων λειτουργούσαν παραδοσιακά ως ντοκουμέντα μιας κρυμμένης κοινωνικής πραγματικότητας και ως παράγοντες εννοιοδότησης της ετερότητας, χωρίς αυτό να εξασφαλίζει πάντοτε την παραγωγή θετικής γνώσης για την ομοφυλοφιλία. Παρ' όλα αυτά:

[Η] σημαντικότητα [...] της κατηγορίας «ομοφυλόφιλο» προέρχεται όχι απαραίτητα από τη ρυθμιστική της σχέση με μια αναδυόμενη ή ήδη νομιμοποιημένη μειονότητα ομοφυλόφιλων ανθρώπων ή επιθυμιών, αλλά από τη δυνατότητά της να παρέχει σε αυτόν που την ελέγχει ένα κατασκευαστικό πλεονέκτημα εννοιοδότησής της σε σχέση με όλο το φάσμα ανδρικών δεσμών που διαμορφώνουν την κοινωνική συγκρότηση.⁴

Με αυτήν την έννοια η ομοφυλοφιλία δεν ορίζει μόνο την ετεροφυλοφιλία ερμηνεύοντας τα αρνητικά όρια της, αλλά πρέπει να σκεφτούμε αν λειτουργεί μέσα στις δομές της ίδιας φαλλικής ποιητικής⁵ της τέχνης, εκκινώντας βεβαίως από διαφορετικές ηθικές επενδύσεις και εμπειρίες.

Η ιστορία της gay τέχνης και λογοτεχνίας στην Ελλάδα είναι φυσικά μακρά, καθόλου όμως εντυπωσιακή σε ποσότητα, αν και σπουδαία σε ποιότητα. Το γεγονός ότι πολλοί gay δημιουργοί «κανονικοποιήθηκαν» από τους κριτικούς⁶ ή και με δική τους ευθύνη ως γενικώς ερωτικοί ή απλώς αντιπαραδοσιακοί συσχότισε το έργο τους και απέτρεψε την καταχώρισή τους στην παρακαταθήκη ενός subculture με σπουδαία πολιτισμική δράση στην Ελλάδα. Παράλληλα, η νεοελληνική κουλτούρα φρόντισε όχι μόνον να αποπολιτικοποιήσει τη δημόσια εικόνα του ομοφυλόφιλου αλλά και να την απλοποιήσει, κατασκευάζοντάς την με τέτοιον τρόπο ώστε να επιτρέπεται η αυτοεξαίρεση του ετεροκανονικού βλέποντος. Επειδή ακριβώς πρόκειται για μια διαδικασία κατασκευής και οργάνωσης της κοινωνικής γνώσης, μια λεγομένη «αδερφή» γίνεται παραδοσιακά ανεκτή στις νεοελληνικές μυθοπλασίες μόνον ως κωμική παρέκκλιση από την ανδροπρέπεια (τα παραδείγματα πολλά: ο Φίφης του Σ. Παράβα, η Φτερού, ο Λέλος των λαϊκών διαφημίσεων, οι κομμώτριες του Λ. Λαζόπουλου). Η τεχνική της υπερ-εκθήλυνσης ανήκει βέβαια στην camp αισθητική, αν και στη νεοελληνική περίπτωση αντιστρέφεται ιδεολογικά, επειδή ακριβώς «τα αμιγή παραδείγματα του camp είναι απρομελέτητα: they are dead serious», και επιπλέον η πρόθεση να είναι κανείς campy είναι πάντα επιβλαβής, εφόσον «το camp στηρίζεται στην αθωότητα».⁷ Αυτές οι δημόσιες «εκπροσωπήσεις» της ομοφυλοφιλίας δεν είναι μόνον απολύτως ακίνδυνες για τις σταθερότητες των ιδεολογιών, αλλά ήταν ιστορικά όργανα κοινωνικού και ηθικού

4. Eve Kosofsky-Sedwick, *Between Men: English Literature and Male Homosexuality*, Columbia University Press, New York, 1985, σ. 86.

5. Για τον όρο ως δείκτη της ανδρικής επιθυμίας, βλ. M. Jimmie Killingsworth, *Whitman's Poetry of the Body: Sexuality, Politics and the Text*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989, σ. 61.

6. Δεν υπάρχει καλύτερο και πιο αυτονόητο παράδειγμα από την κριτική για τον Καβάφη και τη «νεοελληνική αιδώ» στο Δημήτρη Παπανικολάου, «Σαν κ' εμένα καμωμένοι», *Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2014, σ. 49-63.

7. Susan Sontag, «Notes on Camp», *Against Interpretation*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1966, σ. 275-292.

προσδιορισμού μιας σεξουαλικής μειονότητας συλλήβδην, επειδή αφενός είναι υποκατάστατα που στοχεύουν στον έλεγχο των κοινωνικών ερμηνειών για την ομοφυλοφιλία και αφετέρου είναι σχέδια σωματικής συμπεριφοράς, που, όπως κάθε τέτοιο, «γεννούν νοητικές εικόνες και ενσταλάζουν ηθικές ποιότητες».⁸ Και είναι τουλάχιστον αφελές να θεωρεί κανείς πως αυτές οι –έστω και φαρισκικές– εικόνες ομοφυλοφίλων, σαν κι αυτές που απαντούν στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο, δεν έχουν ιδεολογία.⁹

Ο πρωτοπόρος στη μελέτη της ομοφυλοφιλίας στο νεοελληνικό θέατρο και σινεμά, Κωνσταντίνος Κυριακός, παρατηρεί: «Οι ομοφυλόφιλοι στην ελληνική φαρσοκωμωδία εμφανίζονται κοινότοπα. Απουσιάζει η πρωτοτυπία, την αντικαθιστά το τετριμμένο (*déjà-vu*) και το κλισέ (*cliché*). Επιχειρώντας να ανιχνεύσουμε την κοινοτοπία στην ομοφυλόφιλη κατάσταση, πρωτοσυναντάμε χρονολογικά τον αξιογέλαστο κίναϊδο, τη “φτερού”, τη “συκιά”. Έναν τύπο εναρμονισμένο με τις συλλογικές παραστάσεις που κυκλοφορούν στην κοινότητα».¹⁰ Σημαντικότερη όμως είναι η παρατήρηση του μελετητή ότι η «ερωτική πρόθεση [των ομοφυλόφιλων αυτών τύπων] συχνά παίρνει το σχήμα του αυτο-σαρκασμού».¹¹

Οι παραπάνω παρατηρήσεις υποβάλλουν δύο δεδομένα: Πρώτον, ότι οι συμπεριφορές που αναπαριστώνται είναι ενυπάρχουσες σε κάποια πραγματικότητα και, δεύτερον, ότι είναι όργανα υπαρξιακής υποτίμησης και απαξίωσης. Για την ακρίβεια, τα στοιχειακά συστατικά της απολιτικής αυτής νεοελληνικής καρικατούρας¹² είναι ιδεολογικώς πολύ πιο συγκεκριμένα: 1. η ακραία γραφική θηλυπρέπεια, 2. η αίσθηση μιας κοινωνικής ανωφελείας ή ασοβαρότητας του προσώπου (τα επαγγέλματα των αδελφών είναι συνήθως κομμώτριες, μοδίστρες, πωλήτριες σε μπουτίκ ρούχων) και 3. όταν δεν συμβαίνει το προηγούμενο, παρουσιάζεται η εγκληματολογική εκδοχή της γραφικότητας (αδερφές που τις εκμεταλλεύονται οικονομικά, τραβεστί από την επαρχία που δολοφονούν και δολοφονούνται, αγνά λαϊκά υπερ-στρέϊτ αγόρια που παρασύρονται από πανούργους –συνήθως ηλικιωμένους– ομοφυλόφιλους) και γενικώς προβάλλεται μια επικίνδυνα σατιρική μεγέθυνση του λεγόμενου περιθωρίου ως έγκυρη. Κάποιες άλλες όμως φορές συμβαίνει το 4: οι αδερφές αποποιούνται τις παραδοσιακές ανδρικές αξίες και ως άνανδρες, ύπουλες, θρασύδειλες, φοβισμένες και ακόρεστα διψασμένες για

8. Michael Jackson, *Paths Towards a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Enquiry*, Ind. University Press, Bloomington, 1989, σ. 131.

9. Κώστας Γεωργουσόπουλος, συνέντευξη στο Βασίλης Διαμαντόπουλος, *Κοινωνική και κινηματογραφική πραγματικότητα (1950-1974). Ρόλοι και κώδικες στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο - Φαρσοκωμωδία - Ομοφυλοφιλία*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών, Αθήνα, 2011, σ. 103.

10. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2001, σ. 66.

11. Ο.π.

12. Κατάλογος και θεματική ανάλυση των ταινιών στο Διαμαντόπουλος, *Κοινωνική και κινηματογραφική πραγματικότητα*, σ. 146-270. Η διατριβή του Διαμαντόπουλου είναι μια σημαντική συμβολή στη μελέτη της ομοφυλοφιλίας στη νεοελληνική τέχνη, αλλά έχει δύο βασικά προβλήματα: πρώτον, υποτίθεται ότι χρησιμοποιεί τις συνεντεύξεις για να εξετάσει την ομοφυλοφιλία ως κοινωνική πραγματικότητα, αλλά όχι μόνον δεν μιλάει με ομοφυλόφιλους (εξαιρουμένης της Φτερούς) αλλά συνομιλεί και με γνωστούς ομοφοβικούς κριτικούς, υιοθετώντας τις απόψεις τους (σ. 103). δεύτερον, δεν συνεξετάζει με κάποιον τρόπο την gay λογοτεχνία και την εκεί κοινωνική ‘πραγματικότητα’.

σεξ φέρονται είτε ως εκμαυλίστριες αθών αγοριών είτε ως κίνδυνοι για τη δημόσια υγεία. Η χυδαία ταινία του Γιώργου Τσολάκου *Οι Ομοφυλόφιλοι* (1988) με πρωταγωνιστή τον Γιώργο Μανιάτη, όσο αστεία κι αν μας φαίνεται μέσα στην αισθητική της αφέλεια, συνοφίζει πολλά από τα επικίνδυνα στερεότυπα για τους ομοφυλόφιλους και τις τρανς. Είχε προηγηθεί βέβαια ο *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού, που καταδικάστηκε από την gay κριτική διεθνώς.¹³ Ακόμα και σήμερα, οι τηλεοπτικές αδερφές του Λάκη Λαζόπουλου και του Λευτέρη Παπαπέτρου, που τόσο πολύ ικανοποιούν το τηλεοπτικό κοινό,¹⁴ είναι υβριδικά τέρατα που δυστυχώς υπηρετούνται από σοβαρούς ηθοποιούς, για να διατηρηθεί ψευδώς η εγκυρότητα μιας αναπαράστασης, ενώ αντίθετα το φιλί στο σήριαλ του Χριστόφορου Παπακαλιάτη *Κλείσε τα μάτια* (2003) προκάλεσε σάλο και κινητοποίησε το θεσμικό Ε.Σ.Ρ., επειδή ακριβώς υπηρετήθηκε από δύο ανδροπρεπείς «κανονικούς» άνδρες (τους ηθοποιούς Κώστα Κάππα και Περικλή Ασημακόπουλο).

Η ενσώματη συμπεριφορά της 'κραγμένης' αδερφής υιοθετείται από δημόσιες εικόνες ως τυπική πτυχή μιας μειονότητας με τη μέθοδο της υποδόριας ένεσης (hypodermic syringe model),¹⁵ δημιουργώντας μιαν ψευδή περί ομοφυλοφιλίας συνείδηση. Επιπλέον, οι εικόνες αυτές της ομοφυλοφιλίας είναι οι ίδιες κοινωνικές αναπαραστάσεις που, όπως όλες, «αφορούν περιεχόμενα και μορφές κοινωνικά κατασκευασμένης σκέψης, τα οποία συντίθενται από ένα σύνολο απόψεων, στάσεων, πληροφοριών, πεποιθήσεων, αξιών, στερεοτύπων και εικόνων, οργανωμένων συνεκτικά [...]. Συνιστούν επίσης ένα κοινωνικό προϊόν που ικανοποιεί τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις αξίες [θα προσέθετα την οικονομική θέση και την ηθική] της ομάδας η οποία τα παρήγαγε, διασφαλίζοντας την ταυτότητά της [και την κυρίαρχη κανονικότητα]».¹⁶ Σε κάθε περίπτωση, η κατασκευή της κοινωνικής ταυτότητας λειτουργεί αφενός ελεγκτικά κι αφετέρου γίνεται η ίδια αντικείμενο ελέγχου από τους «κανονικούς», όμως η 'κωμωδία' της κανονικότητας δεν εξαντλείται στην υποχρεωτική άσκηση ελέγχου και εξουσίας, ούτε φυσικά στην κλονισμένη πλέον συστημική της ακεραιότητα. Κατά την Butler:

[...] Η ετεροφυλοφιλία παρέχει έμφυλες/σεξουαλικές θέσεις που είναι ενδογενώς αδύνατο να ενσαρκωθούν, και η επίμονη αποτυχία μιας πλήρους και χωρίς ασυνέπειες ταύτισης με τις θέσεις αυτές αποκαλύπτει την ίδια την ετεροφυλοφιλία όχι μόνον ως υποχρεωτικό νόμο αλλά και ως αναπόφευκτη κωμωδία. Μάλιστα, θα

13. Raymond Murray, *Images in the Dark: An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*, Plume, New York / London, 1996, σ. 386, και Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1991, τ. Δ', σ. 243.

14. Αν και εξαιρετικά δημοφιλής, είναι αξιοσημείωτη η θέση του Umberto Eco, *Κήνσορες και θεράποντες* (μετ. Έ. Καλλιφατίδη), Γνώση, Αθήνα, 1995, σ. 411-417, ότι τα media καθοδηγούν απόκρυφα τις απόψεις των τηλεθεατών τους προς μια συγκεκριμένη (συστημική) κοσμοαντίληψη και κανονικότητα (βασικό εχέγγυο της οικονομικής σταθερότητας), έτσι ώστε να τους υποβάλλεται αυτό που πρέπει να θέλουν.

15. Mark Kirby et al., *Sociology in Perspective*, Heinemann, Oxford, 2000, σ. 5-6. Για μια ιστορική ανάλυση και σχετικά με την πολλαπλότητα της δημόσιας εικόνας των ομοφυλοφίλων, πρβλ. Adam I. Green, «Queer theory and sociology: Locating the subject and the self in sexuality studies», *Sociological Theory* 25/1 (2007), σ. 26-45.

16. Άννα Μαντόγλου, *Μνήμες. Ατομικές, συλλογικές, ιστορικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005, σ. 53 (η έμφαση του γράφοντος).

πρότεινα να κατανοείται η ετεροφυλοφιλία τόσο ως υποχρεωτικό σύστημα όσο και ως εγγενής κωμωδία, μια συνεχής παρωδία του εαυτού της, ως εναλλακτική γκέι/λεσβιακή οπτική.¹⁷

Το παρόν άρθρο αποτελεί ένα εισαγωγικό σχόλιο στο θέμα της gay¹⁸ δραματοουργίας στην Ελλάδα και μια πρόταση ανάλυσης των θεατρικών κειμένων που θα ήταν δυνατό ειδολογικά να καταχωριστούν στην gay λογοτεχνία με βασικά κριτήρια κατάταξης τα εξής:

1. τον τρόπο αναπαράστασης της ομοφυλοφιλίας (σε σχέση κυρίως με τις τρέχουσες ιδεολογίες, για να εξεταστεί ο βαθμός ιδιοποίησης ή απόρριψής τους)·

2. τη (δηλωμένη) σεξουαλικότητα του συγγραφέα.

17. Judith Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μετ. Γ. Καράμπελας), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009, σ. 161.

18. Η προτίμησή μου στον παραδοσιακό όρο «gay» υπενθυμίζει την πολιτισμική δυναμική του ως αντίσταση στα «καθεστώτα το κανονικού»· βλ. Michael Warner, «Introduction», του ίδιου (επιμ.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, σ. vii-xxxi: xxvi. Η έννοια γενικά της ομοφυλοφιλίας εμπλέκεται ιστορικά με καταπιεστικές θεσμικές αλλά και πολιτισμικές πρακτικές που επιθυμούν να συντηρούν την α-ορατότητά της στον δημόσιο ορίζοντα (David Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, New York / Oxford, 1995, σ. 45-46), με δεδομένο ότι η δυτική κουλτούρα παραδοσιακά παρουσίαζε σοβαρά προβλήματα στην πολιτισμική ενσωμάτωση μιας κριτικής ανάλυσης του σύγχρονου ορισμού της σεξουαλικότητας (Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, σ. 1). Οι θεωρίες της μειονοτικότητας τείνουν σήμερα να εκλείψουν, επειδή ακριβώς οι όροι gay/λεσβία επικαλούνται την ετεροφυλοφιλία ως νόρμα μέσα σε ένα πολιτισμικό σύστημα· βλ. το μνημειώδες: David L. Eng – Judith Halberstam – José Esteban Muñoz, «Introduction», *Social Text* 23 (2005), σ. 1-17, όπου οι «θετικιστικές υποθέσεις» (σ. 3) των Gay Σπουδών καλούνται προς αναθεώρηση. Αντιστοίχως, προκρίνεται ο όρος queer: «Queer είναι εξ ορισμού οτιδήποτε βρίσκεται σε δυσαρμονία με το κανονικό, το έγκυρο, το κυρίαρχο. Δεν υπάρχει τίποτε συγκεκριμένο στο οποίο απαραίτητα αναφέρεται. Είναι μια ταυτότητα χωρίς κάποια συγκεκριμένη ουσία/υπόσταση (essence). [...] Το queer δεν προσδιορίζει μια κατηγορία ήδη αντικειμενοποιημένων παθολογιών ή διαστροφών· αντιθέτως, περιγράφει έναν ορίζοντα πιθανότητας της οποίας το ακριβές εύρος και ο ετερογενής σκοπός δεν είναι δυνατό κατ' αρχήν να οριοθετηθούν εκ των προτέρων. Από την εκκεντρική τοποθετικότητα (positionality) που καταλαμβάνει το queer υποκείμενο, καθίσταται πιθανή η αντίληψη μιας ποικιλίας πιθανοτήτων για την αναστοίχιση των σχέσεων μεταξύ σεξουαλικών συμπεριφορών, ερωτικών ταυτοτήτων, κατασκευών του φύλου, μορφών γνώσης, καθεστώτων διατύπωσης, λογικών αναπαράστασης, τρόπων αυτο-κατασκευής και πρακτικών κοινότητας και, ως εκ τούτου, για την αναδιοργάνωση των σχέσεων μεταξύ εξουσίας, αλήθειας και επιθυμίας» (Halperin, *Saint Foucault*, σ. 62, έμφαση στο πρωτότυπο). Με τον τρόπο αυτό, προτάσσεται η υιοθέτηση μιας ευρύτερης κριτικής στάσης απέναντι στις έννοιες του φύλου, της τάξης, της εθνικότητας και της θρησκείας και προωθείται η δια-τομεακή (intersectional) ανάλυσή τους. Το άρθρο αυτό παραμένει βαθιά επηρεασμένο από τη μαρξιστική ανάλυση του queerness, με την έννοια που ο Kevin Floyd, *The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009, ασκεί κριτική στις παραδοσιακές θεωρήσεις της ετεροκανονικότητας, που δέχονται θεσμικοποιητικές επιρροές διακοινωνικά και αρνούνται «αυθεντικώς διαλεκτικά να απομονώσουν τη σεξουαλικότητα από άλλους ορίζοντες της γνώσης» (σ. 9). Για τον Floyd το queer προκύπτει από τον –διάρκειας ενός αιώνας— αγώνα εναντίον της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας και «εξαρτάται από την εσωτερική διαφοροποίηση των κοινωνικών σχέσεων εξαιτίας του κεφαλαίου» (σ. 20). Αναδιατυπώνει, τέλος, τη μαρξιστική έννοια της «πραγμοποίησης» ως μια δυναμική «που αποκαλύπτεται να κάνει πολύ περισσότερα [...] από το να απωθεί ιδεολογικά στο υποσυνείδητο την Ιστορία» (σ. 26).

Γεγονός είναι πάντως ότι οι ιστορικοί των gay λογοτεχνιών δεν παρατηρούν μια κατά κανόνα συσχέτιση της σεξουαλικότητας του γράφοντος και του τρόπου (θετικού ή αρνητικού) που αυτός αναπαριστά την ομοφυλοφιλία στο έργο του.¹⁹ Ταυτοχρόνως, συχνά υπάρχει μια σιωπηλή παραδοχή από την πλευρά του αναλυτή ότι, παρ' όλο που γνωρίζει ή υποθέτει τη σεξουαλική ταυτότητα του συγγραφέα, αυτή δεν είναι ανακοινώσιμη. Σε τέτοιους συγγραφείς είναι προτιμότερο να αναζητεί κανείς μια συνείδηση αποβλεπτικότητας²⁰ προς την gay θεματολογία («a potential gay text is a gay text»),²¹ όμως το στοιχείο που θα κατέτασσε αυτούς τους συγγραφείς επιγονικά σε ένα είδος Τέχνης είναι οι θεματικές στερεοτυπίες που συλλήβδην είναι δυνατό να ταξινομήσουν το έργο τους στην ομοφυλόφιλη λογοτεχνία. Ταυτοχρόνως, όμως, η κοινωνική «απόκρυψη» και «αποσιώπηση» που συχνά επιβάλλεται σε έναν ομοφυλόφιλο είναι δυνατό στη λογοτεχνία να λειτουργήσει ως «ποιητική της αντίστασης»²² στις νόρμες, δεδομένου ότι τις πιο πολλές φορές, όσο κλειστή ή συσκοτισμένη κι αν είναι η γραφή, υπάρχει μια υπόρρητη ομολογία ότι το έργο έχει προφανείς gay εφορμήσεις και επενδύσεις.

Είναι γεγονός ότι κάθε παρόμοια μελέτη στηρίζεται και εν πολλοίς αποβλέπει σε ένα είδος συγκριτολογικής ανάλυσης (κάθετης ανάγνωσης σε έναν οριζόντιο άξονα), κατά τη γνώμη μου όμως αυτό που κατισχύει «διαγνωστικά» είναι η ιδεολογία. Υπάρχουν κείμενα που απλώς αντανακλούν και άλλα που θέτουν εν αμφιβόλω. Τα πρώτα υιοθετούν ασφαλώς τον κόσμο τους και καταστέλλουν ή έστω καθησυχάζουν την κριτική αμφισβήτηση για την εγκυρότητα των ιδεολογιών, ενώ τα δεύτερα επιθυμούν να επιφέρουν μια αναστολή των ιδεολογιών, μια προσωρινή απελευθέρωση από τους μηχανισμούς της, η οποία μπορεί πράγματι να οδηγήσει σε μια νέα μορφή στοχαστικότητας και παρατηρητικότητας απέναντι στην πραγματικότητα, αλλά και στην κριτική αναθέασή της. Με έργα όπως ο *Λάκκος της αμαρτίας* του Γιώργου Μανιώτη ή ο *Αλτίν* του Μένη Κουμανταρέα και τα *Υγρά μάτια* του Κωνσταντίνου Παππά κάτι τέτοιο είναι αδύνατο, όμως θα μπορούσε να συμβεί με τα έργα του Δημήτρη Δημητριάδη και του Γιάννη Κοντραφούρη, τα οποία διαρρηγνύουν τις εγνωσμένες δομές και ιδεολογίες, χωρίς να καταφάσκουν τον κόσμο τους, αποκεντρώνοντας έτσι τα Απόλυτα Υποκείμενα που εγγυώνται το νόημα των ιδεολογιών. Η διαδικασία αυτή, οποιαδήποτε ανταπόκριση κι αν έχει, αποδεικνύεται ωφέλιμη για την καταστολή της ταύτισης των ηθικών υποκειμένων/

19. Σύντομη επισκόπηση στο Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven / London, 1998, σ. 6-10.

20. Βλ. Robert Holub, «Φαινομενολογία», Raman Selden (επιμ.), *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό* (μετ. Μ. Πεχλιβάνος – Μ. Χρυσανθόπουλος), Α.Π.Θ. – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 405-444: 407-408.

21. Woods, *A History of Gay Literature*, σ. 9.

22. Παπανικολάου, «Σαν κ' εμένα...», σ. 208. Και πράγματι, όπως υποστηρίζει η Margaret S. Breen, *Narratives of Queer Desire: Deserts of the Heart*, Palgrave Macmillan, London, 2009, σ. 2: «Η λογοτεχνία προσφέρει στους αναγνώστες και τους συγγραφείς στρατηγικές επιβίωσης ακόμη και από τις σκληρότερες πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις». Για το θέμα της «παρέκκλισης» ως δημόσιας «αντίστασης», βλ. Cathy J. Cohen, «State of the discipline: Deviance as resistance», *Du Bois Review* 1/1 (2004), σ. 27-45.

θεατών με τη νόρμα, δεδομένου ότι «η νόρμα καθιστά το υποκείμενο πιθανό και είναι επίσης το μέσον διά του οποίου το υποκείμενο αναγνωρίζει τον εαυτό του».²³

Στη νεοελληνική gay ποίηση και πεζογραφία παγιώθηκαν συγκεκριμένες θεματικές στερεοτυπίες, οι οποίες αντικατόπτριζαν την κοινωνική βίωση της ομοφυλοφιλίας τόσο συλλογικά που για έναν περίπου αιώνα η gay λογοτεχνία (ακόμα και ζωγραφική) στην Ελλάδα πραγματεύτηκε τα ίδια θέματα, τα οποία τελικά συνθέτουν μια σαφή ομοφυλόφιλη κοσμοαντίληψη, επειδή ακριβώς απορρέουν από την πίστη σε μια τελική, ενυπάρχουσα αντίληψη του κόσμου. Τα ιδεολογήματα ή ιδεολογικά μοτίβα της εικόνας αυτής για τον Εαυτό είναι τόσο διαχρονικά που ουσιαστικά αποτελούν σχηματοποιημένες όψεις της κοινωνικής απαξίωσης αλλά και της λογοτεχνικής συγκεκριμενοποίησης της ομοφυλοφιλίας σε τέτοιο βαθμό που έχουν ήδη συγκροτήσει, κατά τη γνώμη μου, τα στοιχειακά χαρακτηριστικά του νεοελληνικού «gay κανόνα». Χρησιμοποιώ τον όρο του Robert Drake, αν και όχι με την ίδια στοχοθεσία, διότι, όπως δηλώνει εκείνος, σκοπός του ήταν «να απομονώσει τις ποιότητες που έκαναν αυτούς τους gay συγγραφείς κανονικούς (canonical) και δηλαδή κυρίαρχους (authoritative) στην gay κουλτούρα».²⁴

Η διαμόρφωση μιας αισθητικής της αντίθεσης²⁵ στην ελληνική περίπτωση συνοδεύτηκε αφενός από την υιοθέτηση και τελικά την ενστέρνηση λαϊκών ιδεολογιών για την ομοφυλοφιλία και αφετέρου από την καλλιέργεια μιας συλλογικής ενοχής (σχεδόν άγνωστης στην ευρωπαϊκή και αμερικανική gay λογοτεχνία ιδιαίτερα μετά την κρίση του AIDS). Συγκεκριμένα, τα μοτίβα που εντοπίζονται σε μια πρώτη θεώρηση, είναι: η ομοφυλοφιλία ως αμαρτία ή νόσος ή κουσούρι (Χριστιανόπουλος) ή βιτριόλι· η μυθοποίηση της αρρενωπότητας και της λαϊκότητας· και σπανιότατα, η ρομαντικοποίηση της ομοφυλοφιλίας· η απεικόνιση ενός ανοίκειου, εχθρικού ή νομοτελειακά κακού κόσμου, τον οποίο τα gay υποκείμενα είναι μαζοχιστικά διατεθειμένα να υποστούν αδιαμαρτύρητα· η αποδοχή της κοινωνικής απαξίωσης και ταυτοχρόνως η άρνηση αντίστασης· η ιχνογράφηση του περιθωρίου και της οικονομίας του cruising.²⁶

23. Judith Butler – William E. Connolly, «Politics, power and ethics: A discussion between Judith Butler and William Connolly», *Theory & Event* 4/2 (2000), http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/tae4.2.html.

24. Robert Drake, *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*, Doubleday Anchor Books, New York, 1998, σ. xv-xvi.

25. Για τον όρο βλ. Τόνυ Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός* (μετ. Σ. Τσακνιάς), Νεφέλη, Αθήνα, σ. 117-125.

26. Είναι πολύ δύσκολο να μην εντοπίσει κανείς ένα θέμα ή έναν συνδυασμό των αναφερθέντων θεμάτων στη μεγάλη gay νεοελληνική λογοτεχνία. Πρβλ. ενδεικτικά: Αλέξανδρος Αργυρίου, «N.-A. Ασλάνογλου: Ένα ποιητικό έργο με βιωματικές καταβολές», *Εντευκτήριο* 18 (1992), σ. 89-96· Γιάννης Καρατζόγλου, «Η αρχή μιας μεταβατικής πορείας», *Διαβάζω* 55 (1982), σ. 57-60· Ελευθερία Κρουπή-Κολώνα, *Ο Γιώργος Ιωάννου και τα πεζογραφήματά του*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 2005, ιδίως σ. 140-210· Δημήτρης Κόκορης, *Για τον Χριστιανόπουλο. Κριτικά κείμενα για την ποίησή του*, Αιγαίον, Λευκωσία, 2003· του ίδιου, *Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα*, Αιγαίον, Λευκωσία, 2013· Νίκος Λάζαρης, «Το μούδιασμα του φόβου. Σημειώσεις πάνω στην ποίηση του Γιώργου Ιωάννου», *Πλανόδιον* 7 (1988), σ. 382-386· Θανάσης Μαρκόπουλος, *Ματιές ενόλω. Αναγνωστάκης, Κύρου, Θασίτης, Χριστιανόπουλος, Ασλάνογλου, Μέσκος, Ευαγγέλου Μάρκογλου, Σοκόλη*, Αθήνα, 2003· Χάρης Μεγαλυνός, «Ωδές στον πρίγκιπα: του Νίκου Αλέξη Ασλάνογλου», *Οδός Πανός* 5 (1982), σ. 101-103· Μ. Γ. Μερακλής, «Η ποίηση του Νίκου-Αλέξη Ασλάνογλου», *Η λέξη* 5 (1981), σ. 35-40· Γεωργία Πατερίδου, «Η επιθυμία του λαϊκού. Η περίπτωση

Από την άλλη μεριά, το gay κίνημα στην Ελλάδα όχι μόνον δεν φρόντισε να χρησιμοποιήσει για λογαριασμό του και να εξαργυρώσει σε κοινωνική αξία τα gay καλλιτεχνικά προϊόντα (έτσι ώστε να εξωθήσει τους καλλιτέχνες σε ένα είδος ασφαλούς στράτευσης ή έστω απλής συμπαράταξης), αλλά συχνά εξετράπη σε ένα είδος συνδικαλιστικής αντίληψης για την Τέχνη. Ο μεγάλος αγωνιστής και πατέρας του Α.Κ.Ο.Ε., Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, σε διάλεξή του το 1983 σημείωνε πως η σύνδεση μεταξύ ομοφυλοφιλίας και πνευματικής δημιουργίας είναι «καθαρά συγκυριακή» και «δεν υπονοεί σε καμία περίπτωση μια σχέση εκλεκτικής συγγένειας ανάμεσά τους» και άρα a priori αποκλείεται η συνεξέτασή τους στο επίπεδο της πολιτισμικής παραγωγής. Και συνέχισε:

Ξέρω ότι αυτό έρχεται σε αντίθεση με μια διάχυτη, ακόμα και σήμερα, αντίληψη ότι οι ομοφυλόφιλοι ρέπουν «από τη φύση τους» προς τις καλλιτεχνικές εργασίες, αλλά πιστεύω πως πρόκειται για μια αντίληψη που ξεκινάει από λαθεμένες εκτιμήσεις, από μια σύγχυση των επιπτώσεων της ομοφυλοφιλίας, στο κοινωνικό επίπεδο, με την ίδια της τη φύση. Μια προσεχτικότερη πράγματι μελέτη του φαινομένου αποδείχνει ότι οι καλλιτεχνικές αυτές εργασίες θεωρούνται «ήσσονος σημασίας» μέσα στη σφαίρα της κοινωνικής κατανομής της εργασίας, όπου συχνά γίνεται διάκριση μεταξύ «γυναικείων» και «αντρικών» κι όπου οι πρώτες, όχι σπάνια, χαρακτηρίζονται ηθικά διαβλητές ή ακατάλληλες για «ευυπόληπτους» ανθρώπους. Αλλά και πάλι η εικόνα είναι παραπλανητική, γιατί αποκρύβει τη μεγάλη μάζα των ομοφυλόφιλων που, όπως και οι ετεροφυλόφιλοι συνάνθρωποί τους, ασχολούνται με κάθε φύσης εργασίες που δεν έχουν καμία καλλιτεχνική αξίωση. [...] Αυτή η φήμη ξεκίνησε βασικά από τους ίδιους τους ομοφυλόφιλους, και ιδιαίτερα από την ομοφυλόφιλη *ιντελιγκέντσια* του προηγούμενου αιώνα, που για ν' αντισταθμίσει την υποδεέστερη κοινωνική θέση της ομοφυλοφιλίας εφεύρε, όπως κάθε καταπιεζόμενη μειονότητα, υποθετικές αρετές για τον εαυτό της.²⁷

Παρόμοιες θέσεις για την 'ταξικότητα' της gay λογοτεχνίας έχουν διατυπωθεί συμπερασματικά και σε επίσημες Ιστορίες της gay Λογοτεχνίας χωρίς, εννοείται, να εγείρεται θέμα, και μάλιστα ατεκμηρίωτα, υποθετικής παραγωγής: «Η ιστορία της ανδρικής gay λογοτεχνίας [...] είναι συχνά [...] μια μαρτυρία αυτό-επιβεβαίωσης των ανδρών κάποιων αστικών ελίτ, που είχαν πρόσβαση στην ανώτερη εκπαίδευση και στα μέσα πολιτισμικής παραγωγής».²⁸

Αντιθέτως, υπάρχουν δύο στρατευμένες θέσεις που προτείνουν την ενίδρωση μιας εκλεκτικής συγγένειας μεταξύ ομοφυλοφιλίας και Τέχνης και οι οποίες, ιδιαίτερα η πρώτη, συνιστούν για τον γράφοντα σημείο εκκίνησης για τη συνεξέταση λογοτεχνικών έργων ως από κοινού ομοφυλόφιλων.

του Γιώργου Ιωάννου», *Ουτοπία* 90 (2010), σ. 161-171· Γιάννης Πατσώνης, «Η εσωτερική περιπέτεια στο έργο του Γ. Ιωάννου», *Η λέξη* 39 (1984), σ. 765-769· Έλενα Χουζούρη, «Η μυθολογία του λαϊκού», Νάσος Βαγενάς κ.ά. (επιμ.), *Με τον ρυθμό της ψυχής. Αφιέρωμα στον Γιώργο Ιωάννου*, Κέδρος, Αθήνα, 2006, σ. 162-171· Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής Οδού και η "Σκόντα" της Μπέμπας», *Οδός Πανός* 117 (2002), σ. 60-67.

27. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, *Αμφί και απελευθέρωση*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα, 2005, σ. 110 (έμφαση του γράφοντος).

28. Woods, *A History of Gay Literature*, σ. 6.

(α) **Αισθητική.** Το 1954 δημοσιεύεται στο γαλλικό περιοδικό *Temps Modernes* το κείμενο του Jean Genet με τίτλο «Αποσπάσματα ενός λόγου», το οποίο «για κάποιους άγνωστους μέχρι στιγμής λόγους»,²⁹ όπως σημειώνει η μεταφράστρια, δεν περιλαμβάνεται στα άπαντα του συγγραφέα από τις εκδόσεις Gallimard. Σε αυτό ο Genet υιοθετεί μια σαφή στάση απέναντι στη λογοτεχνία των αδερφών θεωρώντας τη μία ηθική πράξη εντιμότητας εντελής, δηλαδή κλειστή στο δικό της σύστημα αναφορών και στη δική της κοσμοαντίληψη, από την οποία θα απορρεύσει μια νέα τάξη (ηθική, αισθητική) κοινή και αναγνωρίσιμη για την Τέχνη των αδερφών:

Αν είναι αλήθεια ότι κάθε έργο επιδιώκεται και ολοκληρώνεται σύμφωνα με μια αυστηρότητα που δεν αναφέρεται πουθενά, εκτός από τη σταθερή πιστότητα στις αναφορές του, όπως συμβαίνει και στη ζωή που, συγκρινόμενη με το έργο τέχνης, είναι ρήξη και αυτοσκοπός, τότε κάθε ηθική είναι μια απορρέουσα τάξη πραγμάτων που δεν αναφέρεται πουθενά παρά σε μια σταθερή σχέση εντιμότητας, που έχουν οι πράξεις μεταξύ τους. Αδερφές, η ηθική μας ήταν μια αισθητική.³⁰

(β) **Καθήκον.** Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος στο δοκιμιακό *Τεφτεράκι* (1985) εξηγεί τη θεματική κλειστότητα της ποιήσής του σχεδόν ως επιβεβλημένο καθήκον επ' αυτώ: «Είμαι ερωτικός ποιητής. Αυτό δε σημαίνει πως τάχθηκα να εκφράζω ολόκληρο το φάσμα του έρωτα, αλλά μόνο το μικρό κομματάκι του που μου αναλογεί». ³¹ Από μόνο του το ρήμα *τάσσομαι* υπονοεί όχι μόνο την αυτοσυνειδησία της γραφής αλλά και τη αυτόκλητη δέσμευσή της σε ένα κλειστό υπαρξιακό καθήκον.

Η βασική υπόθεση εργασίας που κάνω είναι ότι στην Ελλάδα διαμορφώθηκε μια 'αισθητική των αδερφών' τόσο στέρεη ιδεολογικά, και κυρίως επιτελεστικά,³² που τα λαϊκά αγόρια του Ντίνου Χριστιανόπουλου, του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Ιωάννου επισκέπτονται τα πάρκα του Ανδρέα Μουσουράκη και του Γιάννη Κοντραφούρη, ή τα διαμερίσματα του Μένη Κουμανταρέα (συμπληρώνοντας εξίσου ανοίκειους, εχθρικούς και σκοτεινούς κόσμους, μέσα στους οποίους δυστυχούν τα gay υποκείμενα)· οι ακίδες του Χριστιανόπουλου γίνονται βιτριόλια του Γιάννη Μαυριτσάκη· η ευαίσθητη μελαγχολία του Νίκου-Αλέξη Ασλάνογλου γίνεται δακρύβρεχτος μελοδραματισμός στον Κωνσταντίνο Παππά· και τα gay ινδάλματα στο έργο του Γιώργου Χρονά μεταμορφώνονται σε pop ελαφρότητα στον Άκη Δήμου. Για παράδειγμα:

Ο ΑΛΛΟΣ: Τι ωραία που είναι 'δώ. Σκοτάδι και ηρεμία. (Κλείνει τα μάτια). και δίπλα σου ένας φίλος για να του κρατάς το χέρι και να νιώθεις εμπιστοσύνη στη ζωή. Που όλο χάνεται κι όλο ξανάρχεται. Έτσι δεν είναι, Χρή-	όταν σε λέω λεβεντιά μην ξεχνάς πως είσαι μαλάκας
	όταν σε λέω γλύκα μου μην ξεχνάς τι ξυλάγγουρο είσαι

29. Ζαν Ζενέ, *Αποσπάσματα...* (μετ. Ε. Μαχαίρα), Ύψιλον, Αθήνα, 1989, σ. 7.

30. *Ο.π.*, σ. 30.

31. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Τεφτεράκι», *Το επ' εμοί. Δοκίμια*, Εκδόσεις Μπιλιέτο, Αθήνα, 1993, σ. 55-60: 56.

32. Για την επιτέλεση/αναπαράσταση της σεξουαλικότητας έπειτα και πέρα από την Butler, βλ. Stephen Valocchi, «Not yet queer enough: The lessons of queer theory for the sociology of gender and sexuality», *Gender and Society* 19/6 (2005), σ. 750-770.

στο; (Ο ΝΕΑΡΟΣ δε μιλάει. Αφήνει και του χαιδεύει το χέρι, το μπράτσο, τον ώμο). Θα γίνουμε φίλοι, κάτι μου το λέει. Είσαι σοβαρός, φαίνεσαι τίμιο παιδί, ντόμπρος, όχι σαν τα κατακάθια που γυροφέρνουν τις νύχτες μέσα στα δέντρα. Η ζωή είναι λίγη. Πρέπει να μη χάνουμε αυτό που δίνει τσιγκούνικα. Και 'γω θα σου αφιερωθώ. Θα σου δώσω όση αγάπη χρειάζεσαι, έχω πολλή αγάπη μέσα μου, με πνίγει μερικές φορές, δεν ξέρω πού να τη δώσω. (...) Ένας Θεός ξέρει πόσες νύχτες περρασα σε τούτο το παγκάκι – και να περνάει το «εκατό» και να κρύβομαι· και να περνάει η Ασφάλεια και να τρέχω μαζί με τους άλλους καλικάντζαρους· και πού καιρός να δω τα δένδρα και τον γκιώνη. Κι όλοι οι φίλοι μου να 'χουνε βρεί γκόμενο, τεκνό, πες το όπως θες, και μόνο εγώ να μην ξέρω πού να δώσω αγάπη, πού ν' ακούσω μια γλυκιά κουβέντα. Και πόσο γρήγορα περνάν τα χρόνια, σαν είναι άδεια... Αλλά τώρα βρήκα εσένα. Θα σ' αγαπήσω μέχρι εκεί που δεν παίρνει άλλο! Θα κοιμόμαστε στο ίδιο κρεβάτι και θα σε βλέπω ν' ανασαίνει στον ύπνο σου, κουρασμένος απ' τη δουλειά σου, να φιλοροχαλίζεις (Τα χάρδια του έχουν γίνει τολμηρότερα). Αγάπη μου!

ΝΕΑΡΟΣ: Για κόφτο ένα λεφτό, ρε μάγκα! Έτσι στο τζάμπα θα τη βγάλεις; Πολύ στο περιδιαγραμμάτου το 'ριξες και δε γουστάρω. Κατέβαινε κάνα φράγκο πρώτα...

Ανδρέας Μουσουράκης, «Το παγκάκι», *Τρία gay μονόπρακτα*, Γνώση, Αθήνα, 1981, σ. 25-27.

όταν σε λέω λεβεντιά
μην ξεχνάς πως είσαι μαλάκας

όταν σε λέω γλύκα μου
μην ξεχνάς τι ξυλάγγουρο είσαι

όταν μου λες πως μ' αγαπάς
μην ξεχνάς τα παζάρια που προηγήθηκαν

και μη θαρρείς πως είσαι τίποτα
επειδή σε προσκυνώ

Ντίνος Χριστιανόπουλος, [Άτιτλο], «Το Κορμί και το Σαράκι», *Ποιήματα*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη, 1998 (1970), σ. 92.

Προσευχή

Πρίγκιπα, χρειάζομαι χρήματα, κι άλλα χρήματα σ' έναν κόσμο που αλλάζει αδιάστακτα χρειάζομαι χρήματα για να σε κερδίσω δε θά 'φταναν όλα τα τραγούδια της γης χρειάζομαι πολλά, πάρα πολλά μπορώ να σου πω

Αυτά τ' ανθοκήπια, κι αυτές οι πισινές, κι αυτά τα υδρόβια μες στα δωμάτια που μας προσμένουν χρειάζονται χρήματα
χρειάζομαι τόσα λεφτά για τσιμέντο και χάλυβα κι όλη τη θάλασσα

χρειάζομαι φως από πικρό αμμοχάλικα, α, Πρίγκιπα κι είμαστε τόσο, μα τόσο φτωχοί

Χρειάζομαι χρήματα να γεννηθώ σαν κι εσένα
απαράλλαχτος

το ήρεμο γαλάζιο τοπίο στα μάτια σου χρειάζεται χρήματα
τα μισάνοιχτα χείλη σου και το άσχεφτο ανάβλυσμα
η ανώφελη άγνοια χρειάζεται χρήματα
να παγιωθεί

Άρχοντα, δε νιώθω πια τίποτε ούτε για σένα
το παιχνίδι μας δεν αλλάζει τα καθορισμένα βήματα
Χρειάζομαι χρήματα για να μεταμορφώσω ένα χερσότοπο
σε πανδαιμόνιο μουσικής

Νίκος-Αλέξης Ασλάνογλου, «Προσευχή», *Ωδές στον Πρίγκιπα*, Ύψιλον, Αθήνα, 1991, σ. 21.

Ήταν η μόδα την εποχή που περιγράφουμε, η σαρκική συνάφεια ανάμεσα σ' άντρες, να αμείβεται. Κι όταν η αμοιβή αυτή δεν ονομάζονταν, εξυπακούοταν, και ήταν πάντα ο λιγότερο άντρας που άφηγε στον περισσότερο άντρα ένα ποσό συμβολι-

κό της λίγης ώρας που αφιέρωσε ο ένας στον άλλο. Και αν σε άλλα είδη εμπορίου υπήρχε ελαστικότητα, οι δόσεις, τα γραμμάκια, στην προκειμένη περίπτωση ίσχυε το βάρβαρο σύστημα «τους μετρητοίς».

Μένης Κουμανταρέας, «Για τον επαγγελματικό και σεξουαλικό προσανατολισμό του νεαρού Νώε», στο «Από τον καιρό του Νώε», *Οδός Πανός* 117 (2002), σ. 13-18: 16.

Είναι επομένως εύλογο το ερώτημα σχετικά με τη θέση που πήρε το νεοελληνικό θέατρο απέναντι σε αυτά τα ζητήματα 'αναπαράστασης', και κυρίως απέναντι στο ζήτημα της παραγωγής θετικής γνώσης για την ομοφυλοφιλία. Στο πλαίσιο αυτό τίθενται δύο ερωτήματα:

1. Μήπως το gay θέατρο στην Ελλάδα, συνεχίζοντας την παράδοση της νεοελληνικής ηθογραφίας, επικύρωνε υπόρρητα τα ιδεολογικά στερεότυπα για την ομοφυλοφιλία;

2. Υπάρχει νέο queer θέατρο στην Ελλάδα, το οποίο θα υπεράσπιζε την ανάταξη της ετεροκανονικότητας;

Ο Κωνσταντίνος Μπούρας σε κριτική του για τα *Υγρά μάτια* (2011) του Κωνσταντίνου Παππά, γράφει πως είναι ένα «πρωτότυπο κείμενο που εικονογραφεί επιτέλους αποτελεσματικά την ελληνική τοπιογραφία της ομο-ερωτικής επιθυμίας».³³ Παραδόξως, όμως, τα πιο σύγχρονα έργα υιοθετούν μια παλαιομοδίτικη αντίληψη για την ομοφυλοφιλία ως μια πορεία μελοδραματικών συγκρούσεων μεταξύ λιγότερο ή περισσότερο gay ανδρών μέσα σε έναν αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο μικρόκοσμο και δηλαδή ως ένα απολύτως ατομικό φαινόμενο-προσωπική ιδιοτυπία. Gay αγόρια που στο τέλος αυτοκτονούν, επειδή δεν μπορούν να ζήσουν ελεύθερα (Κ. Παππάς, *Υγρά μάτια*, 2013),³⁴ gay άνδρες που στο τέλος απελευθερώνονται και συνάπτουν σχέση με τη λεσβία του απέναντι διαμερίσματος (Σταυριανός Κιναλόπουλος, *Ορνιθόρυγχος*, 2012),³⁵ νεαροί μετανάστες που εκδίδονται σε μεσήλικους ομοφυλόφιλους (Μένης Κουμανταρέας, *Αλτίν*, 2007),³⁶ πρόσωπα που αναζητούν την ευτυχία καταναλώνοντας φαγητό, σώματα και άλλους ανθρώπους μέσα σε έναν ελαφρά pop κόσμο (Άκης Δήμου, *Αν αργήσω κοιμήσου...*, 2011),³⁷ παιδεραστές που βιάζουν κορίτσια, αλλά ερωτεύονται μικρά αγόρια και στο τέλος της ζωής τους αυτοκτονούν (Στέφανος Κακαβούλης, *Τα παιδιά του πατρός*, 2013),³⁸ νεαρά αποπροσανατολισμένα σεξουαλικά αγόρια που φέρουν την ομοφυλοφιλία μέσα τους ως δηλητήριο.³⁹ Τέτοια δραματουργία είναι επικίνδυνη

33. Κωνσταντίνος Μπούρας, «Υγρά μάτια: καρδιές που λιμοκτονούν για αγάπη», <http://www.diasame.gr/page.aspx?itemID=SPG1664>, χ.χ. [4-8-2015].

34. Κωνσταντίνος Παππάς, *Υγρά μάτια*, Monentum, Αθήνα, 2013.

35. Σταυριανός Κιναλόπουλος, *Ορνιθόρυγχος*, Άπαρσις, Αθήνα, 2012.

36. Μάνος Ελευθερίου – Μάρω Δούκα – Μένης Κουμανταρέας, *Μπλέ μελαγχολία - Σας αρέσει ο Μπράμς;* - Αλτίν, Κέδρος, Αθήνα, 2007, σ. 53-72.

37. Άκης Δήμου, «Αν αργήσω κοιμήσου...», *Άπαντα τα Θεατρικά*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2012, τ. Δ', σ. 37-78.

38. Στέφανος Κακαβούλης, *Τα παιδιά του πατρός*, Αρμός, Αθήνα, 2013.

39. Αν το Αγόρι του Γιάννη Μαυρισάκη, από το περιβόητο *Vitrioli* (Οδός Πανός, Αθήνα, 2013), παλεύει με το εσωτερικό του δηλητήριο και αν το δηλητήριο είναι η ομοφυλοφιλία του –αφού χωρίς να

ιδεολογικά εξαιτίας της υποτιθέμενης εγκυρότητας που μπορεί να έχει η αληθοφανήςπραγματεύση του θέματος, και η ηθογράφηση των δραματικών προσώπων τυποποιεί ακριβώς όπως το έκανε και ο Φίφης του Παράβα και φυσικά δεν παράγει θετική γνώση για την ομοφυλοφιλία (ή τουλάχιστον παράγει μια ανώδυνα ποπ αντίληψη για την ομοφυλοφιλία, όπως και έργα σαν το *40 χρόνια πίπες*⁴⁰ του Άγγελου Ανδρέοπουλου).

Παρ' όλα αυτά, δίπλα σε έναν μαζοχιστικά ενστερνισμένο και ιδεολογικά εμπειδωμένο κόσμο κανονικότητας υπήρξαν διεκδικητικές φωνές που καμιά κριτική δεν τις άφησε να ακουστούν περισσότερο. Το συλλογικό έργο *Lesbian blues* παίχτηκε στον Τεχνολόγο τον Μάρτιο του 1998 σε σκηνοθεσία Χριστιάννας Λαμπρινίδη, η κριτική το αγνόησε, οι ηθοποιοί δέχτηκαν απειλές και επιθέσεις και γενικότερα κινητοποιήθηκε ο γνωστός μηχανισμός της αποσιώπησης: «Το θεατρικό έργο *Lesbian Blues* παίζεται κάθε Δευτέρα και Τρίτη στον Τεχνολόγο της οδού Μαυρομιχάλη. Για κάποιους, όμως, δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει για τα περισσότερα έντυπα, που αρνούνται να το καταχωρίσουν στις θεατρικές τους στήλες. Δεν υπάρχει για τους κριτικούς θεάτρου, που μοιάζουν απρόθυμοι να του αφιερώσουν και την παραμικρή –έστω και απορριπτική– μνεία. [...] Δεν υπάρχει, τέλος, για πολλούς δημοσιογράφους, που κρίνουν ότι οι απειλές που δέχθηκαν οι γυναίκες του *Lesbian Blues* δεν ήταν και τόσο σοβαρές: “Αφού δεν έχετε να μας δείξετε αίμα...”. Δεν θα έπρεπε, ίσως, να περιμένουμε κάτι διαφορετικό. Η αποσιώπηση υπήρξε ο πανίσχυρος μηχανισμός, στον οποίο βασίστηκε εξ αρχής η κοινωνική αντιμετώπιση της γυναικείας ομοφυλοφιλίας. [...] Ταυτόσημη με την εσχάτη προδοσία της (γυναικείας) φύσης, επικίνδυνο υβρίδιο που διασαλεύει την τάξη του κόσμου, η λεσβία παραμένει το επίφοβο συνώνυμο της αυτόνομης γυναικείας σεξουαλικότητας που οφείλει είτε να παραμείνει αόρατη είτε, όταν δεν γίνεται αλλιώς, να ταξινομηθεί ως βαριά ψυχοπαθολογική πάθηση και να ανατεθεί στους ειδικούς».⁴¹

Συχνά με έντονη μελοδραματικότητα, πολλά από τα κείμενα των *Blues* υπεράσπιζαν το δικαίωμα στον φυσικό αυτοκαθορισμό:

ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟ ΠΑΙΧΝΙΑΙ

το ξύλινο μαχαίρι κάθε φορά που έκοβε τα λαχανικά
άφηνε χαρακιές στο μεγάλο τραπέζι της
κουζίνας
όταν αποφάσιζαν το φύλο μου

μπορεί να βρει σωτηρία πουθενά, δοκιμάζει την πεολεξία με αγνώστους που φορούν γκαμπαρντίνα στο πάρκο, ώσπου στο τέλος ένας ειδικός αφαιρεί το βιτριόλι από μέσα του και ένας Συσκευαστής το προσφέρει στην Οιδίποδα-Μητέρα του που μόνο όταν τυφλώνεται, βλέπει την αλήθεια του παιδιού της—, αν ισχύουν όλα αυτά, τότε όλα προβάλλονται με μια νεοελληνική τυπικότητα (στο επίπεδο των ιδεολογιών). Το βιτριόλι είναι η εσωτερικευμένη ομοφυλοφοβία ενός αρνητή της ταυτότητάς του κι ενός –έστω και ακούσιου– εκδικητή της Μητέρας του, η οποία τιμωρώντας τον σε τελετές αποτροπής της ασθένειας ως «σα-μάνια» επιθυμούσε να φύγει η αρρώστια από μέσα του.

40. Ανέκδοτο έργο που παίχτηκε στο Τσάι στη Σαχάρα, Αθήνα, χειμερινή περίοδος 2012-13.

41. ΙΟΣ, «Το αόρατο θέαμα», *Ελευθεροτυπία*, 4-4-1998 (<http://www.iospress.gr/mikro1998/mikro19980404.htm>). Πλήρης ανάλυση: Elisavet Pakis, «Playing in the dark: Staging *Lesbian blues*, questioning gendered belonging», *Journal of Modern Greek Studies* 31/2 (2013), σ. 217-247.

το μαχαίρι έκοψε στα δύο το τραπέζι
ΔΕΝ ΕΙΜΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑ.⁴²

Τρεις μεγάλοι σταθμοί

Ο κατάλογος των έργων που αναφέρονται σε αυτό το άρθρο δεν είναι εξαντλητικός, περιλαμβάνει, ωστόσο, τα πιο σημαντικά από αυτά που θα μπορούσαν να καταχωριστούν στο gay θέατρο σύμφωνα με τα μεθοδολογικά κριτήρια που τέθηκαν εισαγωγικά. Είναι πάντα χρήσιμο κατ' αρχήν –και με δεδομένο ότι το φαινόμενο είναι θεατρολογικώς αδιερεύνητο⁴³ να μελετηθούν τρεις μεγάλοι σταθμοί του gay θεάτρου στην Ελλάδα, που θεμελιώνουν αντίστοιχες ιδεολογικές στάσεις απέναντι στην ομοφυλοφιλία, πρώτον ως ρομαντική ιστορία ανεκπλήρωτου έρωτα, δεύτερον ως ιστορία δυστυχίας και τρίτον ως δύναμη ανάταξης της κανονικότητας.

1. Ρομαντικοποίηση της ομοφυλοφιλίας. Γιάννης Ρίτσος, *Ορέστης* (1966)

Το έργο του Γιάννη Ρίτσου υπήρξε ήδη από τη δεκαετία του 1940 αντικείμενο διεκδίκησης και τελικά πνευματικής υπεξαίρεσης από δύο θεσμικούς φορείς: το Κόμμα και τη λογοτεχνική Κριτική, ενώ πολύ συχνά η τελευταία υπηρετείτο από φίλους ή συναγωνιστές του ποιητή ως «θαυματουργό λείψανο» Αγίου.⁴⁴ Τώρα όμως που «κανένας δεν αμφισβητεί το κύρος του Ρίτσου ως ποιητή [...], γιατί (για να φέρω μια λεπτομέρεια αρκετά ασήμαντη) να αποσιωπηθεί, και πάλι εδώ [ενν. στην *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, 2000], η έκδηλη ομοφυλοφιλία που προκύπτει σε ποιήματα από τη δεκαετία του '60 και που δηλώνεται ακάλυπτα στα όψιμα πεζά [ενν. *Εικονοστάσιο ανωνύμων Αγίων*];»⁴⁵

Ο στρατευμένος Ρίτσος ενδιαφέρθηκε να ενσωματώσει στην *Τέταρτη Διάσταση* έναν λυρισμό άγνωστο στα πολιτικά του ποιήματα.⁴⁶ Ειδικότερα στον *Ορέστη* είναι σαν ο ποιητής να παραιτείται από κάθε είδους στράτευση και να επιστρέφει σε μια λειτουργία της ποιητικής γλώσσας περισσότερο παραδοσιακή⁴⁷ με την έννοια της εικονιστικής της χρήσης και της δυνατότητάς της να ανακαλεί πολλαπλά νοήματα μέσα από τη «δραματική κίνηση» και την «αυξομειούμενη ένταση»⁴⁸ του λόγου και τη συναισθημα-

42. Συλλογικό, *Lesbian Blues*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998, σ. 36. Ευχαριστώ τις Γυναικείες Εκδόσεις που μου πρόσφεραν ένα από τα σπάνια πλέον αντίτυπα του προγράμματος.

43. Το ζήτημα θα εξεταστεί εκτενώς σε προσεχή μονογραφία.

44. Ρόντρικ Μπήτον, «Ρίτσος αυτός ο... άγνωστος», Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2009 ('2001), σ. 292-296: 296.

45. Ο.π.

46. Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», Αικ. Μακρυνικόλα – Σ. Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές Συνέδριο «Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος»*, Οι εισηγήσεις, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος, Αθήνα, 2008, σ. 53-62: 57.

47. Peter Steiner, «Ρωσικός φορμαλισμός», Raman Selden (επιμ.), *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό* (μετ. Α. Βαλδραμίδου κ.ά.), Α.Π.Θ. – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 30-54: 44.

48. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2005, σ. 71.

τική και συμβολιστική λειτουργία του.⁴⁹ Στο πλαίσιο αυτό συλλειτουργεί ιδεολογικά και η ρομαντικοποίηση του ομοφυλόφιλου έρωτα των δύο Νέων ως ατελεσφόρητου ή υποδεούς πίσω από τη λυρική θολότητα της άρνησης, αλλά όχι και της αποποίησης, του καθήκοντος.

Ο Ορέστης του Ρίτσου είναι ένας ερωτικός νέος που έχει κι αυτός μια δική του ζωή και πρέπει να τη ζήσει, αρνούμενος την εκδίκηση: «Τι θα μπορούσε ν' αφαιρέσει από τον θάνατο ένας θάνατος ακόμη / και μάλιστα βίαιος; [...] / Θέλω κι εγώ να δω του πατέρα το φόνο μες στην κατευναστική του θα- / νάτου γενικότητα, / [...] Καλέ μου, εσύ, με πόση υπομονή μοιράζεσαι / ξένες, ανόητες υποθέσεις. Ωστόσο το χέρι μου / είναι δικό σου· παρ' το· σφίξε το· το περιμένεις / ελεύθερο από τιμωρίες, αντεκδικήσεις, αναμνήσεις, ελεύθερο· - το ίδιο κ' εγώ το θέλω / για να μου ανήκει ολότελα, κ' έτσι μονάχα / να σου το δώσω ολότελα. Συγχώρεσέ μου/ τούτη τη μυστική μοναξιά και μοιρασιά – την ξέρεις· / που με χωρίζει στα δύο. Τι όμορφη νύχτα- / [...] Άσε, μια τελευταία φορά, να σου φιλήσω το χαμόγελό σου, όσο έχω ακόμη χείλη. Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε.» (17-25).⁵⁰

Στον Ορέστη ευθύς εξ αρχής εγκαθίσταται μια αντιρωϊκή θέση απέναντι σε ό,τι είναι γραμμένο στο σχέδιο του μύθου να τελεστεί, αν και, όπως προκύπτει από την τελική κατάφαση ενός καθήκοντος επιβεβλημένου από άλλους, αυτό συμβαίνει για να μεγεθυνθεί η άρνηση της αρχικής άρνησης, η οποία ορίζεται από μια κληροδοτημένη τρομερή γνώση (ένα σχέδιο οργάνωσης του πράττειν αναπόδραστο). Σε ένα μετα-ποιητικό επίπεδο, ο Ρίτσος, κατά τον Τζιόβα, «χρησιμοποιεί τον μύθο του Ορέστη για να τονίσει το δίλημμα ενός στρατευμένου συγγραφέα που στο τέλος πρέπει να επιλέξει αν θα διαδηλώσει την αυτονομία του ή θα ενδώσει στην πίεση από το παρελθόν, αν θα επιλέξει τον περίγυρό του ή την ιδεολογία του».⁵¹ Και τελικά το παιχνίδι της ερμηνείας του δραματικού ποιήματος οργανώνεται γύρω από το τι βάζουν τον ποιητή οι αναλυτές του έργου να επιλέξει.

Πολλοί σημαντικοί μελετητές του Ρίτσου συμφωνούν πως τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* είναι θεμελιωμένα σε ένα αυτοβιογραφικό (οικογενειογραφικό) υπόστρωμα το οποίο «συντήκεται σε ένα αξεδιάλυτο εκφραστικό-ποιητικό πλέγμα με το μυθικό [...] και το σύγχρονο ιστορικό», με το τρίτο αυτό στρώμα να «αποτελεί», κατά τον Βελουδή, «και τον τελικό νοηματικό πυρήνα του έργου».⁵² Τα βιογραφικά αυτά στοιχεία στον ώριμο Ρίτσο της *Τέταρτης Διάστασης* «γίνονται όλο και πιο θολά, πιο χωνεμένα και πιο υπαινικτικά μεταμφιεσμένα»⁵³ και οι δύο χρόνοι (ο μυθικός και ο ιστορικός), όπως και οι δύο κόσμοι, «εκτίθενται ως ισότιμοι, έτσι που μπορούμε εν προκειμένω να μιλάμε για αμφιχρονία».⁵⁴ Εφόσον, βέβαια, «ανατρέπεται αυθαίρετα»⁵⁵ η συνείδηση

49. Ο.π., σ. 98.

50. Γιάννης Ρίτσος, *Ορέστης*, Κέδρος, Αθήνα, 1981 (1966).

51. Dimitris Tziouvas, «Ritsos's Orestes: The politics of myth and the anarchy of rhetoric», Peter Mackridge (επιμ.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C. A. Trypanis*, Frank Cass, London, 1996, σ. 67-80: 70.

52. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, προβλήματα μελέτης του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 33-34.

53. Ο.π., σ. 36.

54. Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιότερα ποιήματα του Ρίτσου», σ. 56.

55. Ο.π.

του μυθικού Ορέστη, λογικό θα ήταν το ερώτημά ποιος βιογραφούμενος Ρίτσος υπάρχει πίσω από τον Ορέστη;⁵⁶

Το δίλημμα του Ορέστη στον Ρίτσο είναι αν θα επιλέξει το αγόρι που το χέρι του επιθυμεί να σφίξει μυστικά ή αν με το υικό αυτό χέρι του εκδικητή θα αποστομώσει τις κραυγές της κρεμασμένης μέσα στη φωνή της γυναίκας, ολότελα ξένος μπροστά στο κατώφλι της πράξης (τι σύμβολο είναι άραγε το χέρι μέσα σε ένα ποίημα γεμάτο χοϊκά σύμβολα, ζεμένες στο αλέτρι αγελάδες;⁵⁷ ρουθούνια, γλώσσες, νερά, γλιστρήματα του σαπουνιού, απλωμένα εσώρουχα;). Ακολούθως, μόνο μια δεύτερη γενιά μελετητών του Ορέστη τόλμησε να ομολογήσει το αυτονόητο.

Η Μαρίκα Θωμαδάκη⁵⁸ σημειώνει ότι πρόκειται για δυο «ερωτευμένα αγόρια» που στο τέλος θα πουν το μεγάλο «ναι». Και ο Βάιος Λιαπής τοποθετεί το ζήτημα στο κέντρο της δικής του ερμηνείας:

Η αυστηρή ασκητική του χρέους, η έξωθεν επιβεβλημένη, συγκρούεται στη συνείδηση του Ορέστη με την αντίρροπη τάση: την ενήδονη κατάφαση της ζωής. Η επιθυμία του για τον σαρκικό έρωτα του Πυλάδη αντιστρατεύεται την υποχρέωση για εκπλήρωση του καθήκοντος· και μονάχα στο βάθος του ορίζοντα διαφαίνεται μια αόριστη [...] ελπίδα για κάποιου είδους συμφιλίωση των διεστώτων, της «γης» και του «απείρου».⁵⁹

2. Το ιδεολόγημα της αμαρτίας. Γιώργος Μανιώτης, *Ο λάκκος της αμαρτίας* (1979)

Ως καταξιωμένο δείγμα της νεοελληνικής δραματοουργίας της νεαρής Μεταπολίτευσης ο *Λάκκος* δεν παρεκκλίνει από την επιθυμία για ηθογράφηση και ψυχογράφηση προσώπων και κοινωνικών περικειμένων, χωρίς επιπλέον να ασκεί κανενός είδους κριτική στην εγκυρότητα της λαϊκής αντίληψης για την έμφυλη ταυτότητα και τη διεμφυλικότητα, ταυτολογώντας ιδεολογικά με το σύστημα της δυσανεξίας.

56. Ήδη από τη δεκαετία του 1960, ο Τάσος Λειβαδίτης στην *Αυγή* («Γιάννη Ρίτσου: Ορέστης», 18-12-1966, αναδημοσιεύεται στο: Συλλογικό, *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, 2η εκδ., Διογένης, Αθήνα, 1976, σ. 233-240) κομματικοποιούσε το ποίημα εγκαθιδρύοντας –με δυσκολία και κάπως σοφιστικά– μια θεσμική ερμηνεία του έργου με τον Ορέστη «απ' το να βουλιάξει στην όποια απρόσωπη ευδαιμονία του είναι, προτιμάει ν' αποκτήσει, έστω και θυσιασμένο, ένα ιστορικό πρόσωπο» (σ. 239). Πρόσφατα, η «κομματική» ερμηνεία ανέκαμψε: Χρίστος Αλεξίου, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου. Μια απόπειρα ανάλυσης», Ι. Βιβλιάκης (επιμ.), Στέφανος. *Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 73-93.

57. «Οι παρομοιώσεις του είδους αυτού, που η πιο σημαντική είναι εκείνη της αγελάδας, ζευγαρώνουν αντιθετικές ιδέες όπως την ταραχή με τη σιγή, την κίνηση με την ακινησία, το αόριστο με το ορισμένο, το θάνατο με τη ζωή, το επίγειο με το επουράνιο, το συγκεκριμένο με το γενικό»· Πήτερ Μπήαν, «Η αγελάδα του Ορέστη», Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, σ. 115-120: 117.

58. Μαρίκα Θωμαδάκη, «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία* 130 (1991), σ. 80-89: 83-84.

59. Βάιος Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο) αιώνα», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα, 2008, σ. 339-365: 362. Πρβλ. του ιδίου, «Orestes and nothingness: Yiannis Ritsos' Orestes, Greek tragedy and existentialism», *International Journal of the Classical Tradition* 21/2 (2014), σ. 121-158.

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται μέσα σε έναν λάκκο-χαράκιμα στη λεωφόρο Συγγρού, όπου κάνουν πιάτσα έξι τραβεστί. Περιμένοντας την πελατεία τους, διηγούνται την ιστορία της συμβατικής ζωής τους ως ανδρών και πώς αποφάσισαν να γίνουν κορίτσια. Τον λάκκο επισκέπτονται διάφορα περίεργα πρόσωπα, ένας καυλοπυρέσσω γέροντας, ένας Ελληνοαμερικανός, ένας μαέστρος, ένας παππάς, ένας πολιτικός παρατηρητής, μια ομάδα κυνηγών κ.ά., ενώ ταυτοχρόνως περαστικοί κράζουν τις τραβεστί με εκφράσεις όπως «πουστάρες», «ξεσκισμένες», «σύκα». Δεν είναι σύμπτωση, νομίζω, ότι το έργο είναι γραμμένο σύμφωνα με το πρότυπο των ιαμβικών σκηνών του Αριστοφάνη (αυτοτελών σκηνών στις οποίες ο κωμικός ήρωας αντιμετωπίζει συνήθως κάποιους ενοχλητικούς επισκέπτες), εφόσον το έργο προσβλέπει και σε κάποια κωμικότητα.

Αν και ο λόγος των τραβεστί είναι ένας λόγος αποφασισμένος, που υπερασπίζει την επιλογή της διάβασης των φύλων, πουθενά μέσα στο έργο δεν δικαιώνεται η επιλογή του αυτοκαθορισμού. Αντιθέτως, τα επιχειρήματα των συγγενών των τραβεστί που έρχονται να συνειδέσουν τα παραστρατισμένα αγόρια, έχουν μια συναισθηματική δύναμη που κατισχύει, συνάδοντας με τη λαϊκή συνείδηση:

MANA: ...Γύρνα σπίτι μας παιδί μου, γύρνα σπίτι μας... δεν μας λυπάσαι καθόλου...

Τον πατέρα σου δεν τον λυπάσαι, με τι μούτρα θα βγει στο καφενείο... Γύρνα σπίτι μας παιδί μου... θα μαραζώσουμε από την ντροπή μας... γύρνα στη δουλειά σου...

ΓΩΓΩ: ...Δεν μπορώ ρε μάνα να γυρίσω στη δουλειά μου... θα χαλάσουν τα χέρια μου!!!

MANA: ...Τι λέει;

ΣΤΑΥΡΟΣ: ...Κοροϊδεύει ο πούστης! Κοροϊδεύει ο πούστης! [...]

ΓΩΓΩ: ...Τέρμα ο διάλογος, κι άσε τις κλάψες και τα τσιτώματα... και γύρνα το στο τσιφτετέλι αν θες χαρούμενη ζωή κι ευτυχισμένη... κι άσε με εμένα τον χαζό να πορεύομαι κατά πώς θέλω και ποθώ... κατάλαβες; Και χέστηκα για τους κινδύνους και για τους εφιάλτες... Γιατί εγώ βρε μάγκα μου, έζησα και δυο στιγμές όπως τις γούσταρα... ενώ εσύ όλην την ώρα στο παχνί τι κατάλαβες βρε γεροβλάκα μου όλα αυτά τα χρόνια από τις τέσσερις εποχές που έφευγαν και ξαναγυρνούσαν, ε;;;⁶⁰

Ακόμη πιο επικίνδυνα όμως, το φινάλε του έργου προβληματοποιεί την υπεράσπιση ενός διαφορετικού ηθικά βίου έναντι μιας επικείμενης αποδοχής από τους «κανονικούς». Όταν οι τραβεστί πείθονται από τον Πολιτικό Παρατηρητή ότι μέσα στο πλαίσιο του «γενικού πνεύματος επιείκειας που διακατέχει την εποχή, [...]» μπορούν να εγκαταλείψουν τον λάκκο, επειδή ακριβώς «κάθε άτομο που ντύνεται παράξενα, που μιλά, περπατά και ζει διαφορετικά από ό,τι το σύνολο [...] από τούδε και εις το εξής... θα είναι ελεύθερο και θα έχει το δικαίωμα να απαιτεί το δίκαιόν του και να καταφεύγει εις τα δικαστήρια του κράτους αν οι άλλοι γύρω του το εμπαίζουν, το εξευτελίζουν και του φέρονται αισχρά!»,⁶¹ η πιο πολιτικά σκεπτόμενη τραβεστί, η Ερασμία, αυτοκτονεί, ήτοι ακυρώνεται ως αγωνιστική πρόθεση, υπερασπίζοντας το ίδιο δικαίωμα με αυτό που επικαλείται ο Παρατηρητής, να ζει, δηλαδή, κανείς με τους δικούς του όρους:

60. Γιώργος Μανιώτης, *Ο λάκκος της αμαρτίας*, 2η εκδ., Κέδρος, Αθήνα, 1981, σ. 101-104.

61. *Ο.π.*, σ. 135.

ΕΡΑΣΜΙΑ: ... Φοβάστε πουλάκια μου θέλετε να ζήσετε, έτσι έ; Τα ζητάει ο κώλος σας; Θέλετε ανέσεις πουτάνες, τα λιμπίζεστε τα λούσα, έτσι έ; Αέρα κοπανιστό θα σας κάνει ο πούστης! Θα σας τρελάνει η χλωμή πουτάνα! Θα σας εξαερώσει βρε παγανά... Θα σας ζαβλακώσει.. Πού πάτε βρε ξασπρουλιάρες; Μείνετε εδώ μωρή, μείνετε πίσω εδώ στο λάκκο να σαπίσουμε αντάμα μώρ' κορούλες μου... μείνετε εδώ στη λάσπη... μέχρι να 'ρθουν τα σκουλήκια να μας φάνε... να τους πάρει η μπόχα όλους τους άνετους και σιδερένιους κι έχουν την καρδιά μαντέμι... Μείνετε εδώ μέσα στη σκόνη και δώστε τους μια μούντζα... κι όσα πάνε κι όσα έρθουν... μέχρι να λιώσουμε και να τελειώσουμε μωρή μ' αυτά μια και για πάντα... Δεν βλέπετε το κόλπο μωρή... πάει να σας κάνει κονσέρβα βρε βοοειδή... πάει να σας μαντρώσει... δεν το καταλαβαίνετε; Πάει να σας βάλει στα σαλόνια ο κερατάς... πουστάρες πολυτελείας με δίπλωμα και με παράσημα πάει να σας κάνει... (Ανοίγει την τσάντα της και βγάζει ένα πιστόλι. [...]) [...] Θέλετε να ζήσετε πουτάνες, έ; Θέλετε να ζήσετε... έτσι; Το χάσαμε το παιγνίδι μωρέ χλωμιάρες μημουάπτου! Το χάσαμε το παιγνίδι!!! (Βάζει το πιστόλι στον κρόταφό της). ... Άντε γεια και καλή αντάμωση!!!⁶²

Ο λόγος της Ερασμίας είναι ιδεολογικός και θα ήταν πολύ πολύτιμος σήμερα που η συζήτηση για τους queer γάμους και τις queer οικογένειες γίνεται σχεδόν συστηματική σε κάποιες χώρες του δυτικού κόσμου. Και θα ήταν πολύτιμος αν ο συγγραφέας άφηνε την Ερασμία στη ζωή, επειδή ακριβώς η στρατευμένη τραβεστί υπερασπίζεται το δικαίωμα ενός subculture να αυτορρυθμίζεται αισθητικά, ιδεολογικά και ηθικά⁶³ και να μην αντικατοπτρίζει τις δομές της κανονικότητας απλώς και μόνον για να ενσωματωθεί ομαλά σε ένα οικονομικό σύστημα. Όμως ο Μανιώτης βάζει την ιδεολόγο Ερασμία να αυτοκτονεί μπροστά στις κάμερες των ρεπόρτερ με τον Παρατηρητή να αναφωνεί: «Ιδού η κατάληξις της εξαιρετικής περιπτώσεως! Ιδού το τέλος του ανθρώπου των άκρων! Ιδού το προς αποφυγήν παράδειγμα!».

Ο Δημήτρης Τσατσούλης πολύ προσεκτικά γράφει πως το θέατρο του Μανιώτη είναι «υπαρξιακό».⁶⁴ Ο Τάσος Λιγνάδης υπήρξε όμως πολύ απρόσεκτος: «Ο Μανιώτης περιγράφει την περιπέτεια του ελληνικού χώρου, γι' αυτό και ουσιώδες γνώρισμα του έργου του είναι η *ιθαγένεια*. Πετυχαίνει δηλαδή να είναι σύγχρονος χωρίς να προδίδει τις ρίζες του. Συνδυασμός που πιστοποιεί μια γνησιότητα και που καταλήγει σε μια φόρμα, η οποία ανοίγει νέους δρόμους στο σύγχρονο θέατρο».⁶⁵ Συνεπώς και ο Λάκκος της αμαρτίας είναι το έργο ενός ιθαγενούς Έλληνα συγγραφέα ο οποίος με γνησιότητα πιστοποιεί τις αξίες του τόπου του, χωρίς βέβαια να ανοίγει κανέναν νέο δρόμο, αντι-

62. Ό.π., σ. 136-139.

63. Πρβλ. το αξιολογημένο άρθρο του πρόωρα χαμένου Γιώργου Μαρνελάκη, «Ανδρική γκέι κουλτούρα ενάντια στο ομοφυλόφιλο· γεωγραφίες και ιστορίες νοημάτων και πρακτικών», Ντίνα Βαΐου κ.ά. (επιμ.), *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου. 7 κείμενα του Γιώργου Μαρνελάκη*, futura και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2014, σ. 65-86.

64. Δημήτρης Τσατσούλης, «Το επώδυνο παίγνιο. Γύρω από τα εννέα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη», Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ. 9 Μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 11-19: 11.

65. Τάσος Λιγνάδης, «Το θέατρο του Μανιώτη», Γιώργος Μανιώτης, *Άπαντα τα θεατρικά*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, τ. Α', σ. 16-23: 19.

θέτως ακολουθεί την πεπατημένη της ηθογράφησης, σίγουρα όμως με κάποια στοιχεία υπαρξιακής στοχαστικότητας από την πλευρά των δραματικών προσώπων.

Στην κριτική του στις *Εικόνες* ο Λιγνάδης υιοθετεί έναν λόγο όχι μόνον οπισθοδρομικό, αλλά φοβικό και άγονο, εφόσον γίνεται πιο σαφής ως προς τη «φυσική κοινωνική απέχθεια»⁶⁶ και τη «σιχασιά» που δοκιμάζει όχι για το έργο, αλλά για τους «τραβεστίδες», «την κατηγορία εκείνη των θηλυκόμορφων αντρών, που για λόγους τόσο δικούς τους όσο και δικούς μας τολμούν να αρνούνται το φυσικό τους γένος και την κοινωνική τους εμφάνιση»,⁶⁷ θαυμάζοντας ο κριτικός την «ικανότητα που διαθέτει ο συγγραφέας να μεταμορφώνει το γεγονός της ζωής σε θέατρο», «εφόσον το ποιητικό του εργαλείο μπορεί να κατασκευάσει με υλικό της λάσπης οτιδήποτε».⁶⁸ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος στο *Βήμα* (12-9-1979) μιλάει για ένα «σημαντικό έργο», όπου ο Μανιώτης «απέφυγε με ευφύια» «μιαν αντικειμενική πληροφόρηση για τα αίτια που προκαλούν το φαινόμενο και τις πιθανές επιδράσεις του στην κοινωνική ζωή», μετατοπίζοντας «τα θέματα του έργου στον υπαρξιακό χώρο».⁶⁹ Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, μέσα σε mainstream και αστικά media αναπαράγονται και επικυρώνονται εγχώριες ομοφοβικές ιδεοληψίες της ετεροκανονικότητας, οι οποίες εξισώνουν την ομοφυλοφιλία με μια ιστορία υπαρξιακής δυστυχίας και με τη διέγερση αισθημάτων ηθικής απέχθειας.

Συνοψίζοντας, το έργο αυτό είναι ένα εξαιρετικά προβληματικό δείγμα gay δραματοουργίας. Δεν είναι σαφές αυτό που υπερασπίζει ή, τουλάχιστον, δεν είναι σαφές αν υπερασπίζει ακριβώς κάτι ή δεν είναι απλώς μια –καμουφλαρισμένη με στοιχεία γκροτέσκ μπαλαφάρας– απολιτική ηθογραφία. Αν και η Ερασμία αναρωτιέται: «Τι τους φταίξαμε και μας πολεμάνε και θέλουν να μας καταστρέψουν; [...] Γιατί μωρέ κορμάρες [...] ...γιατί δε μας αφήνουνε να ζήσουμε όπως μας γουστάρει, τη ζωή μας...»,⁷⁰ ο Μανιώτης δεν παίρνει θέση, όπως έχει υποστηρίξει και ο Peter Mackridge: «In this outrageous farcical play the author gives no indication of whose side (if any) he is on».⁷¹

3. Queer ανατάξεις. Δημήτρης Δημητριάδης, *Χρύσιππος* (2008)

Από τη δεκαετία του 1990, η queer θεωρία (αδελφίστικη θεωρία) παρουσίασε σημαντικές διαφωνίες και αντι-ρήσεις με ό,τι θεωρείται φυσιολογικό, κυρίαρχο, θεμιτό. Όπως σημειώνει ο David Halperin σε ένα από τα ιδρυτικά κείμενα της queer θεωρίας, «Το queer δεν οριοθετεί μια θετικότητα, αλλά μια τοποθέτηση απέναντι σε οτιδήποτε κανονιστικό» και επιπλέον καθιστά ενδεχόμενη την αντίληψη «μιας ποικιλίας πιθανοτήτων για την αναστοίχιση των σχέσεων μεταξύ [...] μορφών γνώσης, καθεστώτων διατύπωσης, λογικών αναπαράστασης, τρόπων αυτο-κατασκευής [...], και δηλαδή για την ανα-

66. Τάσος Λιγνάδης, «Για τον Λάκκο της αμαρτίας. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 1979», Μανιώτης, *Ρεσιτάλ. 9 Μονόπρακτα*, σ. 392-395.

67. *Ο.π.*, σ. 392.

68. *Ο.π.*, σ. 393.

69. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η φενάκη», Μανιώτης, *Ρεσιτάλ. 9 Μονόπρακτα*, σ. 398-399.

70. Μανιώτης, *Ο λάκκος της αμαρτίας*, σ. 80.

71. Peter Mackridge, «Yorghos Maniotis. *O lakkos tis amartias*. Athens, Kedros. 1981, 144 pages», *World Literature Today* 56/2 (1982), σ. 381-382: 382.

διοργάνωση των σχέσεων μεταξύ εξουσίας, αλήθειας και επιθυμίας». ⁷² Πρόκειται ουσιαστικά για μια θεωρητική στρατηγική, μια πνευματική στάση που θέτει εν αμφιβόλω τις κοινωνικές νόρμες και τις πολιτισμικές δομές και επιπλέον επιδιώκει να παραγάγει καινούργια –ή τουλάχιστον αναθεωρημένη– «επιστημονική» γνώση για τον άνθρωπο ως κοινωνικό υποκείμενο και για τα όρια των ιδεολογικών και των κοινωνικών μηχανισμών, υιοθετώντας αναρρυθμιστικές τακτικές αναπαράστασης της ομοφυλοφιλίας.

Ο Δημήτρης Δημητριάδης είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς. Η επιμονή του Δημητριάδη να έρθει σε ρήξη με τα εγνωσμένα και τα επικυρωμένα λειτουργεί παραγωγικά ως δημιουργικός παράγοντας αναθέασης της ελληνικότητας και της κλασικής κληρονομιάς με μια ματιά υπονομευτική:

Η παράδοση δεν είναι κάτι το οποίο συντίθεται μόνον από τη συνέχεια· η παράδοση έχει να κάνει και με τη ρήξη. Η παράδοση δεν έχει μόνο στοιχεία οργανικής γραμμικής πορείας· εμπεριέχει ως δημιουργικό παράγοντα την ασυνέχειά της, τη διακοπή της ακόμη και την αναίρεσή της. ⁷³

Παράδοση είναι το άγνωστο, η αγνωϊώδης μανιασμένη βακχική πορεία μιας λυμμένης εσωτερικότητας μέσα στο σκοτάδι προς το άγνωστο. Παράδοση είναι αυτό στο οποίο μέλλει να παραδοθούμε με φρενίτιδα, για να μετατρέψουμε σε νέα παράδοση το μετασηματισμένο από το πάθος μας υλικό που θα βρούμε ανυπολόγιστο εκεί μέσα. [...] Διότι παράδοση είναι η παραδοχή της καταστροφής, του ολέθρου και του μηδενισμού. Παράδοση είναι το σώμα μας. Είναι οι επιάλτες μας. ⁷⁴

Η καθησυχασμένη βεβαιότητα ότι η κληρονομιά μάς ανήκει αδιαφιλονίκητα, καθιερώνει την εθνική στειρότητα ως κυρίαρχη συμπεριφορά, την αγχίστρωση στα κεκτημένα ως άρχουσα νοοτροπία, των μηρουκασμό των στερεοτύπων ως ασφάλεια συνέχειας. ⁷⁵

Διότι το ελληνικό δεν είναι έμφυτο, ούτε εμφυτεύσιμο· δεν είναι φυσικό· δεν κληρονομείται, δεν μεταβιβάζεται, δεν κατοχυρώνεται, δεν διασφαλίζεται, δεν καταχωρείται. ⁷⁶

Αυτές οι ιδεολογικές θέσεις του Δημητριάδη συνιστούν περαιτέρω μια queer ποιητική της ανάταξης του κανονικού, του θεσμικού, του επιτρεπτού για την αισθητική ατένιση του ζοφερού, του σκοτεινού και του τερατώδους βαθιά αντι-κλασικιστική. ⁷⁷ Στο πλαίσιο αυτό της γενικής αποτυποποίησης και ανοικείωσης τηρείται σταθερά και εμφαντικά μια ριζοσπαστική στάση απέναντι στο παραδοσιακό Ύλικό και τους (παρα)δεδομένους

72. Halperin, *Saint Foucault*, σ. 62 (έμφαση του γράφοντος).

73. Δημήτρης Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη. Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Άγρα, Αθήνα, 2005, σ. 15 (η έμφαση του γράφοντος σε όλα τα παραθέματα).

74. *Ο.π.*, σ. 51.

75. Δημήτρης Δημητριάδης, *Εμείς και οι Έλληνες*, Άγρα, Αθήνα, 2005, σ. 6.

76. *Ο.π.*, σ. 9.

77. Βλ. Καίτη Διαμαντάκου, «Σημειώσεις για τη συζήτηση μετά την παράσταση του *Φαέθοντα*», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα, 22-10-2013, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAAahUKEwit-djrx4PIAhXE2RoKHcdIAAk&url=http%3A%2F%2Fwww.sgt.gr%2Fuploads%2Fdimitriadis_kaiti%2520diamantakou_phaethon.pdf&usq=AFQjCNFDnY_hN0wHZbFBcL9mAvN6W7Klig&cad=rja.

μύθους με την έμμομη παραδοχή των νεκρών πραγμάτων ως νεκρών και όχι ως θεωρούμενων ζωντανών,⁷⁸ εφόσον μάλιστα ένα μεγάλο μέρος της μετα-μπρεχτικής Δύσης επικυρώνει την αρνητική θέαση των κλασικών.

Πρέπει να ξεθάβουμε τους νεκρούς ξανά και ξανά, γιατί μόνον από αυτούς είναι δυνατόν να εξασφαλίσουμε ένα μέλλον. Νεκροφιλία είναι η αγάπη για το μέλλον. Πρέπει να αποδεχθούμε την παρουσία των νεκρών ως συνομιλητών μας ή ως ενοχλητικών ταραξιών των συνομιλιών μας. Το μέλλον θα προκύψει μόνον μέσα από τον διάλογο με τους νεκρούς.⁷⁹

Η θέση που παίρνει ο Δημητριάδης απέναντι στους αρχαίους ελληνικούς μύθους αποκαλύπτει τη διάθεση του συγγραφέα να λειτουργήσει αν όχι ως καταστροφέας,⁸⁰ σίγουρα ως αναθεωρητής της μυθικής κανονικότητας τοποθετώντας τον εαυτό του απέναντι στις εγνωσμένες ερμηνείες των μύθων. Για τον Δημητριάδη η αρχαιοελληνική μυθολογία είναι «η μετουσίωση του εσωτερικού ζόφου, των εσωτερικών φαντασμάτων, των εσωτερικών δαιμόνων ενός λαού, σε μια μυθική εικονοπλασία η οποία όμως δεν επιτυγχάνεται με την αποφυγή τους, με τις γνωστές μεθόδους υπεκφυγής, αλλά με την κατά μέτωπο θεώρησή τους. Πρόκειται για [...] την πιο επίφοβη συνάντηση. Αλλά είναι και μια λύτρωση αυτός ο μετασχηματισμός»,⁸¹ εφόσον κάθε παράδοση παραδίδεται στον εμπράγματο επιάλτη της μελλοντικής αναίρεσης και αναπραγματεύσεώς της.⁸² Γενικότερα όμως, η στρατευμένη άποψη του Δημητριάδη ότι η λογοτεχνία είναι μια τέχνη που δεν καταφάσκει τον κόσμο της και μετασχηματίζει τα δεδομένα, καθιστά το έργο του δραστικά ιδεολογικό, αλλά και ριζικά διάφορο προς οτιδήποτε παραδεδομένο ως κανονικό: «Η λογοτεχνία είναι μια ανθρώπινη έκφραση η οποία δεν συμμορφώνεται με την επικρατούσα και επιβεβλημένη συμπεριφορά, κοινωνική, ηθική κ.τ.λ.». ⁸³ Τελικά, η αισθητική του Δημητριάδη είναι μια μετασχηματιστική Ηθική.

Ο *Χρύσιππος*⁸⁴ του Δημητριάδη είναι μια queer αντι-τραγωδία ριζικά και εποικοδομητικά διάφωνη προς την κοσμοθέαση της κλασικής τραγωδίας. Αυτό που έχει κατ'

78. Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη*, σ. 16.

79. Heiner Müller, «Germany's identity crisis» (μετ. Catharine Gay), *New Perspectives Quarterly* 10 (1993), σ. 16-19: 16.

80. Για την έννοια της καταστροφής στο θέατρο του Δημητριάδη, πρβλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», Δημήτρης Δημητριάδης, *Ομηριάδα. Τρίπτυχο*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2007, σ. 103-24· Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα, 2015, σ. 27-30.

81. Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη*, σ. 91 (έμφαση του γράφοντος).

82. «[...] Έχουμε να κάνουμε με μια συνειδητή προσπάθεια ρήξης των προστατευτικών αναπαραστατικών τειχών της αρχαίας τραγωδίας, προκειμένου να έλθουν στο φως της άμεσης αντίληψης και να μεγεθυνθούν όλα όσα “δεινά” “εν ταις φιλίαις πάθη” υποκρύπτονται στο μυθολογικό υπόστρωμα του τραγικού είδους και, γενικότερα, όλα όσα δεινά υποκρύπτονται στο ανθρωπολογικό υπόστρωμα οποιασδήποτε μεταγενέστερης πολιτιστικής εξορθολόγησης και αισθητικής εκλέπτυνσης» [Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune το 1968 στο Théâtre Odéon το 2010. Η διαδρομή του αρχαίου μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», Α. Δημητριάδης – Ι. Πιτινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις*, Εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 473-84: 480].

83. Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη*, σ. 156.

84. Του ίδιου, *Χρύσιππος*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2008.

αρχήν ενδιαφέρον είναι ο λόγος για τον οποίο ο Δημητριάδης επιλέγει να ξαναγράψει έναν Χρύσιππο, καλύπτοντας το δραματουργικό κενό του ομότιτλου χαμένου έργου του Ευριπίδη, και να διορθώσει το ήθος της (απώλειας της) τραγωδίας.

Ο Χρύσιππος ήταν νόθος γιος του Πέλοπα από τη νύμφη Αξιοπή ή Δαναΐδα. Η παράδοση αναφέρεται στην αρπαγή του Χρύσιππου είτε από τον Δία είτε από τον Λάιο, βασιλιά των Θηβών. Ο Λάιος μάλιστα πιθανολογείται ότι τον συνόδευε ως δάσκαλος στα Νέμεα όπου επρόκειτο να αγωνιστεί, αλλά εκείνος θαμπωμένος από την ομορφιά του νεαρού αγοριού τον παρέσυρε στη Θήβα για να τον βιάσει, και έπειτα ο Χρύσιππος αυτοκτόνησε από ντροπή με το ξίφος του. Ο Πέλοπας που υπεραγαπούσε τον γιο του καταράστηκε τον Λάιο να μην αποκτήσει παιδιά ή αν αποκτήσει, να φονευθεί από τον γιο του.

Ο Ευριπίδης έγραψε μια τραγωδία με θέμα τον Χρύσιππο από την οποία δεν έχουν απομείνει μόνο δύο γράμματα από τον πρώτο στίχο, όπως γράφει ο Δημητριάδης,⁸⁵ αλλά περίπου 30 στίχοι (απ. 838-43 Kannicht) που δεν βοηθούν καθόλου στην ανασύνθεση της υπόθεσης του έργου. Ο Δημητριάδης στο Επίμετρο του έργου σημειώνει πως επιθυμία του ήταν να καλύψει μια απουσία, το κενό ενός έργου που διαγράφηκε, επειδή δεν «ανταποκρινόταν στους ηθικούς κανόνες των, τότε και νυν, κοσμοκρατόρων».⁸⁶ Ο λόγος της εξαφάνισής του μπορεί να ήταν αυτός (η κλασική φιλολογία συχνά επικαλείται το επιχείρημα αυτό), μπορεί όμως να ήταν και οποιοσδήποτε άλλος. Στο Επίμετρο σημειώνεται επίσης πως η ιστορία επιλέχτηκε επειδή διασώζει ακέραιη «μια ζωντανή και αμείωτη ανθρώπινη διάσταση που αφορά τα όρια και τους κανόνες που πρέπει να τηρούνται σε μια ιστορική περίοδο η οποία έχει επιλέξει και συντάξει το κοινωνικό και ηθικό της φέρεσθαι· αφορά επίσης το μέχρι ποίου σημείου επιτρέπεται να φτάσουν οι εκδηλώσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς που υπερβαίνουν ή παραβιάζουν τα όρια και τους κανόνες».⁸⁷

Ο Χρύσιππος του Δημητριάδη είναι γραμμένος σε κλασική δραματική μορφή (διαλογική) και χωρίζεται σε τρεις σκηνές. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα μεσοαστικό νεοελληνικό σαλόνι και πρωταγωνιστούν η Μητέρα, ο Πατέρας, ο Θεός και η Θεία του Χρύσιππου. Ο πανέμορφος δεκαεξάχρονος εξασκεί την πορνεία με προαγωγό τη μητέρα του η οποία δέχεται αμέτρητα τηλεφωνήματα από πελάτες και κανονίζει τα ραντεβού του νεαρού ο οποίος είναι περιζήτητος. Ο Δημητριάδης αν και κατασκευάζει τα δραματικά του πρόσωπα περιγραμματακά, στην περίπτωση της Μητέρας (αγίας Νεοελληνίδας στην πιο τερατώδη εκδοχή της) έχει επιμείνει σε μια φροϋδική αντίληψη του προσώπου αποδίδοντας το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα μόνο σε εκείνη που έχει ιδιοποιηθεί τον Χρύσιππο, χωρίς να μπορεί να ελέγξει την κατά συρροή αυτο-διάθεσή του σε άντρες που τον τρώνε και τον λιγοστεύουν για εκείνη.⁸⁸ Η ζήλεια για την περιουσία της που λεηλατείται από ξένα χέρια και κατασπαταλάται, μεγεθύνεται όταν οι Πελάτες Α και Β περιγράφουν πώς έκαναν έρωτα με τις μητέρες τους, παρουσιάζοντας τες

85. Του ίδιου, «Η αποπλάνηση. Εκ των υστέρων σκέψεις για ένα τελειωμένο έργο» του ίδιου, *Χρύσιππος*, σ. 131-140, 131.

86. *Ο.π.*

87. *Ο.π.*, σ. 132.

88. Δημητριάδης, *Χρύσιππος*, σ. 40.

ως παιδεράστριες στην πιο σκανδαλώδη αντιστροφή της προσκόλλησης του γιου στη μητέρα του, που ήταν για την ψυχανάλυση και η ρίζα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας.⁸⁹

Στο τέλος του πρώτου μέρους υπάρχει μια ανατροπή αποκαλυπτική για το πρόσωπο του Χρυσίππου. Ο νεαρός πόρνος σε ένα λεκτικό παιχνίδι εξουσίας με τη μητέρα του και με εγγενή τη διάθεση να τιμωρεί τα αντικείμενα του πόθου του προσφέρει τη μητέρα του στους πελάτες για μετάληψη και περιγράφει τον συμβολικό (;) κατασπαραγμό / θάνατό της.⁹⁰ Και από το σημείο αυτό εκδιπλώνεται η αριστουργηματική τερατώδεια του κάλλους του Χρυσίππου.

Το έργο ενδιαφέρεται περισσότερο για τα όρια της εγγενούς κακότητας του Χρυσίππου που πίσω από το προσωπίδιο της απaráμιλλης και καθηλωτικής ομορφιάς κρύβει το αμιγώς ανθρώπινο, αλλά εντελώς αντι-μυθολογικό *μόρφωμα* μιας σαδιστικής προσωπικότητας και τελικά την ίδια την εικόνα του Τερατώδους (ηθικά και πνευματικά), η οποία εξευμενίζεται μεν από το επιφανειακό και φθαρτό κάλλος, αλλά με τον εξευμενισμό αυτόν προοικονομείται η πλεκτάνη, ο εμπαιγμός, η εξαπάτηση και τέλος η νομοτέλεια της άφθαρτης φρίκης.⁹¹

Στο δεύτερο μέρος ο Χρυσίππος έρχεται καθυστερημένος να συναντήσει ένα παντρεμένο ζευγάρι. Και ο άντρας και οι γυναίκα είναι ερωτευμένοι παθολογικά με τον νεαρό, ενώ απεχθάνονται ο ένας το σώμα του άλλου. Προβληματίζει λίγο η εμφάνιση ενός νεοελληνικού κλισέ (ο παντρεμένος φοβικός ομοφυλόφιλος), επειδή όμως εδώ το σχήμα γίνεται τρίγωνο, έχω την αίσθηση ότι ο Δημητριάδης επεξεργάζεται ένα κλασικό θέμα του αστικού θεάτρου με σκοπό να αναπραγματευτεί τους όρους του (όμως πάντα ως μελέτη πάνω στην ατοπία του σαδιστικού Έρωτα που είναι βέβαια ο εφιάλτης του Θανάτου⁹² ανεστραμμένος). Το ζήτημα της ενδοβολής του Άλλου μέσα σε μια ερωτική συνθήκη εκτρέπεται συχνά σε ένα παιχνίδι εξουσίας και κατατρόπωσης του Άλλου (εξαφάνισης από το ερωτικό πεδίο), ενώ στο τέλος αυτής της σκηνης απαντά η πληρέστερη εκδήλωση της Τερατώδους φύσης του Έρωτα και της αυτόβουλης καταστροφής: ο Χρυσίππος, «το κινούν κίνητρο»,⁹³ πείθει τη Γυναίκα να σκοτώσει τον Άντρα για να ζήσουν ελεύθεροι οι δυο τους, και αμέσως μετά της αποκαλύπτει πως δεν την αγαπάει και είναι ερωτευμένος με κάποιον άντρα, εξωθώντας τη στην αυτοκτονία.

Στο τρίτο μέρος η Μητέρα, ο Πατέρας, ο Θεός και η Θεία του Χρυσίππου βρίσκονται στο σαλόνι για να γιορτάσουν τα γενέθλια του νεαρού. Η Αγία ελληνική οικογένεια συζητάει για το αγόρι που ενηλικιώνεται και η συζήτηση περιστρέφεται περισσότερο γύρω από το τίνο είναι ο Χρυσίππος. Όταν έρχονται ο Θεός και η Θεία τότε αρχίζει η τυπική νεοελληνική συζήτηση για το αγόρι της οικογένειας. Ο πατέρας είναι ο Δίας, ο Θεός είναι ο Λάιος, ο Χρυσίππος είναι το αντικείμενο του πόθου τους. Ο Θεός δι-

89. Πρβλ. το μνημειώδες: Michael Ruse, «Medicine as social science: The case of Freud on homosexuality», *Journal of Medicine and Philosophy* 6/4 (1981), σ. 361-386.

90. Δημητριάδης, *Χρυσίππος*, σ. 46.

91. Του ίδιου, «Η αποπλάνηση», σ. 135.

92. Για την έννοια του σαδομαζοχισμού ως σωματικής εκδήλωσης των ενορμήσεων του Έρωτος και του Θανάτου, πρβλ. Paul H. Gebhardt, «Sadomasochism», Thomas S. Weiberg (επιμ.), *S&M: Studies in Dominance and Submission*, Prometheus Books, New York, 1995, σ. 65-79: 77.

93. Δημητριάδης, «Η αποπλάνηση», σ. 138.

αρρηγνύοντας κάθε κοινωνικό προκάλυμμα αποκαλύπτει μπροστά σε όλους τον πόθο του για τον Χρυσίππο τον οποίο είχε ήδη να ψωνίζεται στα πορνοσινεμά, εξάπτοντας τον θυμό του Πατέρα.

Ο Χρυσίππος του Δημητριάδη επιδιώκει μια ριζική ανασυγκρότηση του μύθου μέσα από διαδοχικούς συμβολικούς θανάτους του κεντρικού ήρωα (αν δεχτούμε πως η απώλεια ενός αντικειμένου του πόθου μας είναι και ένας θάνατος της επένδυσης του Εγώ μας στον Άλλον). Όταν δε ο ναρκισσισμός του υποκειμένου είναι παθολογικός (όσο και η ομορφιά του), τότε ο θάνατος της επίδρασης της ομορφιάς πάνω στον Άλλο είναι ακυρωτικός της επενέργειας του Έρωτα στα τόσα θύματα του σαδιστικού θύτη.

Οι τελετουργίες της αφάνισης των ερωτικών διεκδικητών του Χρυσίππου συνοδεύονται από συμβολικές μεταλήψεις του σώματος του ηττηθέντος, οι οποίες ισοδυναμούν ομοιοπαθητικά με την ανάκτηση της εφαρμοσμένης στον άλλο δύναμης του νικητή. Ο σαδιστικός θεατής Χρυσίππος, ο μυθολογικά βιασμένος, ξανασυναντά τον εαυτό του στα θύματά του ως μέσα από καθρέπτη όπου βλέπει τον εαυτό του ανεστραμμένο, στη θέση του απαχθέντος και εξαπατηθέντος θύματος.

Η μεταγραφή του μύθου από τον Δημητριάδη δεν είναι βλάσφημη ή συκοφαντική, αλλά βαθιά αποκαλυπτική με δύο βασικά χαρακτηριστικά: πρώτον, την ηθική αναστοίχιση των μυθικών προσώπων (σε τερατώδεις ψυχαναλυτικές απλοποιήσεις)· και δεύτερον, την ανασύνταξη της τραγωδίας με τη μετάθεση της ύβρεως στο θύμα και την απάλειψη της ανάγκης για θεοδικία. Ο Δημητριάδης (όπως και ο Πάνος Χ. Κούτρας στην ταινία *Στρέλλα*,⁹⁴ 2009) επιστρέφει τη θεοδικία στην τραγωδία και τους φυσικούς και ηθικούς αυτουργούς του εγκλήματος του βιασμού του Χρυσίππου με τη θριαμβευτική επικράτηση του νεαρού καλλονού. Δύσκολα εξάλλου στη gay σκέψη θα συντριβόταν το ανδρικό κάλλος και θα επιτρεπόταν στους βιαστές να θριαμβεύουν.

Αντί συμπεράσματος

Η μελέτη αυτή βρίσκεται εν εξελίξει. Είμαστε σε θέση, ωστόσο, να εξαγάγουμε ένα προκαταρκτικό συμπέρασμα. Το gay θέατρο στην Ελλάδα δεν απέχει πολύ από τον κανόνα της νεοελληνικής ηθογραφίας ιδεολογικά και αισθητικά, επικυρώνοντας εκ του ασφαλούς πολιτισμικά δεδομένα και κοινωνικά στερεότυπα. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις που δεν καθησυχάζουν και επιπλέον θέτουν εν αμφιβόλω ιδεολογικές και αισθητικές νόρμες, ακόμη και αν υπερασπίζουν «την άμεση εμπλοκή της θεατρικής τέχνης στη διαδικασία της κοινωνικής μεταβολής»,⁹⁵ δεν είχαν μια άμεσα διαβρωσιγενή επίδραση. Η νέα γενιά queer καλλιτεχνών στην Ελλάδα είναι φυσικό να επιβάλει την ανάταξη.

94. Πρβλ. Δημήτρης Παπανικολάου, «Στρέλλα: Μια ταινία για όλη την οικογένεια», Π. Κούτρας – Π. Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα, 2010, σ. 9-24.

95. Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, σ. 30.

HENRI SCHOENMAKERS

*Attitudes towards democracy and theatre:
Production – performance – cultural policy*

Introduction

The topic of democracy is very connected with Athens and Greece. Comments about the importance of Greece in the development of democracy in the Western world in general and Europe in particular appeared during the negotiations between the Greek government and the Troika as an emotional argument in the suspenseful summer of 2015 during discussions about the loans the European Central Bank and the International Monetary Fund wanted to provide in order to keep Greece within the Eurozone. In Western countries most people agree that a political system should be democratic. But what type of democracy are we talking about? In ancient times different ideas existed concerning what power-to-the-people in praxis could mean. In many so called democratic countries big groups were excluded from access to power. When the right to vote is seen as an indication for the state of democracy in a country, then centuries long democracy was very problematic because at least half of the population –namely women– was not given a voice at all until the beginning of the last century, and in some countries in Europe (like Italy, Greece and Switzerland), this did not occur until after the Second World War.

I will not deal with historical ideas about democracy here, but instead discuss some attitudes towards democracy with regard to (a) the *production process* of theatrical performances, (b) the topic of democracy as a *theme in theatrical performances*, and (c) the role of democracy in *cultural policy*. My examples in the first section are based on my experiences in the Netherlands, where at the end of the sixties the biggest theatre revolt, Action Tomato, took place. The examples in the second section are based on my experiences in Germany, where, particularly in the beginning of the 21st century, theatre makers used among others the *Oresteia* to critically discuss the state of democracy. And the examples in the third and final section are based on my experiences as a European citizen and the fact that cultural policy in many countries is not clear about the impact or consequences of a statement from the *Universal Declaration of Human Rights* with regard to access to the arts.

Theatre production and democracy – Action Tomato in the Netherlands

At the end of the 1960's Greece was not a democracy at all, but suffered under the dictatorship of the military junta (1967-1974). Western Europe and the US suffered under

the revolutions of students, artists, and workers. These revolutionaries wanted to have a say in all decisions related to them: within politics, within education, and cultural systems, and within families. Their revolts caused severe conflicts between generations, and between youngsters and authorities in general, because the youngsters occupied schools, universities, and concert halls. They had demonstrations and actions against the authorities, like the Provo movement in the centre of Amsterdam, where they played a cat and mouse game with the police by means of peaceful activities like «sit-ins» or distributing raisins in public spaces. The parents and grandparents of these youngsters, who had been (re)building their countries after the Second World War and could finally enjoy some economic welfare, were confronted with the flower-power generation of youngsters. This generation had grown up in better economic circumstances than their parents and grandparents, and did not care about the symbols of economic prosperity such as cars, holidays abroad, owning a home, or even fashion. These developments were accompanied by a fast secularisation of an (until then) dominant Christian tradition (Catholic as well as Reformed). The youngsters, inspired by the philosophy of existentialism of Jean Paul Sartre and Albert Camus (whose books were forbidden to be read at Christian secondary schools and were thus read greedily by the youth), broke with the Christian traditions of past centuries and put an emphasis on the personal responsibility of the individual. This fundamentally changed norms and values within less than a generation.

Within these contexts in the Netherlands in 1969 a revolt in the theatre landscape took place.¹ Students of the theatre schools and of the Institute for Theatre Studies threw tomatoes at performances of important theatre companies comparable with established institutions like the Greek National Theatre or the National Theatre of Northern Greece. Also in the Netherlands it was not common to visit a greengrocer to buy tomatoes before going to the theatre. In other words, these were planned actions by critical theatre goers, organised into what they called Action Tomato. And after tomatoes, smoke bombs were used as projectiles to disturb performances of traditional theatre companies, which forced the theatregoers and theatre makers to leave the performance because they could not see or breathe. These undemocratic actions should, according to the members of Action Tomato, move the theatre system towards more democracy.

The theatre systems in many other countries also came under pressure during such student and artist revolutions. The revolts in France are very well known. The famous

1. This is the best documented and most discussed theatre revolt in the Netherlands, because of the consequences it had for the restructuring of the theatre system. See: Ingrid Deddes, *Tomaat Documentatie. Een documentair verslag van een actie 9 oktober 1969 - 28 februari 1970*, Instituut voor Theateronderzoek – Holland Festival, Amsterdam, 1979; Henri Schoenmakers, «Innovation in theatrical arts in the Netherlands», Erika Fischer Lichte – Harald Xander (eds), *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater – Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*, Francke Verlag, Tübingen / Basel, 1993, p. 39-56; Henri Schoenmakers, «Tomaten und Hunde auf der Bühne», Paul Eggermont (ed.), *Theaterfestival Terugblik 1991*, Stichting Het Theaterfestival, Amsterdam, 1994, p. 4765; Lambiek Berends, *Rozen en tomaten*, Stadsuitgeverij Amsterdam – Stadsschouwburg Amsterdam, 1994; Max van Engen, «9 oktober 1969 - Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek», Rob Erenstein et al. (eds), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, p. 752-759.

director and actor Jean Louis Barrault (1910-1994), who was in charge of the prestigious Odeon Theatre, allowed uprising students to use his theatre for public discussions. The French minister of Culture, André Malraux, fired him. In fact, in doing this he made Barrault become a symbol for fundamental change in the French theatre system.

The reasons why Action Tomato in the Netherlands opposed the theatre system can be summarized as follows:

1. Theatre is authoritarian and too hierarchically organized: directors behave like animal tamers who train actors to do what they want without giving them any say about the production and aesthetics.

2. Theatre as high art does not connect with actual problems in society. The fact that a play belongs to the so-called classical repertory was for quite some theatre makers before Action Tomato already enough legitimation to perform the play. The usual argument was that plays are classical because they show and discuss eternal existential elements of the human condition. Not reflected was that plays are not classic at the time of their first performance and often dealt with actual social, political, moral and ethical issues of their time.

3. Theatre makers do not care about their audiences. They tend to be annoyed when audiences do not care about their performances. At the end of the 1960's and the beginning of the 1970's, discussions between theatre makers and audiences became popular after performances. But in some cases the spectators were blamed if they did not understand the intent of the theatre makers.

4. Directors and actors consider themselves as assistants to the author. In spite of the attempts of theatre makers in the last decades of the 19th and first decades of the 20th centuries to declare themselves and not the author responsible for theatrical communication, in the second half of the 20th century a regression in thinking again led to the assumption that it is the author who is responsible for theatrical communication.

Action Tomato wanted all theatre makers to feel responsible for the artistic results, by producing theatre in a more democratic way, and by making it for other and more specific audiences as well.

Action Tomato caused an earthquake in the theatrical landscape of the Netherlands. The Minister of Culture, Marga Klompé (the first female Minister of Culture in the Netherlands) understood the tokens of her time and changed the theatre system amazingly fast: more, but smaller, theatre companies were funded. Social relevance, differences in theatrical aesthetics, and differences in intended audiences became important subvention criteria. Compared to the surrounding countries in West Europe, like Germany, France, and the United Kingdom, the democratisation movement changed the Dutch theatre system more radically.²

Sources of inspiration for another way of producing theatre were found in Off-Off-Broadway theatre groups in the US and in the Fringe theatre in the United Kingdom. These groups showed that a social relevant type of theatre, produced in a more democratic way, was more or less possible. As a sign of democratic group processes, indications

2. Anja Krans, *Vertraagd effect. Hedendaags theater in 1 inleiding en 18 interviews*, Theateri Instituut Nederland, Amsterdam, 2005, p. 10.

such as «collective creation» or «work in progress», were used. Starting in 1965, foreign avant-garde groups visited the Netherlands, very often organized by the Mickery theatre in a former farmhouse in the little village of Loenersloot near Amsterdam, and from 1971 in a former cinema in the centre of Amsterdam.³

Two famous avant-garde theatre groups from New York, which inspired many avant-garde groups in Europe, represented different approaches to democratic production processes: Living Theatre and Open Theatre. Both groups showed what a collective production process could look like. And many foreign groups presented in the Netherlands were modelled according to one of these examples or found their own variation on these models.

The Living Theatre visited the Netherlands in 1962 with *The Connection* and came back in 1965 because the theatre makers of the group chose to go into exile in Europe after a turbulent year in New York, where they had been brought to trial because of tax problems and obstruction of the police. The court case lasted thirteen days, during which members of the Living Theatre did not behave as was expected in a court case. They chanted in the court room, did not obey the directions of the judge, and were arrested again due to contempt of the court. After the jury found them guilty on seven of the eleven counts, the judge concluded that Julian Beck and Judith Malina «were misguided but sincere people who were unable to adjust living in a complex society».⁴ In fact, this was a nice way of stating that the founders of the Living theatre rejected all middle class values of those days.

During their «exile» in Europe they started to live more as a commune; they shared lives and loves, as was popular for the Flower Power generation. Theatre was produced in an anarchistic way as a collective creation without a division in functions. With regard to the topic of the professionalism of actors, the following quote from Judith Malina is illuminating: «It does not interest us if somebody is a good actor. Most important are his character and his attitude towards aesthetics in order to know if he can work with us. And that means in this case, too, if he can live with us».⁵ Everybody could be involved in everything. In publications about the Living Theatre it became clear that during their most democratic period the founders of the Living Theatre –Julian Beck and Judith Malina– organized the group practically and artistically. This is not strange because they proposed an organisation as a community, with the artistic input of all members, which was not the idea of the other group members.⁶

The Open Theatre was founded in 1963 by seventeen actors and four writers. Most of the actors were pupils of the acting teacher Nola Chilton, who left the US in 1962 to go

3. Henri Schoenmakers – Edgar Jager, «1972 Mickery verhuist van Loenersloot naar Amsterdam. De buitenlandse fringe in Amsterdam», Rob Erenstein et al. (eds), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, University Press, Amsterdam, p. 760-767.

4. John Tytell, *The Living Theatre - Art, Exile and Outrage*, Grove Press, New York, 1995, p. 194.

5. Erika Billeter, *Living Theatre: Paradise Now*, Paul Brand, Hilversum, 1969, p. 23.

6. The founders and «leaders» of the Living Theatre, Judith Malina and Julian Beck, wanted the members of the group to progress into the direction of an artistic commune, in which all members contributed to the artistic creation of the performance. Judith Malina mentioned (Billeter, *Living Theatre*, p. 21-22) that they proposed already in 1959 to start a commune. This was not realised before their exile period in Europe.

to Israel. Former Living Theatre member Joseph Chaikin was asked to join them. The fact that actors and writers are mentioned indicates that they followed another idea of democracy. To produce a performance the members of the group used their specific talents. The acceptance of individuals with different talents and expertise also meant the acceptance of different functions. They distinguished directors (Joseph Chaikin, Peter Feldman, Miss Worley, Rhea Gaisner), authors (among others Jean Claude van Itallie, Megan Terry) and actors. Contrary to his experience with the Living Theatre, Joseph Chaikin focussed his work on systematically training actors based on all types of improvisation exercises. Robert Pasolli's book about the Open Theatre (1970) gives an overview of the many exercises the group worked with. And of course in those days even the leadership of Chaikin was questioned. One of the actors proposed a constitution in order to «block Chaikin's dominance».⁷ This constitution was never finalised. «It began, however, the long series of occasions on which differences in the group were resolved in Chaikin's favour».⁸ Even then the idea was that all members would be collectively responsible for the end result, the performance. Jean Claude van Itallie and Megan Terry became internationally famous as authors. Characteristically, it was not self-evident for the authors to deliver a play before the rehearsals started. They could also participate in improvisations in which the texts were developed. They stylised and organised these texts and brought improved texts to rehearsals. A play was in this way not an input of the rehearsal process, but could also become output, based on interactions between the improvising actors, the director, and the author. By means of the improvisations of the actors, Megan Terry developed the famous play *Viet Rock* (1966) and Jean Claude van Itallie *The Serpent* (1968).

These two types of democratic systems for producing performances stimulated some theatre groups in the Netherlands, and inspired them to choose their own solution. We have to keep in mind, however, that democratic does not mean that the groups worked without formal, informal, or natural leaders. That is the big difference with the Werkteater, which I discuss later. Characteristically, Pasolli writes: «Chaikin is the leader of the troupe but seems not to be».⁹ In fact, the same could be said of Julian Beck and Judith Malina.

After Action Tomato and the restructuring of the theatre system in the Netherlands by the minister of culture, the theatrical landscape flourished. Some groups claimed to use a democratic production structure. The Mickery Theatre,¹⁰ which got subvention for the 1970/1971 season to show international developments in the theatre, organised five workshops in which collective creation processes should lead to performances. Two workshops were organised according to the model of the Living Theatre. The members of the workshop lived together while trying to make performances. These workshops became a disaster, not because of aesthetic conflicts but because of daily life conflicts, like who took the garbage to the street, who washed the dishes, who slept with whom.

7. Robert Pasolli, *A Book on the Open Theatre. The Growth and Techniques of Today's most Exciting Theatre Company*, Avon, New York (1972), p. 8.

8. *Op. cit.*

9. *Op. cit.*, p. 11.

10. Schoenmakers – Jager, «1972 Mickery verhuist van Loenersloot naar Amsterdam», p. 760-767.

Most of these workshops did not result in performances. Some showed only one public «work in progress presentation», but after that no other progress of the work anymore.

The most successful of the five workshops, in the sense that it resulted in workshop members who were confident enough to perform for an audience, was made by two directors from the Open Theatre, Peter Feldman and Rhea Gaisner. In this case the theatre makers who produced the performance did not live together, but came in every morning together to rehearse and went home after the rehearsal, as in traditional theatre companies.

The conclusion of the possibility of a democratic production process would have been quite negative, when not in 1970 a theatre group in the Netherlands, the Werkteater (Work theatre) of Amsterdam, was founded as part of the restructuring of the theatre system.¹¹ Without a play as input for the production and rehearsal process, and without a director, this group started the production process by means of discussions on a theme, for which they gathered materials, and improvised scenes on the topics they found. Sometimes the theme was based on an existing book, such as the book *Wie is van hout?*¹² by Jan Foudraïne, a critical analysis of psychiatric institutions. This book inspired the members of the Werkteater to the critical performance *Toestanden*, about the daily life and the treatment of patients in psychiatric clinics. The performance was made for the patients and staff of those clinics, and in order to reach them the theatre makers travelled to the clinics, where they performed their play in spaces not designed for theatre performances. The performance was highly acclaimed, and attracted many general spectators in the small theatre (a simple open space without much technical equipment) of the Werkteater in the centre of Amsterdam. Besides improvisations inspired by a book, the actors of the Werkteater were able to make performances just through improvisations about actual problems or themes the members of the group agreed upon.

Compared to the models of the Living Theatre and the Open Theatre mentioned before, the Werkteater made its own variation. They did not live as a commune, but also did not divide tasks in the strict way the Open Theatre did. They saw the advantage of an artistic coordinator, but did not want to call this person the «director», but chose the word «stimulator» to avoid any association with the traditional hierarchical organisation. The stimulator could be any member of the group. For each production a member of the group was appointed to this function. What was true for the Living Theatre and Open Theatre that in practice Julian Beck, Judith Malina, and Joseph Chaikin were recognized as leaders, was not the case in the Werkteater. In that sense democracy in production was a reality for all members of the group.

From a cultural political perspective the group was also very interesting. In their application for subsidy they proposed that for the first two years they would have the

11. Dunbar Ogden, *Performance Dynamics and the Amsterdam Werkteater*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1987; Henri Schoenmakers – Martin van Ginkel, «Werkteater», Martin Banham (ed.), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 1065; Margot van Schayk, *Hallo Medemens! De geschiedenis van Het Werkteater*, Theater Instituut Nederland / Strengholt, Amsterdam, 2001.

12. Jan Foudraïne, *Wie is van hout? Een gang door de psychiatrie*, Ambo, Amsterdam, 1971 (English translation under the title: *Not Made of Wood*, MacMillan, New York).

freedom to experiment, in order not to become a victim of too much production pressure, which would frustrate artistic development. Interestingly, the Minister of Culture accepted this proposal, but the members of the group decided in the first year to give public performances, in order to gain the feedback of spectators.

Improvisations around just a problem or idea led, in the end, to a whole range of plays as output.¹³ The Werkteater became the most important example in the Netherlands that consequent collective and democratic production processes in theatre could result in beautiful performances, an idea that established theatre makers had been doubting. For fourteen years the original members made theatre that fundamentally changed theatre production and theatrical aesthetics. Since then, all variations in theatrical productions processes, have become normal elements in the theatre system.

Attitudes to democracy and performance

Theatre performances can present a completely different ideology than the original text implies. Without this phenomenon Shakespeare's *Merchant of Venice* and Marlowe's *Jew of Malta*, plays that cannot be read without shock over the anti-Semitic elements, could not have been performed after the Second World War. The same holds true for Shakespeare's *Taming of the Shrew*, which is difficult to perform after feminist turns. Interestingly, theatre performances have the power to realize such changes and establish a quite different or even opposite impact compared to the original play or performance. This is even possible when keeping the text intact, such as by using irony, which has been shown to be a powerful tool in changing or criticizing assumed ideologies.

The play always mentioned in connection with democracy is, of course, Aeschylus's *Oresteia*. With some examples from the German performance history, I will discuss the changing attitude of theatre makers towards the topic of democracy in performances of this play in the last fifty years.¹⁴

- Peter Stein's *Oresteia*, Berlin (1980) and Moscow (1988)

Peter Stein's production of the *Oresteia* (1980), in his own translation at the Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin, was a landmark in the performance history of Ancient Greek theatre in Germany as well as internationally. In fact, it became the last important German production in the 20th century that celebrated the «foundation of democracy»

13. E.g. in 1979 three plays which were the output of improvisation processes were already published: *Werkteater, Drie Stukken*, Van Gennep, Amsterdam, 1979.

14. In the by Platon Mavromoustakos organised Intensive Course of the Summer School on Ancient Greek Drama of the European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, which in 2015 took place for the 14th time, I also gave examples of the performance history of the *Oresteia*. See Henri Schoenmakers, «Dramaturgy and the aesthetics of production», Mavromoustakos, Platon – Gogo Varzelioti (eds), *Challenging Limits: Performances of Ancient Drama, Controversies and Debates – Summer School on Ancient Greek Drama – Athens – Lavrion – Epidavros 22 June – 5 July*, Academy of Plato – Development of Knowledge and Innovative Ideas, University of Athens – European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, Athens, 2015, p. 131-54.

ideology without questioning what this exactly meant.¹⁵ Eight years later Stein made a remake of this production in Moscow. The aesthetics looked more or less the same, but some differences compared to the Berlin production were quite obvious and thus significant. The changes were informed by the huge changes in the political contexts because of the fall of the wall between the two Germanies and the collapse of the Soviet Union. The most important changes in the performance were:

1. The Erinyes were no longer strange and unreal monsters as they were in the Berlin production, but looked like old women.

2. The voting scene in the Berlin production was peaceful; in the Moscow performance, however, the male citizens started to fight after voting and the platform on which the voting process took place collapsed, as if an earthquake had taken place.

3. At the end of the performance, after the voting scene, the Erinyes in the Berlin production were wrapped up in purple clothes. In the Moscow production however, they were less well wrapped up and could move their hands and legs. The possibility that they were able to uncover themselves indicated the threat and danger of new actions of the Erinyes in the near future.

By means of these changes the performance showed that it was not sure if the road to democracy in Russia would be successful. In the programme for the Moscow performance of the *Oresteia* in the Academic Theatre of the Russian Army, the play was presented under the title *The move towards Democracy 2500 years ago* (p. 107). Peter Stein wrote:

The rehearsals began on October 4, 1993, the day that a state of emergency was declared in Moscow and the white house of Moscow was under attack. It was unclear if the attempts to overthrow Boris Yeltsin would be successful.

And as background information he wrote (p. 107):

When Aeschylus wrote his *Oresteia* (460/459 BC), Athens had just gone through a crucial turnaround. The aristocratic council on the Areopagus, whose authority had been a major factor in the pursuance of its politics, was ousted from power. From that point in time the politics of the most powerful city of Greece was entrusted to the people's assembly, the convention of 'little people'. Democracy had been started, for the first time in world history.

Would it work? Was it right? Had the citizens of Athens the right to simply discard by the people's decision such an institution that had become holy with the years, where the most experienced and influential men sat? Wasn't there one right order which the gods had created, where the aristocracy provided guidance even if the people had a say?

The performance showed that democracy in Moscow was not based on firm ground. More than twenty years later we know that Peter Stein was clairvoyant to stage this performance in this way. Russia is still suffering from a lack of democracy.

- Andreas Kriegenburg's *Orestie*, Munich Kammerspiele (2002)

In 2002, at the Kammerspiele in Munich, the *Oresteia* was directed by Andreas Kriegenburg. Characteristic was the very political interpretation within Part 1 (*Agamemnon*),

¹⁵. *Schaubühne am Halleschen Ufer am Lehninger Platz (1962-1987)*, Verlag Ullstein - Propyläen Verlag, Frankfurt am Main / Berlin, 1987.

with direct references to the Bush administration and the start of his war against Iraq. In those days the opinion in Germany about this topic was completely divided. The socialist party (SDP) was against it and the Christian parties (CSU/SDU) were in favour of participation in the Iraq «crusade».

The voting scene in the *Eumenides* is a kind of ritualistic process in which people voting are shown repetitively, while the politicians do not pay any attention to these actions. Here, the emphasis is on the interpretation that politicians simply do what they want when they are in office, without taking into account the opinions of their voters.

- Klaus Lösch *Orestie* Schauspielhaus Dresden (2003)

A year later, in 2003, Volker Lösch directed the *Oresteia* at the Schauspielhaus in Dresden, which was part of former communistic East Germany. Citizens of Dresden had been invited to participate in the performance by playing the choruses. Interviews with these citizens about their opinion of the fusion of East (DDR) and West Germany (BRD) were shown in the foyer on video. The opinions were very critical with regard to the way the fusion of the two Germanies was taking place because the BRD was simply overruling the former DDR. The images and actions in the last part of the performance further showed that democracy is a structure dominated by men, who like to shape women in society according to their male fantasy of femininity. In the *Eumenides*-part of the trilogy, this is staged by removing the Erinyes from the stage with presents and by force. The presents are high heeled shoes, which the women are forced to wear as Eumenides, after they (as Erinyes) had been wearing very comfortable shoes.

- Karin Neuhäuser *Orestie* Schauspielhaus Frankfurt (2006)

Karin Neuhäuser, who staged the *Oresteia* in 2006, presented the third part as a popular TV show presented by Apollo. Here the statement seems to be that politics and democracy are media events in the first place and thus a matter of entertainment. Most important is who is winning, rather than what the arguments are to draw specific conclusions.

- Michael Thalheimer *Orestie* Deutsches Theatre Berlin (2006)

Thalheimer simply skipped the third part of the *Oresteia*, which resulted in a very dark interpretation that a kind of reconciliation between the two opposing forces does not take place. He presents the trilogy as if the third part is missing. Democracy is not established and the process of blood revenge or eye-for-an-eye and tooth-for-a-tooth continues dominating society.

Obvious in all of these cases is the disappointment in Germany about and the critical attitude towards the present state of democracy in Western society. In this context it is interesting to recall that in Germany more than 90 percent of the people do not trust their politicians, neither the members of parliament nor the members of government. This is the highest percentage in Europe.¹⁶

16. <http://www.haz.de/Nachrichten/Politik/Deutschland-Welt/91-von-100-Buergern-misstrauen-Politikern-Hannoversche-Allgemeine-Zeitung-d.d.-17-6-2011-13-10-2014>. The German research institute GfK (Society for Consumer Research) considers the many scandals around German politicians who have plagiarized big

Democracy and cultural politics¹⁷

My third topic is the relationship between democracy and cultural politics. I had the pleasure to discuss this topic in 2010 in Athens at a conference about theatre and education. I reminded the listeners of article 27 of the *Universal Declaration of Human Rights*. The first part of the text of this article is as follows: «(1) Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts, and to share in scientific advancement and its benefits».

This article that, in my opinion, should be shown in the entrance hall of every cultural and educational building, implies questions with regard to cultural policy. What are cultural institutions or the responsible persons in the domain of cultural policy doing to realize that everybody can participate in cultural life and enjoy the arts? Too often, in my opinion, there is no reflection at all about this question in papers or plans about cultural policy. With respect to this topic, I discuss again some ideas of Augustin Girard (1972) in his book *Cultural Development: Experiences and Policies*, which were introduced by Jörn Langsted (1990) into theatre studies. They make the very useful distinction between two types of democracy with regard to cultural policy: (a) the *democratisation of culture*, and (b) *cultural democracy*. The *democratisation of culture* indicates that cultural institutions want to seduce all citizens to participate in one dominant culture; or, in other words, in the culture that the so-called experts, and cultural politicians, consider as important, or even as the only valuable interpretation of the concept of «culture» in their country. *Cultural democracy*, in contrast, accepts that different cultures may exist in a country at the same time. The characteristics of these different approaches to culture are summarized by Langsted in the scheme below by means of some catchwords:¹⁸

Democratization of Culture	Cultural Democracy
Monoculture	plurality of cultures
Institutions	informal groups
ready-made opportunities	animation
create framework	create activities
Professional	amateur
aesthetic quality	social quality
Preservation	change
Tradition	development, dynamics
Promotion	personal activity
Products	processes

Table: Democratisation of culture or cultural democracy. (From: Langsted 1990, 163)

parts of their dissertations and the inconsequential way politics is dealing with the topic of nuclear energy as important reasons for this dramatic result.

17. At several occasions I have already in the past discussed some elements of the topics in this section of the article: see for instance Henri Schoenmakers – John Tulloch, «From audience research to the study of theatrical events: A shift in focus», Vicky Ann Cremona et al (eds), *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Rodopi, Amsterdam / New York, 2003.

18. Joern Langsted, «Studying modern cultural policy», Willmar Sauter (ed.), *New Directions in Theatre Research. Proceedings of the XIth FIRT/IFTR Congress (Selection)*, Munksgaard, Copenhagen, p. 162-165.

This concept of *democratization of culture* is not only important with regard to the problem of how to deal with the often implicit and unconsciously made difference between high culture and low culture, but also because many European countries became more multicultural than ever after the Second World War due to intense migration for reasons of work, economics, politics, or romance.

The main question from the point of view of the relation between democracy and cultural politics is: should it be necessary to push or seduce everybody to visit traditional theatres with a dominant repertory of classical and modern plays? Or do we allow and accept other possibilities of spectators who have different cultural preferences than the dominant culture seems to prescribe? Do we accept that people who come from other cultures to reinforce their own and their new homeland's economic position to practice their own cultural preferences?

The idea behind the concepts of «democratisation of culture» and «cultural democracy» is not to choose for one or the other but to discuss what and in which context would be a policy that takes care of the *human rights*-statement mentioned before. The answer can be different for different countries or for different regions. Important is the idea that in a democracy that tries to realize the declaration of human rights and that takes such statements seriously, a ruling majority in society should also care about minorities and not only about their own cultural preferences. Within the slow movement to a more unified Europe, there are attractive proposals to change the focus and responsibilities from centralised cultural policies of national governments to decentralised cultural policies of towns and regions.¹⁹ In the meantime, the minimum that the governmental bodies subsidizing the arts can do is ask the applicants for subsidies to explain how they will deal with the article about human rights.

Epilogue

In this contribution, three perspectives towards the topic of *theatre and democracy* have been discussed: production, performance, and cultural policy. With regard to *production*, we conclude that the topic of democracy can play a convincing role in the way theatre is produced and organised. The Living Theatre, the Open Theatre, and, particularly, the Werkteater have shown that highly acclaimed performances do not have to be exclusively the result of only one responsible artist (as the majority of theatre makers in the last century thought), but can be the result of democratic and collective work.

With regard to the theme of *performance*, the examples of the performance history of the *Oresteia* since the 1980's in Germany show that the same play is increasingly used by the directors with question marks (1994: Peter Stein, Moscow) or with critical attitudes towards the state of democracy at the beginning of the 21st century (2002: Andreas

19. See Henri Schoenmakers, «Schule - Kunst - Politik in Europa», Eckart Liebau – Jörg Zirfas (eds), *Die Kunst der Schule. Über die Kultivierung der Schule durch die Künste*. Bielefeld transcript 2009, p. 24-47, which refers to articles in the book of Jordi Pascual I Ruiz – Sanjin Dragojevich, *Guide to Citizen Participation in Local Cultural Policy Development for European Cities*, Interarts Foundation - Ecumest Association - European Cultural Foundation, Barcelona / Bucharest / Amsterdam, 2007.

Kriegenburg, Munich; 2003: Klaus Lösch, Dresden; 2006: Karin Neuhäuser, Frankfurt; 2006 Michael Thalheimer, Berlin).

With regard to *cultural policy*, we mentioned the statement in Article 27 from the *Universal Declaration of Human Rights* about access to the arts in order to express our worries that cultural policy does not seem to care about the question of how this article can currently be realized in arts policy in societies that are increasingly multicultural. Dominant in culture politics is still the approach of democratisation of the arts; only when cultural democratic principles get attention the needs of citizens who do not have or do not want to have access to the dominant arts will get more attention. Besides, a rethinking of cultural policy away from the centralised approaches within the nation states to a more local cultural politics at the level of cities and/or regions, would open up a cultural policy that cares less about the voices of experts and more about the citizens. The first step, however, should be that theatre organisations and cultural politics deal with their answer to the statement of the *Universal Declaration of Human Rights* about access to the arts.

One can wonder and even worry about what from this statement is realised in practice and what cultural politicians and theatre companies do with these statements, which are easy to agree with but difficult to concretize in our increasingly multicultural societies.

MARIA ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της Δευτέρας Σκηνής του Αιμίλιου Χουρμούζιου

Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος αναλαμβάνει χρέη διευθυντή στο Εθνικό Θέατρο το 1955, και η εννιάχρονη θητεία του «ταυτίζεται χρονολογικά με την πρώτη περίοδο Καραμανλή».¹ Στα εικοσιπέντε χρόνια λειτουργίας της κρατικής σκηνής που έχουν μεσολαβήσει, οι εναλλαγές των διευθυντών της εξακολουθούν να συμπλέουν με τις αλλαγές στα κυβερνητικά σχήματα της χώρας.² Το ίδιο συμβαίνει και με την περίπτωση της προηγούμενης απόλυσης του Δημήτρη Ροντήρη³ και την ανάληψη καθηκόντων από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο.⁴ Οι πολιτικές πεποιθήσεις και «συσχετίσεις [...] με πολιτικούς παράγοντες του τόπου»⁵ διαμορφώνουν το τοπίο στην κορυφή της πυραμίδας του Εθνικού, ενώ κάθε μετάβαση δεν μένει ασχολίαστη. Έτσι, όταν αναλαμβάνει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος,⁶ δέχεται πυρά για την απότομη μετάβαση στον διευθυντικό θώκο του Εθνικού Θεάτρου,

1. Αλέξης Σολομός, «Εισαγωγικό σημείωμα», *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, Κέδρος, Αθήνα, 1992, σ. 13.

2. «Ως έκφραση της άμεσης επιρροής που έχει η εναλλαγή προσώπων στην κυβερνητική εξουσία, ο διορισμός του διευθυντή στο Εθνικό Θέατρο ανάγεται σε αντικείμενο φημολογιών, πιέσεων και μικροπολιτικών συσχετισμών, προσωπικών σχέσεων και ομολογημένων ή κρυφών φιλοδοξιών. Τα κριτήρια για τον διορισμό δεν είναι μόνο καλλιτεχνικά ή πνευματικά, αλλά κυρίως πολιτικά» (Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 70).

3. Στις 23-3-1955, δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* Α'73, ο Νόμος 3167 «Περί τροποποίησης και συμπληρώσεως του Ν.Δ. 80/1946 "περί του Εθνικού Θεάτρου"», σύμφωνα με τον οποίο θεωρείται «λήξασα η θητεία των σημερινών μελών του Διοικητικού Συμβουλίου». Βλ. επίσης, Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 73-74, υποσ. 51.

4. Ο Βασίλης Κανάκης (*Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα, 1999, σ. 174) γράφει σχετικά: «Από τα μέσα του 1954, δύο χρόνια μετά την ανάληψη από τον Παπάγο της διακυβέρνησης της χώρας, ο Σπύρος Μαρκεζίνης, υπ' αριθμόν ένα στέλεχος του "Ελληνικού Συναγεραμού" και δεξί χέρι του Στρατάρχη, είχε χάσει τη μεγάλη επιρροή που είχε πάνω του. Οι λόγοι ήταν πολιτικοί και δεν μας ενδιαφέρουν. Εκείνο που μας ενδιαφέρει είναι ότι ο Ροντήρης, που στήριζε την ύπαρξή του στη Γενική Διεύθυνση του Εθνικού στη στενή φιλική σχέση που τον έδενε μαζί του, αποδυναμώθηκε και έγινε τρωτός σε κάθε είδους αρπακτικές διαθέσεις των διαφόρων μνηστήρων του διευθυντικού του θώκου».

5. Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: Η εποχή της Ανοικοδόμησης, 1951-60*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2005, τ. Β', σ. 33.

6. «Ο νέος γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου κ. Αιμίλιος Χουρμούζιος ανέλαβε χθες και επισήμως τα καθήκοντά του» (Ανυπόγραφο, «Θέατρο, Μουσική, Τέχνη», *Το Βήμα*, 13-4-1955).

ιδιαίτερα από τον Σπύρο Μελά που, στο πλαίσιο των πολιτικών συσχετισμών της περιόδου, στηρίζει τον προηγούμενο διευθυντή, Δημήτρη Ροντήρη, μέσα από δημοσιεύματα στην εφημερίδα *Ακρόπολη*.⁷ Όντας αρχισυντάκτης της *Καθημερινής*, ο Χουρμούζιος, έχει τη δυνατότητα να απαντήσει επί του θέματος με μακροσκελή άρθρα,⁸ όπου ασκεί σκληρή κριτική στην προηγηθείσα διεύθυνση Ροντήρη.⁹ Από την άλλη πλευρά, οι επικριτές του τού προσάπτουν ότι, ως κριτικός θεάτρου της *Καθημερινής*, στάθηκε στο παρελθόν ιδιαίτερα επιθετικός έναντι των προηγούμενων παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου, αποσκοπώντας ουσιαστικά στην απαξίωση της προηγούμενης διεύθυνσης, προκειμένου να αναλάβει τελικά ο ίδιος διευθυντικό ρόλο.¹⁰ Ακόμα και η αναπάντεχη «συμμαχία» του με το πρωταγωνιστικό ζεύγος Μινωτή – Παξινοῦ¹¹ λογαριάζεται από τους επικριτές

7. Βλ. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, σ. 178.

8. Βλ. Αιμ. Χ., «Παρενθέσεις: Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 3-3-1955· του ίδιου, «Παρενθέσεις: Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 4-3-1955· του ίδιου, «Παρενθέσεις: Το Εθνικόν Θέατρον (Το πρόβλημα των ελληνικών έργων)», *Καθημερινή*, 8-3-1955 και του ίδιου, «Παρενθέσεις: Το Εθνικόν Θέατρον (Η μορφωτική αποστολή της κρατικής σκηνής)», *Καθημερινή*, 9-3-1955.

9. Σύμφωνα με τον Χουρμούζιο (*Καθημερινή*, 3-3-1955), μαζί με την αλλαγή διευθυντή είναι απαραίτητη και η αλλαγή του Συμβουλίου του Εθνικού εφόσον «ηνέχθη την κατάργησιν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, ηνέχθη την ασύδοτον δικτατορίαν [σημ. εννοεί του Ροντήρη], τας σκανδαλώδεις ευνοίας εις βάρος όλων των άλλων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, ηνέχθη την τελμάτωσιν του αρχαίου δράματος εις τας τρεις τραγωδίας που επαναλαμβάνονται *da capo*, ελλείπει τόλμης, πρωτοβουλίας και ίσως χρόνου προς διδασκαλίαν άλλων, ηνέχθη την μετατροπήν του Εθνικού Θεάτρου εις άσημον παράρτημα ξένων δευτερευόντων δραματικών οργανισμών, και ηνέχθη ακόμη την περίφημον θεωρίαν “των ενόντων” που απεγύμνωσε πλήρως την κρατικήν σκηνήν από όλα τα αρτίας αξίας καλλιτεχνικά στελέχη. [...] Και με αυτήν την νοοτροπία κατήντησε το Εθνικόν παράρτημα της Δραματικής του Σχολής!».

10. Σχολιάζει σχετικά ο Κώστας Νίτσος, που υπογράφει ως «αστερίσκος» (*, «Μεταξύ σοβαρού και αστείου...», *Τα Νέα*, 30-7-1955): «Ο γενικός διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου της Ελλάδος τρέχει χτες το απόγευμα στο λιμάνι του Πειραιώς και, με την έμφυτη υποκριτική του δεινότητα –λησμονώντας τα παλαιά περί “καυγατζής της λαχαναγοράς καρραγωγέα”– αναγκάζεται και τους δύο συνεργάτας του –τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινοῦ–, ανακράζοντας: Το ελληνικό θέατρο σας ευγνωμονεί!». Ο Νίτσος («Μεταξύ σοβαρού και αστείου...», *Τα Νέα*, 10-9-1955) επανέρχεται στο θέμα της ασυνέπειας της κριτικής του Χουρμούζιου, πριν από και μετά την ανάληψη των ηνίων του Εθνικού: «Χρόνια και χρόνια κατέκρινε τους πάντες και τα πάντα, ώσπου... επέτυχε να γίνη διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου. Δεν πέρασε όμως πολύς καιρός και εμφανίστηκε πάλι με 13στήλους υποσινδονιάδας! Κατάπληκτοι όμως οι ταλαίπωροι αναγνώσται του δεν ανευρίσκουν τη χολή του. Όλα τώρα είναι ρόδινα κι' ωραία: Λαμπρός ο κ. Κλώνης, λαμπρότερος ο κ. Φωκάς, λαμπροτάτη η κα Καζάξη. [...] Ο Δαλαϊλάμας του Βασιλικού παρέχει αφειδώς άφεση αμαρτιών στους άλλοτε “καυγατζήδες της λαχαναγοράς”... [σημ. εννοεί τον Μινωτή στον ρόλο του Οιδίποδα] Τώρα, βλέπετε, το σπίτι είναι δικό μας. Κι' αν δεν το παινέσωμε... Δεν φοβάται όμως, καταπίνοντας τα πλούσια αποθέματα της χολής του μήπως... αυτοδηλητηριασθή;». Η σάτιρα του Νίτσου μνημονεύεται (ελαφρώς παραλλαγμένη και χωρίς ημερομηνία) και από τον Βασίλη Κανάκη (*Εθνικό Θέατρο: εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, σ. 188-189).

11. Ο ίδιος ο Ροντήρης κάνει λόγο για «σκευωρία» που «πέτυχε», υπονοώντας τη συμμαχία Χουρμούζιου με τους Μινωτή – Παξινοῦ· και συνεχίζει γεμάτος πικρία: «Έπεισαν την κυβέρνηση και με απέλυσε από τη διεύθυνση του Εθνικού. Και μάλιστα εν απουσία μου, ενώ βρισκόμουν στο εξωτερικό, φροντίζοντας για περιοδεία του Εθνικού με αρχαίες τραγωδίες. [...] Έτσι, έφυγα και κλείστηκα σπίτι μου αποκαρδιωμένος απόλυτα [...] Σε λίγο έπαθα αποκόλληση του αμφιβληστροειδούς στο δεξί μου μάτι, απ' τη στεναχώρια μου τη μεγάλη...» (Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 136-137).

του ως μία επιπλέον κίνηση με απώτερο σκοπό την εξασφάλιση της διεύθυνσης.¹² Πέραν, όμως, από τις διαφωνίες και τους φόγους που δέχεται ο Χουρμούζιος, καθώς και τα σχόλια ακόμα και για τον χαρακτήρα του,¹³ η περίοδος διεύθυνσής του στο Εθνικό αποδεικνύεται ιδιαίτερα παραγωγική¹⁴ και, κυρίως, δεν αφήνει αδιάφορο το κοινό, το οποίο συρρέει στις παραστάσεις του οργανισμού.¹⁵

Ο Χουρμούζιος επιχειρώντας να εισαγάγει ορισμένες καινοτομίες στη λειτουργία του Εθνικού, προχωρά σε ολοκληρωμένο ετήσιο προγραμματισμό και δημοσιοποιεί για πρώτη φορά λεπτομερές πρόγραμμα της περιόδου 1955-56, προτού ξεκινήσει η σαιζόν.¹⁶ Παράλληλα, αναγγέλλει ότι εκτός από την Κεντρική Σκηνή του Εθνικού θα λειτουργήσει και μία Δεύτερη Σκηνή,¹⁷ που θα ξεκινήσει μετά την Κεντρική, κατά «τας πρώτας ημέρας του Νοεμβρίου [...] λόγω των συνεχιζόμενων εισέτι επισκευών εις την αίθουσαν και την σκηνήν του Βασιλικού Θεάτρου».¹⁸ Σκοπός αυτής της Δευτέρας Σκηνής είναι να πα-

12. Βλ. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, σ. 175.

13. «Ο Χουρμούζιος δεν ήταν εύκολος στη συνεργασία του. [...] Πείσμων, απολυταρχικός, ανένδοτος και γενικά ανευλύγιστος άνθρωπος [...] πάντοτε αγέλαστος, πάντοτε δυσσυνεργάσιμος <sic>, πάντοτε παντογνώστης και, φυσικά, πάντοτε δικαιωμένος από τα πράγματα» (Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Ο Χουρμούζιος όπως τον γνώρισα και ως δοκιμιογράφος», στο αφιέρωμα για τον Χουρμούζιο του περιοδικού *Νέα Εστία* 136/1609, 15-7-1994, σ. 920).

14. Αποδεικνύεται τόσο παραγωγική σε ανεβάσματα νέων έργων, τα οποία γρήγορα αντικαθίστανται από άλλα, που εν τέλει η κριτική και πάλι δυσφορεί: «Το Εθνικό Θέατρο [...] παρουσίασε φέτος πάρα πολλά καινούρια έργα, τόσα πολλά ώστε το κοινό δεν έχει τον καιρό να τα παρακολουθήσει και παραπονείται για τον πολύ γρήγορο ρυθμό της εναλλαγής τους, (φθάνω στο συμπέρασμα ότι ο τέτοιος οργανισμός καταλήγει να είναι περίπου το ίδιο σφαλερός όσο η αδράνεια που το Θέατρο χαρακτήριζε κάτω από την προηγούμενη του διεύθυνση)...» (Αλκής Θρύλος, «Το τέλος της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία* 61/718, 1-6-1957, σ. 780-781).

15. «Η εννιάχρονη περίοδος Χουρμούζιου, που ταυτίζεται χρονολογικά με την πρώτη περίοδο Καραμανλή, είναι μια απ' τις ευτυχέστερες του κρατικού θεατρικού βίου, τόσο σε καλλιτεχνική παραγωγή, όσο και σε προσέλευση θεατών» (Σολομός, «Εισαγωγικό σημείωμα», *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, σ. 13). «Η διεύθυνσή του συνδέθηκε, θυμούνται οι άνθρωποι του θεάτρου, με μια χρυσή εποχή που η πλατεία του Εθνικού ήτανε κατάμεστη κι η σκηνή του τέλεια αρματωμένη» (Αλέξης Σολομός, «Εθνικό Θέατρο, μισός αιώνας», *Εστί θεάτρον και άλλα*, Κέδρος, Αθήνα, 1986, σ. 43-44) – «Η περίοδος διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο συχνά χαρακτηρίστηκε, κυρίως από το φιλικό προς τη διεύθυνση Τύπο –ίσως με μια διάθεση να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στα θετικά στοιχεία της– ως “χρυσή εποχή”. Θα πρέπει να σημειωθεί πάντως πως η στιβαρή διοίκησή του, σταθερά προσανατολισμένη στην προσπάθεια διατήρησης και ενίσχυσης του πνευματικού ρόλου του Εθνικού Θεάτρου, στην ετοιμασία άρτιων σκηνικά εκφράσεων και στην προσπάθεια εξασφάλισης μιας ενιαίας φυσιογνωμίας του οργανισμού, αποτέλεσε ένα πρότυπο υψηλών προδιαγραφών, που γνώρισε μεγάλη καταξίωση στη συνείδηση του ευρύτερου κοινού» (Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 105-106).

16. «Πρέπει να σημειωθεί ότι είναι η πρώτη φορά που το Εθνικόν καθορίζει, πριν από την έναρξη της θεατρικής περιόδου, όχι μόνο πλήρες το δραματολόγιο, αλλά και ημερομηνία ανεβάσματος κάθε έργου και αριθμό παραστάσεων» (Ανυπόγραφο, «Τα θεατρικά νέα του Σαββάτου: Το Εθνικό θα ανεβάσει ένα ελληνικό και οκτώ ξένα έργα τον χειμώνα. Το πλήρες δραματολόγιο, ημερομηνίες και αριθμός παραστάσεων κάθε έργου...», *Τα Νέα*, 17-9-1955).

17. Πρώτη μνεία για την ανάγκη δημιουργίας μιας Δευτέρας Σκηνής, μαζί με αναλυτικές απόψεις για το καθεστώς λειτουργίας της, γίνεται στο άρθρο του Χουρμούζιου με τίτλο: «Το Εθνικόν Θέατρον (Το πρόβλημα των ελληνικών έργων)».

18. (Ανυπόγραφο), «Κατηρίστη το δραματολόγιο της νέας περιόδου του Εθνικού. Θα λειτουργήσει παραλλήλως και “Δεύτερα Σκηνή”», *Καθημερινή*, 18-9-1955.

ρουσιάσει «τας επιδόσεις των νέων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και παραλλήλως το άλλο νεώτερον ξένον θέατρον, που συνήθως παραμερίζεται από την κυρίαν σκηνήν του Εθνικού»,¹⁹ με έμφαση, όμως, στην παρουσίαση της νεοελληνικής δραματουργίας.²⁰ Ο αρχικός προγραμματισμός προβλέπει να δίνονται «4 παραστάσεις εβδομαδιαίως, ήτοι δύο την Δευτέρα, απογευματινή και βραδυνή, καταργουμένης της αργίας,²¹ μία απογευματινή την Τετάρτη και μία απογευματινή την Παρασκευή». ²² Το ζήτημα που προκύπτει, σε ποιον χώρο, δηλαδή, θα πραγματοποιούνται οι σκηνικές δοκιμές των έργων, εφόσον η Κεντρική Σκηνή θα είναι διαρκώς κατειλημμένη από παραστάσεις, επιχειρείται να επιλυθεί μέσω της χρήσης του φουαγέ του Εθνικού Θεάτρου. Για τον σκοπό αυτό, ο Κλεόβουλος Κλώνης καλείται να εφαρμόσει τις «τεχνικές υποδείξεις του καθηγητού της Ακουστικής στο Πολυτεχνείο κ. Παπαθανασόπουλου»,²³ προκειμένου να επιτευχθεί η καλύτερη δυνατή ακουστική στη δοκιμαστική σκηνή που στήνεται στον χώρο του φουαγέ. Συνάμα, οι αρχικές βλέψεις για τη δημιουργία της Δευτέρας Σκηνής δεν περιορίζονται στην περιστασιακή λειτουργία της· η πρόθεση του Χουρμούζιου είναι να δημιουργηθεί στην πορεία ξεχωριστή αίθουσα που θα την φιλοξενήσει.

Σκέψεις και προσπάθεια της διοικήσεως είναι να προικισθή η Δευτέρα αυτή Σκηνή με ιδιαίτερον αίθουσαν, οπότε και η λειτουργία της θα είναι περισσότερο άνετος. Αλλά μέχρι της ημέρας της ολοκληρώσεως των σχεδίων αυτών, διά την πραγματοποίησιν των οποίων ελπίζεται να υπάρξουν τάχιστα όλαι αι σχετικαί οικονομικαί προϋποθέσεις, η Δευτέρα Σκηνή θα αποτελή μόνιμον παράρτημα της Κυρίας Σκηνής.²⁴

Έτσι, ο Χουρμούζιος ιδρύει τη Δευτέρα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με σκοπό, πρωτίτως, να παρουσιάζονται σε αυτήν έργα, κυρίως ελληνικά αλλά και ξένα, τα οποία θεωρητικά δεν θα μπορούσαν εύκολα να «σταθούν» σκηνικά στην κύρια σκηνή του θεάτρου. Η ίδρυση αυτής της Δεύτερης Σκηνής δεν αποφέρει, όμως, τα αναμενόμενα θετικά αποτελέσματα. Τόσο το Εθνικό εν γένει όσο και η Δευτέρα Σκηνή, μαζί με τον εμπνευστή της, Χουρμούζιο, δέχονται ομοβροντία πυρών στη συνέχεια. Με συνεχή δημοσιεύματα μέσω της στήλης «Εις το περιθώριον της ζωής» του Κώστα Νίτσου, η απογευματινή εφημερίδα, *Τα*

19. Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Καθημερινή*, 22-1-1956.

20. «Αλλά η κυρία αποστολή της Δευτέρας Σκηνής είναι η ενίσχυσις της ελληνικής δραματικής τέχνης και συγκεκριμένως της θεατρικής επιδόσεως των νέων», τονίζει ο Χουρμούζιος στο άρθρο του «Από το θέατρον: Η Δευτέρα Σκηνή», *Καθημερινή*, 19-1-1956.

21. Η καθιέρωση της Δευτέρας ως επίσημης ημέρας αργίας για τα θέατρα θα πραγματοποιηθεί τον Νοέμβριο του 1956, αλλά δεν θα εφαρμοσθεί αμέσως. Βλ. σχετικά δημοσιεύματα, (Ανυπόγραφο), «Υπεγράφη χθες το διάταγμα ημερησίας αργίας των ηθοποιών κάθε εβδομάδα», *Τα Νέα*, 15-11-1956· (Ανυπόγραφο), «Συνεζητήθη στη Βουλή το θέμα της αργίας των θεάτρων, την Δευτέρα», *Τα Νέα*, 24-11-1956· (Ανυπόγραφο), «Θα καθιερωθή από 15 Μαρτίου ημέρα αναπαύσεως των ηθοποιών», *Τα Νέα*, 12-1-1957.

22. (Ανυπόγραφο), «Τα θεατρικά νέα του Σαββάτου: Το Εθνικό θα ανεβάση ένα ελληνικό και οκτώ ξένα έργα τον χειμώνα...», *Τα Νέα*, 17-9-1955.

23. (Ανυπόγραφο), «Προβληματική η λειτουργία της Δευτέρας Σκηνής του Εθνικού», *Τα Νέα*, 10-12-1955.

24. «Η Δευτέρα Σκηνή», από το πρόγραμμα της παράστασης *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* του Ιάκ. Καμπανέλλη, Βασιλικόν Θέατρον – Δευτέρα Σκηνή, 1956. Αλλά και αλλού αναφέρονται τα σχέδια δημιουργίας ξεχωριστής αίθουσας: «Εις το ευρύ πρόγραμμα της Διοικήσεως του Εθνικού Θεάτρου περιλαμβάνεται και η ανέγερσις ιδιαίτερου θεάτρου εις τον απαλλοτριωθέντα περί το Βασιλικόν χώρον, εις τον οποίον θα στεγασθή μόνιμως η Δευτέρα Σκηνή...» (Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Καθημερινή*, 22-1-1956).

Νέα, ανακινεί διαρκώς το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου, τροφοδοτώντας με συνεχή ροή δημοσιευμάτων το θέμα, ενώ ο Χουρμούζιος απαντά με τη σειρά του μέσω της πρωινής *Καθημερινής*, με άρθρα επώνυμα, αλλά και μέσω της στήλης «Σημειώσεις ενός Αθηναίου».

Οι ασκοί του Αιόλου ανοίγουν λίγο πριν από τις εκλογές της 19ης Φεβρουαρίου 1956, με αφορμή την αύξηση της επιχορήγησης για το Εθνικό,²⁵ τον κατατεθέντα προϋπολογισμό του Εθνικού που ανέρχεται σε 13 εκατομμύρια δραχμές,²⁶ καθώς και την επιστολή συγχαρητηρίων («ευαρεσκείας») που απευθύνει ο Υπουργός Παιδείας στον Χουρμούζιο, ύστερα από την παράσταση του *Άμλετ* με τον Μινωτή.²⁷ Με βάσιμη την ελπίδα ότι η πολιτική κατάσταση του τόπου θα μεταβληθεί, οι πολιτικοί και δημοσιογραφικοί κύκλοι στρέφουν επανειλημμένα το βλέμμα τους στο Εθνικό, στη διεύθυνση του οποίου αναμένονται αλλαγές, εάν ο Καραμανλής δεν επανεκλεγεί.

Το εναρκτήριο λάκτισμα δίνεται με την επιστολή προς *Τα Νέα* του δημοσιογράφου και συγγραφέα, Χρύσανθου Γάιου, όπου ασκείται κριτική σε όλες τις μεταπολεμικές διοικήσεις του Εθνικού για το κατά πόσον υπηρέτησαν τελικά τους ιδρυτικούς σκοπούς του θεάτρου.²⁸ Αμέσως μετά, κατατίθεται επερώτηση στη Βουλή εκ μέρους του βουλευτή Ευάγγελου Πέτσου, σχετικά με τον προϋπολογισμό της κρατικής σκηής,²⁹ ενώ, ταυτόχρονα, ο συγγραφέας Νίκος Τσεκούρας απευθύνει επιστολή προς τον Υπουργό Παιδείας, στην οποία κατηγορεί για «αρχοντοχωριατισμό» τους ιθύνοντες του κρατικού οργανισμού, που πάντοτε προκρίνουν τα έργα των ξένων συγγραφέων έναντι των Ελλήνων συναδέλφων τους.³⁰ Και άλλοι βουλευτές συσπειρώνονται γύρω από την επε-

25. (Ανυπόγραφο), «Αυξήθηκε η επιχορήγησης υπέρ του Εθνικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 10-12-1955. (Ανυπόγραφο), «Το Εθνικό θα εισπράξει αμέσως 1 εκατ. νέες δραχ.», *Τα Νέα*, 12-12-1955.

26. (Ανυπόγραφο), «Το Συμβούλιο του Εθνικού ενέκρινε τον προϋπολογισμό», *Τα Νέα*, 14-12-1955.

27. (Ανυπόγραφο), «Ο Υπουργός Παιδείας συγχαίρει την διωρισμένη απ' αυτόν διοίκηση του Εθνικού», *Τα Νέα*, 17-12-1955.

28. «Το Εθνικό Θέατρο ιδρύθη για να υπηρετήσει τους εξής δύο βασικούς σκοπούς: Πρώτον να συντηρήσει και να προαγάγει την ελληνική θεατρική παραγωγή και δεύτερον να παρουσιάσει κατά τον αρτιότερον τρόπον έργα κλασσικά, που δεν μπορεί να ανεβάσει το Ελεύθερο θέατρο. Ως προς τον πρώτο σκοπό γνωρίζουμε ότι μετά τον πόλεμο: α) Δεν παρουσίασε ούτε έναν νέο Έλληνα συγγραφέα. β) Οι καθιερωμένοι Έλληνες συγγραφείς (Ξερόπουλος, Μελάς, Χορν, Μπόγρης κ.ά.) αραιά και πού παίζονται. γ) Παλαιά έργα, όπως η *Βαβυλωνία* του Βυζαντίου, ο *Βασιλικός* του Μάτεση κ.τ.λ., που θα έπρεπε να επαναλαμβάνονται συχνά, για να τα γνωρίζουν οι νεώτεροι, δεν παίζονται. δ) Αφήνονται παντελώς άγνωστα σε παλαιούς και νέους Έλληνες, τραγωδίες του Βερναρδάκη (*Φαύστα*), του Αρ. Προβελέγγιου και ό,τι άλλο αποτελεί από ελληνικής πλευράς, μίμησι της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. [...] Τέλος μένουν άγνωστα μεσαιωνικά αριστουργήματα, όπως η *Ερωφίλη* του Χορτάτζη, η *Θυσία του Αβραάμ* και ο *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου» (Χρύσανθος Γάιος, «Προδίδονται οι βασικοί σκοποί του Εθνικού θεάτρου», *Τα Νέα*, 15-12-1955). Την επομένη, ο Χρ. Γάιος, επανέρχεται με νέα επιστολή («Η υπερτροφία του Εθνικού αναγκάζει σε παραχωρήσεις το Ελεύθερο θέατρο», *Τα Νέα*, 16-12-1955), όπου καταλήγει πως «όλο το χρήμα είναι συγκεντρωμένο στο Εθνικό για να τρέφει έναν υπερτροφικό βεντετισμό και μια γραφειοκρατία απαράδεκτη...».

29. (Ανυπόγραφο), «Κατετέθη επερώτησις διά την εγκατάλειψιν των σκοπών του Εθνικού Θεάτρου...», *Τα Νέα*, 20-12-1955.

30. «Είμαστε Έλληνες και γράφομε ελληνικά θεατρικά έργα. Πώς να τα ανεβάσουν οι καημένοι οι γραμματοδιδάσκαλοι; Σε κανένα “κιτάπι” της διεθνούς δραματολογίας δεν αναφέρονται σαν αριστουργήματα. [...] Ας ελπίσουμε ότι θα βρεθί μια μέρα κάποιος αρμόδιος να τους πη: “Ε, σεις, ξιπασμένοι, αρχοντοχωριάτες! Έλληνες είσαστε!”» (Νίκος Τσεκούρας, «Το θέμα του θεάτρου είναι ζωτικόν και μεγάλο», *Τα Νέα*, 20-12-1955).

ρώτηση που κατέθεσε ο Πέτσος,³¹ ενώ ο βουλευτής Κωνσταντίνος Βοβολίνης, που είχε ήδη λάβει θέση «όταν ετέθη στη Βουλή το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου, εξ αφορομής της παύσεως του κ. Ροντήρη και του διορισμού ως Γενικού Διευθυντού του κ. Αιμίλιου Χουρμούζιου», εξαπολύει σκληρή κριτική εναντίον του τελευταίου, κάνοντας νύξεις για «ασύστολο σπατάλη [...] χωρίς κανέναν έλεγχο».³² Σε ανάλογο κλίμα, ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός, αθροίζοντας τα ποσά που εισπράττει το Εθνικό, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι παραστάσεις του κρατικού θεάτρου όχι μόνο δεν αποφέρουν οικονομικά οφέλη, αλλά αφήνουν παθητικό.³³ Παράλληλα, σε ανακοίνωσή της η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων υπερτονίζει το γεγονός ότι σύμφωνα με το Νομοθετικό Διάταγμα 80/1946, τάσσεται ως σκοπός της ίδρυσης του Εθνικού «η προαγωγή της Εθνικής³⁴ Δραματικής και Θεατρικής Τέχνης», σκοπός που δεν υπηρετείται ως όφειλε από το Εθνικό. Από την άλλη, και ο Κώστας Μουσουόρης, ως εκπρόσωπος της Π.Ε.Ε.Θ. (Πανελληνίας Ένωσης Ελεύθερου Θεάτρου), διατυπώνει ενστάσεις υπέρ του Ελεύθερου θεάτρου που πλήττεται από τον άνισο οικονομικό ανταγωνισμό με την κρατική σκηνή.³⁵ Τα θέματα, λοιπόν, που πρέπει να επιλυθούν σύμφωνα με τους επικριτές είναι πολλά:

31. (Ανυπόγραφο), «Θα συγκροτηθή μεγάλη σύσκεψις για το θέμα του Εθνικού», *Τα Νέα*, 21-12-1955· (Ανυπόγραφο), «Τι λέγει ο βουλευτής κ. Ν. Κοντογιαννόπουλος για το Εθνικό», *Τα Νέα*, 24-12-1955· (Ανυπόγραφο), «Αλ. Σβώλος: Οι αρμόδιοι να διαφωτίσουν τα θέματα του θεάτρου. Βουλευτής Βουλοδήμος: Το Εθνικό Θέατρο ξέκοψε από το Έθνος και τον λαό», *Τα Νέα*, 27-12-1955· (Ανυπόγραφο), «Διακομματική επιτροπή για το θέμα του θεάτρου», *Τα Νέα*, 29-12-1955.

32. (Ανυπόγραφο), «Γενικεύεται η συζήτησις διά την εγκατάλειψιν των βασικών σκοπών του Εθνικού...», *Τα Νέα*, 22-12-1955. Ο Χουρμούζιος απαντά αμέσως [«Το Εθνικόν και αι... “σπατάλα” του (μερικοί χρήσιμοι αριθμοί)», *Καθημερινή*, 24-12-1955], παραθέτοντας οικονομικά στοιχεία εξόδων και αριθμών εισιτηρίων από τις παραστάσεις των δύο τελευταίων ετών, συγκρίνοντας δηλαδή τη διεύθυνση Ροντήρη με τη δική του. Η απάντησή του αναδημοσιεύεται στα *Νέα*, με τίτλο «Μια απολογία του κ. Γενικού προς τον κ. Βοβολίνη», στις 24-12-1955. Ο Βοβολίνης ανταπαντά με νέα επιστολή («Αποστομωτική απάντησις του βουλευτού Βοβολίνης», *Τα Νέα*, 28-12-1955), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της υπεράσπισης της διεύθυνσης Ροντήρη. Ο Χουρμούζιος απαντά και πάλι αμέσως [«Το Εθνικόν και οι θορυβοποιοί (οι αμείλικτοι αριθμοί)», *Καθημερινή*, 29-12-1955] τόσο στον Βοβολίνη όσο και στον Καραντινό, παρουσιάζοντας συγκριτικά στοιχεία για τους αριθμούς των ελληνικών έργων που ανέβηκαν στο Εθνικό επί των προηγούμενων διεθύνσεων Ροντήρη και Θεοδοκά. Ο Βοβολίνης επανέρχεται με νέα επιστολή («Ο βουλευτής Βοβολίνης απαντά στον Χουρμούζιο», *Τα Νέα*, 29-12-1955), τονίζοντας ότι: «μέχρι της ημέρας της καταθέσεως της επερωτήσεως εις την Βουλήν, εμελετάτο ατελειώτως το ανέβασμα 2-3 ελληνικών έργων, διά να αναγγελθή εν σπουδή η απόφασις να παιχθούν οκτώ ελληνικά έργα μετά την επερωτήσιν και την γνωστήν κίνησιν ομάδος βουλευτών διά το Θέατρον».

33. (Ανυπόγραφο), «Ο κ. Σ. Καραντινός ζητεί να αναθεωρηθή η πολιτική του Κράτους διά το θέατρο», *Τα Νέα*, 23-12-1955. Ο Καραντινός επανέρχεται επί του θέματος («Ο κ. Σωκρ. Καραντινός απαντά στον κ. Χουρμούζιο», *Τα Νέα*, 30-12-1955), μετριάζοντας, ωστόσο, τους τόνους παρά την προσωπική επίθεση που δέχεται από τον Χουρμούζιο [«Το Εθνικόν και οι θορυβοποιοί (οι αμείλικτοι αριθμοί)», *Καθημερινή*, 29-12-1955]. Σε οξείς τόνους ανταπαντά ο Χουρμούζιος («Και πάλιν αριθμοί», *Καθημερινή*, 31-12-1955). Ο Καραντινός επανέρχεται με νέα επιστολή («Η διεύθυνσις του Εθνικού Θεάτρου αποφεύγει να δηλώση το ημερήσιο έλλειμμα που παρουσιάζει η Κρατική Σκηνή. [...] Ο κ. Σ. Καραντινός καλεί τον κ. Χουρμούζιο να δηλώση το έλλειμμα», *Τα Νέα*, 3-1-1956).

34. Η λέξη «Εθνική» τονισμένη στο κείμενο, με αραιά στοιχεία.

35. «Ο κ. Κ. Μουσουόρης ανέφερε πόσο είναι παράλογη, άδικη και κοινωνικώς ασύμφορη η σκανδαλωδώς πλουσιοπάροχη ενίσχυσις και επιχορήγησις του Εθνικού Θεάτρου και η εγκατάλειψις του Ελεύθερου θεάτρου στον αθέμιτο ανταγωνισμό της Κρατικής σκηνής» (Ανυπόγραφο, «Λαμβάνει θέσιν και η

Αλλά το θέμα του Εθνικού Θεάτρου [...] δεν περιορίζεται μόνον στην παραμέληση του κυριωτέρου ιδρυτικού σκοπού του, που είναι η αναβίβασις ελληνικών έργων. Επεκτείνεται στην εγκατάλειψη της ελληνικής επαρχίας, χωρίς αξιόλογο θέατρο, και στην συσσώρευση υπερβολικών πόρων σε σημείο που συναγωνίζεται επιζήμια πλέον και καταστροφικά το Ελεύθερο Θέατρο.³⁶

Στην προσπάθειά του ο Χουρμούζιος, να ικανοποιήσει, τουλάχιστον, το αίτημα για το ανέβασμα ελληνικών έργων από το Εθνικό, ανακοινώνει ότι θα παρουσιαστούν πέντε ελληνικά έργα, τέσσερα εξ αυτών στη Δευτέρα Σκηνή.³⁷ Σύμφωνα με αυτήν την εξέλιξη, και *Τα Νέα*, κατά συνέπεια, εστιάζουν τα πυρά τους στη Δευτέρα Σκηνή. Αρχικά, δημοσιεύουν για το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου την άποψη του Γιώργου Θεοδοκά, που έχει ήδη διατελέσει διευθυντής της κρατικής σκηνής. Μολονότι ο Θεοδοκάς τίθεται με ψυχραιμία και μετριοπάθεια απέναντι στα ζητήματα και τα αιτήματα προς την παρούσα διεύθυνση του Εθνικού,³⁸ η έμφαση από την πλευρά της εφημερίδας δίνεται στην άποψή του για τη Δευτέρα Σκηνή, που τιτλοφορεί τελικώς το άρθρο της, υπογραμμίζοντας τις αμφιβολίες του Θεοδοκά για την επιτυχία της.³⁹ Ακολουθεί εκτενής τοπο-

Π.Ε.Ε.Θ.», *Τα Νέα*, 26-12-1955). Αμέσως έρχεται η απάντηση από πλευράς *Καθημερινής* («Εντυπώσεις ενός Αθηναίου», *Καθημερινή*, 27-12-1955) και ο Μουσουρής απαντά με νέα επιστολή που στέλνει στην *Καθημερινή* και δημοσιεύεται μαζί με ανταπάντηση του Χουρμούζιου («Γράμματα προς τον Αθηναίο», *Καθημερινή*, 31-12-1955). Και τα δύο αναπαράγονται ταυτόχρονα από *Τα Νέα* («Ο κ. Μουσουρής απαντά στον φαιδρό επιστολογράφο της *Καθημερινής*», *Τα Νέα*, 31-12-1955). Ο Μουσουρής επανέρχεται επί του θέματος με νέα επιστολή («Ο Κώστας Μουσουρής δηλώνει: Το Εθνικό Θέατρο μετεβλήθη εις Γαργαντούαν έτοιμον να καταβροχθήσει κάθε άλλη παράλληλη θεατρική προσπάθεια», *Τα Νέα*, 7-1-1956).

36. (Ανυπόγραφο). «Το θέμα του Εθνικού Θεάτρου είναι γενικώτερο», *Τα Νέα*, 26-12-1955.

37. «Οι σκοποί του Καταστατικού του Εθνικού Θεάτρου διά την ανάπτυξιν του καλλιτεχνικού συναισθήματος του λαού διά της προαγωγής της εθνικής δραματικής τέχνης και της διδασκαλίας έργων εκ της ξένης δραματογραφίας. Νομίζω ότι το εξαγγελθέν πρόγραμμα της νέας διοικήσεως του Θεάτρου αυτό ακριβώς λέγει και αυτό εκπληρούται κατά γράμμα. Και εφέτος θα διδαχθούν τέσσαρα [σημ. με αραιά στοιχεία στο κείμενο] έργα νέων [σημ. με αραιά στοιχεία στο κείμενο] Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων εις την Δευτέραν Σκηνήν και εν εις την Κυρίαν» (Χουρμούζιος, «Το Εθνικόν και οι θορυβοποιόι»).

38. «Ο κ. Γ. Θεοδοκάς αμφιβάλει για την επιτυχία της Δευτέρας Σκηνής», *Τα Νέα*, 6-1-1956: Ως προς την αδικία εκ μέρους της Πολιτείας σε σχέση με το ελεύθερο θέατρο: «Γνωρίζω κάπως την κατάσταση του ελευθέρου θεάτρου και καταλαβαίνω την πικρία των εκπροσώπων του, αλλά δεν πρέπει, νομίζω, με κανέναν τρόπο, να συσχετίζεται το πρόβλημά του με το θέμα των εισοδημάτων του Εθνικού». Ως προς τη δημιουργία θεάτρου στην επαρχία προτείνει: «να επιχορηγηθούν [...] ορισμένοι σοβαροί, ιδιωτικοί θίασοι, οι οποίοι θα ανελάμβαναν την υποχρέωση να εγκατασταθούν, για ένα διάστημα, στα μεγάλα επαρχιακά κέντρα...». Τέλος, ως προς το θέμα της παρουσίας της ελληνικής δραματογραφίας, ο Θεοδοκάς θεωρεί ότι: «Αν κατορθώσει το Εθνικό Θέατρο, να μας δίνει σταθερά, κάθε χρόνο, ένα ή δύο σημερινά ελληνικά έργα με αληθινή αξία και, παράλληλα, μιαν επανάληψη ενός παλαιού, καθιερωμένου έργου του τόπου μας, νομίζω ότι θα έχει εκπληρώσει το χρέος του απέναντι της εθνικής δραματικής παραγωγής...». Με το τελευταίο διαφωνεί ο Μανώλης Σκουλούδης με επιστολή του («Ο Μανώλης Σκουλούδης θέτει ερωτήματα στον Γιώργο Θεοδοκά», *Τα Νέα*, 7-1-1956), απαντά ο Θεοδοκάς («Ο κ. Γ. Θεοδοκάς απαντά στον κ. Μανώλη Σκουλούδη», *Τα Νέα*, 8-1-1956) και ανταπαντά ο Σκουλούδης («Θα τρίζουν τα κόκκαλα του Φώτου Πολίτη – γράφει ο Μανώλης Σκουλούδης», *Τα Νέα*, 11-1-1956).

39. Σε ήπιους τόνους, οι αμφιβολίες του Θεοδοκά («Ο κ. Γ. Θεοδοκάς αμφιβάλει για την επιτυχία της Δευτέρας Σκηνής», *Τα Νέα*, 6-1-1956) προέρχονται από τη δική του προγενέστερη εμπειρία με την Πρωτοποριακή Σκηνή, που προσπάθησε κι εκείνος παλαιότερα να εγκαθιδρύσει: «... εύχομαι να επιτύχει,

θέτηση του συγγραφέα Μανώλη Σκουλούδη, ο οποίος χαρακτηρίζει το Εθνικό ως «ένα υδροκεφαλικό πρακτορείο πλασαρίσματος ξένων έργων» και στηλιτεύει την εξάρτηση των διοικήσεων του κρατικού θεάτρου από την αλλαγή των κυβερνήσεων της χώρας.⁴⁰

Στη συνέχεια, παρελαύνουν από *Τα Νέα* αρνητικές γνώμες Ελλήνων συγγραφέων, που επιτίθενται ομαδόν τόσο στο Εθνικό Θέατρο όσο και στην πολιτική ρεπερτορίου του, η οποία, κατά τη γνώμη τους, αδικεί κατάφωρα την εγχώρια δραματουργία. Εν όψει των εκλογών της χώρας και σε άρθρα που διαδέχονται το ένα το άλλο, το Εθνικό Θέατρο και η Δευτέρα Σκηνή στηλιτεύονται σκληρά. Πριν ακόμα ξεκινήσει η επίσημη λειτουργία της –με κάποια καθυστέρηση–, τον Ιανουάριο του 1956, διατυπώνονται έντονες ενστάσεις για το πιθανό αποτέλεσμα. Αντί να ικανοποιήσει η δημιουργία Σκηνής που θα προορίζεται για να φιλοξενήσει την ελληνική δραματουργία, πυροδοτεί αντιθέτως ριπές απορριπτικών δημοσιευμάτων. Κατ' επανάληψη τίθεται, με μεγάλη ένταση, το θέμα του μεριδίου που εν γένει καταλαμβάνει το ελληνικό έργο στο ρεπερτόριο της εθνικής σκηνής. Οι συντριπτικοί αριθμοί των ξένων έργων, που τελικώς προκρίνονται για να παρασταθούν στην κρατική σκηνή, σε σύγκριση με τα ελληνικά, αποτελούν την πρώτη διαπίστωση-μομφή, η οποία συνοδεύεται από την εκ νέου υπόμνηση του καταστατικού της ίδρυσης και λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου.⁴¹ Ακολουθούν εκτενείς συζητήσεις περί μη εκπλήρωσης των προγραμματικών στόχων του, ενώ η έννοια του εθνικού καταλαμβάνει τον πρώτο ρόλο: ως Εθνικό Θέατρο οφείλει πρώτα απ' όλα να προβάλλει την εθνική δραματουργία. Η Δευτέρα Σκηνή απλά δεν αρκεί για να εκπληρωθούν τα αιτήματα αυτά. Οι ενστάσεις αφορούν στον προγραμματισμό της διάρκειας παρουσίασης των έργων (μόνο για 12-15 παραστάσεις) καθώς και στις ημέρες και ώρες των παραστάσεων που θεωρούνται «αντιθεατρικές», δηλαδή μη εμπορικές

αλλά η πείρα μου δεν μου επιτρέπει να είμαι πολύ αισιόδοξος στο σημείο αυτό. Η μεγάλη, επισημότητα σκηνή της οδού Αγίου Κωνσταντίνου, η φορτωμένη ένδοξα φαντάσματα, δεν είναι κατάλληλη ως σκηνή πειραματικού θεάτρου. Εξ άλλου, οι απογευματινές παραστάσεις δεν ελκύουν το αθηναϊκό κοινό». Σε επόμενο δημοσίευμα ο Γ. Θεοτοκάς («Θεοτοκάς: Το Εθνικό πρέπει να παίζει όσο το δυνατόν περισσότερα ελληνικά έργα. Η Β' Σκηνή είναι κατάλληλη μόνον για έργα νέων ή ώριμων συγγραφέων που πειραματίζονται», *Τα Νέα*, 2-2-1956), παρά τις αμφιβολίες του για την επιτυχία του εγχειρήματος, θεωρεί πως από τη λειτουργία της «δεν πρόκειται κανείς να ζημιωθεί» και ότι εν τέλει είναι «καλύτερη παρά τίποτα».

