

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ Ε΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Θέατρο και Δημοκρατία

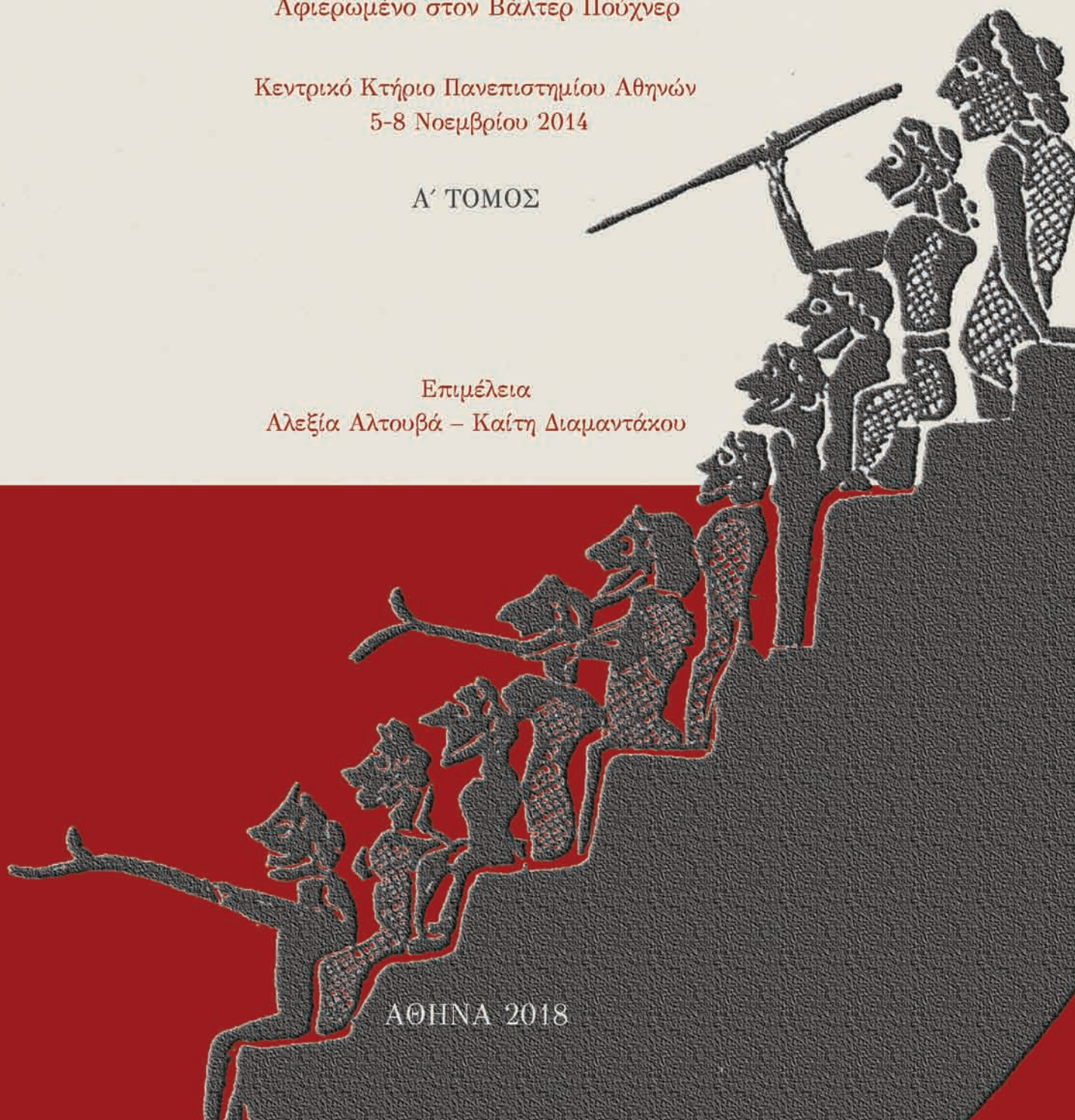
Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων
από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας

Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ

Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών
5-8 Νοεμβρίου 2014

Α΄ 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 978-618-84080-3-6

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

Α΄ 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

Εισαγωγικά κείμενα

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ	
Πρόλογος	15

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ – ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ	
Ο Βάλτερ Πούχνερ, το Θέατρο και η Δημοκρατία	19

<i>Πρόγραμμα Συνεδρίου</i>	23
----------------------------------	----

Χαιρετισμοί Προέδρων – Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.....	43
ΑΛΚΗΣΙΣ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου....	45
ΜΑΡΤΙΝ ΚΡΕΕΜΠ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών	47
ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών	49

Εναρκτήρια Ομιλία

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ	
Δημοκρατία – Διάλογος – Θέατρο	55

Κείμενα Ανακοινώσεων Α΄ Τόμου

ΞΕΝΙΑ ΑΗΔΟΝΟΠΟΥΛΟΥ	
Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονοι προβληματισμοί στην Ελλάδα της κρίσης. Το παράδειγμα του Θεάτρου Πορεία	63

ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ	
Η πόλη στη σκηνή: Επιτελέσεις εντός και διά του αστικού και η συγκρότηση μιας υβριδικής κοινωνικής εμπειρίας	71

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ	
Ο Ντον Τζοβάννι των Μότσαρτ και Ντα Πόντε: «Παλιάνθρωπος» ή ηρωική φιγούρα του Διαφωτισμού;.....	83

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ	
Εταιρικοί θίασοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης	91

ΙΩΑΝΝΗΣ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΒΑΜΒΟΥΚΟΣ	
Ο πολιτικός Άρθουρ Μίλερ μέσα από το θεατρικό έργο του <i>Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις</i>	105

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ	
Θέατρο και δημοκρατίες: Η «αναγέννηση» του ελληνικού θεάτρου (16ος-17ος αιώνας)	123
ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	
Το μετέωρο βήμα της δημοκρατίας: Η μορφή του κυβερνήτη Καποδίστρια στο νεώτερο ελληνικό θέατρο του 19ου και 20ού αιώνα	133
ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ	
Η ναυπλιακή τραγωδία Παλαμήδης: Συμβολή στη θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων.....	149
ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο	167
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΑΚΗΣ	
Το μυστήριο της Μεταπολίτευσης. Ο Χριστός πάσχων της Θεατρικής Συντεχνίας	177
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ	
Οι πολιτικοί μέσα από την πένα των Ελλήνων δραματουργών.....	197
ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ	
Το θέατρο στους τόπους εγκλεισμού και εξορίας στην εποχή της «καχεκτικής δημοκρατίας» των μεταπολεμικών χρόνων	213
ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΑΛΙΤΗΣ	
Δημοκρατία: Οιδιπόδειο ή αντι-οιδιπόδειο σύμπλεγμα της τέχνης;	219
ΜΟΝΙΚΑ ΣΕΝΤΑΝΝΙ	
Democracy, a troublesome, revolutionary word. Analysis of occurrences of the term δημοκρατία in the dramatic texts of the 5th century BC	233
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (ΕΡΗ) ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ	
Η πολιτική του θεάτρου και το θέατρο της πολιτικής: Η περίπτωση του London Free Theatre Festival	243
ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ	
Σπονδυλωτά θεάματα της Μεταπολίτευσης: «Παίζοντας» με την ιστορική μνήμη	251
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ	
Ιδεολογικές εκφάνσεις των τυραννοκτονικών ιστορικών δραμάτων πριν από και μετά τον αγώνα της ανεξαρτησίας.....	267
ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ	
Το ελληνικό θέατρο κατά την περίοδο της Δικτατορίας: Μια επισκόπηση.....	275
ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ	
Το Βασιλικό Θέατρο Αθηνών: Ένα πολιτογραφημένο εθνικό σπίτι.....	283
ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ	
Ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις με αφορμή την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στη μεσοπολεμική Αθήνα.....	297
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ	
Το θέατρο ως δημοκρατία	313
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ	
Το Πολιτικό Θέατρο στη Μεταπολίτευση: Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976.....	317