40. «Ο Μανώλης Σκουλούδης καταγγέλλει το Εθνικό ως ένα υδροκεφαλικό πρακτορείον πλασαρίσματος ξένων έργων και αποκλεισμού των Ελλήνων», *Τα Νέα*, 17-1-1956. Ο Σκουλούδης καταλήγει συνοψίζοντας σε εννέα σημεία τα αιτήματα για βελτίωση της θεατρικής ζωής του τόπου: α) στην αύξηση των ελληνικών έργων που παρουσιάζονται από το Εθνικό, β) στη δημιουργία ειδικής σκηνής για αυτά, γ) στη δημιουργία ειδικού κλιμακίου για παραστάσεις στην επαρχία, δ) στην αύξηση των πόρων για το Εθνικό, αλλά με αυστηρό έλεγχο της διάθεσής τους, ε) στην ανέγερση δημοτικών θεάτρων στην Αθήνα και την επαρχία, στ) στη δημιουργία αντίστοιχης κρατικής σκηνής στη Θεσσαλονίκη, ζ) στην ενίσχυση του ελεύθερου θεάτρου, η) στην καθιέρωση θεσμού βράβευσης του καλύτερου ελληνικού έργου κατ' έτος και, τέλος, θ) στην κατάργηση της συμβάσεως που καθιστά τα ξένα έργα, μετά την πάροδο δεκαετίας ύστερα από την πρεμιέρα τους, «αφορόλογητον ιδιοκτησίαν των θεάτρων μας», ενώ τα έργα Ελλήνων συγγραφέων κοστίζουν σε συγγραφικά δικαιώματα και δεν προτιμώνται τελικά από τα θέατρα.

41. Γίνεται συχνά μνεία του Νόμου 4615/1930 «Περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», που δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* Α'141 στις 5-5-1930, και θέτει ως σκοπό την «προαγωγή της ελληνικής δραματικής και θεατρικής τέχνης».

(απογευματινές κάθε Δευτέρα, Τετάρτη και Παρασκευή, καθώς και Κυριακή πρωί).⁴² Οι κατακρίσεις προκαλούνται ακόμα και εξαιτίας της ατυχούς επιλογής του ονόματος της Σκηνης, η οποία αποκαλούμενη «Δεύτερη» λογίζεται τελικά ως «παρακατιανή» και δευτερευούσης σημασίας. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από επιστολή του Παύλου Παλαιολόγου, που δημοσιεύεται στα *Νέα* κατά την πρώτη ημέρα λειτουργίας της Δευτέρας Σκηνης:

Πιστεύω απόλυτα ότι το λεγόμενο Εθνικό Θέατρο δεν μπορεί να έχει δικαιώματα στον τίτλο του Εθνικού, όσο δεν εκπληρώνει τον βασικό όρο της ιδρύσεώς του και απωθεί τα έργα της εθνικής παραγωγής. [...] Δεν ισχυριζόμαστε ότι τα έργα μας είναι αριστουργηματικά. [...] Κατώτερα τα έργα μας και φέρνουμε απ' έξω έργα όχι εθνικά, αντάξια όμως με το εθνικό μας. [...] Αντέχει, όμως, η σοβαρότητα όταν χωρίζονται δύο έννοιες αδιάσπαστες, όπως το Εθνικό Θέατρο και η θεατρική παραγωγή μας; Λαμπρό, λείπει το ένα, ελεεινή ή άλλη! [...] Το πρώτο του λάθος [σημ. εννοεί του Χουρμούζιου] είναι ψυχολογικό. Υπάρχουν τόσες άλλες ονομασίες ώστε με μια ολιγώτερο ατυχή επωνυμία μπορούσε ν' αποφύγει τα «πρώτα» και τα «δευτέρα». Υπάρχει, όμως, και η ουσία. Πιστεύει ειλικρινά ο κ. Χουρμούζιος ότι είναι ισότιμες οι δύο σκηνές; [...] Αν θέλει να μας πείσει για την ισοτιμία δεν έχει παρά να κάνει αμοιβαία μετάθεση των ημερών που ώρισε για τη μια και για την άλλη σκηνή. Οι άγονες θεατρικά ημέρες, οι απογευματινές και τα κυριακάτικα πρωινά για Δεύτερη Σκηνή. Μέρη και ώρες επιείκειας, συγκαταβάσεως, σχολικών επιδείξεων. [...] Μη γελιόμαστε. Δεν υπάρχει ισοτιμία. Η δεύτερη σκηνή είναι στάχτη στα μάτια, δωμάτιο υπηρεσίας, κάλαθος των αχρήστων της πρώτης.⁴³

Οι Νεοέλληνες συγγραφείς, που θεωρητικά πρόκειται να προβάλλει η Δευτέρα Σκηνή, της γυρνούν την πλάτη. Ο Διον. Ρώμας τη χαρακτηρίζει ως «πόρτα της υπηρεσίας που κανένας άνθρωπος του θεάτρου δεν πολυεκτιμά»,⁴⁴ έκφραση που δανείζεται και χρησιμοποιεί και ο Γιάννης Σκαρίμπας,⁴⁵ ο Βασ. Ρώτας ως «συμβιβασμό νόθο, που δείχνει μάλλον την περιφρόνηση προς την ελληνική θεατρική παραγωγή κι εμπαιγμό»,⁴⁶ ο Θεοδ. Συναδινός ως «Καιάδα», «που κατεδικάσθησαν να ρίπτονται» τα ελληνικά έργα,⁴⁷ ο

42. «Τη βρήκε τη λύση [σημ. ενν. ο Χουρμούζιος] με την ίδρυση της Δευτέρας Σκηνης, που είναι όχι ποιοτικώς Δευτέρα, αλλά αριθμητικώς, ή αν θέλετε είναι Δευτέρα, γιατί θα λειτουργεί κάθε... τσαγκαροδευτέρα! (απόσπασμα από την προς αφελείς απολογία του). Τα ελληνικά έργα, λοιπόν, θα παίζονται τις μέρες που οι καλοί χριστιανοί δεν αρτάνονται: Δευτέρα, Τετάρτη και Παρασκευή», κατηριάζει ο συγγραφέας Νίκος Τσεκούρας («Νίκος Τσεκούρας: Το Εθνικό Θέατρο διοικείται από τελείως αναρμόδια πρόσωπα που εξυπηρετούν αποκλειστικώς και μόνον την κομματική σκοπιμότητα», *Τα Νέα*, 28-1-1956).

43. «Π. Παλαιολόγος: Στάχτη στα μάτια, κάλαθος αχρήστων είναι η Δευτέρα Σκηνή. Το λεγόμενο Εθνικό Θέατρο δεν μπορεί να έχει δικαιώματα στον τίτλο του Εθνικού...», *Τα Νέα*, 23-1-1956.

44. «Δ. Ρώμας: Η Β' Σκηνή του Εθνικού είναι μια πόρτα υπηρεσίας που κανένας άνθρωπος του θεάτρου δεν μπορεί να εκτιμά...», *Τα Νέα*, 18-1-1956.

45. Ο Σκαρίμπας («Μια επιστολή του Γιάννη Σκαρίμπα», *Τα Νέα*, 17-2-1956) χαρακτηρίζει το Εθνικό ως «αρχαιόπληκτο, Σαιξπηροπαρμένο και... εγγαστρίμυθο».

46. «Βασίλης Ρώτας: Το Εθνικό Θέατρο προδίδει την αποστολή του. Η Β' Σκηνή αποτελεί περιφρόνηση και εμπαιγμό για την ελληνική θεατρική παραγωγή...», *Τα Νέα*, 19-1-1956. Ο Χουρμούζιος απαντά σε προσωπικό επίπεδο («Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Καθημερινή*, 20-1-1956) και ο Ρώτας του ανταπαντά («Βασ. Ρώτας: Ο κ. Χουρμούζιος απαντά με ψέμματα!», *Τα Νέα*, 30-1-1956).

47. «Θεοδ. Συναδινός: Η πιο βασική από τις επιδιώξεις του Εθνικού επεμφρονήθη. Είναι αστέιον να λέγεται ότι η Δευτέρα Σκηνή εξυπηρετεί την ελληνική θεατρική παραγωγή», *Τα Νέα*, 21-1-1956.

Δημ. Ψαθάς κάνει λόγο για «χτίσιμο ενός δωματίου και κουζίνας [...] για να στεγάσει του Έλληνες συγγραφείς στην αυλή του Εθνικού»,⁴⁸ ενώ, στο ίδιο πνεύμα, ο Νικ. Κατηφόρης θεωρεί ότι το Εθνικό αντιμετωπίζει τους Έλληνες συγγραφείς «σαν φτωχούς συγγενείς, που τους στρώνουν οι αφεντάδες τραπέζι στην κουζίνα»,⁴⁹ ο Σπ. Μελάς μιλά για «ιδιαιτέρο “Μαντρί” με την επιγραφή “Δεύτερο Πρόγραμμα”»,⁵⁰ ο Αλ. Σακελλάριος τη χαρακτηρίζει «πνευματική Σπιναλόγκα»,⁵¹ ο Μαν. Σκουλούδης «ικρίωμα», όπου η εθνική παραγωγή σύρεται για να απαγχονιστεί,⁵² ο Μιχ. Κουνελάκης «πειραματική σκηνή διά πολύ νέους συγγραφείς»,⁵³ ο Αλ. Λιδωρίκης ως ένα είδους «“κατιμά” επιλογή των ελληνικών έργων». ⁵⁴ Πιο ήπιοι με τη Δευτέρα Σκηνή –και λιγότερο με την εξάρτηση του Εθνικού από τις αλλαγές των κυβερνήσεων– εμφανίζονται οι Παντ. Πρεβελάκης⁵⁵

48. «Ψαθάς: Η Β' Σκηνή δεν ανταποκρίνεται στην αξιοπρέπεια Ελλήνων συγγραφέων...», *Τα Νέα*, 25-1-1956.

49. «...N. Κατηφόρης: Τα ελληνικά έργα υπέστησαν πρωτοφανή και εμπαθή διωγμό, αποκλείσθηκαν και δυσφημίστηκαν από το Εθνικό Θέατρο της χώρας...», *Τα Νέα*, 25-1-1956.

50. «Σπ. Μελάς: Χαριστική βολή στην ελληνική θεατρική παραγωγή δίνει η Β' Σκηνή. Οι εργάται της δραματικής τέχνης ταπεινώνονται –απειλή δικτατορίας του Εθνικού στη θεατρική ζωή. Αφού υπάρχουν συγγραφείς που δέχονται κατραπακιές, απορώ πώς δεν τους κάνουν χειρότερα...», *Τα Νέα*, 26-1-1956.

51. «Αλ. Σακελλάριος: Μόνιμη η εκτροπή του Εθνικού από τον βασικό του σκοπό. Η Δευτέρα Σκηνή δίνει την εντύπωση καραντίνας ωσάν τα ελληνικά έργα να είναι χολερόβλητα! Είναι θάλαμος “αερίων” στον οποίον βρίσκουν την ευθανασία τα έργα της ελληνικής παραγωγής...», *Τα Νέα*, 27-1-1956.

52. «Μαν. Σκουλούδης: Κάτι το τελματώδες, ανθελληνικό κι' επιβλαβέστατο επιτελείται στο Εθνικό. Υπερβιάσθη η εθνική παραγωγή και σύρεται προς απαγχονισμό στο ικρίωμα της Β' σκηνής...», *Τα Νέα*, 31-1-1956. Ο Σκουλούδης επανέρχεται με νέα επιστολή («Μαν. Σκουλούδης: Αν το Εθνικό δεν πολιτευόταν αντεθνικά θα είχαμε ένα ζηλευτό δραματολόγιο. Η Β' Σκηνή προορίζεται να παίξει τον ρόλο της πλάκας επάνω στον τάφο της εθνικής παραγωγής...», *Τα Νέα*, 9-2-1956), όπου, εκτός από τα αρνητικά σχόλια για τη Δευτέρα Σκηνή, περιέχονται και προτάσεις που συμπίπτουν απόλυτα με τις απόψεις του Θεοτοκά, βλ. «Θεοτοκάς: Το Εθνικό πρέπει να παίζει όσο το δυνατόν περισσότερα ελληνικά έργα. Η Β' Σκηνή είναι κατάλληλη μόνον για έργα νέων ή ώριμων συγγραφέων που πειραματίζονται», *Τα Νέα*, 2-2-1956. Έτσι, σύμφωνα με τον Σκουλούδη: «... Η Δευτέρα Σκηνή που την πρωτοΐδρυσε ο Γιώργος Θεοτοκάς με το σοφό όνομα Πειραματική, θα μπορούσε αντί να είναι ικρίωμα να γίνει αληθινό δημιουργικό φυτώριο της εθνικής μας παραγωγής. Και τούτο, αν προορισμός της ήταν να παρουσιάζει αφ' ενός τα αξιόλογα πειραματικά και μη έργα των νέων –άπαιχτων ακόμα συγγραφέων– και, αφ' ετέρου τα πειραματικά μόνον έργα των δοκίμων. Θα ήταν δηλαδή ένας θεσμός θαυμάσιος η Δευτέρα Σκηνή (μετονομαζόμενη φυσικά σε Πειραματική) αν και εφ' όσον η Κυρία Σκηνή θα εκτελούσε στο ακέραιο τις υποχρεώσεις της απέναντι και του ενός έως έξι ή και επτά ελληνικών έργων δοκίμων συγγραφέων που θα παρουσίαζαν τα ανάλογα προσόντα».

53. «...Μιχ. Κουνελάκης: Δεν θα βρεθθί δόκιμος θεατρικός συγγραφέας να δώσει έργο του στη Β' σκηνή...», *Τα Νέα*, 1-2-1956.

54. «Αλ. Λιδωρίκης: Αδιαφορία και περιφρόνησι δείχνει το Εθνικό στα ελληνικά έργα. Δεν θα αποφασίσει ποτέ να υποβάλω πρωτότυπο έργο μου στη Δευτέρα Σκηνή. Ο ποιοτικός διαχωρισμός της θίγει τον Έλληνα συγγραφέα και προκαταλαμβάνει δυσμενώς το κοινό...», *Τα Νέα*, 3-2-1956.

55. «... Το Εθνικόν Θέατρον κατά την 25ετή ιστορίαν του εφήρμοσε πλημμελώς το γράμμα του νόμου και ηπίστησε προς το πνεύμα του. Η ευθύνη βαρύνει βεβαίως κατά διάφορον βαθμόν τας δεκατρείς μέχρι τούδε διοικήσεις του Εθνικού Θεάτρου και τους κατά καιρούς κυβερνητικούς επιτρόπους. [...] Ενώ δε, η απιστία αυτή ήτο λόγος εκπτώσεως από του αξιώματος, αι διοικήσεις αυταί εγένοντο ανεκταί και εκαλύφθησαν από τους εκάστοτε κυβερνητικούς επιτρόπους και υπουργούς», τονίζει ο Πρεβελάκης («Π. Πρεβελάκης: Το Εθνικό εφήρμοσε πλημμελώς το γράμμα κι' απίστησε στο πνεύμα του νόμου. Ευθύνη βαρύνει τας μέχρι σήμερα διοικήσεις και τους κατά καιρούς επιτρόπους...», *Τα Νέα*, 1-2-1956).

και Δημ. Μπόγρης,⁵⁶ ενώ η Γαλ. Καζαντζάκη θεωρεί εν γένει το Εθνικό Θέατρο από τη φύση του περιορισμένο και περιοριστικό, ως φερέφωνο της κρατικής πολιτικής.⁵⁷ Από την άλλη, ο Θαν. Πετσάλης-Διομήδης ανακοινώνει με επιστολή του ότι δεν δέχεται να παιχθεί το έργο του από τη Δευτέρα Σκηνή,⁵⁸ ενώ άλλοι εκφράζουν την άκρατη περιφρόνησή τους για αυτήν.⁵⁹ Από όσους ερωτώνται, μόνον ο Δημ. Γιαννουκάκης πιστεύει ότι η ίδρυσή της «εξυπηρετεί απολύτως την νεωτέραν ελληνικήν δραματικήν παραγωγήν».⁶⁰ Ωστόσο, τα αποτελέσματα των εκλογών, με τη νίκη της Ε.Ρ.Ε. του Καραμανλή και τη διασφάλιση της παραμονής του Χουρμούζιου στον διευθυντικό θώκο του Εθνικού, δίνουν απότομο τέλος στα δημοσιεύματα και τις συζητήσεις. Παρά ταύτα, η ζωή της Δευτέρας Σκηνής αποδεικνύεται και πάλι δύσκολη και βραχεία.

Από τον Ιανουάριο του 1956 στη Δευτέρα Σκηνή, κατά τη διάρκεια του πρώτου χρόνου λειτουργίας της, φιλοξενούνται τρία ελληνικά έργα: *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* του Ιακ. Καμπανέλλη (23-1 έως 10-2-1956), *Ο άρχοντας* του Πάνου Σαμαρά (22-2 έως 12-3-1956) και *Το χαλάζι* του Βασίλη Ηλιάδη (9-4-1956). Η επόμενη θεατρική σαιζόν, 1956-57, οδηγεί σε αναδίπλωση και επανατοποθέτηση του αρχικού στόχου της Δευτέρας Σκηνής. Παρά το γεγονός ότι ως αρχικός προορισμός της τέθηκε η προώθηση κυρίως νέων ελληνικών έργων,⁶¹ σύντομα ο προσανατολισμός τοποθετείται εξ ανάγκης σε ευρύτερο δραματουργικό πλαίσιο, το οποίο περιλαμβάνει κυρίως ξένο ρεπερτόριο. Ο στόχος επαναπροσδιορίζεται πλήρως, χωρίς καμία συγκεκριμένη αναφορά πια στην ελληνική δραματολογία, για να καταλήξει στο γενικόλογό:

Να παίζονται και έργα του εντελώς νεώτερου δραματολογίου, χωρίς να φοβούνται και να ενοχλούνται από τα σεβάσματα και αυστηρά φαντάσματα που κρύβονται μέσα στις κουίντες της Α' σκηνής και караδοκούν κάθε τόλμημα για να το караτομήσουν.⁶²

56. «Νομίζω πως ο κυριώτερος υπεύθυνος για όλες αυτές τις νοσηρές εκτροπές της Εθνικής μας Σκηνής –ας μου επιτρέψετε να τις ονομάσω έτσι– είναι το Υπουργείον της Παιδείας...» («Δ. Μπόγρης: Το Εθνικό Θέατρο σκέπτεται σαν φτηνός θεατρικός επιχειρηματίας. Παρουσίασε έργα χωρίς κανένα περιεχόμενο. Ποτέ δεν θα δεχόμουν να παιχθώ στη Β' Σκηνή», *Τα Νέα*, 6-2-1956).

57. «Γαλ. Καζαντζάκη: Αν το Εθνικό Θέατρο ήταν αληθινά Εθνικό θα ενδιαφερόταν πρώτα απ' όλα για τους ντόπιους συγγραφείς, που αναμφισβήτητα στέκονται σε ένα αξιοπρόσεκτο επίπεδο», *Τα Νέα*, 11-2-1956.

58. «...Ο κ. Θ. Πετσάλης απαγορεύει την αναβίβαση έργου του από την Δευτέρα Σκηνή», *Τα Νέα*, 19-1-1956. Ο Πετσάλης στέλνει και επιστολή στην εφημερίδα: «Πετσάλης: Δεν έχει λόγο υπέρξεως το Εθνικό όταν παραγκωνίζει τα ελληνικά έργα. Από της ιδρύσεώς του η ποιοτική στάθμη της ελληνικής παραγωγής ήρchiσε να εκπίπτει», *Τα Νέα*, 24-1-1956.

59. «Δημ. Φωτιάδης: Εθνικό Θέατρο θα πη πρώτα απ' όλα εθνικό ρεπερτόριο. Παν. Καγιάς: Αν θελήσω κάποτε να τερματίσω την θεατρική μου ζωή με βίαιο θάνατο, τότε μόνον θα υποβάλω έργο μου στο Εθνικό Θέατρο...», *Τα Νέα*, 20-1-1956.

60. «Δ. Γιαννουκάκης: Φταίει η ανειδίκευτη και φαιδρώς αυστηρά κριτική, η οποία δίδει επιχειρήματα εις τας εκάστοτε διευθύνσεις του Εθνικού και αποφεύγουν την αναβίβαση ελληνικών έργων...», *Τα Νέα*, 8-2-1956.

61. «Κατά τη χθεσινή συνεδρίαση του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου απεφασίσθη όπως η Δευτέρα Σκηνή ανεβάσει το προσεχές έτος την *Σφαγή των μνηστήρων* του Πετσάλη, το *Πορτραίτο των κληρονόμων* του Αγγέλου, τη *Μάνα* του Τουτουτζάκη και το *Μεσολόγγι* του Ν. Πολίτη» (Ανυπόγραφο, «Τα έργα της άλλης περιόδου», *Τα Νέα*, 18-1-1956). Κανένα από τα προαναφερθέντα ελληνικά έργα, που επιλέγονται αρχικά για να παρουσιαστούν κατά τον δεύτερο χρόνο λειτουργίας της Δευτέρας Σκηνής, δεν θα παρασταθεί τελικά.

62. Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Καθημερινή*, 16-12-1956.

Η Δευτέρα Σκηνή μετατρέπεται, θεωρητικά, από φυτώριο νέων Ελλήνων συγγραφέων σε «πειραματική» σκηνή μεικτού ρεπερτορίου. Ενώ τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της ο Χουρμούζιος ξεκαθαρίζει ότι «θα είναι σκηνή εις την οποία θα επιτρέπωνται μερικά πρωτοβουλία και μερικά τολμήματα» και «δεν θα είναι σκηνή πρωτοποριακή»,⁶³ θα υπερθεματίσει αργότερα για την ανάγκη δημιουργίας μίας πειραματικής σκηνης ως «ιδανική επιδίωξη» για τη Δευτέρα Σκηνή,⁶⁴ καθώς:

Το νεότροπο ή το κατά τον έναν ή τον άλλο τρόπο επαναστατικό στην τεχνοτροπία του ή στην πνευματικότητά του, ανήκει στην αίρεση. [...] Η αίρεσις, όμως, σπανίως βρίσκει τη θέση της στα ρεπερτόρια των επισήμων σκημών. Καταφεύγει πάντοτε στις πειραματικές σκημές.⁶⁵

Πέραν, όμως, από τις «ιδανικές επιδιώξεις» ενός πειραματικού σκέλους του Εθνικού, η στροφή, κατά τον δεύτερο χρόνο λειτουργίας της, δεν θα σημάνει τελικά ένα περισσότερο ρηξικέλευθο ρεπερτόριο. Δεν θα λείψουν, βέβαια, και οι ενστάσεις κατά του εμπλουτισμού του ρεπερτορίου της, κυρίως με έργα ξένων συγγραφέων.⁶⁶ Έτσι, το δεύτερο έτος λειτουργίας της εγκαινιάζεται με το έργο *Η ηδονή της τιμότητος* (*Il piacere dell'onestà*) του Luigi Pirandello (5 έως 18-11-1956 και 8 έως 13-1-1957) και ακολουθούν εναλλάξ ελληνικά και ξένα έργα: η *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα (11-12-1956 έως 4-1-1957), η *Δεσποινίς Τζούλια* (*Fröken Julie*) του August Strindberg σε ενιαία παράσταση με την *Άμαξα* (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*) του Prosper Mérimée (16-1 έως 26-1-1957) και, τέλος, το *Συναπάντημα στην Πεντέλη* του Γιώργου Θεοτοκά (27-2 έως 10-3-1957), με το οποίο ολοκληρώνεται η σύντομη ζωή της Δευτέρας Σκηνης.⁶⁷ Στις αρχές της επόμενης σαζόν, 1957-58, ανακοινώνεται ότι παύει η λειτουργία της,⁶⁸ «κηδευθείσα υπό τα αναθέματα των Ελλήνων συγγραφέων»,⁶⁹ σύμφωνα με τον ιδρυτή της Αιμίλιο Χουρμούζιο.

63. Αιμ. Χ., «Από το θέατρον: Η Δευτέρα Σκηνή», *Καθημερινή*, 19-1-1956.

64. Αιμ. Χ., «Παρενθέσεις: Συμπληρωματικά για τη Β' Σκηνή», *Καθημερινή*, 8-6-1961.

65. Αιμ. Χ., «Σημειώσεις από το θέατρο: η Δευτέρα σκηνή», *Νέα Εστία* 66/758 (1-7-1959), σ. 845.

66. Το γεγονός θα σχολιάσει ο Π. Παλαιολόγος («Στο περιθώριο της ζωής: Από τη Δεύτερη Σκηνή», *Το Βήμα*, 29-11-1956). Θα απαντήσει ο Χουρμούζιος με επιστολή του στο *Βήμα* («Η Δευτέρα Σκηνή», *Το Βήμα*, 30-11-1956) και θα ανταπαντήσει ο Παλαιολόγος («Στο περιθώριο της ζωής: Πέρα από τους τύπους», *Το Βήμα*, 1-12-1956).

67. Τα έργα *Ο αυτοκράτορας Τζωνς* (*The Emperor Jones*) του O'Neill και *Έγκλημα στο βραχονήσι* (*Delitto all'isola delle capre*) του Ugo Betti, που είχαν εξαγγελθεί αρχικά για να παιχθούν στη Δευτέρα Σκηνή, μεταξύ 4ης έως 10-3-1957 και 1ης έως 7-4-1957 αντίστοιχα (βλ. την αναγγελία του δραματολογίου του Εθνικού στο *Έθνος*, 15-9-1956), δεν θα παρασταθούν τελικά. Τα σχέδια για να παρασταθεί το έργο του O'Neill θα ματαιωθούν πλήρως, ενώ το έργο του Betti θα ανέβει τελικά, τον Ιανουάριο του 1959, υπό τον κανονικό τίτλο του, ως *Έγκλημα στο νησί των κατσικιών*.

68. «Όλα [...] τα έργα θα παρουσιαστούν από την "Πρώτη" σκηνή του Εθνικού, γιατί η "Δεύτερη σκηνή" του καταργείται» (Ανυπόγραφο, «Ο κόσμος της Τέχνης. Ειδήσεις και σχόλια από την καλλιτεχνική ελληνική και ξένη κίνηση», *Ελευθερία*, 3-10-1957).

69. Αιμ. Χ., «Η Δευτέρα Σκηνή του Εθνικού», *Καθημερινή*, 2-6-1961.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

Θέατρο και αισθητική της καταστροφής

Στους σκοτεινούς καιρούς
θα συνεχίσουμε να τραγουδάμε;
Ναι θα τραγουδάμε:
Το τραγούδι του σκότους

Brecht

Όπως όλες οι μορφές τέχνης, το θέατρο δημιουργείται και εξελίσσεται μέσα στην Ιστορία· ο εγγενής, ωστόσο, χαρακτήρας του ζωντανού θεάματος και η αναγκαιότητα της συνάθροισης ανθρώπων σε καθορισμένο τόπο και χρόνο υποστηρίζουν, επιπλέον, την πολιτική του διάσταση. Ας θυμηθούμε ότι «θέατρο» σήμαινε αρχικά όχι τη σκηνή, αλλά το κοίλον. Στη μοντέρνα εποχή που διανύουμε, με ορόσημο το Ολοκαύτωμα, και στον απόηχο της γνωστής απαγόρευσης του Theodor Adorno, το 1955, «μετά το Άουσβιτς κάθε συγγραφή ποιήματος είναι βάρβαρη», που σημαίνει αδύνατη, το σύγχρονο δράμα επιχειρεί να αρθρώσει έναν νέο λόγο για να μιλήσει για τις καταστροφές του κόσμου μας, μακριά από την καθησυχαστική εικόνα του ανθρώπου στο παραδοσιακό θέατρο· το εγχείρημα διευκρινίζεται ως εξής από τον φιλόσοφο, δραματοουργό François Regnault: «Αφού ο κόσμος είναι άσχημος, αφού ο κόσμος πάει άσχημα, πρέπει να αφηγηθούμε ιστορίες που πάνε άσχημα και με κάποιο τρόπο είναι άσχημες».¹

Σε αυτούς τους σκοτεινούς καιρούς, η «αισθητική της καταστροφής» φαντάζει η αρμόζουσα επιλογή στο πλαίσιο μιας τραγικής προοπτικής. Με πρώτο διδάξαντα τον Samuel Beckett και τη μεγάλη αλήθεια του Βλαντιμίρ: «Δεν τολμούμε πια ούτε να γελάσουμε», το γέλιο έχει στερέψει και ναυάγια και δυστυχίες, ζωντανά πτώματα και απίθανα φαντάσματα έχουν στοιχειώσει το θεατρικό σανίδι. Προσηλωμένο στο ιστορικό γίνεσθαι και ταγμένο στη συνεχή και αδιάλειπτη ανανέωση, το πρωτοποριακό, νεωτερικό δράμα ενισχύει σήμερα την πολιτική του στόχευση. Απέναντι στην απίστευτη βία των καιρών, ο ποιητής μένει άναυδος και συχνά ζητά λύσεις, επιστρέφοντας στις ρίζες του θεάτρου. Είναι εύγλωττοι οι τίτλοι, καθώς με τον έναν ή τον άλλον τρόπο ειδοποιούν για την πολιτική διάσταση των έργων: *Πεθαίνω σαν χώρα, Σ' εσάς που με ακούτε, Privatopia*, ή άλλοι, όπως *Οι έμποροι* ή *Η μεγάλη και θαυμαστή ιστορία του εμπορίου, Υπόγειο μπλουζ*, ή τέλος, κάποιοι αρχαιόθεμοι, που καλύπτουν έντεχνα

1. François Regnault, «Passe, impair et manque», αναφέρεται από την Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Circé, Belval, 2004, σ. 38.

τη στόχευσή τους, όπως *Ξενοδοχείο Ιφιγένεια*, *Ιφιγένεια ή το αμάρτημα των Θεών*, ή ακόμη *Φαίδρες και Ιππόλυτοι*.²

Αναζητώντας το νόημα του ανθρώπου και του κόσμου, πολλοί συγγραφείς καταφεύγουν σε μια νέα ποιητική. Δημήτρης Δημητριάδης, Λούλα Αναγνωστάκη, Μαρία Ευσταθιάδη, δίπλα στους Peter Handke, Joël Pommerat, Michel Vinaver, Michel Azama, Didier-Georges Gabily, μεταξύ άλλων, με κοινό στοιχείο αισθητικής την ομολογία της ταυτότητας του θεάτρου, στοχεύουν στην αφύπνιση και την εγρήγορση του θεατή, επιβεβαιώνοντας τη ρήση του Denis Guénoun: «Η αλήθεια του θεατρικού κειμένου είναι στο εξής, άκαιρα, ποιητική».³ Γιατί ο μεταφορικός λόγος γίνεται τακτικά το όχημα της αισθητικής της βαρβαρότητας και η δύναμη των λέξεων επωμίζεται την αλήθεια του θεάτρου, απηλώνοντας τα λόγια του Paul Claudel στο *Ατλαζένιο γοβάκι*: «Αυτός που δεν μπορεί πια να μιλήσει, ας τραγουδήσει!».⁴

Και ενώ ο μεγάλος τραγικός μας ποιητής Αισχύλος εμπιστευόταν έμπρακτα τη δύναμη του θεάτρου, με τους *Πέρσες* να αφηγούνται την πρόσφατη νίκη των Ελλήνων στη Σαλαμίνα και τις Πλαταιές κατά των Περσών, διδάσκοντας τη σωφροσύνη και κρούοντας τον κώδωνα της αλαζονείας – η ύβρις είναι η αιτία της πανωλεθρίας –, ο φιλόσοφος και θεατρικός συγγραφέας Alain Badiou στο ερώτημα: «Πώς να απευθυνθείς στους ανθρώπους έτσι που να σκεφτούν τη ζωή τους διαφορετικά από ό, τι συνήθως;» δηλώνει απερίφραστα την πίστη του στη θεατρική τέχνη: «Σε αυτή την ερώτηση απαντά το θέατρο, η πληρέστερη των τεχνών, με ασύγκριτη δύναμη».⁵ Σε κάθε περίπτωση, ως πολιτική πράξη σε άμεση σχέση με την εποχή του, το θέατρο «είναι να δούμε πώς διαχειρίζεται [την κατάσταση] για να την κάνει αντιληπτή».⁶

Δημητριάδης, Αναγνωστάκη, Ευσταθιάδη σκύβουν με αγωνία πάνω στον τόπο μας και τους ανθρώπους του. Το οδυνηρό αίσθημα που βιώνει ο ποιητής για τη χώρα του εκφράζεται από τον Δημητριάδη, ήδη το 1978, στο «παραβατικό, αντικανονικό» *Πεθαίνω σαν χώρα*. «Η χώρα έχει βουλιάξει στη σύμβαση και την αντιγραφή. [...] Το παλιό, σήμερα περισσότερο από ποτέ, παλεύει με το καινούργιο. Είναι ένας αγώνας απίστευτης σκληρότητας. Βλέπω να συνυπάρχει η απίστευτη παρακμή με την ακμή του νέου».⁷ Λόγια απόγνωσης του ποιητή για απονεκρωμένους θεσμούς, για υστερόβουλα πολιτικά συστήματα, για εσφαλμένα ερμηνευμένα παράδοξη.⁸ Το ρήμα «πεθαίνω» εμπεριέχει για τον συγγραφέα ένα βαθύ αίτημα ζωής και η λύση βρίσκεται στην *tabula rasa*. «Να αδειάσουμε το χθες», προτείνει. Με αφετηρία την Ελλάδα, η βιωματική γραφή μετασχηματίζεται στην καλλιτεχνική της μορφή και το προσωπικό ανάγεται σε συλλογικό. Με

2. Αναφέρω επίσης το πολύ γνωστό *Blasted*. Για τη Sarah Kein και το σύγχρονο βρετανικό θέατρο, βλ. Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο – Αισθητική – Πολιτική*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012.

3. Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé / «Penser le théâtre», Belfort, 1997, σ. 148.

4. Paul Claudel, *Le soulier de satin*, Gallimard, Paris, 1967, σ. 232 (IIIη μέρα, σκηνή 1η).

5. Alain Badiou, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2013, οπισθόφυλλο.

6. Christian Biet, «L'après apocalypse», Michel Azama (επιμ.), *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Théâtrales – C.N.D.P., Paris, 2004, v. 3, σ. 83.

7. Δημήτρης Δημητριάδης, «Το παλιό παλεύει με το καινούργιο». Συνέντευξη στη Χάιδω Σκανδύλα – Ο Δ. Δημητριάδης μιλά στην εφημ. *ΑτΚ*, 27-10-2012.

8. Του ίδιου, «Έχω σκεφτεί τον φόνο από έρωτα». Συνέντευξη στη Σόνια Ζαχαράτου, *BHmagazino*, 18-11-2012.

αυτή την έννοια το *Πεθαίνω σαν χώρα* συναντά την πολιτική. «Το σώμα της έχει πάρει το σχήμα μου... Το σώμα μου έχει πια τις διαστάσεις της... Έχω μέσα μου τη μοίρα της... Πεθαίνω σαν χώρα...»,⁹ ακούμε στο μονολογικό πεζογράφημα, που αντιπαραθέτει τη ζωή στον θάνατο, εξισώνοντας τον τόπο με το κακό που αφανίζει. Το ποιητικό εγώ επιχειρεί να ξεφύγει από το σφιχταγκάλιασμα και την ταύτιση με τη χώρα, που συνθλίβει και πνίγει τους ανθρώπους της. Αντανακλώντας την πραγματικότητα πολλών, ως συλλογικό υποκείμενο ο ομιλητής καταφεύγει σε έναν παραληρηματικό μονόλογο με τη σπάνια στίξη να κόβει την ανάσα και την ακατάσχετη οργή να περισσεύει. Αν το κείμενο παραξένευε το 1978, όταν η Ελλάδα ήταν σε πορεία ακμής, σήμερα δικαιώνεται ως απόλυτα προφητικό. «Νεκρόφιλη, κοπρολάγνα, σοδομίστρια, πουτάνα, μαστροπός» (σ. 44) είναι μερικοί σκληροί χαρακτηρισμοί του ποιητή, έκφραση του αποτροπιασμού που του προκαλεί ο γενέθλιος τόπος.

Η Λούλα Αναγνωστάκη αφηγείται με τον δικό της προσωπικό τρόπο τον πόνο για τον τόπο της στο *Σ' εσάς που με ακούτε* –παρουσιάστηκε το 2003 από τον Λευτέρη Βογιατζή. Η συγγραφέας τοποθετεί τη δράση στο Βερολίνο. Έλληνες μετανάστες, αλλά και από άλλες εθνότητες, αναζητούν την τύχη τους, βιώνοντας τη σκληρή πραγματικότητα της ξενιτιάς και μαζί τις δύσκολες οικογενειακές τους σχέσεις. Παλιές ιστορίες, πληγές ανεξίτηλες, κρυμμένα μυστικά στοιχειώνουν το σπιτικό και το μυαλό τους. Εξόριστοι από τον τόπο που πληγώνει, ξένοι στα ξένα, με έντονη την ανάγκη να ξεφύγουν από τη μιζέρια και με οράματα μιας δίκαιης ζωής, οι λαϊκοί ήρωες της Αναγνωστάκη βρίσκονται σε πλήρη αδιέξοδα. Περιορισμένοι στον περικλειστο χώρο ενός φτωχικού σπιτιού, εκπρόσωποι μιας παγκόσμιας κοινότητας, «οι αισθηματικοί άνθρωποι. Οι ευ-συγκίνητοι, οι άπληστοι για ζωή»¹⁰ προβάρουν πολιτικούς λόγους για έναν καλύτερο κόσμο, στον απόηχο ταραχών και με την απειλή αστυνομικής επέμβασης. «Άκουσα πως τα τρία τέταρτα του πληθυσμού της γης θα αφανιστούν. [...] Για να ζήσουν καλά οι υπόλοιποι μέσα σε ανάκτορα με αλεξίσφαιρα κρύσταλλα».¹¹ Πολιτική και οικονομική βία σφίγγει τον κλοιό. Στην ανάγκη διαφυγής, το χρήμα φαντάζει το μέσο για την ποθητή αλλαγή, αλλά η απόκτησή του με το ξεγέλασμα των κατεχόντων τιμωρείται με θάνατο. Η Σοφία πεθαίνει χτυπημένη από τη σφαίρα του διεφθαρμένου αστυνομικού, και «Οι αφύλακτοι αριστοκράτες της Ιστορίας» συνεχίζουν, ελπίζοντας μάταια. Τα μονολογικά μέρη δίνουν την ευκαιρία εξομολόγησης σκέψεων και συναισθημάτων και, ενισχύοντας επικότητα και θεατρικότητα, πριμοδοτούν την ακουστικότητα, αμβλύνοντας τη δράση. Άλλωστε, η έμφαση στον λόγο δίνεται, ήδη, στον τίτλο, που προαπαιτεί την προσοχή του θεατή, ενώ σαρκάζει την κωφότητα των ιθυνόντων. «Δεν υπάρχει ενιαίος κόσμος. Υπάρχουν ζώνες, τείχη, ταξίδια απελπισίας, περιφρόνηση και θάνατοι. Υπάρχει η καλή Γερμανία και η κακή Ελλάδα»,¹² παρατηρούσε ο Alain Badiou στην ομιλία του στην Αθήνα, κατακρίνοντας την εξοργιστική πολιτική των Ευρωπαίων εταίρων μας για τη διάσωσή μας. Την ειρωνεία του φιλοσόφου μοιράζονται τα πρόσωπα της Αναγνω-

9. Του ίδιου, *Πεθαίνω σαν χώρα*, Άγρα, Αθήνα, 2003, σ. 48.

10. Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Κέδρος, Αθήνα, 2007, σ. 134.

11. Ο.π.

12. Alain Badiou, «La situation contemporaine et les principes d'une action juste et féconde», *Χρόνος magazine* 10 (Φεβρουάριος 2014).

στάκη με διαφορετικές ταυτότητες, βασανισμένοι ονειροπόλοι συνθέτουν έναν ομαδικό Χορό, αντικρίζοντας με οδύνη τη μοίρα τους.

«Ο δήθεν κόσμος της παγκοσμιοποίησης είναι ένας κόσμος με τείχη, ένας κόσμος εγκλεισμού»,¹³ επέμενε ο Badiou στην ομιλία του για τη σημερινή κατάσταση του τόπου μας, τον Ιανουάριο του 2014, και η Ευσταθιάδη, ασκώντας τη δική της κριτική στο σήμερα, είχε, ήδη, υψώσει τα «αόρατα» τείχη στο τελευταίο της έργο, *Privatopia*, χαρακτηρίζοντάς το «κλουουερί». Πίσω από μια επίφαση χιούμορ κρύβεται η αθλιότητα της Αττικής γης. Γραμμένο το 2013, το κείμενο είναι μια φανταστική σύλληψη με πολλά πρόσωπα, δομημένο στον άξονα της εναλλαγής μονολόγων/διαλόγων. Μια απίθανη κατάσταση νοσηρής φαντασίας προειδοποιεί μέσω της αποστροφής και κρούει τον κώδωνα για εφιαλτικές εξελίξεις της σημερινής πραγματικότητας.

Αν με την πρώτη ματιά ο τίτλος αιφνιδιάζει, αποδίδει, ωστόσο, στο ακέραιο τη δραματική κατάσταση, με το πρώτο συνθετικό σε διπλή σήμανση, καθώς το ρήμα *priver* σημαίνει στερώ, η μετοχή *privé* ιδιωτικός και στερημένος, καλύπτοντας τις δύο πλευρές, μέσα και έξω. Με το δεύτερο συνθετικό, *topia*, ο τόπος ανάγεται σε πρωταγωνιστή. *Privatopia*, λοιπόν, είναι ένας τόπος διχασμένος όπου κυριαρχεί ο φόβος: Φόβος των εύπορων ντόπιων, που χτίζουν τείχη για να ασφαλίσουν την ιδιωτικότητά τους και να προφυλαχτούν από τους πεινασμένους, άστεγους μετανάστες, φόβος των εξαθλιωμένων στερημένων για τη βία, την εκμετάλλευση, το απειλητικό αύριο, και τελικά φόβος θανάτου για όλους. Στην παγίδα της παγκοσμιοποίησης στρατιές λαθρομεταναστών και ντόπιων, άθλιοι και αξιοθρήνητοι, σε θέση μάχης ζουν το μαρτύριο του φόβου. Η Ευσταθιάδη κατασκευάζει τον εφιαλτικό κόσμο της ηρωίδας της Αναγνωστάκη, έναν μη τόπο όπου η ζωή δεν μοιάζει πια ζωή· είναι μια μορφή εναλλακτικής επιβίωσης που συναντά με διαφορετικό τρόπο την απελπισία του Δημητριάδη, γιατί εδώ αυτοί που έχτισαν τείχη δεν συνειδητοποιούν την κατάστασή τους, εγκλωβισμένοι στα στενά όρια του μυαλού τους και τις «Πράσινες κοινότητες» –τα νέα συγκροτήματα υψίστης ασφαλείας, όπου επέλεξαν να ζήσουν. Η *bestialité*, με την παρουσία μιας παμπόνηρης γάτας που τρύπωσε και γέννησε στο φρούριο των προνομιούχων, βάζει το *burlesque* στην τραγική πραγματικότητα και με συμβολιστική δύναμη χλευάζει αδυσώπητα την καπιταλιστική λογική, επιβεβαίωση στην επισήμανση του George Tabori: «Στην καρδιά κάθε αστείου κρύβεται ένα μικρό ολοκαύτωμα».¹⁴

Η Ευσταθιάδη ανοίγει τη σκηνή με έναν άστεγο που απευθύνει στο κοινό παραφρασμένο απόσπασμα από τον πρόλογο του *Ερρίκου Ε΄* του Σαίξπηρ:

Ευγενικοί θεατές, συγχωρήστε τα πεζά και ανίκανα πνεύματα που τόλμησαν ένα τόσο σπουδαίο θέμα να το παρουσιάσουν στο ανάξιο αυτό σανίδι. Γιατί πώς να χωρέσει η αυτοσχέδια αυτή σκηνή πριγκιπικές εκτάσεις της Αττικής μας γης; Πώς να στοιβάξουμε στη μικρή αυτή κατασκευή τα στίφη των βαρβάρων που μολύνουν τον αέρα της Ελλάδας; [...] επιτρέψτε και σ' εμάς που είμαστε ένα μηδενικό στον τεράστιο αυτό λογαριασμό, να βάλουμε τη φαντασία σας να δουλέψει. Υποθέστε, λοιπόν, δεν είναι δύσκολο, πως πίσω από τείχη πανύψηλα είναι κλεισμένες λαμπρές δυνάμεις και τρανές που μόνο μια στενή άβαθη τάφρος τις χωρίζει από παμπόνηρα

13. Ό.π.

14. Αναφέρεται από τη Naugrette, *Paysages dévastés*, σ. 61.

και απειλητικά ζωντανά. Αναπληρώστε τις ατέλειές μας με τη σκέψη σας, χωρίστε καθένα που βλέπετε σε χίλιους και δημιουργείστε μια φανταστική στρατιά. [...] Γιατί η φαντασία σας πρέπει να στολίζει και να οπλίσει τους λιγοστούς και να τους μεταφέρει πότε εδώ και πότε εκεί και να καλύψει χρόνο και γεγονότα διάσπαρτα μέσα σε κλεψύδρα δυο ωρών. Κι εμείς θα κοιτάξουμε να συμπληρώσουμε τα κενά της ιστορίας παρακαλώντας σας να ακούσετε με υπομονή το έργο και με επιείκεια να το κρίνετε αφού το δείτε.¹⁵

Επιλέγοντας τον σαιξπηρικό πρόλογο, η συγγραφέας δίνει το χρωδιακό στίγμα που δομεί το έργο της. Και ενώ ο Σαίξπηρ ενσάρκωσε τον Χορό σε ένα συλλογικό πρόσωπο, «το σπέρμα της συλλογικότητας», το οποίο χαρακτηρίζει την αρχαία μορφή, «θα μπορέσει να περάσει, στην εποχή της φιλοσοφίας του υποκειμένου, από τη μορφή στο περιεχόμενο».¹⁶ Στο *Privatopia*, «Οι εντός των τειχών/Μέσα», «Οι εκτός των τειχών / Έξω» και τα τηλεοπτικά πρόσωπα συνθέτουν τρεις Χορούς, που ενορχηστρώνουν διαφορετικές οπτικές και απηχούν την τραγικότητα του πολιτισμένου κόσμου μας. Η συγγραφέας εστιάζει στις φωνές των κατεστραμμένων και αξιοθρήνητων, που μοναχικές διασταυρώνονται και των οποίων οι θλιβερές μαρτυρίες κάνουν να ερυθριούν οι παρειές των «ευγενικών θεατών». Σουδάν, Σομαλία, Συρία, Αφγανιστάν, Μπαγκλαντές, Ελλάδα, συνθέτουν μια παράδοξη, απελπιστική ανθρωπογεωγραφία όπου η διαφορετικότητα τιμωρείται, όπου η ενότητα του κόσμου έχει αντικατασταθεί από αστυνόμευση, αποκλεισμούς, απελάσεις. Σταθερά μέσα στο κείμενο ακούγεται η σύντομη ατάκα: «Μου λένε άσ' τ' αυτά, την αλήθεια να πεις, γιατί / ήρθες;», υπενθύμιση της απειλής που αιωρείται και μουδιάζει το σώμα και το μυαλό του ξένου. Ανάμεσα στα πρόσωπα και η παράξενη παρουσία «Αυτού που περπατάει». Ο μυστηριώδης τύπος καθώς περιφέρεται μιλά ακατάληπτα για την κατάντια του κόσμου. Εκτός δράσης ο ακούραστος οδοιπόρος διασχίζει τη σκηνή του κόσμου, αντιπροσωπεύοντας το ποιητικό εγώ στην αγωνιώδη προσπάθειά του να καταλάβει και να πει.

Ο πόλεμος, ιστορικός ή προσωπικός, άμεσα καταστροφικός ή ύπουλα, καταχθόνια και υποχθόνια φθοροποιός, όπως στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, εξαφανίζει το άτομο, εξοστρακίζει τους ήρωες. Ο Άγριος Άντρας του Peter Handke στο *Υπόγειο μπλουζ* (2006) απευθύνει έναν παραληρηματικό μονόλογο στους επιβάτες του μετρό μιας μεγάλης μητρόπολης για να καταδείξει την κατάντια τους· με το στίγμα της μοναξιάς να αναδύεται από τον ακατάσχετο λόγο του οδηγείται σε ένα crescendo αδιεξόδου. Νοσταλγώντας ένα ευτυχισμένο παρελθόν, το συλλογικό πρόσωπο του Άντρα συνθέτει τις άθλιες ζωές των συμπολιτών του σαν ένα υποκείμενο χωρισμένο σε πολλές μη αναστρέψιμες πραγματικότητες. Επικότητα και μελαγχολία σημαδεύουν τον λόγο της αποστροφής για τη σύγχρονη κοινωνία, και η ποίηση γίνεται το όχημα της «αμέριμνης δυστυχίας». Αλλά και στους *Εμπόρους* του Joël Pommerat, η κριτική του πολιτισμένου κόσμου μας πηγάζει περίτεχνα από τον μονόλογο της ανώνυμης εργάτριας που, συγγέοντα πρόσωπα και καταστάσεις, περιθωριοποιημένη, συνειδητοποιεί με πόνο:

15. Μαρία Ευσταθιάδη, *Privatopia*, ανέκδοτο, 2013, σ. 6.

16. Σχετικά με τον αρχαίο Χορό, τη μορφή και λειτουργία του στο σύγχρονο δράμα, βλ. Mireille Losco – Martin Mégevand, «Chœur / Choralité», J. P. Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé / Poche, Belval, 2005.

«Είμαστε έμποροι της ζωής μας».¹⁷ Η αφηγήτρια μοιάζει να αποδέχεται την ένταξή της σε ένα εργατικό γκέτο στην υπηρεσία του μεγάλου κεφαλαίου και, απορώντας: «Μήπως λοιπόν είναι η εργασία που μας ενώνει με τόσο ισχυρούς δεσμούς;» (σ. 38), λειτουργεί μετωνυμικά για μιαν πολυπληθή τάξη ανθρώπων, αντικείμενο εκμετάλλευσης της πλουτοκρατίας.

Δίπλα σε αυτούς τους σιωπηλούς, πονηρούς πολέμους, που εξαπολύει το παγκόσμιο και ευρωπαϊκό σύστημα ενάντια σε κοινωνικές τάξεις και λαούς, πόλεμοι στο Αφγανιστάν, στο Ιράκ, στη Γιουγκοσλαβία ενεργοποιούν τη μνήμη των συγγραφέων που επιλέγουν το παρελθόν για να μιλήσουν για μια επικαιρότητα στιγματισμένη από την κατάρρευση αξιών και πεποιθήσεων. Στον προνομιακό για τον αρχαίο μύθο χώρο του θεάτρου, το όνομα του μυθικού ήρωα σηματοδοτεί την τραγική του μοίρα, και η Ιφιγένεια τροφοδοτεί το φαντασιακό του Michel Vinaver και του Michel Azama για να μιλήσουν ο πρώτος για τη μεγάλη πολιτική κρίση που ξέσπασε στη Γαλλία, το 1958, απειλώντας με την επικράτηση ενός αυταρχικού καθεστώτος, ο δεύτερος για τον πόλεμο του Κόλπου, το 1991. Το *Ξενοδοχείο Ιφιγένεια* δομείται στον απόηχο της αρχαίας τραγωδίας, και γνωστά πρόσωπα του ελληνικού μύθου ευνοούν παραλληλισμούς του τότε με το τώρα του έργου. Στον άξονα του πραγματικού και του φανταστικού, ο Vinaver οδηγεί τους Γάλλους τουρίστες του στο ξενοδοχείο Ιφιγένεια των Μυκηνών, με εργαζόμενους εκεί τους Πάτροκλο, Αφροδίτη και Ορέστη. Με τρόπο αλληγορικό επισημαίνει τον κίνδυνο του φιλόδοξου κυρίου Alain, ο οποίος απειλεί να ανέλθει στην εξουσία μετά τον θάνατο του Ορέστη, νόμιμου ιδιοκτήτη του ξενοδοχείου. Είναι φανερό ότι ο συγγραφέας δεσμεύεται σε μια διαλεκτική ανάμεσα στο τότε του μύθου και την επικαιρότητα της εποχής του, ανάμεσα στα μυθικά και τα καθημερινά πρόσωπα, ενώ αναρωτιέται για τις σχέσεις θεάτρου και πραγματικότητας. Αντεστραμμένη εικόνα της τραγωδίας, με υπηρέτες αντί για βασιλιάδες και πρίγκιπες, το κείμενο του Vinaver αξιοποιεί ένα είδος μοντέρνας χορικότητας, που δημιουργούν οι συζητήσεις των πολυάριθμων προσώπων για τα γεγονότα. Αποδομώντας με κριτικό τρόπο τον αρχαίο Χορό, με άλλα λόγια μέσω ενός διασπασμένου Χορού και χωρίς ήρωες, ο Vinaver δουλεύει τη δραματική φόρμα για να μιλήσει για την Ιστορία.¹⁸

Το *Ιφιγένεια ή το αμάρτημα των θεών* θα χαρακτηριζόταν ως διασκευή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, παρά τη σαφή άρνηση του συγγραφέα. «Δεν έγραφα μια πολλοστή διασκευή του Ευριπίδη, αλλά ένα κείμενο για τη σημερινή νεολαία»,¹⁹ σημειώνει. Επιδιώκοντας να τονίσει την επικαιρότητα του έργου του, ο Azama μάς πληροφορεί ότι «Οι πρόβες της *Ιφιγένειας* άρχισαν τέλος Ιανουαρίου του 1991, ακριβώς μετά την εκπνοή του τελεσίγραφου των συμμάχων στον Κόλπο...». Αποκαλύπτοντας, εξ αρχής, την πρόθεσή του να μιλήσει για το γκρέμισμα των μυθολογιών, να πει την ντροπή της εποχής μας, ο συγγραφέας επισημαίνει: «Δεν είναι ότι τίποτε δεν άλλαξε, είναι ότι όλα έγιναν χειρότερα», αφού «κάθε μέρα σε κάποιο μέρος του κόσμου θυσιάζονται χιλιάδες

17. Joël Pommerat, «Οι έμποροι» (μετ. Γιάννης Λεοντάρης), *Θεατρικά Τετράδια* 50 (2008), σ. 30.

18. Για την καταστροφή του Χορού και την έκρηξή του, βλ. Christian Biet – Christophe Triau, «Aspirations chorales», *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Folio / Essais, Paris, 2006, σ. 852-853.

19. Michel Azama, «Introduction», *Iphigénie ou le péché des dieux*, Éditions Théâtrales, Paris, 1991.

Ιφιγένειες».²⁰ Πολύ κοντά στο αρχαίο της πρότυπο, γραμμένη σε στίχο, με τον Χορό των νεανίδων σε σύντομα αποσπάσματα από το πρωτότυπο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, η «τραγωδία» του Azama εστιάζει στον ρόλο των θεών-ηγετών που αποφασίζουν για τον θάνατο των προσώπων. Επιμένει στην καταστροφική τους υπευθυνότητα και με αιχμηρή ειρωνεία χλευάζει τη θείκη σοφία. Οι θεοί παρωδούνται ανελέητα, και μέσω του σαρκασμού προκύπτει η ελαφρότητα εκείνων που αποφασίζουν για τις ζωές των νέων. Παραβιάζοντας τους θεατρικούς κανόνες, ο συγγραφέας σαν αρχαίος ραψωδός τονίζει την παρουσία του, μοιράζοντας το έργο του σε δεκαοκτώ σκηνές και ενισχύοντας την ποιητικότητα.²¹ Η αντιπολεμική του σκέψη αναπτύσσεται στον απόηχο του στίχου «Θα σκοτώσουν την Ιφιγένεια», που επαναλαμβάνεται οκτώ φορές, υπενθυμίζοντας τις συνέπειες του πολέμου. Όταν τελικά ο Azama κλείνει την *Ιφιγένεια* του με «Την τρέλα του Αχιλλέα», που απεκδύεται τον ρόλο του «άριστου των Αχαιών», εξοργίζεται εναντίον των θεών και από τη μανία του απελπισμένου ερωτευμένου περνά στη μανία της δίψας για αίμα, κραυγάζοντας «Ζήτω ο πόλεμος, σύντροφοι / ζήτω ο θάνατος, / ας αφήσουμε ένα πένθος σε κάθε σπιτικό»²² (σ. 70), είναι σίγουρο ότι ο συγγραφέας έχει κερδίσει τη συγκατάθεση του κοινού του. Ο θεατής δεν μένει απλώς σκεπτικός, αλλά σίγουρος εχθρός κάθε πολέμου.

«Ελπίζουμε λίγο», έγραφε στις σημειώσεις του για το Σαράγιεβο και τη Σρεμπρένιτσα, τον Απρίλιο του 1993, ο Didier-Georges Gabily. «Άλλοι πριν από μας ήλπισαν... Γνωρίσαμε τις ελπίδες τους και είδαμε τα όνειρά τους να γκρεμίζονται».²³ Περισσότερο από καταφανής είναι η απαισιόδοξη ματιά του Gabily για τον κόσμο μας, αφού η απελπισία εδραιώθηκε στη θέση της αλλοτινής ελπίδας και τα όνειρα έχουν τη βεβαιότητα της ουτοπίας. Αποκαλυπτικοί είναι, άλλωστε, οι τίτλοι των έργων του, *Les Cercueils de zinc* (Τα τσίγκινα φέρετρα), για τον πόλεμο του Αφγανιστάν, και *Enfonçures* (Καταδύσεις), για τον πόλεμο του Κόλπου και μαζί για το τέλος του ποιητή Hölderlin (1992-93). Το *Φαίδρες και Ιππόλυτοι* θα παιχθεί το 1994-95, με τον τίτλο *Gibiers du temps* (Θηράματα του χρόνου). Ερμηνευμένος μέσα από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ο μύθος της Φαίδρας οδηγεί σε «ένα γενικό κείμενο γι' αυτό που είμαστε, για το πώς είμαστε στον κόσμο».²⁴ Ο Gabily παραμένει στον χρόνο του μύθου, ενώ μας μεταφέρει στη δική μας εποχή –που είναι σίγουρα η εμμονή του– καταφεύγοντας στην εν θερμώ δημιουργία. Από την ενασχόλησή του με την αρχαία γραμματεία γίνεται φανερό ότι δεν είναι καθόλου τυχαία η χρήση του Χορού στα έργα του: στα *Τσίγκινα φέρετρα* βάζει έναν Χορό τριάντα φωνών.²⁵ Με επίκεντρο τη θεματική του πολέμου, το ποιητι-

20. Ό.π.

21. Η χρήση του πρωτότυπου στα χορικά, το όνειρο του Αχιλλέα, που βλέπει το φάντασμα του Πατρόκλου να του αναγγέλλει τον επικείμενο θάνατό του στην Τροία, ή τα λόγια της Κλυταιμνήστρας στον Αγαμέμνονα, «Θα σε δολοφονήσω μέσα στο μπάνιο», προστίθενται στο φανταστικό του αρχαίου μύθου και με τους ετεροχρονισμούς επιβεβαιώνουν το θέατρο.

22. Azama, *Iphigénie*, σ. 70.

23. Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, Actes Sud / Le Temps du théâtre, Arles, 2003, σ. 68.

24. Ό.π., σ. 139. Ευριπίδης, *Αισχύλος*, Ρίτσος εγγράφονται στα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του D. G. Gabily, δίπλα στον Garnier, τον Müller, τον Claudel...

25. Τα αρχαία χορικά είναι το πρότυπο για να προχωρήσει στην περικοπή του κειμένου του Robert Garnier, *Les Juifves*. Το 1993 και 1995 το Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας του προτείνει να διδάξει στους

κό θέατρο του Gabyly αντικατοπτρίζει τον «διαλυμένο, χυδαίο-βίαιο, συχνά από λάθος λυρικό» κόσμο μας, για να επαναλάβω τους αυστηρούς χαρακτηρισμούς του ίδιου.²⁶

Τη γενικότερη απογοήτευση για την εποχή μας μοιράζονται πολλοί άνθρωποι των γραμμάτων και της τέχνης, που εκφράζονται συχνά με επιθετικότητα, ενώνοντας τις φωνές τους με εκείνη του Didier-Georges Gabyly, ενώ η «παραβατική» γραφή τους προβάλλει την κρίση του υποκειμένου που συνενώνει το προσωπικό με το πολιτικό, το υποκειμενικό με το δημόσιο, το ατομικό με το συλλογικό. Συντεταγμένοι στην επιταγή της άρνησης της μιμητικής αναπαράστασης, οι συγγραφείς καταφεύγουν στην ποιητική γραφή για να μπορέσουν να «δουν» τα πράγματα και, μέσω ενός «τυφλού» θεάτρου, πραγματώνουν την πολιτική του λειτουργία, με βάση το φαντασιακό και όχι το βλέμμα. Πολίτες ανήσυχοι σκύβουν με αγωνία πάνω στις δυστυχίες του κόσμου και αφηγούνται με τον δικό τους τρόπο την πραγματικότητα, φιλοδοξώντας να αφυπνίσουν την κριτική ματιά του παραλήπτη, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση σκηνής / πλατείας. Με εμφανή ή λανθάνοντα τρόπο χρησιμοποιούν το δομικό στοιχείο του Χορού και, καθώς η ομαδική παρουσία είναι η αναπαράσταση του κοινού με την πολιτική και μιμητική έννοια του όρου, οι θεατές βλέπουν τον εαυτό τους μέσω της εκπροσώπησης ή της μετωνυμίας.²⁷ Όσο για μας, αναγνώστες ή θεατές, αναρωτιόμαστε αν το θέατρο μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Εύλογα το ερώτημα παραμένει αναπάντητο, αναμφισβήτητο είναι πάντως το γεγονός ότι ως «άριστος εκμεταλλευτής της δυστυχίας και μόνιμος καταποντιστής, το θέατρο θα μιλάει για τα ναυάγια και τον κόσμο»,²⁸ αφού αποδεδειγμένα έχει τη δύναμη να δίνει λογαριασμό και να προειδοποιεί δραματικά για τον Άνθρωπο μέσα στην Ιστορία.

μαθητές της σχολής. Από αυτό το εργαστήρι προέκυψε η παράσταση που παρουσιάστηκε στο Saint-Brieuc: *Les Juifves* του R. Garnier. Σε σχετικό του κείμενο ο Gabyly αναφέρεται στην καθοριστική συμβολή του Χορού για τη διαμόρφωση των ηθοποιών. «Θα καταλάβουν γρήγορα πως αυτή η δουλειά του Χορού είναι στην πραγματικότητα μια δουλειά προσωπικής ολοκλήρωσης, και ακόμη προσωπικής διερεύνησης κάποιων ορίων που φανερώνει η χρήση της σκηνής και που πρέπει να ξεπεραστούν» (ό.π., σ. 89).

26. Ό.π., σ. 64. «Όπως είμαστε εμείς: διαλυμένοι, χυδαίοι-βίαιοι, συχνά λυρικοί από λάθος», συνεχίζει, προβάλλοντας τις συμφορές του πολέμου (Αφγανιστάν, πόλεμος του Κόλπου) και τον ρόλο των ηθοποιών να αναβιώνουν την πραγματικότητα.

27. Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé / Poche, Belfort, 1998, σ. 20.

28. Biet, «L'après apocalypse», σ. 86.

ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

*Η δραματουργία του συλλογικού στη δημοκρατία της παράστασης:
Νέες φωνές στην ελληνική σκηνοθεσία του 21ου αιώνα*

Για λόγους ιστορικούς, γεωγραφικούς και πολιτισμικούς, σε έναν σημαντικό βαθμό η σύγχρονη ελληνική θεατρική παραγωγή, τόσο ως προς τη δραματουργία όσο και ως προς τη σκηνική αναπαράσταση, χαρακτηρίζεται από μία τάση δανεισμού από δυτικά ή δυτικότροπα ρεύματα. Πρόκειται για ένα γεγονός που το θεατρόφιλο κοινό της χώρας βιώνει έντονα τα τελευταία περίπου είκοσι χρόνια, περίοδο κατά την οποία το θέατρο αναδεικνύεται σε ιδιαιτέρως δημοφιλή τέχνη και ψυχαγωγία στα μεγάλα, κυρίως αστικά κέντρα. Δεδομένης αυτής της συχνής προσκόλλησης σε ξενόφερτες ειδολογικές και αισθητικές φόρμες, οφείλουμε να εξετάζουμε με προσοχή την εύκολη, αν και εύλογη καταφυγή της θεατρικής κριτικής σε γενικόλογους χαρακτηρισμούς και επαίνους, όπως «ρηξικέλυθες τομές», «πρωτοποριακή αισθητική», «μεταμοντέρνα δουλειά», που αφορούν πειραματικές, κυρίως, παραστάσεις κλασικού και μοντέρνου ρεπερτορίου, αλλά και αυτοφυή πονήματα ποικίλων σχημάτων θεάτρου της επινόησης (devised theatre), που διαρκώς αυξάνουν και πληθαίνουν στην Ελλάδα. Χώρες όπως η Γερμανία, η Μ. Βρετανία, ή οι Η.Π.Α., στις οποίες η δεδομένη άμεση αλληλεπίδραση κοινωνίας, ιδεολογίας, φιλοσοφίας και τέχνης γέννησε «πρωτοπορίες», που σιγά-σιγά εδραιώθηκαν ως κατεστημένες μορφές έκφρασης ανά τον κόσμο, εξακολουθούν να αποτελούν πρότυπα-καθρέφτες μιας βασικά περιφερειακής καλλιτεχνικής κοινότητας στο διεθνές θεατρικό γίγνεσθαι.

Αυτή η διαπίστωση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να οδηγήσει σε μία καχύποπτη ή και κακεντρεχή εκτίμηση των όσων έχει κατακτήσει το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Προσδιορίζω έτσι το χρονικό πλαίσιο, θέλοντας να τοποθετήσω την άνθηση της νεοελληνικής παραγωγής σε επίπεδο σκηνικής δραστηριότητας, στο διάστημα που εκτείνεται από τα μέσα της δεκαετίας του '90 ως και τις μέρες μας. Την παρούσα μελέτη ενδιαφέρει πρωτίστως η σκηνοθετική ματιά σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών ομάδων πάνω σε θέματα σαφέστατα επηρεασμένα από τις διάφορες εκφάνσεις της σύγχρονης προβληματικής των παγκοσμιοποιημένων, ρευστών και πολυσυλλεκτικών δυτικών κοινωνιών του 21ου αιώνα. Είναι, εδώ, σημαντικό να επισημάνουμε ότι η φιλοσοφία και η αισθητική του συλλογικού, που διαπερνά την ελληνική δραματουργία και σκηνοθετική πρακτική, στις μέρες μας έχει επηρεαστεί επιπρόσθετα από τις έντονες κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις που βιώνει η χώρα ως απόρροια της συνεχιζόμενης οικονομικής κρίσης. Σε επίπεδο σύστασης, λειτουργίας, αλλά και θεματολογικού προσανατολισμού, τα νέα θεατρικά σχήματα που εμφανίζονται στις μεγάλες κυρίως πόλεις, στην ουσία αντικατοπτρίζουν με καθαρότητα τη στροφή

της θεατρικής τέχνης στον δημόσιο λόγο και την απογύμνωσή της από κάθε είδους ψευδαίσθηση. Ο ψυχολογικός Ρεαλισμός αντικαθίσταται από τη δραματουργική ασυνέχεια, ενώ οι παύσεις, οι παύλες και τα αποσιωπητικά κυριαρχούν στη στίξη της γενικευμένης ανασφάλειας καθώς και της ανάγκης για κοινωνική αντίδραση και συμμετοχή.

Η πρωτοφανής έκρηξη της θεατρικής δραστηριότητας στον ελλαδικό χώρο, που γίνεται φανερό τα χρόνια αυτά μέσα από την ανέγερση νέων ή και την αξιοποίηση ανεργών χώρων, τη ραγδαία αύξηση των επαγγελματικών θιάσων, ημι-επαγγελματικών ομάδων και δραματικών σχολών, τον πολλαπλασιασμό των φεστιβάλ παραστατικών τεχνών ανά την επικράτεια και, τέλος, τη διείσδυση ξένων πρωτοποριακών θεατρικών κειμένων στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα των εγχώριων σχημάτων, είχε ως αποτέλεσμα το νέο ελληνικό θέατρο εν συνόλω να στραφεί αποφασιστικά και με λιγότερες ενοχές στην πιο συστηματική διερεύνηση τρόπων έκφρασης που συμβαδίζουν με τα διεθνή κελύσματα στο τοπίο της σκηνικής αναπαράστασης. Το σίγουρο είναι ότι τα σημάδια της εποχής της «μετανεωτερικότητας», στην οποία κυριάρχησε ο έντονα πολυσχιδής κοινωνικός και καλλιτεχνικός κατακερματισμός, έχουν διαποτίσει πέρα ως πέρα το θέατρο, προνομιακό μέσο για την προβολή και συντήρηση μεταμοντέρνων τάσεων, που εξ ορισμού γεννιούνται και αναπτύσσονται στην αγκαλιά της.

Στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου στοχασμού, η κατάργηση των «μεγάλων αφηγήσεων» με την ταυτόχρονη αντικατάστασή τους από την προσωπική μικρο-μαρτυρία, η αξιολογική αστάθεια, η ρευστότητα της ιστορίας και η παράλληλη κατοχύρωση της ατομικής μνήμης-ντοκουμέντο, η ενσωμάτωση του «εγώ» μέσα στο συλλογικό «εσείς», η απουσία του «τέλους» στη διττή του έννοια και η επικράτηση της δομικής ανακύκλωσης και του κολάζ, αποτελούν όλα θεμελιώδη στοιχεία της μεταμοντέρνας θεώρησης της τέχνης. Εδραιωμένες γερά στην αποδόμηση, οι παραστάσεις των ομάδων Blitz, Requod και Κανιγκούντα, ανάμεσα σε άλλες, δίνουν σάρκα και οστά στη θεμελιώδη θεωρία του Ρολάν Μπαρτ, ότι το νόημα ενός έργου δεν μπορεί να δημιουργηθεί αποκλειστικά από το ίδιο το έργο. Ο συγγραφέας, που τελικά θυσιάζεται για να αναγεννηθεί ο αναγνώστης, προσφέρει μία πληθώρα μορφών και αναφορών στον κόσμο που καλείται να τις συμπληρώσει αλλά και να τις νοηματοδοτήσει.

Ξέρουμε τώρα ότι ένα κείμενο δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων, από όπου αναδύεται ένα νόημα μοναδικό, κατά κάποιον τρόπο θεολογικό (κάτι σαν το μήνυμα του Συγγραφέα-Θεού), αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμία δεν είναι η αρχική. Το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών που προέρχονται από τις αναρίθμητες εστίες της κουλτούρας.¹

Και πράγματι, σε κάθε ερμηνευτική πράξη, ο πομπός και ο δέκτης συμμετέχουν σε μία αδιάκοπη διανοητική, συναισθηματική και ενστικτώδη ανταλλαγή, και έτσι το νόημα παραμένει πάντα ρέον (αλλά και ασταθές), καθώς υπόκειται σε μια σειρά παραγόντων που επηρεάζουν την αντίληψη του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Στο θέατρο, που είναι από τη φύση του «πολυφωνικό», η ερμηνεία εμπεριέχει τόσο το κείμενο όσο και την πα-

1. Ρολάν Μπαρτ, «Ο θάνατος του Συγγραφέα», Κ. Μ. Νιούτον (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του 20ού αιώνα* (μετ. Α. Κατσικερός – Κ. Σπαθαράκης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σ. 209.

ράσταση. Η ίδια η κειμενικότητα δεν περιορίζεται απλώς στο δράμα (τον λόγο), αλλά εκτείνεται σε πολλές διαφορετικές δραματουργίες (σωματικές, οπτικές, ψηφιακές). Συνεπώς, η δημοκρατικοποίηση του νοήματος, κατά την εφαρμογή της στη θεατρική πρακτική, εδραιώνει πλήρως τη συγγραφική συνεισφορά του θεατή στη δημιουργία της παράστασης. Άλλωστε, και πάλι σύμφωνα με τον Μπαρτ, την ενότητα ενός κειμένου πρέπει να την εντοπίσουμε στον προορισμό και όχι στην προέλευσή του. Όμως:

Ο προορισμός αυτός δεν μπορεί πια να είναι προσωπικός: ο αναγνώστης είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία. Είναι μόνο αυτός ο κάποιος ο οποίος κρατά συναθροισμένα στο ίδιο πεδίο όλα τα ίχνη από τα οποία έχει συγκροτηθεί το γραπτό.²

Η δουλειά τριών σημαντικών ομάδων της Αθήνας –της ομάδας Blitz, της ομάδας Requod και του Θιάσου Κανιγκούντα– που πρωτοεμφανίστηκαν στα θεατρικά πράγματα σχεδόν ταυτόχρονα, περί τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα, μοιράζεται καταρχήν την ανάγκη αναδιαπραγμάτευσης της σχέσης θεατή και σκηνης υπό το πρίσμα μιας καθολικότερης αντίληψης ότι «το θέατρο είναι ένας χώρος ουσιαστικής συνάντησης ανθρώπων και ανταλλαγής ιδεών»,³ καθώς και μιας επένδυσης στην «ανάδειξη του ανθρώπου ως κέντρου της θεατρικής πράξης»⁴ και στη διαμόρφωση ενός κριτηρίου «σχετικά με την έρευνα στον θεατρικό κώδικα».⁵

Βασικό χαρακτηριστικό των ομάδων αυτών είναι η έμφαση στο στοιχείο της συλλογικότητας, οι εκφάνσεις της οποίας αφορούν τόσο τους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες επιχειρούν να δαμάσουν το δραματουργικό υλικό τους «συλλογικά», ως δηλαδή ένα «συ-συγγραφέον» σύνολο, όσο και την επιδιωκόμενη πρόσληψη της παράστασης από ένα κοινό-συμμέτοχο / συν-δημιουργό. Όπως, άλλωστε, διατείνεται η Linda Hutcheon, το θέατρο αποτελεί μία τέχνη που, σαν τη διαφήμιση, «συχνά απευθύνεται στο συλλογικό “εσείς”».⁶ Με αυτήν την έννοια, η παράσταση αποτελεί μια ευκαιρία αλλά και μια υποχρέωση να καταστεί ο θεατής μέρος του «προβλήματος», είτε αυτό σχετίζεται με τον διαλυμένο πολιτικό χάρτη της Ευρώπης και την προσπάθεια του ατόμου να επαναπροσδιορίσει τη θέση του μέσα σε αυτόν, όπως π.χ. στην παράσταση *Late Night* (2012) των Blitz, είτε με την κατά πρόσωπο επαφή με τις ιστορικές και πολιτισμικές διαστάσεις που διαπερνούν την πραγματικότητα της σύγχρονης Αθήνας στο *Πόλη-Κράτος* (2011) των Κανιγκούντα. Η δυστοπία της βαθιάς πολιτισμικής ύφεσης ενός παγκοσμιοποιημένου, αλλά ουδόλως αλληλέγγυου κόσμου συνυφαίνεται στον ίδιο τον δραματουργικό ιστό.

2. Ό.π., σ. 211.

3. Από την ιστοσελίδα της ομάδας Blitz, www.theblitz.gr/ [31-8-2014]. Όπως ισχυρίζεται ένας από τους βασικούς συντελεστές της ομάδας, ο Γιώργος Βαλαής: «Εμείς αναρωτιόμαστε για πράγματα όπως το είδος της γλώσσας που χρησιμοποιούμε, για το τι είναι θέατρο και τι μπορεί να είναι θέατρο στις αρχές του 21ου αιώνα» (Χρήστος Παρίδης, «Ομάδα Blitz. Η αντισυμβατική θεατρική ομάδα μιλάει στον Χρήστο Παρίδη», *Athens Voice*, 29-3-2011, <http://www.athensvoice.gr/politismos/theater/omada-blitz>).

4. Από την ιστοσελίδα της ομάδας Requod, www.pequod.gr/ [17-9-2014].

5. Από την ιστοσελίδα του θιάσου Κανιγκούντα, <http://www.kanigunda.gr/> [22-9-2014].

6. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 2004 (1988), σ. 83. Όλα τα παραθέματα της αγγλόφωνης βιβλιογραφίας έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τη συγγραφέα του άρθρου.

Η συλλογικότητα με την έννοια της ύπαρξης ενός «ensemble» που εργάζεται ταυτόχρονα προς την επίτευξη ενός κοινού στόχου, μιας κοινής αισθητικής, διέπει κατεξοχήν τη δουλειά των ομάδων θεάτρου της επινοήσης. Πέρα, όμως, από το καθαρά «εργαλειακό» κομμάτι, η συλλογικότητα αφορά κυρίως την αντιμετώπιση του θεατή ως ενός ακόμα πράκτορα δράσης, που διαμορφώνει με τη σειρά του την ταυτότητα της παράστασης συμπληρωματικά με τους ηθοποιούς-συγγραφείς. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αρκετά δείγματα γραφής των Blitz, Requod και Κανιγκούντα, διακρίνουμε μια φορμαλιστική και κυρίαρχη «χορικότητα». Συγκεκριμένα, οι ηθοποιοί μοιράζονται το κείμενο, το οποίο συχνά εκφέρεται από κοινού, όπως σε πολλά σημεία της παράστασης *Το διπλό βιβλίο* (2012) από τους Requod, όπου η ηθοποιός συγκροτούν μια ανθρώπινη αλυσίδα-λοκομοτίβα, κινούμενοι διαρκώς σε κοινούς ρυθμούς. Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτού του μοιράσματος, διαμορφώνεται ανάμεσα στους ηθοποιούς-ρόλους, αλλά και στους ηθοποιούς-θεατές, η εντύπωση ενός Χορού σε μια τραγωδία χωρίς πρωταγωνιστές.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, τα κείμενα, κατακερματισμένα και πολυσχιδή, περισσότερο προϊόντα μικρο-αφηγήσεων, παρά απόπειρες απόδοσης μιας ενιαίας και καθολικής ιστορικότητας, μοιράζονται ατάκα-ατάκα σε ανώνυμους ομιλητές, πρόσωπα χωρίς ισχυρή ταυτότητα «εγώ». Σκορπίζονται, αντίθετα, σε λέξεις, ενώ η οντολογική τους διάσταση περιορίζεται στον ήχο και στη μουσικότητα μιας γλώσσας απαλλαγμένης από το καθήκον της σημασιодότησης. Ο κατακερματισμός αυτός αντανακλά τη βασικά μεταμοντέρνα αντίληψη του διαλόγου ως «πολυλόγου», όπως χαρακτηριστικά τον «καταδικάζει» η Julia Kristeva.⁷ Έτσι:

Το αυτοαναφορικό φορμαλιστικό μοτίβο των μετα-συνομιλιών επηρεάζει όλα τα επίπεδα στο μεταμοντέρνο δράμα. Δίνει μορφή στη γλώσσα γενικά και στα λόγια των χαρακτήρων ειδικότερα. Στοιχεία της γλώσσας απομονώνονται και τεμαχίζονται, θραύσματα του λόγου παρουσιάζονται σε προτάσεις που είναι μόνο γραμματικά σωστές. Αυτή η αποστασιοποίηση αποξενώνει τη λέξη από το νόημα και καθιστά συνειδητή μια διαδικασία συνήθως ασύνειδη: πώς δημιουργείται το νόημα γενικά και πώς στη σκηνή. Η γλώσσα πάντα αναφέρεται στον εαυτό της και παρουσιάζεται ως ένα αντικείμενο σε μια έκθεση.⁸

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της παράστασης, *Το διπλό βιβλίο* (2012), που βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Δημήτρη Χατζή (γραμμένο στα τέλη της δεκαετίας του '70) και καταγράφει το πρόβλημα της μετανάστευσης, κάνοντας μία τομή στη νεώτερη ιστορία της Ελλάδας από τον Εμφύλιο ως τη Μεταπολίτευση. Αναζητώντας νέους τρόπους σκηνικής αφήγησης, οι ηθοποιοί-πρωταγωνιστές μοιράζονται τα τραύματα της ελληνικής ιστορίας, ταυτόχρονα μοιραζόμενοι τον λόγο: ο ένας συμπληρώνει τις λέξεις του άλλου, φράσεις αρθρώνονται άλλοτε με μια κοινή φωνή, χρωματικά, ενώ πολλές φορές επαναλαμβάνονται σαν να ψάχνουν απεγνωσμένα να συνθέσουν ένα νόημα. Μια παρόμοια συνθήκη διαπερνά και την παράσταση, *Late Night* (2012) των Blitz, η οποία διαδραματίζεται σε μια αίθουσα χορού, όπου μια σύναξη έξι ανθρώπων χορεύει, φλερτάρει και ανταλλάσσει προσωπικά βιώματα, ενώ το σκηνικό ολοκληρώ-

7. Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977.

8. Kerstin Schmidt, *Postmodernism in American Drama*, Rodopi, Amsterdam / New York, 2005, σ. 57-58.

νεται με μπάζα, απόλυτο σύμβολο της κατάρρευσης κάθε βεβαιότητας. Η «κατάλυση» του λόγου είναι έκφραση αυτού που οι συντελεστές της ομάδας περιγράφουν ως:

[...] Μια αφήγηση που δεν ολοκληρώνεται ποτέ, με τους ήρωες στο όριο μεταξύ παραίτησης και αντίστασης, με τις προσωπικές αναμνήσεις των προσώπων να συγχρόνεται με το χάος της Ιστορίας.⁹

Ο χορός διακόπτεται και τα πρόσωπα προσφεύγουν στα μικρόφωνα, διηγούμενα μικρές ιστορίες που δεν ολοκληρώνονται ποτέ, ενώ έχουν καταργηθεί συμβατικές μορφές διαλόγου. Η αδυναμία ολοκλήρωσης της φράσης, οι αποσπασματικές εικόνες και η δυσκολία μιας στοιχειώδους κωδικοποίησης αποτελούν σημάδια μιας εσχατολογίας, όχι μόνο σε επίπεδο φιλοσοφικής θεώρησης αλλά και ως ισχυρή (μεταμοντέρνα) θέση. Οι ίδιες οι ιστορίες έχουν κάποια σημασία μέσα στην ασήμαντότητά τους.

Η τέχνη ως σχόλιο αποτελεί κατεξοχήν σφραγίδα της μεταμοντέρνας πρακτικής. Ενδιαφέρον, όμως, προκαλεί η ταυτόχρονη αποστασιοποίηση του κοινού, στην οποία φαίνεται να προσβλέπουν οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις των ομάδων αυτών, επιχειρώντας την αποδυνάμωση της ψυχολογικής ταύτισης και, γενικότερα, την παντελή κατάργηση κάθε σκηνικής ψευδαίσθησης. Η προσωπική κατάθεση συμβαδίζει με μια μπρεχτικού τύπου αποστασιοποίηση, ενώ ο θεατής γίνεται άθελά του μέρος της διαδικασίας παραγωγής νόηματος.¹⁰ Η αντίφαση αυτή δεν πρέπει να μας εκπλήσσει: Η μετανεωτερική εποχή έχει κατεξοχήν σημαδευτεί από κυμαινόμενες στρατηγικές επικοινωνίας, μέσα σε ένα ευρύτερα σχετικιστικό κοινωνικό τοπίο. Η κατάργηση των ορίων τέχνης και ζωής, που ενεργοποιεί εκ των πραγμάτων την αποστασιοποίηση του θεατή, έχει ως παράπλευρη απώλειά της την παρακμή του «χαρακτήρα», αυτού του κατεξοχήν διαχρονικού μηχανισμού εγγύησης και πίστης σε μια αριστοτελικού τύπου τελεολογία. Ήδη, η Elinor Fuchs από τις αρχές της δεκαετίας του '80 περιέγραψε τον «θάνατο του χαρακτήρα» στο μεταμοντέρνο θέατρο ως μία αποδυνάμωση της έμφασης στη σύγχρονη έννοια των δραματικών χαρακτήρων με ψυχολογική συνέπεια.¹¹ Διερευνώντας το ερώτημα του τι τελικά συνθέτει έναν δραματικό χαρακτήρα στην εποχή της μετανεωτερικότητας, ο Philip Auslander κάνει λόγο για μία προσέγγιση της υποκριτικής σύμφωνα με την οποία ο ηθοποιός σπάει το κείμενο σε πολλαπλά θραύσματα και προσπαθεί να βρει πώς να υποδυθεί το κάθε θραύσμα σαν να ήταν μια αυτόνομη πράξη. Κατόπιν, τα διάφορα θραύσματα συλλέγονται. Αυτός ο τρόπος σκέψης μεταχειρίζεται τα πρόσωπα «ως κειμενικές αντί για ψυχολογικές οντότητες, ως συλλογές από μεμονωμένες στιγμές υπόκρισης περισσότερο, παρά ως προϊόντα μιας συνεπούς, συνολικής ερμηνείας».¹²

Σύμφωνα και πάλι με την αντίληψη των μεταδομιστών για την «ανοιχτότητα» του κειμένου, αλλά και τον ρόλο του αναγνώστη-δημιουργού, το «νόημα» ενός έργου μπορεί να «διαβαστεί» σε πολλά άλλα πεδία πέρα από την τυπωμένη σελίδα. Το σώμα γίνε-

9. Στην ιστοσελίδα της ομάδας, www.theblitz.gr/.

10. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, σ. 86.

11. Τις έννοιες αυτές τις αναπτύσσει η Elinor Fuchs στη μελέτη της *Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1996.

12. Philip Auslander, «Postmodernism and performance», Steven Connor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 2004, σ. 105.

ται κείμενο όταν σε αυτό εγγράφονται, και συνεπώς διαβάζονται, εξωτερικά νοήματα και οι κώδικες της ίδιας της κοινωνίας. Αυτό που βλέπουμε και επεξεργαζόμαστε ως θεατές είναι κοινωνικά κατασκευασμένο και, ως εκ τούτου, το νόημα που μπορούμε να εξάγουμε από οτιδήποτε συναντούμε είναι αφενός εγγεγραμμένο μέσα μας και αφετέρου καθορισμένο από την πολύπλοκη αλληλεπίδραση της κοινωνίας, της εμπειρίας και της προσωπικής μας ταυτότητας και ανάγκης. Γραφή, λοιπόν, του κειμένου στην παράσταση είναι το κείμενο που διαμεσολαβείται μέσα από τους ηθοποιούς και, στη συνέχεια, «αναγιγνώσκεται» και αναπλάθεται ενεργά από τον θεατή. Το ίδιο το σώμα είναι το κείμενο που βοηθάει τον αναγνώστη της παράστασης να δημιουργήσει νόημα, καθώς οι κινήσεις του συνιστούν «παραλλαγές σωματικής γραφής».¹³

Τόσο οι Blitz όσο και οι Requod και ο θίασος Κανιγκούντα χρησιμοποιούν τον ηθοποιό ως μια παλλόμενη διακειμενική σήμανση σε συνεχή κίνηση, που εκπλήσσει στην ποικιλομορφία της. Πέρα από το να δημιουργεί εικόνες, οι περφόρμερς με τη σωματικότητά τους πλάθουν και καταγράφουν ιστορίες και ιστορία, καθώς το σώμα, όπως λέει η Susan Leigh Foster, «είτε κάθεται γράφοντας, είτε στέκεται όρθιο βυθισμένο στις σκέψεις, είτε περπατάει μιλώντας, είτε τρέχει κραυγάζοντας, είναι ένα σώμα που “συγγράφει”», καθώς οι πολιτισμικές δράσεις, λεκτικές ή όχι, μέσα στις οποίες εδράζονται όλες οι πράξεις του σώματος (συνήθειες, στάσεις, χειρονομίες και εκδηλώσεις) κατασκευάζουν σωματικό νόημα:

Κάθε μία από τις κινήσεις του σώματος, όπως άλλωστε συμβαίνει σε κάθε συγγραφή, εντοπίζει ταυτόχρονα το υλικό γεγονός της κίνησης, καθώς και μία παράθεση από αναφορές σε εννοιολογικές οντότητες και γεγονότα. Κατασκευασμένη μέσα από ατελείωτες και επαναλαμβανόμενες συναντήσεις με άλλα σώματα, η γραφή του κάθε σώματος ξεχωριστά περιέχει μία μη-φυσική σχέση ανάμεσα στη σωματικότητά του και την αναφορικότητα [που είναι επίσης] παροδική: μεταλλάσσεται, μεταμορφώνεται, επαναπροσδιορίζεται σε κάθε νέα «συνάντηση».¹⁴

Το νόημα, λοιπόν, ξεπερνάει τον λόγο, και η γενναιόδωρη έννοια «κείμενο» διογκώνεται, ελαστικοποιείται και σχετικοποιείται διαρκώς. Αυτό που παρατηρούμε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις παραστάσεις των σύγχρονων δημιουργών και ομάδων επινοημένου θεάτρου είναι μία διαρκής μεταμόρφωση από τη μία ταυτότητα στην άλλη, καθώς το σώμα, στη διαδικασία του να «ερμηνεύει και να κατασκευάζει εκ νέου προσωπικές, εθνικές, έμφυλες και δημόσιες ταυτότητες»,¹⁵ ταυτόχρονα υιοθετεί μια πλειάδα από αυτές, εναλλάσσοντάς τες με ανελέητη ταχύτητα και συχνότητα. Στις

13. Ωστόσο, το κείμενο του σώματος είναι ιδιαίτερα ασταθές, αφενός γιατί ο αναγνώστης παρεμβάλλει πάντα τις δικές του νοηματικές προβολές και αφετέρου επειδή το ίδιο το εγγράφον αλλά και εγγραφόμενο σώμα, μπορεί σε οποιαδήποτε στιγμή να διεκδικήσει και να αποσπάσει τον έλεγχο των όσων γράφονται, κατασκευάζοντας πλειάδα νέων νοημάτων.

14. Στην πραγματικότητα, «το μέγεθος, η δομή, η ιδιοσυγκρασία, η χημεία του σώματος, ο χώρος που καταλαμβάνει, η ταχύτητα ή η δυναμική του, η παραμικρή κίνηση του κεφαλιού, ένα νεύμα ή μια χειρονομία, η ίδια του η υλικότητα, όλα αντανακλούν πολιτισμικές αναφορές» [Susan Leigh Foster, «Choreographing history», Alexandra Carter (επιμ.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, New York / London, 2003, 1988, σ. 180].

15. Ο.π., σ. 184.

παραστάσεις αυτές δεν υπάρχουν πλέον ισχυρές ταυτότητες: ο «χαρακτήρας» έχει εξοβελιστεί σε θραύσματα δανεισμένου λόγου (*found text*). Οι ηθοποιοί κινούνται διαρκώς εντός και εκτός ρόλων, προσαρτημένοι στο άρμα μιας γενικότερης μυθιστοριοποίησης του θεάτρου, που εκ των πραγμάτων προκρίνει την αφήγηση έναντι της δραματικής διάστασης. Όπως μάλιστα εξηγεί ο Χρήστος Πασσαλής από τους Blitz, αναφερόμενος στη γενικότερη φιλοσοφία των παραστάσεων *Joy Division*, *New order*, *Guns! Guns! Guns!*, και κυρίως *Γαλαξίας*: «δεν μας ενδιαφέρουν οι χαρακτήρες, αλλά οι αφηγήσεις, το σύνολο [...] Αυτό επιδιώκουμε. Να ταυτιστεί ο θεατής με τον μηχανισμό και την ιστορία παρά με το δράμα του καθένα μας».¹⁶ Αυτή είναι μια άποψη που διαπερνά τις παραστάσεις-θέσεις τόσο των Blitz όσο και των Requod και Κανιγκούντα, με τους χαρακτήρες να διαχέονται σε συλλογικές αφηγήσεις αντί να αποκαλύπτονται μέσα από εμβληματικές ηθογραφίες. Στην πολυσυζητημένη δουλειά των Requod πάνω στον *Γλάρο* του Τσέχοφ (2010), οι ηθοποιοί με ρούχα καθημερινά αναμειγνύονται με τους θεατές, με το πρόσωπο να «μοιράζεται στους πολλούς, σε κοινά βλέμματα, αγγίγματα (πραγματικά ή νοητά), απωθήσεις. Όχι μόνο συλλογικό λοιπόν, αλλά συντροφικό παίξιμο μιας ομάδας».¹⁷ Αξιοσημείωτος, επίσης, είναι ο χειρισμός της έννοιας «χαρακτήρας» στην *Πόλη-Κράτος* (2011) του Θιάσου Κανιγκούντα, μία απόπειρα να καταγραφεί η πολιτισμική ιστορία της Αθήνας από την αρχαιότητα ως σήμερα, με αναφορές στον Πελοποννησιακό Πόλεμο, τη Μικρασιατική Καταστροφή, το Δρομοκαϊτείο, καθώς και γνωστές πολιτικές φιγούρες της μεταπολεμικής πραγματικότητας. Πρωταγωνιστές, ως Χορός της πόλης, οι πολίτες: τρεις γυναίκες από διαφορετικές εποχές –η Μύρτις, το κορίτσι που πέθανε στον λοιμό της Αθήνας το 430 π.Χ., η «γυναίκα με τα λάθος ρούχα» και «η γυναίκα με το χρώμα». Αυτό που αξίζει να επισημανθεί είναι η διολίσθηση των δραματικών χαρακτήρων σε επίπεδο καρικατούρας, ενώ το συλλογικό, «χορικό» στοιχείο των αφηγήσεων είναι και εδώ παρόν, το «γαϊτανάκι μιας ανθρωπομάζας που πασχίζει να ψελλίσει τον αντίπαλο λόγο, πότε ως παραβολή και πότε ως παραλήρημα».¹⁸

Η κατάργηση των όποιων βεβαιοτήτων κυριαρχούσαν στο θέατρο πριν από τον σταδιακό θάνατο του χαρακτήρα στη μετανεωτερική εποχή είναι σίγουρα εξίσου αποσταθεροποιητική με την αποδραματοποίηση του θεάτρου και την παράλληλη αποδυνάμωση του συγγραφέα, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70. Σύμφωνα με τη Fuchs, το πρόθεμα «μετά» έχει παρεισφρήσει παντού: είμαστε «μετα-βιομηχανικοί», «μετα-ανθρωπιστές», «μετα-αποκαλυπτικοί», ακόμα και «μετα-γνωστικιστές», αλλά και εντέλει «μετα-λογοτεχνικοί».¹⁹ Το ελληνικό θέατρο, που ακολουθεί τα βήματα της Δύσης με έναν δεδομένο βαθμό καθυστέρησης, δέχτηκε σχεδόν με ευγνωμοσύνη αυτή την επικράτηση του «μετά», που ταυτίστηκε άμεσα με την πολυσυλλεκτικότητα και την απενοχοποίηση της έννοιας του «δανείου». Λόγω της εισροής στον ελλαδικό χώρο πολλαπλών ξενόφερτων καλλιτεχνικών επιρροών –αποτέλεσμα και της φεστιβαλοποίησης των τεχνών– κυρίως από το ξεκίνημα της νέας χιλιετίας και μετά, πολλοί καλλιτέχνες του θεάτρου (συμπεριλαμβανομένων και των θεατρικών συγγραφέων) αισθάνθηκαν μια

16. Παρίδης, «Ομάδα Blitz...».

17. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Τσέχοφ σαν ζωντανός οργανισμός», *Ελευθεροτυπία*, 9-10-2010.

18. Fuchs, *Death of Character*.

19. Ο.π., σ. 170.

νομιμοποίηση στην απότομη μετάβαση από παλιότερες σε νέες εκφραστικές φόρμες. Ισχυρή είναι η αντίληψη ότι το όποιο κείμενο προϋπάρχει της παράστασης αποτελεί τελικά μια συλλογική ιδιοκτησία που διαστέλλεται και συρρικνώνεται ανάλογα με τη σχέση μεταξύ ομάδας, θεατών και ιστορικής συγκυρίας. Οι πολλαπλές πατρότητες που θέτουν τις αξιώσεις τους στη διάρκεια αυτής της διεκδίκησης της παράστασης καθιστούν την έννοια της αυθεντικότητας εντελώς περιττή. Αντίθετα, βασιλεύει η παραπομπή (citation) ως δομικό στοιχείο της σκηνικής σύνθεσης. Στην παράσταση, *Guns! Guns! Guns!* των Blitz, μια θεατρική καταγραφή του φαινομένου της βίας στον 20ό και στον 21ο αιώνα, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο το 2012, ιστορικά πρόσωπα, δημόσιες ομιλίες, τραγούδια και ηχητικά ντοκουμέντα παρουσιάζονται και αναπαρίστανται από έξι ηθοποιούς πίσω από ένα μεγάλο τραπέζι. Το ίδιο κύτταρο της μεταμοντέρνας αισθητικής συναντούμε και στον *Γαλαξία* (2012), μια τετράωρη performance-αναπόληση ανθρώπων, φράσεων, μοτίβων, εννοιών, καταστάσεων και σλόγκαν από το παρελθόν, που έχουν ξεπεραστεί από την ίδια την ιστορία, και κατά την οποία οι ηθοποιοί κάθε φορά συντάσσουν τα κείμενα της παράστασης.²⁰ Παραπλήσια είναι και η διαδικασία σύνθεσης του κειμένου στην *Υπόθεση εργασίας* (2011) των Requod, όπου επιχειρείται μια διαχρονική θεώρηση της έννοιας της εργασίας, όχι μόνο μέσα από προσωπικές αφηγήσεις και εμπειρίες αλλά και μέσα από λογοτεχνικά αποσπάσματα, δημοσιεύματα και επιστημονικά-φιλοσοφικά άρθρα, καθώς και συνεντεύξεις.

Υπάρχει, ενδεχομένως, κάτι νοσταλγικό, αν όχι παρωχημένο, σε αυτού του είδους τη σύνθεση, με έντονες αναφορές στο έργο του Γερμανού συγγραφέα Heiner Müller, ο οποίος με τα λεγόμενα *Produktionstücke* («έργα παραγωγής») πρώτος εξύμνησε την έννοια του θραύσματος ως βασικού υλικού δραματουργίας –το κοινό καλείται να ανασυνθέσει αυτά τα θραύσματα, σε μία προσπάθεια προσέγγισης μιας αφηγηματικής ολότητας. Ωστόσο, ο κατακερματισμός του point-of-view (σκηνοθετικής άποψης), η αστάθεια του νοήματος και η συχνά αφελής αποσπασματικότητα ενέχουν τον κίνδυνο η ελευθερία της φόρμας να αποτελεί ένα απλό πρόσχημα για μια εντέλει αδιάφορη και χωρίς δεσμεύσεις ματιά στη διαμάχη μεταξύ της αναπαράστασης και της ψευδαίσθησής της. Σπάνια γίνεται προσπάθεια να αξιολογηθεί η αξιοπιστία μιας μαρτυρίας σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη ή μιας οποιασδήποτε μορφής παρουσίασης σε σχέση με κάποια άλλη,²¹ και κατά συνέπεια, η έννοια του ντοκουμέντου και του δημόσιου λόγου, στις οποίες κατά κύριο λόγο βασίζεται το μεταμοντέρνο δραματικό και παραστασιακό κείμενο, δεν προσδίδει σε αυτά τίποτα ιδιαίτερο, παρά κάποιου είδους «ψευδοαντικειμενικότητα», ενώ η αποδόμηση δύσκολα, τελικά, μετατρέπεται σε σύνθεση: Η ίδια η διαδικασία της επινόησης συχνά αδυνατεί να αντισταθεί στη φλυαρία των ασύνδετων καταθέσεων, τον διδακτισμό και την εύκολη απλούστευση.

Η αδυναμία επιβολής ενός καθολικού οικουμενικού νοήματος σίγουρα δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό θεατρικό φαινόμενο, αλλά απόρροια της κατά τον Baudrillard «με-

20. Οι αναφορές της σύνθεσης εκτείνονται σε μία ευρύτατη γκάμα, από τον Σαμφών («...μου λείπει μια τίμια κομμώτρια») και την Αφροδίτη της Μήλου («...μου λείπουν τα χέρια μου...»), στον Ριχάρδο Γ' («...μου λείπει το βασίλειό μου και ένα άλογο»), μέχρι και τον Ρόναλντ Ρήγκαν («Ήμουν ο μοναδικός πολιτικός που δεν πήγα με τη Μέριλιν»).

21. Auslander, «Postmodernism and performance», σ. 112.

τάλλαξης» του μεταμοντερνισμού. Η τέχνη χάνει σταδιακά τη συμβολικότητα και την υπερβατικότητά της, «αντικαθιστώντας αυτό που αποκαλούμε κουλτούρα με μιαν επ' άπειρον εξάπλωση σημείων και μια ανακύκλωση παλιών και συγκαιρινών μορφών».²² Ζητούμενο παραμένει ο τρόπος με τον οποίο το δάνειο ενός ήδη υπάρχοντος δανείου και η ανακύκλωση υλικών και μορφών θα οδηγήσει σε μια νέα επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης θεάτρου και κοινωνίας καθώς και σε πιο ώριμες καλλιτεχνικές συνθήκες που ενδεχομένως εξυπηρετούν με αμεσότερο τρόπο τις ανάγκες της τελευταίας.

22. Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του κακού* [*La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, 1990] (μετ. Ζήσης Σαρίκας), Εξάντας, Αθήνα, 1996, σ. 22.

MARIA DE FATIMA SILVA

*Creon, the tyrant of Antigone:
The play's reception in Portugal*

In a dramatic tradition that has not been particularly marked by Classical influences, as is the case with the Portuguese, it is particularly interesting when a theme imposes itself by reappearing in successive rewritings within a relatively short period of time. This was the case with Sophocles' *Antigone* in 20th century Portugal.¹ During the 48 years (1926-1974) of the repressive Salazar dictatorship, the theatre became a channel for the denunciation of the political and social pressures that were besetting the country at the time, and the Antigone theme acquired a particular salience for its pertinent message. Between the 1940s and '50s,² there were several recreations of the Sophoclean model, in which a solitary voice –frail but determined– of a young woman challenges the all-powerful sovereign, Creon, who has gone down in tradition as one of the most emblematic symbols of absolute power and its excesses. Of the various Portuguese *Antigones* produced at that time, I shall focus here on one, which is significant because of its approach and because of the repercussions that it had on the stages that it visited around the country: Júlio Dantas' 1946 work *Antigone (play in 5 acts, inspired by the work of the Greek tragic poets, especially Sophocles' Antigone)*. I shall examine the figure of the tyrant, focusing on what the Portuguese Creon has in common with the character in the Sophoclean tradition, despite having been adapted to another political and social experience, that of 20th century Portugal.

In the detailed directions that Dantas gives for the initial scene, he clearly wishes to mark the space as specifically Hellenic: «External stone staircase leading to the royal palace of Labdacids, rising up majestically on the right to a Doric peristyle. On the left,

1. In Portugal, Sophocles' theme of Antigone has been reworked by: António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1953), João Castro Osório (1954), Hélia Correia (1991) and Eduarda Dionísio (1992). See Carlos Morais (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, University of Aveiro, Aveiro, 2001.

2. Morais justifies this insistence on the theme and its concentration in this decade with reasons of a political nature: «With the allied victory, the Salazar regime, “to survive the democratic wave that was sweeping through Europe” and adapt itself to the new established order, launched a superficial process of relative openness and diversification of the regime. (...) The atmosphere was (or appeared to be) propitious to ruptures and renewals in the most diverse domains. Immediately, timid actions of a political and cultural character followed with a view to breaking the deep and terrifying “silence”» [Morais (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, p. 85-86].

there is a portico of Archaic caryatids, overlooking the path which leads to the temple of Pallas, and from where part of the city and the fields around Thebes can be seen». It ends: «The same scenery in all five acts of the play». Rather than the minimalist framework of Greek theatre, Dantas prefers a construction where the Classical roots of the play are evoked through motifs of detail. The «external stone staircase» suggests hierarchical distance, but can also serve as the tribune for contact between the sovereign and the people of the city. Now, the reference to the staircase is complemented by details of the Theban king's emblematic garb: «Creon, appearing at the top of the staircase, wrapped in a purple robe clasped at the front with the gold serpent of Cadmus». Purple was of course the symbol of power in general, while Cadmus' dragon, ostentatiously displayed, marks the new king's legitimacy (a theme which, as we shall see, is amply discussed in the various versions). The character himself clarifies the objective of that accessory in his speech to the citizens (p. 29): «My first thought, in placing on my head the gold crown of the Labdacids, was to call upon you to thank you for the loyalty and commiseration that you have always bestowed upon the unfortunate family of Oedipus». By recalling the unfortunately lineage of that house, the utterer of these words is placed in the role of the last of its legitimate heirs.

From the surrounding context, our attention is then drawn to the appearance of a sovereign that has only just been invested with power. And the first question this figure raises is of his own legitimacy. Evaluating it in relation to the matter of Labdacid ancestry, which Creon does not have, his access to power raises the question of the indisputable right to the throne. From the outset, his need to affirm this betrays the doubts feeding in his mind. In his inaugural speech, Dantas' Creon (p. 29) asserts that, if power has fallen into his hands as a result of fratricide between the children of Oedipus, the uncontested heirs of the Labdacids, then this in itself offers the conditions for him to be accepted by the subjects as the collateral heir: «The cruel death of the king's two sons ... has invested me, through the force of blood ties, with full royal authority». As is natural in times of crisis, Creon's illegitimate power appears like a salvation, guaranteeing peace and normality –just as Salazar's did after the anarchy of the First Republic. Indeed, this is a common starting point for tyranny.³

The new king's proclamation thus begins on a note of insecurity. It follows the Sophoclean model, and takes the form of an «inaugural address», delivered in the public context. The opening salutation used in Dantas (p. 29) is elitist –«Illustrious elders of Thebes»–, restricting his audience to the senators making up the chorus.

3. Though limited and debatable in its reach, Wilamowitz' reading of Sophocles' original as a political play serves this question well: «In strictly political terms, it is important to ask what the situation is and the question that are raised by it. This is a government in transition, at time of war –convinced of its own legitimacy and accepted by the citizens– which legislates against the enemies of the state. A well-placed agitateur, without due procedure, attacks the legitimacy of the legal provisions and denies the supremacy of the government. We might ask: how should the power confront this contestation within the social elite that cannot be ignored nor discreetly denied?» [*Apud* William M. Calder III, «Sophokles' political tragedy, *Antigone*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968), p. 389-407].

From this opening, Dantas accentuates the demagogic tone, when the king praises his audience and thanks them for their «loyalty and consideration» (p. 29; cf. Sophocles, *Antigone* 166-169) as in a *captatio benevolentiae*, with the hidden or even involuntary intention of eliminating the disagreement that he suspects is there. The very unpredictability of the succession, which has made Creon the collateral heir of Oedipus' children, means that he now needs to declare a kind of programme of government in order to make his political options more comprehensible to his subjects (cf. Sophocles, *Antigone* 175 ff). What in Sophocles (178-191) is a proclamation of patriotism and a pledge to unconditionally defend the homeland gains a new hue in this Portuguese version, acquiring the tone of a propaganda intervention (p. 30): «For the time being, I do not ask you to trust me. The senate and people cannot blindly trust in a man whose ideas and feelings they do not know». Thus, the conception of power that it announces, grounded in the interventive loyalty of his subordinates, is truly ideological. Creon paints an unattractive picture of tyranny (p. 30): «I have always considered those that spread shadows, silence and terror about them to be the worst kind of mortals. Power, for itself alone, does not confer foresight or virtue upon those that exercise it»; and then goes on to counter it with praise for democratic collective action (p. 30): «Never will I, in my complacency, sacrifice the supreme good of the people to any private interest». He ends, as the action demands, with a threat, condemning traitors, “enemies of the gods and state” (cf. Sophocles, *Antigone* 182-183, 206-207) and with the concrete edict that determines that Eteocles will be buried while Polynices is to be excluded from the funeral rites.

From this proclamation, the reactions that follow become the thread around which the play coheres. In terms of structure, all the political rewritings of *Antigone* involve a succession of dialogues between the tyrant and various figures of different social levels, who support him or disagree with him. While in Sophocles, Antigone is alone in contesting him (one of his usual solitary heroines), here there is a network of reactions which, for different reasons, creates a veritable ideological controversy around the tyrant, involving very different arguments and justifications.

The theme of justice (the conception and application of which is one of the sovereign's main prerogatives and at the heart of his first decision) is, as we know, the central motif of the Antigone / Creon *agon* in Sophocles. The dimension that is here given to the question sets a human and civic conception of justice against a greater, timeless, universal law, dictated by the gods: the unconditional burial of the dead. While the central question of justice remains in the reception of the theme, its dimension changes; what was in Sophocles a matter of principle now becomes politicized, and involves, alongside Antigone, the expression of other opinions, projecting a social phenomenon onto an ethical question which, in Sophocles, involved different levels of the universe.

Dantas precedes the scene between the two daughters of Oedipus, who discuss disobeying Creon and the need to bury Polynices, with another that focuses on the same question, but whose participants are the Theban senators. The same opposition between repudiation and agreement that drives Antigone and Ismene apart also divides opinions in this case. Some of the senators unconditionally accept Creon's edict, first because they are inclined to obey the institutionalized power, and then also because the justification given by the state authority seems to them to be correct. Others raise some doubts; for

Aegeon it is difficult to accept that the two corpses should be treated in such different ways, not because of the universal notion of respect due to the dead, but in recognition of their merits as warriors, irrespective of the causes they espoused. The reasons given are therefore political in nature.

As in the Sophoclean model, this is followed by the scene between the two sisters. But here too some details have been altered in order to politicize Antigone's motives. The desertion of Polynices' body is explicitly interpreted by her as an offence on the part of Creon towards her family; and during the conversation with her sister, there is repeated emphasis given to a line from which both descend: «Have you resigned yourself to dishonour, my sister, you who are grand-daughter of Cadmus, daughter of Oedipus?» (p. 18); or, when she confronts Ismene with the duty of complicity in the burial, «Daughter of Oedipus: will you help me fulfil my duty?» (p. 19); and when she refuses, «Are you submitting to the tyrants? Where is the pride of your race?» (p. 22). Rather than focusing upon her commitment to the dead, Antigone now seems more concerned to defend their rights in the city where they were lords.

This is a true prologue to the *agon*, which will be transformed in dissonances expressed around Creon himself. For before Antigone enters into open conflict with the monarch, with the usual arguments, the senators make themselves heard again. That is to say, neither of the two usual opponents –the young woman and the king– are alone here, for there are in fact different «parties» or currents of opinion in radically diverging positions.

Dantas' version has two innovations as a starting point: firstly, the news is not brought by a common soldier but by the head guard, who blames the whole state institution in its efficiency before the central government; secondly, the corpse was not buried but has merely disappeared (p. 33). The variant is explored further in the dialogue between the chorus and the king. The question of possible divine intervention in the disobedience, well known from Sophocles (*Antigone* 278-279), warrants some discussion; and even though the essential question is whether this is «the work of the gods or of men», the responses point to the «humanization» and «politicization» of the episode, relegating the gods and their motives to second plane. The councillors' considerations, each dictated by a concept of citizenship, go in this direction (p. 37): «Oenopides: I say that it was the gods, because no citizen of Thebes would be capable of disobeying the laws»; «Proceus: I say that it was men, because virtuous men abhor unjust laws»; «Astacus: I say it was neither the gods nor men. The gods are much less interested in men than they think. And men, when they steal, don't rob the dead, they rob the living».

Creon participates in this discussion with a strange attitude, anticipating the certainty brought by the head guard; he had realised during the night that his niece was gone from the palace (p. 39). Oenopides produces an alternative reason for that absence: Antigone might have fled to Athens,⁴ where she has ties of hospitality with Theseus since their time in exile. This element, which draws on Sophocles' *Oedipus in Colonus*, exacerbates traits that are increasingly visible in the new monarch, namely the suspicion

4. Creon alludes vaguely to the escape hypothesis in Sophocles' *Antigone* 580-581.

of betrayal, and a consequent insecurity in his attitude. He imagines that Antigone did not abandon Thebes without a political intent –namely to arouse the animosity of the king of Athens and possibly launch an attack on the city of Oedipus, as yet poorly recovered after the recent conflict with the Argives (p. 41). And he also imagines that, if she had done this, then she would not have acted alone, but with a network of accomplices surrounding her and urging her on. Opposition has a face; the «degenerate race of Oedipus», like a kind of rival clan, hangs over his spirit like an eternal shadow (p. 41). That is to say, the divergence between Creon and Antigone is not about principles but about primitive allegiances and partisanship.

The Creon / Antigone conflict, which sticks closely to the Athenian model, nevertheless marks a well-worn dichotomy between word and silence, particularly in Dantas' rewriting. Antigone is naturally the protagonist of verbal contestation, in contrast with all around her, who hide similar sentiments beneath an ambiguous silence. On the other hand, usurping the power of the word is a prerogative of the tyrant, who silences all around him. The Portuguese Antigone –like the Sophoclean, *Antigone* 504-509– has no doubts about the tacit support that applauds her decision in the shadows (p. 51): «All the Thebans think like I do. All the Thebans loathe you as I do. But they keep quiet because you don't let them speak». An example of this are the senators, concerned (as in Sophocles) not to confront the king with their disagreement. The monopoly cultivated by the tyrant is matched by the fear of those around him in a forced complicity that leaves uncorrected the errors to which the powerful are prone. Proceus, one of the senators, recognises this (p. 61): «It was not that he wouldn't listen to us. We ourselves did not have the courage to tell him what he needed to know». Against the pressure of silence the people react with insurrection: «in the shadow of the cypresses of the temple of Apollo» (p. 62), as if seeking divine protection, the Thebans manifest their disquiet. Creon, for his part, feeds that silence, aware that they are snarling softly (p. 69) around him, which he feels to be a sign of his control and of the general obedience. This is how the tyrant understands the relationship with his direct interlocutors and with the people as a whole.

When Antigone, condemned by the royal authoritarianism, leaves to her death, Creon still has one more public hearing, which is a kind of challenge to the reticence of those who attended the young woman's execution. Before the mute silence of the old men, Creon piles on the questions.⁵ They are rhetorical questions because they do not expect a response, countering the monarch's reading of events with what he imagines to be the questions lurking in the general silence. Creon begins with questions that implicitly censure the young woman's behaviour, going on to praise his own actions as complying with justice, the truth and the collective good. With the silence that surrounds him, his

5. «Venerable elders, to what do we owe such inexplicable consternation as that which has taken hold of you all? Has Thebes never seen a woman walking to her death? Is the daughter of Oedipus, who has just come out from here, perchance less abject than so many other criminals? Who shall dare to defend Antigone in my presence? Who, before me, is capable of contesting that this woman (...) broke the laws, defied the royal power, attacked the security of the state and –heinous fury!– corrupted my son's soul to such a point that he was led to rebel against his father? Do none of you defend her?» (p. 115-116).

words become a kind of intimate *agon*, his arguments interpellated by his own questions. This is the moment of the play when he is most turned in upon himself. He insistently asks those that are close to break their silence (p. 127): «Why do you not respond? (...) Why do you turn away your eyes? What silence is this?». But any sign of divergence, even when laconic, provokes his fury and he goes back to demanding silence. It is this silence that in fact condemns the tyrant: it condemns him to isolation, to the repudiation and incomprehension of his people, and also finally to the supreme punishment, when the corpse of the son whose death he brought about is placed in his arms.

Of the remaining Sophoclean episodes, the one that diverges most suggestively in the Portuguese author is that involving Haemon, who is given a creative personality and unique way of acting. The Haemon scene is shifted to the end, which means that protagonism in the final outcome is removed from Tiresias and the divine machinations of which he is spokesman. Creon is constantly concerned with the threat of hidden conspiracies, wanting to know about Haemon's love for Antigone, and wondering whether the Labdacid princess is plotting with his son (p. 56). Hence, a logical consequence of such reasoning is that he suspects Tiresias of corruption; in Sophocles, the tyrant goes no further than an accusation addressed at the suspect race of seers (1035-1039), but in Dantas, this becomes a direct accusation against Haemon (p. 74). In Creon's mind, this betrayal takes the form of a revolutionary conspiracy, which aims to divest him of his power, not just confront his authority; through these suspicions, Haemon becomes a kind of male counterpoint to Antigone in the way he contests his father the king.⁶

The dialogue between father and son is postponed to the end of the play, after Creon's vague suspicions have accumulated and gained weight in his imagination, which means that the tyrant's final confrontation with his destiny is unleashed by reasons that are human and political, rather than divine. The prince's arrival is preceded by a dialogue between Creon and Eurydice, the royal pair; no longer confined to Sophoclean muteness, the queen, who is a mother, has in Dantas the chance to defend her son. But all her efforts to free Haemon from the unfounded suspicions of his father result in the confession of an idea which contaminates Menoeceus' lineage in Creon's imagination with the same curse that affects the Labdacids (p. 79): «The crimes continue in our family. Fate drags us by the hair».

In Dantas, Haemon's readiness to oppose his father does not result from a game of words alone. Creon's fear that Haemon is plotting to kill him gains coherence from the fact that the young man comes on stage armed. The diplomacy shown by Sophocles' prince is here replaced by another reading. Haemon's attitude is more aggressive, though many of his words echo the Athenian model. This Haemon does not hesitate to place the condemnation of Antigone at the centre of his divergence with his father, nor to place his hurt feelings as a cause of that difference. But he also includes political arguments. He accuses the king of not paying attention to what the people say or think (p. 83;

6. The text itself explicitly makes this approximation when Astacus, one of the senators, taking in his hands the chain that will imprison Antigone, asks the king (p. 119): «Do you see this chain? It is the ignominious shackles of the tortured. No one has dared to use it to fasten the arms of the daughter of Oedipus. What do you want of us now, king? Do you want us to put it on the wrists of your son? – No!».

Sophocles, *Antigone* 688-691) and claims forthrightly that his objectives are anything but noble (p. 85): «No! Don't call revenge by the name of justice. Don't call hatred justice. You always hated Oedipus. You have taken revenge on Oedipus' children for the disdain that his father had for you».

Wounded by this animosity, Creon also condemns his own son to death, not with a formal condemnation, as he did with Antigone, but by ordering his guards to kill him should he approach the palace again (p. 94). Haemon reacts, killing the guards in an attempt to avoid the death of Antigone, which is now inevitable, not just because of the king's rash cruelty, but also because of her own uncompromising nature.

As in Sophocles, it is the tyrant's characteristics –his rash excessive behaviour– which ultimately condemn him in all levels. He is condemned by the gods, who punish him in the extreme; by men, who point an accusing finger and throw stones at him; and by the court of his own conscience.

Bibliography

- Adams, Sinclair M., «The *Antigone* of Sophocles», *Phoenix* 9 (1955), p. 47-62.
- Bowra, Cecil M., *Sophoclean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- Calder III, William M., «Sophokles' political tragedy, *Antigone*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968), p. 389-407.
- Kirkwood, Gordon M., *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell University Press, Cornell, 1958.
- Knox, Bernard, M. W., *The Heroic Temper*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1966.
- McCall, Marsh, «Divine and human action in Sophocles: The two burials of the *Antigone*», *Yale Classical Studies* 22 (1972), p. 103-117.
- Morais, Carlos (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*, University of Aveiro, Aveiro, 2001.
- Pulquério, Manuel, *Problemática da tragédia sofocliana*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 1968.
- Rosivach, Vincent R., «On Creon, *Antigone* and not burying the dead», *Rheinisches Museum* 126 (1983), p. 193-211.
- Segal, Charles P., «Sophocles' praise of man and the conflicts of the *Antigone*», Thomas Woodard (ed.), *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, p. 62-85.
- Wiltshire, S. F., «*Antigone's* disobedience», *Arethusa* 9 (1976), p. 29-36.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

Eleftheria (1970):

Μια παράσταση-καταγγελία εναντίον της Χούντας

Όποιος ελεύθερα συλλογάται, συλλογάται καλά.

Η μουσική και θεατρική σύνθεση *Eleftheria* παρουσιάστηκε στη σκηνή για μία μόνο βραδιά (26 Απριλίου 1970) στο Royal Albert Hall του Λονδίνου. Στην Ελλάδα η Χούντα των Συνταγματαρχών είχε συμπληρώσει τρία χρόνια στην εξουσία, διασφαλίζοντας την κυριαρχία της με συλλήψεις, βασανιστήρια, εκτοπίσεις, δίκες και καταδίκες μελών του Κ.Κ.Ε. αλλά και αντιστασιακών οργανώσεων, όπως της Λαϊκής Πάλης, του Πατριωτικού Μετώπου, του Ρήγα Φεραίου και της Δημοκρατικής Άμυνας. Έναν χρόνο πριν, στις 28 Μαρτίου 1969, ο Σεφέρης είχε σπάσει τη σιωπή του και είχε καταγγείλει δημοσίως το δικτατορικό καθεστώς, ενώ στις 19 Σεπτεμβρίου 1970 ο Κερκυραίος φοιτητής Κώστας Γεωργιάκης έμελλε να αυτοπυρποληθεί στη Γένοβα.

Η Ελληνική Επιτροπή κατά της Δικτατορίας ή Ελληνική Αντιδικτατορική Επιτροπή (The Greek Committee Against Dictatorship) συστάθηκε τον Ιούνιο του 1967 στο Λονδίνο, στοχεύοντας να συμβάλει στην αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, με κύρια μέσα την ενημέρωση της βρετανικής κοινής γνώμης και των Ελλήνων που διέμεναν στην Αγγλία για τις εγκληματικές ενέργειες της Χούντας, τη διοργάνωση εκδηλώσεων με αντιδικτατορικό χαρακτήρα και τη συγκέντρωση πόρων για την ενίσχυση του αγώνα εναντίον των Συνταγματαρχών.¹

Στο πιο πάνω πλαίσιο ήταν ενταγμένη και η *Eleftheria*, που έφερε τον υπότιτλο *an evening of free Greek music and drama* (μια βραδιά ελεύθερης ελληνικής μουσικής και δράματος). Η Αντιδικτατορική Επιτροπή είχε αναλάβει τη διοργάνωση «σαν προσφορά στην πνευματική και ηθική ζωντάνια της σκλαβωμένης Πατρίδας –σαν μια εκδήλωση πίστεως στην ανάσταση του λαού μας», με την πεποίθηση πως «ο ελληνισμός του Λονδίνου θα δείξει με την παρουσία του την ίδια πίστη στο αδούλωτο πνεύμα της ελληνικής

1. Βλ. το δακτυλόγραφο καταστατικό της Ελληνικής Επιτροπής κατά της Δικτατορίας (Ιούνιος 1967), Εταιρεία Μελέτης της Ιστορίας της Αριστερής Νεολαίας (Ε.Μ.Ι.Α.Ν.), συλλογή Γιάνη Γιανουλόπουλου, φάκελος 52. Για την απρόσκοπτη πρόσβαση στο αρχειακό υλικό από τη σύσταση και τη δράση της Επιτροπής (1967-1973), ευχαριστώ θερμά τη βιβλιοθηκονόμο της Ε.Μ.Ι.Α.Ν., Ξένια Φλάμπουρα. Αναλυτική καταγραφή του εν λόγω υλικού παρέχει η έκδοση: Στέφανος Δ. Στεφάνου – Ζήσιμος Χ. Συνοδινός (επιμέλεια-σύνταξη), *Τα αρχεία της Ε.Μ.Ι.Α.Ν. Γενικό ευρετήριο*, Εταιρεία Μελέτης της Ιστορίας της Αριστερής Νεολαίας, Αθήνα, 2010, σ. 129.

γης».² Η δραματουργική επιμέλεια και η σκηνοθεσία έφεραν την υπογραφή του Μίνου Βολανάκη, που από τη δεκαετία του 1950 είχε μοιράσει τη ζωή και την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Ελλάδα και την Αγγλία και είχε αποφασίσει να παραμείνει στο εξωτερικό για όσο θα διαρκούσε η δικτατορία.³ Η *Eleftheria* ήταν αφιερωμένη στον Μίκη Θεοδωράκη,⁴ ο οποίος χαιρέτισε την εκδήλωση από το Παρίσι με μήνυμα που διάβασε επί σκηνής η Μελίνα Μερκούρη.⁵

Το πρόγραμμα ήταν χωρισμένο σε δύο μέρη.⁶ Στο πρώτο, κυρίως μουσικό, μέρος, η Αγγλική Ορχήστρα Δωματίου (English Chamber Orchestra), υπό τη διεύθυνση του Εύδωρου Δημητρίου, έπαιξε δύο έργα του Μίκη Θεοδωράκη, τη *Σουίτα νούμερο 2* και το ορατόριο *Πνευματικό εμβατήριο* σε ποίηση του Άγγελου Σικελιανού, που παρουσιάστηκε σε παγκόσμια πρώτη εκτέλεση με σολίστ τη Μαρία Φαραντούρη, τον Φραγκίσκο Βουτσίνο και τον Τζων Θεοχάρη.⁷ Η Φαραντούρη ερμήνευσε, επίσης, τραγούδια του συνθέτη συνοδευόμενη από τον διακεκριμένο κιθαρίστα John Williams, ενώ ο ηθοποιός John Neville απήγγειλε το ποίημα του Καβάφη, «Εν μεγάλη ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», στη μετάφραση του Rae Dalven.⁸

Το δεύτερο μέρος της εκδήλωσης ήταν σχεδόν αποκλειστικά θεατρικό.⁹ Ως κεντρικό τμήμα του ο Βολανάκης σκηνοθέτησε μια σειρά κειμένων, συναρμοσμένων από τον ίδιο, υπό τον γενικό τίτλο «For the attention of the censor» [Υπ' όψιν του λογοκριτή]. Στη δραματουργική αυτή σύνθεση ο σκηνοθέτης, με σαφή στόχο την καταγγελία της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, είχε συμπεριλάβει: α) αποσπάσματα αρχαίων δραμάτων που η χουντική λογοκρισία είχε αποκλείσει από την ελληνική σκηνή, β) το ποίημα του

2. «Βραδυά ελεύθερης ελληνικής τέχνης», μονόφυλλο (1970), συλλογή Γιάνη Γιανουλόπουλου.

3. Για το καλλιτεχνικό έργο του Βολανάκη κατά την περίοδο 1967-1974, βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Ergo (με τη συμβολή του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου), Αθήνα, 2009, σ. 107-126.

4. Βλ. τη φιλοτεχνημένη από τον Brian McKay διαφημιστική αφίσα για την *Eleftheria*, που φυλάσσεται στην Εθνική Πινακοθήκη της Αυστραλίας, <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=208479> [30-7-2015].

5. «“Η γέυση της ελευθερίας είναι γλυκιά, αλλά γίνεται πικρή από τη γνώση ότι οι σύντροφοί μου βρίσκονται ακόμα σε στρατόπεδα συγκέντρωσης” [...]» (Μαρία Καραβία, *Το ημερολόγιο του Λονδίνου. Σημειώσεις από την εποχή της δικτατορίας*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2007, σ. 141). Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης –*Eleftheria: an evening of free Greek music and drama*, Royal Albert Hall (26 Απριλίου 1970), σ. [31]– δημοσιεύεται και προγενέστερο μήνυμα του Θεοδωράκη, σταλμένο από το στρατόπεδο του Ωρωπού, όπου βρισκόταν φυλακισμένος, από τον Νοέμβριο του 1969 μέχρι την απέλασή του από το δικτατορικό καθεστώς και την άφιξή του στο Παρίσι (13 Απριλίου 1970).

6. Τα στοιχεία που ακολουθούν αντλήθηκαν από το πρόγραμμα *Eleftheria: an evening of free Greek music and drama*, σ. [16-17].

7. Βλ. *ό.π.*, σ. [10], όπου το ποίημα του Άγγελου Σικελιανού δημοσιεύεται στην αγγλική γλώσσα, σε μετάφραση του Μίνου Βολανάκη.

8. Ο Βολανάκης εξηγεί πως είχε επιλέξει το συγκεκριμένο καβαφικό ποίημα (1928) επειδή ήταν γραμμένο στον απόηχο μιας περιόδου κατά την οποία ασταθείς ελληνικές κυβερνήσεις εναλλάσσονταν με στρατιωτικά πραξικοπήματα· βλ. Minos Volanakis, «Programme notes», *Eleftheria: an evening of free Greek music and drama*, σ. [25].

9. Στην αρχή του δεύτερου μέρους ο John Williams ερμήνευσε έργα του Θεοδωράκη σε μεταγραφή για κιθάρα από τον Karl Arnold· βλ. *Eleftheria: an evening of free Greek music and drama*, σ. [17].

Σεφέρη, «Μνήμη α'», και γ) δύο κείμενα-ντοκουμέντα από τα πρώτα χρόνια της Δικτατορίας (1967-68).

«Οι παραλληλισμοί με το σήμερα μπορεί να είναι τυχαίοι, αλλά αποδεικνύουν πως η κρίση που γέννησε αυτά τα έργα υπάρχει ακόμη ανάμεσά μας».¹⁰ Με τα πιο πάνω λόγια ο Βολανάκης κατέθεσε το σκεπτικό με το οποίο είχε επιλέξει τα αρχαία κείμενα που παρουσίασε αποσπασματικά στο Royal Albert Hall: *Αντιγόνη* (Αντιγόνη η Janet Suzman, Κρέων ο Joss Ackland), *Φιλοκτήτης* (Φιλοκτήτης ο Alan Bates), *Εκκλησιάζουσες* (Πραξαγόρα η Mai Zetterling, Βλέπυρος ο Joss Ackland),¹¹ *Τρωάδες* (Ανδρομάχη η Glenda Jackson).¹² Για τη «Μνήμη α'» (που ερμήνευσε ο John Neville, στη μετάφραση του Philip Sherrard και του Edmund Keeley) ο σκηνοθέτης έκρινε πως το συγκεκριμένο (δημοσιευμένο το 1955) ποίημα είχε αποδειχτεί προφητικό, τόσο για τη μακρά σιωπή του Σεφέρη όσο και για τις συνθήκες που τον είχαν εξαναγκάσει να επιλέξει τη σιωπή ως μέσο έκφρασης.¹³

Ο Βολανάκης συμπλήρωσε τη δραματουργική του σύνθεση μεταφράζοντας στην αγγλική γλώσσα δύο ντοκουμέντα που μαρτυρούσαν τον βίαιο κατασταλτικό μηχανισμό της Χούντας. Το πρώτο κείμενο («Edict on censorship») ήταν η εγκύκλιος «προς άπαντας τους διευθυντές θεάτρων και θιασάρχας», με την οποία τον Μάιο του 1967 το δικτατορικό καθεστώς είχε επαναφέρει στην ελληνική σκηνή το κατοχικό διάταγμα προληπτικής λογοκρισίας του 1942.¹⁴ Στην ερμηνεία του ηθοποιού Patrick Wymark το κοινό ανταποκρίθηκε με «γέλια και χειροκροτήματα».¹⁵ Το δεύτερο κείμενο («Students' trial, Athens 196[8]»),¹⁶ που ερμήνευσαν ο Patrick Wymark και ο Ian McKellen, ήταν μια σύνθεση αποσπασμάτων από τα πρακτικά της πρώτης δίκης μελών της Πανελληνίας Αντιδικτατορικής Οργάνωσης Σπουδαστών «Ρήγας Φεραίος», που είχε λάβει χώρα τον Νοέμβριο του 1968 στο Έκτακτο Στρατοδικείο Αθηνών.¹⁷

10. «Modern parallels may be coincidental but they prove that the crisis that gave birth to these plays is still with us» (Volanakis, «Programme notes», σ. [23]).

11. Τα μέρη από την *Αντιγόνη*, τον *Φιλοκτήτη* και τις *Εκκλησιάζουσες* είχε μεταφράσει στα αγγλικά ο Μίνως Βολανάκης.

12. Στη διασκευή του Jean-Paul Sartre, μεταφρασμένη στα αγγλικά από τον Ronald Duncan.

13. «[...] seems now prophetic both of his present silence and of the conditions that made him choose silence as his way of expression» (Volanakis, «Programme notes», σ. [25]).

14. Την εγκύκλιο δημοσιεύει ολόκληρη ο Κώστας Νίτσος· βλ. «Από της στιγμής ταύτης εφαρμόζεται προληπτικός έλεγχος», *Θέατρο* 38/39 (Μάρτιος - Ιούνιος 1974), σ. 107-108. Για τη χουντική λογοκρισία στο θέατρο, βλ. Αντωνία Καράογλου, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2009, σ. 14-24 και Γιώργος Μιχαηλίδης, «Λογοκρισία και τέχνη», *Ανοιχτό Θέατρο. Μηνιαία Επιθεώρηση Πολιτικού Θεάτρου* 3 (Μάρτιος 1972), σ. 25-27.

15. Καραβία, *Το ημερολόγιο του Λονδίνου*, σ. 141.

16. Στο πρόγραμμα αναγράφεται από παραδρομή το έτος 1969· βλ. *Eleftheria: an evening of free Greek music and drama*, σ. [17].

17. Η ιδρυτική διακήρυξη του «Ρήγα Φεραίου» κυκλοφόρησε στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη στις 17 Δεκεμβρίου 1967. Πρώτος πρόεδρος του «Ρήγα» ήταν ο Μανώλης Συμβουλάκης (1944-1969). Για τη σημαντική αντιδικτατορική δράση τους, τα μέλη της οργάνωσης, προερχόμενα κυρίως από τον χώρο της Αριστεράς, υπέστησαν διώξεις, εκτοπίσεις, εγκλεισμούς και βασανιστήρια από το καθεστώς της Χούντας. Η πρώτη από μια σειρά δίκες του «Ρήγα» διήρκεσε από τις 20 ως τις 23 Νοεμβρίου 1968. Στο Έκτακτο

Τη βραδιά έκλεινε ένα απόσπασμα από τη *Λυσιστράτη*¹⁸ (Λυσιστράτη η Nyree Dawn Porter, Στρατηγός των Σπαρτιατών ο Φραγκίσκος Βουτσίνος), σε μετάφραση του Βολανάκη και με τη μουσική του Θεοδωράκη, το τελευταίο μέχρι τότε «πρόσχαρο έργο» του συνθέτη.¹⁹

Η *Eleftheria*, τα έσοδα της οποίας διατέθηκαν για να ενισχυθούν οι οικογένειες των πολιτικών κρατουμένων στην Ελλάδα, σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Στον ελληνικό αντιδικτατορικό Τύπο του Λονδίνου διαβάζουμε ότι ο αριθμός των θεατών κυμάνθηκε μεταξύ πέντε και έξι χιλιάδων, ενώ τα εισιτήρια είχαν εξαντληθεί μία εβδομάδα πριν από την ημερομηνία της εκδήλωσης.²⁰ Όσον αφορά το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, τα σχόλια ήταν υμνητικά, τόσο για την ποιότητα της μουσικής και των κειμένων που είχαν επιλεγεί όσο και για τις επιδόσεις των καλλιτεχνών που είχαν εμφανιστεί στη σκηνή του Royal Albert Hall.²¹ Η σύγχρονη θεατρολογική βιβλιογραφία αναφέρει

Στρατοδικείο Αθηνών, οι «Ρηγάδες» Θανάσης Αθανασίου, Νίκος Γιανναδάκης, Κωστής Γιούργος, Πελαγία (Λάγια) Γιούργου, Αριστείδης Θεοδωρίδης, Κώστας Καρυωτάκης, Νίκος Κιάος, Παύλος Κλαυδιανός, Αφροδίτη (Φρίντα) Λιάππα, Αντώνης Μαργαρίτης, Νίκος Μαργαρίτης, Γιώργος Μποτζάκης, Ανδρέας Σαββάκης, Βασίλης Σβαννάς, Νικηφόρος Σταματάκης και Μιχάλης Τυλλιανάκης κατηγορήθηκαν για παράβαση του αντικομμουνιστικού αναγκαστικού Νόμου 509 (1947) και για απείθεια στο στρατιωτικό καθεστώς. Για την ιστορία του «Ρήγα Φεραίου», βλ. *Το λεύκωμα του Ρήγα Φεραίου 1967-1974*, έκδοση «Ρήγας Φεραίος», Αθήνα, 1974. Τεκμήρια από τη δράση της οργάνωσης στη διάρκεια της δικτατορίας και, στη συνέχεια, κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, περιέχουν ιδιωτικά αρχεία και συλλογές που φυλάσσονται στην Εταιρεία Μελέτης της Ιστορίας της Αριστερής Νεολαίας (Ε.Μ.Ι.Α.Ν.) και στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.). Βλ. Στεφάνου – Συνοδινός, *Τα αρχεία της Ε.Μ.Ι.Α.Ν.*, και την ιστοσελίδα των Α.Σ.Κ.Ι., <http://askiweb.eu> [30-7-2015].

18. Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης αναγράφεται πως πριν από τη *Λυσιστράτη* η Μελίνα Μερκούρη θα ερμήνευε δύο τραγούδια του Θεοδωράκη, μέρος που τελικά ματαιώθηκε λόγω έντονης σωματικής καταπόνησής της· βλ. G. A. V., «Free Greek Art. An evening in the Albert Hall», *The Greek Observer* 13-14 (Απρίλιος - Μάιος 1970), σ. 11: «The evening came to an end on a rather high note when Melina Mercouri failed to sing two songs - she simply explained to the audience that she was “very sick but still alive”».

19. «It remains to this day his last joyful work» (Volanakis, «Programme notes», σ. [23]). Ο Βολανάκης και ο Θεοδωράκης είχαν συνεργαστεί, το καλοκαίρι του 1966, για την παραγωγή της *Λυσιστράτης* από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού, στο θέατρο Λυκαβηττού (βλ. Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης*, σ. 99-102), τελευταία θεατρική δουλειά του σκηνοθέτη, αλλά και του συνθέτη, στην Ελλάδα πριν από την επιβολή της Δικτατορίας. Ο Βολανάκης δεν παραλείπει να επισημάνει εδώ την από το 1967 αποχή της Συνοδινού από την ελληνική σκηνή και την αντιδικτατορική της δράση, βλ. Volanakis, «Programme notes», σ. [23].

20. Βλ. G. A. V., «Free Greek Art. An evening in the Albert Hall», σ. 11 και «Poetry and music», *Greek Report* 17-19 (Ιούνιος - Αύγουστος 1970), σ. 25. Η Μαρία Καραβία θυμάται πως «αυτό που έγινε [...] στο Άλμπερτ Χωλ, το μεγαλύτερο σε χωρητικότητα θέατρο του Λονδίνου, θα μπορούσε να ονομαστεί Πάσχα των Ελλήνων. [...] Η προθυμία των ηθοποιών για συμμετοχή, η συρροή του κοινού, ο τρόπος που παρακολούθησε και χειροκρότησε το τρίωρο πρόγραμμα, έμοιαζε σαν η Ευρώπη να ένωσε τη φωνή της με τη φωνή του Σικελιανού: “Ομπρός, βοηθάτε να σηκώσουμε τον ήλιο πάνω απ’ την Ελλάδα”» (Καραβία, *Το ημερολόγιο του Λονδίνου*, σ. 140-142).

21. Βλ. G. A. V., «Free Greek Art. An evening in the Albert Hall», και «Poetry and music». Στο δεύτερο άρθρο αναδημοσιεύεται και σχόλιο του καλλιτεχνικού συντάκτη της εφημερίδας *Evening Standard*, Sydney Edwards, που χαιρέτισε την *Eleftheria* ως σημαντικό σταθμό στην ιστορία της βρετανικής σκηνής: «the English theatre cannot often have made a more unique and creditable contribution... There was no

την *Eleftheria* ως σκηνικό γεγονός που συνέβαλε στην αποδοκιμασία της δικτατορίας των Συνταγματαρχών στο εξωτερικό.²²

Η πολύπλευρη καλλιτεχνική συμβολή του Μίνου Βολανάκη στην *Eleftheria* είχε ασφαλώς σταθεί καθοριστική για την επιτυχία της. Εξίσου καθοριστικό ήταν το γεγονός ότι ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε από χρόνια κατακτήσει τη διεθνή αναγνώριση: η έκθυμη συμμετοχή καταξιωμένων Βρετανών ηθοποιών στην *Eleftheria* ήταν οπωσδήποτε αποτέλεσμα και της ευρείας αποδοχής που έχαιρε ο Βολανάκης στους θεατρικούς κύκλους της αγγλικής πρωτεύουσας.

Το 1970 ζούσε αυτοεξόριστη στο Λονδίνο και ανέπτυξε αντιδικτατορική δράση και η Ασπασία Παπαθανασίου. Το 1969 η ηθοποιός είχε συνεργαστεί με τον Βολανάκη στους *Τρώες* (*Les Troyens*) του Hector Berlioz, στη Βασιλική Όπερα του Covent Garden,²³ ενώ το 1971 ανακοινώθηκε και μια δεύτερη καλλιτεχνική σύμπραξή τους, σε εκδήλωση διοργανωμένη και πάλι από την Ελληνική Αντιδικτατορική Επιτροπή, εκδήλωση από την οποία φαίνεται πως ο Βολανάκης τελικά αποχώρησε.²⁴

Στο αρχείο της Ασπασίας Παπαθανασίου στο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φυλάσσεται μια μαγνητοταινία που διασώζει ηχητικό υλικό από την *Eleftheria*.²⁵ Η μαγνητοταινία, διάρκειας 32 λεπτών, περιλαμβάνει τα ακόλουθα πέντε μέρη από τη δραματουργική σύνθεση του Βολανάκη «For the attention of the censor»: α. «Edict on censorship» (00.00-01.40), β. «Antigone» (01.42-07.30), γ. «Students' trial» (07.32-17.20), δ. «Trojan Women» (17.22-28.00), ε. «Philoctetes» (28.02-32.37).

Από την *Αντιγόνη* ο Βολανάκης επέλεξε τη σύγκρουση της ηρωίδας με τον Κρέοντα στο δεύτερο επεισόδιο (στίχοι 441-525) και τα τελευταία λόγια της στην επωδή του κομμμού (στίχοι 937-943). Από τη διασκευή των *Τρώαδων* από τον Jean-Paul Sartre

need for professional protesters or righteous speeches at this evening of protest at the current repressions in Greece. The poetry and the music said it all».

22. Βλ. Edith Hall, «Aeschylous, race, class and war», E. Hall – Fiona Macintosh – Amanda Wrigley (επιμ.), *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, Oxford University Press, New York, 2005, σ. 172-173.

23. Βλ. Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης*, σ. 114-117.

24. Βλ. «1821-1971: The struggle for freedom in Greece», διαφημιστικό μονόφυλλο για μουσικοθεατρική εκδήλωση στο Cambridge Theatre (1971), συλλογή Γιάννη Γιανουλόπουλου. Το μονόφυλλο ανακοινώνει: α) κοινή εμφάνιση της Μαρίας Φαραντούρη και του John Williams σε τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη, β) αποσπάσματα από τη *Σίβυλλα* του Άγγελου Σικελιανού, ερμηνευμένα από την Παπαθανασίου, και γ) δραματοποιημένα κείμενα του λόρδου Βύρωνα και του Μακρυγιάννη, σκηνοθετημένα από τον Βολανάκη. Στο πρόγραμμα της εκδήλωσης (συλλογή Γιάννη Γιανουλόπουλου) επιβεβαιώνονται τα πιο πάνω μέρη, χωρίς ωστόσο να αναγράφεται στους συντελεστές το όνομα του Βολανάκη.

25. Βλ. Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., αρχείο Ασπασίας Παπαθανασίου, υποφάκ. 40.2 (Σταματογιαννάκη, *Αρχείο Ασπασίας Παπαθανασίου. Ευρετήριο*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, 2007, σ. 36). Στο αρχείο φυλάσσονται δύο μαγνητοταινίες, σε χάρτινο φάκελο αλληλογραφίας, με την ακόλουθη χειρόγραφη περιγραφή από την Ασπασία Παπαθανασίου: «αποσπάσματα παράστασης που δόθηκε στο Albert Hall του Λονδίνου για τη δίκη των μελών της αντιστασιακής αντιχουντικής οργάνωσης νεολαίας “Ρήγας Φεραίος” με άγγλους συντελεστές. Σκηνοθεσία Μ. Βολανάκη». Η ψηφιακή μεταγραφή του υλικού απέδωσε, δυστυχώς, μόνο 32 λεπτά από το δεύτερο μέρος της εκδήλωσης, καθώς το ηχητικό υλικό της πρώτης μαγνητοταινίας (που περιλάμβανε 22 λεπτά από το πρώτο μέρος) έχει καταστραφεί.

(στην τότε πρόσφατα δημοσιευμένη μετάφραση του Ronald Duncan)²⁶ χρησιμοποίησε τον μονόλογο της Ανδρομάχης, επενδύοντας το κείμενο με χορικά μέρη, μελοποιημένα από τον Θεοδωράκη. Στην περίπτωση του Φιλοκτήτη, ο Βολανάκης, ως σκηνοθέτης και μεταφραστής, παρουσίασε μια σύνθεση στίχων από τον Σοφοκλή, στην οποία ο εκτοπισμένος ομηρικός ήρωας περιγράφει τα δεινά του στον Νεοπτόλεμο και τον ικετεύει να τον πάρει μαζί του, μακριά από την εξορία της Λήμνου. Έναν χρόνο αργότερα ο Βολανάκης θα αξιοποιούσε το κείμενο αυτό, υπό τον τίτλο «This island», στο λιμπρέτο του μουσικού έργου της Elisabeth Lutyens, *Islands* (1971).²⁷

Εξχωριστό ενδιαφέρον έχει η τολμηρή για την εποχή εκείνη απόφαση του Βολανάκη να αξιοποιήσει δραματουργικά τόσο την εγκύκλιο της Χούντας για την επιβολή προληπτικής λογοκρισίας στον χώρο των δημοσίων θεαμάτων (1967) όσο και τα πρακτικά της δίκης των μελών του «Ρήγα Φεραίου» (1968). Προκειμένου να τεκμηριώσει και να ενδυναμώσει την καταγγελία που αποτελούσε τον κεντρικό στόχο της παράστασης, επέλεξε, από όσο γνωρίζω για πρώτη φορά στην καριέρα του, να παρουσιάσει από σκηνης δύο ντοκουμέντα, που διέθεταν, λόγω και της ιστορικής συγκυρίας, δραματική δυναμική αλλά και (το δεύτερο) διαλογική μορφή. Η θητεία του Βολανάκη στο Θέατρο-Ντοκουμέντο συνεχίστηκε τα χρόνια που ακολούθησαν, με μεταφράσεις και σκηνοθεσίες έργων που είτε ανήκαν στο δραματουργικό αυτό είδος, είτε ο ίδιος προσέγγισε και απέδωσε σκηνικά ως κείμενα με στοιχεία κοινωνικού προβληματισμού ή και κοινωνικής καταγγελίας.²⁸

Το σωζόμενο ηχητικό υλικό από τα δύο κείμενα-ντοκουμέντα που παρουσιάστηκαν στο Royal Albert Hall το 1970 είναι άνισο. Από το διάταγμα της χουντικής λογοκρισίας («Edict on censorship») διαθέτουμε μόνο την αρχή και το τέλος της απαγγελίας του Patrick Wymark, και αξίζει να σημειωθεί εδώ πως ο Βολανάκης είχε φροντίσει να επισημάνει, μέσω του ηθοποιού, αφενός την εσπευσμένη έκδοση της εγκυκλίου (30 Μαΐου 1967) και αφετέρου το γεγονός ότι το διάταγμα έφερε την υπογραφή του ίδιου του δικτάτορα Παπαδόπουλου.

Σχεδόν πλήρες είναι το ηχητικό τεκμήριο από το μέρος της παράστασης που ήταν αντλημένο από τα πρακτικά της δίκης των μελών του «Ρήγα Φεραίου» («Students' trial»). Εδώ ο Βολανάκης μεταφράζει αποσπάσματα από τις απολογίες του Νικηφόρου Σταματάκη, του Ανδρέα Σαββάκη, του Αντώνη Μαργαρίτη και του Νίκου Γιανναδάκη. Το κείμενο είναι δομημένο σε πρόλογο –όπου ο αφηγητής δίνει στους θεατές τις αναγκαίες πληροφορίες για το ντοκουμέντο που θα ακολουθήσει– και τέσσερα διαλογικά μέρη, στα οποία ακούμε τις απαντήσεις που δίνει ο κάθε κατηγορούμενος στις ερωτήσεις του Εισαγγελέα, Στρατοδίκη ή Προέδρου του στρατοδικείου (τα τρία αυτά πρόσωπα έχουν ενωθεί σε ένα). Ως εισαγωγή σε κάθε απολογία, ο αφηγητής παρουσιάζει στο κοινό τον κατηγορούμενο, ενώ στο τέλος κάθε διαλογικού μέρους ανακοινώνει την ποινή

26. Βλ. *The Trojan women*, adapted by Jean-Paul Sartre, english version by Ronald Duncan, Hamish Hamilton, London, 1967.

27. Βλ. Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης*, σ. 115.

28. Βλ. τις μεταφράσεις και σκηνοθεσίες του Βολανάκη στα έργα: *Τα παραβάν* (*Les paravents*) του Jean Genet (1971), *Μήδεια* του Ευριπίδη (1973 και 1976) και *Η δίκη των φακέλων* (*The trial of the Catonsville nine*) του Daniel Berrigan (1975), *ό.π.*, σ. 118-124, 127-128, 152-158.

που του επιβλήθηκε. Τους Σταματάκη, Σαββάκη, Μαργαρίτη και Γιανναδάκη υποδύεται ο Ian McKellen, ενώ τα μέρη του αφηγητή και του Εισαγγελέα-Στρατοδίκη-Προέδρου του στρατοδικείου ερμηνεύει ο Patrick Wymark.

Πριν από την έναρξη του δραματοποιημένου διαλόγου, ο αφηγητής εξηγεί στο κοινό πως στην Αθήνα δεν υπήρχε τότε ολοκληρωμένη δημοσίευση των πρακτικών της δίκης και πως, κατά συνέπεια, για τις ανάγκες της παράστασης είχαν χρησιμοποιηθεί τα αποσπάσματα που η Χούντα είχε επιτρέψει να δημοσιευτούν. Στον αθηναϊκό Τύπο του τελευταίου τριμήνου του 1968 εντοπίζονται άρθρα με πολύ περιορισμένα τμήματα από το κατηγορητήριο και τις απολογίες, που όμως δεν αντιστοιχούν στο σωζόμενο ηχητικό υλικό από την *Eleftheria*.²⁹ Το 1969 η Nicole Dreyfus, μαχόμενη υπέρ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων δικηγόρος που είχε βρεθεί στην πρώτη δίκη του «Ρήγα Φεραίου» ως παρατηρητής της Γαλλικής Ένωσης Δημοκρατών Νομικών (Association Française des Juristes Démocrates), δημοσίευσε αυτοτελώς αποσπάσματα από τα πρακτικά, μεταφρασμένα στα γαλλικά.³⁰ Η αντιβολή των διαλόγων που σώζονται από την *Eleftheria* με τα δημοσιευμένα από την Dreyfus ντοκουμέντα δείχνει πως δεν αποκλείεται ο Βολανάκης να είχε αντλήσει το υλικό για τη δραματουργική του σύνθεση από την έκδοση της Dreyfus.³¹

Ο Βολανάκης είχε επιλέξει από τις απολογίες εκείνες που, κατά τη γνώμη του, προσφέρονταν περισσότερο για μεταφορά στη σκηνή και εξυπηρετούσαν καλύτερα τους στόχους της παράστασης, λειτουργώντας ως δημοκρατικά μανιφέστα και ως καταγγελίες βασανιστηρίων. Οι επεμβάσεις του στα κείμενα των απολογιών περιορίζονται στην απάλειψη των χωρίων στα οποία οι κατηγορούμενοι δηλώνουν την πολιτική τους ταυτότητα, προκειμένου να παρουσιαστεί στο κοινό του Λονδίνου μια εικόνα γενικευμένης αντίστασης του ελληνικού λαού στο δικτατορικό καθεστώς. Τον ίδιο σκοπό φαίνεται να υπηρετούν ορισμένες μεταθέσεις χωρίων που ενισχύουν τη δραματικότητα των διαλόγων, αλλά και η απόφαση του σκηνοθέτη να αυξήσει (στον πρόλογο) τον αριθμό των κατηγορουμένων από 16 σε 25 (και των καταδικασθέντων από 14 σε 21), συμπεριλαμβανοντας σ' αυτούς και τα μέλη του «Ρήγα Φεραίου» που το 1968 είχαν διαφύγει τη σύλληψη αλλά οδηγήθηκαν στο εδώλιο της Χούντας την επόμενη χρονιά.³²

29. Βλ. (Ανυπόγραφο), «Ανατρεπτική οργάνωσις δικάζεται εις το Στρατοδικείον», *Εστία*, 20-11-1968, σ. 6. (Ανυπόγραφο), «Ηρχισεν η δίκη 16 φοιτητών κατηγορουμένων δι' απείθειαν», *Νέα Πολιτεία*, 21-11-1968, σ. 8. (Ανυπόγραφο), «Συνεχίζεται η δίκη των 16 φοιτητών», *Νέα Πολιτεία*, 22-11-1968, σ. 8. Για την πολύτιμη βοήθειά τους στην έρευνα για τα πρακτικά της δίκης ευχαριστώ θερμά τον Νικόλα Βουλέλη, την Έλλη Δρούλια, τον Βαγγέλη Καραμανωλάκη, τον Κωστή Λιόντη και τον Δημήτρη Μπαχάρα.

30. Βλ. *Les étudiants Grecs accusent. Dossier du procès d'Athènes*, constitué et présenté par Nicole Dreyfus, Les Éditions Français Réunis, Paris, 1969.

31. Αποσπάσματα από τις απολογίες του Νίκου Γιανναδάκη, του Αντώνη Μαργαρίτη, του Ανδρέα Σαββάκη και του Νικηφόρου Σταματάκη δημοσιεύονται από την Dreyfus στις σελίδες 72-77, 93-96, 103-108 και 108-109 του βιβλίου της, βλ. *ό.π.* Ενδεικτικά, σημειώνω ότι στην περίπτωση της απολογίας του Νικηφόρου Σταματάκη (σ. 108-109), το αγγλικό κείμενο της παράστασης αντιστοιχεί σχεδόν κατά λέξη στην καταγραφή της Dreyfus.

32. Πρόκειται για τους Δημήτρη Μανωλάκο, Κώστα Αγαπίου, Χρήστο Βακράκη, Νικόλα Βουλέλη, Μαργαρίτα Γιαραλή, Κώστα Κωσταράκο, Δημήτρη Λογοθέτη, Πόπη Τζεμπελίκου και Ιωάννα Νικολίτσα, βλ. *ό.π.*, σ. 38-40. «Δι' αυτούς, η δίκη διεχωρίσθη και θα διεξαχθή προσεχώς», (Ανυπόγραφο, «Ηρχισεν η δίκη 16 φοιτητών κατηγορουμένων δι' απείθειαν», *Νέα Πολιτεία*, 21-11-1968, σ. 8).

Το «Students' trial», που δημοσιεύεται εδώ απομαγνητοφωνημένο, παρουσιάζει νομίζω ενδιαφέρον τόσο ως τεκμήριο μιας στρατευμένης υπέρ της δημοκρατίας καλλιτεχνικής δουλειάς του Μίνου Βολανάκη όσο και ως υλικό που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί σε συγκριτικές μελέτες για τη χρήση ντοκουμέντων από την εποχή της Χούντας στο θέατρο και τον κινηματογράφο.³³ Προβάλλει, παράλληλα, την κυρίαρχη θέση που είχε πάντα στον στοχασμό του Μίνου Βολανάκη η έννοια της ανθρώπινης ελευθερίας:

Ο ορισμός της ελευθερίας είναι τα όριά της, όπως ο ορισμός μιας χώρας είναι τα σύνορά της –ορισμός, όριο, είναι η ίδια λέξη. Αυτό το σύνορο της ανθρώπινης ελευθερίας με τον έξω κόσμο είναι το μερτικό του ανθρώπου στη ζωή, αυτό που οι αρχαίοι το καταλάβαιναν ως μοίρα.³⁴

Students' trial, Athens 1968

[απομαγνητοφωνημένο κείμενο]

The 20th of November 1968, in one single day, 25 students were judged for belonging to a political organisation, «Rigas Ferraios», named after an 18th century poet. 21 were condemned.

From the interrogation of Nikiforos Stamatakis, 23 years old:

- When I could express my opposition to the dictatorship I expressed it. I believed and I still believe that the violations of our freedom, the power of foreign capital in our country, all this makes Greece a backward nation. At the security station of Herakleion and then in Athens I was subjected to methodical torture. No, I'm not a member of the «Rigas Ferraios» organisation, I cannot accept an honour that does not belong to me. I only helped the publication of their magazine, *Thourios*. No, I'm not a student. Yes, I've finished my military service. No, I could not go to University, as at the time of the entrance examinations I was in prison. No, I did not help to manufacture a polycopying machine, I don't have the technical knowledge, but I helped to the publication of 400 or 500 copies of *Thourios*.
- Have you understood that the accused Yannadakis used to read the works of Marx and Lenin?
- No, I didn't know. I was only in Athens for about two months.
- If a socialist country were to attack Greece, what would you do?
- There is no people in the world who has any hostility to all the Greek people. But if Greece were attacked, then I would defend her.
- Is it that you consider any man who would refuse to defend his fatherland a traitor?
- Yes!
- Well, anyway consider yourself a traitor too.

Nikiforos Stamatakis was sentenced to 5 years imprisonment and 3 years deprivation of his civil rights.

Andreas Savvakis, 22 years old, from Herakleion, Crete:

- Yes, I was a member of «Rigas Ferraios?» and I'm proud of it.
- You are accused of acting against the law 509 which forbids communist conspiracies.

33. Όπως, για παράδειγμα, στην κινηματογραφική ταινία του Jules Dassin, *The rehearsal / Η δοκιμή* (1974), που μου υπέδειξε στη διάρκεια του συνεδρίου η Μαρίνα Κοτζαμάνη.

34. Μίνως Βολανάκης, «Επίκαιροι στοχασμοί», *Θεατρογραφίες* 6-7 (Δεκέμβριος 1997), σ. 5.

- I did not break that law because «Rigas Ferraios» is not a communist conspiracy. Our aim is to oust the military government which arrested the progress of our people and chased the King away. I accept that aim as my responsibility. I just obey to the words of one article in our constitution, article 114. This article entrusts the safeguard of the constitution to the individual conscience of every Greek. «Rigas Ferraios» is not an organisation at the beck and call of any single party. «Rigas Ferraios» is the students against the dictators.
- Didn't you know that this organisation is illegal?
- It is illegal but our actions are lawful.
- How can that be?
- It is not illegal in the eyes of the people. It is only illegal in the opinion of a government installed by force of arms.
- Don't you know that a revolution that triumphs creates its own right and that that's the case for the revolution of the 21st April 1967?
- This government is not the result of a revolution. A revolution is by definition made by the people, this government cannot create a revolutionary right.
- Are you a communist?
- I am indicted for my actions, not for my ideas.
- [...] to form an impression both about you yourself and about your organisation.
- Communist, not communist, don't you realise that the whole of the Greek people, left, right and centre, want you to go?
- Name one person, even one, of the right wing who belongs to your organisation.
- I am accused of my actions.
- The leader is a communist, couldn't you from his political ideas infer the political ideas of the whole organisation?
- The character of an organisation does not depend on the ideas of an individual, it depends on what its actions are and what its aims are.
- One last question. If a socialist state attacked your fatherland, would you defend it?
- I don't want to be judged on a hypothetical question.

Andreas Savvakis was judged and sentenced to 14 years of prison.

*From the interrogation of **Antonios Margaritis**, a student:*

- Yes I belong to «Rigas Ferraios» which works against the dictatorship. I learnt to believe in freedom of expression.
- To what party do the other members of the organisation belong?
- To all political sides. I myself have not yet decided what party I should join. After my arrest I suffered a lot of torture that have made me sign a false statement during the preliminary interrogation. I had to have an operation on my right foot after it all. It was impossible to worry about telling the truth for the time.
- Do you think anybody in your organisation belongs to the right wing? Name even one. If your leader is a communist, he gives necessarily communist orders.
- The leader is free to think what he likes and so am I. I just fight on his side for all the aims we agree on.
- Why don't you sue the people you accuse of torturing you?
- I don't want to fight anybody, I don't hate anybody.
- And why not? Are you perhaps a Christian? Or did you get orders? You do belong to an organisation then.
- I am a humanist, and what I mean is, we are all humans.

Antonios Margaritis was sentenced to 14 years imprisonment.

From the interrogation of Nicholas Yannadakis, 22 years old.

- And how should democracy be exercised according to you?
- People should be free to express their opinion.
- If these conditions were realised, would you yourself consent to be ruled by your political opponents?
- Yes, if that is what the rest of the people want.
- Are you a member of the Patriotic Front?
- No, but Kariotakis and I published a newspaper in Crete, an underground paper, there were about 15 of us, it was called Free Crete. I also knew about Manolak[os], I rented a room to give him a place to sleep. All the rest I said were lies, to stop them torturing me.
- Who brought you into the organisation?
- My conscience. I did whatever I did of my own will and without instigation, I must tell you precisely what methods they used to make me sign those declarations. They tied me on a sort of bench, they put a rag in my mouth and some of my comrades; they put a shoe in my mouth and then they began to bit me, a torture they call the falanga. They bit me on the soles of my feet with a stick. It was wooden but it was lined with iron. They kept me in complete isolation...
- You know that every revolution that triumphs creates ipso facto its own revolutionary right. This is what happened with the revolution of the 21st of April 1967. It triumphed. And it created its own right. Its actions are legitimate.

Nicholas Yannadakis is 22 years old. He was sentenced to 21 years imprisonment.

*Ελλήνων ηθοποιών πολιτικός λόγος: Δείγματα γραφής
(β' μισό του 19ου αιώνα)¹*

Ηδιοργάνωση Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων σε τακτά χρονικά διαστήματα προσφέρει το έναυσμα στους συμμετέχοντες θεατρολόγους για αναστοχασμό και ανασκόπηση της μέχρι σήμερα μελετητικής συγκομιδής της ελληνικής Θεατρολογίας. Έτσι, παρά το γεγονός ότι η σχετική βιβλιογραφία βαίνει χρόνο με τον χρόνο αυξανόμενη, και σε ποσότητα και σε ποιότητα, ακόμη τα κενά παραμένουν, προσφέροντας πεδίο «δόξης λαμπρόν» για τους νέους ερευνητές.

Τις σκέψεις μου αυτές καταθέτω ως πρόλογο στην παρούσα εισήγηση, επισημαίνοντας ακόμη μία φορά την έλλειψη μιας συνολικής ιστορίας των Ελλήνων ηθοποιών² και ειδικότερα στον 19ο αιώνα, με σημείο εκκίνησης τις απαρχές της εμφάνισής τους.

Αλήθεια, τι γνωρίζουμε για τους Έλληνες ηθοποιούς τον 19ο αιώνα; Άρτιες και πλούσιες τεκμηριωμένες μελέτες των τελευταίων χρόνων (ενδεικτικά μνημονεύω, κατά χρονολογική σειρά έκδοσης μονογραφίας ή δημοσίευσης μελετήματος, την Ιωάννα Παπαγεωργίου για τον Λεωνίδα Καπέλλο,³ τον Ανδρέα Δημητριάδη για τους Νικόλαο Λεκατσά,⁴ Βασίλη Αν-

1. Η αρχική διατύπωση, της εισήγησης όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα του Συνεδρίου, με υπότιτλο «Δείγματα θέσεων και γραφής (19ος - 20ός αιώνας)» διαμορφώθηκε σε «Δείγματα γραφής (β' μισό του 19ου αιώνα)» λόγω της μεγάλης έκτασης του θέματος. Έτσι, η περίπτωση του Νίκου Βέλμου, καθώς επίσης και του Γιώργου Χαραλαμπίδη, με την καυστική πολιτική του σάτιρα *Οι 300 της Πηνελόπης* (1972) στη διάρκεια της Δικτατορίας, αλλά και οι δημόσιες θέσεις των δύο κορυφαίων εκπροσώπων του Σ.Ε.Η., Βασίλη Μεσολογγίτη και Λυκούργου Καλλέργη, μέσα από κείμενα των προσωπικών τους αρχείων σχετικά με τις επιπτώσεις της «χωλής» δημοκρατίας στο θέατρο (λογοκρισία, υποχρηματοδότηση κ.τ.λ.) θα συμπεριληφθούν μελλοντικά σε σχετικό μελέτημα της γράφουσας.

2. Για την ιστορία της συνδικαλιστικής δράσης τους, βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα – εποπτεία – συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, Ογδόντα χρόνια, 1917-1997, Ιστορική αναδρομή από ομάδα θεατρολόγων*, Σμπίλιας, Αθήνα, 1999.

3. Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Λεωνίδας Καπέλλος, Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνής», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη, Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 1996, σ. 203-215.

4. Ανδρέας Δημητριάδης, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας – Μουσικολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 1997. Εκδόθηκε με τίτλο *Σαιξπηριστής άρα περιτι-*

δρονόπουλο⁵ και Αικατερίνη Λεκατσά,⁶ τον Δημήτρη Σπάθη για τον Αντώνιο Μανούσο,⁷ την Ηρώ Κατσιώτη για τους Ευάγγελο Παντόπουλο⁸ και Αλέξανδρο Πίστη,⁹ την Αλεξία Αλτουβά για τις Πιπίνα Βονασέρα, Αικατερίνη Βερώνη, Ευαγγελία Παρασκευοπούλου¹⁰ και Σοφία Ταβουλάρη,¹¹ την Μαίρη Ηλιάδη για τον Αναστάσιο Απέργη¹² κ.ά.), αποτελούν σημαντικές και στέρεες ψηφίδες ενός εκτεταμένου puzzle που απαιτεί ακόμη μεγάλο ερευνητικό μόχθο σύνθεσης στοιχείων και πληροφοριών, διάσπαρτων στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής, προκειμένου να απαντηθούν επιμέρους ερωτήματα, όπως αυτό της έκφρασης πολιτικού λόγου από εκπροσώπους της περιθωριοποιημένης, για μεγάλο χρονικό διάστημα, επαγγελματικής αυτής τάξης, αντικείμενο που θα επιχειρήσει να διερευνήσει δειγματοληπτικά η παρούσα εισήγηση, επικεντρωνόμενη στο β' μισό του 19ου αιώνα.

Ως πηγές θα χρησιμοποιηθούν κείμενα, θεατρικά έργα και μη, που υπογράφονται από τέσσερις θεράποντες της δραματικής τέχνης, τον Βασίλειο Ανδρονόπουλο, τον Αλέξανδρο Πίστη, τον Πέτρο Λαζαρίδη και τον Μιχαήλ Αρνωτάκη, υλικό που έχει σταχυολογηθεί από το ερευνητικό πρόγραμμα: «Οι Έλληνες ηθοποιοί και το συγγραφικό τους έργο: 19ος-20ός αιώνας».¹³ Ας σημειωθεί ότι χρονολογικά προγενέστερα θεατρικά έργα Ελλή-

τός, Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006.

5. Του ίδιου, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838-1899)», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, Αθήνα, 2002, σ. 159-168.

6. Του ίδιου, «Αικατερίνη Λεκατσά, Πρωταγωνίστρια χωρίς να το θέλει», Έφη Βαφειάδη – Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007, σ. 193-208.

7. Δημήτρης Σπάθης, «Η επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος», Βιβιλάκης (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, σ. 89-106.

8. Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη, Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα, 2001, σ. 125-139.

9. Της ίδιας, «Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας εις την ... νήσον των χελωνών», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, (Αθήνα 26-30 Ιαν. 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, σ. 157-172, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf

10. Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2007. Εκδόθηκε από τις εκδόσεις Ηρόδοτος, Αθήνα, 2014· της ίδιας, «Η επίδραση της Adelaide Ristori (1822-1906) στην ελληνική θεατρική πρακτική. Το παράδειγμα της Πιπίνας Βονασέρα (1838 ή 1842-1927)», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 95-104.

11. Αλεξία Αλτουβά, «Πιπίνα Βονασέρα – Σοφία Ταβουλάρη, Συγκριτικά σχόλια σε δύο παράλληλες πορείες», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 15-27.

12. Μαίρη Ηλιάδη, *Ο Αναστάσιος Απέργης και ο θίασος Αριστοφάνης*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2012.

13. Πρόκειται για ερευνητικό πρόγραμμα με επιστημονική υπεύθυνη τη Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου που επιχορηγήθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του Ε.Κ.Π.Α. στο πλαίσιο του προγράμματος «Καποδίστριας» και υλοποιήθηκε την περίοδο 2006-2008.

νων ηθοποιών, του Γεωργίου Λασσάνη,¹⁴ του Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία¹⁵ και του Θεόδωρου Αλκαίου,¹⁶ με έντονο το στοιχείο της πολιτικής χροιάς, έχουν ήδη μελετηθεί.

Από το σύνολο της συγγραφικής συγκομιδής των Ελλήνων ηθοποιών της περιόδου αυτής επικεντρωνόμαστε αρχικά σε έναν από τους πρωτεργάτες του νεοελληνικού θεάτρου, τον Βασίλειο Ανδρονόπουλο.¹⁷ Γεννημένος στο Αίγιο το 1838, θα έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με το θέατρο κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας στη φρουρά των Αθηνών, μετέχοντας κρυφά σε παραστάσεις (1856-1857), σύμφωνα με ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες του Νικ. Λάσκαρη.¹⁸

Απολυόμενος από τον στρατό και ωθούμενος από την «ακατανίκητον προς το θέατρον κλίσιν»,¹⁹ εγκαταλείπει το πατρικό του σπίτι και αλλάζοντας το οικογενειακό του όνομα από Καλλιμαχόπουλος σε Ανδρονόπουλος, για να μην προσβάλλει την οικογένειά του για την κοινωνικά κατακριτέα απόφασή του, ο νεαρός Βασίλειος θα βρεθεί το 1858 (σε ηλικία 20 χρονών) στην Κωνσταντινούπολη,²⁰ απ' όπου θα ξεκινήσει ως ηθοποιός την πολυκύμαντη περιπέτεια της ζωής του. Έκτοτε, άλλοτε μετέχοντας σε μεγάλους θιάσους και άλλοτε με δικούς του, μέχρι τον Νοέμβριο του 1892 που θα πεθάνει από καρκίνο στη Θεσσαλονίκη σε ηλικία 54 χρονών, ο Β. Ανδρονόπουλος θα διατρέξει όλες τις πόλεις της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου (Μικρά Ασία, Αίγυπτο), της Βαλκανικής αλλά και της ελληνικής επικράτειας, ενώ θα φτάσει μέχρι την Τεργέστη και τη Βιέννη, το 1870, και το Μάντσεστερ, το 1879.²¹

14. Βλ. Γεώργιος Λασσάνης, *Τα θεατρικά: Ελλάς (Μόσχα 1820) και Αρμόδιος και Αριστογείτων* (Οδησός 1819, ανέκδοτον), επιμ. Βάλτερ Πούχγερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2002. Βλ. επίσης Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 256-257.

15. Πρόκειται για το έργο του *Αρμόδιος και Αριστογείτων, ή Τα Παναθήναια* (Εν Αθήναις 1840) με θέμα την τυραννοκτονία· βλ. Ζαχαρίας Σιαφλέκης, «Όψεις της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Εκκύκλημα* 16 (Ιαν.-Μαρτ. 1988), σ. 50-59· Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 266-267.

16. Θεόδωρος Αλκαίος, *Πατριωτικές τραγωδίες της ελληνικής επανάστασης*, επιμ. Βάλτερ Πούχγερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2006. Πρόκειται για τα έργα του: *Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη* (Εν Αθήναις, 1841), *Πιττακός ο Μυτιληναίος* (Εν Αθήναις, 1849) και *Η άλωση των Ψαρών* (Εν Αθήναις, 1853).

17. Δημητριάδης, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838-1892)», σ. 159-168.

18. Νικόλαος Λάσκαρης, «Ανδρονόπουλος Βασίλειος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, «Πυρός» Δρανδάκης, Αθήναι, 1928, τ. Δ', σ. 647-648. Βλ. επίσης του ίδιου, «Βασίλειος Ανδρονόπουλος», *Παρασκήνια* Α/21-23 (Νοέμ. 1924), σ. 1-7.

19. Λάσκαρης, «Ανδρονόπουλος Βασίλειος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*.

20. Ό.π. Βλ. επίσης Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1930, σ. 48, 50-51· Νικόλαος Λάσκαρης, «Το νεοελληνικό θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει (1858-1863)», *Νέα Εστία* ΙΕ/30 (1941), σ. 542, 611-613, 670· Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα, 1994, τ. Α', σ. 236-241 και της ίδιας, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Αθήνα, 1996, τ. Β', σ. 3-11· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως, Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Α2: 1828-1875, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σ. 22.

21. Δημητριάδης, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838-1892)», σ. 160-161· Χατζηπανταζής *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α2: 1828-1875, *passim* και τ. Β2: 1876-1897, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, *passim*.

Παράλληλα, θα αναπτύξει συγγραφική δραστηριότητα, εκδίδοντας σειρά θεατρικών έργων, εκ των οποίων το πρώτο χρονολογικά είναι *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής*²² (εν Αθήναις 1866), που εντάσσεται στην υπό εξέταση θεματολογία.

Σε μια μη κατονομαζόμενη πόλη του Ελλησπόντου, μια ομάδα παμπόνηρων Ελλήνων ασχολουμένων περί τα κοινά της εκεί ελληνικής κοινότητας αναλαμβάνουν τη διοίκηση της Δημογεροντίας, χωρίς να έχουν εκλεγεί νόμιμα, με σκοπό να αισχροκερδήσουν, καταπατώντας κάθε έννοια δικαίου και ηθικής. Υπέρτατη αρχή τους, όσοι αναμειγνύονται στα δημόσια πράγματα πρέπει να αμείβονται για τις υπηρεσίες τους προς τους πολίτες.

Παρά τις αντιρρήσεις των συνετών και ενάρετων μελών της Δημογεροντίας, ο Πρόεδρος Μανώλης Πιλαφτζής, ο επί των Εκκλησιαστικών Πορφύριος Ιερόσυλος, ο επί των Εσωτερικών Ανανίας Κεφάλας, ο Γενικός Γραμματέας και Ταμίας Τουμπανάριος Αναλφάβητος και ο Σφραγιδοφύλαξ Γρηγόριος Ραβδούχος ασκούν τις διοικητικές, εκκλησιαστικές και δικαστικές αρμοδιότητες της Δημογεροντίας με κριτήριο το ύψος του ποσού που απαιτούν να καταβάλλει κάθε ενδιαφερόμενος πολίτης αναλόγως του ζητήματος που τον αφορά (αγοραπωλησία ακινήτου, αποδοχή κληρονομιάς, έκδοση διαζυγίου κ.τ.λ.).

Η παράνομη αυτή συγκέντρωση χρημάτων γρήγορα θα τους οδηγήσει σε μεταξύ τους διαμάχη για το μούρασμα της λείας τους, με βρισιές και αλληλοκατηγορίες.

Έτσι, όταν βαθύπλουτος ομογενής πεθαίνοντας στην Αγγλία κληροδοτεί στη Δημογεροντία δύο βαρέλια λίρες με εντολή να φροντίσουν για τη δίκαιη διανομή τους σε άπορους συμπατριώτες τους, οι «εντιμότατοι» κύριοι δημογέροντες ενθουσιασμένοι από την απάντευτη αυτή δωρεά καταστρώνουν την υπεξαίρεση του υπέρογκου αυτού ποσού προς ίδιον όφελος. Το παράνομο σχέδιό τους θα σταματήσουν την τελευταία στιγμή οι υπάλληλοι και οι κλητήρες του εκεί Αγγλικού Προξενείου, που έχουν εν τω μεταξύ πληροφορηθεί τα τεκταινόμενα και παρεμβαίνουν για να διασώσουν τη δωρεά από τη ληστρική υφαρπαγή.

Η τρίπρακτη αυτή κωμωδία, αν και πρωτόλεια ως προς τη δομή της, δεν παύει να αποτελεί ένα καταγγελτικό κείμενο κατά της διαφθοράς των ασκούντων πολιτική εξουσία και αναδεικνύει τον Ανδρονόπουλο ως ένα πολιτικά σκεπτόμενο άτομο με άγρυπνη και διεισδυτική ματιά σε όσα συμβαίνουν στο κοινωνικό περιβάλλον του. Είναι φανερό ότι η υπόθεσή της δεν αποτελεί αποκύημα της φαντασίας του, αλλά έχει αντληθεί από ύποπτες συμπεριφορές δημογερόνων που είχαν πέσει στην αντίληψή του σε κάποια από τις περιοχές που είχε επισκεφθεί.

Το έργο αυτό, που τυπώνεται στην Αθήνα το 1866, πέρα από την ενδιαφέρουσα υπόθεσή του προσφέρει δύο σημαντικές πληροφορίες για τον ίδιο τον Ανδρονόπουλο. Αφενός επιβεβαιώνει τις πληροφορίες του Νικόλαου Λάσκαρη και του Διονύσιου Ταβουλάρη για την πρώτη εμφάνισή του ως ηθοποιού²³ στην Κωνσταντινούπολη, το 1858, και αφετέρου με τη χωροθέτηση της υπόθεσης του έργου σε πόλη του Ελλησπόντου,

22. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή, Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη, Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σ. 286.

23. Το επιβεβαιώνει ο ίδιος ο Ανδρονόπουλος στο τέλος του κειμένου του έργου του, όπου γράφει: «Αναλαβών κατά το έτος 1858 τας Ελληνικάς θεατρικάς παραστάσεις εις Ανατολήν ιδίως δε εν Κωνσταντινουπόλει και Σμύρνη, έτυχον μεγίστης υποστηρίξεως παρά των ομογενών διά το κοινοφελές <sic> τούτο έργον, είτε δε και άλλαι πόλεις να μιμηθούν αυτάς κατά τούτο» (βλ. Βασίλειος Ανδρονόπουλος, *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία και τα πρακτικά αυτής, Κωμωδία εις πράξεις τρεις*, εν Αθήναις, 1886, σ. 44).

χωρίς να διευκρινίζει εάν πρόκειται για πόλη των ανατολικών ή των δυτικών ακτών του Ελλησπόντου, μας πληροφορεί έμμεσα για περιοδεία του, πιθανώς με δικό του μικρό θίασο, σε κάποια από τις εκεί πόλεις (Μάδυτο, Άβυδο, Καλλιόπολη κ.ά.), πιθανώς το 1865, χρονολογία κατά την οποία δεν γνωρίζουμε τη δράση του.

Όσον αφορά το ίδιο το έργο, μέχρι σήμερα δεν έχει εντοπιστεί παράστασή του.

Την ίδια καταγγελτική θέση, αυτήν τη φορά για την περιφρονητική αντιμετώπιση των ηθοποιών από την ελληνική κοινωνία και την εγκατάλειψη των ελληνικών θιάσων από την ελληνική πολιτεία, θα διατυπώσει αρκετά χρόνια αργότερα στον πρόλογο του έργου του *Το φάσμα του Μοντεφόρτου ή Η ενταφιασθείσα ζώσα*,²⁴ αναδεικνύοντας παράλληλα τη συντεχνιακή/συνδικαλιστική συνείδησή του που είχε σφυρηλατηθεί μέσα από τις αντιξοότητες της μακρόχρονης σκηνικής δραστηριότητάς του, όταν επισημαίνει την έλλειψη *συλλόγου θεατρικού*,²⁵ που να εκφράζει τα αιτήματα και τις επιδιώξεις του κλάδου του.

Ο νεώτερός του Αλέξανδρος Πίστης,²⁶ γεννημένος στην Άνδρο το 1852, θεατρομανής από την εφηβεία, θα ανέβει στη σκηνή πολύ νωρίς σε ηλικία 16 ή 18 ετών. Στο σύντομο διάστημα της ζωής του (πεθαίνει από φυματίωση το 1885 σε ηλικία 33 ετών), πέραν της σκηνικής του παρουσίας ως μέλος μεγάλων θιάσων (Δημ. Αλεξιάδη, Μιχ. Αρνωτάκη, Διον. Ταβουλάρη),²⁷ αλλά και μικρότερων (Αντ. Τασσόγλου, Γεώργιου Πετρίδη, Γεώργιου Νικηφόρου),²⁸ ο Πίστης, «ευφυής και ευπαίδευτος»,²⁹ θα ασχοληθεί και με τη θεατρική γραφή.

Έπειτα από μια σειρά μονόπρακτων κωμωδιών³⁰ που θα παιχτούν επανειλημμένα στο β' μέρος των παραστάσεων ως συμπλήρωμα, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής, (*Δημοπρασία*, *Άστε ντούα ου*, *Θ' αυτοχειριασθώ* κ.ά.), και την παρωδία *Καρα-Οθέλλος*,³¹ που παίζεται στην Αθήνα το 1883, αίφνης έναν χρόνο μετά εμφανίζει το τετράπρακτο δράμα *Οι Μηδενισταί της Ρωσίας*, ανέκδοτο μέχρι σήμερα, που σώζεται ως χειρόγραφο στη Θεατρική Βιβλιοθήκη, με ένδειξη «εν Πάτραις 1884». Δεν έχει αποσαφηνιστεί εάν πρόκειται για μετάφραση ή διασκευή επίκαιρου τότε γαλλικού έργου, ο τίτλος του οποίου δεν έχει μέχρι στιγμής εντοπιστεί, με θέμα τη δολοφονία του Τσάρου Αλεξάνδρου Β' της Ρωσίας από ομάδα μηδενιστών/αναρχικών της εποχής ή για πρωτότυπο έργο του Αλέξανδρου Πίστη.³²

Αλήθεια, τι οδηγεί έναν ηθοποιό, συγγραφέα μέχρι τότε εύπεπτων κωμωδιών, να καταπιαστεί με το θέμα αυτό; Είναι σαφές ότι είχε εντυπωσιαστεί από το γεγονός της δολοφονίας του Τσάρου τον Μάρτιο του 1881 από την τρομοκρατική οργάνωση «Λαϊκή Θέληση». Όμως, πέρα από τα γραφόμενα στον Τύπο της εποχής, η επιλογή του αυτή

24. Του ίδιου, *Το φάσμα του Μοντεφόρτου, ή Η ενταφιασθείσα ζώσα*, δράμα εις πράξεις πέντε εκ τινός διηγήματος γαλλικού, εν Αθήναις, 1884.

25. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 54.

26. Για τον Αλέξανδρο Πίστη και το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειάς του οφείλουμε χάριτας στην Ηρώ Κατσιώτη βλ. Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσίας εις την... νήσον των χελωνών», σ. 157-172.

27. Ό.π., σ. 166.

28. Ό.π.

29. Ό.π., σ. 167.

30. Ό.π., σ. 167-168.

31. Ό.π., σ. 168.

32. Ό.π., σ. 170.

αποδεικνύει, αν μη τι άλλο, ότι προσέκλυσε το ενδιαφέρον του η δράση ατόμων που αμφισβητούσαν την κατεστημένη τάξη πραγμάτων, αν και προέρχονταν από τα σπλάγχνα της, και εναντιώνονταν στην απόλυτη μοναρχία.

Με κατακλείδα την παραδειγματική τιμωρία των δολοφόνων του Τσάρου, το έργο απέχει από το να χαρακτηριστεί ιδεολογικά στρατευμένο. Δεν παύει όμως να προσφέρει νύξεις για περαιτέρω προβληματισμό για την πραγμάτευση του θέματος αυτού. Παίχτηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα, τον Αύγουστο του 1883, στο θέατρο Απόλλων από τον θίασο Σοφοκλή του Αντωνίου Τασσόγλου³³ και στη συνέχεια στο Φάληρο³⁴ και στον Πειραιά,³⁵ καθώς επίσης στην Καλαμάτα το 1884.³⁶ Ας σημειωθεί ότι τον Σεπτέμβριο του 1883, έναν μήνα μετά την πρώτη παράσταση του έργου, ο Πίστης λαμβάνει μέρος στην ίδρυση του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών,³⁷ του πρώτου συνδικαλιστικού οργάνου των ηθοποιών, στο διοικητικό συμβούλιο του οποίου εκλέγεται μέλος, στοιχείο που αποδεικνύει την ενεργό συμμετοχή του στις συντεχνιακές διεργασίες του κλάδου και οπωσδήποτε τον εμφανίζει ως άτομο κοινωνικά και επαγγελματικά προβληματιζόμενο.

Τρίτος στη σειρά των εξεταζόμενων ηθοποιών, ο Πέτρος Λαζαρίδης, γεννημένος στην Ύδρα το 1842, θα βρεθεί στη Σύρο το 1866, εργαζόμενος ως τυπογράφος.³⁸ Εκεί, έναν χρόνο αργότερα, σε ηλικία 25 χρονών, θα εγκαταλείψει το μέχρι τότε επάγγελμά του και θα ανέλθει στη σκηνή εντασσόμενος στον θίασο της Πιπίνας Βονασέρα.³⁹ Εκτοτε, θα συνεργαστεί με μεγάλους θιάσους (Δημ. Αλεξιάδη, Μιχαήλ Αρνιωτάκη, Διον. Ταβουλάρη, Ευάγ. Παντόπουλου), ερμηνεύοντας δεύτερους ρόλους, δραματικούς και κωμικούς, με την ίδια επιτυχία, διακρινόμενος κυρίως σε γεροντικούς κωμικούς χαρακτήρες.⁴⁰ Στη διάρκεια της μακρόχρονης σκηνικής του παρουσίας (πεθαίνει το 1912 σε ηλικία 70 χρονών), ο Λαζαρίδης θα ασχοληθεί παράλληλα και με τη θεατρική γραφή, καταθέτοντας μια σειρά από κωμωδίες στην πλειονότητά τους μονόπρακτες.⁴¹ Τρεις από αυτές: Τα

33. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 493· Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας εις την... νήσον των χελωνών», σ. 171.

34. Ο.π.

35. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 508· Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας εις την... νήσον των χελωνών».

36. Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας εις την... νήσον των χελωνών», σ. 173.

37. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 54. Βλ. επίσης Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας εις την... νήσον των χελωνών», σ. 167.

38. Νικόλαος Λάσκαρης, «Λαζαρίδης Πέτρος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 15, «Πυρσός» Δρανδάκης, Αθήναι, 1931. Βλ. επίσης του ίδιου, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, εν Αθήναις, 1939, τ. Α', σ. 137-138.

39. Πρωτοεμφανίστηκε στον ρόλο του Πασά, στο έργο *Οι μάρτυρες του Αρκαδίου* του Τιμολέοντος Αμπελά, που παίχτηκε από τον θίασο Πιπίνας Βονασέρα στη Σύρο, τον Ιούνιο του 1867· βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α1, σ. 54.

40. Λάσκαρης, «Λαζαρίδης Πέτρος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, και του ίδιου, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α'.

41. Πρόκειται για τις μονόπρακτες κωμωδίες: *Αι κόραι του πολιτισμού* (1878), *Ο δεκανεύς και η πατριώτισσά του* (1878), *Οι παπαγάλοι* (1880), *Μαργαρώ η Μενιδιάτισσα* (1883 και 1884), *Τα εκλογικά μας χάλια / Τα χάλια μας* (1887), *Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι* (1888), *Κάτω οι άντρες* (1892), ενώ το ενδιαφέρον του για την έκδοση θεατρικών έργων θα εκδηλωθεί αρχικά ως συντονιστή / επιμελητή μιας σειράς μονόπρακτων κωμωδιών σε συνεργασία με τον Αθανάσιο Ι. Λεβέντη, με γενικό τίτλο *Θάλεια*, ή

χάλια μας, ή Τα εκλογικά μας χάλια (1887), Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι (1888) και Διατί ενικήθημεν (1898), λόγω της θεματολογίας τους εντάσσονται στα υπό εξέταση έργα κοινωνικής και πολιτικής στόχευσης.

Στο πρώτο έργο του, τη μονόπρακτη κωμωδία *Τα εκλογικά χάλια μας*, αναδύεται κατά τρόπο ρεαλιστικό η εκφυλισμένη πολιτική ζωή της Ελλάδας του 19ου αιώνα μέσα από τον καιροσκοπισμό του Μουσαίου, αδίστακτου υπηρέτη στο σπίτι του υποψήφιου βουλευτή γιατρού Ξυνού, ο οποίος εκμεταλλευόμενος την απουσία των αφεντικών του παρουσιάζεται ο ίδιος ως υποψήφιος βουλευτής και υποσχόμενος ανενδίαστα τα πάντα στους πάντες, προκειμένου να εκλεγεί, προκαλεί με τη συμπεριφορά του κοσμοσυρροή ψηφοφόρων που γλεντοκοπούν ενθουσιασμένοι από τις ψεύτικες υποσχέσεις του. Σχέσεις πατρωνείας, αλληλεξάρτησης συμφερόντων, ατομισμός, αμάθεια, καιροσκοπισμός, διαφθορά, ρουσφετολογία είναι χαρακτηριστικά που εντοπίζονται σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας της εποχής και αποτυπώνονται εύστοχα από την πέννα του Λαζαρίδη. Το έργο, σε γλώσσα δημοτική, φαίνεται ότι άρσεσε στο αναγνωστικό κοινό, αν κρίνει κανείς από το γεγονός ότι γνώρισε και δεύτερη έκδοση,⁴² όμως στη σκηνή παίχτηκε μόνο μία φορά, στην Αθήνα, στις 12 Ιουλίου 1891, από τον θίασο των Δημοσθένη Αλεξιάδη και Ευάγγελου Παντόπουλου.⁴³

Ακολουθεί την επόμενη κιόλας χρονιά η έκδοση του δεύτερου έργου του, *Οι αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι*⁴⁴ (1888) με υπότιτλο *σκώμμα*, στο εξώφυλλο του οποίου αναγράφεται το αρχαίο απόφθεγμα: «Το αληθές πικρόν εστί και αηδές τοις ανοήτοις, το δε ψεύδος γλυκύ και προσφιλές ὥσπερ και τοις νοσοῦσι τα ὄμματα, το μεν φως ανιαρόν, το δε σκότος ἄλυπον και φίλον»,⁴⁵ προϊδεάζοντας τους αναγνώστες του για το περιεχόμενο της εκτοξευόμενης σκληρής κριτικής του.

Συλλογή κωμωδιών στην οποία εκδόθηκαν οι κωμωδίες *Η δεκαετής δίκη*, ή *Το πεπρωμένον* (1868) και *Ο μπάρμπα Λάμπρος* (1868)· βλ. αντίστοιχα λήμματα στο: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 4 (2002), αρ. 293, 338, 404, 424, 495, 516, 517, 612 και αρ. 66 και 73.

42. Τόσο η πρώτη έκδοση με τίτλο *Τα χάλια μας* όσο και η δεύτερη με τίτλο *Τα εκλογικά χάλια μας* τυπώθηκαν στο τυπογραφείο του Γεωργίου Σ. Σταυριανού· βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», αρ. 516 και αρ. 495.

43. Παίχτηκε σε υπαίθριο θέατρο της πλατείας Ομονοίας ως μέρος προγράμματος τριών μονόπρακτων κωμωδιών (οι άλλες δύο ήταν *Η ανεψιά του θείου της* του Παναγιώτη Ζάνου και *Σκύλος αντραστής* του Ιωάννη Μαργαρίτη) από τον θίασο σύμπραξης Δημοσθένη Αλεξιάδη και Ευάγγελου Παντόπουλου, μέλος του οποίου ήταν ως ηθοποιός και ο συγγραφέας του έργου· βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 812.

44. Πέτρος Λαζαρίδης, *Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι*, *Σκώμμα*, Τυπογραφείον Γ. Σταυριανού, Αθήναι, 1888. Γράφτηκε εν Πατησίοις τον Ιούλιο του 1888 και αφιερώνεται στον εν Αλεξανδρεία Αιγύπτου φιλόμουσο και φιλόπατρι Σπύρο Παππαθανασόπουλο, *τεκμήριον υπολήψεως*. Πριν από την έκδοση του έργου είχε προηγηθεί μακρά παραμονή του Π. Λαζαρίδη στην Αλεξάνδρεια ως μέλος του θιάσου του Διον. Ταβουλάρη (1885-1886, 1886-1887) και του θιάσου του Δημ. Αλεξιάδη (1886-1887). Για το έργο διατυπώνει αρνητική κριτική ο Γ. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1949), Αφιέρωμα στον Άγγελο Βλάχο, σ. 56, ο οποίος μνημονεύει το έργο με τίτλο *Αρχαία και σύγχρονοι Αθηναίοι*· βλ. επίσης του ίδιου, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Καστανιώτης, Αθήναι, 1990, τ. Α', σ. 105.

45. Βλ. Δίων ο Χρυσόστομος, «Τρωικός υπέρ του Ίλιον μη αλώναι» (Λόγος 11ος, 1-2). [Ευχαριστώ την Ιωάννα Καραμάνου για τον εντοπισμό του αποφθέγματος].

Πρόκειται για αρχαιόθεμη μονόπρακτη κωμωδία, η οποία λαμβάνει χώρα στον Αστερισμό του Διός, με πρόσωπα τον Δία, την Αθηνά, τον Ερμή, τον Μώμο, τον Απόλλωνα, τον Αισχύλο, τον Δημοσθένη, τον Περικλή και τον Άρη, όμως διαδραματίζεται σε εποχή σύγχρονη του συγγραφέα.

Ενώπιον του Δία και των άλλων θεών εμφανίζονται ο Άρης και η Αθηνά, οι οποίοι, αφού είχαν προηγουμένως επισκεφθεί την πόλη των Αθηνών, εκφράζουν τα παράπονά τους, επισημαίνοντας τα κακώς κείμενα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της εποχής. Καταγγέλλεται η ανειλικρίνεια των δημοτικών αρχόντων, η ανικανότητα και η αδιαφορία τους για την καθαριότητα και γενικά την εύρυθμη λειτουργία της πόλης.⁴⁶

Στην ερώτηση του Περικλή «Διατί ο λαός δεν φέρει εις την εξουσίαν τον ικανόν;»⁴⁷ ο Ερμής απαντά αποδίδοντας στους πολιτικούς την ευθύνη για τη διαπαιδαγώγηση του λαού. Υπό τη δυσμενή επήρεια της διεφθαρμένης συμπεριφοράς τους έχουν μετατρέψει τους πολίτες σε άτομα οκνηρά και φυγόπονα με μόνο ενδιαφέρον την εξασφάλιση δημοσίων θέσεων,⁴⁸ με αποτέλεσμα, ματαιόδοξοι και φιλοχρήματοι,⁴⁹ ακαλαίσθητοι και ξενολάτρες⁵⁰, έχοντας απολέσει κάθε ηθικό φραγμό, να ασχολούνται μόνο με τα κομματικά συμφέροντά τους.⁵¹ Στην εξαχρείωση αυτή της πολιτείας, πέραν των πολιτικών, μεγάλη μερίδα ευθύνης φέρουν επίσης οι δημοσιογράφοι που, αντί να διαφωτίζουν, συσκοτίζουν την κοινή γνώμη, ποδηγετώντας τον ανυποψίαστο λαό σύμφωνα με τα προσωπικά τους συμφέροντα και όχι προς «το αληθές συμφέρον της πατρίδος».⁵²

46. «Διότι οι άρχοντες του Δήμου, ενόσω είναι εκτός της εξουσίας, μέμφονται και ελέγχουν πικρώς τους εν τη εξουσία ως ανικάνους και αδρανείς και εργάζονται δραστηρίως δι' όλων των μέσων, να αρπάξωσιν την έδραν του Δημάρχου, υποσχόμενοι εις τον λαόν προ της εκλογής πολλά !... Αφού όμως καταλάβωσιν την έδραν, μετά την εκλογήν, λησιμονούν τας υποσχέσεις των, και ουδέν πράττουν υπέρ της πόλεως ! ...» (βλ. Λαζαρίδης, *Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι*, σ. 21).

47. *Ο.π.*

48. «Τον δυστυχή λαόν οι πολιτευταί τον έφεραν εις τοιαύτην απόγνωσιν, ώστε να μη δύναται να κάμη διάκρισιν μεταξύ ικανού και ανικάνου.... Οι πολιτευταί τον έκαμον οκνηρόν ... φυγόπονον !... Τον εδίδαξαν να θεωρή κάθε έντιμον επάγγελμα εξευτελιστικόν και να ασχολήται μόνον εις την πολιτικήν και εις τα ανεβοκατεβάσματα των υπουργείων... Επιδιώκουσι να γείνουν πάντες επιστήμονες ημιμαθείς απένταροι και δημόσιοι υπάλληλοι!» (ό.π., σ. 21).

49. «Ερμής: Όστις εν Αθήναις σήμερα δεν κλέπτει, θεωρείται βλαξ, ηλίθιος! ... Τόσον ετελειοποίησαν την κλοπήν, ώστε εγώ, ο διδάξας ταύτην εις την αρχαιότητα, εθεωρούμην μαθητής αυτών αδέξιος... Πάντες κλέπτουν και αμοιβαίοκλέπτονται ! ... κλέπτουν οι ταμίαι, κλέπτουν οι τελώναι, κλέπτουν ολόκληρα μουσειά οι αρχαιοκάπηλοι, αγάλματα και παν κειμήλιον της αρχαιότητος !... κλέπτουν οι παντοπώλαι εις το ζύγισμα. Κλέπτουν οι αρτοποιοί. Κλέπτουν οι φαρμακοποιοί νοθεύοντες τα φάρμακα. Κλέπτουν οι ιατροί, καπηλεύόμενοι την επιστήμην των και στέλλοντες εις τον άδην σωρηδόν τα θύματα ! ...» (ό.π., σ. 27).

50. «Ερμής: Οι απόγονοι ημών Έλληνες, είνε σφόδρα μισέλληνες και ξενολάτραι καθ' υπερβολήν. Εις τα θέατρα διδάσκονται έργα ξένα βαρβαρόφωνα. Η ποίησις εξέλειπεν από την γην αυτήν και μόνον εις την ύλην πάντες ασχολούνται...» (ό.π.).

51. «...Εισί διηρημένοι εις κόμματα και έκαστος ανήκει όχι όπου το συμφέρον της πατρίδος απαιτεί, αλλ' όπου ωφελείται περισσότερα. Καταγίνονται δε να συκοφαντώσι τους εν τη εξουσία όλαις δυνάμεσιν, όπως αρπάξωσι ταύτην και εξ αυτής ωφεληθώσιν» (ό.π., σ. 22).

52. *Ο.π.*, σ. 29.

Η υπόθεση ολοκληρώνεται με τους θεούς να εκφράζουν την ανησυχία τους για την ούτω διαμορφωθείσα κατάσταση και να εύχονται οι σύγχρονοι Αθηναίοι σύντομα να απαλλαγούν από τα δεινά τους.

Είναι σαφές ότι στόχος του συγγραφέα δεν είναι να διασκεδάσει, αλλά να νουθετήσει τους συμπατριώτες του και να τους αφυπνίσει από τον λήθαργο της παρακμής όπου τους έχει οδηγήσει η ματαιοδοξία και η φιλοπρωτία των πολιτευομένων, η μίμηση των ευρωπαϊκών ηθών, η απεμπόληση της προγονικής κληρονομιάς και η εγκατάλειψη των πατροπαράδοτων αξιών, όπως αποτυπώνεται στην κοινωνική ζωή, τη συμπεριφορά των γυναικών και την αγωγή των ελληνοπαίδων, σε σύγκριση πάντα με αυτή των αρχαίων προγόνων.

Στο έργο ανιχνεύονται στοιχεία μίμησης από το μονόπρακτο δραμάτιον *Διός επίσκεψις*⁵³ (1874) του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή όσον αφορά τον δραματικό χώρο (από τον αστέρα του Διός στη σύγχρονη Αθήνα), την παρουσία του Δία και του Ερμή, δύο από τα βασικά δραματικά πρόσωπα του έργου, καθώς και το εφεύρημα της επίσκεψης των θεών στην τότε σύγχρονη Αθήνα, επίσης από την πεντάπρακτη κωμωδία *Αγορά*⁵⁴ (1871) του Δημ. Παπαρρηγόπουλου, όσον αφορά το θέμα της απαξιωτικής στάσης προς την τότε σύγχρονη Αθήνα σε σύγκριση με την εποχή του αρχαίου κλέους της, θέση που εντάσσεται στο ευρύτερο ρομαντικό κλίμα της εποχής, αναβίωσης της αρχαιότητας μέσω του νεοκλασικισμού και επιδίωξης επιστροφής στα αρχαία πρότυπα.

Το τελικό αποτέλεσμα όμως κρίνεται ως μέτριο και για την έλλειψη πρωτοτυπίας, αλλά και λόγω των εγγενών δραματικών του αδυναμιών, όπως η απουσία δράσης, η στατική τοποθέτηση των δραματικών προσώπων και η καταγγελτική παράθεση σειράς αρνητικών στοιχείων. Έτσι, παρά τη φιλότιμη συγγραφική του προσπάθεια, ο Λαζαρίδης, αντί να επιτύχει τη διακωμώδηση μέσα από τη δράση των προσώπων και την εξέλιξη καταστάσεων, συγγράφει ουσιαστικά μια αναγνωστική ηθικολογία, αποτυγχάνοντας ως προς την επίτευξη θεατρικότητας. Το έργο δεν παίχτηκε ποτέ. Δεν γνωρίζουμε εάν αυτό οφείλεται στην ανωτέρω επισήμανση (την έλλειψη θεατρικότητας) ή στο γεγονός ότι η ηθικολογία είναι πάντα δυσάρεστη, ιδίως όταν καταγγέλλονται με δημόσιο λόγο σωρηδόν τα ελαττώματα ενός ολόκληρου λαού.

Όμως, το θέμα αυτό τον απασχολούσε και φαίνεται ότι δεν το είχε εγκαταλείψει, όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια από το έργο του *Διατί ενικήθημεν*, που εκδίδει στην Αθήνα δέκα χρόνια αργότερα, το 1898.

Πρόκειται για ένα τρίπρακτο έργο που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «πανόραμα πολιτικόν και κοινωνικόν», το οποίο αφιερώνει στον ελληνικό λαό, με κοινά στοιχεία σε

53. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα, Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, τ. Α', σ. 481-286.

54. Ο.π., σ. 465-473, με κοινά πρόσωπα εδώ τον Δία και τον Αισχύλο. Βλ. επίσης Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Όψεις του πλούτου και του Πλούτου στην ελληνική κωμωδιογραφία του 19ου αιώνα», Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Η λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία, Από την Κρητική Αναγέννηση στην αυγή του 21ου αιώνα*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2014, σ. 323 και Κυριακή Πετράκου, *Σχήματα και εικόνες, Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό, Δεκάξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2015, σ. 97-103.

σύγκριση με το προηγούμενο, τον ίδιο δραματικό τόπο, τον Αστέρα του Διός, δύο κύρια πρόσωπα, τον Δία και τον Ερμή, και την ίδια θεματική που δεν είναι άλλη από την καταγγελία των ελαττωμάτων του ελληνικού λαού που τον έχουν πλέον οδηγήσει στον όλεθρο. Το έργο γράφεται το 1897, χρονιά του καταστροφικού για τα εθνικά συμφέροντα ελληνοτουρκικού πολέμου, ενώ έχει προηγηθεί το 1893 η πτώχευση του ελληνικού κράτους, συνταρακτικά γεγονότα που ωθούν τον Λαζαρίδη να αναλύσει δημόσια τα αίτια της ντροπιαστικής για τον Ελληνισμό ήττας, προσαρμόζοντας τις προηγούμενες καταγγελίες του στα νέα δυσμενή δεδομένα.

Έτσι, συνθέτει ένα πολυπρόσωπο έργο στο οποίο παρελαύνουν πλήθος προσώπων από την αρχαιότητα (Ζεύς, Ερμής, Σοφοκλής, Αριστοφάνης, Λεωνίδας και οι θεράποντές τους Λαγυνίων και Τερψίων), από τη σύγχρονη εποχή εκπρόσωποι της πολιτικής και κοινωνικής ζωής (Υπουργός, πρώην βουλευτής, κομματάρχαι, ψηφοφόροι, διαδηλωταί, δημοσιογράφοι, παραρτηματοπώλης, αστυφύλαξ, απαλλαγέντες, έφεδροι, φυγόστρατοι, δημοδιδάσκαλοι, μαθηταί δημοτικού σχολείου κ.ά.) και μια σειρά αλληγορικών προσώπων (Ελλάς, Αρετή, Κακία, Ανικανότης, Ικανότης, Αδιαφορία, Πίστις, Δικαιοσύνη, Αλήθεια, Συνείδησις, Ευεργεσία, Ευγνωμοσύνη, Ποίησις, Καλλιτεχνία, Θέατρον κ.ά.).

Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: Ενώπιον του Δία και των θεραπόντων του Λαγυνίωνα και Τερψίωνα εμφανίζεται ολοφυρομένη η Ελλάδα,⁵⁵ η οποία περιγράφει τις καταστροφές που υπέστη η Θεσσαλία κατά την προέλαση των τουρκικών δυνάμεων⁵⁶ και τον εκλιπαρεί να τη σώσει, φοβούμενη τις περαιτέρω δυσμενείς συνέπειες,⁵⁷ λόγω της υποχώρησης του ελληνικού στρατού. Εκείνος, προκειμένου να πληροφορηθεί τα τεκταινόμενα, στέλνει στη γη τον Ερμή για να εξετάσει λεπτομερώς τα αίτια της ήττας των ελληνικών δυνάμεων. Επιστρέφοντας ο Ερμής, περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα την επικρατούσα κατάσταση στην πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας.⁵⁸

Στη δεύτερη πράξη εμφανίζονται ανά ζεύγη η Αρετή και η Κακία, η Ικανότης και η Ανικανότης και τέλος η Αδιαφορία ως γυναικείες μορφές οι οποίες προβαίνουν σε οξύτατη μεταξύ τους αντιπαράθεση στην προσπάθειά τους να επικρατήσει η μία επί της άλλης και να αποδείξουν την ευεργετική ή μη επιρροή τους στην ελληνική κοινωνία.⁵⁹

Ακολουθεί η εμφάνιση διαδηλωτών που ζητωκραυγάζουν υπέρ του κόμματός τους, δημοσιογράφοι που διεκδικούν μερίδιο της πολιτικής εξουσίας, φαύλοι πολιτικοί, αλλά και φαύλοι πολίτες, μια κοινωνία σε πλήρη αποσάθρωση. Το έργο κλείνει με το αι-

55. «Καταβεβλημένη, λυσικόμος και φορούσα μαύρην εσθήτα» (βλ. Πέτρος Λαζαρίδης, *Διατί ενικήθημεν, Πανόραμα πολιτικόν και κοινωνικόν*, τυπογραφείον Παρασκευά Λεώνη, εν Αθήναις, 1898, σ. 9).

56. «Και τώρα οι μαύροι εχθροί της ελευθερίας ! ... Το αίσχος του πολιτισμού της ανθρωπότητος ! ... Καίουσι και ερημώνουσι τας πόλεις της Θεσσαλίας μου ! ... Προχωρούσι και εις παν βήμα των ρυπαίνουσι τον ιερόν της έδαφος ! ... Καταστρέφουν τας χώρας της ! ... Βεβυλώνουν <sic> τους ναούς και ζώντας καίουν τους μάρτυρας της ελευθερίας και σφάζουν τα βρέφη εις τας κοιτίδας των ! ... Μύρια αίσχη διαπράττουσι» (ό.π., σ. 12).

57. «Ο απαίσιος άνεμος πνέει λυσιώδης ! ... Η τρικυμία μαινεται και τα άγρια κύματα απειλούν να με καταπονήσουν. Οι δήμιοι της ανθρωπότητος, ενθαρρυνόμενοι υπό των ισχυρών της γης, θα υπερβώσι τας Θερμοπύλας και θα προελάσωσι κατά των Αθηνών. Θα βεβυλώσωσι <sic> τον Παρθενώνα μου ! ...» (ό.π., σ. 13).

58. Ο.π., σ. 17.

59. Ο.π., σ. 18-28.

σιόδοξο μήνυμα ότι οι Έλληνες συναισθανόμενοι τα λάθη τους και αποδεχόμενοι την προσήλωσή τους στις αιώνιες αξίες του Ελληνισμού, την Αρετή, την Ποίηση, την Καλλιτεχνία, τη Δικαιοσύνη και την Πίστη, που στεφανώνονται με δάφνινα στεφάνια από τον Δία,⁶⁰ εγείρονται ξανά για να υπηρετήσουν «το μέγα έργο της αποστολής των», να διαδώσουν «την ιδέα του Πολιτισμού στην ανθρωπότητα και να ελευθερώσουν εκ της Τυραννίας τους λαούς της γης».⁶¹

Αν η προηγούμενη μονόπρακτη κωμωδία έπασχε από πλευράς θεατρικότητας, στην περίπτωση του *Διατί ενικήθημεν* το μειονέκτημα αυτό επιτείνεται λόγω και της μεγαλύτερης έκτασης του κειμένου. Ουσιαστικά, το έργο στερούμενο οποιασδήποτε δράσης αποτελεί μία ad hoc συρραφή πομπωδών και μεγαλόστομων διαλόγων, στην ουσία τους όμως απλοϊκών, άλλοτε μεταξύ αλληγορικών προσώπων και άλλοτε μεταξύ αντιπροσωπευτικών προσώπων της ελληνικής κοινωνίας, ανάλογα με το θέμα που ο συγγραφέας επιθυμεί κάθε φορά να αναδείξει: οκνηρία, ροπή προς την πολυτέλεια, αδιαφορία, συμφεροντολογία κ.τ.λ., για να μνημονεύσουμε μερικά μόνο από τα κακώς κείμενα που θίγονται.

Η ηθικοπλαστική στόχευση και ο διάχυτος διδακτισμός του μαζί με την επίπλαστη και στομφώδη μεγαληγορία υποβιβάζουν το έργο ακόμη περισσότερο σε επίπεδο πρωτόλειας δοκιμής, παρά το γεγονός ότι δεν αποτελεί την πρώτη συγγραφική κατάθεση του Λαζαρίδη. Όμως, οι αδυναμίες του αυτές, υπό το πρίσμα μιας σύγχρονης θεώρησης, δεν το εμπόδισαν να κυκλοφορήσει και σε δεύτερη έκδοση, χρονολόγητη αυτή τη φορά, με υπότιτλο *Ηθογραφία πολιτική και κοινωνική εις μέρη τρία*,⁶² αλλά και να γνωρίσει τα φώτα της ράμπας.

Παρά το μειονέκτημα της εμφάνισης πλήθους δραματικών προσώπων που εκ των πραγμάτων περιορίζει τη δυνατότητα σκηνικής τους παρουσίας, όσο πολυπρόσωπος και αν ήταν ένας θίασος της εποχής, η τονωτική για τον καταρρακωμένο Ελληνισμό κατακλείδα φαίνεται ότι του εξασφάλισε το διαβατήριο για τη αθηναϊκή σκηνή, δύο τουλάχιστον φορές, απ' ό,τι μέχρι σήμερα γνωρίζουμε, στο θέατρο Πολυθέαμα, την 1η Νοεμβρίου 1897,⁶³ από τον θίασο Πρόοδος του Δημητρίου Κοτοπούλη, στον οποίο συμμετείχε ο Λαζαρίδης ως ηθοποιός, και στο θέατρο Ομονοίας από τον θίασο του Μιχαήλ Αρνωτάκη στις 29 Αυγούστου 1899.⁶⁴ Έναν χρόνο μετά θα δοθεί επίσης τιμητική για τον ίδιον παράσταση.⁶⁵

Ας σημειωθεί επίσης ότι ο Πέτρος Λαζαρίδης, όπως και οι δύο προηγούμενοι αναφερθέντες συνάδελφοί του, θα αναπτύξει συνδικαλιστική δράση δραστηριοποιούμενος

60. Ό.π., σ. 63.

61. Ό.π., σ. 62.

62. Πέτρος Λαζαρίδης, *Διατί ενικήθημεν, Ηθογραφία πολιτική και κοινωνική εις μέρη τρία*, τυπογραφείον Γ. Σταυριανού, εν Αθήναις, (χ.χ.). Αντίτυπο της δεύτερης έκδοσης του έργου βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

63. Πληροφορία δημοσιευμένη στην τελευταία σελίδα (σελίδα 63) της πρώτης έκδοσης του έργου.

64. Βλ. *Ακρόπολις*, 29-8-1899· *Παλιγγενεσία*, 29-8-1899· *Εφημερίς*, 29-8-1899. Βλ. επίσης Αρχείο Παραστάσεων Θεατρικού Μουσείου και Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», σ. 171.

65. Πιθανώς η παράσταση δόθηκε ως αναγνώριση της προσφοράς του στο θέατρο· βλ. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», σ. 104.

στον Σύλλογο Ελλήνων Ηθοποιών, το 1906, ως τακτικός εταίρος⁶⁶ και ως σύμβουλος⁶⁷ στο δεύτερο Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου από τον Ιανουάριο του 1907, επιδεικνύοντας ευαισθησία για τα προβλήματα του κλάδου του αλλά και το έντονο ενδιαφέρον του για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας την οποία κατέκρινε μέσα από τα κείμενά του.

Ο τέταρτος εδώ εξεταζόμενος ηθοποιός, ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης, γεννημένος στην Αθήνα το 1841, με καταγωγή από την Πελοπόννησο, φέρεται ότι έκανε σπουδές στη Νομική Σχολή (αν και αυτό δεν έχει μέχρι σήμερα πιστοποιηθεί). Σύμφωνα με τον Ν. Λάσκαρη, το 1862 διορίστηκε υπογραμματέας του Ειρηνοδικείου της βορείου πλευράς Αθηνών και παράλληλα ελάμβανε μέρος κατά καιρούς σε ερασιτεχνικές παραστάσεις. Σε κάποιες από αυτές, το 1865, γνωρίστηκε με τον Παντελή Σούτσα που τον έπεισε να εγκαταλείψει τη Θέμιδα για το θέατρο.⁶⁸ Η πρώτη βεβαιωμένη παράστασή του όπου εντοπίζεται ως επαγγελματίας ηθοποιός μαρτυρείται στις 12 Μαρτίου 1866 στην Αθήνα, ως μέλος του θιάσου του Παντελή Σούτσα, ερμηνεύοντας τον Αίπυτο στη *Μερσόπη* του Δημητρίου Βερναρδάκη.⁶⁹ Έκτοτε, πολύ γρήγορα θα εξελιχθεί σε αξιόλογο ηθοποιό που θα μετέχει άλλοτε σε μεγάλους θιάσους –του Παντελή Σούτσα, του Δημοσθένη Αλεξιάδη και του Διονύσιου Ταβουλάρη– και άλλοτε θα συγκροτεί δικό του θίασο με την επωνυμία Ευριπίδης ή Αισχύλος, αναλαμβάνοντας πάντα πρωταγωνιστικούς ρόλους.⁷⁰

Ο Αρνιωτάκης υπήρξε αναμφιβόλως μια σημαντική προσωπικότητα του ελληνικού θεάτρου τον 19ο αιώνα. Εκτός από ηθοποιός και θιασάρχης διετέλεσε και καθηγητής της υποκριτικής του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου⁷¹ (1884) και του Δραματικού Τμήματος του Ωδείου Αθηνών⁷² (1896) και εκ των πρωτεργατών της ίδρυσης του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών⁷³ (1883) και αργότερα του Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών⁷⁴ (1906), στο Δ.Σ. του οποίου μετείχε το 1909⁷⁵ έναν χρόνο πριν από τον θάνατό του.

66. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 65.

67. *Ο.π.*, σ. 70.

68. Νικόλαος Λάσκαρης, «Αρνιωτάκης Μιχαήλ», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. «Πυρσός» Δρανδάκης, Αθήνα, 1928, τ. Ε', σ. 633· βλ. επίσης Δημήτρης Σπάθης, «Αρνιωτάκης Μιχαήλ», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1984, τ. Β', σ. 34.

69. Λάσκαρης, «Αρνιωτάκης Μιχαήλ», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Βλ. επίσης Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α2, σ. 572-573. Είχε παίξει επίσης σε πανηγυρική παράσταση που δόθηκε στην Αθήνα προς τιμή των αντιπροσώπων της Επτανήσου στις 26 Ιουλίου 1864, με το έργο *Ρήγας ο Θεσσαλός* του Ιωάννου Ζαμπέλιου· βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για ένα φράγκο Φασουλή. Η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», Α. Γλυτζουρή – Β. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο, Από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 267.

70. Βλ. σημ. 67.

71. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 56, βλ. επίσης Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος, Μία προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 7 (2006), σ. 345-368.

72. Γ. Δροσίνης (επιμ.), *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών*, Αθήνα, 1958. Βλ. επίσης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 56-57.

73. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 52.

74. *Ο.π.*, σ. 65-69.

75. *Ο.π.*, σ. 71.

Άλλωστε, υπήρξε ο δεύτερος, μετά τον Δημοσθένη Αλεξιάδη⁷⁶ που θα κατονομάσει τη σκηνική δραστηριότητα ως *επάγγελμα του ηθοποιού* και θα σχηματίσει την κοινωνική, ηθική και εθνική διάστασή του σε κείμενό του που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης το 1879, από το οποίο παραθέτουμε μικρό απόσπασμα:

Το θέατρον αληθώς ειπείν είναι η κοινωνία εν σμικρώ, μικρόκοσμος ως λίαν προσφυώς απεκάλεσαν αυτό. Ικανός δε δραματικός θεωρείται εκείνος όστις μεθ' όσον το δυνατόν μείζονος επιτυχίας δύναται να αναπαραστήση την κοινωνίαν εν τη σκηνή του θεάτρου μετά των ελαττωμάτων και των κακιών αλλά και των αρετών αυτής. Εκ τούτου δε πηγάζει και η εξ αυτού ηθική διδασκαλία.

Τοιούτου όντος του σκοπού του θεάτρου εν γένει, εννοείται πόσον ευγενές καθίσταται το *επάγγελμα του ηθοποιού*, πανταχού μεν αλλ' *ιδία παρ' ημίν και πόσον η ευθύνη των μετερχομένων αυτό είναι βαρεία και μεγίστη*, πόσης δε ζημίας πρόξενoi δύναται να γίνωσι εκείνοι, οίτινες εν τοις πρώτοις αυτοίς βήμασιν ένεκα απρονοησίας και αβελτηρίας, εγωισμού ή κακώς εννοουμένης φιλοτιμίας ηδύνατο να το ταπεινώσωσιν άμα τη γεννήσει του... Εν παντί άλλω έθνει το θέατρον δύναται να χρησιμεύσει ως μέσον διασκεδάσεως, ως κερδοσκοπική επιχείρησις, αλλά τούτο εις ημάς είναι ασυγχώρητον... σκοπός αυτού είναι να χρησιμεύση ως κέντρον ενώσεως.⁷⁷

Την εθνική αποστολή του θεάτρου και τη σημασία του για την κοινωνία και ειδικότερα για την ελληνική κοινωνία ο Αρνιωτάκης θα αναλύσει περαιτέρω σε διάλεξή του για το ελληνικό θέατρο στις 13 Μαΐου 1893 στην Εταιρία «Ελληνισμός», το κείμενο της οποίας θα εκδοθεί την ίδια χρονιά σε αυτοτελή έκδοση,⁷⁸ όπου θα επιτεθεί λάβρος κατά της πολιτείας για την ολιγωρία της να στηρίξει τους Έλληνες ηθοποιούς και τη λειτουργία της ελληνικής σκηνής. Πρόκειται για κείμενο - καταπέλτη απευθυνόμενο στους έχοντες πολιτική εξουσία και κοινωνική ευθύνη:

Εσείς, οι αξιούντες αντιπροσωπείας, πρωτοκαθεδρίας, σεις οι έχοντες καθήκον να μεριμνάτε υπέρ των αφορώντων την κοινωνικήν ωφέλειαν, σεις, οι αείποτε υποσχόμενοι και ουδέποτε εκπληρούντες, σεις οι λαβόντες το χρίσμα άνωθεν ή κάτωθεν, σεις οι φέροντες παντού το προσωπίον, διατί δεν ηθελήσατε ποτέ να εννοήσετε τι εκ του θεάτρου δύναται να παραχθή;⁷⁹

Ο Αρνιωτάκης, εκτός της ανωτέρω δραστηριότητάς του, θα δοκιμάσει τις δυνάμεις του και ως θεατρικός συγγραφέας, συγγράφοντας δύο έργα τα κείμενα των οποίων δυστυχώς δεν έχουν σωθεί, γεγονός που καθιστά δυσχερή την ανάλυση του περιεχομένου

76. Δημοσθένης Αλεξιάδης, *Λόγος εκφωνηθείς την 22 Ιουνίου 1875 εν τω μνημοσύνω τω τελεσθέντι δαπάνη των εν Αθήναις Ελλήνων ηθοποιών επί τη μνήμη του αποβιώσαντος ηθοποιού Παντελή Σούτσα*, Αθήναι, 1875, σ. η'-θ', βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 51-52.

77. Το κείμενο φέρει την υπογραφή του Μιχαήλ Αρνιωτάκη ως διευθυντή του Ελληνικού Δραματικού Θιάσου Ευριπίδης, Κωνσταντινούπολις, 19 Νοεμβρίου 1879· βλ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, 20-11-1879. Βλ. επίσης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, τ. Α', σ. 328-329 και της ίδιας, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 52.

78. Μιχαήλ Αρνιωτάκης, *Μελέτη περί θεάτρου υπό εθνικήν και κοινωνικήν έποψιν αναγνωσθείσα εν τη Εταιρία «Ελληνισμός» την δεκάτην τρίτην Μαΐου 1893*, εκ του Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, εν Αθήναις, 1893.

79. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 54.

τους. Έτσι ακρούμαστε μόνο σε πλημμελή ανασύνθεση βασιζόμενοι μόνο σε σχετικές δημοσιεύσεις στον Τύπο.

Το πρώτο, με τίτλο *Αι κοινωνικαί πληγαί*, παίζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα, στις 7 Αυγούστου 1885, από τον θίασο του Δημ. Αλεξιάδη στο θέατρο Απόλλων.⁸⁰ Θα επαναληφθεί στη Θεσσαλονίκη στο Γαλλικόν Θέατρον από τον θίασο του Μιχ. Αρνιωτάκη με τίτλο *Αι κοινωνικαί τάξεις*, στις 18 Απριλίου 1887,⁸¹ και θα επαναληφθεί στις 30 Απριλίου 1887 ως παράσταση ευεργετική υπέρ της συζύγου του, Ελένης Αρνιωτάκη.⁸² Επίσης, θα παιχτεί με τον ίδιο τίτλο από τον θίασό του σε συνεργασία με την Πιπίνα Βονασέρα, στις 7 Αυγούστου 1888, στη Ζάκυνθο.⁸³

Όπως ο τίτλος μάς προϊδεάζει, το θέμα αντλείται εκ πραγματικωτέρας σχολής όπου, πέραν της στηλίτευσης των κοινωνικών δεινών, της τοκογλυφίας, της χαρτοπαξίας και των επικίνδυνων συναναστροφών στα χαμαιτυπεία ανώριμων νέων που εύκολα παρασύρονται στον όλεθρο, ο συγγραφέας αναδεικνύει ένα πολύ επίκαιρο θέμα, το θέμα της προσωπικής κράτησης για χρέη, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του δραματικού ήρωα Παύλου, πολίτη της Χαλκίδας, ο οποίος φυλακίζεται για χρέη που «εγέννησεν η αφροσύνη και η κουφότης» του γιου του. Αντιτιθέμενος στον νομοθέτη που συνέταξε τον εσφαλμένο αυτό νόμο, ο Αρνιωτάκης ανάγει ως κεντρικό θέμα του έργου του την «υψηλοτάτην ιδέαν σκοπούσαν την κατάργησιν της προσωπικής κρατήσεως ... ιδέα ήτις πολλάκις υπεστηρίχθη και υπό πολλών πάνυ δεινών νομολόγων».⁸⁴

Αν και μερίδα του Τύπου⁸⁵ χαρακτήρισε το έργο ως απλή μίμηση του *Γέρω-Μαρτέν*⁸⁶ των Eugène Grangé και Eugène Cormon, το οποίο είχε επανειλημμένα ερμηνεύσει ο Αρνιωτάκης,⁸⁷ φαίνεται όμως ότι ο συγγραφέας δεν περιορίστηκε στην άντληση του κεντρικού θέματος από τους γνωστούς συγγραφείς των μυθιστορηματικών δραμάτων του συρμού, αλλά έδωσε τη δική του διάσταση, προβάλλοντας το θέμα της προσωπικής κράτησης για χρέη, που δεν υπάρχει στο γαλλικό πρωτότυπο,⁸⁸ ένα αντικείμενο που ο

80. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 571.

81. *Ο.π.*, σ. 633.

82. *Ο.π.*, σ. 634.

83. *Ο.π.*, σ. 661.

84. Π., «Θεατρικά: Κοινωνικαί πληγαί», *Τηλέγραφος* (Αλεξάνδρειας), 26-8-1885.

85. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, σ. 571.

86. Πρόκειται για το έργο *Les crochets du père Martin*, τρίπρακτο δράμα που παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, στο Théâtre de la Gaîté, στις 3 Αυγούστου 1858. Μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Γεώργιο Σφήκα και εκδόθηκε στη Ζάκυνθο το 1877. Το 1878, το διασκεύασε για το θέατρο ο Δημοσθένης Αλεξιάδης και με την υπογραφή του εκδόθηκε το 1903 από τις εκδόσεις Γεωργίου Φέξη, πρώτο στη σειρά της Θεατρικής Βιβλιοθήκης που επιμελείτο ο Νικόλαος Λάσκαρης.

87. Βλ. ενδεικτικά: Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, τ. Β', σ. 293-294. Επίσης Θ.Μ., φ. 22/56 αρ. 3317, φ. 22/55, αρ. 3320 και Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2.

88. Στο γαλλικό πρωτότυπο ο Γέρω-Μαρτέν επιστρέφει στην προηγούμενη εργασία του και εργάζεται σκληρά για να αποπληρώσει τα χρέη του άσωτου γιού του Armand, τον οποίο όμως αναγκάζει να μεταναστεύσει στην Αυστραλία για να εργαστεί και αυτός για τη συγκέντρωση του οφειλόμενου ποσού. Αντίθετα, στο έργο του Αρνιωτάκη ο πολίτης Παύλος της Χαλκίδας φυλακίζεται, υφιστάμενος τα μύρια όσα για χάρη του γιου του, εκδοχή που εκφράζει πιστότερα τη νοοτροπία της ελληνικής οικογένειας που θυσιάζεται για τα παιδιά της.

ίδιος γνώριζε σε βάθος, πιθανώς από την εποχή της εργασιακής του απασχόλησης στο Ειρηνοδικείο, και που τον απασχολούσε για τις δυσμενείς επιπτώσεις που μπορούσαν να προκαλέσουν «τα εκ σφάλματος των νομοθετημάτων προξενούμενα αδικήματα εις τα άτομα μιας τινός κοινωνίας»,⁸⁹ αποδεικνύοντας για άλλη μία φορά την κοινωνική του ευαισθησία, αυτή τη φορά σε σχέση με τις συνέπειες της κακής εφαρμογής του δικαίου.

Στη μόνη εκτενή κριτική του έργου, που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* της Αλεξάνδρειας, ο ανώνυμος συντάκτης της, αν και αναφέρεται γενικώς σε «ασυγχώρητα δραματικά αμαρτήματα του ποιητού», τα οποία όμως δεν επισημαίνει, επαινεί το έργο για τη θεματολογία του που αντλείται από τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής και για την εκφραστική ικανότητα του δραματουργού:

Θα περιορισθώμεν όπως εν ολίγοις καταδείξωμεν τας αρετάς του αληθώς εξόχου τούτου δράματος, όπερ είναι προωρισμένον να καθέξη επιφανή θέσιν εν τη νεοελληνική δραματουργία και διαχαράξη τα όρια νέας πραγματικής σχολής, ης την σύστασιν πάντες ποθούμεν. ... Το δράμα του κ. Αρνιωτάκη δεν έρχεται όπως δι' όγκου ακαίρων επιθέτων, σωρείας ηχουσών πλην και ατόπων λέξεων, καταπλήξη τα ώτα του ακροατού, ως ο σφυρηλατούμενος χαλκός εκκωφαίνει τα ώτα του διαβάτου αλλ' ως ήχος λύρας βαυκαλίζει τον ακροώμενον εις πέλαγος ηδυτάτων ονείρων, αλλ' ως ήχος αυλού εισδύει εις την καρδίαν του ακούοντος αυτό. Το δράμα του κ. Αρνιωτάκη δεν έρχεται όπως δι' αλλεπαλλήλου αλλαγής σκηνών ζαλίση τον θεατήν εκ του τριγμού και κόσμου αυτών. ... αλλ' έρχεται όπως διά της σεμνότητος αυτού, των ομαλών και, ούτως ειπείν, ρεουσών σκηνών του, διά των ευγενών και εκλεκτών ρημάτων του να επιβάλη τον σεβασμόν τω θεατή, να κινήση την λατρείαν του ακροωμένου.

Η μακρά πείρα και καλλισθησία του ποιητού, η συγχρότισις αυτού μετά των κλασικωτέρων έργων, άτινα ανέγνω, άτινα εμελέτησεν, άτινα έπαιξε και ησθάνθη μέχρι ταυτότητος της υπάρεξέως του προς τον χαρακτήρα των δρώντων εν αυτοίς προσώπων, τον έπεισαν ν' αποφύγη το εκκλησιαστικόν ύφος ενίων ημετέρων δραμάτων, ν' αφήση την οδόν της σχολαστικότητος, ήτις, ως μη ώφειλε, προσεκολλήθη εις τα δράματά μας, ως όστρακον εν βράχοις, να εγκαταλείψη την ψυχράν και άνευ ουδενός ενδιαφέροντος δραματοποιΐαν των ατόμων, και να τραπή αλλοίαν και ξένην άχρι τούδε παρ' ημίν οδόν, ν' αρουσθή το θέμα του εκ πραγματικωτέρας σχολής...⁹⁰

Το δεύτερο έργο του Αρνιωτάκη, *Οι Προνομιούχοι*, τρίπρακτο δράμα (και αυτού το κείμενο δεν έχει σωθεί), παίχτηκε στην Αθήνα, στο θέατρο Βαριετέ από τον θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου, στις 7 και 8 Σεπτεμβρίου 1902.⁹¹ Στην περίπτωση αυτή οι σχετικές αναφορές είναι λιγοστές και αντλούνται πάλι από δημοσιεύματα στον Τύπο, απ' όπου πληροφορούμαστε ότι η υπόθεσή του αφορά σε έναν «νέον πλουσίας οικογενείας όστις ηράσθη μιας πτωχής κόρης, την οποίαν αρνούνται να δεχθώσιν οι γονείς του νέου. Η κόρη παραφρονεί, οι γονείς φοβούνται μήπως παραφρονήση και ο υιός των, και

89. Βλ. σημ. 83.

90. Ο.π.

91. *Νέον Άστν*, 7-9-1902 και 8-9-1902, *Καιροί*, 7-9-1902. Βλ. επίσης Κατσιώτη, «Για ένα φράγκο Φασουλή, Η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», σ. 268.

συγκατανεύουν εις τον γάμον». ⁹² Το έργο χαρακτηρίζεται ως «κοινωνικόν» ⁹³ και στρέφεται γύρω από «το μέγα ζήτημα της αποστάσεως ήτις χωρίζει τας κοινωνικάς τάξεις». ⁹⁴

Φαίνεται όμως ότι εμπειριείχε αρκετά στοιχεία επαναστατικότητας που δεν ήταν αρεστά στους συντάκτες των εφημερίδων *Άστυ* και *Εστία*, οι οποίοι αρνούνται ακόμα και την ύπαρξη τάξης προνομιούχων στην Ελλάδα, εκφράζοντας ταυτόσημη άποψη στα κείμενα που δημοσιεύουν την επομένη της πρώτης παράστασης του έργου, ωσάν να ήταν συνεννοημένοι μεταξύ τους.

Γράφει ο συντάκτης της εφημερίδας *Άστυ*:

Ο συγγραφέας μαινεται απ' αρχής μέχρι τέλους του έργου κατά μίας αγνώστου κοινωνικής τάξεως εν Ελλάδι, ήτις επικάθηται ως φοβερός επιάλτης, ως τύραννος και δεσπότης επί του στήθους του καταδυναστευομένου λαού. Την φρίκην του δε αυτήν προς την προνομιούχον τάξιν εκδηλοί εις ένα φορτικώτατον διάλογον, εν ω γρονθοκοποούνται διαρκώς ευγενείς και χαμάλης λαός. ⁹⁵

Και ο συντάκτης της εφημερίδας *Εστία*:

Ο συγγραφέας με ιδέας Ροβεσπιέρου σκιαμαχεί αφορίζων και καταρώμενος εις γλώσσαν ακαθάρτως καθαρεύουσιν μίαν ανύπαρκτον εν τη κοινωνία τάξιν, την των προνομιούχων, οίτινες φαίνεται να είνε πολύ κακοί άνθρωποι, αφού τυραννούν και πίνουν το αίμα του λαού. ⁹⁶

Έτσι, από τη συγκρατημένα ευμενή αναφορά της εφημερίδας την ημέρα της πρώτης παράστασης, ότι «η πείρα του συγγραφέα υπόσχεται εν ακόμη από τα καλά πρωτότυπα έργα», ⁹⁷ στο δημοσίευμα της επόμενης από την παράσταση ημέρας επισημαίνεται με ειρωνική διάθεση ότι το έργο, αν και δραματικό, «εν τούτοις ο κόσμος εγέλασε πολύ με τον απροσδόκητον τύπον του υπηρέτου, ευχαριστήθη από το τραγουδάκι της τρελλής και χειροκρότησε καλέσας επανειλημμένως επί της σκηνης τον συγγραφέα, όστις φαίνεται να έχη πολύ μέλλον», ⁹⁸ τονίζοντας το κωμικό στοιχείο του έργου και υποτιμώντας το κοινωνικό περιεχόμενό του. Την ίδια θέση λαμβάνει εμμέσως και η εφημερίδα *Ακρόπολις*, που περιορίζεται σε απλή μνεία της παράστασης, χαρακτηρίζοντας το έργο ως κωμωδία. ⁹⁹ Και μπορεί όντως το έργο να είχε δραματικές και γλωσσικές ατέλειες, δεν ήταν όμως το μόνο από τα παιζόμενα έργα της εποχής στα οποία είχαν εντοπιστεί τέτοια ελαττώματα, όπως συχνά επισημαίνεται σε σχετικά δημοσιεύματα από την κριτική της εποχής, και τα οποία παρ' όλα αυτά έδρεπαν δάφνες στη σκηνή επί σειρά ετών, όπως ήταν η περίπτωση των μυθιστορηματικών δραμάτων.

Διερωτάται κανείς ποιος να ήταν άραγε ο λόγος που και τα δύο έργα του Αρνιωτάκη δεν εκδόθηκαν ποτέ; Αποκλείεται να ήταν χειρότερα από το σχινοτενές και

92. *Άστυ*, 8-9-1902, σ. 2.

93. *Καιροί*, 6-9-1902, σ. 4.

94. *Εστία*, 7-9-1902.

95. *Άστυ*, 8-9-1902, σ. 2.

96. *Εστία*, 8-9-1902, σ. 2.

97. *Ό.π.*

98. *Ό.π.*, 8-9-1902.

99. *Ακρόπολις*, 7-9-1902, σ. 4 και 8-9-1902, σ. 4.

βαρύγδουπο Διατί ενικήθημεν του Λαζαρίδη. Αποκλείονται επίσης λόγοι πρακτικοί, π.χ. οικονομικοί, να εμπόδισαν την έκδοσή τους. Δεν είναι δυνατόν ένας δευτεραγωνιστής, όπως ο Λαζαρίδης, να είχε τη δυνατότητα να εξασφαλίσει τους πόρους για την έκδοση των έργων του και να μην μπορούσε να πετύχει κάτι ανάλογο ένας θιασάρχης και πρωταγωνιστής, όπως ο Αρνιωτάκης.

Τείνω να καταλήξω στο συμπέρασμα ότι πολιτικοί ήταν οι λόγοι που εμπόδισαν τον Αρνιωτάκη να προχωρήσει στην έκδοση των έργων του. Ο χαρακτηρισμός του ως «συγγραφέα με ιδέας Ροβεσπιέρου»¹⁰⁰ αποτυπώνει την εικόνα που είχε αποκομίσει ο Τύπος για τον Αρνιωτάκη. Εικάζω λοιπόν ότι και τα δύο έργα του και ιδιαίτερα το δεύτερο δεν είχαν περαιτέρω τύχη λόγω της θεματολογίας τους.

Είναι άλλωστε γνωστό ότι οι Έλληνες θιασάρχες απέφευγαν να περιλάβουν στο ρεπερτόριό τους έργα πολιτικής και κοινωνικής στόχευσης, και μάλιστα, όπως στην περίπτωση των *Προνομιούχων*, κατά συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, όπως αυτή της αριστοκρατίας ή των μεγαλοαστών (γιατί όντως τάξη ευγενών δεν υπήρχε στην Ελλάδα) από την οποία πάντα ζητούσαν οικονομική στήριξη τόσο για την προσωπική τους επιβίωση¹⁰¹ όσο και για αυτή του θιάσου τους.¹⁰²

Αν είχε σωθεί το κείμενό του είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα μπορούσε ως έργο κοινωνικής διαμαρτυρίας να ενταχθεί στα πρώιμα σοσιαλιστικά έργα.¹⁰³

Ο Αρνιωτάκης, με τη μακρόχρονη παρουσία του στη σκηνή, με τις δημόσιες θέσεις του για τη στήριξη του ελληνικού θεάτρου,¹⁰⁴ με τη συμβολή του στη θεατρική παιδεία και ειδικότερα με τη σθεναρή άρνησή του στη μετάκληση δασκάλων υποκριτικής από την Ευρώπη για να διδάξουν τους υποψήφιους ηθοποιούς, καθώς και με την πρότασή του για δημιουργία Δραματικής Σχολής στο υπό ίδρυση Εθνικό Θέατρο¹⁰⁵ θα κερδίσει επάξια τον σεβασμό και την υπόληψη των συναδέλφων του που τον πλαισιώνουν με εκτίμηση στον εορτασμό για τα τριαντάχρονα της θεατρικής του πορείας τον Μάιο του 1899¹⁰⁶ και για τα σαράντα χρόνια του στη σκηνή τον Οκτώβρη του 1907.¹⁰⁷

Συμπερασματικά, μελετώντας τα σωθέντα κείμενα δραματουργίας και μη, των τεσσάρων αυτών ηθοποιών-συγγραφέων, Βασιλείου Ανδρονόπουλου (1838-1892), Αλέξανδρου Πίστη (1852-1885), Πέτρου Λαζαρίδη (1842-1912) και Μιχαήλ Αρνιωτάκη (1841-1910) υπό το πρίσμα της συγκεκριμένης θεώρησης, μπορούμε να διατυπώσουμε κάποιες πρώτες διαπιστώσεις:

Από την υπό διαμόρφωση νεοπαγή επαγγελματική τάξη των ηθοποιών, οι οποίοι συχνά αντιμετώπιζονταν ως «ναυαγοί του κοινωνικού βίου οι πλείστοι, ως αποτυχόντες εν τη ασκήσει πάντων των επαγγελμαμάτων, νέοι λιποτακτήσαντες από της πατρικής

100. *Εστία*, 8-9-1902.

101. Βλ. έσοδα από ευεργετικές ή τιμητικές παραστάσεις τους.

102. Βλ. σύστημα ετήσιων ή μηνιαίων συνδρομών ή σειράς παραστάσεων που απευθυνόταν στις οικονομικά εύπορες τάξεις, Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 48.

103. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», σ. 273.

104. Αρνιωτάκης, *Μελέτη περί θεάτρου υπό εθνικήν και κοινωνικήν έποψιν*.

105. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, σ. 57.

106. *Καιροί*, 14-5-1899.

107. «Η τεσσαρακονταετηρίς του κ. Αρνιωτάκη», *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών* 6 (Ιανουάριος 1908), σ. 1.

οικίας, άθλια θύματα καλής τινός ηθοποιού και κενόδοξοι τινές άεργοι»,¹⁰⁸ «υποκριταί μόνοι, ορφανοί, άνευ αξιώσεων, άνευ δικαιωμάτων επί της πολιτείας, ποτισθέντες το πικρόν ποτήριον της αδιαφορίας των αρχόντων»,¹⁰⁹ ξεχωρίζουν δύο παραδείγματα πρωταγωνιστών (Ανδρονόπουλος και Αρνιωτάκης) και δύο δευτεραγωνιστών (Λαζαρίδης, Πίστης) που τολμούν να αρθρώσουν δημόσιο λόγο και να διατυπώσουν τις σκέψεις τους και την κριτική τους για τα κακώς κείμενα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της εποχής τους. Ας μην ξεχνάμε ότι και οι τέσσερις εντοπίζονται να πρωτοστατούν και να δραστηριοποιούνται στην ίδρυση και οργάνωση των πρώτων συνδικαλιστικών οργάνων των Ελλήνων ηθοποιών, κοινός συνδετικός κρίκος που αναδεικνύει τη συντεχνιακή τους συνείδηση και τον ευρύτερο κοινωνικό προβληματισμό τους για τη θέση και την αποστολή των ηθοποιών στην ελληνική κοινωνία.

Επίσης, τα κείμενα των θεατρικών τους έργων, ανεξάρτητα από την ποιότητά τους ή μη, μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις προσπάθειες ωρίμανσης και βαθμιαίας κοινωνικής χειραφέτησης των Ελλήνων ηθοποιών, παρά την περιορισμένη παρεμβατική δύναμη του κλάδου τους την εποχή που γράφτηκαν, και παράλληλα με την αρθρογραφία τους και τις δημόσιες τοποθετήσεις τους να εντοπίσουμε δείγματα ενός πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού, ασχημάτιστου ακόμα, που όμως εμφανίζεται να απασχολεί ευαίσθητους και πνευματικά εξελισσόμενους δέκτες, όπως ήταν η τάξη των υπηρετών της δραματικής τέχνης.

108. *Ποικίλη Στοά, Εθνικόν ημερολόγιον υπό Ιωάννου Α. Αρσένη, έτος Στ', εν Αθήναις, 1886, σ. 173· βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, σ. 55.*

109. Αρνιωτάκης, *Μελέτη περί θεάτρου υπό εθνικήν και κοινωνικήν έποψιν· βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, σ. 54.*

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Ιδεολογικές και επιστημονικές συνιστώσες
της μελέτης του Καραγκιόζη
στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης (1974-1985)¹*

Ηέννοια του «λαϊκού πολιτισμού» έχει απασχολήσει τους Έλληνες μελετητές από τότε που ο Νικόλαος Πολίτης και οι συνεχιστές του άρχισαν να καταγίνονται συστηματικά με τον λαό και τη λαϊκή παράδοση για τους δικούς τους «ιδιοτελείς» λόγους που υπαγορεύονταν από την ιστορική συγκυρία της εποχής τους.²

Το πρώτο κύμα ενασχόλησης με τον λαϊκό πολιτισμό θα μπορούσαμε να το τοποθετήσουμε στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα,³ και φαινόμενα όπως το Κωμειδύλλιο και το Δραματικό Ειδύλλιο (στο θέατρο) σχετίζονται με την επιθυμία των λογίων των αθηναϊκών σαλονιών να δημιουργήσουν μπάρμπα-Λινάρδους, Τάσους, Κίτσους, Μαρούλες και βοσκοπούλες, για να προκαλέσουν μια γλυκιά νοσταλγία στους πρώην επαρχιώτες και νυν αστούς που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις των έργων τους, να τους θυμίσουν τους τόπους καταγωγής τους, τις ντοπιολαλιές, τις φορεσιές και τις συνήθειες που είχαν αρχίσει να ξεχνιούνται κάτω από τα ημίψηλα και τα ομπρελίνα των αθηναϊκών περιπάτων.⁴ Αυτή είναι και η φάση εδραίωσης του εξελληνισμένου Καρα-

1. Θέλω να ευχαριστήσω τις συναδέλφους Έφη Αβδελά και Παναγιώτα Μήνη για την πολύτιμη βοήθειά τους σε ζητήματα βιβλιογραφίας για τη Μεταπολίτευση. Επίσης, ευχαριστώ τον Θόδωρο Χατζηπανταζή για τα σχόλια και τις παρατηρήσεις του σε μια πρώτη εκδοχή αυτού του κειμένου.

2. Βλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας: κριτική ανάλυση*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1978· ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα έχουν τα κεφάλαια «Λαογραφία και Αρχαιολογία» (σ. 91-97), όπου αναλύεται η χρησιμότητα της λαογραφίας στην κατοχύρωση της σχέσης των νεότερων με τους αρχαίους Έλληνες, και «Λαός και Λαογραφία» (σ. 148-185), όπου η Νέστορος εξηγεί περαιτέρω ότι στην Ελλάδα τα επιβιώματα ενδιέφεραν «κυρίως από την άποψη της ιστορικής τους καταγωγής, και μάλιστα της καταγωγής τους από την ελληνική, αποκλειστικά, αρχαιότητα. Έτσι, πιστοποιούνταν η αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνικού έθνους και αποκρούονταν οι κατηγορίες του Fallmerayer» (σ. 151). Στο ίδιο πνεύμα είναι και ο χαρακτηρισμός της λαογραφίας από τον Θόδωρο Χατζηπανταζή ως της «ιδιοτελέστερης ανάμεσα στις ελληνικές επιστήμες, [που] αναπτύχθηκε αρχικά στη χώρα μας με μοναδικό σχεδόν στόχο να αποδείξει την καταγωγή των σύγχρονων Ελλήνων από τους αρχαίους» (Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα, 1984, σ. 13-14).

3. Βλ. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας: κριτική ανάλυση*, ειδικότερα το κεφάλαιο «Ο Νικόλαος Πολίτης και η συγκριτική μέθοδος», σ. 99-110.

4. Βλ. την εκτενή εισαγωγή του Θόδωρου Χατζηπανταζή «Το κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα, τ. 1, 1981, και ειδικά το κεφ. «Κωμειδύλλιο και νεοελληνικό ηθογραφικό κίνημα», σ. 152-174.

γκιόζη (στην οποία θα επανέλθουμε στη συνέχεια), με τα θεατράκια του να φυτρώνουν σε πολλά στέκια στην πρωτεύουσα και με τον κόσμο να συρρέει για να παρακολουθήσει τους ήρωες του '21 να κατατροπώνουν τους Τούρκους, ενώ στην πραγματικότητα η Ελλάδα ήταν ξανά σε επίσημο πόλεμο με την Τουρκία, το 1897, για πρώτη φορά μετά την ανακήρυξη της Ανεξαρτησίας της.

Ένα δεύτερο κύμα παρόμοιου παθιάσματος με κάθε τι λαϊκό, εκ μέρους των λογίων και των αστών καλλιτεχνών, παρατηρούμε στην περίφημη γενιά του '30. Ο Σεφέρης εξυμνεί τον Μακρυγιάννη, ο Ελύτης τον Θεόφιλο κι ο Τσαρούχης τον Καραγκιόζη (για να αναφέρω τρία μόνο παραδείγματα από το πλήθος των καλλιτεχνών αυτής της γενιάς, που έστρεψε το βλέμμα της στον λαϊκό πολιτισμό).⁵ Για τον καθένα από τους δημιουργούς, ο λαϊκός πολιτισμός είχε άλλο ειδικό βάρος στην κατασκευή της προσωπικής του μυθολογίας, αλλά το σίγουρο είναι ότι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου πολλοί καταγίνονταν με την αναζήτηση της ελληνικότητας, των δομικών συστατικών της, των χρωμάτων και μυρωδιών της, του παρελθόντος και του παρόντος της. Προσπαθούσαν να απαντήσουν στα ερωτήματα (και για τον εαυτό τους και για τους άλλους) «ποιος είμαι» και «πού ανήκω» –ερωτήματα που τα θέτουν όλες οι γενιές· αυτό που τις καθορίζει είναι οι απαντήσεις που δίνουν. Κι έτσι, όταν ο Τσαρούχης γράφει ότι πήγαινε να ρωτήσει τον Σωτήρη Σπαθάρη για τα μυστικά των χρωμάτων του «σα να πήγαινε στο μαντείο»,⁶ καταλαβαίνουμε πολλά για το πώς κατασκεύασε επίπονα και συστηματικά το στίγμα του ως ζωγράφου και ως σκεπτόμενου ανθρώπου, γεννημένου στον Πειραιά του 1910, σ' ένα εύπορο περιβάλλον, με ψηλοτάβανες προοπτικές.

Κι ερχόμαστε στο τρίτο κύμα της στροφής στον λαϊκό πολιτισμό, τη μανία για ρεμπέτικα, ταγάρια, πιθάρια και νησιώτικα εξοχικά που κυριάρχησε στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, ενώ αντηχούσαν ολούθε πολιτικά ιδεολογήματα, όπως «η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες» απέναντι στο «Ανήκομεν εις την Δύσιν».⁷ Κάθε μία από αυτές τις στροφές προς τον λαϊκό πολιτισμό είχε άλλα αίτια κι άλλα ιδεολογικά, καλλιτεχνικά και πολιτικά αποτελέσματα. «Ποιος αλήθεια είμαι εγώ και πού πάω;»,⁸ επίσης αναρωτιό-

5. Γιώργος Σεφέρης, «Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης», *Δοκιμές*, Ίκαρος, Αθήνα, 1981, τ. 1, σ. 228-263· Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα, 1982, σ. 191-231· Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1986: «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», σ. 45-52 και «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο», σ. 59-66, ανάμεσα σε άλλα άρθρα που έγραψε για το Θέατρο Σκιών ο Τσαρούχης.

6. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, σ. 62. Επί του θέματος βλ. και την αδημοσίευτη παρουσίασή μου «Τσαρούχης και Καραγκιόζης» στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, τον Μάρτιο του 2009, που κυκλοφόρησε μαγνητοσκοπημένη σε DVD από το Μ.Μ.Σ.Τ.

7. Κωνσταντίνα Μπότσιοι, «Νέα Δημοκρατία και ΠΑ.ΣΟ.Κ., 1974-1985: Η “Ευρώπη” ως πολιτική και ως ταυτότητα», ανακοίνωση στο συνέδριο *Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση; (14/12/2012 - 16/12/2012)*, αναρτημένη στο site του Ιδρύματος Μποδοσάκη, <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=690> [25-8-2015]· η πρώτη δήλωση είναι του Ανδρέα Παπανδρέου (1919-1996) και η δεύτερη του Κωνσταντίνου Καραμανλή (1907-1998). Βλ. επίσης Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-2000*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2008.

8. Στην «Ωδή στο Γεώργιο Καραϊσκάκη», από τον δίσκο *Το περιβόλι του τρελού*, του 1969.

ταν ο Διονύσης Σαββόπουλος, εμβληματικός εκπρόσωπος της γενιάς που μας απασχολεί, του οποίου το πρώτο τραγούδι μετά την Μεταπολίτευση ήταν «Ο Καραγκιόζης».⁹

Δεν χωράει αμφιβολία ότι μεταξύ του 1974 και του 1985 ο Καραγκιόζης ήταν ένα διαρκές σημείο αναφοράς, ίσως γιατί η κοινωνία που απεικονιζόταν στον μπερντέ του ήταν περισσότερο «πολύχρωμη» από τη δικτατορική Ελλάδα των Ελλήνων Χριστιανών, με τις σαφείς οθωμανικές της καταβολές, την ταξική της διαστρωμάτωση και με το «λευκό σεντονάκι» που σου άφηνε περιθώρια για να προβάλεις επάνω του τις δικές σου εικόνες.¹⁰ Ταυτόχρονα, στα χρόνια αφ' ενός της εδραίωσης της τηλεόρασης και αφ' ετέρου των τεράστιων κοινωνικών αλλαγών που προέκυψαν από την προσχώρηση της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Ε.Ο.Κ.) το 1979, η πολυεπίπεδη, αντιορθολογική, συλλογικά καμωμένη ελληνικότητα του Καραγκιόζη αποκρυστάλλωνε αυτόν τον κόσμο που έδυε, ενώ αρχίζαμε για πρώτη φορά να νιώθουμε Ευρωπαίοι. Στον υπόλοιπο χρόνο αυτής της ανακοίνωσης, θα επικεντρωθώ στη σχέση με τον λαϊκό πολιτισμό μελετητών που ανδρώθηκαν (διότι με ελάχιστες εξαιρέσεις, πρόκειται για άντρες) στη Μεταπολίτευση, εξετάζοντας την προσέγγισή τους στον Καραγκιόζη.

Από τα κείμενα και τις εκδόσεις που ξεκίνησαν τα τελευταία χρόνια της Δικτατορίας θα πρέπει, οπωσδήποτε, να αναφέρουμε την τρίτομη έκδοση που επιμελήθηκε ο Γιώργος Ιωάννου, με τον τίτλο *Ο Καραγκιόζης*, που περιλαμβάνει, εκτός από μια εισαγωγή του εκδότη, επανεκδόσεις φυλλαδίων Καραγκιόζη της συλλογής του Στίλπωνος Κυριακίδη, με έργα που τα υπέγραφαν διάσημοι καραγκιοζοπαίχτες του Μεσοπολέμου, όπως ο Αντώνης Μόλλας, ο Μάρκος Ξάνθος και ο Κώστας Μάνος.¹¹ Ως συνέχεια της εκδοτικής προσπάθειας του Ερμή για τη διάσωση πολύτιμου υλικού μιας παράδοσης που είχε αρχίσει να φθίνει, εκδίδεται ένα δίτομο και δίγλωσσο λεύκωμα, ο *Κόσμος του Καραγκιόζη*, που εξακολουθεί να παραμένει αξεπέραστο ως προς την αξία και ιδιαιτερότητα του περιεχομένου του. Πιο συγκεκριμένα, παλιές φιγούρες και σκηνικά του Καραγκιόζη ποικίλων καλλιτεχνών (ειδικά τα σκηνικά), με ευσύνοπτα, ακριβή και εύληπτα σημειώματα από ειδικούς, εισάγουν τον αναγνώστη στην εικαστική πανδαισία του Καραγκιόζη, συμπληρώνοντας το σύμπαν στο οποίο μας είχαν εισαγάγει τα έργα που επανέκδωσε ο Ιωάννου.¹² Ως προς τα επιστημονικά κείμενα που εξετάζω, περιορίζομαι

9. Στον δίσκο *Δέκα χρόνια κομμάτια* του 1975. Για τον Σαββόπουλο, βλ. Αλέξης Πολίτης, «Φύσα θάλασσα πλατιά: ο Σαββόπουλος και η γενιά του», *Νέα Εστία* 151/1743 (Μάρτιος 2002), σ. 461-471.

10. Για μια σύντομη επισκόπηση του θεατρικού ορίζοντα της περιόδου βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 145-168.

11. Γιώργος Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. 3, Ερμής, Αθήνα, 1971-72. Κάποια φυλλάδια που συμπεριλήφθηκαν στην τρίτομη αυτή έκδοση ήταν πιο αυθεντικά από άλλα (του Μάρκου Ξάνθου, για παράδειγμα). Αντίθετα, κάποια άλλα, όπως ο *Κατσαντώνης* του Μόλλα, είναι επηρεασμένα από λόγια πρότυπα βλ. σχετικά Άννα Σταυρακοπούλου, «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: από το λόγιο μυθιστόρημα στον μπερντέ», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 1173-1181.

12. Απόστολος Γιαγιάννος – Αριστείδης Γιαγιάννος – Ιωάννης Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη-Φιγούρες* (γενική εισαγωγή-εισαγωγές στα κεφάλαια: Θόδωρος Χατζηπανταζής), Ερμής, Αθήνα, 1976, και των ιδίων, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη – Σκηνικά*, (εισαγωγή: Δημήτρης Μυταράς), Ερμής, Αθήνα, 1977· εξίσου ογκώδες με πλούσιο υλικό, αν και όχι εξίσου λιτής αισθητικής και οργάνωσης με τους προηγούμενους τόμους, είναι και το Αθανάσιος Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Gutenberg, Αθήνα, 1977.

σε μελέτες που εκδόθηκαν στα ελληνικά, γιατί την ίδια περίοδο πληθαίνει και η αγγλόφωνη βιβλιογραφία του Καραγκιόζη, με κεντρική μελετήτρια τη Linda Sunny-Myrsiades,¹³ καθώς και η γερμανόφωνη με προεξάρχοντα σ' αυτόν τον χώρο τον Βάλτερ Πούχνερ.¹⁴

Από τις μερικές δεκάδες άρθρων και βιβλίων που κυκλοφόρησαν ανάμεσα στα 1974 και 1985, θα ξεχωρίσω ως ενδεικτικά κάποια κείμενα, όχι μόνο γιατί παίρνουν τον Καραγκιόζη στα σοβαρά, αλλά γιατί με το να μας προσκαλούν να τον κοιτάξουμε αλλιώς κι αλλιώς, ανοίγουν καινούργιους δρόμους στην επιστημονική έρευνα, στον χώρο της θεατρολογίας, και γενικότερα. Θα ξεκινήσω από τα δύο πολυσέλιδα άρθρα του τιμώμενου Βάλτερ Πούχνερ, που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Λαογραφία*, με εκατοντάδες ξενόγλωσσα και ελληνόγλωσσα λήμματα της βιβλιογραφίας του Θεάτρου Σκιών –με την ευρεία έννοια– και του Καραγκιόζη, που έκτοτε χρησιμοποιούνται συστηματικά ως πυξίδα, σε κάθε καραγκιοζική πλοήγηση.¹⁵ Η Κατερίνα Μυστακίδου, στο *Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, καθιστά σαφή και αδιαμφισβήτητη την οθωμανική καταγωγή του ελληνικού Θεάτρου Σκιών.¹⁶ Προηγουμένως, τις δεκαετίες του '50 και του '60, υπήρχε μια τάση απαλοιφής της ολοφάνερης πατρότητας του Καραγκιόζη, με άλλους να τον συνδέουν με τον Αριστοφάνη, κι άλλους με τη ρουμελιώτικη λεβεντιά, μπερδεύοντας το εξελληνισμένο περιεχόμενο των έργων με την καταγωγή του είδους.¹⁷

13. Από το 1975 μέχρι το 1985 η Linda Sunny-Myrsiades δημοσίευσε πλήθος άρθρων, με ποικίλα θέματα από τα οποία αναφέρω ενδεικτικά τον Μεγαλέξανδρο («Legend in the Theatre: Alexander the Great and the Karaghiozis Text», *Educational Theatre Journal* 27, 1975, σ. 387-394), τον ρόλο των γυναικών («The Female Role in the Karaghiozis Performance», *Southern Folklore Quarterly* 44, 1980, σ. 145-163), και την προφορική σύνθεση στις καραγκιοζικές παραστάσεις («Oral Composition and the Karaghiozis Performance», *Theatre Research International* 5, 1980, σ. 107-121). Η πλούσια αρθρογραφία της για τον Καραγκιόζη συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Εν τούτοις, αν και πολλά από τα άρθρα της έχουν μια πρωτότυπη οπτική για την εποχή τους, η μεγάλη δυσκολία κατανόησης που παρουσιάζουν οι μαγνητοφωνημένες παραστάσεις και συνεντεύξεις της συλλογής Whitman-Rinvulcri (Milman Parry Collection, Widener Library, Harvard University) που μελέτησε (ανάμεσα σε άλλα) λόγω της προφορικότητάς τους, την έχουν οδηγήσει σε αρκετές περιπτώσεις σε λανθασμένα συμπεράσματα.

14. Αρχής γενομένης από τη Διδακτορική Διατριβή του, βλ. Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karaghiozis*, München, 1975.

15. Βάλτερ Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-78), σ. 294-324 και του ιδίου, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 32 (1979-81), σ. 370-378. Εξίσου απαραίτητο και πολύτιμο βοήθημα για την καραγκιοζική βιβλιογραφία μετά τη Μεταπολίτευση αποτελεί η «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις από προηγούμενα έτη» του ιδίου, *Παράβασις* 9 (2009), σ. 425-497. Πιο συγκεκριμένα, για την περίοδο που μας ενδιαφέρει βλ. σ. 454-468.

16. Αικατερίνη Μυστακίδου, *Karagöz: Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Ερμής, Αθήνα, 1982. Την ίδια χρονιά, ο Στάθης Δαμιανάκος παρουσιάζει στο Διεθνές Συνέδριο *Le théâtre d'ombres aujourd'hui: objet muséographique ou expression culturelle vivante?* (Institut International de la Marionnette, Charleville – Mézières, 28-29 Σεπτεμβρίου 1982) μια ανακοίνωση όπου συγκρίνει την τουρκική και την ελληνική παράδοση του Θεάτρου Σκιών με τίτλο «Karagöz turc et Karaghiozis grec: lectures comparatives», που αργότερα δημοσιεύτηκε στα ελληνικά στο Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα, 1987, σ. 183-228, και στο *Θέατρο Σκιών: παράδοση και νεωτερικότητα* (εισαγ. - επιμ.: Στάθης Δαμιανάκος), Πλέθρον, Αθήνα, 1993, σ. 83-118.

17. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μελέτη του Κώστα Μπίρη, *Ο Καραγκιόζης, ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 1952 (ανάτυπο από τη *Νέα Εστία* 52/600-609).

Την ίδια χρονιά, το 1982, το άρθρο (και μετέπειτα βιβλίο) του Θόδωρου Χατζηπανταζή *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890* συνθέτει την ιστορική διαδρομή του οθωμανικού Καραγκιόζη στον ελληνικό γεωγραφικό χώρο τον 19ο αιώνα, που σταδιακά εξελληνίστηκε, προικίστηκε με τον Μπαρμπαγιώργο και τον Νιόνιο και κατέκτησε το ελληνικό κοινό (της Αθήνας και άλλων πόλεων, της Πάτρας, της Καλαμάτας κ.ά.), από το 1890 και μετά, χρησιμοποιώντας γνωστά και αθησαύριστα άρθρα. Δύο ακόμη βιβλία των εκδόσεων Στιγμή, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη* του Γρηγόρη Σηφάκη και *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη* του Βάλτερ Πούχνερ, μας καλούν να δούμε το φαινόμενο είτε με μεγεθυντικό φακό (ο Σηφάκης) είτε από «αεροφωτογραφία» (ο Πούχνερ). Ο Σηφάκης, στο πρωτοποριακό για το 1976 –όταν πρωτοδημοσιεύτηκε– κείμενό του, σκύβει πάνω από τη δομή των έργων, με εργαλεία από τους χώρους της γλωσσολογίας και της κλασικής φιλολογίας, και εντοπίζει στη σύνθεσή τους μηχανισμούς της προφορικής παράδοσης που επιτρέπουν την ανάπτυξη παραλλαγών σ' ένα θέμα, παράγοντας πρωτοτυπία μέσα από την επανάληψη.¹⁸ Ο Πούχνερ φτιάχνει τον χάρτη του βαλκανικού Καραγκιόζη, συνθέτοντας στοιχεία από μια πολύγλωσση παλαιότερη και νεώτερη βιβλιογραφία, φανερώνοντας τη διάδοση του Θεάτρου Σκιών στις χώρες της πολυκοινοτικής πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας.¹⁹ Άφησα τελευταία τα δύο βιβλία του Γιάννη Κιουρτσάκη, *Προφορική παράδοση και ατομική δημιουργία* (1983) και το *Καρναβάλι και Καραγκιόζης* (1985), όχι μόνο γιατί είναι μέχρι στιγμής τα δύο πιο ολοκληρωμένα δοκίμια για το ελληνικό Θέατρο Σκιών αλλά και γιατί θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε κείμενα με «ανοιχτό τέλος».²⁰ Αυτές οι δύο μελέτες που ασχολούνται η πρώτη με τις κοινωνικές διαδικασίες μέσω των οποίων σμιλεύονται οι καραγκιοζοπαίχτες και διαμορφώνονται οι παραστάσεις τους, και η δεύτερη με τη βαθύτερη ουσία του καραγκιοζικού «καρναβαλικού» σύμπαντος, που φανέρωσε στον Κιουρτσάκη η μύηση στον Μιχαήλ Μπαχτίν (1895-1975), αυτές οι δύο μελέτες λοιπόν προέκυψαν ως «παράπλευρο κέρδος», μέσα από την αγωνιώδη αναζήτηση του συγγραφέα να βρει από κάπου να πιαστεί. Όπως είπε ο ίδιος σε πρόσφατη ημερίδα για τον Καραγκιόζη:

Έχοντας αγαπήσει όψιμα στην ξενιτιά τον λαϊκό πολιτισμό του τόπου, αναζητούσα τώρα, εκεί, το θεμέλιο μιας συλλογικότητας ικανής να στηρίξει εμάς τους Έλληνες στο ναυάγιο της πολιτείας μας.²¹

18. Τα άρθρα του Σηφάκη και του Χατζηπανταζή αναδημοσιεύονται στον τόμο Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση στον Καραγκιόζη: Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη, πρωτοπόρους στην επιστημονική μελέτη του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2015, σ. 253-303 και σ. 305-372 αντίστοιχα. Ανάλογη προσέγγιση με αυτή του Σηφάκη έχει μερικά χρόνια αργότερα και ο Loring Danforth «Tradition and change in Greek Shadow Theater», *The Journal of American Folklore* 96/381 (1983), σ. 281-309.

19. Βλ. επίσης αναδημοσίευση στο Βάλτερ Πούχνερ, *Μελέτες για το Θέατρο Σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Γρανάδα, 2015, σ. 117-163.

20. Γιάννης Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ατομική δημιουργία: το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Κέδρος, Αθήνα, 1983 και του ίδιου, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985.

21. Του ίδιου, «Μελετώντας σαράντα χρόνια τον Καραγκιόζη: Προσωπικός απολογισμός», Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση στον Καραγκιόζη*, σ. 209-231, σ. 220.

Όλα αυτά που έχει γράψει έκτοτε ο Κιουρτσάκης, που έχει την ελευθερία να λείει τα πράγματα όπως τα νιώθει, χωρίς να πρέπει να καλουπωθεί από κανόνες και περιορισμούς της πανεπιστημιακής συγγραφικής δεοντολογίας, μας βοηθάνε να καταλάβουμε καλύτερα το ειδικό βάρος του Καραγκιόζη στη Μεταπολίτευση.

Εξίσου επιγραμματικά θα αναφερθώ και σε κάποια άλλα μελετήματα που δημοσιεύονται στην υπό εξέταση περίοδο, που προσεγγίζουν το θέατρο Σκιών από συγκεκριμένες οπτικές, εμπλουτίζοντας την καραγκιοζική βιβλιογραφία. Το 1978 δημοσιεύεται το *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης* του Ηλία Πετρόπουλου, που μαζί με τις αδελφές μελέτες για τα ρεμπέτικα, τα χασίσια, τα μπουρδέλα και άλλα συναφή, έθεσε τις βάσεις, με τον δικό του μισο-επιστημονικό, μισο-βλάσφημο τρόπο, της λαογραφίας του «περιθωρίου» που είχε κι αυτή τη γοητεία της στα ανέμελα και ανεκτικά πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.²² Μέσα στο πλαίσιο ενός εκδοτικού πυρετού και από πλευράς καραγκιοζοπαίχτων, πέρα από την επανέκδοση των *Απομνημονευμάτων* του Σωτήρη Σπαθάρη (που πέθανε το 1974), ξεχωρίζει το βιβλίο της Αρετής Μόλλα-Γιοβάνου για τον πατέρα της Αντώνης Μόλλα, έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του μεσοπολεμικού θεάτρου σκιών, εμπνευσμένο δημιουργό χαρακτήρων και έργων.²³ Παρά την έλλειψη αντικειμενικότητας που χαρακτηρίζει πάντοτε τις αναμνήσεις των παιδιών για τους γονείς τους, το βιβλίο προσφέρει χρήσιμο υλικό στον μελετητή για σημαντικές παραμέτρους που καθόρισαν το έργο του Μόλλα.

Μετά την επιγραμματική αναφορά στις σημαντικότερες τάσεις της μεταπολιτευτικής καραγκιοζικής βιβλιογραφίας, θα επιχειρήσω να διατυπώσω κάποια συμπεράσματα για το τότε, πριν επιστρέψω σ' αυτό που συμβαίνει τώρα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι η γενιά της Μεταπολίτευσης: 1. καθιέρωσε τις επιστημονικές –ιστορικές, συγκριτικές, διεπιστημονικές– προσεγγίσεις στον Καραγκιόζη.²⁴ 2. συνέχισε και διεύρυνε έναν επιστημονικό διάλογο τόσο με την υπόλοιπη μεταπολιτευτική ελληνική ιστορική βιβλιογραφία όσο και με τις διεθνείς προσεγγίσεις των φαινομένων της προφορικής παράδοσης (από τον Όμηρο μέχρι τον Μπαχτίν). 3. αποκάθαρε τη μελέτη του Καραγκιόζη από εθνικά ιδεολογήματα, που σε προηγούμενες δεκαετίες είχαν φτάσει μέχρι τα Ελευσίνια μυστήρια (Μπίρης), προκειμένου να εμβαπτιστεί ο Καραγκιόζης στον «Ιορδάνη ποταμό» της ελληνικότητας. Σ' αυτό συνέβαλε και το διεθνές προφίλ των μελετητών, αλλά και η σιγουριά της «ευρωπαϊκότητας», που μας είχε χαρίσει η ένταξη στην Ε.Ο.Κ. Μια ανάλογη «κοσμοπολίτικη» στροφή προς καυτά ελληνικά θέματα παρατηρούμε και στον Νέο Ελληνικό

22. Ηλίας Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Γράμματα, Αθήνα, 1978· το βιβλίο έκανε πολλές επανεκδόσεις και διαβάστηκε πολύ, σε βαθμό δυσανάλογο με τη σοβαρότητα των επιχειρημάτων του συγγραφέα.

23. Σωτήρης Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1978 (1960)· Αρετή Μόλλα-Γιοβάνου, *Ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας*, Κέδρος, Αθήνα, 1981.

24. Σ' αυτό συνέβαλαν, εκτός από τις εκδόσεις Ερμής και Στιγμή, και η Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας· πιο συγκεκριμένα βλ. *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 7 (1984), όπου δημοσιεύουν άρθρα οι Μυσταχίδου, Κιουρτσάκης, Σηφάκης, Χατζηπανταζής· περαιτέρω στο περιοδικό *Αντί* δημοσιεύονται κατ' επανάληψη άρθρα για διάφορα ζητήματα σχετικά με το θέατρο Σκιών, βλ. ενδεικτικά λήμματα 787, 827, 858 στο Πούχγερ «Βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών» (2009).

Κινηματογράφο της εποχής, από σκηνοθέτες μυημένους στις ευρωπαϊκές φόρμες και ρυθμούς (Αγγελόπουλος, Βούλγαρης, Παπαστάθης κ.ά.)²⁵ 4. χρησιμοποίησε το μήνυμα του Καραγκιόζη ως μονοπάτι για τη διερεύνηση των παραμέτρων που οριοθετούν τον μεταπολεμικό και μεταπολιτευτικό Έλληνα. Αυτό ισχύει περισσότερο για τον Γιάννη Κιουρτσάκη, στο δημιουργικό έργο του οποίου ο Καραγκιόζης ήταν/είναι ένας κρίκος στην αλυσίδα του στοχασμού του: «από αυτό το σχολείο ταπεινότητας άντλησε ανεκτίμητους χυμούς το όποιο προσωπικό μου έργο».²⁶

Περαιτέρω, στο πλαίσιο της πρόσληψης του Καραγκιόζη από ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, είναι απαραίτητη η αναφορά στον *Μεγαλέξανδρο* (1980) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, μια ταινία με διεθνή αναγνώριση (κέρδισε το Χρυσό Λιοντάρι του Φεστιβάλ της Βενετίας), με την έμπνευση του κεντρικού χαρακτήρα να προέρχεται και από τον Μεγαλέξανδρο του Καραγκιόζη, σύμφωνα με ομολογία του σκηνοθέτη.²⁷ Παράλληλα, την ίδια περίοδο διατυπώθηκε η άποψη ότι οι παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα αποτέλεσαν το «φυτώριο» του μελλοντικού κινηματογραφικού κοινού.²⁸

Ακριβώς όπως η γενιά της Μεταπολίτευσης, που έζησε τη Δικτατορία στα πιο δημιουργικά της χρόνια, αναγκάστηκε να πατήσει στον λαϊκό πολιτισμό για να δημιουργήσει τη δική της όαση συλλογικότητας, έτσι και οι νέοι στη σημερινή Ελλάδα της κρίσης, ανασταίνουν και πάλι τον Καραγκιόζη, που στα χρόνια της αφθονίας και ευμάρειας είχε καταντήσει ντεμοντέ. Τώρα που οι γιάπηδες έγιναν άνεργοι, ο Καραγκιόζης έχει πάλι να λέει ότι «εκείνος το ξέρει ότι λεφτά υπάρχουν, τα λεφτά δεν ξέρουν ότι υπάρχει εκείνος» –από την πρόσφατη παράσταση του Άθου Δανέλλη, *Ο Καραγκιόζης και η Τρόικα*.²⁹ Στη γενιά του smart phone και του Facebook που έχουν εκμηδενίσει τις αποστάσεις και τελειοποιήσει την επικοινωνία, η προφορική παράδοση μεταδίδεται μέσω του youtube και το Θέατρο Σκιών παίζεται από απόφοιτους πανεπιστημίου, διαβασμένους, κοσμογυρισμένους και ενήμερους, που μάλλον δικαιολογημένα διψούν για άμεση αδιαμεσολάβητη επικοινωνία. Αυτός ο Καραγκιόζης του 21ου αιώνα, όμως, θα είναι το αντικείμενο μελέτης κάποιων άλλων ερευνητριών και ερευνητών, σε καμιά εικοσαριά χρόνια.

25. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύντομο ιστορικό», *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σύνταξη-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2002, σ. 11-34.

26. Βλ. υποκεφάλαιο με τίτλο «Καραγκιόζης: ένα σχολείο ταπεινότητας και αυτογνωσίας» στο πιο πρόσφατο βιβλίο του Γιάννη Κιουρτσάκη, *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, Πατάκης, Αθήνα, 2015, σ. 229-235, το παράθεμα στη σ. 235.

27. Michel Estève, «Ιδεολογία και Εξουσία», Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ. 256-260. ευχαριστώ θερμά την Παναγιώτα Μήνη για τη βοήθειά της σε θέματα κινηματογραφικής βιβλιογραφίας.

28. Αγγλαΐα Μητροπούλου, «Η επίδραση του Καραγκιόζη στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού κοινού», *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, 1980, σ. 58-64.

29. <https://www.youtube.com/watch?v=9cEPCUAKFOg> [28-8-2015].

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

Rideau – Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου Παρθένη ως συνειδητή μεταφορά θεάτρου

Ο θάνατος μας πετάει σαν ξεροκόμματο λίγη άνοιξη, σταγόνες από Έρωτα, τις σονάτες του Haydn, τα δειλινά του φθινοπώρου, το νέο χιόνι, τα νέα ποιήματα, τις νέες ζωγραφιές, τους νέους που είναι πάντα και εξ ορισμού αθώοι. Και έτοιμοι να παίξουν τον μονόλογό τους στη σκηνή του Χρόνου. Ιδού τι διαπραγματεύονται η μεγάλη ποίηση, το αληθινό θέατρο.

Ιδού ποια είναι η ελευθερία της μεγάλης ζωγραφικής.

Μ.Σ.

Το θέατρο, είτε ως οπτικό συμβάν που μπορεί να μεταφερθεί εν είδει *tableau vivant* στη ζωγραφική επιφάνεια, είτε ως ιδανικός χώρος που με τη χρήση μιας μεμβράνης-αυλαίας χωρίζει, δίχως να αποκλείει το πραγματικό από το ονειρικό, αποτελεί βασική πηγή έμπνευσης σε όλη την εικονοποιία του Κωνσταντίνου Παρθένη. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι πιο φιλόδοξες συνθέσεις του οργανώνονται ανάμεσα στα *rideaux* μιας ανοιγμένης αυλαίας. Δηλαδή, η ζωγραφική δεν είναι τίποτε άλλο από μια συμπαραδήλωση της θεατρικής πράξης. Μια τόσο προφανής αναφορά στο πιο εμβληματικό σύμβολο του νεότερου θεάτρου είναι απορίας άξιο γιατί δεν έχει αξιοποιηθεί περισσότερο και δεν έχει αναλυθεί ουσιαστικότερα από την έρευνα. Η χρήση του *rideau* δεν είναι απλώς ένας *art nouveau* διακοσμητικός ακκισμός του ζωγράφου, δεν είναι μια λύση μανιέρα που τον βολεύει, αλλά κάτι βαθύτερο. Για τον μουσοτραφή και εστέτ Παρθένη, τον λάτρη της όπερας και τον θαμώνα των λυρικών θεάτρων της Ρώμης, της Βιέννης ή των Παρισίων, το θέατρο, ως ολική τέχνη του υψηλού, καθοδηγεί σταθερά την ιδεαλιστική θεματογραφία του. Εφόσον κάθε ρεαλισμός τού είναι αποκρουστικός, και η τέχνη, εν προκειμένω η ζωγραφική, είναι η μόνη πραγματικότητα για την οποία αξίζει κανείς να βιώνει τη ζοφερή πραγματικότητα του καθημερινού.

Όλη η ζωγραφική του Παρθένη λειτουργεί σαν μία τεράστια μεταφορά που μας επιβάλλει να δραπετεύσουμε από όλα τα κλισέ της πραγματικότητας. Ο Κωνσταντίνος Παρθένης είναι ο ζωγράφος ο οποίος, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, συμβολίζει την ένταξη της νεοελληνικής περίπτωσης στην ευρύτερη ευρωπαϊκή τέχνη. Αλλά και εκφράζει, επίσης, τα όρια ή τη δυναμική μιας «εθνικής σχολής», εμφυτευμένης στην καρδιά του προηγούμενου, δύσκολου αιώνα. Κοσμοπολίτης μαζί και αυτοέγκλειστος, πνευματώδης και αισθησιακός, εμμανής του σχεδίου και γνώστης των μυστικών ιδιοτήτων του χρώματος, μύστης των νέων ρευμάτων εξ Εσπερίας και συνειδητός απολογητής

της μακραίωνης ελληνικής παράδοσης, βυζαντινός και αρχαιοπρεπής, ιδεαλιστής και σεζανικός, μυημένος τόσο στους Nabis όσο και στο Jugendstil, βενιζελικός αρχικά και έπειτα ακόλουθος (;) της 4ης Αυγούστου, είναι η πιο εμβληματική και συγχρόνως η πιο «ανεκμετάλλευτη», μαζί με τον Γιαννούλη Χαλεπά, μορφή της σύγχρονης τέχνης μας. Μια μορφή για τη διερεύνηση της οποίας μένουν να γίνουν πολλά.¹

Είναι ενδεικτικό ότι ο Παρθένης –βασικός ιδεολογικός άξονας της γενιάς του '30, δάσκαλος του Εγγονόπουλου, του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, του Τσαρούχη, του Διαμαντόπουλου, του Μόραλη (για λίγο), αλλά και μιας ομάδας «ελασσόνων» ζωγράφων, όπως η Αγλαΐα Παπά, ο Ηλίας Φέρτης, ο Αντώνης Κόκκορης, η Ίρις Οικονομίδου κ.ά.– κατ'ουσίαν δεν είχε μαθητές! Δεν είχε, δηλαδή, συνεχιστές του υψηλόφρονος παραδείγματος του, παρά μόνον κάποιους μιμητές των εξωτερικών χαρακτηριστικών της γραφής του, του ιδιαίτερου του στιλ. Η παρούσα έκθεση επιχειρεί, αρκετά σπασμωδικά ομολογουμένως, να δώσει το μέτρο μια παρθενικής επίδρασης σήμερα στα έργα δημιουργών που εκφράζουν τις ανάγκες ή τα αδιέξοδα, γιατί όχι, του 21ου αιώνα. Το μέτρο, τέλος, ενός διαλόγου, έστω προβληματικού... Σαν μια προσπάθεια να αποκατασταθεί η συνέχεια του αισθητικού μας παράδοξου, το νήμα της τοπικής μας Ιστορίας.

– Πως προσλαμβάνουμε σήμερα ένα τέτοιο έργο που εκπροσωπεί μία τόσο ιδεαλιστική εποχή;

– Πόσο λειτουργούν στην εποχή τη δική μας οι κώδικες και τα σύμβολα του;

– Είναι ο Παρθένης «παρωχημένος» ή εμείς έχουμε χάσει την υπαρκτική σχέση μας με την Ιστορία;

Οι πίνακες «Η Επίδαυρος» (αριθμός καταλόγου 34) και «Sola la notte rispondi a miei pianti» (αριθμός 38) εκτίθενται στη Μπιενάλε Βενετίας μαζί με τη μικρή και μεγάλη «Αποθέωσις του Αθανασίου Διάκου». Κατά τη γνώμη μου, και τα τρία αυτά έργα έχουν φιλοτεχνηθεί την ίδια πάνω κάτω εποχή, δηλαδή γύρω στο 1930 και εκφράζουν ένα νέο αισθητικό στοιχείο. Παράλληλα με τον ιδεαλιστικό συμβολισμό και την κυβίζουσα σχηματοποίηση, ο Παρθένης παρουσιάζεται με τους πίνακες αυτούς ενήμερος των μορφολογικών τύπων της *pittura metafisica*, όπως τους είχαν διαμορφώσει οι Giorgio de Chirico και Carlo Carra.

Ιδιαίτερα στη «Νύχτα...», τα θεατρικά στοιχεία περισσεύουν. Η επιφάνεια όλου του πίνακα γίνεται μια σκηνή θεάτρου με ανοιγμένη την αυλαία όπου ο θρηνωδός Ορφέας περιστοιχίζεται από τις διαφορετικές εκδοχές της Ευρυδίκης. Η Ευρυδίκη είναι πια χαμένη οριστικά και ο μουσικός Ορφέας δεν έχει παρά την νύχτα για να της τραγουδήσει το παράπονό του. Πρόκειται για έναν πίνακα βαθιάς ποιητικής υποβολής με σταθερή αναφορά στο *theatrum mundi*.

Στην κορυφαία του σύνθεση «Η Αποθέωσις του Αθανασίου Διάκου» (ελαιογραφία σε μουσαμά, 380×380 εκ., 1930-33 περ., Δωρεά Σ. Παρθένη, Εθνική Πινακοθήκη), ο Παρθένης αρμολογεί τη δική μας «Guernica», βάζοντας όμως στη θέση της φρίκης και της απόγνωσης, τη θυσία και τη δικαίωση. Εδώ, τη συμβολική ψυχή του Αθανασίου Διάκου που αναλαμβάνεται στους ανοιχτούς ουρανούς και γίνεται δεκτός από αγγέλους-μουσικούς (φόρος τιμής στον Greco), ξεπροβοδίζουν από αριστερά προς τα δεξιά η Άνοιξη,

1. Περί Ελευθερίας. Ο ιδανικός διάλογος 12 σύγχρονων καλλιτεχνών με τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Κατάλογος έκθεσης, γκαλερί Τεχνχώρος, 2012, σ. 7-9.

η οποία τον ραίνει με άνθη, μία πτεροφορούσα πολεμική φιγούρα με κράνος, δόρυ και ασπίδα (ο Άρης) και τέλος η μορφή της Ελευθερίας-Ανάστασης, η οποία εγκαταλείπει τον τάφο της και δοξολογεί τη ζωή.

Τόσο τη μεγάλη «Αποθέωσιν» της Πινακοθήκης όσο και τη μικρότερη replica της, ο ζωγράφος τις εξέθεσε στην Biennale Βενετίας, το 1938, όπως διαβάζουμε στον σχετικό κατάλογο, μαζί με κάποιες συμπληρωματικές μελέτες της εν λόγω μνημειώδους σύνθεσης.

Και κάτι τελευταίο: Όπως προκύπτει από την τεχνολογική έρευνα και από τις μαρτυρίες των μαθητών εκείνων που επισκέπτονταν τον Παρθένη στο σπίτι του κάτω από την Ακρόπολη, ο ίδιος δούλευε τα επιτυχημένα του θέματα ξανά και ξανά, μελετούσε τις λεπτομέρειες τους σε ανεξάρτητους καμβάδες, φιλοτεχνούσε τις επί μέρους μορφές σε αυτοτελή έργα, ώστε η τελική εκδοχή να προκύψει από την οργάνωση αυτού του πολυεπίπεδου όσο και εργώδους puzzle. Ιδιαίτερα την «Αποθέωσιν» και τα συμπαραμαρτούντα της, δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε πως ο Παρθένης τα δούλευε επί μία δεκαετία, επιδιώκοντας, όπως ο Διονύσιος Σολωμός με τα σχέδιάσματα των *Ελευθέρων Πολιορκημένων*, να φτάσει μέσα από σπαράγματα και θραύσματα προς το ιδανικό.²

Μιλώντας, τώρα, για τη Liberté, που πρωταγωνιστεί στην «Αποθέωσιν», αλλά έχει διασωθεί και ως αυτοτελής σύνθεση, πρέπει να πούμε ότι συχνά ο δάσκαλος –π.χ. στη μεγάλη παραγγελία που του έδωσε ο Δήμος Αθηναίων– έδινε μορφή αγγέλων στις αφηρημένες έννοιες της Πειθαρχίας, της Νίκης, της Ομόνοιας, της Ομορφιάς κ.τ.λ. Υπάρχει τέλος μαρτυρία του Ηλία Φέρτη πως υπήρχε ακόμα και γλυπτό του Παρθένη ταυτισμένο με τη φιγούρα κάτω αριστερά της «Αποθέωσης», δηλαδή τη Liberté!, γεγονός που αποδεικνύει πόσο προβληματίζε τον δημιουργό η αύρα της κάθε μορφής. Γράφει σχετικά ο ίδιος ο Παρθένης (*Ζυγός* 3, Ιανουάριος 1956): «Ω! ομορφιά που σ' έχουν πάντα στα χείλη τους οι άνθρωποι, άραγε σ' έχουν πάντα και μέσ' στη ψυχή τους;»

Ένα άλλο παράδειγμα, τώρα, έργου του Κωνσταντίνου Παρθένη, έντονα θεατρικής υφής, εμπνευσμένο από την πασίγνωστη παραλογή που έγινε θεατρικό έργο: Πρόκειται για τον πίνακα «Το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού», συλλογής Πάνου Κόκκα, του οποίου την υψηλή ποιότητα υποστηρίζω εδώ και χρόνια (δες εκτενή αναφορά στην ετήσια επιθεώρηση *Επίλογος* 2012). Και αυτός ο πίνακας, παρά την υψηλή, λυρική του σύλληψη και την ορμητικά εξπρεσιονίζουσα εκτέλεση, που παραπέμπει στα φαντάσματα του Ed. Munch, του Félicien Rops ή του Ferdinand Khnopff (όλα εκτελεσμένα γύρω στα 1890-1900), αλλά και του Hugo von Hofmannsthal, δεν είναι εκτός αμφισβητήσεων. Αιτία, κατά την άποψή μας, η γενικότερη επιστημονική επάρκεια ειδικών και ανίδεων. Κι ενώ η σύνθεση λάμπει από πρωτοτυπία και συνείδηση του υψηλού, η ποιότητα αυτή μοιάζει να φοβίζει όσους είναι μαθημένοι να φοβούνται. Εν ολίγοις, έχουμε προ οφθαλμών μια σπανιότατη σύνθεση του Κωνσταντίνου Παρθένη, εμπνευσμένη από την παραλλαγή του *Νεκρού Αδελφού*. Ο ζωγράφος αποδίδει τη φρικώδη στιγμή –εξ ου και

2. Υπενθυμίζεται ότι στην Biennale του 1938 ο Παρθένης συμμετείχε με 56 ελαιογραφίες και 53 σχέδια (μεταξύ άλλων εκτίθεται η προσωπογραφία του Γεωργίου Β). Στον κατάλογο η μικρή «Αποθέωσις» («La piccola Apoteosi di Attanasio Diacos») έχει αύξοντα αριθμό 26 και η μεγάλη 27. Επίσης, πριν από την «Liberté» (αριθμός 39) δημοσιεύεται το έργο «La notte Risponde ai miei Pianti», στον αριθμό 38. Ποιος είπε πως έλκονται μόνο τα ετερόνυμα;

ο έντονα εξπρεσιονιστικός χαρακτήρας του έργου— κατά την οποία ο Μικροκωνσταντίνος, σκιά ονείρου, μεταφέρει έφιππος την Αρετή πίσω, κατά την υπόσχεσή του. Ένα ποιητικό αριστούργημα της δημώδους μούσας, που λειτουργεί ως συμπύκνωση απολεσθείσης τραγωδίας, αποδίδεται με εξίσου δραματικό πλαστικά τρόπο. Όλα τα επί μέρους στοιχεία, οι βράχοι, τα δέντρα, η ορμητική κίνηση, η ερημιά του μεταφυσικού τοπίου, η ασέληνη νύχτα, οι φασματικές φιγούρες του αλόγου και των αναβατών του, κατατείνουν προς τη δραματική κορύφωση. Πώς είναι δυνατό να συνυπάρχουν νεκρός με ζωντανή;

Ο Παρθένης—δεν είναι εδώ της παρούσης ν' αναλυθεί— γνωρίζει τις σχετικές λαογραφικές μελέτες του Νικολάου Πολίτη, ερευνά για ανάλογα ελληνικά θέματα με εκείνα των συμβολιστών ομοϊδεατών του (της *Vienner Secession*, περιλαμβανομένης), και έχει υπ' όψη του τις θεατρικές προσεγγίσεις του θέματος που εμφανίζονται στις αρχές του 20ού αι. Πρόκειται για τον *Βρουκόλακα* του Αργύρη Εφταλιώτη (πρωτοπαίχτηκε στη Βάρνα το 1900) και τον *Όρκο του πεθαμένου* του φίλου και υποστηρικτή του, Ζαχαρία Παπαντωνίου (γράφτηκε το 1929 και δημοσιεύθηκε το 1932 από τις εκδόσεις Δημητράκου). Πρόκειται για δυο θεατρικά κείμενα τα οποία επιστρέφουν στον συνταρακτικό μύθο της παραλογής και τον επαναπροτείνουν μ' έναν ποιητικό-συμβολικό λόγο, όχι άμοιρο της γενικότερης ιδεολογικής εικόνας της εποχής. Άρα, το θέμα είναι επίκαιρο στις αρχές του 20ού αιώνα ως απόηχος της αρχαιοελληνικής τραγικής παράδοσης αλλά και ως απόδειξη της συνέχειας ενός κοινού λυρικού βίου που διατρέχει την ιστορία του έθνους. Ο Παρθένης καταπιάνεται με το δυσκολότατο αυτό θέμα νικηφόρα. Νομίζω πως ο πίνακας ζωγραφίστηκε γύρω στο 1930 και μετά τη μεγάλη του έκθεση στο Ζάππειο, αν κρίνω από την τεχνική, τη χρωματολογία και την υφή του καμβά. Ενδεχομένως, μάλιστα, να διατηρούσε σχετικό διάλογο με τον Παπαντωνίου. Ο πίνακας βρίσκεται στη συλλογή Κόκκα από το τέλος της δεκαετίας του '40, εποχή της αυτοαπομόνωσης του Παρθένη.

Σε πρόσφατη ερώτηση του ιδιοκτήτη του έργου, Πάνου Κόκκα, προς την Εθνική Πινακοθήκη, του ειπώθηκε αρμοδίως πως ο πίνακας κακώς φέρει την υπογραφή «Παρθένης» και ότι πρόκειται για παλαιότερο έργο του Κύπριου ζωγράφου Σολωμού Φραγκουλίδη <sic>. Επίσης, πως αυτό το έργο ενέπνευσε νεότερο ομόθεμο πίνακα διαστάσεων 121×121, ο οποίος φιλοτεχνήθηκε το 1977, ως replica προφανώς του ανωτέρω έργου! (Ο δεύτερος πίνακας έχει δημοσιευθεί στο βιβλίο της Όλγας Μεντζαφού-Πολύζου, Σ. Φραγκουλίδης, ένας γνήσιος δημιουργός, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 2009, 197 σελ.). Ας σημειωθεί ότι το υπό εξέταση έργο που φέρει βαρύγδουπα ενσωματωμένη την υπογραφή «Παρθένης», βρίσκεται, όπως είπαμε, στη συλλογή του εκδότη της *Ελευθερίας*, Πάνου Κόκκα (1924-1974), πριν από το 1950. Και βέβαια, πιστεύουμε πως ο Φραγκουλίδης αντέγραψε τη σύνθεση του Παρθένη και μάλιστα με πάρα πολύ σχηματικό-εικονογραφικό τρόπο. Και μόνο η αντιπαραβολή του αυθεντικού έργου με το αντίγραφο του Σολωμού Φραγκουλίδη δεν επιτρέπει καμιά αμφισβήτηση. Ο δεύτερος, μαθητής όντας του Βικάτου, του Ιακωβίδη και του Μαθιόπουλου στη σχολή Καλών Τεχνών, από το 1924 ως το 1930, και φίλος του αγαπημένου μαθητή του Παρθένη, Εμμ. Ζέππου,³ έχει δει το έργο στο ατελιέ του δασκάλου και το αναπαρά-

3. Μοιράστηκε μαζί του κάποιο πρώτο βραβείο της εποχής.

γει ευκαιρίας δοθείσης. Πιστεύουμε, λοιπόν, ακράδαντα πως η σύνθεση φιλοτεχνήθηκε κατά τη δεκαετία του '30, λίγο μετά τη δημοσίευση του *Ελεύθερου Πνεύματος* του Γιώργου Θεοδοκά (1929), μέσα σ' ένα κλίμα εθνικής ανάτασης και αυτογνωσίας –μετά τον θρήνο και την καταστροφή του '22–, και παράλληλα με τη θεατρική προσέγγιση του θέματος από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου. Επιμένω: Πρόκειται για ένα θέμα και για ένα ποίημα που απασχολεί par excellence την εγχώρια Avant-garde. Το 1990 ο Γιώργος Χειμωνάς στο βιβλίο του *Ο εχθρός του ποιητή* συμπεριελάμβανε το διήγημα «Ο βοηθός των θαμμένων», που αποτελεί σύγχρονη προσέγγιση του τρομερού Μύθου. Γράφει χαρακτηριστικά:

Το όμορφο γλυκό της πρόσωπο είχε μείνει απείραχτο απ' τον χρόνο. Με κοίταξε χωρίς να μιλά και τίποτε δεν έδειξε που ήμουν πεθαμένος. Αρετή! Επανέλαβε μ' ένα αγνό γέλιο... Κωσταντάκη μου είπε για να με πειράξει, αλλά ένας λυγμός την έκανε να σωπάσει...

Χειμωνάς après Parthenis, τι γοητευτική, τι άξια της καλλιτεχνικής μας ιστορίας υπόθεση! Τέλος, επίκαιρα είναι πάντα τα λόγια του ζωγράφου προς τον Δ. Α. Κόκκινο: «Εις την Ελλάδα δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνον ιδεαλιστική τέχνη...».

Υ.Γ. Ως κατακλείδα, παραθέτω το ποίημα της Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ *Interlude*:

Έντιμοι, έντιμοι οι άγγελοι
γιατί κι όταν ακόμη σε στραβώνουν με το άσπρο
φιθυρίζουν «δεν υπάρχω».

Φωτογραφίες πινάκων



Είχ. 1. «Ορφέας και Ευρυδίκη» (1917-19), ελαιογραφία σε μουσαμά,
Αθήνα, Υπουργείο Εξωτερικών.



Είχ. 2. Jugendstil, αυλαία του Burgtheater της Βιέννης.



Είχ. 3. «Η νύχτα αποκρίνεται στα παράπονά μου» (περ. 1930), ελαιογραφία σε μουσαμά, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Το έργο αναφέρεται και ως «Sola la notte risponde a miei pianti», μάλλον εμπνευσμένο από στίχο ιταλικής όπερας. Είναι γνωστή βέβαια η σχέση του Παρθένη και της γυναίκας του, της πιανίστριας Ιουλίας Βαλσαμάκη, με την κλασική μουσική και την όπερα (στη σύνθεση δεσπόζει η ανοιχτή αυλαία, ο θρηνωδός Ορφέας με τη λύρα και διάφορες γυναικείες μορφές που συμβολίζουν το ταξίδι της Ευρυδίκης από το σκοτάδι στο φως).



Εικ. 4. «Η Αποθέσις του Αθανάσιου Διάκου»,
ελαιογραφία σε μουσαμά, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ. 5. «Τα Αγαθά της Συγκοινωνίας» (1925-30), ελαιογραφία σε μουσαμά, Αθήνα,
Εθνική Πινακοθήκη (Η σύνθεση οργανώνεται μέσα σε ένα έντονο κόκκινο rideau).



Εικ. 6. «Η Εύα», ελαιογραφία σε μουσαμά, (περ. 1925),
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη
(Ο μείζων θρησκευτικός μύθος του μήλου της αμαρτίας
παρουσιάζεται κάτω από μια θεατρική αυλαία).



Εικ. 7. «Παναγία με βιβλίο – Ευαγγελισμός», ελαιογραφία σε
μουσαμά, ιδιωτική συλλογή (Το rideau στο βάθος υπογραμμίζει
πως η σκηνή εκτυλίσσεται στο theatrum mundi).

Βιβλιογραφία

- Κ. Παρθένης*, Κατάλογος έκθεσης, Βαφοπούλειο πολιτιστικό κέντρο, κείμενα Δ. Παπαστάμος, Μ. Στεφανίδης, Μ. Παπανικολάου, Α. Κωτίδης, Θεσσαλονίκη, 1984, σ. 48.
- Κωτίδης, Αντώνης, *Για τον Παρθένη, Εννέα Συνεντεύξεις με μαθητές του*, Θεσσαλονίκη, 1984.
- Στεφανίδης, Μάνος, «Παρθένης και Βενιζελισμός», *Καθημερινή*, 7-11-1992.
- Στεφανίδης, Μάνος, *Μικρή Πινακοθήκη, πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, 4η έκδοση συμπληρωμένη, 2011, σ. 74-78.

«Δεν ξεχνώ» – Η ελληνοκυπριακή κρατική πολιτική μνήμης
σε δραματικά κείμενα απευθυνόμενα σε παιδιά και εφήβους

Στην ανθολογία της Κυπριακής Λογοτεχνίας, στον τόμο για το παιδικό θέατρο, αναφέρεται πως το 1974 αποτελεί τομή για το σχετικό δραματικό είδος. Μέχρι τότε τα κείμενα που γράφονταν για παιδιά είχαν συνήθως σκοπό την παρουσίασή τους σε σχολικές γιορτές και παραστάσεις, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μετά αρχίζει η λειτουργία επαγγελματικών σκηνών που περιλαμβάνουν στο ρεπερτόριό τους έργα για παιδιά, με βασικότερη εκείνη του Θ.Ο.Κ. Αυτό που επίσης επισημαίνεται είναι ότι ένα ισχυρό κίνητρο για αυτήν την ανάπτυξη υπήρξε το ανέβασμα βραβευμένων δραματικών κειμένων από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου καθώς και η συμμετοχή των δημιουργών σε ποσοστό των κερδών από τις εισπράξεις.¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, μετά την τουρκική εισβολή και την κατοχή της Βόρειας Κύπρου, διαμορφώνεται και μια δεδομένη πολιτική μνήμης από τη μεριά του κυπριακού κράτους,² η οποία κυριάρχησε για περισσότερες από δύο δεκαετίες στον πολιτικό και κοινωνικό στίβο. Και αυτή ακριβώς η πολιτική, που εκφράστηκε με το σύνθημα «Δεν ξεχνώ», εστίασε στη διατήρηση της ανάμνησης των χαμένων εστιών, στη διατράνωση της βεβαιότητας της επιστροφής και ανέπτυξε εκλεκτικές συγγένειες με το παιδικό και νεανικό θέατρο της περιόδου. Αυτά τα κείμενα αποτελούν το σημείο διερεύνησης της συγκεκριμένης ανακοίνωσης. Η βιβλιογραφική έρευνα³ εστίασε στην

1, «Το παιδικό θέατρο», *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας: Παιδικό θέατρο*, Ανδρέου, Λευκωσία, 1988, σ. VIII-X.

2. Αναφορικά με την πολιτική μνήμης της Κυπριακής Δημοκρατίας, βλ. Yiannis Papadakis, «The politics of memory and forgetting in Cyprus», *Journal of Mediterranean Studies* 3/1 (1993), σ. 139-154.

3. Η έρευνα έγινε σε κυπριακές βιβλιοθήκες δημόσιας πρόσβασης, οι συλλογές των οποίων περιλαμβάνουν δραματική λογοτεχνία (Κυπριακή Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κύπρου, Σεβέριος Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'). Το ερευνητικό πεδίο περιέλαβε τα εξής: α) θεατρικά έργα για παιδιά και εφήβους, δημοσιευμένα στην Κύπρο σε αυτοτελείς εκδόσεις, σε συλλογικούς τόμους και σε περιοδικές εκδόσεις, κατά την περίοδο 1974-2000, και β) έργα που κατατέθηκαν ως φωτοτυπημένα αντίτυπα ή πολυγραφημένες εκδόσεις στις παραπάνω βιβλιοθήκες. Με δεδομένο το μέγεθος της Κυπριακής Δημοκρατίας και του αριθμού των βιβλιοθηκών δημόσιας πρόσβασης που έχουν τμήματα λογοτεχνίας, κρίνεται ότι στην παρούσα έρευνα έχει εντοπιστεί πλέον του 80% των εκδόσεων θεατρικών κειμένων για παιδιά και εφήβους που εμπεριέχουν θεματικές αναφορές στην προσφυγιά, ακόμα και αν ληφθεί υπόψη το ενδεχόμενο κάποιες σχετικές εκδόσεις να μην έχουν κατατεθεί στις προαναφερθείσες βιβλιοθήκες. Εδώ, πρέπει να γίνει μία επισήμανση. Για λόγους μεθοδολογικής συνέπειας δεν έχουν εντα-

εκδοτική παραγωγή από το 1974 έως το 2000. Η πλειονότητα των έργων που εντοπίστηκαν και εξετάστηκαν, εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια μίας περιόδου που εκτείνεται περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έως τα τέλη της δεκαετίας του '90, και είτε χαρακτηρίζονται από τους εκδότες ή τους συγγραφείς ως παιδικό ή νεανικό θέατρο, είτε οι πρωταγωνιστές είναι νεαροί σε ηλικία ήρωες που δρουν σε ένα οικογενειακό πλαίσιο. Είναι αξιοσημείωτο ότι όλα είναι γραμμένα στην πανελλήνια δημοτική χωρίς την παρουσία στοιχείων της ελληνοκυπριακής διαλέκτου.

Αν θελήσουμε να θέσουμε επιγραμματικά το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό φάσμα αυτών των ετών, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι ο εκπατρισμός⁴ 200.000 και πλέον Ελληνοκυπρίων⁵ δημιούργησε μία καινούργια κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα στις ελεύθερες περιοχές της Κυπριακής Δημοκρατίας, που αποτελεί τη δεύτερη μεγάλη ανακατάταξη στο πολιτικοκοινωνικό γίγνεσθαι του νησιού, σε διάστημα μόλις δεκαπέντε ετών μετά το 1960.⁶ Η διαδικασία ενσωμάτωσης αυτών των ανθρώπων, παρά τις αρχικές δυσκολίες, υπήρξε επιτυχής, γεγονός στο οποίο συντέλεσε και η αλματώδης οικονομική ανάπτυξη μετά το πρώτο σοκ της προσφυγιάς. Παρόλα αυτά, η αίσθηση της απώλειας της πατρώας εστίας αποτέλεσε μία σκληρή επίγνωση, που χρωμάτισε ποικιλόμορφα διάφορες εκφράσεις τέχνης για ένα διάστημα δύο περίπου δεκαετιών μετά

χθεί στην παρούσα μελέτη δύο κατηγορίες κειμένων: α) έργα σχετιζόμενα με τη θεματική της προσφυγιάς τα οποία δεν εκδόθηκαν, αν και παρουσιάστηκαν ως θεατρικές παραγωγές, και β) κείμενα τα οποία γράφτηκαν πριν από το 2000, αλλά εκδόθηκαν μετά το τέλος του 20ού αιώνα. Τα έργα που επιλέχθηκαν προς ανάλυση περιλαμβάνουν τα εξής θεματικά στοιχεία: α) κεντρικός μύθος ή δευτερευόν μυθοπλαστικός άξονας συνδεδεμένος με τον εκπατρισμό, β) σκηνηικοί χαρακτήρες που εμπίπτουν στην κατηγορία πρόσφυγας, γ) έργα που έχουν αλληγορικές και συμβολικές αναφορές στην προσφυγιά.

4. Στην παρούσα ανακοίνωση ως εκπατρισμός ορίζεται η προσωρινή ή μόνιμη φυγή εντός ή εκτός πολιτικών συνόρων, που οφείλεται σε πολιτικούς λόγους καθώς και στην υφιστάμενη ή επαπειλούμενη βία λόγω συγκρούσεων ή διώξεων. Ο συγκεκριμένος ορισμός βασίζεται σε εκείνους του I.M.O., της Nancy Green και της Σύμβασης της Γενεύης, βλ. *Glossary on Migration*, International Organization for Migration, Geneva, 2004, σ. 3· *Προστασία των προσφύγων: Οδηγός διεθνούς προσφυγικού δικαίου*, Διακοινοβουλευτική Ένωση – Ύπατη Αρμοστέα του Ο.Η.Ε. για τους πρόσφυγες, Geneva / New York, 2001, σ. 14-15 και 174-175· Nancy L. Green, *Οι δρόμοι της μετανάστευσης: Σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις* (μετ. Δ. Παρσάνογλου), Σαββάλας, Αθήνα, 2004, σ. 1.

5. *Κύπρος '74: Το άλλο πρόσωπο της Αφροδίτης*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1975, σ. 76, (αφιέρωμα του περιοδικού *Συνεργασία*)· Σταύρος Παντελής, «Η Κύπρος μετά το 1960», *Η νέα Ιστορία της Κύπρου* (πρόλογος: C. M. Woodhouse), Φλώρος, Αθήνα, 1986, σ. 421-432.

6. Το 1974 αποτελεί τη δεύτερη χρονολογία ορόσημο για την Κύπρο, μόλις δεκαπέντε χρόνια μετά το 1960, χρονιά κατά την οποία ο αντιαποικιακός αγώνας οδήγησε στην ίδρυση της ανεξάρτητης Κυπριακής Δημοκρατίας και στο τέλος της βρετανικής αποικιοκρατικής επικυριαρχίας, που είχε αρχίσει το 1878, όταν οι Οθωμανοί παραχώρησαν το νησί στη βρετανική αυτοκρατορία. Επρόκειτο, όμως, για συμβιβαστική λύση, έτσι όπως τη βίωσε η πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων κατοίκων του νησιού, καθώς δεν έγινε δυνατή η ένωση με το ελληνικό κράτος, που ήταν το βασικό ζητούμενο του αγώνα της Ε.Ο.Κ.Α. Παράλληλα, η ένταση ανάμεσα στις δύο κοινότητες του νησιού, την ελληνοκυπριακή και την τουρκοκυπριακή, που είχε αρχίσει από τα τέλη της δεκαετίας του '50, συνεχίστηκε και μετά την ίδρυση του κράτους, με αποτέλεσμα, το 1964, να αποσταλεί ειρηνευτικό σώμα των Ηνωμένων Εθνών για την αποτροπή αφιμαχιών μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων· βλ. Yiannis Papadakis – Nicos Peristianis – Gisela Welz, «Introduction: Modernity, History and Conflict in Divided Cyprus – An Overview», *Divided Cyprus: Modernity, History and an Island in Conflict*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 2006.

την εισβολή και τον εκπατρισμό. Πέρα από τις όποιες απόψεις αναφορικά με τη σχέση της κυπριακής λογοτεχνίας με εκείνη της κυρίως Ελλάδας,⁷ είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο ότι το 1974 διαμόρφωσε μία κοινωνική και καλλιτεχνική πραγματικότητα αποκλειστικά κυπριακή. Έτσι, οι αναζητήσεις της πρώτης δεκαπενταετίας μετά την ανεξαρτησία, σε πλειάδα λογοτεχνικών ειδών,⁸ ανακόπτονται από την τουρκική εισβολή. Για τα χρόνια μετά το 1974 και τον εκπατρισμό, που, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, τα παρεπόμενά του τροφοδότησαν την τέχνη του λόγου, επισημαίνεται παράλληλα ότι δεν είναι ακόμα εύκολο να γίνει πλήρης και αντικειμενική αξιολόγηση της σχετικής λογοτεχνικής παραγωγής, καθώς η χρονική και συναισθηματική απόσταση από αυτά τα γεγονότα είναι ακόμα μικρή.⁹ Υπάρχει μια σαφής διαχωριστική γραμμή, ένα πριν και μετά, και, όπως αναφέρει ο Γ. Κεχαγιόγλου, τα γεγονότα της εισβολής «όχι μόνο καθόρισαν, μα και σχεδόν απαίτησαν τη συναισθηματική, καλλιτεχνική και συγγραφική αντίδραση και ανταπόκριση».¹⁰

Σε άρθρο του Costa Constantinou αναφέρεται ότι:

Refugeeness is a social product under constant revision that cannot be understood outside a framework in which it is produced and reproduced.

[Η ιδιότητα του πρόσφυγα είναι κοινωνικό προϊόν, το οποίο βρίσκεται υπό διαρκή αναθεώρηση και δεν μπορεί να γίνει κατανοητό εκτός του πλαισίου στο οποίο παράγεται και αναπαράγεται].¹¹

Έτσι, στην περίπτωση της Κυπριακής Δημοκρατίας η αναπαραγωγή της προσφυγικής μνήμης υλοποιήθηκε με σειρά δραστηριοτήτων. Κατ' αρχήν τα Μ.Μ.Ε. του νησιού συμπεριέλαβαν στο πρόγραμμά τους ντοκιμαντέρ και αφιερώματα, ενώ προβλήθηκαν και οι ισχυρισμοί των πολιτικών ότι γίνεται κάθε προσπάθεια και από μέρους τους αλλά και από μέρους των Ηνωμένων Εθνών για την επιστροφή των προσφύγων στα σπίτια τους. Σε πιο μακροπρόθεσμο επίπεδο, αυτή η πολιτική μνήμης εντάχθηκε και στη σχολική διαδικασία. Τα γεγονότα και τα παρεπόμενα της εισβολής αποτέλεσαν υλικό διδασκαλίας, ενώ και οι φοιτητές έγιναν αποδέκτες των όσων αυτή εκφράζει, καθώς μέσα από διαδηλώσεις και πορείες εξέφρασαν την αντίθεσή τους στην ίδρυση του ψευδοκράτους της Βόρειας Κύπρου.¹² Κατά τον μελετητή, τα προαναφερθέντα διατηρούν σε νοητό επίπεδο τη σχέση

7. Βλ. μία σύντομη ανασκόπηση σχετικών απόψεων στο: Παναγιώτα Σωτήρχου, *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα στη νεοελληνική δραματουργία: Ρεπερτόριο Κρατικών Θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994* (εισαγωγή: Πλάτων Μαυρομούστακος), Συμπαντικές Διαδρομές, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 48-53.

8. Γιώργος Κεχαγιόγλου – Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, Λευκωσία, 2010, σ. 447-572.

9. Ό.π., σ. 574.

10. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Κυπριακή πεζογραφία της εικοσαετίας 1974-1994: Τάσεις και σταθμοί», Νίκος Περιστιάνης – Γιώργος Τσαγγαράς (επιμ.), *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία – Οικονομία – Πολιτική – Πολιτισμός*, Intercollege Press, Λευκωσία, 1995, σ. 231.

11. Costas Constantinou, «The differential embodiment of home: Constructing and reconstructing identities among refugees», *The Cyprus Review: A Journal of Social, Economic and Political Issues* 17/2 (Fall 2005), σ. 81. Το άρθρο βασίζεται σε μαρτυρίες κατοίκων του Τακτακαλά, στη Λευκωσία, οι οποίοι υπήρξαν πρόσφυγες από τη Βόρεια Κύπρο. Οι ελληνικές μεταφράσεις των αγγλικών παραθεμάτων είναι της γράφουσας.

12. Ό.π., σ. 86. Ο μελετητής το αναφέρει ως «Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου».

του πρόσφυγα με το παρελθόν, με το παλιό σπίτι και με το χωριό. Ο Roger Zetter θεωρεί πως το σπίτι ξεπερνά την έννοια του φυσικού χώρου και της ιδιοκτησίας και μετατρέπεται σε σύμβολο κοινωνικού και οικονομικού κύρους,¹³ ενώ η επιστροφή θα κάνει δυνατή την επανάκτηση χαμένων και βασικών στοιχείων ενός «πολιτισμικού αποθέματος».¹⁴

Η προβολή και η διδασκαλία της βεβαιότητας της επιστροφής σε συνάρτηση με την ανάδειξη του χαμένου οίκου, ως σύνθετου συμβόλου που περιλαμβάνει ταυτόχρονα την πατρίδα αλλά και τον παλιό εαυτό, είναι ο βασικός άξονας της πολιτικής του «Δεν ξεχνώ».

Σε ένα γενικότερο δραματουργικό πλαίσιο η θεματική της προσφυγιάς βρήκε σημαντική θέση στο θέατρο της Κύπρου κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες μετά το 1974, και εδώ αξίζει να αναφέρουμε και την περίπτωση του ρεπερτορίου του Θ.Ο.Κ.,¹⁵ όπου το βίωμα του εκπατρισμού εκφράζεται μέσα από την απώλεια της κατοικίας, η οποία αποκτά μετωπική έως συμβολική λειτουργικότητα. Μνήμη και ελπίδα, καθώς και μια σχεδόν επιβεβλημένη βεβαιότητα για την επιστροφή στα πάτρια, έχουν συχνά θέση στη θεματική παλέτα αυτών των ετών. Η πολιτική μνήμη δραματοποιείται είτε άμεσα, καθώς μέσα από τις μικρές ιστορίες των πρωταγωνιστών διαγράφονται τα κεντρικά στοιχεία της, είτε αντίστροφα, καθώς ο αρνητικός αντίκτυπος που έχει ένας νέος τρόπος ζωής οδηγεί στην κατανόηση της ανάγκης επιστροφής στις παλιές αξίες και στην παλιά εστία. Η μνήμη είναι αυτή που θα αποτελέσει ασπίδα από την αλλοτρίωση, όχι μόνο την αλλοτρίωση που αποτελεί παρεπόμενο του σύγχρονου πολιτισμού αλλά και από εκείνη που προέρχεται από τη βίαιη απομάκρυνση από την πατρίδα, με συνεπακόλουθο την εγκατάλειψη της παραδοσιακής θεώρησης του βίου.

Από το 1985 και εξής, η διερεύνηση των πτυχών της προσφυγιάς διευρύνεται και περιλαμβάνει την εξέταση της ζωής των προσφύγων στη νέα τους πατρίδα. Σταδιακά το έκτακτο γεγονός του ξεριζωμού εμπλέκεται με σειρά άλλων συμβάντων από την καθημερινότητα¹⁶ των σκηνικών ηρώων. Είναι σαφές ότι επιδιώκεται η ενσωμάτωσή του σε μία καινούργια πραγματικότητα, όπου η μνήμη συχνά υπερκαλύπτεται από τα νέα δεδομένα. Ο γενικότερος σχολιασμός, πάντως, που μπορούμε να κάνουμε είναι πως οι πειραματισμοί και οι νεωτερισμοί στο τμήμα της δραματικής παραγωγής, όπου εντάσσεται η συγκεκριμένη θεματική, είναι περιορισμένοι, παρατήρηση που έχει γίνει και για το ευρύτερο πλαίσιο του δράματος της περιόδου.¹⁷ Ειδικά για τη δραματική λογοτεχνία,

13. Roger Zetter, «“We are strangers here”: Continuity and transition: The impact of displacement and protracted exile on the Greek Cypriot ‘refugees’», Vangelis Calotychos (επιμ.), *Cyprus and Its People: Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community, 1955-1977*, Westview Press, A Subsidiary of Perseus Books, L.L.C., Colorado U.S.A. / Oxford U.K., 1998, σ. 309-310.

14. Η έκφραση που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας είναι «cultural inventory», βλ. *ό.π.*, σ. 310.

15. Σωτήρχου, *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα*, σ. 211.

16. Με καθυστέρηση κάποιων ετών η κυπριακή δραματουργία δείχνει να ενσωματώνει στοιχεία του ελλαδικού ρεαλισμού του καθημερινού βιώματος ή «θεάτρου της καθημερινής ζωής», όπου το βασικό του εξελικτικό χαρακτηριστικό είναι η μετάβαση από τη δραματοποίηση του καθημερινού συλλογικού βιώματος σε εκείνο της καθημερινής, ενίοτε μονότονης, αλλοτρίωσης και αποξένωσης· βλ. Σωτήρχου, *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα*, σ. 24, καθώς και Πλάτων Μαυρομούστακος «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλημα* 24: «Αφιέρωμα στη νεοελληνική δραματουργία» (Ιανουάριος-Μάρτιος 1990), σ. 53-55. Η ονομασία αυτής της τάσης ως «θέατρο της καθημερινής ζωής» καθώς και η περιγραφή των εξελικτικών χαρακτηριστικών της προέρχονται από τον συγκεκριμένο μελετητή.

17. Giorgos Kechagioglou, «Greek literature in Cyprus during the post-war period, 1945-2001»,

ο Κατσούρης αναφέρει πως η προσπάθεια για την ανανέωση της θεατρικής γραφής θα εξασθενήσει πριν καλά-καλά καρπίσει¹⁸ ως παρεπόμενο της εισβολής.

Από την άλλη, στην παιδική και νεανική θεατρική λογοτεχνία η αξιακή αντιστροφή είναι σχεδόν ανύπαρκτη, ενώ η προσέγγιση της πολιτικής μνήμης είναι σαφής και ξεκάθαρη, έως και στατική. Η μνήμη οφείλει να επιβιώσει, εξαιρείται η πατρική εστία, χαμένη και υφιστάμενη, και διατρανώνεται η ιστορική πορεία του έθνους ανά τους αιώνες.

Στα έργα του ερευνητικού πεδίου είναι διακριτά τέσσερα θεματικά πλαίσια. Στο πρώτο, που περιλαμβάνει τέσσερα κείμενα, έχουμε ποικιλόμορφη διερεύνηση των όψεων της απώλειας της εστίας. Αρχίζουμε με το έμμετρο δίπρακτο *Ο Αγνοούμενος*¹⁹ του Μπάμπη Χαραλάμπους, με χρονολογία έκδοσης το 1978, που απευθύνεται σε νεανικό κοινό. Πρόκειται για το μόνο από τα κείμενα που εντοπίστηκαν του οποίου η έκδοση τοποθετείται πριν από τη δεκαετία του '80. Εδώ η εστία είναι ταυτόσημη με τις οικογενειακές και εθνικές αξίες και δεν χάνεται όσο αυτές μένουν ζωντανές. Ο αγνοούμενος Λευτέρης θα επιστρέψει στους δικούς του χάρη στη θυσία του αδερφού του, ο οποίος θα δώσει τη ζωή του για να τον ελευθερώσει από τα χέρια των Τούρκων, και η επανασύνδεση της οικογένειας, παρά τις απώλειες, θα κρατήσει ζωντανή τη μνήμη και την ελπίδα της επιστροφής. Ακολουθούν δύο μονόπρακτα του 1987, τα *Λευτεριά ή θάνατος*²⁰ και *Το προσφυγόπουλο* του Αναστάσιου Μούσκου.²¹ Και στα δύο η δραματική δομή είναι υποτυπώδης, καθώς, ουσιαστικά, αποτελούν έκκληση προς τις Μεγάλες Δυνάμεις, σε μορφή διαλόγου, να συνδράμουν τους κατοίκους της Κύπρου, που υποφέρουν τα πάνδεινα από την εισβολή. Έτσι, στο πρώτο γίνεται προσπάθεια παρουσίασης των δεινών της Κύπρου, μέσα από αφηγήσεις εθνοφρουρών και μαθητών γυμνασίου, ενώ στο δεύτερο η έμμεση παρουσία του νεαρού προσφυγόπουλου Λευτέρη από την Κύπρο, ο οποίος δεν είναι σκηνικό πρόσωπο, θα ευαισθητοποιήσει τους Αμερικάνους συμμαθητές του στο Νιου Τζέρσεϊ για το δράμα του νησιού. Σε αυτά, η απώλεια της εστίας αλλά και η μνήμη γίνονται επιχείρημα που θα ωθήσει σε δράση αυτούς που μπορούν να κάνουν τη διαφορά. Επίσης, σε σειρά σκηνών με χαλαρή σύνδεση με το βασικό τμήμα του μονόπρακτου, εθνοφρουροί και Κύπριοι εκτοπισμένοι πείθουν τον Αμερικανό πρέσβη να ενεργοποιηθεί για να συνδράμει στη λύση του Κυπριακού.

Το τελευταίο από τα έργα αυτής της ομάδας εκδόθηκε το 1998, είναι της Βασιλικής Φωτίου και έχει τίτλο *Το σπίτι που γεννήθηκε*.²² Στις πέντε σκηνές του δραματοποιούνται οι περιπέτειες οικογένειας εγκλωβισμένων, οι οποίοι έπειτα από αφόρητες πιέσεις οδηγούνται στην προσφυγιά, αφού πρώτα ο πατέρας θα κάψει το σπίτι για να μην

Michális S. Michael – Anastasios M. Tamis (επιμ.), *Cyprus in the Modern World*, Vanias, [Thessaloniki], [1990], σ. 68.

18. Η πληροφορία εντοπίστηκε στο: Κεχαγιόγλου – Παπαλεοντίου, *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας*, σ. 529, και όπως αναφέρεται προέρχεται από την «Εισαγωγή» στην *Ανθολογία κυπριακής λογοτεχνίας*, Θέατρο, Λευκωσία, 1987, τ. 3, σ. 971.

19. Μπάμπης Χαραλάμπους, *Ο Αγνοούμενος: θεατρικό έργο σε δύο πράξεις*, χ.ε., Λάρνακα, 1978.

20. Α. Γ. Μούσκος, «*Λευτεριά ή θάνατος*», *Τα τρία μονόπρακτα*, χ.ε., Λευκωσία-Κύπρος, 1987, σ. 5-34 (ξεχωριστή σελιδαρίθμηση για το κάθε μονόπρακτο).

21. Μούσκος, «*Το προσφυγόπουλο*», *Τα τρία μονόπρακτα*, σ. 5-39 (ξεχωριστή σελιδαρίθμηση για το κάθε μονόπρακτο).

22. Βασιλική Φωτίου, «*Το σπίτι που γεννήθηκε*», *Νεανικό θέατρο II*, χ.ε., Λεμεσός, 1998, σ. 47-90.

πέσει στα χέρια των εισβολέων. Η εστία είναι προτιμότερο να καταστραφεί παρά να βεβηλωθεί, ιδιαίτερα λόγω του γεγονότος ότι η επιστροφή προβάλλεται ως πολύ πραγματική πιθανότητα. Στο τέλος του έργου ομάδα ξεριζωμένων διατρανώνει την πίστη της στην ελπίδα της επιστροφής.

Το δεύτερο πλαίσιο περιλαμβάνει αποκλειστικά έργα της Φωτίου, οπότε είναι και το πιο ομοιογενές. Στα τρία κείμενα που εμπεριέχονται εδώ, η μνήμη της ελληνοκυπριακής απώλειας προβάλλεται ως ψηφίδα μιας σειράς εθνικών απωλειών στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής ιστορίας, απωλειών, όμως, που δεν μπορούν να αλλοιώσουν το αδάμαστο πνεύμα του ελληνισμού και περισσότερο ενδυναμώνουν παρά καταρρακώνουν. Έτσι, το 1993 βρίσκουμε το *Ήταν ένα μικρό καράβι*,²³ μια σύνθεση με ποιητικά στοιχεία. Στις έξι σκηνές του, μέσα από το συμβολικό ταξίδι ενός αρχαίου καραβιού και με την καθοδήγηση του αφηγητή γέρο-Ποσειδώνα, ξετυλίγονται πτυχές από την ιστορία του νησιού που περιλαμβάνουν και τον ξεριζωμό του '74, με χαρακτηριστική εικόνα την άρνηση του παππού να ξεσπιτωθεί, προτιμώντας να πεθάνει στον τόπο του. Το 1995 έχουμε το *Οι αγνοούμενοι της ελπίδας*,²⁴ που αποτελεί δραματοποίηση του ομώνυμου μυθιστορήματος του Δημήτρη Κοζάκου-Καραβιώτη. Σε αυτό η συγγραφέας εντάσσει τον εκπατρισμό του 1974 σε σειρά προσφυγικών περιπετειών που ταλάνισαν το ελληνικό έθνος. Έτσι, μέσα από τις έξι σκηνές του έργου παρουσιάζεται μια εκτεταμένη τοιχογραφία σχεδόν 60 ετών, που εστιάζει στο χρονικό της οικογένειας του γέρο-Στυλλή και των απογόνων του. Μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες διαγράφονται και οι περιπέτειες όχι μόνο του νησιού αλλά και του ελληνισμού γενικότερα. Από μετανάστες στη Μικρά Ασία, οι δύο από τους γιους του Στυλλή τελικά θα βρεθούν, σχεδόν εγκλωβισμένοι, σε έναν κόσμο που καταρρέει και δεν θα γυρίσουν ποτέ στο νησί, αφού θα δημιουργήσουν οικογένειες στα εκτουρκισμένα, πλέον, μικρασιατικά παράλια. Αλλά οι απόγονοι του ενός, ως Τούρκοι υπήκοοι, θα εμπλακούν στην εισβολή, λόγω του ότι υπηρετούν στον τουρκικό στρατό και θα βιώσουν από πρώτο χέρι των εκπατρισμό των συμπατριωτών του παππού τους, υφιστάμενοι ταυτόχρονα και προσωπικές απώλειες.

Τέλος, το 1998, στο ποιητικό *Νήσος τις εστίν...*,²⁵ με την παρουσίαση σκηνών της κυπριακής ιστορίας, η οδύνη για τον εκπατρισμό βρίσκει θέση στον δραματικό καμβά μέσα από τον συλλογικό θρήνο ενός Χορού προσφύγων.

Ο θεματικός πυρήνας της επόμενης ομάδας δεν έχει να κάνει με τη διατήρηση της υφιστάμενης μνήμης αλλά με τη δημιουργία μιας δανεικής προσφυγικής μνήμης και, κατά συνέπεια, ταυτότητας. Το ζητούμενο είναι να εξασφαλιστεί η διατήρηση του «πολιτισμικού αποθέματος»²⁶ που αντιπροσωπεύει η ανάμνηση των παλιών εστιών, του τρόπου ζωής και των αξιών, μέσω της διάχυσης των όσων εκφράζουν στην επόμενη γενιά. Αυτά τα στοιχεία εντοπίζονται σε δύο μονόπρακτα του 1990, που απευθύνονται σε παιδικό κοινό. Το πρώτο είναι της Δέσποινας Ζαχαριάδου-Λοΐζου, με τίτλο *Ο τόπος*

23. Βασιλική Φωτίου, «Ήταν ένα μικρό καράβι», *Ήταν ένα μικρό καράβι*, χ.ε., Λεμεσός, 1993, σ. 6-51.

24. Της ίδιας, «Οι αγνοούμενοι της ελπίδας» (διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Δημήτρη Κοζάκου-Καραβιώτη), *Νεανικό θέατρο*, χ.ε., Λεμεσός, 1995, σ. 189-246.

25. Της ίδιας, «Νήσος τις εστίν...», *Νεανικό θέατρο II*, σ. 38-46.

26. Zetter, «“We are strangers here”: Continuity and transition», σ. 310, όπου υπενθυμίζεται ότι η έκφραση αναφέρεται στο αγγλικό κείμενο ως «cultural inventory».

μου που δε γεννήθηκα,²⁷ το οποίο, σύμφωνα με σημείωση στην έκδοση, βασίζεται σε κείμενο της Ρήνας Κατσελλή.²⁸ Τα δύο παιδιά, η Σωτηρούλα και ο Γιάννης, μούνται από τους ενήλικους συγγενείς τους στη μνήμη της Κερύνειας, για την οποία δεν έχουν προσωπικές αναμνήσεις, λόγω της μικρής ηλικίας τους. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του κειμένου οφείλεται στο ότι δηλώνεται σαφώς η πρόθεση για τη συνειδητή δημιουργία ενός πλαισίου εθνικής μνήμης για τα παιδιά και τους νέους. Και αυτή η μύηση πρέπει να είναι καθολική, όπως υπονοείται στο δεύτερο μονόπρακτο, που τιτλοφορείται *Η ευχή του παππού*²⁹ και είναι της Γιαννούλας Κλεάνθους. Εδώ η μυθοπλασία αγγίζει τη μετωνυμία, καθώς οι ήρωες δεν είναι άνθρωποι. Ο Πιστός, ο σκύλος, που είναι ένας από τους πρωταγωνιστές του έργου, έχει βιώσει και αυτός μαζί με το αφεντικό του την προσφυγιά και αφηγείται στα εγγόνια του τη ζωή του.

Το τελευταίο και λιγότερο αντιπροσωπευτικό θεματικό πλαίσιο θίγει αμφιλεγόμενες πτυχές της προσφυγικής εμπειρίας και μνήμης, κάνοντας νύξεις για την απόρριψη που βιώνουν οι νεοφερμένοι στις νέες τους εστίες από τους ίδιους τους συμπατριώτες τους. Η σχετική μυθοπλασία εντοπίζεται σε ένα μονόπρακτο του 1994, για παιδικό κοινό, γραμμένο από τον Τάσο Κουτσουλίδη, με τίτλο *Στα φτερά του ονείρου*.³⁰ Υπό μία έννοια, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι υποενότητα του θεματικού άξονα της δανεικής μνήμης, αλλά θα προτιμήσω να το θέσω ως έναν ξεχωριστό θεματικό πόλο, καθώς τη συγκεκριμένη πτυχή του προσφυγικού ζητήματος σχεδόν δεν την άγγιξαν ούτε έργα απευθυνόμενα σε ενήλικες. Η απορριπτική στάση των ντόπιων απέναντι στους πρόσφυγες είναι ένα θέμα για το οποίο ελάχιστα έχουν ειπωθεί.³¹ Η υπόθεση αφορά μία χριστουγεννιάτικη ιστορία που διδάσκει την αλληλεγγύη. Η μικρή Ελενίτσα, η οποία αρνείται να μοιραστεί οτιδήποτε με τα προσφυγόπουλα, θα γνωρίσει, έστω και μέσα από το όνειρό της, το βίωμά τους και θα αντιληφθεί την αξία της αποδοχής και της αλληλοβοήθειας. Η Ελενίτσα θα «δανειστεί» και αυτή μια προσφυγική μνήμη, όχι για να διατηρήσει την οικογενειακή ή εθνική κληρονομιά που απειλήθηκε από τον εκπατρισμό, αλλά, κατά βάση, για λόγους κοινωνικής γαλήνης.

Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι η λειτουργικότητα των δραματουργικών αναπαραστάσεων της μνήμης στα παραπάνω κείμενα εντάσσεται σε ένα διακριτό δίπολο. Κατ' αρχήν, εντοπίζεται η πρόθεση για τη δημιουργία προσφυγικής ταυτότητας για τα παιδιά, τα οποία είτε βίωσαν τον εκπατρισμό σε μικρή ηλικία, είτε ήταν αγέννητα εκείνα τα χρόνια, αλλά παρόλα αυτά έχουν επηρεαστεί από το γεγονός σε οικογενειακό επίπεδο. Και από την άλλη, αναπαράγεται σαφώς η εκπεφρασμένη πολιτική της κυπριακής κυβέρνησης, με βάση την οποία ήταν εθνικό και παιδευτικό καθήκον να διατηρηθεί η μνήμη των χαμένων εστιών.

27. Δέσποινα Ζαχαριάδου-Λοΐζου, «Ο τόπος μου που δε γεννήθηκα», *Καρφωμένες μνήμες: Θεατρικά εμπνευσμένα από τον αγώνα της Ε.Ο.Κ.Α.*, χ.ε., Λευκωσία, 1990, σ. 39-43.

28. Ο.π., σ. 39.

29. Γιαννούλα Κλεάνθους, «*Η ευχή του παππού*», «*Κου-κου, κου-κου, παιδιά, η παράσταση αρχινά*»: 5 θεατρικές σκηνές για μικρά παιδιά, χ.ε., Λευκωσία, 1990, σ. 71-84.

30. Τάσος Κουτσουλίδης, «*Στα φτερά του ονείρου*», *Παιδικό θέατρο*, χ.ε., Λευκωσία, 1994, σ. 75-86.

31. Βλ. *Αντιπροσωπευτική έρευνα ανάμεσα στους 200.000 πρόσφυγες της Κύπρου*, Θεοπέρες – Ομάδα ψυχοκοινωνικών μελετών, Κύπρος, 1976, όπου υπάρχουν ορισμένες αναφορές για την τάση δημιουργίας μίας προσφυγικής ταυτότητας κατά τα πρώτα χρόνια μετά τον εκπατρισμό.

Η Miranda Christou, μιλώντας για τη γλώσσα του πατριωτισμού³² στη διδασκαλία της ιστορίας στην Κύπρο, εστιάζει σε δύο βασικές τάσεις. Έτσι, αναφέρει ότι ενώ εγκαταλείπεται η προώθηση της ένωσης με την ελληνική δημοκρατία, προβάλλεται η διατήρηση της μνήμης του βορείου τμήματος του νησιού από τα δημοτικά σχολεία έως και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, μέσω της θεσμοθετημένης συζήτησης στις σχολικές αίθουσες για τη σημασία που έχει η αποφυγή της λησμονιάς των κατεχόμενων, ενώ αντίθετα είναι προφανής η τάση τεχνητής λησμονιάς των κοινωνικών εντάσεων της περιόδου στο νησί.³³ Οι προσωπικές αναμνήσεις των μεγαλύτερων σε ηλικία Ελληνοκυπρίων που βίωσαν τα γεγονότα εκείνων των ετών, στις οποίες οι μαθητές θα μπορούσαν να έχουν πρόσβαση με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, κρίνονται ακατάλληλες για συζήτηση στην τάξη.

Όπως αναφέρει πιο συγκεκριμένα η συγγραφέας:

The official history taught in schools, judged mainly by its moral function, is expected to transcend ambiguity and ensure that the righteousness of the nation is protected.

[Η επίσημη ιστορία που διδάσκεται στα σχολεία, αξιολογείται κυρίως από την ηθική της διάσταση και αναμένεται να υπερβεί την αμφισημία και να επιβεβαιώσει ότι προστατεύεται η χρηστότητα του έθνους].³⁴

Πρόκειται για θέση που αντανακλάται απόλυτα στη δραματολογία για παιδιά και νέους, καθώς είναι σχεδόν αδιόρατες οι αναφορές σε αμφιλεγόμενα γεγονότα της εποχής. Αυτό, σε συνδυασμό με την ενσωμάτωση σε αυτά τα έργα των εκπεφρασμένων προσδοκιών για τη βεβαιότητα της επιστροφής, καθώς και η, κατά περίπτωση, επίκληση στον εξωτερικό παράγοντα για βοήθεια στην επίλυση του Κυπριακού, κάνουν το συγκεκριμένο δραματικό είδος ένα κατ' εξοχήν μέσο δραματολογικής έκφρασης της πολιτικής μνήμης της περιόδου. Βέβαια, κατά τα επόμενα έτη θα υποχωρήσει το ενδιαφέρον για αναπαραστάσεις που έμειναν στατικές σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και ταυτόχρονα θα υποχωρήσει και ο διδακτισμός σε αυτά τα θεατρικά έργα.

Εν κατακλείδι, πάντως, αυτό που μπορεί να επισημανθεί είναι ότι η παρατηρούμενη τάση επιστροφής της δραματικής λογοτεχνίας για την καλλιέργεια ή επιβεβαίωση εθνικού φρονήματος, η οποία εντοπίζεται ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα στο κυπριακό θέατρο,³⁵ επιβιώνει με διαφορετική μορφή έως και τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού.

Επιλογικά, επί ενός υφιστάμενου ερευνητικού πλέγματος αναφορικά με τη δραματική παραγωγή στην Κύπρο, η παρούσα ανακοίνωση θέτει το εισαγωγικό πλαίσιο για την εμπάθυνση σε μία πτυχή της η οποία, επί του παρόντος, έχει εξεταστεί ακροθιγώς. Σε ένα μεταγενέστερο στάδιο η έρευνα μπορεί να επεκταθεί, έτσι ώστε να συμπεριλάβει τη σκηνική πορεία και την κριτική πρόσληψη των παραστάσεων σχετικών κειμένων, την εκδοτική παραγωγή εκτός του νησιού καθώς και κείμενα τα οποία παρουσιάστηκαν επί σκηνής αλλά δεν εκδόθηκαν.

32. Miranda Christou, «The language of patriotism: Sacred history and dangerous memories», *British Journal of Sociology of Education* 28/6 (November 2007), σ. 709.

33. Ο.π., σ. 717-718.

34. Ο.π., σ. 717.

35. Λεωνίδας Γαλάζης, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2012, σ. 22-23.

ANNA TAMPIAKH

«Το κοινόν σχολείον των ανθρώπων»:
Διαδρομές ενός ιδεολογήματος

Ο τίτλος του Συνεδρίου μας, «Θέατρο και Δημοκρατία», καθώς και τα στοιχεία πραγμάτευσης του θέματός μου, τα οποία μας οδηγούν στην Ευρώπη του Διαφωτισμού, καθιστούν, θεωρώ, αναγκαία μια σύντομη υπόμνηση της Αρχαιότητας και την αναδρομή στις γνωστές φιλοσοφικές απόψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη περί της μουσικής και των καλών τεχνών. Εάν ο Πλάτων τις εξορίζει από την ιδανική, ευνομούμενη πολιτεία, ως παραπλανητικές, καθώς βασίζονται στην απάτη (εξαπάτηση) και στη σαγήνη που ασκούν στους θεατές, ο Αριστοτέλης αντιθέτως τις τοποθετεί στο επίκεντρο της προβληματικής του για το «κοινό αγαθό», την εκπαίδευση του νέου και την ευδαιμονία του πολίτη. Οι πολλές και ενδιαφέρουσες μελέτες που εστιάζουν ιδίως στη σημασία της μουσικής παιδείας στα *Ηθικά Νικομάχεια*, αλλά και η πλούσια προβληματική για την *Περί Ποιητικής* πραγματεία (ποίησις – έπος, τραγωδία) και τα βιβλία των *Πολιτικών*, αναδεικνύουν ποικίλες όψεις του ζητήματος.¹ Ο Αριστοτέλης πίστευε στην παιδευτική σημασία των καλών τεχνών και στην καθοριστική συμβολή που έχουν τόσο στη διαπαιδαγώγηση των νέων όσο και στην εκπαίδευση της πόλης.²

Από τον κυρίως αιώνα του Διαφωτισμού (θα σταθώ κυρίως στο γαλλικό παράδειγμα) προηγείται μια περίοδος εκπαιδευτικής μετριοπάθειας που εμπεριέχει ταυτοχρόνως και έναν, σχετικά, ανανεωμένο προβληματισμό σε σχέση με τις μεθόδους διδασκαλίας και την εκπαίδευση των ευγενών νέων και κορασίδων. Αυτό αποτυπώνεται στα πιο διαδεδομένα εγχειρίδια, όπως, για παράδειγμα, στο δοκίμιο του Fénelon, *Περί της Εκπαιδεύσεως των Κορασίδων* (*De l'éducation des filles*, 1687)³ και αργότερα στην

1. Βλ. Henry Alonzo Myers, «Aristotle's study of tragedy», *Educational Theatre Journal* 1/2 (12/1949), σ. 115-127· Friedrich Solmsen, «Leisure and play in Aristotle's ideal state», *RhM* 107 (1964), σ. 193-220· Richard Stalley, «Education and the State», σ. 566-576, και το εκτενές και εμπεριστατωμένο μελέτημα της Ελένης Λεοντίνη, «Μίμηση, αισθητική εμπειρία και ηθική αγωγή κατά τον Αριστοτέλη», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 20 (2009), σ. 117-148, στο οποίο αποπειράται να ερμηνεύσει τις απόψεις του Αριστοτέλη για την τέχνη και την τραγική ποίηση, ειδικότερα σε συνάρτηση με την αισθητική εμπειρία, την ηθική αγωγή και την πολιτική παιδεία.

2. Λεοντίνη, «Μίμηση, αισθητική εμπειρία...», σ. 126-127.

3. Fénelon, *De l'éducation des filles* (Dixième édition); texte collationné sur l'édition de 1687, avec une introduction et [...], Paris, 1909, ftp://ftp.bnf.fr/549/N5496987_PDF_1_-1DM.pdf.

Πραγματεία περί Σπουδών (*Traité des Études*, 1726-1728)⁴ του Charles Rollin, ο οποίος αναπαράγει σε μεγάλο βαθμό τις ιδέες του προηγούμενου (επηρεάζεται επίσης και από το σύγγραμμα του Abbé Fleury, *Catéchisme historique*, καθώς και από άλλες πηγές).⁵ Στο εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα οι παραπάνω συγγραφείς εντάσσουν την αρχαία ιστορία (ελληνική και ρωμαϊκή) και την εθνική⁶ –τη γαλλική ο Fénelon και ο Rollin, κατ' αντιστοιχία τη βυζαντινή (βυζαντινά) ο μεταφραστής του δεύτερου, Αλέξανδρος Καγκελλάριος. Επιτρέπονται τα συγγράμματα ρητορικής και η ποίηση,⁷ ενώ η ζωγραφική, η μουσική και ο χορός πρέπει να διδάσκονται με προσοχή και μέτρο⁸ και να αποφεύγονται οι επιβλαβείς διασκέδασεις: άσεμνα τραγούδια, χοροί, αναγνώσεις κωμωδιών και τραγωδιών, άσεμνα θεάματα, στα οποία συγκαταλέγεται το θέατρο. Ο Rollin προτείνει τις θρησκευτικές τραγωδίες *Εσθήρ* (*Esther*) και *Αθαλία* (*Athalie*) του Ρακίνα, ενώ ο Καγκελλάριος αντιπροτείνει τη δική μας *Θυσία του Αβραάμ*.⁹

Η δυσπιστία προς το θέατρο και τους θεατρίνους αποτελούν, άλλωστε, έναν κοινό τόπο του συντηρητικού (κυρίως θεολογικού) στοχασμού. Στον αιώνα του Διαφωτισμού, καθώς το ρεύμα εγκολπώνεται τις αξίες της κλασικής αρχαιότητας και τις επεξεργάζεται προς ίδιον όφελος, αναζωπυρώνονται οι συζητήσεις για την παιδαγωγική διάσταση του θεάματος. Η αναζήτηση της ατομικής ευδαιμονίας και η αρμονική ένταξη του ατόμου-πολίτη στην πολιτική κοινωνία απασχολούν πολλαπλά. Το θέατρο γίνεται όχημα της «φιλοσοφικής προπαγάνδας» (Βολταίρος) αλλά και όχημα της διαπαιδαγώγησης του πολίτη και του εθισμού του στην αρετή (Diderot).

4. *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur...*, Paris, 1726-1728, 4 τ. Περισσότερο γνωστό ως *Traité des Études*, αυτό το κείμενο στηρίζεται σε εκπαιδευτικές αλλαγές που εφήρμοσε ο Rollin στο Collège de Beauvais. Γνώρισε πολυάριθμες επανεκδόσεις. Το δεύτερο μέρος του Εισαγωγικού τμήματος της *Πραγματείας* μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Αλέξανδρο Καγκελλάριο και δημοσιεύθηκε ως Παράρτημα στον τελευταίο τόμο της μετάφρασης της *Histoire ancienne* (*Παλαιά Ιστορία*, 1750). Για το ζήτημα αυτό βλ. Άννα Ταμπάκη, «Οι παιδαγωγικές αντιλήψεις στην ελληνική μετάφραση των *Παραγγεμάτων* διά την καλήν ανατροφήν των παιδών του Ch. Rollin», *Ελληνικά* 45 (1995) 1, σ. 75-84, http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_45_1/ekd_peel_45_1_Tampaki.pdf. Προβλ. τον τόμο με μελετήματά μου: *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, κεφ. VII, Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 127-138.

5. Ταμπάκη, «Οι παιδαγωγικές αντιλήψεις...», σ. 76.

6. «Donnez-leur donc les histoires grecque et romaine; elles y verront des prodiges de courage et de désintéressement. Ne leur laissez pas ignorer l'histoire de France, qui a aussi ses beautés; mêlez celle des pays voisins et les relations des pays éloignés judicieusement écrites» [«Δώστε τους λοιπόν την ελληνική και ρωμαϊκή ιστορία: θα βρουν εκεί μεγαλειώδεις πράξεις θάρρους και αυταπάρνησης. Μην τους αφήσετε να αγνοούν την ιστορία της Γαλλίας, που έχει επίσης τα ωραία της σημεία: αναμίξτε αυτή των γειτονικών χωρών και τις σχέσεις των απομακρυσμένων χωρών προσεκτικά γραμμένων»] (Fénelon, *De l'éducation des filles*, σ. 120). Σημειώνω ότι τις ίδιες ακριβώς απόψεις υιοθετεί και ο Rollin.

7. «Je leur permettrais aussi, mais avec un grand choix, la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie» [«Θα τους επέτρεπα επίσης, αλλά με ένα ευρύ φάσμα επιλογής, την ανάγνωση βιβλίων ρητορικής και ποίησης»] (*ό.π.*, σ. 122).

8. «La musique et la peinture ont besoin des mêmes précautions: tous ces arts sont du même génie et du même goût» [«Η μουσική και η ζωγραφική χρήζουν των ίδιων προφυλάξεων: όλες αυτές οι τέχνες είναι του ίδιου πνεύματος και του ίδιου αισθητικού κριτηρίου»] (*ό.π.*, σ. 123).

9. Ταμπάκη, «Οι παιδαγωγικές αντιλήψεις...», σ. 83-84.

Στίξη και αντίστιξη: Αθήνα και Σπάρτη, περί τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, εμφιλοχωρεί ο ιδεολογικός και φιλοσοφικός διχασμός ανάμεσα στον αθηναϊκό τρόπο ζωής και το σπαρτιατικό ιδεώδες. Ο Jean-Jacques Rousseau, υπέρμαχος της σπαρτιατικής λιτότητας και της φυσικής ζωής, στα περίφημα δοκίμιά του, *Ομιλία περί των Επιστημών και των Τεχνών* (*Discours sur les Sciences et les Arts*, 1750/1), και στη μαχητική του απάντηση στον D'Alembert, *Επιστολή στον Νταλαμπέρ για τα θεάματα* (*Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, 1758), διατυπώνει την άποψη ότι οι επιστήμες και οι τέχνες διαφθείρουν τα ήθη των λαών. Επιτίθεται λάβρος στο θέατρο. Ας θυμηθούμε τη σχετική ρήση από τη *Νέα Ελοΐζα*¹⁰ [Πρόλογος]: «Χρειάζονται θεάματα στις μεγάλες πόλεις και μυθιστορήματα στους διεφθαρμένους λαούς [...]». Για τον φιλόσοφο της Γενεύης, τα καλά αισθήματα που ενδεχομένως προκαλούνται στο θέατρο δεν διαρκούν παρά όσο και η παράσταση, εξαφανίζονται στο τέλος της και δεν επηρεάζουν την καθημερινή ζωή του θεατή. Αντιθέτως, ο συγκινημένος θεατής πιστεύει ότι είναι ευαίσθητος και γενναιόδωρος. Επί πλέον, το θέατρο που εξαιρεί τον «άνομο» (*criminel*) έρωτα προτρέπει τον θεατή να επιδιώξει να τον γευθεί.

Ωστόσο, στον ευρωπαϊκό 18ο αιώνα, το θέατρο των «φιλοσόφων» εξυπηρετεί τα εκπαιδευτικά ιδεώδη του Διαφωτισμού. Στόχος του είναι να εισαγάγει τον θεατή σε ένα σύστημα αξιών ικανών να τον τελειοποιήσουν ως άτομο προς όφελος του κοινωνικού συνόλου (της «πολιτικής κοινωνίας», όπως ειπώθηκε παραπάνω). Οι συνεχιστές των Εγκυκλοπαιδιστών, οι Ιδεολόγοι, καλλιεργούν μάλιστα και σε θεωρητικό επίπεδο το ιδεώδες της «δημοκρατικής τέχνης» (*art républicain*), προβάλλοντας την αισθητική φόρμα της «δημοκρατικής, κλασικιστικής τραγωδίας» (*tragédie républicaine de forme classique*) και την αντιτυραννική θεματολογία. Το θεατρικό έργο οφείλει να ξαναβρεί τη φυσική του απλότητα, τη λιτότητα της κλασικής τραγωδίας, να επιστρέψει στα δύο είδη που περιέγραψε ο Αριστοτέλης, ενώ η ψυχολογία των προσώπων προτείνεται περισσότερο ρεαλιστική, σύμφωνα με το υπόδειγμα του Shakespeare.¹¹ Ο νεο-κλασικισμός ανθίζει επίσης στη Γερμανία (Schiller, Goethe) και την Ιταλία (Alfieri).

Ας ακούσουμε τον Diderot:

(Στόχος μιας δραματικής σύνθεσης) είναι να εμπνεύσει στους θεατές την έξη στην αρετή, τη φρίκη για τα ηθικά ελαττώματα.¹²

Ενώ αλλού υποστηρίζει:

Ο πολίτης που δρασκελίζει το κατώφλι του Θεάτρου αφήνει πίσω του όλα του τα ελαττώματα και τις κακίες για να τα ξαναπάρει βγαίνοντας. Εκεί (στο θέατρο) είναι δίκαιος, αμερόληπτος, καλός πατέρας, καλός φίλος, ενάρετος.¹³

10. «Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus» [*Julie ou la Nouvelle Héloïse (Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes)*, 1761].

11. Βλ. τη μελέτη μου: «Οι απηχήσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)», *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση. Ergo, Αθήνα, β' έκδοση, 2002, σ. 56-58, με βιβλιογραφική υποστήριξη.

12. «(L'objet d'une composition dramatique est) d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice» (Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, σ. 96).

13. «Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre

Η αναζωογονημένη, ιδεολογικά, έννοια του «πολίτη», ιδιαιτέρως δυναμική στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης, θα επηρεάσει ασφαλώς και την ελληνική εκδοχή του διαφωτιστικού ιδεώδους, το ίδιο και η κυρίαρχη παιδευτική αξία του θεάτρου.

Επιστροφή στον Αριστοτέλη; Το θέατρο αποτελεί το σχολείο της πολιτικής αρετής (civisme). Εάν ο δακρύβεκτος διδασκασμός του «αστικού δράματος» ως νέου είδους αποτελεί μια αισθητική αποτυχία, επιτρέπει ταυτοχρόνως την ανάδυση της νεωτερικότητας. Από την άλλη πλευρά, το θέατρο, υπερσκελίζοντας το πεδίο της ατομικής αρετής, στοχεύει στο κοινωνικό σώμα, γίνεται κατεξοχήν πολιτικό.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό και δραματικό συγγραφέα Louis-Sébastien Mercier, σύζυγο της φεμινίστριας συγγραφέως Olympe de Gouges, το κοινό αποτελείται από όλα τα μέλη του Έθνους (Nation), το θέατρο είναι ο μοναδικός τόπος όπου το Έθνος συνειδητοποιείται και στοχάζεται συλλογικά για τα προβλήματά του.¹⁴

Στα χρόνια της κορύφωσης της Γαλλικής Επανάστασης, συγκεκριμένα την περίοδο της Τρομοκρατίας (1793), ανιχνεύω μια διατύπωση που θα διεισδύσει στην ελληνική παιδεία, κατά πάσα πιθανότητα μέσω της ιταλικής.¹⁵ Το κείμενο αναφέρεται σε απαγορευτικά μέτρα που πήρε η Convention [η Συμβατική Συνέλευση] κατά του Théâtre de la Nation (Odéon)· η φράση αποδίδεται στον Bertrand Barère:

Εάν αυτό το μέτρο θα φαινόταν υπερβολικά αυστηρό σε κάποιον, θα του έλεγα: «Τα θέατρα είναι το βασικό (πρώτο) σχολείο των φωτισμένων ανθρώπων, και ένα συμπλήρωμα στη δημόσια παιδεία».¹⁶

Ο Κωνσταντίνος Ασώπιος, το 1817, σε λόγο του στο Ελληνικό Σχολείο της Τεργέστης αναπαράγει λέξη προς λέξη αυτό το ιδεολόγημα. Γι' αυτόν, το σχολείο είναι «το τρίτον μέσον της εκπαιδύσεως», «σκοπόν έχει μόνον των ηθών την διόρθωσιν και την εκπαίδευσιν των λαών, είναι το κοινόν σχολείον των ανθρώπων, το οποίον αναπληρώνει των άλλων σχολείων την έλλειψιν».¹⁷ Ο Κοραής, εκδότης από το 1800 της *Ελληνικής Βιβλιοθήκης* (πρόκειται για υπομνηματισμένες εκδόσεις των αρχαίων συγγραφέων με εκτενή Προλεγόμενα), με την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης θα προσδώσει νέο στίγμα στις επιλογές του: Αριστοτέλης (*Ηθικά Νικομάχεια*), Πλούταρχος (*Πολιτικά*), Ξενοφών (*Απομνημονεύματα*), Πλάτων (*Γοργίας*), Λυκούργος, Επίκτητος, Κέβης, Αρρια-

qu'en sortant. Là, il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu» (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, σ. 167).

14. «Selon Mercier, le public est composé de tous les corps de la Nation, le théâtre est le seul lieu où la Nation peut prendre conscience d'elle-même et réfléchir collectivement à ses problèmes» (Jean-Jacques Roubine, «Introduction aux grandes théories du théâtre», <http://akilic.free.fr/concours/ththeatre.pdf>).

15. Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes, 1785-1815*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, σ. 50.

16. «Si cette mesure paraissait trop rigoureuse à quelqu'un, je lui dirais "les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés, et un supplément à l'éducation publique"» [Émile Jauffret, *Le théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Slatkine Reprints, Genève, 1970, '1869, σ. 252].

17. «Τεργέστη, την 30 Απριλίου 1817. Β' Ομιλία εκφωνηθείσα την πρώτην ημέραν των ανακρίσεων των μαθητευομένων εις την Ελληνικήν σχολήν των εν Τεργέστη κατοικημένων Γραικών», *Ερμής ο Λόγιος* (1817), σ. 361. Για μια γενική θεώρηση του ζητήματος με την απαιτούμενη τεκμηρίωση, βλ. τη μελέτη μου «Οι απηχήσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)», σ. 51-73.

νός. Στα Προλεγόμενά του, στα *Ηθικά Νικομάχεια*, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το θέατρο αποτελεί το ένα από τα δύο «διδασκαλεία της πολιτικής διαγωγής του κοινού λαού» (το άλλο «διδασκαλείο» είναι η Εκκλησία).¹⁸

Ασφαλώς, υπάρχει και η άλλη στάση, η αμφισβήτηση της παιδαγωγικής του σημασίας: αυτή εκφράζεται στον Ανώνυμο της *Ελληνικής Νομαρχίας [ή Λόγος περί Ελευθερίας]* (1806), όπου διαβλέπουμε την επίδραση του στοχασμού του Ρουσσώ. Ο Ανώνυμος εντοπίζει τις αιτίες της ανισότητας («ανομοιότητας») των ανθρώπων σε τρεις παράγοντες: στη φύση, την ανατροφή και την τύχη. Ενώ η μουσική και ο χορός συναρhythmούνται στα αναγκαία για την εκπαίδευση του ατόμου μαθήματα, σε άλλο κεφάλαιο ασκείται κριτική στο θέατρο ως διαφθαρτικό των ηθών: περιγράφεται κατ' ουσίαν το μελόδραμα με τα «τραγώδια μιας γυναίκος ή ενός ανδρός ή άλλου τινός ευνούχου». Η αντιρρητική στάση άλλου ανώνυμου κειμένου, που εκδίδεται τον επόμενο χρόνο (1807) και αποδίδεται στον Ζακύνθιο Αντώνιο Μαρτελάο, αγκαλιάζει, κατά την πλατωνική αντίληψη, τις Καλές Τέχνες γενικώς.¹⁹

Επανερχόμενη στον Κοραή, δεν θα επεκταθώ στον πλούσιο προβληματισμό του σχετικά με το έργο του Ρουσσώ, τον οποίο θαύμαζε από τη νεότητά του, και τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στη Γαλλία. Τον απασχολούν, όπως είναι φυσικό, οι απόψεις του φιλοσόφου για την εκπαίδευση και την πολιτική επιστήμη.²⁰ Είναι, άλλωστε, ο πρώτος που εκδηλώνει την επιθυμία να μεταφράσει το *Κοινωνικό Συμβόλαιο* με τον τίτλο *Κοινωνικών Συνάλλαγμα*. Ο Κοραής, ο δημιουργός του εμβληματικού νεολογισμού «πολιτισμός» από το γαλλικό *civilisation*, συντασσόμενος με τις κυρίαρχες αντιλήψεις του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, πιστεύει στον εκπολιτιστικό χαρακτήρα των τεχνών και όλως ιδιαιτέρως στην ευεργετική επίδραση της μουσικής και της δραματικής τέχνης.²¹ Πυκνές είναι οι αναφορές του Κοραή στο αρχαίο θέατρο και τα σχόλια που κάνει για τους μεγάλους Γάλλους κλασικούς του 17ου αιώνα.