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΟΤΣΟΠΟΥΛΟΥ	
«Δημοκρατικές» αναθεωρήσεις στο Θέατρο των Πολυμέσων.....	331
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΚΟΤΣΗ	
Από τον ακτιβισμό στον συμβιβασμό: Ο μύθος της Αντιγόνης στην Ιρλανδία από τον Tom Paulin (1984) στον Conall Morrison (1999).....	349
ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ	
Bernard-Marie Koltès, <i>Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι</i> : Η σκηνή της αναγνώρισης της δημοκρατίας.....	359
ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ	
Το Εθνικό Θέατρο, ο Δημοτικισμός και η διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού.....	375
ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ	
Το Νέον Κράτος εορτάζει: Η ελληνική εκδοχή της φασιστικής θεατρικότητας στους εορτασμούς της 4ης Αυγούστου.....	381
ΚΥΡΙΑΚΗ ΔΕΜΙΡΗ	
Θέατρο και Δημοκρατία: Όταν η Ελφρίντε Γέλινεκ ξεσκεπάζει το παρελθόν ...	395
ΖΩΗ ΔΕΤΣΗ	
Δημοκρατικές αντιπαραθέσεις και θεατρικοί πειραματισμοί: Το μετα-επαναστατικό θέατρο της Αμερικής.....	403
ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ	
Θεατρικά και πολιτικά παρασκήνια στα χρόνια της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά.....	415
ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Σύγχρονη ελληνική δραματουργία της Κρίσης: Η περίπτωση <i>Πόλη-Κράτος</i> της ομάδας Κανιγκούντα σε σκηνοθεσία Γ. Λεοντάρη και <i>Yasou Aida!</i> από τις Όπερες των Ζητιάνων σε σκηνοθεσία Α. Ευκλείδη.....	421
ΑΝΘΟΥΛΛΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ	
Πολιτικά μικρο-σύμπαντα μη-δημοκρατίας στο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς: Η περίπτωση του <i>Vieux Carré</i>	433
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Το Ελληνικό Σοσιαλιστικό Θέατρο στις Η.Π.Α.	449
ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ	
Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία: Η δυνατότητα ενός κοινού (αντι)λόγου στην κρίση της δημοκρατικότητας.....	459
ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ	
Η λυρική τέχνη ως ενεργός συνομιλητής της κοινωνίας.....	473
ΕΛΕΝΗ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Οι παθογένειες της κλασικής δημοκρατίας όπως παρουσιάζονται στο έργο του Αριστοφάνη.....	491
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ	
Η μουσική σε νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας και η ανάδυση της εθνικής συνείδησης: Όροι, συνέχειες και ρήξεις.....	501
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΩΝΙΟΥ	
Προσεγγίσεις της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου: Η περίπτωση του ηθοποιού-εμφυχωτή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου του Augusto Boal.....	511

DIKMEN GÜRÜN	
Democracy and theatre in Turkey: A landscape of discrepancies	527
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ – ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	
Η διαμόρφωση δημοκρατικής συνείδησης στους εφήβους μέσω της ενδυναμώσεως της θεατρικής τους κουλτούρας.....	533
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΘΕΟΧΑΡΑΚΗΣ – ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΨΑΛΙΔΟΠΟΥΛΟΣ	
<i>Το παπί του οικονομολόγου: Μια σάτιρα της φιλελεύθερης οικονομικής σκέψης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα</i>	545
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	
Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής.....	563
ΜΑΡΙΝΑ ΚΑΠΕΛΑΚΗ	
Η μαρτυρία του θεατρικού λόγου για τους ιδιότυπους κινδύνους της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αι. π.Χ., κατά τη Jacqueline de Romilly	577
ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ	
Εξουδετερώνοντας την αντιδημοκρατική απειλή: Μια πολιτική ανάγνωση των Θεσμοφοριαζουσών του Αριστοφάνη.....	591
ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΝΑΝΟΥ	
Πολιτική και θέατρο για παιδιά: Από τον Αριστοφάνη στον Ευγένιο Τριβιζά.....	601
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ	
Ήρωας ή Φονιάς; Οι λαϊκές αποφάσεις και οι πολιτικές τους προεκτάσεις ως υλικό θεάτρου	607
ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ	
Πολιτική και πολιτικοί στις ελληνικές κωμωδίες από το 1940 ως το 1967..	625
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ	
Ένα «χαμένο» επιθεωρησιακό νούμερο από την Κατοχή για τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου	635
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΡΕΛΛΗ	
Μία νέα αντίληψη της δημοκρατικής δικαιοσύνης: Αισχύλου <i>Ευμενίδες</i> - Η σκηνική απόδοση και η εικονογραφική πρόσληψη της δίκης.....	645
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ	
Δημοκρατία σε κρίση: ο πολιτικός στις νεοελληνικές κωμωδίες. Από το έργο του Σπύρου Μελά <i>Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται</i> στο έργο του Δημήτρη Ψαθά <i>Φον Δημητράκης</i>	661
ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ	
Για έναν κνημιδόδεσμο ή για τη δημοκρατία στην πλατεία του θεάτρου ...	669
ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΚΑΨΙΑΝΗ	
Μποστ (Μέντης Μποσταντζόγλου), <i>Δον Κιχώτης: «Μια σάτιρα με αιχμές για σημερινά πράγματα και καταστάσεις»</i>	685
ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ	
Δημοκρατία και ενεργός συμμετοχή του θεατή: Από τους Living Theatre στους Rimini Protokoll.....	693

ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ	
Παραστασιολογία στη Ρόδο της Ιταλοκρατίας και ως την Ενσωμάτωση: Ερανίσματα από τον τοπικό Τύπο	703
ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ	
Η πόλη και η έννοια του «πολιτικού» στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση: Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015).....	717
ΙΩΑΝΝΑ ΚΟΝΔΥΛΗ	
Θέατρο, εκτελεστική εξουσία και οικογενειακές σχέσεις.....	725
ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ	
Νέες Γυναίκες, φεμινισμός και δημοκρατία	739
ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ	
Η διά του παραλόγου αμφισβήτηση της πολιτικής ιδεολογίας: Eugène Ionesco.	757
ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΑΛΙΟΥ	
Théâtre du Soleil: Χαρτογραφώντας το δημοκρατικό έλλειμμα στη σύγ- χρονη Ευρώπη έτσι όπως αποτυπώνεται στο παραστασιακό γεγονός του Μακμπέθ	767
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	
Ομοφυλοφιλία και ελληνική σκηνή: αρχείο, κώδικες, παραστάσεις	773
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ	
«Σελίδες της εθνικής μας ζωής»: Πλαστικές εικόνες της κοσμικής ερασι- τεχνίας τη δεκαετία του 1910.....	791
ΑΝΤΡΗ Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ – ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΝΔΡΕΟΥ	
Το θέατρο των εργατικών σωματείων στην Κύπρο τον 20ό αιώνα	811
<i>Opening Speech – Summary</i>	
WALTER PUCHNER	
Democracy - Dialogue - Theatre	825
<i>Abstracts - Περιλήψεις</i>	827
<i>Κατάλογος Συγγραφέων</i>	855

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Πρόλογος

Το Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό συνέδριο με τίτλο «Θέατρο και Δημοκρατία» πραγματοποιήθηκε από τις 5 έως τις 8 Νοεμβρίου του 2014 και οργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αφορμή για τον τίτλο του Συνεδρίου έδωσε το γεγονός ότι η διοργάνωσή του συνέπιπτε με τα σαράντα χρόνια αποκατάστασης της Δημοκρατίας στην Ελλάδα. Το Συνέδριο ήταν αφιερωμένο στον καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ, συνιδρυτή με τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας, ο οποίος έπειτα από μακρά και ευδόκιμη θητεία αφυπηρέτησε από το Πανεπιστήμιο το 2014. Άλλωστε ο θεσμός των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων ήταν μια πρωτοβουλία που ξεκίνησε από τον Βάλτερ Πούχγερ και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών το 1998 και επομένως η αφιέρωση της πέμπτης διοργάνωσης αποτελεί όχι μόνο μια ευτυχή σύμπτωση αλλά και έκφραση της μεγάλης οφειλής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών προς εκείνον.

Η έκδοση των Πρακτικών της πέμπτης διοργάνωσης του Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου είναι όμως και μια καλή αφορμή για έναν πρώτο απολογισμό.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών ανέλαβε τη διοργάνωση του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου με θέμα: «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα». Το πρώτο αυτό Συνέδριο ήταν αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Σιδέρη. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 2002, διοργανώθηκε και πάλι από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας το Β΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα: «Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό». Την πρωτοβουλία αυτή αγκάλιασαν πολύ γρήγορα θεατρολόγοι των άλλων Πανεπιστημίων της χώρας οι οποίοι και ανέλαβαν τις επόμενες διοργανώσεις. Το Γ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, με θέμα: «Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο», οργανώθηκε το 2008 από τον Τομέα Θεάτρου και Κινηματογράφου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και αφιερώθηκε στον καθηγητή Θόδωρο Χατζηπανταζή, ο οποίος τότε συνταξιοδοτήθηκε. Τη διοργάνωση του Δ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, με θέμα: «Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η Πρόσληψή του», ανέλαβε το 2011 το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Το ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο ανέλαβε να διοργανώσει το Τμήμα Θεάτρου του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου το 2017, με θέμα: «Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, Δραματοουργία και Θεατρική Πρακτική». Τα Πρακτικά που εκδόθηκαν από τους οργανωτές του κάθε συνεδρίου, μαζί με τις εκδόσεις των πολλών άλλων Πρακτικών από Συνέδρια που διεξήχθησαν με διάφορες άλλες αφορμές από κάθε ένα από τα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών, συγκροτούν ένα

πολύτιμο σώμα μελετημάτων με μια ευρύτατη θεματική ποικιλία, τα οποία δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πλουτίζουν την ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία.