Βεβαίως, δεν λείπουν και τα κριτικά σχόλια, κυρίως αναφορικά με τον Αριστοφάνη.

Από την πλούσια πνευματική συνομιλία του Κοραή με το έργο του φιλοσόφου της Γενεύης, θα κρατήσω την αντιρρητική στάση που εκφράζει αυτός ο τακτικός θαμώνας της *Comédie-Française*, ο εμψυχωτής της αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου, σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του Ιωάννη Ζαμπέλιου, για τις θεατρικές παραστάσεις, σε ένα ύστερο κείμενό του, στον *Διάλογο δύο Γραικών Περί των ελληνικών συμφερόντων* (Υδρα, 1825). Στο πολυσέλιδο απόσπασμα που αναφέρεται στο ζήτημα,²² ο Κοραής, εκκινώντας την κριτική του από το μουσικό θέατρο, την όπερα, την οποία ορίζει, σύμφωνα με τον

18. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, εκδίδοντος και διορθούντος Α(δαμ) Κ(οραή), εκ της Τυπογραφίας Ι. Μ. Εβεράρτου, εν Παρισίοις, 1822, σ. λα'.

19. Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* (v. I, II, III, EHESS, Paris, 1995, 610 σελ.), Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, Thèse à la carte, Lille, 2001, σ. 384-386, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/12778#page/388/mode/2up>.

20. Της ίδιας, «“Lectures” de Rousseau au XIXe siècle grec. Ses conceptions sur l'éducation, la civilisation et les arts», *Mythes – Symboles – Réalités. Mélanges en l'honneur de Georges Fréris*, Sous la direction de Graziella – Foteini Castellanou, Éditions REO, 2015, σ. 521-531.

21. Βλ. για παράδειγμα τα Προλεγόμενα στα Πολιτικά του Αριστοτέλους, Προλεγόμενα, τ. Β', σ. 720, όπου αναφέρεται και στον Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, chap. IX.

22. Προλεγόμενα, 1990, τ. Γ', σ. 217 κ.ε.

Saint-Évremond: «Μεγαλοπρεπή μωρίαν, φορτωμένη από μουσικήν, ορχήσεις, μηχανάς και σκηνογραφίας, μωρίαν όμως»,²³ αναφέρεται στο αρχαίο και το ρωμαϊκό θέατρο, και σε παραδείγματα δυσπιστίας προς το είδος. Η γνώμη του νομοθέτη Σόλωνα ευρίσκεται, κατά τον Κοραή, στην αφετηρία της «περί θεάτρων κρίσεως» του Πλάτωνος, που ενέπνευσε στον Ρουσσώ την «ωραϊαν κατά των θεάτρων επιστολήν του προς τον Δαλαμβέρτην».²⁴

Ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο γέροντας σοφός τη θεατρική συμβολή μέσα σε μια συνολική θεώρηση των εθνικών συμφερόντων. Θέτει το ερώτημα ο Φύξαρχος (συνομιλητής του ο Φίλαρχος): «Ειπέ με λοιπόν, αν συμφέρωσιν εις την παρούσαν κατάστασιν της Ελλάδας τα θέατρα;» (σ. 222). Αναπτύσσεται αυστηρή κριτική κατά της μανίας των θεαμάτων, που εναρμονίζεται σε γενικές γραμμές με τις επιφυλάξεις και τις αντιρρήσεις του Ρουσσώ για να καταλήξει στην επίκληση της αυστηρής σπαρτιατικής ζωής, θαυμαστής της οποίας είναι και ο Ρουσσώ.

Φίλ: Δεν εμπορώ να σε φιλιώσω με τα θέατρα· πρέπει όμως να έχωμεν και ημείς θέατρα.

Φύξ.: Ας έχωμεν αλλ' ας προσέχωμεν να κερδήσωμεν εξ αυτών μόνον αν έχωσι τι καλόν, και να αποφύγωμεν τα πολλά των κακά. Επειδή της ελευθερίας η φυλακή [= φύλαξη, προάσπιση] έχει κόπους πολλούς, δίκαιον είναι να δίδεται εις τους κοπιάζοντας και καιρός αναψυχής, οποίαν προξενούν αι εορταί, τα συμπόσια, τα παίγνια. Αλλά και τα παίγνια πρέπει να αναπαύωσιν όχι να καταπαύωσι τους κόπους [...] (σ. 227-228).

Άξιο πολλαπλού σχολιασμού το απόσπασμα: τόσο οι επιδράσεις του φιλοσόφου της Γενεύης όσο και η προσωπική εμπειρία της Γαλλικής Επανάστασης που βίωσε ο Κοραής στο Παρίσι με τους αρχαιοπρεπείς επαναστατικούς εορτασμούς και την αναβίωση των σπαρτιατικών γυμνικών αθλημάτων, έχουν τις απηχήσεις τους εδώ.²⁵

Για να ξαναγυρίσω στη σύνδεση της παιδείας με το θέατρο, η γνωστή μας ρήση «κοινόν σχολείον των ανθρώπων» εντοπίζεται τουλάχιστον ως τα μέσα του 19ου αιώνα στην ελληνική παιδεία.

Θα κλείσω την εισήγησή μου με μια αντιστροφή: το θέατρο είναι σχολείο, αλλά και το σχολείο είναι ένα θέατρο. Το απόσπασμα που ακολουθεί ανήκει στη γραφίδα του γερμανοτραφούς παιδαγωγού Δημητρίου Δάρβαρη (*Χειραγωγία εις την Καλοκαγαθίαν*, 1791):

Επειδή, εδώ παρρησιάζεται ο Νέος εις ένα θέατρον· διότι θέατρον είναι κατ' αληθείαν το κοινόν [= εννοεί το Δημόσιο] Σχολείον, οπού όσοι είναι οι Μαθηταί, τόσοι είναι και οι Θεαταί, οίτινες γυμνάζουσι και εξασκούσιν εαυτούς, και διορθώνουσι τα πάθη και τα ελαττώματά τους.²⁶

23. «Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise» (De Saint-Évremond, *Sur les Opéras*, t. III. de ses *Œuvres*, 1740, σ. 356).

24. *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*, 1758.

25. Anna Tabaki, «Adamance Coray comme critique littéraire et philologue», Paschalis M. Kitromilides (επιμ.), *Adamantios Korais and the European Enlightenment*, SVEC, 2010, σ. 151-183, ιδίως σ. 174, κ.ε.

26. *Χειραγωγία εις την Καλοκαγαθίαν* (...), εν τη υπογραφή Γεωργ. Βενδότη, εν Βιέννη της Αουστρίας, εν έτει 1791, [Εισαγωγή «Περί του Σχολείου»], σ. 1. Πρβλ. Ταμπάκη, «Δημήτριος Δάρβαρις: Οι περί "ηθικής" αντιλήψεις του», *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και διάυλοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, σ. 139-165, για το παράθεμα, σ. 141-142.

GILDA TENTORIO

Αφήγηση και «αυτο-δράμα» στην ιταλική σκηνή:
«Πολιτικό» θέατρο για την πόλη και μαζί με την πόλη

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρείται η ανάλυση δύο σημαντικών περιπτώσεων από το ιταλικό σύγχρονο θέατρο, όπου αξιοποιείται η δημοκρατική πράξη της συμμετοχής με ετερόμορφους τρόπους (έναν μονολογούντα ηθοποιό και ένα χωριό-σκηνή), αλλά με συναφή αντίληψη του θεατρικού γίνεσθαι ως ευκαιρίας, εκ μέρους της κοινότητας, της αυτοσυνείδησης ως πόλης.

Αυτά τα ιδιαίτερα θεατρικά φαινόμενα, και ειδικότερα η τάση προς την αφήγηση, βρίσκουν τις ρίζες τους στον κοινωνικό και πολιτισμικό αναβρασμό της δεκαετίας του '60, όταν οι εμπειρίες των μεγάλων διεθνών ομάδων (Living Theatre, Brook, Grotowski, Barba), μαζί με τους ενθουσιασμούς του Μάη του '68, ανατρέπουν παντού τους κανόνες του έως τότε θεατρικού κώδικα και διανοίγουν νέες κατευθύνσεις. Στην Ιταλία, τέτοια κίνητρα βρίσκουν πρόσφορο έδαφος σε ανήσυχους και φωτισμένους καλλιτέχνες οι οποίοι αναζητούν καινούριες δυνάμεις: το θέατρο –ισχυρίζονται– πρέπει να ξεντύνει τα παλαιά και βαλσαμωμένα του ρούχα, να παραβιάζει τα πρότυπα, να κατεβαίνει στις πλατείες, προκειμένου να μιλήσει άμεσα στους θεατές, στην απόπειρα επίσης να τους πλάσει ως συνειδητοποιημένους πολίτες. Είναι η εποχή των μεγάλων προκλήσεων, με τις ασυνήθιστες μετατοπίσεις σε εναλλακτικούς χώρους και τα πειράματα του πολιτικού θεάτρου.¹ Αξιοσημείωτη είναι η συμβολή του Giuliano Scabia (1935–), που γυρεύει το κοινό με το περιπλανώμενο θέατρό του (Teatro Vagante), στις περιθωριακές συνοικίες και μέχρι τα πιο ερημωμένα χωριά των Απεννίνων.² Ουσιαστικό ρόλο παίζει βέβαια ο μελλοντικός νομπελίστας Dario Fo (1926-2016), ο οποίος καταπλήσσει το κοινό ερμηνεύοντας ως σολίστας διάφορα πρόσωπα, χωρίς τεχνάσματα ή κουστούμια, αλλά αξιοποιώντας τη δύναμη μιας πολυφωνικής αφήγησης.³

1. Για μια σύντομη απεικόνιση, βλ. Gilda Tentorio, «Frissons “naturels” dans le théâtre italien: Forêts et animaux», *Παράβασις* 13/1 (2015), σ. 54-55.

2. Marco De Marinis, *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze, 1983, σ. 31-68· Fernando Marchiori, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano, 2005.

3. Roberto Nepoti – Marina Cappa, *Dario Fo*, Gremese Editore, Roma, 1997, σ. 11 και Carlo Susa, «*Mistero Buffo* (1969). Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico», Annamaria Cascetta – Laura Peja (επιμ.), *La prova del Nove: scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita & Pensiero, Milano, 2005, σ. 175-216, κυρίως σ. 213.

Η στρατευμένη τέχνη κυριεύει, τότε, όλους τους τομείς, από τη λογοτεχνία έως το έντεχνο τραγούδι, και ειδικά το θέατρο –μακριά από προθέσεις διδακτισμού ή εθισμού, αλλά ίσως υπό τη σκιά ουτοπικών οραμάτων– θεωρείται λειτουργικό και δημιουργικό όργανο στην εξυπηρέτηση της δημοκρατίας, επειδή προάγει τους πολίτες-θεατές στον βαθμό της αυτοσυνείδησης και στην αντίληψη της συλλογικής τους ενότητας.

Οι πρώτοι ενθουσιασμοί, όμως, μετατρέπονται γρήγορα σε μόδα και, εκτός από τη συνεισφορά εξαιρετικών προσωπικοτήτων, ανεβαίνει συχνά ένα δήθεν πολιτικό θέατρο, που χάνει την άμεση επαφή με το κοινό και συγκεντρώνεται στη φλέγουσα επικαιρότητα εκείνης της αμφιλεγόμενης εποχής, πληγωμένης από τις σφαγές των Ερυθρών Ταξιαρχιών και της μαφίας, τις συγκρούσεις με την αστυνομία, τη διεφθαρμένη πολιτική.

Εν τω μεταξύ, προς το τέλος της δεκαετίας του '70 επιβάλλονται μεγάλοι και αντισυμβατικοί σκηνοθέτες, όπως οι Giorgio Strehler (1921-1997) και Luca Ronconi (1933-2015) –ξεκινάει τότε η λεγόμενη φάση της «δικτατορίας των σκηνοθετών»–, που επισκιάζουν το πειραματικό θέατρο, καθώς σταδιακά αμβλύνονται οι πολιτικές ουτοπίες, και κατ' επέκταση το όραμα του πολιτικού θεάτρου της πόλης υποχωρεί.

Παρατηρούνται, ωστόσο, δύο αποδοτικές τάσεις. Πρώτον, στη σκηνή επανέρχεται ο μονολογών σολίστας, ανεξάρτητος από σκηνοθέτες και θεσμούς· δεύτερον, καθώς οι δυνάμεις της πρωτοπορίας φαίνεται να έχουν εξαντληθεί, το θέατρο αρχίζει να στρέφεται πάλι στον λόγο, αναζητώντας μια πιο άμεση (και «πολιτική», όπως θα δούμε) σχέση με το κοινό. Δεδομένου του τέλους του κειμενοκεντρισμού, η νέα αυτή κατεύθυνση συναντά, επίσης, τους προβληματισμούς γύρω από τη θέση του ηθοποιού, την κρίση της αναπαράστασης και την επιστημολογική αμφιβολία του μεταμοντέρνου (στο επίπεδο πραγματικότητας-αλήθειας-λόγου). Η διεξόδος τότε εντοπίζεται σ' ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον προς την αφηγηματική μορφή, στα χνάρια των πρωτοπόρων, κυρίως των Fo και Scabia.

Η ζωηρή ανάπτυξη του «θεάτρου της αφήγησης» γίνεται από τη δεκαετία του '90. Η κατονομασία περιγράφει την ακόλουθη περίπτωση: Ένας ηθοποιός, που έχει γράψει ο ίδιος τα κείμενά του (μονολογικά), είναι μόνος στη σκηνή και αφηγείται· δεν παίζει δηλαδή έναν ρόλο ή ένα πρόσωπο, αντίθετα, αφηγείται διατηρώντας τον αυτούσιο εαυτό του (ως ηθοποιό και δημιουργό).⁴

Καθώς οι οικονομικές δυσχέρειες αναμφίβολα ωφέλησαν την άνθηση αυτού του προσοιού είδους, οι αιτίες της εξαιρετικής επιτυχίας του εντοπίζονται στην άμεση επα-

4. Όσο για την παράδοση από τα αρχαία χρόνια του ηθοποιού-δημιουργού (με προσοχή στους Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Dario Fo), βλ. Donatella Fischer, *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*, Legenda, Oxford, 2013. Από τη βιβλιογραφία περί του αφηγηματικού θεάτρου των τελευταίων χρόνων, επισημαίνω Gerardo Guccini – Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del «teatro narrazione»*, Le Ariette-Libri, Castello di Serravalle, 2004, και τις μελέτες του Gerardo Guccini, «Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo», *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 1 (2004), σ. 15-21 (κατόπιν, με παρόμοιο τίτλο, στο βιβλίο Michael Caesar – Marina Spunta, επιμ., *Orality and Literacy in Modern Italian Culture*, Legenda, London, 2006, σ. 32-49)· του ίδιου, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, D. Audino, Roma, 2005. Βλ. επίσης την πρόσφατη εμπειριστατωμένη περιδιάβαση του φαινομένου από τον Vincenzo Ruggiero Perrino, «Il teatro di narrazione e la “nuova performance epica”», *Stratagemmi. Prospettive Teatrali* 18 (2011), σ. 67-154. Αφιερώματα στα περιοδικά: Gerardo Guccini (επιμ.), *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 1 (2004), με τίτλο «Per una nuova performance epica», σ. 3-41· Claudia Cannella (επιμ.) *Hystrio* 1 (2005), σ. 3-35· *Sipario* 673-674 (7-8/2005), σ. 10-16.

φή με το κοινό και ειδικότερα στην ελευθερία του δημιουργού, ο οποίος σχηματίζει την ιδέα του και κατόπιν φροντίζει ο ίδιος τη σκηνική πραγμάτωση, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα τα καθήκοντα του συγγραφέα, του σκηνοθέτη και του ηθοποιού.

Πέραν της ποικιλομορφίας του είδους,⁵ κοινό στοιχείο παραμένει ο ρόλος του «narr-attore» (νεολογισμού που παίζει με τις λέξεις narratore [=αφηγητής] και attore [ηθοποιός]), ο οποίος «δεν κρύβεται πια πίσω από πρόσωπα-φαντάσματα επινοημένα από τον δραματοουργό· τώρα παύει να προσποιείται την ετερότητα και διεκδικεί τη χειραφέτησή του».⁶ Πάνω στο σανίδι λοιπόν η δράση αντικαθίσταται από την αφήγηση, όπως διευκρινίζει ο ηθοποιός Marco Baliani (1950-):

Racconto non muovendomi mai da una sedia, racconto seduto. Ho sperimentato che questa costrizione fisica e spaziale mi obbliga a creare molto di più con lo sguardo, viso, gesti, che devono essere come un concentrato di azione in potenza. La sedia mi funziona come un avvertimento metaforico: per creare visioni riduci la distanza tra te e l'invisibile in uno spazio ristretto.⁷

[Στις παραστάσεις μου αφηγούμαι παραμένοντας πάντα καθισμένος σε μια καρέκλα, χωρίς να κουνηθώ ποτέ από κει. Αυτός ο σωματικός και χωρικός εξαναγκασμός με υποχρεώνει να δημιουργώ με το βλέμμα, το πρόσωπο, τις χειρονομίες, που πρέπει να προβληθούν ως πυρήνας της δράσης-εν-δυνάμει. Η καρέκλα λειτουργεί για μένα ως μεταφορική αίσθηση: για να δημιουργείς οράματα, σ' έναν περιορισμένο χώρο μειώνεις την απόσταση από σένα και το αόρατο.]

Η έντονη εστίαση στην προ-δραματική πράξη της αφήγησης παρότρυνε τους μελετητές στον ορισμό «νέα επική performance»,⁸ όπου το επίθετο επικός σχετίζεται με τη μορφή του αρχαίου ραψωδού και παράλληλα με την τεχνική της θεατρικής αποξένωσης κατά τον Brecht: Πράγματι, ο θεατής δεν απορροφάται από τη δράση, παρά μόνο από τη ροή της αφήγησης, και μ' αυτόν τον τρόπο, παραμένοντας εξ αποστάσεως, ενεργοποιεί τη φαντασία και τον στοχασμό του.

Σημειωτέον, ανάμεσα στους μεγάλους δασκάλους τους, οι νέοι αφηγητές ξεχωρίζουν τον Pier Paolo Pasolini (1922-1975), διότι αντιπροσωπεύει τον οξυδερκή διανοούμενο (ίσως τον τελευταίο) που στάθηκε άξιος να αναγνωρίζει εκ των προτέρων τις μεταβολές της ιταλικής κοινωνίας κι επίσης να προτείνει ένα νέο θέατρο του λόγου. Στο *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) ο Pasolini εξέφρασε την προτίμηση για ένα θέατρο που θέτει στο επίκεντρο τον λόγο και αναγκάζει το κοινό στο να ακούει, παρά να βλέπει, επειδή οι λέξεις μεταφέρουν τις ιδέες, «τα αληθινά πρόσωπα».⁹

5. O Paolo Puppa (*La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma, 2010, σ. 17) κατατάσσει αυτές τις performances στην κατηγορία του μετα-δραματικού και διαπιστώνει ένα μαγματικό υπόστρωμα υπο-ειδών: αυτοβιογραφισμό, πολιτικό έπος, δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, κωμικό entertainment, μεταγλωσσικά παιχνίδια, οραματικούς ή διαμαρτυρικούς τόνους, κ.τ.λ.

6. Του ίδιου, *Il teatro dei testi*, Utet, Torino 2003, σ. 200.

7. Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, Genova, 1991, σ. 71-72.

8. Claudio Meldolesi – Gerardo Guccini, «L'arcipelago della nuova performance epica», *Prove di drammaturgia* 10.1 (2004), σ. 3-4.

9. Pier Paolo Pasolini, «Manifesto per un nuovo teatro», πρώτη δημοσίευση στο *Nuovi Argomenti* 9 (1-3-1968) και τώρα: Walter Siti – Silvia De Laude (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999, II, σ. 2481-2500.

Η κυριότερη τάση του αφηγηματικού θεάτρου σήμερα είναι εκείνη του λεγόμενου «teatro civile», με θέματα αισθητά για την κοινωνία και «πολιτικά» με την ευρεία έννοια της λέξης. Ο Ascanio Celestini (1972–), ο μείζων εκπρόσωπος της λεγόμενης δεύτερης γενιάς των σύγχρονων αφηγητών, εξηγεί:

Sono convinto che proprio per la sua impostazione il teatro sia una forma d'arte politica, [...] perché è un atto pubblico, un evento che si cala nella *polis*. Nel mio teatro questa dimensione si concretizza dichiarando apertamente che il teatro non è semplicemente politico, è la politica!¹⁰

[Πιστεύω βαθιά πως το θέατρο, λόγω της ίδιας του της φύσης, είναι μια μορφή πολιτικής τέχνης [...] διότι είναι και δημόσια πράξη, ένα γεγονός που καταδύεται μέσα στην πόλη. Στη θεατρική μου μέθοδο αυτή η πεποίθηση πραγματώνεται, επιδεικνύοντας έτσι ότι το θέατρο δεν είναι απλά πολιτικό, είναι η ίδια η πολιτική!]

Σε αντιδιαστολή με τα προηγούμενα πρότυπα, η έννοια του «πολιτικού» παίρνει τώρα μιαν άλλη πορεία. Η σύγχρονη μεταμοντέρνα και κονιορτοποιημένη κοινωνία,¹¹ δομημένη στον ατομικισμό και τον ναρκισσισμό, καθώς η πολιτική εξελίσσεται σε marketing της εικόνας και σε τηλεκρατία, δεν επιτρέπει ένα πολιτικό θέατρο παρόμοιο με εκείνο της δεκαετίας του '70. Σήμερα πολιτική είναι μάλλον η μορφή, η επεξεργασία των υλικών και η προσέγγιση στο κοινό.¹²

Σ' αυτό το σημείο, προκειμένου να φωτιστεί η λειτουργία του πολιτικού στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο, αξίζει να προσεχθούν οι δηλώσεις από την ομάδα Teatro delle Albe, η οποία ιδρύθηκε από τον Marco Martinelli (1956–) και την Ermanna Montanari (1956–), στη Ραβέννα, το 1983, και στο διάβα των χρόνων εξελίχθηκε σε κόμβο πρωτοπόρων πρακτικών.¹³ Σε μορφή μανιφέστου (1987) η ομάδα ορίζει τη θεατρική της πρακτική, πλάθοντας τον νεολογισμό «teatro politittttico»¹⁴: το επίθετο με επτά «t», παίζοντας με τις λέξεις «politico» (πολιτικό) και, από την ορολογία της ιστορίας τέχνης, «polittico» (πολύπτυχο, με δύο «t» στα ιταλικά), εκφράζει προκλητικά την επιθυμία να αναλυθούν «οι αναρίθμητες πτυχές της πραγματικότητας». Ο ιδιόρρυθμος ορισμός καθιστά μια δράση ελευθερίας κι εξέγερσης, και κατά κύριο τρόπο εκδηλώνει την ασυγκράτητη ανάγκη ανατροπής κι ανανέωσης. Σε μια διαφωτιστική συνέντευξη η Montanari διευκρινίζει τη θέση του Teatro delle Albe, ως προς τον ιδιαίτερο «πολιτικό» του στόχο:

10. Simone Soriani, «Antropologia, narrazione e politica. Una conversazione con Ascanio Celestini», *Laboratorio del Segnalibro* 21 (2005), σ. 52.

11. Βλ. λ.χ. Arjun Appaduraj, *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

12. Oliviero Ponte di Pino, «Per un teatro politico?», πρώτη δημοσίευση στο *Il Patalogo. Annuario dello spettacolo* 19 (1996), και τώρα online: <http://www.trax.it/olivieropdp/politico.htm> [24-6-2017].

13. Ποικιλόμορφη και πρωτότυπη είναι η δραστηριότητα της ομάδας: από τη στρατευμένη πολιτική στα project πολυπολιτισμικής συμμετοχής στην αφήγηση (με συνεργάτες τους Griot από τη Σενεγάλη) έως την ίδρυση του *μη-σχολείου* (non-scuola), ειδικού project θεατρικής επιμόρφωσης για μαθητές. Βιβλιογραφία για την ομάδα στην ιστοσελίδα: <http://www.teatrodellealbe.com/ita/bibliografia.php?id=1> [24-6-2017].

14. Σε φεστιβάλ-συνέδριο διοργανωμένο στη Narni από τον Giuseppe Bartolucci, βλ. www.archivio.teatrodellealbe.com.cloud.seeweb.it/uploads/interviste/interv-000187.pdf [24-6-2017].

A noi del teatro delle Albe il teatro politico non è mai piaciuto, almeno quel teatro politico conosciuto in gioventù, negli anni '70. Arrogante, dava risposte facili agli orrori della *polis* e pretendeva l'assenso dello spettatore. [...] Sapeva già tutto in anticipo, come un maestro pedante ci faceva la lezione. [...] Poi al contrario in Italia gli anni '80 sono stati anni di amnesia collettiva, di rifugio nella stupidità e nel conto in banca. Neanche questo ci piaceva; gli orrori, i nodi della *polis* erano ancora lì, sotto i nostri occhi, dentro i nostri cervelli, irrisolti. [...] Da questo doppio rifiuto nacque il polittttttico [...] Il polittttttico non era un teatro di risposte. Chi era in scena non aveva soluzioni da offrire, ma solo ferite da esibire, infezioni che riguardavano al tempo stesso la psiche e la *polis*.¹⁵

[Στο Teatro delle Albe δεν αγαπήσαμε ποτέ το «πολιτικό θέατρο», τουλάχιστον εκείνο που γνωρίσαμε στα νιάτα μας, στη δεκαετία του '70: με υπεροψία προσέφερε εύκολες απαντήσεις στα δεινά της πόλης και απαιτούσε την κατάφαση του θεατή. [...] Εκείνοι ήξεραν, ήδη, όλα εξ αρχής και, σαν βαρετοί δάσκαλοι, μας έκαναν το μάθημά τους. [...] Ύστερα, αντιθέτως, στην Ιταλία η δεκαετία του '80 αποδείχτηκε η εποχή της συλλογικής αμνησίας, ενώ η βλακεία και ο τραπεζικός λογαριασμός εκλαμβάνονταν ως το μοναδικό καταφύγιο. Ούτε αυτό μας άρεσε: τα προβλήματα και τα δεινά της πόλης ήταν ακόμη εκεί, άλυτα, κάτω από τα μάτια μας, μέσα στα μυαλά μας. [...] Το δικό μας polittttttico γεννήθηκε απ' αυτή τη διπλή μας άρνηση. [...] Το polittttttico δεν ήταν θέατρο των απαντήσεων. Όποιος ήταν πάνω στη σκηνή δεν είχε να προσφέρει λύσεις, παρά μόνο να εκθέσει πληγές κι αποστήματα που ανήκαν στην ψυχή μας και στην πόλη μας].

Συνεπάγεται πως η performance στοχεύει στην αλλαγή, κυρίως σε επίπεδο συνείδησης, αρχικά στη μικρή πόλη των θεατών και ύστερα στην υπόλοιπη κοινωνία, η οποία αναμένεται να αποβεί μια συλλογικότητα που σκέφτεται, συμπάσχει, συγκινείται κι αγανακτεί.

Οι νέοι αφηγητές, διάδοχοι και εκσυγχρονιστές του παλιού πολιτικού προτύπου, δεν είναι πια σε θέση να προσφέρουν σταθερές αρχές ή να πείσουν το κοινό· προσπαθούν μονάχα να δείξουν τη διαδικασία αναζήτησης και τις απόπειρες προσέγγισης της αλήθειας ως work in progress. Απλά, εκτίθενται στους θεατές από το ίδιο επίπεδο, ώστε να συμ-βιώσουν μαζί τους: «Πρέπει να αισθανθεί κανείς ότι ο αφηγητής είναι ζυμωμένος με την ίδια ύλη του κοινού». ¹⁶ Σ' αυτό συμβάλλει η αφήγηση, που στη μορφή της θυμίζει μια αυθόρμητη εξομολόγηση ή μαρτυρία στον ακροατή, με όλες τις αποχρώσεις της αμεσότητας. Επιπλέον, συχνά η έμφαση στη διάλεκτο του αφηγητή δημιουργεί μια οικεία ατμόσφαιρα και προετοιμάζει ευνοϊκά το κοινό για να ακούσει μια εξιστόρηση που μοιάζει να εκτυλίσσεται στο εδώ και τώρα της σκηνής.

Συνήθως, οι καλλιτέχνες (της πρώτης γενιάς, όπως οι Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino και της δεύτερης γενιάς, από τους οποίους ο σημαντικότερος είναι ο

15. Ermanna Montanari, «Politttttttical Theatre», *The Open Page. Odin Teatrets Forlag* 3 (3/1998), σ. 19. Βλ. επίσης σε πρόσφατη συνέντευξη, Daniela Visone, «Ermanna Montanari», *Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione* 1/2 (2011), σ. 287.

16. Baliani, «Ascoltiamo Sciascia e Pasolini perché grandi voci illuminate oggi non ce ne sono più» (συνέντευξη στη Daniela Arcudi), *Krapp's Last Post*, 2-4-2009, <http://www.klpteatro.it/marco-baliani-intervista> [24-6-2017].

Ascanio Celestini)¹⁷ προέρχονται από τις εμπειρίες του πειραματικού και αντι-κειμενικού θεάτρου. Το να δοκιμαστούν με την αφήγηση θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια παράδοξη στιγμή στη σταδιοδρομία τους· πρόκειται, όμως, για μια συνειδητή επιλογή που στρέφεται προς τα πίσω, στην αρχαία σοφία της προφορικής παράδοσης, αλλά ταυτόχρονα διακρίνεται, καθότι επίκαιρη και με κάποιον τρόπο «μετα-μεταμοντέρνα», διότι στην κρίση του μεταμοντέρνου απαντάει ψηλαφώντας τις ρίζες του θεατρικού γίγνεσθαι.

Σ' αυτό το πλαίσιο αξίζει να προσεχθεί η προτίμηση των αφηγητών για τα λησμονημένα συμβάντα του παρελθόντος ή για τις δευτερεύουσες περιστάσεις υπό τη σκιά της μεγάλης Ιστορίας. Πιθανόν, αυτή η τάση σχετίζεται με την ιδιαιτερότητα της ιταλικής ιστορίας του 20ού αιώνα, με τις πολλές μαύρες τρύπες της και τα αμφιλεγόμενα μυστήρια. Προς τούτους, σύμφωνα με τον κριτικό Oliviero Ponte di Pino, η ιστορική προσοχή του θεάτρου της αφήγησης αιτιολογείται ως αντίδραση προς την απανθρωποίηση και κονιορτοποίηση της ιστορίας, όπου βυθίζεται η μεταμοντέρνα κοινωνία, που βρίσκει έρμαιο των Μ.Μ.Ε.

E' come se ci fosse un vuoto di memoria, un salto nella trasmissione di esperienze tra le successive generazioni, un vuoto che la scuola e i mezzi d'informazione non possono (o non vogliono) colmare. Per chi è cresciuto nella dimensione (vera o fittizia) della "fine della storia", per chi non li ha vissuti in prima persona o ne è stato testimone, le due guerre mondiali, i campi di concentramento e l'Olocausto, la Resistenza, ma anche gli anni del terrorismo, sono stati oggetto per lo più di retorica e di rimozione, al massimo di strumentale polemica ideologica. Il teatro allora può offrire l'occasione per una riflessione storica.¹⁸

[(Στην ιταλική κοινωνία) είναι σαν να υπάρξει ένα χάσμα στη μνήμη, ένα ρήγμα στη μετάδοση εμπειριών μεταξύ γενεών, ένα κενό που το σχολείο και τα Μ.Μ.Ε. δεν μπορούν (ή δεν θέλουν) να συμπληρώσουν. Οι παγκόσμιοι πόλεμοι, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, το Ολοκαύτωμα, η Αντίσταση, η τρομοκρατία, για όσους μεγάλωσαν στη διάσταση (αληθινή ή μη) του «τέλους της ιστορίας», για όσους δεν τα έζησαν όλα αυτά ούτε τα είδαν ως αυτόπτες μάρτυρες, κινδυνεύουν να μείνουν απλά θέματα της εθνικής ρητορικής, της ιδεολογικής κατάργησης ή εκμετάλλευσης. Το θέατρο τότε μπορεί να προσφέρει την ευκαιρία για τον ιστορικό στοχασμό.]

Το θέατρο εκπροσωπεί την εναλλακτική λύση και, χάρη στην αφήγηση, λειτουργεί ως θεραπευτική ανακατασκευή της συλλογικής μνήμης.

17. Για έναν χάρτη του αφηγηματικού θεάτρου, βλ. ενδεικτικά: Pier Giorgio Nosari, «I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione», *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 1 (2004), σ. 11-14· Guccini, *La bottega dei narratori...*· Carlo Presotto, *L'isola e i teatri. Piccolo breviario di drammaturgia narrativa*, Bulzoni, Roma, 2001· Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2009. Για τον Marco Baliani, βλ. Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Zona, Civitella di Val di Chiana, 2005 και του ίδιου, *Pensieri di un raccontatore di storie...* Για τον Ascanio Celestini, βλ. Andrea Porcheddu (επιμ.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Il Principe Costante, Udine, 2005· Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Ubulibri, Milano, 2007.

18. Ponte di Pino, «Per un teatro politico?».

Όταν η αφήγηση έκανε πάταγο: Vajont (Marco Paolini)

Ο Marco Paolini (1956–) από τις σημαντικότερες φωνές του σύγχρονου αφηγηματικού θεάτρου, στενά ριζωμένος (και γλωσσικά) στην περιοχή του Veneto– αρχίζει τη σταδιοδρομία του narr-attore στο τέλος της δεκαετίας του '80, όταν παρουσιάζει έναν κύκλο επιτυχημένων παραστάσεων με τίτλο *Album* (Λευκώματα): Ο αφηγητής εξιστορεί τις περιπέτειες του Nicola (φαντασιακού συνομήλικου και προσωπείου του εαυτού του) και το ατομικό στοιχείο δεν παύει να ολισθαίνει προς το συλλογικό, με αποτέλεσμα την απεικόνιση, με νοσταλγικούς τόνους, του κοινωνικού και πολιτισμικού τοπίου μιας παλιάς και ξεχασμένης Ιταλίας.¹⁹ Σ' αυτήν την «ανθρωπολογία του κοντινού παρελθόντος»²⁰ εντοπίζονται, ήδη, δύο αποκαλυπτικές κατευθύνσεις της ακόλουθης δραματοουργίας του Paolini, δηλαδή ο ρόλος της μνήμης και η αντιπαράθεση με την ιστορία, που θα γίνουν επίμονα θέματα, όταν ο ηθοποιός θα επιδοθεί στο στρατευμένο θέατρο, αναζητώντας μια αμεσότερη σχέση με το κοινό.²¹ Βλέπουν το φως, τότε, άλλου είδους performances, απογυμνωμένες από φαντασιακά πρόσωπα ή άλλα στηρίγματα, και εξ ολοκλήρου δομημένα στην αφήγηση. Συγκεκριμένα, το έργο *Il racconto del Vajont* (Η αφήγηση του Vajont) αποτυπώνεται ως σημαδιακή στροφή στην προσωπική σταδιοδρομία του Paolini.

Ο καλλιτέχνης καταπιάνεται με μια λησμονημένη τραγική ιστορία. Στην ακμή της οικονομικής άνθησης (δεκαετία του '60) κατασκευάστηκε ένα φράγμα στο Vajont, παραπόταμο του μεγαλύτερου ποταμού Piave (στα σύνορα των βόρειων νομών Veneto και Friuli): Επρόκειτο για ένα τσιμεντένιο τέρας (200 μέτρων ύψους) και αριστούργημα της τότε τεχνολογίας, τοποθετημένο όμως σε μια προβληματική, από γεωλογική άποψη, περιοχή. Παρόλο που εντοπίστηκαν σοβαρές ενδείξεις κινδύνου, πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα οδήγησαν σε μια καταστροφική αλληλουχία λαθών και παραλείψεων, με κορυφαίο γεγονός τη μη-εκκένωση της περιοχής. Στις 9 Οκτωβρίου του 1963 συνέβη μια τεράστια κατολίσθηση από το βουνό: 260 κυβικά μέτρα από βράχους έπεσαν στον ταμιευτήρα του φράγματος, προκαλώντας ένα γιγαντιαίο κύμα που προσπέρασε το φράγμα και με ανείπωτη βία βύθισε και εξαφάνισε ολόκληρα χωριά της κάτω κοιλάδας. Οι νεκροί ξεπέρασαν τους 2.000.

Με ποιον τρόπο να αφηγηθεί κανείς μια τέτοια τραγική ιστορία; Και προς τούτοις, καθώς ο αφηγητής για ευνόητους λόγους δεν είναι αυτόπτης μάρτυρας, πώς μπορεί να καταλήξει πειστικός, χωρίς να μετατραπεί η αφήγησή του σε δημοσιογραφικό ρεπορτάζ

19. Ο Nosari («I sentieri dei raccontatori di storie», σ. 11) εύλογα παρομοιάζει αυτά τα θεατρικά στη γνωστή γερμανική σειρά *Heimat* (1984-2013) του Edgar Reitz.

20. Marco Paolini – Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont: dagli Album al Teatro della Diga*, Einaudi, Torino, 1999, σ. 31 (σχόλιο του Ponte di Pino).

21. Από τις ακόλουθες παραστάσεις, αναφέρω: *Αφήγηση για την Ustica* (2000) για την ακόμη και σήμερα μυστηριώδη πτώση του αεροπλάνου DC9 στα νερά του νησιού Ustica, το 1980· ο Paolini έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς τις τραγωδίες του Β' Παγκόσμιου Πολέμου: στο *Il Sergente* (2004), έργο εμπνευσμένο από το βιβλίο-μαρτυρία του Mario Rigoni Stern, αφηγείται την καταστροφική υποχώρηση του ιταλικού στρατού από τη Ρωσία, ενώ στο *Ausmerzen* (2010) αναφέρει τα δεινά του προγράμματος εξόντωσης Aktion T4 από τους ναζιστές. Αξιοσημείωτες, επίσης, οι παραστάσεις *Il Milione* (1998), όπου ο Μάρκο Πόλο γίνεται αφορμή για μια ιστορικο-πολιτισμική περιδιάβαση στην αγαπημένη Βενετία και *ITIS Galileo* (2011), περί της ευφυούς προσωπικότητας του Galileo Galilei.

ή σε επικήδειο; Η εξαιρετική επιτυχία του πειράματος του Paolini έδειξε όχι μόνο τις ικανότητες του ηθοποιού, αλλά καθόρισε το έργο ως ορόσημο για την πρόσληψη και τη διάδοση του αφηγηματικού θεάτρου στην Ιταλία.²² Συγκεκριμένα, για τον ρόλο του αφηγητή-μάρτυρα, ο Paolini σχολιάζει:

Nel momento in cui scopri che queste storie ti appartengono come popolo, non riguardano più solo chi le ha subite fisicamente, ma anche te, e tutta tua famiglia. Così, raccontando storie come questa, pian piano diventi testimone. Il lavoro dell'attore per me è questo: un processo di scoperta. All'inizio non puoi essere testimone di queste cose, sei solo uno studente. Ma pian piano acquisti la legittimità di testimoniare. Chi ti dà la patente di testimone? Nessuno. Tuttavia è proprio questa la funzione dell'intellettuale: testimoniare.²³

[Τη στιγμή που αντιλαμβάνεσαι ότι αυτές οι ιστορίες σου ανήκουν ως λαός τότε δεν αφορούν πια μόνο τα θύματα αλλά κι εσένα και την οικογένειά σου. Έτσι, καθώς αφηγείσαι ιστορίες σαν κι αυτή, σταδιακά μετατρέπεσαι κι εσύ σε μάρτυρα. Κατά τη γνώμη μου, η δουλειά του ηθοποιού συνίσταται σε μια διαδικασία ανακάλυψης. Αρχικά δεν είσαι τίποτα παρά μόνο μαθητής. Αλλά σιγά σιγά αποκτάς και το δικαίωμα να μαρτυρείς. Το πιστοποιητικό του μάρτυρα δεν το παίρνεις από κανένα. Αυτή όμως είναι η αποστολή του διανοούμενου: να μαρτυρεί.]

Επιπλέον, από τη σκοπιά του θεατή, ο αφηγητής κερδίζει την ταυτότητα ή μάλλον την εξουσιοδότηση του αξιόπιστου «μάρτυρα», επίσης χάρη στην αδιάλειπτη πορεία των εκατοντάδων παραστάσεων: ο Paolini αξίζει την προσοχή και την πίστη επειδή είναι εκείνος που έχει ήδη αφηγηθεί την ιστορία του Vajont τόσες και τόσες φορές.

Προκειμένου να γίνει αντιληπτό το σημαντικό αποτύπωμα που χάραξε αυτό το έργο, θα σταθώ στην ιδιαίτερη πορεία ανάπτυξής του. Ξεκίνησε αρχικά (1993) ως ιδέα, μια δοκιμή-αφήγηση που διεξαγόταν σε ανεπίσημους χώρους, με διάδοση από στόμα σε στόμα: σε σπίτια φίλων, πλατείες, πολιτιστικά κέντρα, σχολεία, νοσοκομεία, εργοστάσια. Η αφήγηση σταδιακά προσδιορίστηκε με βάση, επίσης, την ποικιλία των χώρων και την εκφραστική ανάγκη της κάθε περίπτωσης. Ήδη, εξ αρχής, η ανταπόκριση από το κοινό ήταν εξαιρετική και η παράσταση αποτέλεσε το κίνητρο για ατέλειωτες συζητήσεις, όπως εκείνη τη νύχτα (1994), όταν, ύστερα από τη ραδιοφωνική μετάδοση, έως τις τέσσερις το πρωί οι ακροατές τηλεφώνουσαν στον κεντρικό σταθμό για να θέσουν ερωτήσεις ή να διηγηθούν οι ίδιοι τις αναμνήσεις τους από το γεγονός.

Το κοινό ζητούσε την ιστορία που ταξίδευε παντού και στο τέλος έφτασε στα θέατρα. Το «κείμενο», όμως, συγκροτήθηκε έξω απ' τα θέατρα, σε ανοιχτή μορφή, στο πλαίσιο μιας ασυνήθιστης διαλεκτικής, κυμαινόμενης μεταξύ προφορικότητας και γραπτού λόγου: διότι διαμορφώθηκε με βάση τις συζητήσεις και τις ερωτήσεις από το κοινό, εμπλουτίστηκε με τεκμήρια και αυθεντική ύλη, υπέστη προσαρμογές, περικοπές, διορθώσεις, κατά τη διάρκεια μιας συνεχόμενης αναζήτησης σε εξέλιξη.²⁴

22. Για τη συνεισφορά του Paolini στο ιταλικό θέατρο, βλ. Marchiori, *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Einaudi, Torino, 2003· Guccini, *La bottega dei narratori*· Soriani, *Sulla scena del racconto*.

23. Paolini, *Quaderno del Vajont*, σ. 20.

24. Δημοσιεύτηκε σε βιβλίο: M. Paolini – Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Garzanti, Milano, 1997. Για την ιστορία της παράστασης, βλ. Paolini, *Quaderno del Vajont*, με σημειώσεις του ίδιου και συνεντεύξεις.

Ο θρίαμβος σημειώνεται το 1997. Έως τότε, ο Paolini είχε αφηγηθεί την ιστορία του Vajont περίπου διακόσιες φορές. Στην επέτειο της τραγωδίας, στις 9 Οκτωβρίου, το δεύτερο κρατικό κανάλι της ιταλικής τηλεόρασης (Raidue) αποφασίζει να μεταδώσει την παράσταση απ' ευθείας στο εντυπωσιακό και υπαίθριο σκηνικό του φράγματος.

Συμπτωματικά, οι εφημερίδες δεν προβάλλουν την είδηση ως τη μετάδοση μιας θεατρικής παράστασης, παρά ως ντοκιμαντέρ, σενάριο ή χρονικό: Κανείς στην πραγματικότητα δεν πιστεύει ότι εκείνος ο ηθοποιός πάνω στο φράγμα θα γοητέψει το κοινό, μιλώντας για ώρες περί κυβικών μέτρων, μηχανικών λεπτομερειών και θυμάτων. Κι όμως. Παρά πάσαν προσδοκίαν, καταγράφεται ένα ρεκόρ τηλεθέασης: 3,5 εκατομμύρια τηλεθεατές παραμένουν κολλημένοι στις οθόνες τους, μαγεμένοι από τις αφηγηματικές ικανότητες του Paolini, και συμπάσχουν για εκείνη την ξεχασμένη ιστορία.²⁵

Η παράσταση-αφήγηση, η οποία συνεχίζει και τώρα να ταξιδεύει εκτεταμένα στην Ιταλία, διαρκεί τρεις ώρες και ένα τέταρτο: Ο Paolini ξετυλίγει τις ιστορίες των κατοίκων των χωριών της κοιλάδας του Vajont, και παράλληλα αναπτύσσει λεπτομερώς την ιστορία του φράγματος με κάθε είδους πληροφοριών, δηλαδή ψηφία, διαγράμματα, τεχνικά στοιχεία, και συχνά τα απεικονίζει σε μαυροπίνακα. Για τις πρώτες δύο ώρες εξελίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών κάτι που μοιάζει μ' ένα θεατρικό μάθημα, το αναγκαίο υπόστρωμα για την ακμή της επόμενης ώρας, όταν ο ρυθμός επιταχύνεται στην έντονη αφήγηση της καταστροφής.

Ο Paolini εξηγεί την επιτυχία της παράστασης, ανακαλώντας την έννοια της κάθαρσης: «Πρόκειται για μια συλλογική επεξεργασία του πένθους, η οποία μπορεί να γίνει μόνο με αρωγό το θέατρο, στη μορφή μιας ιεροτελεστίας της μνήμης».²⁶ Και σ' αυτό το σημείο, ενδιαφέρον έχει να σταθούμε στον ενεργό ρόλο του κοινού. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η παράσταση μορφοποιήθηκε πρώτα στις πλατείες και μονάχα αργότερα κατέληξε στο θέατρο και στην τηλεόραση. Ειδικά η τηλε-μετάδοση, όπως ομολογεί ο ίδιος ο Paolini, «σκότωσε» την αγαπημένη φόρμα του «θεάτρου-αγοράς», δηλαδή την ενεργό και άμεση συμμετοχή των θεατών,²⁷ και γι' αυτόν τον λόγο σήμερα ο ηθοποιός προτιμά να προσφέρει την παράσταση στην προηγούμενή της μορφή και, παρόλο που κυκλοφορούν το dvd και το βιβλίο, το «κείμενο» ακόμη βρίσκεται σε εξέλιξη. Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Gerardo Guccini, αυτή είναι από τις περιπτώσεις όπου η αφήγηση είναι *oralità-che-si-fa-testo* (προφορικότητα-που-γίνεται-κείμενο):²⁸ Οι ενδείξεις, οι αντιδράσεις, τα κίνητρα από τους θεατές εισέρχονται μέσα στην αφήγηση, που αλλάζει συνεχώς μορφή και αποβαίνει συν-δημιουργία του performer με το κοινό. Συνεπώς, το «κείμενο» της παράστασης αναδημιουργείται κάθε βράδυ, σε μια εργαστηριακή και συμμετοχική διαδικασία στο πλαίσιο της προφορικότητας.

Η εν προκειμένω performance-αφήγηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολιτικό θέατρο, επειδή εκθέτει κοινά τραύματα (δηλαδή την καταστροφή μιας ολόκληρης κοινωνίας, μιας πόλης), εισάγοντας το κοινό (τη σημερινή πόλη) προς τη συλλογική αναζήτηση

25. Ponte di Pino, «Marco Paolini. Quella diga che travolse l'audience», *Hystrio* 1 (2005), σ. 20-23.

26. Paolini, *Quaderno del Vajont*, σ. 58.

27. Ο.π., σ. 71.

28. Guccini, «Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo», σ. 15-16.

της αλήθειας, και κυρίως προς μια συνειδητή συμμετοχή στο (δημοκρατικό) καθήκον της μνήμης.

Dopo Vajont, che è uno spettacolo dichiaratamente politico, la gente viene a dirmi: sono emozionato. E' una cosa che mi ha colpito: forse vengono a dirmelo perché ormai è scontato che la categoria del politico non appartenga al teatro. [...] Un tempo il ruolo degli intellettuali era politico. Ora abbiamo deciso che gli intellettuali di oggi sono i giornalisti tv, ai quali è delegato il compito di chiarirci ciò che non capiamo del nostro tempo. Ma la loro visione del tempo è bidimensionale. [...] La terza dimensione, quella che gli manca, è la profondità: la dimensione dei poeti, di chi sente, di chi ha un'altra maniera di essere nelle cose, come Pasolini: stare nelle cose cercando un modo per nominarle.²⁹

[Μετά την παράσταση, που είναι καθαρά μια πολιτική παράσταση, οι θεατές έρχονται και μου λένε: συγκινήθηκα. Αυτό μου έκανε εντύπωση. Ίσως το λένε γιατί σήμερα η κατηγορία του πολιτικού δεν θεωρείται πια ως μια θεατρική δυνατότητα. [...] Παλιά ο ρόλος των διανοουμένων ήταν πολιτικός. Σήμερα έχουμε αποφασίσει ότι οι σύγχρονοι διανοούμενοι είναι οι τηλε-δημοσιογράφοι, στους οποίους αναθέτουμε να μας φωτίσουν για εκείνα που δεν καταλαβαίνουμε από τους καιρούς μας. Αλλά η εστίασή τους είναι δισδιάστατη. [...] Η τρίτη διάσταση που τους λείπει είναι η βαθύτητα: δηλαδή η διάσταση των ποιητών και όσων έχουν αντίληψη για τα γύρω τους, όσων ζουν μέσα στα πράγματα με ιδιόμορφους τρόπους, όπως έκανε ο Pasolini: το να είσαι μέσα στα πράγματα, αναζητώντας ένα σύστημα να τα κατονομάσεις.]

Ο Paolini μιλάει για πολιτικό θέατρο, εκείνο, δηλαδή, που δεν διαθέτει απαντήσεις, αλλά εστιάζει στην πόλη, και ενδεικτικά αναφέρει το ηθικό δίδαγμα του Pasolini, του κατ' εξοχήν διανοούμενου-μάρτυρα.

Σημειωτέον, στην αναφερθείσα νυχτερινή τηλε-αφήγηση (1997), ο Paolini άρπαξε την ευκαιρία να αποτίσει τον προσωπικό του φόρο τιμής στον Dario Fo (ο οποίος εκείνη ακριβώς την ημέρα ανακοινώθηκε νικητής του βραβείου Νόμπελ), ομολογώντας ότι χάρη στην παλιά μετάδοση στην τηλεόραση του *Mistero Buffo* (1977), «για πολλούς από εμάς, και για μένα, ίσως τότε ξεκίνησε η περιπέτεια του θεάτρου».³⁰

Ο Pasolini και ο Fo λοιπόν απαρτίζουν τις πηγές έμπνευσης και θεωρούνται, με ετεροειδείς τρόπους, ως πρόδρομοι της αφηγηματικής κατεύθυνσης.

Το θεατρικό πείραμα του χωριού-σκηνής: Monticchiello (Val d'Orcia, Τοσκάνη)

Η Τοσκάνη διατηρεί μια ιδιαίτερη και στενή επαφή με την παράδοσή της, η οποία αξιοποιείται ως πολιτιστική περιουσία.³¹ Κυρίως το καλοκαίρι, οι πλατείες βρίθουν από διάφορα δρώμενα –πασίγνωστη και στο εξωτερικό είναι λόγου χάριν η ιπποδρομία του

29. Paolini, *Quaderno del Vajont*, σ. 62.

30. Soriani, «In principio era Fo», *Hystrio* 1 (2005), σ. 16.

31. Με κάποια ίσως υπερβολή, ο Paolo Toschi σημειώνει: «Δεν υπάρχει στην Ιταλία καμία άλλη περιοχή με παρόμοια ποικιλία και περιουσία, από εθνογραφική, πολιτιστική και θεατρική άποψη» (Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino, 1955, σ. 570).

Palio που από τον Μεσαίωνα εκτελείται στη Siena. Στα πάμπολλα πανηγύρια, συχνά οι γαστρονομικές διαδρομές συνδιαλέγονται με θεατρικά συμβάντα που αναζωογονούν προγονικά λαϊκά έθιμα.

Όπως κι άλλα μέρη της Ιταλίας, η Τοσκάνη υπέφερε επίσης από ραγδαίες αλλαγές στις δεκαετίες του '50-'60, όταν η ανάπτυξη της μοντέρνας βιομηχανίας ανατάρραξε εκ θεμελίων τον αγροτικό κόσμο με ριζικές συνέπειες, όπως η εγκατάλειψη των αγρών, η ομαδική μετανάστευση προς τις πόλεις και η ερήμωση των χωριών. Μέσα στη γενικότερη ανατροπή, φυσικά τα αγροτικά έθιμα κινδύνεψαν σοβαρά με αφανισμό· ευτυχώς, όμως, κάτι διασώθηκε, χάρη στις εύτολμες δραστηριότητες από εθελοντικές ομάδες, που ανέλαβαν τον ρόλο του θεματοφύλακα της ποικίλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτή είναι η περίπτωση του bruscello στη Val di Chiana (μεταξύ Arezzo και Siena): Επρόκειτο για ένα λαϊκό (ίσως μεσαιωνικής προέλευσης) και περιπλανώμενο θέατρο από μπουλούκια αγροτών, που τριγυρούσαν σε κτήματα, πλατείες, διασταυρώσεις και, συνοδευόμενοι από μουσική, απήγγειλλαν σε οκτάβα ρίμα ιστορίες από τη Βίβλο και τους Αγίους, αλλά συχνότερα αποσπάσματα από τις ιπποτικές μυθιστορίες.³² Η παράδοση διατηρήθηκε στο χωριό Montepulciano, κοντά στη Siena (συμπληρώθηκαν το 2015 τα 75 χρόνια ζωής του bruscello του 20ού αιώνα) και αποτελεί ένα από τα πολιτιστικά θέλγητρα της Τοσκάνης.

Θα ήθελα, όμως, να συγκεντρωθώ σε μια ξεχωριστή περίπτωση που συντελείται στο χωριό Monticchiello. Απέναντι στην καταστροφή του αγροτικού συστήματος αξιών της μικρής κοινότητας, οι κάτοικοι βρήκαν διέξοδο στο θέατρο, ως απόπειρα διαφύλαξης και διάσωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Το Monticchiello βρίσκεται στην πανέμορφη κοιλάδα Val d'Orcia (στη νοτιότερη μεριά του νομού της Siena), περίφημη για τη γραφική φυσιογνωμία του τοπίου και τα οινογαστρονομικά της προϊόντα.³³ Πάνω σ' έναν λόφο (σε υψόμετρο 544 μέτρων) χτίστηκε το Monticchiello, φρούριο κατά τον Μεσαίωνα και τώρα χωριουδάκι με περίπου 250 κάτοικους.³⁴ Από το 1967, εδώ, κάθε καλοκαίρι (για τρεις εβδομάδες μεταξύ Ιουλίου και Αυγούστου) επαναλαμβάνεται η εξαιρετική εμπειρία του Teatro Povero. Ολόκληρο το χωριό μετατρέπεται σε θέατρο· ηθοποιοί οι κάτοικοι, σκηνή η πλατεία. Η περίπτωση ωστόσο απέχει πολύ από τα γνωστά φολκλορικά δρώμενα και από το είδος των ιερών αναπαράστασεων.³⁵ Προκειμένου να φωτιστεί η ιδιαιτερότητα του φαινομένου, που προσείλκυσε την προσοχή των μελετητών,³⁶ θα πρέπει να αναφερθούν ακροθιγώς μερικά στοιχεία από την ιστορία του.

32. Η λέξη bruscello προέρχεται ίσως από το arboscello, δηλαδή κλωνάρι, εκείνο που, στολισμένο με χρωματιστές κορδέλες και καμπάνες, κρατούσαν οι ηθοποιοί προσκαλώντας το κοινό.

33. Η Val d'Orcia ανακηρύχθηκε, το 2004, μνημείο πολιτιστικής κληρονομιάς από την U.N.E.S.C.O.

34. Ανήκει σήμερα στη διοίκηση του δήμου Pienza, περίπου τριών χιλιάδων κατοίκων.

35. Για ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του είδους στην Ελλάδα, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Στα όρια της θεατρικότητας Α': Η αναπαράσταση των Παθών του Χριστού στο χωριό-σκηνή», *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία & την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 121-134.

36. Από την πλούσια βιβλιογραφία, βλ. Richard Andrews, *A Theatre of Community Memory: Tuscan sharecropping and the Teatro povero di Monticchiello*, Maney Publishing, Philadelphia, 1998· του ίδιου, «The Poor Theatre of Monticchiello, Italy», Richard Boon – Jane Plastow (επιμ.), *Theatre and Empowerment: Community Drama on the World Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, σ. 33-59· Lita Cro-

Όπως και άλλα χωριά, το Monticchiello διέθετε, ήδη από το 1934, μια φιλοδραματική ερασιτεχνική ομάδα.³⁷ ωστόσο, η αποφασιστική στροφή προς το θέατρο σημειώθηκε στη μεταπολεμική περίοδο, όταν η οικονομική άνθηση συνέπεσε με τις δυσχέρειες για τις αγροτικές περιοχές, και τότε το χωριό είχε να αντιμετωπίσει τον κίνδυνο της ερήμωσης και της κοινωνικής αποσύνθεσης. Υπό την απειλή αφανισμού και απώλειας ταυτότητας, η μικρή κοινότητα θεώρησε το θέατρο ως το καλύτερο όχημα έκφρασης και διάσωσης. Οι κάτοικοι απευθύνθηκαν τότε στον δημοσιογράφο, κριτικό θεάτρου και συγγραφέα Mario Guidotti (1923-2011) και, χάρη στη μεσολάβησή του, το 1967, γεννήθηκε το Teatro Povero di Monticchiello (Φτωχό Θέατρο του Monticchiello). Η ίδια ονοματοθεσία σχετίζεται με το αναβράζον πολιτισμικό κλίμα εκείνων των χρόνων. Πράγματι, το θεατρικό πείραμα κινείται υπό την αιγίδα του Jerzy Grotowski, στην αναζήτηση για ένα φτωχό, γυμνό θέατρο της αλήθειας.³⁸

Αρχικά, η μεσολάβηση του Guidotti έπαιξε σημαντικό ρόλο, επειδή αυτός ανέλαβε τη συγγραφή των κειμένων και αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο μεταξύ του Monticchiello και του υπόλοιπου κόσμου.³⁹ Χάρη στις γνωριμίες του στο περιβάλλον των Ιταλών διανοουμένων, το Teatro Povero τράβηξε την προσοχή των Μ.Μ.Ε. και των ανθρώπων της τέχνης. Πέρασαν, τότε, από το Monticchiello διάσημοι κι ενθουσιασμένοι θεατές, όπως ο Federico Fellini, και ειδικότερα ο Giorgio Strehler, διευθυντής του Piccolo Teatro του Μιλάνου, στον οποίο οφείλεται η κατονομασία των θεατρικών έργων του Monticchiello ως auto-drammi (self-drama).⁴⁰

Μετά την αρχική φάση, με έντονη την επέμβαση και την «ουτοπιστική» προσέγγιση του Guidotti,⁴¹ γύρω στο 1980, η κοινότητα αισθάνεται να έχει φτάσει στην ωριμότητα, εγκαταλείπει τον διανοούμενο-κηδεμόνα της κι έκτοτε η θεατρική διαδικασία γίνεται συλλογική.

Τι είναι το «αυτο-δράμα»; Κοντολογίς, το χωριό γράφει και παίζει· τα περιεχόμενα είναι η ζωή των κατοίκων, οι οποίοι ερμηνεύουν τον εαυτό τους (νοικοκυρά, φούρναρη,

ciani-Windland, *Festivals, Affect and Identity: a Deleuzian Apprenticeship in Central Italian Communities*, Anthem Press, London / New York, 2011. Στα Ιταλικά: Dante Cappelletti, *Teatro in piazza: ipotesi sul Teatro Popolare e la scena sperimentale in Italia*, Bulzoni, Roma, 1980· Mariano Fresta, *Il teatro delle radici: Teatro Povero di Monticchiello* (Πρακτικά Συνεδρίου 1992), Le Balze, Montepulciano, 1996· Carlo Coppelli, «A Monticchiello, fra tradizioni e innovazione», Ivana Conte (επιμ.), *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2012, σ. 25-30. Αξίζει να σημειωθεί και το πρόσφατο συνέδριο (Μάρτιος 2015), με τίτλο *Questo e quel teatro: 1974-2015. Panorami dello spettacolo toscano (1974-2015. Πανόραμα και τάσεις του θεατρικού φαινομένου στην Τοσκάνη)*, φόρος τιμής στο σημαντικό συνέδριο του 1974, όταν για πρώτη φορά συζητήθηκαν οι πολιτισμικές επιπτώσεις της παρακμής του αρχέγονου αγροτικού κόσμου στο πειραματικό θέατρο –συνδυασμός που λειτουργεί ακόμη και σήμερα στο Monticchiello.

37. Προτού ξεκινήσει το πείραμα του Teatro Povero, η θεατρική πρακτική στο χωριό έμοιαζε αρκετά με το είδος του bruscello σε πεζό λόγο, με μια σημαντική ιδιαιτερότητα στα περιεχόμενα, με προτίμηση στις αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων του χωριού.

38. Η επίδρασή του Grotowski διακρινόταν και στο παράθεμα από το έργο του, ως μόντο της ιστοσελίδας, <http://teatropovero.it/>: «Με τη σταδιακή αφαίρεση των μη-απαραιτήτων, ανακαλύπτουμε πως το θέατρο υπάρχει και χωρίς τεχνάσματα».

39. Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, Images, Padova, 1974.

40. Crociani-Windland, *Festivals, Affect and Identity*, σ. 153-154.

41. Andrews, *A Theatre of Community Memory*, σ. 40 και σ. 55.

παντοπώλη, συνταξιούχο, μαθητή, κ.τ.λ.) με την αμεσότητα και τις ασάφειες των μη-επαγγελματιών, με τη «φυσικότητα του να παίζεις μέσα στη ζωή».⁴²

Από τον Ιανουάριο στο χωριό διοργανώνονται διάφορες συναντήσεις: Επιλέγονται τέσσερα άτομα που, ρωτώντας τους χωριανούς, αναζητούν ενδιαφέροντα θέματα και κατόπιν τα προτείνουν στη γενική συνέλευση της κοινότητας, η οποία αποφασίζει. Ξεκινά, τότε, η φάση της συλλογικής συγγραφής του έργου, που εξελίσσεται ως δημοκρατική πρακτική: όλοι συμμετέχουν στον σχεδιασμό και την κατάρτιση, και κατόπιν, με τον ρόλο τους, στο θεατρικό γίγνεσθαι. Ο σκηνοθέτης Andrea Cresti καλείται μονάχα στο τέλος, ως βοηθός για το ανέβασμα στη σκηνή. Δημιουργός του θεατρικού γίγνεσθαι είναι εξ ολοκλήρου η μικρή κοινότητα.

Επομένως, το θέατρο αποκτά σφαιρική διάσταση για την κοινότητα, διότι καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς είναι θέμα συζήτησης, επεξεργασίας και δοκιμής, αποτελώντας το σημαντικότερο γεγονός της ζωής του χωριού, με θετικές επιπτώσεις. Όπως δηλώνει ένας χωριανός:

Το θέατρο άλλαξε το Monticchiello: λειτούργησε ως ευκαιρία μόρφωσης, μας βοήθησε να προσπεράσουμε τη δειλία μας, και τώρα εκφραζόμαστε καλύτερα και πιο ειλικρινά.⁴³

Στις παραστάσεις πρωταγωνιστούν οι αναμνήσεις της αγροτικής παράδοσης και τα προβλήματα που το χωριό αντιμετωπίζει στη νεότερη και παγκοσμιοποιημένη εποχή μας. Μπορεί όλα να ξεκίνησαν από μια εκφραστική ανάγκη, όταν οι κάτοικοι ένιωθαν τον κίνδυνο της περιθωριοποίησης κι επέλεξαν το θέατρο ως φωνή διαμαρτυρίας: αυτή η κοινή φωνή, όμως, απέκτησε ακροατές, συνείδηση και δύναμη. Με το Teatro Povero το χωριό τράβηξε την προσοχή ακόμη και των αρχών («δεν είχαμε ούτε ασφαλτοστρωμένο δρόμο και τον αποκτήσαμε χάρη στο θέατρο», λέει ένας χωριανός)⁴⁴, έγινε γνωστό και δικαιολογημένα υπάρχει στον χάρτη του πολιτισμού, διατηρώντας την ταυτότητά του. Όπως προκύπτει από τα λόγια ενός χωριανού: Εάν το Teatro Povero πήγαινε έξω από το Monticchiello σε περιοδείες, ταξιδεύοντας έτσι τις διαμαρτυρίες, τις αβεβαιότητες και τις ανησυχίες των κατοίκων, θα ήταν μόνο μία από τις πολλές ομάδες που γυρίζουν στα χωριά. Αντιθέτως, το ταξίδι απαιτείται από τη μεριά του κοινού, που πρέπει να έρχεται στο χωριό, να γίνει έστω και για ένα βράδυ συγ-χωριανός, στον κύκλο της πλατείας-σκηνής.⁴⁵ Το θέατρο, λοιπόν, έσωσε την πόλη.

Το αυτο-δράμα μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος

Αφετηρία των δραματουργικών επιλογών και χαρακτηριστικό αποτύπωμα του Teatro Povero είναι το αγροτικό παρελθόν, κέντρο της δράσης ή απλή αναφορά. Με το

42. Matteo Brighenti, «Teatro Povero: un paese contro l'oblio», *Doppiozero*, 5-8-2015.

43. Arturo Vignai, στο Brighenti, «Teatro Povero: un paese contro l'oblio».

44. Brighenti, «Teatro Povero: un paese contro l'oblio».

45. Andrews, «The Poor Theatre of Monticchiello, Italy», σ. 42.

πέραςμα των χρόνων, η αγροτική ζωή έγινε για πολλούς, κυρίως τους νέους, ένας φαντασιακός χωρόχρονος, αλλά παραμένει ως αναγκαία μνημονική λειτουργία.⁴⁶

L'idea resta quella di rievocare episodi di ieri per comprendere l'oggi, risalire al tramonto della civiltà contadina e allo spopolamento del paese per chiedersi cosa fare ora di e con Monticchiello, che vale come caso a sé ma anche come emblema delle migliaia di piccoli centri messi in crisi dal mutare dei costumi: e infatti se ne esce con un insolito effetto catartico di consapevolezza e partecipazione, col desiderio di saperne di più.⁴⁷

[Η κεντρική ιδέα είναι να αναφερθούν στιγμιότυπα του παρελθόντος, προκειμένου να κατανοηθεί καλύτερα το σήμερα. Ανακαλώντας την παρακμή του αγροτικού πολιτισμού και την ερήμωση του χωριού, οι χωριανοί αναρωτιούνται σχετικά με το τι να κάνουν σήμερα στο Monticchiello και με το Monticchiello, ως μοναδική περίπτωση αλλά και έμβλημα των χιλιάδων μικρών χωριών που εκείνη την εποχή δεινοπάθησαν από τη μεταβολή των τρόπων ζωής. Και ο θεατής επιστρέφει σίτι του με ένα καθαρτικό αίσθημα συνείδησης και συμμετοχής, με την επιθυμία να μάθει περισσότερο.]

Μια σύντομη περιδιάβαση των έως σήμερα παραστάσεων αποδεικνύει πως τα αυτοδράματα έθιξαν φλέγοντα θέματα για την κοινότητα, λόγου χάριν τη διασπορά από το χωριό προς το όραμα της αστικής ευημερίας (1980) και τον εφοδιασμό του νερού (1982). Από τη δεκαετία του '90 παρατηρείται μια ιδιαίτερη εστίαση σε νέες ανησυχίες, όπως στο έργο *Σχίσματα* (1996, *Strappi*), όπου απεικονίζεται ο φόβος για τις πρώτες ρωγμές στην ψευδαίσθηση μιας αιώνιας αφθονίας της Δύσης, έως το ερωτηματικό *Πού πάμε; (Quovadimus)*, που παίχτηκε το 2000, διανοίγοντας τον βαθύ στοχασμό των τελευταίων χρόνων γύρω από τον ρόλο του Teatro Povero σήμερα ως θεματοφύλακα της μνήμης. Ενδεικτικά, αναφέρω την παράσταση του 2011 (*Argelide*). Ενώ η Ιταλία πανηγύριζε τα 150 χρόνια από την Ένωσή της, αλλά ταυτόχρονα ανακάλυπτε το δυσχερές βάρος του οικονομικού χρέους της, στην πλατεία-σκηνή του Monticchiello εκτυλισσόταν η ιστορία μιας ψυχορραγούσας γιαγιάς, ονόματι Argelide, η οποία εκπροσωπεί την αγροτική μνήμη του χωριού, όπως επίσης την ασθενή Ιταλία της κρίσης. Το 2013, με την παράσταση *Κατάρρευση (Crolli)*, το χωριό συλλογίζεται περί της αβεβαιότητας του παρόντος, πράγμα που αναπαρίσταται μεταφορικά ως μια αλληλουχία δονήσεων που κλονίζουν και καταστρέφουν το σύμπλεγμα της νεωτερικής ζωής, απειλώντας ακόμη και τη σκηνή, και αναγκάζουν τον κόσμο να επιστρέψει στους αργούς ρυθμούς της προηγούμενης εποχής. Το έναυσμα για το πρόσφατο ανέβασμα (*Το χωριό που λείπει* (2015), [*Il paese che manca*]) ήταν η απόφαση από τη διοικητική αρχή να κλείσουν τα ταχυδρομεία στα μικρά χωριά, αλλά το θέμα της επικαιρότητας γίνεται αφορμή για έναν βαθύτερο στοχασμό πάνω στο μέλλον της κοινότητας (η οποία στη μυθοπλασία εορτάζει τα γενέθλια του τελευταίου νεαρού στο χωριό), όπως και γενικότερα της χώρας.

Οι παραστάσεις «δεν είναι μαθήματα ιστορίας, ούτε χρονικά, ούτε απλές αφηγήσεις. Δεν είναι σελίδες από λευκώματα ή αναμνηστικά [...] αλλά μικρο-δοκιμές λαϊκής

46. Renato Palazzi, «Sul palco col mutuo e le bollette», *il Sole24ore*, 9-8-2009.

47. Palazzi, «Traumi collettivi volti in Fola», *il Sole24ore*, 1-8-2004.

δραματουργίας».⁴⁸ Πράγματι, σύμφωνα με τον εύστοχο χαρακτηρισμό του κριτικού Renato Palazzi, στο Monticchiello συντελείται μια αντιφατική θεατρική περίπτωση, όπου οι «ηθοποιοί» δεν παίζουν, στην κυριολεξία:

Οι κάτοικοι είναι καταπληκτικοί ηθοποιοί, ακριβώς επειδή παίζουν τον εαυτό τους. Ωστόσο, ακριβώς για να παίζουν τον εαυτό τους, πρέπει και να γίνουν καλοί ηθοποιοί.⁴⁹

Η πραγματική ζωή συνορεύει με τη μυθοπλασία και εισέρχεται στις παραστάσεις. Όταν η νοικοκυρά «παίζει» στη σκηνή τον εαυτό της που ζυμώνει, ετοιμάζει στ' αλήθεια το ψωμί που ύστερα σερβίρεται στο κοινό· αναλόγως, «ο αγρότης που παίζει τον εαυτό του δεν είναι ένα αφηρημένο πρόσωπο, αλλά ένας αληθινός αγρότης με σάρκα και οστά, ο οποίος στη σκηνή συμπεριφέρεται ακριβώς όπως θα έκανε στην πραγματικότητα».⁵⁰

Η ρήξη μεταξύ πραγματικής και θεατρικής πόλης εξαλείφεται. Χάρη σε μια αλληλουχία καθρεφτισμών, η κοινότητα αντανακλάται στο θέατρο (με το αυτο-δράμα) και οι θεατές, με τη σειρά τους, στην παραστασιακή πόλη αναγνωρίζουν τον εαυτό τους, επειδή τα θέματα και οι προβληματισμοί θίγουν και το σύμπαν τους.

Γίνεται αντιληπτό ότι το θέατρο του Monticchiello ανήκει στο είδος του πολιτικού θεάτρου, διότι προκύπτει από τις εκφραστικές ανάγκες μιας κοινότητας, η οποία θέλει να εκτεθεί στην προσοχή της ευρείας πόλης των θεατών και ταυτόχρονα διενεργεί μια συλλογική ιεροτελεστία της συνείδησης και της ταυτότητας. Επιπλέον, αυτή η θεατρική πράξη διαθέτει δημοκρατικό χαρακτήρα, επειδή εκτελείται χωρίς φίλτρα, αλλά μέσω της «οριζόντιας δημοκρατίας» της αφήγησης, χάρη στην οποία ο καθένας μπορεί, παίζοντας τον εαυτό του, να διηγηθεί τη δική του ιστορία.

Φυσικά, πίσω από τέτοιου είδους performances κρύβεται η απειλή του σύγχρονου καταναλωτισμού, που στον βωμό του οικονομικού συμφέροντος θυσιάζει συχνά το αυθεντικό πνεύμα των παραδόσεων. Φαίνεται, όμως, ότι στο Monticchiello το Teatro Povero δεν παύει να διατηρεί την αμεσότητά του, παρ' όλο που το θεατρικό γεγονός προσελκύει πια γύρω στις πέντε χιλιάδες θεατών κι έγινε μια από τις *must* καλοκαιρινές συναντήσεις για ειδικούς και τουρίστες, οι οποίοι όλοι καταλήγουν στην Taverna di Bronzone να δοκιμάσουν τις ντόπιες συνταγές και στο Emporio del Teatro να αγοράσουν τα τοπικά προϊόντα (και οι εισπράξεις συμβάλλουν στην αυτοχρηματοδότηση του Teatro Povero). Πρόκειται για προσωρινά ανοίγματα της μικρής κοινότητας προς τον υπόλοιπο κόσμο, τα οποία σε τελευταία ανάλυση περιστρέφονται μονίμως γύρω από το θέατρο και την ταυτότητα του Monticchiello ως χωριού-σκηνής.

Θέατρο, πόλη, μνήμη

Θα ήθελα να ανατρέξω στις εύλογες παρατηρήσεις του Renato Palazzi, ο οποίος, όπως κάθε καλοκαίρι, παρακολούθησε στο Monticchiello την παράσταση του 2015.

48. Gabriele Rizza, «Monticchiello, il teatro è festa di popolo», *l'Unità*, 10-8-2011.

49. Palazzi, «Attori senza recitare», *il Sole24ore*, 2-8-2015.

50. Vittorio Brunelli, «C'è poca acqua e a Monticchiello e i contadini ne fanno spettacolo», *Corriere della Sera*, 20-7-1982.

Συγκεκριμένα, ο κριτικός εξηγεί την επιτυχία του Teatro Povero, εστιάζοντας στην ιδιαιτερότητά του από τη σκοπιά του θεατρικού γίνεσθαι και της πρόσληψής του. Πρώτον, το κοινό συνεχίζει να επιστρέφει στο μικρό χωριό επειδή, αντίθετα με άλλες φολκλορικές παραστάσεις με χωριανούς ηθοποιούς, στο Monticchiello απουσιάζει το φολκλορικό και γραφικό στοιχείο· δεύτερον, ο θεατής βιώνει μια ξεχωριστή εμπειρία, απολαμβάνοντας μια πανάρχαια ατμόσφαιρα συλλογικής συμμετοχής.

Qui si ha l'impressione di assistere a un evento davvero unico, che sembra riportare alle radici primordiali del teatro, a un teatro delle origini, insieme antico e attualissimo. [...] L'esperienza di Monticchiello la si paragona spesso per comodità e approssimazione alla tragedia classica, seppure sia ovvio che la tragedia si basava su tutt'altri presupposti culturali. Anche qui c'è però una comunità –qualcosa di simile a una polis– che fa teatro per riconoscere se stessa e i propri valori, che usa il teatro per riconfermare o mettere in discussione questi valori. Anche qui c'è uno schema drammaturgico fisso, il cui fine non è tanto raccontare una storia quanto proporre una sorta di riflessione collettiva.⁵¹

[Εδώ ο θεατής έχει την εντύπωση ότι συμμετέχει σ' ένα μοναδικό γεγονός που φαίνεται να πηγάζει από τις προγονικές ρίζες του θεάτρου: πρόκειται για ένα θέατρο αρχαίο και συνάμα πολύ επίκαιρο. [...] Η ιδιαιτερότητα του Monticchiello συχνά συγκρίνεται, ίσως με πολλή άνεση και ασάφεια, με την αρχαία τραγωδία, αν και φυσικά εκείνη βασιζόταν σε τελείως διαφορετικές πολιτισμικές συντεταγμένες. Αλλά και στο Monticchiello έχουμε μια κοινότητα –κάτι παρόμοιο με την αρχαία πόλιν–, η οποία κάνει θέατρο για να αναγνωρίζει τις αξίες και τον εαυτό της και, με εργαλείο το θέατρο, επιβεβαιώνει ή αμφισβητεί αυτές τις αξίες. Κι εδώ, υπάρχει ένα μόνιμο δραματουργικό σχέδιο που στοχεύει όχι απλά στο να διηγηθεί κανείς μια ιστορία, αλλά στο να προταθεί ένας συλλογικός στοχασμός.]

Πάντα ίδιο και πάντα επίκαιρο, το «Teatro Povero δεν παύει να καταγγέλλει το παρόν και συνάμα να εμβραθύνει στη συλλογική μνήμη, με τρόπο ώστε να γίνει ο θεματοφύλακας της», σε μια συνεχόμενη αναζήτηση ταυτότητας.⁵² Οι διάφορες παραστάσεις δείχνουν μια παλλόμενη και προβληματισμένη ταυτότητα που απέχει πολύ από την εικόνα του γραφικού φολκλορικού χωριού. Είναι διαφωτιστική, λόγου χάριν, η παράσταση του 2002, με τίτλο *Teropotratos Museum*.⁵³ Η κοινότητα, τότε, βίωσε (στην πραγματικότητα και συνεπώς στη σκηνή-πλατεία) έναν διχασμό γύρω από το σχέδιο της ίδρυσης του Μουσείου της Λαϊκής Παράδοσης στο Monticchiello. Κατά τους μεν, το project θα είχε θετικές επιπτώσεις στην τουριστική άνθηση, κατά τους δε, θα αποτελούσε μια απειλή, επειδή το μουσείο θα προσέφερε μια απολιθωμένη μνήμη, εκτεθειμένη στο κοινό σαν σε νεκροθάλαμο. Τότε, απέναντι στη διατήρηση της παγωμένης και νεκρής μνήμης, αντιτάχθηκε το ζωντανό καθρέφτισμα του θεάτρου, ως καρπός μιας συνεργατικής και δημοκρατικής πράξης.⁵⁴

51. Palazzi, «Attori senza recitare», *il Sole24ore*, 2-8-2015, και του ίδιου «Briscola tra mutui e tasse», *il Sole24ore*, 14-8-2011.

52. Gianfranco Capitta, «Storie e veleni d'Italia a Monticchiello», *il Manifesto*, 12-8-2015.

53. Η λέξη «Teropotratos» είναι το ακρώνυμο του «Teatro Popolare Tradizionale Toscano», Λαϊκό Παραδοσιακό Θέατρο της Τοσκάνης.

54. Crociani-Windland, *Festivals, Affect and Identity*, σ. 163-165.

Μερικά χρόνια αργότερα, το μουσείο πραγματοποιήθηκε κατόπιν συνεχούς συζήτησης με τους χωριανούς και, χάρη στη χρήση νέων τεχνολογιών, προσφέρει στον επισκέπτη μια διαδραστική εμπειρία. Κεντρικά στην είσοδο, συναντά κανείς μια εντυπωσιακή βελανιδιά, τοποθετημένη ανάποδα, με τις ρίζες να προβάλλονται προς τα επάνω, με καθαρά συμβολική έννοια: προκειμένου να κατανοούμε το μέλλον (δηλαδή τον ουρανό), δεν πρέπει να αγνοούμε τις ρίζες μας, οι οποίες αποτελούν το αναγκαίο όχημα της κάθε μας ορμής προς το αύριο.

Αυτή, ακριβώς, είναι και η αποστολή του Teatro Povero του Monticchiello: Αντί για ουτοπικά ή νοσταλγικά οράματα στραμμένα προς τα πίσω, προσφέρει ένα «θέατρο του προβληματισμού», δηλαδή έναν χώρο αντιπαράθεσης, διαλόγου και σύγκρισης, μια κοινή απόπειρα στην αντιμετώπιση της ποικιλόμορφης σημερινής εποχής της παγκοσμιοποίησης, που επηρεάζει τη μικρή κοινότητα όπως και την ευρεία κοινωνία.

Πράγματι, το Monticchiello, χωριό-σκηνή όπου οι δημοκρατικές πράξεις πραγματώνουν μια θεατρική συλλογική εμπειρία, καθίσταται «θερμόμετρο των καιρών μας».⁵⁵

55. Rizza, «L'ultimo ragazzo del Paese che manca», *il Tirreno*, 11-8-2015.

ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΪΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ

Η ελληνική σκηνογραφία από το θέατρο της εξορίας στη μεταπολεμική πολιτική Επιθεώρηση

Χρονικό πλαίσιο

Το ελληνικό θέατρο από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι τη δικτατορία των Συνταγματαρχών είχε αναμφισβήτητα κάνει σημαντικά βήματα προόδου, αναζητώντας έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στην πνευματική και πολιτιστική ζωή της χώρας, ιδιαίτερα της Αθήνας. Η θαρραλέα πορεία του μέσα από την Κατοχή και τον Εμφύλιο είχε στη συνέχεια ανακοπεί από τις δυσκολίες που συνάντησε κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια. Το κλίμα ανασφάλειας, διώξεων και ιδεολογικών συγκρούσεων που τότε κυριαρχούσε στην Ελλάδα είχε οδηγήσει στη συρρίκνωση της θεατρικής ζωής, την απαξίωση των εικαστικών τεχνών και τον περιορισμό της εκπαίδευσης στα στοιχειώδη. Την ίδια στιγμή, το ευρύτερο κοινό είχε εξοικειωθεί με τη λαϊκίζουσα εικονογραφική έκφραση της κοινωνίας μέσα από την κυρίαρχη κινηματογραφική παραγωγή, διαμορφώνοντας μια συγκεκριμένη αισθητική και ιδεολογική σχέση με την τέχνη. Αναλύοντας τη σκηνογραφική παραγωγή αυτής της περιόδου, προκύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία όχι μόνο από εικαστική και θεατρολογική άποψη αλλά και γύρω από τους ιδεολογικούς προβληματισμούς μιας ολόκληρης γενιάς που πάλεψε με διάφορους τρόπους για τον εκδημοκρατισμό της πολύπαθης χώρας του.

Η σκηνογραφία στους τόπους εξορίας

Ασφαλώς, το θέατρο στην εξορία αποτελεί μια από τις πιο ιδιόρρυθμες και γνήσιες θεατρικές εκφράσεις. Τα σκηνικά που στήθηκαν στα θέατρα, που οι ίδιοι οι εκτοπισμένοι κατασκεύασαν στα ξερονήσια, έτσι όπως μας εμφανίζονται από προσωπικές μαρτυρίες και φωτογραφίες, οπτικοποιούν τη συλλογική ανάγκη των ανθρώπων για μια πνευματική έκφραση και επομένως μια, κατά το δυνατόν, ελεύθερη έκφραση.

Τον σχεδιασμό και την κατασκευή των σκηνικών πολυάριθμων θεατρικών, μουσικών και λογοτεχνικών παραστάσεων στους ανά την Ελλάδα τόπους εξορίας έκαναν καλλιτέχνες, όπως ο Τάσος Ζωγράφος, η Κατερίνα Χαριάτη-Σισμάνη, ο Χρίστος Δαγκλής, ο Τάκης Τζανετέας ο Γιώργος Φαρσακίδης κ.ά.

Από τις γλαφυρές περιγραφές των κρατούμενων και το πολύτιμο οπτικό υλικό των παραστάσεων στα ξερονήσια, που υπάρχει σε διάφορα μουσεία, προσωπικά, ιστορικά

και φωτογραφικά αρχεία,¹ μπορεί κανείς να έχει μιαν αρκετά σαφή εικόνα της σκηνογραφικής αντιμετώπισης αυτών των παραστάσεων. Οι μακέτες των σκηνικών εμφανίζονται ιδιαίτερα εμπνευσμένες και ολοκληρωμένες, εκφράζοντας με μιαν εντυπωσιακή ποικιλία μορφής το ύφος του κάθε καλλιτέχνη και της κάθε παράστασης. Ακόμα και ο τρόπος κατασκευής των σκηνικών, με λιγοστά μέσα και αυτοσχέδια υλικά, κάτω από το άγρυπνο μάτι των δεσμοφυλάκων, δεν αφήνει περιθώρια συγκατάβασης στον σημερινό μελετητή. Μια πρώτη ματιά στις φωτογραφίες των παραστάσεων στην εξορία μπορεί να ξεγελάσει σχετικά με την ταυτότητα της παράστασης. Πολλά από τα σκηνικά παρουσιάζουν μιαν απρόσμενη πληρότητα, συνθέτοντας απόλυτα πειστικά το περιβάλλον μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση του έργου. Παραβλέποντας τις ατέλειες, κυρίως στην υφή των μεγάλων επιφανειών, που οφείλονται στα ευτελή υλικά και τα πενιχρά μέσα που διέθεταν οι κρατούμενοι, το γενικό σκηνογραφικό αποτέλεσμα δεν υστερεί από αυτό πολλών επαγγελματικών παραστάσεων του ελεύθερου θεάτρου ή και της κρατικής σκηνής.

Ο Τάσος Ζωγράφος έχει διηγηθεί πολύ γλαφυρά κάποια από τα σκηνογραφικά τεχνάσματα αυτών των παραστάσεων.² Για παράδειγμα, σε μια παρωδία της *Κάρμεν*, που είχε ανέβει στη Μακρόνησο, ο Γιώργος Βασιλόπουλος –ηλεκτρολόγος χωρίς ηλεκτρικό– είχε φτιάξει το φεγγάρι με ένα πρωτότυπο κατασκευάσμα. Είχε ενώσει με σύρμα δυο παλούκια δεξιά κι αριστερά της σκηνής, και πάνω σε αυτό είχε δέσει ένα φανάρι με αναμμένο στουπί.

Και όπως τράβαγε σιγά σιγά το φεγγάρι-φανάρι, αυτό κόλλησε σε μια καμπουρίτσα του σύρματος. Έβαλε δύναμη να το σύρει και το φεγγάρι έγινε πύραυλος.³

Κι όπως λέει ο Ζωγράφος, η παράσταση αντί για σκηνογραφημένη ήταν σκηνογραφημένη γιατί το σπίτι της *Κάρμεν* είχε κατασκευαστεί με πλεγμένα κλαδιά από σίνα, που άφηναν και ένα παραθυράκι.⁴

Οι αρχές ενθάρρυναν αυτές τις παραστάσεις, προκειμένου να εμφανίζουν τους τόπους εξορίας ως στρατόπεδα ελεύθερων στρατιωτών, παρεμβαίνοντας, ωστόσο, όχι μόνο στην επιλογή του ρεπερτορίου ή το περιεχόμενο του κειμένου, αλλά και στη σκηνογραφία. Όπως είχε διηγηθεί και πάλι ο Τάσος Ζωγράφος, σε μια επιθεώρηση όπου είχε γίνει θεατρική μεταφορά ενός ποιήματος του Μαλακάση, είχε δημιουργήσει σκηνικά με διαφορετικό χρώμα για κάθε νούμερο. Το κόκκινο, όμως, του απαγορεύτηκε ως ανεπιθύμητο χρώμα με ισχυρό επιχείρημα: «Ζωγράφε, όχι κόκκινο, θα βγάλουμε και τη σημαία τώρα».⁵

Από τις παραστάσεις που με κόπο δόθηκαν στα στρατόπεδα των κρατουμένων, προέκυψαν σημαντικοί σκηνογράφοι και τεχνίτες σκηνικών, που στη συνέχεια διέγραψαν τη δική τους πορεία στις ελληνικές κινηματογραφικές ή θεατρικές παραγωγές. Η επανένταξη των πρώην εξόριστων καλλιτεχνών στον θεατρικό χώρο δεν ήταν πάντα

1. Μεταξύ αυτών, το Μουσείο Δημοκρατίας στον Άη Στράτη, τα Μουσεία Μακρονήσου και Πολιτικών Εξορίστων Άη Στράτη στην Αθήνα και τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.).

2. Χρήστος Σιάφκος, *Τάσος Ζωγράφος, Σκηνικό ζωής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009.

3. *Ο.π.*, σ. 95.

4. *Ο.π.*

5. *Ο.π.*, σ. 96.

εύκολη. Ο κατά γενική ομολογία δύστροπος, Κλεόβουλος Κλώνης, προσέφερε δουλειά σε κάποιους από αυτούς, όπως ο Τάσος Ζωγράφος και η Κατερίνα Χαριάτη-Σισμάνη, στα εργαστήρια κατασκευής σκηνικών του Εθνικού Θεάτρου, πριν καθιερωθεί το πιστοποιητικό πολιτικών φρονημάτων για τις προσλήψεις σε δημόσιους οργανισμούς.⁶

Άλλοι με σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπως ο Χρήστος Δαγκλής, και άλλοι προερχόμενοι από διάφορα επαγγέλματα ξένα προς την τέχνη, όπως ο Γιώργος Φαρσακίδης, οι σκηνογράφοι της εξορίας αλληλοδιδάχτηκαν, αυτοσχεδίασαν και επινόησαν, δίνοντας μορφή σε παραστάσεις ενός ευρύτατου ρεπερτορίου. Αυτή η εμπειρία άφησε το αποτύπωμά της στο έργο όσων συνέχισαν να ασχολούνται με τη σκηνογραφία. Σε αυτήν μπορεί να αποδοθεί η οξυμμένη αίσθηση των υλικών και των δυνατοτήτων τους να πείθουν, που διακρίνει την επί μισό αιώνα μετέπειτα σκηνογραφική δουλειά του Τάσου Ζωγράφου, που ο Κώστας Γεωργουσόπουλος έχει χαρακτηρίσει Μάστορα, γνώστη του «πώς η λινάτσα υποδύεται το βελούδο».⁷

Ιδεολογικά χαρακτηριστικά στη θεατρική σκηνογραφία

Έπρεπε να περάσουν πολλές δεκαετίες μέχρι η θεατρική παραγωγή στην εξορία να γίνει ευρύτερα γνωστή, όμως τα ανανεωτικά βήματα που έκανε η ελληνική σκηνογραφία κατά τη μεταπολεμική και μετεμφυλιακή περίοδο είχαν γίνει άμεσα αισθητά. Μέσα στις ζοφερές, όπως συχνά είχαν καταγγείλει οι διανοούμενοι της εποχής, συνθήκες λογοκρισίας και πολιτικών διώξεων, που διατηρούνται μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, αρχίζουν να διαμορφώνονται αντίρροπες δυνάμεις που δίνουν ώθηση σε σημαντικά βήματα ανασυγκρότησης στον τομέα των τεχνών. Ιδιαίτερα στον χώρο του θεάτρου, μια σειρά από καθοριστικά γεγονότα χαράζει την πορεία της σκηνικής πρακτικής που αρχίζει να προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο την ευρωπαϊκή, πράγμα άμεσα ορατό και στη σκηνογραφία. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στα θέατρα τέχνης και τους θιάσους που λειτουργούσαν με εμπορικούς όρους, είχε πλέον αποκτήσει, όπως επισημαίνει ο Πλάτων Μαυρομούστακος, ιδεολογικά χαρακτηριστικά, γεγονός που εκφράζεται κυρίως στην επιλογή του ρεπερτορίου,⁸ αλλά είναι σήμερα ευδιάκριτο και στη σκηνογραφική αντιμετώπιση.

Το Ελληνικό Χοροδράμα που ιδρύθηκε το 1950 από τη Ραλλού Μάνου, σε συνεργασία με τον Σπύρο Βασιλείου, αντιμετώπισε τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου με στοιχεία από την ελληνική παράδοση και συσπείρωσε γύρω του μια ομάδα ζωγράφων, όπως ο Εγγονόπουλος, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Τσαρούχης κ.ά. Οι παραστάσεις του έφεραν πρώτες σε επαφή τους σαστισμένους θεατές με θέματα και εικόνες πρωτόγνωρες, παρεξηγημένες και συχνά εξοστραχισμένες από την αστική κουλτούρα της

6. Συνομιλία με τον Χαρίλαο Σισμάνη, Αντιπρόεδρο του Μουσείου Πολιτικών Εξορίστων Άη Στράτη, Αθήνα, 3-7-2014.

7. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο Ποιητής των τιμαλφών του βίου», Κυριαζή Νέλλη (επιμ.), *Τάσος Ζωγράφος, Αναδρομική, κατάλογος έκθεσης στην Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων (12/5-30/6/2014)*, χ.ο., Αθήνα, 2014, σ. 23.

8. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 67-103.

εποχής. Σαράντα χρόνια αργότερα, στις νεανικές αναμνήσεις του Μένη Κουμανταρέα, οι μωβ ουρανοί του σκηνικού του Μόραλη για τις Έξη λαϊκές ζωγραφιές και η λάγνα ανατολή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα για το Καταραμένο φίδι, περιγράφονται σαν το μαγευτικό πλαίσιο ενός θεάματος που είχε αναστατώσει το πνεύμα, την ψυχή και την αισθητική του συνεπαρμένου πατρινού κοινού, καθώς τα μενουέτα και τα πα-ντε-ντε είχαν αντικατασταθεί από τσιφτετέλια και ζεϊμπέκια.⁹

Βέβαια, και η λαϊκίστικη αισθητική θεαμάτων που απευθύνονται στο ευρύ κοινό είχε –και, περιστασιακά, έχει ακόμα– βρει θέση σε διάφορες πολιτιστικές και μη εκδηλώσεις, όπως το αμφιλεγόμενο *Ήχος και Φως*. Διοργανωμένο από γαλλική εταιρεία σε συνεργασία με τον Ε.Ο.Τ., το πρωτόγνωρο στην Ελλάδα θέαμα αποσκοπούσε στην εκλαϊκευμένη ανάδειξη σημαντικών γεγονότων που είχαν ανά τους αιώνες δραματισθεί στην Αθήνα. Ο φαντασμαγορικός, για τα δεδομένα της εποχής, φωτισμός της Ακρόπολης, συνοδευόμενος από μαγνητοφωνημένο κείμενο και ηχητικά εφέ, προκάλεσε σειρά αντιδράσεων τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, καθώς θεωρήθηκε κακόγουστη βεβήλωση του χώρου και κίνδυνος για τα μνημεία. Η γαλλική επιθεώρηση *France Observateur* είχε επιτεθεί δριμύτατα εναντίον των εμπνευστών του «σινεμασκόπ» θεάματος στον Ιερό Βράχο, που χαρακτήριζε «βιασμό» και «φιάσκο ανεκδιήγητο».¹⁰ Λογοτέχνες, ακαδημαϊκοί, αρχιτέκτονες, εικαστικοί, άνθρωποι του πνεύματος και της τέχνης υπέγραψαν ψηφίσματα διαμαρτυρίας και έκαναν δηλώσεις εναντίον του θεάματος που δεν κατόρθωσε να προσελκύσει ούτε το μαζικό ενδιαφέρον του κοινού. Όπως ανέφερε δηκτικά ο Μάριος Πλωρίτης, πιθανόν το παρδαλό αυτό πανηγύρι να εναρμονιζόταν απόλυτα με τα αισθητικά «ντεζιντεράτα» της τότε κυβέρνησης.¹¹ Παραμένει, όμως, γεγονός ότι την ίδια στιγμή, στον τομέα της θεατρικής σκηνογραφίας, οι Έλληνες καλλιτέχνες προχωρούσαν με μεγάλα άλματα, ανεβάζοντας συνεχώς τον πήχη. Σε χαμηλούς τόνους, ο ποιητικός ρεαλισμός των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης μύησε ένα ολοένα ευρύτερο κοινό στην αισθητική των εμπνευσμένων παραστάσεων του Κουν και έναν σημαντικό αριθμό σκηνογράφων στις ιδιαιτερότητες της –αμφιλεγόμενης από τους κριτικούς της εποχής– κυκλικής σκηνής. Χωρίς κορώνες εντυπωσιασμού, οι σκηνογραφίες στο υπόγειο της στοάς του Ορφέα απέδιδαν λακωνικά τον πλούτο των κειμένων και των προβληματισμών τους.

Η υποταγή των επιθεωρησιακών κειμένων στο υπερθέαμα

Στον αντίποδα, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των σκηνικών σε μια επιθεώρηση ήταν δεδομένος, ήδη από τα προπολεμικά χρόνια, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις δημιουργίες του Αραβαντινού για το *Ξιφίρ-Φαλέρ* και τα εντυπωσιακά φόντα που έφερε ο Μακέδος στο θέατρό του από τις εκποιήσεις σκηνικών του παρισινού Φολί Μπερζέρ. Τη δεκαετία του '50 το διψασμένο για θέαμα και χλιδή κοινό, ακόμα αλώβητο από τη σα-

9. Μένης Κουμανταρέας, *Πλανόδιος σαλπικτής*, Κέδρος, Αθήνα, 1989, σ. 112-114.

10. (Ανυπόγραφο), «Ο κόσμος της Τέχνης», *Ελευθερία*, 30-7-1959. Βλ. επίσης (Ανυπόγραφο), «Κατακρίνεται το Ήχος και Φως, ως μια από τις “φιέστες του κ. Τσάτσου”», *Επιθεώρηση Τέχνης* Θ'/53-54 (Μάιος-Ιούνιος 1959), σ. 305.

11. Μάριος Πλωρίτης, «Ήχος και Φως, ή Λούνα Παρκ στην Ακρόπολη», *Ελευθερία*, 30-5-1959.

γήνη των τηλεοπτικών υπερθεαμάτων, έσπευδε στις μουσικές παραστάσεις να χορτάσει τον πλούτο των σκηνικών, των κοστούμιών και των χρωμάτων, το έντεχνα καλυμμένο γυμνό και την πολυτέλεια ενός αστραφτερού κόσμου στον οποίο το ίδιο δεν ανήκε.

Η αισθητική του υπερθεάματος και της σκηνικής υπερβολής έφτασε κάποιες στιγμές να αγγίξει και τα σοβαρότερα θέατρα πρόζας, εισβάλλοντας ακόμα και σε έργα του κλασσικού ρεπερτορίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το σκηνικό του Κλεόβουλου Κλώνη για το φινάλε της κωμωδίας του Μολιέρου *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, που σκηνοθέτησε το 1953 ο Αλέξης Σολομός στο Εθνικό Θέατρο.¹²

Αρχικά, ο σκηνογραφικός πλούτος στην Επιθεώρηση είχε βρει σύμφωνη τη θεατρική κριτική. Ο Πλωρίτης είχε πει χαρακτηριστικά ότι ο Ανεμογιάννης δεν παισιώνει τους ηθοποιούς: «Τους τυλίγει μέσα στα κτίσματά του, τους πηγαινοφέρνει, τους ανεβοκατεβάζει, τους συντρίβει συχνά». Θεωρούσε δε, την υποταγή του κειμένου στο ντεκόρ περίπου νόμιμη και συχνά αναγκαία στην Επιθεώρηση «όταν τα νούμερα είναι ισχνά και καταφεύγουν στον σκηνογράφο για να ορθοποδήσουν».¹³

Η βαθύτερη αιτία της ανεπάρκειας των κειμένων είχε έγκαιρα εντοπιστεί στον κυβερνητικό παρεμβατισμό. Η λογοκρισία δεν αφορούσε μόνο στην προστασία των χρηστών ηθών από τις εμφανίσεις ημίγυμων χορευτριών, όπως είχε ήδη συμβεί κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, αλλά κυρίως τον σχολιασμό της πολιτικής και της κοινωνικής ζωής. Το Σύνταγμα του 1952 επανέφερε σε ισχύ τον κατοχικό νόμο για την επιβολή προληπτικής λογοκρισίας στα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα και, το 1957, είχε αποφασιστεί η επαναλειτουργία της Επιτροπής ελέγχου θεατρικών έργων. Αν και οι αντιδράσεις του πνευματικού κόσμου ακύρωσαν αυτή την απόφαση, είχαν ήδη δρομολογηθεί διώξεις συγγραφέων, θεατρικών επιχειρηματιών και θιασαρχών και απαγορεύσεις που στιγματίζουν τη θεατρική ζωή του τόπου. Μεταξύ άλλων, είχε απαγορευτεί η εμφάνιση θιάσων προερχόμενων από κομμουνιστικές χώρες, όπως το *Τσίρκο του Πεκίνου* ή το σοβιετικό κουκλοθέατρο *Ομπρατσώφ*, και η συμμετοχή πολλών διανοούμενων και καλλιτεχνών σε συνέδρια και σεμινάρια του εξωτερικού.¹⁴ Οι ηθοποιοί έπρεπε να ακολουθήσουν αυξημένες γραφειοκρατικές διατυπώσεις για να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, ώστε να αποφεύγονται τα φαινόμενα «διασυρμού» της Ελλάδας από «ανεύθυνους» καλλιτέχνες.¹⁵

Ήδη, από τις αρχές της δεκαετίας του '50, είχε γίνει σαφές ότι η μετριοπάθεια των επιθεωρησιακών κειμένων κάλυπτε την αδυναμία της Επιθεώρησης για ουσιαστική σάτιρα, γεγονός που οδηγούσε στην επικράτηση του θεάματος και την κυριαρχία του σκηνογράφου. Λίγο αργότερα, ο Γεράσιμος Σταύρου έμπαινε στην ουσία του θέματος, αναφέροντας ότι η συγκαλυμμένη πίσω από τον πουριτανισμό πολιτική λογοκρισία δημιούργησε κρίση στο κατ' εξοχήν πολιτικο-σατιρικό θεατρικό είδος. Αποδυναμωμένη από την πολιτική σάτιρα, η Επιθεώρηση ήταν αναγκασμένη να επιστρατεύσει τα πλού-

12. Βλ. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=851&photoID=12223>.

13. Κριτική του Μάριου Πλωρίτη για την επιθεώρηση των Τραϊφόρου - Γιαννακόπουλου, *Βίρα τις άγκυρες*, Θέατρο Βέμπο, 1950, βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Δύο ελληνικά έργα», *Ελευθερία*, 21-6-1950.

14. (Ανυπόγραφο), «Το ημερολόγιο διωγμού του πνεύματος, 1957-1961», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΔ'82 (Οκτώβριος 1961), σ. 281-284.

15. (Ανυπόγραφο), «Ακατανόητα προσκόμματα στα ταξίδια των ηθοποιών», *Ελευθερία*, 23-6-1962.

σια «–νεοπλουτικά τις περισσότερες φορές– σκηνικά, τα γυμνά μπαλέτα, τα χοντροκομμένα σόκιν για να καλύψουν το κενό».¹⁶

Ανεξάρτητα, όμως, από την τροχοπέδη της λογοκρισίας, η μετάθεση του κέντρου βάρους του θεατρικού αυτού είδους από το περιεχόμενο στο θέαμα προσέφερε άλλοθι στους συγγραφείς. Ο Άλκης Θρύλος είχε επισημάνει ότι από τη στιγμή που οι επιθεωρησιογράφοι δεν αισθάνονταν πλέον πρωταγωνιστές της παράστασης, ο οίστρος τους είχε καταλαγιάσει και η Επιθεώρηση εμφάνιζε το νόσημα της τυποποίησης και της ομοιομορφίας. Θεωρούσε δε, θεμιτή και εφαρμόσιμη τη συνύπαρξη εξυπνάδας και θεάματος, όπως κατά την άποψή του είχε γίνει και παλιότερα στις παραστάσεις του θεάτρου Βέμπο, σε σκηνογραφία Ανεμογιάννη, που ο Άλκης Θρύλος χαρακτήριζε «εκτυφλωτική».¹⁷ Ο Σπύρος Μελάς, παραμερίζοντας την αριστοτελική άποψη που αρκείται στο κείμενο, θεωρώντας την παρέμβαση του σκευοποιού περιττή, είχε αποφανθεί ότι το θέατρο εξ ορισμού σημαίνει τον τόπο από τον οποίο βλέπει κανείς, και επομένως το θέαμα είναι στη φύση του. Κατά τον Μελά, ο Αριστοτέλης ήταν φιλόσοφος και όχι άνθρωπος του θεάτρου, όπου ισχύει ο αφορισμός του Ερρίκου Μπεκ, «το θέατρο προσελκύει του ηλιθίους!». Και προσέθετε, χωρίς καμία υποτιμητική διάθεση, ότι αυτοί ακριβώς οι χαζοί έρχονται για να «ιδούν»! και αποτελούν τους στυλοβάτες του θεάτρου.¹⁸

Το υψηλό κόστος των σκηνικών μιας παράστασης, και κυρίως μιας επιθεώρησης, σήμαινε για το ευρύ κοινό πλούτο θεάματος που μόνο σε χολιγουντιανές κινηματογραφικές παραγωγές μπορούσε να δει. Έτσι, πριν από κάθε πρεμιέρα διέρρεαν στον Τύπο πληροφορίες σχετικά με τα ποσά που είχαν δαπανηθεί σε κοστούμια, σκηνικά και τεχνολογικό εξοπλισμό, προϊδεάζοντας τους αναγνώστες για το υπερθέαμα που θα είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν.¹⁹ Από τις αρχές και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, είχε ξεσπάσει στον Τύπο ένας πραγματικός πόλεμος ανακοινώσεων, διαφημιστικών καταχωρήσεων και επιστολών των παραγόντων των μεγάλων επιθεωρησιακών επιχειρήσεων της εποχής, που διεκδικούσαν τα πρωτεία στον πλούτο και την πρωτοτυπία των σκηνικών. Ωστόσο, αρκετοί είχαν κατηγορήσει τις επιθεωρήσεις της εποχής για στροφή προς τα χοντροκομμένα αστεία και τον εύκολο εντυπωσιασμό. Ο Λέων Κουκούλας είχε γράψει ότι έδιναν την εντύπωση υπερτροφίας του θεαματικού και κινησιολογικού παράγοντα με αμφισβητήσιμα αποτελέσματα.²⁰ Ο Δημήτρης Γιαννουκάκης έκανε λόγο για νεοπλουτισμό των θεατών και των θεατρικών επιχειρηματιών και κατήγγελλε ότι οι επιχειρηματίες έστελναν τους σκηνογράφους τους να αντιγράψουν ό,τι μπορούν από τις παριζιάνικες revues και μετά ανάγκαζαν τους συγγραφείς να προσαρμόσουν τα κείμενά τους στις σκηνογραφικές εξαιρέσεις

16. Γεράσιμος Σταύρου, «Θεατρικές επιθεωρήσεις», *Η Αυγή*, 20-6-1954.

17. Άλκης Θρύλος, «Η επιθεώρηση», *Ελευθερία*, 20-7-1958.

18. Σπύρος Μελάς, «Θεάματα», *Εστία*, 4-7-1952.

19. Πριν ακόμα δοθεί οριστικός τίτλος στην επιθεώρηση των Ψαθά – Γιαλαμά – Θίσιβιου, *Σκάνδαλα γυναικών*, που ανέβηκε το 1951 στο Ακροπόλ, δημοσιεύματα περιέγραφαν τα σκηνικά που ετοίμαζε ο Μάριος Αγγελόπουλος και περιελάμβαναν έναν αιωρούμενο κομήτη και ένα ολόκληρο πειρατικό πλοίο που θα κάλυπτε ολόκληρη τη σκηνή· βλ. *Βραδυνή*, 27-6-1951.

20. Σε κριτική για την επιθεώρηση *Βασίλισσα της νύχτας*, ο Κουκούλας είχε γράψει ότι προκειμένου να μακροημερεύσει θα έπρεπε το «λίαν» να παραμεριστεί υπέρ του «ευ»· βλ. *Αθηναϊκή*, 12-6-1952.

της παράστασης.²¹ Η ελληνικότητα ήταν ένα ακόμα θέμα που παρέμενε ανοιχτό στις αρχές της δεκαετίας του '50, καθώς το καθαρά αθηναϊκό θεατρικό είδος που τόσο είχε αγαπηθεί από το κοινό την περίοδο του Μεσοπολέμου, είχε κατηγορηθεί ότι έχανε την αιχμηρή αυθεντικότητά του πλησιάζοντας τα πρότυπα των ευρωπαϊκών φαντασμαγορικών θεαμάτων πίστας. Όπως είχε γράψει χαρακτηριστικά το 1952 η *Καθημερινή*, αν και τα σκηνογραφικά επιτεύγματα των σύγχρονων επιθεωρήσεων ήταν αξιοθαύμαστα, δεν επρόκειτο πια για «ουζάκι με τσιροσαλάτα», αλλά για «κοκτέιλ με ουίσκι».²²

Αυτή, ακριβώς, την υπό εξαφάνιση ελληνικότητα προσπάθησαν αρκετές φορές να αποδώσουν τα σκηνικά των επιθεωρήσεων. Διαφημίζοντας την επιθεώρηση των Παπαδούκα – Ασημακόπουλου – Σπυρόπουλου *Τριάντα το δολάριο*, που ανέβασε το 1953 ο θίασος Μαυρέα – Αυλωνίτη, σε σκηνοθεσία Ρένας Ντορ, γινόταν πλήρης περιγραφή της σκηνογραφίας του Αγγελόπουλου που περιελάμβανε για πρώτη φορά μπάρα [ζωγραφιστό φόντο] λαϊκής τέχνης: ένα γνήσιο αραχωβίτικο χαλί πάνω στο οποίο υπήρχαν πιάτα, ταγάρια, γκλίτσες και ... κόκκινες πιπεριές!²³ Είχε, ωστόσο, προηγηθεί, έναν χρόνο πριν, στο ίδιο πνεύμα το σκηνικό του Ανεμογιάννη για την επιθεώρηση των Τραϊφόρου – Γιαννακόπουλου *Σταρ Ελλάς*, που σκηνοθέτησε ο Ρενάτο Μόρντο στο θέατρο Βέμπο, όπου η Σοφία Βέμπο εμφανιζόταν με φόντο που περιελάμβανε ένα γιγάντιο ταγάρι, γκλίτσα, λύρα και τροκάνια προβάτων.²⁴

Ο ρόλος της σκηνογραφίας στις προσπάθειες ανανέωσης της Επιθεώρησης

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 η Επιθεώρηση άρχισε να αναζητά τρόπους ουσιαστικής ανανέωσης για να παρακάμψει τις δυσκολίες που την είχαν οδηγήσει, τόσο στο κείμενο όσο και στα εκφραστικά μέσα, η λογοκρισία, η κούρσα της φαντασμαγορίας και ο κατακερματισμός των θεατρικών δυνάμεων.

Το καλοκαίρι του 1962 μια πνοή πραγματικής ανανέωσης διαπερνά το μουσικό θέατρο, καθώς εμφανίζονται στην ελληνική σκηνή δύο νέα σχήματα με βασικό πυλώνα τη μουσική των κορυφαίων μουσικών της εποχής: στο *Μετροπόλιταν* η *Οδός Ονείρων* του Μάνου Χατζηδάκι, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, και στο Παρκ η *Όμορφη πόλη* των Θεοδωράκη – Μποστ, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη.

Ανεξάρτητα από την εισπρακτική επιτυχία των δύο επιθεωρήσεων, που παρουσίαζε διακυμάνσεις ανάλογα με την εναλλαγή δημοφιλών καλλιτεχνών στη διανομή, το θεατρικό αυτό πείραμα αντιμετωπίστηκε αρκετά αρνητικά από τον Τύπο από δημοσιογράφους-συγγραφείς που έβλεπαν να έχουν αναλάβει ρόλο κειμενογράφων συνθέτες και σκιτσογράφοι. Σκηνογραφικά, όμως, και οι δύο επιθεωρήσεις εξέφραζαν, μέσα από τη διεισδυτική ματιά των δημιουργών τους, έναν αιχμηρό κοινωνικό σχολιασμό.

Η παράσταση του Χατζηδάκι ήταν εμπνευσμένη από το ομώνυμο λεύκωμα του Μίνου Αργυράκη, στο οποίο ο καλλιτέχνης σχολίαζε σχεδιαστικά την κοινωνία της εποχής.

21. Δημήτρης Γιαννουκάκης, «Εκ παραδρομής...», *Εμπρός*, 28-6-1952.

22. *Καθημερινή*, 25-6-1952.

23. Απόκομμα περιοδικού *Θησαυρός*, 14-6-1953, αρχείο Μ. Αγγελόπουλου.

24. Βλ. μακέτα στο Γιώργος Ανεμογιάννης, *Διαδρομή στο χρώμα και το όνειρο. Προθέσεις – Επιτεύξεις – Αποτιμήσεις*, Αθήνα, 1998, σ. 138.

Οι διηγήσεις των κατοίκων της Οδού ονειρών ζωντάνευαν επί σκηνής, με τρόπο επίκαιρο και ζωντανό, σκηνογραφημένες από τα σχέδια του Αργυράκη και κατασκευασμένες από τον Τάσο Ζωγράφο. Σύμφωνα με τον Αργυράκη, «ανοίγοντας του πόρους της και τις κεραίες της» στη σύγχρονη ελληνική ζωή, η Οδός ονειρών κατόρθωσε να ταράξει «τα αποτελεσματωμένα νερά πάνω στα οποία ένα μέρος του ελληνικού θεάτρου κοιμόταν αναπαυτικά».²⁵

Η Όμορφη πόλη είχε δύο μέρη. Στο πρώτο, οι ηθοποιοί ενσάρκωναν στη σκηνή τους δημοφιλείς ήρωες από τα ανατρεπτικά σκίτσα του Μέντη Μποσταντζόγλου, σε κείμενα και σκηνογραφία του ίδιου. Οι «τραγική ιστορία» που είχε σκηνογραφήσει με τη «γνωστή χάρη και ειρωνεία της γραμμής του»²⁶ ο καλλιτέχνης, εξελίσσονταν σε δύο σκηνικούς χώρους. Ο Μποστ είχε τοποθετήσει τη μαμά Ελλάς, την Ανεργίτσα και τον Πειναλέων σε ένα σκηνικό που παρέπεμπε στον γνωστό συσχετισμό ανάμεσα στο σπίτι του Καραγκιόζη και το σαράι. Το δεύτερο σκηνικό του Μποστ απεικόνιζε μια αρένα ταυρομαχιών, σατιρίζοντας τους επίκαιρους τότε ελληνοϊσπανικούς πριγκιπικούς γάμους. Η αρετή του σατιρικού λόγου, της σκηνοθεσίας του κατεξοχήν κινηματογραφικού σκηνοθέτη και της σκηνογραφίας στο πρώτο μέρος της Όμορφης πόλης ήταν, όπως είχε γράψει ο Αλέξης Διαμαντόπουλος, ότι παραιτούνταν «από ένα πλούσιο κεφάλαιο δοκιμασμένων, τυποποιημένων συνταγών που έχει στη διάθεσή της η “πεπειραμένη” επιθεώρησης».²⁷

Δεν υπάρχουν διαθέσιμες μακέτες από τα σκηνικά του Μποστ, καθώς, όπως μας πληροφορεί ο γιος του Κώστας Μποσταντζόγλου, με την έλευση της Χούντας το 1967 η ασφάλεια έσπευσε να κατάσχει όλο το αρχείο, τα σκίτσα και τις σημειώσεις του. Άλλωστε, ο πολύπραγος Μποστ είχε το 1963 παραπεμφθεί για εξύβριση της θρησκείας, λόγω δημοσίευσης σκίτσου του που αναπαριστούσε μεταξύ άλλων ιερείς χωρίς άμφια λόγω ενδείας!

Οι αντιφατικές απόψεις για τις δύο αυτές πρωτοποριακές επιθεωρήσεις και η κυμαινόμενη ανταπόκριση του κοινού, κυρίως στα εναλλασσόμενα μεγάλα ονόματα της μαρκίζας, παραμέρισε κάθε ανάλογη προσπάθεια ανανέωσης αυτού του θεατρικού είδους. Η Επιθεώρηση συνέχισε ακάθεκτη την πορεία της στην πεπατημένη επί μία ακόμα δεκαετία, εντείνοντας την προσπάθεια προσέλκυσης των θεατών μέσω της φαντασμαγορίας.

Σε επιβεβαίωση της απόλυτης κυριαρχίας του θεάματος και του μουσικοχορευτικού στοιχείου στην Επιθεώρηση κατά τη δεκαετία του '60, τη σκηνοθεσία των επιθεωρήσεων αναλάμβαναν ολοένα και συχνότερα οι χορογράφοι. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1966 από όλες τις επιθεωρήσεις του καλοκαιριού απουσιάζει ο σκηνοθέτης τη στιγμή που –όπως είχε επισημάνει και ο Άγγελος Δόξας– στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος ήταν απαραίτητος όχι μόνο αυτός, αλλά και περισσότεροι από έναν βοηθοί σκηνοθέτη.²⁸

25. (Ανυπόγραφο), «Πού βαδίζει το θέατρο;», *Εμπρός*, 21-7-1962.

26. Μάριος Πλωρίτης, «Όμορφη Πόλη», *Ελευθερία*, 14-6-1962.

27. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Όμορφη Πόλη», 1962, απόκομμα εφημερίδας, Ίδρυμα Κακογιάννη, http://www.mcf.gr/el/micheal_cacoyannis/Directing/Theatre/?ev=omorfipoli [10-9-2014].

28. Άγγελος Δόξας, «Τέσσερες επιθεωρήσεις», *Εμπρός*, 25-6-1966.

Η σκηνογραφία ιδεών και μηνυμάτων

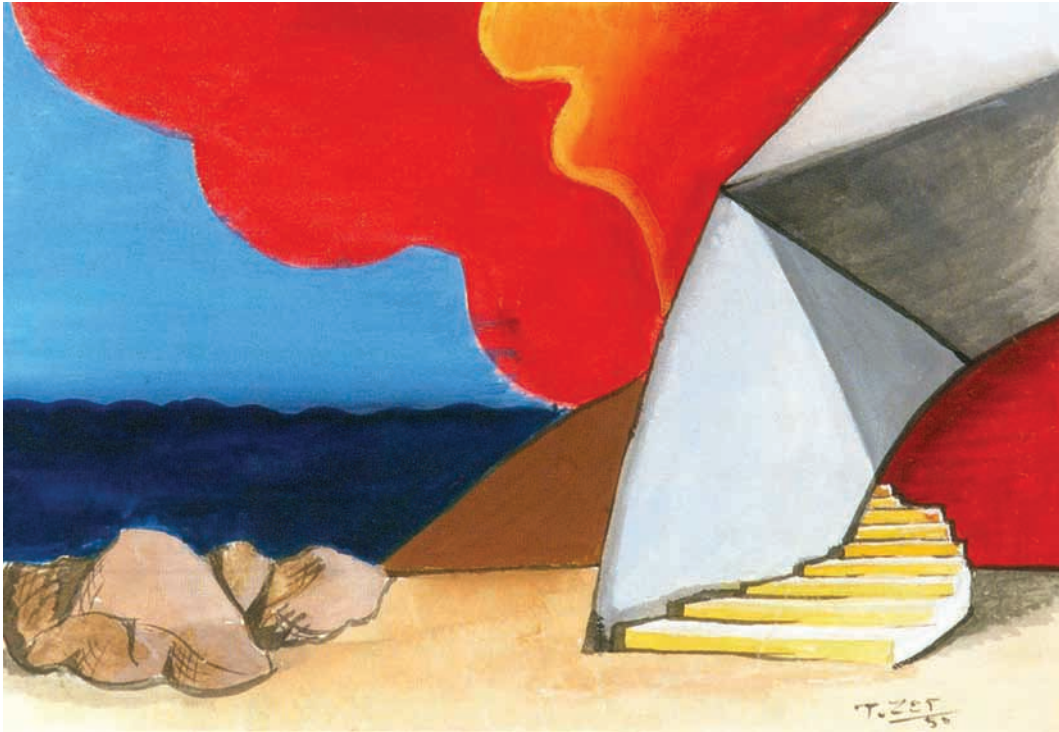
Ακόμα, όμως, και μέσα σ' αυτό το πνεύμα κάποιες φορές επιχειρείται ο κοινωνικός και πολιτικός σχολιασμός, όχι μέσω του κειμένου μιας θεατρικής παράστασης, αλλά μέσω της σκηνογραφίας της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το αντιρατσιστικού περιεχομένου ζωγραφικό σκηνικό του Μάριου Αγγελόπουλου για την επιθεώρηση *Μπόσα-Νόβα* το 1964, εποχή που τα νέα γύρω από το ρατσιστικό πρόβλημα έφταναν ανησυχητικά από την Αμερική στις σελίδες του ελληνικού Τύπου.

Η σκηνογραφική αποτύπωση ιδεολογικών απόψεων εμφανίζεται την ίδια εποχή και στα σκηνικά της πρόζας. Ιδιαίτερα εύγλωττη είναι, βέβαια, σε σκηνικά καθαρά συμβολικού χαρακτήρα, όπου το εικονικό σημείο, όπως αυτό προσδιορίστηκε αργότερα από τις αρχές της σημειολογίας, επεκτείνεται στο σύνολο του σκηνικού χώρου, χωρίς να λαμβάνει υπόψη τη δυναμική, μεταβαλλόμενη όψη των άλλων στοιχείων της παράστασης. Ο συμβολισμός, που χαρακτηρίζει και το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής του Μάριου Αγγελόπουλου, είναι προφανής στο σκηνικό του για το έργο του Ρολφ Χόχουτ *Ο αντιπρόσωπος*, που ανέβηκε το 1964 στο θέατρο Ακαδήμεια.

Η αισθητική που εισήγαγε, τέλος, η στρατιωτική Δικτατορία στην απεικόνιση των συμβόλων –όπως η αναγέννηση του φοίνικα– και την εικονογράφηση των μεγάλων θεαμάτων που διοργάνωνε, παρέμεινε στο περιθώριο της σκηνογραφικής παραγωγής. Ο Μάριος Αγγελόπουλος, που έκανε τα σκηνικά για τη γιορτή της Αρετής των Ελλήνων και τις Ολυμπιάδες Τραγουδιού στο Στάδιο, όχι ως ομοϊδεάτης, αλλά ως πολυπράγμων δημιουργός, πλήρωσε ακριβώς αυτή την επιλογή του, που μετά τη Μεταπολίτευση οδήγησε σε μαρασμό μια λαμπρή μέχρι τότε καριέρα.

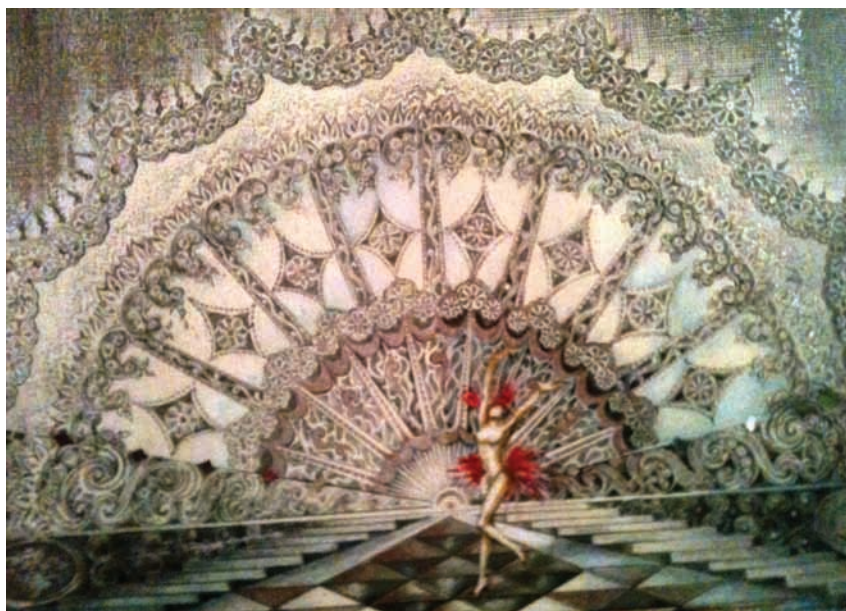
Αντί συμπεράσματος

Η ελληνική σκηνογραφία κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο και μέχρι τη δικτατορία των Συνταγματαρχών δεν έμεινε αμέτοχη στους προβληματισμούς του πνευματικού κόσμου απέναντι στην παραπαίουσα δημοκρατία της εποχής και τις ευρύτερες ιδεολογικές τάσεις που διαμορφώθηκαν. Από τη μελέτη του σκηνογραφικού έργου μιας σειράς εμπνευσμένων καλλιτεχνών προκύπτουν ενδιαφέροντες συσχετισμοί μεταξύ των κοινωνικών, πολιτικών, πολιτειακών και ιδεολογικών αναζητήσεων του θεάτρου και την επί σκηνής οπτικοποίησή τους. Το πεδίο διερεύνησής τους παραμένει σήμερα ανοιχτό.

Φωτογραφίες²⁹

Εικ. 1. Σκηνικό του Τάσου Ζωγράφου για παράσταση στη Μακρόνησο, 1950
Φωτογραφία Νίκου Ζερβού στο Κυριαζή Νέλλη (επιμ.), *Τάσος Ζωγράφος*,
Αναδρομική, κατάλογος έκθεσης στην Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων 12/5-30/6/2014,
χ.ο., Αθήνα, 2014, σ. 26.

29. Ευχαριστώ πολύ την κυρία Έφη Ζωγράφου και την οικογένεια Μ. Αγγελόπουλου για την παραχώρηση των φωτογραφιών.



Εικ. 2. Σκηνογραφική φαντασμαγορία στα πρότυπα των παρισινών θεαμάτων. Μακέτα του Μάριου Αγγελόπουλου για την επιθεώρηση του Χρήστου Γιαννακόπουλου *Πράσινο-κόκκινο*, Θέατρο Ακροπόλ, 1964 (Αρχείο Μάριου Αγγελόπουλου).



Εικ. 3. Αντιρατσιστικού περιεχομένου μακέτα του Μάριου Αγγελόπουλου για την επιθεώρηση των Τραϊφόρου – Θίσβιου – Ελευθερίου *Μπόσα-Νόβα*, Θέατρο Βέμπο, 1964 (Αρχείο Μάριου Αγγελόπουλου).



Εικ. 4. Συμβολικό σκηνικό του Μάριου Αγγελόπουλου,
θεατρικό πρόγραμμα: R. Hochhuth, *Ο Αντιπρόσωπος*, Νέα Σκηνή Κωστή Λειβαδέα, 1963-64.

*Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων:
Προς μια ανίχνευση των εμποδίων στη θεώρησή τους
ως μετασχηματισμών του Θεάτρου και του Δράματος*

Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων πότε προσεγγίζονται ακραιφνώς ως παιχνίδια και πότε χαρακτηρίζονται ως «νέα επιτελεστική τέχνη» (new performance art).¹ Από τη μία μεριά, μελετητές αναπτύσσουν γενεαλογίες που τα συνδέουν με παραστατικά φαινόμενα του παρελθόντος,² επικαλούμενοι εργαλεία που ανήκουν στους τομείς των θεατρικών σπουδών (theatre studies) και των σπουδών επιτέλεσης (performance studies). Όροι, όπως κυβερνο-δράμα, διαδικτυακό θέατρο (internet theatre), δικτυωμένη (networked) και ψηφιακή επιτέλεση (digital performance), εντάσσονται στη συζήτηση για τους νέους ορίζοντες της θεατρικής τέχνης.³ Από την άλλη πλευρά, παίκτες και θεωρητικοί αρνούνται τον συσχετισμό των παιχνιδιών ρόλων με την αφήγηση και τη θεατρική τέχνη.⁴

Θα διερευνήσουμε αυτή τη διφωνία ακολουθώντας δύο άξονες: από τη μία, το εμβληματικό ζήτημα της παιγνιολογίας εναντίον της αφηγηματολογίας (ludology vs narratology)⁵ και, από την άλλη, κλίμακα παρουσίας κριτηρίων που αφορούν στη θεατρική διάσταση, όπως η παρουσία δραματικού κειμένου, υπόδυσης ρόλου, κοινού και «ζωντανότητας» (liveness)⁶ στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων.

1. Daniel Mackay, *The Fantasy Role-Playing Game: A New Performing Art*, McFarland & Company, Inc., Jefferson NC, 2001, σ. 215.

2. Kristine Flood, «The theatre connection», Markus Montola – Jaakko Stenros (επιμ.), *Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination*, Ropecon Ry, Helsinki, 2004, σ. 35-42· Brian Morton, «Larps and their cousins through the ages», σ. 245-259, http://www.liveforum.dk/kp07book/lifelike_web.pdf [27-1-2014]· Brian David Philips, «Interactive drama as theatre form», σ. 53-71, http://www.interactivedramas.info/archive/IDJ_1_2_2006_10.pdf [27-1-2014].

3. Helen Varley Jamieson, *Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet*, MA thesis, Queensland University of Technology, Queensland, 2008, σ. 19, http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf [27-1-2014].

4. Βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Game_studies [20-1-2014].

5. Gonzalo Frasca, «Ludology meets Narratology: Similitude and differences between (video)games and narrative», <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm> [20-1-2014].

6. Steve Dixon, «Liveness», *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, M.I.T. Press, Cambridge MA, 2007, σ. 115-134.

Τα ψηφιακά παιχνίδια μπορούν να αναλυθούν ως μέσα που χρησιμοποιούν τη μυθοπλασία και ως συστήματα που βασίζονται σε κανόνες και προκαλούν παιγνιώδη δράση. Στην προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ συστήματος και αφήγησης, αποκρυσταλλώθηκε το ζήτημα που επιγράφεται «Παιγνιολογία ενάντιον Αφηγηματολογίας (Ludology vs Narratology)» και αφορά στον βαθμό εγκυρότητας εφαρμογής αφηγηματολογικών προσεγγίσεων στη μελέτη των ψηφιακών παιχνιδιών.⁷ Θα μπορούσαν τα ψηφιακά παιχνίδια να θεωρηθούν τα νέα αφηγήματα ή συνιστούν φαινόμενο οντολογικά διάφορο; Στην πρώτη περίπτωση ελλοχεύει ο κίνδυνος να υποτιμηθεί η διαδραστική τους διάσταση, ενώ στη δεύτερη η παραστατική.

Οι αντιρρήσεις των οπαδών της παιγνιολογίας αναφορικά με την αφηγηματολογική προσέγγιση των ψηφιακών παιχνιδιών έγκεινται στην έλλειψη συμβατότητας παιχνιδιού και αφηγήματος.

Τα παιχνίδια είναι συχνά προσομοιώσεις δεν είναι στατικοί λαβύρινθοι όπως τα ψηφιακά υπερκείμενα (digital hypertext) ή οι λογοτεχνικές μυθοπλασίες. Το στοιχείο της προσομοίωσης είναι κρίσιμο: πρόκειται για μια ριζικά διαφορετική εναλλακτική γνωσιακή και επικοινωνιακή δομή από την αφήγηση [...] Τα παιχνίδια είναι αντικείμενα και διαδικασία: δεν μπορούν να διαβαστούν ως κείμενα [...] πρέπει να παιχτούν.⁸

Τα ψηφιακά παιχνίδια, εδώ, αναγνωρίζονται ως δραστηριότητες που οδηγούν σε τελική κατάσταση νίκης ή ήττας, μέσω ανταγωνισμού με το ίδιο το σύστημα του παιχνιδιού ή άλλους παίκτες, και εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία του «παιχνιδιού».

Από την άλλη μεριά, οι οπαδοί της αφηγηματολογίας⁹ αντιμετωπίζουν τα παιχνίδια ως κείμενα προς ερμηνεία, προσεγγίζοντάς τα με τη χρήση θεωριών λογοτεχνίας, κινηματογράφου, σημειολογίας και θεάτρου/δράματος. Για να συγκροτήσουν την επιχειρηματολογία τους, εστιάζουν κυρίως στα παιχνίδια περιπέτειας με πλοκή και χαρακτήρες, καθώς αυτά αποτελούν συχνά διαμεσικές προσαρμογές από τους χώρους της λογοτεχνίας ή του κινηματογράφου. Οι οπαδοί της αφηγηματολογικής προσέγγισης φαίνονται να θεωρούν ότι τα ψηφιακά παιχνίδια δεν μπορούν να εξετασθούν αποκλειστικά ως αφαιρετικά συστήματα κανόνων, εκτός του πολιτισμικού συνεχούς, δίχως δεσμούς με τα προϋπάρχοντα μέσα.

7. Βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Game_studies [20-1-2014].

8. Espen Aarseth, «Computer Game Studies, Year One», *Game Studies* 1/1 (2001), <http://www.gamestudies.org/0101/editorial.html> [20-1-2014].

9. Gonzalo Frasca, «Ludologists love stories, too: Notes from a debate that never took place», *Digital Games Research Conference: Level Up Conference Proceedings*, Utrecht, 2003, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/05163.52481.pdf> [20-1-2014]. Ο όρος «narratologist», τονίζει ο Frasca, εκλαμβάνει διαφορετικό νόημα στο πλαίσιο της μελέτης των ηλεκτρονικών παιχνιδιών.

Το στρατόπεδο της αφηγηματολογίας οργανώνεται κυρίως γύρω από τις συλλογιστικές των Murray,¹⁰ Laurel,¹¹ Ryan¹² και Jenkins,¹³ ενώ της παιγνιολογίας συγκροτείται γύρω από τις θέσεις των Aarseth,¹⁴ Eskelinen,¹⁵ Juul¹⁶ και Frasca.¹⁷

Τουλάχιστον επτά μελετητές¹⁸ θεωρούν το θεατρικό-δραματικό-επιτελεστικό παράδειγμα πιο συναφές από το αφηγηματολογικό για την προσέγγιση των ψηφιακών παιχνιδιών. Η Murray προσεγγίζει τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων ως κυβερνο-επιτελέσεις (cyberperformances). Η Laurel εφαρμόζει την αριστοτελική *Ποιητική* σε ψηφιακά συμφραζόμενα. Ο Aarseth προσπελάζει τις εργοδικές αναζητήσεις των ψηφιακών παιχνιδιών ως επιτελεστικά φαινόμενα. Ο Eskelinen τονίζει την υπεροχή του θεατρικού παραδείγματος στην προσέγγιση των ψηφιακών παιχνιδιών. Ο Frasca θεωρεί το παίξιμο των ψηφιακών παιχνιδιών παιγνιο-επιτέλεση (playformance), ο Majewski εστιάζει στην ενεργό συμμετοχή του παίκτη και προτείνει την προσέγγιση των ψηφιακών παιχνιδιών με εργαλεία της θεωρίας και της πρακτικής του θεάτρου και του δράματος. Ο Juul υπογραμμίζει την επιτελεστική διάσταση της όποιας ακολουθίας γεγονότων στο πλαίσιο ενός ψηφιακού παιχνιδιού, έστω και αν αυτή είναι συχνά προκαθορισμένη.

Πέρα όμως από το κεντρικό αυτό debate, στο οποίο, όπως είδαμε, δεν λείπουν θέσεις που δηλώνουν συμφωνία μεταξύ θεάτρου, επιτέλεσης και παιχνιδιού, δηλαδή μίμησης και αγώνα κατά Caillois,¹⁹ συγκεκριμένα εμπόδια που συναρτώνται με κριτήρια συναφή με τη θεατρική και επιτελεστική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων παρακωλύουν την αποδοχή των τελευταίων ως θεατρικών και επιτελεστικών εκφάνσεων.

Τις θέσεις αυτές θα συζητήσουμε διεξοδικά, προτείνοντας την αναθεώρησή τους υπό το φως επαρκών θεωρητικών δεδομένων προς την αντίρροπη κατεύθυνση.

i) Η θεώρηση του θεάτρου ως τέχνης και των παιχνιδιών ως διασκέδασης.

Οι Αμερικανοί ερευνητές²⁰ έχουν μια ευκολία να διαπιστώνουν ότι θέατρο, επιτέλεση και ψηφιακά παιχνίδια αποτελούν μορφές διασκέδασης. Στον αντίποδα της θεώρησης

10. Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Free Press, New York, 1997, σ. 324.

11. Brenda Laurel, *Computers as Theatre*, Addison-Wesley Publishing Company Incorporated, Boston, 1991/1993, σ. 227.

12. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, σ. 399.

13. Henry Jenkins, «Transmedia storytelling», *M.I.T. Technology Review* (15-1-2003), <http://www.technologyreview.com/Biotech/13052/> [20-1-2014].

14. Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, σ. 203.

15. Markku Eskelinen, «The gaming situation», *Game Studies* 1/1 (2001), <http://www.gamestudies.org/0101/eskelinen/> [26-1-2014].

16. Jesper Juul, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, M.I.T. Press, Cambridge MA, 2005, σ. 248.

17. Frasca, «Ludology meets Narratology: Similitude and differences between (video)games and narrative».

18. Οι Aarseth, Murray, Laurel, Eskelinen, Frasca, Majewski και Juul.

19. Roger Caillois, «The definition of play. The classification of games», Katie Salen – Eric Zimmerman (επιμ.), *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, MIT Press, Cambridge MA / London, 2004, σ. 134.

20. Katherine Lynne Whitlock, *Theatre and the Video Game: Beauty and the Beast*, Διδακτορική

αυτής, βρίσκεται η πιο ευρωπαϊκή θέση ότι το θέατρο είναι Τέχνη, η διασκεδαστική διάσταση της οποίας αντιμετωπίζεται με καχυποψία και επιφυλακτικότητα. Όσο μάλιστα γίνεται αποδεκτή η διασκεδαστική διάστασή του, τόσο τίθεται εν αμφιβόλω η καλλιτεχνική του αξία. Η απόλυτη αντίθεση τέχνης-διασκέδασης γεννά ένα πεδίο προβληματικό.²¹

ii) Η έλλειψη δραματικού κειμένου στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων τα απομακρύνει από το θεατρικό φαινόμενο.

Η δραματική λογική στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων εκδηλώνεται με την προσφερόμενη σε αυτά δυνατότητα αναβάθμισης (level up) χαρακτήρα. Η αναβάθμιση χαρακτήρα θα μπορούσε να προσεγγιστεί ως αναμεσοποίηση της πορείας του ρόλου στο θέατρο, της δραματικής συνθήκης μετατόπισης του ρόλου από το σημείο Α (σημείο εκκίνησης) στο σημείο Ω (τελικό σημείο). Εξετάζοντας τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων σε μεγαλύτερο βάθος, αποκαλύπτονται σε αυτά τουλάχιστον τέσσερις δραματικές βαθμίδες. Η πρώτη δραματική βαθμίδα αντιστοιχεί σε κάποιο γενικό σκαρίφημα πλοκής, που μάλλον ορίζει το είδος του παιχνιδιού, τους κανόνες, τους νόμους του δυνητικού κόσμου και τους ρόλους-χαρακτήρες. Η δεύτερη εντοπίζεται σε επίπεδο δομής και αντιστοιχεί στη μηχανική του παιχνιδιού. Οι οδηγίες του δημιουργού μετουσιώνονται σε εντολές προγραμματισμού. Οι εντολές του προγράμματος, το λογισμικό, αντιστοιχούν σε δραματικούς «λογισμούς» που κωδικοποιούν ρόλους και δραματικές καταστάσεις, όπως αυτοί του Polti²² ή του Sourieau.²³ Η τρίτη δραματική βαθμίδα εκδηλώνεται στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων με την παρουσία σημείων ανάλογων των θεατρικών.²⁴ Τα σημεία αυτά αφορούν στον προγραμματισμό χρήσης προηχογραφημένων λεκτικών εκφορών των χαρακτήρων, αλλά και γλωσσικών, παραγλωσσικών, χειρονομιακών και προσεγγιστικών, και σημείων των οντοτήτων του δυνητικού κόσμου, όπως αυτά θα περιγράφονταν σε ένα δραματικό κείμενο.²⁵ Τέλος, η τέταρτη δραματική βαθμίδα αφορά στην εκφορά λόγου κατά την υπόδυση ρόλου. Αν και ο πιο δημοφιλής τρόπος επικοινωνίας²⁶ ευοδώνεται μέσω της διεπαφής μεταξύ συνομιλίας και χρήσης γραπτού λόγου (ένας λόγος που προσομοιώνει σχεδόν απόλυτα τον προφορικό, δεν έχει ορθογραφικές αξιώσεις και συνοδεύεται από τη χρήση emoticons), ο άλλος, εξίσου δημοφιλής τρόπος επικοινωνίας, πραγματώνεται

Διατριβή, Ohio State University, Colombus, 2004, σ. 5, 29, <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Whitlock%20Katherine%20Lynne.pdf?osu1086119742&dl=y>, [27-1-2014]. Δεν ξεφεύγει από τη γραμμή αυτή.

21. «Διασκεδαστικά» είδη θεάτρου είναι, φερ' ειπείν, η Κωμωδία και η Επιθεώρηση. Εντούτοις, το θέατρο Improv, το διαδικαστικό δράμα (process drama) και τα θεατρικά παιχνίδια (theatre games) της Spolin, αν και ανήκουν στο θεατρικό παράδειγμα, είναι παιγνιώδη και «διασκεδαστικά».

22. Georges Polti, *The Thirty-six Dramatic Situations*, James Knapp Reeve, Franklin, 1924, <https://ia600404.us.archive.org/2/items/thirtysixdramati00polt/thirtysixdramati00polt.pdf> [19-1-2014].

23. Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μετ.-εισ.-σημ. Καίτη Διαμαντάκου, επιμ.- μετ. Δημήτρης Τσατσούλης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 153.

24. Tony Manninen, «Interaction forms and communicative actions in multiplayer games», *Game Studies* 3/1 (2003), <http://www.gamestudies.org/0301/manninen/> [20-1-2014].

25. Στο δράμα είναι πολύ συχνή η περιγραφή των σημείων αυτών με σκοπό να ζωντανέψουν στην παράσταση.

26. Julian Holland Oliver, «The similar eye: Proxy life and public space in the MMORPG», *Proceedings of Computer Games and Digital Cultures Conference*, Tampere, 2002, σ. 180, <http://www.digra.org/dl/db/05164.45486.pdf>, [20-1-2014].

με ζωντανή ομιλία και εκφορά λόγου στο μικρόφωνο από μέρους των παικτών.²⁷ Επομένως, αν το θέατρο θεωρηθεί ότι προαπαιτεί το δράμα ως κάποια μορφή προφορικής αφήγησης²⁸ ή μυθοπλασίας, αυτή ενυπάρχει και στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων.

iii) Η τροπικότητα υπόδυσης του θεατρικού ρόλου διαφέρει από τον έλεγχο χαρακτήρα στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων.²⁹

Η παράσταση θεωρείται γενικά ενσωμάτωση και η εμφύχωση, εμφύσηση ψυχής.³⁰ Ο ηθοποιός, ως ενσώματη παρουσία, δρα, πράττει ο ίδιος και όχι μέσω εκπροσώπου στον μυθοπλαστικό κόσμο, ενώ η κούκλα του κουκλοπαίκτη ή το avatar των ψηφιακών παιχνιδιών είναι ένα έμμεσο σώμα. Η θέση αυτή, που δικαιολογείται, θεμελιώνεται πάνω στη σαφή διαφοροποίηση ενσάρκωσης και εμφύχωσης, που δεν ισχύει κατ' ανάγκη. Η αντίστιξη ενσάρκωσης και προσωποποίησης δεν είναι η μόνη οδός για τη θεώρηση της υποκριτικής και του κουκλοθεάτρου. Αντίθετα, αν ο ρόλος θεωρηθεί αντικείμενο,³¹ μπορούμε να εκλάβουμε την ίδια την υποκριτική τέχνη ως εμφύχωση. Γιατί τι είναι ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας, ο θεατρικός ρόλος, αν όχι ένα έμμεσο σώμα, άυλο, που εγγράφεται στον φυσικό κόσμο μέσω της κιναισθητικής λειτουργίας του ηθοποιού; Κούκλα, avatar και ρόλος συμπίπτουν ως προς το ότι αποτελούν «θύρες εισόδου» στον εκάστοτε μυθοπλαστικό κόσμο. Οι μέθοδοι υποκριτικής Stanislavski και Actors Studio φιλοδοξούν να επιτύχουν τη χειραγώγηση του ψυχικού κόσμου του ηθοποιού. Κίνητρα, υπερκίνητρα, εμπόδια, προτεινόμενες συνθήκες, όλα συντελούν με τον τρόπο τους στον έλεγχο του ψυχισμού με τρόπο τέτοιο που να εκλείψει το μεταβλητό, το τυχαίο, το ασυνεπές στην υπόδυση του ρόλου. Ακόμη και το σώμα υπόκειται σε περιοριστικές συνθήκες. Από την άλλη μεριά, ο φορμαλισμός της βιο-μηχανικής του Meyerhold επιβάλλει τόσο έντονους περιορισμούς στο σώμα, που καταφέρνει να εξισώσει τον ηθοποιό με έμβια μαριονέτα. Ο έλεγχος χαρακτήρα είναι αναπόφευκτος στη ζωντανή δράση και το θέατρο, αν είναι επιθυμητή η δόμηση δυνατών κόσμων που διέπονται από συνοχή.

Επιπλέον, η εν λόγω θέση φαίνεται να εκλαμβάνει τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων τρίτου προσώπου ως κυρίαρχο παράδειγμα, διότι σε αυτά είναι ξεκάθαρη η αίσθηση ελέγχου χαρακτήρα. Στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων πρώτου προσώπου όμως, προσομοιώνεται ξεκάθαρα η τροπικότητα υπόδυσης του θεατρικού ρόλου και η εμπειρία της ενσώματης παρουσίας. Για την ακρίβεια, ο παίκτης έχει την εμπειρία που θα είχε αν ήταν ο ίδιος ηθοποιός που έφερε προσωπείο. Προσομοιώνοντας το πεδίο θέασης ενός δρώντος, ο παίκτης τίθεται πίσω από ένα προσωπείο το οποίο εμφυχώνει. Η εμφύχωση δεν αναιρεί την ενσωμάτωση, αντίθετα την προϋποθέτει.

27. Dimitri Williams – Tracy L.M. Kennedy – Robert J. Moore, «Behind the Avatar: The patterns, practices, and functions of role playing in MMOs», *Games and Culture* 6/2 (2011), σ. 171-200.

28. Richard Schechner, *Performance theory*, Routledge, London / New York, 2003, σ. 94. Ο παραγόμενος σε κάθε περίπτωση, λόγος πληροί την απαραίτητη συνθήκη της προφορικής αφήγησης κατά Schechner.

29. Η ανάλυσή μας θα εστιάσει εδώ στη διαφορά τροπικότητας ενσωμάτωσης, ενσάρκωσης του ρόλου από τον ηθοποιό και του ελέγχου χαρακτήρα στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων και όχι στο ζήτημα της «ζωντανότητας» (liveness), με το οποίο θα ασχοληθούμε παρακάτω.

30. Teri Silvio, «Animation: The new performance?», *Journal of Linguistic Anthropology* 20/2 (2010), σ. 426, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1395.2010.01078.x/pdf>, [27-1-2014].

31. Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London, 1971, σ. 8-9.

Η ύπαρξη προσωπείου, η υλοποιημένη αυτή εκδοχή του ρόλου στο θέατρο υπονοεί κατεξοχήν μια πράξη εμφύχωσης. Το εγώ του υποκριτή, τιθέμενο πίσω από το προσωπείο, το εμφυχώνει συμβολικά. Πεδίο θέασης του υποκειμένου και πεδίο θέασης του μυθοπλαστικού χαρακτήρα συμπίπτουν. Μια από τις συναρπαστικότερες συμπτώσεις ορολογίας που συναντώνται και συνδράμουν στη διαχρονική προσέγγιση του διαλόγου παράστασης-εμφύχωσης είναι ένας όρος που χρησιμοποιούσαν για την προσωπίδα, ο όρος **οθόνιο**.³² Σήμερα, η διεπαφή της οθόνης, αν και μπορεί να έχει χάσει κάτι από την απτικότητα και την υλική υπόσταση του προσωπείου, εξακολουθεί να μας καλεί να μετέχουμε σε μυθοπλαστικούς κόσμους.

iv) Το θέατρο απευθύνεται σε ένα σαφές, τυπικό εξωτερικό κοινό, ενώ τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων στερούνται της σαφούς και διακριτής παρουσίας κοινού.³³

Αν και η παρουσία του κοινού αποτελεί τη «μοναδική αμετάβλητη αναγκαία συνθήκη της παράστασης»,³⁴ καθώς «η θεατρική επικοινωνία αρχίζει και τελειώνει με τον θεατή»,³⁵ αυτή μάλλον αποτελεί μεταγενέστερο μετασχηματισμό του θεατρικού φαινομένου. Η εκμηδένιση της απόστασης επιτελεστή-θεατή δεν είναι πρωτόγνωρη για την τέχνη του θεάτρου, ούτε η συναίρεσή τους στον ίδιο ρόλο.³⁶ Το αναπόδραστο του τυπικού κοινού στη θεατρική πράξη σχετικοποιείται οριστικά με τα πειράματα της θεατρικής πρωτοπορίας.³⁷

Στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων ο θεατής ταυτίζεται με τον συμπαίκτη. Κατά τον Løvlie,³⁸ ο θεατής εκλείπει, καθώς ο παίκτης μπορεί να προσεγγιστεί αποκλειστικά ως ηθοποιός. Οι θέσεις των Choy,³⁹ Phillips,⁴⁰ Lancaster⁴¹ και Mackay,⁴² σχετικά με το ζήτημα του κοινού στα αναλογικά παιχνίδια ρόλων, συντάσσονται με τη θέση περί ψηφιακού παιχνιδιού ρόλων ως

32. Α. Κωνσταντινίδου, *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, Ελληνικά Γράμματα, τ. 3 (Α-Π), σ. 272.

33. Jamieson, *Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet*, σ. 28.

34. Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, σ. 120-121.

35. *Ο.π.*, σ. 121.

36. Nicholas Abercrombie – Brian Longhurst, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London, 1998, σ. 47. Οι δραματικές παραστάσεις των αρχαίων χρόνων ήταν ανεπίσημες και η σύμπτωση μεταξύ ηθοποιών και κοινού συχνά δεδομένη.

37. Barbara Henry, «Theatricality, anti-theatricality and cabaret in Russian Modernism», Catriona Kelly – Steven Lovell (επιμ.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, σ. 149-171.

38. Anders Sundnes Løvlie, «End of story? Quest, narrative and enactment in computer games», *Digital Games Research Conference 2005, Changing Views: Worlds in Play*, Vancouver, 2005, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/06276.38324.pdf> [27-1-2014].

39. Edward Choy, «Tilting at windmills - The theatricality of role-playing games», *Beyond Role and Play: tools, toys and theory for harnessing the imagination*, σ. 53-63. Ο Choy εισηγείται τις προσεγγίσεις του «Θεάτρου του Ενός» και του «Θεάτρου του ματιού του Νου», που σχετίζονται με τη θεωρία του Evreinov για τα παιχνίδια ρόλων.

40. Phillips, «Interactive drama as theatre form», σ. 53.

41. J. Thomas Harviainen, «Kaprow's scions», Montola – Stenros (επιμ.), *Playground Worlds-Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games*, Ropeconry, Helsinki, 2008, σ. 226.

42. Phillips, «Interactive drama as theatre form», σ. 53.

διαδραστικού δράματος και τη θέση της Szatzkowski⁴³ για κοινό πρώτου προσώπου.⁴⁴ Ο Harviainen⁴⁵ ορμώμενος από τα αναλογικά παιχνίδια ρόλων αποδέχεται την έλλειψη κοινού, αλλά υποστηρίζει ότι η απουσία του κατατάσσει μια δραματική παιγνιώδη εκδήλωση στην κατηγορία της επιτέλεσης και όχι του θεάτρου.

Συνοψίζοντας, αναφορικά με το ζήτημα του κοινού στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, στην περίπτωση που θεωρείται ότι υπάρχει κοινό, ακόμη και «πρώτου προσώπου», αυτά τείνουν προς το θέατρο. Ενδεχομένως, απομακρύνονται από αυτό και τείνουν προς την επιτέλεση, όταν θεωρούνται ότι στερούνται κοινού. Όπως είδαμε, η στενή θεώρηση του ζητήματος του κοινού αδυνατεί να καλύψει το δυναμικό γίγνεσθαι του θεάτρου στη γενετική του διάσταση.⁴⁶ Σε κάθε περίπτωση, το ανθρώπινο υποκείμενο στην οικολογική και τη φαινομενολογική του θεώρηση συναιρεί θεατή και επιτελεστή. Η εν λόγω διάκριση έχει νόημα μόνο με όρους σχετικότητας τόσο για τη θεατρική προσομοίωση όσο και εκείνη των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, καθώς υπόκειται στη λειτουργία της ενσώματης αντίληψης, στην οποία αντίληψη και δράση συνεχώς συμπράττουν. Εξάλλου, ο θεατής θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας δεύτερης τάξεως ρόλος για τους μετέχοντες της εκάστοτε επιτελεστικής ή/και θεατρικής πράξης.⁴⁷

ν) Το θέατρο και η επιτέλεση βασίζονται στο ζωντανό, παρόν σώμα του ηθοποιού-επιτελεστή, ενώ η ψηφιακή εμφύχωση δεν μπορεί να εδραιώσει τη λειτουργία της στη φαινομενολογία της ενσώματης παρουσίας.⁴⁸

Η υβριδοποίηση και η αναμεσοποίηση των τεχνών καλεί, μεταξύ άλλων, σε αναθεώρηση της θεωρίας και της πράξης των αναπαραστατικών τεχνών. Από τη μία μεριά, παρατηρείται μια εσωστρέφεια της θεωρίας του θεάτρου που φαίνεται να υποδηλώνει δυσπιστία⁴⁹ απέναντι στα νέα τεχνολογικά μέσα και τον ρόλο τους στη θεατρική πράξη. Από την άλλη, αυτά εμφανίζονται να υπόσχονται αύξηση του παραστατικού δυναμικού και νέους ορίζοντες στη θεατρική τέχνη. Οδηγός στη συζήτηση αυτή είναι η ζωντανή παρουσία του ηθοποιού. Η αντίθεση ζωντανού και μεσοποιημένου συμπληρώνεται από τις αντιθέσεις παρουσίας-απουσίας⁵⁰ και πραγματικού-δυννητικού.⁵¹

43. Harviainen, «Kaprow's scions», σ. 226.

44. Stenros – Montola, «The making of nordic larp: Documenting a tradition of ephemeral co-creative play», σ. 4, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/11301.57224.pdf> [27-1-2014].

45. Harviainen, «Kaprow's scions», σ. 216-231.

46. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σ. 377-378.

47. Gary Alan Fine, *Shared Fantasy: Role Playing Games As Social Worlds*, University of Chicago Press, Chicago IL, 1983, σ. 283.

48. Πρόκειται στην ουσία για επαναδιατύπωση του τρίτου εμποδίου, εκείνου της διαφοράς τροπικότητας υπόδουσης, με έμφαση αυτήν τη φορά στο «ζωντανό, παρόν σώμα του ηθοποιού».

49. Dixon, «Liveness», σ. 124. Η δυσπιστία αυτή εκφράζεται από θεωρητικούς όπως η Phelan και ο Pavis. Ο Pavis, όμως, θεωρεί ότι η ζωντανή παράσταση δεν μπορεί να γλιτώσει από την κοινωνικο-οικονομικο-τεχνολογική κυριαρχία που χαρακτηρίζει κάθε έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής του αναπαραγωγής, ενώ βλέπει τα μέσα και τις τεχνικές αναπαραγωγής ως «μόλυνση» για το θέατρο.

50. Jamieson, *Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet*, σ. 19.

51. Ο.π.

Το ζήτημα της ζωντανής παρουσίας (liveness) έχει συζητηθεί από τους Benjamin, Barthes, Sontag, Kirby, Schechner, Phelan, Pavis, Causey, Birringer, Auslander και Dixon.⁵² Η ουσία της διαφωνίας συνοψίζεται στις αντίθετες θέσεις των Phelan και Auslander.⁵³ Η Phelan βρίσκεται κοντύτερα στη συλλογιστική του Benjamin περί «αύρας του έργου τέχνης».⁵⁴ Ο Auslander τονίζει ότι η οντολογία της παράστασης έχει μετασχηματιστεί μέσα στον χώρο που ορίζεται από τα νέα μέσα.⁵⁵

Τη Phelan φαίνεται να απασχολεί περισσότερο η τεχνολογική αναπαραγωγή, ενώ τον Auslander η τεχνολογική μεσοποίηση. Συγκεκριμένα, η Phelan⁵⁶ υποστηρίζει ότι:

Η μοναδική ζωή της παράστασης είναι στο παρόν. Η παράσταση δεν μπορεί να σωθεί, να καταγραφεί [...] από τη στιγμή που το κάνει, γίνεται κάτι άλλο πέρα από παράσταση. Στο σημείο που η παράσταση αποπειράται να εισχωρήσει στην οικονομία της αναπαραγωγής, προδίδει και μικραίνει την υπόσχεση της οντολογίας της. Η παράσταση γίνεται αυτό που είναι μέσω της εξαφάνισής της.

Οποιαδήποτε επανάληψη της παράστασης είναι διαφορετική και το πραγματικό συγχροτείται με την παρουσία ζωντανών σωμάτων.⁵⁷ Η συγγραφέας τιμά την ιδέα ενός περιορισμένου αριθμού ανθρώπων σε ένα ειδικό πλαίσιο χρόνου και χώρου, που μπορούν να μοιραστούν μια εμπειρία, η οποία δεν αφήνει ορατά ίχνη.⁵⁸ Η οικονομική ανεξαρτησία της από τη μαζική αναπαραγωγή είναι η μεγαλύτερη της δύναμη.⁵⁹ Συνήθως, η παράσταση συμβαίνει στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ πραγματικού και ψυχικού, μεταξύ του σώματος και της εμπειρίας της ενσώματης υπόστασης.⁶⁰

Η ζωντανή παράσταση προϋποθέτει ένα ανθρώπινο σώμα και μια συνείδηση που εγγράφονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές, τεχνολογικές και ιστορικές συνθήκες. Η συγγραφέας, εμμένοντας στη φανερό ζωντανή παρουσία του ηθοποιού ως προϋπόθεση του παραστατικού γεγονότος, αγνοεί αφανείς ζωντανές παρουσίες, όπως εκείνη του κουκλοπαίκτη. Ο φόβος περί σύγχυσης μεταξύ τεκμηρίου και γεγονότος προσπερνά μια σύγχρονη τάση της ίδιας της θεατρικής τέχνης, να παρουσιάζει το τεκμήριο από σκηνης.⁶¹ Το αίτημα για τη μη-μεσοποίηση της επιτέλεσης και της ζωντανής σωματικής παρουσίας υποδηλώνει μια αδιαφορία για τον ευρύ και δόκιμο ορισμό του μέσου από

52. Dixon, «Liveness», σ. 115.

53. Ο.π., σ. 122.

54. Η αύρα του έργου τέχνης λέγεται από τον Benjamin ότι αδυνατεί να αναπαραχθεί κατά την αναπαραγωγή του· βλ. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> [22-8-2015].

55. Dixon, «Liveness», σ. 125-126. Ο Auslander αντλεί επιχειρήματα από θεωρητικούς της τεχνολογίας, όπως ο Baudrillard και ο Virilio, που βλέπουν την ψηφιακή πραγματικότητα εγγεγραμμένη στην κοινωνική σφαίρα.

56. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London / New York, 1993, σ. 146.

57. Ο.π., σ. 146-148.

58. Ο.π., σ. 149.

59. Ο.π.

60. Ο.π., σ. 167.

61. Σάββας Πατσαλίδης, «Θέατρο ντοκουμέντο», *Ελευθεροτυπία*, 9-3-2014, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=419135> [17-4-2014].

τον McLuhan.⁶² Ο τελευταίος θεωρεί μέσο οποιαδήποτε τεχνολογία δημιουργεί επεκτάσεις του ανθρώπινου σώματος και των αισθήσεων, από το ρούχο μέχρι τον υπολογιστή. Κατά την έννοια αυτή, ως θεατρική μη-μεσοποιημένη παράσταση θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί μια παράσταση δίχως σκηνικά, κοστουμια, λόγο,⁶³ αρχιτεκτόνημα, φωτισμό. Επίσης, η παράσταση αυτή θα έπρεπε να παρατηρείται τυχαία, με κίνδυνο να μην παρατηρηθεί από κανέναν, καθώς η ειδοποίηση κοινού συνεπάγεται τη λειτουργία κάποιου μέσου ενημέρωσης. Έχουμε ήδη υποστεί τουλάχιστον τρεις τεχνολογικές καινοτομίες⁶⁴ και τις συνέπειες αναρίθμητων μέσων. Ακόμη δεν μπορούμε να απελευθερωθούμε από την αυταπάτη ότι χρησιμοποιούμε τα μέσα, ενώ τείνουμε να αγνοούμε όσα τα μέσα κάνουν σε εμάς και με εμάς, τονίζει ο McLuhan.⁶⁵ Η «ζωντανή ανθρώπινη παρουσία» είναι μεσοποιημένη, έχει ζυμωθεί με τα μέσα που την επεκτείνουν. Ο McLuhan⁶⁶ σαν να απαντά έμμεσα στη Phelan όταν παρατηρεί ότι, όποτε αισθανόμαστε αμηχανία ενώπιον οποιασδήποτε νέας τεχνολογίας δημιουργεί νέα περιβάλλοντα, ανάγουμε παλιά περιβάλλοντα σε μορφή τέχνης και προσκολλούμαστε σε αντικείμενα και ατμόσφαιρες που τα έχουν χαρακτηρίσει. Το κάθε νέο περιβάλλον που υποκινείται από κάθε νέο μέσο διαχέεται και καθίσταται τελικά αόρατο, μεταβάλλοντας την αισθητηριακή μας ισορροπία. Ο καλλιτέχνης πρώτος λέγεται ότι αποκτά αίσθηση του περιβάλλοντος της εκάστοτε νέας τεχνολογίας και παρατηρεί τις αλλαγές που προκαλούνται στον άνθρωπο από το νέο μέσο.

Ο Auslander,⁶⁷ από την άλλη μεριά, υποστηρίζει ότι «η μαγεία του θεάτρου» η «ενέργεια» και η «κοινότητα» μεταξύ επιτελεστών και κοινού είναι έννοιες στις οποίες έχουν ανάγκη να πιστεύουν πρωτίστως οι ηθοποιοί και οι επιτελεστές, έννοιες που θρέφονται από το δίπολο ζωντανού-βιντεοσκοπημένου, του ζωντανού ως αληθινού γεγονότος και της βιντεοσκόπησής του ως τεχνητής αναπαραγωγής του. Και όμως, όπως παρατηρεί⁶⁸ ο συγγραφέας, οι διακρίσεις μεταξύ ζωντανού και μεσοποιημένου συνεχώς αναιρούνται, καθώς τα ζωντανά γεγονότα μοιάζουν όλο και περισσότερο με τα μεσοποιημένα. Η ζωντανή επιτέλεση πολύ συχνά πλέον ενσωματώνει μεσικές τεχνικές, σε βαθμό τέτοιο που το ζωντανό γεγονός να παράγεται το ίδιο με τη βοήθεια μεσικών τεχνολογιών. Οι υποκριτικοί κώδικες της ζωντανής παράστασης συχνά προσιδιάζουν σε τηλεοπτικούς ή κινηματογραφικούς.⁶⁹ Εξάλλου, κάποιες επιτελέσεις καλλιτεχνών διατηρούν το δικαίωμα υπαγωγής σε διάφορα είδη.⁷⁰ Ο Auslander, δίχως να αρνείται τον αισθητηριακό πλούτο της ζωντανής παράστασης, καταφέρνει να επεκτείνει τον

62. Marshall McLuhan, «The Playboy Interview: Marshall McLuhan», *Playboy Magazine* (3/1969), σ. 1-23, <http://www.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf> [27-1-2014].

63. Ό.π.

64. Ό.π. (φωνητικό αλφάβητο, τυπογραφία, τηλεγράφος).

65. Ό.π.

66. Ό.π.

67. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London / New York, 1999, σ. 3.

68. Ό.π., σ. 7.

69. Ό.π., σ. 29.

70. Ό.π. Τέτοιες περιπτώσεις επιτελέσεων συμπεριλαμβάνουν εκείνες της Laurie Anderson, που είναι συναυλίες, ταινία και βίντεο.

ορίζοντα της μεσοποιημένης εμπειρίας. Προτείνει να προβαίνουμε σε φαινομενολογικές αναλύσεις ζωντανών εμπειριών και μεσοποιημένων αναπαραστάσεων, δίχως εμμονές περί οντολογικής τους αντίθεσης.⁷¹

Κατά τον Dixon, η ζωντανή παρουσία καθόλου δεν συσχετίζεται με τη μορφή του μέσου. Για τον θεατή, ζωντανή είναι οποιασδήποτε μορφής παράστασης (ζωντανή, βιντεοσκοπημένη, τηλεματική) τον κάνει να νιώθει «εκεί», παρών, να την παρακολουθεί.⁷² Υπάρχει μια διαφορετική ένταση και ευάλωτη αίσθηση στη ζωντανή παράσταση, μια αίσθηση κινδύνου που ανεβάζει στα ύψη την αδρεναλίνη θεατών και επιτελεστών, και συχνά έχει να κάνει με την εγγύτητα, το «νιώσιμο» του ενός από τον άλλο.⁷³ Τα νέα μέσα, όμως, διεκδικούν την παρουσία ως τηλεπαρουσία (telepresence). Αυτή η εκδοχή παρουσίας φέρνει σε αμηχανία πολλούς θεωρητικούς,⁷⁴ παρ' ότι οι ίδιοι μπορεί να μιλούν συστηματικά στο τηλέφωνο ή σε προγράμματα διαδικτυακής τηλεδιάσκεψης και να νιώθουν παρόντες σε συνομιλίες από απόσταση. Εξάλλου, ζωντανή και ενσώματη παρουσία δεν εγγυώνται την απόλυτη αίσθηση παρουσίας στον φυσικό κόσμο, καθώς υπάρχουν αναρίθμητα παραδείγματα πλήξης και ανίας «μπροστά σε μια ντουζίνα σωματών που χειρονομούν πάνω σε μια σκηνή».⁷⁵ Ο Fried ορίζει την παρουσία ως την «ειδική συννεοχή»⁷⁶ που αποζητά το έργο από τον θεατή, όταν τον καλεί να του προσφέρει την προσοχή του, σε οποιοδήποτε μέσο και αν πραγματώνεται. Ο Dixon προτείνει μια φαινομενολογική εξέταση του ζωντανού, το οποίο συσχετίζει περισσότερο με τον χρόνο παρά με τη φυσική ή δυναμική σωματικότητα των υπό παρατήρηση στοιχείων.⁷⁷

Οι ενστάσεις της Phelan αφορούν περισσότερο στην έννοια της ζωντανής παράστασης σε συνάρτηση με την τεχνολογική της αναπαραγωγή, σε μέσα όπως η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, και λιγότερο στη μεσοποίησή της από τα ψηφιακά μέσα. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε σε δύο παραδείγματα ψηφιακής επιτέλεσης, στα οποία η ζωντανή παρουσία του επιτελεστή είναι καθοριστικής σημασίας. Ακόμη και αν η ζωντανή επιτέλεση αμφισβητείται κατά τη διάδραση ανθρώπου-υπολογιστή, όπως στα ψηφιακά παιχνίδια, με το σκεπτικό ότι τα αποτελέσματά της εκδηλώνονται σε έναν κόσμο εικονικό, δυναμικό, και όχι στον φυσικό, υπάρχουν παιχνίδια που προϋποθέτουν επιτέλεση στον φυσικό κόσμο από μέρους του παίκτη για να σχηματιστεί ο βρόχος ανατροφοδότησης. Τέτοια παιχνίδια είναι, για παράδειγμα, το Nintendo wii και το Guitar Hero. Επιπλέον, το παράδειγμα της ψηφιακής εμφύχωσης Machinima βασίζεται στη ζωντανή επιτέλεση δρώντων. Αυτοί κινούνται σε δυναμικά τρισδιάστατα περιβάλλοντα, συνήθως ψηφιακών παιχνιδιών, με σκοπό η κίνησή τους να αξιοποιηθεί στη δημιουργία ταινίας ή δραματικών παραγωγών⁷⁸ σε πραγματικό χρόνο. Ιδιαίτερα, στην περίπτωση

71. Ό.π., σ. 54.

72. Dixon, «Liveness», σ. 127-129.

73. Ό.π., σ. 131.

74. Ό.π., σ. 132.

75. Ό.π., σ. 133.

76. Ό.π., σ. 134.

77. Ό.π., σ. 127.

78. David Cameron – John Carroll, «Encoding liveness: Performance and real-time rendering in machinima», σ. 1-9, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09291.37018.pdf> [27-1-2014].

που ηθοποιοί καλούνται να αυτοσχεδιάσουν, αντιδρώντας σε δυνητικά ερεθίσματα που τους παρέχουν εμπυχωμένοι χαρακτήρες, η δημιουργική συμπόρευση ζωντανού και μεσοποιημένου καθίσταται εμφανής.⁷⁹ Η ζωντανή παράσταση και επιτέλεση ενδέχεται να μπορεί πλέον να ενταχθεί στον σχεδιασμό μεσοποιημένων εμπειριών.⁸⁰ Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, αντί για ασήμαντες, αγοραίες εμπειρίες, μπορούν να ιδωθούν ως η πιο αποτελεσματική μορφή λαϊκού θεάτρου της σύγχρονης εποχής.⁸¹

Η Kirschenblatt-Gimblett⁸² υποστηρίζει ότι η τεχνολογία, διαχρονικά, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης και η παράσταση αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της τεχνολογίας. Οι ατελείωτοι όροι που χρησιμοποιούνται για να περιγραφεί η σκηνή, όπως οι όροι «μηχανισμός», «σύστημα» και «κατασκευή», καθώς και η εννοιολογική σύμπτωση επιτέλεσης και επίδοσης μηχανών και εξαρτημάτων, επιβεβαιώνουν την αμοιβαιότητα στη σχέση παράστασης και τεχνολογίας.⁸³ Ήδη, από την αθηναϊκή σκηνή του 5ου αιώνα π.Χ., η τεχνολογία συνυφαίνεται με το ανθρώπινο πεπρωμένο.⁸⁴ Ο Θεός κάνει την εμφάνισή του από μηχανής και το εκκύκλημα εμφανίζει επί σκηνής τα τετελεσμένα. Ο ίδιος ο όρος θέατρο σημαίνει ταυτόχρονα άυλη παράσταση και χώρο δομημένο αρχιτεκτονικά και αντιληπτικά με όρους τεχνολογικούς, που μεσοποιεί την οπτική και ακουστική σχέση υποκριτών-θεατών.

Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων ίσως μπορούν, λοιπόν, να θεωρηθούν και ως εκφάνσεις του θεατρικού φαινομένου, δίχως να θίγουν κάτι από τον οντολογικό πυρήνα του θεάτρου, που λέγεται πως είναι το εφήμερο, το ζωντανό και το παρόν.

79. Ό.π., σ. 6.

80. Ολογράμματα επιτελεστών στη σκηνή. Βλ. «Minutes-long Michael Jackson hologram show cost “multiple millions”», <http://arstechnica.com/business/2014/05/minutes-long-michael-jackson-hologram-show-cost-multiple-millions/> [30-5-2014].

81. Dixon, «Liveness», σ. 21.

82. Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge MA, 2010, σ. xxii.

83. Ό.π.

84. Ό.π.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

*Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού
και η ουτοπία των λέξεων*

Δράττομαι της ευκαιρίας που δίνει η θεματική του Συνεδρίου για να αναφερθώ σε έργο ενός μάλλον παραμελημένου ερευνητικά σύγχρονου συγγραφέα μας, ο οποίος, καθώς αποχώρησε νωρίς, δεν είναι σε θέση να απασχολεί την επικαιρότητα. Ωστόσο, θα έλεγα ότι το συγκεκριμένο τουλάχιστον κείμενό του προσφέρεται για τολμηρά σκηνοθετικά ανεβάσματα σε μεγάλους φεστιβαλικούς χώρους, παρόλο που έχει θαρραλέα ανεβαστεί στο Θέατρο Σημείο από τον Νίκο Διαμαντή πριν από 15 χρόνια.¹

Ο πρόωρα χαμένος ποιητής, σεναριογράφος και θεατρικός συγγραφέας, Στέλιος Λύτρας, γεννήθηκε το 1953 και πέθανε στα σαράντα του χρόνια, το 1993. Εμφανίζεται στο θέατρο το 1984 με το έργο *Άσμα Ασμάτων*,² που τιμάται με το κρατικό βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα. Ακολουθούν τα έργα: *Οι θλιμμένες σιωπές του ποταμού Οκαβάνγκο*,³ *Ο κήπος των χωρισμένων εραστών*,⁴ *Δάφνη*⁵ και, το 1992, έχοντας, ήδη, διατελέσει πρόξενος της Ελλάδας στη Βενετία, η *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, στο οποίο θα επικεντρωθώ στη συνέχεια. Έργο που, μία εικοσαετία μετά, αναδεικνύεται πρωτοποριακό παραστασιακά και ακόμα πιο επίκαιρο θεματικά, αφού θέτει στο στόχαστρο τους παντός είδους αυταρχισμούς που, υπό το κάλυμμα της δημοκρατικής λειτουργίας των θεσμών και το πρόσχημα της τρομοκρατίας, στερούν από τον πολίτη τις βασικότερες ατομικές του ελευθερίες, την παραγωγική σκέψη και τη δημιουργικότητα, οδηγώντας τον στην πλήρη του απανθρωποποίηση.

1. Στέλιος Λύτρας, *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, σκηνοθεσία: Νίκος Διαμαντής, σκηνικά-κοστούμια: Φλώρα Κουτσουμάνη, μουσική επιμέλεια: Νίκος Διαμαντής, Έπαιξαν: Δημήτρης Αγοράς, Γεράσιμος Δεστούνης, Αλέξανδρος Καμαρινέας, Γιώργος Κώνστας, Ιωάννα Μακρή, Γιώργος Σπανόπουλος, Κωνσταντίνα Χαράλαμποπούλου. Θέατρο Σημείο, 2000. Κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις Δωδώνη.

2. Κρατικό Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα, 1984. Ανεβάστηκε από τον θίασο Καθρέφτης στο Θέατρο Οδού Αντιοχείας, σε σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου, την περίοδο 1985-86.

3. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εκκύκλημα* το 1989. Παρουσιάστηκε στο Θέατρο Μάσκες του Γιώργη Χριστοφιλάκη τον ίδιο χρόνο, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα.

4. Ανεβάστηκε στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σε σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου, την περίοδο 1989-90.

5. Ανεβάστηκε στο Θέατρο της Οδού Αντιοχείας από τον θίασο Καθρέφτης, σε σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου, το 1992.

Ο τίτλος του έργου συμφύρει υποδειγματικά δύο πεδία-τόπους που αποτελούν τις θεματικές, αλλά και δραματικές συνιστώσες του έργου: εκείνο του διαχειμένου του, του σαιξπηρικού *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, και εκείνο της σύγχρονης ηλεκτρονικής εποχής, των ηλεκτρονικών υπολογιστών Μάκιντος. Πρόκειται για δύο δραματικούς χώρους εκ των οποίων ο πρώτος προσδιορίζει την ουτοπική αναζήτηση ενός παρελθόντος ελευθερίας, συναισθημάτων και πολιτισμικών αγαθών που εμφανίζεται μόνον λεκτικά, ενώ ο δεύτερος συνιστά τον πραγματικό τόπο όπου διαδραματίζεται η υπόθεση, αναπαριστώμενος σκηνικά με πλήθος από οθόνες ηλεκτρονικών υπολογιστών,⁶ που πίσω τους δουλεύουν ή ψυχαγωγούνται πραγματοποιημένοι πολίτες.⁷ Η αδυναμία αντίδρασης των μηχανοποιημένων πολιτών στην κατάσταση αντανακλά μια πλήρως πραγματοποιημένη κοινωνία στην οποία οι «επαναστάτες» –κάτοχοι απαγορευμένων δισκετών με λογοτεχνικά έργα– εκφράζουν τα συγκεκριμένα εκείνα, περιορισμένης έκτασης, κοινωνικά στρώματα διεπόμενα από μιαν αντίστοιχη με αυτή που ο Γκολντμάν αποκαλεί συναισθηματική και μη αποσαφηνισμένη «caisse de résonance»⁸ που επέτρεψε την εξέλιξη της μυθιστορηματικής γραφής. Εδώ δεν αποζητείται η δημιουργία της λογοτεχνικής γραφής αλλά η επαναανακάλυψή της που αντιστοιχεί στο ουτοπικό παρελθόν που συγκεκριμενοποιείται στο σαιξπηρικό *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Από την άλλη, σε καθαρά δραματουργικό επίπεδο, αυτός ο δεύτερος «πραγματικός» σκηνικά τόπος συνιστά έναν παράλληλο κόσμο, ένα εναλλακτικό σύμπαν με αντεστραμμένες αξίες, ένα φουτουριστικό περιβάλλον επιστημονικής φαντασίας που θα μπορούσε άνετα να προσεγγιστεί με όρους της θεωρίας των «πιθανών κόσμων» του δράματος.⁹

6. «Το πλαστικό και εικαστικό περιβάλλον που το σύμπαν του προτείνει [...] μοιάζει να έχει μια μεταβιομηχανική φουτουριστική λογική η οποία, χωρίς να δαιμονοποιεί την τεχνολογία, τη χρησιμοποιεί για να ορίσει το μέλλον [...] Και αντιθέτει, τοποθετώντας στο κέντρο των μηχανών, των μηχανημάτων και της ταχύτητας, την απόγνωση, την ερημιά και τη μοναξιά» (Νίκος Διαμαντής, «Το θέατρο του Στέλιου Λύτρα», *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σ. 258).