Τα Πρακτικά όμως των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων είναι ταυτόχρονα και οι δείκτες της στάθμης των προβληματισμών που αναπτύσσονται μέσα από τις ερευνητικές θεατρολογικές προσεγγίσεις, προβληματισμών που εξελίσσονται και διευρύνονται από συνέδριο σε συνέδριο και αποτυπώνουν τις διαφορετικές στιγμές ενός διαλόγου που κλιμακώνεται στον χρόνο.*

Η τακτική διοργάνωση των Πανελλήνιων Συνεδρίων δείχνει όμως και την ενεργητικότητα των θεατρολόγων και το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας για τις Θεατρικές Σπουδές, οι οποίες τα τελευταία χρόνια αναπτύσσονται με έντονους ρυθμούς στη χώρα μας παρουσιάζοντας και μια θεαματική ποσοτική αύξηση των ερευνητικών εργασιών, που είναι άλλοτε αμιγούς θεατρολογικού χαρακτήρα και άλλοτε προσεγγίζουν συναφή θέματα που απασχολούν άλλους επιστημονικούς κλάδους αλλά άπτονται των Θεατρικών Σπουδών. Μια ματιά στους αριθμούς των συμμετοχών στα πέντε πρώτα Πανελλήνια Συνέδρια αρκεί για να πείσει: Στο πρώτο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο συμμετείχαν μόλις 26 εισηγητές, ενώ ήδη στο δεύτερο υπήρχε μια σημαντική αύξηση σε 47, για να φτάσει ο αριθμός στους 60 στις δύο επόμενες διοργανώσεις. Στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο έλαβαν μέρος συνολικά 148 εισηγητές προερχόμενοι από έναν ευρύ κύκλο νέων θεατρολόγων καθώς και ερευνητές ή ακαδημαϊκοί από άλλους επιστημονικούς κλάδους, οι οποίοι παρουσίασαν θέματα ανακοινώσεων τα οποία συνδέονται με τις Θεατρικές Σπουδές.

Το γεγονός αυτό επέτρεψε να υπάρχει στο εν λόγω Συνέδριο μια πολύ μεγάλη ποικιλία θεματικών κύκλων, κάποιιοι από τους οποίους για πρώτη φορά απασχόλησαν το Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, συνυπάρχοντας με θεματικές ενότητες οι οποίες εγγράφονται σε μια συνέχεια του επιστημονικού διαλόγου που είχε ξεκινήσει ήδη από το Α΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο. Πλάι στα ζητήματα της ιστοριογραφίας του ελληνικού θεάτρου, στα ζητήματα της ιστορίας της ελληνικής σκηνής και της ελληνικής δραματικής παραγωγής, της πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τη σύγχρονη σκηνή και της μελέτης των ιστορικών δραματικών ειδών από τον 19ο αιώνα έως τον Μεσοπόλεμο και τη μεταπολεμική δραματική παραγωγή, θέματα τα οποία απασχόλησαν και τα προηγούμενα συνέδρια, στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο συζητήθηκαν πολύ

* Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα* (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.), *Παράβασις*, «Μελετήματα» 2, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2001· με επιμέλεια του ίδιου, *Πρακτικά του Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό* (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.), *Παράβασις*, «Μελετήματα» 3, Εκδόσεις, Ergo, Αθήνα, 2004· Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή* (Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών και Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη, 2010· Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Πρακτικά του Δ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών), Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2015. Τα Πρακτικά του ΣΤ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου είναι υπό έκδοση.

περισσότερο θέματα σύνδεσης του θεάτρου με τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης, αφιερώθηκαν συνεδρίες σε περιόδους που παλαιότερα είχαν πολύ λιγότερο εξεταστεί ή ακόμη δεν είχαν απασχολήσει, όπως η περίοδος της Κατοχής, η μετεμφυλιακή περίοδος, τα χρόνια της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης, θεσμικά ζητήματα της θεατρικής δραστηριότητας, θέματα εκπαίδευσης και παιδαγωγικής, ζητήματα φύλου και διαφορετικότητας, νέες δραματικές γραφές από την παγκόσμια σκηνή, η είσοδος στην ψηφιακή εποχή και οι σύγχρονες εκδοχές της επιτέλεσης. Εντάχθηκαν στη συζήτηση όχι μόνο νέα θέματα αλλά και νέοι όροι, νεώτερα θεωρητικά εργαλεία και πιο σύγχρονες μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Αναμφισβήτητα στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στις σκηνικές εκφράσεις από ό,τι στα προηγούμενα, γεγονός που προσέδωσε στην όλη διοργάνωση έναν προσανατολισμό κάπως διαφορετικό, σαφέστερα εστιασμένο στη μελέτη της ιστορίας της ελληνικής σκηνικής πρακτικής καθώς και στην προσέγγιση σύγχρονων θεμάτων και νεώτερων σκηνικών φαινομένων. Περισσότερο από κάθε άλλη φορά κυριάρχησε η συζήτηση σχετικά με τη σύγχρονη σκηνική πράξη η οποία απασχόλησε τις ανακοινώσεις ενός πολύ μεγάλου αριθμού συνέδρων και έφερε την ελληνική θεατρολογία πιο κοντά στους προβληματισμούς που διατυπώνονται στο πλαίσιο του διαλόγου που αναπτύσσεται σε πολλά Τμήματα Θεατρικών Σπουδών στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια. Η παρουσία έγκριτων θεατρολόγων από άλλα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, που για πρώτη φορά επιχειρήθηκε σε διοργάνωση Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, συνέβαλε όχι μόνο στη σύνδεση με την ευρωπαϊκή ακαδημαϊκή κοινότητα αλλά και στην προσπάθεια διεύρυνσης του διαλόγου με μια επικοινωνία που ξεπερνά τα γεωγραφικά όρια. Παράλληλα, ακόμη πιο έντονη από τις προηγούμενες διοργανώσεις ήταν η παρουσία νέων μελετητών του θεάτρου που κατέλαβαν σχεδόν το σύνολο των πρωϊνών ανακοινώσεων σε Συνεδρίες Νέων Ερευνητών.

Για όλες τις διοργανώσεις ευχαριστίες οφείλονται σε όλους εκείνους τους συναδέλφους που όλα αυτά τα χρόνια που μας χωρίζουν από το πρώτο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, πήραν την πρωτοβουλία να προτείνουν τη διοργάνωση του κάθε Συνεδρίου στις ακαδημαϊκές μονάδες στις οποίες ανήκουν, αλλά και σε όλους εκείνους που ανέλαβαν τον μόχθο να εξασφαλίσουν στους συμμετέχοντες τις καλύτερες δυνατές συνθήκες για γόνιμο διάλογο και ανταλλαγή απόψεων και ιδεών που προάγουν τις Θεατρικές Σπουδές στη χώρα μας.

Ειδικά για το Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο ευχαριστίες οφείλονται στις πρυτανικές αρχές, στις τεχνικές και διοικητικές υπηρεσίες του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για τη συνδρομή τους στην υποστήριξη του Συνεδρίου και την παραχώρηση των χώρων για τη διεξαγωγή του, όπως και στη διοίκηση του Μουσείου Μπενάκη που φιλοξένησε συνεδρίες στους χώρους του κτηρίου της οδού Πειραιώς. Ευχαριστίες οφείλονται σε όλα τα μέλη του διδακτικού προσωπικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, στα μέλη της επιστημονικής και της οργανωτικής επιτροπής αλλά και στους ομότιμους καθηγητές του Τμήματος και τους συμμετέχοντες στην τιμητική επιτροπή του συνεδρίου καθώς και στις δύο συναδέλφους, Αικατερίνη Διαμαντάκου και Αλεξία Αλτουβά, στις οποίες η Γενική Συνέλευση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ανέθεσε την έκδοση των Πρακτικών.

Ολόψυχες ευχαριστίες οφείλονται στις φοιτήτριες και τους φοιτητές, προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών που με την εθελοντική συμμετοχή τους ανέλαβαν την κάλυψη ενός μεγάλου αριθμού αναγκών τόσο στη φάση προετοιμασίας όσο και στη διάρκεια λειτουργίας του Συνεδρίου, με νεανικό κέφι και ενθουσιασμό. Ξεχωριστές ευχαριστίες σε κάθε έναν και σε κάθε μία από τους συμμετέχοντες, που εξασφάλισαν με την παρουσία τους το υψηλό επίπεδο του διαλόγου και της συζήτησης προσφέροντας μια ενδιαφέρουσα παρακαταθήκη για το μέλλον των Θεατρικών Σπουδών.

Καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών 2011-2015
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ο Βάλτερ Πούχνερ, το Θέατρο και η Δημοκρατία

Δεν θα μπορούσε ίσως άλλη θεματική και άλλος τίτλος Συνεδρίου να αποτυπώνει πειστικότερα την προσωπικότητα, τον βίο και την πολιτεία του τιμώμενου καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, από το Συνέδριο «Θέατρο και Δημοκρατία». Για τη θεραπεία του «Θεάτρου» και τη διαρκώς αυξανόμενη κατά τις διαδοχικές καταγραφές της εργογραφική συμβολή του δεν χρειάζεται να πει κανείς κάτι περισσότερο: τη μαρτυρούν τα περί τα 100 βιβλία του, τα πάνω από 300 επιστημονικά άρθρα του, οι πάνω από 1.000 βιβλιοκρισίες του, οι πολυάριθμες επιστημονικές ανακοινώσεις του, η διεθνής απήχηση του έργου του, οι διαδοχικές τιμητικές διακρίσεις του.*

Εξάλλου η παρούσα έκδοση συμπίπτει ως ευτυχής συγκυρία με την αναγόρευση του καθηγητή σε Επίτιμο Διδάκτορα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο υπηρέτησε το μεγαλύτερο μέρος του ακαδημαϊκού του βίου και προσέφερε σημαντικό έργο ως Δάσκαλος και ιδρυτής του πρώτου Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στην Ελλάδα.