7. Η έννοια της πραγματοποίησης (réification) οφείλεται, ως γνωστόν, στον Λούκατς και συγκεκριμένα στο έργο του *Ιστορία και ταξική συνείδηση* του 1923 (Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Éd. de Minuit, Paris, 1960). Έννοια που θεωρήθηκε κεφαλαιώδους σημασίας στην εξέλιξη της μαρξικής σκέψης για την κατανόηση της δημιουργίας κάθε αυθεντικού λογοτεχνικού έργου «ως αποτέλεσμα πραγματικής και μη εννοιολογικοποιημένης δυσαρέσκειας απέναντι στην αύξουσα διαδικασία πραγματοποίησης» (Lucien Goldmann, «Εισαγωγή στα πρώτα γραφτά του Γκέοργκ Λούκατς», Γκέοργκ Λούκατς, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μετ. Σεραφείμ Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα, 1978, σ. 163-195). Όπως, άλλωστε, επεξηγεί ο Γκολντμάν σε άλλο του δοκίμιο: «Ξεκινώντας από την περίφημη ανάλυση του φετιχισμού του εμπορεύματος, που ανέπτυξε ο Karl Marx στο πρώτο κεφάλαιο του *Κεφαλαίου*, και αντικαθιστώντας τον μαρξικό όρο με τη λέξη réification (Verdinglichung στο πρωτότυπο), ο Lukács ανέπτυξε μια γενική θεωρία για την ψευδή συνείδηση, στην οποία αφιέρωσε το μισό έργο του και στην οποία δείχνει πώς αυτή η πραγματοποίηση, δεμένη με την παραγωγή στην αγορά, κατέληγε στο τέλος σε διάφορες μορφές ψευδούς συνείδησης και στην αντίληψη του εξωτερικού κόσμου ως καθαρού αντικειμένου» (Lucian Goldmann, *Εισαγωγή στον Lukács και στον Heidegger*, μετ. Μανόλης Λαμπρίδης, Έρασμος, Αθήνα, 1975, σ. 24-26). Βλ. επίσης, Lucian Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος* (μετ. Ελένη Βέλτσου - Πέτρος Ρυλμόν), Πλέθρον, Αθήνα, 1979, σ. 60 κ. εξ.

8. Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, σ. 63.

9. Η σύγχρονη θεωρία των «πιθανών κόσμων» του δράματος προκύπτει από τους πιθανούς κόσμους της λογικής (αλλά διαφέρει αισθητά από αυτούς) και συνδιαλέγεται με τους εναλλακτικούς κό-

Οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, που συνοδεύουν τόσο την έναρξη όσο και τις επιμέρους σκηνές (μακρο- και μεσο-διδασκαλίες),¹⁰ καταλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος του κειμένου. Όντας έργο που καθρεφτίζει την εφιαλτική εκδοχή της ηλεκτρονικής εποχής, της ελεγχόμενης ενημέρωσης και της διάχυτης παρακολούθησης, στηρίζεται, σε μεγάλο βαθμό, στη χρήση πολυμέσων (τηλεοράσεων, βίντεο, γιγαντοοθόνης, εκκωφαντικών μουσικών και ηχητικών-φωτιστικών εφέ). Επιπλέον, προεκτείνει τον σκηνικό χώρο όχι μόνο προς την πλατεία αλλά και προς τον ευρύτερο θεατρικό χώρο, ήτοι στο κατώφλι του θεατρικού οικοδομήματος, ακόμη και έξω από αυτό, με καθαρά κινηματογραφικής σύλληψης σκηνές.

Προβλέποντας βίαιους ηλεκτρονικούς ελέγχους κατά την είσοδο των θεατών, απειλές από «αστυνομικούς», ακόμη και χρήση ελεγχόμενης βίας που προϋποθέτει σωματική επαφή-απειλή, εμπεριέχει ποικίλα «απτικά» σημεία που χαρακτηρίζουν τις πρόσφατες τάσεις του θεάτρου, εντάσσοντας τον θεατή εντός των δρωμένων και, παράλληλα, οδηγώντας τον σε μια βιωματικού χαρακτήρα θέαση που προϋποθέτει τη διαρκή του εγρήγορση: μια άλλη εκδοχή του συμμετοχικού και δρώντος-αντιδρώντος θεατή. Ταυτόχρονα, το σκηνικό τοπίο εισβάλλει στον κοινωνικό χώρο, καθιστώντας τον προέκταση της σκηνής, καταλύοντας έτσι τα όρια μεταξύ πραγματικού και μυθοπλαστικού, κάνοντας το θέατρο ζωή.¹¹

Αν οι πλέον σύγχρονες μορφές θεάτρου με στοιχεία περφόρμανς¹² κινούνται σε παρόμοιες εκδοχές, αυτό προκύπτει, συνήθως, από σκηνοθετική επιλογή ή αμιγείς σκηνικές

σμούς της χβαντοφυσικής. Βλ. σχετικά: Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μετ.-εισ. Καίτη Διαμαντάκου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 124 και εξ.· Dimitris Tsatsoulis, «Reading the identity of dramatis personae through the semantics of possible worlds», *Gramma/Γράμμα* 20 (2012), Karin Boklund-Lagopoulou – Alexandros Ph. Lagopoulos (επιμ.), *Semiotics as a Theory of Culture* (special issue), 2014, σ. 221-235· Δημήτρης Τσατσούλης, «Η ταυτότητα των δραματικών προσώπων υπό το πρίσμα της Σημαντικής των Πιθανών Κόσμων», *Θεατρογραφίες* 19 (2014), σ. 74-91· του ίδιου, «Διακοσμική ταυτότητα: Όταν τα δραματικά πρόσωπα ταξιδεύουν», Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*, (Αθήνα, 26-30/1/2011), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2014, σε ηλεκτρονική μορφή: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNDRIOUfinal.pdf.

10. Ως μακρο-διδασκαλίες νοούνται οι σκηνικές οδηγίες που αφορούν στο σύνολο του έργου και συνήθως συναντάμε στην αρχή του κειμένου. Ως μεσο-διδασκαλίες νοούνται οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα που αφορούν στις δραματικές συνιστώσες, όπως οι Πράξεις, οι Σκηνές ή και οι ανταπαντήσεις στα διαλογικά μέρη. Ως μικρο-διδασκαλίες, τέλος, νοούνται εκείνες που υπεισέρχονται στα διάκενα των διαλόγων ή και στο σώμα των άλλων διδασκαλιών προκειμένου να διευκρινίσουν τη σημασία. Βλ. σχετικά, Sanda Golopentia, «Les didascalies de la source locutoire», *Poétique* 29 (Νοέμβριος 1993), σ. 475-492.

11. Σε αντίθεση του γνωστού «όλος ο κόσμος ένα θέατρο».

12. Προς την κατεύθυνση του «συμμετοχικού» θεατή έχουν κινηθεί πολλά σχήματα και σκηνοθέτες, ήδη από τη δεκαετία του 1970. Ως ζητούμενο υπάρχει, ήδη, στο θέατρο Λα Μάμα, του R. Schechner, του Βραζιλιάνου Augusto Boal και άλλων. Άλλωστε, το μεταμοντέρνο θέατρο, έχοντας ενσωματώσει πολλά στοιχεία της performance, δημιουργεί συχνά συνθήκες συμμετοχικού θεατή. Βλ. σχετικά και: Δημήτρης Τσατσούλης, «Σύγχρονες μορφές γραφής στη νεοελληνική σκηνή. Θεατρική performance και μεταμοντέρνο θέατρο», *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 43-

γραφές, όπως για παράδειγμα η παράσταση *Μπόρις Γκοντουνόφ* της καταλανικής ομάδας La Fura dels Baus.¹³ Σπανιότερα προβλέπεται από κάποια πολιτικοποιημένα κείμενα, όπως εκείνα του Αλέξη Σεβαστάκη, το *Χτύπημα* ή η *Πολιορκία Β΄*.¹⁴ Οι σκηνικές οδηγίες του τέλους, άλλωστε, αφού απαιτήσουν για την επίτευξη πανικού εντός της αιθούσης, την ύπαρξη ηθοποιών-αστυνομικών μεταξύ των θεατών, προβλέπουν η «διμοιρία των Μονάδων Ειδικών Δυνάμεων», εντεταλμένη με απόφαση της ίδιας της Βουλής, να πυροβολεί και να εκτελεί τους θεατές, διευκρινίζοντας: «εννοείται ότι πρόκειται για πραγματική εκτέλεση», ένα «σοκ θανάτου». Ο θεατής, φεύγοντας από το θέατρο, πρέπει να έχει βιώσει την απόλυτη εξουσιαστική βία ενός συστήματος που επιβιώνει επειδή έχει νομιμοποιήσει τη βία μόνο για δική του χρήση, προκειμένου να επιτύχει τον πλήρη έλεγχο των συνειδήσεων των πολιτών.

Αυτό είναι το κράτος της Βερόνας –της όποιας σύγχρονης Βερόνας– που παραπέμπει στις σύγχρονες πρακτικές ηλεκτρονικού φακελώματος των πολιτών, στην πραγματοποίηση των εργαζομένων, στην αυθαίρετη κατηγοριοποίηση των ατόμων μεταξύ των υπόπτων για τρομοκρατία ή άλλες χαρακτηρισμένες ως αξιόποινες πράξεις, με μόνη αιτία ότι αναζητούν τον διαφορετικό τρόπο ζωής, αντιστεκόμενοι στη φασιστική ομοιομορφοποίηση. Στο συγκεκριμένο έργο, τοποθετημένο χρονικά «εκατό χρόνια μετά, δηλαδή σήμερα», όπως διευκρινίζει προφητικά ο συγγραφέας, η απαγόρευση δεν αφορά σε κάποιες εξτρεμιστικές δράσεις, αλλά στην ανάγνωση ή θέαση βιβλίων, ταινιών, δισκετών, ποίησης, σε λέξεις και σκέψεις. Αυτών η χρήση συνιστά τρομοκρατική πράξη. Δηλαδή, τρομοκρατία είναι ό,τι συνιστά πολιτισμό.

Από δραματουργική άποψη, η ανάμιξη ηθοποιών και θεατών δημιουργεί ένα ιδιότυπο είδος θεάτρου εν θεάτρω, αφού οι θεατές παύουν να αυτοαναγνωρίζονται ως συμπαγής ομάδα που βλέπει τα επί σκηνής διαδραματιζόμενα και ένα μέρος αυτών γίνεται εξίσου θέαμα για τους υπολοίπους.¹⁵

Απέναντι στο αστυνομικοκρατούμενο σκηνικά διευρυμένο σύμπαν, όπου τα απαγορευμένα από το καθεστώς συναισθήματα δεν έχουν θέση ούτε καν ως σημεία, δηλαδή

94· Richard Schechner, *Θεωρία της επιτέλεσης* (μετ. Νάνσυ Κουβαράκου), Τελέθριον, Αθήνα, 2011· André Helbo (επιμ.), *Performances et savoirs*, De Boeck Université, Bruxelles, 2011· Marvin Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή* (μετ. - εισαγ. Ελευθερία Ράπτου), Παπαζήσης, Αθήνα, 2014.

13. Η παράσταση, σε σκηνοθεσία Alex Ollé, επισκέφτηκε το Φεστιβάλ Αθηνών, το 2009 (Πειραιώς 260 Η), και στηρίζεται στη γνωστή κατάληψη από Τσετσένους τρομοκράτες και την αιματοχυσία που ακολούθησε στο θέατρο Dubronka της Μόσχας, καθώς παιζόταν η παράσταση *Μπόρις Γκοντουνόφ*.

14. Στην ελληνική δραματουργία συναντάμε την περίπτωση του έντονα πολιτικοποιημένου συγγραφέα Αλέξη Σεβαστάκη, ο οποίος χρησιμοποιεί ανάλογες τεχνικές σε έργα του, όπως το *Χτύπημα*, όπου «πράκτορες της εξουσίας» έχουν τοποθετηθεί μεταξύ των θεατών, η *Πολιορκία Β΄*, όπου προβλέπεται επί σκηνής δολοφονία αντιδρώντος «Θεατή» από τον «Σκηνοθέτη», και *Η Δοκιμή*. Βλ. Αλέξης Σεβαστάκης, *Πολιορκίες – Θέατρο* (θεατρολογική επιμέλεια: Δημήτρης Τσατσούλης), τ. Α΄: «Το Χτύπημα», σ. 121-180 και τ. Β΄: «Πολιορκία Β΄», σ. 229-256, «*Η Δοκιμή*», σ. 135-150, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα, 2000. Επίσης: Δημήτρης Τσατσούλης, «Ιδεολογία και δομικοί μηχανισμοί στο θέατρο του Αλέξη Σεβαστάκη», *Πολιορκίες – Θέατρο*, τ. Β΄: *Παράρτημα*, σ. 291-308.

15. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Εκδοχές θεάτρου εν θεάτρω στη νεοελληνική δραματουργία: Τα παραδείγματα των Α. Σεβαστάκη, Γ. Μανιώτη, Γ. Χρυσούλη», *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, σ. 128-134.

μέσω των λεκτικών τους υποκατάστατων, το κείμενο αντιπαραθέτει ένα δεύτερο, αμιγώς δραματικό-παράλληλο σύμπαν: τον λεκτικό χώρο (λογόχωρο),¹⁶ που δημιουργεί στους (κρυφούς) μονολόγους της / ημερολόγιο σε ηλεκτρονικά ιερογλυφικά η Ιουλιέτα, και ο οποίος αποτελεί την ποιητική πλευρά του κειμένου. Πρόκειται για χώρο μη αναπαραστάσιμο σκηνικά, για τα τοπία της ουτοπίας, που ωστόσο στηρίζονται σε κάποιες απροσδιόριστες μνήμες. Το ρήμα «θυμάμαι» δικαιολογεί, κάθε φορά, τα τοπία που επικαλείται η Ιουλιέτα, ενώ αυτά καθ' αυτά τα τοπία –στα οποία κυριαρχούν τα χρώματα, το φως, το δάσος και, ως μόνιμη κατάληξη, η θάλασσα, το υγρό στοιχείο της απαρχής και η μήτρα της ζωής– εμφανίζονται ως δυνητικές έννοιες που προκύπτουν από τον συνδυασμό ενός μελλοντικού λεκτικού μορίου (του «θα») και ενός παρελθοντικού χρόνου («ήταν»): «θα ήταν η θάλασσα». Οι λέξεις συνιστούν μνήμη πραγμάτων, άφαντων πλέον από τη Βερόνα.¹⁷

Με τις λέξεις-σημεία η Ιουλιέτα επιδιώκει να επαναδημιουργήσει τον κόσμο, έναν κόσμο που υπήρξε, εκεί κάποτε, και που θα ήθελε να επαναφέρει στο σκηνικό, εδώ και τώρα. Εξ ου και η παρομοίωση που επανέρχεται: «κάτι σαν ασπρόμαυρη φωτογραφία». Η φωτογραφία, ως δείκτης του πραγματικού, έχει την αποδεικτική ιδιότητα του ότι αυτό που αναπαριστά υπήρξε σίγουρα, κάποτε.¹⁸ Μόνο που, συλλαμβάνοντας το εκεί και τότε, ήδη το απονεκρώνει και το διαιωνίζει στο μέλλον απολιθωμένο, αποκομμένο από το πραγματικό του περιβάλλον (λειτουργία που εξασφαλίζει το φωτογραφικό πλαίσιο), άρα τεμαχισμένο, κάτι που αδυνατεί να συνθέσει μια ολοκληρωμένη ιστορία που εκτυλισσόταν εκτός του πλαισίου της. Γι' αυτό και η Ιουλιέτα θα επαναλαμβάνει διαρκώς αποσπάσματα εικόνων και όχι μια ολοκληρωμένη αφήγηση ενός διαφορετικού χωρο-χρόνου:¹⁹ μόνο λέξεις-ερείπια στον χώρο – σπαράγματα στον χρόνο, στιγμιότυπα, ως ατελείς μνήμες αυτού που δεν υπάρχει πλέον και ταυτόχρονα μένει μη αποκωδικοποιήσιμο: εικόνα δίχως κώδικα, άρα χωρίς σημασιодότηση. Είναι, ίσως, από τις σπάνιες φορές, καθώς η γνωσιακή μνήμη έχει χαθεί, όπου μπορεί να ισχύσει η υπόθεση του Ρολάν Μπαρτ για την ύπαρξη ενός εικονικού μηνύματος δίχως κώδικα.²⁰

Αυτό το «άλλο» τοπίο αντιπαραβάλλεται με τον σκηνικό τόπο όπου διαβιούν τα πρόσωπα και ο οποίος ταυτίζεται με τον φόβο και την απαγόρευση χρήσης λέξεων: τα

16. Η Μαρίκα Θωμαδάκη ορίζει ως «λογόχωρο» εκείνον που δεν δηλώνεται από κανένα σκηνικό σημείο και «πραγματώνεται μέσα από τις λεκτικές πράξεις του προσώπου» (Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993, σ. 132).

17. Κατά μία έννοια παραπέμπει στο καφκικό σύμπαν που περιγράφει ο Βασίλης Μαυρογεωργίου στο πρόσφατο έργο και παράστασή του, *Μπετονένια παραλία* (Θέατρο Skrow, 2013-14 και 2014-15).

18. Για τη σχέση του «εδώ», ως παρόντος της θέασης μιας φωτογραφίας, και του «εκεί» και «άλλοτε» του φωτογραφημένου αντικειμένου αναφοράς, βλ. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard / Seuil, Paris, 1980 [ελληνική έκδοση: Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος* (μετ. Γ. Κρητικός), Ράππας, Αθήνα, 1984, σ. 123-124]. Βλ. επίσης, Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, σ. 36· Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2015 ('2000), ειδικά πάνω στην έννοια της δεικτικής λειτουργίας της φωτογραφίας σ. 118 και εξ.

19. Στα αποσπάσματα κειμένων, στα ερείπια, στα σπαράγματα μνήμης στηρίζεται άλλωστε ένα μεγάλο μέρος του σύγχρονου –και όχι μόνο του μεταμοντέρνου– θεάτρου και ιδιαίτερα της σκηνικής γραφής.

20. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, σ. 13.

«ιερογλυφικά» που προβάλλονται στις οθόνες των κομπιούτερ έχουν αντικαταστήσει τις πραγματικές λέξεις, σημεία ενός πραγματικού κόσμου (και που θα μπορούσαν να παραπέμπουν σήμερα στους αριθμούς και ακατανόητους αλγόριθμους της οικονομίας που προσπαθούν να αιτιολογήσουν-μεταφράσουν σε μη-λέξεις τις αιτίες της «γυμνής ζωής»,²¹ για να θυμηθούμε τον Αγκάμπεν, που επιβάλλεται στους πολίτες υπό την τρομοκρατία της πλήρους πτώχευσης). Οι λέξεις, όπως πιστεύει η Ιουλιέτα, εξακολουθούν να υπάρχουν έξω από τη Βερόνα, γι' αυτό και όταν ο Ρωμαίος, μετά τη δολοφονία του Μερκούτιου ως αποτέλεσμα εσωτερικής σύγκρουσης μελών παράνομης ομάδας, διαφεύγει στη Μάντουα, νομίζει πως εκεί αυτός θα συναντήσει τον «άλλο» κόσμο των λεκτικών της τοπίων. Μόνο που ο Φόρτεμπρας, ο άρχοντας της Μάντουα, θα συνεργαστεί με την αστυνομία της Βερόνας για την εξολόθρευση του Ρωμαίου που θα συμβεί πίσω από τους θεατές. Ο Φόρτε(ν)μπρας του Λύτρα, μια διαχειμενική μονάδα²² ενός άλλου σαιξπηρικού έργου, δεν θα είναι η νόμιμη και υγιής λύση για το σάπιο βασίλειο της Δανιμαρκίας: το νέο διακείμενο αδυνατεί να σώσει, η σαπίλα έχει γενικευτεί σε όλους τους πρώην πολιτιστικούς «τόπους», οι λέξεις και τα τοπία που αυτές δημιουργούν δεν υπάρχουν πλέον ούτε εκτός Βερόνας. Το «άλλο» έργο δεν κατοικείται πλέον, ούτε αυτό, από εγγυήτριες του άσπλου δυνάμεις. Η σωτηρία δεν θα έρθει εκ των έξω. Η δημιουργική δύναμη των λέξεων (ήτοι των κοινωνικών συνιστωσών που αποβλέπουν και εξασφαλίζουν ένα κοινωνικό κράτος δικαίου), ως επαναδημιουργία του κόσμου, έχει εκλείψει, αφού τα πάντα έχουν μολυνθεί από την αυταρχική «νόμιμη» εξουσία.

Σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων, η απαγόρευση εκφοράς των λέξεων που δηλώνουν συναισθήματα έχει ως συνέπεια τον σταδιακό εκφυλισμό ακόμη και της ερωτικής πράξης. Οι πολίτες της Βερόνας κάνουν σεξ, αλλά καθίστανται ανίκανοι να κάνουν έρωτα: έχουν μηχανοποιηθεί επιστρέφοντας σε μια προ-πολιτισμική, ζώδη περίοδο. Οι σκληρές σεξουαλικές σκηνές που προβλέπουν οι σκηνικές οδηγίες μεταξύ Ιουλιέτας – Πάρι στην αρχή, με τα ολόγυμνα σώματα σε ποικίλες ερωτικές στάσεις, καταδηλώνουν, μέσω της σωματικής γύμνιας, την ψυχική και συναισθηματική ένδεια των ανθρώπων της Βερόνας. Πρόκειται για συνεύρεση σωμάτων αρπακτικών, ενώ οι μικρο-διδασκαλίες του κειμένου εντείνουν την αίσθηση αυτή αφού, αντί του έναρθρου λόγου, προβλέπουν τα άναρθρα παραγλωσσιικά σημεία ως δείκτες ηδονής των εμπλεκομένων: Ο μηχανοποιημένος έρωτας ως αποτέλεσμα και μεταφορά της διάχυτης ένδειας της τεχνοκρατούμενης κοινωνίας. Ο ανικανοποίητος ερεθισμός του Πάρι, εγκαταλελειμμένου εν μέσω ερωτικής πράξης από την Ιουλιέτα από τη στιγμή που αυτός αρνείται να της πει την απαγορευ-

21. «Vita nuda», όρος που ανήκει στον Τζόρτζιο Αγκάμπεν, *Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή* (μετ. Παναγιώτης Τσιαμούρας), Scripta, Αθήνα, 2005.

22. Το σήμημα (sème) «Φόρτεμπρας», νοηματική μονάδα που παραπέμπει σε γνωσιακά «προϋποτιθέμενα» (présuppositions) του αναγνώστη/θεατή, δημιουργεί σε αυτόν αναμονή ανάλογη αυτής του δραματικού προσώπου της Ιουλιέτας του Λύτρα: ως άρχοντα μιας άλλης ποιότητας βασιλείου, αναμονή που ωστόσο διαψεύδεται. Αυτό σημαίνει ότι ενεργοποιείται η εγκυκλοπαίδεια αναπαραστάσεων σχετικών με το όνομα και την προέλευσή του (το σαιξπηρικό κείμενο στο οποίο ανήκει), ώστε η ανατροπή που ακολουθεί να δημιουργήσει δραματική έκπληξη, αλλά και να αποδείξει την ολική αδυναμία ευτυχούς λύσης. Για τις σχετικές έννοιες και τον υπερ-προσδιορισμό των διαχειμενικών λεκτικών μονάδων, βλ. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* (μετ. από αγγλικά Jean-Jacques Thomas), Seuil, Paris, 1983, σ. 39 και εξ., 212· Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη, 1987, σ. 23.

μένη λέξη «σ' αγαπώ», σηματοδοτεί μια σκηνή έκθεσης της γύμνιας στην πλέον ζωώδη μορφή της: το ακάλυπτο από ρούχα και απροκάλυπτα γυμνό σώμα ισοδυναμεί με την απέκδυση του πολιτισμικού, στο οποίο περιπίπτουν τα άτομα κάτω από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Μια ακόμη μορφή αλλοτρίωσης, όπου το σώμα γίνεται σημείο κενό νοήματος, κυκλοφορώντας εφ' εαυτού του, χωρίς σημαινόμενο.²³

Ο Στέλιος Λύτρας δημιουργεί στην *Ιουλιέτα των Μάκιντος* έναν διάλογο μεταξύ ρεαλισμού και ουτοπίας, καταπίεσης και ελευθερίας και, σε θεατρικό επίπεδο, μεταξύ θεάτρου της σκληρότητας και ποιητικού θεάτρου. Απέναντι στην εκφυλισμένη κοινωνία της σύγχρονης Βερόνας, υπάρχει η απαγορευμένη δισκέτα με το παιχνίδι «Ρόμεο». Αυτό που φάχνει εναγωνίως η Ιουλιέτα και χάριν του οποίου θα γνωριστεί σε παράνομο μπαρ-προμηθευτή απαγορευμένων δισκετών με τον πραγματικό Ρωμαίο της. Το έργο κλείνει με την προβολή αυτής, ακριβώς, της απαγορευμένης δισκέτας που δεν είναι άλλο από τον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ. Το γενεσιουργό του παρόντος κειμένου αρχικό κείμενο, που έχει δανείσει τα ονόματα και τις σχέσεις των ηρώων του στο υπερ-κείμενο²⁴ του Λύτρα, εισβάλλει ατόφιο μέσα σ' αυτό. Όταν η δισκέτα αρχίζει να παίζει, τα μέχρι τότε «ιερογλυφικά» εξαφανίζονται και στην οθόνη εμφανίζεται με λέξεις το σαιξπηρικό κείμενο. Η «σκηνή του μπαλκονιού» ακούγεται και παριστάνεται, κάνοντας το παρόν κείμενο να ανοίξει προς μια νέα διάσταση και να εγκαθιδρύσει έναν διάλογο με το διακείμενό του σε επίπεδο γραφής και σκηνικής εικόνας. Αν και το κάθε νέο κείμενο, ενσωματώνοντας το παλαιότερο, ταυτόχρονα το προδίδει και το υποκαθιστά. Η *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, προτείνοντας με όλο το σώμα του κειμένου της τη νέα γραφή, στο τέλος αυτο-ακυρώνεται παραχωρώντας τον λόγο στο παλαιότερο εκείνο κείμενο ως μόνη όαση και διέξοδο προς τον δικό του απο-πραγματοποιημένο κόσμο, που αντιπαρατίθεται στην υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση²⁵ της σύγχρονης Βερόνας. Πρόκειται για την επιβεβαίωση του ποιητικού κόσμου που κατασκευάζει μέσω

23. Το φυσικό γυμνό σώμα παύει να αποτελεί σημείο, όντας αυτό το ίδιο το αντικείμενο αναφοράς. Εξάλλου, ο θεατής αδυνατεί να διαχωρίσει απέναντι στο γυμνό σώμα τον ηθοποιό από το δραματικό πρόσωπο που αυτός υποδύεται. Βλ. σχετικά Δημήτρης Τσατσούλης, «Γυμνό: Όριο και υπέρβαση της θεατρικής σήμανσης», *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999 (Δελφίνι, '1997), σ. 112-127. Πρόκειται, όπως ανέλυα στο ανωτέρω άρθρο, για την κατ' εξοχήν εκδήλωση μεταιχμιακότητας (liminality) μεταξύ δραματικού και φυσικού (φαινομενολογικού) σώματος που η σύγχρονη θεωρία, πολύ αργότερα, «ανακαλύπτει» σε σύγχρονες performances, όπως για παράδειγμα η Erika Fischer-Lichte, «Reality and fiction in contemporary theatre», *Theatre Research International* 33.1 (2008), σ. 84-96. Τη σχέση σώματος και γλώσσας ως κοινωνικοποιητικού μηχανισμού πραγματεύονται, από διαφορετικές οπτικές, και άλλα θεατρικά έργα, όπως, για παράδειγμα, ο *Κάσπαρ* (1968) του Πέτερ Χάντκε ή το *Μαχαίρι στην κότα* (*Knives in Hens*, 1996) του Σκωτσέζου Ντέιβιντ Χάρροουερ (David Harrower), όπου η μεσαιωνική ηρωίδα αγρότισσα, μαθαίνοντας το νόημα των λέξεων, κερδίζει τον αυτοπροσδιορισμό της ως άτομο.

24. Με τον όρο υπερ-κείμενο (hypertexte) εννοείται το νέο κείμενο που υφαίνεται πάνω σε ένα παλαιότερο, το υπο-κείμενο (hypotexte). Η ορολογία προέρχεται από τους διαχωρισμούς πάνω στην έννοια της διακειμενικότητας που εισηγήθηκε ο Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, σ. 13 και εξ.

25. Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Από την υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση στη φαντασιακή λογική του θεατρικού», *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνης*, σ. 113-142.

των λέξεων η Ιουλιέτα εξ αρχής, έναν κόσμο κειμένων και γραφής σε αντιπαράθεση προς τον ηλεκτρονικό, προφορικό κόσμο της Βερόνας. Το βιντεο-παιχνίδι «Ρόμιο» είναι ο τόπος όπου οι λέξεις εξακολουθούν να σημαίνουν, που διαθέτουν πραγματικά αντικείμενα αναφοράς στα οποία παραπέμπουν. Λέξεις-τοπία, συναισθήματα, ποίηση. Το κείμενο του Σαίξπηρ, ακόμη και ως παιχνίδι, είναι ικανό να εισβάλει στην υπάρχουσα αποτρόπαιη πραγματικότητα και να τη μολύνει σαν ιός. Είναι αυτό, άλλωστε, που τρέμει η εξουσία και χαρακτηρίζει ως τρομοκράτη όποιον το κατέχει. Ο πολιτισμός τρομοκρατεί την εξουσία. Διότι έχει τη δύναμη της μεταμόρφωσης, μέσω επικοινωνίας με το εναλλακτικό λησμονημένο σύμπαν, αυτών που πραγματικά σημαίνουν: η Ιουλιέτα είναι πλέον ενδεδυμένη με αναγεννησιακό φόρεμα, το φόντο απεικονίζει φλωρεντινό παλάτσο, η κλασική μουσική επιβάλλεται στους μέχρι τώρα σκληρούς ήχους της ροκ. Ο λόγος του σαιξπηρικού κειμένου γίνεται επιτελεστικός, λειτουργεί δραστικά, αλλάζει τον σκηνικό χώρο και όσα βρίσκονται επ' αυτού.

Μένει η πλατεία, ως τόπος του πραγματικού, να υφίσταται τους αλλοτριωτικούς και καταπιεστικούς μηχανισμούς του ισχύοντος συστήματος, σημαδεμένου ακόμα από βαθιά πολιτισμική κρίση. Διότι τα κείμενα μπορούν να συνδιαλέγονται μεταξύ τους, να μπολιάζουν λυτρωτικά, ανατρεπτικά, δημιουργικά το ένα το άλλο. Κατά πόσο, όμως, το επιτυγχάνει αυτό και η σύγχρονη πραγματικότητα στη μονοδιάστατη πορεία που ακολουθεί; Ο Λύτρας διαμηνύει ότι το θέατρο δεν λυτρώνει ούτε ψυχαγωγεί. Μόνο, ίσως, αφυπνίζει όσους ελπίζουν και απαιτούν έναν βίο όπου η δημοκρατία ως λέξη και ως πολιτισμική έννοια ακόμη «σημαίνει».

ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ

Το θέατρο ως μορφοπαιδαγωγικό εργαλείο στη λειτουργία της δημοκρατικής αγωγής

Οι Τέχνες ως μια προγραμματισμένη δραστηριότητα, μπορούν να επηρεάσουν τα άτομα τόσο στην προσωπική όσο και στην κοινωνική ανάπτυξη, στην εξισορρόπηση της ιδιαίτερης και της καθολικής αλήθειας. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με δύο τρόπους: μέσω της διαδικασίας δημιουργίας μιας παραγωγής και μέσω της διαδικασίας στοχασμού καλλιτεχνικών προϊόντων.

Και στις δύο περιπτώσεις, οι Τέχνες δεν προορίζονται για να αλλάξουν την κοινωνική πραγματικότητα των ανθρώπων. Η συμμετοχή τους, όμως, σε δημιουργικές καλλιτεχνικές διαδικασίες μπορεί να φέρει κοινωνική αλλαγή όσον αφορά την ατομική ενδυνάμωση, την αμοιβαία κατανόηση και την εκτίμηση μεταξύ των ατόμων. Μπορεί, επίσης, να οδηγήσει στην αμοιβαία κατανόηση ομάδων, στις οποίες τα άτομα αυτά ανήκουν, και τελικά η ομαδική εμφύχωση να οδηγήσει στη χειραφέτηση και στην ενδυνάμωση μιας κοινωνικής λειτουργίας όπου θα μπορεί κανείς να βλέπει πέρα από τις αυτονόητες αλήθειες τού ελεύθερου ατομικισμού και να εξετάζει από κοντά την πιο περίπλοκη σχέση μεταξύ πολιτισμού και εξουσίας στην κοινωνία.¹

Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, το θέατρο είναι τέχνη παιδαγωγική και στοχεύει στην εκπαίδευση των θεατών, και ιδιαίτερα των νέων στα σχολεία, σε δρώντα πρόσωπα.² Επίσης, σκοπός του θεάτρου του ήταν να αφυπνίσει στον θεατή την επιθυμία να κατανοήσει την κοινωνία στην οποία ζει και να μεθοδεύσει τη συμμετοχή του στην αλλαγή της.³ Μέσα σε αυτό το πνεύμα ανέπτυξε το διδακτικό θέατρο, το οποίο λειτούργησε ως διαλεκτικό μέσο αλλαγής του κόσμου και διαδικασία γνώσης.⁴ Στόχος του ήταν να διδάξει στους νέους τη διαλεκτική του γίγνεσθαι της πολιτικής σκέψης, ώστε να αντιλαμβάνονται τις αντιφάσεις των κοινωνικών σχέσεων που βρίσκονται πίσω από τη

1. Pieter Batelaan, «Evaluating art for social change: A paradoxical activity», *Intercultural Education* 10/3 (1999), σ. 267-269.

2. Μάρτιν Έσπλιν, *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του* (αποδ. Φ. Κονδύλης), Δωδώνη, Αθήνα, 2005, σ. 72.

3. Σωτηρία Ματζίρη, «Εισαγωγή [1982]», Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι* (μετ. Σ. Ματζίρη), Δωδώνη, Αθήνα, 1983, σ. 10.

4. Alistair Muir, *New Beginnings Knowledge and Form in the Drama of Bertolt Brecht and Dorothy Heathcote*, Trentham Books, Stoke on Trent, 1996· Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Ιθάκη, Αθήνα, 1982, σ. 37.

συμπεριφορά των χαρακτήρων. Σε αυτό το είδος θεάτρου οι συμμετέχοντες, ηθοποιοί και θεατές είναι μαθητές σε μια συλλογική δράση με σκοπό την «αλλαγή» και συν-διαμορφώνουν από κοινού την παράσταση.⁵

Επομένως, το θεατρικό έργο μπορεί να θεωρηθεί κάτι περισσότερο από μια, απλά, ευχάριστη ψυχαγωγική δραστηριότητα. Μπορεί να προσεγγιστεί ως ένα βασικό συστατικό στη φύση των όντων. Είναι μια μορφή φιλοσοφίας με χειροπιαστούς όρους, λέει ο υπαρκτιστής φιλόσοφος Ζαν Πωλ Σάρτρ (1971).⁶ Ο ίδιος αισθάνεται την ανάγκη να διατυπώσει τη φιλοσοφική του σκέψη σε δραματική μορφή και να χρησιμοποιήσει το θεατρικό έργο ως μέθοδο και ως μορφή επικοινωνίας. Άλλωστε, το θέατρο αποτελείται από σύμβολα-σημεία. Πολλά απ' αυτά είναι λεκτικά και καταγράφονται στο δραματικό κείμενο από τον τρόπο που ο χαρακτήρας μιλάει και ενεργεί.

Οι θεατρικοί συγγραφείς, ως εθνογράφοι, αποκωδικοποιούν, επεξεργάζονται, καταγράφουν και παρουσιάζουν στους θεατές τις εμπειρίες τους, όπως τις προσλαμβάνουν, και, συγχρόνως, συμμετέχουν σε εκδηλώσεις λόγου μέσω των χαρακτήρων τους. Χρησιμοποιούν την εμπειρία τους για να αναπτύξουν τη δική τους επικοινωνιακή ικανότητα. Το θεατρικό έργο βασίζεται σε αφηγήσεις ιστοριών των «καλλιτεχνών» της ευρύτερης κοινότητας. Ο συγγραφέας, μέσα από την ιστορία της γνώσης, μεταδίδει τις εμπειρίες του, τη γλώσσα, τη μουσική και τα τραγούδια, αυτά που ο ίδιος θεωρεί αντιπροσωπευτικά της δικής του ταυτότητας. Συνήθως, ο λόγος στο θέατρο είναι λόγος ατομικός, που όμως έχει συγχρωτισθεί με το σύνολο των προσώπων που έχει βιώσει ο συγγραφέας, επομένως, εκφράζει-αναπαριστά μια διαμορφωμένη ή υπό διαμόρφωση συλλογική συνείδηση.

Ο λόγος ενός δραματικού κειμένου δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο παριστάμενος. Ο διάλογος είναι η κίνηση του λόγου από πρόσωπο σε πρόσωπο, η άμεση επικοινωνία-μετάδοση των δραματικών αξιών (αισθημάτων κ.ά.) σε ένα επεισόδιο. Ο διάλογος είναι η μορφή του λόγου που οργανώνει τη σύγκρουση των προσώπων, που αντιπαρατίθενται ως φορείς των δομών του δραματικού μύθου. Το επεισόδιο, η σύγκρουση, οργανώνεται μέσα από τα ίδια τα πρόσωπα που μιλούν εκ μέρους του συγγραφέα. Στον διάλογο τα πρόσωπα δημιουργούν μόνα τους το status και την πορεία τους. Ο διάλογος διακρίνει, συγκρίνει αλλά και συνενώνει τις διαφορετικές φωνές, νομιμοποιώντας τη ρήξη τους ή τη συμφιλίωσή τους προς κάθε κατεύθυνση.

Ο θεατρικός λόγος δεν βρίσκει καταξίωση παρά μόνο μέσα από τη σκηνική παράσταση και την πρόσληψη από τους θεατές. Το δραματικό έργο ολοκληρώνεται με τη μεσολάβηση του σκηνοθέτη και των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, οι θεατρικές ομάδες μαθητών του 1ου και του 2ου Γενικών Λυκείων Ύμηττου τόλμησαν με πολύ γενναιότητα να ανεβάσουν, σε διασκευή κειμένων και σκηνοθεσία της Ελένης Τσεφαλά, τις παρακάτω θεατρικές παραστάσεις: Το 2013, *Ανδρόρρα* του Μαξ Φρις (1961), το 2014, *Η Δίκη* του Νίκου Ζακόπουλου (1979), και το 2015, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το θεατρικό έργο *Τα ρομπότ* του Καρλ Τσάπεκ (1921), βιώνοντας το θέατρο ως μορφο-παιδαγωγικό εργαλείο στη λειτουργία της δημοκρατικής αγωγής.

5. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ* (μετ. Αγγ. Βερυκοκάκη), Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1977.

6. Ζαν Πωλ Σαρτρ, *Τι είναι Λογοτεχνία*, εκδ. 70, 1971, σ. 12.

Τα έργα που ανέβηκαν ανήκουν στο πολιτικό, κοινωνικό και ουτοπικό θέατρο. Ο Μαξ Φρις στο έργο του *Ανδόρρα* διεισδύει, σχολιάζει και αναλύει τα διλήμματα του σύγχρονου ανθρώπου: την ταυτότητα και την ευθύνη του ατομικού *Εγώ*, την πολιτική και ηθική στάση απέναντι στις προκλήσεις της εποχής, την πλήξη και την υποκρισία, και αντιλαμβάνεται την «πατρίδα» ως μέσον εγλωβισμού και τη θρησκεία ως μια μορφή μαζικής αυταπάτης και τυραννίας. Ο Νίκος Ζακόπουλος στο θεατρικό *Η Δίκη* αναφέρεται στο δίλημμα και τον προβληματισμό του ανθρώπου μπροστά στη σύγκρουση της ζωής με τον θάνατο, της βίας με την ελευθερία, της επανάστασης με την εξουσία, της σκοπιμότητας με τη δικαιοσύνη και την αλήθεια, και υπερασπίζεται τον άνθρωπο μέσα από τη Δημοκρατία, τον λαό και την ελευθερία του. Ο Καρλ Τσάπεκ, μαζί με τον αδελφό του Γιόζεφ, έγραψε και εξέδωσε το 1921 το έργο με τον τίτλο *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots* [= *Τα διεθνή ρομπότ του Ρόσσουμ*]). Η λέξη *robot* στα τσέχικα σημαίνει αγγαρεία, βάνουση εργασία, και ρομπότνικ λέγεται ο ανειδίκευτος εργάτης για τις βαριές δουλειές. Με τη λέξη ρομπότ, ο Τσάπεκ εισάγει, διεθνώς, τον όρο, χαρακτηρίζοντας ρομπότ όλα τα ανθρωποειδή και προβλέπει ότι η τεχνολογική πρόοδος θα επιφέρει κοινωνικές καταστροφές, βία, δικτατορίες, γιγαντισμό της γραφειοκρατίας, απεριόριστη εξουσία των επιχειρήσεων, ταχύτατη κατάληξη στο ολοκληρωτικό κράτος μέσα από μαζική παραγωγή, ατομικά όπλα, τεχνητή ευφυΐα, ρομποτοποίηση της κοινωνίας και αποστέρηση της ατομικής ζωής.

Ο στόχος ήταν να ευαισθητοποιηθούν και να εξοικειωθούν οι νέοι με τη διαλεκτική της πολιτικής σκέψης και να κατανοήσουν τις αντιφάσεις των κοινωνικών σχέσεων που διέπουν τη συμπεριφορά των χαρακτήρων. Σε αυτό το είδος θεάτρου, οι συμμετέχοντες συνεργάστηκαν προς την κατεύθυνση μιας συλλογικής δράσης για την «αλλαγή» και μαζί, από κοινού, συν-διαμόρφωσαν την απόδοση και την αναπαράσταση των κειμένων με άξονες: τα ίδια τα κείμενα, τη θεατρική πράξη, την προσωπική τους ανάπτυξη και την ομαδική συνοχή. Όλα σε μια ισορροπία.

A) Μέσα από τα κείμενα:

α) *Ανδόρρα* του Μαξ Φρις⁷

Ένα έργο που εστιάζει στη διαφορετικότητα, στη διάκριση, στα στερεότυπα, στην προκατάληψη, στον ρατσισμό, στην απόρριψη.

Τι συμβαίνει –ή τι μπορεί να συμβεί– όταν ένας «ξένος», ένας «άλλος» εισβάλλει απροειδοποίητα στον περίκλειστο κόσμο, μιας φυλής, μιας ομάδας, μιας οικογένειας και «εμβολίζει», με τη δική του κουλτούρα, ιδέες και τρόπο ζωής; Η σύγκρουση μοιάζει αναπόφευκτη, η αντιπαράθεση που εξελίσσεται σε αγώνα επιβίωσης, σκληρή.

Ο Μαξ Φρις περιγράφει μια ιστορία για τον αντισημιτισμό μιας χώρας, της Ανδόρρας, που δεν εντάσσεται σε κάποιον συγκεκριμένο χώρο ή χρόνο. Η ζωή κυλά αδιατάρακτα «λευκή», άσπιλη και αμόλυντη όσο παραμένει ερμητικά αποκλεισμένη από τον υπόλοιπο κόσμο, που ενώ οι άνθρωποί της ξέρουν ότι υπάρχει, κανείς δεν ένωσε ποτέ την ανάγκη να τον επισκεφθεί. Εκεί ζουν οι «Μαύροι».

7. Μαξ Φρις, *Ανδόρρα* (μετ. Αλέξανδρος Ίσαρης), Κωνσταντινίδης, Αθήνα, Ιανουάριος 1990, 152 σελ.

Ο πρωταγωνιστής είναι ένας νεαρός άνδρας που ονομάζεται Άντρη, που ζει με τον Δάσκαλο –οι περισσότεροι από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες στο έργο δεν έχουν πραγματικό όνομα, όπως π.χ. ο Δάσκαλος, ο Ιδιοκτήτης της ταβέρνας, ο Κάποιος (έναν χαρακτήρα που συμβολίζει το «γκρίζο», την ουδετερότητα) κ.ο.κ. Ο Δάσκαλος έχει πει σε όλους ότι ο Άντρη είναι ο υιοθετημένος γιός του, τον οποίο έσωσε από τους «Μαύρους». Οι Μαύροι είναι εχθρικά άτομα από την κοντινή χώρα, η οποία απειλεί να εισβάλλει στην Ανδόρρα. Εξαιτίας όλων αυτών, ο καθένας πιστεύει ότι ο Άντρη είναι Εβραίος. Στην πραγματικότητα, ο Άντρη είναι πραγματικός γιος του Δασκάλου, ωστόσο, αυτός δεν θέλει να παραδεχτεί ότι έχει έναν νόθο γιο. Ακόμα και ο Άντρη δεν ξέρει. Ο Δάσκαλος νιώθει ενοχές και θέλει να πει την αλήθεια, αλλά βρίσκει ότι δεν μπορεί. Πάσχει λόγω των φεμάτων του και πνίγει την ενοχή του στο ποτό. Ο Άντρη είναι κρυφά αρραβωνιασμένος με την κόρη του Δασκάλου, την Μπαρμπλίν. Δεν γνωρίζει ότι είναι η αδελφή του. Ο Άντρη κάνει όνειρα για τη ζωή του, για το επάγγελμα του ξυλουργού στο οποίο θέλει να μαθητεύσει, για την αγάπη του για την Μπαρμπλίν. Οι προκαταλήψεις και τα στερεότυπα που επικρατούν από τον Γιατρό, τον Μαραγκό, πως οι Εβραίοι είναι φιλόδοξοι, άπληστοι, δειλοί, καθόλου δημοφιλείς, δεν έχουν συναισθήματα και το μόνο που θέλουν είναι να εργάζονται για τα χρήματα, κάνουν τον Άντρη σταδιακά να αρχίσει να αμφιβάλλει για τον εαυτό του.

Όταν, στη συνέχεια, ο Άντρη ζητά από τον Δάσκαλο να παντρευτεί την Μπαρμπλίν, ο Δάσκαλος, εντελώς έκπληκτος, δεν είναι σε θέση να συμφωνήσει με αυτήν τη δέσμευση. Ο Άντρη πιστεύει ότι ακόμη και ο πατέρας που τον υιοθέτησε είναι ακριβώς όπως όλοι οι υπόλοιποι και ότι τον απορρίπτει λόγω της εβραϊκής καταγωγής του. Επομένως, δεν είναι αρκετά καλός για την κόρη του. Οι Ανδορρανοί αρχίζουν ανοιχτά να τον καταδιώκουν και αυτός αρχίζει να υποφέρει λόγω της ταυτότητας που του έχει επιβληθεί. Γίνεται πιο σοβαρός, με λιγότερη αυτοπεποίθηση, χάνει την εμπιστοσύνη, σκεφτικός και πικραμένος θέλει να φύγει από την Ανδόρρα. Επίσης, αναλαμβάνει σταδιακά τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που οι άνθρωποι συνδέουν με τους Εβραίους: για παράδειγμα, εξοικονομεί χρήματα, μετράει τα κέρματα και τρίβει τα χέρια του. Αλλά είναι πολύ σημαντικό να κατανοήσουμε ότι αναπτύσσει αυτά τα χαρακτηριστικά, επειδή διώκεται –οι Ανδορρανοί έχουν δημιουργήσει μια αυτό-εκπληρούμενη προφητεία: ένας φαύλος κύκλος τούς «επιβεβαιώνει» τις προκαταλήψεις και αυτές ενισχύουν την απόγνωσή του. Ο Ιερέας θέλει να βοηθήσει τον Άντρη, αλλά ακόμη και αυτός υποκύπτει σε στερεότυπα περί των Εβραίων: «Οι Εβραίοι είναι πιο έξυπνοι» (Εβδομη Εικόνα). Ο ίδιος αναφέρεται σε αυτά τα «εξαιρετικά» χαρακτηριστικά, και συμβουλεύει τον Άντρη να δεχτεί ότι είναι διαφορετικός. Ο Άντρη αισθάνεται μόνος και εγκαταλειμμένος, ένας «αουτσάιντερ». Με τον τρόπο αυτό, ο Ιερέας συμβάλλει επίσης στη μοίρα του. Ο Άντρη καταρρέει όταν διαπιστώνει την ανικανότητά του να εμποδίσει τον βιασμό της Μπαρμπλίν από τον στρατιώτη.

Ο Άντρη αισθάνεται τώρα ότι είναι Εβραίος από τις συνεχείς επιπλήξεις των Ανδορρανών, η αυτοπεποίθησή του έχει καταστραφεί, μέχρι που μία «ξένη», με την παρουσία της, από τη μια ανατρέπει τις πεποιθήσεις του και, παράλληλα, απειλεί την ασφαλή απομόνωση της χώρας. Η ξένη κυκλοφορεί στο μεταίχμιο των κόσμων, «κάποιος που με την αποκλίνουσα συμπεριφορά του αμφισβητεί εξίσου το δικό του περιβάλλον όσο και το περιβάλλον της κλειστής κοινότητας στην οποία εισβάλλει». Η άγνωστη ξένη «φέρει» τον πόλεμο-τη σύγκρουση στη ζωή της Ανδόρρας. Κι εκεί εντοπίζεται και το

μεγαλύτερο ενδιαφέρον: «Το σχήμα είναι ασύμμετρο κι από τις δύο πλευρές. Συναντώνται δυο αποκλίνοντες πολιτισμοί».

Όταν, στη συνέχεια, ο ιερέας λέει στον Άντρη ότι δεν είναι Εβραίος, αυτός δεν πιστεύει τον ιερέα και αρνείται να ακούσει: «Πόσες αλήθειες έχεις;» (Ένατη Εικόνα).

Ο ίδιος ταυτίζει πλήρως τον εαυτό του με τον εβραϊκό λαό και έχει αποδεχθεί τη μοίρα του ως ένας Εβραίος μάρτυρας. Ξέρει ότι θα πεθάνει (Ένατη Εικόνα).

Σε όλη τη διάρκεια του έργου ο θεατής ανησυχεί ότι οι «Μαύροι» θα επιτεθούν. Στην Ανδόρρα, μια χώρα της ελευθερίας και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, όπου οι κάτοικοί της έχουν την πεποίθηση: «Το όπλο μας είναι η αθωότητά μας», οι Μαύροι, τελικά, εισβάλλουν. Όλοι παραδίνονται εύκολα, αφού είναι άοπλοι και δεν σκοπεύουν να πολεμήσουν. Οι στρατιώτες φάχνουν για τον Άντρη. Αυτός συλλαμβάνεται και σκοτώνεται. Μόνο η Μπαρμπλίν έχει το θάρρος να υποστηρίξει τον Άντρη. Προσπαθεί να πει σε όλους ότι ο Άντρη δεν είναι Εβραίος, ότι είναι ο δικός της αδελφός, αλλά οι άλλοι σκέφτονται μόνο πώς να διασωθούν οι ίδιοι. Με μια κραυγή που ακούγεται (Δωδέκατη Εικόνα), υποθέτουμε ότι ο Άντρη έχει δολοφονηθεί. Τα παπούτσια του παραμένουν συμβολικά στη σκηνή για το υπόλοιπο του έργου.

Στο τέλος μαθαίνουμε ότι ο Δάσκαλος αυτοκτονεί γιατί πιστεύει ότι είναι ένοχος. Η Μπαρμπλίν, με το κεφάλι της ξυρισμένο ως «πόρνη Εβραίου», τρελαίνεται. Γίνεται και αυτή θύμα του αντισημιτισμού. Όπως στην αρχή, βάφει τους τοίχους λευκούς ώστε η Ανδόρρα να ξαναγίνει «λευκή σαν το χιόνι», δεδομένου ότι το λευκό είναι το χρώμα της αθωότητας.

Ο πολιτικός Φρις ασχολείται με την κοινωνική και την πολιτική διάσταση του ιδιωτικού και διακατέχεται από το πάθος για ειλικρίνεια και αλήθεια. Φαίνεται πως σχεδόν όλα όσα έχει κάνει τον αφορούν προσωπικά. Θέτει ερωτήματα όπως: Τι συνθέτει μια προσωπικότητα; Ποιες είναι οι σχέσεις με τους άλλους; Τι προκαλεί την ανάγκη δημιουργίας «βαρβάρων»; Μήπως δεν υπάρχει «ταυτότητα», αλλά μόνον η διάλυση του εαυτού σε ετερόκλητα θραύσματα και η αποδοχή της;

Ασχολείται με τα στερεότυπα κι όχι με τα πρόσωπα. Η θεματική του είναι απολύτως συγκεκριμένη: πραγματικότητα και φαντασία, το πρόβλημα του ντετερμινισμού, το ανέφικτο της σχέσης ανδρών και γυναικών, η ζωή στη γνώριμη αλλά περιοριστική «πατρίδα», σε αντίθεση με την ελευθερία που γεννούν οι αχανείς άγνωστες εκτάσεις της Νέας Γης, η προσωπική και η κοινωνική ευθύνη, η αναζήτηση της προσωπικής ολοκλήρωσης και της αλήθειας.

Ο Φρις δεν ικανοποιείται ποτέ. Πάντοτε είναι ανοιχτός σε νέες εμπειρίες, πάντοτε αμφιβάλλει, πάντοτε αντιστέκεται στη μοίρα, επινοώντας τον εαυτό του πάλι και πάλι, εφευρίσκοντας νέες εναλλακτικές. Ίσως γιατί ζητά ανέκαθεν πολλά τόσο από τον εαυτό του όσο και από τους ήρωές του. Είναι ένας ενεργός, οξυδερκής παρατηρητής των κοινωνικών αγώνων, ειρωνικός σχολιαστής των αδιεξόδων της πολιτικής.

Συνοψίζοντας, το έργο *Ανδόρρα* συναρμολογεί την εικόνα ενός περίπλοκου κόσμου που αντιμετωπίζει, άλλοτε με ψυχρότητα κι άλλοτε με αγωνία, μια σειρά από άλυτα διλήμματα, συλλογικές προκαταλήψεις, φαντασιώσεις μιας εφησυχασμένης κοινωνίας. Το ζητούμενο στον Μαξ Φρις δεν είναι η «ευτυχία» αλλά μάλλον ένας αυθεντικός προσωπικός θάνατος, κατάληξη της αναζήτησης της ατομικής ταυτότητας. Με συγκαλυμμένο τρόπο, σαρκάζει ανελέητα.

Όλα αυτά διαδραματίζονται σε ένα αφαιρετικό σκηνικό, σε μια σκηνή όπου κυριαρχεί ο άδειος χώρος, ενώ η δράση εκτυλίσσεται στην τομή ενός χώρου που πότε αναπαριστά την εσωτερική, ιδιωτική, ατομική ζωή και πότε την εξωτερική, δημόσια, συλλογική συνείδηση. Η μουσική αλλά και τα ασπρόμαυρα χρώματα απευθύνονται ευθέως στο θυμικό των θεατών.

Η διαφορετικότητα προκαλεί μεγάλες συζητήσεις τα τελευταία χρόνια. Όταν δύο μέρη ξένα μεταξύ τους έρθουν σε επαφή, υπάρχει η πιθανότητα το ένα να εξοντωθεί από το άλλο. Ο φόβος προς το διαφορετικό εγκυμονεί τον φόβο του θανάτου. Αλλά και σε πιο μικρή κλίμακα, μοιάζει με μια μικρή οικογένεια που προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της απέναντι σε υπαρκτούς αλλά κυρίως φανταστικούς εχθρούς για να διατηρήσει την εσωτερική συνοχή της.

β) *Η Δίκη του Νίκου Ζακόπουλου*⁸

Στο θεατρικό *Η Δίκη* ο Νίκος Ζακόπουλος αναφέρεται στο δίλημμα και τον προβληματισμό του ανθρώπου μπροστά στη σύγκρουση της ζωής με τον θάνατο, της βίας με την ελευθερία, της επανάστασης με την εξουσία, της σκοπιμότητας με τη δικαιοσύνη και την αλήθεια. Το έργο υπηρετεί την αλήθεια και υπερασπίζεται τη δικαιοσύνη και τον άνθρωπο μέσα από τη Δημοκρατία, τον λαό και την ελευθερία του. Εκφράζει και αντανακλά ερωτήματα, προβλήματα και διλήμματα που είναι πάντοτε στο προσκήνιο της επικαιρότητας, ιδιαίτερα όταν οι κοινωνίες βρίσκονται στη διαδικασία του μετασχηματισμού, επαναστατικού ή όχι, και οι άνθρωποι στις κορυφαίες στιγμές επιλογής ανάμεσα στον θάνατο και τη ζωή.

Ο διάλογος κυριαρχεί στη μορφική διάσταση του δραματικού κειμένου και συχνά παραχωρεί τη θέση του στον μονόλογο είτε στην ίδια σκηνή (ενώ συζητούν δύο πρόσωπα, το ένα επιδίδεται σε μακρηγορία) είτε σε μια διαδοχή (ένα πρόσωπο μονολογεί, αναλύοντας έναν εσωτερικό διχασμό).

Ο κατηγορούμενος δικάζεται γιατί είναι επαναστάτης. Και ενώ είναι στο χέρι του, απαρνούμενος την επανάσταση, να γλιτώσει τη ζωή του, δεν το κάνει· παρά τα ερωτηματικά του σε σχέση με τη σκοπιμότητα και τις πιερίες του, τη λαχτάρα του για ζωή τον σύρουν σε μια παλινδρόμηση ανάμεσα στο «θέλω» και στο «πρέπει», στην επιθυμία του να ζήσει όλα όσα δεν έχει προφτάσει και στο καθήκον ενός «ήρωα» απέναντι στην ιστορία. Ο εσωτερικός διχασμός του κατηγορούμενου γίνεται φανερός από τη «νέα» και την «άλλη» και είναι μια αδιάκοπη «ομολογία» –το περιεχόμενο που αναπαράγει είναι η σύγκρουση μεταξύ της επιθυμίας να ζήσει και του καθήκοντος να θυσιάσει, το δίλημμα του ήρωα. Θυσιάζει τη ζωή του για την επανάσταση. Αλλά δεν υπερασπίζεται τη «σκοπιμότητα» που τον έφερε στον θάνατο. Γιατί η σκοπιμότητα δεν υπηρετεί ποτέ μια επανάσταση. Την επανάσταση την υπηρετεί μόνο η αλήθεια. Το ίδιο και τη Δημοκρατία. Η αλήθεια και ο ανθρωπισμός. Και καθώς είναι ελεύθερη συνείδηση αρνείται να επιλέξει. Γιατί ξέρει πως επιλογή δεν υπάρχει. Πρόκειται για μια δήθεν επιλογή, μια επιλογή στα μέτρα και τις προθέσεις εκείνων που την επιβάλλουν και όχι στα μέτρα της αλήθειας, της δικαιοσύνης, του ανθρωπισμού και των ιδανικών.

8. Νίκος Ζακόπουλος, *Η Δίκη*, Δωδώνη, Αθήνα, 1979, 86 σελ.

Στη Δίκη, εκείνος που κάθεται στο σκαμνί της ιστορίας και των ιδεολογιών δεν είναι ο κατηγορούμενος αλλά η βία και η σκοπιμότητα. Οι δύο σύγχρονες θεότητες που ασελγούν κυνικά πάνω στη μισοπεθαμένη ψυχή του ανθρωπισμού, της αλήθειας, της δικαιοσύνης και οδηγούν τον άνθρωπο στον θάνατο. Η τελική κραυγή, «δολοφόνοι», περιλαμβάνει όλους και απευθύνεται προς όλους όσοι έγιναν υπηρέτες της βίας και της σκοπιμότητας. Όχι προς τις ιδέες και τα ιδανικά.

Η δίκη είναι ένα θέατρο παρωδία, ένα φιάσκο, και οι δικαστές, οι εκπρόσωποι της καταπίεσης, του απολυταρχισμού. Και αυτός δεν αποδέχεται τους όρους τους για να σωθεί. Ο θάνατος γι' αυτόν έρχεται ως λύτρωση, ως κάθαρση, ως επιλογή διάσωσης της καθαρότητάς του, η «λύση» που τον οδηγεί μακριά από τη βία και τη σκοπιμότητα.

γ) Τα ρομπότ του Καρλ Τσάπεκ⁹

Είναι ουτοπικό δράμα σε τρεις πράξεις. Το έγραψε το 1920, μαζί με τον αδελφό του Γιόζεφ, και το εξέδωσε το 1921, με τον τίτλο *R.U.R. (Rossum's Universal Robots [= Τα διεθνή ρομπότ του Ρόσσουμ])*. Η λέξη *robot*, στα τσέχικα σημαίνει αγγαρεία, βάνουση εργασία, και ρομπότνικ λέγεται ο ανειδίκευτος εργάτης για τις βαριές δουλειές. Με τη λέξη ρομπότ, ο Τσάπεκ εισάγει, διεθνώς, τον όρο, χαρακτηρίζοντας ρομπότ όλα τα ανθρωποειδή και «προλέγει» –όπως επισημαίνει ο μεταφραστής Παναγιώτης Σκούφης στην εισαγωγή του– ότι «η τεχνολογική πρόοδος θα φέρει κοινωνικές καταστροφές, βία, δικτατορίες, γιγαντισμό της γραφειοκρατίας, απεριόριστη εξουσία των επιχειρήσεων, ταχύτατη κατάληξη στο ολοκληρωτικό κράτος. Διαβλέπει ότι οδεύουμε προς μαζική παραγωγή, ατομικά όπλα, τεχνητή ευφυΐα, ρομποτοποίηση της κοινωνίας και της ατομικής ζωής».

Το έργο παρουσιάστηκε το 1921 στο κρατικό θέατρο της Πράγας με μεγάλη επιτυχία. Το 1922 ανέβηκε στη Νέα Υόρκη με τον Σπένσερ Τρέισυ και το 1923 στο Σικάγο και στο Λονδίνο. Με τον τίτλο *Τα Ρομπότ* ανεβαίνει ξανά, το 1930, στη Νέα Υόρκη.

Ο Τσάπεκ διά στόματος της Έλενας, λέει μεταξύ άλλων, στο έργο:

[...] Οι άνθρωποι δώσανε στα ρομπότ όπλα για να καταστείλουν τις εξεγέρσεις, και τα ρομπότ σκότωσαν τόσους πολλούς ανθρώπους. Και ύστερα οι κυβερνήσεις κάμανε στρατούς από ρομπότ και γίνανε τόσο πόλεμοι... Ήσανταν τόσο δυνατοί... ακατανίκητοι... όλος ο κόσμος υποκλινόταν μπροστά σας.

Ο Καρλ Τσάπεκ πέθανε το 1938, στην προσπάθειά του ν' αποφύγει τη δίωξη των ανθρωποειδών της χιτλερικής Γκεστάπο, και ο αδελφός του Γιόζεφ Τσάπεκ το 1945, –σε στρατόπεδο συγκέντρωσης– από τα αντίστοιχα ανθρωποειδή των στρατοπέδων.

Τα *Ρομπότ* ενέπνευσαν τη μεγάλη και τη μικρή οθόνη, όπως: από τη Μαρία, το θηλυκό ρομπότ στην κλασική πλέον *Μητρόπολη*, που σκηνοθέτησε ο Φριντς Λανγκ το 1927, ή το ντουέτο C-3PO και R2-D2, στην εποποιία του Τζορτζ Λούκας *Ο Πόλεμος των Άστρων*, την ταινία *Transcendence*, βασισμένη στο άρθρο του Vernor Vinge, «The coming technological singularity: How to survive in the post-human era», κ.ά.

9. Καρλ Τσάπεκ, *Τα ρομπότ* (μετ. Παναγιώτης Σκούφης), Δωδώνη (σειρά: Παγκόσμιο Θέατρο), Αθήνα, Οκτώβριος 2013, 142 σελ.

Το έργο *Τα ρομπότ*, από όποια ματιά και να το διαβάσεις, είναι στην εποχή μας περισσότερο επίκαιρο παρά ποτέ. Ο Vernor Vinge, μαθηματικός, προγραμματιστής και συγγραφέας, ήδη το 1993 έγραψε:

Σε τριάντα χρόνια θα έχουμε τα τεχνολογικά μέσα να δημιουργήσουμε «υπεράνθρωπη νοημοσύνη». Πολύ σύντομα, μετά, η ανθρώπινη εποχή θα τελειώσει. Μπορεί μια τόσο μεγάλη πρόοδος να αποφευχθεί; Εάν όχι, τότε μπορεί να ελεγχθεί ώστε να επιβιώσει το ανθρώπινο είδος;¹⁰

Ο διάσημος θεωρητικός φυσικός Στίβεν Χώκινγκ, πρόσφατα, μέσω συνέντευξής του στο βρετανικό τηλεοπτικό δίκτυο B.B.C., προειδοποίησε πως ρομπότ με εξελιγμένη τεχνητή νοημοσύνη μπορεί να σημάνει το τέλος της ανθρωπότητας:

Θα έκανε κουμάντο μόνο του και θα επανασχεδίαζε τον εαυτό του με ολοένα αυξανόμενη ταχύτητα. Οι άνθρωποι, που είναι περιορισμένοι από την αργή βιολογική εξέλιξη, δεν θα μπορούσαν να το ανταγωνιστούν και θα έμεναν πίσω, τόνισε χαρακτηριστικά.¹¹

Μέσα από την ανάγνωση και ανάλυση των θεατρικών κειμένων προέκυψαν βασικά ερωτήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων, που διερευνήθηκαν μέσα από τους προβληματισμούς των χαρακτήρων του έργου.

B) Μέσα από τη θεατρική πράξη

Η δημοκρατική αγωγή περισσότερο καλλιεργείται παρά διδάσκεται. Αυτό σημαίνει ότι από μεριάς του/της εκπαιδευτικού χρειάζεται αλλαγή της αντίληψης που έχει για τους μαθητές, από μονάδες σε μια τάξη ΧΨ ατόμων, με ανταγωνιστική πολλές φορές διάθεση, σε μια ομάδα αποτελούμενη από διαφορετικά άτομα που χρειάζεται να αναπτύξουν την ομαδο-συνεργατική δημιουργική διάθεση, να χτίσουν σχέσεις αλληλεγγύης, αλληλοεκτίμησης και σεβασμού.

Ο/Η εκπαιδευτικός χρειάζεται να μεταμορφωθεί από τον ρόλο του παντογνώστη σε ρόλο εμπυχωτή μιας ομάδας, που, πέρα από την ικανότητά του να εμπνεύσει τα μέλη να συνεργαστούν, σκοπός του είναι να μάθουν να αναλαμβάνουν την ευθύνη τους και να βιώνουν το θέατρο και ως μέσο ψυχαγωγίας. Και πάνω απ' όλα, η εμφύχωση απαιτεί κυρίως αληθινούς ανθρώπους, με σάρκα και οστά.

Αυτό μπορεί να γίνει πράξη ακολουθώντας πέντε βασικές αρχές που είναι:

α) Μετακίνηση από τα μέρη στο όλον

Το όλον απαρτίζεται από το άθροισμα των μερών. Μετακινώντας την προσοχή από τα άτομα στην ομάδα, μπορούμε να συλλάβουμε τις συνδέσεις μεταξύ τους: τις δυναμικές που αναπτύσσονται, τις υπο-ομάδες, τα κοινά στοιχεία που τους ενώνουν, τις διαφορές

10. Vernor Vinge, «The coming technological singularity: How to survive in the post-human era», Department of Mathematical Sciences, San Diego State University, 1993, <http://www.aleph.se/Trans/Global/Singularity/sing.html>.

11. Α. Ι., «Χώκινγκ: Η τεχνητή νοημοσύνη κίνδυνος για τον άνθρωπο», <http://tvxs.gr/news/sci-tech/xokingk-anthropino-eidos-kindyneiei-apo-tin-texniti-noimosyni> [2-12-2014].

που τους χωρίζουν. Επενδύοντας σε αυτά που τους ενώνουν, αμβλύνονται οι διαφορές. Η μισαλλοδοξία υποχωρεί και οι γέφυρες επικοινωνίας στήνονται γρηγορότερα.

β) Μετακίνηση από τα αντικείμενα στις σχέσεις

Οι σχέσεις μεταξύ των μαθητών είναι πιο σημαντικές σε μια ομαδο-συνεργατική διαδικασία. Η ανάπτυξη δικτύων επικοινωνίας και συνεργασίας στη διερεύνηση υποθεμάτων μέσα από τεχνικές, όπως η συνέντευξη, η «καυτή» καρέκλα, όπου ο μαθητής ενώ βρίσκεται σε ρόλο, οι άλλοι ρωτούν να μάθουν για το ποιος είναι, πού βρίσκεται, τι αισθάνεται.

γ) Μετακίνηση από την αντικειμενική γνώση στη γνώση σε πλαίσιο, δηλαδή από την παρατήρηση στο βίωμα – από τη γραμμική γνώση στην κυκλική εμπειρία.

Μέσα από τον ρόλο, η γνώση σταματά να είναι μια αποσπασματική, μηχανική αναπαραγωγή, στην περίπτωση μας αυτή των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, αλλά είναι μια αναφορά στις τρεις βασικές αξίες όπως: ελευθερία, δικαιοσύνη και ισότητα. Είναι βιωματική εμπειρία, αφού ο μαθητής σε ρόλο αντλεί στοιχεία από την ιστορία του έργου αλλά και από τη διερεύνηση της δικής του προσωπικής μνήμης, από αναμνήσεις, συλλογική μνήμη, και περνά από την αφήγηση στη δράση. Με αυτόν τον τρόπο αξιοποιείται το δικό τους προσωπικό «υλικό», το οποίο μέσα από την ασφάλεια του ρόλου μοιράζονται με την ομάδα. Ο εκπαιδευτικός μέσα από τη διαδικασία παραγωγής συνεργάζεται με τους μαθητές του και τους ενθαρρύνει να μπουν σε φανταστικούς κόσμους στους οποίους μπορούν με ασφάλεια να εξερευνήσουν σημαντικά θέματα σχετικά με την ιστορία, την παράδοση, τη λογοτεχνία, την επιστήμη αλλά και την ίδια τη ζωή. Οι μαθητές ανακαλύπτουν με το σώμα τους πράγματα που δεν θα ανακάλυπταν με τη σκέψη τους. Τότε, επαληθεύεται ότι το θεατρικό έργο είναι η πληρέστερη μορφή της αποτύπωσης της ιστορίας του ανθρώπου, γιατί με άμεσο τρόπο θεσπίζει την κατάστασή μας, τις συγκρούσεις και τις εντάσεις. Το θεατρικό έργο δεν είναι μόνο μια καλλιτεχνική αναπαράσταση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά η πιο στέρεη μορφή μέσα από την οποία μπορεί κανείς να αναλογιστεί και να επεξεργαστεί τις ανθρώπινες καταστάσεις.

δ) Μετακίνηση από τη μέτρηση στη χαρτογράφηση

Η εποχή του κάθε πολιτισμού δημιουργεί μια τέχνη που τη χαρακτηρίζει, και οι μαθητές έχουν την ευκαιρία να αναγνωρίσουν συγχρονικά και διαχρονικά στοιχεία του κάθε πολιτισμού, την εποχή στην οποία αναπτύσσεται.

Μέσα από αυτήν την ιχνηλάτηση των συγχρονικών και διαχρονικών στοιχείων, μεταφερόμαστε από την ποσότητα στην ποιότητα, δηλαδή όχι στη μέτρηση της απόστασης από την επιτυχία, τον εαυτό, τον άλλον, αλλά στη χαρτογράφηση του «τοπίου», μέσα από το ερώτημα «τι συναντώ» από το ένα σημείο στο άλλο. Παράλληλα, καταγράφεται βιωματικά και η ιχνηλάτηση της διαδικασίας και της διαδρομής προς τον στόχο. Η αξιολόγηση είναι ποιοτική και όχι μόνον ποσοτική.

ε) Μετακίνηση από τη δομή στη διεργασία

Η μετακίνηση από την αφήγηση στη δράση επιτρέπει στα συστήματα να αναπτύσσονται και να εξελίσσονται. Προτεραιότητα έχει ο τρόπος με τον οποίο οι μαθητές επιλύουν προβλήματα, δυσκολίες, εμπόδια, προκλήσεις, εν γένει, παρά το να δοθεί η σωστή απάντηση ή λύση. Αυτό σημαίνει ότι οι τρόποι με τους οποίους αποφασίζουν είναι σημαντικότεροι από τις ίδιες τις αποφάσεις.

στ) Μετακίνηση από τα περιεχόμενα στα μοτίβα

Πολλές φορές κάποιες συμπεριφορές επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά κι ενώ φαίνεται, ενδεχομένως, ότι είναι πανομοιότυπες, δεν είναι, όταν κάθε φορά επισημαίνονται, αναγνωρίζονται και αιτιολογούνται. Τα μοτίβα σταματούν να υφίστανται και αντικαθίστανται από περισσότερο συνειδητές πράξεις.

Γ) Μέσα από την προσωπική ανάπτυξη

Ένα στοιχείο-κλειδί της δημοκρατίας είναι τα άτομα να γνωρίζουν τα ανθρώπινα δικαιώματα και να γίνονται σεβαστά απ' όλους. Για έναν/μία δάσκαλο/α το πρώτο βήμα θα ήταν ιδανικά να μπει μέσα στην τάξη και να πει στους/τις μαθητές/μαθήτριες πως είναι εκεί για να προστατεύει τα συνταγματικά τους δικαιώματα. Τότε, ιδανικά η σχέση μαζί τους θα οικοδομείτο σε ένα αίσθημα ασφάλειας πως ο/η εκπαιδευτικός είναι εκεί για να υποστηρίξει κάθε ένα από αυτά. Αρκετοί μαθητές μπορεί να γνωρίζουν την ύπαρξη ανθρωπίνων δικαιωμάτων, αλλά να μην τα έχουν βιώσει στο πλαίσιο της τάξης. Όταν ο/η εκπαιδευτικός από την πρώτη μέρα αναγνωρίζει και προστατεύει τα δικαιώματα των μαθητών, έχουν ήδη έρθει σε επαφή με τρεις βασικές αρχές: την ελευθερία, τη δικαιοσύνη και την ισότητα.

Ελευθερία σημαίνει ότι ο μαθητής μπορεί να είναι ο εαυτός του και έχει το δικαίωμα να εκφραστεί μέσω της δικής του συμπεριφοράς και της δικής του γνώμης. Ο εκπαιδευτικός έχει την ευθύνη να προστατεύσει και να σεβαστεί την ατομικότητα των μαθητών και να αναγνωρίσει το δικαίωμα ότι ο μαθητής μπορεί να κάνει τις δικές του επιλογές.

Δικαιοσύνη σημαίνει ότι ο μαθητής έχει το δικαίωμα στη διαμόρφωση του σχολικού κανονισμού και ότι οι συνέπειες χρειάζεται να ισχύουν οι ίδιες για όλους. Ο μαθητής έχει το δικαίωμα ακρόασης και ο εκπαιδευτικός χρειάζεται να ακούει με ενδιαφέρον και ειλικρινή σεβασμό την οπτική της ιστορίας του μαθητή.

Ισότητα σημαίνει ίσες ευκαιρίες για κάθε έναν μαθητή. Σημαίνει ο εκπαιδευτικός να προσφέρεται να εξυπηρετήσει τις μαθησιακές ανάγκες του κάθε μαθητή, προκειμένου να δοθεί και σε αυτόν η ευκαιρία της επιτυχίας, ακόμη και αν αυτό θα προϋπόθετε να διαφοροποιηθεί η διδακτική προσέγγιση από μέρους του εκπαιδευτικού.

Οι μαθητές εξ αρχής χρειάζεται να μάθουν να μιλούν για τα δικαιώματά τους και τις υποχρεώσεις τους και όχι το αντίθετο, πρώτα οι υποχρεώσεις και πάλι υποχρεώσεις..., παραγνωρίζοντας έτσι τις ανάγκες τους και τις επιθυμίες τους. Πράττοντας το δεύτερο, παραβλέπεται η σημασία ενδυνάμωσης των μαθητών λεκτικά και πώς είναι να αισθάνεται κανείς ότι έχει δικαιώματα. Αφού οι μαθητές μάθουν για τα ατομικά τους δικαιώματα, μετά μπορεί να κατανοήσουν και τις ανάγκες των άλλων και πως δεν μπορεί να κάνουν και να λένε ό,τι θέλουν. Η έκφραση και η κίνηση μετριάζεται, γιατί πλέον μαθαίνουν να αναγνωρίζουν και το δικαίωμα του άλλου. Έτσι, οδηγούνται σε μια δημοκρατική συμπεριφορά και μαθαίνουν για τα πολιτικά τους δικαιώματα. Η υπακοή μετατρέπεται σε ευθύνη.

Το θέατρο είναι ο χώρος απελευθέρωσης των σχέσεων του ατόμου με το περιβάλλον του, το οποίο λειτουργεί ως το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο το άτομο αλληλεπιδρά. Μόνο σε σχέση με τους άλλους τα άτομα μπορούν να αποκτήσουν συναίσθηση της προ-

σωπικής τους ταυτότητας, να γνωρίσουν τον εαυτό τους και να αναπτύξουν το αίσθημα αυτοεκτίμησης και αυτο-ελέγχου.

Οι μαθητές βίωσαν στην πράξη ότι μπορεί κανείς να υποστηρίξει την προσωπική του άποψη με δημοκρατικό τρόπο. Μέσα από τη βιωματική σχέση με τους «ήρωες», κατόρθωσαν να βρουν δικές τους ομοιότητες με τα πρόσωπα και τις εποχές, να αναγνωρίσουν διαχρονικές αξίες και βαθύτερα μηνύματα, και να εκτιμήσουν την αξία της επικοινωνίας μέσω της τέχνης.

Δ) Μέσα από την ομαδική συμβίωση

Οι μαθητές, κατ' αρχήν μέσα από ασκήσεις θεατρικού παιχνιδιού, ένιωσαν ότι συμμετείχαν σ' ένα πλαίσιο μάθησης με κανόνες και ότι το θέατρο είναι ένας τρόπος να μάθουν και να διασκεδάσουν συγχρόνως. Οι μαθητές μέσα από μία βιωματική προσέγγιση, μέσα από τεχνικές όπως η δραματοποίηση και ο αυτοσχεδιασμός, άρχισαν να εξοικειώνονται με συναισθήματα πρωτόγνωρα για αρκετούς απ' αυτούς και να βρίσκουν τη θέση τους. Μέσα από τη συνύπαρξή τους με τους άλλους σε μια διεργασία, έμαθαν να εμπιστεύονται την ομαδική δουλειά, να πειθαρχούν, γνωρίζοντας τις βαθύτερες επιθυμίες τους και επενδύοντας στους βαθύτερους στόχους της ομάδας.

Συνοψίζοντας, το θέατρο μέσα από τη στενή σχέση με τις καλές τέχνες αλλά και με την ιστορία, τις παραδόσεις, την πολιτισμική συνείδηση και τη συλλογική μνήμη ενός λαού, με την αίγλη του μύθου, τον επαναπροσδιορισμό και την ανάδειξη αξιών και ιδεών, είναι ένα καλλιτέχνημα σύνθετο, που αποσκοπεί στην ηθική και πνευματική καλλιέργεια του ηθοποιού και του θεατή, στη μόρφωσή του, στην παιδεία του εν γένει. Και το θέατρο έχει τη δύναμη να πετύχει αυτόν τον στόχο γιατί διαθέτει καθηλωτική δύναμη και γοητεία. Είναι μια τέχνη ζωντανή, βιωματική και ως τέτοια έχει τη δύναμη να μεταδίδει συγκλονιστικά συναισθήματα, μηνύματα, γνώσεις και να ενεργοποιεί πνευματικά χαρίσματα στον θεατή του, όπως και στον «ηθοποιό». Έχει επίσης τη δύναμη να δημιουργεί πρότυπα και να προβάλλει τις υψηλές αξίες.

Το θέατρο, ως εκπαιδευτικό εργαλείο, στηρίζεται στο δεδομένο ότι η βιωματική πρόσληψη της γνώσης είναι ιδιαίτερα αποδοτικός τρόπος μάθησης. Απ' την άλλη, το ένστικτο της μίμησης αλλά και η βαθιά ανάγκη για αυτοέκφραση του ανθρώπου είναι η αρχή που γέννησε τις τέχνες και εμφανίζεται από τη νηπιακή ακόμα ηλικία. Είναι, επίσης, γνωστό ότι από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, η παιδεία και το θέατρο μοιράστηκαν κοινούς στόχους.

Το θέατρο ως μορφο-παιδαγωγικό εργαλείο στη λειτουργία της δημοκρατικής αγωγής ενώνει συνειδητά τα δύο πεδία (του θεάτρου και της δημοκρατικής παιδείας) μέσα στη σχολική αίθουσα. Οι εκπαιδευτικοί εμπνέονται και καθοδηγούνται σε έναν δρόμο που κάνει τη μάθηση και τη διδασκαλία πραγματικά «ψυχαγωγική».

ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΝΤΖΙΑΩΝΗ

*Σημειολογικά σώματα, ψυχροπολεμικοί χορευτές.
Μια επαναπροσέγγιση του έντεχνου χορού
στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1950*

Το τέλος της δεκαετίας του '40 βρίσκει την Ευρώπη και τις Η.Π.Α. σε μια περίοδο ανάκαμψης με ριζικές αλλαγές στις διεθνείς ισορροπίες. Μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η στάση των Η.Π.Α. απέναντι στη Γηραιά Ήπειρο, που κρατούσε τα σκήπτρα στην παραγωγή διανοούμενων και καλλιτεχνών, ήταν στάση αμηχανίας με μια αίσθηση κατωτερότητας, καθώς ο Νέος Κόσμος δεν είχε καταφέρει ακόμα να εντάξει ισότιμα στη διεθνή σκηνή τη δική του πολιτιστική ταυτότητα. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όμως, ο πολιτισμός, τόσο με την υψηλή όσο και με τη μαζική εκδοχή του, θα γίνει πεδίο σημαντικών εντάσεων ανάμεσα σε Αμερική και Ευρώπη, ιδιαίτερα κάτω από το βάρος του ανταγωνισμού του Ψυχρού Πολέμου, με ένα πολύ ενδιαφέρον συμβολικό και ιδεολογικό βάρος σε κάθε περίπτωση.

Η παρουσίαση αυτή αναλύει τον μοντέρνο χορό στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50 μέσα από μια υπόθεση εργασίας, βασισμένη στη σκέψη του Pierre Bourdieu ότι ένα πεδίο, στην περίπτωση μας το χορευτικό, δεν είναι ποτέ αυτόνομο.¹ Αλληλεπιδρά με άλλα πεδία, όμως οι επιρροές αυτές δεν είναι ευθύγραμμες, καθώς διαθλώνται και διαμορφώνονται εντός του πεδίου με τους δικούς του όρους. Αυτό σημαίνει ότι ο Ψυχρός Πόλεμος και οι πολιτικές του αντιπαλότητες επηρέασαν το πεδίο του χορού όχι με τρόπους και όρους άμεσα πολιτικούς, αλλά με όρους σχετικούς με τις ανάγκες και την ιστορία του χορού στην Ελλάδα της εποχής.

Στη διεθνή βιβλιογραφία του χορού έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ποικίλες πιέσεις έγιναν εμφανείς σε διάφορες χώρες στην ψυχροπολεμική περίοδο, που άλλαξαν την εικόνα του χορού από την προπολεμική εποχή. Για παράδειγμα, η Gay Morris εντοπίζει μια μεταστροφή του μοντέρνου χορού στις Η.Π.Α. από αιτήματα εθνικής ταυτότητας και έντονης κοινωνικής και πολιτικής ευαισθητοποίησης της προπολεμικής περιόδου σε μια τάση διεθνοποίησης και απολιτικοποίησης μετά τον πόλεμο, ως συνέπεια τόσο του Μακαρθισμού όσο και της νέας ηγεμονικής θέσης των Η.Π.Α.² Παρατηρείται, δηλαδή,

1. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, London, 1993, σ. 38.

2. Gay Morris, *A Game for Dancers. Performing Modernism in the Postwar Years, 1945-1960*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2006.

μια αναδίπλωση της αιχμηρότητας του μοντέρνου χορού, μια αναζήτηση μορφών και εκφραστικών μέσων αποφορτισμένων από κοινωνικές ή πολιτικές εντάσεις.

Διαπιστώνεται, επίσης, ότι η Ευρώπη τη δεκαετία του '50 υιοθετεί κυρίως τη γλώσσα του μπαλέτου, που είναι φορτισμένη άλλωστε με την παράδοσή της, ενώ ο Νέος Κόσμος προτάσσει τον μοντέρνο χορό και το νέο μπαλέτο ως εκφάνσεις του μοντερνισμού του. Σε αυτό το πλαίσιο έχει, όμως, ιδιαίτερη σημασία η επισήμανση της Susan Manning ότι γενικά τον 20ό αιώνα, ο μοντέρνος χορός έγινε πεδίο για την προώθηση της εθνικής ταυτότητας, ενώ το μπαλέτο έγινε αρένα για τον διεθνή συναγωνισμό.³

Τι συμβαίνει, όμως, στη χορευτική σκηνή της Ελλάδας; Στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, η δεκαετία του '50 παρουσιάζεται ως μια δεκαετία άνθησης του χορού,⁴ συμβατής με την αίσθηση και τις πρακτικές ανασυγκρότησης της χώρας. Η κυρίαρχη γραμμή δόθηκε από τις δύο κυρίες του μοντέρνου χορού, πρώην συνεργάτιδες, την Κούλα Πράτσικα (1899-1984) και τη Ραλλού Μάνου (1915-1988). Ο μοντέρνος χορός τους πρόβαλλε περισσότερο ως αιτούμενο για τη δημιουργία μιας ελληνικής τέχνης, με την έννοια της διακριτής ταυτότητας ανάμεσα στα άλλα κράτη και της σχέσης-σύνδεσης με μια γηγενή παράδοση, και κατά δεύτερον, αναζητούσε θεατρικά μέσα να αφηγηθεί μια ιστορία, να μεταφέρει ένα περιεχόμενο ή να λειτουργήσει συμβολικά.

Ως προς τον πρώτο άξονα, αυτός ο ετεροκανονιστικός προσδιορισμός μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι χαρακτηρίζει την εποχή σε πολλαπλά επίπεδα: στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, το ένα στρατόπεδο αυτοπροσδιορίζεται σε σχέση με το αντίπαλο, η Ευρώπη αντιπαραβάλλεται στις Η.Π.Α., η Ελλάδα στις άλλες χώρες, η νομιμοφροσύνη στον κομμουνιστικό κίνδυνο, ο μοντέρνος χορός στο μπαλέτο και ούτω καθεξής. Ως προς τον δεύτερο άξονα, είναι αξιοσημείωτο ότι η αφήγηση ή ο συμβολισμός υπερκαλύπτει το όποιο αίτημα αναζήτησης της προσωπικής έκφρασης, σε αντίθεση με τον μοντέρνο χορό στις Η.Π.Α. και τον εκφραστικό χορό στην προπολεμική Γερμανία, που χαρακτηρίζονται από τη στενή σύνδεση χορού και εκφραστικότητας.

Εντούτοις, τόσο η αναζήτηση της ελληνικότητας όσο και η διερεύνηση της αφήγησης δεν αποτελούν ανεξάρτητους άξονες, αλλά τέμνονται και αλληλεξαρτώνται με ποικίλους τρόπους. Σε τηλεοπτική εκπομπή-αφιέρωμα στο Ελληνικό Χορόδραμα και την ομάδα χορού της Ραλλούς Μάνου⁵ επισημαίνεται ότι το έργο *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* (1951) φέρνει μπροστά στα μάτια των αστών και μεγαλοαστών της Αθήνας την κουλτούρα των περιθωριοποιημένων. Αναφέρεται, επίσης, ότι η Μάνου πήγε σε κάποια ταβέρνα και είδε πώς χόρευαν το χασάπικο και το ζειμπέκικο, ενώ για τη χορογραφία των βεζυροπούλων είδετσιγγάνες να χορεύουν, και αυτές οι εμπειρίες έδωσαν το κινητικό υλικό για τις συγκεκριμένες σκηνές στα έργα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* και *Το Καταραμένο Φίδι* αντίστοιχα. Ο δανεισμός κινητικού υλικού δεν είναι κάτι που ο χορός κάνει για

3. Susan Manning, «Modernist dogma and post-modern rhetoric: A response to Sally Banerjee's "Terpsichore in Sneakers"», *The Drama Review* 32/4 (winter 1988), σ. 32-39.

4. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Χορός και Θέατρο, Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες*, Έφεσος, 2004, σ. 47-49· Χρυσόθεμις Σταματαπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*, Έφεσος, Αθήνα, 2005, σ. 56-57.

5. Cinetic, *Εκπομπή Παρασκήνιο*, «Ραλλού Μάνου, Ελληνικό Χορόδραμα», Διεύθυνση Μουσείου Αρχείου Ε.Π.Τ., <http://archive.ert.gr/90299/> [26-8-2013].

πρώτη φορά. Σε όλη την πορεία της ιστορίας του, διεθνώς, ο χορός επηρεαζόταν, ενσωμάτωνε, αφομοίωνε ή οικειοποιούνταν στυλ, βήματα και στοιχεία από χορούς εθνικών, εθνοτικών, φυλετικών ή άλλων ομάδων και εποχών (αυτό που ονομάζουμε character χορούς στα μπαλέτα). Ο εξωτισμός και ο οριενταλισμός στον χορό δεν είχε μόνο γεωγραφική ή ιστορική διάσταση αλλά και σύγχρονη και ταξική. Αυτό, όμως, που είναι σημαντικό στην περίπτωση μας είναι ότι το αίτημα της ελληνικότητας δεν επιτρέπει στο έργο να προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ή διαχειρίζεται τα δάνεια κινητικά του υλικά, αλλά μετατοπίζει το βάρος στην πρόσληψη και κατανόηση μιας ιστορίας, π.χ. του Καραγκιόζη, και στην παρακολούθηση μιας χορευτικής αφήγησης ως μέρους μιας ελληνικής λαϊκής παράδοσης που με τρόπο «αυτονόητο» και «φυσικό» όλοι υποτίθεται ότι κατέχουν και κατανοούν.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει η κριτική αποτίμηση που κάνει ο Μίνως Δούνιας για την *Πεντάμορφη με το ρόδο* (1946), της ομάδας της Κούλας Πράτσικα, το οποίο ονομάζει παραμυθόδραμα.⁶ Επαινεί το γεγονός ότι η χορογράφος χρησιμοποιεί τον ομαδικό λόγο μαζί με τη συμβολική κίνηση και ότι ο χορός αναγγέλλει την είσοδο των ηθοποιών, χαρακτηρίζει τα πρόσωπα, εκφράζει συναισθήματα και σχολιάζει.

Αντίθετα, στο ίδιο άρθρο ο Δούνιας ασκεί αρνητική κριτική στα δύο εμβληματικά έργα του Ελληνικού Χοροδραματός, *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* (1951) και *Το καταραμένο φίδι* (1951). Υποστηρίζει ότι η χορογράφος, Ραλλού Μάνου, χρησιμοποίησε αφηγητή εκτός χορού και κατά συνέπεια περιόρισε την αποστολή του χορού στην υποβλητική, συμβολική κινησιολογία, που, όπως φαίνεται να υπαινίσσεται ο Δούνιας, μόνη της δεν έχει νόημα ή δεν έχει τόση σημασία. Τέλος, στο άρθρο επισημαίνεται ως αρνητικό στοιχείο των έργων η επιμονή στην ατομικότητα του σολίστ αντί του ομαδικού στοιχείου. Βλέπουμε, δηλαδή, να προτάσσεται ένας σφιχτός εναγκαλισμός χορού και λόγου, κίνησης και αφήγησης, που κατά τον Δούνια είναι λάθος να σπάσει. Οι επιρροές από τον Χορό του αρχαίου δράματος είναι εμφανείς, αλλά ακριβώς εδώ βρίσκεται και το πρόβλημα.

Η Erika Fischer-Lichte στο κείμενό της, «Ενσάρκωση: από το χαρτί στη σκηνή. Η θεατρική μορφή»,⁷ στο οποίο μελετά το ερώτημα που τέθηκε στο θέατρο, τον 18ο αιώνα, πώς μπορεί να αποδοθεί σκηνικά ένα γραπτό κείμενο, χρησιμοποιεί τον όρο «σημειολογικό σώμα». Δηλαδή, σημειολογικό είναι το σώμα που έπρεπε να καθαρθεί από οτιδήποτε θα μπορούσε να υπαινιχθεί την οργανική του διάσταση, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα σώμα που θα είναι απο-σωματοποιημένο, θα έχει διαγράψει το πραγματικό υλικό σώμα και κατά συνέπεια την όποια πραγματικότητα υπάρχει πέρα από τη θεατρική σύμβαση, πέρα από τον ρόλο. Θα είναι ένα σώμα υπάρχον μόνο στο πλαίσιο και στις συνθήκες της θεατρικής πράξης. Αν και σήμερα είναι σαφές ότι οποιοσδήποτε τέτοιος διαχωρισμός είναι εξαιρετικά προβληματικός, και παρ' ότι η Erika Fischer-Lichte αναφερόταν στον τρόπο μεταφοράς του νοήματος από το χαρτί στη σκηνή, εντούτοις, ο όρος «σημειολογικό σώμα» μπορεί να δηλώσει ακριβώς τον προβληματισμό γύρω από το θέμα της χρήσης του σώματος και της γέννησης νοήματος που εδώ μας ενδιαφέρει για τον χορό.

6. Μίνως Δούνιας, «Μουσικοκριτικά σημειώματα, Οι παραστάσεις του Ορχηστρικού Οργανισμού Κούλας Πράτσικα», *Καθημερινή*, [χ.χ.], <http://invenio.lib.auth.gr/record/108426?ln=el> [2-11-2012].

7. Erika Fisher-Lichter, «Ενσάρκωση: από το χαρτί στη σκηνή», *Σκηνή* 3 (2011), σ. 1-12, <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/issue/view/56/showToc> [8-11-2012].

Παρόμοια ζητήματα είχε να λύσει και το μπαλέτο του 18ου αιώνα, καθώς αποχωρίστηκε από την όπερα και αυτό το είδος μπαλέτου ονομάστηκε *ballet d'action*, δηλαδή μπαλέτο δράσης. Παραδόξως, είναι ακριβώς αυτό το δύο αιώνων παλιό είδος μπαλέτου που αποτελεί σημείο αναφοράς και διευκρίνισης για το τι είναι το Ελληνικό Χορόδραμα (Μάνου). Σε δημοσίευμα αναφέρεται ο ορισμός του χοροδράματος ως είδους, θέλοντας να προσδιορίσει το Ελληνικό Χορόδραμα:

Χορόδραμα είναι ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο που όμως εκφράζει τα νοήματα και τα πάθη των ηρώων με χορό και συνοδεία μουσικής χωρίς να χρησιμοποιείται ο λόγος. Την τελική του μορφή την πήρε στα 1776.⁸

Αυτή η σύζευξη του μπαλέτου με το χορόδραμα και την πρακτική της Μάνου υιοθετείται και από την ίδια, αφού αναφέρει ότι χορόδραμα είναι η ελληνική λέξη για το μπαλέτο. Ξεπερνώντας τις απλοποιήσεις, γενικεύσεις και παρανοήσεις που προκύπτουν από τέτοια θεωρητικά άλματα, επικεντρωνόμαστε στη σχέση χορευτικής κίνησης και αφήγησης, ή έστω μιας αναφοράς σε κάποιο περιεχόμενο που δεν είναι μόνο κινητικό.

Στην περίπτωση των ελληνικών χορογραφικών έργων που αναφέραμε, το θέμα του έργου, η κινητική του επεξεργασία και η ερμηνεία του χορευτή διαφαίνονται ως τρία διακριτά στρώματα. Το κινητικό λεξιλόγιο έρχεται από κάποια τεχνική, το θέμα από την ελληνική παράδοση και συνήθως προϋπάρχει, και ο/η ερμηνευτής/τρια καλείται να αποδώσει τον ρόλο, το θέμα, την ιστορία. Ο χορός γίνεται, έτσι, ένα μέσο αναπαράστασης, ένα μέσο αφήγησης που αποκόβεται από τον χορογράφο ή τον ερμηνευτή, καθώς η ιστορία προϋπάρχει ή τοποθετείται εκτός αυτού/αυτής και η κίνηση έρχεται να εικονογραφήσει την ιστορία. Το άτομο, ως προσωπικότητα αλλά και ως πολίτης της χώρας και της ιστορικής στιγμής, αποσιωπάται προς όφελος μιας ουδετεροποιημένης αφήγησης ή αίσθησης. Η χρήση μιας κινητικής γλώσσας αναγνωρισμένης διεθνώς, για παράδειγμα κάποια συγκεκριμένη τεχνική χορού, όπως της Martha Graham, από τη Μάνου απορροφούσε και αποσοβούσε τις πιέσεις του διεθνούς ψυχροπολεμικού διχασμού, όχι μόνο στο επίπεδο της προφανούς δυτικής επιρροής και σχέσης με το στρατόπεδο του «ελεύθερου κόσμου», αλλά και στο επίπεδο ενός αρχόμενου κοσμοπολίτικου, αστικού ελιτισμού μέσω των συγκεκριμένων γνώσεων και κωδίκων.

Παράλληλα και ταυτόχρονα, η εμμονή στην ελληνική θεματολογία και τη δημιουργία ελληνικής ταυτότητας στην τέχνη ισορροπούσε ανάμεσα σε μια κοινωνικο-πολιτική ιδεολογία και ένα αισθητικό ιδανικό, καθώς, όπως υποστηρίζει ο Δημήτρης Τζιόβας, «η ελληνικότητα ήταν πάντοτε ο δίαυλος της θεσμοποίησης και της καθιέρωσης είτε ανθρώπων είτε ρευμάτων»,⁹ ενώ, για την Άννα Καφέτση, «ο Μύθος της Ελληνικότητας ήταν το αισιόδοξο και υποκριτικό πρόσωπο της εξαρτημένης αστικής τάξης, που απέκρυβε την έλλειψη ελευθερίας, στο πλαίσιο των ομογενοποιημένων τάσεων του καπιταλισμού».¹⁰

8. Β. Α. Λαμπρόπουλος, «Επιβράβευσις των προσπαθειών της Ραλλούς Μάνου», *Απογευματινή*, 8-7-1965, Ραλλού Μάνου (επιμ.), «...ου των ραδίων...ουσαν τέχνην», Γνώση, Αθήνα, σ. 125.

9. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1989, σ. 163.

10. Ο Ευγένιος Ματθιόπουλος κάνει αυτή την αναφορά στο κείμενό του, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2003, σ. 460-475.

Για τον χορό, η έννοια του «σημειωτικού σώματος» εμπεριέχει και άλλες διαστάσεις. Προκειμένου να αποδείξει την αξία του ως υψηλή τέχνη, έπρεπε επιπλέον να υπερκεράσει την ενσώματη, υλική και έμφυλη διάστασή του. Ο Γιώργος Φτέρης (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του δημοσιογράφου, θεατρικού και λογοτεχνικού κριτικού Γιώργου Τσιμπιδάρου), στην εισαγωγή του για το πρώτο βιβλίο ιστορίας μπαλέτου στα ελληνικά από τον Κώστα Νίκολς, το 1957, γράφει:

Θέλομε να πούμε ότι η σάρκα [...] κάνοντας αισθητό ένα πνευματικό γεγονός με τη ρυθμική του μετάφραση, μπορεί να γίνει [...] η πιο ευπαθής και ασφαλής ερμηνεύτρια του άυλου, του αφηρημένου [...]. Να βλέπεται το ανθρώπινο σώμα [...] να διαπυρώνεται έξαφνα από μια άλλη ανάγκη εκφραστική, άσχετη με τις πρακτικές σκοπιμότητες. Για να μεταμορφωθεί από τη μια στιγμή στην άλλη σ' ένα λεπτότατο πνευματικό όργανο, που λειτουργεί με τους απλούστερους τρόπους [...] Αλλά το σώμα, και πιο έντονα θηλυκό, γίνεται αέρινο με τις αλλεπάλληλες πλαστικές του διαμορφώσεις, χάνει τη σάρκα του, ό,τι είναι στατικό της ύλης [...]¹¹

Ο Λέων Κουκούλας στο άρθρο του, «Περί ορχήσεως», στην *Επιθεώρηση Τέχνης*,¹² υπογραμμίζει ότι ο χορός είναι τέχνη μόνο όταν διερμηνεύει με μόνη την κίνηση του κορμιού τις ψυχικές διαθέσεις του ανθρώπου, κάτι που κάνουν οι λεγόμενοι βασικοί χοροί. Διευκρινίζει ότι βασικοί πρέπει να θεωρηθούν όλοι οι εθνολογικοί και λαϊκοί χοροί που δεν είναι περιγραφικοί, και αναφέρεται στον John Martin και στην άποψή του ότι η βασική χορευτική έκφραση πρέπει να αποφεύγει ρασιοναλιστικά ερμηνευτικά μέσα. Τονίζεται, δηλαδή, μια «αφηρημένη» χρήση του υλικού σώματος που στην περίπτωση του Φτέρη οραματίζεται το πνευματικό και το άυλο, ενώ στην περίπτωση του Κουκούλα εκφράζει τον εσωτερικό ψυχισμό και το άλογο.

Είναι, όμως, ενδιαφέρον να δούμε συνοπτικά ποιες είναι οι βασικές θέσεις του John Martin (1893-1985), Αμερικάνου κριτικού στους *New York Times* και βασικού θεωρητικού υποστηρικτή του μοντέρνου χορού, στον οποίο αναφέρεται ο Κουκούλας. Στο έργο του *Modern Dance* (1933) ο John Martin¹³ υποστηρίζει ότι κάθε αυθεντικός χορός έχει έναν κοινωνικό σκοπό, να επικοινωνήσει βασικές αλήθειες. Η καπιταλιστική ανάπτυξη των κοινωνιών διαχώρισε την τέχνη και τη θρησκεία από τις άλλες εκφάνσεις της ζωής και έθεσε στο επίκεντρο τις οικονομικές δραστηριότητες. Αυτή η διαδικασία είναι βασισμένη σε μια ρασιοναλιστική προσέγγιση, της οποίας έκφραση είναι και ο φορμαλισμός, κατά τον Martin. Ένας αυθεντικός χορός θα πρέπει να αντισταθεί σε αυτά, δηλαδή να είναι αντι-ρασιοναλιστικός και αντι-φορμαλιστικός, προκειμένου να ξανασυνδεθεί με την κοινωνία.

Θεωρεί, επιπλέον, ότι υπάρχει άμεση σχέση ανάμεσα στο ψυχικό και στο σωματικό. Το αίσθημα δημιουργείται στο εσωτερικό (ψυχισμό) του ανθρώπου από τη φυσιολογική του αντίδραση προς το περιβάλλον και το αίσθημα αυτό εξωτερικεύεται με κάποια σωματική αντίδραση. Όλοι οι άνθρωποι αποκτούν, έτσι, μια αίσθηση της κίνησης βασισμένη στη φυσιολογία του δικού τους σώματος, που αντιδρά στο περιβάλλον και παράγει αισθήματα. Κατά συνέπεια, δημιουργούνται νευρομυϊκές συνάψεις που αποτελούν τα

11. Γεώργιος Φτέρης, «Πρόλογος», Κώστας Νίκολς, *Ο χορός – Η ιστορία μιας τέχνης: Το μπαλέτο*, Δίφρος, Αθήνα, 1957, σ. 1-2.

12. Λεωνίδας Κουκούλας, «Περί ορχήσεως», *Επιθεώρηση Τέχνης* (4/1959), σ. 167-171.

13. John Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons, New York, 1933.

κινητικά ίχνη, τα οποία με τη σειρά τους διαμορφώνουν μια σειρά από αισθήματα, τη συναισθηματική μνήμη. Αυτές οι φυσιολογικές και ψυχολογικές συνιστάμενες κάνουν το άτομο να αντιδρά, βάση των εμπειριών του με συγκεκριμένους τρόπους, όταν βλέπει κάποιον να κινείται. Έτσι, υπάρχει επικοινωνία σε ένα βαθύ επίπεδο ανάμεσα σε αυτόν που κινείται (χορεύει) και σε αυτόν που παρακολουθεί.

Το σημαντικότερο, όμως, είναι για τον Martin ότι ο χορός είναι ένας τρόπος ανθρώπινης αλληλεπίδρασης μέσω της οποίας ο χορευτής επικοινωνεί συναισθήματα, τα οποία ο θεατής μπορεί να αφομοιώσει όχι σε πνευματικό επίπεδο αλλά σε σωματικό, γιατί όλοι οι άνθρωποι έχουν την αίσθηση της κίνησης, βασισμένη στη φυσιολογία του δικού τους σώματος που αντιδρά στο περιβάλλον –αυτό το ονομάζει μυϊκή συμπάθεια (muscular sympathy)– και παράγει αισθήματα, δηλαδή ψυχικές καταστάσεις (η έννοια της μετακίνησης στη θεωρία του Martin). Ο καλλιτέχνης επιδιώκει μέσα από αυτή την επικοινωνία να αυξήσει την εγρήγορση του θεατή με τρόπους που θα τον απελευθερώσουν. Τέλος, τονίζει ότι το θέατρο συνδέεται με την αφήγηση, δηλαδή με μια σειρά λογικά διαρθρωμένων γεγονότων, ενώ κατά τη γνώμη του ένας αυθεντικός χορός δεν πρέπει να έχει σχέση με το θέατρο. Γιατί ο χορευτής δημιουργεί τη δράση μέσα από την ποιότητα της κίνησής του, παράγοντας έτσι μια αυτόνομη αισθητική εμπειρία, ενώ ο ηθοποιός ερμηνεύει το δράμα που ήδη υπάρχει.

Τόσο το κείμενο του Φτέρη όσο και του Κουκούλα προσπαθούν να υπερασπιστούν την αυτονομία του χορού ως αισθητικής εμπειρίας, κυρίως μέσα από μια επιχειρηματολογία που τοποθετεί τον χορό στο προ-λογικό ή πέρα από τη γλώσσα και τον λόγο πεδίο, απηχώντας έντονα τις απόψεις του Martin. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο μοντέρνος χορός στην Ελλάδα συνδέθηκε υπερβολικά με το θέατρο και το αρχαίο δράμα, και κατά συνέπεια η αποσύνδεση της κίνησης από τον λόγο είναι ένα μείζον ζήτημα. Υπονοώντας μίαν αντίσταση του άλογου στοιχείου ως κάτι θετικό, μοιάζει να κάνουν και οι δύο ένα κάλεσμα προς μίαν ανεξαρτητοποίηση της χορευτικής εμπειρίας, αλλά και προς μια ανύπαρκτη, αλλά ίσως ζητούμενη ενότητα χορού και κοινωνίας/κοινότητας, όπως ο Martin το διαβλέπει. Φυσικά, μέσα στα ιστορικά συμφραζόμενα της δεκαετίας του '50, κάτι τέτοιο ηχεί από ουτοπική ελπίδα έως απλοϊκό ή ανιστόρητο κέλευσμα. Το σημαντικότερο είναι, όμως, ότι η ίδια η πρακτική των χορογράφων τούς ακυρώνει, κυρίως μέσω του τρόπου με τον οποίο χειρίζονται την αφήγηση ή το περιεχόμενο των έργων τους.

Τέλος, ούτε ο Φτέρης ούτε ο Κουκούλας δεν προχωρούν ρητά στον τελικό σκοπό του χορού, που κατά τον Martin είναι η εγρήγορση του θεατή και η αντίστασή του στην οικονομική διάσταση της τέχνης. Όντας Αμερικάνος, ο Martin είχε περισσότερο στη σκέψη του τις μορφές και δυναμικές εμπορευματοποίησης της τέχνης και της μαζικής κουλτούρας, τις οποίες ο χορός στην Αμερική είχε να αντιμετωπίσει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Το ενδιαφέρον είναι, όμως, πως στα ελληνικά συμφραζόμενα η διάσταση της εγρήγορσης του θεατή θα έρθει στο προσκήνιο δεκαετίες αργότερα, ενώ ο αντι-ρασιοναλισμός και η αντι-οικονομική τοποθέτηση του μοντέρνου καλλιτέχνη (ο κόσμος της τέχνης ως «ανεστραμμένος οικονομικός κόσμος», κατά τον Bourdieu) διαχέονται και γίνονται μια γενικευμένη αντι-υλιστική κατεύθυνση με μια ποικιλία σημασιών:

1. Προωθεί την πρόσληψη και προσέγγιση των χορευτικών έργων μέσα από μια Καντιανή θεώρηση «ανιδιοτέλειας» και, άρα, άρσης οποιασδήποτε σχέσης με την πραγματικότητα, μέσα από την αναγωγή σε μια αυτόνομη αισθητικοποίηση.

2. Αποσιωπά και δεν αποζητά τον ενεργό ρόλο του θεατή, την εγρήγορση ή αφύπνισή του και προβάλλει μια «αυτονόητη» και ομογενοποιημένη πρόσληψη μέσω νοημάτων/λεκτικών περιγραφών/συμβόλων και αναφορών από την παράδοση ή μια γενικώς νοούμενη πολιτιστική κληρονομιά, που όλοι καταλαβαίνουν με έναν «έμφυτο» τρόπο, βασισμένη στην εθνική τους ταυτότητα ως Ελλήνων και στις κοινές καταβολές.

3. Υπερτονίζει και προβάλλει ιδεαλιστικές ρητορικές και πνευματικά χαρακτηριστικά, συμβατά με μια υπάρχουσα και κυρίαρχη ιδεαλιστική φιλοσοφία που εκφράζεται και σε πολιτικό επίπεδο.¹⁴

4. Διαμορφώνει την εικόνα του καλλιτέχνη-αρνητή των οικονομικών σχέσεων της τέχνης του.

Ο χορός, δηλαδή, στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50 μοιάζει να χαρακτηρίζεται από μια βαθιά αντίφαση. Αφενός, ακολουθεί μια ιδεαλιστική προσέγγιση ως προς τη φύση της τέχνης που πρέπει να αποφύγει τον υλισμό, τον αισθαντισμό και τον κοινωνικό σχολιασμό, κοινό γνώρισμα της ψυχροπολεμικής περιόδου, ενώ από την άλλη είναι σχεδόν ριζωμένος σε μια αφηγηματικότητα και αναπαραστατικότητα διυλισμένες μέσα από την ελληνοκεντρικότητα, απότοκο της ιδιαίτερης ιστορίας του στην Ελλάδα.

Όπως υποστηρίζει και ο Ευγένιος Ματθιόπουλος για την τεχνοκριτική:

Η αχίλλειος πτέρνα του τεχνοκριτικού λόγου της «ελληνοκεντρικότητας» ήταν η όλο και αποκλίνουσα μοίρα της από την πορεία της νεωτερικής δυτικής τέχνης, γεγονός που της στερούσε όλο και περισσότερο την έξωθεν επιβεβαίωση και καλή μαρτυρία, στην οποία ωστόσο το ελληνικό κράτος στηριζόταν εξολοκλήρου, πολιτικά και οικονομικά.¹⁵

Η άποψη αυτή περιγράφει αρκετά και τις πρακτικές του χορού τη δεκαετία του '50, με συνέπειες¹⁶ που είναι ακόμα υπό διερεύνηση.

14. Alexander Kazamias, «Pseudo-Hegelian contrivances: The uses of German Idealism in the discourses of the post-civil war Greek state», *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek* 19 (2012), σ. 47-73.

15. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», 1949-1967: *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2000, σ. 363-400.

16. Στεριανή Τσιντζιλώνη, «Χορευτικά σώματα και ιστορία: αναλύοντας τρεις στιγμές από την ιστορία του χορού στην Ελλάδα», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία (Θεσσαλονίκη, 2-5.10.2014)*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, τ. Ε', σ. 508-520.

Ο στοχασμός του πραγματικού: Το Θέατρο-Ντοκουμέντο

Τέατρο-Ντοκουμέντο ή, εσχάτως, Θέατρο του πραγματικού: Οι ονομασίες, που στόχο έχουν να περιγράψουν και να οριοθετήσουν το είδος, εγείρουν σημαντικά ερωτήματα που προκύπτουν από τη σύνθετη και καθόλου προφανή, ως προς τον ορισμό, φύση τόσο του πραγματικού όσο και του ντοκουμέντου.

Εξ ορισμού, το Θέατρο-Ντοκουμέντο είναι προορισμένο να τεθεί στους αντίποδες του θεάτρου της μυθοπλασίας. Οι θεμελιώδεις μεθοδολογικές του αρχές θα μπορούσαν να ανιχνευθούν στις θέσεις των εκπροσώπων του Νατουραλισμού πολύ πριν το ίδιο συσταθεί ως είδος.¹ Στα 1881 ο Émile Zola συνέθεσε το έργο *Le Naturalisme au Théâtre* (Ο νατουραλισμός στο θέατρο), όπου έθετε ως απόλυτη αναγκαιότητα για τη θεατρική τέχνη να υιοθετήσει τις μεθόδους συλλογής και επεξεργασίας υλικού που προσοδιάζουν στις θετικές επιστήμες, δηλαδή τη σχολαστική παρατήρηση, την έρευνα των πηγών, την αρχειακή αναζήτηση:

Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. Les sciences naturelles datent de la fin du siècle dernier; [...] tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents, à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature

[Φαίνεται αδύνατον το ότι η κίνηση έρευνας και ανάλυσης, που είναι μάλιστα η κίνηση του δεκάτου ενάτου αιώνα, ξεσήκωσε όλες τις επιστήμες και όλες τις τέχνες, αφήνοντας στην άκρη και σαν απομονωμένη τη δραματική τέχνη. Οι φυσικές επιστήμες χρονολογούνται από το τέλος του περασμένου αιώνα. [...] ένας ολόκληρος κόσμος αναδύθηκε, επανήλθαμε στη μελέτη των τεκμηρίων, στο πείραμα, καταλαβαίνοντας ότι για να δημιουργήσουμε εκ νέου, έπρεπε να ξαναπάρουμε τα πράγματα από την αρχή, να γνωρίσουμε τον άνθρωπο και τη φύση].²

1. Ήδη στα 1835, για το έργο ο *Θάνατος του Δαντόν* ο G. Büchner έκανε εκτενή χρήση των ιστορικών πηγών, ανατρέχοντας αφενός σε δικαστικά αρχεία, αφετέρου σε εγχειρίδια Ιστορίας, μεταξύ των οποίων και η μελέτη με τίτλο *Histoire de la Révolution française* (Ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης) του Adolphe Thiers (1797).

2. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris, 1912, σ. 10 [απόδοση στα ελληνικά: «Ο Νατουραλισμός στο θέατρο», *Κείμενα και κριτική για το θέατρο* (μετ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου – Ξ. Γεωργοπούλου), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 1991, σ. 88].

Μόλις λίγα χρόνια αργότερα, στα 1887, ο Guy de Maupassant, στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Pierre et Jean*, μιλούσε για τη νέα εποχή που ο Νατουραλισμός έφερε στη λογοτεχνία, μακριά από την παραμορφωμένη, εξωραϊσμένη, μεγεθυμένη ή ρομαντική όψη της ζωής, που παρουσιαζόταν μέσα από τη σκηνή της γραφής μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα: έκανε λόγο για γραφή *συμφώνως προς τη φύση*. Ως εκπρόσωπος, ασφαλώς, του κινήματος του Νατουραλισμού η τοποθέτησή του ήταν βασισμένη στο αντιθετικό ζεύγμα Νατουραλισμός-Ρεαλισμός. Αυτό που πρωτίστως καταμαρτυρούσε στον κατά μερικά χρόνια προηγηθέντα Ρεαλισμό ήταν πως το μέλημά του για μυθοπλαστική αληθοέπεια –«Rien que la vérité et toute la vérité» [«Τίποτα άλλο έξω από την αλήθεια, κι ολόκληρη την αλήθεια»]³– κατέληγε να υπονομεύει την ίδια την πραγματικότητα, ακριβώς επειδή δεν λάμβανε υπόψη το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της, τουτέστιν το γεγονός πως η πραγματικότητα υπερβαίνει κάθε εικόνα και αναπαράστασή της, αφενός μέσα από τα ιστορικά γεγονότα μεγάλης κλίμακας, αφετέρου γιατί ακόμα και χωρίς εξαιρετικά γεγονότα το πραγματικό αποτελείται από τα πιο ετερόκλητα συμβάντα, σημαντικά κι ασήμαντα, που διαδέχονται το ένα το άλλο χωρίς λογική ή/και προβλέψιμη συνέχεια –«Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable» [«Το αληθινό μπορεί μερικές φορές να μην είναι πιθανό»].⁴

Τα στοιχεία εκείνα που κρίνουμε πως οφείλουμε να συγκρατήσουμε από τα παραπάνω προς όφελος της επιχειρηματολογίας μας, είναι η διαφεύγουσα φύση του πραγματικού και η αμφιβολία που καλύπτει την έννοια της αντικειμενικότητας –«vilain mot» («λέξη χυδαία»)–⁵, κατά τον Maupassant. Γιατί, επιμένει, η πραγμάτευση του πραγματικού δεν μπορεί να είναι ποτέ απαλλαγμένη από την προσωπική ερμηνεία. Ο εκάστοτε συγγραφέας αναπόφευκτα επιλέγει ποιες όψεις του θα φωτίσει και ποιες θα αποσιωπήσει, βάσει της θέσης που πρεσβεύει και επιθυμεί να προβάλλει. Ο καλλιτέχνης, εν προκειμένω ο συγγραφέας, στην προσπάθειά του να μείνει κοντά στην αναπαράσταση κατ' εικόνα της φύσης, γίνεται ενορχηστρωτής των λεπτομερειών, αφήνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το προσωπικό του στίγμα επί του πραγματικού. Η αναπόφευκτη διαμεσολάβηση, η αποκρυπτογράφηση του πραγματικού, συναρτήσε του βλέμματος που πέφτει πάνω του, εγγράφει στο κέντρο του το αντίθετό του, κάνοντάς το σε σημαντικό βαθμό φορέα ψευδαίσθησης.⁶

Είναι γνωστό πως αυτή η σχετικοποίηση της ικανότητας του υποκειμένου για αντικειμενική παρατήρηση και αναπαραγωγή εικόνων του περιβάλλοντος κόσμου ενδυναμώθηκε κατά τις επόμενες δεκαετίες. Ο Μοντερνισμός αντιπαρέθεσε στην αντικειμενική πραγματικότητα και την αδιάσειστη αλήθεια έναν κόσμο που τελεί αενάως υπό διαμόρφωση και του οποίου η πρόσληψη είναι εν πολλοίς ζήτημα αντίληψης. Ωστόσο, όσο κι αν το υπο-

3. Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Flammarion, Paris, 1992, σ. 21 [απόδοση στα ελληνικά: *Πιέρ και Ζαν* (μετ. Δ. Π. Κωστελένος), Κραναός, Αθήνα, 1984, σ. 18].

4. Ο.π.

5. Maupassant, *Pierre et Jean*, σ. 23 [*Πιέρ και Ζαν*, σ. 21].

6. Ο Maupassant δεν καταγγέλλει την ψευδαίσθηση ως συνθήκη *sine qua non* της θεατρικής πράξης, αλλά τη δέσμευση του κινήματος του Ρεαλισμού να τοποθετηθεί στους αντίποδες της. Και ας σημειωθεί, εδώ, πως αποκαλούσε τους συγγραφείς του Ρεαλισμού «*Illusionnistes*» για να τονίσει ακριβώς τον ουτοπικό χαρακτήρα του αιτήματος για απάλειψη της υποκειμενικότητας και της ερμηνείας.

κείμενο του 20ού και 21ου αιώνα τελεί εν γνώσει της αμετάκλητης αυτής «αλήθειας», το ενδιαφέρον του για τα εξωτερικά γεγονότα –μείζονα και ελάσσονα– διατηρείται αμείωτο.

Το παρόν κείμενο δεν αντιμετωπίζει το Θέατρο-Ντοκουμέντο ως ένα θέατρο του πραγματικού με απόλυτους όρους· ελλοχεύει, μάλιστα, η αμφιβολία για το κατά πόσον το εν λόγω είδος είναι περισσότερο ένα θέατρο του πραγματικού από κάποιο άλλο. Είναι, ασφαλώς, σαφές πως εκκινεί με τον πλέον άμεσο τρόπο από το πραγματικό και σε αυτό επιστρέφει μέσω της ανα-παράστασης· γιατί, ασφαλώς, δεν παύει να πρόκειται περί αναπαράστασης, οπότε το πραγματικό συμβάν τίθεται εντός της θεατρικής σύμβασης. Αποδεχόμενοι λοιπόν, πρώτον, την εύθραυστη φύση αυτού που αποκαλείται πραγματικό, δεύτερον, πως με τον έναν ή τον άλλον τρόπο η αλήθεια πάντοτε αποκρύπτει τον εαυτό της, τρίτον, πως η θεατρική πράξη είναι η δημιουργία ενός κοινού χώρου μεταξύ σκηνης και πλατείας με αφορμή την αναπαριστώμενη πράξη, σκοπός του κειμένου αυτού είναι να εξετάσει τον τρόπο συνδιαπλοκής των προαναφερθέντων στοιχείων και το γεγονός που προκύπτει.

Στα πρώτα παραδείγματα που θα δώσουμε και τα οποία ακολουθούν εξελικτικά την πορεία του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, η έννοια του βλέμματος και της ερμηνείας τίθενται υπό την εποπτεία της Ιδεολογίας και της Ιστορίας. Η μεθοδολογική προσέγγιση συνίσταται στην αξιοποίηση αρχειακού υλικού, το εγχείρημα τελεί υπό τον αυστηρό έλεγχο της τεκμηρίωσης. Εν προκειμένω, επιχειρείται μια πορεία ανασύστασης, ανα-παράστασης, επανάληψης, ανάλυσης και επεξήγησης, με το αρχειακό υλικό να κατέχει θέση αυθεντίας, να λειτουργεί ως μηχανισμός τεκμηρίωσης του ιστορικά ορθού:

L'archive exprime «un pouvoir de *consignation*» [...] c'est-à-dire littéralement de rassemblement des signes «en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale»

[Το αρχείο εκφράζει μια εξουσία που θα αποκαλέσουμε «εξουσία παρακαταθέσεως». [...] Εννοούμε την πράξη της παρακατάθεσης με τη συγκέντρωση σημείων. Η παρακατάθεση τείνει να συντάξει «ένα και μόνο σώμα, σε ένα σύστημα ή μια συγχρονία μέσα στην οποία όλα τα στοιχεία συναρθρώνουν την ενότητα μιας ιδεώδους διαμόρφωσης»].⁷

Εντός αυτής της ορθόδοξης θεώρησης των πηγών τοποθετούνται οι πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Για τον Erwin Piscator λόγου χάρη, το θέατρο τίθεται υπό το πρίσμα της μαρξιστικής ιδεολογίας, δεν μπορεί άρα παρά να είναι ένα θέατρο καταφανώς πολιτικό. Η προάσπιση θέσεων, από την οποία εκκινεί και στην οποία κατά τον Piscator υποχρεωτικά καταλήγει, διαφαίνεται μέσα από την τάση τα έργα να γίνονται καμβάδες όπου διανοίγονται θεματικές, καλώντας το κοινό να περάσει στη δράση άμεσα. Ανάλογο είναι το διάβημα του Peter Weiss, ενός εκ των κυριότερων εκπροσώπων του είδους. Οι θέσεις του δεν είναι ανεξάρτητες από το πλαίσιο των δεκαετιών του '60 και του '70, που για τη Γερμανία υπήρξαν δεκαετίες κατά πρόσωπο αντιμετώπισης του παρελθόντος, αναστοχασμού και απολογισμού. Έτσι, υποστηρίζει πως «la réalité

7. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, coll. «Incises», Paris, 1995, σ. 14 [απόδοση στα ελληνικά: *Η έννοια του αρχείου* (μετ. Κ. Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, σ. 17] (υπογραμμίσεις του συγγραφέα).

peut être expliquée dans le moindre détail»⁸ [«το πραγματικό μπορεί να εξηγηθεί μέχρι τελευταίας λεπτομέρειας»]. Αντίστοιχα, ο ορισμός που προτείνει έχει ως εξής:

Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme⁹

[Το Θέατρο-Ντοκουμέντο απορρίπτει την επινόηση, χρησιμοποιεί μόνο αυθεντικό υλικό το οποίο μεταδίδει από τη σκηνή, δίχως να επιφέρει τροποποιήσεις στο περιεχόμενο, απλά δομώντας το].

Η τελευταία αυτή φράση υπαγορεύει την εξής παρατήρηση: Το αρχειακό υλικό δεν δομείται «απλά», η δόμηση συνεπάγεται τη διαμεσολάβηση. Εντούτοις, εδώ το αρχείο λαμβάνεται ως ο προνομιακός μηχανισμός καταγραφής, ο οποίος με τη σύστασή του μετατρέπεται σε φορέα εξουσίας και θεματοφύλακα του ιστορικού, εν προκειμένω, συμβάντος από οτιδήποτε θα μπορούσε να αλλοιώσει την αλήθεια που φέρει. Αυτό που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε είναι το γεγονός πως ο κατά Weiss ορισμός, προβάλλοντας το αρχείο ως αξιωματική αρχή και προσδίδοντάς του ισχύ νόμιμης κρίσης, εγγράφεται εντός της αδήριτης αναγκαιότητας για την εθνική συνείδηση να καταλήξει σε οριστικά συμπεράσματα σχετικά με τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, να αποδώσει ευθύνες, να διαχειριστεί ένα συλλογικό τραύμα. Επιπλέον, ο Weiss άρθρωσε τον λόγο του σε μια εποχή που το πνεύμα συλλογικότητας αντικατοπτριζόταν στην τέχνη, προτρέποντας το κοινό αντίστοιχα σε συλλογικές δράσεις. Η γραμμή που τράβηξε στα γεγονότα που (δεν) επιδέχονται σκεπτικισμού υπήρξε απόρροια μιας στάσης ιστορικής ευθύνης, η οποία καλεί σε ελαχιστοποίηση των γκρίζων περιοχών και κατ'επέκταση έχει ανάγκη από απόλυτες θεωρήσεις. Η θέση που πρέσβευε το Θέατρο-Ντοκουμέντο αυτής της περιόδου μοιάζει να ασπάζεται αυτό που ο Richard Schechner συνοψίζει με τη φράση «the future creates the past»¹⁰ [«το μέλλον δημιουργεί το παρελθόν»]. Φροντίζει, δηλαδή, από μια θέση καταφανώς πολιτική, ώστε ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης δομούν το παρελθόν να εξυπηρετεί το μέλλον που οραματίζονται.

Η δεκαετία του '90 σηματοδότησε την «αναγέννηση» του είδους. Μεταξύ των χαρακτηριστικών του «νέου»¹¹ Θεάτρου-Ντοκουμέντο συγκαταλέγεται η διευρυμένη χρήση του πραγματικού, καθώς οι θεματικές που στο εξής νομιμοποιούνται να ενταχθούν στους κόλπους του είναι σαφώς περισσότερες σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες.

8. Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution* (μετ. J. Baudrillard), Seuil, Paris, 1968, σ. 15.

9. Ο.π., σ. 7.

10. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

11. Η προσθήκη της λέξης «νέο» αποσκοπεί αφενός να διαχωρίσει το σύγχρονο τοπίο από το –γερμανικό κυρίως– Θέατρο-Ντοκουμέντο των δεκαετιών του '60 και του '70, αλλά και να αφήσει το πεδίο ελεύθερο, προκειμένου να συμπεριληφθούν οι νέες τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την επεξεργασία του υλικού και τη δόμηση της παράστασης γύρω από αυτό. Ο επιμερισμός σε υποκατηγορίες (π.χ. θέατρο verbatim, autofiction κ.ά.) επιβεβαιώνει το εύρος του είδους.

Πλάι στα γεγονότα μεγάλης εμβέλειας βρίσκουν τη θέση τους και άλλα μικρότερης κλίμακας –που εμπίπτουν περισσότερο στη σφαίρα του προσωπικού–, όχι όμως μικρότερης σημασίας. Παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον σχεδόν για κάθε όψη της πραγματικότητας, αρκεί η μελέτη της να γίνεται υπό το πρίσμα του βιώματος. Η στάση αυτή, αντίστοιχα, οδηγεί μια σειρά από γεγονότα της προσωπικής ζωής να αποτελέσουν αντικείμενο πραγμάτευσης. Πρωταρχικό μέλημα είναι να εξασφαλιστούν συνθήκες αναπαράστασης όσο το δυνατόν πιο κοντά στη βιωμένη πραγματικότητα, ενώ ισχυρός συνδετικός κρίκος με το θέατρο των περασμένων δεκαετιών παραμένει η εκτενής χρήση των πηγών, τουτέστιν του οπτικοακουστικού υλικού (φωτογραφίες, φιλμ, προφορικές μαρτυρίες, ηχητικά ντοκουμέντα), που συνθέτει το αρχείο.

Στις αναφορές που ακολουθούν και οι οποίες αφορούν σε παραστάσεις που ανήκουν στο υπό εξέταση είδος, η όψη του πραγματικού που λαμβάνεται ως αντικείμενο είναι κάθε φορά διαφορετική, τα μέσα όμως σκηνικής μεταφοράς και πραγμάτευσης παραμένουν κοινά: ανασύσταση του βιώματος, επιμονή στην αξιοποίηση του αρχαικού υλικού, ως του κατεξοχήν τεκμηρίου και φορέα αυθεντικότητας. Στην παραγωγή της ομάδας Rimini Protokoll, με τίτλο *Cargo Sofia X* (2006), ένα ειδικά διαμορφωμένο φορτηγό υποδέχεται κάθε βράδυ σαράντα πέντε θεατές, οι οποίοι για δύο ώρες παρακολουθούν μέσα από τζάμι το θέαμα που εξελίσσεται στην καμπίνα του οχήματος, όπου δύο επαγγελματίες οδηγοί –και όχι επαγγελματίες ηθοποιοί– διηγούνται όψεις του επαγγέλματός τους, ανταλλάσσοντας πληροφορίες και εμπειρίες, ενώ περνοδιαβαίνουν τη βιομηχανική ζώνη της πόλης. Ας τονιστεί πως, εν προκειμένω, το αδιάσειστο στοιχείο του πραγματικού, που ενσωματώνεται στην παράσταση, συνίσταται στη θεατρικοποίηση του βίου από εκείνον που τον ζει, δηλαδή από τους οδηγούς του φορτηγού, άλλως ειπείν στη μεταφορά πάνω στη σκηνή της καθημερινότητάς τους –για την ακρίβεια, στη μεταφορά του θεάτρου στον χώρο εκείνο που αποτελεί την πιο απτή καθημερινότητα του «ήρωα» και πρωταγωνιστή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο θεατής καθίσταται παρών στην πραγματικότητα, όπως βιώνεται από εκείνον που αναλαμβάνει τον ρόλο του ερμηνευτή, ενώ η όλη εμπειρία εγγράφεται στον τόπο από τον οποίο αναδύεται και χάρη στον οποίο υπάρχει. Πρόκειται για μια παράσταση *in situ* με όρους ανθρωπογεωγραφίας.

Στην παράσταση με τίτλο *The Year of Magical Thinking* (2007)¹² το πραγματικό καθίσταται παρόν στις πλέον μύχιες πτυχές του. Η παράσταση έλκει την καταγωγή της από το ομώνυμο αυτοβιογραφικό βιβλίο της Joan Didion, το οποίο εκκινεί από τον αιφνίδιο θάνατο του συζύγου της και τις διαδοχικές νοσηλείες της κόρης της. Το βιβλίο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί ένα παράδειγμα γραφής υπό το καθεστώς πένθους· η συγγραφέας, ωστόσο, παρεμβάλλει πλήθος από κλινικές λεπτομέρειες, στοιχεία από τα ιατρικά πρακτικά, καθώς και τα αποτελέσματα της ιατροδικαστικής εξέτασης του πτώματος του συζύγου της. Η συνδιαπλοκή με το πραγματικό γίνεται στον βαθμό που ο χρόνος της γραφής, του εσωτερικού τοπίου, των μύχιων σκέψεων και του τραύματος ενσωματώνει τα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας της ίδιας περιόδου, η οποία

12. Το βιβλίο κυκλοφόρησε το 2005 από τον εκδοτικό οίκο Alfred A. Knopf. Η συγγραφέας ανέλαβε η ίδια τη θεατρική προσαρμογή του κειμένου της. Η πρεμιέρα δόθηκε στο Broadway στις 29 Μαρτίου 2007, σε σκηνοθεσία David Hare, με τη Vanessa Redgrave στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

διυλίζεται ασφαλώς μέσα από την απώλεια του συντρόφου και τη φθίνουσα πορεία της υγείας της κόρης της Didion.

Αν στην πρώτη περίπτωση οι οδηγοί υποδέχονταν τους θεατές στη ζωή τους, εκθέτοντας τη δική τους ματιά που συνάμα είναι και μια μαρτυρία για την πόλη, αν στο αυτοβιογραφικό έργο της Didion η ανασύσταση γινόταν μέσα από τον λόγο και την αναγκαστική επινόηση (βλέμμα, κινήσεις, θέση στον χώρο, απόσταση του ενός ερμηνευτή από τον άλλο κ.τ.λ.) από τους ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη, εκεί όπου στο γραπτό κείμενο δεν υπάρχουν ανάλογα στοιχεία, η έννοια του μάρτυρα αποκτά μεγάλο συγκινησιακό και ιστορικό βάρος όταν στην ήδη υπάρχουσα σημασία της –δηλαδή ο μάρτυρας ως εκείνος που έχει εμπειρία ενός γεγονότος από την αρχή μέχρι το τέλος– έρχεται να προστεθεί και μία σημασία που γειτνιάζει με τη χριστιανική: ο μάρτυρας, όχι ως κάποιος που υποστήριξε μέχρις εσχάτων την πίστη του, αλλά ως μορφή που υπέστη μαρτύρια και φέρει ανεξίτηλο το στίγμα τους.

Στην κατηγορία αυτή ανήκει η εμβληματική παράσταση *Rwanda '94* (2000) της βελγικής ομάδας Le Groupov. Εδώ, τη μαρτυρία τη φέρει στη σκηνή ο ίδιος ο μάρτυρας. Η Yolande Mukagasana εμφανίζεται στο θέατρο κάθε βράδυ για να παρουσιάσει τη δική της εκδοχή για τις εκατό μέρες της γενοκτονίας στη Ρουάντα, από τη θέση του επιβιώσαντος.¹³

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως το νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο επιχειρεί μια διάνοιξη σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες. Πλέον, αποτελεί μια δομή αρκετά διευρυμένη, η οποία εγκαθιδρύει τον διάλογο μεταξύ του υλικού που απαρτίζει το αρχείο και όλων όσων προσφεύγουν σε αυτό: διότι, ασφαλώς, η ελεύθερη χρήση των πηγών καθιστά το αρχείο όχι τον προνομιακό χώρο του ιστορικού, αλλά μια ανοικτή φόρμα αναζήτησης, προβολών και ερμηνειών, μια μηχανή που απεκδύεται τον παγιωμένο της χαρακτήρα και τίθεται σε κίνηση εις το διηνεκές.

Ο Jacques Derrida κάνει τη διάκριση μεταξύ βάζω σε τάξη (δηλαδή φτιάχνω αρχείο, αρχαιοθετώ) και θέτω σε κίνηση τη μηχανή-αρχείο: όταν τεθεί σε κίνηση, τότε το ζήτημα δεν ανάγεται πλέον στην επιστροφή στις πηγές και στη δημιουργία μιας γραμμικής-εξελικτικής πορείας, που οδηγεί από το γεγονός γύρω από το οποίο συστήνεται το αρχείο σε εκείνον που επιδιώκει να το ανασύρει και να το μνημονεύσει: απεναντίας, το ζήτημα ανάγεται στην υπέρβαση των πηγών και στην αινιγματική παρουσία του αρχείου, η οποία δεν δύναται να παρακαμφθεί.¹⁴ Προκειμένου, ωστόσο, να καταλήξουμε πως το αρχείο είναι φορέας του διττού, του πολλαπλού, πως συνιστά μια παρουσία αμφίσημη και αινιγματική, η άρση της μονοσήμαντης ερμηνείας εξαπλώνεται σε κάθε στοιχείο που το συστήνει. Στη μελέτη της για τα ντοκιμαντέρ πάνω στις πολεμικές επιχειρήσεις, η Carol Martin υποστηρίζει πως:

The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the ways in which we sanction and privilege certain forms of information over others¹⁵

13. Η Yolande Mukagasana συνυπέγραψε την παράσταση μαζί με τους Jacques Delcuvellerie, Marie-France Collard, Mathias Simons, Jean-Marie Piemme.

14. Jacques Derrida, *L'Archéologie du frivole*, Denoël / Gonthier, coll. «Médiations» 135, 1976 (1973), σ. 12, 88.

15. Carol Martin, «Living Simulations: the use of media in documentary in the UK, Lebanon and

[Το ευρύτερο ζήτημα του γένους ανάγεται στον τρόπο με τον οποίο επιλέγουμε να αποδίδουμε μεγαλύτερη βαρύτητα σε κάποιες πληροφορίες απ' ό,τι σε κάποιες άλλες].

Η Martin χαρακτηρίζει το ντοκουμέντο «artefact».¹⁶ Πέρα από τη μη παρακάμφσιμη έννοια του βλέμματος, για την οποία έγινε λόγος νωρίτερα, ο χαρακτηρισμός αφορά στις τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας του υλικού· εν ολίγοις, ο τρόπος καταγραφής και μεταφοράς του αποτελούν μίαν περαιτέρω επιλογή που έρχεται να προστεθεί στον ήδη υποκειμενικό, αμφίσημο λόγο εκείνου που κλήθηκε να μεταφέρει την άμεση ή έμμεση εμπειρία του. Η Martin συνοψίζει το διακύβευμα, αποφαινόμενη πως «everything is part of the archive. But equally important is the fact that not everything in the archive is part of the documentary»¹⁷ [«τα πάντα είναι μέρος του αρχείου, αυτό όμως δεν σημαίνει πως ό,τι βρίσκεται στο αρχείο μπορεί να αποτελέσει ντοκουμέντο»]. Αν η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από τα ντοκουμέντα κατέστη ουτοπική, αναπόφευκτα προκύπτει ο ατοπικός χαρακτήρας του αρχείου, καθώς μπορεί να είναι στραμμένο προς το παρελθόν και να εκκινεί από τη μνήμη, εντούτοις αυτό δεν το εμποδίζει, εν συνεχεία, να λειτουργήσει ως βοήθημα της μνήμης¹⁸ και εν τέλει να ολισθήσει προς τη δημιουργική χρήση αυτής, από την οποία δεν αποκλείεται η επινόηση, παραγκωνίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη λειτουργία του ως χώρου διαφύλαξης της μνήμης και καταγραφής της αλήθειας από όπου δύνανται αμφότερες να ανασυρθούν όταν χρειαστεί. Αυτή την ατοπία –που μαζί είναι και η ατοπία του πρωτοτύπου– υπογραμμίζει ο Jacques Derrida στη διάλεξή του για την έννοια του αρχείου, όταν υποστηρίζει πως το ίδιο το γεγονός απουσιάζει από τον τόπο εκείνο που έχει δημιουργηθεί με σκοπό να το διατηρεί:

L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire: l'archive a lieu au lieu de défaillance originnaire et structurelle de ladite mémoire. *Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.*

[Γιατί το αρχείο, αν αυτή η λέξη ή αυτό το σχήμα σταθεροποιούνται σε κάποια σημασία, δεν θα είναι ποτέ η μνήμη ούτε η ανάμνηση στην αυθόρμητη εμπειρία τους, τη ζωντανή και εσωτερική εμπειρία. Απεναντίας μάλιστα: το αρχείο λαμβάνει χώρα στον τόπο της πρωταρχικής και δομικής διάλειψης της επονομαζόμενης μνήμης. Δεν υπάρχει αρχείο χωρίς τόπο καταγραφής, χωρίς μια τεχνική επανάληψης και χωρίς μίαν ορισμένη εξωτερικότητα. Δεν υπάρχει αρχείο χωρίς έξωθεν].¹⁹

Το «έξωθεν» –το οποίο παραπέμπει στον ιδιότυπο χαρακτήρα του αρχείου που, παρά το γεγονός πως εκκινεί από κατηγοριοποιήσεις, εντούτοις διαφεύγει όλων αυτών για να

Israel», A. Forsyth – C. Megson (επιμ.), *Get real: documentary theatre past and present*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire England / New York, 2009, σ. 89.

16. Ο.π.

17. Carol Martin, «Bodies of Evidence», του ίδιου (επιμ.), *Dramaturgy of the real on the world stage*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire England / New York, 2010, σ. 18.

18. Για την υπομνηματική φύση του αρχείου, βλ. Derrida, *Mal d'archive*, σ. 26, 33· [Η έννοια του αρχείου, σ. 28, 35].

19. Ο.π. (υπογραμμίσεις του συγγραφέα).

μετατραπεί από περιεχόμενο σε κίνηση— επεξηγείται περαιτέρω στο ίδιο κείμενο, όταν ο Derrida κάνει λόγο για το πρόβλημα μετάφρασης που το αρχείο συντηρεί, καθώς και για τον ιδιωματικό του χαρακτήρα, αναφερόμενος στο γεγονός πως κάθε αρχείο προσφέρεται στην ερμηνεία, στη μετάφραση και την αναπαραγωγή, προβληματοποιώντας, ωστόσο, κάθε φορά το περιεχόμενο που καθεμιά από αυτές τις διαδικασίες τείνει να του προσδώσει.

Σχετικοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αυθεντία του αρχείου, η μαρτυρία, ως ενδεχομένως το πιο ζωντανό τμήμα του χάρη στην αμεσότητα του λόγου —και δη του προφορικού— και στην εικόνα ή τη φυσική παρουσία του μάρτυρα, αποκαλύπτει τη δική της αινιγματική φύση. Ο Jacques Rancière υπογραμμίζει σχετικά με τη συμβολή της στον τρόπο που γράφεται η ιστορία:

Le statut de l'histoire dépend du traitement de cette double absence de la «chose même» qui n'est plus là et qui n'y a jamais été —parce qu'elle n'a jamais été telle que ce qui a été dit.²⁰

[Η κατάσταση της ιστορίας εξαρτάται από την πραγμάτευση αυτής της διπλής απουσίας του «ιδιου του πράγματος» που δεν βρίσκεται πια εκεί και που δεν υπήρξε ποτέ εκεί —γιατί δεν ήταν ποτέ έτσι όπως το είπαν].

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Giorgio Agamben, όταν αποφαίνεται ως εξής:

Lorsqu'un homme témoigne de ce qu'il a lui-même vécu, c'est toujours, dans une sorte de dédoublement, à un autre que lui-même —ou à un autre en lui-même— qu'il s'efforce de donner la parole.²¹

[Όταν κάποιος μαρτυρά για αυτό που ο ίδιος έζησε, η μαρτυρία του λαμβάνει χώρα εντός ενός είδους διαίρεσης του υποκειμένου, ο μάρτυρας είναι άλλος από τον ίδιο ή προσπαθεί να δώσει τον λόγο σε κάποιον άλλο εντός του εαυτού του].

Αυτό που ο Agamben μοιάζει να λέει είναι πως προκειμένου να μιλήσει κανείς για τη βιωμένη πραγματικότητα γίνεται ο ίδιος μάρτυρας του εαυτού του ή παρατηρεί τον εαυτό του ως άλλο. Ταυτόχρονα, όμως, προσθέτουμε, προσφέρει τον εαυτό του ως θέαμα, προβαίνοντας στην ανα-παράσταση στοιχείων της βιογραφίας του μέσα από την προφορικότητα της μαρτυρίας. Στην περίπτωση που ο ίδιος ο μάρτυρας ως φυσική παρουσία ανέβει στη θεατρική σκηνή, τότε δεν εμφανίζεται ασφαλώς ως δραματικό πρόσωπο, πάντα, όμως, μπορεί να διολισθήσει προς τον ρόλο λόγω της επαναληπτικότητας: επειδή έχει κάνει πρόβες, επειδή κάθε βράδυ βρίσκεται αντιμέτωπος με την ιστορία που θα διηγηθεί, και επειδή η ίδια η επανάληψη, μέσα από την ανάκληση, μπορεί ενδεχομένως να οδηγήσει σε αναδιαμόρφωση της αντίληψης και αυτή με τη σειρά της στην παραγωγή μιας νέας εκδοχής του βιώματος. Όπως υπογραμμίζει ο Derrida στο *Témoignage et Traduction (Μαρτυρία και Μετάφραση)*, κάθε μαρτυρία είναι εν δυνάμει

20. Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992, σ. 129 (υπογραμμίσεις του συγγραφέα).

21. Jean-Pierre Sarrazac, «Le Témoin ou le Rhapsode ou Le retour du Conteur», G. Banu – C. Naugette – J. P. Sarrazac (επιμ.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre, Revue des Études Théâtrales* 51-52 (2011), σ. 23.

φορέας μυθοπλασίας, επινόησης, ομοιώματος.²² Αυτό που τη διαφυλάσσει ως μαρτυρία και μάλιστα πολύτιμη συνίσταται, ακριβώς, στην αδυνατότητα της απόφανσης ως προς την ακρίβεια του περιεχομένου της.²³ Εν ολίγοις, μαρτυρώ δεν σημαίνει αποδεικνύω, αλλά επιβεβαιώνω την ύπαρξη της παρουσίας της μαρτυρίας.²⁴

Στο *Sauf le nom* (Εκτός του ονόματος) διαβάζουμε:

Pas de passage tracé ou assuré, pas de route en tout cas, tout au plus des pistes qui ne sont pas des voies fiables, les chemins ne sont pas encore frayés, à moins que le sable ne les ait déjà recouverts. Mais la voie non frayée, n'est-ce pas aussi la condition de la *décision* ou de l'*événement* qui consistent à ouvrir la voie, à *passer*, donc à aller *au-delà*?²⁵

[Κανένα χαραγμένο ή σίγουρο πέρασμα, σε κάθε περίπτωση κανένας δρόμος, μόνο ίχνη, που όμως δε συνιστούν αξιόπιστες οδούς, μονοπάτια που ακόμα δεν έχουν διανοιχθεί εκτός κι αν τα έχει κιόλας ξανακαλύψει η άμμος. Η οδός, όμως, που ακόμα δεν έχει διανοιχθεί, δεν αποτελεί άραγε προϋπόθεση για την απόφαση ή για το γεγονός που συνίσταται στο να ανοίξεις τον δρόμο, να περάσεις και άρα να τεθείς επέκεινα;].

Όπως το «έξωθεν» στην περίπτωση του αρχείου, το «επέκεινα» επαναφέρει το ζήτημα που θέλει το γεγονός, βάσει του οποίου συστήνεται η μαρτυρία, να κατοικεί έξω από αυτή. Η μαρτυρία, όπως και το αρχείο, συνιστά μια γκριζα ζώνη, εμπεριέχει ένα χάσμα· ως εάν να ξεπερνά τη δομή καταγραφής και να ερείδεται στην απουσία, ακριβώς τη στιγμή που η καταγραφή αποσκοπεί στο να την αποτυπώσει –και αχιοποιήσει– ως παρουσία. Θα επιχειρήσουμε, εδώ, μια τελευταία παρατήρηση η οποία αποδομεί τη σχέση εκείνου που εκφέρει μαρτυρία με τον λόγο του. Ο Primo Levi αμφισβητεί την αξιοπιστία της μαρτυρίας του επιβιώσαντος, διότι θίγει αυθαίρετα μια περιοχή για την οποία ο επιβιώσας δεν έχει γνώση, καθώς μιλά από μια θέση η οποία δεν του ανήκει, κι αυτό γιατί δεν μπορεί να γνωρίζει μέχρι τέλους το γεγονός για το οποίο μιλά, πολύ απλά διότι, αν είχε γνώση αυτού, τότε πιθανότατα δεν θα είχε επιβιώσει για να το διηγηθεί. «No one ever returned to describe his own death» [Ποτέ κανείς δεν επέστρεψε για να περιγράψει τον θάνατό του] γράφει στο *The Drowned and the Saved*.²⁶ Εφεξής, κάθε επιβιώσας μιλά στη θέση του μάρτυρα και κάθε μαρτυρία γίνεται μια ενδεχομενικότητα που κάποιος θα μπορούσε ή όχι να εκφέρει.

Ανακεφαλαιώνοντας, αντιλαμβανόμενοι τη μορφή του μάρτυρα ως μια επιφάνεια εγγραφής συμβάντος, δεν θα είχε νόημα να επιχειρήσει κανείς να μάθει για το συμβάν καθαυτό· αυτό που μπορεί, ωστόσο, να μάθει είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος το

22. Jacques Derrida, *Témoignage et Traduction: Survivre en Poète* [απόδοση στα ελληνικά: *Μαρτυρία και Μετάφραση: Επιβιώνοντας ποιητικά*, (μετ. Β. Μπιτσώρης), Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα, 1996, σ. 23].

23. Ό.π., σ. 22.

24. Ό.π., σ. 36.

25. Του ίδιου, *Sauf le nom*, Galilée, coll. «Incises», Paris, 1993, σ. 52-53.

26. Primo Levi, *The Drowned and the Saved* (μετ. Raymond Rosenthal), Random House, New York, 1989, σ. 84 [απόδοση στα ελληνικά: *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν* (μετ. Χαρά Σαφλικιώτη), Άγρα, Αθήνα, 2000, σ. 75].

φέρει τη στιγμή που εκτίθεται στο εξωτερικό βλέμμα. Η πεποίθηση πως τα πράγματα «έγιναν έτσι γιατί εγώ ήμουν εκεί» αντικαθίσταται από μια άλλη: «στέκομαι εδώ μπροστά σου και κάποτε ήμουν εκεί».

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και επιχειρώντας να απαντήσουμε στο ερώτημα «πώς προσέρχεται το κοινό στο θέατρο;» οδηγούμαστε στις εξής τρεις διαπιστώσεις. Η πρώτη αφορά στην ανομοιογένεια του κοινού ή καλύτερα στην αδυναμία του θεατή ως μονάδα να ταυτιστεί με εκείνον που στέκεται δίπλα του. Κανείς πηγαίνει πια στο θέατρο ως ατομικότητα, με μια εσωστρέφεια που δεν αφήνει περιθώρια στο θέατρο να ευελπιστεί να τον εμπλέξει σε συλλογικές δράσεις (νωρίτερα ειπώθηκε πως η εποχή των συλλογικών δράσεων και των πολιτικών δεσμεύσεων έχει παρέλθει και η τάση αυτή αντικατοπτρίζεται και στο «νέο» Θέατρο-Ντοκουμέντο). Η δεύτερη λαμβάνει ως αντικείμενο το στοιχείο εκείνο που μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή για την επιλογή μιας παράστασης (που είναι και η πρώτη κίνηση εμπλοκής) και εκπορεύεται από την παρατεταμένη έκθεση στα μέσα, που έχει, με τη σειρά της, καλλιεργήσει μια κάποια ηδονοβλεπτική διάθεση: Αυτό που απλοϊκά αποκαλείται προσωπικό δράμα κεντρίζει το ενδιαφέρον των θεατών, ειδικά όσο οι ίδιοι αισθάνονται ασφαλείς και δεν νιώθουν πως η προσωπική τους ευημερία απειλείται. Η τρίτη καθιστά τον θεατή διαθέσιμο στο θεατρικό συμβάν, στη συνάντηση που αυτό συνεπάγεται. Διότι το κοινό σήμερα διακρίνεται από υψηλό βαθμό αυτοσυνειδησίας ως προς τον όγκο πληροφοριών που καλείται να επεξεργαστεί. Δεν είναι ένα κοινό που αγνοεί τις συγκαλυμμένες και συχνά απολύτως επιτυχημένες μιντιακές τεχνικές χειραγώγησης, στις οποίες υπόκειται η γνώση του για τα όσα συμβαίνουν ανά τον κόσμο. Επιπλέον, ακόμα και αν δεν είναι σε θέση να το εκφράσει ρητά, καθένας συναισθάνεται πως βρίσκεται εν τω μέσω δικτύων πληροφοριών και πληροφόρησης και αν θελήσει να βρει τον δρόμο του μέσα από αυτά, θα βρεθεί ενώπιον της συνειδητοποίησης πως ανάλογα με την κατεύθυνση που λιγότερο ή περισσότερο τυχαία επιλέξει, μια άλλη όψη θα εκδιπλωθεί μπροστά του, συσκοτίζοντας κάθε προηγούμενη και συχνά κάνοντας την πολυπόθητη απάντηση να φαντάζει όλο και πιο δυσπρόσιτη.

Μπορούμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε πως κανείς πηγαίνει στο θέατρο αφενός υποψιασμένος, αφετέρου απαλλαγμένος από την ψευδαίσθηση πως η ιστορική αλήθεια θα αποκαστασταθεί ενώπιόν του και αυτός θα μπορέσει στο τέλος της παράστασης να εκφέρει ετυμηγορία. Αυτό το κοινό δεν αναζητά μια αμερόληπτη παρουσίαση, δεν ευελπιστεί στην αποκάλυψη της αλήθειας. Συμφώνως προς την κατεύθυνση αυτή, αυτό που μπορεί να περιμένει από το θέατρο είναι να θέτει ερωτήματα, να εκθέτει γεγονότα, να παραθέτει στοιχεία, να ανασυστήνει την εμπειρία –για την ακρίβεια την αίσθηση που απορρέει από αυτή–, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο στον αναστοχασμό.

Κατ' επέκταση, το ενδιαφέρον της θεατρικής πράξης στο θέατρο του πραγματικού μετατοπίζεται: ο θεατής δεν προσέρχεται για να προσλάβει έναν συμπαγή πυρήνα αδιάσειστης αλήθειας, αλλά για να επικυρώσει μια συνομολόγηση εγγενή στη φύση του θεάτρου, κατά την οποία ο ηθοποιός στέκεται ενώπιον του θεατή και μεταφέρει δράσεις και λόγους, ενώ ο θεατής γίνεται μάρτυρας της πράξης αυτής. Αυτό είναι το γεγονός στο θέατρο. Γεννιέται από το κοινό έδαφος που δημιουργείται από τη φύση του θεάτρου ως ζωντανού θεάματος και τη σύγκλιση ενός αριθμού παραμέτρων σε ενεστώτα χρόνο, από το αίσθημα συνενοχής που εκπορεύεται από την εθελούσια παραμονή των θεατών στον ορισμένο ως χώρο της αναπαράστασης τόπο, από την αμοιβαία συναίνεση

κοινού και ερμηνευτών απέναντι σε αυτό που λαμβάνεται ως αντικείμενό της, τέλος από τη σιωπηλή «συνθήκη» που θέλει τους ηθοποιούς και τους θεατές να λειτουργούν ως μάρτυρες οι μεν των δε και τούμπαλιν. Το περιεχόμενο της μαρτυρίας θα είναι πάντα φασματικό, υπό την έννοια των ασαφών ορίων, της ανάμνησης, ενδεχομένως εν τη απουσία του ίδιου του γεγονότος, της σύγχυσης του χρόνου (ποιος προηγήθηκε; το γεγονός ή η ανασύστασή του μέσα από τον λόγο;). Παρά ταύτα, η συνάντηση μιας παρουσίας με μιαν άλλη θα ανήκει στη σφαίρα της πιο απτής πραγματικότητας και από αυτή τη συνάντηση, θεωρούμε πως το Θέατρο-Ντοκουμέντο μπορεί, επί του παρόντος, να αντλήσει την υπόστασή του. Αυτή είναι η εμπειρία που από κοινού μοιράζονται. Θα ήταν αρκετό, λοιπόν, ο μάρτυρας στη ζωή να προσέλθει ως τέτοιος, όχι ως φορέας μιας απόλυτης αλήθειας. Και να αποδεχτεί κανείς τον λόγο του ως έναν λόγο μεταξύ επινόησης και βιώματος. Λίγη σημασία έχει να εμμείνει κανείς σε ερωτήσεις σχετικά με το αν, όντως, τα πράγματα έγιναν όπως παρουσιάζονται. Ή πάλι να εμφανιστεί ως φυσική σιωπηλή παρουσία. Ο αντίκτυπος πάνω στον θεατή δεν θα ήταν μικρότερος. Η άρρητη σύμβαση που συνδέει τη σκηνή με την πλατεία αφήνει χώρο και για αυτό.²⁷

Συνοψίζοντας, το Θέατρο-Ντοκουμέντο είναι ένα θέατρο της εμπειρίας. Όχι υποχρεωτικά της εμπειρίας που μεταφέρεται μέσα από τις δράσεις και τα λόγια και ανασυστήνεται μέσα από την παράσταση, αλλά της εμπειρίας που η ίδια η θεατρική πράξη συνιστά. Και αν πρόκειται να έχει οποιοδήποτε είδους θετική επίδραση πάνω στους θεατές, αυτό δεν θα γίνει γιατί λεκτικά ή με δράσεις παρέχει τις τάδε ή τις δείνα λεπτομέρειες για κάποιο συμβάν. Θα γίνει χάρη στο κοινό σημείο αναφοράς (και στην κοινή εμπειρία) που δημιουργεί για χάρη του κοινού, χάρη στη ματιά που ρίχνει πάνω στον άνθρωπο και την ύπαρξή του, ακόμα και στο πιο απομακρυσμένο σημείο της υφηλίου.

27. Εφόσον αναφερθήκαμε στην περίπτωση του μάρτυρα, και δη γενοκτονίας, θεωρούμε πως θα πρέπει να διαχωρίσουμε την περίπτωση εκείνη όπου η μαρτυρία εμφανίζεται ενώπιον άλλων μαρτύρων, δηλαδή εκείνων που έχουν βιώσει το τραυματικό γεγονός που αποτελεί το αντικείμενο της. Αυτό συνέβη όταν η παράσταση, *Rwanda '94* ταξίδεψε στη Ρουάντα για τη δέκατη επέτειο της γενοκτονίας. Το βασικό ερώτημα που απασχολούσε τον σκηνοθέτη Jacques Delcuvelerie, ήταν η θεατρική «συνάντηση» με τους επιβιώσαντες της γενοκτονίας. Ο C. Biet αναφέρει πως από την πρώτη στιγμή όλα τέθηκαν υπό το πρίσμα του βιώματος. «And the shift of the recetion led to a shift in the meaning of the play itself, as the people of the audience in Rwanda were necessarily reminded of the dead they knew closely, the massacres, rapes, and horrors they saw, and the fact that they were survivors. So by performing in Rwanda, the Groupov had to deal with the idea that the show was no longer –or not only– a symbolic reparation to the dead, but also a work of mourning, an expression of the duty of memory accompanied by emotion, pathos, and tears. And these tears did not simply represent the classical and easy emotion that weeping can sometimes be in Europe; they were the expression of Rwandan memory itself» [«Και η μετατόπιση ως προς την πρόσληψη οδήγησε και σε μετατόπιση του νοήματος του ίδιου του έργου, γιατί το κοινό στη Ρουάντα θυμήθηκε αναπόφευκτα τους νεκρούς που γνώριζε προσωπικά, τις σφαγές, τους βιασμούς και τις φρικαλεότητες που είδε, αλλά και το γεγονός πως αυτοί που απάρτιζαν το εν λόγω κοινό επέζησαν. Με την παράσταση, άρα, στη Ρουάντα, η ομάδα χρειάστηκε να έρθει αντιμέτωπη με το γεγονός πως το έργο δεν ήταν –μάλλον δεν ήταν μόνο– μια συμβολική πράξη απέναντι στους νεκρούς (όπως δήλωνε ο υπότιτλος της παράστασης), αλλά και μια διαδικασία πένθους, ένας τρόπος έκφρασης του χρέους της μνήμης συνοδευόμενης από συγκίνηση, πάθος και δάκρυα. Και αυτά τα δάκρυα δεν ήταν το εύκολο κλάμα των ευρωπαϊκών παραστάσεων» ήταν η έκφραση της μνήμης της Ρουάντα»] (Christian Biet, «*Rwanda '94*: theater, film and intervention», *Cardozo Law Review* 31 (2009-2010), σ. 1051) (οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου).

ANNA ΤΣΙΧΛΗ-ΜΠΟΥΑΣΣΟΝΝΑ

Κέντρα παραστατικών τεχνών και αναζήτησης δημοκρατικών μοντέλων θεατρικής πράξης και έρευνας

Εισαγωγή

Στόχο της παρούσας μελέτης αποτελεί η καταγραφή και παρουσίαση των πιο σημαντικών ομάδων-κέντρων σε ευρωπαϊκό επίπεδο, οι οποίες έγιναν γνωστές στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα μέσα από τη θεατρική πρακτική, αλλά και από τη θεωρητική προσέγγιση και έρευνα του παραστασιακού. Τα βασικά κοινά γνωρίσματα των ομάδων αυτών αποτελούν: α. η επιλογή μιας κοινής «στέγης» που λειτουργεί ως θεατρικός χώρος αλλά και ως κέντρο συνύπαρξης και δράσης, β. ο πειραματισμός μέσω παραστάσεων, εργαστηρίων και σεμιναρίων, και γ. η συστηματική έρευνα και θεωρητική αναζήτηση των ζητημάτων του παραστασιακού. Οι ομάδες αυτές μέσα από την πολυετή παρουσία τους (παραστάσεις, σεμινάρια, εκδόσεις) καθόρισαν και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να διαμορφώνουν τις θεωρητικές αλλά και τις πρακτικές τάσεις στις παραστασιακές σπουδές και στην πρακτική του θεάτρου.

Πιο συγκεκριμένα, στη μελέτη αυτή θα παρουσιαστεί συνοπτικά η δράση των: α. Θέατρο Οντίν (Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium) με τη Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology – I.S.T.A.) στη Δανία, β. Cardiff Laboratory Theatre από το οποίο θα γεννηθεί το The Center for Performance Research (C.P.R.) στην Ουαλλία, και γ. Κέντρο Θεατρικής Πρακτικής Gardzienice (Gardzienice Centre of Theatrical Practices – Óródek Praktyk Teatralnych Gardzienice) στην Πολωνία. Οι ιδιαίτερες περιπτώσεις των Théâtre des Bouffes du Nord, όπου στεγάζεται το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας (Centre International de Recherche Théâtrale, C.I.R.T.), και του Θεάτρου του Ήλιου (Théâtre du Soleil) με τη σχολή L'Association de Recherche de Traditions de l'Acteur (A.R.T.A.) στη Γαλλία, επίσης συνοδοιπορούν με τα κέντρα θεατρικής πρακτικής, θεωρίας και έρευνας καθώς και με την ιδεολογική βάση αυτών των φορέων ως προς την αναζήτηση δημοκρατικών μοντέλων λειτουργίας.

Σημαντική για την κατανόηση της ανάγκης δημιουργίας των παραπάνω θεατρικών ομάδων και κέντρων μελέτης του παραστασιακού αποτελεί η μελέτη των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, μέσα στις οποίες γεννήθηκαν αυτές οι ομάδες. Οι δεκαετίες του '60 και του '70 σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο χαρακτηρίστηκαν από ανακατατάξεις με διαφορετικές επιπτώσεις και διαστάσεις ανά περίπτωση. Η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, η πολυπολιτισμική

πραγματικότητα των πόλεων και της υπαίθρου, η παγκοσμιοποίηση και η επικράτηση του «θετικού» (προς τις ευημερούσες δυτικές χώρες) και του «αρνητικού» (προς τις ανατολικές –και όχι μόνο– χώρες) ρατσισμού, δημιούργησαν ρήξεις και αναζητήσεις προς μια πραγματικότητα η οποία ακόμα τελεί υπό διαμόρφωση.

Στις παραστατικές τέχνες και συγκεκριμένα στις θεατρικές performances συντελέστηκαν ζυμώσεις και αλλαγές, οι οποίες αφορούν στις μεθόδους προετοιμασίας και παράστασης, στους τρόπους έκφρασης αλλά και στην κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας.¹ Η Fischer-Lichte αναφέρεται εκτεταμένα στις αλλαγές που επανακαθόρισαν το θέατρο κατά τις δεκαετίες του '60 και '70. Συγκεκριμένα διασαφηνίζει ότι οι όροι «σκηνοθεσία» και «αισθητική εμπειρία» «επαναφευρέθηκαν μετά την επιτελεστική στροφή των δεκαετιών 1960-70 [...] Ενώ ο όρος “έργο” απαιτεί για την ολοκλήρωσή του τους όρους “παραγωγή” και “πρόσληψη”, η έννοια του γίνεσθαι των αισθητικών διαδικασιών συμπληρώνεται από τους όρους της “αισθητικής εμπειρίας” και της “σκηνοθεσίας”».²

Εξελίσσοντας τη θεωρία της Fischer-Lichte, θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί στα στάδια της εκπαίδευσης και προετοιμασίας ως ένα στάδιο βίωσης μιας κοινής «αισθητικής εμπειρίας», τόσο σε καλλιτεχνικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο της από κοινού «παρουσίας»³ σε μια καθημερινότητα στην οποία τα μέλη της ομάδας γίνονται performers και κοινωνοί της κοινής ζωής τους.

Δεν είναι τυχαίο ότι σε ορισμένες ομάδες γεννήθηκε η ανάγκη να δημιουργήσουν μια «κολεκτίβα», ένα εργαστήριο συχνά με τη μορφή κοινοβίου, όπου τα μέλη του μοιράζονται το ίδιο πρόγραμμα, τις ίδιες ώρες εργασίας-προετοιμασίας μιας παράστασης αλλά και τις ώρες παραγωγικής εργασίας, προκειμένου να καλυφθούν οι ανάγκες της μικρής τους κοινότητας (φαγητό, στέγαση, θέρμανση, καθαριότητα κ.τ.λ.). Ο Paul Allain αναφέρει ότι:

Η πολιτική της ομάδας δεν αφορά στη δημιουργία ενός καταναλωτικού προϊόντος εντός ενός οικονομικά περιορισμένου χρονικού διαστήματος, αλλά αφορά στην εκπαίδευση (training) τόσο σε επίπεδο προσωπικής εξέλιξης ως performers και δημιουργοί όσο και σε επίπεδο οργανικής ανάπτυξης της παράστασης σύμφωνα με τους ρυθμούς της ομάδας (ensemble).⁴

Κοινές πρακτικές όπως οι «συναθροίσεις» (gatherings)⁵ ή «το τρέξιμο μέσα στη νύχτα» (night running)⁶ ενισχύουν την αίσθηση της ομαδικότητας.

1. Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003.

2. Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σιουζουλή), Πατάκης, Αθήνα, 2012, σ. 358-359.

3. Paul Allain – Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Oxon / New York, 2006, σ. 193-194.

4. Paul Allain, «Garzience: A village, a theatre, and a cultural crossroads», *New Theatre Quarterly* 8:29 (1992), σ. 48.

5. Wlodzimierz Staniewski – Alison Hodge, *Hidden Territories, The Theatre of Garzience*, Routledge, London, 2004, σ. 52-60. «Ο Staniewski περιγράφει αυτές τις συναθροίσεις ως “Πρωτο-θέατρο” που “στέκεται στην αυγή της κάθε πολιτισμικής παράδοσης”. [...] Αν παρατηρήσεις τις παραδοσιακές συναθροίσεις στα χωριά ... θα δεις ότι είναι πιο πλούσιες και πιο εξελιγμένες από πολλές θεατρικές παραστάσεις» (ό.π., σ. 8).

6. Paul Allain, *Gardzience, Polish Theatre in Transition*, Taylor and Francis e-Library, 2005, σ. 55-58.

Ός προς τη δυναμική και τον τρόπο λειτουργίας, τόσο η υπεύθυνη παραγωγής και μέλος της ιδρυτικής ομάδας του The Centre for Performance Research, Judie Christie, όσο και η σκηνοθέτρια και μέλος της ιδρυτικής ομάδας του Θεάτρου του Ήλιου, Ariane Mnouchkine, παρομοιάζουν την ομάδα με καράβι και αναφέρονται στο ταξίδι αλλά και στο πλήρωμα και στον καπετάνιο του καραβιού:

[Η] πρωταρχική αποστολή αυτού του πλοίου των τρελών είναι να μετακινείται πάνω στην κινούμενη άμμο του θεάτρου και της performance, να σκάβει για να ανακαλύψει τις πηγές και τις ρίζες, να εκτείνει τα σύνορα, την αντίληψη, τις δυνατότητες, ερευνώντας το συναίσθημα και την εφαρμογή του κάθε είδους, σχήματος και μορφής, καθώς και το πού θα μπορούσαν να βρεθούν αυτά.⁷

Και απαντώντας στην ερώτηση γιατί να κάνει κανείς θέατρο μέσα σε μια ομάδα:

[Γ]ια να αναχωρήσει προς την περιπέτεια, να διασχίσει άγνωστους ωκεανούς. Να σαρωθεί από καταιγίδες του Νότου, να ανακαλύψει σωτήρια νησιά. Να είναι πάνω σε ένα καράβι που λύνει του κάβους σε κάθε παράσταση... Ένα μαγεμένο σύμπαν καταμεσής σε έναν κόσμο όλο κόσμο, όλο και πιο απογοητευτικό.⁸

Οι επιλογές αυτές ως προς τον κοινό τρόπο ζωής και δημιουργίας των ομάδων πηγάζει από μια συνειδητή ανάγκη αυτοπροσδιορισμού μέσα από την ομάδα, στον χώρο στον οποίο επίσης συνειδητά έχει επιλεγεί ως «εστία». Χαρακτηριστικό των επιλογών αυτών των χώρων αποτελεί, επίσης, η αποκέντρωση από τα καθιερωμένα σημεία θεατρικής πρακτικής, και ταυτόχρονα η ανάγκη δημιουργίας ενός νέου κέντρου και πόλου έλξης της δημιουργίας σε νέα σημεία: η πόλη Holstebro στα βόρεια της Δανίας, τα προάστια μιας μεγάλης πόλης (Παρίσι), η κωμόπολη Aberystwyth στα δυτικά της Ουαλλίας, το χωριό Gardzienice νοτιοανατολικά της Πολωνίας, κοντά στα σύνορα με την Ουκρανία κ.τ.λ.

Ο «πολιτισμός της ομάδας» δεν είναι τίποτα περισσότερο από έναν πιο υπερήφανο και πιο εύγλωττο τρόπο για να πει κάποιος ότι μια ομάδα έχει κοινή γνώση και εμπειρία, έχει αναπτύξει τον δικό της τρόπο δουλειάς, έχει βρει το δικό της καλλιτεχνικό όραμα κι έχει επιλέξει τους σκοπούς της. Έτσι θα έπρεπε να συμβαίνει, όταν κάποιος ασχολείται με μια θεατρική ομάδα, αναφέρει ο Eugenio Barba.⁹

Ο Peter Brook αναφερόμενος στην ανάγκη για κοινοβιακή ζωή γράφει:

Έστω και αν μέσα στις θεατρικές ομάδες υπήρξε συχνά ένα κομφούζιο σχέσεων [...] η ανυπόκριτη κι επίμονη αναζήτηση επαφής ανάμεσα στους ηθοποιούς ήταν κάτι που το κοινό δεν μπορούσε να μη διακρίνει.¹⁰

7. Judie Christie, «On ways of working: A view from the bridge», Judie Christie – Richard Gough – Daniel Watt, *A Performance Cosmology, Testimony from the Future, Evidence of the Past*, Routledge, Oxon, 2006, σ. 2.

8. Αριάν Μνουσκίν, *Η τέχνη του Τώρα, Συζητήσεις με τη Φαμπιέν Πασκώ*, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2010, σ. 19.

9. «Cultura di gruppo», βλ. Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θέατρο, Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση* (μετ. Κωνσταντίνος Θέμελης), ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2001, σ. 58.

10. Πήτερ Μπρουκ, *Νήματα χρόνου, Μια Αυτοβιογραφία* (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2007 (2001), σ. 178.

Πολλά από τα μέλη των ομάδων αυτών, αφού πέρασαν ένα στάδιο «μαθητείας», αποχώρησαν από την ομάδα και κάποια άλλα παρέμειναν λίγο πολύ σταθεροί συνεργάτες της ομάδας.¹¹

Οι ομάδες αυτές εντάσσουν στις αναζητήσεις τους και στην έρευνά τους την ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό (δικό τους αλλά και των «άλλων») και την αναγνώριση των μειονοτήτων-κοινωνικών υπο-ομάδων, οι οποίες διαθέτουν τον δικό τους πολιτισμό (γλώσσα/διάλεκτο, μουσική, φαγητό, έθιμα, παραστασιακούς τρόπους έκφρασης). Οι κοινωνικές (εθνικές, πολιτισμικές) αυτές υπο-ομάδες ζουν στις ίδιες πόλεις, προάστια, χωριά και ενίοτε είναι ενταγμένες μερικώς ή πλήρως στην κοινωνία όπου ζουν, ενώ σε άλλες περιπτώσεις τελούν σε καθεστώς «προστασίας», περιορισμού, μετανάστευσης, προσφυγιάς. Σε ορισμένες από αυτές η πρόσβαση είναι πιο εύκολη και η ανταλλαγή συντελείται με άμεσους τρόπους, ενώ σε άλλες πάλι όχι. Κοινό στοιχείο των ομάδων αυτών είναι: α. η προσέγγιση των κοινωνικών «άλλων» μέσω των παραστασιακών μέσων έκφρασης, β. η –διαφορετική σε κάθε περίπτωση– ένταξη των «άλλων» σε μια πολυπρισματική αναπαραστατική αισθητική και τεχνική, και γ. η δημιουργία ενός αντίλογου στην επικρατούσα κατάσταση, σύμφωνα με την οποία οι θεατρικές ομάδες, σε όλα τα μήκη και πλάτη του κόσμου, υιοθετούν άκριτα τη δυτικότροπη, τηλεοπτική αισθητική και κουλτούρα.

Αναπόφευκτα, στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει αναφορά στον Jerzy Grotowski, καθότι η επιρροή του με το Θέατρο Εργαστήριο (Teatr Laboratorium) και το Θέατρο των 13 σειρών¹² υπήρξε καθοριστική ως προς την αισθητική και την ιδεολογία των ομάδων-εργαστηρίων, που διαμορφώθηκαν –κυρίως στον δυτικό κόσμο– τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Το 1965 η έδρα του θεάτρου μεταφέρθηκε στο Wrocław και μετονομάστηκε σε Θέατρο Εργαστήριο, Ινστιτούτο Έρευνας πάνω στη Μέθοδο του Ηθοποιού (Teatr Laboratorium, Instytut Badam Metody Aktorski). Ο Grotowski παρέδωσε εργαστήρια σε πολλές ομάδες, σε θεατρικούς φορείς και σε διεθνή συνέδρια. Επίσης, συνεργάστηκε εκτενώς με τους Richard Schechner,¹³ Eugenio Barba,¹⁴ Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Luca Ronconi, οι οποίοι πήραν μέρος το 1975 στο «research university» στο Wrocław. Ο ίδιος ο Grotowski προσκάλεσε το 1970 τον

11. Γιόσι Όιντα – Λόρνα Μάρσαλ, *Ο άορατος ηθοποιός* (μετ. Θωδωρής Ταμπακίδης – Μαριλίτα Λαμπροπούλου), ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2007 (12003).

12. Το θέατρο όπου δούλεψε ο Grotowski ως σκηνοθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής από το 1959 στην επαρχιακή πόλη Opole της Πολωνίας ονομαζόταν Θέατρο 13 Σειρών (Teatr 13 Rzedów). Ο Grotowski επέλεξε να αφήσει το κέντρο της θεατρικής ζωής της Πολωνίας που ήταν η Κρακοβία για να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του μικρού αυτού θεάτρου στο Opole. Σχετικά με την επιλογή του αυτή, βλ. Magda Romanska, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*, Anthem Press, London, 2012, σ. 53.

13. Ο Grotowski και το Θέατρο Εργαστήριο φιλοξενήθηκαν στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (NYO) το 1967, όπου δίδαξαν την μεθοδό τους στους φοιτητές.

14. Εουτζένιο Μπάρμπα, *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών* (μετ. Ειρήνη Κουτσάκη), Όμμα Στούντιο – Εκδόσεις Γαβρηλίδης, Αθήνα, 2004. Ο Barba παρουσιάζει την αλληλογραφία του με τον Grotowski μέσα από την οποία περιγράφονται η ιδεολογία, οι πολιτικοί περιορισμοί στην Πολωνία, τα ταξίδια, η δημιουργία του θεάτρου Οντίν στη Νορβηγία, η ανταλλαγή γνώσεων και η διαμόρφωση των κοινών σημείων αναφοράς ανάμεσα στον Barba και τον Grotowski.

Wlodzimierz Staniewski να πάρει μέρος στο «παραθεατρικό πρόγραμμα» του Θεάτρου Εργαστηρίου,¹⁵ όπου δημιούργησε και εφάρμοσε σειρά ασκήσεων και τεχνικών. Τη δεκαετία του '70 ο Grotowski μαζί με μια πολυπολιτισμική ομάδα πραγματοποίησε ταξίδια σε όλο τον κόσμο με στόχο να ανακαλύψει τις βασικές τεχνικές μεθόδους που διέπουν την τέχνη του ηθοποιού και, ουσιαστικά, για να διερευνήσει τις δυνατότητες συνεργασίας με πρακτικούς της θεατρικής τέχνης από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Ο Staniewski αναφέρει ότι:

[E]κείνη την εποχή ο Grotowski είχε περάσει από τις παραστάσεις σε μια πιο προσωπική μορφή επικοινωνίας και ανταλλαγής, ερευνώντας κατά πόσον μπορεί να σπάσει τα όρια μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Τα μέλη του Θεάτρου Εργαστηρίου πραγματοποίησαν μια σειρά από εργαστήρια στα οποία το κοινό προσκλήθηκε να συμμετέχει σε τελετουργικές συναθροίσεις. Συχνά λάμβαναν χώρα στο ύπαιθρο και χρησιμοποιούσαν το φυσικό περιβάλλον ως πηγή επινόησης. Αυτές οι ημι-αυτοσχεδιαστικές συναντήσεις είχαν ως σκοπό να βοηθήσουν τους συμμετέχοντες να ανακαλύψουν τον εαυτό τους.¹⁶

Αντίστοιχες πρακτικές θα ακολουθήσουν τις επόμενες δεκαετίες οι Barba και Staniewski, με τις ομάδες τους Θέατρο Οντίν και Κέντρο Θεατρικής Πρακτικής Gardzienice, αντίστοιχα.

Στη συνέχεια, ακολουθεί αναλυτικότερη παρουσίαση των ομάδων με έμφαση στο ερευνητικό και εκπαιδευτικό τους έργο.

α. Θέατρο Οντίν (Odin Theatret)

Το 1964 ο Eugenio Barba δημιουργεί στο Όσλο το Θέατρο Οντίν (Odin Theatret),¹⁷ το οποίο βρήκε τη μόνιμη στέγη του στην πόλη Holstebro της Δανίας, το 1966, ξεκινώντας από μια μικρή φάρμα. Το Θέατρο Οντίν διαθέτει μεγάλο εκπαιδευτικό και ερευνητικό έργο: οργανώνει σεμινάρια με καθηγητές από ολόκληρο τον κόσμο,¹⁸ δημοσιεύει βιβλία και παράγει οπτικοακουστικό υλικό.¹⁹ Οι παραστάσεις του διαθέτουν μεγάλη κλίμα-

15. Richard Schechner, «Paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources 1976-82», Richard Schechner – Lisa Wolford (επιμ.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London / New York, 2001, σ. 207-214.

16. Staniewski – Hodge, *Hidden Territories*, σ. 3.

17. Ο Barba περιγράφει ως εξής την αρχική φάση του Odin Theatret: «Σ' έναν ήσυχο δρόμο του Όσλο υπάρχει ένα θέατρο άγνωστο σε όλους: το Θέατρο Οντίν. Εδώ, μια πολύ μικρή ομάδα ηθοποιών προετοιμάζεται για να δοκιμάσει στην πράξη [μια] “ιδεαλιστική” οπτική [...] Τα μέλη έχουν επιλεγεί ανάμεσα στους υποψηφίους που δεν πέρασαν στη Δραματική Σχολή του Όσλο. Δουλεύουν από τις 9 π.μ. έως τις 4 μ.μ. και από τις 5 μ.μ. έως τις 8 μ.μ. Η εκπαίδευσή τους περιλαμβάνει μόνο θέματα πρακτικής εξάσκησης: ακροβατικά, γυμναστική, σπορ, μπαλέτο, ρυθμική, πλαστικότητα, αυτοσχεδιασμό, νατουραλιστική τεχνική παιξίματος, τοποθέτηση φωνής και ασκήσεις συγκέντρωσης (ψυχοτεχνικές) [...] Εδώ δεν υπάρχουν καθόλου παιδαγωγοί για να διδάξουν τους σπουδαστές-ηθοποιούς, κάθε μαθητής γίνεται παιδαγωγός του εαυτού του κάτω από την καθοδήγηση του σκηνοθέτη. Αλλά παιδαγωγική σημαίνει μια συνειδητή μελέτη του σώματος κάποιου, των μυϊκών μηχανισμών, των ψυχοσωματικών νόμων που καθορίζουν αυτούς τους μηχανισμούς και των τρόπων ελέγχου και μετασχηματισμού τους σε μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης» (Μπάρμπα, *Θέατρο, Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση*, σ. 41).

18. Μεταξύ άλλων στο Θέατρο Οντίν έχουν διδάξει και οι Jerzy Grotowski, Dario Fo και Jean-Louis Barrault.

19. Μπάρμπα, *Η Γη της Στάχτης και των Διαμαντιών*, σ. 98-105.

κα, από κλειστές παραστάσεις δωματίου για περιορισμένο κοινό μέχρι παραστάσεις ανοιχτών χώρων, στις οποίες συμμετέχουν και παρακολουθούν χωριά ολόκληρα. Οι περισσότερες από τις παραστάσεις του Θεάτρου Οντίν έχουν ταξιδέψει συστηματικά στην Ευρώπη, την Ασία και τη Νότια Αμερική. Το 1979 ο Barba ίδρυσε τη Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.),²⁰ με στόχο την έρευνα των αρχών της σκηνικής παρουσίας και των σωματικών τεχνικών των ηθοποιών και χορευτών. Από το 1990 η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας συνεργάζεται με το Πανεπιστήμιο της Bologna, ιδρύοντας το Πανεπιστήμιο του Ευρω-ασιατικού Θεάτρου (University of Eurasian Theatre), στο οποίο προσφέρονται θεωρητικο-πρακτικά σεμινάρια. Βασικό στοιχείο στην ανάπτυξη του Θεάτρου Οντίν υπήρξε η αρχή της «ανταλλαγής» με στόχο την εκπαίδευση των περφόρμερς:²¹

[Τ]ο είδος των δραστηριοτήτων, οι οποίες παρουσίαζαν τη δουλειά μας στον έξω κόσμο, εκτός από τις παραστάσεις, ήταν δραστηριότητες που εκείνη την εποχή κανείς δεν συνέδεε φυσιολογικά με το θέατρο: οργάνωση κύκλων μαθημάτων, σεμινάρια, περιοδείες ξένων παραστάσεων, έκδοση βιβλίων και ενός περιοδικού, κοινωνιολογικές μελέτες, παραγωγή εκπαιδευτικών ταινιών πάνω στο θέατρο.²²

Το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον του Barba εστίασε στη διάδραση των ηθοποιών μέσα στην ομάδα, αλλά και της ομάδας με την ευρύτερη κοινωνία που την περιβάλλει. Οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες του Θεάτρου Οντίν προέρχονται από διαφορετικές χώρες και είναι εξοικειωμένοι με διαφορετικές θεατρικές πρακτικές. Η πειθαρχία και η εγγραπτεία χαρακτηρίζουν τη δουλειά τους σε τέτοιον βαθμό που το Θέατρο Οντίν αποκαλέστηκε «μοναστικό φυλάκιο του θεάτρου στην άκρη της Ευρώπης».²³

β. The Center for Performance Research (C.P.R.)

Το 1974 ιδρύθηκε στην κωμόπολη Aberystwyth της Ουαλίας το Cardiff Laboratory Theatre,²⁴ το οποίο μετασηματίστηκε ως The Center for Performance Research το 1988, συνεχίζοντας την πορεία και το έργο του. Οι ιδρυτές του, Judie Christie, Richard Gough και Daniel Watt, αναφέρουν ότι το C.P.R. στην προσπάθειά του εδώ και 30 χρόνια να «κοιτάξει με άλλο μάτι» την περιφέρεια, τα όρια και τα περιθώρια του παραστατικού σύμπαντος:

Ερευνά για αυτό που κάνει το περιθωριακό κεντρικό και τιμά τη διαφορετικότητα και αυτό που βρίσκεται εκ πεποιθήσεως στην περιφέρεια, στην άκρη, στα όρια ανάμεσα στις διαφορετικές καλλιτεχνικές φόρμες και ανάμεσα στη κοινωνική και

20. Ό.π., σ. 108. Για σχετική βιβλιογραφία, βλ. ό.π., σ. 111 και <http://www.odinteatret.dk/ista/ista.htm>.

21. Για την εκπαίδευση των ηθοποιών του Θεάτρου Οντίν βλ. Ian Watson, «Eastern and Western influences on performer training at Eugenio Barbas's Odin Theatre», Phillip Zarrilli (επιμ.), *Acting (Re) Considered*, Routledge, London, 1995, σ. 129-136.

22. Μπάρμπα, *Θέατρο, Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση*, σ. 57-58, 72.

23. Rustom Bharucha, *Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London / New York, 1993, σ. 55.

24. Το Cardiff Laboratory Theatre ιδρύθηκε το 1974, από τους Mike Pearson, Sian Thomas και Richard Gough. Βλ. Simon Murray – John Keefe, *Physical Theatres, A Critical Introduction*, Routledge, Oxon, 2007, σ. 133.

στην αισθητική δράση –και αυτό που ενοχλεί, (δια)φωτίζει, προκαλεί τις νόρμες, [αυτό που] παίρνει μια παράδοξη θέση, που βρίσκεται εκτός κέντρου, το ακραίο.²⁵

Με την παραπάνω διακήρυξη οι ιδρυτές του C.P.R. επιχειρούν να εξηγήσουν τον χαρακτήρα του C.P.R. και την προσπάθεια κατανόησης, ενσωμάτωσης και καταγραφής των νέων τάσεων και ομάδων στον χώρο των παραστατικών τεχνών.

Το C.P.R. αναπροσδιορίζεται ως ένας πολύπλευρος οργανισμός, ο οποίος παράγει και παρουσιάζει πρωτοπορία στο θέατρο και στις performances και αναπτύσσει την κατανόηση, την πρακτική και τη γνώση μέσω της συμμετοχής, της εκπαίδευσης και της διεθνούς ανταλλαγής και διάχυσης. Η επιλογή της Ουαλίας ως έδρας του C.P.R. αποτελεί κομβικό σημείο συνάντησης της παράδοσης με την πρωτοπορία, της τοπικής γλώσσας με τη διεθνή κουλτούρα της διαφορετικότητας και της ανταλλαγής.

Η ανταλλαγή γνώσης μέσα από σεμινάρια, παραστάσεις, συνεργασίες με πανεπιστήμια²⁶ και σχολές υπήρξε κεντρικής σημασίας στις προσπάθειες του C.P.R. Από το 1996, έπειτα από πρωτοβουλία των ιδρυτών του C.P.R., αρχίζει να εκδίδεται το περιοδικό *Performance Research*, το οποίο έχει ως στόχο να δημιουργήσει διάλογο ανάμεσα στις θεωρίες και στα υλικά της καλλιτεχνικής και θεωρητικής έρευνας στον διευρυμένο χώρο του παραστασιακού, μέσα από συνεργασίες με διαθεματικό χαρακτήρα.

γ. Κέντρο Θεατρικής Πρακτικής Gardzienice (Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice)

Το 1977 ιδρύθηκε το The Gardzienice Theatre Association και το Κέντρο Θεατρικής Πρακτικής Gardzienice (The Gardzienice Centre of Theatrical Practices). Το ενδιαφέρον της ομάδας στρέφεται γύρω από τους διαφορετικούς πολιτισμούς των αγροτικών περιοχών της Πολωνίας, οι οποίοι είχαν αποσιωπηθεί ή ξεχαστεί από το κομμουνιστικό καθεστώς, δεδομένου ότι η επικρατούσα εικόνα του αγρότη δεν περιλάμβανε τις λεπτές εθνικές-φυλετικές αποχρώσεις, τις σκληρές συνθήκες ζωής, τις συνήθειες, τα τραγούδια, τους χορούς και τα έθιμα των ανθρώπων της υπαίθρου.²⁷

Το 1989 δόθηκε στην ομάδα η άδεια της αναστήλωσης ενός αρχοντικού του 17ου αιώνα, μιας εκκλησούλας, του μύλου και κάποιων υποστατικών έξω από το χωριό Gardzienice.²⁸

25. Christie – Gough – Watt, *A Performance Cosmology, Testimony from the Future, Evidence of the Past*, σ. Ιx.

26. Το C.P.R. συνεργάστηκε στενά με το Aberystwyth University σε πολλές δραστηριότητες, από το 1995 μέχρι το 2013, αναπτύσσοντας την έρευνα σε πανεπιστημιακό επίπεδο και προσφέροντας πρακτικά και θεωρητικά εργαστήρια.

27. «Στην Πολωνία, οι αρχές, οι υπουργοί πολιτισμού, δημιούργησαν την εικόνα μιας “κοινής κουλτούρας”. Αλλά σε αυτή την ανατολική περιοχή υπήρχε ένα αμάλγαμα πολιτισμών. Υπήρχαν 3.000 Εβραίοι που έμεναν σε γκέτο, όπου διατηρούσαν την εβραιογερμανική διάλεκτο. Υπήρχαν πολλές ζώνες, χωριά και κοινότητες Ουκρανών και Λευκορώσων, πολύ απομονωμένες και χωρίς μεταξύ τους επιρροές. Οι Ρομά αποτελούσαν μικρές, αλλά πολύ ορατές μειονότητες, όπως και οι Ρώσοι γιατί υπερίσχυαν στην κεντρο-ανατολική Πολωνία, τα 200 τελευταία χρόνια. Υπήρχαν λαοί, όπως οι Γεωργιανοί, οι Αρμένιοι και οι Λιθουανοί, οι οποίοι αποτελούσαν μια ξεχωριστή κλειστή και αυθεντική κουλτούρα, η οποία χρησιμοποιούσε μια τελείως διαφορετική γλώσσα. Αυτό ήταν το χωνευτήρι της Ευρώπης» (Staniewski – Hodge, *Hidden Territories*, σ. 31).

28. Σχετικά με το χωριό και με τα κτήρια στα οποία δραστηριοποιείται η ομάδα, βλ. Allain, «The new ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland», *T.D.R.: The Drama Review* 39:1 (1995), σ. 96-101.

[H] αναστήλωση των κτισμάτων του χωριού συμβολίζει το ήθος του Staniewski σχετικά με το όραμά του: να κτίσει «ένα θέατρο από τα θεμέλια», αντλώντας υλικό από τις περιθωριοποιημένες και ποικίλες κληρονομίες των γηγενών κατοίκων της Πολωνίας.²⁹

Το αναστηλωμένο αρχοντικό χρησιμοποιείται ως χώρος παραστάσεων και προβών, το εκκλησάκι ως χώρος προβών, και τα υποστατικά ως κατοικίες των μελών της ομάδας. Η διαμόρφωση αυτών των χώρων είναι ενδεικτική του ομαδικού πνεύματος και της επιθυμίας της ομάδας για απομάκρυνση από τα αστικά κέντρα και επιστροφή σε έναν πιο φυσικό τρόπο ζωής.³⁰

Όσον αφορά στη δραστηριότητα της ομάδας, τα μέλη της πραγματοποιούσαν συναντήσεις σε δημόσιους χώρους στα χωριά. Τραγουδούσαν και έπαιζαν κομμάτια των παραστάσεών τους³¹ και οι ντόπιοι με τη σειρά τους έπαιζαν μουσική, τραγουδούσαν και χόρευαν.

Οι επιδείξεις των παραστάσεων ήταν πολύ σημαντικές γιατί επιτρέπουν να συνεδητοποιήσεις τη δουλειά σου. Το χωριό δεν είναι ποτέ παθητικό κατά τη διάρκεια της παράστασης, γιατί αυτού του είδους οι κοινωνίες διαθέτουν ζωντάνια, άμεση ανταπόκριση στα δρώμενα, στις εικόνες, στα γεγονότα, στα συμβάντα. Αλλά οι «συναθροίσεις» (gatherings) είναι ακόμα πιο σημαντικές ως προς την αλλαγή που επιφέρεις στη σχέση με το κοινό από παθητική σε ενεργητική.³²

Οι συναντήσεις αυτές αφορούσαν τα μέλη της κοινότητας, τον πολιτισμό τους, τα σύμβολά τους και εντάσσουν την ενσυνείδηση και τον αυτοπροσδιορισμό.

29. Staniewski – Hodge, *Hidden Territories*, σ. 1.

30. Ο Paul Allain παρουσιάζει γλαφυρά τις συνθήκες ζωής στο χωριό, όταν αρχικά εγκαταστάθηκε η ομάδα: «Υπάρχει ένα μαγαζί με τα βασικά είδη, δεν υπάρχει αποχετευτικό σύστημα και τα περισσότερα νοικοκυριά αντλούν το νερό από τα πηγάδια με τα χέρια. Ο πληθυσμός είναι περίπου 700 άτομα, οι περισσότεροι είναι γεωργοί που δουλεύουν σε ένα μικρό κομμάτι γης. Κόβουν το άχυρο, φροντίζουν τις αγελάδες, τα κοτόπουλα και τα γουρούνια τους και φυτεύουν σιτάρι και καλαμπόκι. Σε κάθε αυλή υπάρχουν αχυρώνες και αποθήκες για το καλαμπόκι. [...] Το χωριό είναι χωρισμένο σε δύο μέρη από ένα ποταμάκι που διασχίζει τα λιβάδια. Υπάρχει δημοτικό σχολείο [...] Το πιο κοντινό κέντρο υγείας βρίσκεται 6 χιλιόμετρα μακριά, στο Piaski, από το οποίο εξαρτώνται οι οίκοι ευγηρίας του χωριού για ιατρική βοήθεια. Οι τηλεπικοινωνίες συνίστανται σε δύο ιδιωτικές γραμμές και μια δημόσια στο ταχυδρομείο. Το 1991 η ομάδα έβαλε τηλέφωνο, που λειτουργεί όμως μόνο όταν το ταχυδρομείο είναι ανοικτό. Και το ταχυδρομείο κλείνει στις 3» (Allain, *Gardzienice*, σ. 21).

31. Η πρώτη «παράσταση» που έδωσε η ομάδα, με κοινό τους κατοίκους των χωριών που επισκεπτόταν, λεγόταν *Απογευματινή Παράσταση* (*Spektakl Wieczorny*) και είχε βασιστεί στην ιστορία των δύο γιγάντων Gargantua και Pantagruel του Γάλλου συγγραφέα του 16ου αιώνα, Francois Rabelais. Η παράσταση παιζόταν σε εξωτερικούς χώρους μπροστά από έναν μπερντέ που στηνόταν αυτοσχέδια και με σκηνικό την άμαξα με την οποία τα μέλη της ομάδας μετέφεραν τα υπάρχοντά τους από χωριό σε χωριό. Το κοινό στεκόταν ή καθόταν ημικυκλικά γύρω από τη «σκηνή» και παρακολουθούσε την παράσταση υπό το φως των δάδων. Στην παράσταση τραγουδούσαν λαϊκά τραγούδια που είχαν συλλέξει σε προηγούμενες επισκέψεις τους σε χωριά και χρησιμοποιούσαν πολλά ακροβατικά. Η παράσταση παιζόταν, από το 1977 έως το 1986, με κάποιες αλλαγές ανάλογα με το κοινό, με τον χώρο όπου δινόταν, με το υλικό από τα έθιμα, τους χορούς, τα τραγούδια που μάζευε η ομάδα. Στόχος της παράστασης ήταν η αναβίωση του μεσαιωνικού jongleur στη σύγχρονη ύπαιθρο και η εύρεση της σύγχρονης διάστασης της ουσίας του καρναβαλικού στοιχείου και των εθίμων των ανθρώπων που ζουν στα χωριά.

32. Staniewski – Hodge, *Hidden Territories*, σ. 54.

Η δουλειά της ομάδας πραγματεύεται θέματα που αφορούν στην ταυτότητα, την εθνικότητα, την οικολογία, τους τοπικούς πολιτισμούς (γλώσσα, τραγούδι, κοστουμί, τελετουργίες), την ιδέα της «συνάθροισης» (gathering), τη σωματικότητα. Έμφαση δίνεται στα τραγούδια των εθνικών μειονοτήτων καθώς και των περιοχών που επισκέπτεται η ομάδα.³³ Τα τραγούδια αυτά καταγράφονται και στη συνέχεια αφομοιώνονται μέσα στις παραστάσεις τους, με σεβασμό στις πηγές τους, αλλά πλέον μέσα σε διαφορετικά πλαίσια και συμφραζόμενα. Ο εμπνευστής της ομάδας Włodzimirz Staniewski, επηρεασμένος από τον Ρώσο φιλόσοφο Mikhail Bakhtin,³⁴ αναζητά τη συνάντηση τέχνης και κοινωνίας μέσω του καρναβαλικού στοιχείου.³⁵

Η ουσία του καρναβαλιού συνίσταται στο ότι ο καθένας μπορεί να πάρει την εξουσία, όπως συμβαίνει στις αγροτικές συναθροίσεις. Η ομάδα δεν προσπαθεί να περιώσει και να διατηρήσει ό,τι βρίσκει [...], αλλά να προκαλέσει και να ζωντανέψει αυτά που συναντά μέσω της αναζωογονητικής επίδρασης του καρναβαλιού.³⁶

Η απομάκρυνση από τα μεγάλα αστικά κέντρα αποτελεί συνειδητή απόφαση και ζητούμενο της ομάδας προκειμένου να ανιχνεύσει τις πολιτιστικές ρίζες. Η σχέση του σώματος των μελών της ομάδας (και των μαθητών τους) με το φυσικό περιβάλλον είναι καθοριστική στον τρόπο δουλειάς τους. Χαρακτηριστικό είναι το στάδιο που ονομάζεται «τρέξιμο μέσα στη νύχτα» (night running), κατά το οποίο η ομάδα τρέχει στο ύπαιθρο στο σκοτάδι.³⁷ Μέσω αυτής της διαδικασίας –η οποία εμπεριέχει τον κίνδυνο του αγνώστου και της νύχτας αλλά και την ασφάλεια της ομάδας– καλλιεργείται η αίσθηση της ομαδικότητας, ευρύνεται η αντίληψη και η σχέση με τη φύση, ενώ παράλληλα απελευθερώνεται μια λυτρωτική ενέργεια μέσω της αναπνοής.³⁸

Ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας της ομάδας προβάλλεται μέσα από εργαστήρια, συμπόσια («Θεατρική Πρακτική και Οικολογία») καθώς και μέσα από τη δημιουργία θερινών προγραμμάτων και διετούς εργαστηρίου (από το 1997) στο Κέντρο Θεατρικής Πρακτικής Gardzienice. Η ομάδα λαμβάνει σταθερά την κρατική επιχορήγηση και διευρύνει τις δραστηριότητές της σε διαφορετικές χώρες ανά τον κόσμο, σε αντίθεση με το ξεκίνημά της, όταν περιοριζόταν στις «αποστολές» στα χωριά της ευρύτερης περιοχής.

Θέατρο του Ήλιου (Théâtre du Soleil)

Το 1964 ιδρύθηκε επίσης το Θέατρο του Ήλιου (Théâtre du Soleil)³⁹ με την πρωτοβουλία εννέα μελών. Σήμερα αριθμεί 75 μέλη από 35 χώρες, που μιλούν 22 διαφορετικές

33. Βλ. Kathleen Cioffi, «Experiments in the anthropology of theatre: Gardzienice», *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996, σ. 206-215.

34. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 1984.

35. Allain, *Gardzienice*, σ. 29-30.

36. Ό.π., σ. 34.

37. Ό.π., σ. 55-58.

38. Alison Hodge (επιμ.), «Włodzimirz Staniewski: Gardzienice and the naturalised actor», *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London / New York, 2000, σ. 236-239.

39. Η ομάδα έδωσε το πολιτικό της στίγμα από την ίδρυσή της αυτοαποκαλούμενης «société coopérative ouvrière de production» (συνεταιριστική εταιρία εργατών παραγωγής).

γλώσσες. Από το 1970 το Θέατρο του Ήλιου στεγάζεται στην Cartoucherie, στο παρισινό προάστιο Vincennes. Το εγκαταλελειμμένο καλυκοποιείο, με τη χειρωνακτική εργασία των μελών της ομάδας, μετατράπηκε μέσα σε μερικά χρόνια σε θεατρικό πόλο έλξης. Σήμερα το κτιριακό σύμπλεγμα φιλοξενεί 5 εν ενεργεία θέατρα, μια θεατρική σχολή και την A.R.T.A. (L'Association de Recherche de Traditions de l'Acteur), η οποία έχει στόχο να επιμορφώσει τους ηθοποιούς σχετικά με τις μη-δυτικές θεατρικές τεχνικές. Βασική σκηνοθέτρια της ομάδας είναι η Ariane Mnouchkine. Οι πολιτικές και ακτιβιστικές θέσεις της ομάδας έχουν προβληθεί μέσα από τις διαρκείς κινητοποιήσεις των μελών της (παραστάσεις, happenings, διαδηλώσεις κ.ά.).

Η επιλογή του πρώην καλυκοποιείου, στο προάστιο Vincennes, στην ανατολική άκρη του Παρισιού, όπως αντίστοιχα και του εγκαταλελειμμένου και απομακρυσμένου Théâtre des Bouffes du Nord από τον Peter Brook, δηλώνει τη συνειδητή επιλογή των σκηνοθετών και των ομάδων για αποκέντρωση και ταυτόχρονα για δημιουργία ενός νέου πυρήνα δημιουργίας και έρευνας.

Σαφέστατα, οι σκηνοθέτες αυτών των δύο διάσημων θεάτρων έχουν πλήρη επίγνωση του φυσικού χώρου που περιβάλλει τη δουλειά τους, καθώς και την πρόσληψη αυτού του χώρου από το κοινό, και τα δύο θέατρα αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της πιθανής ισχυρής διάδρασης ανάμεσα στη μνήμη, τον θεατρικό χώρο και την πρόσληψη.⁴⁰

Théâtre des Bouffes du Nord

Το 1974 ο Peter Brook μαζί με τη Micheline Rozan ίδρυσαν το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας, το οποίο έχει έδρα του το Théâtre des Bouffes du Nord.⁴¹ Το Théâtre des Bouffes du Nord είχε χτιστεί στα τέλη του 19ου αιώνα πίσω από έναν σιδηροδρομικό σταθμό, «σε μια περιοχή για πόρνες, μαχαιροβγάλτες και απάχηδες».⁴² Ο Brook αναφέρει ότι το κτίριο είχε εγκαταλειφθεί, η σκηνή είχε καταρρεύσει και παντού υπήρχαν τα υπολείμματα από τις φωτιές που άναβαν οι άστεγοι για να ζεσταθούν:

[Σ]υρθήκαμε μπουσουλώντας κάτω από έναν ξύλινο φράκτη και σταθήκαμε όρθιοι, αντικρίσαμε ένα ξεχασμένο, ερειπωμένο κέλυφος, μέσα στο οποίο υπήρχε ένας χώρος ικανός να καλύψει όλες τις απαιτήσεις που είχαν προκύψει στη διάρκεια των ταξιδιών μας. Είναι ένας χώρος ζεστός και ατμοσφαιρικός, ώστε το κοινό να έχει την εντύπωση ότι μοιράζεται την ίδια ζωή με τους ηθοποιούς. [...] Είναι σαν κλειστός και υπαίθριος χώρος μαζί.⁴³

Κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του, τα μέλη του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Έρευνας ταξίδεψαν στην Αφρική, στις χώρες της Μέσης Ανατολής και στην Αμερική. Ο ίδιος ο Brook, αναφερόμενος στο Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας, γράφει στην αυτοβιογραφία του:

40. Marvin Carlson, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Chicago, 2003, σ. 158.

41. Ο.π., σ. 158-159· Μπρουκ, *Νήματα χρόνου*, σ. 243.

42. Μπρουκ, *Νήματα χρόνου*, σ. 244.

43. Ο.π., σ. 243.

Στην πραγματικότητα, έρευνα σημαίνει πράξη και, στην περίπτωσή μας, παράσταση μπροστά σε κόσμο, είτε σε εντατικές συνθήκες απομόνωσης με θεατές εμάς τους ίδιους, είτε σε ασυνήθιστες συνθήκες σε δημόσιους χώρους, αλλά πάντα παράσταση –ζωτική ανάγκη και για τους ίδιους τους ηθοποιούς. Στα χρόνια που ακολούθησαν, δώσαμε πολλές παραστάσεις χωρίς αμοιβή, αλλά ποτέ σε θεατρικά κτίρια ή για θεατρόφιλο κοινό. Χρειαζόμασταν θεατές για να επαληθεύσουμε τα πειράματά μας, θεατές που δεν ήξεραν τίποτα για μας, που δεν ήταν προϊδεασμένοι από τον τίτλο του έργου ή το όνομα του συγγραφέα, που δεν θα έβρισκαν εύκολα κοινές αναφορές μ' εμάς, που θα δέχονταν αυτό που τους προσφέραμε για την αξία του και μόνο [...] Πηγαίναμε οπουδήποτε δεν υπήρχε τίποτα να βασιστούμε, καμία ασφάλεια, κανένα σημείο εκκίνησης. Μ' αυτόν τον τρόπο μπορέσαμε να διερευνήσουμε τους άπειρους παράγοντες που βοηθούν ή δυσχεραίνουν την παράσταση.⁴⁴

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας, θα πρέπει να αναφερθεί ότι η από κοινού παρουσίαση των κοινών χαρακτηριστικών των πιο πάνω ομάδων και κέντρων θεατρικής δημιουργίας και έρευνας αποτελεί μόνο την απαρχή μιας έρευνας, η οποία θα μπορούσε στο μέλλον πιο αναλυτικά και εμπειριστατωμένα να μελετήσει τις κοινές βάσεις, τις διαφορές, τις αλληλεπιδράσεις αλλά και τις επιρροές των συγκεκριμένων ομάδων και κέντρων στην πρακτική του θεάτρου και στην προσέγγιση των παραστασιακών σπουδών. Είναι, επίσης, σημαντικό να αναφερθεί ότι οι ποικίλες επιρροές και οι ζυμώσεις που προέκυψαν από τη δουλειά των συγκεκριμένων ομάδων και κέντρων έρευνας έδωσαν την ώθηση στη διαμόρφωση των παραστασιακών σπουδών σε πανεπιστημιακό επίπεδο.

Εκτός από τις πιο πάνω ομάδες, πολλές ακόμα ομάδες, θεατρικοί οργανισμοί αλλά και κέντρα έρευνας, που γεννήθηκαν στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, μέσα από την πρακτική τους αντανακλούν τις συγκεκριμένες συγκυρίες και τις ανησυχίες ως προς τη μελέτη και την πρακτική του παραστασιακού. Πολλές ομάδες επιδίωξαν την ανταλλαγή γνώσεων μέσα από σεμινάρια και φεστιβάλ.

Σαφώς ένα κοινό γνώρισμα των νέων αυτών ομάδων-σχολών-θεάτρων-κέντρων είναι η από κοινού αναζήτηση ενός διαφορετικού μοντέλου, τόσο στον τρόπο εκπαίδευσης του ηθοποιού όσο και στον τρόπο λειτουργίας της ομάδας, στη σχέση της ομάδας και της εκάστοτε παράστασης με το κοινό. Αποτέλεσμα είναι να αλλάξουν οι δομές α. της πρόβας/προετοιμασίας, β. της παράστασης, και γ. της μελέτης και καταγραφής της εμπειρίας των προηγούμενων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η έρευνα της σωματικότητας, σε ατομικό και ομαδικό επίπεδο, και των υπόλοιπων κωδίκων της παράστασης έχουν μελετηθεί και καταγραφεί αναλυτικά, αλλά σε κάποιες άλλες έχουν χαθεί πολλές πληροφορίες σχετικά με δράσεις, παραστάσεις, εργαστήρια κ.τ.λ.

Πρέπει να τονιστεί ότι, ήδη από τη δεκαετία του '60, ομάδες ή μεμονωμένοι καλλιτέχνες αντέδρασαν στη θεατρική πρακτική ως καταναλωτικό αγαθό. Πολλές από αυτές τις ομάδες, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, απευθύνθηκαν στο μη καθιερωμένο θεατρόφιλο κοινό, όπως οι αγρότες και οι εργάτες σε βιομηχανίες, με το οποίο συνεργάστηκαν

44. Ο.π., σ. 221.

και μέσα από συλλογικές προσπάθειες δημιούργησαν θεατρικά έργα και παραστάσεις. Στις παραστάσεις αυτές ενσωματώθηκαν στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού αλλά και της ποπ κουλτούρας, μαζί με τα αιτήματα, τις ανησυχίες και την καθημερινότητα των μελών της εκάστοτε ομάδας.

Τέλος, άξιο μνείας αποτελεί το γεγονός ότι σε κάθε τέτοια ομάδα υπάρχει μια προσωπικότητα (σκηνοθέτης, επινοητής κ.ά.) γύρω από την οποία στήνεται και διαμορφώνεται η ομάδα, γεγονός το οποίο εγείρει το ερώτημα μέχρι ποιο βαθμό υπάρχει συλλογικό όραμα και συμμετοχικός τρόπος λειτουργίας στις ομάδες ή αν η ομάδα κινητοποιείται και εμπνέεται από έναν εμπνευσμένο δημιουργό-σκηνοθέτη.

Η ιστορία των ομάδων πιθανώς θα δώσει απαντήσεις μελλοντικά σε αυτή τη θεμελιώδη ερώτηση. Ίσως, όμως, να μην έχει τελικά σημασία το πού βρίσκονται οι ρίζες της έμπνευσης, της δημιουργίας, των πεποιθήσεων των ομάδων, αλλά το πώς αυτές υλοποιούνται και μεταλαμπαδεύονται εσωτερικά στην ομάδα, στη διαδικασία της πρόβας και της παράστασης και στη συνέχεια στο ευρύ κοινό, στην κοινωνία και στην εξέλιξη της έρευνας και των παραστατικών τεχνών.

Το μέλλον των ομάδων και των κέντρων έρευνας και θεατρικής πρακτικής που αναφέρθηκαν πιο πάνω, επίσης δεν μπορεί να προδιαγραφεί. Σαφώς, η σημερινή τους κατάσταση είναι σαφώς διαφορετική από αυτή της δεκαετίας του '70. Οι ζυμώσεις, οι αλλαγές σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο αλλά και στην εξέλιξη της θεατρικής πρακτικής και έρευνας διαμορφώνουν ένα νέο τοπίο σε διαρκή εξέλιξη. Τα σύνορα είναι ανοικτά σε όλους, οι πολιτιστικές ανταλλαγές αποτελούν κοινή πρακτική, τα μέσα μαζικής μεταφοράς έχουν εκσυγχρονιστεί και το διαδίκτυο καθιστά εφικτή την επικοινωνία κάθε λεπτό με οποιοδήποτε σημείο της γης. Οι κοινωνικές ανάγκες (επικοινωνία, πολιτιστικές ανταλλαγές, γνωριμία και αποδοχή του «άλλου»), οι οποίες αποτελούσαν κινητήρια δύναμη την εποχή της δημιουργίας των ομάδων και των κέντρων έρευνας, βρίσκονται σε φάση επαναπροσδιορισμού, με στόχο να ανταπεξέλθουν στα νέα δεδομένα και στη φυσική εξέλιξη της πραγματικότητας που περιβάλλει την ομάδα.

Συνοψίζοντας, η επιθυμία για αποκέντρωση, η έρευνα, η αναζήτηση εναλλακτικών τεχνικών και ερεθισμάτων για τη δημιουργία, και οι διαπολιτισμικές ανταλλαγές, ο συλλογικός τρόπος δουλειάς, ο σαφής πολιτικός στόχος της κάθε ομάδας (διαφορετικός από τη μία στην άλλη, αλλά πάντα παρών στη δουλειά τους), η αμοιβαιότητα και η ανάγκη διαρκούς ανανέωσης, τέλος ο επικοινωνιακός και εκπαιδευτικός χαρακτήρας τους (μέσα από συνέδρια, εκπαιδευτικά προγράμματα, εκδόσεις), αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά όλων των ομάδων, στις οποίες έγινε αναφορά, αλλά και πολλών ακόμα άλλων με μικρότερη ή λιγότερο γνωστή δράση.

ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

*Το θέατρο και το δράμα στην εκπαίδευση
ως δημοκρατική διδακτική προσέγγιση των μαθημάτων
στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών*

*Στον Δάσκαλο Βάλτερ Πούχνερ, που μας ώθησε στη δημιουργική
συγγραφή ερευνητικών εργασιών από προπτυχιακό στάδιο.*

«Για να είμαι σύμφωνη με το περιεχόμενο της εισήγησής μου, θα πρέπει να αλλάξω τη μορφή παρουσιάσής της μέσω του μονολόγου και της μετωπικής απεύθυνσης προς εσάς σε μια άλλη μορφή παρουσίασης πιο δημοκρατικής, όπου θα συμμετέχετε και εσείς δημιουργικά». Για τον λόγο αυτό, η παρούσα εισήγηση, στο πλαίσιο της παρουσιάσής της στο Ε΄ Θεατρολογικό Συνέδριο, ξεκίνησε με μια διαδραστική εισαγωγή, όπου ζητήθηκε από τους ακροατές και τους συμμετέχοντες να ονοματίσουν το μάθημα το οποίο διδάσκουν και να σκεφτούν τον τρόπο με τον οποίο διδάσκουν μέσω της δημοκρατικής αγωγής.

Στο πλαίσιο της διδασκαλίας των μαθημάτων στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών της Ελλάδας, η δημοκρατική αγωγή –φαντάζομαι– αποτελεί τόσο σκοπό όσο και μέσο διδασκαλίας, ανεξάρτητα από το εάν αυτό δεν εφαρμόζεται πάντα λόγω του χρόνου, του περιορισμού της ύλης που πρέπει να καλυφθεί κ.τ.λ. Η θεατρική αγωγή ή, σύμφωνα με τη διεθνή ορολογία, το θέατρο και το δράμα στην εκπαίδευση,¹ είναι εκ φύσεως αγωγή δημοκρατική, δίχως αυτό να αναιρεί το ότι μπορεί να υλοποιηθεί και με μη δημοκρατικό τρόπο, σε μη υποδειγματικές περιπτώσεις διδακτικής. Αποτελεί τόσο αυτόνομο μάθημα στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση όσο και διδακτική μεθοδολογία των υπόλοιπων μαθημάτων σε Τμήματα Θεατρικών Σπουδών αλλά και σε Τμήματα Κλασικών και Θετικών Σπουδών, Τμήματα Μάρκετινγκ, Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Οικονομικών κ.ά.

Στον γενικότερο όρο του «θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση»² εντάσσονται όλες εκείνες οι πρακτικές, οι τεχνικές και οι διαφορετικές μεθοδολογίες³ (από το δράμα της

1. Mike Fleming, «Teaching drama: balancing perspectives», *Starting Drama Teaching*, David Fulton Publishers, London, 2003, σ. 9-28.

2. Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, αυτοέκδοση, Αθήνα, 2010, σ. 29-62.

3. Mike Fleming, *The Art of Drama Teaching*, David Fulton Publishers, London, 1997· Θόδωρος Γραμμάτας, *Διδακτική του θεάτρου*, Τυπωθήτω - Δαρδανός, Αθήνα, 2001.

διαδικασίας⁴ ως το θέατρο Forum,⁵ τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα,⁶ το σύγχρονο θέατρο της επιπόησης,⁷ την περφόρμανς,⁸ το ψηφιακό θέατρο και τις νέες τεχνολογίες),⁹ μέσα από τις οποίες το θέατρο και οι τέχνες στην εκπαίδευση συλλειτουργούν δημιουργικά σε μια διεπιστημονική μορφή τέχνης και μάθησης, που έχει ως βάση τον αυτοσχεδιασμό, τη δραματοποίηση, τη διερεύνηση, την εκμείευση, την ομαδοσυνεργατική μάθηση, τη βιωματική διδασκαλία, τον καθηγητή και τον φοιτητή σε ρόλο,¹⁰ την εργασία σε ομάδες, την αξιοποίηση των συμβάσεων και των κωδίκων του θεάτρου και του δράματος καθώς και των άλλων τεχνών μέσα από τη θεωρία και την πρακτική άσκηση. Μορφοποιείται από το απλό φυσικό παιχνίδι στο θεατρικό παιχνίδι,¹¹ στη δραματοποιημένη αφήγηση, στη δραματοποίηση¹² ως την παράσταση, την performance και την ψηφιακή τέχνη, μέσα από διαφορετικούς τύπους μαθημάτων και πρακτικών με διαφορετική σκοποθεσία. Στον αντίποδα της αντίληψης αλλά και της άλλοτε παρουσίας του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση ως μια σειράς πρακτικών ασκήσεων, βρίσκεται η σύγχρονη έρευνα για τις τέχνες στην εκπαίδευση,¹³ με το θέατρο και το δράμα –στην εκπαίδευση– να εγείρει συζητήσεις για: τη φόρμα και το περιεχόμενό του,¹⁴ την απόκτηση δεξιοτήτων και την εξέλιξη μέσω αυτού, την ανταπόκριση και την ανατροφοδότηση ως προς το ίδιο το περιεχόμενό του και ως προς τη διεπιστημονική αφομοίωση διδακτικής ύλης και θεματικών, την παράσταση/περφόρμανς, το τελικό δη-

4. Shin-Mei Kao – Cecily O'Neill, *Words Into Worlds. Learning A Second Language Through Process Drama*, Ablex Publishing Corporation, London, 1998, σ. 12-18.

5. Augusto Boal, «Forum theatre: Doubts and certainties. Incorporating a new method of rehearsing and devising a Forum Theatre model», *Games for Actors and Non-Actors*, Routledge, London / New York, σ. 253-276.

6. Νίκος Γκόβας – Χριστίνα Ζώνιου, «Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα και τεχνικές Θεάτρου Φόρουμ», http://dide-anatol.att.sch.gr/perival/FAKELLOS_DIAFYGES/theatro%20forum21.5_low.pdf [18-8-2015].

7. Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, U.S.A. / Canada, 1994.

8. Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, 2nd ed., London, 2006.

9. Michael Anderson – David Cameron – John Carroll (επιμ.), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum International Publishing Group, London / New York, 2009.

10. Βλ. Judith Ackroyd, *Role Reconsidered. A Re-evaluation of the Relationship between Teacher-in-role and Acting*, Trentham Books, 2004.

11. Jean-Pierre Ryngaert, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, De Boeck Université, Paris / Bruxelles, 1996. Αστέριος Τσιάρας, «Το θεατρικό παιχνίδι και τα προβλήματα διδασκαλίας του», *Η θεατρική αγωγή στο δημοτικό σχολείο. Μια ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 19-34. Λάκης Κουρετζής, *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του. Παραρτήματα: Το θεατρικό παιχνίδι στο πρόγραμμα Μελίνα – Σχέδια δράσης (project)*, Ταξιδευτής, Αθήνα, 2008.

12. Άλκηστις Κοντογιάννη, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998, σ. 42-66. Τηλέμαχος Μουδατσάκις, *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ. 87-99.

13. Marilyn G. Stewart – Sydney R. Walker, *Rethinking Curriculum in Art Education*, Davis Publications, U.S.A., 2005.

14. Mike Fleming, «Learning in drama: content and form», *Teaching Drama in Primary and Secondary Schools*, David Fulton Publishers, London, 2001, σ. 11-25.

μιουργικό αποτέλεσμα (που μπορεί να τείνει προς το θέατρο, τον χορό, τα εικαστικά ή τον κινηματογράφο), τα στάδια εξέλιξης και την αξιολόγηση.¹⁵

Είναι αγωγή δημοκρατική διότι πραγματικά μέσα από την έρευνα αλλά και μέσα από την ανταπόκριση των φοιτητών:

α. Ενεργοποιεί αποτελεσματικά το ενδιαφέρον του διδάσκοντα-καθηγητή για το μάθημα (που πιθανότατα να έχει ξανακάνει). β. Καλλιεργεί και αξιοποιεί ουσιαστικά τις διδακτικές αρχές της ισότητας, της δημοκρατίας, του σεβασμού, της δικαιοσύνης στη φοιτητική ομάδα κι ενισχύει τις σχέσεις εμπιστοσύνης ανάμεσα στους φοιτητές και ανάμεσα στον φοιτητή και τον καθηγητή. Δημιουργείται μια σχέση μεταξύ προσώπων, σύμφωνη με την προσωποκεντρική θεωρία του Carl Rogers, όπου η αγωγή εμφανίζεται ως μια σχέση μεταξύ παιδαγωγού και φοιτητή, ως διευκολυντική σχέση προσώπων,¹⁶ σε μια βάση πιο ανθρωπιστική. γ. Καταργεί σε κάθε περίπτωση την επικρατούσα τεχνική διδασκαλίας του μονολόγου¹⁷ και ευνοεί έμπρακτα τον διάλογο, τη συζήτηση, την επιχειρηματολογία ως διαλεκτική διαδικασία και ως μεταμορφωτικό διάλογο. δ. Δημιουργεί ομαδικό κλίμα στη φοιτητική τάξη και μεταμορφώνει τους φοιτητές από ενεργούς ή μη ακροατές σε μια ενεργή κοινότητα νέων πολιτών,¹⁸ η οποία αποκτά δεξιότητες διαχείρισης του δημοκρατικού λόγου εντός και εκτός του Πανεπιστημίου. ε. Δίνει τη δυνατότητα σε κάθε μαθησιακό τύπο φοιτητή¹⁹ και σε περισσότερους φοιτητές να κατανοήσουν το μάθημα, ανεξάρτητα από τις ελλείψεις που μπορεί να έχουν, από τη φιλιαναγνωσία τους ή την εθνικότητά τους.²⁰ Διότι αξιοποιεί ποικίλα εργαλεία μάθησης και προκαλεί το ενδιαφέρον για το μάθημα σε ανθρώπους διαφορετικών γνωστικών επιπέδων, δεξιοτήτων, ενδιαφερόντων και μαθησιακών προφίλ. στ. Βοηθάει τους φοιτητές να αφομοιώσουν τη συνέχεια της ύλης, καθώς ευνοεί την έμπρακτη σύνδεση με τα προηγούμενα μαθήματα και επιδιώκει την ανακεφαλαίωση και την ανταπόκριση στο μάθημα ως μια μορφή αξιολόγησης κατά τη διάρκεια ή στο τέλος του. Διά μέσου της θεατρικής αγωγής επιτυγχάνονται αποτελεσματικά τόσο οι ειδικοί διδακτικοί στόχοι του μαθήματος όσο και οι διδακτικές προθέσεις του εκάστοτε διδάσκοντα.

Στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση διδάσκεται ως αυτόνομο μάθημα, υποχρεωτικό ή επιλογής, το οποίο κατά κύριο λόγο αφορά στην εφαρμογή του αντικειμένου στην Πρωτοβάθμια και τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση αλλά και στην Εκπαίδευση Ενηλίκων.

15. Andy Kempe – Marigold Ashwell, *Progression in Secondary Drama*, Heinemann, Oxford, 2000.

16. Αλέξανδρος Κοσμόπουλος – Γρηγόρης Αθ. Μουλαδούδης (επιμ.), «Η παιδαγωγική προσέγγιση του Carl Rogers», *Ο Carl Rogers και η προσωποκεντρική του θεωρία για την ψυχοθεραπεία στην εκπαίδευση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σ. 113-143.

17. Μουδατσάκις, *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, σ. 88.

18. David Pammenter – Tim Prentiki, «Living beyond our means: Meaning beyond our live. Theatre as education for change», Νίκος Γκόβας – Μάρθα Κατσαρίδου – Δημήτρης Μαυρέας (επιμ.), *Θέατρο και Εκπαίδευση, δεσμοί αλληλεγγύης. Πρακτικά από την 7η Διεθνή Συνδιάσκεψη για το θέατρο στην Εκπαίδευση*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα, 2012, σ. 73-80.

19. Howard Gardner, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York, 2004.

20. Paul Cooper – Donald McIntyre, *Effective Teaching and Learning. Teachers' and Students' perspectives*, Open University Press, Philadelphia, 1996, σ. 15-19.

Ως διαθεματική διδακτική μεθοδολογία των υπόλοιπων μαθημάτων, η θεατρική αγωγή θα μπορούσε να εφαρμοστεί –συμπληρωματικά και σε καμία περίπτωση για να αντικαταστήσει τον τρόπο διδασκαλίας και το προσωπικό ύφος του (διδάσκοντα) καθηγητή– στη διδακτική των μαθημάτων με βάση το πρόγραμμα σπουδών του κάθε Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργεί έμπρακτα ένα δημοκρατικό κλίμα μάθησης και διδασκαλίας, καλλιεργώντας την αυτενέργεια του φοιτητή, την κριτική του σκέψη και στάση, μέσα από τη συμμετοχή του σε μια πολυφωνική διεργασία απόψεων, προτάσεων κι αντιθέσεων, στο πλαίσιο της οποίας ο καθηγητής παρόλο που παραμένει ο «κυρίαρχος» της γνώσης και της ύλης, εμφανίζεται ως παρών-απών,²¹ που διερευνά μαζί με τους φοιτητές το υπό συζήτηση θέμα. Έτσι, ο φοιτητής οδηγείται στη γνώση ανακαλύπτοντας και συνθέτοντας παράλληλα το δικό του προφίλ ως νέος ερευνητής. Μαθαίνει να εμπιστεύεται τον εαυτό του και να πιστεύει στις δεξιότητές του. Αρχίζει να ανακαλύπτει τις τέχνες και να συνειδητοποιεί την ανάγκη του να διαβάσει, να δει, να παρακολουθήσει, να συμμετάσχει.

Σε μια περίοδο επαναπροσδιορισμού του ρόλου των ελληνικών Πανεπιστημίων (και δη των Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών), τόσο ως προς την αναγκαιότητα ή μη της σχέσης τους με τον εργασιακό χώρο όσο και ως προς την επανατροφοδότηση της σχέσης τους με τον χώρο του πνεύματος και των γραμμάτων, η διεπιστημονική, θεωρητική και πρακτική εφαρμογή του θεάτρου και του δράματος στην εκπαίδευση θα μπορούσε να αποτελέσει, πρώτον, ένα μάθημα ενισχυτικής διδασκαλίας και συσχέτισης όλων των μαθημάτων του προγράμματος σπουδών, ώστε ο φοιτητής των Τμημάτων αυτών όχι μόνο να διαφοροποιηθεί από σπουδαστές σχολών εκτός Πανεπιστημίου αλλά και να κατανοήσει το ίδιο το αντικείμενο των σπουδών του, το εύρος της ειδικότητάς του στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, καθώς και την αναγκαιότητα ύπαρξης των συγκεκριμένων μαθημάτων για την ολοκλήρωση των σπουδών του.

Παράλληλα, ένα μάθημα εφ' όλης της ύλης της θεατρολογίας, μέσω της θεατρικής αγωγής, θα βοηθήσει τον σύγχρονο θεατρολόγο να συνειδητοποιήσει ότι, ανάμεσα στις επαγγελματικές κι ερευνητικές προοπτικές που του δίνει ο τομέας του, το θέατρο και η τέχνη στην εκπαίδευση είναι μία από αυτές, και στην περίπτωση αυτή, μάλιστα, το γνωσιακό υπόβαθρο των θεατρολογικών σπουδών του δίνει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του στην εκπαίδευση όχι μόνο ως εμψυχωτή-θεατρολόγου αλλά και ως θεατρολόγου-ερευνητή.

Με τον τρόπο αυτό, η καλλιέργεια των συνθετικών γνώσεων που του προσφέρει το πρόγραμμα σπουδών μπορεί παράλληλα να αξιοποιείται γόνιμα κατά την εφαρμογή της τέχνης στα σχολεία. Η πληθώρα των θεατρικών έργων, οι κώδικες και συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου, της *commedia dell'arte*, του λαϊκού θεάτρου, του Καραγκιόζη, του Κρητικού θεάτρου, του Σαίξπηρ, του Μπρεχτ, του κινηματογράφου και η ύλη όλων των μαθημάτων, αποτελούν ένα εκρηκτικό και δημιουργικό υλικό για τη δημοκρατική εφαρμογή του θεάτρου και του δράματος σε κάθε βαθμίδα της εκπαίδευσης.

Παράλληλα, η συνολική ματιά πάνω στο πρόγραμμα σπουδών δίνει τη δυνατότητα στους φοιτητές να εργαστούν βιωματικά και διερευνητικά στη σύνδεση, τη σύγκριση

21. Κοντογιάννη, «Οι επί μέρους στόχοι του εκπαιδευτικού-εμψυχωτή», *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, σ. 36-39.

και την παρατήρηση, π.χ. διαφορετικών περιόδων της ιστορίας του θεάτρου, στη συλλειτουργία των τεχνών, στη σχέση λογοτεχνίας, κινηματογράφου, χορού και θεάτρου, στην αναγκαιότητα ειδικών μαθημάτων θεατρικής αγωγής κ.ά. Η συγκεκριμένη ολιστική προσέγγιση του προγράμματος σπουδών μέσω της θεατρικής αγωγής, θα μπορούσε να υλοποιηθεί με αφορμή και μόνο τους τίτλους και το περιεχόμενο των μαθημάτων, με αφορμή ένα συγκεκριμένο θεατρικό έργο, ένα μάθημα, ή είδος θεάτρου (εντός της ύλης) ή ένα οποιοδήποτε κείμενο για το θέατρο ή την περφόρμανς, ανάλογα με τις ανάγκες του εκάστοτε μαθήματος.

Η συμπληρωματική ή ενισχυτική εφαρμογή του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση σε επιμέρους μαθήματα (υποχρεωτικά και επιλεγόμενα), η οποία μπορεί να γίνει σε συνεργασία του καθηγητή με έναν εξειδικευμένο συνεργάτη στη θεατρική αγωγή ή μόνο από τον διδάσκοντα (κατόπιν σχετικής επιμόρφωσης), αξιοποιεί τεχνικές που πηγάζουν από τα ίδια τα θεατρικά έργα και από ποικίλες θεατρικές πρακτικές, ενισχύοντας τη(ν)/το:

- ανάλυση ενός κειμένου (θεατρικού ή μη), μιας ταινίας, ενός πίνακα κ.ά.
- δραματολογική ανάλυση
- ιστορία του θεάτρου, του κινηματογράφου και των τεχνών μέσα από βιωματικές τεχνικές και πρακτική άσκηση
- σχέση της πρακτικής άσκησης με τη θεωρία, με στόχο την ανάδειξη της θεωρίας και την κατανόηση του περιεχομένου της (σε μαθήματα που αφορούν τόσο την ιστορία όσο και τη θεωρία) ή και αντίστροφα
- δημιουργική αυτοαξιολόγηση
- καλλιτεχνική και ερευνητική ένταξη των νέων τεχνολογιών στη διδασκαλία των μαθημάτων
- δραματοποιημένη εφαρμογή εργασιών και πρότζεκτ που ενεργοποιούν τους φοιτητές, ατομικά ή ομαδικά, στην ενασχόληση με το αντικείμενο σπουδών εντός και εκτός του Πανεπιστημίου
- ενδιαφέρον των φοιτητών για θεατρικά έργα, κείμενα, ταινίες και έργα τέχνης στα οποία μπορεί να μην εκδήλωναν κανένα ενδιαφέρον.

Στο πλαίσιο των προτεινόμενων αυτών διδακτικών προσεγγίσεων, οι φοιτητές μπορούν να αξιοποιήσουν συνθετικά τις σπουδές τους για να κάνουν θέατρο για παιδιά, εφήβους κι ενήλικες, να τολμούν να διδάσκουν τα θεατρικά έργα ολόκληρα... Αριστοφάνη, Μπρεχτ, Σαίξπηρ, να κάνουν σύγχρονο θέατρο και περφόρμανς, happenings, ντοκιμαντέρ, δημιουργικά βίντεο, θεατρικά έργα και διαδραστικές ή ψηφιακές παραστάσεις και σύγχρονη έρευνα για όλα τα ανωτέρω μέσω της πράξης και της θεωρίας. Ήδη, τα παιδιά, οι έφηβοι και οι φοιτητές είναι πιο μπροστά από τη σεξουαλικότητα και την πολιτικοποίηση που το iPhone και οι νέες τεχνολογίες επιβάλλουν, άρα και πιο μπροστά από τα δικά μας όρια για το τι πρέπει να συζητήσουμε με τα παιδιά. Το αντικείμενο των Θεατρικών Σπουδών είναι ένα κινητήριο ερέθισμα για να δίνουμε με τη σειρά μας μια μικρή ώθηση σε φοιτητές και μαθητές να εξελίσσονται σταδιακά σε όντα πολιτικά (μέσα από ρόλο ή ως οι εαυτοί τους). Μεταφέροντας από τη χθεσινή τοποθέτηση της κυρίας Στιβανάκη, Αναπληρώτριας Καθηγήτριας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών και Προέδρου στη συνεδρία «Θέατρο, σχολείο και δημοκρατική αγωγή», το καιρίο ερώτημα: «Κι αν έχει πολιτική το θέατρο για παιδιά, ποιο είναι το

όριο της;», θα πρότεινα να ξεπεράσουμε τα όρια αυτά –δημοκρατικά πάντα– για να μπορέσουμε κάπως, κάπου, κάποτε να τα ορίσουμε εκ νέου. «Ένα μάθημα μπορεί να διδαχθεί αποτελεσματικά σε οποιοδήποτε παιδί, άσχετα από το στάδιο ανάπτυξής του, αρκεί να χρησιμοποιηθεί η γλώσσα που αυτό καταλαβαίνει», κατά τον Bruner.²² Έτσι κι ένας φοιτητής. Χρειάζεται την ηλικία του, έχει ανάγκη το κινητό του, θέλει κίνητρα, ώστε να είναι παρών στο μάθημα. Έτσι κι ο καθηγητής. Έχει ανάγκη την ανανέωση των διδακτικών μέσων και μεθοδολογιών ώστε να μπορεί, όχι μόνο λόγω προσωπικής εργασίας και ενδιαφέροντος, αλλά και μέσω μιας πιο συστηματικής διδακτικής μεθοδολογίας, να αξιοποιεί εναλλακτικές και βιωματικές μεθόδους διδασκαλίας και μάθησης μέσω των τεχνών. Κάπως έτσι, νομίζω ότι ίσως η κυρία Θεατρολογία (κατά την κυρία Ντορεμί, της Λιλίκας Νάκου) θα απελευθερωθεί από τα δεσμά της. Γιατί την αισθάνομαι να ξεπροβάλλει σαν την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη από τη σπηλιά, συνοδευόμενη από δύο ωραίες κόρες, τη θεά των καρπών, την Οπώρα, και τη θεά των επίσημων τελετών και εορτών, τη Θεωρία. Με τις θεές αυτές ας δώσουμε λίγο ενέργεια και διάθεση παραπάνω –από αυτή που ίσως δεν έχει μείνει στην Εκπαίδευση– για μια καρποφόρα συνέχεια της Τέχνης και της Επιστήμης των Θεατρικών Σπουδών, μέσα από καθημερινές γιορτές, rituals και performances εντός και εκτός των μαθημάτων.

22. Jerome Bruner, *The Process of Education*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

*Το πολιτικό στοιχείο στις νέες γραφές.
Το παράδειγμα του Χάρολντ Πίντερ και της Σάρα Κέην¹*

Οι γραμμές πάνω στις οποίες κινείται το θέατρο, από το 1990 και μετά, έχουν σαφώς την αφετηρία τους στο παρελθόν, στο γύρισμα του 20ού, μόνο που οι τότε, κατά διαστήματα ή κατά περίπτωση, «παρεκκλίσεις» αποτελούν πλέον σταθερή τροχιά. Η τάση «αποδραματοποίησης»² του δράματος –η οποία δεν σημαίνει και τον θάνατό του–, με την άρση ειδολογικών περιχαρακώσεων και την επακόλουθη ραψωδικότητα, η θραυσματικότητα και αποσπασματικότητα του λόγου και της εικόνας, η σμίχρυνση της φόρμας, η συρρίκνωση της δράσης και του προσώπου που τείνει στην απροσωπία, η παράλληλη διεύρυνση του διηγητικού πεδίου και των φωνών,³ η αταξία,⁴ οι χωρο-χρονικές διαθλάσεις⁵ καταγράφουν σταθερή παρουσία και στο σημερινό δράμα.⁶ Θα πρέπει, ίσως, να σταθούμε ιδιαίτερα στην διαπίστωση του Patrice Pavis πως οι σύγχρονες γραφές δεν αποτελούν μια καινούρια δραματουργία, αλλά κινούνται ανάμεσα στη νεωτερικότητα και τη συνέχεια.⁷

1. Ο προσδιορισμός «νέες» δεν αφορά σε ορολογία, αλλά σε χρονολογική κατάταξη, στη σύγχρονη δηλαδή γραφή, από το 1990 και μετά, και η λέξη «γραφή» αναφέρεται τόσο στην κειμενική όσο και τη σκηνική.

2. Με «αποδραματοποίηση» (dé-dramatisation) ο Jean-Pierre Sarrazac εννοεί το τέλος του δραματικού *continuum*, την ομαλή δηλαδή εξέλιξη της πλοκής, το τέλος της «μεγάλης σύγκρουσης» και την αντικατάστασή της από μικρο-συγκρούσεις, ακόμη και ασύνδετες μεταξύ τους. Βλ. σχετικά Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil / Poétique, Paris, 2012, σ. 42-43.

3. Το θέατρο ανοίγεται στην πολυφωνία, συλλαμβάνοντας τις διαφορετικές φωνές και σχέσεις· βλ. *ό.π.*, σ. 246.

4. Η αταξία εμφανίζεται με τον Πιραντέλλο, ο οποίος εισάγει μια νέα σύνθεση ή απο-σύνθεση της δραματικής φόρμας, αρκετά διαφορετική από την «τάξη μέσα στην αταξία», που σύμφωνα με τον Paul Ricœur χαρακτηρίζει την τραγωδία, έτσι όπως τη βλέπει ο Αριστοτέλης. Από την αριστοτελικο-εγελιανή λογική της τάξης, περνάμε με τον Πιραντέλο σε μια *οργανωτική αταξία* που θα χαρακτηρίσει το μοντέρνο· βλ. *ό.π.*, σ. 24.

5. Ενώ την αλλαγή κατεύθυνσης. Συχνά ο χρόνος μετατρέπεται σε χώρο, ώστε να παρασταθεί· βλ. *ό.π.*, σ. 99. Η έννοια του χρόνου τελευταία είναι ή ασαφής ή περίπλοκη.

6. Για τις τάσεις του σύγχρονου θεάτρου, βλ. Αφροδίτη Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013.

7. Αναφέρεται από τη Σιβετίδου (*ό.π.*, σ. 145) και αφορά στο βιβλίο του Pavis, *Le Théâtre contemporain*.

Αν το θέατρο και η τέχνη γενικότερα, κατόρθωσαν να επιβιώσουν του Άουσβιτς, η μετά Νταχάου εποχή φέρει ανεξίτηλα τα ίχνη της φρίκης στην «αφήγηση» που ακολούθησε, και η ηχώ της θλίψης αντηχεί στον λόγο και τις σιωπές των ηρώων-εκπροσώπων του ανώνυμου πλήθους. Τα έργα μάλιστα του τέλους του 20ού συμπυκνώνουν όλη τη βία του αιώνα και τη νέα τάξη πραγμάτων, πολιτική και οικονομική, τις νέες θηριωδίες και καταστροφές στη ζωή των ανθρώπων. Ο περιορισμένος χώρος δεν επιτρέπει την αναφορά στους ανθρώπους που, επιστρέφοντας στη δύναμη του λόγου, «μιλούν» για τον όλεθρο, τον στρατιωτικό ή οικονομικό πόλεμο, την ανεργία, την κατάθλιψη, τη διάλυση των ανθρώπινων και εργασιακών σχέσεων, τον ιδεολογικό αναπροσανατολισμό, είτε ως συγγραφείς του γραφείου είτε ως συγγραφείς της σκηνής, με τη λέξη «συν-γραφέας», στη δεύτερη περίπτωση, να εκφράζει απολύτως την ετυμολογική της καταγωγή. Θα περιοριστώ σε δύο Άγγλους, τον Χάρολντ Πίντερ του *Τέφρα και σκιά* (1996) και τη Σάρα Κέην των *Blasted (Ερείπια)*⁸ (1995) και *Cleansed (Καθαροί πια)*⁹ (1998).

Ίσως, ξενίζει η ένταξή τους στο ίδιο *corpus*, πιθανώς γιατί η υπαινικτική και αμφίσημη γραφή του Πίντερ, η εγκλωβισμένη σε βρετανικά δωμάτια ή κήπους, ακόμη και όταν έγινε έντονα και ξεκάθαρα πολιτική, δεν φαίνεται να ταιριάζει με το ανελέητα βίαιο σύμπαν της Κέην, έστω και μετά τη δική της στροφή σε πιο εσωστρεφή έργα. Γνωστή είναι, άλλωστε, η μεταξύ τους συμπάθεια και σύμπνοια, με τον Πίντερ να δηλώνει θαυμαστής της και την Κέην να τον περιλαμβάνει, μαζί με τον Έντουαρντ Μποντ και τον Χάουαρντ Μπάρκερ, στις άμεσες επιρροές της.

Η Ιστορία, παρούσα και στους δύο, με την ίδια στόχευση, αλλά διαφορετικό τρόπο, εστιάζει στο τώρα και στο άτομο που εμπεριέχει όλη την ανώνυμη ανθρωπότητα, ενώ το πολιτικό διεισδύει μέσα από το προσωπικό, αντανακλώντας τον κόσμο, με το θέμα της εξουσίας και των μεθόδων επικράτησής της να επαναφέρει τον προβληματισμό για τη σημασία, τα όρια και τους (αυτο;)περιορισμούς της δημοκρατίας στη Δύση. Αν επιχειρήσουμε να ορίσουμε τη δημοκρατία, λαμβάνοντας υπόψη μας τις αρχές της Γαλλικής Επανάστασης, αρκετά απλοϊκά θα ισχυριζόμασταν πως στηρίζεται και κατοχυρώνεται από την ισότητα που παρέχει στους πολίτες, αποκλείοντας τα δίπολα του είδους ανώτερος/κατώτερος ή θύμα/θύτης και εξασφαλίζοντάς τους ελευθερία, ίση μεταχείριση και προστασία της ζωής.

Τα τρία έργα με τα οποία θα ασχοληθούμε, πολιτικοποιημένα,¹⁰ αλλά όχι στρατευμένα, καθορίζονται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τη λειτουργία των αντιθέτων ισχυρός/ανίσχυρος, εξουσιαστής/εξουσιαζόμενος. Μπορεί η Κέην να αρνείται πως σκέφτεται

8. Πρόκειται για την τελευταία μετάφραση του Δημήτρη Τάρλουου, για την παράσταση σε δική του σκηνοθεσία στο Θέατρο Πορεία (πρώτη παράσταση 27 Μαρτίου 2014). Ο Τάρλουου κρατά τον αγγλικό τίτλο, συμπληρώνοντάς τον με τον ελληνικό *Ερείπια*. Το ίδιο κάνει και η Ρούλα Πατεράκη στην παράστασή της για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (πρώτη παράσταση 16 Μαΐου 2013). Η σκηνοθέτρια και μεταφράστρια, μαζί με τον Αντώνη Γαλέο συνοδεύουν τον αγγλικό τίτλο με το «και εσαρώθησαν».

9. Μετάφραση Τζένης Μαστοράκη, για την παράσταση της Νέας Σκηνής, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή (πρώτη παράσταση 4 Απριλίου 2001).

10. Η λέξη με την έννοια της «απόδοσης πολιτικού χαρακτήρα και διαστάσεων σε γεγονός που δεν έχει κατ' ανάγκη πολιτικό περιεχόμενο» (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, λ. «πολιτικοποίηση», *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, 2012).

έναν κόσμο χωρισμένο σε άνδρες και γυναίκες, θύματα και θύτες, γιατί, όπως εξηγεί, τέτοιοι διαχωρισμοί δεν είναι χρήσιμοι όταν γράφεις, μια και οδηγούν σε ρηχή συγγραφική παραγωγή,¹¹ στα δύο έργα όμως, όχι μόνο «κάνει καθαρούς διαχωρισμούς ανάμεσα στο καλό και το κακό, τα θύματα και τους θύτες (ακόμη και στη μεταφορική τους χρήση)»,¹² αλλά, σύμφωνα με την Έλση Σακελλαρίδου:

Το έργο της δημιουργεί έναν υψηλό τόνο πολιτικής και ηθικής αναγκαιότητας [και] βαθμιαία εξελίσσεται σε ένα ηθικολογικό-υποστηρικτικό κείμενο, που αναλαμβάνει να καταδείξει το κακό αλλά και να παρηγορήσει και να συμβουλέψει.¹³

Παράλληλα «το θύμα [...] βρίσκεται συχνά σε μια στενή δι-αντίδραση με τον δράστη της πράξης».¹⁴ Τα ίδια θα δούμε πως ισχύουν και για το *Τέφρα και σκιά*.

Πίσω από την εξουσιαστική συμπεριφορά του Ίαν απέναντι στην Κέητ (*Blasted*), που εκδηλώνεται τόσο με φραστική, ψυχολογική όσο και σεξουαλική βία, διακρίνεται η υποτιθέμενη ανωτερότητα απέναντι σε κάθε τι «ξένο», που δεν εμπίπτει στις νόρμες της βρετανικής καθαρότητας ή σε οτιδήποτε, λόγω φύλου ή ασθένειας, δείχνει αδύναμο. Η εισβολή του ξένου, η αντιστροφή των σχέσεων και η ολοκληρωτική κατεδάφιση των πάντων γίνεται με την επέλαση του Στρατιώτη, που βιαιοπραγεί πάνω στο σώμα του Ίαν, συνδηλώνοντας τον συσχετισμό ενός βιασμού στην Αγγλία με τη φρίκη του πολέμου στη Βοσνία.¹⁵ Στο *Cleansed* το ερωτικό στοιχείο προστίθεται στο σεξουαλικό για να καμουφλαριστεί η εξουσία και η έλξη της βίας. Ο Τίνκερ θα μπορούσε να εκπροσωπεί κάθε απολυταρχικό καθεστώς που επιχειρεί να ελέγξει και να κατευθύνει τη συμπεριφορά, τα αισθήματα, τις επιθυμίες των ανθρώπων και να προβεί σε κάθε είδους ιατρικά πειράματα. Το *Τέφρα και σκιά* –για να περάσουμε στον Πίντερ– κινείται, σε πρώτο επίπεδο, ανάμεσα σε μια τυπική ανδρική ζήλια για το ερωτικό παρελθόν της συντρόφου, πίσω από το οποίο διαφαίνεται η λαχτάρα επιβολής του αρσενικού, με την κατάκτηση του παρελθόντος της, μέσα από μεθόδους ανάκρισης, λόγω όμως της γνωστής πιντερικής μαεστρίας δεν μαθαίνουμε ποτέ την πραγματική ιδιότητα του άντρα, ούτε και είμαστε απόλυτα σίγουροι για την ιστορία της γυναίκας.¹⁶ Σε δεύτερο επίπεδο, το παρελθόν της συνδέεται άμεσα με τα εργοστάσια καταναγκαστικής εργασίας των ναζί και τις θηριωδίες τους. Σε ένα τρίτο επίπεδο, διαπιστώνεται η σύζευξη ανάμεσα στις προσωπικές μνήμες και το συλλογικό ασυνείδητο,¹⁷ η σύμπλευση των

11. Σάρα Κέην, *Καθαροί πια*, Η Νέα Σκηνή, 2001, σ. 157.

12. Έλση Σακελλαρίδου, «Λόγος ερωτικός, αλλά τίνος; Αντιστροφή της φασιστικής αισθητικής στον Μπάρκερ, στον Πίντερ και στην Κέην», *Θέατρο – Αισθητική – Πολιτική. Περι-διαβάζοντας τη σύγχρονη βρετανική σκηνή στο γύρισμα της χιλιετίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012, σ. 151.

13. Ο.π., σ. 152.

14. Γιάννης Πανούσης, *Το μήνυμα στην εγκληματολογία*, αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης *Blasted*, Θέατρο Πορεία, σ. 34.

15. Στην παράσταση του Τάρλοου, μία τεράστια οθόνη τηλεόρασης «μεταδίδει» σκηνές από τον πόλεμο.

16. Οι αναγνώσεις και οι ερμηνείες του έργου είναι πολλαπλές. Θα μπορούσαμε να δούμε το έργο και κάτω από τη φροϋδική οπτική της θεραπείας μέσω της επανάληψης ενός τραυματικού γεγονότος, που παίρνει τη μορφή τελετουργικού παιχνιδιού· βλ. σχετικά Σακελλαρίδου, «Λόγος ερωτικός», σ. 155.

17. Κάθε προσωπική μνήμη είναι μια άποψη πάνω στη συλλογική μνήμη· βλ. και τη θεώρηση της Su-

βιωμάτων της παγκόσμιας Ιστορίας με τον προσωπικό μικρόκοσμο των χαρακτήρων,¹⁸ καθώς η Ρεβέκα:

Μπορεί να περιλάβει μέσα στην προσωπική της εμπειρία μια παγκόσμια αίσθηση της πάσχουσας ανθρωπότητας και μιας συλλογικής ενοχής, σε αντίθεση προς την αναλγησία και την ιστορική αμνησία όλων των άλλων γύρω της.¹⁹

Ο Πίντερ, χωρίς να αρνείται τη σύνδεση της ιστορίας του με τη ναζιστική Γερμανία, υποστηρίζει πως το έργο αναφέρεται σε όλα τα πολιτικά εγκλήματα της εποχής μας, που συνήθως γίνονται εν ονόματι της δημοκρατίας και με τη σιωπηρή συναίνεση των πολιτών αυτών των Δημοκρατιών.²⁰

Στην περίπτωση του *Τέφρα και σκιά*, παρά την αμφισημία και την αμφιβολία που παραμένει, όπως είδαμε, για τη σχέση και τον ρόλο των δύο προσώπων, είναι σαφής η επιδίωξη του συγγραφέα, όπως και η πλευρά που υποστηρίζει. Η Ρεβέκα, δηλώνει ο συγγραφέας, βασανίζεται απ' όλες τις φρικαλεότητες που έχουν συμβεί και έχουν γίνει μέρος των δικών της βιωμάτων, αν και η ίδια, πιστεύει ο Πίντερ, δεν τις έχει βιώσει ποτέ πραγματικά.²¹ Στην Κέην, θα μπορούσε να πει κανείς πως η θέση της είναι δυσδιάκριτη, λόγω της «ουδετερότητας» με την οποία μοιάζει να παρουσιάζει την ωμότητα: η θέλησή της, όμως, να καταδείξει το κακό, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα, αποδεικνύεται από την επιμονή της να τονίζει σε συνεντεύξεις την αγάπη που αισθάνονται οι ήρωές της –και πράγματι αυτήν την αγάπη την ακούμε συχνά στον λόγο των προσώπων– και την ελπίδα που αναδύεται από τα έργα της. Το κεντρικό θέμα του *Cleansed*, λέει, δεν είναι η βία, αλλά το πόσο αγαπιούνται αυτοί οι άνθρωποι. Ο Μαρκ Ρέιβενχιλλ βρίσκει πως το *Blasted* γράφτηκε από κάποιον που έχει ελπίδα και η Μπάρμπαρα Νάτιβι ισχυρίζεται πως ο στοχασμός πάνω στη βία είναι ένα πρώτο βήμα για μια δραματολογία της ελπίδας.²²

Και στα τρία έργα είναι ευθεία η σύνδεση, ο ομφάλιος λώρος, όπως γράφει ο Μάικλ Μπίλλινγκτον αναφερόμενος στον Πίντερ, ανάμεσα στον σεξουαλικό και τον πολιτικό φασισμό, σ' έναν κόσμο βάνουσης ανδρικής εξουσίας και υποταγής.²³ Μιλώντας γενικότερα για το σύγχρονο θέατρο, η ευκολία με την οποία θίγονται τα θέματα των στρατοπέδων συγκέντρωσης, και κυρίως ο συσχετισμός βίας και ερωτισμού που τα συνοδεύει,

sannah Radstone: «Σε διαφορετικές στιγμές η μνήμη σημαίνει διαφορετικά πράγματα». Αναφέρεται στο Anne Whitehead, *Memory*, Routledge, London, 2009, σ. 8.

18. Έλση Σακελλαρίδου, «Η τοπιογραφία της Ιστορίας», Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, Νέα Σκηνή, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ. 66 (πρώτη παράσταση 31 Μαρτίου 2000).

19. Της ίδιας, «Η φαινομενολογική Σκηνή του Χάρολντ Πίντερ», *Θέατρο – Αισθητική – Πολιτική*, σ. 253.

20. Συνέντευξη του Πίντερ στους Μιρέια Αραγκάου και Ραμόν Σιμό (μετ. Γιώργος Δεπάστας), *Τέφρα και σκιά*, σ. 30-33. Η πρόταση αυτή θα μπορούσε να μας παραπέμψει στην άποψη του Αντόρνο για τον Διαφωτισμό, στο έργο του *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (1947), όπου παρατηρεί το οξύμωρο, να κυριαρχεί στη Γη ο Διαφωτισμός, ο οποίος επεδίωξε την απελευθέρωση του ανθρώπου από τον φόβο, να λάμπει όμως η καταστροφή.

21. Συνέντευξη του Πίντερ στους Αραγκάου και Σιμό, σ. 30. Αυτό ενισχύει το συναίσθημα της συνενοχής.

22. Κέην, *Καθαροί πια*, σ. 121, 145, 192.

23. Michael Billington, «Onwards and Upwards», *The Life and Work of Harold Pinter* (μετ. Άννα Κοννάβα), Πίντερ, *Τέφρα και Σκιά*, σ. 78.

γεννά το ερώτημα αν η κριτική, νηφάλια, αποστασιοποιημένη ματιά σημαίνει έλλειψη σεβασμού απέναντι στα θύματα και το χειρότερο, αν αυτή η οπτική απενοχοποιεί το παρελθόν.²⁴ Μέσω μιας προσέγγισης που μπορεί συχνά να έχει την ελαφριά επικάλυψη της επιστήμης, διερωτάται κανείς αν επιχειρείται μετατόπιση προς μια λογική υπεράσπισης και αποδοχής τέτοιων εγκλημάτων αλλά και διολίσθηση προς την επιθυμία.²⁵ Στο σημείο της επιθυμίας επικεντρώνονται Πίντερ και Κέην, προσδίδοντας στον φασισμό αίγλη εξουσίας και σαγήνης, ενώ παράλληλα αποδεικνύουν τις αποπλανητικές του μεθόδους, τον τρόπο που ο ολοκληρωτισμός ενδύεται μανδύα ερωτισμού-σαδισμού. Η Ρεβέκα είναι ερωτευμένη με τον εμπνευστή των εργοστασίων καταναγκαστικής εργασίας και δολοφόνο βρεφών,²⁶ ο Τίνκερ και ο Ίαν εκφράζουν την ηδονή της εξουσίας μέσα από έναν διεστραμμένο ερωτισμό.²⁷

Η Κέην ομολογεί πως προβληματίστηκε και εργάστηκε πάνω στη σύγκριση που κάνει ο Ρολάν Μπαρτ ανάμεσα στον αποστερημένο εραστή και τον έγκλειστο του Νταχάου, σύγκριση για τη νομιμότητα της οποίας διερωτάται και ο ίδιος ο φιλόσοφος, στη δεύτερη ενότητα της παραγράφου «Καταστροφή», στο «ερωτικό αλφαβητάρι» του δοκιμίου του *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*. Πιστεύω, όμως, πως η περίπτωση στην οποία αναφέρεται ο Μπαρτ, λέγοντας: «Πρόβαλα τον εαυτό μου στον άλλον με τόση δύναμη, ώστε όταν εκείνος μου λείπει, δεν μπορώ να συγκεντρωθώ, να ξαναβρώ τον εαυτό μου: χάθηκα για πάντα»,²⁸ ταιριάζει εξίσου και στην πιντερική Ρεβέκα.

Ας περάσουμε στη σκηνική απεικόνιση αυτής της βίας, ξεκινώντας από τη γραφή των δύο, παρατηρώντας κατ' αρχάς –στα έργα που εξετάζουμε– την ύπαρξη δομής, γραμμικής στην Κέην, σπειροειδούς στον Πίντερ, η οποία εμφανίζεται κερματισμένη,²⁹ αντανακλώντας το σύμπαν των ηρώων –στα μοντέρνα κείμενα η αποσπασματικότητα

24. Αξίζει να συγκρίνουμε αυτά τα έργα με προγενέστερα, όπως: *Η Ανάκριση* του Πέτερ Βάις, όπου η καταδίκη του ναζισμού είναι ξεκάθαρη και αδιαμφισβήτητη.

25. Για όλον αυτόν τον προβληματισμό, βλ. Σακελλαρίδου, «Λόγος ερωτικός», σ. 145-158.

26. Στη Ρεβέκα παρατηρούμε ταυτόχρονα την κατά Αντόρνο συναισθηματική συμμετοχή και αποχή.

27. Δεν είναι λίγοι αυτοί που βλέπουν στον Μποντ, την Κέην, τον Ρέιβενχιλ μία «πρακτική εφαρμογή» του Αρτώ. Άλλωστε, ο Γάλλος είχε συμπεριλάβει στο πρώτο μανιφέστο του Θεάτρου της Σκληρότητας, στην ενότητα του Προγράμματος, «μία από τις ιστορίες του Μαρκήσιου ντε Σαντ, όπου ο ερωτισμός, τοποθετημένος αλληγορικά, θα μετατοπισθεί για να δημιουργήσει μια βίαιη εξωτερίκευση της σκληρότητας και να βάλει τα υπόλοιπα στο περιθώριο» [Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του* (μετ. Παύλος Μάτεσις), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1992, σ. 112].

28. Ρολάν Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου* (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου), Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 65.

29. Παρά του ότι και οι δύο δημιουργούν, μέσω μιας διάτρητης δομής, σύμπαντα «διαρρηγμένα», είναι ορατός ο οργανωτικός ιστός των έργων. Στο *Τέφρα και σκιά* η πορεία διερεύνησης του παρελθόντος της Ρεβέκας διακόπτεται από παρεμβάσεις του παρόντος και τις οξύνσεις του τραυματικού αλλού και άλλοτε διαδέχονται οι απόπειρες επιστροφής στο καθησυχαστικό εδώ και τώρα. Στο *Blasted* είναι σαφής ο διαχωρισμός σε τρία μέρη: Ο Ίαν και η Κέητ στο ξενοδοχείο, μέσα σε μια επίπλαστη, εξωτερική βρετανική ασφάλεια, που κλείνει τα μάτια στο ξένο και η οποία αδυνατεί να κρύψει τη βία στα σπλάχνα της, η εισβολή του στρατιώτη και του εφιάλτη, και τέλος ο θάνατος με αντιθετικές ερμηνείες λύτρωσης, ελπίδας, μηδενισμού και απελπισίας. Στο *Cleansed* τρεις παράλληλες ιστορίες, με τη μορφή επεισοδίων, ενώνονται από έναν συντονιστή βασανιστή, τον Τίνκερ.

τα είναι η αντανάκλαση ενός διαλυμένου κόσμου, γράφει η Αφροδίτη Σιβετίδου.³⁰ Οι διάλογοι είναι σύντομοι, ξεκάθαροι στην Κέην, αμφίσημοι στον Πίντερ, τα πρόσωπα έχουν όνομα,³¹ ωστόσο η ύπαρξη μιας έστω στοιχειώδους ταυτότητας δεν αναιρεί την πολυπλοκότητα διαχείρισής τους, τόσο από την πλευρά του συγγραφέα όσο και του θεατή ή αναγνώστη.

Ο ωμός και προκλητικός λόγος της Κέην, φαινομενικά αυθόρμητος και ακατέργαστος, επιτελεστικός, καθώς «προκαλεί» τις καταστάσεις, εντάσσεται σε μια γραφή με έντονη σκηνική δυναμική και με ποικίλες τεχνικές ελέγχου της σκληρότητας.³² Ο λόγος στο *Blasted* και το *Cleansed* οπτικοποιείται, η βία, το σεξ γίνονται ορατά και το βλέμμα επικουρείται από την ακοή –μία από τις στρατηγικές ελέγχου της σκληρότητας–, όπως για παράδειγμα με τον ήχο των ροπαλών να υποκαθιστά τα πραγματικά χτυπήματα, ενώ το σώμα του ηθοποιού αντιδρά σαν όντως να τα δέχεται. Το σώμα στην Κέην δεν είναι μόνο πομπός λέξεων, αλλά ο άμεσος δέκτης τους, η γλώσσα απευθύνεται πρωτίστως σε αυτό, ώστε να παραχθεί η εικόνα. Επιπλέον, η αποσπασματικότητα του λόγου συναρτάται με αυτήν του σώματος, το οποίο διαλύεται, αποσυναρμολογείται σταδιακά στο *Cleansed*. Αντίθετα, στα δύο τελευταία της έργα, το *Crave* (1998) και *4:48 Psychosis* (2000), οι λέξεις εκρήγνυνται, προκαλώντας τις εικόνες, γιατί, όπως λέει η ίδια, όλα είναι γλώσσα και εικόνες, μόνο που τώρα (αναφέρεται στο *Psychosis*) οι εικόνες παράγονται μέσα από τη γλώσσα αντί να οπτικοποιούνται.³³ Πρόκειται για θραύσματα, σπαράγματα λόγου, που μέσα από τις ρωγμές επιτρέπουν το φως να περάσει. Σε αυτά τα δύο τελευταία έργα η Κέην υιοθετεί την ίδια τεχνική με τον Πίντερ στο *Τέφρα και σκιά*, όπου η βία εμπεριέχεται μόνο σε λεκτικές εικόνες.³⁴ Για πολλούς, το σώμα στην Κέην είναι μεταδραματικό, αφού εμφανίζεται ως παρουσία, λόγος, πόνος, θάνατος. «Ακούγοντας», όμως τη συγγραφέα και τις εξηγήσεις που δίνει, αντιλαμβανόμαστε πως το σώμα είναι φορέας νοήματος και όχι μια αυτάρκης σωματικότητα (*corporalité autosuffisante*), κατά τα πρότυπα της λεμμανικής θεωρίας.³⁵

30. Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα*, σ. 93.

31. «Τα ονόματα είναι κλειδιά, με τα οποία καταφέρνει κανείς να συνδεθεί με τους άλλους. Όποιος έχει όνομα υπάρχει. Αυτό σημαίνει πως το να διαθέτει κανείς ένα όνομα, μια ταυτότητα, είναι ζήτημα ζωής και θανάτου. Και οι άνθρωποι ανακαλύπτουν την ταυτότητά τους και την ταυτότητα των άλλων, μέσω της αγάπης» (Ντέιβιντ Τάσινγκαμ, «Μόνο τώρα υπάρχει», *Καθαροί πια*, σ. 49). Ο Τάσινγκαμ συνδέει το όνομα με την ταυτότητα και αυτήν με την αγάπη. Αξίζει να σημειώσουμε την απουσία ονομάτων στα δύο τελευταία έργα, *Crave* και *4:48 Psychosis*, που χαρακτηρίζονται εσωστρεφή και όπου η απουσία ονόματος εντείνει την κρίση του προσώπου και την κρίση ταυτότητας.

32. Για τη σημασία και τη λειτουργία της γλώσσας στο έργο της Σάρα Κέην, βλ. Σακελλαρίδου, «Η όψη και η καρδιά της σκληρότητας», *Θέατρο – Αισθητική – Πολιτική*, σ. 103-119.

33. Αναφέρεται από τη Σακελλαρίδου, «Η όψη και η καρδιά της σκληρότητας», σ. 108.

34. Ο Πίντερ ξεκινά πάντα να γράφει από μία οπτική ή λεκτική εικόνα που αποτελεί την πηγή έμπνευσης.

35. «Το σώμα γίνεται το κέντρο βάρους, όχι ως φορέας νοήματος, αλλά ως δυναμικός φορέας κινήσεων, νευμάτων και ως φυσική υπόσταση» [Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (μετ. Philippe-Henri Ledru), L'Arche, Paris, 2002, σ. 150]. Για το σώμα στο μεταδραματικό θέατρο, βλ. επίσης σ. 150-151, 235, 264, 268-269. Για το σώμα στο σύγχρονο θέατρο, βλ. Julie Sermon – Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle: commencements*, Armand Colin, Paris, 2012, σ. 212-223. Για τη σωματικότητα και την επιτελεστικότητα, που πολύ έμμεσα θα μπορούσε ίσως να συνδεθεί με την Κέην, βλ. Erika Fischer-

Ένα θέμα που έχει τεθεί είναι αυτό της παραστασιμότητας της βίας στα έργα της Κέην. Μπορείς να παραστήσεις αυτή τη φρίκη; «Πιστεύω πως δεν υπάρχει τίποτε που να μην μπορεί να παρουσιαστεί στη σκηνή»,³⁶ ισχυρίζεται ο Ρέιβενχιλ, με την Κέην μάλλον να διαφωνεί, αφού συχνά προτείνει δύο ειδών διδασκαλίες στα κείμενά της, τις κλασικές, κατάλληλες για να παιχτούν, και αυτές που προορίζονται για ανάγνωση του έργου, πρακτική που υιοθέτησε εν μέρει και η Ρούλα Πατεράκη, σκηνοθετώντας μια σκληρή και μια πιο ήπια εκδοχή του *Blasted*, το 2013, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Αυτή η τάση της υπέρμετρης κειμενικής και/ή σκηνικής φρίκης, που παρατηρούμε σε πολλούς σύγχρονους συγγραφείς, οι οποίοι γενικώς είναι κατά της πιστής, «νατουραλιστικής» απεικόνισης, «εγγράφουν» όμως «νατουραλιστικά» τη βία στο κείμενο, η οποία κάποιες φορές είναι αδύνατη, θέτει το θέατρο μπροστά σε ένα παράδοξο. Το παιχνίδι του μη παραστάσιμου, το παιχνίδι ενάντια στο παιχνίδι, που αντιβαίνει στην παράδοση, από τον Ντιντερό μέχρι τον Μπρεχτ (το *gestus*), καταλήγει ενίοτε σε αντι-θέαμα με την «ανάγνωση» των αδύνατων προς παράσταση τμημάτων.³⁷

Όπως και να έχει, η βία, η ωμότητα, η καταστροφή, στην ήπια ή στη σκληρή μορφή, φαίνεται να βρίσκονται στην καρδιά των σύγχρονων θεαμάτων και να συνδέονται άμεσα με τον προβληματισμό των δημιουργών για την πορεία της κοινωνίας και ίσως της δημοκρατίας. Γιατί, όπως υποστηρίζει ο Πίντερ, το «εμείς» δεν απέχει πολύ από το «αυτοί» και το φασιστικό ένστικτο είναι οικουμενικό και μπορεί κάλλιστα να συνυπάρξει με τον σεβασμό σε εξωτερικές μορφές πολιτισμού.³⁸

Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Νατάσα Σιουζουλή), Πατάκης, Αθήνα, 2013· κριτική για τις θέσεις της Fischer-Lichter στο συγκεκριμένο θέμα, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte, *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 15-38.

36. Μαρκ Ρέιβενχιλ, «Δεν είμαι εμπόρευμα, είμαι άνθρωπος» (μετ. Χριστίνα Ζώνιου), Κέην, *Καθαροί* πια, σ. 115.

37. Για το θέμα της παράστασης της φρίκης στο σύγχρονο θέατρο, βλ. Sarrazac, *Poétique ...*, σ. 378-379. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι αυτά του Thomas Thieme, ο οποίος προτιμά να βάζει τους ηθοποιούς να αφηγούνται τις σκληρές βίας στα έργα του Schwab και του Rodrigo Garcia, προτείνοντας μια σειρά χειρονομιών, επαναλαμβανόμενων ρυθμικά, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο ή το νόημα του λόγου του ηθοποιού.

38. Billington, «Onwards and Upwards», σ. 85.

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

*Μετακατοχικοί «εναγκαλισμοί»:
Ελλάδα – Αμερική, θέατρο και πολιτική*

Το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου βρίσκει την Ευρώπη χωρισμένη στις ζώνες επιρροής των μεγάλων νικητών. Η Ελλάδα εμπίπτει στη ζώνη επιρροής της Βρετανίας,¹ της οποίας η αδυναμία να κάμψει την ανοδική πορεία της Αριστεράς και, εν τέλει, να αποτρέψει την εμφύλια διαμάχη στη χώρα, οδηγεί στην αποφασιστική παρέμβαση των Ηνωμένων Πολιτειών.² Το 1948, έπειτα από αίτημα του Υπουργού Εξωτερικών των Ηνωμένων Πολιτειών, George Marshal, η Ελλάδα λαμβάνει βοήθεια ύψους 106.000.000³ δολαρίων, θέτοντας σε εφαρμογή το Δόγμα Τρούμαν, δηλαδή την παροχή βοήθειας για αποκατάσταση των καταστροφών του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου στις μη κομμουνιστικές χώρες.⁴ Με αυτή τη βοήθεια εγκαινιάζεται επίσημα η έναρξη του Ψυχρού Πολέμου, αλλά και η μακρόχρονη παρεμβατική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών στην Ελλάδα. Η αμερικανική βοήθεια, στην αρχή τουλάχιστον, γίνεται δεκτή με ενθουσιασμό από ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού. Άλλωστε, ο Τύπος της Δεξιάς, ο νόμιμος Τύπος της εποχής, φροντίζει να διαμορφώσει μια ισχυρή εικόνα των Αμερικανών ως «σωτήρων», όχι μόνο της Ελλάδας αλλά και όλου του δυτικού πολιτισμού, από τα επεκτατικά σχέδια του κομμουνιστικού κόσμου.

Η παρεμβατικότητα των Ηνωμένων Πολιτειών εμφανίζεται ως οικονομική, αλλά όπως αποδείχθηκε, ήταν κυρίως πολιτική και, μακροπρόθεσμα, κοινωνική και πολιτιστική.⁵

1. Βλ. Θανάσης Δ. Σφήκας, «Ο Εμφύλιος», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 21-11-1999.

2. Διαφωτιστικό για το πώς προβαλλόταν στον Τύπο η παρέμβαση της Αμερικής στην Ελλάδα, η οποία στην ουσία αντικατέστησε τη βρετανική παρέμβαση, είναι το τρίτο κατά σειρά άρθρο του Winston Churchill, που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Το Βήμα*, με τίτλο «Η νέα αμερικανική πολιτική εις την Ελλάδα και την ανατολικήν μεσόγειον. Αι Ηνωμέναι Πολιτεΐαι ενώπιον του διλήμματος: Ηγεσία ή κατάπτωσης; Η Βρεττανική Αυτοκρατορία προ της αμερικανικής εμφανίσεως εις την Μέσην Ανατολήν» (*Το Βήμα*, 15-4-1947).

3. Βέβαια, μεγάλο μέρος των χρημάτων του Σχεδίου Μάρσαλ κατασπαταλήθηκε για τις ανάγκες του Εμφυλίου, την ώρα που η υπόλοιπη Ευρώπη ζούσε σε ρυθμούς ανασυγκρότησης.

4. Βλ. Σφήκας, «Ο Εμφύλιος». Ο Αλέξης Αλεξανδρής στο άρθρο του, «Το Δόγμα Τρούμαν», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 21-11-1999, αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] Η Ελλάδα αποτέλεσε ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα πεδία σύγκρουσης του Ψυχρού Πολέμου, όπου οι Η.Π.Α. και η Σοβιετική Ένωση βρέθηκαν αντιμέτωποι μέσω πληρεξουσίων».

5. Βλ. Θανάσης Καλαφάτης, «Προσπάθειες ανασυγκρότησης», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 21-11-1999.

Τα φορτία επισιτιστικής, στρατιωτικής και οικονομικής βοήθειας που καταφθάνουν από την Αμερική φέρνουν μαζί τους και πολυπληθές ανθρώπινο δυναμικό, στρατιώτες και εμπειρογνώμονες, οι οποίοι εγκαθίστανται μόνιμα στην Αθήνα μαζί με τις οικογένειές τους. Σταδιακά, αρχίζει να δημιουργείται μια μικρή αμερικανική κοινότητα, η οποία φέρνει μαζί της συνήθειες, κοινωνικές και πολιτιστικές, ενός κόσμου που έχαιρε και πάλι θαυμασμού.⁶ Ο αμερικανικός τρόπος ζωής⁷ διεισδύει πολύ σύντομα στη χώρα και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα. Τα αμερικανικά προϊόντα εισβάλλουν κυριολεκτικά στη χώρα: από τρόφιμα, ρούχα, τσιγάρα, ποτά, βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες και καλλωπιστικά είδη, μέχρι ραδιόφωνα, ψυγεία, ραπτομηχανές, έπιπλα και αυτοκίνητα. Η αμερικανική προέλευση τονίζεται ιδιαίτερος στις διαφημίσεις που κατακλύζουν τον ημερήσιο Τύπο, γιατί εξασφαλίζει την καλή ποιότητα του προϊόντος.

Αντίστοιχα με την είσοδο Αμερικανών πολιτών στην Ελλάδα, η εμφύλια διαμάχη οδηγεί και στη μετανάστευση Ελλήνων, οι οποίοι καταφεύγουν στην Αμερική⁸ αναζη-

6. Σωτήρης Ρίζας – Ιωάννης Στεφανίδης, «Ο “ξένος παράγοντας”. Οι ελληνοαμερικανικές σχέσεις 1950-1974», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000: Νικητές και ηττημένοι 1949-1974. Νέοι Ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, τ. 9ος, σ. 112.

7. Ιδιαίτερα, κατά τη δεκαετία του '50 πληθαίνουν τα άρθρα που αναφέρονται στα χαρακτηριστικά του Αμερικανού και του αμερικανικού τρόπου ζωής, άρθρα που δίνουν οδηγίες επιβίωσης σε όσους έχουν σκοπό να πάνε στην Αμερική, αλλά και ανταποκρίσεις Ελλήνων πολιτών των τεχνών, των γραμμάτων και επιστημών, που είτε αποστέλλονται σε ταξίδι στην Αμερική με σκοπό να συλλέξουν πληροφορίες, είτε διαμένουν εκεί και στέλνουν ενημερωτικά άρθρα σε ελληνικές εφημερίδες. Χαρακτηριστικές είναι, για παράδειγμα, οι ανταποκρίσεις του Ηλία Βενέζη στο *Βήμα*, οι οποίες εγκαινιάζουν μια στήλη με δύο είδη άρθρων: το τακτικό εβδομαδιαίο, που αναφέρεται κυρίως στο πνευματικό περιεχόμενο της αμερικανικής ζωής (φιλολογικό, καλλιτεχνικό, ιστορικό), και το δεύτερο που αφορά σε γενικά άρθρα για το ύφος, τη ζωή και την εξέλιξη της σύγχρονης Αμερικής. Στην πρώτη ανταπόκριση («Η χώρα του νέου μύθου: Η πέραν από τας όχθας του Χώτσον Αμερική», *Το Βήμα*, 13-12-1949) τονίζεται ότι ο Βενέζης είναι ο πρώτος διανοούμενος που αποστέλλεται στην Αμερική ως φιλοξενούμενος της αμερικανικής Κυβερνήσεως. Ιδιαίτερη συμβολή στα ενημερωτικά αυτά άρθρα θα παίξει το περιοδικό *Νέα Εστία*, το οποίο, μεταξύ άλλων, θα φιλοξενήσει και δύο πολυσέλιδα αφιερώματα, τον Αύγουστο του 1957 (τχ. 723) για την αμερικανική τέχνη και τον Νοέμβριο του 1958 (τχ. 753) για την αμερικανική ζωή και τον αμερικανικό χαρακτήρα γενικότερα. Και τα δύο αφιερώματα βασίστηκαν σε σχετικές διαλέξεις που είχε οργανώσει η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών. Επίσης, ο χριστουγεννιάτικος τόμος του 1955 (τχ. 683) είναι αφιερωμένος στον ελληνισμό της Αμερικής. Κάποια χαρακτηριστικά άρθρα του περιοδικού είναι τα εξής: Νικ. Ι. Ροζάκος, «Η πρώτη ομαδική ελληνική μετανάστευση στην Αμερική», *Νέα Εστία* 580 (1-9-1951), σ. 1152-1153· Γεώργιος Συριώτης, «Αμερική, ο κόσμος των αντιθέσεων», *Νέα Εστία* 625 (15-7-1953), σ. 1017-1021· Γιάννης Χατζίνης, «Η Αμερική από μακριά», *Νέα Εστία* 683 (Δεκέμβριος 1955), σ. 252-259· Πέτρος Χάρης, «Ένας κόσμος κ' ένας πολιτισμός», *Νέα Εστία* 723 (15-8-1957), σ. 78· Κ. Ν. Αλιβιζάτος, «Εντυπώσεις ενός ιατρού από ένα ταξίδι εις τας Ηνωμ. Πολιτείας της Αμερικής», *Νέα Εστία* 753 (15-11-1958), σ. 1179-1192· Ν. Θεοδώρου, «Αμερική και Αμερικανοί», *Νέα Εστία* 753 (15-11-1958), σ. 1207-1217· Αλέκα Δ. Μαντζουλίνου, «Χαρακτηριστικά και αντιθέσεις στην Αμερικανική ζωή», *Νέα Εστία* 753 (15-11-1958), σ. 1166-1178· Dwight J. Simpson, «Ο εξελισσόμενος αμερικανικός χαρακτήρας», *Νέα Εστία* 787 (15-4-1960), σ. 514-518· Άγγελος Κατακουζηνός, «Ψυχολογικά παρατηρήσεις και αντιθέσεις στην αμερικανική ζωή (Α' Μέρος)», *Νέα Εστία* 788 (1-5-1960), σ. 599-602· του ίδιου, «Ψυχολογικά παρατηρήσεις και αντιθέσεις στην αμερικανική ζωή (Β' Μέρος)», *Νέα Εστία* 789 (15-5-1960), σ. 658-663.

8. Μετά τον πόλεμο οι ήδη εγκατεστημένοι Έλληνες της Αμερικής πιέζουν το Κογκρέσο να επιτρέ-

τώντας το καλά συντηρημένο ακόμη στην Ελλάδα αμερικανικό όνειρο. Η επικοινωνία των δύο χωρών γίνεται ακόμη πιο στενή με τη βελτίωση των συγκοινωνιών και την αύξηση των δρομολογίων των πλοίων που μετέφεραν τους μετανάστες και τα όνειρά τους στη νέα πατρίδα. Μαζί με αυτούς εμφανίζεται και ένα νέο είδος μεταναστών: αυτών που επιλέγουν την Αμερική για τις σπουδές τους ή που πηγαίνουν για να αναλάβουν εξειδικευμένες εργασίες σχετικές με την τεχνολογία και την επιστήμη, μεταξύ αυτών η Μαρία Κάλλας και ο Δημήτρης Μητρόπουλος.⁹ Το κύμα των μεταναστών ακολουθούν και πολλοί άνθρωποι της Τέχνης και των Γραμμάτων, όπως οι, Κώστας Μουσούρης, Έλσα Βεργή, Θεόδωρος Κρίτας, Βάσω Μανωλίδου, Κυβέλη, Αλέξης Σολομός, Θεόδωρος Ν. Συναδινός,¹⁰ Στάθης Σπηλιωτόπουλος¹¹ κ.ά., οι οποίοι εγκαθίστανται στην Αμερική¹² και έρχονται σε επαφή με τις αμερικανικές τέχνες, και ιδιαίτερα το θέατρο και τον κινηματογράφο. Όταν επιστρέφουν, οι αποσκευές τους είναι γεμάτες από νέες εμπειρίες, οι οποίες τους οδηγούν συχνά σε νέες ή ανανεωτικές αναζητήσεις στην ελληνική σκηνή.

Οι σημαντικότερες ελληνο-αμερικανικές εφημερίδες¹³ ενισχύονται εμφανώς αυτή την περίοδο, ενώ αυξάνεται και η εισροή αμερικανικών βιβλίων και εκδόσεων που φτάνουν στην Αθήνα μέσω εξειδικευμένων πρακτορείων (International Book & News Agency,

φει να αυξήσει τον αριθμό των μεταναστών που γινόταν δεκτός από την Ελλάδα. Κάποιες πληροφορίες προέρχονται από το ιστορικό ντοκιμαντέρ της Μαρίας Ηλιού, *Το Ταξίδι*, με θέμα τη μετανάστευση των Ελλήνων στην Αμερική. Το υλικό του ντοκιμαντέρ υπάρχει και στο λεύκωμα: Μαρία Ηλιού, *Το Ταξίδι. Το ελληνικό όνειρο στην Αμερική 1890-1980*, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα, 2008.

9. Ο.π.

10. Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Το θέατρο στην Αμερική», *Καθημερινή*, 16-2-1947. Το άρθρο δημοσιεύεται στην ειδική στήλη που δημιουργεί η *Καθημερινή*, με τίτλο «Η αμερικανική ζωή», μια μικρή απόδειξη για το ιδιαίτερα ενισχυμένο ενδιαφέρον που διαμορφώνεται στην Ελλάδα την εποχή αυτή για την Αμερική.

11. Βλ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Άλλος για την Αμερική», *Το θέατρο όπως το έζησα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1965, σ. 64-68, όπου περιγράφει τις εξαιρετικά μεγάλες δυσκολίες που αντιμετώπιζε κανείς για να αποκτήσει διαβατήριο και να μπορέσει να μεταβεί στην Αμερική. Και η δυσκολία βέβαια έγκειτο στις ατελείωτες ουρές που σχημάτιζαν οι πολίτες έξω από το αμερικανικό Προξενείο με σκοπό την απόκτηση της «πολυπόθητης βίζας».

12. Κάποιοι είχαν ήδη καταφύγει στην Αμερική, λίγο πριν από τον πόλεμο: Κατίνα Παξινού, Αλέξης Μινωτής, Νίκος Μοσχονάς, Ντίνος Γιαννόπουλος, Αλίκη Θεοδωρίδη, Πωλ Νορ κ.ά., βλ. *ό.π.*, σ. 81-82.

13. Η παλαιότερη –ιδρυθείσα το 1894– ελληνοαμερικανική καθημερινή εφημερίδα που εκδίδεται στη Νέα Υόρκη είναι η *Ατλαντίς*. Πολύ σημαντική είναι και η καθημερινή εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* (*The National Herald*, Progressive Greek daily newspaper), που εκδίδεται από το 1916 μέχρι το 1987, δημοσιεύοντας άρθρα και στην αγγλική γλώσσα [εδώ εργάζεται ο Κώστας Μουσούρης, όταν φτάνει το 1946 στη Νέα Υόρκη βλ. Σπηλιωτόπουλος, «Εκατονταετηρίδα χρόνια θεατρικής Αθήνας 1835-1959», *Νέα Εστία* 1379 (Δεκέμβριος 1984), σ. 176]. Τις Κυριακές, κυκλοφορεί, υπό μορφή περιοδικού, με την επωνυμία *Κυριακάτικος Εθνικός Κήρυξ*. Άλλες εφημερίδες είναι η εβδομαδιαία πολιτική εφημερίδα *Ελεύθερος Τύπος* (Νέα Υόρκη), η μηνιαία *Νέα Υόρκη* (Greek American monthly review of society and culture) και η *Καλιφόρνια* (San Francisco, California, η αρχαιότερα και ευρύτερον κυκλοφορούσα ελληνική εφημερίς των Δυτικών Πολιτειών, συνεχίζεται υπό τον τίτλο *Νέα Καλοφόρνια*). Οι περισσότερες από αυτές τις εφημερίδες αφορούν βέβαια την ομογένεια που ζει στην Αμερική, αλλά κάποιες από αυτές κυκλοφορούν και στην Αθήνα, και σήμερα σώζονται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

Αμερικής 17).¹⁴ Ημερήσιος και περιοδικός Τύπος¹⁵ δημιουργούν ειδικές στήλες με ανταποκρίσεις Ελλήνων δημοσιογράφων,¹⁶ οι οποίοι αποστέλλονται στην Αμερική για να μεταφέρουν τα τεκταινόμενα όχι μόνο στην πολιτική και κοινωνική ζωή αλλά και σε θέματα τέχνης και διανόησης από τη χώρα η οποία, αντικαθιστώντας τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις, γίνεται πια ο νέος τροφοδότης και η πηγή των πρωτοποριακών εξελίξεων.

Η «πολιτισμική διπλωματία»¹⁷ της Washington, δεν είχε αμελητέα επίδραση στη χώρα. Με στόχο την εξάπλωση και εδραίωση του αμερικανικού πολιτισμού στην Ευρώπη, ενεργοποιούνται, μέσω της αμερικανικής Προσβείας, μηχανισμοί, ιδρύματα και προγράμματα, όπως το Ελληνοαμερικανικό Ινστιτούτο,¹⁸ το United States Educational

14. Στον ημερήσιο Τύπο εντοπίζονται διαφημίσεις τέτοιων βιβλίων και εκδόσεων, π.χ. «Αμερικανικά Βιβλία παρελήφθησαν: Complete works of Shakespeare, de Maupassant, Mark Twain, Oscar Wild. Εκδόσεις πολυτελείς, Αμερικής 17, International Book & News Agency» (*Το Βήμα*, 5-4-1947). Επίσης, «Εκυκλοφόρησε μεγάλη και ποικίλη σειρά των περιφημων εκδόσεων “Τσέπης” “Bantam Books”, σε όλα τα κεντρικά κίосκια ξένου Τύπου, Αθηνών – Θεσσαλονίκης. Έκθεσις – πώλησις Αμερικής 17 (Αθήνα), Τσιμισκή 10 (Θεσσαλονίκη), (International Book & News Agency)» (*Το Βήμα*, 13-4-1947).

15. Π.χ. Αγγαία Μητροπούλου, «Εισαγωγή στην καινούργια αμερικανική λογοτεχνία», *Ελληνική Δημιουργία* 29-30, 29-4-49, 1-5-49, σ. 612-614, 700· Αλέξης Μινωτής, «Το σύγχρονο αμερικανικό θέατρο και οι δυνατότητές του – Τάσεις, πραγματοποιήσεις, προβλέψεις», *Νέα Εστία* 558 (1950), σ. 1266-1276· Στέλιος Ξεφλούδας, «Σημερινόν αμερικανικό μυθιστόρημα», *Νέα Εστία* 463 (15-10-1946), σ. 1033-1036· (Ανυπόγραφο), «Αμερικανικό Θέατρο (Περίοδος 1940-1945)», *Ελεύθερα Γράμματα* 35 (25-1-1946).

16. Τα έντυπα ευρείας κυκλοφορίας στέλνουν ειδικούς ανταποκριτές στην Αμερική: το Έθνος τον Απόστολο Δασκαλάκη, το Βήμα τον Ευθύμιο Τζαμουράνη, η Ακρόπολις τον Αριστείδη Αγγελόπουλο και τον Στάθη Σπηλιωτόπουλο, ο Εθνικός Κήρυξ τον Σπύρο Μινώτο, το περιοδικό Ελληνική Δημιουργία τον Στέφανο Ζώτο. Ήταν τόσοι πολλοί οι Έλληνες δημοσιογράφοι την εποχή εκείνη στη Νέα Υόρκη, που το 1948 ιδρύουν επαγγελματικό σωματείο με πρόεδρο τον Κωστή Μπασιτιά· βλ. Σπηλιωτόπουλος, *Το θέατρο όπως το ζήσα*, σ. 83-84.

17. Χαρακτηριστική για το πόσο σημαντική ήταν η «πολιτισμική διπλωματία» για τις Η.Π.Α., ιδιαίτερα την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, είναι η έρευνα του State Department μέσω του καθηγητή Μπρους Χόππερ, η οποία δημοσιεύεται υπό μορφή άρθρων στο Βήμα, σε τέσσερις συνέχειες, με τίτλο Edward B. Simmons, «Η Ευρώπη δεν θέλει τους Αμερικανούς;» *Το Βήμα*, 17-10-1954, 19-10-1954, 20-10-1954, 21-10-1954, η οποία μεταξύ άλλων αναφέρει: «[...] Η Ευρώπη δεν έχει τη διάθεση να δεχθεί περαιτέρω πίεση από τις Η.Π.Α. για να συνάψει νέες πολιτικές συμμαχίες ή για να αναπτύξει στρατιωτικές προετοιμασίες εναντίον του Σοβιετικού κομμουνισμού. Υπάρχει έντονη κριτική του ευρωπαϊκού λαού για την πολιτική των Η.Π.Α. Υπάρχει τρομερή ανάγκη ενός εκπολιτιστικού προγράμματος που θα δείξει στους Ευρωπαίους ότι δεν είμαστε [οι Αμερικανοί] “βάρβαροι” και θα αυξήσει την αμερικανική επιρροή. Η εκπολιτιστική μέθοδος είναι και η πιο επιτυχής μέθοδος προς την αναστολή της κομμουνιστικής προόδου [...]» (*Το Βήμα*, 17-10-1954). Ο ερευνητής εντοπίζει την ύπαρξη ενός έντονου αντιαμερικανικού κύματος στην Ευρώπη, ενώ οι Ευρωπαίοι θεωρούν τους Αμερικανούς υπεραπλουστευτικούς και χωρίς πνευματικό πολιτισμό. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι την εύνοια της Ευρώπης θα την κερδίσουν μόνο μέσα από τον πνευματικό αγώνα και προγράμματα πολιτιστικών ανταλλαγών. Προγράμματα που θα περιλαμβάνουν τη «λειτουργία Πανεπιστημίων, καλλιτεχνών, επιστημόνων και ελεύθερων επαγγελματιών που θα προβούν σε προσωπικές θυσίες, ώστε η Ευρώπη και η Αμερική <sic> να λάβει μια πλέον αληθινή εικόνα της φύσεως της Αμερικής [...]. Εκπολιτιστικός πόλεμος με τα Σόβιετ [...]» (*Το Βήμα*, 21-10-1954).

18. Στον ημερήσιο Τύπο εντοπίζονται ανακοινώσεις που προωθούν την εκμάθηση της αγγλικής με σκοπό τη μετάβαση στην Αμερική για σπουδές ή εργασία: «Το Ελληνοαμερικανικό Ινστιτούτο, στην προσπάθειά του να εξυπηρετήσει όλους του σπουδαστές και επιστήμονες που πρόκειται να μεταβούν στην Αμερική, αλλά και γενικά όσους επιθυμούν να μάθουν την αγγλική γλώσσα, οργανώνει εντός μικρού δια-

Foundation in Greece, και αργότερα, η Ελληνοαμερικανική Ένωση. Ένα από τα προγράμματα αυτά είναι και το International Visitor Leadership Program,¹⁹ μέσω του οποίου αποστέλλονται στην Αμερική άνθρωποι της πολιτικής, της δημοσιογραφίας, των Γραμμάτων και των Τεχνών, με σκοπό να παρακολουθήσουν εκπαιδευτικά σεμινάρια που αφορούσαν στις εξελίξεις του κλάδου τους. Ενδεικτικά αλλά και κατατοπιστικά είναι, στον τομέα των Γραμμάτων και των Τεχνών, τα ονόματα των Κάρολου Κουν, Μάριου Πλωρίτη, Θεόδωρου Κρίτα,²⁰ Ηλία Βενέζη, Οδυσσέα Ελύτη, Μ. Καραγάτση, Γιώργου Θεοδοσιάδη, Αλέξη Σολομού και Άννας Συνοδινού.²¹ Για πολλούς από αυτούς, όπως για παράδειγμα για τον Κάρολο Κουν, η επίδραση από τη μικρή, έστω, επαφή με τις εξελίξεις στην Αμερική, υπήρξε καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία τους.

Η αμερικανική διείσδυση σε όλες της εκφάνσεις της καθημερινής ζωής της Ελλάδας, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο τον τομέα των Τεχνών. Ο κόσμος του

στήματος, από 1-3, νέο τμήμα Αγγλικής κατά το πρότυπο των εν Αμερική και Αγγλία Intensive Courses» (Έθνος, 27-2-1947). Ακόμη και μαθήματα εκμάθησης της αμερικανικής γλώσσας σε συνέχειες (δίνοντας τις λύσεις για τις προηγούμενες ασκήσεις σε κάθε επόμενο τεύχος) πραγματοποιούνται καθημερινά μέσα από τον ημερήσιο Τύπο, βλ. π.χ. Ακρόπολις, 14-10-1948.

19. Το πρόγραμμα αυτό σήμερα υπάρχει στο U.S. Department of State και συγκεκριμένα στο Bureau of Educational and Cultural Affairs, στου οποίου την επίσημη ιστοσελίδα, <http://exchanges.state.gov/ivlp/index.html>, το πρόγραμμα, καθορίζεται ως εξής: «The International Visitor Leadership Program (I.V.L.P.) is the U.S. Department of State's premier professional exchange program. Launched in 1940, the I.V.L.P. is a professional exchange program that seeks to build mutual understanding between the U.S. and other nations through carefully designed short-term visits to the U.S. for current and emerging foreign leaders. These visits reflect the International Visitors' professional interests and support the foreign policy goals of the United States» [«Το International Visitor Leadership Program (I.V.L.P.) αποτελεί το πρώτο πρόγραμμα επαγγελματικών ανταλλαγών της αμερικανικής Πρεσβείας, Ξεικινώντας, ήδη από το 1940, το I.V.L.P. αποτελεί ένα πρόγραμμα επαγγελματικών ανταλλαγών που στόχο έχει τη δημιουργία αμοιβαίας κατανόησης ανάμεσα στις Ηνωμένες Πολιτείες και άλλα έθνη, μέσα από προσεκτικά οργανωμένες και σύντομες επισκέψεις στις Ηνωμένες Πολιτείες, και απευθυνόταν κυρίως στους εκάστοτε ξένους ηγέτες. Αυτές οι επισκέψεις αντανακλούν τα επαγγελματικά ενδιαφέροντα του I.V.L.P. και υποστηρίζουν την εξωτερική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών»]. Ως βασικοί στόχοι του προγράμματος, καθορίζονται οι εξής δύο: «1. Link the foreign leaders with their U.S. counterparts, providing a solid professional experience and in-depth, substantive exploration of key issues and diverse, balanced approaches to these issues 2.Enable the visitors to gain a better understanding of the history and heritage of the United States, a better sense of who [Americans] are as a people and what value» [«1. Να συνδέσουν τους ξένους ηγέτες με τους Αμερικανούς ομολόγους τους, παρέχοντας μια στέρεη επαγγελματική εμπειρία και σε βάθος χρόνου, μια ανεξάρτητη εξερεύνηση θεμάτων ζωτικής σημασίας και ποικίλες προσεγγίσεις στα θέματα αυτά, 2. Να δώσει τη δυνατότητα στους επισκέπτες να κατανοήσουν την ιστορία και την κουλτούρα των Ηνωμένων Πολιτειών και να αποκτήσουν μια πιο σαφή εικόνα για την ταυτότητα και την αξία των Αμερικανών»]. Το 1952 το πρόγραμμα μετονομάζεται σε International Visitors Program, ενώ από το 2004 επαναφέρεται η αρχική του ονομασία.

20. Θεόδωρος Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, Λιβάνη, Αθήνα, 2000, τ. Β', σ. 252. Δεν ήταν η πρώτη φορά βέβαια που ο Κρίτας βρισκόταν στην Αμερική, αφού μετά τον Εμφύλιο μεταναστεύει στην Αμερική, όπου διαμένει για κάποια χρόνια μαζί με τη Βάσω Μανωλίδου.

21. Την πληροφορία για την εφαρμογή του προγράμματος στην Ελλάδα, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50, επιβεβαιώσαμε και έπειτα από επικοινωνία με την αμερικανική Πρεσβεία στην Αθήνα. Δυστυχώς, η διεξαγωγή έρευνας για εντοπισμό πιο πολλών ονομάτων που έλαβαν μέρος στο πρόγραμμα, δεν κατέστη εφικτή, αφού όπως μας ενημέρωσαν η Πρεσβεία δεν έχει κρατήσει τα αρχεία ονομάτων.

Hollywood εισβάλλει για τα καλά στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες,²² δημιουργώντας νέους αστέρες και συμβάλλοντας σε μεγάλο βαθμό στην αναδημιουργία του αμερικανικού μύθου. Οι αμερικανικές ταινίες, οι οποίες συχνά αποτελούν διασκευές από θεατρικά έργα, έχουν ιδιαίτερη απήχηση στο ελληνικό κοινό και επιδρούν σημαντικά στη γηγενή κινηματογραφική παραγωγή, η οποία, με πρωτοστάτη τον Φίνο, αρχίζει να διανύει μια περίοδο άνθησης. Ακόμη και μεγάλο μέρος των τραγουδιών που αποτελούν «μόδα» τη συγκεκριμένη εποχή, προέρχονται από τις αμερικανικές ταινίες από όπου τα τραγούδια μεταγλωττίζονται,²³ ενώ κάνει πιο μαζικά την εμφάνισή του και το μουσικό είδος της τζαζ.²⁴

Η θεατρική πραγματικότητα, την περίοδο του Εμφυλίου, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από το γενικότερο κλίμα που διαμορφώθηκε στη χώρα. Η αμερικανική δραματουργία φαίνεται να βρίσκει τη θέση της σε διαφορετικά είδη θιάσων και αυτό γιατί παρουσιάζει μια αντιφατική, σχεδόν, ποικιλία: από τη μια, οι επιτυχίες του Hollywood και του Broadway, που συντηρούν την εικόνα της Αμερικής ως τη Γη της Επαγγελίας, των ανεξάντλητων ευκαιριών και του αμερικανικού ονείρου, και από την άλλη, το πολιτικό αμερικανικό θέατρο, το οποίο στρέφεται ενάντια σε αυτή την εικόνα, απομυθοποιεί το αμερικανικό όνειρο και καυτηριάζει το σαθρό καπιταλιστικό σύστημα της νέας ηπείρου. Επιπλέον, το μεταπολεμικό αμερικανικό θέατρο, πνέοντας τον αέρα της ανανέωσης που το ευρωπαϊκό από καιρό είχε χάσει, ταυτίζεται την εποχή αυτή με τη θεατρική πρωτοπορία των νέων αισθητικών τάσεων, ιδιαίτερα στη θεατρική γραφή και τη σκηνική παρουσίαση. Έτσι, η αμερικανική δραματουργία βρίσκει τη θέση της σε τρία διαφορετικά είδη θιάσων: στους πρωταγωνιστικούς, τους πολιτικούς και τους θιάσους τέχνης.²⁵

Σταθεροί στη λειτουργία τους είναι οι κεντρικοί θίασοι της πρωτεύουσας, με προεξάρχοντες αυτούς της Μαρίκας Κοτοπούλη και Κατερίνας Ανδρεάδη. Σε αυτούς έρχεται να προστεθεί ο θίασος του Κώστα Μουσούρη, ο οποίος επαναδραστηριοποιείται

22. Χαρακτηριστική για την εισβολή των αμερικανικών ταινιών στην Ελλάδα είναι η μαρτυρία του Στάθη Σπηλιωτόπουλου, ο οποίος μας πληροφορεί ότι το 1947, που βρισκόταν ήδη στη Νέα Υόρκη, η εταιρεία παραγωγής Metro Goldwyn Mayer του ανέθεσε τη μετάφραση στα ελληνικά των τίτλων των ταινιών που επρόκειτο να προβληθούν στην Ελλάδα: βλ. Σπηλιωτόπουλος, *Το θέατρο όπως το έζησα*, σ. 84-85.

23. Βλ. Κώστας Μυλωνάς, «Μουσική: Τα τραγούδια της φυγής και του ονείρου ...», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 21-11-1999.

24. Τα μουσικά είδη της τζαζ και των μπλουζ εμφανίζονται σποραδικά, ήδη από τη δεκαετία του '20. Εντούτοις, στη χώρα μας καθιερώνονται στο ευρύ κοινό τη δεκαετία του '40 και ακόμη περισσότερο τη δεκαετία του '50, με την είσοδο της μοντέρνας τζαζ: «Στα μέσα της δεκαετίας του '50 εμφανίστηκε στον Ραδιοσταθμό μια νέα εκπομπή τζαζ, που παρουσίαζε περισσότερο μπίμποπ. Την ίδια εποχή, οι φίλοι της τζαζ μπορούσαν να ακούσουν ειδικές εκπομπές τζαζ από την Ευρώπη, αλλά ιδιαίτερα από τις Ηνωμένες Πολιτείες [...]. Στην Αθήνα δεν έλειπαν οι τζαζικές εκδηλώσεις σε συλλόγους (απόφοιτοι Κολλεγίου Αθηνών, Επιμορφωτική Λέσχη, Ελληνοαμερικανική Ένωση) και συναυλίες. Σε μερικές επισκέψεις του αμερικανικού στόλου στον Πειραιά, εμφανίστηκαν μικρά συγκροτήματα ναυτών που έπαιζαν τη μοντέρνα τζαζ της εποχής» (Αρίων, «Η τζαζ στην Ελλάδα», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 23-1-2005, σ. 6-7).

25. Αναλυτικότερα για τα είδη των θιάσων της εποχής και το ρεπερτόριό τους, βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, τ. Α΄, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2005.

το 1949, ύστερα από την τρίχρονη απουσία του θιασάρχη στην Αμερική. Και οι τρεις θίασοι –ιδιαίτερα της Κοτοπούλη και του Μουσούρη–, απευθυνόμενοι κυρίως σε ένα αστικό κοινό, αναπροσαρμόζουν το δραματολόγιό τους στη μόδα της εποχής: στο αμερικανικό θέατρο, και κυρίως στα είδη του μελοδράματος και της κωμωδίας. Η Κοτοπούλη στρέφεται κυρίως στις επιτυχίες του Broadway,²⁶ ενώ συμβάλλει στην εδραίωση του ιδιαίτερα δημοφιλούς την εποχή αυτή, Maxwell Anderson, με τα έργα *Ιωάννα της Λωραίνης*²⁷ και *Άννα των χιλίων ημερών*.

Ο Μουσούρης, έχοντας παρακολουθήσει εντατικά τις εξελίξεις της αμερικανικής σκηνής, θα αποτελέσει τον κυριότερο εκπρόσωπο του αμερικανικού βουλεβάρτου και ελαφρού δράματος στην ελληνική πρωτεύουσα.²⁸ Τα ευφάνταστα και μελετημένα σκηνικά, τα εντυπωσιακά κοστούμια, η παρουσία παλαιών και νέων πρωταγωνιστών και η επιλογή έργων που αποτελούσαν εγγύηση για την εισπρακτική επιτυχία, καθιστούν τον θίασο έναν από τους πιο επιτυχημένους της εποχής.

Από την άλλη, η Κατερίνα Ανδρεάδη, προσπαθώντας να αποφύγει όσο το δυνατόν περισσότερο την παγίδα του εμπορικού ρεπερτορίου, αν και όχι πάντα με επιτυχία, το

26. Ανεβάζει τις εξής αμερικανικές κωμωδίες: το 1945 το *Πορεία προς τη Ρώμη* (*The Road to Rome*, 1927) του Robert E. Sherwood, το 1946 τη μεγάλη εμπορική επιτυχία *Αρσενικό και παλιά δαντέλα* (*Arsenic and Old Lace*, 1941) του πρωτοεμφανιζόμενου στην Ελλάδα, Joseph O. Kesselring και το 1947, το βραβευμένο και με βραβείο Pulitzer και με βραβείο της Ένωσης Κριτικών Νέας Υόρκης *Η πιο χαρούμενη ώρα σου* (*The Time of your Life*, 1939) του επίσης πρωτοεμφανιζόμενου στην Ελλάδα, William Saroyan. Και οι τρεις κωμωδίες υπήρξαν ιδιαίτερα μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες στο Broadway.

27. Το γεγονός ότι ο συγγραφέας παρουσιάζεται στην προεμιέρα ως προσκεκλημένος της κυβέρνησης, παρουσία που κατορθώνει ο Θεόδωρος Κρίτας, που την εποχή αυτή διαμένει στην Αμερική, όπως μας πληροφορεί ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος, στο *Θέατρο όπως το έζησα* (σ. 90), δίνει αφορμή στον αριστερό Τύπο να κατακρίνει ως υποκριτική τη στάση του συγγραφέα, ο οποίος στο έργο του στηλιτεύει τη βασιλική και εκκλησιαστική εξουσία, αλλά παραβλέπει να καταδικάσει τη σύγχρονη και πιο καταδυναστευτική μορφή εξουσίας, η οποία σχετίζεται άμεσα με την καπιταλιστική μορφή κοινωνίας, το χρήμα· βλ. Στάθης Δρομάζος, «Ο “προσκυνητής” κ. Άντερσον», *Ρίζος της Δευτέρας*, 1-12-1947. Ο θόρυβος που δημιουργήσε η παρουσία του συγγραφέα θεωρείται ένα καλοστημένο σκηνικό της κυβέρνησης και της εμπορικής επιχείρησης της Κοτοπούλη. Ακόμη και η δωρεά των εσόδων του έργου από τον Anderson προς την Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων εκλαμβάνεται ως τραγική ειρωνεία, αφού το πρόβλημα των Ελλήνων συγγραφέων είναι ότι «δεν βρίσκουν θέατρα να ανεβάσουν τα έργα τους γιατί αυτά είτε παίζουν χαζές καουμπούκες αμερικανικές ταινίες, είτε παίζουν θεατρικά έργα Αμερικανών συγγραφέων, έργα που δίνουν άφεση αμαρτιών στους επιχειρηματίες» (Βασίλης Ρώτας, «Θέατρο και δημοκρατία», *Ρίζος της Δευτέρας*, 24-4-1947, σ. 2). Η επιλεκτικότητα και επιφυλακτικότητα της αριστερής κριτικής απέναντι στο αμερικανικό θέατρο γίνεται όλο και πιο έντονη, ιδιαίτερα προς το τέλος της δεκαετίας και την κορύφωση της μακαρθικής κομμουνιστικής εκκαθάρισης, για να μετατραπεί την επόμενη δεκαετία σχεδόν σε ολοκληρωτική απόρριψη. Η ελληνική κριτική προσκείμενη στην Αριστερά, θεωρώντας την Αμερική ως τον απόλυτο εχθρό του κομμουνισμού, στηρίζει αποκλειστικά και μόνο τα έργα με σαφή και απροκάλυπτα πολιτικά μηνύματα, που στρέφονται ενάντια στην ίδια την Αμερική και την καπιταλιστική της κοινωνία. Ακόμη και ο Arthur Miller θα χάσει σταδιακά την υποστήριξή του από την Αριστερά, λόγω της αποφυγής του να πάρει μια ξεκάθαρη αντικαπιταλιστική θέση στα έργα του. Παρομοίως, ακριβώς λόγω της έλλειψης πολιτικού και κοινωνικού μηνύματος, ο Tennessee Williams θα δεχτεί πολλές φορές τα πυρά της κριτικής της Αριστεράς.

28. Αναλυτικότερα για το ρεπερτόριο του θιάσου την εποχή αυτή, βλ. Ιωαννίδης, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου*, σ. 69-72.

1945 παρουσιάζει δύο έργα της πολιτικής αμερικανικής δραματουργίας, το *Η μικρή μας πόλη* του Thornton Wilder και το *Μικρές Αλεπούδες*²⁹ της Lillian Hellman, το τελευταίο σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, ενώ την ίδια χρονιά παρουσιάζει τα δύο πρώτα μέρη της τριλογίας του έργου *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Eugene O'Neill.

Παράλληλα ή ενάντια στους κεντρικούς θιάσους της πρωτεύουσας, κάνουν την εμφάνισή τους νέοι θίασοι με σαφή πολιτική και ιδεολογική κατεύθυνση. Ένας εξ αυτών, ο προσκείμενος στην Αριστερά θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών, αν και βραχύβιος, θα δώσει βήμα στο πολιτικό αμερικανικό έργο και θα παρουσιάσει το έργο *Κατηγορώ* του Elmer Rice και το αντιπολεμικό *Θάψτε τους νεκρούς* τού πρωτοπαρουσιαζόμενου Irwin Shaw. Στο πλαίσιο της παρουσίας αμερικανικών έργων που ασχούν κοινωνική κριτική, θα πρέπει να ενταχθεί και το *Χαμένος Παράδεισος* του Clifford Odets, από τον θίασο Βεάκη – Παππά, όπως επίσης και το *Χρυσάφι* του O'Neill, από το Ρεαλιστικό Θέατρο. Χαρακτηριστική της στροφής προς την αμερικανική δραματουργία είναι και η παρουσίαση, την ίδια χρονική περίοδο, δύο έργων με θέμα τις φυλετικές διακρίσεις και τον ρατσισμό προς τους νέγρους, παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο θέμα δεν είχε κανένα κοινωνικό αντίκρισμα στην ελληνική πραγματικότητα.³⁰

Το Εθνικό Θέατρο,³¹ το οποίο δίνει και πάλι το παρών του στον θεατρικό χάρτη της πρωτεύουσας το 1945, με νέο διευθυντή τον Γιώργο Θεοδοκά, αν και για πολλά χρόνια θα κρατήσει επιφυλακτική στάση απέναντι στην αμερικανική δραματουργία –με εξαίρεση βέβαια τα έργα του Eugene O'Neill–, με την παρουσίαση του έργου *Στο γέμμα του χειμώνα* του Maxwell Anderson γίνεται ο αρχικός εισηγητής του συγγραφέα στην Ελλάδα, συμμετέχοντας και αυτό στη γενικότερη στροφή των θιάσων προς τα αμερικανικά έργα, με ένα ανώδυνο πολιτικά και ταιριαστό στο προφίλ της κρατικής σκηνής έργο.³²

29. Χαρακτηριστική για την αρχική στάση που κράτησε η αριστερή κριτική απέναντι στα πολιτικά έργα της Αμερικής, είναι η κριτική του Λ. Σάβα [Γιώργου Σεβαστίκογλου] στον *Ριζοσπάστη* (25-11-1945), με αφορμή την παράσταση του έργου *Μικρές Αλεπούδες*, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν: «Το αμερικανικό θέατρο παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον, στο κεφάλαιο προ πάντων της δραματουργίας, όσο και το ρούσικο στη σκηνή... Από την κρίση [1929] και έπειτα, τα έργα αποκτούν και κοινωνικό περιεχόμενο που δεν έλειπε κιόλας απ' του Ράις... Ζητάνε να γκρεμίσουνε την καπιταλιστική κοινωνία, ξεσηκώνοντας τις βρωμιές και τα εγκλήματα, τους σκοπούς των πολέμων τους, ή ξεσηκώνοντας και επανάσταση ακόμα... Τα εργατικά θέατρα και τα "Γκρουπ Θήατερ" στάθηκαν οι πυρήνες αυτής της κίνησης που είχε πάρει ξεκάθαρα μαρξιστική θέση στο αντίκρισμα κάθε κοινωνικού φαινομένου... Το έργο είναι από τα πιο αξιόλογα της αριστερής αμερικανικής φιλολογίας [...]».

30. Πρόκειται για τα *Βαθιές είναι οι ρίζες* των Arnaud d'Usseau και James Gow, από τον θίασο Μανωλίδου – Παππά, και *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* του O'Neill, από το Θέατρο Τέχνης, και τα δύο το 1948.

31. Για την περίοδο αυτή του Εθνικού, βλ. Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Το Εθνικό Θέατρο, ένας έλεγχος και μια προοπτική», *Φιλολογικά Χρονικά* 43 (1946)· Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο, Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα, 1999, σ. 55-68· Ελευθερία Γεωργακάκη, «Η ταραγμένη δεκαπενταετία (1940-1955)», *Καθημερινή*, 18-3-2001· Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 55-61.

32. Παρά τα θετικά σχόλια της κριτικής, τόσο για την παράσταση όσο και για το έργο, δεν απουσιάζουν και οι αντιρρήσεις για την επιλογή του έργου να παρασταθεί από την Πρωτοποριακή Σκηνή, αφού σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πρωτοποριακό»· βλ. Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Στο γέμμα του χειμώνα. Θίασος "Εθνικής Σκηνής"», *Το Βήμα*, 21-12-1945· Κώστας Οικονομίδης, «Εθνικόν

Ο θίασος, βέβαια, που διεκδικεί τη μερίδα του λέοντος στην παρουσίαση αμερικανικών έργων, και μάλιστα κάνοντας, σχεδόν πάντα, πανελλήνιες πρώτες, είναι το Θέατρο Τέχνης. Το καλοκαίρι του 1946 ο Κάρολος Κουν αφήνει για άλλη μία φορά το επαγγελματικό θέατρο και επαναλειτούργει το Θέατρο Τέχνης. Με πιο σαφή καλλιτεχνικό προσανατολισμό, ο θίασος στρέφεται προς τη σύγχρονη θεατρική πρωτοπορία. Η στροφή αυτή θα οδηγήσει τον σκηνοθέτη σε μια μακρά και δημιουργική σχέση με το σύγχρονο αμερικανικό θέατρο και τα έργα του ψυχολογικού ρεαλισμού, αφού μέχρι και το τέλος της επόμενης δεκαετίας, θα αποτελέσει το βασικότερο μέσο εισδοχής του αμερικανικού δράματος στην ελληνική σκηνή. Αν και συχνά οι οικονομικές δυσκολίες του θιάσου οδηγούν τον σκηνοθέτη σε πιο εμπορικές επιλογές, και κυρίως επιτυχίες του Broadway,³³ ωστόσο ο Κάρολος Κουν θα συνδέσει το όνομά του με την πρόσληψη των δύο σημαντικότερων εκπροσώπων της μεταπολεμικής αμερικανικής δραματουργίας, του Arthur Miller και, ακόμη περισσότερο, του Tennessee Williams. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, από το 1946 μέχρι το 1949, οπότε και ο θίασος αναστέλλει και πάλι τη λειτουργία του, οι δύο συγγραφείς περνούν ταχύτατα από τη γνωριμία με το ελληνικό κοινό στην καθιέρωση, μέσα από τις αξιωματικότερες παραστάσεις των σημαντικότερων έργων τους: *Γυάλινος κόσμος*, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, *Λεωφορείον ο Πόθος* και *Ο θάνατος του εμποράκου*. Το γεγονός ότι ο Κουν κατορθώνει να πάρει στα χέρια του τα συγκεκριμένα έργα ελάχιστα χρόνο μετά την έκδοσή τους στην Αμερική και να τα παρουσιάσει ελάχιστους μήνες μετά την αμερικανική τους πρεμιέρα – συχνά δε, πριν παρουσιαστούν σε άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες – φαίνεται να μην είναι άσχετο με τη γενικότερη διείσδυση του αμερικανικού στοιχείου στη χώρα, αφού η παρουσία πολλών ανθρώπων των Γραμμάτων στην Αμερική καθιστά πολύ ευκολότερη την πρόσβαση σε βιβλία και μεταφράσεις. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Στάθη Σπηλιωτόπουλου και του Θεόδωρου Κρίτα, οι οποίοι, όντας στην Αμερική, εργάζονται για την εταιρεία Arts Incorporated,³⁴ της οποίας: «[...] σκοπός ήταν η έκδοση στην Αμερική βιβλίων προοριζομένων για την Ελλάδα και γενικότερα η εκδοτική εργασία και το βιβλιοεμπόριο».³⁵ Επίσης, η εταιρεία αναλάμβανε τη μετάφραση αμερικανικών θεατρικών έργων τα οποία επρόκειτο να παιχθούν ή να προβληθούν στην Ελλάδα.³⁶ Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Κουν διατηρούσε πολύ στενές σχέσεις με το Αμερικανικό

Θέατρον, Πρωτοποριακή Σκηνή. Στο *γέρμα του χειμώνα* του Μάξουελ Άντερσον», *Έθνος*, 20-12-1945. Ο Μιχαήλ Ροδάς, στην κριτική του, μας πληροφορεί ότι το έργο είναι ήδη γνωστό στην Ελλάδα από το 1939, αφού μεταφράστηκε από τον Γ. Συριώτη με σκοπό να παρασταθεί από τον θίασο της Κατερίνας, κάτι που εν τέλει δεν έγινε λόγω της μεσολάβησης του πολέμου.

33. Για παράδειγμα, *Η ζωή με τον πατέρα* (*Life with Father*) των Harrison Lindsay και Robert Crouse, *Χρυσή μου Ρουθ* (*My Dear Ruth*) του Norman Kransa, *Άννα Λουκάστα* (*Anna Lucasta*) του Philip Yordan και το *Εγώ και το κουνέλι* (*Harvey*) της Mary Chase.

34. Η εταιρεία ιδρύθηκε από τον Αθηναίο νομικό και πρώην ιδιοκτήτη του *Εθνικού Κήρυκα* στη Νέα Υόρκη, Βάσο Βλαβιανό· βλ. Σπηλιωτόπουλος, *Το θέατρο όπως το έζησα*, σ. 86.

35. Ο Σπηλιωτόπουλος αναφέρει επίσης ότι το *Λεωφορείο ο πόθος* ήταν ένα από τα υποψήφια έργα που ο Κώστας Μουσούρης σκεφτόταν να ανεβάσει ως εναρκτήριο έργο, μετά την επιστροφή του από την Αμερική, όπου διέμενε για κάποια χρόνια, όπου οι δύο άντρες παρακολούθησαν και την αμερικανική παράσταση του έργου· βλ. *ό.π.*, σ. 132.

36. Όπως συνέβη για παράδειγμα με την περίπτωση του έργου *Ιωάννα της Λωραίνης* του Maxwell

Κολλέγιο όπου εργαζόταν παλαιότερα, το οποίο υπήρξε ένας βασικός δέκτης αμερικανικών βιβλίων, θεατρικών και μη.

Η σημαντικότερη συμβολή του Θεάτρου Τέχνης στην πρόσληψη της αμερικανικής δραματουργίας έρχεται με την είσοδο της νέας δεκαετίας και την επαναλειτουργία του θιάσου στη μόνιμη στέγη του, στο υπόγειο του Ορφέα, με την ιδιαίτερη «κυκλική» σκηνή του και τον σκηνοθέτη προσανατολισμένο, σχεδόν αποκλειστικά, σε έργα του ψυχολογικού ρεαλισμού, κυρίως Αμερικανών συγγραφέων. Τόσο το ιδιαίτερο Κυκλικό Θέατρο του Ορφέα όσο και η στροφή του σκηνοθέτη στους Αμερικανούς συγγραφείς, δεν φαίνονται να είναι τυχαία. Το 1952, και ενώ σκηνοθετεί προσωρινά στο Εθνικό Θέατρο, ο Κουν πραγματοποιεί ένα και μοναδικό ταξίδι στην Αμερική, έχοντας εξασφαλίσει υποτροφία από το ίδρυμα Fulbright,³⁷ στο πλαίσιο του International Visitors Program, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί. Η υποτροφία είχε διάρκεια τριών μηνών και προορισμό το Πανεπιστήμιο του Yale. Πέραν τούτου, το ταξίδι του είχε και έναν άλλο σκοπό: να μελετήσει τα αμερικανικά κυκλικά θέατρα (arena theatre), εκφραστές της θεατρικής πρωτοπορίας την εποχή αυτή, για να παρακολουθήσει την «καλλιτεχνική κίνηση του Νέου Κόσμου».³⁸ Ο ημερήσιος Τύπος κάνει λόγο για ενθουσιώδεις εντυπώσεις του σκηνοθέτη από τη θεατρική και καλλιτεχνική κίνηση της Αμερικής αλλά και από τη γνωριμία του «με τους γνωστούς Αμερικανούς συγγραφείς Θόρντον Ουάιλντερ, Τ. Ουίλιαμς και Άρθουρ Μίλερ, των οποίων έργα έχει ανεβάσει κατά καιρούς εδώ και οι οποίοι του υπεσχέθησαν και τα προσεχή έργα των»,³⁹ όπως επίσης⁴⁰ και για την ιδιαίτερη εντύπωση που του έκαναν τα πανεπιστημιακά και τα «κυκλικά» θέατρα. Εκφράζει, μάλιστα, την επιθυμία του να εφαρμοστεί το σύστημα των arena theatres και στην Ελλάδα, επιθυμία που θα πραγματοποιήσει δύο χρόνια αργότερα με την επαναλειτουργία του Κυκλικού Θεάτρου Τέχνης, στη σκηνή του οποίου, για την επόμενη δεκαετία, θα ευδοκιμήσουν τα σημαντικότερα έργα των συγγραφέων που γνώρισε στην Αμερική: του Wilder,⁴¹ του Miller⁴² και του Williams. Του τελευταίου μάλιστα, μέχρι το 1964, σχεδόν όλα τα έργα, παρουσιάζονται σε πανελλήνια πρώτη στη σκηνή του θιάσου.⁴³

Anderson, το οποίο το 1947 παρουσιάστηκε στο Ρεξ, με πρωταγωνίστρια τη Βάσω Μανωλίδου, σύζυγο του Κρίτα, σε μετάφραση που ο Σπηλιωτόπουλος είχε κάνει για λογαριασμό της Arts Inc., βλ. *ό.π.*, σ. 87.

37. Η πληροφορία επιβεβαιώνεται από τα αρχεία του Ιδρύματος Fulbright, στα οποία ο Κάρολος Κουν είναι καταχωρημένος ως υπότροφος της χρονιάς 1952. Με το ίδιο πρόγραμμα ταξίδεψαν και οι: Μάριος Πλωρίτης, Ηλίας Βενέζης, Θεόδωρος Κρίτας, Οδυσσέας Ελύτης, Μ. Καραγάτσης, Κωνσταντίνος Τσάτσος, Ντόρα Στράτου, Γιώργος Θεοτοκάς, Κωνσταντίνος Δημαράς, Ελένη Βλάχου, Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, Ελένη Βακαλό, Αλέξης Σολομός, Άννα Συνοδινού, Ντίνος Δοξιάδης, Στέφανος Καλλιγιάς, Θανάσης Βαλτινός, Κώστας Κυριαζής, Πολύευκτος Ρέγγος· βλ. Κρίτας, *Όπως τους γνώρισα*, σ. 252. Κατά πάσα πιθανότητα, λοιπόν, το ταξίδι του Θεοτοκά στην Αμερική πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ίδιου προγράμματος.

38. (Ανυπόγραφο), «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 28-2-1952.

39. *Καθημερινή*, 9-12-1952.

40. *Το Βήμα*, 18-11-1952· *Τα Νέα*, 19-11-1952.

41. *Η μικρή μας πόλη. Με τα δόντια*.

42. *Ήταν όλοι τους παιδιά μου, Ο θάνατος του εμποράκου, Ψηλά από τη γέφυρα, Από Δευτέρα σε Δευτέρα*.

43. *Μίλα μου σαν τη βροχή, Τριαντάφυλλο στο στήθος, Καλοκαίρι και καταχνιά, Ξαφνικά πέρασι το καλοκαίρι, Το γλυκό πουλί της νιότης, Η νύχτα της ιγκουάνα*.

Η δεκαετία του '50 θα φέρει την κορύφωση της αμερικανικής παρέμβασης στη χώρα, ιδιαίτερα με την ένταξη της Ελλάδας στο Ν.Α.Τ.Ο. το 1952, μέσω του οποίου η Αμερική καθορίζει πλέον επίσημα την εξωτερική πολιτική της χώρας.⁴⁴ Το αμερικανικό στοιχείο είναι διάχυτο σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ στο θέατρο το αμερικανικό έργο –παρά το ότι έχει κάνει την εμφάνισή του ήδη από τη δεκαετία του '20 και διεκδικεί την αναγνώρισή του τη δεκαετία του '30, μέσα από τα έργα του Ο'Neill, την οποία ουσιαστικά κερδίζει στην περίοδο του Εμφυλίου– τη δεκαετία του '50 διανύει τη «χρυσή του εποχή», αφού διεκδικείται από κάθε είδος θιάσου, ιδιαίτερα των πρωταγωνιστικών, οι οποίοι αυξάνονται σημαντικά λόγω της παρουσίας νέων πρωταγωνιστών που αναδεικνύονται μέσα από τον κινηματογράφο. Ακόμη και έργα συγγραφέων που την προηγούμενη δεκαετία παρουσιάζονταν αποκλειστικά από πολιτικούς θιάσους ή θιάσους τέχνης, τώρα παρουσιάζονται από εμπορικούς θιάσους, αποκομμένα, συχνά, από το πολιτικό ή κοινωνικό τους μήνυμα. Έτσι, βλέπουμε να παρουσιάζεται η *Λυσσασμένη Γάτα* του Williams ή το *Σκηνές δρόμου* του Elmer Rice, από το Θέατρο Μουσούρη, το *Νίκη χωρίς φτερά* του Anderson, από την Έλσα Βεργή, και το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* του Miller, από τον Θίασο Αλεξανδράκη. Αυτή η αποδυνάμωση της κοινωνικής κριτικής επιτρέπει ακόμη και στο Εθνικό να παρουσιάσει έργα όπως το *Άνθρωποι και ποντίκια* του Steinbeck και το *Οι μάγισσες του Σάλεμ* του Miller. Αυτός είναι και ο λόγος που τα αμερικανικά έργα δεν επιλέγονται ιδιαίτερα πια από αριστερούς θιάσους. Έτσι, ενώ η αμερικανική δραματουργία εξακολουθεί να είναι ο βασικός τροφοδότης του ξένου ρεπερτορίου, χάνει την όποια δυναμική την έκανε να ξεχωρίζει την περίοδο του Εμφυλίου, την περίοδο που η Αμερική εθεωρείτο, ακόμα, ο ευεργέτης που οδήγησε τη χώρα στην έξοδο από τη δυσμένεια της Κατοχής.

Όπως κι αν διαμορφώθηκε η πρόσληψη της αμερικανικής δραματουργίας στην Ελλάδα, γεγονός παραμένει ότι, από τον Εμφύλιο μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '50, υπήρξε σε εντυπωσιακό βαθμό η προσφιλέστερη ξένη δραματουργία, τόσο για τους θιάσους της πρωτεύουσας όσο και για το κοινό της. Και το φαινόμενο αυτό φαίνεται να μην είναι ούτε τυχαίο ούτε άσχετο από τις όποιες οικονομικές, πολιτικές ή κοινωνικές εξαρτήσεις ανέπτυξε η Ελλάδα προς την υπερδύναμη Αμερική, την περίοδο αυτή. Και ενώ ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού κοινού αντιδρούσε στον σφιχτό εναγκαλισμό της Ελλάδας από την Αμερική, ένα μεγαλύτερο ακόμη μέρος, μέσα από το θέατρο και τον κινηματογράφο, δεν έπαψε ενδόμυχα να διατηρεί τον θαυμασμό του για αυτήν:

την Αμερική με τον ζαχαρόπηκτο ωκεανό,
με τη γλυκειά ασυδοσία,
με τη ψευδάργυρη αυτοκρατορία·
αυτή την Αμερική.⁴⁵

44. Αναλυτικότερα βλ. Κώστας Ύφαντης, «Ένταξη στο Ν.Α.Τ.Ο.», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 28-11-1999.

45. Παράφραση από το ποίημα του Νίκου Σπάνια με τίτλο, «Οδηγίες Δραματουργίας», το οποίο εντάσσεται στα δεκατρία ποιήματα που έγραψε ο ποιητής για τον Tennessee Williams, με αφορμή τον θάνατό του· βλ. Νίκος Σπάνιας, «Δεκατρία ποιήματα για τον Τ. Ουίλλιαμς», *Οδός Πανός* 22 (1/2-1986), σ. 31-32.

ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

*Θέατρο και εθνική συνείδηση:
Η περίπτωση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου
από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα*

Εισαγωγικά

Σε αυτό το κείμενο θα γίνει μια προσπάθεια ανάδειξης της διασύνδεσης της πολιτικής με την τέχνη. Θα επιχειρηθεί η ανίχνευση των τρόπων με τους οποίους μια μορφή τέχνης, στην περίπτωσή μας το θέατρο, εξυπηρετεί έναν πολιτικό στόχο, ενώ ταυτόχρονα θα εντοπισθούν οι μηχανισμοί πολιτικής επικοινωνίας που τίθενται σε λειτουργία, ώστε να ενισχυθεί ο εν λόγω πολιτικός στόχος που, όπως ήδη δηλώνεται και από τον τίτλο του κειμένου, εντοπίζεται στην ενίσχυση της εθνικής συνείδησης στην κυπριακή κοινωνία. Θα εξετασθεί το ζήτημα του περιεχομένου, των χαρακτηριστικών και των ιδιαιτεροτήτων της εθνικής συνείδησης, όταν μιλάμε για το παράδειγμα της Κύπρου. Εντέλει, θα εντοπισθεί το πώς προκύπτει και πώς αναλύεται αυτό το μοντέλο αλληλεπίδρασης μεταξύ πολιτικής στοχοθέτησης και θεατρικής δημιουργίας.

Στο κείμενο αυτό βασικό ρόλο στο πεδίο της ανάλυσης θα παίξει ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, ο οποίος ιδρύθηκε το 1971 και αποτέλεσε την πρώτη προσπάθεια δημιουργίας κρατικού θεάτρου στην Κύπρο μετά την ανεξαρτησία του νησιού και την ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας το 1960. Σε αυτή την εισήγηση θα διερευνηθεί εάν και κατά πόσον, συνειδητά ή όχι, αυτός ο θεατρικός φορέας συνέβαλε στην τόνωση της εθνικής συνείδησης, ίσως με μια μορφή προσκόλλησης στην Ελλάδα, ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια της ίδρυσής του. Η διοικητική πυραμίδα του οργανισμού διορίζεται από το κράτος, ενώ τα πρώτα διευθυντικά του στελέχη αφικνούνται από την Ελλάδα. Το εναρκτήριο έργο του οργανισμού υπήρξε η αρχαία ελληνική τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, με όλη τη σημειολογία που φέρει μαζί της αυτή η επιλογή στο δραματολόγιο, αναφορικά με τη σχέση της με το Εθνικό Θέατρο. Ο επόμενος ιστορικός μας σταθμός καθορίζεται από τα πολιτικά γεγονότα του 1974 και η εισήγηση θα επικεντρωθεί στον τρόπο που αυτά αντικατοπτρίστηκαν στο δραματολόγιο του Θ.Ο.Κ., με στόχο ο οργανισμός να στηρίξει το κυπριακό κοινό σε μια κρίσιμη περίοδο εθνικής αστάθειας. Το πρώτο έργο που ανεβαίνει μετά το πραξικόπημα και την εισβολή είναι η *Αντιγόνη* του Ζαν Ανούιγ. Το τρίτο σημείο της συζήτησής μας εντοπίζεται στην περίοδο που διάγουμε σήμερα, που δικαιολογημένα χαρακτηρίζεται ως μια περίοδος οικονομικής ύφεσης, και στο κατά πόσον οι επιλογές στο δραματολόγιο του Θ.Ο.Κ. συνεχίζουν να λειτουργούν ως παράγοντας συμπαραστατικός στον πάσχοντα πολίτη.

1. Έθνος και εθνική συνείδηση στην Κύπρο

Θα ήταν χρήσιμο, σε αυτό το αρχικό στάδιο, να συμφωνήσουμε σε έναν όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένο ορισμό της έννοιας «εθνική συνείδηση», για να είμαστε σε θέση στη συνέχεια να διερωτηθούμε σε ποιον βαθμό μπορούμε να μιλούμε για την ύπαρξή της στην Κύπρο.

Αυτονόητη προϋπόθεση για την ύπαρξη μιας εθνικής συνείδησης είναι η ύπαρξη ενός Έθνους. Αυτό, βέβαια, περιπλέκει κάπως τα πράγματα στην περίπτωσή μας, αφού στην ολότητά της η Κυπριακή Δημοκρατία αποτελείται από Ελληνοκύπριους, Τουρκοκύπριους αλλά και από έναν αριθμό μειονοτήτων, όπως αυτές των Λατίνων, των Αρμενίων και των Μαρονιτών. Είναι πολύ δύσκολο έως και αδύνατο να μιλούμε για ένα κυπριακό Έθνος. Οι δύο κυρίαρχες εθνικές ομάδες του πληθυσμού ταυτίζονται με μια διαφορετική «μητέρα-πατρίδα» και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ασυμφωνία μέχρις εσχάτων ως προς ένα κοινό Έθνος, παρόλο που όλοι ανήκουν στο κοινό κράτος.

Οι όροι «έθνος» και «εθνική ομάδα» χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν σε μια ομάδα ανθρώπων ορισμένα χαρακτηριστικά και για να τη διαχωρίσουν από μια άλλη. Αυτά τα γνωρίσματα μπορεί να αποδίδουν σε μια συγκεκριμένη ομάδα φυλετική, γλωσσική, θρησκευτική ή πολιτιστική συνοχή, που δημιουργεί, συντηρεί και ενδυναμώνει την εθνική ταυτότητα. Άρα:

[...] Το «έθνος» και η «εθνική ομάδα» είναι φαντασιακές κοινότητες που επινοήθηκαν για να δημιουργήσουν μια αίσθηση ενότητας και αδελφότητας καθώς και ισχυρής αλληλεγγύης ανάμεσα στα μέλη, ικανής να διατηρήσει την υπακοή, υποταγή και συνεργασία με το κράτος.¹

Αυτό που υπάρχει ως υπόβαθρο αυτών των γνωρισμάτων και που τροφοδοτεί τον διαχωρισμό μιας εθνικής ομάδας από μια άλλη, μπορεί να αποτελέσει σε τελική ανάλυση την εθνική συνείδηση. Αν θεωρήσουμε πως εθνική συνείδηση είναι η επίγνωση των κοινών ιστορικών, ηθικών και πολιτικών αξιών καθώς και των συλλογικών βιωμάτων που έχουν διαμορφώσει τη φυσιογνωμία ενός λαού, τότε δεν είμαστε σε θέση να μιλούμε για μια κοινή ή ενιαία εθνική συνείδηση στο παράδειγμα της Κύπρου.

Ενώ η έννοια «έθνος» υποδηλώνει ομάδες πληθυσμού με κάποια κοινά πολιτισμικά γνωρίσματα, όπως, για παράδειγμα, γλώσσα, θρησκεία, ήθη-έθιμα-παραδόσεις, τα οποία βρίσκονται συνεχώς σε μια διαδικασία μεταβολής, η έννοια της εθνικής συνείδησης λογικά δεν εξελίσσεται, αλλά παραμένει συγκεντρωμένη στις σταθερές αρχές της. Το ιδεολογικό βάρος που κουβαλά, την καθιστά ανίκανη να ελιχθεί και να προσαρμοστεί σε καινούργιες συνθήκες, γιατί ακριβώς η ύπαρξή της εδράζεται στο παρελθόν. Χαρακτηριστικά της γνωρίσματα εντοπίζονται στη μνήμη μιας ενιαίας καταγωγής και ιστορίας του έθνους, στη συνοχή ως προς τη διαχρονική ψυχική και πολιτιστική σύσφιξη δεσμών των ατόμων και στη βούληση που επιβάλλει έναν αγώνα για ένα καλύτερο εθνικό μέλλον.

Η ταυτοποίηση με μια συγκεκριμένη εθνική ομάδα δημιουργεί μια αίσθηση γνώσης και περηφάνειας στους ανθρώπους και δίνει μια αίσθηση ασφάλειας και σταθερότητας σε έναν κόσμο που αλλάζει συνέχεια.²

1. Δόμνα Μιχαήλ, *Έθνος, εθνικισμός και εθνική συνείδηση*, Λεβιάθαν, Αθήνα, 1992, σ. 19.

2. *Ο.π.*, σ. 32.

Εκ των πραγμάτων, άρα, συμπεραίνουμε ότι όλα τα πιο πάνω δεν συμβαίνουν στην περίπτωση που μελετούμε. Το χάσμα μεταξύ των δύο κοινοτήτων στην Κύπρο μεγεθύνθηκε και καθοδηγήθηκε, με τη συμβολή των αντίστοιχων εθνικισμών, στον διαχωρισμό του νησιού το 1974. Ημερομηνία ορόσημο στη σύγχρονη ιστορία για τους Ελληνοκύπριους, που σ' αυτήν αποδίδουν την αρχή του προβλήματος και το τέλος της ειρηνικής συμβίωσης με τους Τουρκοκύπριους, οι οποίοι ερμηνεύουν τα δεδομένα αλλιώς. Το 1974 γι' αυτούς σηματοδοτεί το τέλος μιας μακράς δυσάρεστης περιόδου που κορυφώθηκε με τις ενδοκοινοτικές συγκρούσεις της δεκαετίας του '60 και την απαρχή μιας ευτυχούς ειρηνευτικής επιχείρησης.

Αν το ίδιο το 1974 ερμηνεύεται τόσο διαφορετικά, σαν η αρχή του προβλήματος για τους Ελληνοκύπριους και σαν το τέλος για τους Τουρκοκύπριους, το ζητούμενο είναι πώς τα γεγονότα αυτού του χρόνου αποκτούν διαφορετικό νόημα σαν αποτέλεσμα των διαφορετικών ιστορικών προσεγγίσεων που τα πλαισιώνουν.³

Ακόμη και μέσα στις ίδιες τις κοινότητες επικρατεί ανομοιογένεια στην πολιτική αποκωδικοποίηση του ιστορικού παρελθόντος, στον τρόπο της παρούσας προσέγγισης και επικοινωνίας μεταξύ των δύο κοινοτήτων, όπως επίσης και στο πιθανό μοντέλο μελλοντικής συνύπαρξης σε ένα επανασυνδεδεμένο κράτος. Η «ταυτότητα» και η αίσθηση του «ανήκειν» συνδέονται με τη μορφοποίηση της αυτοσυνείδησης.

Η αίσθηση του να ανήκεις σε μια συγκεκριμένη εθνική ομάδα ή έθνος δημιουργεί αισθήματα ενότητας και ομοιότητας, τα οποία στη λογική του λαϊκιστικού εθνικισμού έχουν ως αποτέλεσμα την αυτοσυνείδηση.⁴

Ο εθνικισμός αποτέλεσε ένα από τα συστατικά στοιχεία στην ανάπτυξη της σύγχρονης ελληνοκυπριακής κουλτούρας.

Οι ιδεολογικές καταβολές του ελληνικού εθνικισμού στην Κύπρο μπορούν να ανιχνευθούν στην περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όταν οι Έλληνες άρχισαν να αναπτύσσουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα που τους ξεχώρισε από τους άλλους χριστιανούς της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μια αίσθηση εθνοτικής διάκρισης άρχισε να αναπτύσσεται ανάμεσα σ' ένα μικρό τμήμα του ελληνοκυπριακού πληθυσμού μέσα από επιδράσεις που έφταναν όχι μόνο από την Ελλάδα αλλά και από τα κέντρα του ελληνισμού στη Μικρά Ασία και στην Αίγυπτο.⁵

Ενώ ο ελληνοκυπριακός εθνικισμός αναπτύσσεται ως ένα παρακλάδι του ελληνικού αλυτρωτικού εθνικισμού, της ιδεολογίας, δηλαδή, που επικράτησε στον ελλαδικό χώρο από την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή, ο τουρκοκυπριακός εθνικισμός κάνει σταδιακά την εμφάνισή του με αξίωση τον διαχωρισμό του νησιού σύμφωνα με τις εθνότητες. Η βρετανική πολιτική του «διαίρει

3. Γιάννης Παπαδάκης, «20 χρόνια μετά από τι; Η πολλαπλή νοηματοδότηση του 1974», Νίκος Περιστιάνης – Γιώργος Τσαγγαράς (επιμ.), *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974 (Κοινωνία, οικονομία, πολιτική, πολιτισμός)*, Intercollege, Λευκωσία, 1995, σ. 354.

4. Μιχαήλ, *Έθνος εθνικισμός και εθνική συνείδηση*, σ. 47.

5. Καίσαρ Β. Μαυράτσας, *Όψεις του ελληνικού εθνικισμού στην Κύπρο. Ιδεολογικές αντιπαραθέσεις και η κοινωνική κατασκευή της ελληνοκυπριακής ταυτότητας 1974-1996*, Κατάρτι, Αθήνα, 1998, σ. 42.

και βασίλευε», αντιλαμβανόμενη αυτή τη διαμάχη, καλλιεργεί μια πόλωση μεταξύ των δύο εθνοτήτων, η οποία κορυφώνεται με τον αντιαποικιακό αγώνα που ξεκίνησαν οι Ελληνοκύπριοι το 1955, με αίτημα την Ένωση με την Ελλάδα, ο οποίος και συνεχίστηκε με βίαιες συγκρούσεις μέχρι το 1959. Κατόπιν μιας εντατικής διαπραγματευτικής διαδικασίας, που συζητούσε μια συνταγματική διευθέτηση ή διχοτόμηση, παραχωρήθηκε στην Κύπρο το Σύνταγμα του 1960, και με αυτόν τον τρόπο γεννήθηκε η Κυπριακή Δημοκρατία.

Το 1960, για πρώτη φορά στην ιστορία της, η Κύπρος απέκτησε την ανεξαρτησία της. Έγινε ανεξάρτητο κράτος, ισότιμο μέλος της διεθνούς κοινωνίας και υποκείμενο πια του διεθνούς δικαίου. Έπαυσε να είναι κατάκτηση κάποιων δυνατών γειτονικών ή μακρινών δυνάμεων. Η διαδικασία της γέννησης της Δημοκρατίας της Κύπρου έγινε με βάση αναγνωρισμένα πρότυπα δημιουργίας νέων κρατών κατά την περίοδο της από-αποικιοποίησης.⁶

Παρόλο που ο αγώνας ενάντια στη βρετανική κυριαρχία κατέληξε στην ανεξαρτησία της Κύπρου, κάτι που για πολλούς θεωρήθηκε ως αποτυχία, ο πόθος της Ένωσης, ως ιδεολογικός προσανατολισμός μέσα στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, παρέμενε άσβηστος. Η εικόνα αυτή αλλάζει από το 1967, όταν οι Συνταγματάρχες αναλαμβάνουν την εξουσία με πραξικοπηματικό τρόπο στην Ελλάδα.

Υπό αυτές τις περιστάσεις, το 1968, ο Μακάριος επισημοποίησε την άποψη ότι η Ένωση δεν ήταν πλέον στόχος εφικτός, ακριβώς γιατί οι συνέπειές της θα ήταν καταστροφικές για τον κυπριακό λαό, και τάχθηκε υπέρ μιας ανεξαρτησιακής πολιτικής.⁷

Σε συνάρτηση με τον τουρκοκυπριακό εθνικισμό, που υποκινήθηκε από την Τουρκία αλλά και από την επέμβαση της Χούντας στην Ελλάδα, ο ελληνοκυπριακός εθνικισμός οδήγησε, με αφορμή την τουρκανταρσία, στις δικοινοτικές συγκρούσεις της δεκαετίας του 1960 και έδωσε το έναυσμα στην Τουρκία να εισβάλει στο νησί το 1974.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε μια διαχρονικά έντονη σχέση των Ελληνοκυπρίων με τη μητροπολιτική Ελλάδα, ως κυρίαρχη τάση που σταθεροποιείται με την εθνικιστική ιδεολογία, ήδη πριν ακόμη η Κυπριακή Δημοκρατία κάνει τα πρώτα της βήματα. Παρόλα αυτά, τις τελευταίες δεκαετίες εμφανίζεται μια άλλη στάση ως προς τον επαναπροσδιορισμό της κυπριακής ταυτότητας, που μπορεί να ονομαστεί «κυπριωτισμός» ή «κυπροκεντρική ιδεολογία»,⁸ με επικέντρωση στην αυτονομία του κράτους, και που χρήζει ιδιαίτερης μελέτης σε κάποιο άλλο στάδιο.

Άρα, αν θέλουμε να μιλήσουμε για την εθνική ταυτότητα στην Κύπρο, θα ασχοληθούμε με την πτυχή εκείνη της εθνικιστικής ιδεολογίας που καταφεύγει συνεχώς σε μια σχέση με την Ελλάδα. Θα εντοπίσουμε την πολιτική της έκφραση στον πολιτισμό, συγκεκριμένα στο θέατρο, και θα βρεθούμε αντιμέτωποι με διαφορετικούς τρόπους κατανόησης και χρήσης της έννοιας αυτής. Και αυτό, πάντα μελετώντας την οπτική της ελληνοκυπριακής πλευράς.

6. Κύπρος Χρυσοστομίδης, *Το κράτος της Κύπρου στο διεθνές δίκαιο*, Σάκκουλας, Αθήνα, 1994, σ. 39.

7. Μαυράτσας, *Όψεις του ελληνικού εθνικισμού*, σ. 47.

8. *Ο.π.*, σ. 18.

2. Από το όραμα ενός «Εθνικού Θεάτρου» στην ίδρυση του Θ.Ο.Κ.

Η θεατρική ζωή στην Κύπρο παρέμεινε για πολλά χρόνια στο επίπεδο του ερασιτεχνισμού και οι διαφορετικές της μορφές είναι αποσπασματικές και χωρίς συνέπεια. Η μετάβαση στην Αγγλοκρατία δημιουργεί στο νησί την αίσθηση εξόδου από τον Μεσαίωνα, ανοίγοντας ταυτόχρονα τις διόδους επικοινωνίας με τα κέντρα πολιτισμού στο εξωτερικό. Τότε είναι, σταδιακά, που αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους ερασιτεχνικοί θεατρικοί σύλλογοι, οι οποίοι τόνιζαν επίσης την εγγύτητα με τον Ελληνισμό και τόνωναν με αυτόν τον τρόπο το εθνικό αίσθημα των Κυπρίων. Εκείνη την περίοδο ξεκινά και ένα ρεύμα καθόδου ελληνικών θιάσων στην Κύπρο, που με τη συχνότητά της κατάφερε να συστήσει ένα θεατρόφιλο κοινό. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί και η συνεισφορά των θιάσων με πολιτικές καταβολές, που εξυπηρετούσαν ιδεολογικά συμφέροντα, κομματικά θα έλεγε κανείς, σήμερα. Το 1918 μπορεί να θεωρηθεί σταθμός στα θεατρικά χρονικά της Κύπρου, γιατί το κυπριακό κοινό, που είχε ζήσει μέχρι την εποχή εκείνη μόνο με πατριωτικά δράματα και τις αρχαίες τραγωδίες, που διδάσκονταν από φιλόλογους στα σχολεία, γνώρισε για πρώτη φορά την Επιθεώρηση, που εισήχθη κατευθείαν από την Αθήνα. Το νέο αυτό είδος αγκαλιάστηκε θερμά από το κοινό και αποτέλεσε έναν θεμελιώδη πυλώνα, πάνω στον οποίο εξελίχθηκε το κυπριακό θέατρο.⁹

Κατά την περίοδο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο διατυπώνονται απόψεις που επικαλούνται τη δύναμη του θεάτρου, το οποίο θα μπορούσε δυναμικά να αποτελέσει εργαλείο στα χέρια των Κυπρίων για ενίσχυση της αγωνιστικής τους θέλησης. Ο Πλουτής Σέρβας, κομμουνιστής και διανοούμενος της εποχής αλλά και ο πρώτος γενικός γραμματέας του Α.Κ.Ε.Λ.,¹⁰ θεωρεί ότι το θέατρο πρέπει να χρησιμοποιηθεί από την κυπριακή κοινωνία γιατί μπορεί να λειτουργήσει ως «εθνικό όπλο».

Η πρόθεση για δημιουργία ενός «εθνικού θεάτρου» στην Κύπρο προηγείται της ίδιας της ανεξαρτησίας του κράτους. Η ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Κυπριακής Δημοκρατίας το 1960 σηματοδότησε την έναρξη μιας νέας περιόδου δημιουργίας, ανάπτυξης και ελπίδας σε όλους τους τομείς της κοινωνικής αλλά και της καλλιτεχνικής ζωής στο νησί. Αυτή την εποχή παρουσιάζεται η ανάγκη για κρατική βοήθεια στη θεατρική παραγωγή.

Το 1961 ο Οργανισμός Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου (Ο.Θ.Α.Κ.), υπήρξε ο πρώτος θιάσος ο οποίος σε πρώτο στάδιο επιχορηγήθηκε μερικώς από το κράτος. Η επιτροπή που τον δημιούργησε είχε ευθύς εξαρχής επαφές με τα θεατρικά δρώμενα της Αθήνας και η επιθυμία της ήταν να υπάρξει μια έντονη σχέση με το «εθνικό κέντρο». Αυτό θα φανεί στη συνέχεια με τη συνεργασία καλλιτεχνών από την Ελλάδα. Μια από τις αρχικές δράσεις της επιτροπής ήταν να μεθοδεύσει το 1961 την επίσκεψη των Γεώργιου Κουρνούτου, Διευθυντή Γραμμάτων και Θεάτρου του Υπουργείου Παιδείας της Ελλάδας, και Τάκη Μουζενίδη, σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου, οι οποίοι ανέλαβαν να εκπονήσουν και να υποβάλουν έκθεση για τις δυνατότητες και την οργάνωση του κυπριακού θεάτρου. Μέσα σ' αυτή την έκθεση αναφέρεται μια σειρά παραμέτρων που αφορούν στην εποπτική σχέση του ελληνικού θεάτρου απέναντι στο κυπριακό, τουλάχιστον

9. Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, «Παφίτικη Επιθεώρηση», *Επί Σκηνής* 11 (2003), σ. 26-29.

10. Ανορθωτικό Κόμμα Εργαζόμενου Λαού.

στον στα πρώτα του βήματα. Προτείνεται, για παράδειγμα, εκπροσώπηση του Ο.Θ.Α.Κ. στην Ελλάδα για πιο εύκολη συνεργασία, ενώ ηθοποιοί και σκηνοθέτες από την Ελλάδα να μεταβαίνουν στην Κύπρο για να παίζουν και να σκηνοθετούν τις παραστάσεις. Η εκπαίδευση Κύπριων σκηνοθετών, πάλι στην Ελλάδα, προβλέπεται κι αυτή.

Για να αντιληφθούμε καλύτερα την επίσημη θέση του κράτους την εποχή εκείνη, αναφορικά με τη χρήση του θεάτρου, παραθέτουμε τη δήλωση του Χρυσόστομου Παπαχρυσόστομου, Διευθυντή του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης Κύπρου: «Το θεατρικό κλίμα που πρέπει να καλλιεργηθεί είναι αυτό που προσαρμόζεται προς τας ελληνικές παραδόσεις [...]», και συνεχίζει: «Τον πρώτον λόγον εις την θεατρικήν μας κίνησιν θα έχη το ελληνικόν πνεύμαν ή, τουλάχιστον, εκείνο το οποίον έχει αναλογίας εις αυτό και δεν αντίκειται προς τας ελληνοχριστιανικάς παραδόσεις».¹¹

Το Υπουργείο Παιδείας Κύπρου αποφασίζει να ζητήσει από την U.N.E.S.C.O. να αποστείλει στην Κύπρο εμπειρογνώμονα για να ερευνήσει τις συνθήκες της θεατρικής ζωής και να καταρτίσει ένα σχέδιο για τη λειτουργία κρατικού θεάτρου. Η εργασία αυτή ανατίθεται στον Τάκη Μουζενίδη, ο οποίος ολοκληρώνει τη σύνταξη της ανάλογης έκθεσης το 1969. Μέσα σ' αυτήν διατυπώνεται η άποψη, ανάμεσα σε πολλές άλλες παραμέτρους, πως πρέπει να καλούνται ηθοποιοί από την Αθήνα με στόχο να ωφελήσουν τη θεατρική ζωή της Κύπρου, όχι όμως σε βαθμό που να αποβεί εις βάρος των Κύπριων ηθοποιών. Σε άλλο σημείο στην έκθεση αναφέρεται ότι η εκπαίδευση των Κύπριων ηθοποιών πρέπει να πραγματοποιείται στην Ελλάδα, για να κάνουν κτήμα τους την καθιερωμένη ελληνική γλώσσα, απαλλαγμένη από ιδιωματισμούς και προπαντός από την τοπική προφορά. Γίνεται και σαφής υπόδειξη ότι στο δραματολόγιο θα ήταν ορθό να ανεβαίνουν έργα Κύπριων συγγραφέων, τουλάχιστον ένα κάθε χρόνο.

Το Υπουργείο Παιδείας, βασισμένο στην έκθεση Μουζενίδη, αποφασίζει να ιδρύσει τον ανάλογο ημικρατικό θεατρικό οργανισμό, που θα ονομάζεται Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (Θ.Ο.Κ.). Κατόπιν απόφασης του Υπουργικού Συμβουλίου, στις 30 Ιουνίου 1970 θεσπίζεται η λειτουργία του οργανισμού. Σύμφωνα με τον υπ' αριθμόν 830 Νόμο της 16ης Οκτωβρίου 1970, ένας από τους κύριους σκοπούς του οργανισμού είναι:

Η προαγωγή της θεατρικής τέχνης εν Κύπρω και της καλλιέργειας του θεατρικού καλλιτεχνικού συναισθήματος του λαού και των καλλιτεχνικών σχέσεων μεταξύ του κυπριακού θεατρικού κόσμου και του θεατρικού κόσμου της Ελλάδος και των άλλων χωρών.

Ο οργανισμός θα διοικείται από Διοικητικό Συμβούλιο και Καλλιτεχνική Επιτροπή που θα διορίζονται από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας. Ο Διευθυντής του οργανισμού θα καθορίζεται από το Συμβούλιο για πενταετή θητεία.

Ο πρώτος Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, Φρίξος Βράχας, αναλαμβάνει άμεσα δράση με την έναρξη της θητείας του και μεταβαίνει στην Ελλάδα, όπου και ξεκινά μια σειρά επαφών με τα αρμόδια άτομα σε Υπουργείο Παιδείας και Εθνικό Θέατρο, ούτως ώστε να συσφίξει τις θεατρικές σχέσεις των δύο χωρών. Ας σημειωθεί

11. Άντρη Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974). Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σ. 152.

στο σημείο αυτό πως οι επαφές συμβαίνουν με αντιπροσώπους της Χούντας, ενώ οι κυβερνήσεις των δύο χωρών περνούν μια περίοδο ψυχρότητας στην πολιτική τους συνεργασία. Οι θεατρικές, όμως, σχέσεις θα χαρακτηριστούν επιβαλλόμενες, «προς σκοπόν της εξασφάλισης των απαραίτητων προϋποθέσεων διά την εκ του Κέντρου αναγκαίαν θετικήν συμπαράστασιν».¹² Παρόλο που αυτή η ιδιαίτερη σχέση δεν προκύπτει μέσα από τον ιδρυτικό νόμο του Οργανισμού, η αντίληψη του Διοικητικού Συμβουλίου φαίνεται να είναι ότι ο Οργανισμός αποτελεί προέκταση της ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας. Μέσα από αυτές τις επαφές στην Αθήνα, αποφασίζεται και το όνομα του πρώτου Διευθυντή του Οργανισμού. Ο Νίκος Χατζίσκος αναλαμβάνει καθήκοντα την 1η Ιουλίου 1971. Σε συνέντευξη Τύπου εκφράζονται οι επίσημες θέσεις του Οργανισμού από τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου. Ανάμεσα σε άλλα, ακούγονται και τα εξής:

Εφ' όσον ο λαός της Κύπρου είναι εντεταγμένος εις το ευρύτερον ελληνικόν σύνολον, ο Θ.Ο.Κ. έχει υποχρέωσιν να υπηρετήσῃ συστηματικῶς τὴν εθνικὴν πολιτιστικὴν ἐνότητά, δημιουργῶν ελληνικόν εἰς τὸ ἦθος καὶ ὕφος θεάτρον.¹³

Οι ιδεολογικές αυτές αναφορές καταθέτουν μια φυσική συγγένεια του κυπριακού θεάτρου με το θέατρο του «εθνικού κέντρου» της Ελλάδας.