Αυτό που κυρίως χαρακτηρίζει το έργο του είναι η σφαιρική διεπιστημονική προσέγγιση του εκάστοτε υπό μελέτη αντικειμένου, που στις περισσότερες περιπτώσεις έρχεται να καλύψει σημαντικά κενά της έρευνας, και από την άλλη η διεισδυτική ματιά του ακαταπρόσπρητου ερευνητή, που ανιχνεύει ολοένα νέα ζητούμενα, θέτει ερωτηματικά και οδηγεί σε νέες ατραπούς –κατά την προσφιλή έκφραση του ίδιου. Μια συνεχής, εντατική και εκτατική επιστημονική ενασχόληση με την ιστορία, τη θεωρία, την παραγωγή και την πρόσληψη του θεάτρου, σε ένα πλήθος από διαφορετικές χρονικές, τοπικές αλλά και ειδολογικές εκφάνσεις του: Θέατρο Σκιών, Αρχαίο Θέατρο, Κρητοεπτανησιακό Θέατρο, Αιγαιοπελαγίτικο Θέατρο, Νεοελληνικό Θέατρο από τον 18ο αιώνα μέχρι τις σύγχρονες

* Βλ. σχετικά πιο πρόσφατα το λήμμα Γ. Π. (Γιώργος Πεφάνης), «Βάλτερ Πούχνερ, στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Ρεύματα – Έργα – Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2007, σ. 1863-1864· το «Χρονολόγιο» και τις «Αυτοτελείς Εκδόσεις του Βάλτερ Πούχνερ», στον τόμο Ι. Βιβλιάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 23-24 και 25-29, αντίστοιχα· *Βίος και έργο – Βάλτερ Πούχνερ (Βιογραφικά, Δημοσιεύματα, Αναφορές, Ευρετήρια, Αναλύσεις και Πρόσληψη*, Ergo (Παράβασις – Βιβλιογραφία 1), Αθήνα, 2008· Μ. Γ. Μερακλής, «Βάλτερ Πούχνερ: Βίος και έργο», στον τόμο Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*, Centro de Estudios Bizantinos, Noegriegos y Chipriotas, Granada, 2016, σ. 21-31· τα αρχεία με τις δημοσιεύσεις του καθηγητή, στην προσωπική ιστοσελίδα του στο academia.edu, <https://independent.academia.edu/WalterPuchner/Drafts>.

δραματουργικές παροχές του, Βαλκανικό και Ευρωπαϊκό θέατρο από την Αναγέννηση και εξής, λαϊκό και λόγιο θέατρο, επώνυμο και ανώνυμο, ελληνικό και ξένο, πρωτότυπο και μεταφρασμένο, πολιτισμικά περιθωριακό και πολιτισμικά κυρίαρχο, αστικό και επαρχιακό. Ένα σοφά μοιρασμένο και διαρκώς ανατροφοδοτούμενο ενδιαφέρον, χωρίς εμμονικές και στείρες προσκολλήσεις σε θεωρητικά, ιστορικά, αισθητικά και ιδεολογικά σχήματα, αλλά, αντίθετα, με μια συνεχή διάθεση και μέριμνα ανακάλυψης, διερεύνησης, σύνδεσης και σύνθεσης των επιμέρους εκφάνσεων της θεατρικότητας και αναγωγής τους στο πολυφωνικό όλον που αποτελεί στη μακραίωνη ιστορία του το θέατρο ως συμφυής της ανθρώπινης φύσης συνθήκη.

Αντίστοιχα και σε ό,τι αφορά τη «Δημοκρατία», όλες οι διαπιστώσεις, οι συσχετισμοί και, εμμέσως, οι παροτρύνσεις που μας προσέφερε ο καθηγητής στην εναρκτήρια ομιλία του στο Συνέδριο, με την οποία αρχίζει και το κυρίως σώμα των ανά χείρας Πρακτικών, ισχύουν απαρέγκλιτα και αποτυπώνονται στη δική του διαπροσωπική, κοινωνική, επαγγελματική, και ακαδημαϊκή πολιτεία. Δανειζόμαστε αυτούσια ορισμένα παραθέματα, απομονωμένες λέξεις και φράσεις από την ομιλία του, που χαρακτηρίζουν καθ' ολοκλήρου τον εκφωνητή τους και κληροδοτούνται ως φωτεινό ακαδημαϊκό και ανθρώπινο παράδειγμα σε όλους όσους τον γνώρισαν, τον μελέτησαν ή/και τον έζησαν – ως καθηγητή, ως συνάδελφο, ως προϊστάμενο, ως σύνεδρο, ως φίλο και συνδαιτημόνα: *διάθεση ανταλλαγής απόψεων και ιδεών – διάθεση να ακούς τον άλλον και ετοιμότητα να αλλάξεις γνώμη – διαχείριση της εύθραυστης ισορροπίας των προσωπικών ελευθεριών και των περιορισμών τους, για να εξασφαλιστεί και να προστατευτεί η προσωπική ελευθερία των άλλων – επαγρύπνηση, συλλογική υπευθυνότητα, διαλλακτικότητα, οργάνωση και έγνοια του συνολικού καλού – χρηστή συμπεριφορά, ευνομία – διακριτικότητα, προσοχή, ανοχή, σεβασμός για τον διπλανό – αντίσταση στο τετελεσμένο και υπέρβαση της ρουτίνας, της Realpolitik και του management των κρίσεων – διασφάλιση των εναλλακτικών σκέψεων και της δυνατότητας σύλληψης άλλων λύσεων – ικανότητα επικοινωνίας, κατανόησης, συνεννόησης, ακόμη και λεκτικής σύγκρουσης, αλλά με στόχο πάντα τη σύνθεση, που ενώνει και υπερβαίνει τις αντιθέσεις – αυτοπεποίθηση και πειθαρχία ταυτόχρονα, το θάρρος της γνώμης και της διατύπωσης και κάποια αυτοσυγκράτηση συγχρόνως – το θάρρος της γνώμης αλλά και της αλλαγής της γνώμης – κοινωνικότητα, φαντασία και τόλμη, φαντασία, συνεχής διάθεση μετάγγισης ιδεών, αξιών, οραμάτων και προσανατολισμών, συνεχής σεβασμός της διαφορετικότητας (έμφυλης, φυλετικής, ταξικής, ιδεολογικής, καλλιτεχνικής) του άλλου.*

*

Η ψυχή τε και σώματι, επιστημονική και προσωπική προσήλωση του Βάλτερ Πούχνερ στο θέατρο και τη δημοκρατία είχε ως αμοιβαίο αποτέλεσμα το πλήθος των παλαιότερων και νεώτερων ερευνητών που ανταποκρίθηκαν άμεσα στο αρχικό κάλεσμα της συμμετοχής στο Συνέδριο, συνέβαλαν σε αυτό με τις υψηλού επιπέδου ανακοινώσεις τους και, ακολουθώντας, έστειλαν τα επεξεργασμένα κείμενά τους, ισάριθμες συμβολές στην κατάρτιση των Πρακτικών του Συνεδρίου.

Έπειτα από πολλές γραφειοκρατικές και οικονομικές αγκυλώσεις αλλά και έπειτα από μια άνιση πάλη με τον χρόνο προκειμένου να ολοκληρωθούν οι διορθώσεις, έφτασε πλέον ο καιρός να παραδώσουμε στον τιμώμενο καθηγητή, στους συμμετέχοντες συγγραφείς, στην ακαδημαϊκή κοινότητα και στο ευρύ κοινό, που ενδιαφέρεται για το θέατρο στις ποικίλες εκδοχές του και στους ποικίλους τρόπους της προσέγγισής του, τον τόμο των Πρακτικών του Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία», που πραγματοποιήθηκε πριν από τέσσερα ακριβώς χρόνια στην Αθήνα. Από τις 148 ανακοινώσεις που πραγματοποιήθηκαν στο Συνέδριο δημοσιεύονται εδώ ο πολύ μεγάλος και αντιπροσωπευτικός αριθμός των 131 κειμένων, που καλύπτουν ένα εντυπωσιακό φάσμα διαφορετικών θεματικών, ιστορικών περιόδων, θεατρικών ειδών, μεθοδολογικών, θεωρητικών και ιδεολογικών προσεγγίσεων του θεατρικού φαινομένου, με κοινό συνδετικό τους άξονα τη σχέση της θεατρικής δημιουργίας με το πολιτικό περιβάλλον της εκάστοτε εποχής και τη λειτουργία ή δυσλειτουργία ή μη-λειτουργία της δημοκρατίας και των θεσμών της.