2.1 Αγαμέμνων (1971)

Ως επιστέγασμα της προαναφερθείσας θεατρικής πολιτικής, πρωταρχική δράση του Οργανισμού ήταν η επιλογή του πρώτου έργου του δραματολογίου του: μια αρχαία ελληνική τραγωδία, ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου. Με ένα έργο από τον αρχαιότερο τραγικό ποιητή, δηλώνεται ευθύς εξαρχής η προσήλωση του Οργανισμού στον ελληνοκεντρικό πολιτισμό και πνεύμα. Η πρεμιέρα του έργου δίδεται στις 18 Νοεμβρίου του 1971. Στην ομιλία του ο τότε Υπουργός Παιδείας, Φρίξος Πετρίδης, πριν από την πρεμιέρα σημειώνει τα ακόλουθα:

Με εξαιρετική χαρά και συγκίνησιν εγκαινιάζω απόψε τας παραστάσεις του «Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου», τεταγμένου υπό της Πολιτείας εις την υπηρεσίαν της καλλιτεχνικής καλλιέργειας και πνευματικής ανόδου του Κυπριακού Ελληνισμού.¹⁴

Συνεχίζει λίγο πιο κάτω:

Και πολύ περισσότερα και δυσχερέστερα απομένουν να γίνουν, διά να δυναθῇ ο Οργανισμός να επιτελέσῃ τον παιδευτικόν προορισμόν του, μέσα εις τα πλαίσια του κοινωνικού και πνευματικού βίου του τόπου μας και των ευρύτερων νεοελληνικῶν ἀναζητήσεων.¹⁵

12. Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974)*, σ. 413.

13. *Ό.π.*, σ. 418.

14. Νίκη Μαραγκού (επιμ.), *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου. Τα πρώτα δέκα χρόνια 1971-1981*, Θ.Ο.Κ., Λευκωσία, 1982, σ. 52.

15. *Ό.π.*

Και καταλήγει:

Και περιπλέον είναι πέραν της κυβερνητικής συμπαράστασώς το από πλευράς της Μητρός Πατρίδος πολύτιμον ενδιαφέρον, το οποίον αποβαίνει ολοέν και περισσότερον συγκεκριμένον και ουσιαστικόν.¹⁶

Ο Διευθυντής του Οργανισμού και σκηνοθέτης της παράστασης Νίκος Χατζίσκος, χαρακτηρίζει αυτή την πρώτη θεατρική στιγμή ως «ιερή, μια θεία λειτουργία που γίνεται σ' αυτόν τον ελληνικό χώρο, που τόσο έχει ο λαός του αγωνισθεί για ν' αποκτήσει τα δικαιώματά του».¹⁷ Ο Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου Φρίξος Βράχας, σε σημείωμά του, ανάμεσα σε άλλα, αναφέρει:

Η πολιτιστική αποστολή του θεάτρου, συνυφασμένη με τις ωραιότερες νεοελληνικές κι ανθρώπινες διεκδικήσεις του Κυπριακού Ελληνισμού, κυριαρχεί –πρέπει να κυριαρχεί– την ώρα αυτή της αυλαίας στις προθέσεις όλων.¹⁸

Για τον *Αγαμέμνονα* γράφει:

Ο *Αγαμέμνων* μάς πάει στις ρίζες του αρχαίου πνευματικού πολιτισμού μας, ως θεωρηθεί μια ταπεινή απότιση φόρου τιμής στον θεμελιωτή του ελληνικού θεατρικού λόγου (αληθινός τιτάνας ο Αισχύλος) και σαν μια προσφορά στον τομέα της επιβαλλόμενης αναμέτρησής μας προς την παράδοσή μας και τις αξίες μας. «Από Διός άρχεσθαι...».¹⁹

2.2 *Αντιγόνη* (1975)

Χαράζοντας το στίγμα του εκείνα τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, ο Θ.Ο.Κ., μέσα σε μια προσπάθεια αναζήτησης της δικής του ταυτότητας, αναγκάζεται να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του και να συνταχθεί στο πλευρό της κυπριακής κοινωνίας, που βίωνε μια πρωτόγνωρη καταστροφή λόγω των πολιτικών γεγονότων του καλοκαιριού του 1974. Ξεκινά λοιπόν την πρώτη του περιοδεία στην Ελλάδα με τις παραγωγές των έργων που είχαν ήδη ξεκινήσει να παίζονται από το καλοκαίρι, τα έσοδα των οποίων διατίθενται για το Ταμείο Εκτοπισθέντων και Παθόντων. Αλλά και στην Κύπρο οι παραστάσεις του Οργανισμού περιοδεύουν σε προσφυγικούς καταυλισμούς. «Στις δύσκολες στιγμές του αγώνα επιβιώσής μας, ο Θ.Ο.Κ. συνέβαλε, όσον λίγοι, στην τόνωση του ηθικού του λαού μας»,²⁰ σημειώνει ο Ιάκωβος Φιλίππου, ο τότε Διευθυντής του Οργανισμού.

Τον Αύγουστο του 1974 ο Θ.Ο.Κ. διαβιβάζει ένα μήνυμα προς όλα τα θέατρα του κόσμου, θέλοντας να περιγράψει τις τραγικές στιγμές που περνούσε η Κύπρος, κατά παράβαση διεθνών συνθηκών και εγγυήσεων. Επισημαίνει ότι η ιστορία της Κύπρου:

[...] Από τεσσάρων χιλιετιρίδων και πλέον, και δη από της Μυκηναϊκής εποχής και εντεύθεν, υπήρξε μια συνεχής ανάλωσις εις την υπόθεσιν της ανθρωπίνης ελευθερίας,

16. Ό.π.

17. Ό.π.

18. Ό.π., σ. 53.

19. Ό.π.

20. Ό.π., σ. 26.

δημιουργίας και αξιοπρεπείας, ως, μεταξύ άλλων, μαρτυρούν και τα περίφημα αρχαία θέατρά μας, μοναδικά εις τον ελληνικό χώρο, και όλη η θεατρική παράδοση.²¹

Γι' αυτό, ο Θ.Ο.Κ καλεί όλους τους ελεύθερους ανθρώπους να υψώσουν φωνή διαμαρτυρίας για το αποτρόπαιο έγκλημα που διέπραξε η Τουρκία.

Το ρεπερτόριο έπρεπε να προσαρμοστεί στις νέες αυτές συνθήκες, μην μπορώντας να διαχωρίσει την τέχνη από την πολιτική. Η επιλογή στο δραματολόγιο για το πρώτο έργο μετά το 1974 δεν μπορούσε να ήταν άλλη από την *Αντιγόνη* του Ζαν Ανούιγ, σε μετάφραση Μάριου Πλωρίτη και σκηνοθεσία Νίκου Σιαφκάλη. Η πρεμιέρα του έργου δίδεται στις 15 Φεβρουαρίου 1975. Ο Αντρέας Χριστοφίδης, εκ των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, παράλληλα δε, Διευθυντής του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου, ενώ στη συνέχεια Κυβερνητικός Εκπρόσωπος και Υπουργός Παιδείας, εξηγεί την απόφαση για το ανέβασμα του συγκεκριμένου έργου:

Σε κρίσιμες, ιδιαίτερα, ώρες, όταν ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με τη Μοίρα, στις πιο φοβερές εκφάνσεις της, οι μεγάλοι μύθοι της ψυχής τοποθετούνται στο κέντρο της ζωής και της τέχνης και προσφέρουν τη βάση για μια καινούρια θεώρηση των θεμελιωδών προβλημάτων που σαν υλικό θέτουν. [...] Η *Αντιγόνη*, σαν μύθος, προσφέρεται περισσότερο από κάθε άλλον ίσως για χρόνια κατοχής και συμφοράς ενός τόπου. Η σύγκρουση της συνειδήσεως του ατόμου με τους νόμους και την εξουσία, η αντίσταση του ανθρώπου μπροστά στην αυθαιρεσία, η διάσταση ανάμεσα στο δίκαιο και το νομικό, την ηθική και την πρακτική πολιτική, αποτελούν συστατικά –καθώς εκφράζονται μέσα από χαρακτήρες και καταστάσεις στρογγυλές καλλιτεχνικά– για καλλιτεχνική και πολιτική συγχρόνως ενέργεια.²²

2.3 Καταρτισμός δραματολογίου (2013-14)

Διαγράφοντας ένα μεγάλο τόξο καλλιτεχνικής πορείας στην πολιτιστική ζωή του τόπου, με αρκετά σκαμπανεβάσματα, με επιτυχίες και αποτυχίες, με πειραματισμούς, με την ίδρυση περαιτέρω σκηνών και με την απόκτηση τελικά δικής του θεατρικής στέγης, το 2012 ο Θ.Ο.Κ βρίσκεται αντιμέτωπος με μια τεραστίων διαστάσεων κοινωνική καταστροφή, που φανερώθηκε σε όλο της το μεγαλείο με το «κούρεμα» των καταθέσεων από τις τράπεζες, την πρωτοφανή αυτή απόφαση του Eurogroup, στις 15 Μαρτίου του 2013. Αυτή η βαθύτερη κρίση αξιών, που οδήγησε στην οικονομική κρίση, πλήττει και τον Οργανισμό. Η Καλλιτεχνική Επιτροπή²³ με τον τότε νέο Διευθυντή του Οργανισμού Γιώργο Παπαγεωργίου συντάσσουν τους άξονες πάνω στους οποίους θα γίνεται η επιλογή των έργων του ρεπερτορίου. Μέσα από αυτές τις παραμέτρους ξεχωρίζουν οι προθέσεις του Οργανισμού στο να ανεβάσει έργα από το κλασικό ρεπερτόριο, με άμεσες σύγχρονες αναφορές που να μιλούν στον κόσμο του σήμερα, αλλά ακόμη και έργα με

21. Ο.π., σ. 41.

22. Ζαν Ανούιγ, *Αντιγόνη*, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Φεβρουάριος 1975.

23. Σύμφωνα με τον περί ιδρύσεως του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου Νόμο (με αριθμό 830 της 16ης Οκτωβρίου 1970) αλλά και με την τροποποίηση αυτού (με αριθμό 68 του 1979), τα καθήκοντα της Καλλιτεχνικής Επιτροπής είναι να συμβουλευεί το Διοικητικό Συμβούλιο επί παντός καλλιτεχνικού ζητήματος, συγκεκριμένα για τον καταρτισμό του δραματολογίου, τον προγραμματισμό των παραστάσεων και των περιοδίων και την πρόσληψη, αξιολόγηση και απόλυση του καλλιτεχνικού προσωπικού.

κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό προσανατολισμό, με θεματολογία, που να αφορά άμεσα τον Κύπριο θεατή. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το ρεπερτόριο κράτησε μια συνέπεια ως προς τους άξονές του αλλά και ως προς το περιεχόμενο των θεματικών του.

Αντιδρώντας άμεσα στη δυσάρεστη αυτή εξέλιξη, η ενότητα του δραματολογίου καθορίζεται ως ακολούθως: Το έργο *Γεθσημανή* του David Hare ανεβαίνει στις 5 Απριλίου 2013, σε μετάφραση από την Έρι Κύργια και σκηνοθεσία από την Αλίκη Δανέζη Κνούτσεν, ως το τρίτο έργο της Νέας Σκηνης του Θ.Ο.Κ. Το έργο ασχολείται με σκάνδαλα που αφορούν πολιτικά πρόσωπα και με άτομα που προσπαθούν να μη συνθλιβούν από το σαθρό πολιτικό σύστημα. Την 1η Νοεμβρίου 2013 πραγματοποιείται η πρεμιέρα του έργου του Bertolt Brecht *Η όπερα της πεντάρας*, σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι και σκηνοθεσία Στέφανου Κοτσίκου. Η επόμενη πρεμιέρα της Κεντρικής Σκηνης γίνεται στις 11 Ιανουαρίου 2014, με το έργο του Γιώργου Τζαβέλλα *Μια ζωή την έχουμε*, σε θεατρική διασκευή από την Έρι Κύργια και σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Ρήγου. Ακολουθεί το έργο του Henrik Ibsen *Ένας εχθρός του λαού*, σε μετάφραση και επιμέλεια κειμένων από τη Μαργαρίτα Μέλμπεργκ και σε διασκευή και σκηνοθεσία από τον Νικήτα Μιλιβόγιεβιτς. Η καλοκαιρινή παραγωγή του Θ.Ο.Κ. κινήθηκε προς τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, σε μετάφραση Κ. Χ. Μύρη και σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή. Επίσημη πρώτη της παράστασης, η 1η Ιουλίου 2014. Σε ανάλογο μοτίβο συνεχίζει ο Θ.Ο.Κ. και την επόμενη θεατρική σεζόν, με την πρεμιέρα του *Ρινόκερου* του Ευγένιου Ιονέσκο, στις 31 Οκτωβρίου 2014, στη Νέα Σκηνή του Οργανισμού, σε μετάφραση Ερρίκου Μπελιέ και σε διασκευή και σκηνοθεσία Χρίστου Σιοπαχά.

Συμπερασματικά:

Το θέατρο ανήκει στις λειτουργίες της κοινωνικής αναπαραγωγής, στις οποίες η μεταβίβαση σημασιών πραγματοποιείται στο συμβολικό, αντί στο πρακτικό επίπεδο. Ο βαθμός επίδρασης, άρα, του κοινού από τη σκηνική δράση είναι περιορισμένος. Το κοινό δεν μπορεί να αλλάξει απόλυτα τη στάση του απέναντι σε ένα πολιτικό ζήτημα, μπορεί όμως να επιλέγει τα πρότυπα και τις ιδέες που βρίσκονται πιο κοντά του τη συγκεκριμένη στιγμή και να τα χρησιμοποιεί, όταν του δοθεί η ευκαιρία.²⁴

Αυτή η διαπίστωση ισχύει και στην περίπτωση των παραδοσιακών Μέσων ενημέρωσης που, ενώ φαινομενικά έχουν απεριόριστη δυναμική, παραμένουν στην πραγματικότητα στο ίδιο σημείο εκείνο, του μεταβιβαστή, δηλαδή, της πληροφορίας. Η δυνατότητα μετατροπής της πολιτικής γνώμης ενός ακροατηρίου δεν είναι εφικτή. Αυτό που επιδιώκεται από τα Μέσα είναι η ενίσχυση και η ενδυνάμωση της μιας ή της άλλης πολιτικής άποψης. Η διαμόρφωση της πολιτικής συμπεριφοράς του σύγχρονου πολίτη δεν περνά στο σύνολό της από τα Μέσα μαζικής ενημέρωσης. Η σχέση, όμως, πολιτικής συμπεριφοράς και Μέσων μαζικής ενημέρωσης είναι πολύπλοκη και εξαιρετικά λεπτή και συχνά απαιτεί να ληφθούν υπόψη στοιχεία τα οποία συνάγονται από πολλούς και διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, ώστε να καταφανεί το μέγεθος της διεισδυτικότητας των μηνυμάτων στους πολίτες. Ο βαθμός επιρροής των Μέσων μαζικής ενημέρωσης στην

24. Σωτήρης Δημητρίου, *Η πολιτική διάσταση στην τέχνη. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*, Σαββάλας, Αθήνα, 2009, σ. 230.

πολιτική συμπεριφορά ποικίλλει με βάση το επίπεδο της όλης πολιτιστικής συγκρότησης και ανάπτυξης ενός λαού.²⁵ Επίσης, ο βαθμός ελέγχου των μέσων μαζικής ενημέρωσης από τις κυβερνήσεις εξαρτάται από τη δημοκρατικότητα των πολιτικών συστημάτων.

Το επικοινωνιακό μοντέλο «πομπός-μήνυμα-δέκτης» τίθεται σε λειτουργία στην περίπτωση της πολιτικής επικοινωνίας. Η διαφοροποίηση έγκειται στο γεγονός ότι στη θέση του μηνύματος εγκαθίσταται ένα «πολιτικό πληροφοριακό περιεχόμενο», το οποίο μεταβιβάζεται μέσα από ένα σύνολο τεχνικών υποστηρίξεων. Πολιτικό περιεχόμενο μπορεί να θεωρηθεί η διαδικασία ενασχόλησης με την πολιτική δύναμη, την εξουσία και τον κοινωνικό της καταμερισμό. Πέραν της κυκλοφορίας του πολιτικού περιεχομένου, παρατηρούμε μια σειρά άλλων παραγόντων που αποτελούν σημαντικές συνισταμένες στη διαμόρφωση της πολιτικής συμπεριφοράς ενός ατόμου.

Αν θεωρήσουμε ότι τον ρόλο των κυριότερων σύγχρονων διαύλων πολιτικής επικοινωνίας κατέχουν η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, οι μεγάλες ημερήσιες εφημερίδες αλλά και το διαδίκτυο, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι και η τέχνη, από τη στιγμή που αποτελεί μέσο έκφρασης πολιτικής γνώμης, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ως μια πλατφόρμα ανάλογου βεληνεκούς. Και αυτό, σε κάθε περίπτωση που οποιαδήποτε μορφή τέχνης (δηλαδή, το θέατρο, ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, η λογοτεχνία και η μουσική) μετέχει άμεσα ή έμμεσα στη διαδικασία της πολιτικής επικοινωνίας.²⁶

Με τις επιλογές του δραματολογίου του ο Θ.Ο.Κ. ίσως να προσβλέπει σε μια διαδικασία ενδυνάμωσης και θεμελίωσης της εθνικής ταυτότητας και της εθνικής συνείδησης, σαν μια υπενθύμιση της καταγωγής των Ελληνοκυπρίων και σαν δεξαμενή αλίευσης αξιών, όποτε αυτό καθίσταται αναγκαίο. Εξετάζοντας την περίπτωση της Κυπριακής Δημοκρατίας σε σχέση με τον Θ.Ο.Κ., θα δούμε ότι το θέατρο δεν επιβλήθηκε από το κράτος για νομιμοποίηση της εξουσίας του και για άσκηση ελέγχου, υπήρξε όμως, παρά τις όποιες καθυστερήσεις, μια από τις προτεραιότητες της νεόκοπης τότε Δημοκρατίας, με στόχο την πολιτιστική καλλιέργεια και ανάπτυξη του τόπου. Ο ρόλος του μπορεί να χαρακτηριστεί ενισχυτικός μέχρι και καθοριστικός, ως προς τον σχεδιασμό της πολιτικά ανεξάρτητης κοινωνίας και την αναζήτηση της ομαδικής ταυτότητας του Κύπριου πολίτη, του νέου αυτού θεατή που καθιερώνεται ως τέτοιος στον θεατρικό ορίζοντα. Η πορεία του Θ.Ο.Κ. συνεχίζεται ακάθεκτη, με αργούς αλλά σταθερούς ρυθμούς ανάπτυξης. Ως θέατρο που ελέγχεται από κρατική διεύθυνση [το Διοικητικό Συμβούλιο και η Καλλιτεχνική Επιτροπή που τον διευθύνουν, διορίζονται από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας], έχει μακρύ δρόμο να διανύσει ακόμη για να μπορέσει να αφήσει στο διάβα του ένα φωτεινό στίγμα, παρόλα αυτά, όμως, οι στιγμές της καλλιτεχνικής του ωριμότητας και ποιοτικής παραστατικής δραστηριότητας καταγράφονται ως σημαντικές και αξιοσημείωτες.

Παραμένοντας στο ίδιο πνεύμα, αναφέρουμε μια σχετικά πρόσφατη εξέλιξη, συγκεκριμένα τη μετάβαση της καλοκαιρινής παράστασης του Θ.Ο.Κ., *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους, στο αρχαίο αμφιθέατρο στην κατεχόμενη Σαλαμίνα [στις 11 Σεπτεμβρίου 2015], στο πλαίσιο πολιτιστικών ανταλλαγών μεταξύ

25. Περικλής Ν. Λύτρας, *Αρχές πολιτικής επιστήμης*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1986, σ. 152.

26. Α. Ι. Δ. Μεταξάς, *Πολιτική επικοινωνία. Εφαρμοσμένη πολιτική επιστήμη*, Σάκκουλας, Αθήνα, 1976, σ. 28.

ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής πλευράς, ενόψει των διαπραγματεύσεων που ξεκίνησαν ξανά μέσα στο γενικότερο κλίμα της ευφορίας που διεκδικεί μια λύση στο πολιτικό πρόβλημα. Την παράσταση θα την παρακολουθήσουν οι ηγέτες των δύο πλευρών. Το θέατρο παραμένει, όπως φαίνεται, όχημα πολιτικής στοχοθέτησης, καταρρίπτει τείχη φόβου και κτίζει δεξαμενές εμπιστοσύνης. Πόσο όμως αποτελεσματικός μπορεί να αποβεί αυτός του ο ρόλος απομένει να αποδειχθεί στο μέλλον.

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

*Πολιτική και κοινωνική κριτική σε θεατρικά έργα
της πρώτης τριακονταετίας του 20ού αιώνα*

Ηεισήγηση που θα ακολουθήσει άντλησε το υλικό της από τα «προοδευτικά», με την έννοια της πολιτικής και κοινωνικής διαφοροποίησης, περιοδικά της εποχής. Πρόκειται για ένα υλικό το οποίο αποτελείται από τριάντα πρωτότυπα έργα που δημοσιεύονται σε αυτά, διακόσιες είκοσι περίπου, λιγότερο ή περισσότερο εκτενείς, παρουσιάσεις και κριτικές πρωτότυπων νεοελληνικών έργων σε μόνιμες θεατρικές στήλες και περίπου ογδόντα σύντομες, κατά το μάλλον ή ήττον, αξιολογικές αναφορές. Τη σημασία αυτής της παρέμβασης στη θεατρική πραγματικότητα της εποχής μπορούμε να την αντιληφθούμε, αν αναλογιστούμε την ασήμαντη θέση που κατείχε το ελληνικό θεατρικό έργο στις σκηνές της εποχής, στις οποίες ουσιαστικά κυριαρχούσε η Επιθεώρηση, που η ακμή της τοποθετείται ανάμεσα στα 1907 με 1921.¹

Χωρίς να θέλει κανείς να υποβαθμίσει τη συμβολή των άλλων περιοδικών στην πνευματική κίνηση του τόπου γενικά, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει τον μοναδικό ρόλο του *Νουμά* σε ό,τι αφορά την προβολή της πρωτότυπης θεατρικής παραγωγής. Είναι η εφημερίδα που προσπάθησε να βγάλει το θέατρο από το τέλμα των ιάμβων, της αρχαιοπρέπειας, του βυζαντινισμού και της καθαρεύουσας, ενθαρρύνοντας τους θεατρικούς συγγραφείς να αναζητήσουν τα θέματά τους στη γύρω τους πραγματικότητα. Επιπλέον, από την άποψη ότι ο ιδεολογικός προσανατολισμός της εφημερίδας δεν είναι αυστηρά οριοθετημένος, αφήνει περιθώρια σε ένα πλήθος ανθρώπων διαφορετικών ιδεολογικών τοποθετήσεων, που ασπάζονται όμως την ιδέα του δημοτικισμού, να αρθρώσουν τον λόγο τους, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στη ζύμωση καίριων πνευματικών θεμάτων. Όταν η επίσημη Αριστερά το 1931 θα καταθέσει τον δικό της λόγο, η προλεταριακή τέχνη έχει πια παγιωθεί στα χαρακτηριστικά της. Από αυτήν την άποψη η συγκεκριμένη τριακονταετία ως μη χειραγωγούμενη πολιτικά παρουσιάζει ενδιαφέρον.

Μία πρώτη παρατήρηση οφείλεται στον Πέτρο Ζητουσιάτη, αφορά τους Κούρδους (Νέα Σκηνή, 1903) του Γιάννη Καμπύση και δίνει την κατευθυντήρια γραμμή μίας νέας τάσης στο νεοελληνικό θεατρικό έργο. Όπως εκτιμά ο Ζητουσιάτης, το έργο επισήμανε

1. Για την Επιθεώρηση, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην αθηναϊκή Επιθεώρηση», Θ. Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1977, τ. Α', σ. 7-68.

την τραγική όψη της πραγματικότητας, χωρίς όμως να κατορθώσει να της αποδώσει άρτια μορφή, γιατί δεν εξέτασε τον άνθρωπο σε σχέση με την κοινωνική και ατομική του ζωή.²

Το πρώτο, λοιπόν, που ενδιαφέρει είναι η κοινωνική και ατομική ζωή. Έτσι, τα κοινωνικά έργα έχουν την τιμητική τους. Και σε αυτά δίνεται προτεραιότητα στις θεατρικές παρουσιάσεις, και μάλιστα όταν δεν κινούνται στην ασάφεια και την αοριστία, γιατί τότε ξεστρατίζουν από την αλήθεια της τέχνης. Γι' αυτό, ένα από τα πρώτα έργα αυτής της κατηγορίας, το *Εις αναζήτησιν της ευτυχίας* του Γ. Τσοκόπουλου (1903), ψέγεται για την άτολμη παρουσίαση μιας κόρης σε ένα τολμηρό για την εποχή του θέμα, τον ένοχο έρωτα μιας μητέρας και τον αγνό της κόρης για τον ίδιο άνδρα, που κάθε άλλο παρά θα έπρεπε να περιορίζεται στην «απαλότητα των πραγμάτων και ζ' την εξιδανίκεψη αυτών».³ Μεγάλος χώρος θα παραχωρηθεί και στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά (1903),⁴ «μια πικρή σάτυρα <sic> της πνευματικής σκλαβιάς της γυναίκας του λαού».⁵ Ήδη ο Ψυχάρης έχει πει τη γνώμη του και έχει δώσει το στίγμα της ηρωίδας του έργου.

Είναι η Ρωμιά η μελλούμενη, απαλλαγμένη, ξελυτρωμένη από κάθε πρόληψη [...] λέφτερη και τίμια, γιατί ξέρει και γιατί βλέπει, γυναίκα, όχι σκλάβα, ταίρι αληθινό κι αντάξιο του αντρός της.⁶

Κοινωνικό έργο είναι το δράμα του Ζαχαρία Φυτίλη *Το έκθετο*, ακόμη και για τον Η. Βουτιεριδίδη (1904), που δεν πιστεύει ότι είναι δυνατόν να υπάρξει κοινωνικό δράμα στην Ελλάδα. Το θεωρεί επιτυχημένο για την αλήθεια στην απόδοση των χαρακτήρων και την πλοκή της υπόθεσής του και, κυρίως, γιατί είναι ένα έργο που θα κάνει τον καθένα να σκεφτεί ορισμένα κοινωνικά ζητήματα. Η υπόθεσή του αναφέρεται στην αντιπαράθεση της καλοσύνης και της τιμιότητας με την κακία και την ατιμία.⁷

Στη μελέτη του «Για ένα κοινό και για ένα δράμα» (1908), ο Πέτρος Βασιλικός [= Κωνσταντίνος Χατζόπουλος]⁸ ασχολείται με το έργο του Παύλου Νιρβάνα *Αρχιτέκτων Μάρθας*. Αφού διατυπώσει αναλυτικά τις απόψεις του για την κοινωνική αποστολή του έργου της τέχνης και του θεάτρου, προχωρεί στην κριτική παρουσίαση του συγκεκριμένου, με κριτήριο την κοινωνικότητα της τέχνης που ορίζεται ως τέχνη που «κινεί κοινωνικά ζητήματα».

Τα ποιητικά έργα, όσα αξίζουν τόνομα, αγγίζουν πάντα και κινούν κοινωνικά ζητήματα, είτε το θέλει ο ποιητής ή όχι. Αυτού σμίγει με το φιλόσοφο. Συνειδητά ή ασυνείδητα, όπως κ' εκείνος, γίνεται ο απολογητής ή ο πολέμιος του καθεστώτος· όσο ο κοινωνικός αγώνας στρέφεται πάντα στη συντήρηση ή στην ανατροπή του, αναγκαία

2. Πέτρος Ζητουνιάτης, «Από το σφυρί ως τ' αμόνι», *Κριτική* 21-22 (1-11-1903), σ. 700-702.

3. Του ίδιου, «Από το σφυρί ως τ' αμόνι», *Κριτική* 13 (1-7-1903), σ. 415-418.

4. Βλ. την εμβριθή μελέτη του Παύλου Νιρβάνα «*Τρισεύγενη*» που δημοσιεύεται στην *Κριτική* 19-20 (1-10-1903), σ. 633-635, και *Κριτική* 23-24 (12/1903), σ. 715-728.

5. Karl Dieterich, «Ο Ξένος Τύπος», *Ο Νουμάς* 183 (Κυριακή, 29-1-1906), σ. 6.

6. (Ανυπόγραφο), «Ο κ. Ψυχάρης για την *Τρισεύγενη*», *Ο Νουμάς* 65 (Κυριακή, 19-10-1903), σ. 1.

7. Ηλίας Π. Βουτιεριδής, «Φιλολογικές κουβέντες. Για ένα δράμα. Ζ. Φυτίλη: *Το έκθετο*. Δράμα σε τέσσερις πράξεις», *Ο Νουμάς* 114 (Κυριακή, 19-9-1904), σ. 6.

8. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-1981* (2η έκδοση αναθεωρημένη και ανασυνταγμένη), Ε.Λ.Ι.Α. Αθήνα, 1983, σ. 33, όπου και οι ταυτίσεις που ακολουθούν στη συνέχεια στο κείμενο ή στις υποσημειώσεις.

κι ο ποιητής βοηθά ή τόνα ή τάλλο. [...]. Γιατί η ιδέα δεν είναι κάτι τι αυθύπαρκτο, αλλά η αντανάκλαση της πραγματικότητας στο πνεύμα του ποιητή, που αυτός, είτε με το προφητικό του ένστικτο, είτε με τη θετική του σκέψη, την αντελήφθηκε πριν εκείνη δείξει ακόμα φανερά την ύπαρξή της στη ζωή, στην κοινωνία. Αυτή είναι η δύναμη του ποιητή, η θέση του, η δράση του στην κοινωνία, να οσφραίνεται, να προαισθάνεται, τι κλώθεται μες τον κοινωνικό αέρα· έναν αγώνα, μια ανατροπή, που κρυφοκαίει στο έθνος του, στην κοινωνία, ο ποιητής, ο φιλόσοφος την ενσαρκώνει μες τη σκέψη του, στα φτερά των στίχων του, μες τις σκηνές του δράματός του· σκορπά το σπόρο τους και τα ζιζάνια στο περιβάλλον απ' το οποίο τα μάζεψε με το προορατικό του, δίχως άλλος να τα νιώσει. Έτσι, εκπληρώνει τον προορισμό του, γινόμενος σταθμός στην προκοπή της κοινωνίας.

Σύμφωνα με τη βασική αυτή αρχή, θεωρεί अपαράδεκτη την ιδεολογική βάση του έργου του Νιρβάνα και η δραματουργική ανάλυσή του, που επιχειρείται σε έκταση, γίνεται με μέτρο την ιδεολογία που εκφράζεται σ' αυτό, με αποτέλεσμα να κατακρίνεται η «ηθική του βάση», που είναι η σωτηρία των αγαπημένων του ήρωα, ο οποίος προκειμένου να τους σώσει για να μην τους αγγίξει η σκληρότητα της πραγματικότητας, τους θανατώνει ο ίδιος. Το απορρίπτει, λοιπόν, γιατί «το βαθύτερο ανθρώπινο λείπει από την τραγωδία. Ακόμα κάτι πιο πολύ· γιατί το μόνο κίνημα της ψυχής τους, το μόνο ελατήριο της σκέψης τους, της πράξης τους [είναι] η ευτυχία του πλούτου».⁹

Ο Βασιλικός θα επιμείνει ότι ο ποιητής είναι αντικειμενικά και υποκειμενικά δεμένος με την κοινωνία. Αντικειμενικά, γιατί αναγκαστικά αντλεί το υλικό του από αυτήν, και υποκειμενικά, γιατί ως μέλος της επηρεάζεται από αυτήν. Η κοινωνική, άλλωστε, συνείδηση του ποιητή προσδιορίζεται από τη συνείδηση της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει, με αποτέλεσμα το έργο του να αποτελεί αντίλαλο των τάσεων που ισχύουν στην κοινωνία. Κατά τη γνώμη του, δεν υπάρχουν ποιητές και καλλιτέχνες που να δημιουργούν έξω από την πραγματικότητα στην οποία ζουν, και γι' αυτό ο λογικός και αναγκαίος δρόμος είναι ο σοσιαλισμός.¹⁰ Κατά τον Νιρβάνα, όμως, ο Μάρθας πολεμά με τη Μοίρα και ο αγώνας του είναι σημαντικότερος από τον αγώνα κατά του κεφαλαίου που πρεσβεύει ο Βασιλικός, γιατί η δύναμη της Μοίρας είναι μυστική και ακατάλυτη.¹¹

Το έργο του Παντελή Χορν *Πετροχάρηδες*, μολονότι εκθειάζεται από τον Παλαμά (1908),¹² προκαλεί τις αντιρρήσεις του Κριτικού του Νουμά για τον ιδεολογικό του προσανατολισμό, παρά τη θετική εκτίμηση της γλώσσας και του «ρωμαίικου» θέματος: Ο συγγραφέας παρουσιάζει μια αστική οικογένεια με τα ιδανικά και τις παραδόσεις της αριστοκρατίας, με αποτέλεσμα η κοινωνική ανάλυση του έργου να μην ικανοποιεί τις νέες προσδοκίες.¹³ Εντελώς αρνητική είναι η τοποθέτηση του Κριτικού για το έργο

9. Πέτρος Βασιλικός, «Για ένα κοινό και για ένα δράμα», *Ο Νουμάς* 278 (Κεριακή, 13 του Γενάρη 1908), σ. 5-8.

10. Του ίδιου, «Μια ακόμα απάντηση», *Ο Νουμάς* 307 (Κεριακή, 31 του Τρυγητή 1908), σ. 2-8.

11. Παύλος Νιρβάνας, «Για ένα δράμα, για έναν κριτικό», *Ο Νουμάς* 285 (Κεριακή, 17 του Φλεβάρη 1908), σ. 4-6.

12. Κωστής Παλαμάς, «Οι Πετροχάρηδες (Γράμμα στον κ. Παντελή Χορν)», *Ο Νουμάς* 304 (Κεριακή, 13 του Αλωνάρη 1908), σ. 4.

13. Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά. I Το χελιδόνι. II Οι Πετροχάρηδες», *Ο Νουμάς* 304 (Κεριακή, 13 του Αλωνάρη 1908), σ. 6-7.

του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου *Τα τρία φιλιά*, λόγω του λυρισμού του που το κάνει να κινείται έξω από την πραγματικότητα της ζωής.¹⁴ Για τον ίδιο λόγο, με διαφορετικό τρόπο εκφρασμένο, το απορρίπτει και ο Πέτρος Βασιλικός (1908):¹⁵ δεν εξυπηρετεί τις ιδεολογικές ανάγκες της υπό διαμόρφωση ελληνικής κοινωνίας.

Στον συγγραφέα των *Τριών φιλιών* δεν αρνούμαι βέβαια την αξία να διασκεδάσει την εκλεχτή κοινωνία ύστερα απ' το καλό φαγί της με σκανταλιστικές σκηνές, ερωτικές σμίξεις κάτω απ' τα παιγνίδια της σελήνης, με κομψόπρεπες διασκεβές σαλονιών, με γαργαλιστικούς υπαινιγμούς από κρυμένες κι ανοιχτές κρεβατοκάμαρες, δεν αρνούμαι πως οι καβαλικάδες των ηρώων του και τα παιγνίδια, που παίζουν τούτοι στο γκαρσόνι του ξενοδοχείου, δεν είναι άξια να φαιδρύνουν κι ανθρώπους σοβαρότερους μου, δεν αρνούμαι ακόμα πως ο συγγραφέας των *Τριών φιλιών* καταφέρει να εκφράσει στη γλώσσα μας κουραστικότερα από καθάλλον τη φιληδονική διάθεση των αριστοκρατικών ψυχών της εποχής μας, ή ναποδόσει αριστοτεχνικά σε φλυαρία λόγων μοντέρνου αισθηματικού ρυθμού τις όξω πια από το συρμό μελωδίες της Τραβιάτας.

Έχει γίνει σαφές ότι δεν υπάρχει χώρος για έργα τα οποία δεν ανταποκρίνονται σε κοινωνικές ανάγκες.

Το τρίπρακτο δράμα *Το χελιδόνι* του Παύλου Νιρβάνα απορρίπτεται από τον Κριτικό του *Νουμά* ως μια ασήμαντη κοινωνικά ιστορία χωρίς πρωτοτυπία,¹⁶ και λίγο αργότερα από τον Βασιλικό (1908). Ο Βασιλικός κινείται με συνέπεια στη γραμμή που έχει χαράξει:

Ταφαιρέματα, τα γενικέματα και τα συμβολίσματα κρούνουν και φεφτίζουν τη δραματική συγκίνηση και είναι πάντα εύκολα καταφύγια της αδυναμίας ενός τεχνίτη να συλάβει τη ζωή στο καθαρό και ζωντανό φανέρωμά της. [...] Η Τέχνη όμως πρώτα και κύρια γνιάζεται για τάτομα κ' έργο της είναι η άμεση και πραγματική παράσταση της ίδιας της ζωής.

Γι' αυτό θυμίζει στον Νιρβάνα, με τον οποίο όπως ήδη αναφέραμε είχε ανοίξει παρτίδες με αφορμή το δράμα του *Αρχιτέκτων Μάρθας*, ότι ο άνθρωπος δεν είναι υποταγμένος μόνο σε φυσικούς νόμους αλλά και σε κοινωνικούς.¹⁷ Ο Παλαμάς, με πνεύμα ευρύτερο, χωρίς ιδεολογικές αγκυλώσεις, θα φέξει όσους μίλησαν αρνητικά γι' αυτό και θα το θεωρήσει «τραγωδία της νεώτερης σκηνής».¹⁸

14. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Τα τρία φιλιά. Τραγική σονάτα σε 3 μέρη. Συγγραφέας Κ. Χρηστομάνος», *Ο Νουμάς* 308 (Κεριακή, 7 του Σεπτέβρη 1908), σ. 34.

15. Πέτρος Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», *Ο Νουμάς* 343 (Κεριακή, 10 του Μάη 1909), σ. 3-4.

16. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. I Το χελιδόνι. II Οι Πετροχάρηδες», σ. 6.

17. Πέτρος Βασιλικός, «Το χελιδόνι», *Ο Νουμάς* 329 (Κεριακή, 1 του Φλεβάρη 1909), σ. 2-3.

18. Κωστής Παλαμάς, «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», *Ο Νουμάς* 361 (Κεριακή, 11 του Οχτώβρη 1909), σ. 3. Ενδιαφέρον έχει το σημείωμα που δημοσιεύεται με αφορμή τον θάνατο του Γιώργου Φωτιάδη, αγωνιστή της Αριστεράς που «έπεσε θύμα της σημερινής κοινωνικής κατάστασης», γιατί είναι συγγραφέας τριών τουλάχιστον θεατρικών έργων. Το πρώτο, *Το σκοτάδι*, γραμμένο στη διάλεκτο της πατρίδας του, καταφέρεται εναντίον των «ψευτοελλήνων και ψευτοχριστιανών πατριωτών». Το δεύτερο, με τίτλο *Προξενιά*, αποτελεί «φοβερό καμουτσίκι για τον μπουρζουά Ρωμιό» και το τρίτο, το πεντάπρακτο δράμα *Μισόφωτα*, το έγραψε απελπισμένος από την αποτυχία της ρωσικής εξέγερσης του 1905 και την κακή κατάσταση της υγείας του. Ένα τελευταίο, με τίτλο *Η τρουμπέτα της Πρωτοχρονιάς*, δεν πρόλαβε

Ο Βασιλικός συνεχίζει απτόητος στη γραμμή του με σαφώς διαχωρισμένα τα κοινωνικά έργα από αυτά που εκφράζουν την έλλειψη επαφής με την πραγματικότητα και το ατομικιστικό πνεύμα του συγγραφέα τους (1909), όπως τον *Γιο του Ίσκιου* του Σπύρου Μελά.¹⁹ Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν τον ενδιαφέρει η τεχνική πλευρά του δράματος, όπως αποδεικνύεται από την κριτική του (1909) για το έργο του Ταγκόπουλου *Στην Οξώπορτα*: η ρητορεία νοθεύει το αίσθημα. Όμως, αναγνωρίζει στον συγγραφέα την κοινωνική παληκαριά του.²⁰

Το έργο θα εκθειάσει ο E. Clément, επικεντρώνοντας την κριτική του στην κοινωνική του βάση:

Βάζεις μπροστά μας μια τερατώδης κοινωνική αδικία [...] που αρνιούνται κάθε δικαίωμα για το καλό της σκλάβας γυναίκας, κι από την ιδέα τη χριστιανική που αποδοκιμάζει κάθε ένωση που δεν είν' ευλογημένη από την εκκλησία. Αν η στενή τούτη αντίληψη κρατιέται ακόμα σήμερα στα ήθη μας, η νέα θρησκεία του παρά είν' η αφορομή, και η πλουτοκρατία που εμποδίζει το φτωχό κορίτσι νάμπη μέσα στην αστική την οικογένεια. Χρειάζεται ένα ηθικό και κοινωνικό ξετύλιμα για ν' αλλάξουν και οι όροι που ενώνουν τον άντρα και τη γυναίκα, και για να βλέπεται, αλλοίωτικ' από την πόρνη που πουλιέται στον καθένα, η γυναίκα που λεύτερα παραδίνετ' ενός μόνου άντρα. Ας ευχηθούμε κι ας ελπίσουμε το μελλόμενο τούτο σταθμό προκοπής: προς αυτού τραβά ο πολιτισμός μας.²¹

Ο ίδιος ο Ταγκόπουλος θα πει:

Στο έργο τούτο ξετυλίγεται η σπαραχτική αγωνία μιας κόρης απατημένης κ' εγκαταλειμμένης από τον άνθρωπο που αγάπησε, γιατί έτσι το θέλησαν οι κοινωνικές σύγχρονες συνθήκες και η ανάγκη του παρά που κυβερνά τα πάντα.²²

Πρόκειται για ένα έργο το οποίο, όταν ανέβηκε στο Δημοτικό Θέατρο Βόλου από τον Σύλλογο Ερασιτεχνών της πόλης (29-12-1921 και 1-1-1922), σε σκηνοθεσία Αρ. Βεκι-αρέλη και Γ. Βώκου, ενθουσίασε τόσο το κοινό που «οι σοσιαλιστές από το υπερώο πετούσανε μπουκέτα κόκκινα πάνω στη σκηνή».²³ Η αναδημοσίευση, όμως, του Αντρέα Τρίνκουλου, από την *Εργατική* του Βόλου στον *Νουμά*, δίνει μία άλλη διάσταση, όχι του έργου, αλλά της ανταπόκρισης της παράστασής του στο κοινό. Και από αυτήν την άποψη το έργο δεν ευτύχησε. Και γιατί την παράσταση δεν την παρακολούθησαν οι εργάτες, στους οποίους και απευθυνόταν, παρά «έμποροι, μπακάληδες και επιστήμονες», αλλά και γιατί οι αντιδράσεις του κοινού σε καίρια σημεία της υπόθεσης ήταν άστοχες.

Εφόσον πρόκειται για την τέχνη στο θέατρο, και μάλιστα για τη σοσιαλιστική τέχνη, τότε μονάχα μπορούμε να πούμε ότι σημειώθηκε επιτυχία, όταν το κοινό που παρακολούθησε το σοσιαλιστικό αυτό έργο σχημάτισε τέτοιες ψυχολογικές παραστάσεις, που υπολογίζει ο συγγραφέας.

να το τελειώσει· βλ. Επιθεωρητής [= Λαίλιος Καρακάσης], «Ένας επαναστάτης», *Ο Νουμάς* 334 (Κεριακή, 8 του Μάρτη 1909), σ. 6-7.

19. Πέτρος Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», *Ο Νουμάς* 343 (Κεριακή, 10 του Μάη 1909), σ. 4-5.

20. *Ο.π.*, σ. 5-6.

21. E. Clément, «*Στην Οξώπορτα*», *Ο Νουμάς* 356 (Κεριακή, 6 του Σεπτεμβρη 1909), σ. 5-6.

22. Ρ. Γκ., «Ομιλίες κ.τ.λ.», *Ο Νουμάς* 523 (Σάββατο, 5 του Απρίλη 1914), σ. 88.

23. (Ανυπόγραφο), «Φαινόμενα και πράγματα», *Ο Νουμάς* 752 (1 του Γεννάρη 1922), σ. 9.

Ο συγγραφέας με τα μέσα της τέχνης που έχει και ο σοσιαλιστής συγγραφέας προσπαθεί:

Να [...] υποβάλει [στην ψυχή του θεατή] μιαν επαναστατική ψυχολογία, τέτοια που να τον αναγκάσει να παρακολουθήσει τον μεγάλο αγώνα των προλεταρίων και να εξελιχτεί σε επαναστάτη, σε αγωνιστή, σε κομμουνιστή. [...] Αν το κατορθώσουν και οι ηθοποιοί, τούς αξίζουν πολλά.²⁴

Ίσως είναι το πιο σοσιαλιστικό έργο του Ταγκόπουλου (διαβάστηκε από τον Π. Μοσχοβίτη στη Νυχτερινή Σχολή του Εργατικού Κέντρου Βόλου, προκαλώντας τη συγκίνηση των εργατών),²⁵ το πιο κοινωνικό. Και αυτό κυρίως του αναγνωρίζεται, παρά τις ελλείψεις του, όπως και η σκηνική αξία των προσπαθειών του συγγραφέα του που τιμούν τη δημοτική γλώσσα.²⁶

Ο Βασιλικός παρουσιάζει με αυστηρότητα (1909) και τον *Γήταυρο* του Ρήγα Γκόλφη,²⁷ μολοντί το έργο αποτελεί «συνέχεια της τάσης του Ταγκόπουλου να μπάσει την πολιτικοκοινωνική ζωή στο θέατρο», ο συγγραφέας του θεωρείται «κοινωνικός απόστολος» και το έργο του «η πρώτη σοσιαλιστική φωνή» στο νεοελληνικό θέατρο. Κατά τον Βασιλικό, όμως, ο Γκόλφης αγνοεί τη σοσιαλιστική ιδέα, την «εργατική ψυχή» και την πραγματικότητα, και καταφεύγει στο σύμβολο του Γήταυρου. Συγκεκριμένα, κατακρίνει τη μεροληπτικότητα του Γκόλφη στην παρουσίαση του τύραννου και του καταπιεζόμενου, γιατί ο σοσιαλιστής δεν έχει το δικαίωμα να πλαστογραφεί τον κεφαλαιούχο στον εργάτη, αλλά πρέπει να βάζει ως στόχο τη διαφώτισή του. Η κριτική του καταλήγει να είναι ένα κήρυγμα «ανθρωπιστικού σοσιαλισμού»:

Η σοσιαλιστική [...] προπαγάνδα δεν έχει το σκοπό να ερεθίσει τα μυαλά, όσο να τα φωτίσει. Ο σοσιαλισμός δεν έχει πρόθεση μια τυφλή κι άγρια επανάσταση του όχλου, μα φωτισμό του όχλου και μεταμόρφωσή του σε λαό. Μόνο με αυτό το πνεύμα γίνεται ο εργάτης φορέας του ανθρωπιστικού σοσιαλιστικού ιδανικού.

Ο Παρορίτης θα επανέλθει αργότερα στο έργο (1921). Θεωρεί τον *Γήταυρο* έργο κοινωνιολογικό, ως την «πρώτη Ρωμαίικη δραματική απόπειρα για μια επιστημονική εξήγηση όχι μόνο στο παγκόσμιο κοινωνικό πρόβλημα, μα και στην ξεχωριστή κοινωνική κατάσταση που βρισκότανε ο τόπος», που ζούσε «σ' εποχή κοινωνικού μαρασμού και μικροπολιτικής [...] δίχως καθαυτό αληθινή πολιτική ζωή». Στο έργο ο γιος, που υπερασπίζεται το δίκαιο του εργαζόμενου, συγκρούεται με τον πατέρα, ενώ η έκρηξη των σάπιων καζανιών, από την οποία σκοτώνονται κάποιοι εργάτες, δρομολογεί την εξέγερση εναντίον του εργοστασιάρχη.

Το μούγκρισμα του Γήταυρου είναι το μούγκρισμα του λαού που συναντάει παντού την απονιά [...] προμήνυμα μιας καταστροφής που θα φέρει την καινούρια ζωή στους ανθρώπους.

24. Αντρέας Τρίνικουλος, «Ματιές στην κόλαση. Στην Οξώπορτα», *Ο Νουμάς* 754 (1 του Φλεβάρη 1922), σ. 45-46.

25. (Ανυπόγραφο), «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς* 368 (Κεριακή, 29 του Νοέβρη 1909), σ. 8.

26. Βλ. Βιβλιόφιλος, [= Ηλίας Βουτιεριδής], «Βιβλιογραφία», *Ο Νουμάς* 366 (Κεριακή, 15 του Νοέβρη 1909), σ. 8.

27. Πέτρος Βασιλικός, «Δραματική παραγωγή», *Ο Νουμάς* 344 (Κεριακή, 17 του Μάη 1909), σ. 3-7.

Έτσι, θεωρεί το έργο το πρώτο δημιούργημα της «Ρωμαϊκής σοσιαλιστικής λογοτεχνίας» και τον Γκόλφη «τον πρώτο κοινωνικό απόστολο στον τόπο μας».²⁸

Κοινωνικό, κατά τον ανώνυμο συντάκτη του *Καλλιτέχνη*, είναι το έργο του Γεράσιμου Βώκου *Υπεράνω του κόσμου τούτου* (θίασος Κυβέλης Αδριανού με πρωταγωνίστρια την ίδια, 1910), αν και το μήνυμά του περιορίζεται μόνο στο περιεχόμενο του ζωγραφικού πίνακα με τίτλο «Επιούσιος Άρτος», που φανερώνει ότι, αν επικρατήσουν «αι κοινωνιστικά θεωρία», θα εξαλειφθεί η πείνα, γιατί κατά τα άλλα η υπόθεσή του είναι μία ιστορία έρωτα, με αδικαιολόγητες για την ελληνική πραγματικότητα της εποχής καταστάσεις,²⁹ το οποίο δεν εγκρίνεται από τον Κριτικό του *Νουμά*.³⁰

Ο Κριτικός του *Νουμά* κατακρίνει την Επιθεώρηση (1910), γιατί με απώτερο σκοπό το κέρδος διαστρέφει το γούστο του κοινού:

Μα τι φταίει ο κοσμάκης να του διαστρέφουν το γούστο, να του χαλάνε τη νόηση, να του γιομίζουν το τσερβέλο, με τα ελαφρά τάχατες, τα πεταχτά, τα χωνευτικά αστεία, που στην ουσία τους είναι τα πιο βλαβερά, τα πιο ανόητα, τα πιο μπόσικα μέσα για να τονέ τραβούνε στο θέατρο; Και δε νοιώθουνε, συγγραφέες και θιασάρχες, πως δουλεύουνε έτσι για τ' οριστικό ρήμαγμα του Ρωμαϊκού θεάτρου; Τι κι αν για την ώρα τα ταμεία τους πιάνουνε λίγους παράδες; Θάρθη μέρα που το επιπόλαιο κοινό διαστρεμένο από τα τέτοια θα γυρέψη παλιάτσους και τούμπες και τότες να ιδούμε.³¹

Με αφορμή την αρνητική κριτική που ασκεί στο δράμα του Ζ. Μακρή *Οι απόκληροι*, τονίζει ότι ο συγγραφέας δεν έχει την ικανότητα να αντιλαμβάνεται την κοινωνική πραγματικότητα, πράγμα που για να το πετύχει θα πρέπει να μελετήσει επιστημονικά τα κοινωνικά ζητήματα.³²

Στο ίδιο πλαίσιο, χωρίς ιδεολογικούς νεωτερισμούς, γιατί επιπλέον ο συγγραφέας του είναι εκπρόσωπος του αστισμού, κινείται κατά τον Κριτικό και το μονόπρακτο δράμα *Λολίτα* του Β. Κολοκοτρώνη (1910).³³ Και ενώ απορρίπτει έργα που θεωρεί απόηχο «φραντσέζικων», όπως *Η Ζένη με το γέλιο της*, «σύγχρονον κοινωνικόν δράμα εις πράξιν» (Νέα Σκηνή) της Ευγενίας Ζωγράφου, επαινεί το «κοινωνικόν δράμα εις τρεις πράξεις» *Οι Σκλάβοι*, που συμμετέχει στον Αβερώνφειο διαγωνισμό, ενώ το θεωρεί μέτριο, γιατί η υπόθεσή του αντλείται από την κοινωνική πραγματικότητα, την οποία συνήθως οι συγγραφείς αγνοούν και «πελαγώνουν σε ρομαντικές άχνες και χάνονται

28. Κώστας Παρορίτης, «Κριτικές σελίδες. Ο *Γήταυρος* του Γκόλφη», *Ο Νουμάς* 717 (Σάββατο, 2 Γεννάρη 1921), σ. 12-14.

29. (Ανυπόγραφο), «Τα ωραία γράμματα και αι τέχναι. Το θέατρον», *Καλλιτέχνης* 5 (Αύγουστος 1910), σ. 153-154.

30. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Δεληκατερίνης – Βώκος – Ποριώτης», *Ο Νουμάς* 403 (5 του Σεπτέβρη 1910), σ. 73-74.

31. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Τέσσερα πρωτότυπα. *Μαρία Πενταγώτισσα – Ο κομήτης του Χάλλεη – Το κρίμα της μάννας – Η Βασίλω του Χαρεντά*», *Ο Νουμάς* 399 (Αθήνα, 11 του Αλωνάρη 1910), σ. 9-11.

32. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Πειρασμός – Απόκληροι», *Ο Νουμάς* 400 (Αθήνα, 25 του Αλωνάρη 1910), σ. 27-28.

33. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Τρία πρωτότυπα (*Βασιλιάς Ανήλιαγος – Λολίτα – Το αίνιγμα*)», *Ο Νουμάς* 401 (Αθήνα, 8 του Τρυγητή 1910), σ. 42-44.

σε ωραιοπάθειες, δίχως να σκύψουν σιμά τους να ιδούν το σημερινό σπίτι που λυγίζει ολημερίς σφιμένο <sic> με τα σίδερα της κοινωνικής ψευτιάς, που μια βάρβαρη κι απολίτιστη κοινωνική αναθροφή <sic> μας κληρονόμησε» (1910).³⁴

Στη συνέχεια, το έργο του Ιωάννη Δεληκατερίνη *Για το χρήμα* τού δίνει την ευκαιρία να εκφράσει την άποψή του (1910) για τα κακώς εννοούμενα λαϊκά έργα, που μπορεί να ανεβάζουν στη σκηνή «σκηνές της καθημερινής ζωής της φτωχολογιάς της αναξιόπαθης», αλλά αποτελούν:

[...] Από τους μεγαλύτερους κινδύνους να πέση το θέατρο στα τάρταρα, δημιουργώντας κοινό για να χασκαρίζη στις παπαδέρες, να συγκινείται στις ανούσιες θεωρίες της ηθικολογίας του δρόμου, ν' ανοίγη τ' αυτιά του στις παλιάτσικες ρητορικές τούμπες και να διαστρέφη την ψυχόρμητη αγνή του θεατή νόηση με σάπια λαχανικά μιας τέτοιας πνευματικής τροφής.³⁵

Το ίδιο έργο αποτελεί την αφορμή για να καυτηριάσει τη «μιχτή στάση» και την έλλειψη «του ίσιου και του παλληκαρίσιου» που έχουν επικρατήσει σε έργα όπως το *Ψυχοσάββατο*, «σύγχρονον τραγωδία εις μίαν πράξιν με intermezzo», του Ξερόπουλου, «τεχνουργημένο με την ψευτιά της μικρολογίας από συγγραφέα που αντιπροσωπεύει μίαν εποχή βιομηχανικής νοικοκυροσύνης στα γράμματα»,³⁶ και το *Χερουβείμ* του ίδιου συγγραφέα, που δεν είναι κοινωνικό, για τον λόγο ότι παρουσιάζει την ψευτιά ως κάτι το φυσικό και εξαπατά τον θεατή (1911).³⁷ Γενικότερα, στα περιοδικά αυτά, αρνητικά αντιμετωπίζονται τα έργα που δεν ασχολούνται με κοινωνικά προβλήματα και δεν εκφράζουν ιδέες³⁸ αλλά «παρεξηγημένους Νιτσεισμούς» και «άκαιρους λυρισμούς»,³⁹ με μέτρο πάντοτε την ποιότητά τους (1911).⁴⁰

Με προσέγγιση μαρξιστική στη γενική της θεώρηση ο Κριτικός επισημαίνει:

Η κοινωνική αθλιότητα που φέρνει καθημερινά η οικονομική ανισοροπία είναι η βάση, είναι ο κορμός που αναδίνει τα κλαδιά και τα παρακλάδια στο κάθε ζήτημα που μας παρουσιάζεται σήμερα με τη μορφή του κοινωνικού. Σ' αυτό βοήθησε την τέχνη, ή καλύτερα, την οδήγησε, η κοινωνική δράση της τελευταίας εποχής στις ξένες χώρες και το ξετύλιγμα σε ωρισμένες αρχές της επιστήμης της κοινωνικής, την οποία χρειάζεται να γνωρίζει ο θεατρικός συγγραφέας, εάν δεν θέλει η τέχνη του να κινείται απλώς στο επίπεδο των εμπειρικών δεδομένων.⁴¹

34. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Εύα – Μαρία – Ελένη – Σαλώμη, Γέλια κ.τ.λ. – Οι σκλάβοι», *Ο Νουμάς* 402 (Αθήνα, 22 του Τρυγητή 1910), σ. 59-60.

35. *Ο.π.*, σ. 59-60.

36. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Δεληκατερίνης – Βώκος – Ποριώτης», σ. 73-74. Για το *Ψυχοσάββατο*, βλ. *Καλλιτέχνης* 16 (Ιούλιος 1911), σ. 155-156.

37. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Καινούργια έργα», *Ο Νουμάς* 444 (Κεριακή, 21 του Αυγούστου 1911), σ. 442-446.

38. *Καλλιτέχνης* 16 (Ιούλιος 1911), σ. 155-156.

39. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Δύο δραματογραφίσσες», *Ο Νουμάς* 441 (Κεριακή, 10 του Τρυγητή 1911), σ. 398-399. Η κριτική αφορά συγκεκριμένα το δράμα *Με κάθε θυσία* της Πετρούλας Ψηλορείτη.

40. Η κριτική αφορά το «σύγχρονο κοινωνικό δράμα σε 3 πράξεις» *Όταν αγαπούμε* του Βουτιεριδίου. Βλ. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Καινούργια έργα», *Ο Νουμάς* 444 (Κεριακή, 21 του Αυγούστου 1911), σ. 442-446.

41. *Ο.π.*, σ. 443.

Ο σαφής ιδεολογικός του προσανατολισμός τον ωθεί να εκφράσει τις αντιρρήσεις του και για τον όρο του Αβερώφειου διαγωνισμού τα υποβαλλόμενα έργα να έχουν υπόθεση ελληνική, αρχαία ή νέα:

Αυτά τα ζητήματα της κοινωνικής μας ζωής, τα προβλήματα για τα κάθε λογής κοινωνικά θέματα, που έχουνε μέσα τους τη δυνατή σύγκρουση που φέρνει το νεώτερο πνέμα προς τα παραδομένα μας, πώς μπορεί να τ' αποκλείσει ένας διαγωνισμός, που πρέπει να υποθέσουμε πως γίνεται για να δώσει μια βοήθεια προς τα μπροστά στο θέατρό μας;⁴²

Όταν το έργο υστερεί από την άποψη της τέχνης, αυτό επισημαίνεται, ακόμη και στην περίπτωση του Ταγκόπουλου, που θεωρείται πρωτοπόρος στο είδος του κοινωνικού έργου. Το *μαύρο χέρι*, «δράμα σε μια πράξη», είναι κοινωνικό έργο γιατί αντλεί την υπόθεσή του από την πραγματικότητα και, επιπλέον, αναφέρεται στο ζήτημα της τιμής όχι σαν μια αξία καθιερωμένη από την παράδοση, αλλά σαν στοιχείο της ανθρώπινης φύσης. Εξάλλου, ο Ταγκόπουλος είναι ο ιδρυτής και διευθυντής του *Νουμά* και αυτός που μέσα από το θεατρικό του έργο προσπαθεί να διαδώσει την κινητήρια δύναμη της «ιδέας». Είναι ο συγγραφέας που «ανεβαίνει στη σκηνή να πολεμήσει, να φωνάξει μιαν αδικία, να κηρύξει μια λευτεριά. Δεν έρχεται απλά και ταπεινά να μας πη μιαν ιστορία. Ζητά κάτι περισσότερο, γυρεύει ν' αγγίξει βαθιά, θέλει στο κήρυγμά του αυτή προσεχτικό να βάλουμε» (1911).⁴³ Γι' αυτό, διασώζεται και η αθηναϊκή ιστορία σε τρία μέρη του Ζ. Μακρή *Η λίμνη που φουσκώνει*, που η υπόθεσή της πλέκεται γύρω από μια απεργία εργατών μιας μεγάλης εταιρείας, οι οποίοι ζητούν καλύτερους όρους εργασίας. Ο κριτικός το υποστηρίζει «σαν ένα δρόμο απολύτρωσης από τα λογής λογής αστικά έργα της ρουτίνας, της βαριοσύνης, της απογοήτεψης, της ψυχικής μούχλας». Επιπλέον, γιατί δείχνει τη «διάθεση του κάτου λαού», αλλά και γιατί «σε κοινωνία που βασιλεύουνε τα ψεύτικα και σάπια ιδανικά της νοικοκυρωσύνης [...] σημαδεύεται αγνάντια της μιαν άλλη κοινωνία, λίμνη κι αυτή [...], μα που το νερό της αρχίζει για την ώρα ολοένα να φουσκώνει» (1911).⁴⁴

Έργο κοινωνικού προβληματισμού είναι το τρίπρακτο δράμα του Γ. Βογιατζάκη *Οι σκιές*, το οποίο παρουσιάζεται θετικά ως φιλότιμη προσπάθεια, γιατί «δείχνει πως ο συγγραφέας του θέλησε να ζουγραφίσει τη βαρειά μοίρα της κάτω τάξης του λαού», όταν μάλιστα «η κοινωνική αθλιότητα πλέκει ανάμεσό μας τις πιο σπαραχτικές τραγωδίες». Όπως γίνεται με αυτού του είδους τα έργα, οι τεχνικές τους ατέλειες δικαιολογούνται, αφού:

Είναι τα δυσκολώτερα της δραματικής, γιατί πρέπει να μας δώσουνε μέσα στο πλέξιμο της υπόθεσης, τις πιο έντονες γραμμές της ζωής που θέλουνε να παραστήσουνε, καθώς και τους πιο ζωηρούς χαρακτηρισμούς της ψυχολογίας του κάθε προσώπου.⁴⁵

42. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Ο δεύτερος Αβερώφειος δραματικός», *Ο Νουμάς* 458 (Κεριακή, 4 του Δεκέβρη 1911), σ. 660.

43. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Καινούργια έργα», σ. 444-446.

44. Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Θεατρικά. Τελευταία έργα», *Ο Νουμάς* 450 (Κεριακή, 9 του Οχτώβρη 1911), σ. 539-540.

45. (Ανυπόγραφο), «Νέα βιβλία. Γ. Βογιατζάκης, *Οι Σκιές*, δράμα σε τρεις πράξεις», *Ο Νουμάς* 474 (Σάββατο, 7 του Απρίλη 1912), σ. 216.

Ο Ταγκόπουλος επανέρχεται με ένα ακόμη έργο, τον *Αρχισυντάκτη*, σατιρική κωμωδία, το οποίο πρώτα δέχεται τα πυρά της κριτικής που γενικότερα θεωρεί τα έργα του «μέσο για το κοινωνικό του κήρυγμα», για να δικαιωθεί στη συνέχεια: άλλωστε ακολουθεί τη σειρά των προηγούμενων κοινωνικών έργων του συγγραφέα. Ανακεφαλαιώνει ο Clément:

Έχετε αναλάβει να σημαδεύετε όλες τις ασκήμιες, να χύνετε φως απάνω σ' όλες τις πληγές που έχουνε ανοίξει στον τόπο σας τα πολιτικά ήθη και οι κοινωνικές συνθήκες και που μπορούνε να σβύσουνε κάθε του ζωντανή δύναμη. Ύστερ' από την αρχαιομανία, που είναι ικανή να στερέψη τις πηγές της εθνικής δράσης για μελλούμενα έργα, ύστερ' από το φανατισμό και την πνευματική μισαλλοδοξία, ύστερ' από τους ανταγωνισμούς και τους εξευτελισμούς του υποψήφιου που, αδιαφορώντας για το δημόσιο καλό, κοιτάζει πώς να χορτάσει τη φιλοδοξία του και την απληστία του, και ύστερ' απ' τον κυνικό εγωισμό του παραλή που για τίποτα δε λογαριάζει την τιμή του κοριτσιού που έχει πλανέψει με τα ταξίματά του, μας παρουσιάζετε τώρα το δημοσιογραφικό κόσμο, τη δημοσιογραφία, την τρομερή αυτή δύναμη στο μηχανισμό της σημερινής εποχής. Μας πηγαίνετε μέσα στην εφημεριδογραφική αυτή κουζίνα, όπου ο διευθυντής δεν έχει άλλο σκοπό παρά πώς να σερβίρη φαγιά που θα ακριβοπληρωθούνε και που θα θρέψουνε καλύτερα τον ίδιο, (1914).⁴⁶

Σε κάθε περίπτωση, το κοινωνικό μήνυμα διασώζει μέτρια έργα από τα οποία λείπουν η σκηνική οικονομία, όπως το δράμα του Σπ. Ποταμιάνου *Οι Φαρισαίοι*, γιατί χτυπά με «σκηνική αρθρογραφία, τους εκμεταλλευτές κάθε όσιου και ιερού του λαού, τους κόλακες κάθε του γούστου στραβού κι ανάποδου, τους φαρισαίους της πολιτικής και κοινωνικής ζωής μας» (1912),⁴⁷ όχι όμως αυτά που είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα.⁴⁸ Κάθε έργο που αποδίδει τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, ακολουθώντας αισθητικά και ιδεολογικά κριτήρια αποδεκτά, χωρίς να υποχωρεί στις προτιμήσεις του κοινού, έχει την προβολή που του αξίζει, όπως το μονόπρακτο δράμα *Φιορέλλα* του Π. Χορν (1912).⁴⁹

Ο Ξενόπουλος καταγράφει τις εντυπώσεις του από την παρακολούθηση του έργου του Σπύρου Μελά *Το άσπρο και το μαύρο*, εκφράζοντας την απορία του για το χειροκρότημα του κοινού, γιατί δεν μπορεί να πιστέψει ότι τόσο πολλοί είναι εχθροί της οικογένειας και της κοινωνίας, και αρνούνται ακόμη και τη μητρική στοργή. «Παλάβωσε λοιπόν αυτός ο κόσμος;», αναρωτιέται.⁵⁰ Έρχεται, όμως, να το υπερασπιστεί ο

46. Eugène Clément, «Ο Αρχισυντάκτης και Οι απόγονοι (Ένα κριτικό γράμμα)», *Ο Νουμάς* 528 (Σάββατο, 14 του Θεριστή 1914), σ. 172-173.

47. Ο Κριτικός του Νουμά, «Πρωτοτυπίες», *Ο Νουμάς* 438 (Σάββατο, 23 του Θεριστή 1912), σ. 362.

48. Το τετράπρακτο δράμα *Τα γεράκια* του Θ. Α. Θωμά, που βραβεύτηκε από τον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο της Κωνσταντινούπολης, παρά την κοινωνική αλληγορία, αφού τα γεράκια είναι οι πλούσιοι καθωσπρέπει άνθρωποι που με τα χρήματά τους παρασύρουν στη διαφθορά αθώα κορίτσια, φέγεται για τις «ποιητικότητες και λυρισμολογίες» [Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά. Τρεχούμενοι λογαριασμοί», *Ο Νουμάς* 485 (Σάββατο, 22 του Αλωνάρη 1912), σ. 391].

49. Ο Κριτικός του Νουμά, «Θέατρον Κυβέλης, Φιορέλλα», *Ο Νουμάς* 489 (Σάββατο, 8 του Σεπτέβρη 1912), σ. 454-455.

50. Γρηγ. Ξενόπουλος, «Ο κόσμος στο θέατρο», *Ο Νουμάς* 510 (Σάββατο, 21 του Σεπτέβρη 1913), σ. 153-154.

Γκόλφης με ένα επαναστατικό προλογικό αφορισμό: «Η κοινωνία όλη στηρίζεται σε ψεύτικη βάση. Να πολεμηθή, να γκρεμιστή, να θαφτή». Αλλά αυτός είναι αντίθετος στις αρχές του κοινωνικού νόμου που θέλει τη γυναίκα να αγαπά με σκοπό τον γάμο. Και γι' αυτό τονίζει:

[...] Την αντίθεση, πάνου στο ζήτημα της ιδεολογίας της αστικής τάξης, που αντιπροσωπεύει η κοινωνία μας, από την ιδεολογία της άλλης τάξης, της εργατικής. Η τελευταία αυτή τάξη, με το να μην έχει αρχές και νόμους επιταχτικούς, με το να έχει μια κάποια λυττεριά που πηγάζει από το νόμο της εργατιάς, σαν κάπως αληθινότερα, πραγματικότερα τη ζωή αντικρύζει, (1913).⁵¹

Με το επόμενο έργο του Χορν, την *Παναγία Κατηφορίτιστα*, ασχολείται ο Κ. Χατζόπουλος (1915). Τονίζει τη συγκίνηση του κοινού «για την αγωνία δυο φτωχών υπάρξεων κυνηγημένων άφταιστα και μη από τις σκοτεινές δύνάμες της ανθρώπινης ζωής, τις άγνωστες δύνάμες που αποτελούνε το μυστήριό της», μολονότι δεν διακρίνεται για «την ορμή μιας κοινωνικής ιδέας», όπως το προηγούμενό του.⁵²

Από τον γιο του Πάνο παρουσιάζεται το τρίπρακτο κοινωνικό δράμα του Δ. Ταγκόπουλου *Όμορφος κόσμος*, που:

[...] Κρατάει τη σειρά του απ' την επαναστατική τριλογία, *Οξώπορτα*, *Μαύρο χέρι* κι *Αρχισυντάκτης*, κι έρχεται με το ζωντανό του διάλογο, τις ρεαλιστικές δραματικές του σκηνές και την ασύγκριτη σκηνική του δράση, να συντρίψει τα είδωλα της τιμής, που κάθε τόσο ορθώνονται μπροστά στη *Γυναίκα* σα κατακραυγές μιας κοινωνίας συντηρητικής, μιας κοινωνίας θρεμμένης στο ψέμα και στην πρόληψη.⁵³

Ο Γκόλφης παρουσιάζει το επόμενο έργο του Ταγκόπουλου, τη *Μυριέλλα*, τονίζοντας ιδιαίτερα το μήνυμα του έργου: την καταδίκη της υποταγής της γυναίκας. Γιατί η αδικία που διαπράττεται εις βάρος της έχει ως συνέπεια τη δημιουργία και άλλων κοινωνικών προβλημάτων και μπορεί να σταθεί αφορμή να υποστούν οι άνθρωποι και άλλες μορφές κοινωνικής ανισότητας.

Η παράδοση μιας συνθηματικής ηθικής, στηριγμένης στο ψέμα και την απάτη, κουράζει ψυχικά το σημερινό άνθρωπο, του ανοίγει νέους ορίζοντες στις ιδέες για τη ζωή του, καινούριες λαχτάρες, κ' έτσι τον φέρνει σε σύγκρουση με τα καθιερωμένα.

Μπορεί αυτή η σύγκρουση να γίνει αντικείμενο της δραματικής τέχνης; Εμμέσως υποστηρίζει ότι κανένας δεν μπορεί να κατακρίνει έναν συγγραφέα που ανοίγει δρόμους σε χώρους της τέχνης που έχουν μείνει ανεξερεύνητοι (1919).⁵⁴

Η επανεμφάνιση του Κ. Παρορίτη (1921) επαναφέρει τη στήλη της θεατρικής κριτικής στα κοινωνικά της ζητούμενα, στον δρόμο του κοινωνικού δράματος, με την

51. Ρήγας Γκόλφης, «Κριτικές ζουγραφίες. Το άσπρο και το μαύρο», *Ο Νουμάς* 510 (Σάββατο, 21 του Σεπτεμβρίου 1913), σ. 156-158.

52. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, «*Η Κατηφορίτιστα*», *Ο Νουμάς* 564 (Σάββατο, 16 του Μάη 1915), σ. 218.

53. Π. Δ. Τ. [= Πάνος Δ. Ταγκόπουλος], «Καλλιτεχνική ζωή. Σαββατόβραδα του Πυρσού», *Πυρσός* 7 (Γενάρης 1918), σ. 19.

54. Ρήγας Γκόλφης, «*Μυριέλλα* (Το νέο βιβλίο του κ. Δημ. Ταγκόπουλου)», *Ο Νουμάς* 630 (Σάββατο, 4 Μαΐου 1919), σ. 305-306.

παρουσίαση του σοσιαλιστικού έργου του Μπατάιγ *Εμφυχωτής*, στην κατηγορία του οποίου εντάσσει τον *Γήταυρο* του Γκόλφης και το *Στην Οξώπορτα* του Ταγκόπουλου,⁵⁵ το οποίο είχε ζητήσει το Κομμουνιστικό Κόμμα να το παρουσιάσει για τον εορτασμό της τρίτης επετείου της Ρωσικής Επανάστασης (1920).⁵⁶

Ακολουθεί η δημοσίευση του *Λυτρωμού* του Ταγκόπουλου. Στην ιδεολογική γραμμή που ακολούθησε για την παρουσίαση του *Γήταυρου* κινείται ο Γκόλφης και κατά την παρουσίαση (1921) αυτού του έργου, που το θεωρεί επίλογο της δεκαπεντάχρονης θεατρικής πορείας του Ταγκόπουλου, που άρχισε το 1905. Με τους *Ζωντανούς και πεθαμένους* ο συγγραφέας επιδίωκε να αποκτήσουν οι Νεοέλληνες συνείδηση της πραγματικότητας, με τον *Άσωτο* διακήρυξε τα δικαιώματα της ζωντανής γλώσσας, με τις *Αλυσίδες* την ηθική του σωστού δρόμου στην πολιτική διακυβέρνηση του τόπου, με τα έργα *Στην Οξώπορτα*, *Μαύρο χέρι* και *Μυριέλλα* τη διαμαρτυρία του για την τύχη της γυναίκας και την ανάγκη της χειραφέτησής της, και με τον *Αρχισυντάκτη* αποκάλυψε τα παρασκήνια της δημοσιογραφικής ζωής.⁵⁷

Ο Γκόλφης τονίζει τον πολιτικό χαρακτήρα του έργου, του οποίου ο ήρωας είναι:

[...] Κοινωνικός αγωνιστής, επαναστάτης εμφυχωμένος, αδιάλαχτος σκληρός και σαρκαστικός αρνητής της σημερινής κοινωνικής ζωής, που στηριγμένη στην επίσημη ψευτιά, την ανάγκη αυτής της ψευτιάς για να κρατηθεί στην εξουσία η κυρίαρχη κοινωνική τάξη, καταπιέζει και καταταυρανεί τον άνθρωπο του σήμερα, στερώντας του την οικονομική, τη διανοητική και την κάθε είδους φυσική λευτεριά του. [...] Δεν είναι απλώς ένα έργο σοσιαλιστικό, είναι ένα έργο που αγριίζει τα σύνορα της Αναρχίας – με την επιστημονική σημασία της λέξης.

Από όλα του τα έργα βγαίνει μια «φιλοσοφική και κοινωνική, απολυτρωτική γραμμή», αλλά αυτό το συγκεκριμένο «ξετυλίγεται προς ταριστερά».⁵⁸ Στην ίδια γραμμή κινείται και η κριτική του Αντρέα Πικρού.⁵⁹ Τα δημοσιεύματα δίνουν και παίρνουν, ιδιαίτερα αφότου η Ελληνική Σοσιαλιστική Ένωση της Νέας Υόρκης ζήτησε από τον Ταγκόπουλο την άδεια να παρουσιάσει το έργο υπέρ της *Φωνής του Εργάτη*, επίσημου οργάνου της Ένωσης.⁶⁰ Το έργο παραστάθηκε και η σχετική παρουσίαση αναδημοσιεύεται:

Είναι έργο που ζωγραφίζει το ξύπνημα των μαζών [...] που εικονίζει τον τρόπο της εκμεταλλεύσεως κάθε σταθμού της ζωής του φτωχού βιοπαλαιστή από τον ασυνείδητον καφαλαιούχον [...] που συμβάλλει πολύ στο ξύπνημα των κοιμωμένων μαζών.⁶¹

Ακολουθεί το έργο *Μητέρα*, που και αυτό έχει θέμα του τον γάμο αλλά και την κοινωνική ισότητα (1922).⁶²

55. Κώστας Παρορίτης, «Θεατρικά. Ο *Εμφυχωτής*», *Ο Νουμάς* 693 (Σάββατο 18 Ιουλίου 1920), σ. 44-45.

56. (Αυπόγραφο), «Θεατρικά», *Ο Νουμάς* 707 (Σάββατο 24 Οκτωβρίου 1920), σ. 267.

57. Ρήγας Γκόλφης, «Κριτικές ζουγραφίες: Ο *Λυτρωμός*. Το νέο δράμα του Δ. Π. Ταγκόπουλου», *Ο Νουμάς* 718 (Σάββατο, 9 του Γενάρη 1921), σ. 19-21.

58. Ο.π.

59. Αντρέας Πικρός, «Για το *Λυτρωμό*», *Ο Νουμάς* 719 (Σάββατο, 16 του Γενάρη 1921), σ. 47-48.

60. *Ο Νουμάς* 745 (Πέμπτη, 30 Σεπτεμβρίου 1921), σ. 91.

61. (Αυπόγραφο), «Ο *Λυτρωμός* του Ταγκόπουλου», *Ο Νουμάς* 750 (1 του Δεκέμβρη 1921), σ. 164.

62. Ηλ. Φ. Ηλιού, «Θεατρικά σημειώματα. Η *Μητέρα*», *Ο Νουμάς* 763 (15 του Θεριστή 1922), σ. 185-187.

Ο προσανατολισμός είναι πλέον τόσο αριστερός, ώστε και έργα προοδευτικά με κοινωνικό περιεχόμενο αμφισβητούνται για τις προθέσεις τους: Ο Πέτρος Πικρός διαφωνεί με την έλλειψη μιας συγκεκριμένης βιοθεωρίας στο έργο *Εμείς τα ζώα* του Θ. Συναδινού, αν και η υπόθεσή του αντίκειται στους «κείμενους θεσμούς»,⁶³ και στα έργα *Σπασμένα φτερά* του Δ. Μπόγρη και *Φρούτο εποχής* του Γ. Σημηριώτη, τα οποία, μολονότι η «αριστερότητά» τους ανησύχησε την κριτική, κατά τη γνώμη του δεν έχουν κανέναν ουσιαστικό κοινωνικό προβληματισμό. Με το δεύτερο, μάλιστα, διαφωνεί έντονα, γιατί «κάτω από την ξεχάρβαλη κούφια επαναστατικοφανή φρασεολογία κρύβεται το πιο αντιδραστικό περιεχόμενο» (1931).⁶⁴ Ήδη, όμως, έχει μεσολαβήσει η απροκάλυπτη επέμβαση του Κομμουνιστικού Κόμματος στους *Πρωτοπόρους*.

Η εκάστοτε επικρατούσα κοινωνική κατάσταση είναι απόρροια της πολιτικής που ακολουθείται, αφού αυτή ορίζει το πλαίσιο στο οποίο λειτουργεί η κοινωνία. Από την άποψη αυτή, η θεματική των παραπάνω έργων δεν είναι μόνο κοινωνική αλλά και πολιτική.

Υπάρχει, όμως, μία κατηγορία αμιγώς πολιτικών έργων, που η θεματική τους αναφέρεται σε μείζονα ζητήματα, όπως είναι το Μακεδονικό. Πρόκειται για πατριωτικά έργα απέναντι στα οποία, εξαιτίας του προπαγανδιστικού χαρακτήρα τους, η κριτική διάκειται δυσμενώς, αφού μάλιστα η έκδοση κάποιων από αυτά χρηματοδοτείται από σχετικούς φορείς, όπως το τρίπρακτο, «μακεδονικό» δράμα του Αχ. Καραβία, που εκδόθηκε με χρήματα του Κεντρικού Μακεδονικού Συλλόγου.⁶⁵ Ένα ακόμη, *Η αθώα αμαρτωλή* του Μάρκου Μαρή, απορρίπτεται για την πατριωτική του ρητορεία (1914).⁶⁶

Πατριωτικό είναι κατά τον Βουτιερίδη το έργο του Ταγκόπουλου *Ζωντανοί και πεθαμένοι*, αλλά αυτό αγγίζει την «εθνική ψυχή», γιατί ξεχωρίζει «το σάπιο από το γερό μέρος» και μιλά για την πατρίδα «χωρίς delirium patricum», σε αντίθεση με αυτό που επιδιώκουν οι συγγραφείς των πατριωτικών δραμάτων (1905).⁶⁷ Ζωντανοί είναι όσοι αποποιούνται την καταγωγή τους από τους αρχαίους Έλληνες και επιδιώκουν να θεωρούνται Ρωμιοί· πεθαμένοι όσοι φλυαρούν για την αναγέννηση της μεγάλης Ελλάδας.⁶⁸ Σύμφωνα με τον ήρωα του έργου:

Αντικρύ στην Ακρόπολη, σε μέρος παρθένο από την ιστορία, χτίζουμε το Ρωμαίικο δρακοντόπυργο εμείς. Εκεί μέσα θα κλειστούμε και θα πολεμήσουμε. Όλ' οι ζωντανοί θαρθούνε μια μέρα, μη σε νοιάζει, μαζί μας. Οι πεθαμένοι ας ταμπουρωθούνε ξανά σε κανένα ξυλένιο τειχί σιμά στον παρθενώνα τους, όσο νάρθει ο Πέρσης να τους κάψει.

63. π., «Θέατρο. Η έκθεση του μήνα», *Πρωτοπόροι* Β/5 (Ιούνιος 1931), σ. 204-205.

64. π., «Θέατρο. Η έκθεση του μήνα», *Πρωτοπόροι* Β/6 (Ιούλιος 1931), σ. 250.

65. (Ανυπόγραφο), «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς* 67 (Κεριακή, 2 Νοεμβρίου 1903), σ. 8.

66. Ρήγας Γκόλφης, «Πατριωτικά έργα *Η αθώα αμαρτωλή*», *Ο Νουμάς* 540 (Σάββατο, 22 του Νοέμβρη 1914), σ. 573-574.

67. Ηλ. Π. Βουτιερίδης, «Φιλολογικές κουβέντες. *Ζωντανοί και πεθαμένοι*», *Ο Νουμάς* 142 (Κυριακή, 3 του Απρίλη 1905), σ. 3-5.

68. (Ανυπόγραφο), «Ο Ξένος Τύπος», *Ο Νουμάς* 139 (Κυριακή, 13 του Μάρτη 1905), σ. 9.

Το έργο προκάλεσε την αντίδραση των συντηρητικών κύκλων που υποστήριξαν ότι «οι δημοτικιστές είναι όργανα της πανσλαβικής προπαγάνδας και πληρώνονται με ρούβλια». ⁶⁹ Το υπερασπίστηκε ο Ψυχάρης ⁷⁰ και το ειρωνεύτηκε ο Ξενόπουλος. ⁷¹ Επανήλθε σ' αυτό για να το προβάλει ο Μιχ. Λυκιαρδόπουλος. ⁷²

Στην ίδια κατηγορία, «εθνικό αληθινό δράμα», κατά τον Κώστα Παρορίτη, είναι και ο Άσωτος, που πρέπει να μελετήσουν οι Έλληνες για να καταλάβουν τι θα πει πατριωτισμός (1906). ⁷³ Παρά την προέλευση της έμπνευσης από τον άσωτο του Κατά Λουκά Ευαγγελίου, ο ήρωας είναι πρόσωπο της εποχής του συγγραφέα και το θέμα είναι η Μακεδονία, στον αγώνα για την απελευθέρωση της οποίας εξαγνίζεται σαν άνθρωπος τίμιος και σαν πατριώτης αληθινός. Δευτερευόντως, προβάλλεται το γλωσσικό. ⁷⁴ Πρόκειται για ένα έργο με συγκεκριμένους διδακτικούς και προπαγανδιστικούς στόχους, προσανατολισμένο στις επιδιώξεις του Νουμά, που προκάλεσε πολλές συζητήσεις ⁷⁵ και ενδιαφέρουσες παρεμβάσεις, όπως αυτή του Ε. Clément, που συγχαίρει τον συγγραφέα για τον αγώνα του κατά της ψευτιάς και της πρόληψης και για το πάθος του για την αλήθεια, ⁷⁶ και του Ξενόπουλου που το καταδικάζει. ⁷⁷

Με το έργο του Ταγκόπουλου Αλυσίδες ανοίγεται μέλλον λαμπρό για την κριτική. Κατά τον Κριτικό του Νουμά (1907), ⁷⁸ πρόκειται για ένα κοινωνικό έργο του οποίου τα πρόσωπα αντιπροσωπεύουν ιδέες. Ο Στρωτός είναι ο φωτισμένος άνθρωπος που δείχνει τι συμβαίνει ανάμεσα στους ανθρώπους, η Αστρούλα είναι η «Ιδέα» που φανερώνει τι πρέπει να γίνει και η Ρωξάνη είναι η πρόληψη.

Ο φανατισμός της αλήθειας [κατά τον Κριτικό], πρέπει να είναι τόσο δυνατός, [...] ώστε να μη δειλιάσει και τη βία ακόμα να μεταχειριστή [...] για να μας φέρη την ποθούμενη νίκη κι αναγέννηση, συντρίβοντας τις καταραμένες αλυσίδες που μας σφίγγουνε.

69. Η κατηγορία διατυπώθηκε από τον Π. Δημητρακόπουλο στην εφημ. *Εσπερινή*, επειδή είχε δημοσιευτεί σύντομη παρουσίαση του έργου στο ρωσικό περιοδικό *Vjéssy*. Του απάντησε ο Μιχ. Λυκιαρδόπουλος, μέλος της σύνταξης του περιοδικού, χωρίς να καταδεχθεί να τοποθετηθεί στην κατηγορία.

70. Γιάννης Ψυχάρης, «Ανοιχτό γράμμα», *Ο Νουμάς* 148 (Κυριακή, 15 του Μάη 1905), σ. 1-3.

71. Η κριτική του, που δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια*, αναδημοσιεύτηκε στον *Νουμά*: «Ο Γρηγόριος διασκεδάζει ... (Gregoire s'amuse)», *Ο Νουμάς* 149 (Κυριακή, 22 του Μάη 1905), σ. 9.

72. Μιχ. Λυκιαρδόπουλος, «Σύγχρονη νεοελληνική φιλολογία», *Ο Νουμάς* 196 (Κυριακή, 30 του Απρίλη 1906), σ. 4-6, και 197 (Κυριακή, 7 του Μάη 1906), σ. 9-11.

73. Κώστας Παρορίτης, «Ο Άσωτος», *Ο Νουμάς* 183 (29 του Γενάρη 1906), σ. 12.

74. (Ανυπόγραφο), «Ο Άσωτος. Δράμα με τρία μέρη. Του Κώστα Τρικογλίδη», *Ο Νουμάς* 176 (Κυριακή, 11 του Δεκέμβρη 1905), σ. 2-3.

75. Η κριτική του Έρμονα («Κριτικές αναποδιές», *Ο Νουμάς* 186, Κυριακή, 19 του Φλεβάρη 1906, σ. 2-3) προκάλεσε την αντίδραση του Ταγκόπουλου («Η άλλη μεριά», *Ο Νουμάς* 187, Κυριακή, 26 του Φλεβάρη 1906, σ. 4-5).

76. Eugène Clément, «Ο Άσωτος», *Ο Νουμάς* 189 (Κυριακή, 12 του Μάρτη 1906), σ. 3.

77. (Ανυπόγραφο), «Κριτική και Γρηγόριος (Από τα τελευταία *Παναθήναια* 15 του Μάρτη, σελίδα 345)», *Ο Νουμάς* 191 (Κυριακή, 26 του Μάρτη 1906), σ. 7-8.

78. Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά. Οι Αλυσίδες. Δράμα σε τρία μέρη. Συγγραφέας: Δ. Π. Ταγκόπουλος», *Ο Νουμάς* 273 (Κυριακή, 9 του Δεκέμβρη 1907), σ. 1-3.

Πρόκειται για Εθνικό Ευαγγέλιο, γιατί:

Αν είχε ο Τύπος μας καθαρή αντίληψη στα δημόσια πράγματα, αν είχε το ελάχιστο σφέρο για μια αληθινή μόρφωση του λαού μας, έστω και της μερίδας της λεγόμενης των γραμματισμένων, έπρεπε με όλη τη δύναμή του να τονίσουν πως αυτό το έργο είχε καθήκον να το μελετήσουν βαθειά οι Ρωμιοί μας.

Η διδαχή, βέβαια, που ασκείται επικρίνεται διακριτικά, όπως και οι άλλες ατεχνίες που επισημαίνονται, αλλά το έργο νομιμοποιείται ως σύνολο αρκετά επιτυχημένο, γιατί «η μεγαλύτερη αιτία του δεν είναι τόσο το άρπαγμα της μεγάλης Τέχνης, όσο η προσπάθεια του συγγραφέα ν' ανεβάση στη σκηνή τα κάπως πλατιά κοινωνικά προβλήματα της σημερινής ζωής μας». Όπως Ο Άσωτος, έτσι και το έργο Οι Αλυσίδες θεωρείται «αληθινά πρόδρομος μιας πρωτότυπης αντίληψης που χρειάζεται [...] το Έθνος». Μιας αντίληψης που εγκρίνεται ακριβώς ως προς το μέτρο της πρωτοτυπίας της, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν επιδέχεται βελτίωση, ώστε να φθάση σε έναν υψηλό βαθμό τέχνης.

Η παράστασή του υπήρξε επεισοδιακή. Προαναγγέλθηκε από την Ακρόπολη με εντυπωσιακούς πρωτοσέλιδους τίτλους, χωρίς το όνομα του συγγραφέα: «Οι βουλευταί επί σκηνής – η σαπίλα των εις το θέατρον – ένα πρωτότυπο δράμα αγνώστου συγγραφέως». Τα χειρόγραφα του ελέγχθηκαν από την αστυνομία, που μολονότι αποφάνθηκε ότι ήταν μαλλιαρό αλλά όχι επαναστατικό ή ανήθικο, ανακάλεσε την άδεια λειτουργίας του θεάτρου με πρόφαση την ετοιμόρροπη στέγη του, ενώ τα πάντα ήταν έτοιμα για την παράσταση. Αποκαλύπτεται το όνομα του συγγραφέα και ο Ταγκόπουλος τοποθετείται επί του έργου στην Ακρόπολη. Η «πρώτη του» δίνεται στις 27 Νοεμβρίου 1908, ημέρα τέλεσης των πριγκιπικών γάμων και ενώ οι φοιτητές διαμαρτύρονταν για την κατάργηση της γυμναστικής. Ακολουθεί ένας καταιγισμός δημοσιεύσεων: Νέον Άστυ, Εστία, Αθηναϊκή Ζωή, Εσπερινή, Αθήναι, Παναθήναια, Βήμα (Καλαμάτα), Εμπρός, Πρόσδος (Εν Λιμένι Βαθέος Σάμου).⁷⁹

Οι κριτικοί, με εξαίρεση τον Γεράσιμο Βώκο και τον Ξερόπουλο, αναγνωρίζουν την αξία του έργου, κυρίως για την κοινωνική και πολιτική του στόχευση:

Είνε ένα έργο εξόχως πατριωτικό [...]. Είναι βγαλμένο μέσα από τον πόνο της [ψυχής] τον πατριωτικό, τον εθνικό, τον κοινωνικό. Χτυπάει κατακέφαλα τη σαπίλα και με εικόνες, τόσο ζωνταναίς, και τόσο σπαρταρισταίς, που θαρρεί κανείς πως έχει απέναντί του την πολιτεία, σαν μια παλιογυναίκα άρρωστη που σίχζει αλύπητα ο γιατρός τ' αποστήματά της και τ' ανοίγει εμπρός εις τα μάτια του ασυγκίνητα.

Το έργο δεν είναι αριστούργημα, αλλά παρουσιάζει στη σκηνή σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα (Κριτικός του Νουμά),⁸⁰ ο συγγραφέας του θυσιάζει την ομορφιά στην αλήθεια (Σ. Χάρης),⁸¹ ένα δράμα που έχει για θέμα του επίκαιρα κοινωνικά ζητήματα, «σοβαρής αξίας και υψηλής ηθικής» (E. Clément),⁸² που στηλιτεύει την πρόληψη

79. (Ανυπόγραφο), «Οι Αλυσίδες στον Τύπο», Ο Νουμάς 281 (Κεριακή, 3 του Φλεβάρη 1908), σ. 2-6, και 282 (Κεριακή, 10 του Φλεβάρη 1908), σ. 2-4.

80. Ο Κριτικός του Νουμά, «Θεατρικά. Οι Αλυσίδες. Δράμα σε τρία μέρη», σ. 1.

81. Σ. Χάρης, «Μερικά υστερόγραφα στην κριτική των Αλυσίδων», Ο Νουμάς 290 (Κεριακή, 6 του Απρίλη 1908), σ. 5-6.

82. Eugène Clément, «Οι Αλυσίδες», Ο Νουμάς 300 (Κεριακή, 15 του Θεριστή 1908), σ. 1-2.

(Philéas Lebesgue),⁸³ με κοινωνικό προσανατολισμό (Πέτρος Βασιλικός,⁸⁴ Πέτρος Βλαστός⁸⁵).

Η φιλοσοσιαλιστική γραμμή του περιοδικού *Καλλιτέχνης* γίνεται φανερό, σε ό,τι αφορά το θέατρο, μέσα από την έκταση που αφιερώνεται στα έργα που παρουσιάζει και όχι τόσο από την επιλογή. Η δούλα του Σπύρου Μελά απεικονίζει τις σχέσεις ανάμεσα στην πλουτοκρατία και τον λαό, και αυτός είναι ο λόγος της παρουσίας της. Η δραματική σάτιρα *Τσεκούρι και φωτιά* του Π. Χορν, τον απaráδεκτο κομματισμό (1910).⁸⁶

Το έργο *Η κόκκινη Πρωτομαγιά* του Γ. Σημηριώτη παρουσιάζεται στον *Νουμά* από ανώνυμο κριτικό (1921), ο οποίος δεν το εγκρίνει, γιατί εκδόθηκε από το Κομμουνιστικό Κόμμα με στόχο την προπαγάνδα:

Το δράμα του Γ. Σημηριώτη μοιάζει περισσότερο με κοινωνιστικό μανιφέστο, παρά μ' έργο φιλολογικό. Η τέχνη πάντα, όσο κι αν διαφεντεύει ζητήματα και ιδέες, δεν πρέπει να ξεφεύγει από τον ιδιαίτερο δρόμο της, και να καταντά ρητορία κι άρθρο πολιτικό. Για τούτο ο αξιέπαινος συγγραφέας της *Κόκκινης Πρωτομαγιάς*, νομίζουμε πως θα είτανε καλύτερα μέσα στον προορισμό του, αν μας παρουσίαζε έργο τραγικής ή δραματικής τέχνης, απ' όπου να βγαίνει η σοσιαλιστική ιδεολογία συμπερασματικά και ρυθμισμένα. Αλλιώς ξεπέφτουμε πάλι σε κάτι που μοιάζει τα λυσασμένα πατριωτικά ποιήματα της χοντρής αράδας, τις φουστανέλλες, τα κουμπούρια, τα τσαρούχια, τις μάννες Ελλάδες και την μπουχτισμένη αερολογία της περασμένης γενεάς. Το Κομμουνιστικό Κόμμα που έβγαλε το βιβλίο, χρειάζεται στο ζήτημα της τέχνης να έχει προοδευτικώτερη, πιο συγχρονισμένη και βαθύτερα μελετημένη αντίληψη.⁸⁷

Ο Κώστας Παρορίτης παρουσιάζει (1924) το πρώτο μέρος του πεντάπρακτου δράματος του Φάνη Μιχαλόπουλου *Ξεκινώντας πτώμα*, με τίτλο «Angelica», διευκρινίζοντας ότι η φιλοσοφία της ατομικής ανύψωσης δεν ικανοποιεί:

Την ανώτερη ζωή δε θα τηνέ δημιουργήση ούτε ο *Ποθητός* του κ. Μ. όπως δεν τηνέ δημιούργησε ούτε ο *Φάουστ* του Γκαίτε. Την ανώτερη ζωή μόνο οι κοινωνικοί αγώνες θα μας τηνέ δημιουργήσουνε και το άτομο μόνο σαν όργανο μέσα στον αγώνα αυτόν, που διεξάγει σήμερα η μια κοινωνική τάξη εναντίον της άλλης, έχει σημασία.⁸⁸

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα η στροφή του ενδιαφέροντος των «προοδευτικών» στο έργο του Γιάννη Καμπύση φανερώνει μία προτίμηση στο θέατρο των ιδεών ή –αν είναι νωρίς για να χρησιμοποιήσει κανείς αυτόν τον όρο– σε ένα είδος «σοβαρού»

83. Philéas Lebesgue, «Νεοελληνικά γράμματα», *Ο Νουμάς* 307 (Κεριακή, 31 του Τριγητή 1908), σ. 5-6.

84. Πέτρος Βασιλικός, «Για ένα άλλο δράμα και μια κοινωνία», *Ο Νουμάς* 285 (Κεριακή, 2 του Μάρτη 1908), σ. 2-7.

85. Πέτρος Βλαστός, «Κριτικές αναποδιές», *Ο Νουμάς* 289 (Κεριακή, 30 του Μάρτη 1908), σ. 1-3. Βλ. επίσης την άποψη του Κωστή Παλαμά «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», *Ο Νουμάς* 361 (Κεριακή, 11 του Οχτώβρη 1909), σ. 2-3.

86. (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Καλλιτέχνης* 1 (1 Απριλίου 1910), σ. 27-29.

87. (Ανυπόγραφο), «Γ. Σημηριώτη: *Η κόκκινη Πρωτομαγιά*, εργατικό δράμα», *Ο Νουμάς* 724 (Σάββατο, 20 Φλεβάρη 1921), σ. 121-127.

88. Κώστας Παρορίτης, «Κριτικά σημειώματα: *Ξεκινώντας πτώμα*, δράμα σε πέντε μέρη – Μέρος πρώτο: Angelica», *Ο Νουμάς* 782 (Μάης - Ιούνιος 1924), σ. 212-214.

θεάτρου που στοχεύει να προκαλέσει τον προβληματισμό του κοινού πάνω σε τρέχοντα θέματα της επικαιρότητας, κοινωνικής ή πολιτικής. Όπως, ανακεφαλαιώνοντας το έργο του Καμπύση, έγραψε ο Δ. Ταγκόπουλος: ο συγγραφέας κινείται στον χώρο των εθνικών προβλημάτων της χώρας (*Μις Άννα Κούζλεϋ, Λεκαπηνοί*), αλλά και «αγγίζει την Αστική υπόσταση της Κοινωνίας, αφήνοντας [...] να δειχτεί ο αποτροπιασμός του προς το αφύσικο και ανήθικο, σε πολλά, κατασκευάσματα, που λέγεται αστική κοινωνία, και η λαχτάρα του για ένα καινούριο κοινωνικό καθεστώς που να στηρίζεται πάνω στην αγάπη, την ηθική και την αλληλεγγύη» (*Κούρδοι*).⁸⁹

Την κοινωνική διάσταση και λειτουργικότητα του θεατρικού έργου υπερασπίστηκαν συγγραφείς και κριτικοί καθ' όλη τη διάρκεια της υπό εξέταση τριακονταετίας, αλλά όχι στην κατεύθυνση του μαρξισμού-λενινισμού. Έτσι, ο Παρορίτης, ανακεφαλαιώνοντας την προσφορά του Ταγκόπουλου, επισημαίνει τις «αλήθειες» που δεν «νιώσανε»:

1. Πως σαπίζουνε τα μεγάλα κράτη, οι μεγάλοι πολιτισμοί, τα μικρά δε σαπίζουνε, απλώς φυτοζωούνε [...]. 2. Πως αυτή η λεγόμενη σαπίλα δεν είναι παρά μια κοινωνική μεταμόρφωση, η παλιά δηλαδή μορφή της κοινωνίας που πεθαίνει, όχι από ηθική έκλυση ή διανοητική κατάπτωση, παρά από έναν οικονομικό μετασχηματισμό της κοινωνίας με βάση την εφεύρεση καινούριων οργάνων παραγωγής. 3. [...] Η Αλήθεια δεν είναι μία και απόλυτη. Κάθε εποχή, δηλαδή κάθε άρχουσα τάξη, έχει την αλήθεια της. Υπάρχουνε τόσες αλήθειες όσες και κοινωνικές τάξεις.

Όταν η επίσημη Αριστερά θα καταθέσει τον δικό της λόγο, το ζητούμενο δεν θα είναι πια το έργο του κοινωνικού προβληματισμού, αλλά το μαρξιστικό που θα εξυπηρετεί τους σκοπούς της Επανάστασης. Ήδη το 1931, με την απροκάλυπτη επέμβαση του Κομμουνιστικού Κόμματος στους *Πρωτοπόρους*,⁹⁰ η προλεταριακή τέχνη έχει πια παγιωθεί στα χαρακτηριστικά της. «Από τον κοινωνικό προβληματισμό» έχουμε φτάσει στον «κομματικό παρεμβατισμό».⁹¹ Η συγκεκριμένη τριακονταετία παρουσιάζει ενδιαφέρον, επειδή ήταν έξω από τον κομματικό παρεμβατισμό.

89. Π. Δ. Ταγκόπουλος, «Γιάννης Καμπύσης, Η ζωή και το έργο του», *Ο Νουμάς* 771 (2/1923), σ. 82-91.

90. Χριστίνα Ντουριά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1999, σ. 167-174.

91. Ό.π., σ. 175-218. Οι *Πρωτοπόροι*, όπως και οι *Νέοι Πρωτοπόροι* που σε έκτακτη έκδοση, τον Σεπτέμβριο του 1934, παρουσιάζουν τις θέσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, προβάλλουν τις «ορθόδοξες» θέσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος. Η λογοτεχνία χάνει την αυτονομία της και προσεγγίζεται με πολιτικά κριτήρια: βλ. Δ. Κόκορης, *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)*, Πάτρα, 1990, σ. 38 εξ., και Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις για τη λογοτεχνία», *Γράμματα και Τέχνες*, μέρος Α', 58 (1989), σ. 3-6, και μέρος Β', 59 (1989), σ. 12-16.

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Ιχνηλατώντας το πολιτικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) Ελλήνων μεταναστών και Κυπρίων

Το ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) θα μπορούσε να αντιμετωπισθεί ως εξ ολοκλήρου «πολιτικό θέατρο».¹ Στο πλαίσιο αυτό, θα υποστήριζε κανείς πως οι πολιτικές του αποχρώσεις υποδηλώθηκαν σκηνογραφικά από τη στιγμή που η ετοιμόρροπη παράγκα του Καραγκιόζη τοποθετήθηκε απέναντι στο πολυτελές σαράι του Πασά και η γαλανόλευκη τέθηκε στη σκεπή της παράγκας, αντίκρου στην οθωμανική ημισέληνο. Σε θεματολογικό επίπεδο, ως πολιτικές κωμωδίες θα μπορούσαν να ιδωθούν, εκτός από τις προφανείς *Δημαρχιακές/Δημοτικές ή Βουλευτικές εκλογές*,² *Πορεία στο*

1. Βλ. ενδεικτικά Β. Βαβανάτσος, «Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη», *Ενημερωτικό Δελτίο Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων* (Ιανουάριος 1972), σ. 5-14: 10, καθώς και Γ. Κιουρτσάκης, «Η κοινωνική και πολιτική σάτιρα του Καραγκιόζη», *Αντί* 36 (10-1-1976), σ. 25-8. Βλ. ακόμα Γιάννης Σολδάτος, «Ο Καραγκιόζης και ο Νεοέλληνας», *Γραφή* 2 (Ιούλιος-Αύγουστος 1978), σ. 94-100. Επίσης, βλ. «[Μ.Α.:] –Πρέπει να προσαρμόζεται κανείς, να ακολουθεί την εποχή του. Δε μπορείς σήμερα το καράβι να το λες παπόρι γιατί απλά δεν θα σε καταλάβουν τα παιδιά. [Χ.Π.:] –Ναι, αλλά με την ίδια λογική ούτε το “σεράι” τότε θα καταλαβαίνουν, ούτε την “παράγκα”. [Μ.Α.:] –Το “σεράι” είναι το σύμβολο της εξουσίας, της διοίκησης του πλούτου. Πλούσιοι και φτωχοί πάντα θα υπάρχουν κι αυτό τα παιδιά το καταλαβαίνουν πολύ καλά» (Χ. Ποντίδα [συνέντευξη Μ. Αθηναίου], «Σεράι είναι η εξουσία. Μάνθος Αθηναίος», *Τα Νέα*, 9-6-1993, σ. 9). Ακόμα, στο ίδιο πλαίσιο «Ο Καραγκιόζης είναι ένα είδος πολιτικής παρέμβασης, είναι Επιθεώρηση για μεγάλους [...] Μιλάει για την ακρίβεια, για τη φτώχεια, για όλα τα προβλήματα των απλών ανθρώπων. Ο καλός καραγκιόζοπαίκτης πρέπει να είναι ενημερωμένος, μα έχει φαντασία, να πιάνει την είδηση και να τη σχολιάζει με χιούμορ και καυστικότητα» (Φ. Μπάρακα, «Μάνθος Αθηναίος [συνέντευξη]: ας φτιαχτεί επιτέλους ένα σπίτι για τον Καραγκιόζη», *Ελευθεροτυπία*, Φεβρουάριος 1995, σ. 29). Ας σημειωθεί πως η μορφή του Καραγκιόζη αξιοποιήθηκε ως πολιτικοκοινωνικό σύμβολο και σε ένα ευρύ πλέγμα τεχνών (Λογοτεχνία, Εικαστικά, Γελοιογραφία κ.ά.).

2. Σε αυτό το πλαίσιο, βλ. ενδεικτικά Μ. Ξάνθος, *Δημαρχιακές/Δημοτικές Έκλογές: κωμωδία εις πράξεις τρεις*, Σαραβάνος-Βουνησέας & Ί. Β. Βουνησέας Σία, Αθήνα, χ.χ. Ακόμα: «Ο λόγος του Καραγκιόζη», «Ο λόγος του Διονύσιου», «Ο λόγος του μπαρμπα-Γιώργου» [αποσπάσματα του *Βουλευτικές Εκλογές*], *Ντίνος Θεοδωρόπουλος: Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών / The Greek Shadow Theatre*, (cd) FM Records, Αθήνα, 2004, ηχογραφήσεις υπ' αρ. 5, 7, 9. Επίσης, Σ. Σπαθάρης, «Αί Δημαρχιακαί Έκλογαί», Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ό Καραγκιόζης τών Σπαθάρηδων*, Νεφέλη, Αθήνα, 1979, σ. 5-19. Στο ίδιο πλαίσιο, Εύγ. Σπαθάρης, *Εικονογραφημένος Καραγκιόζης τού Σπαθάρη: Ό Καραγκιόζης ύπουργός*, Σπ. Λιναρδάτος, Αθήνα, χ.χ. [1965].

σεράι του Μυτάραγα και του Φρυδάραγα³ Ο Ετζεβίτ Πασάς στην Κύπρο⁴ κ.ά., τόσο Ο Καραγκιόζης φούρναρης⁵ και Ο Καραγκιόζης προφήτης⁶ όσο και Το Ψέμα.⁷ Στο πολιτικό Θέατρο Σκιών (στο εξής Θ.Σ.) μπορούν να συμπεριληφθούν και έργα από τον κύκλο των Βυζαντίου, Ελληνικής Επανάστασης, Μακεδονικού Αγώνα, Έπους του '40 κι ακόμα, έργα με αναφορές στη Μικρασιατική Καταστροφή, την Ε.Ο.Κ.Α.,⁸ την Επταετία, την Εισβολή (1974), ακόμα και στη σύγχρονη εποχή των Μνημονίων. Η προφορικότητα, όμως, της συγκεκριμένης τέχνης, ο αναλφαβητισμός προγενέστερων εμψυχωτών της αλλά και ο φόβος ανάληψης σχετικής ευθύνης⁹ οδήγησαν σε έλ-

3. Δ. Μόλλας (ερμηνεία) – Ν. Β. Ρούτσος (κείμενα), *Πορεία στο σεράι του Μυτάραγα, Πορεία στο σεράι του Φρυδάραγα: σπαρταριστές σύγχρονες κωμωδίες* (δίσκος βινυλίου 33 στροφών), Alfa Omega ΑΩ record C, Greece, χ.χ.

4. Το έργο φέρεται να παραστάθηκε κατά την περιοδεία (Μάρτιος - Απρίλιος 1971) των Ε. Σπαθάρη – Αθ. Φωτιάδη στις σκανδιναβικές χώρες, σε κυπριακό κατά βάση κοινό. Βλ. Θαν. Φωτιάδης, «Ο Έτζεβίτ Πασάς στην Κύπρο...: τελευταίο έργο του Εύη. Σπαθάρη», *Τετράδιο 7-8* (Δεκέμβριος 1974-Ιανουάριος 1975), σ. 9, εξώφυλλο. Για τις φηγούρες του έργου, βλ. Μ. Σπαθάρη (επιμ.), *Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών Δ. Αμαρουσίου*, (κατάλογος έκθεσης Σπαθάρειο Μουσείου πλ. Κασταλίας), Μαρούσι, 1996, σ. 27.

5. Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Πασάς επικαλείται ανύπαρκτο εδάφιο από το Κοράνι σε μια επίδειξη ισχύος, προκειμένου να κατασχεσει φαγητά. Βλ. ενδεικτικά Ί. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης φούρναρης: παράστασις αυτότελης εις 4 πράξεις*, αρ. 10, Άγκυρα – Απόλλων Δ. Παπαδημητρίου & Υιός, Άθηναι, χ.χ. Επίσης, Ε. Σπαθάρη, *Ο Καραγκιόζης φούρναρης*, (δίσκος βινυλίου 33 στροφών), Columbia, Greece, χ.χ. [1962-3(;)].

6. Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Καραγκιόζης εξαπατάει τον μάλλον αφελή Πασά. Βλ. ενδεικτικά Ά. Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης προφήτης: κωμωδία σπαρταριστή, αυτότελης*, Δ. Δελής, Άθηναι, χ.χ., καθώς και Μ. Αθηναίος, *Ο Καραγκιόζης προφήτης* (δίσκος βινυλίου 45 στροφών), Νίνα, Greece, χ.χ. Επίσης, Ε. Σπαθάρη, «Ο Καραγκιόζης προφήτης», *Θεατρικά 71* (Δεκέμβριος 1971), σ. 426-437.

7. Εδώ, δεν εννοούμε *Το πιο μεγάλο ψέμα ή Κολοκυθιά*, αλλά το έργο, που συναντάται και ως *Ο εξυπνότερος άνθρωπος του κόσμου*, στο οποίο ο Καραγκιόζης εξαπατάει τον Πασά· βλ. ενδεικτικά Ά. Μόλλας, *Τό ψέμμα του σαραγιού: κωμωδία έξυπνότεστην αυτότελης με πολιτικήν σάτυραν*, αρ. 3, Δ. Δελής, Άθηναι, χ.χ. Για νεότερη εκδοχή, βλ. Ε. Σπαθάρη, «Οι τρεις ερωτήσεις και το ψέμα στον Πασά», *Ο Καραγκιόζης του Σπαθάρη σε νέες περιπέτειες*, Minos EMI A.E., (cd), Αθήνα, 2001, ηχογράφηση υπ' αρ. 1.

8. Για έργα καραγκιοζοπαιχτών της Ελλάδας με έμπνευση από την πολιτική κατάσταση της Κύπρου, βλ. Α. Γ. Χοτζάκογλου, «Το θεματολόγιο του κυπριακού Θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδικών καραγκιοζοπαιχτών», *Κυπριακαί Σπουδαί* (Λευκωσία) ΞΣΤ' (2002), σ. 213-246 και ειδικά σ. 221 κ.ε. Ας προσθέσουμε εδώ πως και σε αδημοσίευτα κείμενα του Ντ. Μουρελάτου ανιχνεύονται σχόλια για την Ε.Ο.Κ.Α. (: *Προσευχή, Τάκα τάκα τάκα τα πεταλάκια*, χρο υπ' αρ. 152, Συλλογή Ε.Λ.ΙΑ.-Μ.Ι.Ε.Τ.), ενώ και ο Ντ. Θεοδωρόπουλος φέρεται να παρουσίασε σχετικό έργο (*Ο Καραγκιόζης στην Ε.Ο.Κ.Α.*). Βλ. σχετικά Τ. Δόξας, «Καραγκιόζης, ο επίκαιρος», *Πειραιϊκή Πατραϊκή* 153 (Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1970), σ. 60-63.

9. Κατά την Επταετία, οι τηλεοπτικές παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη ελέγχονταν από τη λογοκρισία. Βλ. σχετικά Α. Χοτζάκογλου, «Οι Τηλεοπτικές παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη και η συμβολή τους στην καθιέρωση του Θεάτρου Σκιών ως θέαμα για παιδιά. Μια πρώτη προσέγγιση», *Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος / International Scientific Conference eRA-8: «Η Συμβολή της Τεχνολογίας στην Επιστήμη, την Οικονομία, την Κοινωνία και την Εκπαίδευση»*, (Πειραιάς 23-25 Σεπτεμβρίου 2013), Παιδαγωγική Εταιρεία Ελλάδος, Αθήνα, 2014, σ. 743-752: 746. Ενδεικτική είναι η αφήγηση του Σ. Σπαθάρη, όταν χρειάστηκε να αντικαταστήσει στο πλατό, τον γιο του, Ευγένιο: «Μόλις τούτος εδώ κατεβάζει το χέρι του, θα παίξουμε τη δοκιμή. Κι αν η δοκιμή, λέει, έχει μια λέξη που δεν την θέλουμε, θα σου πουν να μην την βάλεις στην εκτέλεση.» Παίξαμε τον Κ. ζητιάνο, όλοι φώναζαν “σε θέλει ο

λειμμα καταγεγραμμένων σχετικών σεναρίων και ολόκληρων παραστάσεων.¹⁰ Αν και στην Ελλάδα φαίνεται πως προτιμήθηκε η λύση των εμβόλιμων αναφορών και των συμβολισμών παρά των ολόκληρων έργων,¹¹ στο παράπλευρο σύμπαν των Ελλήνων

αρμόδιος, σε θέλει ο αρμόδιος”, πάω εκεί το λοιπόν και μου λέει “Άκου Σπαθάρη να σου πω, εμείς δεν θέλουμε οι Έλληνες να προσκυνάνε τους Τούρκους, δεν θέλω, λέει, στην εκτέλεση να το βάλεις αυτό”» (Γ. Κοντογιάννης, «Ο Σπαθάρης και τα οράματά του», *Ταχυδρόμος*, 15-3-1974, σ. 41-42: 42, 90).

10. Στο σύνολο των εξαιρέσεων μπορεί να ενταχθεί σύντομη παράσταση του καραγκιοζοπαίχτη Α. Δανέλλη (γένν. 1966). Βλ. Α. Δανέλλης, «Ο Καραγκιόζης σύμβουλος και η απορία του Πασά», *Φαρφουλάς* 12 (Μάρτιος 2010), σ. 35-37. Ακόμα, κείμενα του Θρακιώτη καραγκιοζοπαίχτη Γ. Βουλτσίδη, στα οποία τα παραδοσιακά μοτίβα ζυμώνονται με σύγχρονα πολιτικά σχόλια. Ανάμεσά τους, *Ο Θησαυρός της Κύπρου* (πρβλ. Δον Σάντσο Βουλτσίδης [Γιάννης Βουλτσίδης], *Ο θησαυρός της Κύπρου και Ο Καραγκιόζης διερμηνέας του αείμνηστου Αβραάμ: βιβλίο-εργαλείο για να στήσετε το δικό σας θέατρο σκιών (16 φιγούρες για παίξιμο)*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης και Παράδοσης, Ξάνθη, 2000), *Ο Καραγκιόζης ολυμπιονικητής* (πρβλ. «Ο Καραγκιόζης ολυμπιονικητής!...» [συνοδεύεται από cd, βλ. ηχογράφηση υπ' αρ. 1], *Αντί* 821, 2-7-2004, σ. 36-42), *Ο Καραγκιόζης μάγειρας στην Αργώ του Ιάσονα ή αλλέως Άλλος για το χρυσόμαλλο πετρέλαιο* (πρβλ. Δον Σάντσο Βουλτσίδης, *Ο Καραγκιόζης μάγειρας στην Αργώ του Ιάσονα ή αλλέως Άλλος για το χρυσόμαλλο... πετρέλαιο...!*, Μουσείο Ελιάς & Λαδιού Πηλίου – Μικρός Διάκοσμος, [Ξάνθη], 2010). Ομοίως πολιτικές αποχρώσεις φέρουν έργα όπως, *Η Ολυμπιακή Παράγκα*, του ερασιτέχνη καραγκιοζοπαίχτη Ηλία Γιαννίρη (γένν. 1952).

11. Στις λιγοστές εξαιρέσεις πολιτικών παραστάσεων ή στιγμιότυπων θα μπορούσαν να ενταχθούν δράσεις των καραγκιοζοπαίχτων: Δ. Μόλλα (1917-1987), Γ. Χαρίδημο (1924-1996), Μ. Αθηναίου (1925-2009), Ε. Σπαθάρη (1924-2009). Για τον Δ. Μόλλα ενδεικτική είναι η παράσταση *Καβγάς για το πάπλωμα* του Ν. Ρούτσου, πρβλ. Κ. Στ. Τσίπηρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2001, σ. 265. Για τον Γ. Χαρίδημο, βλ. ενδεικτικά, Β. Αιγαιοπελαγίτης [Πλάτανος], «Σαράντα χρόνια στην υπηρεσία του Καραγκιόζη: αποκλειστικά αποσπάσματα από τα “απομνημονεύματα” του Γ. Χαρίδημου», άρθρο δημοσιευμένο σε εφημερίδα αγνώστων στοιχείων (πρβλ. αταξινόμητα δημοσιεύματα Ε.Α.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.), καθώς και Β. Πλάτανος, «Η παράγκα του χαριδημέικου Καραγκιόζη», *Επί Σκηνής* (Λευκωσία) 25 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2007), σ. 72-75, και δη στίχο σ. 72. Σε παραστάσεις του Μ. Αθηναίου (λ.χ. *Ο Καραγκιόζης στη σελήνη*) αξιοποιούνταν εμβόλιμα φιγούρες πολιτικών προσώπων (Κ. Σημίτη, Ευ. Γιαννόπουλου, Αλ. Παπαρήγα, Δ. Τσοβόλα, Κώστα Καραμανλή, Αρχιεπισκόπου Χριστόδουλου, Α. Παπανδρέου)· βλ. ενδεικτικά Τσίπηρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, φωτογραφίες σ. 340-341. Οι φιγούρες ήταν κατασκευασμένες από ζελατίνη, με εξαίρεση τον δερμάτινο Πασά-Α. Παπανδρέου, σε σχέδια του καραγκιοζοπαίχτη Γ. Νταγιάκου (γένν. 1968). Η ίδια φιγούρα του Α. Παπανδρέου, που απεικόνιζε τον Πασά με το πρόσωπο του Α. Παπανδρέου, μαζί με τη φιγούρα Χανούμ Κακλαμάν (σάτιρα της τότε υφυπουργού του ΠΑ.ΣΟ.Κ., Ρούλας Κακλαμανάκη, για την οποία όμως αξιοποιήθηκε υπάρχουσα φιγούρα Βεζυροπούλας), χρησιμοποιήθηκαν από τον Μ. Αθηναίο και στην καυστική παράσταση *Παπανδρέ-Πασάς*, που πραγματοποιήθηκε (μέσα δεκαετίας 1980, ξενοδοχείο «Park») με τη συνδρομή των Γ. Φανάρα στον ρόλο του Α. Παπανδρέου και Γ. Μαμάη (1933-2015), κατά παραγγελία του συνδικαλιστικού φορέα Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (Ε.ΤΕ.Κ.Τ.), σε κείμενα του Φορέα, με θέμα ασφαλιστικά αιτήματα των τεχνικών. Τα ίδια πατρόν φιγούρων αξιοποίησε σε τηλεοπτικές παρουσιάσεις ή παραστάσεις του (π.χ. *Ο Γάμος του Καραγκιόζη*) και ο Γ. Νταγιάκος, ο οποίος σχεδίασε και για τον Γ. Μαμάη έναν αντίστοιχο Πασά με το πρόσωπο όμως του Κ. Μητσοτάκη. Οι σχετικές πληροφορίες προέρχονται (Δεκέμβριος 2015) από τους Γ. Νταγιάκο, Δ. και Γ. Φανάρα. Επιπλέον, ο Ε. Σπαθάρης είχε πολλαπλή σχετική δράση. Βλ. ενδεικτικά, *σκηνοθεσία-σκηνογραφία* (1969-70): Γ. Γιαννακόπουλου, *Ο Καραγκιόζης δικτάτωρ*, «Κύτταρο» (συνεργασία με Δ. Σαββόπουλο, 1972-73), σύμβουλος (1973): Ι. Καμπανέλλη, *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Ακόμα, *Θαλασινό τρενάκι: η πιο γεια σου παράσταση των Βαλκανίων* (1990) με τους Γ. Πάριο - Δ. Σαββόπουλο και σχετς Ε. Σπαθάρη - Γ. Μητσικώστα. Ο Ε. Σπαθάρης συνομιλούσε σαν Καραγκιόζης με τον Γ. Μητσικώστα, που δάνειζε τη φωνή του σε φιγού-

μεταναστών και των Ελλήνων της Κύπρου, δεν φαίνεται να συνέβη το ίδιο.¹² Σε αυτήν ακριβώς την όψη θα εστιάσουμε, συστήνοντας έργα που άπτονται συγκεκριμένων πολιτικών γεγονότων, που δημιουργήθηκαν ή παραστάθηκαν από Έλληνες, πέραν όμως των ελλαδικών συνόρων.

Ξεκινώντας από τη Γηραιά ήπειρο, ένα πρώτο δείγμα γραφής εντοπίζεται (δεκαετία '70) στη Σουηδία. Εκεί, δίπλα στους αδελφούς Κώστα και Δημήτρη Λαδόπουλο (γένν. 1945 και 1951 αντιστοίχως),¹³ συναντά κανείς τους Χρυσοβιτσιάνο¹⁴ και Γιάννη Γρεβενιώτη (γένν. 1944),¹⁵ που συνεργάστηκαν στην παρουσίαση –ζωντανών και τηλεοπτικών– παραστάσεων Θ.Σ. με Καραγκιόζη. Κείμενα με συχνά πολιτική χροιά θα γράψει και θα δημοσιεύσει ο Γ. Γρεβενιώτης, υπό τον γενικό τίτλο, *Ελλάς Ελλήνων Μαντρω-*

ρες πολιτικών (Μ. Έβερτ, Λ. Κύρκος, Κ. Μητσοτάκης, Α. Παπανδρέου, Α. Τρίτσης, Χ. Φλωράκης). Λίγο αργότερα, η συνεργασία με τον Γ. Μητσιώστα μεταφέρθηκε και στο Ραδιόφωνο. Χρόνια αργότερα, ο Ε. Σπαθάρης αξιοποίησε γιγαντοφιγούρες των Μπιν Λάντεν, Δ. Σαββόπουλου, Πεπόνια, Καραγκιόζη, στο πλαίσιο παράστασης 20' (Σύνταγμα, 2004) σε κείμενα Γ. Κακουλίδη. Οι φιγούρες των παραστάσεων αυτών έχουν εκτεθεί λ.χ. στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (πρβλ. *Ο Ευγένιος Σπαθάρης στη Σχολή Καλών Τεχνών / Eugenios Spatharis at the Athens school of Fine Arts*, κατάλογος έκθεσης αφίσας φοιτητών του Εργαστηρίου Γραφικών Τεχνών, ως απόρροια της συνεργασίας με τον Ε. Σπαθάρη, 20-3 ως 17-4-2008, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα, 2009), και πιο πρόσφατα στην Κύπρο: «Ο Καραγκιόζης: έκθεση και παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών “Ευγένιου Σπαθάρη”», Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού (10-1 ως 28-2-2014, Κέντρο Ευ. Λανίτη). Φωτογραφίες τους βλ. στο Μ. Σπαθάρη (επιμ.), *Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών Δ. Αμαρουσίου*, κατάλογος έκθεσης Μουσείου πλ. Κασταλίας, Μαρούσι, 1996, σ. 30.

12. Για παραστάσεις Θ. Σ. που παρουσίασαν Έλληνες μετανάστες στο εξωτερικό, βλ. αναλυτικά Α. Χοτζάκογλου, «Μετανάστες και Θέατρο Σκιών: ο Καραγκιόζης ως “νόστιμον ήμαρ”», *Β' Θεατρολογικό Συνέδριο του Πανελληνίου Συλλόγου Θεατρολόγων (Αθήνα, 28/03-30/03/2012)*, (υπό έκδοση) / αναρτημένο στα: www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=711 (οπτικοακουστικό αρχείο), <https://independent.academia.edu/ANTHICHOTZAKOGLU> (κείμενο εισήγησης) [5-12-2015].

13. Για τη δράση των αδελφών Λαδόπουλων, βλ. Άθ. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ό πρόσφυγας: Έλληνικό Θέατρο Σκιών (έθνογραφική έρευνα)*, Gutenberg, Αθήνα, 1977, σ. 232-233, καθώς και Κ. Λαδόπουλο, «Ο Καραγκιόζης: Έλληνικό Θέατρο Σκιών», χ.ό., (Γιανουάριος-Φεβρουάριος 1977), σ. 10-17. Συνεντεύξεις που μας έδωσε ο Κ. Λαδόπουλος χρονολογούνται στις 9 και 13-9-2011 κ.ε.

14. Παρά τις προσπάθειές μας δεν έχει ακόμα εντοπισθεί ο Χρυσοβιτσιάνος, ώστε να γνωρίσουμε τη δική του ερμηνεία της δραστηριότητάς του.

15. Ο Γ. Γρεβενιώτης, επαγγελματίας υδραυλικός, είχε ενεργό συμμετοχή στα γεγονότα του Πολυτεχνείου, ενώ έγραψε και τον περίφημο ύμνο του (μουσική: Μ. Θεοδωράκης / ερμηνεία: Β. Παπακωνσταντίνου). Για την πολιτική και ποιητική του δράση, βλ. Γ. Παπαλοΐζος, *Οι ποιητές του φοιτητικού κινήματος 1964-1974: Κώστας Βρεττός, Γιάννης Γρεβενιώτης, Λευτέρης Κανέλλης, Κυριάκος Κάσσης. Παρουσίαση τεσσάρων ποιητών του φοιτητικού κινήματος με πολιτική και ποιητική τους βιογραφία, χ.ε.*, Αθήνα / Λευκωσία, Οκτώβριος 1984, σ. 36-49. Για την ποιητική του δραστηριότητα, βλ. Γιάννης Γρεβενιώτης, *Το πνεύμα των ανέμων*, Πλανήτης Γη, Αθήνα, 1993, καθώς και του ίδιου *Δοξαστικό*, Πλανήτης Γη, Αθήνα, 2000. Ας σημειωθεί εδώ, πως ο Γ. Γρεβενιώτης υποστήριξε πως πολιτικής υφής κείμενά του είχε δώσει και στον καραγκιοζοπαίχτη Γ. Χαρίδημο, ο οποίος και τα παρουσίασε στη σκηνή του (Πλάκα). Αν και αυτή η πληροφορία δεν έχει επιβεβαιωθεί, ως ένδειξη της σχέσης των δύο ανδρών μπορούν να ερμηνευτούν οι περισσότερες φιγούρες του Αρχείου Γρεβενιώτη, που ακόμα κι αν δεν προέρχονται από το χέρι του Γ. Χαρίδημου, οπωσδήποτε εντάσσονται στη δική του σχεδιαστική γραμμή. Οι πληροφορίες για τον Γ. Γρεβενιώτη πηγάζουν από συνεντεύξεις του στη γράφουσα, με προεξέχουσα αυτήν της 8ης Μαρτίου 2015.

μένων, σε υπόμνηση προφανώς του συνθήματος των Συνταγματαρχών. Ανάμεσά τους, διακρίνονται *Τα τρία Αδέρφια*,¹⁶ *Το Πάρτι*,¹⁷ *Ο Καραγκιόζης τρελός*,¹⁸ *Το Σύνταγμα*.¹⁹

Στη γειτονική Δανία, και ειδικότερα στην Κοπεγχάγη, έδρα της ομάδας «Φίλοι του Μπερντέ», παρουσιάστηκαν παραστάσεις Θ.Σ. με Καραγκιόζη για ενήλικες, με διακριτές πολιτικές αποχρώσεις. Ο αρχιτέκτων Νικόλας Ζώης (γένν. 1950), εμπνευστής της ιδέας, οργανώνοντας με βοήθ του τον Γιώργο Ρήγα μία δεκαμελή ομάδα,²⁰ παρουσίασε –ανάμεσα σε άλλα– αριστοφανικές κωμωδίες, υπό τους τίτλους *Βάτραχοι*, *Ειρήνη*, *Κότες*, *Καβαλάρηδες*, *Αχαρνής*, καθώς και το *Τι εστί Πατρίς*.²¹ Ο Ν. Ζώης εξηγεί σχετικά:

Είχα διασκευάσει [αριστοφανικά έργα] σε σύγχρονη κατάσταση. Ήτανε πολιτικός Καραγκιόζης. Δεν ήταν διασκεδαστικός, όπως Ο Μ. Αλέξανδρος και το Φίδι. [...] Δεν είχαμε πέσει στην παραμυθοποίηση ούτε στη νοσταλγία [...]. Τότε οι μετανάστες στη Δανία, οι πιο πολλοί ήταν εργατόκοσμος [...]. Μεγάλη σημασία στον Κα-

16. Δίπλα στους Καραγκιόζη, Κολλητήρη, Σκορπιό, πρωταγωνιστούν οι Γ. Παπαδόπουλος, Στ. Πατακός, Ν. Μακαρέζος, πρβλ. Γ. Γρεβενιώτης, «Τὰ τρία ἀδέρφια», *Ἑλλάς Ἑλλήνων Μαντρωμένων: Θέατρο Σκιών*, Διογένης, Ἀθήνα, 1980, σ. 26-35.

17. Εδώ, η σάτιρα επεκτείνεται στον Σουηδό βασιλιά, που γιορτάζοντας τα γενέθλιά του, δεξιώνεται υψηλούς καλεσμένους. Μεταξύ αυτών, παρακολουθεί κανείς τη σουρεαλιστική εισβολή του Καραγκιόζη με τη συνοδεία του γαϊδάρου του, πρβλ. Γρεβενιώτης, «Τὸ Πάρτι», *Ἑλλάς Ἑλλήνων Μαντρωμένων*, σ. 36-41.

18. Ο Καραγκιόζης συναντάει τον Γ. Παπαδόπουλο στο περιβάλλον ενός τρελοκομείου (πρβλ. Γρεβενιώτης, «Ὁ Καραγκιόζης τρελός», *Ἑλλάς Ἑλλήνων Μαντρωμένων*, σ. 42-46).

19. Εδώ, ο Καραγκιόζης συνομιλεί με Συνταγματάρχη, που απειλεί να τον συλλάβει ως αντιρρησία, λίγο πριν επέμβει προς σωτηρία του ο ορεσίβιος θεός του (πρβλ. Γρεβενιώτης, «Τὸ σύνταγμα», *Ἑλλάς Ἑλλήνων Μαντρωμένων*, σ. 95-98).

20. Η σύνθεση της πολυμελούς ομάδας, σύμφωνα με έγγραφο της Κ.Ε.Δ., που μας γνωστοποίησε ο Δ. Καραγιωργας κι επιβεβαίωσε ο Ν. Ζώης, ήταν: Ν. Ζώης, Γ. Ρήγας, (καραγκιόζοπαίχτες), Ν. Ζώης, Ελένη Ταυλαρίδου (ηθοποιοί), Παναγιώτης Απέργης (μουζούκι), Γιάννης Γαβαλιάς (κιθάρα), Κυριάκος Κλαδάκης (αχορντεόν), Μόρφω Καλλογιάννη (φωτισμοί), Bodil Madsen (προβολή έγχρωμων διαφανειών), Λ. Αλεξίου (βιντεολήπτης), Charlotte Keck (μεταφράστρια simultan talk). Όλοι οι Φίλοι του Μπερντέ –σε μεγάλο ποσοστό με υψηλό μορφωτικό επίπεδο– ασχολήθηκαν με το Θ.Σ. παράλληλα με την εργασία τους. Ο Ν. Ζώης είναι αρχιτέκτονας, ο Γ. Ρήγας μαθηματικός που εργαζόταν ως τραπεζικός υπάλληλος, ο Κ. Κλαδάκης ηλεκτρολόγος-μηχανικός, η Ελ. Ταυλαρίδου διπλωματική υπάλληλος, η Μ. Καλογιάννη διευθύντρια παραρτήματος του Ε.Ο.Τ., ενώ η Β. Madsen, με σπουδές Ελληνικής Φιλολογίας, εκπόνησε μεταπτυχιακή εργασία για το Ελληνικό Θ.Σ. στο τμήμα Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστήμιου Κοπεγχάγης. Τουλάχιστον μία από τις παραστάσεις βιντεοσκοπήθηκε, αποστάλθηκε στην Ε.Ρ.Τ. και προβλήθηκε από εκπομπή-αφιέρωμα στους Έλληνες μετανάστες. Συνέντευξη του Ν. Ζώη μετέδωσε και το ελληνόφωνο πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού του Μάλμε.

21. Β. Ρώτας, «Ο Πασάς μαθαίνει τον Καραγκιόζη τί εστί Πατρίς», *Καραγκιόζικα Α΄*, Χ. Μπούρας, Αθήνα, 1984, σ. 33-35. Για τη σχέση του Β. Ρώτα με το Θ.Σ. βλ. ενδεικτικά, Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ο Β. Ρώτας και το λαϊκό θέατρο. Πηγές του: Τραγωδία, Σαίξπηρ, Καραγκιόζης», *Θέατρο* 57-58 (5-8/1977), σ. 88-90. Επίσης, Π. Καραγιωργας, «Ο Καραγκιόζης και τα Καραγκιόζικα του Β. Ρώτα», *Πρακτικά Γ΄ Τοπικού Συνεδρίου Κορινθιακών Ερευνών (Κόρινθος, 28-30 Νοεμβρίου 1997)*, Αθήνα, 1999, σ. 201-208. Ακόμα, Κ. Βαφειάδου, *Η πρόσληψη του Καραγκιόζη στο έργο του Βασίλη Ρώτα: Καραγκιόζικα, κωμικές σκηνές – σάτιρα*, Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., 2000, καθώς και Θ. Ν. Καραγιάννης, «Β. Ρώτας και το Θέατρο Σκιών: Αναφορές – Επισημάνσεις – Προσεγγίσεις», *Μανδραγόρας* 38 (2008), σ. 80-84, και τώρα του ίδιου, *Κείμενα. Θέατρο για παιδιά. Θέατρο για ενήλικους*, Πάραλος, Αθήνα, 2013, σ. 39-51.

ραγκιόζης μας δεν είχαν τόσο οι φιγούρες, αλλά κυρίως το περιεχόμενο, ο λόγος [...]. Έτσι, για παράδειγμα τον ρόλο του Βυρσοδέφη στους *Αχαρνές*, απέδιδε φιγούρα που απεικόνιζε υπαρκτό πρόσωπο: έναν ακροδεξιό Δανό βουλευτή με ναζιστικά σύμβολα στο πράσινο ένδυμά του.²²

Ας σημειωθεί πως το *Τι εστί Πατρίς* παρουσιάστηκε χρόνια αργότερα και από την ομάδα «Τα μαύρα μάτια σου / Your Black Eyes» του παιδοψυχιάτρου-ψυχοθεραπευτή Δημήτρη Π. Καράγιωργα (γένν. 1977), που δραστηριοποιήθηκε (2008 κ.ε.) με έδρα τη Σουηδία (Μάλμε).²³

Συνεχίζοντας, στο Άαχεν της περιφέρειας Κολωνίας (Γερμανία), ο τότε φοιτητής του Πολυτεχνείου Δήμος (Δημήτρης) Κορομπίλης (γένν. 1948) παρουσίασε (περ. 1972) τη σύντομη παράσταση *Οι Αρμενικάνοι και το Πολυτεχνείο*. Ανάμεσα στους θεατές του βρίσκονταν οι Μ. Θεοδωράκης και Μ. Φαραντούρη. Λίγο αργότερα, ο Δ. Κορομπίλης ίδρυσε με συμφοιτητές του την ομάδα «Griechisches Schattentheater Aachen»,²⁴ παρακλάδι της οποίας θα είναι η ομάδα «Griechisches Schattentheater Wiesbaden», του Αριστείδη Χατζηνάσιου (γένν. 1954). Ανάμεσα στα έργα που παρουσιάστηκαν συγκαταλέγονται διασκευές των *Λαβυρίνθου*, *Οδυσσέα*, γύρισε σπίτι του Ι. Καμπανέλλη, *Karaghiosis als Gastarbeiter*, ενώ σχεδιάζόταν και παράσταση του *Ο Άγιος Γεώργιος και ο Δράκος* του Ε. Swartz.²⁵

Στη γαλλική πρωτεύουσα ο Μεσσήνιος εικαστικός και καραγκιοζοπαίχτης Χρήστος Α. Κυριαζής (γένν. 1937) παρουσίασε (δεκαετία '70), ανάμεσα σε άλλα, το πολιτικό χαρακτήρα έργο *Ο Καραγκιόζης στην εξουσία*.²⁶ Ανάμεσα στις φιγούρες που συμμετείχαν, επισημαίνονται αυτές των Στ. Πατακού, Δ. Ιωαννίδη («Ioannides, le skylos de l'E.S.A.», «Tachirson au Boss»), Στρατιωτικού («Gorilas de l'E.S.A.»), Γ. Παπαδόπουλου, Αρ. Ωνάση, Θόδωρου [Χαριτόπουλου], Agent, κ.λπ., ενώ ο Καραγκιόζης βαπτίστηκε με το συμβολικό όνομα «Σωτήρης».²⁷

22. Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η αξιοποίηση φιγούρας του Αισχύλου (*Βάτραχοι*) που απεικόνιζε τον Δ. Σαββόπουλο και η ένταξη του λογοπαίγνιου «αίσχος-Αισχύλος», καθώς ο Ν. Ζώης πίστευε πως ο Δ. Σαββόπουλος είχε απολέσει τη νεανική πολιτική του δυναμικότητα. Οι πρώτες πληροφορίες για τη δράση της ομάδας προέρχονται από τον Δ. Φανάρα. Οι συνεντεύξεις του Ν. Ζώη χρονολογούνται στις 8 και 14 Απριλίου 2013.

23. Στοιχεία για τη δράση της ομάδας είναι διαθέσιμα σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης, π.χ. <https://www.facebook.com/groups/217690828268494/?fref=ts> [5-12-2015].

24. Βλ. ενδεικτικά Μ. Triantafyllidis, «Der lange Schatten des Karagiosis», *Kasper – Karagöz – Karagiosis: Politisches Theater auf der Puppenbühne* (Redaktion: Chr. Schrübbers), Ararat Verlag, Berlin, 1985, σ. 54-55.

25. Οι πληροφορίες για τη δράση της ομάδας προέρχονται από διαδοχικές συνεντεύξεις των Δ. Κορομπίλη (συνέντευξη: Απρίλιος 2009 κ.ε.), Άρη Χατζηνάσιου (συν.: Σεπτέμβριος 2011 κ.ε.), καθώς και της Κύπριας συμφοιτήτριάς τους, Μαρίας Ζάμπογλου (συν.: Οκτώβριος 2012, Φεβρουάριος 2014). Η επικωνία με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας δεν έχει ακόμα ευοδωθεί.

26. Το έργο παρουσιάστηκε (π.χ. Μοσχάτο, 25-7-1977) και ως *Ο Καραγκιόζης δικτάτορας*. Βλ. ενδεικτικά Φ. Κλεάνθης, «Παττακός και Ιωαννίδης φιγούρες του Καραγκιόζη: Πώς ένας ζωγράφος σατίρισε τη Χούντα. Ο “μπερντές” είναι πολιτικό θέατρο», *Τα Νέα*, 25-8-1977 και Ρ. Μιλλιέξ, «Ο Καραγκιόζης δεν ξεχνάει την Κύπρο μας: Μια παράσταση του ζωγράφου Χρήστου Κυριαζή», *Ανεξάρτητος*, χ.η. [20(-)-1977].

27. Οι πληροφορίες μας προέρχονται κατά βάση από συνεντεύξεις (9, 13, 14 Σεπτεμβρίου, 3 Οκτωβρίου 2011 κ.ε.) του Χρ. Κυριαζή. Ωστόσο, σποραδικές πληροφορίες για την ύπαρξη και δράση του

Σχεδόν παράλληλα, ο Δωδεκανήσιος Αριστοτέλης Διακοβασίλης (γένν. 1944)²⁸ παρουσίασε στις Η.Π.Α. (Ν. Υόρκη) τον δικό του *Καραγκιόζη δικτάτορα*.²⁹ Στα επόμενα χρόνια παρουσίασε τον *Καραγκιόζη σε περιστεριώνα*,³⁰ ως αντανάκλαση εσωτερικών προβλημάτων διακυβέρνησης του Κέντρου Ελληνικού Πολιτισμού Αστόρια, καθώς και το αντιπολεμικό *Ο Καραγκιόζης και η Ειρήνη*.³¹ Κατόπιν (δεκαετία '90), σε αντίκτυπο του θορύβου για τη σκοπιανή διεκδίκηση του ονόματος της Μακεδονίας, εμπνεύστηκε το *Ο Καραγκιόζης συναντά τον Μέγα Αλέξανδρο*.³²

Φθάνοντας στους Αντίποδες, συναντά κανείς ένα σύνολο καλλιτεχνών (Δ. Κατσούλης, Κ. Ζουγανέλης, Β. Παπαγιαννάκη-Καλαμάρα, Μ. Μουταφίδης, Στ. Οικονομίδης, Χρ. Κασιμίδης), που συνδέθηκαν με το Θ.Σ.³³ Αν και στις παραστάσεις θα εντάχθηκαν εμβόλιμες φράσεις ή επεισόδια, αντικατοπτρίζοντας την κοινωνικοπολιτική καθημερινότητα της ελληνικής κοινότητας,³⁴ δεν θα ήταν άσκοπη η ιδιαίτερη μνεία του Δ. Κατσούλη. Ο

αντλούνται και από μελέτες των Θ. Φωτιάδη (πρβλ. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 301, 308, 319), Δ. Μόλλα (πρβλ. Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 185), Χρ. Πατσάλη (πρβλ. *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο σχολείο*, αυτοέκδοση, Αθήνα, 1998, σ. 102). Πληροφορίες παρέχονται πλέον –2012 κ.ε.– και στο <http://www.christoskyriazis.com> [5-12-2015].

28. Ο Α. Διακοβασίλης πρωτοείδε –σε παιδική ηλικία– παραστάσεις του καραγκιοζοπαίχτη Αλέκου Μαυρομάτη στη Νίσυρο, ενώ μεταναστεύοντας (1968) στις Η.Π.Α., παρακολούθησε στα επόμενα χρόνια και τον Αβραάμ. Μετά το δικό του ξεκίνημα ως καραγκιοζοπαίχτης, παρακολούθησε τους Ε. Σπαθάρη, Γιάνναρο (Γ. Μουρελάτος, 1931-2012) και Γ. Χαρίδημο. Είναι συγγραφέας των βιβλίων *Το χωριό μου*, αυτοέκδοση, Ν. Υόρκη, 1987, και *Αναπολήσεις*, Anthè Publications, Ν. Υόρκη, 1989. Ακόμα, του ίδιου, *Μαρί Μαρσάλ*, Anthè Publications, Ν. Υόρκη, 1995, και *Ο Καραγκιόζης σε οκτώ έργα*, Anthè Publications, Ν. Υόρκη, 1996. Από αυτά, το τελευταίο αναφέρεται στην Τέχνη του Θεάτρου Σκιών και περιέχει θεωρητικά κείμενα και σενάρια εννέα έργων, πρβλ. *Ο Καραγκιόζης Δάσκαλος*, *Ο Καραγκιόζης Φρανκφούρας*, *Ο Καραγκιόζης Δικτάτορας 1975*, *Ο Καραγκιόζης Θαφτοξενεκροθάφτης*, *Ο Καραγκιόζης σε Περιστεριώνα*, *Ο Καραγκιόζης και η Ειρήνη*, *Ο Καραγκιόζης συναντά τον Μέγα Αλέξανδρο*, *Ο Καραγκιόζης Ομογενής*, *Ο Καραγκιόζης Μετανάστης*.

29. «Το 1974, που ιδρύσαμε το Κ.Ε.Π. Αστόρια, ο πρωτεργάτης του Κέντρου, Δ. Παπαδόπουλος, αναζήτησε κάποιον, προκειμένου να παρουσιάσει σε τακτική βάση Θ.Σ. Πώς μου ήρθε εμένα; Θράσος να το πω, θάρρος; Του είπα, “άσε να γράψω μόνος μου ένα έργο” [...] Το έγραψα μέσα στο τρένο, στη διαδρομή από το Μανχάταν... Μου ήρθε μια έμπνευση και θυμήθηκα τον Παπαδόπουλο κι έτσι γράφθηκε *Ο Καραγκιόζης δικτάτορας!*» (συνέντευξη Α. Διακοβασίλη, 13 Οκτωβρίου 2009).

30. Α. Διακοβασίλης, «Ο Καραγκιόζης σε περιστεριώνα», *Ο Καραγκιόζης σε οκτώ έργα*, Anthè Publications, Ν. Υόρκη, 1996, σ. 77-88.

31. Του ίδιου, «Ο Καραγκιόζης και η Ειρήνη», *Ο Καραγκιόζης σε οκτώ έργα*, σ. 89-95.

32. Του ίδιου, «Ο Καραγκιόζης συναντά τον Μέγα Αλέξανδρο», *Ο Καραγκιόζης σε οκτώ έργα*, σ. 97-98. Ας σημειωθεί εδώ, πως ένας ακόμα Έλληνας μετανάστης στις Η.Π.Α. (Σαν Φρανσίσκο), ο Λεωνίδας Κασσαπίδης (Leo Kassapides), θα παρουσιάσει (1992 κ.ε.) Θ.Σ. Στο δραματολόγιό του συμπεριλαμβάνει και τα *Karaghiozis vs the Health Care system / Ο Καραγκιόζης ενάντια στο Ε.Σ.Υ.*, *Ο Καραγκιόζης υποψήφιος πρόεδρος / Karaghiozis the governor*, που φαίνεται πιθανό να έχουν πολιτικές ανταύγειες, βλ. <http://www.kassapides.com> [5-12-2015].

33. Βλ. αναλυτικά Χοτζάκογλου, «Μετανάστες και Θέατρο Σκιών...». Στην προηγούμενη αυτή μελέτη μας δεν συμπεριλήφθηκε ο εκπαιδευτικός Χρ. Κασιμίδης, που δραστηριοποιήθηκε (Αδελαΐδα) στο πεδίο του Θ.Σ. πιο πρόσφατα. Η πληροφορία προέρχεται από τη λέκτορα στο Flinders University (Αδελαΐδα), Μ. Παλακτσόγλου.

34. Από αυτή την άποψη, ενδεικτικά είναι τα θεατρικά έργα της Β. Παπαγιαννάκη-Καλαμάρα *Το όνειρο του Καραγκιόζη* και *Karaghiozis down under* ή *Karaghiozis the Interpreter*.

ηθοποιός Δ. Κατσούλης (γένν. 1925), που παρακολουθούσε (Αγρίνιο) φανατικά Καραγκιοζή από παιδί, συνεργάστηκε στον Κινηματογράφο και το Μικροθέατρο με τον Δ. Μόλλα, ενώ, αγοράζοντας τα σύνεργα του περιοδεύοντος στην Αυστραλία καραγκιοζοπαίχτη Αβραάμ (Α. Αντωνάκος, 1921-1998), δραστηριοποιήθηκε (Μελβούρνη, 1977-8 κ.ε., «Greek Popular Shadow Theatre») και ο ίδιος ως καραγκιοζοπαίχτης. Ανάμεσα σε επιστολές του (*Σκέψεις*) με υπογραφή «Καραγκιοζής ο Έλληνας / για την αντιγραφή ο γραμματικός Δ. Ι. Κατσούλης», ξεχωρίζουν τα καυστικά *Κάλαντα της ξενιτιάς* (1986),³⁵ *Πολιτιστικό Κέντρο* (1989),³⁶ *Πέθανε η Ολυμπιάδα / Ζήτω η Δολλαριάδα*³⁷ (1990).³⁸

Συνεχίζοντας, και ανοίγοντας το κεφάλαιο της ελληνοκυπριακής παραγωγής, εξέχουσα θέση καταλαμβάνει ο καραγκιοζοπαίχτης Χριστόδουλος (Αντωνιάδης) Πάφιος (1904-1987)³⁹ με την Ε.Ο.Κ.Α. του. Πρόκειται για έργο με έμπνευση από την περίοδο της

35. Στο κείμενο αυτό καταφέρεται εναντίον της ελληνικής πολιτείας, στηλιτεύοντας την αδιαφορία της για τους Έλληνες μετανάστες: «Αρχιμηλιά κι αρχή χρονιά / εμάς εδώ στην ξενιτιά / όλοι, όλοι μας κοροϊδεύουν / με υποσχέ- με υποσχέσεις μας δουλεύουν. / Πάντα γιορτές απ' την καρδιά / μηνύματα σε μας πολλά / απ' την- απ' την πατρίδα στέλνουν / σαν περνάν- σαν περνάν για μας δεν ξέρουν. / Μαζί με μας και τα παιδιά / εδώ στη μαύρη ερημιά / μαρα- μαραζώνουνε στα ξένα / από Ελλά- από Ελλάδα είν' ξεχασμένα. / Κι αναρωτιούνται αυτά συχνά / αφού είμαστε και 'μεις παιδιά / δικά- δικά σου ω Πατρίδα / θέλουμε- θέλουμε στοργή, φροντίδα. / Δείχνει η αφομοίωση / ψευτοευαισθητοποίηση / κι ευκό- ευκόλα μας τα παίρνει / και η στα- και η στάνη μας φυραίνει. / Άρθρο στο Σύνταγμα ρητά / φροντίδα ορίζει και γι' αυτά / να δει- να δείχνετε επιτάσσει / μα όλοι το- μα όλοι τό 'χετε ξεχάσει. / Πρόεδρε και Πρωθυπουργέ / και βουλευτή και υπουργέ / medi- media και εκκλησία / και πολύ- πολύχρωμη ηγεσία / θα είν' ευθύνη σας βαριά / αν όσα απόμειναν παιδιά / χάσει- χάσει κι' αυτά η Ελλάδα / κι' αίτιοι-κι' αίτιοι θά 'στε όλοι αράδα» (Δ. Ι. Κατσούλης, *Ο Καραγκιοζής στην ξενιτιά*, αυτοέκδοση, Μελβούρνη, 1991, σ. 95).

36. Εδώ ο συγγραφέας ψέγει παράγοντες του Πολιτιστικού Κέντρου της ελληνικής Κοινότητας για αστόχαστες προτεραιότητες: «Εδώ τα νειάτα χάνονται / κι αυτοί βιολί-βιολάκι / μπουζούκι, τσίνα και χαρτιά / μπίζνες, γιες Σερ, σουβλάκι. / Κάντε κάτι για τα παιδιά. Ξυπνάτε ρεεε!!!» (Κατσούλης, *Ο Καραγκιοζής στην ξενιτιά*, σ. 98).

37. Εδώ ο καλλιτέχνης, απευθυνόμενος στην Ελλάδα, σχολιάζει καυστικά την ήττα της έναντι της Ατλάντα, στη μάχη της διεκδίκησης των θερινών Ολυμπιακών Αγώνων 1996: «Σε άνισο πλειστηριασμό / σβήσαν τ' όνειρά σου / μεσίτες Χατζηαβάτηδες / σου κάψαν τα φτερά σου. Παλλικαρίσια πάλεψες / σαν πάντα όλο πάθος / μα ήταν βαθύ το βάραθρο / και είχε βούρκο ο πάτος» (Κατσούλης, *Ο Καραγκιοζής στην ξενιτιά*, σ. 98).

38. Αν και είναι αμφίβολο αν κάποιο από τα τρία κείμενα ερμηνεύθηκε από σκηνής, επισημαίνονται εδώ ως πλήρως αντιπροσωπευτικά του ύφους και των πεποιθήσεων του πολιτικοποιημένου καλλιτέχνη, που αξιοποίησε την ιδιότητα του καραγκιοζοπαίχτη και τον πρωταγωνιστή του ως σύμβολο και μέσον στηλίτευσης των κακώς κειμένων. Βασικές πηγές των πληροφοριών μας συνιστούν διαδοχικές συνεντεύξεις (λ.χ. Σεπτέμβριος 2011, Μάρτιος 2012) του Δ. Κατσούλη. Για τα σύνεργά του, πλέον στο Μουσείο Μετανάστευσης, βλ. <http://museumvictoria.com.au/collections/themes/1564/greek-shadow-puppet-theatre-dimitri-katsoulis>, ενώ ενδεικτικά για τη δράση του βλ. <http://museumvictoria.com.au/immigrationmuseum/discoverycentre/identity/videos/expressing-ourselves-videos/dimitri-katsoulis-puppets> [5-12-2015].

39. Για τον Χρ. (Αντωνιάδη) Πάφιο, βλ. ενδεικτικά, Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Η τέχνη του Καραγκιοζή στην Κύπρο και τα απομνημονεύματα του Χρ. Πάφου*, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών αρ. 21, Λευκωσία, 1982, σ. 65-121, καθώς και του ίδιου, «“Ημερολόγιο” του καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδ. Αντωνιάδη Πάφου (1904-1987)», *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* (Λευκωσία) XXV (1999), σ. 370-432. Ακόμα, Ά. Μαραγκού (επιμ.), *Έκθεση για την τέχνη του καραγκιοζοπαίχτη στην Ελλάδα και την Κύπρο: Αφιέρωμα στον Χρ. Πάφιο*, Δ. Λευκωσίας – Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 1988, σ.

Αγγλοκρατίας και ειδικότερα του Αγώνα για την Ένωση (1954-1959).⁴⁰ Φιγούρες του έργου κοσμούν σήμερα το Μουσείο Λαϊκής Τέχνης Κύπρου της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών (στο εξής Μ.Α.Τ.Κ.), ενώ χειρόγραφο του, υποστηρίζεται πως φυλάσσεται σε ιδιωτική συλλογή.⁴¹

Στο ίδιο θεματολογικό πλαίσιο έδωσε –κατά δήλωσή του– παραστάσεις και ο Ανδρέας Ιδαλίας (1917-1996).⁴² Αφηγούνταν σχετικά:

Όταν παίζω κλασικές κωμωδίες του Καραγκιόζη τότε τους χρησιμοποιώ [τους υπόλοιπους κωμικούς ήρωες]. Σε δικά μου όμως έργα, π.χ. κοινωνικά, αισθηματικά, εμπνευσμένα από παραδόσεις του νησιού μας, χρησιμοποιώ μόνο τον ρόλο του Καραγκιόζη. Επί Αγγλοκρατίας χρησιμοποιούσα τον Καραγκιόζη και σαν προπαγάνδα. Έπαιζα έργα, με τα οποία σατίριζα τους Άγγλους.⁴³

Ο εκ Πάφου καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Ηροδότου (Μούζος) Κισσονέργης (1914-1993),⁴⁴ παρουσίασε έργο με θέμα το Κίνημα του 1931 (Οκτωβριανά). Έμπνευσή του υπήρξε η

16-31, καθώς και Α. Χοτζάκογλου, «Θέατρο Σκιών: περιήγηση στην παραδοσιακή διασκέδαση Τουρκίας, Ελλάδας και Κύπρου», διάλεξη στο Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου, (Λευκωσία, 3-5-2010).

40. Τεκμηριώνονται τουλάχιστον δεκαεπτά παραστάσεις του έργου κατά την περίοδο 1960-66, αλλά όχι νωρίτερα. Βλ. Γιαγκουλλής, «“Ημερολόγιο” του καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδ. Αντωνιάδη Πάφου», σ. 370 και σποραδικά.

41. Οι σωζόμενες φιγούρες σκιαγραφούν ένα πρώτο πλαίσιο της πλοκής: οπαδοί του Αυξεντίου που παραδίδονται (α.μ. 2510), Χρ. Σαμάρας (α.μ. 2512), Τζ. Χάρντινγκ (α.μ. 2513), Ευ. Παλλικαρίδης (α.μ. 2514), Άγγλος ανακριτής (α.μ. 2515), Εγγλέζος (α.μ. 2517), πολίτης που παραδίδεται (α.μ. 2520), αυτοκίνητο με Άγγλους στρατιώτες (α.μ. 2521), οπαδός του Αυξεντίου (α.μ. 2522), ένοπλος Εγγλέζος (α.μ. 2525), Χ. Μούσκος (α.μ. 2526), Α. Αζίνας (α.μ. 2531), Γρ. Αυξεντίου (α.μ. 2532), Β. Λοϊζιά βασανισμένη (α.μ. 2534), Αρχιεπίσκοπος Μακάριος (α.μ. 2537), Γρ. Αυξεντίου καμμένος (α.μ. 2538), ο θρυλικός Διγενής (α.μ. 2589). Βλ. Μ. Δημητρίου-Πρωτοπαπά, *Ο Καραγκιόζης: Το Θέατρο Σκιών στην Κύπρο / Karaghiozis: Shadow Theatre in Cyprus*, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης Κύπρου / Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 2004, σ. 36-37, 53, 56, 87 και σποραδικά, καθώς και Α. Χοτζάκογλου, «Το Θέατρο Σκιών στην Κύπρο μέσα από τα αρχεία του Μουσείου Λαϊκής Τέχνης της Κύπρου: μια πρώτη προσέγγιση», *Εθνογραφικά* 14 (2009), σ. 187-200. Φιγούρα του Γρ. Αυξεντίου δε, επιλέχθηκε από το Μ.Α.Τ.Κ. ως έκθεμα του μήνα Οκτωβρίου 2015, βλ. http://www.cypriotstudies.org/ekthemamina2014.html#EKΘΕΜΑ_ΜΗΝΟΣ_ΙΟΥΛΙΟΥ [5-12-2015]. Τουλάχιστον δύο ακόμα σχετικές φιγούρες φυλάσσονται στο Αρχείο Χριστόδ. Αντωνίου (Πάφου), ενώ φιγούρες του αρχ. Μακαρίου κοσμούν ποικίλες ιδιωτικές συλλογές. Σε ό,τι αφορά το χειρόγραφο της *Ε.Ο.Κ.Α.*, που θα πρέπει να περιείχε όχι περίληψη, αλλά ολόκληρο το κείμενο της παράστασης, παρά τις διαβεβαιώσεις επικείμενης έκδοσής του προ δεκαετίας από την κάτοχό του, αν κι έχει εξακριβωθεί ότι παραχωρήθηκε από τον καλλιτέχνη σε επιστήμονες ανθρωπιστικών σπουδών που της το εμπιστεύθηκαν, σήμερα τίθεται εν αμφιβόλω η διάσωσή του.

42. Για τον Α. Ιδαλία, βλ. ενδεικτικά, Α. Ιδαλίας, «Καραγκιόζης: το θέαμα μιας άλλης εποχής», Κ. Γ. Γιαγκουλλής (επιμ.), *Νέα Εποχή* 205 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1990) και 206 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1991), σ. 16-23 και 47-51 αντιστοίχως, τώρα στο Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Το Κουκλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής. (1894-2009)*, Theopress, Λευκωσία, 2009, σ. 137-157.

43. Τ. Αγαθοκλέους, «Ο Καραγκιόζης: μια λαϊκή τέχνη που αργοπεθαίνει. Συνέντευξη με τον καραγκιοζοπαίχτη Α. Ιδαλία», *Ο Κήρυκας*, 12-3-1982, σ. 5.

44. Βλ. Γ. Ηρ. Κισσονέργης, *Τ' απομνημονεύματά μου ή πώς έγινα καραγκιοζοπαίχτης*, επιμ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών αρ. 39, Λευκωσία, 1985. Για φιγούρες του βλ. Μαραγκού, *Έκθεση για την τέχνη του καραγκιοζοπαίχτη*, σ. 40-43.

εξέγερση του κυπριακού λαού έναντι της βρετανικής αποικιοκρατίας και τον τότε Κυβερνήτη της νήσου, Ρ. Στορς.⁴⁵ Παρουσίασε ακόμα, το αντιπολεμικό, *Πόλεμος και Ειρήνη*, καθώς και σκετς (1981) με διάλογο Καραγκιόζη-Αμερικάνου, που μετέφερε πυραύλους και βόμβα νετρονίου, για το οποίο υποστηρίχθηκε ότι λογοκρίθηκε από την Τηλεόραση του Ρ.Ι.Κ. Η δε ποδιά της σκηνής του καλλιτέχνη απεικόνιζε, σε συμβολισμό Κύπρου-«Αττίλα», κοπέλα που κρατεί το περιστέρι της Ειρήνης, ενώ Όφισ την τυλίγει σφιχτά.⁴⁶

Ο καραγκιοζοπαίχτης Τάκης Χατζηττοφής (1927-2014),⁴⁷ ανάμεσα στα κλασικά έργα Θ.Σ. και τα δικής του έμπνευσης, παρουσίασε (τέλη δεκαετίας '50), *Το περιστέρι της Ειρήνης*⁴⁸ και το *Γράμμος και Βίτσι, φλάμπουρο λευτεριάς*,⁴⁹ λίγο πριν αποχωρήσει για την Αγγλία.

45. «Όταν στα χωριά της Κερύνειας ανέβαζα επί σκηνής την επανάσταση του 1931, με ήρωα τον Κερυνείας Μακάριον, κυρίως στον Καραβά, χειροκροτούσαν για δέκα λεπτά, όλον [ενν. όταν] τον βασιάνιζαν οι Άγγλοι και όταν τον εξόρισαν στην Αθήνα» (Κισσονέργης, *Τ' απομνημονεύματά μου*, σ. 20).

46. Βλ. *ό.π.*, σ. 32.

47. Για τον Τ. (Χρίστο) Χατζηττοφή, βλ. ενδεικτικά, Κ. Γ. Γιαγκουλλής (επιμ.), «Τάκης Χατζηττοφής: ένας άγνωστος Κύπριος καραγκιοζοπαίχτης», *The Philips Review Journal* [Nicosia] 2 (Fall 2004), σ. 67-86, καθώς και Χρ. Χριστοδούλου, «Σαν το παλιό κρασί», *Επί Σκηνής* 17 (Οκτώβριος - Νοέμβριος 2004), σ. 70-73. Επίσης, Α. Χοτζάκογλου, «Χρύσω, η ορφανή των Α. Ιθαλία - Τ. Χατζηττοφή. Ένα δραματικό ειδύλλιο (1948) του Κυπριακού Θεάτρου Καραγκιόζη», *Κυπριακαί Σπουδαί ΞΘ'* (2005), σ. 193-218, 289-292, καθώς και της ίδιας, «Εκθεμα μηνός Ιουλίου (2014) Μουσείου Λαϊκής Τέχνης Κύπρου: Φιγούρα Θεάτρου Σκιών, του Κύπριου καραγκιοζοπαίχτη Τ.Γ. Χατζηττοφή (27/11/1927-23/6/2014)», http://www.cypriotstudies.org/ekthemamina2014.html#EKΘΕΜΑ_ΜΗΝΟΣ_ΙΟΥΛΙΟΥ [5-12-2015] και «Αποχαιρετώντας τον Κύπριο καραγκιοζοπαίχτη Τ. Χατζηττοφή (Λευκωσία, 27/11/1927-23/6/2014)», *Ο Καραγκιόζης* μας 82 (Ιούλιος - Αύγουστος 2014), σ. 8-12. Οι πληροφορίες που παρουσιάζονται εδώ αντλούνται από τη βιβλιογραφία και από διαδοχικές συνεντεύξεις (2005-2014) του Τ. Χατζηττοφή στη γράφουσα.

48. «Ένα άλλο έργο, το οποίον έπαιζα με μεγάλη επιτυχία ήταν *Το Περιστέρι της Ειρήνης*, το οποίον είχε πολλήν πολιτικήν ιστορίαν μέσα του. [Α. Χοτζάκογλου:] –Πώς ήταν η υπόθεσή του; [Τ. Χατζηττοφής:] –Δε θυμάμαι ακριβώς. Ήτανε στην Τσεχοσλοβακίαν. Τότε που μπήκαν οι Γερμανοί και χτυπούσαν τους κρατούμενους. Άλλους θα στέλνανε στη Γερμανία... και μαζί με κάμποσους Έλληνες, όπως τον Διονύσιον, τον Σταυράκη, και ο Καραγκιόζης στα κρατητήρια των Γερμανών εκεί, κ.λπ. Και στο τέλος, τελειώνει ο πόλεμος, χτυπούν οι καμπάνες χαρμόσυνα κι ένα παιδάκι μ' έναν γέρο, μαζί με τον Καραγκιόζη κι ένα κοριτσάκι, έχουν ένα περιστέρι. Και τους λέει ο γέρος “παιδιά μου, ο πόλεμος τελείωσε!” Έννα σου πω το τέλος. “Τώρα είναι η εποχή της ειρήνης. Ελπίζω ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος να ήταν ο τελευταίος που είχε όλα αυτά τα εκατομμύρια θαμμένους, ανήμπορους, πληγωμένους και δυστυχημένους. Η φτώχεια που έφερε, ελπίζω να είναι η τελευταία και ο Θεός να φέρει την ειρήνη. Το περιστέρι αυτό, κορίτσι μου, άσε το να πάει στον ουρανό ελεύθερο, να συμβολίζει το περιστέρι της ειρήνης”. Κι έχω την κόρην μου, όταν το έπαιξα πρώτη φορά, βγήκεν έξω και λέει “αυτό είναι το περιστέρι της ειρήνης” κι ένα άσπρο περιστέρι, το άφησε και πέταξε μέσα στον κόσμο. Κι αντιλαμβάνεσαι τί εγένετο. Αυτό το έπαιξα σε μια παράσταση για τη Νεολαία της Αριστεράς στην Κύπρο. [Α.Χ.:] –Πότε περίπου; [Τ.Χ.:] –Αυτό ήταν περίπου το '58, '59, πριν πάω Αγγλία. [Α.Χ.:] –Και πώς το σκεφτήκατε; Βασιστήκατε σε κάτι που είχατε δει; [Τ.Χ.:] –Ναι, edιάβασα την Ιστορία. Κι έβαλα πολλά δικά μου μέσα [...] [Α.Χ.:] –Και έπαιξε η φιγούρα του Καραγκιόζη και όλη η παρέα του; [Τ.Χ.:] –Κι ο Καραγκιόζης, κι όλοι μέσα. Ήταν όλοι κρατούμενοι των Γερμανών. Άλλος από την Ελλάδα, άλλος από την Ουγγαρία [...] Εν edείχναμεν τα κρατητήρια. Απλώς υπονοείτο ότι έρχονταν από τον πόλεμο. Το τελευταίο ήταν, για παράδειγμα, ότι επέστρεφαν πίσω στις πατρίδες τους κι άρχιζε η νέα ζωή, της οικοδόμησης και της ειρήνης» (συνέντευξη Τ. Χατζηττοφή στη γράφουσα, Ιούλιος 2005).

49. «Επίσης ένα πολιτικόν έργον, είχα παίξει... ακριβώς μετά το τέλος του Εμφυλίου πολέμου. Δεν θυμάμαι ακριβώς πότε ήταν. Εις την Αμμόχωστον, Βαρώσιν. [...] Ο τίτλος του ήταν *Γράμμος και Βίτσι*,

Ένα ακόμα πολιτικό γεγονός, αυτό της απεργίας (1956) των Αφρικανών εργαζομένων στη διώρυγα του Σουέζ και Κυπρίων απεργοσπαστών, που τους αντικατέστησαν, ενέπνευσε εμμέσως τον καλλιτέχνη στην κωμωδία του *Η επιστροφή του Παλάσκα (στο Δάλι) από το Σουέζ*.⁵⁰

φλάμπουρο λευτεριάς. Είχαμε κάνει καρακιόζηδες [ενν. φιγουράκια] μικρούς, στρατιωτάκια πάνω σ' ένα βουνό. Το Γράμμο και το Βίτσι ήταν εκεί. Υποννοείτο. Ήταν ακριβώς ένα βουνό και κάτω η σκηνή. [...] Κι επολεμούσαν. Για μια στιγμή πληγώνεται κάποιος. [A.X.:] –Ποιους δείχνατε να πολεμούν; [T.X.:] –Πολεμούσαν οι αντάρτες, ο δημοκρατικός στρατός μαζί με τον κυβερνητικό στρατό. [A.X.:] –Ναι, αλλά εννοώ, ποιες φιγούρες δείχνατε να πολεμούν; Τον Καραγκιόζη; Τον Νιόνιο; [T.X.:] –Ο Καρακιόζης όχι. Ήταν μόνον στρατιωτάκια. Ήταν καθαρά πολιτικής φύσεως. Ο Καρακιόζης έκαμνε μόνον αφηγήσεις, προλόγους. Έλεγε για παράδειγμα. Πληγώθηκεν ένας κι έβγαινε ο Καρακιόζης έξω στη σκηνή και έλεγε “άραγε είναι από τον αδελφόν, που έφαγε το βόλι; Είναι από τον ξάδελφον;” Κι αρχίναγε να κλαίει. “Είναι η ίδια μάνα του φονιά και του αποθαμένου;” Κατάλαβες; Εκείνο το βράδυ ήταν η τελευταία βραδιά του Εμφυλίου πολέμου. [A.X.:] –Μία μόνο παράσταση δώσατε με αυτό το έργο; [T.X.:] –Ναι, μία παράσταση. [A.X.:] –Αναπαριστούσατε και τους ήχους; Τους πυροβολισμούς; [T.X.:] –Είχαμεν τα, καλό! Είχαμεν από αυτούς τους σίγκους, τους λεγόμενους. Είχαμεν και χορωδία μεγάλη, που μας έστειλε η Οργάνωση Νεολαίας και η παράσταση ήταν οργανωμένη και τα έσοδα όλα επήγαν στις Λαϊκές Οργανώσεις. [...] [A.X.:] Θα είχατε και βοηθό μέσα στη σκηνή, ε; [T.X.:] Πολλούς βοηθούς! [A.X.:] –Ήταν και ο θείος σας, ο Ανδρέας Ιδαλίας; [T.X.:] –Όχι. Με τον Ιδαλία συνεργαστήκαμε εκείνη την εποχή, αλλά μετά ο θείος έφυγε, ήρθε ο πατέρας μου, έμεινα εγώ ένα διάστημα, μετά ήρθεν και ο πατέρας μου. Ήταν μεγάλη δουλειά. Είχαμεν κόσμο 500 άτομα και... [A.X.:] –Δηλαδή, σ' αυτό το έργο είχατε βοηθό τον πατέρα σας, Γιώργο Λαουτάρη; [T.X.:] –Με τον πατέρα μου έπαιζα, ναι. [...] Τον Καρακιόζη τον έκαμε ο πατέρας μου. Τον Κολλητήρη, για παράδειγμα, θα τον έκανα εγώ. Ήταν όμως περισσότερο αντάρτες. Περισσότερο αφηγήσεις Καραγκιόζη–Χατζηαβάνη» (από συνέντευξη του T.X.). Επίσης, «Και τους τραγουδούσαμε από 'δα “Των εχθρών τα φουσάτα περάσαν” και από 'κει τραγουδούσαν “Εμπρός Ελλάς, Ελλάς, Ελλάς για την Ελλάδα”. Γιατί εγώ μαζί μου είχα και τη χορωδία της Α.Ο.Ν., του Βαρωσιού. Εκάναμε πρόβες για να τα φκάλουμε, πολλές. Και μέχρι να τα φκάλουμε, ο Γράμμος και το Βίτσι έπεσαν! Μετά αποδείχτηκε ότι ήταν λανθασμένος εκείνος ο αγώνας [...] [A.X.:] –Παίζατε κι άλλα έργα σε σχέση με την επικαιρότητα και τους Αγώνες; Ας πούμε, για τον Αγώνα της Ε.Ο.Κ.Α.; [T.X.:] –Όχι, εγώ όχι. Ο παππούς του Πάφου έπαιζε για την Ε.Ο.Κ.Α. την Α' και τη Β'. Ήταν σωβινιστής. Ενώ εμείς, τον καιρό της Ε.Ο.Κ.Α., εσταματήσαμε. Κατάλαβες; Ήταν έτσι, που δεν μπορούσαν ο κόσμος να πάει να παρακολουθήσει. Πού να πάεις σε χωρόν να κάμεις παράσταση; Ένα-δυο χρόνια δεν κάναμε Καρακιόζη. Το '60 αρχίσαμε ξανά. Διότι σαν εγώ, ήμουν πολιτικοποιημένος. Ήμουν μέλος του Α.Κ.Ε.Λ. από 18 χρονών [...] Αποφεύγαμεν τα, τα έργα αυτά. Ήταν κι επικίνδυνο να πάεις τότε σε ένα χωριό να... [...] για παράδειγμα, άμα πηγαίναμε στον Γερόλακκον παίζαμεν έργα κοινωνικά. Αν δεν παίζαμεν τα έργα που θέλαν, ήταν να μας σκοτώσουν! Έπρεπε να προσαρμόζεσαι με τον κόσμο. Να τους παίξεις έργα που θέλανε. Έπρεπε ο καραγκιοζοπαίχτης να τα μετρά όλα! Να μη φαίνεται για παράδειγμα το κόμμα σου. [A.X.:] –Ναι, αλλά όταν παίζατε για παράδειγμα τις *Δημαρχιακές εκλογές*, τότε που και στην πραγματικότητα διεξάγονταν δημαρχιακές εκλογές δεν βάζατε πολιτικά στοιχεία, υπέρ π.χ. ενός υποψηφίου; [T.X.:] –Ε, τότε εβάζαμε, για παράδειγμα, αντιμέτωπο τον Καραγκιόζη και τον παρπα-Γιώργο. Κι ο παρπα-Γιώργος που έβγαινε, ήταν ο Δέρβης [ενν. Θεμιστοκλής Δέρβης, δήμαρχος Λευκωσίας μεταξύ των ετών 1929-1959]. [A.X.:] –Δηλαδή, ο Καραγκιόζης ήταν ανθυποψήφιος του παρπα-Γιώργου. Όχι ο Νιόνιος; [T.X.:] –Όχι, εγώ έβαζα Καραγκιόζη και παρπα-Γιώργο και αυτός με τα βλάχικά του έταζε “θα σας φέρω τη θάλασσα Λευκωσιάτες!” κι εκατέβασεν κάτω το μισόν του κοπάδι, έσφαξέν το και τρώγανε οι ψηφοφόροι. Ε, ο Καραγκιόζης ήταν φτωχός και ανυπόδητος. Ίντα πού να δώσει ο Καραγκιόζης; Έδινε κούφια υποσχέσεις. Κι εβγήκεν δήμαρχος ο παρπα-Γιώργος» (από συνέντευξη του T. X., Ιούλιος 2005).

50. «Επίσης ένα έργο που είχα παίξει με μεγάλο χιούμορ, με ήρωες του Καρακιόζη, αλλά ονόματα του χωρικού, ήταν *Η επιστροφή του Πατάλα* <sic> από το Σουέζ. Η ιστορία: Αγγλογάλλοι επήγαν κι

Η Εισβολή και Κατοχή της Κύπρου δεν άφησαν ασυγκίνητους τους καραγκιοζοπαίχτες της Μεγαλονήσου.⁵¹ Ο Γιώργος Ιδαλίας (γένν. 1939)⁵² λ.χ. παρουσίασε δύο έργα με σχετική θεματική. Ο *Καραγκιόζης και η Εισβολή του 1974*⁵³ αφορούσε στην Εισβολή των τουρκικών στρατευμάτων, ενώ ο *Καραγκιόζης πρόεδρος, ή, Ειρήνη, ή, Τα όνειρα του Καραγκιόζη* είχε ως θέμα τη συμβίωση Ελλήνων και Τούρκων της Κύπρου και τον αγώνα αμφοτέρων προς επανένωση της Κύπρου.⁵⁴ Στο δραματολόγιο του Γ. Ιδαλίας συμπεριλαμβάνονται ακόμα τα: *Ο Καραγκιόζης δικτάτορας*,⁵⁵ *Ειρήνη*,⁵⁶ *Η Κύπρος ή*

έκαναν κατοχή τη διώρυγα του Σουέζ, διότι οι Αιγύπτιοι είχαν απαγορέψει να περνούν από τη διώρυγα. Κι ένας από το Δάλι, ο μοναδικός, πήγε στο Σουέζ, Εργάστηκε στο Σουέζ κι επέστρεψε. Όταν τον είδα, λέω του “δέχεσαι να εμφανίζω την επιστροφή σου επί σκηνής του Καραγκιόζη;” “Ε, ίντα που έχω να χάσω; Κάμε τη.” [Α.Χ.:] –[...] Είχατε συμφωνήσει να μοιραστείτε και τα έσοδα της παράστασης; [Τ.Χ.:] Ναι, ναι. [...] Το λοιπόν, εσυμφωνήσαμε κι εκάμαμε την παράστασιν. Στο Δάλι. [...] Δείχναμε την ιστοριάν ότι επήγαινε αυτός, η γυναίκα του δεν τον άφηνε, κ.λπ. Το διασκεύασα εγώ και τό 'καμα πολύ ωραία κωμωδία, ώστε ο κόσμος γελούσε, μπορώ να σου πω, μέχρι δακρύων. [...] Κι ο άνθρωπος [ενν. ο Παλάσκας] ήταν εκεί με το γέλιο του... τον χειροκροτήσαμε στο τέλος και του είπαμε όλοι “καλώς όρισεσ!” Μα ήταν το κάτι άλλο! Δηλαδή, ο Καραγκιόζης εσύμβαλε στη γιορτή του ανθρώπου αυτού» (ό.π.).