Στην έκδοση των Πρακτικών προτιμήσαμε την αλφαβητική (με βάση το επίθετο των συγγραφέων) καταχώριση των κειμένων, προκειμένου να αποφύγουμε τα προβλήματα μορφοποίησης (και τις πρόσθετες σελίδες) που θα συνεπαγόταν η τήρηση της πολλαπλής θεματικής κατανομής των ανακοινώσεων του Συνεδρίου σε πολλές (παράλληλες) συνεδρίες. Ως αντιστάθμισμα σ' αυτή την ταξινομική έλλειψη και ως «οδηγό ανάγνωσης» παρατίθεται αρχικά το πλήρες πρόγραμμα του Συνεδρίου, προκειμένου ο αναγνώστης να διευκολυνθεί στην αναζήτηση των κειμένων που εμπίπτουν στα ειδικά ζητούμενα και ενδιαφέροντά του. Στην επιμέλεια των κειμένων ακολουθήσαμε τις εκδοτικές προδιαγραφές που είχαν οριστεί εξ αρχής ή/και συμπληρώθηκαν/τροποποιηθήκαν εκ των υστέρων κατά τη διόρθωση των τυπογραφικών. Σε ορισμένες περιπτώσεις ακολουθήσαμε τη δηλωμένη επιθυμία των συγγραφέων για συγκεκριμένες γλωσσικές/γραμματικές/στυχτικές επιλογές. Τελική βιβλιογραφία διατηρήθηκε μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις, για λόγους που είχαν να κάνουν με τον ιδιαίτερο τρόπο τεκμηρίωσης του εκάστοτε άρθρου από τον συντάκτη του. Ελπίζουμε ότι οι αναπόφευκτες μορφολογικές αβλεψίες δεν ζημιώνουν την εκδοτική ποιότητα του όλου εγχειρήματος, που με μεγάλη συγκίνηση, χαρά και αγάπη παραδίδουμε στον καθηγητή μας Βάλτερ Πούχνερ και στη θεατρολογική και ευρύτερη θεατρόφιλη κοινότητα.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2018

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

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΤΕΤΑΡΤΗ 5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2014

09:00-10:00 Εγγραφές – Προσέλευση Συνέδρων

10:30-11:30 Μεγάλη Αίθουσα Τελετών

Εναρκτήρια Συνεδρία

Προσφώνηση από τον Πρύτανη του
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
καθηγητή ΘΕΟΔΩΡΟ ΦΟΡΤΣΑΚΗ

Χαιρετισμοί από τον/την:

- Πρόεδρο του Τμήματος Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, καθηγητή ΑΝΤΩΝΙΟ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗ
- Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστημίου Πατρών, αναπληρωτή καθηγητή ΜΑΡΤΙΝ ΚΡΕΕΜΠ
- Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Σχολής Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, καθηγήτρια ΑΛΚΗΣΤΗ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ

Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου
από τον Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,
καθηγητή ΠΛΑΤΩΝΑ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟ

Εναρκτήρια ομιλία από τον καθηγητή ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ
«Δημοκρατία, Διάλογος, Θέατρο»

ΤΕΤΑΡΤΗ 5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2014

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών Ι

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

1η Συνεδρία: Από την αρχαία Πόλη στο Έθνος-Κράτος. Αρχαίο Δράμα, Παραστάσεις και Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Κατερίνα Αρβανίτη

11.45-12.00 ΜΑΡΙΝΑ ΚΑΠΕΛΑΚΗ

Η μαρτυρία του θεατρικού λόγου για τους κινδύνους της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αι. π.Χ, κατά τη Jacqueline de Romilly

12.00-12.15 ΕΛΕΝΗ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Οι παθογένειες της κλασικής δημοκρατίας όπως παρουσιάζονται στο έργο του Αριστοφάνη

12.15-12.30 ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΡΕΛΛΗ

Μία νέα αντίληψη της δημοκρατικής δικαιοσύνης: Αισχύλου *Ευμενίδες* - Η σκηνική απόδοση και η εικονογραφική πρόσληψη της δίκης

12.30-13.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

2η Συνεδρία: Από την αρχαία Πόλη στο Έθνος-Κράτος. Αρχαίο Δράμα, Παραστάσεις και Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Αύρα Σιδηροπούλου

13.00-13.15 ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ

Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στην εποχή του μεταμοντέρνου

13.15-13.30 ΈΛΕΝΑ ΔΕΛΛΙΟΥ

Τρωάδες: Μια Ιστορία Αγάπης – Από τον Ευριπίδη στον Charles Mee

13.30-13.45 ΙΣΜΗΝΗ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η κινησιολογική προσέγγιση της «δημοκρατικής» ρητορικής τέχνης στην κοινωνία και στο αρχαίο θέατρο

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

1η Συνεδρία: Το θέατρο και η ανάδυση της Εθνικής Συνείδησης

Πρόεδρος: Κωνσταντίνα Ριτσάτου

11.45-12.00 ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Για έναν κνημιδόδεσμο ή για τη δημοκρατία στην πλατεία του θεάτρου

12.00-12.15 ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ

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

12.15-12.30 ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ

Οι πολιτικοί μέσα από την πένα των Ελλήνων δραματουργών

12.30-13.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

2η Συνεδρία: Το θέατρο στα χρόνια της Κατοχής και της μεταπολεμικής καχεκτικής δημοκρατίας

Πρόεδρος: Ιωάννα Παπαγεωργίου

13.00-13.15 ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ

Ένα «χαμένο» επιθεωρησιακό νούμερο από την Κατοχή για τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου

13.15-13.30 ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ

Το θέατρο στους τόπους εγκλεισμού και εξορίας στην εποχή της καχεκτικής δημοκρατίας των μεταπολεμικών χρόνων

13.30-13.45 ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ

Οι ξένες δυνάμεις ως παράγοντας επίδρασης στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο: Η περίπτωση της Μεγάλης Βρετανίας, 1945-1967

13.45-14.00 ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΑΛΙΤΗΣ
 Δημοκρατία: Οιδιπόδειο ή αντι-οιδιπόδειο
 σύμπλεγμα της τέχνης;
 14.00-14.30 Συζήτηση

13.45-14.00 ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ
 Η Εθνική Λυρική Σκηνή στα πρώτα χρόνια
 της μεταπολεμικής «καχεκτικής δημοκρατίας»
 14.00-14.30 Συζήτηση

14.30-16.30 Διάλειμμα



Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

3η Συνεδρία: Από την αρχαία Πόλη στο
 Έθνος-Κράτος. Αρχαίο Δράμα, Παρα-
 στάσεις και Αναπαραστάσεις
 Πρόεδρος: Έλση Σακελλαρίδου

16.30-16.45 ANNA ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ
 Αντιγόνη του Σοφοκλή – Μαθήματα δημο-
 κρατίας από σκηνής

16.45-17.00 ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΚΟΤΣΗ
 Από τον Ακτιβισμό στον Συμβιβασμό: Ο
 μύθος της Αντιγόνης στην Ιρλανδία από τον
 Tom Paulin (1984) στον Conall Morrison
 (1999)

17.00-17.15 ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ
 Δημοκρατία και κοινή γνώμη στον Ευρι-
 πίδη

17.15-17.30 ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ
 Η μουσική σε νεοελληνικές παραστάσεις
 αρχαίας Τραγωδίας και η ανάδυση της εθ-
 νικής συνείδησης: Όροι, συνέχειες και ρήξεις

17.30-18.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

3η Συνεδρία: Δραματοουργία και η ανά-
 δυση της εθνικής συνείδησης: Όροι, συ-
 νέχειες και ρήξεις
 Πρόεδρος: Χρ. Βασιλάκου-Σταματοπούλου

16.30-16.45 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ
 Ιδεολογικές εκφάνσεις των τυραννοκτο-
 νικών ιστορικών δραμάτων πριν από και
 μετά τον αγώνα της ανεξαρτησίας

16.45-17.00 ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΘΕΟΧΑΡΑΚΗΣ,
 ΜΙΧΑΗΛ ΨΑΛΙΔΟΠΟΥΛΟΣ
 Το παπί του οικονομολόγου: Μια σάτιρα
 της φιλελεύθερης οικονομικής σκέψης στην
 Ελλάδα του 19ου αιώνα

17.00-17.15 ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ
 Σκηηνικές αναπαραστάσεις της κοινοβουλευ-
 τικής ζωής στην κωμωδία του 19ου αιώνα

17.15-17.30 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ
 Συζύγου Εκλογή: Η Δημοκρατία-Βονασέ-
 ρα και ο Δήμος-Αλεξιάδης στη σκηνή του
 ύστερου 19ου αιώνα

17.30-17.45 ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
 Το μετέωρο βήμα της δημοκρατίας: Η
 μορφή του κυβερνήτη Καποδίστρια στο
 νεότερο ελληνικό θέατρο του 19ου και
 20ού αιώνα.

17.45-18.15 Συζήτηση

18.15-18.45 Διάλειμμα

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

4η Συνεδρία: Από την αρχαία Πόλη στο Έθνος-Κράτος. Αρχαίο Δράμα, Παραστάσεις και Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Καίτη Διαμαντάκου

18.45-19.00 ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

Εξουδετερώνοντας την αντιδημοκρατική απειλή: Μία πολιτική ανάγνωση των Θεσμοφοριαζουσών του Αριστοφάνη

19.00-19.15 ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ

Η πολιτικοποίηση ενός κωμικού τύπου: Ο Λάμαχος του Αριστοφάνη και ο Φίλιππος του Μνησίμαχου

19.15-19.30 ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΝΟΥΣΗΣ

Η δημοκρατία ως κριτήριο ποιητικής στους Βατράχους του Αριστοφάνη

19.30-19.45 ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ

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

19.45-20.15 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκη Αργυριάδης»

34η Συνεδρία: Δραματουργία και η ανάδυση της εθνικής συνείδησης: Όροι, συνέχειες και ρήξεις

Πρόεδρος: Κυριακή Πετράκου

18.45-19.00 ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

«Σελίδες της εθνικής μας ζωής»: Πλαστικές εικόνες της κοσμικής ερασιτεχνίας τη δεκαετία του 1910

19.00-19.15 ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

Στοιχεία και όροι δημοκρατίας στον ελληνικό αισθητισμό των αρχών του 20ού αιώνα. Το παράδειγμα του κριτικού Παύλου Νιρβάνα

19.15-19.30 ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Πολιτική και κοινωνική κριτική σε θεατρικά έργα της πρώτης τριακονταετίας του 20ού αιώνα

19.30-19.45 ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Ελλήνων ηθοποιών πολιτικός λόγος: Δείγματα θέσεων και γραφής (19ος - 20ός αιώνας)

19.45-20.00 ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ

Δημοκρατία σε κρίση: ο πολιτικός στις νεοελληνικές κωμωδίες. Από το έργο του Σπύρου Μελά Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται στο έργο του Δημήτρη Ψαθά Φον Δημητράκης

20.00-20.30 Συζήτηση

20.30 Διάλειμμα

ΠΕΜΠΤΗ 6 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2014

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών II

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

5η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί

Πρόεδρος: Γιώργος Σαμπατακάκης

9.00-9.15 ΑΝΘΟΥΛΛΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ

Πολιτικά μικρο-σύμπαντα μη-δημοκρατίας στο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς: Η περίπτωση του *Vieux Carré*

9.15-9.30 ΙΩΑΝΝΗΣ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΒΑΜΒΟΥΚΟΣ

Ο πολιτικός Άρθουρ Μίλερ μέσα από το θεατρικό έργο του *Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις*

9.30-9.45 ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΣΚΑΜΠΑΡΩΝΗ

Το στοίχημα της δημοκρατίας στο θέατρο του Αλμπέρ Καμύ

9.45-10.00 ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ

Bernard-Marie Koltès, *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι*: Η σκηνή της αναγνώρισης της δημοκρατίας

10.00-10.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

6η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί

Πρόεδρος: Σοφία Φελοπούλου

10.30-10.45 ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ

Κωδικό όνομα Olivier: η περίπτωση του Josef Svoboda.

10.45-11.00 ΚΥΡΙΑΚΗ ΔΕΜΠΗ

Θέατρο και δημοκρατία: Όταν η Ελφρίντε Γέλινεκ ξεσκεπάζει το παρελθόν

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

5η Συνεδρία: Το θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας

Πρόεδρος: Γρηγόρης Ιωαννίδης

9.00-9.15 ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Πολιτική και πολιτικοί στις ελληνικές κωμωδίες από το 1940 ως το 1967

9.15-9.30 ΜΑΡΙΑ-ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ

Η ελληνική σκηνογραφία από το θέατρο της εξορίας στη μεταπολεμική πολιτική επιθεώρηση

9.30-9.45 ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΚΑΨΙΑΝΗ

Μποστ (Μέντης Μποσταντζόγλου), *Δον Κιχώτης*: «Μια σάτιρα με αιχμές για σημερινά πράγματα και καταστάσεις»

9.45-10.00 ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ

Βασίλης Ανδρεόπουλος: Κοινωνικοπολιτικές αντανάκλασεις της περιόδου 1960-1970 μέσα από το έργο ενός σκεπτόμενου επαναστάτη

10.00-10.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

6η Συνεδρία: Θέατρο, σχολείο και δημοκρατική αγωγή

Πρόεδρος: Ευανθία Στιβανάκη

10.30-10.45 ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ

Το θέατρο ως μορφοπαιδαγωγικό εργαλείο στη λειτουργία της δημοκρατικής αγωγής

10.45-11.00 ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Μίλτος Κουντουράς (1889-1940): Η θέση του Θεάτρου στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης: 1927-1930. Η περίπτωση των χειρόγραφων τετραδίων με θεατρικά έργα μαθητριών του Δ.Θ.Θ.

11.00-11.15 ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ
Παραστατική δημοκρατία
«Παραστατικότητα» - Μια πρόταση ορο-
λογίας

11.15-11.45 Συζήτηση

11.00-11.15 ΙΩΑΝΝΑ ΜΕΝΔΡΙΝΟΥ
Μαθήματα δημοκρατικής «πολιτότητας»
στο θέατρο για ανήλικους θεατές της Με-
ταπολίτευσης

11.15-11.30 ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΝΑΝΟΥ
Πολιτική και Θέατρο για παιδιά: Από τον
Αριστοφάνη στον Ευγένιο Τριβιζά

11.30-12.00 Συζήτηση

11.45-12.15 Διάλειμμα



Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

7η Συνεδρία: Από την αρχαία Πόλη στο
Έθνος-Κράτος: Αρχαίο Δράμα – Παρα-
στάσεις – Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Μάρτιν Κρέεμπ

12.15-12.30 ΆΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ
Ό Χορός και ή συλλογικότητα της πόλεως
στος Έπτὰ ἐπὶ Θήβας

12.30-12.45 ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ
Το δράμα της αφήγησης: εικόνα και λό-
γος, θέατρο και πολιτική στους Πέρσες

12.45-13.00 ΝΙΚΟΣ ΜΑΘΙΟΥΔΑΚΗΣ,
ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΚΕΧΑΓΙΑ

Όφεις δημοκρατίας και τυραννίας στους
Πέρσες του Αισχύλου: Μελέτες περίπτωσης

13.00-13.15 ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ
Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία.
Η δυνατότητα ενός κοινού (αντι)Λόγου
στην κρίση της δημοκρατικότητας

13.15-13.45 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

7η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και
θεατρικοί μετασχηματισμοί από τον 16ο
στον 20ό αιώνα

Πρόεδρος: Βάλτερ Πούχγερ

12.15-12.30 ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ
Θέατρο και δημοκρατίες: Η «αναγέννηση»
του ελληνικού θεάτρου (16ος-17ος αιώνας)

12.30-12.45 ΙΡΕΝΑ ΜΠΟΓΚΤΑΝΟΒΙΤΣ
Φιλελεύθερες σκέψεις ενσωματωμένες στα
κοσμικά αναγεννησιακά θεατρικά κείμενα
της νοτιοανατολικής Ευρώπης

12.45-13.00 ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ
Ο Ντον Τζοβάννι των Μότσαρτ και Ντα
Πόντε: «παλιάνθρωπος» ή ηρωική φιγού-
ρα του Διαφωτισμού;

13.00-13.15 ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ
Rideau – Η ζωγραφική του Κωνσταντίνου
Παρθένη ως συνειδητή μεταφορά θεάτρου

13.15-13.45 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

8η Συνεδρία: Το θέατρο και η θεσμική του διάσταση: Το Βασιλικό και το Εθνικό Θέατρο

Πρόεδρος: Άννα Ταμπάκη

14.00-14.15 ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Το Βασιλικό Θέατρο Αθηνών: Ένα πολιτογραφημένο εθνικό σπίτι

14.15-14.30 ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Το Εθνικό Θέατρο, ο Δημοτικισμός και η διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού

14.30-14.45 ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις με αφορμή την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στη μεσοπολεμική Αθήνα

14.45-15.00 ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της «Δευτέρας Σκηνης» του Αιμίλιου Χουρμούζιου

15.00-15.15 ΤΑΤΙΑΝΑ ΛΙΑΝΗ

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

15.15-15.45 Συζήτηση

15.45-17.00 Διάλειμμα

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

9η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί από τον 16ο αιώνα

Πρόεδρος: Αντώνης Γλυτζουρής

17.00-17.15 ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ

Βασίλισσες, παρθένες και μανάδες. Γυναίκεία πρότυπα στο (βρετανικό) θέατρο μετά τη Γαλλική Επανάσταση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

8η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί στον 20ό αιώνα

Πρόεδρος: Δηώ Καγγελάρη

14.00-14.15 ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Θεατρικά και πολιτικά παρασκήνια στα χρόνια της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά

14.15-14.30 ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Το ελληνικό Θέατρο Σκιών στα χρόνια της Β' Ελληνικής Δημοκρατίας και της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά: Η περίπτωση της Πάτρας

14.30-14.45 ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ

Παραστασιολογία στη Ρόδο της Ιταλοκρατίας και ως την Ενσωμάτωση: Ερανίσματα από τον τοπικό Τύπο

14.45-15.00 ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Από τον Εμφύλιο στη Δικτατορία: Για ένα θέατρο του λαού

15.00-15.15 ΊΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

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

15.15-15.45 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

9η Συνεδρία: Το ελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας

Πρόεδρος: Βάσω Μπαρμπούση

17.00-17.15 ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

Μετακατοχικοί «εναγκαλισμοί»: Ελλάδα - Αμερική, θέατρο και πολιτική

17.15-17.30 ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Η αφύπνιση της εργατικής συνείδησης στη δραματουργία. Από τους *Υφραντές* του Hauptmann στον *Γήταυρο* του Γκόλφφ

17.30-17.45 ΖΩΗ ΔΕΤΣΗ

Δημοκρατικές αντιπαραθέσεις και θεατρικοί πειραματισμοί. Το μετα-επαναστατικό θέατρο της Αμερικής.