51. Η πολιτική κατάσταση της Κύπρου δεν άφησε ασυγκίνητο τον καραγκιοζοπαίχτη Αντώνη Π. Κοκωνά (1920-1983). Αν και δεν φαίνεται να παρουσίασε στη σκηνή του σχετικό έργο, εντοπίζονται σχετικές αναφορές σε ποιήματά του. Βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλλής, «Αντώνης Π. Κοκωνάς», *Κύπριοι Λαϊκοί Ποιητές*, Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία, τ. Α', σ. 218-219, καθώς και Ά. Λυρίτσας, «Αντώνης Κοκωνάς: ένας γνήσιος λαϊκός καλλιτέχνης. Συνέντευξη», *Τα Νέα*, 25-7-1982, χ.σ.

52. Βλ. ενδεικτικά Μαραγκού, *Έκθεση για την τέχνη του καραγκιοζοπαίχτη*, σ. 50-53, καθώς και Χρ. Χριστοδούλου, «Ιδαλίας», *Επί Σκηνής* 13 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2004), αλλά και Ανώνυμος, «Γιώργος Ιδαλίας: “είναι που ονειρεύεται σαν τον Καραγκιόζη”», *Η Κύπρος μας: το περιοδικό των αποδήμων μας* 84 (Μάιος - Αύγουστος 2003), σ. 47-50. Επίσης, Γιαγκουλλής, *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου*, σ. 199-204, καθώς και Α. Χοτζάκογλου, «Καραγκιοζοπαίχτες της Σολέας: Θ. Θεμιστοκλέους, Α. Κοκωνάς, Γ. Ιδαλίας», Ελ. Αντωνίου (επιμ.), *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 29/4-3/5/2008)*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 2012, σ. 737-756, πίν. 65-70.

53. Σύμφωνα με περίληψη του έργου (Αρχείο Ιδαλίας, υπ' αρ. 73), ο Καραγκιόζης ήταν λοχαγός κατά τον «Αττίλα 1 και 2». Βλέποντας μπαρμπα-Γιώργο, Διονύσιο, Σταύρακα και Ομορφονιό να χάνουν τις περιουσίες τους, αναλαμβάνει πρωτοβουλία συνάντησης με τον Γενικό Γραμματέα του Ο.Η.Ε. Παρά τις εκκλήσεις του, λαμβάνει την απάντηση πως η διχοτόμηση της Μεγαλονήσου έχει πλέον συντελεστεί. Συναντά Τούρκους της Κύπρου, που επιθυμούν να επιστρέψουν στα σπίτια τους και να ζήσουν ειρηνικά κι εν μέσω τραγουδιών εύχονται να ξαναενωθεί το νησί και να επιστρέψουν ο καθένας στην οικία του.

54. Γ. Ιδαλίας, *Τα όνειρα του Καραγκιόζη*, αυτοέκδοση, Λευκωσία, [1998]. Το έργο (Αρχείο Ιδαλίας, υπ' αρ. 84) έχει παρουσιασθεί σε Ελλάδα (π.χ. Πάτρα, 14-9-2002), Κύπρο, Αγγλία (λ.χ. τέλη Ιουνίου 1996) και Σουηδία. Οι πληροφορίες μας, πέραν της βιβλιογραφίας, προέρχονται από το ιδιωτικό αρχείο του πολιτικοποιημένου Γ. Ιδαλίας καθώς και διαδοχικές συνεντεύξεις (2003 κ.ε.) που μας παραχώρησε ο καλλιτέχνης.

55. Σύμφωνα με περίληψη του έργου (αρχείο Ιδαλίας, υπ' αρ. 44), μετά την παραίτηση του Βεζύρη, ο Πασάς αναθέτει στον Καραγκιόζη τη διακυβέρνηση του τόπου, ο οποίος ωστόσο αποφασίζει να κυβερνήσει δικτατορικά, συστήνοντας υπουργικό συμβούλιο αποκλειστικά με φίλους του. Τον δια της βίας συνετισμό του αναλαμβάνει, κατά τα ειωθότα, ο Βελγικέας.

56. Σύμφωνα με περίληψη του έργου (αρχείο Ιδαλίας, υπ' αρ. 68), η οικογένεια του Καραγκιόζη είναι πρόσφυγες. Η Αγλαΐα πηγαίνει σε πορεία Ειρήνης, όπου τραυματίζεται και, καθώς μετακομίζει στην ύπαιθρο, κοντά στον μπαρμπα-Γιώργο, ο Καραγκιόζης αγχωμένος καταφεύγει σε ψυχίατρο. Αποφασίζει τότε να πάει στο σπίτι του, στα Κατεχόμενα, πράξη που του κοστίζει τη σύλληψή του. Καταδικάζεται από το ψευδοδικαστήριο του καθεστώτος Ντενκτάς, προκαλώντας τη διαμαρτυρία της Αγλαΐας στα Ηνω-

Ο Καραγκιόζης στην Ευρωπαϊκή Ένωση,⁵⁷ Ο Καραγκιόζης πρόεδρος (της Κύπρου),⁵⁸ ενώ σχετική ήταν και η συμμετοχή του σε ντοκυμανταίρ (1995) της Αλεξάνδρας Ζαμπά.⁵⁹

Εν συνεχεία, οι εγγνοί του παλαιού καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδ. (Αντωνιάδη) Πάφιου, Χρίστος (γένν. 1954) και Γιάννης (γένν. 1960) Αχ. Πάφιος, παρουσίασαν (Frederic T.V., 2002-2003 κ.ε.) τις παραστάσεις Ο Καραγκιόζης στο Προεδρικό (δύο μέρη),⁶⁰ Ο Καραγκιόζης στην πολιτική και συνομιλητής (δύο μέρη),⁶¹ Οι παρενέργειες/ζυμώσεις του σχεδίου Ανανά (δύο μέρη),⁶² Ο Καραγκιόζης (υποψήφιος) πρόεδρος

μένα Έθνη. Ο Καραγκιόζης απελευθερώνεται και κηρύττει πως Ειρήνη, Ελευθερία και Ελπίδα είναι τα σπουδαιότερα παγκόσμια αγαθά.

57. Σύμφωνα με περίληψη του έργου (αρχείο Ιδαλία, υπ' αρ. 91), ο Καραγκιόζης ως πρόεδρος, μεταβαίνει στην Κοπεγχάγη, όπου χάρη και στη συνεργασία των πολιτικών της Ελλάδας επιτυγχάνει (13 Δεκεμβρίου 2002) την ένταξη της Κύπρου στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Αν και δεν επιτυγχάνεται η λύση του Κυπριακού, εν μέσω εορταστικής ατμόσφαιρας προσφέρονται στον Καραγκιόζη χρήματα να μοιράσει στον λαό του. Κατά τη συνήθη τακτική του, όμως, ξεκινώντας τη μοιρασιά από τον Χατζηαβάτη, καρπώνεται όλο το ποσό προς ίδιον όφελος.

58. Σύμφωνα με περίληψη του έργου (αρχείο Ιδαλία, υπ' αρ. 110), στις προεδρικές εκλογές που προκηρύσσονται, μεταξύ των υποψηφίων (Αν. Παπαδόπουλος, Γ. Κασουλίδης, Δ. Χριστόφιας, Κ. Θεμιστοκλέους) συγκαταλέγεται και ο Καραγκιόζης. Χάρη στη φιλολαϊκή προεκλογική του εκστρατεία, κερδίζει τις εκλογές και όλοι ζουν ευχαριστημένοι, καθώς διορίζει σε ηγετικές θέσεις Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους, ενώ μερικά από τα μέτρα που εφαρμόζει είναι η ελεύθερη διακίνηση, η δικαιοδική, διπεριφερειακή ομοσπονδία και η σύσταση ενιαίας κυβέρνησης.

59. Πρόκειται για το ντοκιμαντέρ *Η ζωή που θά 'θελες* (σκηνοθεσία Γ. Οικονομίδη, συμμετοχή στο 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, 1995), όπου στην τελική δραματική σκηνή υποδύθηκε έναν καραγκιοζοπαίχτη που, όντας πρόσφυγας λόγω της Εισβολής, στήνει τη σκηνή του στον Πύργο Τυλληρίας.

60. Κατά την υπόθεση του έργου, ο Χατζηαβάτης πείθει τον Καραγκιόζη να συναντήσει τον Πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας, προκειμένου να τον γνωρίσει και να τον στείλει ως συνομιλητή του Ρ. Ντενκτάς. Πριν γίνει η συνάντηση, ο Καραγκιόζης μαθαίνει τα αιτήματα των Χατζηαβάτη, Σταύρακα, μπαρμπα-Γιώργου. Την επόμενη ημέρα γίνεται δεκτός στο Προεδρικό, όπου χρέη συμβούλου εκτελεί ο Ομορφονιός, μεταφέρει τα αιτήματα των φίλων του και πείθει τον Πρόεδρο να τον στείλει ως διαπραγματευτή («Κληρίδης: ο Ντενκτάς θα τρελλαθεί!»). Λίγο πριν τραγουδήσουν όλοι μαζί «Πότε θα κάνει ξαστεριά», Πρόεδρος και Καραγκιόζης ανταλλάσσουν ανέκδοτα. Ας σημειωθεί ότι τους Καραγκιόζη, Αγλαΐα, Σταύρακα, μπαρμπα-Γιώργο και Πρόεδρο ερμήνευσε ο Χρίστος Πάφιος, ενώ τους Χατζηαβάτη, Κολλητήρη, Ομορφονιό, ο Γιάννης Πάφιος. Α' τηλεοπτική προβολή: Αύγουστος/Σεπτέμβριος 2002. Τεκμηριώνονται και μεταγενέστερες παραστάσεις, λ.χ. κατά τα έτη: 2007 (1 παράσταση / 95 θεατές), 2008. Βλ. Κ. Χατζηγεωργίου (επιμ.), *Θέατρο στην Κύπρο 2007*, Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία, 2009, σ. 151 και Γ. Νεοφύτου (επιμ.), *Θέατρο στην Κύπρο 2008*, Κυπριακό Κέντρο του Δ.Ι.Θ., Λευκωσία, 2010, σ. 152 αντιστοίχως.

61. Το έργο προβλήθηκε κατά τον Οκτώβριο/Νοέμβριο 2002. Ωστόσο, έργο υπό τον τίτλο *Ο Καραγκιόζης συνομιλητής*, προβλήθηκε και τον Αύγουστο 2005.

62. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, Καραγκιόζης και Χατζηαβάτης συζητούν το σχέδιο Ανά, με τον πρώτο να τάσσεται κατά, και τον δεύτερο υπέρ. Μεσολαβούν τηλεφωνήματα των Γλ. Κληρίδη, Β. Λυσσαρίδη, Γ. Βασιλείου, συνάντηση Καραγκιόζη με Τουρκοκύπριο στρατιώτη και το έργο κλείνει με την παραινηση του Αρχιεπισκόπου Χρυσόστομου «να επαγρυπνείτε και να είστε μονιασμένοι». Α' τηλεοπτική προβολή: Δεκέμβριος 2002 / Ιανουάριος 2003. Παραστάσεις από τον Χρ. Πάφιο τεκμηριώνονται και αργότερα: 2007 (1 παράσταση/100 θεατές), 2008. Βλ. Χατζηγεωργίου, *Θέατρο στην Κύπρο 2007*, σ. 151 και Νεοφύτου, *Θέατρο στην Κύπρο 2008*, σ. 152, αντιστοίχως.

(τρία μέρη),⁶³ *Ο Καραγκιόζης στο Οδόφραγμα* (δύο εκδοχές).⁶⁴ Τα έργα αυτά άντλησαν έμπνευση από τις συνομιλίες που διεξάγονταν προς λύση του Κυπριακού με μεσολάβηση του Γενικού Γραμματέα των Ηνωμένων Εθνών, Κόφι Ανάν, και το άνοιγμα των οδοφραγμάτων (Απρίλιος 2003).⁶⁵

Την ίδια περίπου περίοδο ο συνονόματος εγγονός καραγκιοζοπαίχτης του Χριστόδ. (Αντωνιάδη) Πάφιου, Χριστόδουλος Αντωνίου (Πάφιος) (γένν. 1951) παρουσίασε τηλεοπτικά, σύντομο διάλογο Γλ. Κληρίδη-Ρ. Ντενκτάς, με φιγούρες κατασκευασμένες για την περίσταση.⁶⁶ Ακόμα, παρουσίασε τα: *Ο Καραγκιόζης πρόεδρος. Η συνεισφορά των ηρώων Θεάτρου Σκιών για την ανακούφιση των παιδιών του Ιράκ*,⁶⁷ *Οι ήρωες του Θεάτρου Σκιών βοηθούν τα παιδιά του Λιβάνου*.⁶⁸

Ανακεφαλαιώνοντας, «φωτίστηκαν» έξι τουλάχιστον περιπτώσεις μεταναστών της μητροπολιτικής Ελλάδας και οκτώ Ελλήνων της Κύπρου, που παρουσίασαν πολιτικά κείμενα με Θ.Σ. Τέσσερις Έλληνες μετανάστες (γένν. 1937 έως 1948) άντλησαν έμπνευση από την πολιτική κατάσταση (δικτατορία των Συνταγματαρχών) της χώρας προέλευσής τους. Κάποιοι με ευχέρεια στο σχέδιο –π.χ. Χρ. Κυριαζής– κατασκεύασαν και φιγούρες-απεικονίσεις των σατιριζόμενων πολιτικών προσώπων, ενώ άλλοι –λ.χ. Α. Δι-

63. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου (προβολή: Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2003), αποφασίζεται να εκλεγεί υπερχομματικός Πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας. Ο Καραγκιόζης και οι φίλοι του ξεδιπλώνουν τις απόψεις τους και κατόπιν τηλεφωνικής παρέμβασης του Αρχιεπισκόπου, παρά τις διαφορές του Ομορφονιού, προκρίνεται η υποψηφιότητα του Καραγκιόζη. Ακολουθεί συγκέντρωση, όπου ο Πρόεδρος Γλ. Κληρίδης χρίζει τον Καραγκιόζη διάδοχο του, ενώ εκείνος διαμαρτύρεται ότι παραμένει πεινασμένος. Ειδοποιείται να έρθει από τα Κατεχόμενα ο Σελήμ, προκειμένου ν' αναλάβει την προεκλογική εκστρατεία του Καραγκιόζη.

64. Και στις δύο εκδοχές, ο Καραγκιόζης πείθεται από την Αγγαία να περάσει το οδόφραγμα και να επισκεφθεί τα Κατεχόμενα. Αντί διαβατηρίου, κρατά κλωνάρι ελιάς. Στην πρώτη εκδοχή ο Χατζηαβάνης επιδεικνύει το διαβατήριό του, ενώ «μιλά πάντα χαμηλόφωνα και προσπαθεί να καλοπιάνει τους Τούρκους». Ο μπαρμπα-Γιώργος εκνευρίζεται και τον ξυλοφορτώνει, η συμπλοκή διευρύνεται και στην τελική σκηνή ο Καραγκιόζης επιδεικνύοντας το κλωνάρι ελιάς επαναφέρει την ηρεμία. Στη δεύτερη εκδοχή τον Καραγκιόζη συνοδεύει ο Σταύρακας, που εκφράζει τις απαιτήσεις του για αποζημίωση της οικίας του. Στις κοροϊδίες των Τούρκων απαντά με ξυλοφόρτωμα ο μπαρμπα-Γιώργος και τα πνεύματα ηρεμούν αφού παρέμβουν τηλεφωνικά ο τότε Πρόεδρος Αν. Παπαδόπουλος, ο τ. Πρόεδρος Γλ. Κληρίδης και ο Αρχιεπίσκοπος. Α' τηλεοπτική προβολή: Μάιος/Ιούνιος 2003. Τεκμηριώνονται και μεταγενέστερες παραστάσεις, του «Θ.Σ. Χρ. Πάφιος»: 2007 (1 παράσταση/120 θεατές), 2008 (πρβλ. Χατζηγεωργίου, *Θέατρο στην Κύπρο 2007*, σ. 151 και Νεοφύτου, *Θέατρο στην Κύπρο 2008*, σ. 152 αντιστοιχώς).

65. Οι πληροφορίες προέρχονται από παρακολούθηση των τηλεοπτικών παραστάσεων, ενώ επιβεβαιώθηκαν μέσω του αρχείου του Χρίστου Αχ. Πάφιου και συνεντεύξεων (καλοκαίρι 2006) των Γιάννη και Τάσου (1951-2006) Αχ. Πάφιου.

66. Η πληροφορία προέρχεται από συνέντευξή του (καλοκαίρι 2004), βλ. Χοτζάκογλου, «Το θεματολόγιο...», σ. 241, εικ. 7α-β. Για τον Χρ. Πάφιο εγγονό, βλ. Γιαγκουλλής, *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου*, σ. 205-208. Ακόμα, Χρ. Πάφιος [Αντωνίου], «Ο Καραγκιόζης: λαϊκή τέχνη και λαϊκή παράδοση», *Επί Σκηνής* 14 (Μάρτιος - Απρίλιος 2004), σ. 71, καθώς και Ν. Α. Σιάτη, «Καραγκιόζης: Ο πιο αυθεντικός πρεσβευτής της λαϊκής μας παράδοσης», *Άνευ* 7 (χειμώνας 2003) σ. 41-46.

67. Το έργο παρουσιάστηκε τρεις τουλάχιστον φορές, μεταξύ των οποίων, στα 2004 (Πάφος, 14-1-2004, σωματείο «Ελεύθερη Σκέψη») και 2007 (πρβλ. Χατζηγεωργίου, *Θέατρο στην Κύπρο 2007*, σ. 140-141).

68. Βλ. Χατζηγεωργίου, *Θέατρο στην Κύπρο 2007*, σ. 140-141.

ακοβασίλης– το απέφυγαν.⁶⁹ Οι θεατές των τεσσάρων τουλάχιστον καραγκιοζοπαιχτών ήταν Έλληνες μετανάστες μεν, αλλά στην πλειονότητά τους πανεπιστημιακοί φοιτητές. Ομοίως, οι μετανάστες καραγκιοζοπαίχτες είχαν –εξαιρουμένων των Α. Διακοβασίλη, Δ. Κατσούλη– ακαδημαϊκή μόρφωση. Κάποιοι –λ.χ. Γ. Γρεβενιώτης, Ν. Ζώης– εμπνεύσθηκαν και από τη χώρα υποδοχής τους. Παρά τις μεταξύ τους διαφορές, ωστόσο, σχεδόν όλοι οι μετανάστες καραγκιοζοπαίχτες παρουσίασαν και έργα με πρωταγωνιστή τον Καραγκιόζη ως μετανάστη, ασκώντας επίκαιρη κοινωνικο-πολιτική σάτιρα. Εδραιώθηκε ακόμα πως αμιγώς πολιτικά κείμενα δεν παρουσίασαν όσοι των οποίων η μετανάστευση δεν ήταν απόρροια του ελλαδικού πολιτικού αναβρασμού: π.χ. ο εν Αυστραλία Κ. Ζουγανέλης (1935-2008; / μετανάστευση: 1962), ο εν Γερμανία Χρήστος Φιλιππίδης (γένν. 1960 / μετανάστευση: 1986), ο εν Φινλανδία Ηλίας Μισσύρης (γένν. 1961 / μετανάστευση: δεκαετία '80), οι εν Αμερική Άλεξ Μαλάος (γένν. 1980 / μετανάστευση: 2000) και Ευάγγελος Αλεξίου (γένν. 198(;) / μετανάστευση: 1999-2000). Σε ό,τι αφορά τους Κύπριους δημιουργούς, σε διαφοροποιητικό παράγοντα από τους Έλληνες μετανάστες αναδεικνύεται το ότι ήταν επαγγελματίες καραγκιοζοπαίχτες, ακόμα κι αν δεν βιοπορίζονταν αποκλειστικά από αυτή την τέχνη τους. Επίκεντρο των πολιτικών κυπριακών έργων, όμως, έγινε η ίδια η Κύπρος και όσα την ταλάνιζαν και πολύ σπανιότερα η Ελλάδα. Και στις δύο περιπτώσεις καραγκιοζοπαιχτών πάντως, τα έργα που παρουσιάστηκαν, έμειναν προσωπικά δημιουργήματα των συγγραφέων-εμφυχωτών τους και δεν εντάχθηκαν στο δραματολόγιο έτερων καραγκιοζοπαιχτών. Συχνά, δε, ακόμα και οι ίδιοι οι εμπνευστές τους τα παρουσίασαν άπαξ.⁷⁰

Υπό αυτό το πρίσμα, γίνεται αντιληπτό πως τα πολιτικά κείμενα του Θ.Σ., συγγενεύουν στενά με το θεατρικό είδος της Επιθεώρησης.⁷¹ Έτσι, όχι μόνο σπάνια αποτυπώνονταν γραπτώς αλλά και σπάνια επαναλαμβάνονταν οι παραστάσεις τους ή ενσωματώνονταν στο δραματολόγιο άλλων καλλιτεχνών. Ο επικαιρικός χαρακτήρας τους, όσο αγαπητά τα καθιστά, τόσο τα περιχαράκωνει, καταδικάζοντάς τα σε λήθη, μόλις ο θόρυβος του πολιτικού γεγονότος που τα ενέπνευσε, σιγάσει.

69. Δύο από τους καραγκιοζοπαίχτες αξιοποίησαν και φιγούρα του πολιτικοποιημένου τραγουδοποιού Δ. Σαββόπουλου.

70. Εξάιρεση σε αυτούς αποτέλεσαν ο Χρ. (Αντωνιάδης) Πάφιος (Ε.Ο.Κ.Α.), ο Γ. Ιδαλίας (*Τα Όνειρα του Καραγκιόζη*), πιθανώς ο Γ. Κισσονέργης (*Το κίνημα του 1931*), κι εν μέρει ο Χρ. Κυριαζής (*Ο Καραγκιόζης στην εξουσία*).

71. Για τη σχέση των δύο ειδών, αν και από άλλη οπτική, βλ. Μαν. Σειραγάκης, «Σχέσεις του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη Θεάτρου: η περίοδος του Μεσοπολέμου», Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 1079-1088.

*Η σκηνοθεσία του «Πρωτογονισμού»:
Η περίπτωση του Musée du quai Branly*

Στις αρχές της δεκαετίας του '90 ξεσπά στο Παρίσι μια έντονη διαμάχη ανάμεσα στην πολιτική ηγεσία και την επιστημονική κοινότητα. Αφορμή υπήρξε η πρόταση του τότε Δημάρχου της πόλης του Παρισιού Jacques Chirac και του γνωστού συλλέκτη Jacques Kerchache να διαμορφωθεί μια πτέρυγα στο Μουσείο του Λούβρου προκειμένου να εκτεθούν χαρακτηριστικά έργα των πολιτισμών της Αφρικής, της Ωκεανίας, της Ασίας, της Βορείου και Νοτίου Αμερικής, των οποίων, αμφότεροι, υπήρξαν λάτρεις. Το ενδιαφέρον κορυφώθηκε όταν γνωστοί καλλιτέχνες, όπως οι Arman, Georg Baselitz, Bernar Venet, αναγνωρίζοντας την ιδιαιτερότητά τους, άρχισαν να αποκτούν έργα προερχόμενα από τους πολιτισμούς αυτούς και να σχηματίζουν τις προσωπικές τους συλλογές. Ο Kerchache (1942-2001), βαθύς γνώστης των αποκαλούμενων «arts premiers», συγγραφέας,¹ επιμελητής και σύμβουλος εκθέσεων² ανά τον κόσμο, υπήρξε ταυτόχρονα γκαλερίστας,³ συλλέκτης⁴ και έμπορος⁵ έργων τέχνης. Η αμφιλεγόμενη αυτή προσωπικότητα⁶ κατηγορήθηκε για παράνομη διακίνηση, ακόμη και για αρπαγή⁷ έργων τέχνης. Ο Kerchache, επιστήθιος φίλος του Chirac, διέθετε την ικανότητα να διακρίνει

1. Jacques Kerchache – Jean-Louis Paudrat – Lucien Stephan – Françoise Stoulling-Marin, *L'Art africain*, Citadelles-Mazenod, Paris, 2008 (1988).

2. Συγκεκριμένα πρόκειται για τις ακόλουθες εκθέσεις: *Sculpture Africaine*, στη μνήμη του André Malraux (Villa Médicis, 1986)· *L'art des sculpteurs Tâinos. Chefs-d'œuvre des Grandes Antilles précolombiennes* (Petit Palais, 1994)· *Picasso / Afrique: État d'esprit* (Centre Georges Pompidou, 1995). Ο Kerchache υπήρξε, επίσης, σύμβουλος της έκθεσης *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle* (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, 1984) καθώς και της έκθεσης *Afrique, l'art d'un continent* (Λονδίνο, 1995).

3. Από το 1959 έως το 1981.

4. Sylvestre Huet, «Le Musée de l'Homme tombe sur un os. Chercheurs et collections pourraient être délogés au profit d'un musée des arts primitifs», *Libération*, 1-8-1996.

5. Συγκεκριμένα, ο Germain Viatte, σημειώνει: «Une fois fortune faite, il a décidé d'abandonner son rôle de marchand» [«Αφού (ο Kerchache) απέκτησε μια μεγάλη περιουσία, αποφάσισε να εγκαταλείψει τον ρόλο του εμπόρου»] (Germain Viatte, «Un musée pour les Arts exotiques», *Le Débat* 108, 2000/1, σ. 75-84: 78).

6. Κατά τον Rouget, ο Kerchache κέρδισε πολλά χρήματα από την εκμετάλλευση των λεγόμενων «arts primitifs», βλ. Gilbert Rouget, «Requiem pour un projet unique au monde», *L'Humanité*, 3-3-2003.

7. Emmanuel de Roux, «Les musées meurent aussi», *Le Monde*, 10-10-1990· «Les sculptures de quatre continents font leur entrée au Louvre», *Le Monde*, 14-4-2000. Βλ. επίσης Vincent Noce, «Le Louvre s'ouvre

τις αρετές και τις ιδιαιτερότητες ενός έργου, ικανότητα που πήγαζε από το ασίγηστο πάθος του για την Τέχνη.⁸ Καθοδηγούμενος, κυρίως, από τις αισθήσεις, την όραση και την αφή, και όχι τόσο από τη γνώση, ενδιαφερόταν για το ίδιο το υλικό, τη φόρμα, για τη μαγική δύναμη που κάθε αντικείμενο εξέπεμπε, για τους εσωτερικούς του παλμούς. Διέθετε όχι μόνον το χάρισμα να μπορεί να διακρίνει πρώτος τις αρετές ενός αντικειμένου αλλά και την ικανότητα ανασύνθεσης στοιχείων και εικόνων, που με ευκολία ανακαλούσε στη μνήμη του. Η διαύγεια και η οξυδέρκεια που τον χαρακτήριζαν, η μεγάλη εμπειρία που συσσώρευσε από τα ταξίδια που πραγματοποίησε και τα μουσεία που επισκέφτηκε, του εξασφάλιζαν τη δυνατότητα να αποκωδικοποιεί το λεξιλόγιο, τη σύνταξη κάθε αντικειμένου.⁹

Στις 15 Μαρτίου του 1990 ο Kerchache δημοσιεύει στη *Libération* ένα μανιφέστο με τίτλο «Τα αριστουργήματα του κόσμου πρέπει να είναι ελεύθερα και ισότιμα»,¹⁰ το οποίο συνοψίζει έναν μεγάλο αριθμό προσωπικοτήτων της εποχής. Με το μανιφέστο αυτό οι υπογράφοι –καλλιτέχνες, κριτικοί της τέχνης και διανοούμενοι– αιτούνται το άνοιγμα της όγδοης πτέρυγας του Grand Louvre, μετά την επέκταση, ανακαίνιση και αναδιαμόρφωση που έγινε επί προεδρίας Mitterrand, προκειμένου να εκτεθούν σημαντικά έργα που, αν και ήταν έως τότε ξεχασμένα, εκπροσωπούσαν πολιτισμούς, από τα τρία τέταρτα της ανθρωπότητας. Στόχος, λοιπόν, των Chirac και Kerchache ήταν το μεγάλο πλέον Μουσείο του Λούβρου να ανοίξει τις πύλες του στην προκολομβιανή τέχνη, την αφρικανική και την τέχνη της Ωκεανίας, σε έργα, δηλαδή, τα οποία θα εκτίθεντο μαζί με αρχαιολογικά ευρήματα, όπως κυκλαδικά ειδώλια ή αιγυπτιακά γλυπτά, καθώς και με έργα της μεγάλης δυτικής Τέχνης, της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Τον στόχο αυτόν πραγματοποίησε το 1995 ο τότε νεοεκλεγείς Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας Chirac,¹¹ παρά τις έντονες αντιδράσεις των επιμελητών του Μουσείου, και

enfin aux arts premiers. Kerchache, un flibustier au musée. Ce marchand aux méthodes contestées est seul maître à bord», *Libération*, 13-4-2000.

8. Ο Chirac θεωρούσε τον Kerchache ως «παγχοσμίου φήμης ειδικό στις arts premiers», ως «τον άνθρωπο που είχε δει τα ομορφότερα πράγματα στον κόσμο», ενώ πίστευε ότι διέθετε «το μάτι που μπορούσε να διακρίνει μέχρις χιλιοστού το τετριμμένο από το μεγαλοφυές»· βλ. François Hauter, *Le Figaro*, 5-6-1996, παρατίθεται στο Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Mille et une nuits, Paris, 2006, σ. 35.

9. Béatrice Peyrani, «Jacques Kerchache: L'ami du genre primitif», *L'Expansion*, 24-10-1996.

10. Jacques Kerchache, «Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux», *Libération*, 15-3-1990.

11. Κατά τη διάρκεια της προεκλογικής του εκστρατείας, στις 6 Απριλίου του 1995, ο Jacques Chirac δηλώνει στο τηλεοπτικό κανάλι France 2: «Nous n'arrivons toujours pas à créer, dans ce musée, une section qui corresponde à ces arts que les conservateurs, avec un peu de condescendance, appellent *les arts primitifs* et que Malraux appelait *les arts primordiaux* et qui n'ont pas leur place, en vérité. Les trois quarts de l'humanité sont absents du Louvre, je trouve que c'est profondément choquant et regrettable» [«Δεν καταφέραμε ακόμη να δημιουργήσουμε σε αυτό το μουσείο μια πτέρυγα που θα φιλοξενούσε τις τέχνες αυτές, τις οποίες οι συντηρητές με συγκατάβαση ονομάζουν *arts primitifs* και που ο Malraux ονόμαζε *arts primordiaux* και που στην πραγματικότητα δεν έχουν κατακτήσει τη θέση που τους αρμόζει. Τα τρία τέταρτα των έργων της ανθρωπότητας απουσιάζουν από το Μουσείο του Λούβρου, γεγονός που με σοκάρει και με θλίβει»]· βλ. Guillaume Adam, «L'art primitif aux guichets du Louvre», *Le Journal des Arts* 20 (Δεκέμβριος 1995).

ειδικότερα του Pierre Rosenberg, που διετέλεσε πρόεδρος και διευθυντής του. Τα 110 αντικείμενα, που ορισμένα εξ αυτών είχαν αποκτηθεί παράνομα,¹² εκτέθηκαν τελικά στην όγδοη, ειδικά διαμορφωμένη από τον αρχιτέκτονα Jean-Michel Wilmotte, πτέρυγα του Μουσείου. Την οργάνωση αυτής της έκθεσης ανέλαβε σκανδαλωδώς ο Kerchache, ερήμην των επιμελητών του Λούβρου.¹³ Ο έντονος φωτισμός σε συνδυασμό με τον λιτό διάκοσμο συνέβαλε σε μια εικαστική, επιμελώς σκηνοθετημένη, παρουσίαση των αντικειμένων, τα οποία επιλέχθηκαν χάριν της πλαστικής τους τελειότητας. Χαρακτηριστική υπήρξε επίσης η ελαχιστοποίηση των πληροφοριών, που συνόδευαν τα αντικείμενα. Η κίνηση αυτή δεν είχε μόνο πολέμιους αλλά και υποστηρικτές, όπως ο δημοσιογράφος Gérard Dupuy ο οποίος, σε ένα κείμενό του που δημοσιεύθηκε στη *Libération*, θέτει το ακόλουθο ερώτημα: γιατί να έχουν θέση στο Λούβρο τα γλυπτά των Σουμερίων και όχι των Ίνκας, τα κυκλαδικά ειδώλια και όχι η Αφροδίτη του Lespugue, η κυρία Récamier του David και όχι ένα γλυπτό bantoue;¹⁴

Τον Απρίλιο του 1996 ο Jacques Friedmann, επιχειρηματίας και επιστήθιος φίλος του Chirac, επικεφαλής της επιτροπής που είχε αναλάβει την έκθεση των αντικειμένων αυτών στο Λούβρο, προτείνει την ίδρυση ενός νέου μουσείου, το οποίο θα ετίθετο υπό την αιγίδα των Υπουργείων Πολιτισμού και Εκπαίδευσης. Η πρόταση αυτή έγινε τελικά δεκτή, παρά τις αρχικές αντιδράσεις των Chirac και Kerchache. Το νέο μουσείο, η ίδρυση του οποίου αναγγέλθηκε τον Οκτώβριο του 1996, θα κατασκευαζόταν από τον αρχιτέκτονα Jean Nouvel, στην απέναντι όχθη του Σηκουάνα, στην αποβάθρα Branly. Στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής σημειώνεται ότι πρόκειται για ένα φιλόδοξο αλλά διακριτικό κτίριο, που ουδεμία σχέση έχει με ένα palais national, ένα κτίριο κόσμημα, που θα φιλοξενήσει τις «διαφορετικές τέχνες».¹⁵ Στα 11 χρόνια που μεσολάβησαν, από το 1995 έως το 2006, που το μουσείο άνοιξε τις πύλες του στο κοινό,¹⁶ αναπτύχθηκε ένας έντονος διάλογος σχετικά με την ονομασία του μουσείου αυτού. Καταρχήν, προτάθηκε το όνομα Musée des Arts primitifs, ακολούθησε το όνομα Musée des Arts premiers, στη συνέχεια το Musée des Arts et Civilisations, για να καταλήξουν στην ονομασία Musée du Quai Branly. Η απόφαση να δοθεί τελικά στο μουσείο το όνομα της αποβάθρας Branly του Σηκουάνα, δείχνει την αδυναμία των ιθυνόντων να προβούν σε έναν επιστημονικά αποδεκτό χαρακτηρισμό για τις τέχνες που θα στε-

12. Ο Vincent Noce, σε άρθρο του στη *Libération*, αναφέρει ότι δύο γλυπτά Nok από τη Νιγηρία, που εκτέθηκαν στο Λούβρο, ήταν προϊόντα λαθραίας διακίνησης και είχαν αποκτηθεί παράνομα· βλ. Vincent Noce, «Le Louvre s'ouvre enfin aux arts premiers. Comment deux statues volées sont exposées. Le Louvre a acquis deux objets nok en sachant qu'ils provenaient d'un trafic. La France s'est couverte en signant un accord de coopération avec le Nigeria», *Libération*, 13-4-2000.

13. Ανάμεσα στα αντικείμενα που θα εκτίθεντο, δέκα μόνο προέρχονταν από δημόσιες συλλογές, τα υπόλοιπα από δωρεές, παραχωρήσεις, παρακαταθήκες και αγορές, γεγονός που επιβεβαίωνε ότι ο Kerchache ήταν ένας έμπορος· βλ. Pierre Gaudibert, «Les arts primordiaux dans l'attente du Grand Louvre», *Le Monde diplomatique* (Μάιος 1990).

14. Gérard Dupuy, «Le Louvre s'ouvre enfin aux arts premiers. Vive les sauvages!», *Libération*, 13-4-2000.

15. Emmanuel de Roux, «Le vrai démarrage d'un projet ambitieux», *Le Monde*, 10/12-12-1999.

16. Στα εγκαίνια παρευρέθησαν οι Kofi Annan, Rigoberta, Menchú, Paul Okalik, Lionel Jospin, Jean-Pierre Raffarin, Dominique de Villepin, Claude Lévi-Strauss.

γάζονταν εκεί, καθώς οι όροι που χρησιμοποιούνταν, έως τότε, δεν ικανοποιούσαν το σύνολο των ειδημόνων.

Η ίδρυση του Μουσείου του Quai Branly αποτέλεσε την αφορμή για να επανέλθει στο προσκήνιο η διαμάχη σχετικά με την ονομασία των τεχνών των μη ευρωπαϊκών πολιτισμών. Το θέμα άνοιξε με την πρωτοβουλία του Chirac να ιδρύσει ένα μουσείο αφιερωμένο στην τέχνη των λαών αυτών, προκειμένου να αποτινάξει την ενοχή του αποικιοκρατικού παρελθόντος της Γαλλίας. Βέβαια, κάθε τέτοια προσπάθεια να διαχωριστεί η καλλιτεχνική παραγωγή των πολιτισμών αυτών από τον πολιτισμό της Δύσης παραπέμπει σε μια ευρωποκεντρική στάση. Εξάλλου, η θέση «εμείς και οι άλλοι» δεν υφίσταται, καθώς ο πολιτισμός της Ευρώπης, στο βάθος του χρόνου, δεν χαρακτηρίζεται από απόλυτη ομοιομορφία. Η επιλογή του Chirac να υιοθετηθεί ο όρος «arts premiers», αντικαθιστώντας τους προγενέστερους όρους «arts primitifs» ή «art nègre»,¹⁷ αν και δηλωτική της μετριοπαθούς διάθεσής του να αποκαταστήσει τους μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, δεν έγινε ευρέως αποδεκτή από τους ειδήμονες. Οι χαρακτηρισμοί «arts primitifs»¹⁸ και «arts sauvages»¹⁹ ήταν αρνητικά φορτισμένοι, απαξιωτικοί και παρέπεμπαν σε μια τέχνη βάρβαρη, αδέξια και ακατέργαστη. Οι χαρακτηρισμοί «arts premiers»,²⁰ «arts primordiaux»,²¹ «arts archaïques» και «arts originels»²² απηχούσαν μια αντίληψη αποικιοκρατική και ρατσιστική, υπονοώντας ότι οι τέχνες αυτές δεν εξελίχθηκαν στο πέρασμα του χρόνου. Άλλωστε, οι «arts premiers» δεν είναι στην πραγματικότητα παρά «arts ultimes», καθώς θα μπορούσαν να θεωρηθούν και ως τέχνες υπό εξαφάνιση. Οι χαρακτηρισμοί «arts lointains»²³ και «arts exotiques»²⁴ ήταν ασαφείς και περιοριστικοί, δηλωτικοί μόνον της απόστασης που χωρίζει τη Δύση από τους «άλλους πολιτισμούς», ενώ οι χαρακτηρισμοί «art tribal», «art ethnographique» και «art traditionnel» ήταν και αυτοί περιοριστικοί και δεν θεωρούνταν ικανοποιητικοί.

Πρόεδρος του νέου Μουσείου διορίστηκε ο Stéphane Martin, γνώστης των «arts primitifs» και συλλέκτης, από την εποχή της διαμονής του στην Αφρική.²⁵ Ο Martin θα διοικούσε το νέο Μουσείο, συνεπικουρούμενος από δύο διευθυντές, έναν στον τομέα της εκπαίδευσης και της έρευνας, τον ανθρωπολόγο Maurice Godelier, και έναν στον τομέα της μουσειολογίας, τον Germain Viatte.

17. Antoinette Molinier, «L'amour fou des Arts premiers», *Notre histoire* 180 (Σεπτέμβριος 2000), σ. 20-23· Jean-Yves Marin, «Arts premiers: pas à n'importe quel prix», *Le Monde*, 22-12-2000.

18. Jean-Olivier Majastre, «Transfusion de sens», Daniel J. Grange – Dominique Poulot (επιμ.), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1997, σ. 210.

19. Claude Roy, *Arts sauvages [et non «Arts premiers»]*, Robert Delpire, Paris, 1957.

20. Τον όρο πρωτοχρησιμοποίησε ο Claude Roy και ασπάστηκε στη συνέχεια ο Kerchache· βλ. Claude Roy, *Arts premiers*, Robert Delpire, Paris, 1965.

21. Ο όρος είχε προταθεί από τον André Malraux· βλ. André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris, 1952.

22. Ο όρος αυτός προτάθηκε από τον Χιλιανό ζωγράφο και συλλέκτη Roberto Matta.

23. Ο Félix Fénéon (1861-1944) υπήρξε κριτικός τέχνης, δημοσιογράφος και διευθυντής πολλών γαλιικών περιοδικών· βλ. Félix Fénéon, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1948.

24. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον έμπορο έργων τέχνης Paul Guillaume.

25. Η πληροφορία αναγράφεται σε μαρμάρινη πλάκα στο Μουσείο Quai Branly, που τοποθετήθηκε τον Ιούνιο του 2003.

Στο νέο αυτό Μουσείο θα στεγάζονταν οι συλλογές του Musée de l'Homme, καθώς και αυτές του Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (M.A.A.O.), τα οποία όμως θα έπρεπε να κλείσουν. Η πρωτοβουλία αυτή του Γάλλου Προέδρου συνάντησε πολλούς επικριτές. Ανάμεσά τους, ο βουλευτής του Κόμματος των Πολιτών Georges Sarre, που αναφέρει ότι κάθε Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας επιθυμεί να περάσει στην Ιστορία κατασκευάζοντας, κατά τη διάρκεια της θητείας του, ένα μουσείο, όπως ο Georges Pompidou, που ίδρυσε το Centre Pompidou, ο Valéry Giscard d'Estaing το Μουσείο Orsay, ο François Mitterrand την Πυραμίδα του Λούβρου, την Όπερα της Βαστίλης, την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Ακολουθώντας την ίδια πολιτική, ο Chirac ιδρύει το Musée Branly επιθυμώντας να αποκαταστήσει το κύρος της Γαλλίας, στη μαύρη ήπειρο.²⁶ Το παράδοξο όμως, κατά τον Sarre, στην περίπτωση αυτή είναι ότι ο Chirac, προκειμένου να ιδρύσει ένα μουσείο αφιερωμένο στις «arts premiers», όχι μόνο κλείνει το Musée de l'Homme, αλλά καταργεί και τον σκοπό που αυτό υπηρετούσε. Και όλα αυτά, όπως σημειώνει, γίνονται προς όφελος ορισμένων εμπόρων της τέχνης, οι οποίοι λυμαίνονταν το δημόσιο χρήμα.²⁷ Έντονη υπήρξε επίσης η αντίδραση του André Langaney, γενετιστή και διευθυντή έρευνας του εργαστηρίου της Ανθρωπολογίας στο Musée de l'Homme, ο οποίος, απευθυνόμενος στον τότε σοσιαλιστή Πρωθυπουργό Lionel Jospin, χαρακτήρισε το σχέδιο για την ίδρυση ενός μουσείου που θα στέγαζε τις «arts premiers» ή «arts primitifs» ή «arts primordiaux», σκανδαλώδες, καθότι όχι μόνο στερούνταν επιστημονικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα αλλά και γιατί ο όρος «arts premiers» υπέκρυπτε τις ρατσιστικές αντιλήψεις της εποχής της αποικιοκρατίας. Ο Langaney επισήμανε επίσης ότι η διαχείριση του νέου Μουσείου κινδύνευε να περάσει στα χέρια ενός μαφιόζικου lobby, που διακινούσε ύποπτα ως προς την αυθεντικότητα και παράνομα ως προς την απόκτηση έργα προερχόμενα από χώρες του Τρίτου κόσμου. Ταυτόχρονα, κατηγορούσε τους συλλέκτες και τους εμπόρους έργων τέχνης ως ασυνείδητους. Όλα αυτά, δε, όπως ισχυριζόταν, γίνονταν για ένα μουσείο που δεν εξυπηρετούσε κανέναν σκοπό και ουσιαστικά δεν είχε κανέναν λόγο ύπαρξης.²⁸ Η ταυτοποίηση των αντικειμένων ανατέθηκε τότε σε ιδιωτικές εταιρείες, οι οποίες προσλάμβαναν προσωπικό με συμβάσεις ορισμένου χρόνου. Το προσωπικό αυτό δεν διέθετε απαραίτητα επιστημονικό υπόβαθρο. Χαρακτηριστική είναι η επιστολή του υπεύθυνου των συλλογών Jean-Paul Oddos προς τον διευθυντή του ερευνητικού εργαστηρίου της Εθνολογίας, στο Musée de l'Homme, στην οποία ο συντάκτης σημειώνει ότι πρόκειται να προσληφθούν όμορφα νεαρά κορίτσια που θα ασχοληθούν με τον τομέα αυτόν.²⁹

Τίθεται λοιπόν το ακόλουθο ερώτημα: Ποιος είναι ο κύριος σκοπός της ύπαρξης ενός μουσείου; Να παρουσιάζει τις συλλογές του ή να αξιολογεί και να αναδεικνύει έργα που άλλοι δημιούργησαν; Τι προέχει; Η επιστημονική τεκμηρίωση ή η εικαστική παρουσίαση;

26. Béatrice Peyrani, «Jacques Kerchache, l'ami du genre primitif», *L'Expansion*, 24-19-1996.

27. Georges Sarre, «Paris-musées, Paris-pagaïlle», *Libération*, 7-2-1997.

28. Επιστολή του André Langaney, της 17ης Ιανουαρίου 1999, προς τον Γάλλο Πρωθυπουργό Lionel Jospin, που δημοσιεύτηκε με τους ακόλουθους τίτλους στις εφημερίδες *Le Figaro* και *Le Monde*: «Le réquisitoire d'André Langaney», *Le Figaro*, 18-1-1999. «André Langaney critique le musée des Arts premiers», *Le Monde*, 19-1-1999.

29. Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 94, υποσημ. 33.

Η διαμάχη που ξέσπασε σχετικά με τη χωροταξική διευθέτηση και τον τρόπο προβολής των εθνολογικών αντικειμένων –Μουσείο του Λούβρου ή Μουσείο Quai Branly– γρήγορα εξελίχθηκε σε μια σφοδρή διένεξη ανάμεσα στους υποστηρικτές της σημειολογικής-εθνογραφικής προσέγγισης και σε εκείνους της σκηνοθετημένης εικαστικής παρουσίασης. Για το σύνολο, σχεδόν, των εθνολόγων και των επιμελητών των μουσείων, η αποστέρηση της ταυτότητας των αντικειμένων οδηγεί στην εξάλειψη του νοήματός τους και κατά συνέπεια ακυρώνει το πνεύμα του λαού που τα επινόησε.³⁰ Κάθε δημιουργός θα είναι πάντα αιχμάλωτος της εποχής του, των συνθηκών της ζωής και του κοινού του, ακόμη και όταν επιχειρεί να εναντιωθεί στο κοινωνικό κατεστημένο. Αντίθετα, για τον Kerchache, οι γνώσεις που αφορούν στην ιστορία ενός αντικειμένου, τη λειτουργία και τη χρήση του καθώς και το πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε, δεν απαιτούνται για να καθιερωθεί το αντικείμενο αυτό ως έργο τέχνης· η ομορφιά της φόρμας και μόνον μπορεί να το μετατρέψει σε αριστούργημα. Το έργο τέχνης προορίζεται για την τέρψη των οφθαλμών και δεν είναι αντικείμενο μελέτης· διεγείρει τις αισθήσεις και δεν απαιτεί τεκμηρίωση. Η χρονολόγηση των έργων επίσης, κατά τον Kerchache, δεν είναι απαραίτητη,³¹ ενώ οι πληροφορίες για τον τόπο προέλευσής τους δεν συμβάλλουν καθοριστικά στην κατανόησή τους. Άλλωστε, όπως σημειώνει ο Kerchache, και τα έργα τέχνης που προέρχονται από τη Δύση παρουσιάζονται στα μουσεία μας χωρίς να εξετάζεται ούτε το παρελθόν του καλλιτέχνη ούτε τα ήθη και τα έθιμα της χώρας από την οποία αυτά κατάγονται.³² Οι εθνολόγοι, κατά τον Kerchache, ερμητικά κλεισμένοι στα εργαστήριά τους, ασχολούνται σχολαστικά με την ταξινόμηση και αρνούνται πεισματικά να αφεθούν στη γοητεία των αντικειμένων που μελετούν.³³ Δεν ενδιαφέρονται για την καλλιτεχνική δραστηριότητα των πληθυσμών που δεν έχουν γραφή, ως εκ τούτου το Musée de l'Homme δεν είναι ικανό να αξιολογήσει τις καλλιτεχνικές δημιουργίες των τριών τετάρτων της ανθρωπότητας. Η Αφρική, η Ωκεανία, η Αμερική, συνεχίζει, παραμένουν διαρκώς αποκλεισμένες από την επίσημη πολιτική των μουσείων.³⁴

Στις απόψεις αυτές του Kerchache και όσων υποστηρίζουν το δόγμα ότι η επιστήμη μοιάζει ξεπερασμένη και ότι αυτό που έχει σήμερα σημασία είναι να αποθεώσουμε την ομορφιά των αντικειμένων, αντιτίθεται εν μέρει, μεταξύ άλλων, ο αρχαιολόγος Dominique Michelet. Χαρακτηριστικά, το 2000, έτος δημοσίευσης του *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*,³⁵ ο Michelet θεωρεί ότι η αρχαιολογική ή εθνολογική τεκμηρίωση πρέπει

30. Emmanuel de Roux, «Le combat primitif de Jacques Kerchache», *Le Monde*, 17-3-1994· του ίδιου, «Portrait-Jacques Kerchache, globe-trotter et tête chercheuse», *Le Monde*, 14-4-2000.

31. Kerchache, «Un parcours initiatique», *L'Art africain*, σ. 489-496· Harry Bellet, «Les fouilles sauvages mettent en péril le savoir archéologique», *Le Monde*, 18/19-2-1996· Philippe Coubetergues (επιμ.), «L'art peut-il se passer de commentaire(s)?», *Colloque du musée d'art contemporain du Val de Marne, Vitry-sur-Seine*, 2006.

32. Emmanuel de Roux, «Les Africains et les Amérindiens seraient-ils si différents de nous?», *Le Monde*, 9-10-1996.

33. Martin Bethenod, *Jacques Kerchache, Portraits croisés*, Gallimard – Musée du quai Branly, Paris, 2003, σ. 13, 69, 78.

34. Jacques Kerchache, «Arts primitifs au présent», *Artpress* (Mars 1994), σ. 5, 7, 38-56.

35. Marine Degli – Marie Mauzé, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Collection Découvertes Gallimard, Paris, 2000.

απαραίτητα να συνοδεύει τα αντικείμενα.³⁶ Παρόλα αυτά, ο ίδιος αρχαιολόγος υπερασπίζεται την ίδρυση του νέου Μουσείου Branly που θα στεγάσει τις τέχνες και τους πολιτισμούς του κόσμου.³⁷ Στις αφοριστικές απόψεις του Kerchache θα απαντήσει το σύνολο των ερευνητών των δύο Μουσείων –Musée de l’Homme και Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie (M.A.A.O.)– προβαίνοντας στην ακόλουθη δήλωση:

Απομακρύνοντας τα έργα των αποκαλούμενων πρωτόγονων πολιτισμών από την κοινωνία που τα παρήγαγε και προβάλλοντάς τα σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, μεμονωμένα και επιλεκτικά, σύμφωνα με τη δική μας αισθητική, ολισθαίνουμε σε μια καθαρά εθνοκεντρική προσέγγιση.³⁸

Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Γερμανός καλλιτέχνης και συλλέκτης Baselitz, ο οποίος πρεσβεύει ότι δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε με τον ίδιο τρόπο έναν καλλιτέχνη από την Αφρική και έναν καλλιτέχνη από τη Δύση, καθώς η αφρικανική τέχνη, σε αντίθεση με τη δυτική, διαλέγεται διαρκώς με το κοινωνικό περιβάλλον, υπηρετώντας σταθερά την παράδοση.³⁹ Άλλωστε, όπως υποστηρίζει και ο Jean-Paul Barbier, συλλέκτης και ιδρυτής του Μουσείου Barbier-Mueller στη Γενεύη, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» δεν ισχύει για την Αφρική· η ομορφιά ενός τελετουργικού αντικειμένου δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον σκοπό που επιτελεί.⁴⁰ Κατά τον Νιγηριανό γλύπτη Sokari Douglas Camp, αυτό που προσδίδει αξία και ομορφιά στα αντικείμενα είναι κυρίως η εκφραστική τους δύναμη και όχι η πλαστική τους αρτιότητα, καθώς ο προορισμός τους δεν είναι αυστηρά καλλιτεχνικός.⁴¹ Χαρακτηριστική είναι η θέση του Savané Yaya, επιμελητή του Εθνικού Μουσείου του Abidjan, ο οποίος δεν ενστερνίζεται τη χρήση του όρου «έργο τέχνης», για τα προερχόμενα από την Αφρική αντικείμενα:

Καθήκον μας είναι να συντρίψουμε κάθε προσπάθεια των Ευρωπαίων, που, αφού επί μακρόν αδιαφόρησαν για τον πολιτισμό μας, τώρα επιχειρούν να τον οικειοποιηθούν.

Και συνεχίζει:

Οι μάσκες δεν μπορούν να παρουσιάζονται ως γλυπτά, όπως συνηθίζεται στις ευρωπαϊκές συλλογές, αντίθετα ο τρόπος έκθεσής τους πρέπει να είναι πρωτίστως εκπαιδευτικός. Τα αντικείμενα αυτά μας διηγούνται μια ιστορία, την Ιστορία μας.⁴²

36. Dominique Michelet, «Comptes Rendus», *Journal de la Société des Américanistes* 86 (2000), σ. 255-257.

37. Του ίδιου, «Défense du futur Musée des arts et des civilisations», *Le Monde*, 31-5-2000.

38. Κοινή δήλωση των ερευνητών του Musée de l’Homme και του Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie, Οκτώβριος 1996· βλ. Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 19.

39. Jacques Kerchache, «Entretien avec Georg Baselitz», *L’art africain dans la collection de Baselitz*, 4^e Salon International des Musées et des Expositions (S.I.M.E.), Paris, 1994. Βλ. επίσης Francis Réveillaud, «Paroles: Un entretien avec F. Réveillaud (Galerie NAST)», *La lettre des Musiques et des Arts Africains* 16 (5-2-1995).

40. Emmanuel de Roux, «Propos de Jean-Paul Barbier recueillis par Emmanuel de Roux», *Le Monde*, 12-5-1993.

41. François Hauter, «Le grand show africain», *Le Figaro*, 28-11-1995.

42. Savané Yaya, A. *Les Aventures de l’art* (Mars 1991), σ. 55. Παρατίθεται επίσης στο Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 20-21.

Με τη θέση αυτή ταυτίζεται και ο Rosenberg, ο οποίος προσθέτει ότι, εάν πραγματικά θέλουμε να μάθουμε την ιστορία ενός έργου, πρέπει να το τοποθετήσουμε στο ιστορικό του πλαίσιο.⁴³ Η «σιωπηλή παρουσίαση» ενός αντικειμένου, όταν δεν συνοδεύεται από πληροφορίες που αφορούν στον δημιουργό του και την ιστορία του, δεν είναι, κατά τον Godelier, επαρκής. Οφείλουμε να εξετάζουμε, όπως σημειώνει, τόσο την αισθητική αξία των αντικειμένων, όσο και τη λειτουργία τους στην κοινωνία που τα παρήγαγε, την πορεία που διήνυσαν για να φτάσουν στον δυτικό κόσμο και, τέλος, την καταγωγή τους και την ιστορία τους.⁴⁴ Ο Georges Henri Rivière, ένας από τους ιδρυτές του Musée de l'Homme, το 1936, έλεγε ότι αγαπά τα απλά καθημερινά πράγματα, τα υπέροχα αυτά αντικείμενα χάρη στα οποία αναπτύχθηκε μια κοινωνία. Θεωρούσε επίσης ότι, όταν τα αντικείμενα αυτά εκτίθενται σε ένα μουσείο, στόχο δεν έχουν να προκαλέσουν τον θαυμασμό, αλλά να δώσουν πληροφορίες για την κοινωνία από την οποία προέρχονται.⁴⁵ Ο Gilbert Rouget, επίτιμος διευθυντής έρευνας στο C.N.R.S. και πρώην διευθυντής του Τμήματος Εθνομουσικολογίας του Musée de l'Homme, σε ανοιχτή επιστολή του στην *Humanité*,⁴⁶ αισθάνεται την ανάγκη να υπερασπισθεί την προσφορά του Musée de l'Homme, που ιδρύθηκε το 1936 ως ένα μουσείο ανθρωπολογίας, εθνολογίας και προϊστορίας. Ο Rouget, υπεραμυνόμενος της επιστήμης της Εθνολογίας, καταγγέλλει την άποψη ότι «οι εθνολόγοι είναι συνεργοί του Σατανά» και υποστηρίζει ότι στις αναπτυσσόμενες χώρες η εθνολογία προσέφερε σημαντικότερες γνώσεις. Θεωρεί επίσης ότι η παρουσίαση των αντικειμένων που θα εκτεθούν με αισθητικά κριτήρια στο Μουσείο του Quai Branly απηχεί νέο-αποικιοκρατικές αντιλήψεις.⁴⁷ Ενώ ο Bernard Dupaigne, διευθυντής του εργαστηρίου της Εθνολογίας του Musée de l'Homme, από το 1991 έως το 1998, σημειώνει ότι για τους εθνολόγους η διάκριση ανάμεσα στη γνώση και την καλλιτεχνική συγκίνηση που επιχειρεί ο Kerchache είναι ακατανόητη. Κατά τον Dupaigne, τα αντικείμενα δεν κατασκευάζονται μόνο για να ικανοποιούν τις καθημερινές ανάγκες του ανθρώπου. Οι ποικίλοι τρόποι επεξεργασίας τους δείχνουν την προσπάθεια του ανθρώπου να τα τελειοποιήσει, μέσα από τους κανόνες και τις στυλιστικές επιλογές της κοινωνίας που τα παράγει. Λειτουργικότητα, λοιπόν, και αισθητική, όπως σημειώνει, είναι δύο έννοιες αδιαχώριστες.⁴⁸

Ο Kerchache υπήρξε ένας γητευτής, ένας εμπνευσμένος σκηνοθέτης, ικανός να προσδώσει μια νέα διάσταση και να προκαλέσει τον ενθουσιασμό για την «art primitif». Στόχος του ήταν να παρουσιάσει τα εθνολογικά αντικείμενα με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδεικνύονται οι κυβιστικές τους φόρμες και η τραχύτητα του υλικού τους.⁴⁹ Στο Μουσείο του Quai Branly το σύνολο των αντικειμένων που εκτίθενται, παρουσιάζεται σε ένα σκοτεινό περιβάλλον στο οποίο καταλυτικό ρόλο παίζει ο φωτισμός. Τα αντι-

43. Παρατίθεται στο Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 22.

44. Dominique Blanc, «Quai Branly: Le départ de Maurice Godelier», *Le Journal des Arts* 119 (19-1-2001), σ. 6.

45. Παρατίθεται στο Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 203.

46. Gilbert Rouget, «Requiem pour un projet unique au monde», *L'Humanité*, 3-3-2003.

47. Ο.π.

48. Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 18.

49. Éric Tariant, «Baroudeur et marchand d'art», *Le Monde*, 29/30-9-2002.

κείμενα φωτίζονται μερικώς, από σχετικά μεγάλη απόσταση. Οι φωτοσκιάσεις που παράγονται δημιουργούν στον θεατή την αίσθηση ενός άχρονου περιβάλλοντος, όπου τα αντικείμενα προβάλλουν ως σιωπηλές, ιερατικές και παράξενες μορφές. Συνυπάρχουν στον χώρο χωρίς να συνδιαλέγονται, χωρίς να δηλώνουν από πού έρχονται και χωρίς να μας επιτρέπουν να αναρωτηθούμε από ποιους, για ποιους, γιατί και πότε όλα αυτά τα τεκμήρια πολιτισμών παράχθηκαν.

Τα «αξιοπεριέργα» αυτά εκθέματα, τελετουργικά σκεύη και αντικείμενα λατρείας, ενδυμασίες και κοσμήματα, συνομιλούν με το φως, και τις αντανάκλασεις του στις πολυτελείς γυάλινες προθήκες. Αν και απομονωμένα, λόγω του εγκιβωτισμού τους και του ιδιαίτερου τρόπου τοποθέτησής τους στον υποβλητικά αυτόν σκηνοθετημένο χώρο, απαιτούν την προσοχή και τον θαυμασμό του θεατή. Περίοπτα, αινιγματικά και φιλάρεσκα, παύουν να είναι αντικείμενα καθημερινά ή αντικείμενα λατρείας και υποχρεώνονται να υποδυθούν έναν νέο ρόλο, αυτόν του γητευτή. Τα εθνολογικά αυτά αντικείμενα χρησιμοποιήθηκαν και παρουσιάστηκαν ως σκηνικά αντικείμενα, σύμφωνα με την αισθητική της Δύσης. Συχνά, σε διάφορες θεματικές εκθέσεις που διοργανώνει το μουσείο, τα έργα αυτά, όπως αναφέρει ο Dupaigne, φιλοξενούν στον σκηνικό τους χώρο έργα κλασικής ή και σύγχρονης τέχνης.⁵⁰ Ο Kerchache, άλλωστε, πρέσβευε ότι δεν πρέπει να διαχωρίζονται τα έργα των αποκαλούμενων πρωτόγονων λαών από εκείνα του δυτικού πολιτισμού. Πώς ένας θρησκευτικός πίνακας, αναρωτάται ο Kerchache, μπορεί να συνυπάρξει σε ένα μουσείο μαζί με άλλα αντικείμενα, ενώ μια λειψανοθήκη Fang, από την Gabon, οφείλει να εξετάζεται αποκλειστικά και μόνον στο πολιτιστικό της πλαίσιο;

Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά τις αρχικές δεσμεύσεις του Γάλλου Προέδρου και του επιτελείου του ότι το Μουσείο Quai Branly θα μπορούσε να στεγάσει το σύνολο των συλλογών ώστε ερευνητές και κοινό να έχουν πρόσβαση τόσο στους εκθεσιακούς χώρους όσο και στις αποθήκες, αυτό δεν πραγματοποιήθηκε λόγω αφενός του κακού σχεδιασμού και της έλλειψης χώρων και αφετέρου του περιορισμένου αριθμού των ερευνητών. Από τα 350.000 αντικείμενα που έχει στην κατοχή του το Μουσείο εκτίθενται μόνο 4.000. Τα εκθέματα αυτά, που στην πλειονότητά τους προέρχονται από το Musée de l'Homme και το Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie, δεν συνοδεύονται από τον απαραίτητο υπομνηματισμό ώστε να γνωστοποιείται η συλλογή από την οποία προέρχονται. Εμφανίζονται χωρίς ταυτότητα, σαν να εισέβαλαν ξαφνικά και να κατέλαβαν τη θέση τους, ως διά μαγείας, στο νέο Μουσείο. Αντίθετα, δεν παραλείπεται το όνομα του εμπόρου για τα πολυάριθμα εκθέματα που πρόσφατα αγόρασε το Quai Branly.⁵¹ Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι ο φρενήρης ρυθμός απόκτησης έργων, που παρατηρείται αυτή την περίοδο, καθιστά το Παρίσι το σπουδαιότερο κέντρο συγκέντρωσης αντικειμένων των «arts primitifs», σε βαθμό τέτοιο που ξεπερνά ακόμη και τη Νέα Υόρκη. Τα κριτήρια για την απόκτηση των έργων αυτών ήταν η εκφραστική τους δύναμη, η αξία τους στο χρηματιστήριο της Τέχνης⁵² και η ευρεία αναγνώρισή τους.⁵³

50. Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 129-130.

51. Ο.π., σ. 173.

52. Το 2005 το Quai Branly αγόρασε μια μάσκα από την κυρία Kerchache έναντι 700.000€, βλ. ό.π., σ. 215.

53. Ο.π.

Οι συνέπειες αυτής της αγοραστικής μανίας, η οποία, σημειωτέον, συνοδεύεται από έναν χορό εκατομμυρίων ευρώ, είναι πολλές και ποικίλες. Καταρχήν, η μεγάλη ζήτηση προκαλεί και αύξηση της παραγωγής. Οι ιθαγενείς, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Kerchache, παρήγαγαν, κατόπιν παραγγελιών, πληθώρα τέτοιων έργων, τα οποία αποκαλούνταν αντικείμενα αντικατάστασης –«objets de remplacement».⁵⁴ Συχνά, δε, οι κατασκευαστές τους επενέβαιναν στα έργα αυτά, με οιονδήποτε τρόπο, ώστε να πεισθούν οι παντός είδους ενδιαφερόμενοι ότι τα έργα είναι αυθεντικά, ότι έχουν δηλαδή χρησιμοποιηθεί σε θρησκευτικές τελετουργίες. Προκειμένου, δε, να αυξηθεί η τιμή τους στη διεθνή αγορά,⁵⁵ έμποροι της τέχνης και κριτικοί επιχειρούν να τα αποδώσουν σε καλλιτέχνες (maîtres), όπως «ο καλλιτέχνης των λοξών ματιών» ή «ο καλλιτέχνης των έργων με υψωμένο τον αριστερό βραχίονα», κ.ά., και να δημιουργήσουν καλλιτεχνικά εργαστήρια ή σχολές. Επισημαίνεται επίσης ότι πριν από το 1950 τα έργα αφρικανικής τέχνης δεν ήταν υπογεγραμμένα και δεν αποδίδονταν σε έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Η μανία αυτή της ταξινόμησης, της διάκρισης τύπων, της αναγνώρισης καλλιτεχνών, εργαστηρίων και σχολών στηρίζεται σε μια καθαρά δυτικοευρωπαϊκή αντίληψη και δεν αφορά στην τέχνη των αποκαλούμενων πρωτόγονων λαών. Μια ακόμη συνέπεια της μεγάλης ζήτησης ήταν η διενέργεια λαθρονασκαφών καθώς και η παράνομη διακίνησή τους. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Kerchache παρουσιάζεται ως οπαδός της «επιβεβλημένης», όπως αναφέρει, λεηλασίας προκειμένου τα έργα αυτά να σωθούν από τη λήθη και την καταστροφή.⁵⁶ Χαρακτηριστική είναι η φράση του: «Πώς θα μπορούσε, άλλωστε, να δημιουργηθεί ένα μουσείο, εάν δεν στηριχθεί στη λεηλασία;».⁵⁷ Υπεραμυνόμενος των απόψεών του, δηλώνει ότι η Δύση έχει ήδη λεηλατήσει με κάθε τρόπο την Αφρική: εξορίες, δουλεία, αποικιοκρατία, ρατσισμός. Δεν χρειάζεται λοιπόν να την υποβάλλουν οι εθνολόγοι σε έναν ακόμη ευνουχισμό περιορίζοντάς την στα εργαστήριά τους.⁵⁸

Αν και οι ιθύνοντες διατείνονταν ότι το Μουσείο του Quai Branly θα αναδείκνυε σύγχρονες, μετά-αποικιοκρατικές αντιλήψεις, τελικά, ο τρόπος παρουσίασης των εκθεμάτων οδήγησε στο αντίθετο αποτέλεσμα: στη δημιουργία ενός μουσείου στατικού, αναχρονιστικού, που παραπέμπει στην αποικιοκρατία του 19ου αιώνα. Η ελιτίστικη αισθητική αντίληψη, που χαρακτηρίζει κυρίως συλλέκτες και εμπόρους έργων τέχνης, εισβάλλει, τις τελευταίες δεκαετίες, στα περισσότερα μεγάλα εθνολογικά μουσεία, διαμορφώνοντας τον τρόπο ανάδειξης και προβολής των συλλογών τους. Συνέπεια της σκηνοθετημένης αυτής παρουσίασης χρηστικών ή τελετουργικών αντικειμένων των μη ευρωπαϊκών λαών είναι η μεταμόρφωση των αντικειμένων αυτών σε έργα τέχνης, σε αισθητικές εικόνες. Τα αντικείμενα αυτά, μακριά από το ιστορικό τους πλαίσιο, αντανακλούν τις αισθητικές προτιμήσεις των νέων τους κατόχων και αξιολογούνται σύμφωνα με την εμπορική τους αξία στο χρηματιστήριο της Τέχνης.

54. Jacques Kerchache, συνέντευξη με τον Jean-Marie Drot, *Action école, L'Étudiant* (1986). Βλ. Bethenod, *Jacques Kerchache, Portraits croisés*, σ. 189.

55. Michel Daubert, «Le fantôme des colonies», *Télérama* 2675 (18-4-2001). Emmanuel de Roux, «Les baoulés de la collection Marceau Rivière», *Le Monde*, 25-6-2002.

56. Dupaigne, *Le scandale des arts premiers*, σ. 148.

57. Vincent Noce, «Razzia sur l'Afrique», *Libération*, 20-6-2000.

58. Kerchache – Paudrat – Stephan, *L'Art africain*, σ. 489 και 496.

ΤΕΛΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ

† ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Οι πνευματικοί «αντίπαλοι» του Βιτσέντζου Κορνάρου
ή
Στην Κρήτη επί Βενετικής Δημοκρατίας¹

Θέμα του Συνεδρίου που λήγει σήμερα είναι «Θέατρο και Δημοκρατία». Βέβαια, η έννοια της λέξης «δημοκρατία» φωτίζεται διαφορετικά ή και συσκοτίζεται αναλόγως των ιστορικών συνθηκών. Η Αθηναϊκή Δημοκρατία του 5ου αιώνα αποδεχόταν την ύπαρξη δούλων, η Γαληνοτάτη Βενετική Δημοκρατία στήριζε την εξουσία της μόνο σε ευγενείς Πατρικίους, οι Λαϊκές Δημοκρατίες της Σοβιετικής Ένωσης μόνο Δημοκρατίες δεν ήταν. Αυτά είναι τρία μόνο παραδείγματα.

Επέλεξα να σχολιάσω μια σημαντική «στιγμή» της βενετοκρατούμενης Κρήτης, επιστρέφοντας στα αγαπημένα μου θέματα που σχετίζονται με το Κρητικό Θέατρο και με την Κρητική Λογοτεχνία, η οποία έχει επιζήσει και ως θεατρική πράξη. Επανέρχομαι λοιπόν στη διερεύνηση για την ταυτότητα του Βιτσέντζου Κορνάρου, του ποιητή του *Ερωτόκριτου*, εστιάζοντας τώρα το ενδιαφέρον σ' ένα θέμα που σχετίζεται με την ελληνόγλωσση λογοτεχνική παραγωγή της εποχής εκείνης (τέλη 16ου αιώνα έως το 1669) και με τους «αντιπάλους» της.

Για να γίνουν όμως κατανοητά τα νέα στοιχεία που θα σχολιάσω, πρέπει να αναφερθώ σύντομα στην προϊστορία του θέματος. Μέχρι το 1955 εμφανιζόταν ως αρκετά πιθανή η υπόθεση του Στέφανου Ξανθουδίδη, ο οποίος έτεινε να ταυτίσει τον ποιητή με έναν Βιτσέντζο Κορνάρο που παρέμεινε στην Κρήτη και επί Τουρκοκρατίας

1. Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί την ανακοίνωσή μου (8-11-2014) στο Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα «Θέατρο και Δημοκρατία». Ευχαριστώ θερμά τον φίλο διαπρεπή μελετητή Alfred Vincent για τα σχόλιά του στο κείμενο της ανακοίνωσής μου και για την αποστολή ιδιαίτερα σημαντικών ανατύπων του που δεν διέθετα. Παραθέτω εδώ την πρώτη παράγραφο της ανακοίνωσής μου η οποία δεν σχετίζεται με το αντικείμενο της έρευνας: «Κατ' αρχήν θα ήθελα να συγχαρώ την Οργανωτική Επιτροπή του Συνεδρίου και βέβαια τη Γενική Συνέλευση του Τμήματος για την εύστοχη απόφασή τους να αφιερωθεί το Συνέδριο αυτό στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, ο οποίος μόλις τώρα απεχώρησε από την ενεργό διδασκαλία. Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου μας του οφείλει πάρα πολλά. Προσωπικά με συγκίνησε αναπολώ τη χαρά της στενής συνεργασίας μαζί του στην ίδρυση και την οργάνωση του Τμήματος, καθώς και στην προεδρία του, στην οποία εναλλασσόμασταν επί σειρά ετών. Του εύχομαι από καρδιάς να συνεχίσει, χρονικά πιο ελεύθερος τώρα, το λαμπρό επιστημονικό του έργο».

και χάραξε το όνομά του με τη χρονολογία 1677 στον Άγιο Αντώνιο, ένα ξωκλήσι κοντά στον Μόγλο της Σητείας.²

Το 1955 ο Στέργιος Σπανάκης δημοσιεύει τη διαθήκη (1611)³ του καθολικού πλούσιου ευγενή Βενετού Ανδρέα Cornaro (1548-1616/17), ιταλογράφου στιχουργού, λόγιου, ιστορικού και Προέδρου ενός ιταλόφωνου «ερασιτεχνικού λογοτεχνικού Συλλόγου»,⁴ της «Ακαδημίας των Παράξενων» (Stravaganti) στον Χάνδακα. Ο Σπανάκης πρότεινε ως δημιουργό του *Ερωτόκριτου* τον νεώτερο αδελφό του, τον Βιτσέντζο (1553-1613/14), που ήταν κι αυτός μέλος του ίδιου Συλλόγου. Κορυφαίοι μελετητές της κρητικής λογοτεχνίας δεν δέχτηκαν την ταύτιση αυτή. Είναι οι Νικόλαος Τωμαδάκης,⁵ Μανούσος Ι. Μανούσακας,⁶ Λίνος Πολίτης,⁷ Εμμανουήλ Κριαράς,⁸ αλλά επιφυλακτικός υπήρξε και ο Στυλιανός Αλεξίου,⁹ ο οποίος αργότερα μετέβαλε γνώμη και έγινε, μαζί με τον κυριότερο υποστηρικτή Νικόλαο Παναγιωτάκη, συμπρωταγωνιστής για τη διερεύνηση νέων πληροφοριών και τη διάδοση της ταύτισης που είχε εισηγηθεί ο Σπανάκης. Εντελώς αντίθετος με την υπόθεση αυτή είναι ο γράφων.¹⁰

Οι λόγοι που αντέδρασαν αρνητικά οι μελετητές που προανέφερα είναι γνωστοί στους ειδικούς και δεν χρειάζεται εδώ να τους επαναλάβω, εκτός από έναν, που σχετίζεται με όσα θα επιχειρήσω να αναπτύξω παρακάτω. Είναι το θέμα της εθνικής συνείδησης του ποιητή. Ας μην τρομάξει ο αναγνώστης· η διατύπωση δεν συνδέεται με τα εθνικιστικά ιδεώδη του 19ου αιώνα, αλλά με τον τρόπο που αντιμετωπίζουμε τον ελληνικό ορθόδοξο πληθυσμό της τότε Κρήτης. Από τους 200.000 περίπου κατοίκους ήταν μεν συντριπτικά περισσότεροι οι ελληνορθόδοξοι, οι λατινόφρονες όμως ήταν εκείνοι που –εν ονόματι της Βενετίας– κυριότατα συμμετείχαν στην άσκηση της εξουσίας, υποβοηθώντας το έργο των ανωτέρων που είχαν σταλεί από τη Μητρόπολη. Αξεπέραστη παραμένει η διαπίστωση του Στυλιανού Αλεξίου, όταν διατυπώθηκε η υπόθεση του Στέργιου Σπανάκη για την ταύτιση του ποιητή του *Ερωτόκριτου* με τον Βενετοκρητικό ευγενή Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου:

2. Βιτσέντζο Κορνάρου *Ερωτόκριτος*, Έκδοσις Κριτική... υπό Στεφάνου Α. Ξανθουδίδου, Ηράκλειο, 1915, σ. LXXII-LXXIV.

3. «Η Διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου», *Κρητικά Χρονικά* 9 (1955), σ. 379-478.

4. Η διατύπωση είναι του Στυλιανού Αλεξίου, Βιτσέντζος Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, Ανατύπωση Α', βελτιωμένη, 1988, σ. ιδ'.

5. Προφορική αντίκρουση αμέσως μετά την ομιλία του Ν. Μ. Παναγιωτάκη, «Ο ποιητής του *Ερωτοκρίτου*», κατά την έναρξη του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 29-8-1976.

6. Μανούσος Ι. Μανούσακας, *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού (1453-1454) και η νέα συνωμοτική κίνησις του 1460-1462*, Αθήνα, 1960, σ. 156.

7. Λίνος Πολίτης, *Εισαγωγή στον «Ερωτόκριτο»*, Ανάτυπο από την Γ' έκδοση, Αθήνα, 1976, σ. 56.

8. Εμμανουήλ Κριαράς, «Νέες διαπιστώσεις και παρατηρήσεις για τις πηγές και τη χρονολόγηση του *Ερωτοκρίτου*», *Νέα Εστία* 93 (1973), σ. 37 εξ.

9. Στυλιανός Αλεξίου, «Η διαθήκη του Κορνάρου και ο ποιητής του *Ερωτοκρίτου*», *Κρητικά Χρονικά* 11 (1957), σ. 63-64.

10. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο. Ποιος ήταν ο ποιητής του «Ερωτόκριτου»*?, Κάκτος, Αθήνα, 1985.

Σοβαρή δυσκολία για την παραδοχή του Βενετοκρατικού Κορνάρου ως ποιητή του *Ερωτοκρίτου* αποτελεί ωστόσο η ζωηρότατη ελληνική συνείδηση που διαπνέει το έργο και που τόνισαν και άλλοι, ο Γιάνναρης, ο Ξανθουδίδης, και εγώ στη μελέτη μου «Ο χαρακτήρ του *Ερωτοκρίτου*». Η ελληνική πνοή του *Ερωτοκρίτου* επιβάλλει να δεχθούμε ότι ο ποιητής δεν ήταν μόνο Έλληνας στα ήθη και στη γλώσσα παρά και στη συνείδηση. Η ελληνική συνείδηση του ποιητή, η φανερή αγάπη για τον ελληνικό χώρο, η απομάκρυνση κάθε στοιχείου δυτικού δεν εξηγείται εύκολα σ' έναν Βενετοκρατικό ευγενή. Πιο φυσικά θα περιμέναμε τον Κορνάρο αστό, ή *nobile Cretense*, και ορθόδοξο.¹¹

Ο Αλεξίου αργότερα απαρνείται αυτόν τον εύστοχο συλλογισμό του και στρέφεται –όπως προαναφέραμε– στην ταύτιση του ποιητή με τον γιο του Ιακώβου και αδελφού του ιστορικού Ανδρέα. Η ταύτιση αυτή όμως, πέραν πολλών άλλων προβλημάτων που αντιμετωπίζει και δεν χρειάζεται εδώ να επαναλάβω, προσκρούει και σε ένα πολύ σοβαρό ζήτημα στο οποίο επανέρχομαι.

Δεν θα είχα αντίρρηση να δεχθώ ως ποιητή του *Ερωτοκρίτου* έναν Βενετοκρατικό ευγενή, αρκεί αυτός και η οικογένειά του να διέθεταν ελληνική εθνική συνείδηση. Σε παλαιότερη εργασία μου, στηριζόμενος στη μελέτη του Μανούσακα *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού...*,¹² σημείωνα κάποιες σκέψεις μου, που παρουσιάζω πάλι τώρα συμπληρωμένες:

Αυτός ο Βιτσέντζος του Ιακώβου όχι μόνο δεν προέρχεται από οικογένεια με ελληνική συνείδηση, αλλά ανήκε σε μία οικογένεια που έτρεφε βαθύτατη απέχθεια προς οποιοδήποτε κίνημα θα στρεφόταν κατά της βενετικής εξουσίας και των συμφερόντων των μεγαλοκτηματιών του νησιού. Γιατί είναι αδύνατον να είχε διαφορετικές απόψεις από τον αδελφό του, τον ιταλογράφο ιστορικό Ανδρέα Κορνάρο, με τον οποίο διατηρούσε στενότερες εγκάρδιες σχέσεις σ' όλη του τη ζωή. Όμως ο Ανδρέας αυτός, στην *Ιστορία* του, επιτίθεται βάνουσα κατά της ελληνικής επανάστασης ενάντια στη βενετική εξουσία που είχε ηγήτη τον Σήφη Βλαστό, χαρακτηρίζοντας απερίφραστα την επανάσταση εκείνη των Ελλήνων «προδοσία» (*tradimento*) και τις ενέργειες των επαναστατών «κακουργίες» (*sceleragine*). Όσο για την πράξη των αληθινών προδοτών που ειδοποίησαν τις βενετικές αρχές για την ελληνική επανάσταση, την αποκαλεί «πιστότατο εγχείρημα» (*fidelissima operatione*) και στη συνέχεια αναφέρει τις τιμητικές διακρίσεις που προσφέρθηκαν σ' αυτούς τους προδότες της επανάστασης. Ο αδελφός του «υποψήφιου ποιητή» διαστρεβλώνει επίσης αυθαίρετα και με εμπάθεια τις προθέσεις των Ελλήνων επαναστατών, όταν –ασφαλώς από δική του πρωτοβουλία, αφού τα διασωθέντα έγγραφα δεν επιβεβαιώνουν τους ισχυρισμούς του– τους εμφανίζει να επιθυμούν να «κατακρεουργήσουν τους Ρέκτορες της πόλης και τους ευγενείς» (*tagliar a pezzi li Rettori della Città e la Nobiltà*).¹³

11. Αλεξίου, «Η διαθήκη του Κορνάρου και ο ποιητής του *Ερωτοκρίτου*», σ. 63-64.

12. Μανούσακας, *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού*, σ. 156.

13. Ευαγγελάτος, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, σ. 111-112. Με αναφορά στον Μ. Ι. Μανούσακα, *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού*, σ. 156.

Αλλά τι σημαίνει στην περίπτωση της βενετοκρατούμενης Κρήτης η ελληνική ή (ορθότερα) ρωμαίικη¹⁴ εθνική συνείδηση; Ελληνική γλώσσα (κρητική διάλεκτος), Ορθοδοξία, ήθη και έθιμα, ανάμνηση παλαιότερων εποχών του Βυζαντίου, τότε που δέσποζαν στην Κρήτη οι Αρχοντορωμαίοι. Η γλώσσα είναι κάτι αυτονόητο και για την «ποιότητα» της θα μιλήσουμε παρακάτω. Η Ορθοδοξία σήμερα ξενίζει κάποιους, τους φαίνεται κάτι «συντηρητικό». Εντελώς διαφορετική ήταν η αντίληψη στην τότε Κρήτη. Η Ορθοδοξία ήταν ο συνδετικός κρίκος της Ρωμιοσύνης, απόδειξη ελληνικότητας. Όσο για τα ήθη και τα έθιμα αρκούμαι εδώ να αναφέρω τα μοιρολόγια. Για παράδειγμα: ο Ανδρέας Κορνάρος αναφέρεται με απέχθεια σ' αυτά,¹⁵ ενώ ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* έχει συνθέσει κάποια εκπληκτικά μοιρολόγια, από τα αριστουργήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως το μοιρολόι της Αρετούσας που θρηνεί για τον νεκρό, όπως νομίζει, αγαπημένο της (Ε' 985 κ.ε.) ή το επίσης συγκλονιστικό μοιρολόι του Βλαντίστρατου που θρηνεί για τον σκοτωμένο Αρίστο (Δ' 1993 κ.ε.). Τα πολλά επαναστατικά κινήματα των Κρητικών για να αποτινάξουν τη βενετική εξουσία, εκτός από κοινωνικά αιτήματα, προβάλλουν –άλλοτε έμμεσα άλλοτε ρητά– τη σχέση με ελληνορθόδοξα κέντρα. Η Χρύσα Μαλτέζου σε ένα περιληπτικό, αλλά ιδιαίτερα μεστό κείμενό της μεταξύ άλλων σημειώνει:

Ωστόσο, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τον χαρακτήρα των κρητικών επαναστάσεων, πρέπει να έχουμε υπόψη ότι, εκτός από τον κοινωνικό παράγοντα που αποτελούσε το υπόβαθρο, υπήρχαν επίσης θρησκευτικοί και ιδεολογικοί παράγοντες, που ήταν ασφαλώς σημαντικοί για το σύνολο του κρητικού λαού. Παρόλο που δεν μπορούμε βέβαια να μιλήσουμε για εθνική συνείδηση με τη σύγχρονη έννοια, το γεγονός ότι εκδηλώθηκαν επαναστατικά κινήματα που αφορούσαν την αποκατάσταση του βυζαντινού κράτους υποδηλώνει ότι οι κοινωνικές ομάδες που πήραν μέρος στις εξεγέρσεις ταύτιζαν την ιδέα της αυτοκρατορίας με αυτή της Ορθοδοξίας. Το θρησκευτικό αίσθημα των κατοίκων, οξυμμένο από τις διαφορές τους με τους καθολικούς κατακτητές, συγγέεται αρχικά για να καταλήξει προοδευτικά να ταυτιστεί με την «εθνική συνείδηση». Τέλος, το σύνθετο πρόβλημα των κρητικών επαναστάσεων δεν μπορεί να εξεταστεί παρά σε στενή συνάρτηση με το αντιστασιακό πνεύμα που χαρακτηρίζει όλα τα κοινωνικά στρώματα του κρητικού πληθυσμού. Γιατί δεν πήραν τα όπλα μόνο οι μεγάλοι γαιοκτήμονες, αλλά και ο κλήρος και οι πάροικοι.¹⁶

Ο Ανδρέας Κορνάρος –σε πρώιμη γραφή της *Ιστορίας* του– αναφερόμενος σε κάποιους επαναστάτες που τιμωρήθηκαν σκληρότατα από τους Βενετούς, τους χαρακτηρίζει «εγληματίες, δολοφόνους και μαχαιροβγάλτες». Και ο Vincent στον οποίο οφείλουμε τον εντοπισμό του χωρίου, σημειώνει: «The “bandits and assassins” were Orthodox Greek Cretans, members of large clans claiming Byzantine noble descent. But like Caler-

14. «Ρωμιοί» ήταν οι Ελληνορθόδοξοι πολίτες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και επί Τουρκοκρατίας οι Έλληνες. Ως τώρα απέφυγα αυτόν τον όρο από φόβο μήπως προβάλλει εσφαλμένους συνειρμούς, αλλά βλέπω ότι με το «ελληνική» διατρέχουμε μεγαλύτερο κίνδυνο παρεξηγήσεων.

15. Σπανάκης, «Η Διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου», σ. 402.

16. Χρύσα Μαλτέζου, «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο», David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης* (μετ. Ναταλία Δεληγιαννάκη), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997, σ. 28.

gi, Andrea Cornaro does not mention their background; his animosity is not based on “ethnic” grounds». ¹⁷ Βέβαια, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι οι βενετόφρονες ιστορικοί αποφεύγουν να αναφερθούν σε διαπρεπείς βυζαντινές οικογένειες, ακριβώς για να μη δώσουν κύρος στις επαναστατικές ενέργειές τους.

Μια συγκλονιστική αποκάλυψη χρωστάμε όμως τώρα στον σπουδαίο μελετητή (και) της Κρητικής Λογοτεχνίας Alfred Vincent. Η πολύτιμη πληροφορία, αρκετά δυσανάγνωστη όπως σημειώνει, σώζεται σε ένα σχόλιο του Ανδρέα Κορνάρου, που είναι γραμμένο στο περιθώριο φύλλου ενός από τα χρονολογικώς τελευταία χειρόγραφα της *Storia Candiata* του, δηλαδή της ιστορίας της Κρήτης που έχει συγγράψει. Η φράση του κυρίως κειμένου την οποία συνοδεύει η περιθωριακή σημείωση τελειώνει με αναφορά στην ελληνική γλώσσα που ήταν σε χρήση στην τότε Κρήτη. Γράφει λοιπόν ο αδελφός του Βιτσέντζου Κορνάρου, του υποτιθέμενου ποιητή του *Ερωτόκριτου*, αμέσως μετά τις λέξεις γλώσσα ελληνική:

Όχι όμως εκείνη η ευγενής αρχαία που σε ολίγους και σπανίους συναντάται, οι οποίοι τη μαθαίνουν με σπουδές και μόχθο, αλλά η κοινή και λαϊκή και εντελώς παρεφθαρμένη και είναι γλώσσα χωρίς κανένα κανόνα και γεμάτη από ιταλικές λέξεις, νοθευμένες και παρεφθαρμένες κι εκείνες. ¹⁸

Μένει κανείς εμβρόντητος. Είναι δυνατόν να είναι ο δημιουργός του *Ερωτόκριτου* –αυτός που ανέδειξε τη λαϊκή κρητική διάλεκτο σε υπέροχο όργανο ύψιστης ποιητικής έκφρασης– αδελφός του μισαλλόδοξου φανατικού εχθρού της γλώσσας αυτής; Σπεύδω να υπενθυμίσω ότι οι σχέσεις των δύο αδελφών ήταν ιδιαίτερα εγκάρδιες. Ο Ανδρέας ορίζει επιτρόπους της διαθήκης του τη γυναίκα του και τους «Z. Francesco il cavalier et Vicenzo, miei carissimi fratelli» (τους αγαπητότατους αδελφούς μου). ¹⁹ Πολλές είναι οι αναφορές του Βιτσέντζου στη διαθήκη, που υπογραμμίζουν τη στενή αδελφική σχέση τους. Αλλά και στο τέλος της διαθήκης του ο Ανδρέας αφήνει ό,τι δεν διέθεσε πριν από την περιουσία του «Z. Francesco et Vicenzo miei fratelli diletteissimi, et la mia benevolenza et quella del signor Dio». Δηλαδή, κατά την απόδοση του Σπανάκη: «Αφήνω στους παραπάνω εκλαμπρότατους κ.κ. Ζ. Φραγκίσκο και Βιτσέντζο, τους προσφιλέστατους αδελφούς μου, μαζί με την αγάπη μου και την αγάπη του Θεού». ²⁰ Σημειώνω επίσης ότι, όταν πέθανε ο Βιτσέντζος, ο Ανδρέας τού αφιέρωσε ένα ποίημα όπου εξέφραζε την οδύνη του. ²¹

Υπενθυμίζω ακόμη ότι αυτός ο Βιτσέντζος ήταν μέλος της Ακαδημίας των Stravaganti, της οποίας Πρόεδρος ήταν ο αδελφός του Ανδρέας και ότι η νέα ελληνική γλώσσα

17. Alfred Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κώστας Γ. Τσιγκάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2013, σ. 815.

18. Ό.π., σ. 818 [«...non però quella antica nobile, che in pochi e rari si trova, et che con lo studio et fatica s'apprende, ma la commune e volgare, et totalmente corrotta, et è lingua che non ha alcuna regola, et piena di vocaboli italiani alterati et corrotti anch'essi»].

19. Σπανάκης, «Η Διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου», σ. 388.

20. Ό.π., σ. 454.

21. Alfred Vincent, «Scritti italiani di Creta Veneziana», Cristiano Luciani (επιμ.), *Modelli e ritorni. Per una Storia dei Rapporti Letterari Italo-Greci* (da *Sincronie* II, 3), Roma, 1999, σ. 146.

ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε στις εκδηλώσεις του Συλλόγου αυτού. Εξάλλου η σύνθεση του *Ερωτόκριτου* (10.000 στίχοι) απαιτούσε μεγάλο χρονικό διάστημα και σχεδόν όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι το έργο ολοκληρώθηκε στον Χάνδακα. Είναι δυνατόν ο Βιτσέντζος, αν ήταν αυτός ο ποιητής, να μη μιλούσε με τον αδελφό του, που ήταν ιταλογράφος στιχουργός, για την πορεία της συγγραφής; Αλλά ο Ανδρέας, που ένοιωθε απέχθεια για την κρητική διάλεκτο θα ανεχόταν ν' ακούει, και μάλιστα από τα χείλη του αδελφού του, στίχους στη γλώσσα αυτή;

Η ανακάλυψη του Vincent δεν είναι πρόσφατη. Ήδη από το 1999 το χωρίο είχε εν μέρει δημοσιευθεί (από τον ίδιο) σε ένα αρκετά δυσεύρετο ιταλικό, επιστημονικό περιοδικό,²² χωρίς σχολιασμό, και το 2011 ο Vincent το παραχώρησε στον Μιχαήλ Πασχάλη, ο οποίος προχώρησε σε αξιολογες παρατηρήσεις, όπως ότι οι απόψεις του Προέδρου της Ακαδημίας θα ταυτίζονταν με εκείνες της πλειονότητας των μελών της και ότι ο Ανδρέας Κορνάρος στο σονέτο που έγραψε για τον θάνατο του αδελφού του, Βιτσέντζου, δεν αναφέρεται σε ελληνόφωνη λογοτεχνική δραστηριότητά του.²³ Οι δημοσιεύσεις αυτές παραδόξως δεν έδωσαν αφορμή για ευρύτερες συζητήσεις σχετικά με το αναφερόμενο θέμα της γλώσσας και κατ' επέκταση με το θέμα της ταυτότητας του ποιητή. Στο επίμαχο χωρίο επανέρχεται τώρα ο Vincent με τη δημοσίευση του μελετήματός του «Language and Ideology in two Cretan historians».²⁴ Εδώ ο Vincent προχωρεί σε σχολιασμό. Μετά την παράθεση των ύβρεων του Ανδρέα Κορνάρου κατά της κρητικής διαλέκτου και την επισήμανση του γεγονότος ότι ο ιστορικός αυτός δείχνει να αγνοεί την άνθηση της κρητικής λογοτεχνίας και της δραματουργίας του Τζώρτζη Χορτάτση, αναρωτιέται μήπως αυτή η περιφρονητική στάση του είναι απόρροια της άρνησής του να δεχτεί οποιαδήποτε αξία της λογοτεχνίας αυτής.

Στη συνέχεια θίγει το θέμα του αδελφού του, Βιτσέντζου, του φερόμενου ως πιθανού ποιητή του *Ερωτόκριτου* και αναφέρει τα προβλήματα που αναφύονται. Ο λαμπρός αυτός Άγγλος επιστήμονας δεν θέλησε να οξύνει τα πνεύματα. Σπεύδει να σημειώσει ότι «το ξέσπασμα του Ανδρέα δεν αποτελεί ισχυρό λόγο για να απορριφθεί η ταύτιση» και αναφέρει, ότι ο Κορνάρος χρησιμοποίησε γλωσσικό υλικό, αποφεύγοντας εκφράσεις της καθημερινής ζωής, αφού ο *Ερωτόκριτος* εκτυλίσσεται σε μια παλαιότερη, χρονικά απροσδιόριστη, εποχή. Αλλά για τον Ανδρέα η ποιητική γλώσσα του *Ερωτόκριτου* και η «καθημερινή» του *Κατσούρμπου* ήταν το ίδιο. Απέριπτε όλα τα σχετικά με νεοελληνική, κρητική λογοτεχνία. Και ο Vincent καταλήγει σε μια άκρως ενδιαφέρουσα διαπίστωση, που θα τη σχολιάσουμε λίγο πιο κάτω. Γράφει λοιπόν: «Τα σχόλια του Ανδρέα δείχνουν μια μαινόμενη σύγκρουση στο παρασκήνιο αυτής της πρώιμης άνθισης της νεοελληνικής λογοτεχνίας». Και αναρωτιέται: «Αλλά γιατί δείχνει τέτοια εχθρότητα προς τα “καθημερινά” ελληνικά; Για λόγους καθαρά αισθητικούς; Ή η στάση του αυτή συνδέεται με κοινωνικοπολιτική ιδεολογία;». Και ο ίδιος σχολιάζει: «Αλλά τα έργα του Χορτάτση και των συγχρόνων του δεν είναι καθόλου ανατρεπτικά και δεν αμφισβητούν τη θέση ούτε των Βενετών κυριάρχων ούτε των Κρητικών κτηματιών». Και καταλήγει:

22. Ο.π., σ. 140.

23. Μιχαήλ Πασχάλης, «Η ιδεολογία των *Ιντερμεδίων* της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), σ. 166-167.

24. Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», σ. 818-820.

«Εμφανίζουν ωστόσο δράση πολύ διαφορετική από εκείνη των Κρητικών Ακαδημιών».²⁵ Εδώ ο Vincent υποστηρίζει τη θέση που κι εγώ έχω κατ' επανάληψιν υποστηρίξει: Οι ιταλόφωνες Ακαδημίες δεν είχαν καμία σχέση με τη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή της Κρήτης.

Είδαμε λίγο πριν πως ο Vincent επεσήμανε ένα πολύ σοβαρό στοιχείο: μια λογοτεχνική σύγκρουση κατά την περίοδο της ακμής της κρητικής λογοτεχνίας. Οι πληροφορίες που έχει συγκεντρώσει αφορούν στην ιταλόφωνη πλευρά. Διαθέτουμε όμως ανάλογες και από την ελληνική. Πριν τις παραθέσω θα ήθελα να σημειώσω ότι αυτές, κατά τη γνώμη μου, ισχύουν και στην απίθανη περίπτωση που ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* έγραψε το μεγάλο έργο του στα 1590-1610 περίπου είτε, όπως το θεωρώ πιθανότατο, στα 1640-1660 περίπου. Οι πληροφορίες μας αντλούνται από τον Επίλογο του *Ερωτόκριτου* (στ. Ε' 1525-1542).

Έπειτα από μια συμβατική ευχή προς τους αναγνώστες:

Κι εκείνον οπού εκόπιασεν ας τον καληνωρίζου
κι ας συμπαθούν τα σφάλματα εκείνα που γνωρίζου

ακολουθεί η γνωστή από πολλές πηγές εμφάνιση του λογοτεχνικού περίπλου σαν πορεία καραβιού που τώρα μπαίνει, επιτέλους, στο λιμάνι:

Εσίμωσε το ξύλο μου, το ράξιμο γυρεύγει,
ήρθε σ' ανάβαθα νερά και πλιό δεν κιντυνεύγει.

Και στη συνέχεια συναντάμε μια μη ρεαλιστική εικόνα, όπου τα στοιχεία της φύσης, γη και ουρανός, πανηγυρίζουν για το ευτυχές τέλος του ταξιδιού:

Θωρώ τον ουρανό γελά, τη γη και καμαρώνει
κι εισέ λιμνιώνα ανάπαψης ήραξε το τιμόνι.
Σ' βάθη πελάγου αρμένιζα, μα εδά 'ρθα στο λιμνιώνα,
πλιό δε φοβούμαι ταραχή, μάνητα ουδέ χειμώνα.

Και πλησιάζουμε στα πιο ενδιαφέροντα σημεία:

Θωρώ πολλοί εχαρήκασι κι εκουρφοκαμαρώσα
κι όσοι εκλουθούσα από μακρά, εδά κοντά εσιμώσα.

Γιατί φοβόντουσαν οι θαυμαστές του έργου και καμάρωναν κρυφά; Νομίζω επειδή ο ποιητής διέθετε εχθρούς ανώτερων κοινωνικών τάξεων, που οι θαυμαστές του Κορνάρου δεν ήθελαν να δυσαρεστήσουν. Το έργο ή αποσπάσματά του κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφα ανωνύμως (αυτό το είχε επισημάνει ήδη ο Ξανθουδίδης) και τώρα οι θαυμαστές πλήθυναν και σιγά-σιγά ξεθάρρεψαν. Αυτό είναι το νόημα του εδά κοντά εσιμώσα. Το γεγονός αυτό, λόγω φθόνου, θα εξόργισε περισσότερο τους αντιπάλους του.

Στη συνέχεια ακολουθεί μια δεύτερη μη ρεαλιστική εικόνα (τα στοιχεία της φύσης ξεσπούν εναντίον των αντιφρονούντων), η οποία καταλήγει όμως σε μια ρεαλιστικότητα μνεία των εχθρών του:

Η γης εβγάνει τη βοή, ο αέρας και μουγκρίζει
και μια βροντή στον ουρανό τσ' οχθρούς μου φοβερίζει.

25. Ο.π., Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», σ. 818-820.

εικόνα την οποία διαδέχεται η ρεαλιστική κριτική των εχθρών του:

εκείνους τους κακόγλωσσους που ψέγουν ό,τι δούσι
κι απόκεις δεν κατέχουσι την άλφα σκιάς να πούσι.

Χαρακτηρίζει κακόγλωσσους εκείνους που τον βρίζουν, έχοντας επίγνωση της αξίας του και, όταν λέει πως αυτοί δεν κατέχουσι την άλφα σκιάς να πούσι, δεν εννοεί πως είναι αναλφάβητοι αλλά αντιπονητικοί και ατάλαντοι. Και ακολουθούν οι στίχοι στους οποίους δηλώνει πως δεν επιθυμεί να αποκρύψει την ταυτότητά του αλλά να γίνει το όνομά του γνωστό.

Ποιοι είναι οι εχθροί του που τον μισούν λυσσαλέα για λογοτεχνικούς λόγους; Νομίζω κάποιοι ανάλογοι του Ανδρέα Κορνάρου, πιθανότατα ιταλογράφοι κι εκείνοι ή άλλοι λάτρεις της αρχαίας ελληνικής, που ένιωθαν –και οι μεν και οι δε– προσβεβλημένοι από την άθλια, κατά τη γνώμη τους, χρήση της γλώσσας. Και κυρίως από φθόνο γιατί ένιωθαν σιγά-σιγά να φουντώνει το ενδιαφέρον για τον *Ερωτόκριτο*, την *Ερωφίλη* και για άλλα έργα και να περιπίπτουν στην αφάνεια αυτοί, οι ιταλογράφοι ή αρχαϊζοντες στιχοπλόκοι.

Το πιθανό πολιτικοκοινωνικό ζήτημα μόνο έμμεσα μπορεί να προσδιοριστεί. Ως προς τις λογοτεχνικές επιδράσεις: και οι δύο παρατάξεις διάβαζαν περίπου τα ίδια έργα κορυφαίων (ή και μέτριων) Ιταλών συγγραφέων. Οι ιταλογράφοι επιδίδονταν σε μιμήσεις, οι ελληνόγλωσσοι τα αφομοίωναν δημιουργικά.

Έχω από χρόνια συχνά αναφέρει ότι πολλά σοβαρά στοιχεία αποκλείουν την πιθανότητα να είναι ποιητής του *Ερωτόκριτου* ο Βιτσέντζος, ο γιος του Ιακώβου (1553-1613/14): Αν το έργο γράφτηκε γύρω στα 1600, είναι δυνατόν να πρωτοτυπώθηκε 120 χρόνια αργότερα (1713); Και είναι δυνατόν να μην υπάρχει καμία απήχησή του σε μεταγενέστερα κείμενα; (Ακόμα και ο Μπουνιαλής δεν γνώριζε τον *Ερωτόκριτο*). Και είναι σκέψη σοβαρή, για να συμπέσει ο συγγραφέας του με τα χρόνια συγγραφής του έργου, να θεωρήσουμε ότι ο *Ερωτόκριτος* γράφτηκε συγχρόνως ή και πριν από την *Ερωφίλη*; Και ποιες ήταν οι ιδεολογικές πεποιθήσεις του Βιτσέντζου αυτού, ο οποίος ανήκε σε ευγενή οικογένεια που καταδίκασε κάθε οχληρή για τους κρατούντες ενέργεια; Και επίσης γιατί δεν επιδόθηκε κανείς σε προσπάθεια ανατροπής των 46 παραθεμάτων μου που πιστοποιούν αποκλειστική εξάρτηση του *Ερωτόκριτου* από το *Innamoramento...* του Albani (α' εκδ. 1626), που πρωτοτυπώθηκε 13 χρόνια μετά τον θάνατο του γιου του Ιακώβου; Η ασύλληπτης φαντασίας απάντηση που δίνουν οι φανατικοί οπαδοί της υποψηφιότητας του Βιτσέντζου Κορνάρου αυτού είναι ότι υπήρχε κάποιο άγνωστό μας, χαμένο χειρόγραφο της ιταλικής διασκευής του *Paris et Vienne* το οποίο αποτέλεσε κοινή πηγή του Albani και του Κορνάρου. Αλλά όταν υπάρχουν δεκάδες ανατυπώσεων της ιταλικής διασκευής σε πρόζα δεν είναι σοβαρό να συζητούμε για κάποιο ανύπαρκτο χειρόγραφο και να οδηγούμαστε σε αναπόδεικτους συλλογισμούς. Άλλο η υπόθεση και άλλο η απόδειξη.

Και τελειώνοντας, θα ήθελα να τονίσω ότι και μόνη η εχθρική σχέση της οικογένειας Κορνάρου με τη νεοελληνική γλώσσα αποτελεί ισχυρότατη ένδειξη για να απορριφθεί από υποψήφιος ποιητής του *Ερωτόκριτου* ο Βιτσέντζος Κορνάρος του Ιακώβου.

ABSTRACTS - SOMMAIRES - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

† ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ / SPYROS A. EVANGELATOS. *Vicenzo Cornaro's intellectual «opponents», or On Crete during the Republic of Venice*

Thanks to a discovery made by Alfred Vincent, Andrea Cornaro –Vicenzo's beloved brother, both sons of Giacomo Cornaro– in an autographed notice on a manuscript of his *Storia Candiana* expresses quite offensive remarks on the vernacular dialect, spoken on Crete at that time. On the occasion of a reference to ancient Greek language, Andrea Cornaro notes: «...non però quella antica nobile, che in pochi e rari si trova, et che con lo studio et fatica s'apprende, ma la commune e volgare, et totalmente corrotta, et è lingua che non ha alcuna regola, et piena di vocaboli italiani alterati et corrotti anch'essi». Evangelatos supports that –besides the other arguments that he has often set out till now– that fierce attack against the language of *Erotocritos*' poet, launched by the brother of its alleged creator, Vicenzo, son of Giacomo, excludes the probability of that person being the creator of the Cretan masterpiece. Afterwards, Evangelatos collects throughout *Erotocritos*' epilogue all information related to its «enemies», who are opposed to the poet's global conception and, of course, to its specific language. This is a real «literary war».

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ / ILIA LAKIDOU. *State ideology and the Greek theatre during the 1950s: The drama of morals and manners (ethographia) as a national artistic movement*

In October 1956, a committee of the Ministry of Labor awards an honorary and augmented pension to the playwright Dimitris Bogris as a reward of the fact that «every plot of his plays is a proof attempt of a fundamental and deeply Greek, genius idea». Using that word, the committee justifies its decision in the reasoning of the award that was published firstly in *Nea Estia* (a monthly periodical for the arts and literature) and then in the daily newspaper *Ta Nea* and stirred up a great reaction by the theatre people, writers associations and theatre artists unions. The reasoning was a text that described the ideological frame in which the national playwright must act in order that his work fulfilled the relevant demands of the 1952's Constitution of the Greek State. Dimitris Bogris' plays of morals and manners were presented as the ideals for the theatrical display of the national life. The essay tries to explore how and in what degree the drama of morals and manners (*ethographia*) was adapted in the theatre aesthetics and how in the tight ideological frame of the post-civil war era the theatrical avant-garde derives from the effort to alter the national «morals and manners» canon in order to discover the true face of the Greek personality.

TATIANA ΛΙΑΝΗ / TATIANA LIANI. *A forgotten theatrical scandal: Das Lamm des Armen by the National Theatre of Greece*

Stefan Zweig's play premiered in 1934 in the newly founded National Theatre of Greece, causing an unforeseen scandal. The historical play describes how Napoleon, having fallen

in love with the wife of one of his soldiers, plots to send him away: a lesson on the misuse of power by the mighty who destroy the lives of those standing in their way. The students in the audience of the première, inspired by the play, started to sing the «Marseillaise» and shout slogans about democracy. The next day Zweig's première was on the front page of many Greek newspapers and a great controversy ensued among Greece's journalists and intellectuals. The majority of articles written about the play described it as «too revolutionary», «propagandist», even «unpatriotic» and accused Zweig of writing the play to take revenge on Hitler. The play was cancelled after only four performances because, according to the National Theatre's announcement, «the communists took advantage of the play's message». This paper aims to examine this rare theatrical scandal and its political framework, at a time when the official political system in Greece was democracy.

CRISTIANO LUCIANI / ΚΡΙΣΤΙΑΝΟ ΛΟΥΤΣΙΑΝΙ. *The reception of Aristodemo by Vincenzo Monti in Greece*

Monti's five-act drama *Aristodemo*, in free hendecasyllabic verses, was written between the years 1784 and 1786. During this period the work has been published and regularly presented on stage. The performance, at which took part the author himself, was given to the aristocratic palaces of the Roman upper class. In this essay we attempt to draw the lines of an ideal path that carried Monti's *Aristodemo* from the western to eastern theatre, through the successful experiments of various Greek theatre groups of the time, consisting of very young or highly experienced actors and theatre managers. So, characters from ancient Greek history, future artists which reveal the tragic passion in performing their dramas, connections with modern Greek language and culture, the fortune in Modern Greek dramaturgy of this important work of Monti, the relations of the latter with chief modern writers and intellectuals, like Dionisios Solomòs, Andreas Mustoxydis and others, all these are the factors that make this tragedy still worthwhile to be read by the Greek public, even in the olden successful translation by Themistocles Eleftheriadis (1833).

ANTIGONH MANASSH / ANTIGONE MANASSI. *On the Ship – Democracy on the stage. Greek political plays printed during the years 1880-1900, as a factor of control*

Approximately 30 political comedy and satirical plays were printed in Greece during the years 1880-1900. The political one-act plays printed after 1860 were only 19, a very small number compared to the one-act comedies (104) parodying the ethics and the sophistication of the new born society of the Modern Greek state. Even so, the political events of the period were so severe that the authors could not avoid writing about them. The issues in the plays were of the corruption of the politicians and the deals between them and their voters. The more severe plays were those whose subject was the fate of Greece or the role played by the Great Powers (England, Germany, France, Russia) against the will of the Greek people. The title of this reading is *On the Ship*, which is the title of a play from this period. The ship represents Greece, the sailors represent the Greek people and the captain represents the Greek politicians who lead Greece to disaster. The play, luckily, has a happy ending. Hopefully, Greece is saved in the last minute, as usual.

Liberty, Peace and Love save the ship. The ship sails peacefully and Glory is waiting to greet it, as in ancient times.

BIKY MANTEAH / VICKY MANTELI. *Modern political metaphors and theatrical images of Aristophanes' Frogs in a National Theatre of Greece performance: (Athenian) democracy in crisis...*

The article focuses on the 2014 National Theatre of Greece revival of *Frogs*, directed by Yannis Kakleas, and aims at highlighting the reconstruction and reception of the historical and political context of Aristophanes' comedy for contemporary audiences. To this end, it discusses the transference of the play's context on the levels of the text and performance and argues that the director adapts Aristophanes' text and culturally relocates the play for its intended modern audiences. Particularly, on the text level the article studies the transference of *Frogs'* *parabasis* and the chorus's political comments. On the performance level metatheatrical devices bearing political implicature and/or advice provided by the chorus are analyzed.

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ / AGIS MARINIS. *The Chorus and the collectivity of the polis in Aeschylus' Seven against Thebes*

The central question of this study is whether the Chorus of *Seven against Thebes* can be considered as representing the democratic *polis*. We are thus dealing with a specific issue within the wider question of the way in which the Chorus of young women «mediates» between the action of the play and the spectators. We take as key points of reference the evolving interaction between the Chorus and Eteocles in the course of the play, with special attention to their divergent response to the threat posed by the Argive army and then by Polyneikes' posting at the Seventh Gate. Our analysis focuses, more specifically, on the *parados* with particular emphasis on the mode of the women's prayer; on the first clash between Eteocles and the Chorus in the first episode; as well as on the latter's attempt at dissuading Eteocles from confronting his brother at the Seventh Gate (line 677 ff.). Our discussion seeks to reveal the ways in which the Chorus not merely expresses the anxiety and fear of the female population, but also introduces wider issues pertaining to the democratic society: most importantly the connection between *oikos* and *polis*, as well as the role of manly virtue (ἀνδρεία).

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ / MARIA MAVROGENI. *Representations of parliamentary life in the Comedy of the 19th century*

This paper moves in a relatively researched area, that of the comedies of the 19th century concerning politics and focuses on plays which mock mainly the functioning of the parliamentary institution in Greece. Two groups of plays are examined: the first includes plays written around 1844, and the second those which were written shortly after 1864. Both groups are related to the riots which led the greek political system from an absolute monarchy to constitutional monarchy in 1843-1844, and crowned democracy in 1864.

The purpose of involvement with these plays is to determine any relationship between the scenic representations of parliamentary life and the political circumstances that caused them, and as long as possible to explore the nature of this relationship.

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ / PLATON MAVROMOUSTAKOS. *National Theatre of Greece 1974-2014: Some first notices on a contradictory trajectory from the Post-junta era until the Crisis*

The communication deals with the role and function of the National Theatre of Greece, at the time of its transition from the austere control and the censorship experienced under the military rule of the colonels to the state of freedom of expression after the rehabilitation of Democracy. Questions addressed: 1. The National Theatre's relations to the central power and its quest for the proper ways to conform itself to the new conditions of public dialogue and social control. 2. Repertoire strategies and the construction of its public image as a cultural institution. 3. Relation to the past: tradition, school, ruptures and continuities. 4. The ensemble theatre and the director's power: the difficult transition from the monolithic past to the pluralistic present. 5. The preoccupation about National Theatre's role under the new social conditions. 6. New influences in postmodern era and multicultural elements of the contemporary Greek society.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΕΝΔΡΙΝΟΥ / IOANNA MENDRINOY. «*Lessons of democratic citizenship*» in *Greek theatre for young audiences of the post-dictatorship period*

The period of Metapolitefsi, that took place after the restoration of democracy in Greece, marks the beginning of a new era for the theater aimed at the juvenile audience. The elimination of all forms of repression and censorship results in the release of creative progressive forces of the space that give renewing boost and lead the kind from *disrepute* in *fulfillment*. The unprecedented attraction of theater professionals in «theater for children» is related to the diversification of the treatment of childhood as a social category with rights and obligations, giving to the production of the first years of post-Junta period political character. Modern dramaturgy dates back in this way to an index note of groundbreaking changes that are occurring at every level of public and private sphere but also as a vehicle of promoting democratic ideals. The contribution of theater to the intellectual, aesthetic and psycho-emotional cultivation and mobilization of spectators is reinforced by the enthusiastic mood of delivery «courses» democratic citizenship. Movement on one the hand that validates the interrelationship interactive theater-reality and on the other hand the dynamic educational status of theater, which in this case undertakes the reforming of social consciousness and the education of conscious, democratic and active, future citizens. Stakes that leads from now on to the typical request-feature of dramaturgy for juveniles even in times where *democracy* is put *under surveillance*.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ / PANAGIOTIS MICHALOPOULOS. *Echoes of the Greek Civil War on the National Theatre of Greece (1946-1949)*

This paper attempts to explore the course of the National Theatre of Greece during the Civil War (1946-1949). During this period Dimitris Rondiris is the director of the Na-

tional Theatre. Although Rondiris takes charge as a director of the theatre for the first time in his career, he was rather attempting to achieve this position for a while. Hence the efforts for renewal from the previous director, Yorgos Theotokas, come to a halt. The political instability influences not only everyday life but has a direct affect to the theatre world and to the National Theatre in particular, which faces prohibitions and exclusions due to political beliefs of its members. Artistic pluralism ceases to exist and Rondiris becomes the sole director of all theatre's performances. He chooses plays strictly from a classical repertory rejecting experimentations, while avoiding contemporary plays.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΜΟΥΡΗΣ / DIMITRIS MOUMOURIS. *The performative aspects of political The political scene of cyberspace: The case of hacktivists «Anonymous»*

At the digital political scene of cyber – democracy attempts are being made to shape a new political consciousness. The new political scene reshapes the meaning of the terms *role*, *space-time* and of other constituent and ontological parts of the scene. In this case, hacktivists «Anonymous» shape an inconstant domain, in which both of their identities converge, namely the virtual and the physical, which one moment is found at the internet scene and the next at the public one. Furthermore, we are going to make the case that the meaning of the term *political* is enriched with the concept of the term *performative*. However, we are going to note that hacktivists' techno-social body is being expanded to their physical body and as a result, virtual political community is being opened to a community of physical bodies presented at the same time at the physical public scene. Through this double existence, the person realizes that the virtual identity is not suffice, that it's constantly in a process of evolution and finally that it's inextricably linked with the physical existence. In conclusion, it seems that the potentials of virtual subjectivity don't stop in the representation that the physical body takes in the virtual world, but they are being expanded to the field of policy action.

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ / CHARA BACONICOLA. *Democracy and public opinion in Euripides*

Euripides' thought is very often oriented towards questioning the validity of various cultural data which are considered as indisputable. One of them is the constitutional structures, namely democracy and tyranny (whereas oligarchy is not mentioned). Although the poet praises democracy, at the same time he insists on examining this regime, directly or by allusions. Thus, problems like political conditions versus respect of justice and law, or the protection of suppliants versus the city's safety, or dialectics between citizens and their leader, are inherent in Euripides' political «philosophy». By using the material of myth and enriching it with social facts of his age, Euripides describes in his works the relation between the Athenian kings (Demophon and Theseus) and their people, in an ambivalent way –though with considerable discretion–, since the name of the king precedes, almost always, that of the Athenian people and, furthermore, it is the king who makes a promise to the suppliants before asking his citizens' opinion, being sure that he will convince them. In doing so, the poet intends to show that even democracy, which

assures the moral, social and spiritual values in the city, remains fragile and vulnerable, as it runs the risk of losing the necessary balance among the powers of political life.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΑΜΠΙΑΛΗΣ / DIMITRIOS BABILIS. *Dramaturgy, theatricality and performativity in «Aganaktismenoi» movement at Syntagma Square*

The following paper is based on a postgraduate thesis research in the Theatre Department of the Aristotle University of Thessaloniki, entitled «Collective action / identity in the public space and its features of performance: *Aganaktismenoi* (Syntagma Sq.), *Gay Parade* (Athens), *Zombie Riot* (Thessaloniki)». Focusing on ways of setting up a dramaturgy in the narrative frame of the «Aganaktismenoi» [i.e. fed up; indignant] movement at Syntagma square, as well as in the theatricality and performativity characterizing analogous behaviors, what is being attempted is to highlight the tools of theatre studies and performance theory as appropriate to interpret behaviors that are placed in the public space and therefore constitute a kind of spectacle. Thus, a spectrum of characteristics is examined, including the spatial development and the participants' behavior during the «Aganaktismenoi» movement, in order to investigate the degree of matching them with those concepts. Basic tools of this study are Schechner's theory on performance (and subsequently on Performance Studies), Butler's positions on the performativity of gender identity and Stavrides' study on the theatricality of the inhabitation of the public space. For example, with Butler, the aim is the parallelism of the queer theory with non-gender identities and its relevant context. More simply, the description «queer» is tested in the context of a political protest of a «different» against a rule (see e.g. the «Aganaktismenoi» as opposed to the Greek Parliament) to investigate the applicability of the positions within which this study is placed. Finally, drawing on some of Stavrides' conclusions, the paper aims to link the above with the urban environment, a key factor at creating such phenomena, as those studied here.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ / VASSILIKI BARBOUSSI. *Dance and Politics in the 20th century*

Since the 17th century, dance has been linked with the monarchy. In the early of 20th century, Isadora Duncan was considered a liberating force by the rising generation of avant-garde artists and political radicals. She was a living symbol of revolt, revolution, and women's emancipation. In America, during the 1930s dancers mostly communists, performed at rallies and marched during protests and believed that dance must serve as a vehicle for social change. In Germany, many dancers, collaborated with the National Socialist Party (Olympics in 1936), while some others devoted their career to try to strengthen the proletariat through dance. In the 1960s, dance became more political, using political themes of participation, democracy, cooperation and ecology. During the 1980s, AIDS activists and artists participated in numerous demonstrations to call for funding of AIDS research and treatment and to promote equal rights. In Greece Pratsika organized the Olympic Flame lighting ceremony at Ancient Olympia, in 1936, for the Olympic Games in Berlin and led a dance group -consisting of female factory workers for the purpose of

participating in the celebration of the dictatorship of the 4th August (1937-1940). Dancers became associated with the communist party, during the political changeover.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΣΙΟΣ / ATHANASSIOS G. BLESSIOS. *Democracy, people and power in the plays of Giorgos Skourtis*

Giorgos Skourtis constitutes a special case of a Greek politicized playwright, whose plays were edited and represented since the period of the Greek dictatorship. A central value in his plays is democracy, as it appears in the play *The trial of Socrates*. This value functions not in an autonomous way but in relation to other notions and values, as these of power and the people, which have a strong presence. The people functions either as a collective subject or through the individualized cases of heroes. The case of Karagiozis, who offers his name in several of his plays, as *Karagiozis, the almost-vizier*, is not incidental. These notions are applied in the modern societies, especially in the Greek one. The critical view of Skourtis shows the often distortion or abusive use of the notions of freedom, people and democracy, in a way that reveals the malfunction of the society and the dominance of several kinds of power.

ΙΡΕΝΑ ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ / IRENA BOGDANOVIC. *Liberal thoughts incorporated into the Renaissance secular theatrical texts of south-east Europe*

The research is focused on the Southern Slavic Renaissance theatrical texts of Dalmatian coast, as well as on those from Crete and Ionian Islands in which the ideas of freedom and democracy are disclosed. As it is known, the Renaissance was a shift from theocratic conception of the Middle Ages to the new ideal of anthropocentrism. In the «new era» people nurtured the optimism, the balance and the faith in human beings. In some pastoral dramas, comedies and tragedies the Southeastern European dramatists criticized the regime thinking of how to create better and more just societies.

ΝΑΓΙΑ ΜΠΟΕΜΗ / NAYA BOEMI. *Opening dialogue on stage: Activist Group Theatre of the Oppressed*

In the modern context of the Greek crisis, collectivity is grafted with artistic expression and creativity. This has resulted in the emergence of a multitude of groups of interdisciplinary composition aiming at a stronger interaction between artistic and social structures. Each group defines its own action methods, which are under constant elaboration, focusing on collaborative artistic creation and social action. The Activist Group Theatre of the Oppressed is one of the groups established in the aforementioned context. On my part, I attempt a reflexive anthropological approach, reinforced by the fact that I am member of the group. Participatory objectification cultivates reflection which allows the exploration of the social conditions of the emergence of the Activist Group Theatre of the Oppressed. Moreover attempts are made to explore the extensions of the method of the Theatre of the Oppressed and especially of the Forum Theatre, since the production of a dialogue on the stage results in the redefinition and enrichment of the complex process of communication between stage and audience. Spectators perform; they become

active participants in changing social conditions. Through the Forum Theatre they react to historical changes and they abandon the idea that there is only one right way to pursue social change.

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ / DIONYSIA BOUZIOTI. *Vasilis Andreopoulos, an intellectual rebel: Social and political reflections of the period 1960-1970 in his dramaturgy*

Being one of the main exponents of the post-war generation of Greek writers, a fighter at the National Liberation Front, a trade-unionist and the co-founder of the theatrical organization *Twelfth Curtain* Vasilis Andreopoulos employed the art of theatre in order to claim the right to freedom. The adversities caused by the Second World War (1939-1945) and the Dictatorship (1967-1974) turned democracy to a controversial, almost non-existent notion. These sociopolitical circumstances influenced performances of ideological content creating in parallel a quality theatre of social and moral speculation. The desire for a meritocratic society with transparency and solid democratic foundations pervaded Andreopoulos' dramaturgy. The first part of this paper will briefly discuss Andreopoulos' political and artistic activity and will concurrently demonstrate how different social groups claimed the right to freedom. The second part will examine four of his plays that reflect the social and political reality of the period 1959-1971: *News Bearer* (1959), *Do not step on the grass* (1965), *Hey... Householders* (1970) and *The Meat-Mincer* (1971).

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ / ZAFIRIS NIKITAS. *Performative democracy: «Parastatikotita» – Introducing a stage term*

Theatre studies in Greece are facing the challenge of inventing and implementing new and vital theatre terms that will allow for a better understanding and semiotic analysis of the theatre performance. In this article, we introduce the term *parastatikotita*, as a term that includes all the performative, visual and energy elements of the theatre performance. The term applies both to dramatic and postdramatic performances and also to dance performances, allowing for a precise dissection of dramaturgy, performativity and stage elements. From the Übermarionette of Edward Gordon Craig to the expressionist dance of Mary Wigman and from the ritual of the ancient Greek tragedy to the theatre of energy introduced by Jean-François Lyotard, *parastatikotita* pinpoints the crucial lively elements of the theatre phenomenon, the fluid dialectics between the performer and the audience.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ / AFRODITI NIKOLAIDOU. *Performativity as a strategy of the political documentary about the Greek dictatorship: The Rehearsal by J. Dassin and The Songs of Fire by N. Koundouros*

In the early 1970s, during the dictatorship and for a couple of years after that, political documentary flourishes in Greece. These documentaries although different in style, they incorporate real performances like concerts but most importantly they deploy a variety of reenactments and performative techniques. The aim of this paper is to suggest the

categorization of these works under the term *performative documentary* –as established by Bill Nichols in the mid-1990s– while analyzing *The Rehearsal* by J. Dassin and *The Songs of Fire* by N. Koundouros as two exemplary cases of this group. Performativity as a strategy inherent in the creation of these documentaries proves to be the only way of dealing with the trauma of dictatorship urgently and simultaneously while it happens.

ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ / ELINA DARAKLITSA. *Jean Paul Sartre's political ideas: From Bariona, or The Son of Thunder to Nekrassov*

Jean-Paul Sartre is the first French writer to introduce the existential drama and political theatre in his country. He is preoccupied with drama writing in the years between 1940 and 1963. He is the first to be concerned with everything that is wrong in the political scene, to refer to people, their behavior and the current circumstances of that time. In his early work *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir* or *Bariona ou le fils du tonnerre* (*Bariona, or, The Son of Thunder*), which belongs to the early stages of writing of the philosopher-playwright Sartre, and is written in 1940 –even before *Being and Nothingness*– the political, social and existential pursuits of the time are developed, as well as his philosophical opinions. However, the threshold and centripetal force is democracy and its notions, freedom and altruism. This is the play that is put together during Sartre's time as a prisoner of war in Stalag XII-D concentration camp. It is an instructive, mystical, religious, deeply optimistic and revolutionary text. Sartre set out the problems of life in the camp to the other inmates, thus stressing the need for their liberation. The veils of heroism and selfishness cover his metaphysical scenic stage. *Nekrassov* is Sartre's theatrical swan song. It is written in 1955, which means it is written during the later, second phase of his work when political enlistment has become its integral part. The structure, the action and the inner quality of *Nekrassov's* heroes are relevant to those of *Bariona*. The two plays become the link between the two time periods of heterogeneous drama creation and political action, and contain the same notions of self-denial, rebelliousness, collectivity and an unshakeable belief in ideals. The element though that sets those two plays apart from the rest of the playwright's work is their abstention from the existential and psychological-analytical spirit and the embrace of the notion of democratic social cohabitation.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ / CHRISTINA ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ. *Denouncing the violation of democracy through the dramatic discourse's fragmentation: The case of Algerian francophone playwrights Slimane Benaïssa and Aziz Chouaki*

The 1990s were one of the darkest eras of postcolonial Algeria's contemporary history. Its historical, national and social framework, branded by civil war, state totalitarianism, religious fanaticism and the daily criminal violation of civil rights, gave rise to a new generation of francophone dramatists, two of whom are Aziz Chouaki and Slimane Benaïssa. Their theatrical script, based on the bipolar thematic contrast of the autobiographical negative situations depicted and the nostalgia for the positiveness of a national past, focuses on the unequivocal denunciation of the abolition of democracy and all the brutality it

brought about in the life of the Algerians. For the dramatization of the historically documented snapshots, the creators resort to the fragmentation of theatrical linearity. Thus, their works appear not as a solid whole with a specific evolutionary structure but as intermittent narrations diffused with emotively charged mnemonic fragments of personal accounts of violent events, self-assessment and re-evaluation of individuals and actions, introspection and queries of the perpetrators and the victims of the violation of democracy. The theatrical avalanche of fragments of Algeria's tragic history will lead to the dramatists' manifest volition to safeguard the collective memory of the recent past and to admonish the re-establishment of a new Algeria, which will be democratic and egalitarian.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ / CHRISTINA PALAIOLOGOU. *The awakening of working class consciousness in dramaturgy: From Hauptmann's Weavers to Golfis' Gitavros*

In 1892, Hauptmann wrote the drama *The Weavers*, a dramatization of the story of the revolt of the weavers of Silesia in 1844. In a naturalistic manner, collecting documents and testimonies from the life of the weavers, the playwright describes the inhuman living conditions that will lead them to the uprising. In Greece, at the end of the first decade of the 20th century, although trade union organization was in its infancy, we witness major strikes that demand the improvement of the living conditions of workers and farmers. It is a time of intense social conflict and change during which new ideas come to the fore. Under the influence of these new ideas, literary texts appear dealing with the problems of the working class. In 1908, Rigas Golfis published in *Noumas* his drama *The Gitavros*, which expresses socialist beliefs, causing enthusiasm among the likeminded, who at that time sought the awakening of the working class. In this play, the oppressed workers are presented as a wild beast, which, when the time comes, will come out of his cave and devour everything in its path.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ / MARIA PANAGIOTOPOULOU. *Elements and terms of democracy in the Greek aestheticism of early 20th century: The example of the literary critic Pavlos Nirvanas*

This article investigates the democratic character of Greek Aestheticism (Aesthetic Movement) during the late nineteenth and early twentieth century according to the example of Pavlos Nirvanas, who has been one of the period's most known aestheticists. More specifically, Nirvanas has been a supporter of common people's art instinct, of speech freedom in plays and of Demotic Greek –the language of the people. He had, also, been interested in the necessity of people's art-education and therefore had worked for this purpose as a critic in newspapers and as a member of Greek National Theatre.

ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΝΟΥΣΗΣ / IOANNIS A. PANOUSSIS. *Democracy as a criterion of poetics in Aristophanes' Frogs*

This paper discusses the relationship between democracy, and politics in general, and poetics in Aristophanes' *Frogs*. The question is whether these two subjects that dominate

the play are used by the playwright in order to prepare the fifth century BC spectator to consider the outcome of the contest between Euripides and Aeschylus as logical and expected and not irrational or accidental. As such, I propose that the whole comedy be read under the twofold prism of democracy and poetics, and, furthermore, indicate the points of connection and interdependence of these two. Additionally, it must be examined whether the poet uses the first as a quality criterion and evaluation of the second one. It will be seen that such a hermeneutical approach cancels out the apparent logical incoherencies, contradictions, and inconsistencies related to the drama's hypothesis. As a matter of fact, it fully justifies Dionysus's final judgement at the end of the lengthy literary *agôn* in favour of Aeschylus, in spite of the fact that this is not in agreement with the god's initial intention to bring Euripides back to life.

ΙΟΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ / IOANNA PAPAGEORGIU. *The shadow theatre of Karaghiozis in the years of the 2nd Hellenic Republic and Ioannis Metaxas' dictatorship: The case of Patras (1922-1940)*

The paper examines the progress of the popular shadow theatre of Karaghiozis in the city of Patras during the interwar period (1922-1940) in relation to the political and economic context. The evidence collected from the local press of Patras shows an initial increase of the annual number of performances from 1927 to 1932, a period which coincides with the 2nd Hellenic Republic of the Modern Hellenic State. By that time thousands of refugees from Asia Minor have been settled in Patras providing the industries of the city with low-waged workers, and Karaghiozis with numerous potential spectators. In the years after 1932, the number of performances declines significantly. It is a period of political and economic instability for Hellas, which leads to the dictatorship of Metaxas (1936-1941). However, the relative political stability imposed by the authoritarian regime seems to have boosted the theatre of Karaghiozis, which reaches its culmination in 1939. In contrast to the previous governments, Metaxas' regime takes the first steps toward the official recognition of that popular –though oriental– spectacle of Karaghiozis. At any rate, the dominance of patriotic plays in its repertory served in the best way the principles of the Third Hellenic Civilization.

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ / ELENI PAPAZOGLU. *The drama of narrative: Image and discourse, theatre and politics in the Persians*

On the stage of the *Persians*, and for the biggest part of the play, the dramatic characters see mainly (with) *words*: they listen and, in turn, they try to articulate in words the «narrative» of the Persian catastrophe, exploring divine and human responsibilities, the pattern which connects the past, the present and the future of the dramatic reality according to the *eikos* and the *anagkaion* («probable» and «necessary»). One could argue that the *Persians* is, above all, a «drama of storytelling». These narratological exercises appear in dynamic counterpoint with a series of critical *images*, climactic among which are the image of the spectacularly bereft of monarchic attire Xerxes, but also that of the chorus of the elders, who lament the catastrophe in the exodos, with shattered and inarticulate cries, tearing

clothes and faces. It is the moment that the choral narrators, incapable of *seeing* and, above all, *showing* in words the political responsibility of the Persian Monarch, become themselves the image of the catastrophe. It is the moment that *logos* and narrative are defeated by the inarticulate cry; words by spectacle; *mythos* by *opsis*; in other words: the moment that *text* is defeated by *performance*. And at the same time, it is the moment that the political (and *dramatic*) point of view of the barbaric Persians is radically alienated from the political (and *theatrical*) point of view of their Athenian spectators.

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ / SAVAS PATSALIDIS. *Contemporary theatre in a New Europe*

What I argue here is that our era is very different from earlier eras, in the sense that the explosion of electronic and digital technologies has brought in many radical changes which are not like all the other changes which took place in the course of theatre's development. We are standing at the threshold of a second modernity, and my intention here is to discuss the promises as well as the dangers involved in the homogenizing practices of globalization. My prime example will be the European Union, a project of an «imagined community», of a cultural space that wants to operate as the counter-image of the static state order, an institutionalized «more and further». The paper's main thesis will support the idea that the New Europe is in need of new forms of drama and new forms of writing; and these cannot be realized without cultivating a new memory bank based on recent experiences, a new memory bank which would help extend the borders of existing national narratives and create forms of virtual solidarity among its different peoples. This, in my mind, is the major challenge of European theatre, at least in the first half of this new century.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ / KYRIAKI PETRAKOU. *From the civil war to the dictatorship: About a theatre for the people*

From the end of the Second World War (c. 1945) to the beginning of the seven year dictatorship in Greece (1967), there was an intense theoretical discourse about the directions that the Greek theatre should follow, as it should certainly get renovated responding to the new era demands and the war experience. However, the civil war between the communists and the non-communists followed for more than three years and the political situation was crucial to the extreme –the theatre people thought that the theatre was or could be or should not be a forum for political propaganda. After the end of the civil war the situation remained strongly polarized and there was severe censorship. This discourse was conducted in theatrical or literary journals and even in newspapers, among established or less established writers – playwrights – intellectuals. The issue in variations was: which is the theatre of the people or which must the theatre for the people be. By the term «theatre» meaning drama and production and even the performance space. The dialogue concerned the ideas together with the aesthetics: form and language. The axes were: «art for art (or for the few) or art for the people?», «politics or their transgression?», «didactic or entertaining art?», «art for contemplation or art for escape from problems?». The suggested directions, clearly manifested or connoted, were a product of

the author's political siding or/and of the journal in which they were published. In this paper the basic parameters and results of this discussion are being investigated.

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ / ELENI PETRITSI. *The influence of foreign powers in the post war Greek theatre. The case of Great Britain: 1945-1967*

The article «The influence of foreign powers in the post war Greek theatre - The case of Great Britain: 1945-67» is a case study analysis of the British policy and strategy concerning the promotion of British drama in Greece between 1945-1967, in the framework of the general British cultural policy in Greece through this period. This study focuses on the structure's analysis of British Council's program, which was the main, among others, British institute in Greece responsible for the implementation of cultural and theatre policy. Precisely, this study examines the specific strategy the British institute pursued to influence Greek public opinion, local media, artists and influential individuals of Greek theatre, by monitoring the broad spectrum of activities included in the British institute's cultural program (besides the language teaching) –bursars, lectures, theatre plays reviews, translations, publications, play rights, exhibitions, performances and visits to Great Britain. Furthermore, the article attempts to uncover the Greek response and to interpret the British motives, the reasons which led Great Britain to invest on cultural diplomacy in Greece in the context of a prolonged multidimensional Cold War conflict.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ / GEORGE P. PEFANIS. *At the edge of the decision: Narrations of self-sacrifice and the political dimension of contemporary stage*

This essay explores the significances and the fertility of self-sacrifice as a heuristic term, as well as a means to examine and critique the political dimension of postmodern performance in Greece. By continuously traversing the porous borders between a post-moral heroism and the post-democratic policies, as they have been described by Jacques Rancière, Chantal Mouffe and Colin Crouch, this case study of Vassilis Mavrogeorgiou's performance *The History of self-sacrifice*, seeks to analyze the deeper intersections of performance where the spontaneous denial of individual life meets at the same time the limits of an idealized altruism (still alive in the postmodern societies) and the requirements of a moral debt to the dead.

ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ / IOULIA PIPINIA. *Queens, maidens and maenads: Female stereotypes in British theatre after the French Revolution*

Starting from Marie-Antoinette's falsified image in plays such as Edmund John Eyre, *The Maid of Normandy; or The Death of the Queen of France* (1794), the essay focuses on the models of female conduct that were constructed in Britain in the aftermath of the French Revolution. At the beginning, Edmund Burke idealized image of the French queen in his *Reflections on the Revolution in France* (1790) is discussed. Then, British critics' attacks on plays that infringed the imperatives of sexual restraint and modest behavior are explored. This reaction, as argued, was part of the whole campaign that acquired domesticity and female virtue as a distinctive British characteristic. To describe

female libertine ideas as French helped, moreover, to ostracize revolutionary images and to condemn radical beliefs and conduct.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ / ANGELIKI POULOU. *Staging Greek tragedy in the postmodern era*

We aim to study the staging of the Greek tragedies in the post-modern era. How the contemporary theatre practitioners stage the key-concepts such as the state, the community, the myth, the tragic? Are-we still legitimate to talk about the «tragic»? Our research combines creatively the performing arts theory (E. Fischer Lichte and Josette Féral) and the philosophy (C. Castoriadis and K. Axelos), the debates about technology and performance (S. Dixon, C. Salter, J. Féral, P. Auslander) and the history and anthropology of Greek ancient drama, through Greek tragedy performances of Krzysztof Warlikowski, Peter Sellars and Motus.

ΑΝΝΑ ΠΟΥΠΟΥ / ANNA POUPOU. *Making waves - Sociopolitical processes in the construction of cinematic new waves: From the New Greek Cinema to the Weird Wave*

The article examines the first years of New Greek Cinema during the political and social turmoil in the years of the Colonels coup d'état. It focuses on the processes and politics of the construction of a cinematic «New Wave» in the late 60's in Greece, such as the participation of modernist Greek films in the international festival circuit, their distribution abroad and the critical reception from foreign film reviewers. Films such as *Face to Face*, by Robert Manthoulis, *Until the Ship Sails* by Alexis Damianos and *The Shepherds of Calamity* by Nikos Papatakis will be examined.

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ / EVI PROUSALI. *The de-politicization of performance with regard to the public benefit institutions, the artists and the audience*

In the course of the last decades Greek theatre is going through a state of cultural «imperialism», brought about by entrepreneurs and private cultural institutions. Their control over the whole framework of production and perception of the art of theatre is shaping specific pragmatic conditions which affect both the microcosm of the stage as well as the macrocosm of the audience. The theatrical act –especially, that which is called «political» theatre– is gradually being demoted to the status of commodity, leading to the distortion of theatre's cultural essence into one of a monetary kind. Consequently, the theatrical phenomenon is deprived of its socio-political role at a moment when the productions of the so called «political» theatre apparently multiply. Under this light, the conditions which are created in the field of theatre are fully manipulated, directly undermining the nature of theatre as well as its precondition, democracy. The present essay investigates –by means of the Sociology of Theatre as well as of the Critical Theory– the social mechanisms which facilitate the reproduction and preservation of this systemic functionalism which seems to lead to the de-politicization of the theatrical act. Many factors contribute to this phenomenon, which is legitimized *by* and *through* the use of «linguistic games». As a concluding remark, a question is being raised: Is there really any room to articulate an alternative

theatrical rationality, in the context of the postmodern condition, which may substitute or at least improve the prevailing consumerist rationality of commercialist theatre?

ΙΩΑΝΝΑ ΠΕΜΕΔΙΑΚΗ / IOANNA REMEDIAKI. *Messenger-speeches of war. Messenger vs iPad*

This work follows the dramatic act of narration of war in two different theatrical contexts. The first one is Aeschylus' *Persians*, where the narration of war comes as the Messenger's speech the second, contemporary form of this act, belongs to the performance/installation *Situation Rooms*, by Rimini Protokoll. In this, narration is taking place via iPads, with which the spectators were provided before entering the stage. The main issue, in both examples, is to examine how and how much the narrative act and function remain «open» for the spectator, in order to be able to think and judge. Both our examples, Greek Tragedy and Documentary Theatre, are political. Therefore, to «think and judge» must be in the center of any narration –but is it?

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΠΙΤΣΑΤΟΥ / KONSTANTINA RITSATOU. *Spouse's election: The Republic-Vonasera and Demos-Alexiadis in the Greek theatre of the late 19th century*

The one-act comedy *Spouse's election* (1868), by Dimitrios Paparrigopoulos (1843-1873) was inspired by the Aristophanic invention of the personification of institutions or abstract concepts in the service of political satire of current events. This paper begins with the finding of the significant multilingual translations in French, Italian and Romanian, the play on stage beyond the borders of the Greek state, and its continuous presence in the repertoire of the professional company of Demosthenes Alexiadis for almost fifteen years (1877-1891). The press review revealed that Pipina Vonasera in the role of Democracy and Alexiadis in the role of Demos, the body of Greek citizens collectively, were repeatedly praised, and the press characterized the play as an extremely important political lesson. Seven years prior to the publication of the one-act play, perhaps even more, Paparrigopoulos published anonymously the *Thoughts of a robber or the condemnation of society*, a compelling monologue against the corrupt, in the eyes of the author, society. The unexpectedly subversive content of the comedy is the expression, at a future stage, of the radical political concerns of the son of «the nation's historian». The intertextual conversations of the play reveal the author bravely undermining the rotten edifice of the constitutional monarchy of George I, a situation that a few years later would lead to the «δεδηλωμένη» –the declared confidence of the parliamentary majority to a government, hearkening to the European social reformers of the late 19th century, and understanding the political explosions of the turbulent years leading to the Paris Commune.

ΛΙΝΑ ΠΟΖΗ / LINA ROSI. *Political theatre in the age of globalization: «Documenting» the others' discourse*

The essay discusses the recent tendency of postdramatic political theatre which, drawing from the methods and principles of Documentary Theatre, presents social issues or represents contemporary history. Examining in more detail two recent productions,

Groupov's *Rwanda 94* and the Théâtre du Soleil's *Le Dernier Caravansérail (Odyssees)*, the main argument focuses on the question concerning their ideological perspective. Both productions are organised by western theatre companies and are informed by an intercultural artistic logic, at the same time they mainly address a western audience, and deal with international political or social matters. Besides, they both use first hand testimonies as the core material of their dramaturgy. The major argument of this essay examines the politics of these productions within the postcolonial cultural context. The discussion develops in the theoretical frame of the notion of hospitality as defined by Jacques Derrida. The aim is to explore how far such productions challenge the hegemonic narrative concerning events such as the Rwandan genocide and the recent flow of refugees and immigrants in Europe.

ΙΣΜΗΝΗ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ / ISMENE SAKELLAROPOULOU. *The kinesiological approach of «democratic» rhetoric art in ancient society and in ancient theatre*

The rhetoric and acting art developed in ancient Greece almost common sailing and expanding the use of gesture occurred simultaneously in both species public «spectacle». The orator takes technical movement instructions by the actors because it is required by the nature of his art be «directing» the word and use the appropriate gestures to attract the audience. Aristotle wrote about the gestures in the third book of the *Rhetoric*, which notes that the orators handle the body as a tool to achieve their purpose. In his treatise consider the style of rhetorical speech and the acting (voice-tone-rhythms) of the orator, because appearances for rhetoric is indispensable and directly linked to that of acting, which has too much power because of this necessity. In this proposal, the debate and the topic goes back to the fact whether the rhetoric that combines hypocritical elements can be called democratic, we will refer to passages from Aristophanes (*Wasps*, *Clouds*, etc.) which affect elaborate this theme in concluding how theatrical kinesiological codes can affect positively or negatively the will and actions of the people.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΙΑΤΑΚΑΚΗΣ / GEORGE SAMPATAKAKIS. *Gay dramaturgy in modern Greece (from the ideology of sin to queer tragedies): An introductory comment*

This paper examines the aesthetic and ideological typologies of gay dramaturgy in Greece, arguing that there exists a solid queer aesthetics in Modern Greek literature, which informs gay plays with thematic motifs and ideological stereotypes. In examining three major examples (by Yiannis Ritsos, Yiorgos Maniotis, and Dimitris Dimitriadis) the paper concludes that homosexuality in Modern Greek drama is treated (a) as a romantic story of unfulfilled love; (b) as an immoral condition; or (c) as a power for restructuring the social and aesthetic norms of heteronormativity.

HENRI SCHOENMAKERS / ΧΕΝΡΙ ΣΧΟΥΜΑΚΕΡΣ. *Στάσεις απέναντι στη δημοκρατία και το θέατρο: Παραγωγή – παράσταση – πολιτιστική πολιτική*

Σε αυτό το άρθρο, το θέμα του θεάτρου και της δημοκρατίας θα προσεγγιστεί από τρεις οπτικές γωνίες: (1) της θεατρικής παραγωγής, (2) του θέματος των παραστάσεων

και (3) της πολιτιστικής πολιτικής. Όσον αφορά την παραγωγή συζητάμε, με τη βοήθεια επιλεγμένων παραδειγμάτων (τις εξεγέρσεις με την ονομασία Action Tomato στην Ολλανδία, τις αμερικάνικες θεατρικές ομάδες Open Theatre και Living Theatre και την ολλανδική θεατρική ομάδα Werkteater), πώς κατά τις ημέρες των σπουδαστικών και καλλιτεχνικών εξεγέρσεων των δεκαετιών του εξήντα και του εβδομήντα του περασμένου αιώνα, έγιναν προσπάθειες για να δημιουργηθούν θεατρικές παραστάσεις και να γίνονται οι πρόβες κατά έναν πιο δημοκρατικό τρόπο, μια ιδέα που σύμφωνα με τους περισσότερους θεατρανθρώπους εκείνης της εποχής δεν ήταν εφικτή. Όσον αφορά τη δημοκρατία ως θέμα στην θεατρική παράσταση, επιλέχθηκε η πιο αρχαία τραγωδία που συνδέεται με το θέμα της δημοκρατίας, η *Ορέστεια* του Αισχύλου. Στο άρθρο αυτό δείχνουμε πως, αφού χρησιμοποιήθηκε αυτή η τραγωδία για να εορταστεί η καθιέρωση της δημοκρατίας στον δυτικό κόσμο κατά την τελευταία δεκαετία του περασμένου αιώνα, κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα μας σκηνοθέτες τείνουν να μεταφέρουν με αυτή την ίδια τραγωδία το μήνυμα μιας πολύ επικριτικής στάσης προς τη δημοκρατία. Όσον αφορά την πολιτιστική πολιτική, θα αναλύσουμε πώς οι παράγραφοι στην Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου σχετικά με την πρόσβαση στις τέχνες, δεν φαίνεται να αντικατοπτρίζονται στην πράξη της πολιτιστικής πολιτικής.

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ / MARIA SEHOPOULOU. *The impact of political life events on the National Theatre of Greece: The case of Emilios Hourmouzios' «Secondary Stage»*

This paper attempts to explore and interpret the impact of the political life of Greece to the country's National Theatre during the 50's via the example of the inauguration of the «Δευτέρα Σκηνή» [Secondary Stage] by Emilios Chourmouzios (the director of the National Theatre at that time) and the subsequent fate of this attempt. These events are examined in relation to the succession of directors of the theatre from Rondiris to Hourmouzios, changes over-lapping with the centers of political power of the state, and also through the reactions of the theatre world and especially of Modern Greek writers to the initiatives of Hourmouzios as new director.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ / AFRODITE SIVETIDOU. *Theatre and the aesthetics of catastrophe*

A lot of people involved in the arts, often express with hostility their disappointment for our times. Their «offending» means of expression projects the crisis of the subject as it merges the personal with the political, the private with the public, the individual with collective. Committed as they are to the rejection of imitative representation, these authors find refuge in poetry in order to «see» reality. By using a «blind» theatre, realize its political function by means of fantasy not by means of reality. Worried citizens, observe with concern social issues and describe, in their personal way, what is really happening, hoping to stimulate the critical outlook of the listener, thus redefining the relationship between the play and its audience. The introduction focuses on the political meaning of both contemporary Greek plays and the European theatre. The study of the work of Dimitris Dimitriadis, Maria Efstathiadi and Loula Anagnostaki together with the work

of Joël Pommerat, Peter Handke, Michel Vinaver, Michel Azama and Didier-Georges Gabilly concentrates on the common element of the Chorus. Directly or indirectly all these authors make use of the Chorus as a building block with the Chorus group representing the people with a political and imitative meaning. The audience observe themselves in their Chorus representatives or through metonymy. At the same time, the Theatre proves that has the power to give an account and to warn regarding the state of the Human Condition as it unfolds through History.

ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ / AVRA SIDIROPOULOU. *Dramaturgies of the collective within the democracy of performance: New voices in 21st century directing in Greece*

This paper investigates the ways in which contemporary theatre practice in 21st century Greece has been consistently moving away from the structured security of the dramatic text towards a fresh –and explicitly democratic– representation of the world, whereby directors, actors and spectators contribute equally to the making of the *mise-en-scène*. The work of three Athens-based theatre companies –of Blitz, Pequod and of Kaningunda, which first appeared in the theatre scene almost simultaneously, that is, during the first decade of the 21st century, shares the ambition to redefine the relationship between spectator and stage from the perspective of a broader perception of theatre as a place of creative encounters, exchange of ideas and re-inscription of history. At the same time, there is an active investment in the role of the audience as essential co-author of performative meaning. A principal element in the philosophy of each of these groups is the emphasis on collective creation, the manifestations of which pertain both to the manner in which the artists approach their dramaturgical material «collectively» as a «co-writing» body and to the intended reception of the spectacle by an spectator-agent, co-participant in and co-maker of the event of performance.

MARIA DE FATIMA SILVA / ΜΑΡΙΑ ΝΤΕ ΦΑΤΙΜΑ ΣΙΛΒΑ. *Κρέων, ο τύραννος της Αντιγόνης: Η πρόσληψη του έργου στην Πορτογαλία*

Το θέμα της Αντιγόνης έχει κατ' επανάληψη τύχει διαφορετικών μεταγραφών στην Πορτογαλία του 20ού αιώνα, με τρόπους που συνάδουν με την πολιτική εμπειρία της χώρας. Το παρόν άρθρο εστιάζει στη μορφή του τυράννου και συγκρίνει τον τρόπο με τον οποίο έχει αντιμετωπιστεί δραματουργικά σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πορτογαλικές αναδημιουργίες της Αντιγόνης του Σοφοκλή: την εκδοχή του Júlio Dantas.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ / CONSTANTINA STAMATOYANNAKI. *Eleftheria (1970). A stage production against the Junta*

In April 1970 the Greek Committee Against Dictatorship organised a performance, dedicated to Mikis Theodorakis and entitled *Eleftheria, An Evening of Free Greek Music and Drama*, at the Royal Albert Hall (London); its purpose was to financially support the families of political prisoners in Greece as well as Greek organisations fighting the junta. Prominent British and Greek artists participated and Minos Volanakis devised and

directed the show. This paper presents the historical framework and the programme of the evening as well as some recorded extracts originating from the archive of Aspasia Papathanassiou at the Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET).

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ / CHRYSOTHEMIS STAMATOPOULOU-VASILAKOU. *Greek actors' political reason: Samples of playwriting (in the second half of the 19th century)*

This paper aims to designate the political and social criticism expressed by Greek actors through some of the most representative samples of their playwriting, as well as their positions on public discussions concerning the status of democracy in our country. In this context the following plays of the 19th century will be studied: *Η αυτοχειροτόνητος δημογεροντία* (1866) by Vas. Andronopoulos, *Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι* (1862) by Sot. Kartesios, *Οι μηδενιστάι της Ρωσίας* (1883) by Alex. Pistis, *Τα χάλια μας ή Τα εκλογικά μας χάλια* (1887), *Αρχαίαι και σύγχρονοι Αθήναι* (1888) and *Διατί ενικήθημεν* (1898) by Petros Lazarides, as well as *Οι κοινωνικά πληγαί* (1885) and *Οι προνομιούχοι* (1902) by Michael Arniotakis.

ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ / ANNA STAVRAKOPOULOU. *Ideological and epistemological aspects of the study of Karaghiozis during the first decade of the Metapolitefsi (1974-1985)*

During the Metapolitefsi (change of régime), in the first post-junta decade (1974-1985), popular culture in general and the shadow theater in particular, were studied within the context of international scholarly developments in theater history, the oral tradition (linguistics, Homeric studies) and of the comical/grotesque (Bakhtin). Theater historians, as well as classicists and thinkers at large approached Karaghiozis from different perspectives and, using their own methodological tools, produced articles and books that are still invaluable. They advanced our knowledge of the composition-in-performance mechanism, of the geographical meanders of the genre, as it was building its popularity, which peaked in the 1920s and 1930s. Furthermore, they inaugurated the comparative scholarly approach to Karaghiozis, they opened a dialogue with contemporary historical literature on Modern Greece, they accepted unanimously the Ottoman origin of the genre and they used the shadow theater in order to explore the parameters weighing on the post-WWII and post-junta Greek society.

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ / MANOS STEFANIDIS. *Rideau – La peinture de Constantin Parthenis comme une métaphore consciente du théâtre*

Constantin Parthenis (1879-1967) est le fondateur de l'école nationale de peinture, tout comme Kalomiris fut le fondateur de la musique nationale et Palamas celui de la poésie. Il exprime l'esprit du Vénizelisme et de la renaissance nationale plus généralement. Travaillant fréquemment sur le mythe d'Orphée et Eurydice, il théâtralise la peinture et rend le théâtre le lieu idéal pour louer tant la démocratie que l'art.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ / PANAGIOTA SOTIRHOY. «*I do not forget*» – *The Greek-Cypriot policy of memory in dramatic texts intended for children and adolescents*

1974 is a landmark for the development of children's drama in Cyprus. Until then it was usually staged in school celebrations, whereas after the mid-1970s theatrical companies with professional actors are formed, specializing in performances for children. This announcement focuses on the presentation of the Cypriot state politics of memory in plays for children and adolescents, concerning the expatriation of Greek Cypriots from northern Cyprus after the Turkish invasion. The research covers publications from 1974 until the end of the 20th century. The state slogan "Den xehno" (I don't forget) encompasses a political stance which deems as national duty the need to keep alive the memory of the occupied homeland. The approach of the subject matter of the refuge experience is straightforward in these dramas. It is imperative for memory to survive, the national identity is lauded, while the social tensions of the period are overlooked. So it becomes clear that the specific dramatic genre proved to be the means for the distribution and consumption of a series of dramatic representations, which draw their origin from the politics of memory of those years.

ANNA TAMPIAKH / ANNA TABAKI. «*L'école commune des hommes*»: *Itinéraires idéologiques*

Le thème du Congrès «Théâtre et République» ainsi que les divers témoignages qui vont constituer le *corpus* de notre présentation nous mènent en Europe des Lumières, ayant largement emprunté à la pensée classique. Or, il y aura au début un bref parcours aux points de vue philosophique de Platon et d'Aristote sur la musique et les arts. Ensuite, il y aura un examen rétrospectif des idées largement répandues en Occident, dès le XVIIe siècle, concernant l'éducation des jeunes personnes, notamment des filles, réflexions qui, interrogent avec méfiance les plaisirs de la société (musique, danse, théâtre), que nous devons, parmi d'autres, à Fénelon ou à Charles Rollin. En revanche, de concert avec Aristote qui élabore la notion du «bien commun» (*κοινόν αγαθόν*), la philosophie des Lumières intègre l'acte théâtral dans le système d'éducation du «citoyen». C'est à travers cet itinéraire que la conception du théâtre comme l'école commune des hommes et une école de vertu civique, embrassa l'ère des Lumières grecques et persista au long du XIXe siècle.

GILDA TENTORIO / TZIANTA TENTOPIO. *Narrative theatre and «autodrama» on Italian stage: A theatre for and with the polis*

In Italy «political» theatre new trends want to emphasize democratic experiences of involvement and to focus on the community as *polis*. In particular, since '90 the «narrative theatre» has dealt with important issues, such as social problems, political corruption, mafia victims and forgotten tragic events as well. In order to make spectators-citizens active and conscious, the narrator-actor, a post-postmodern rapsode, tells his theatrical *logos* for the *polis*, in the form of a monologue. This is the aim of Marco Paolini *Il racconto del Vajont* (1993), a tale about the catastrophic collapse of Vajont dam (1963). Furthermore, when the industrial development caused the crisis of the agricultural system and a lot of people left rural countries,

at Monticchiello (Siena) the theatre became a cultural hotspot, a «ritual» collective experience able to preserve popular values. Every summer «Teatro Povero» takes place in the village square: the inhabitants, as actors, tell the audience their own lives and feelings (joy and sorrow, globalization backlash and international crisis). In this form of «autodrama», the theatre reflects the *polis* as a mirror and it gets a social function, strengthening the roots and the awareness. The idea of theatre as a democratic involvement helps to «save» the *polis*.

ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ / MARIA-LOUIZA TZOGIA-MOATSOU. *Greek stage design, from theatrical performances of political exiles to postwar political review*

Studying the rich volume of theatrical work produced during the two decades that followed the civil war, one is likely to detect a imprint of a faltering, albeit still young democracy, not only in the content of plays but also in how they are portrayed on the Greek stage. Traces of political, civil and ideological influences can be found –more or less distinctly– in the inspiration, construction and the overall aesthetics of settings. From the early 1950s until 1967, Greek stage design marked remarkable progress at a very rapid pace, renewing its expressive language and technical means, with but a few of the technological achievements that the foreign theatrical stage possessed at the time. Meanwhile, it operated both as a medium for free creation within the gloomy conditions of exile, and as a way of voicing commentary on those turbulent times. Especially on the dazzling revue stage, top stage designers, either by visualizing text commentary, or by using obvious symbolism, and in any case, by embarking on roads that deviate from plain tastefulness and spectator sensationalism, created sets that emitted their very own message. This is the very message that we are trying to comprehend today.

ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ / ELENI TIBLALEXI. *The theatrical dimension of digital role-playing games: Tracing the obstacles in their consideration as transformations of theatre and drama*

Digital role-playing games are approached as a «new performance art». Terms like cyberdrama, internet theatre and digital performance expand existing horizons of theatre and performance or open up new ones. But, several obstacles are often underlined in the consideration of such games as transformations of Theatre and Drama. These obstacles take the shape of theatre, performance and drama related criteria and hinder the acknowledgment of digital role playing games as theatrical, dramatic and performative phenomena. These obstacles mainly appear to be i) the lack of artistic dimension of these games ii) the lack of dramatic text iii) the pretense modality difference between character embodiment in theatre and character control in digital role playing games iv) the addressing of a set, specific audience in the case of theatre and the lack of such an audience in digital role playing games and finally v) the inability of digital animation to establish its function on the phenomenology of embodied presence, thus the very issue of «liveness». We will contemplate these obstacles and suggest that the consideration of digital role playing games as theatrical, dramatic and performative phenomena does not oppose what is said to be the core of Theatre.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ / DIMITRIS TSATSOULIS. *Juliette, les paysages de l'autoritarisme et l'utopie des mots*

L'écrivain Stelios Lytras est mort avant de voir son œuvre publiée à l'exception de son dernier drame «Juliette de Macintosh». A l'aide des outils socio-sémiotiques et de la théorie de la performance, le présent article essaie de trancher ce texte fortement performatif qui pose, dès 1992, des questions de postmodernité tels que la rupture des bornes entre la scène et la salle, l'intertextualité multiforme, le dédoublement du lieu dramatique mais aussi des questions politiques cruciales telles que le terrorisme étatique, la violence et le sexe brutal ou l'élimination de toute expression artistique et sentimentale: les mots et la mémoire font peur aux dictateurs de Vérone –dans ce pays shakespearien alternatif qui forme un «monde possible» altéré avec des habitants réifiés.

ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ / ELENI TSEFALA. *Theatre as a pedagogical tool in the function of training for democratic action*

According to Brecht, theater is an art that can function as a pedagogical tool to educate viewers, especially young people, to transform into persons in action. The theatrical youth groups of 1st and 2nd Lyceum, Hymettus, Attica, staged three theatrical performances with the adaptation and direction of Eleni Tsefala: in 2013, *Andorra* by Max Frisch (1961), in 2014, *The Trial* by Nikos Zakopoulos (1979), and in 2015, for the first time in Greece, *The Robots* (1921) by Karel Čapek, experiencing theater as an educational and pedagogical tool in the function of democratic action. The aim was to raise awareness and familiarize young people in the dialectics of political thinking and to understand the contradictions of social relations that underlie the behavior of the characters. In this kind of theater, the participants collaborate towards a collective action to «change» and together, jointly, shape the performance. The plays belong to political, social and utopian theatre. Max Frisch in his penetrating *Andorra* comments and analyzes the dilemmas of modern man. Nikos Zakopoulos, in his play *The Trial* refers to the dilemmas and reflections of man in front of conflicts such as: life-death, violence-freedom, revolution-power, and expediency-justice. Karel Čapek with his play *The Robots* introduces internationally, the term *robot* (in Czechoslovakian), calling so all humanoids and through his play he links technological advancement to the robotization of society and deprivation of individual life.

ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΝΤΖΙΑΩΝΗ / STERIANI TSINTZILONI. *Semiotic bodies, Cold War Dancers: A re-examination of theatre dance in Greece in the 1950s*

Post-war Greece constitutes the historical context of an, often described as, flourishing dance field. Indeed, the era is marked by the foundation of the Greek Chreodrama of Rallou Manou, by a series of performances by the company of Koula Pratsika, by the private ballet company of Iro Sismany, by the foundation of the Athens Festival and many other activities that indicate a vibrate cultural atmosphere. How this perspective might be affected if the period is examined under the lenses of Cold War and its ideologies? Which might be the consequences for dance, and in particular for its conceptualization

and aesthetic categories if dance practices are examined as an accumulation of «forms of movement and socio-political life [that] take shape simultaneously if apparently independently»? Even though political scientists argue that the geopolitical division between East and West constitutes a fundamental condition in any attempt to analyse post-War Europe, dance in Greece has mainly been examined as an artistic and aesthetic phenomenon alone. This paper uses the notion of «semiotic body» as an analytic tool in order to reveal the ideological implications of these categories and proposes an interrogation of dance practices as sites of intersection between the politics of the dancing body and its contexts. As a consequence, it proposes a re-examination of Greekness, of modernism and of meaning-making in dance of the 1950s.

ΡΟΥΛΑ ΤΣΙΤΟΥΡΗ / ROULA TSITOURI. *Considering reality: Documentary theatre*

Documentary theatre or theatre of the real obtains an ambiguous status which derives from the all but univoque nature of reality. The present text examines, firstly, how a shift in the credibility of sources –traditionally used in order to prove the veracity of the represented actions– occurs. That means that the archive and the testimonies are contested as they are carried away from the function to protect and safeguard the (historical) truth and they are seen as open forms susceptible of various interpretations; secondly, it questions the role of the spectator and his implication in the representation. It is equally pointed out that the «event» in theatre no longer consists in hearing and observing what is given as a core of truth but in being there as a witness of the represented actions themselves and in consenting to all they bring about.

ΑΝΝΑ ΤΣΙΧΛΗ-ΜΠΟΥΑΣΣΟΝΝΑ / ANNA TSICHLI-BOISSONNAS. *Performance Arts Centers searching for models of democracy in performance practice and research*

In the 60s and 70s several Centers for Performance Practice and Research rise across Europe. Most of them develop from theatre groups which try to explore the boundaries of various performance practices, most often in experimental ways that embrace techniques from other cultures and arts. There are many characteristics which are common to these theatre groups and centers: the democratic model in their organization, at least in their first years, the choice of a place away from the well-known theatre places, the need to find a connection between theory and practice. The most well-known and long-lived centers of performance research in Europe are: a. Odin Theatre, Nordisk Teaterlaboratorium - International School of Theatre Anthropology (Denmark), b. Center for Performance Research (Wales), c. Center for Theatre Practices Gardzienice (Poland). The unique cases of the Théâtre des Bouffes du Nord - Centre International de Recherche Théâtrale - CIRT (France) and the Théâtre du Soleil - L'association de Recherche de Traditions de l'Acteur - ARTA also comply with most of the characteristics of these centers that combine performance praxis with theory and research as well as with the need to apply a more democratic organization model. This paper will attempt to present these common practices of the above mentioned Theater Centers and introduce them as the four most influential organizations in terms of performance studies and practices.

ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ / CLIO FANOURAKI. *Theatre/drama education as a democratic teaching approach to taught subjects at the Departments of Theatre Studies*

In this paper it will be discussed how theatre/drama education can function using a democratic and participatory methodology for the teaching of different courses taught at the Departments of Theatre Studies. This can be accomplished by cultivating a democratic and friendly climate in the classroom and by facilitating each different student type to achieved effective teaching and learning. More precisely, the discussion will be focused on the experiential and energetic modes of teaching and learning dramatology, history and theory of theatre and other arts as well as theatre and arts practices. Taking into account the democratic didactic values which Theatre conveys, we will discuss how the object and the content of the different taught courses at Theatre Departments could constitute a creative base for a holistic didactic approach of the curriculum, by giving the freedom and the opportunity to each student to participate in interactive teaching and learning, redefining Democracy's role.

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ / SOFIA FELOPOULOU. *The political element in new playwriting: Harold Pinter's and Sarah Kane's paradigm*

This paper aims to study the political element –sometimes allusive but other times clearly formulated– after the 1990's plays. Pinter's *Ashes to Ashes* (1996) and Kane's *Blasted* (1995) and *Cleansed* (1998) will be the three paradigms which enable us to detect, on the one hand the ways of *writing, narrating and showing*, and on the other hand the subject of the violence, the new atrocities and disasters among the people which have dominated during the 20th century. The History, present in both authors, has the same target but it is achieved in a different way, focusing on the individual, who represents the whole humanity; the political element penetrates into the private and reflects to the authorities and their power. In the same way, the question of the meaning, the borders and the (self)restrictions of the Democracy in Europe are clearly put on the table. At the same time, we are preoccupied by the connection between violence, eroticism, sadism, fascism and the many references to the concentration camps.

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ / MARIA HAMALI. *Post-occupation «embraces»: Greece - America, theatre and politics*

The end of the 1940s finds Greece economically, politically and socially devastated, as a result of the efforts for the settlement of domestic disputes. In 1949 Greece is faced with the real consequences, not only of the civil war but also the World War, since these consequences had not become obvious until then due to the civil war itself. Greece makes a great effort to reorganize itself at all levels as well as lay the foundations of a modern European state, based primarily on the external financial assistance that comes from America through the Marshal Plan. However, this assistance does not come without consequences, which Greece is called to suffer: the increasing U.S. interference in issues of domestic governance, foreign policy and economic strategy. Together with these, ordinary people receive whatever else this assistance involves: the invasion of the American way

of life, the American civilization, and the American culture, in all facets of everyday life. Theatre, of course, could not stay unaffected. Already from the second half of the 1940s, all types of American theatre (quality, commercial, political, social, drama and comedy) have a strong presence in the theatres of the capital. Greece is gradually being transformed into an important pole of attraction of American play writing in Europe. This phenomenon becomes even more intense during the following decade through the works of the two most important representatives of post-War American drama, Tennessee Williams and Arthur Miller. This announcement attempts to investigate this unprecedented flourishing of American theatre in post-occupation Greece and relate it to the American policy which is being implemented in the country.

ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ / EMILIOS CHARALAMBIDES. *Theatre and national consciousness: The case of Theatre Organisation of Cyprus, from its foundation until today*

To what extent does politics invade art? In which ways does the theatre serve a political goal and in particular which mechanisms of political communication are set in action, in order to empower the national consciousness in a state? How can this model of interdependence of political targeting and theatrical creation get analysed, in the case of the Republic of Cyprus, as a newly established state, in accordance to its basic theatrical instance, the Theatre Organisation of Cyprus? The Theatre Organisation of Cyprus (THOC), which was founded in 1971, comprises the first attempt towards the creation of a national theatre, after the independence of the Republic of Cyprus in 1960. This text investigates the contribution of the Theatre Organisation of Cyprus, concerning the strengthening of the national consciousness especially during the first years of its foundation. A very first example of the relation between state and theatre is the appointment of the first administrative members of the theatre that come from Greece, who have been at the same time responsible for the repertoire. The next historic period of our research is driven by the political turbulence of 1974 and our focus is accentuated on the way these events have been represented on stage of the Theatre Organisation of Cyprus, in order to support the Cypriot spectators at a critical time of national instability. The third point of our analysis is the current period, which is characterised as a time of economic crisis. In which way does the repertoire of the Theatre Organisation of Cyprus continue to operate as a factor of reinforcement of national consciousness? Our quest makes us face some questions about the Cypriot identity, about national consciousness, as well as about the history of the Cypriot theatre. Is it possible to talk about political theatre in Cyprus? Could the theatre within the more general context of globalisation, the society of information, but also within the time of the rebirth of nationalism, redefine its position and its mission?

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ / EFSEVIA CHASAPI-CHRISTODOULOU. *Social-political criticism and the theatre in the first thirty years of the 20th century*

Political and social changes in the first thirty years of the 20th century had serious impact on theatrical production. Major political events led to the revision of the old concepts and formed a new social reality. The Greek progressive intelligentsia produced

and supported a well-received political theatre followed by theoretical discussion. Most of the plays were published in *Noumas* magazine during the first thirty years of the century, before the full imposition of socialist realism (1934), when the role of Communist Party was only to guide, not to impose political control on artists.

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ / ANTHI G. CHOTZAKOGLU. *Tracing political shadow puppet theatre (Karaghiozis), performed in Cyprus and by Greek immigrants*

Greek Shadow Puppet Theatre (Karaghiozis) could be seen as widely Political Theatre, not only due to its scenery (Karaghiozis' wrecked house opposite Pasha's palace) but to its themes, as well. However, in this essay, we shall shortly present performances of Greek shadow puppet performers, who live abroad and focus on specific political facts. We shall introduce bibliographically unknown -in most cases- performances by Greek immigrants and Greeks of Cyprus, attempting to highlight their political beliefs, motives, means and impact.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ / VASSILIKI CHRYSOVISSANOY. *Stage management or scientific documentation? The policy of the museum of Quai Branly*

In the early 1990s, an intense controversy broke out in Paris regarding the method of exhibiting and bringing out works originating from non-European cultures. The parties to the controversy were scientists, ethnologists and anthropologists, who defended the scientific documentation of objects and collections, one the one hand, and collectors and art dealers, who argued that the establishment of the identity of an object is immaterial and that the object itself can be set on a staged space, with aesthetic criteria. The controversy assumed major proportions, when President Jacques Chirac proposed the creation of the Musée du quai Branly, which would house works, which euphemistically were called «arts premiers». This designation has triggered strong reactions, similar to those against previous terms such as «arts primitifs», «arts originels», «arts primordiaux», «arts archaïques», «art tribal», «art ethnographique», «art traditionnel», «arts exotiques», «arts lointains» and «arts sauvages». These terms in most cases reflect political considerations; they are often ethnocentric or Eurocentric, derogatory, narrow or vague. In the new museum the presentation of the exhibits (products of manual activity, ritual vessels and cult objects, costumes and jewelry) was realized mainly applying the criteria of theatrical direction and scenography.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ*

- † **Σπύρος Α. Ευαγγελάτος**, Ακαδημαϊκός – Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Ίλια Λακίδου**, Ε.Δ.Ι.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ilia.lakidou@gmail.com
- Τατιάνα Λιάνη**, Μεταδιδακτορική Υπότροφος, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, tatianaliani@yahoo.com
- Cristiano Luciani**, Καθηγητής Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Τμήμα Ανθρωπιστικών Σπουδών, Università di Roma «Tor Vergata», cristiano.luciani@uniroma2.it
- Αντιγόνη Μανασσή**, Θεατρολόγος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, antigoni.manassi@gmail.com
- Βίκυ Μαντέλη**, Ε.Ε.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, manteliv@enl.uoa.gr
- Άγης Μαρίνης**, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, amarinis@upatras.gr
- Μαρία Μαυρογένη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, marianmavrogeni@gmail.com
- Πλάτων Μαυρομούστακος**, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, platon@theatre.uoa.gr
- Ιωάννα Μενδρινού**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, imendrinou@sch.gr
- Παναγιώτης Μιχαλόπουλος**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, p.michalopoulos@gmail.com
- Δημήτρης Μουμούρης**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, dmou01@yahoo.gr
- Χαρά Μπακονικόλα**, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, charabakon@gmail.com
- Δημήτριος Μπαμπίλης**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, bampilis@gmail.com
- Βάσω Μπαρμπούση**, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, barbousi@uop.gr
- Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, mplesios@uop.gr

* Στον Κατάλογο συμπεριλαμβάνονται μόνο οι Σύεδροι και Ομιλητές που έστειλαν επεξεργασμένο το κείμενο της ανακοίνωσης ή/και του χαιρετισμού τους. Αναφέρεται η κατά το δυνατόν επικαιροποιημένα –κατά την ολοκλήρωση της σύνταξης των Πρακτικών– βασική ακαδημαϊκή και μόνο ιδιότητά τους.

- Ιρένα Μπογκντάνοβιτς**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, irena_athens@yahoo.gr
- Νάγια Μποέμη**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, nayaboemi@yahoo.gr
- Διονυσία Μπουζιώτη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, University of Leeds, dennybooze@hotmail.com
- Ζαφείρης Νικήτας** Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, zafirsnikitas@yahoo.gr
- Αφροδίτη Νικολαΐδου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, afroniko@gmail.com
- Ελίνα Νταρακλίτσα**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, elinadara@yahoo.gr
- Χριστίνα Οικονομοπούλου**, Ε.Ε.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, comv@otenet.gr
- Χριστίνα Παλαιολόγου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, le66@otenet.gr
- Μαρία Παναγιωτοπούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mariapanagiopotoulou22@gmail.com
- Ιωάννης Α. Πανούσης**, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, panousis@upatras.gr
- Ιωάννα Παπαγεωργίου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, ipapag@upatras.gr
- Ελένη Παπάζογλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, elenipa@thea.auth.gr
- Νικηφόρος Παπανδρέου**, Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
- Σάββας Πατσαλίδης**, Καθηγητής, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, spats@enl.auth.gr
- Κυριακή Πετράκου**, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, kypetra@theatre.uoa.gr
- Ελένη Πετρίτση**, Διδάκτωρ, Τμήμα Ιστορίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, eleni_petritsi@yahoo.gr
- Γιώργος Π. Πεφάνης**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, gpefanis@theatre.uoa.gr
- Ιουλία Πιπινιά**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ipipinia@thea.auth.gr
- Αγγελική Πούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών & Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, poulou.angeliki@hotmail.fr
- Άννα Πούπου**, Διδάκτωρ στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, annaroupeu@hotmail.com
- Εύη Προύσαλη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, prousali@hotmail.com
- Ιωάννα Ρεμεδιάκη**, Λέκτορας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, iremedia@theatre.uoa.gr

- Κωνσταντίνα Ριτσάτου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, kritsato@thea.auth.gr
- Λίνα Ρόζη**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, rosia@upatras.gr
- Ισμήνη Σακελλαροπούλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ στις Σπουδές Ελληνικού Πολιτισμού, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, isminisakel@yahoo.gr
- Γιώργος Σαμπατακάκης**, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, gsampatak@upatras.gr
- Henri Schoenmakers**, Professor Dr., University College Roosevelt [Utrecht University], NL / Inst f. Theatre and Media Studies, University of Erlangen Nürnberg, DE, hschoenmakers@hotmail.com
- Μαρία Σεχοπούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, marsehop@yahoo.com
- Αφροδίτη Σιβετίδου**, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, asivetid@frl.auth.gr
- Αύρα Σιδηροπούλου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Θεατρικές Σπουδές», Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, avra.sidiropoulou@ouc.ac.cy
- Maria De Fátima Silva**, Phd in Greek Literature, Professor Cathedratica, University of Coimbra, fanp13@gmail.com
- Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, cstamatoyannaki@yahoo.com
- Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου**, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, evasilakou@theatre.uoa.gr
- Άννα Σταυρακοπούλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, stavrak@thea.auth.gr
- Μάνος Στεφανίδης**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, manos.stefanidis@gmail.com
- Παναγιώτα Σωτήρχου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, giota_sotirhou@yahoo.com
- Άννα Ταμπάκη**, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, atabaki@theatre.uoa.gr
- Gilda Tentorio**, Διδάκτωρ, Τμήμα Κλασικής Φιλολογίας, Università di Torino, gilda.tentorio@gmail.com
- Μαρία-Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, marialuisa@moatsos.com
- Ελένη Τιμπλαλέξη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, elentimple@theatre.uoa.gr
- Δημήτρης Τσατσούλης**, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, tsatsuld@upatras.gr
- Ελένη Τσεφαλά**, Διδάκτωρ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, eltsefala@hotmail.com
- Στεριανή Τσιντζιλώνη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Χορού, University of Roehampton, tsintziloni.steriani@gmail.com
- Ρούλα Τσιτούρη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Πάντειο Πανεπιστήμιο, roula.tsitouri@gmail.com

- Άννα Τσίχλη-Μπουασσονά**, Ε.Ε.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, annie@ath.forthnet.gr
- Κλειώ Φανουράκη**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, cliofanouraki@gmail.com
- Σοφία Φελοπούλου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, sfelopoulou@theatre.uoa.gr
- Μαρία Χαμάλη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mariahamali@hotmail.com
- Αιμίλιος Χαραλαμπίδης**, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Δημοσιογραφίας, Πανεπιστήμιο Frederick, emilchar@cablenet.com.cy
- Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, echasapi@windowslive.com
- Ανθή Γ. Χοτζάκογλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, anthoucho@yahoo.gr
- Βασιλική Χρυσοβιτσάνου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθήνας, vchryso@otenet.gr