17.45-18.15 Συζήτηση

17.15-17.30 ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η ναυπλιακή τραγωδία *Παλαμήδης*: Συμβολή στη θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων

17.30-17.45 ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΝΤΖΙΩΝΗ

Σημειολογικά σώματα, ψυχροπολεμικοί χορευτές. Μια επαναπροσέγγιση του έντεχνου χορού στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1950

17.45-18.15 Συζήτηση

18.15-18.45 Διάλειμμα

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

10η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί στον 20ό αιώνα: Η παγκόσμια σκηνή

Πρόεδρος: Γιώργος Π. Πεφάνης

18.45-19.00 ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ

Η πολιτική σκέψη του Ζαν Πωλ Σαρτρ από τον *Μπαριονά* ή τον γιο της βροντής στον *Νεκρασόφ*

19.00-19.15 ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

Η διά του παραλόγου αμφισβήτηση της πολιτικής ιδεολογίας: Eugène Ionesco

19.15-19.30 ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η δραματουργία του συλλογικού στη δημοκρατία της παράστασης: Νέες φωνές στην ελληνική σκηνοθεσία του 21ου αιώνα

19.30-19.45 ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Καταγγέλλοντας την καταπάτηση της δημοκρατίας μέσα από τη θραυσματοποίηση του δραματικού λόγου: Η περίπτωση των Αλγερινών γαλλόφωνων δραματουργών Aziz Chouaki και Slimane Benaïssa

19.45-20.15 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

10η Συνεδρία: Θεατρικότητα και δημοκρατικότητα: Πολλαπλές εικόνες και ανακλάσεις. Φύλο και διαφορετικότητα

Πρόεδρος: Πλάτων Μαυρομούστακος

18.45-19.00 ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

Νέες Γυναίκες, φεμινισμός και δημοκρατία

19.00-19.15 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Ομοφυλοφιλία και ελληνική σκηνή: αρχείο, κώδικες, παραστάσεις

19.15-19.30 ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Το gay θέατρο στην Ελλάδα (από το ιδεολόγημα της αμαρτίας στις queer τραγωδίες)

19.30-20.00 Συζήτηση

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 7 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών III

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

11η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί

Πρόεδρος: Μαρίνα Κοτζαμάνη

9.00-9.15 ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Το ελληνικό θέατρο κατά την περίοδο της Δικτατορίας: Μια επισκόπηση

9.15-9.30 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

Eleftheria (1970): Μια παράσταση-καταγγελία εναντίον της Χούντας

9.30-9.45 ΕΙΡΗΝΗ-ΙΡΙΑ ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗ

Η «Δημοκρατία της εξουσίας»: Η λογοκρισία στο θέατρο μέσα από τρία απαγορευμένα θεατρικά έργα του 1970 και 1974

9.45-10.00 ΛΙΑΝΟΥ ΜΑΡΙΑ, ΛΙΑΝΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ

Το θέατρο ως παράγοντας αμφισβήτησης της πολιτικής σκηνής. Μελέτη περίπτωσης: *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* (1973, 2011-2012)

10.00-10.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

12η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί

Πρόεδρος: Ελένη Παπάζογλου

10.30-10.45 ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Το Πολιτικό Θέατρο στη Μεταπολίτευση: Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976

10.45-11.00 ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΡΑΠΤΟΥ

Η Πολιορκία Β' του Αλέξη Σεβαστάκη: Σκηνική ανατομία του δημοκρατικού ελλείμματος

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

11η Συνεδρία: Το θέατρο υπό το πρίσμα της κρίσης των συλλογικότητων

Πρόεδρος: Άννα Καρακατσούλη

9.00-9.15 ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

Το Νέον Κράτος εορτάζει: Η ελληνική εκδοχή της φασιστικής θεατρικότητας στους εορτασμούς της 4ης Αυγούστου

9.15-9.30 ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Απόηχοι του Εμφυλίου πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)

9.30-9.45 ΚΕΛΛΥ ΔΙΑΠΟΥΛΗ

Τα θεατρικά φεστιβάλ ως παράγοντες διαμόρφωσης του πεδίου των σύγχρονων παραστατικών τεχνών

9.45-10.00 ΕΛΕΝΑ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ο θεατρικός χώρος ως άλλη Εκκλησία του Δήμου: Από την κατάληψη του Théâtre de l'Odéon, τον Μάη του 1968, μέχρι τη σύγχρονη Ελλάδα της κρίσης και το Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός.

10.00-10.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

12η Συνεδρία: Το θέατρο υπό το πρίσμα της κρίσης των συλλογικότητων

Πρόεδρος: Μάνος Στεφανίδης

10.30-10.45 ΑΣΠΑΣΙΑ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗ

Η υποκριτική τέχνη ως συμπεριφορική αναπαράσταση. Κοινωνικές ηθικές και πολιτικές προεκτάσεις της υποκριτικής

10.45-11.00 ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ

Ήρωας ή Φονιάς; Οι λαϊκές αποφάσεις και οι πολιτικές τους προεκτάσεις ως υλικό θεάτρου

11.00-11.15 ΑΝΘΗ ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ
Ιχνηλατώντας το πολιτικό Θέατρο Σκιών
(Καραγκιόζης) Ελλήνων Μεταναστών και
Κυπρίων

11.15-11.45 Συζήτηση

11.00-11.15 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΑΜΠΙΑΗΣ
Δραματουργία, θεατρικότητα και επιτελε-
στικότητα στους «Αγανακτισμένους» της
πλατείας Συντάγματος

11.15-11.30 ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ
Η πόλη στη σκηνή: Επιτελέσεις εντός και
διά του αστικού και η συγκρότηση μιας
υβριδικής κοινωνικής εμπειρίας

11.30-11.45 Συζήτηση

11.45-12.00 Διάλειμμα



Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

13η Συνεδρία: Πολλαπλές εικόνες και ανα-
κλάσεις

Πρόεδρος: Ζωή Βερβεροπούλου

12.00-12.15 ΙΩΑΝΝΑ ΚΟΝΔΥΛΗ
Θέατρο, εκτελεστική εξουσία και οικογε-
νειακές σχέσεις

12.15-12.30 ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ
Στα άκρα της απόφασης. Αφηγήσεις αυ-
τοθυσίας και το πολιτικό πρόταγμα της
σύγχρονης σκηνής

12.30-12.45 ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ
Επανακτώντας την πόλη εν κινήσει και εν
στάσει: Όροι και όρια της δημοκρατικής
ενδυνάμωσης στις παραστάσεις του δημό-
σιου αστικού χώρου

12.45-13.00 ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΩΝΙΟΥ
Προσεγγίσεις της υποκριτικής του «κοινω-
νικού θεάτρου»: Η περίπτωση του ηθοποι-
ού-εμφυχωτή του Θεάτρου του Καταπιε-
σμένου του Augusto Boal

13.00-13.15 ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ
Θέατρο και αισθητική της καταστροφής

13.15-13.45 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Αλκης Αργυριάδης»

13η Συνεδρία: Το θέατρο κατά την περιό-
δο της Δικτατορίας 1967-1974

Πρόεδρος: Αντρέας Δημητριάδης

12.00-12.15 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ
Η δεκαετία του '60, οι όψεις της εξουσίας
και οι διαθλάσεις τους στο έργο του Δη-
μήτρη Δημητριάδη *Η τιμή της ανταρσίας*
στη μαύρη αγορά

12.15-12.30 ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ
Δικτατορία, ιδεολογία και θέατρο: Η ίδρυ-
ση του Υπουργείου Πολιτισμού την εποχή
της απριλιανής δικτατορίας και οι παρα-
στάσεις τραγωδίας στην Επίδαυρο

12.30-12.45 ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ
Σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ και Δημο-
κρατία. Η απεικόνιση της Χρυσής Αυγής
στην ταινία *Cleaners*

12.45-13.00 ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ
Η στρατηγική της επιτελεστικότητας στα
πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη δικτατορία:
*Η δοκιμή του Ζυλ Ντασέν και Τα τραγού-
δια της φωτιάς του Νίκου Κούνδουρου*

13.00-13.15 ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ
Από τη Δικτατορία στη Μεταπολίτευση:
Το Θέατρο και οι «εσωτερικοί εχθροί της
Δημοκρατίας»

13.15-13.45 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

**14η Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και
θεατρικοί μετασχηματισμοί**

Πρόεδρος: Άννα Σταυρακοπούλου

13.45-14.00 MONICA CENTANNI

Democracy, a troublesome, revolutionary word. Analysis of occurrences of the term *δημοκρατία* in the dramatic texts of the 5th century BC

14.00-14.15 MARIA DE FATIMA SILVA

Antigone and Portuguese dictatorship during 20th century

14.15-14.30 DIKMEN GÜRÜN

Theatre as means of challenging authority: The decades prior to and following May 1968

14.30-14.45 HENRI SCHOENMAKERS

Democracy and theatrical events from a production and reception perspective

14.45-15.15 Συζήτηση

15.15-17.00 Διάλειμμα

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

15η Συνεδρία: Θέατρο-Δημοκρατική Αγωγή

Πρόεδρος: Άλκηστις Κοντογιάννη

17.00-17.15 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ,
ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Η διαμόρφωση δημοκρατικής συνείδησης στους εφήβους μέσω της ενδυνάμωσης της θεατρικής τους κουλτούρας

17.15-17.30 ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

«Δεν ξεχνώ» – Η ελληνοκυπριακή κρατική πολιτική μνήμης σε δραματικά κείμενα απευθυνόμενα σε παιδιά και εφήβους

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

15η Συνεδρία: Το θέατρο από τη μετα-πολίτευση ως την κρίση του 21ου αιώνα

Πρόεδρος: Νικηφόρος Παπανδρέου

17.00-17.15 ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΠΛΕΣΙΟΣ

Δημοκρατία, Λαός και Εξουσία στο έργο του Γιώργου Σκούρτη

17.15-17.30 ANNA ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ιδεολογικές και επιστημονικές συνιστώσες της μελέτης του Καραγκιόζη στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης (1974-1985)

17.30-17.45 ΞΕΝΙΑ ΑΗΛΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Θέατρο για παιδιά: σύγχρονοι προβληματισμοί στην Ελλάδα της κρίσης. Το παράδειγμα του Θεάτρου Πορεία

17.45-18.15 Συζήτηση

17.30-17.45 ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

Το μυστήριο της Μεταπολίτευσης. Ο Χριστός πάσχω των Θεατρικής Συντεχνίας

17.45-18.00 ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Σπονδυλωτά θεάματα της Μεταπολίτευσης: «Παίζοντας» με την ιστορική μνήμη

18.00-18.30 Συζήτηση

18.15-18.45 Διάλειμμα

Αμφιθέατρο Δρακόπουλου

16η Συνεδρία: Θέατρο-Δημοκρατική Αγωγή

Πρόεδρος: Νάσος Βαγενάς

18.45-19.00 ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

Το θέατρο και το δράμα στην εκπαίδευση ως δημοκρατική διδακτική προσέγγιση των μαθημάτων στα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών

19.00-19.15 ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Το θέατρο ως δημοκρατία

19.15-19.30 ΆΝΝΑ ΤΑΜΠΑΚΗ

«Το κοινόν σχολείον των ανθρώπων»: διαδρομές ενός ιδεολογήματος

19.30-20.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

16η Συνεδρία: Το θέατρο από τη μεταπολίτευση ως την κρίση του 21ου αιώνα

Πρόεδρος: Αφροδίτη Σιβετίδου

18.45-19.00 ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ

Δημοκρατία και ενεργός συμμετοχή του θεατή: Από τους Living Theatre στους Rimini Protokoll

19.00-19.15 ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής

19.15-19.30 ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο

19.30-20.00 Συζήτηση

ΣΑΒΒΑΤΟ 8 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών IV

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

17η Συνεδρία: Το θέατρο στην εποχή του παγκόσμιου ιστού. Παραστάσεις-Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Εύα Στεφανή

9.00-9.15 ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Η πολιτική του θεάτρου και το θέατρο της πολιτικής: Η περίπτωση του London's Free Theatre Festival

9.15-9.30 ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Σύγχρονη ελληνική δραματολογία της Κρίσης: Η περίπτωση Πόλη-Κράτος της ομάδας Κανιγκούντα σε σκηνοθεσία Γ. Λεοντάρη και *Yasou Aida!* από τις Όπερες των Ζητιάνων σε σκηνοθεσία Α. Ευκλείδη

9.30-9.45 ΕΥΔΟΣΙΑ ΚΑΡΑΚΑΤΣΗ

Lear/del conflitto generazionale, Βενετία 2014. Μια ιταλική ανάγνωση του Βασιλιά Ληρ

9.45-10.00 ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΟΥΤΣΗ

Η βία ως μαζικό θέαμα στις θεατρικές διασκευές *American Psycho* και *A Clockwork Orange*: Μέσο κριτικής ή εμπορευματοποιημένο προϊόν;

10.00-10.15 ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ

Théâtre du Soleil: Χαρτογραφώντας το Δημοκρατικό Έλλειμμα στη σύγχρονη Ευρώπη έτσι όπως αποτυπώνεται στο παραστασιακό γεγονός του *Μακμπέθ*

10.15-10.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

17η Συνεδρία: Το θέατρο στην εποχή του παγκόσμιου ιστού. Παραστάσεις-Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

9.00-9.15 ΡΟΥΛΑ ΤΣΙΤΟΥΡΗ

Ο στοχασμός του πραγματικού: Το Θέατρο-Ντοκουμέντο

9.15-9.30 ΝΑΓΙΑ ΜΠΟΕΜΗ

Ακτιβιστική Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου: Ανοίγοντας διάλογο επί σκηνής

9.30-9.45 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΜΟΥΡΗΣ

Οι παραστασιακές πτυχές του πολιτικού. Η πολιτική σκηνή του κυβερνοχώρου, η περίπτωση των χακτιβιστών Anonymous

9.45-10.00 ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΟΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

«Δημοκρατικές» αναθεωρήσεις στο Θέατρο των Πολυμέσων

10.00-10.30 Συζήτηση

10.30-10.45 Διάλειμμα



Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»**18η Συνεδρία: Το θέατρο υπό το πρίσμα της κρίσης των συλλογικοτήτων**

Πρόεδρος: Αρετή Βασιλείου

10.45-11.00 ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

Εταιρικοί θίασοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης

11.00-11.15 ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

Θέατρο και εθνική συνείδηση: Η περίπτωση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα

11.15-11.30 ΑΝΤΡΗ Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΝΔΡΕΟΥ

Το θέατρο των εργατικών σωματείων στην Κύπρο τον 20ό αιώνα

11.30-11.45 ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

Το Σοσιαλιστικό Θέατρο στις Η.Π.Α.

11.45-12.00 ΑΝΝΑ ΤΣΙΧΛΗ-ΜΠΟΥΑΣΣΟΝΝΑ

Κέντρα παραστατικών τεχνών και αναζήτησης δημοκρατικών μοντέλων θεατρικής πράξης και έρευνας

12.00-12.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»**19η Συνεδρία: Πολλαπλές εικόνες και ανακλάσεις**

Πρόεδρος: Λίνα Ρόζη

12.30-12.45 ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

Η αποπολιτικοποίηση της θεατρικής πράξης τόσο στο επίπεδο της σκηνής όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης

12.45-13.00 ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΧΑΓΕΡ

Επιτελέσεις δημοκρατίας και δραματουργίες της κρίσης: Η επιστροφή της Ιστορίας

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»**18η Συνεδρία: Το θέατρο από τη μεταπολίτευση ως την κρίση του 21ου αιώνα**

Πρόεδρος: Κωνσταντίνος Κυριακός

10.45-11.00 ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Εθνικό Θέατρο 1974-2014: Πρώτες σημειώσεις για την ανάγνωση μιας αντιφατικής πορείας από τη Μεταπολίτευση ως την κρίση

11.00-11.15 ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Ο πολιτικός προβληματισμός στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία

11.15-11.30 ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Εκδοχές του πολιτικού θεάτρου την εποχή της παγκοσμιοποίησης: «Καταγράφοι» τον λόγο των Άλλων

11.30-11.45 ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Το πολιτικό στοιχείο στις νέες γραφές. Το παράδειγμα του Χάρολντ Πίντερ και της Σάρα Κέην

11.45-12.00 ΚΑΤΙΑ ΑΡΦΑΡΑ

Διαμεσικές περφόρμανς στον δημόσιο χώρο: προς ένα νέο πολιτικό θέατρο;

12.00-12.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»**19η Συνεδρία: Το θέατρο στην εποχή του παγκόσμιου ιστού: Παραστάσεις -!Αναπαραστάσεις**

Πρόεδρος: Μαριλένα Ζαρούλια

12.30-12.45 ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ

Η σκηνοθεσία του Πρωτογονισμού: Η περίπτωση του Musée du quai Branly

12.45-13.00 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων

113.00-13.15 ΕΛΣΗ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

Ιεραρχία, εξουσία ή συλλογικότητα; Δημοκρατικές διαβαθμίσεις στη θεατρική διαδικασία

13.15-13.30 ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Το σύγχρονο θέατρο σε μια νέα Ευρώπη

13.30-14.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

20ή Συνεδρία: Πολιτικές μεταφορές και θεατρικοί μετασχηματισμοί

Πρόεδρος: Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

14.00-14.15 ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

Η λυρική τέχνη ως ενεργός συνομιλητής της κοινωνίας

14.15-14.30 ΒΑΣΩ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ

Χορός και πολιτική τον 20ό αιώνα

14.30-14.45 ANNA ΠΟΥΠΟΥ

Πολιτικές και κοινωνικές παράμετροι στη συγκρότηση των κινηματογραφικών νέων κυμάτων: Από τον Ν.Ε.Κ. στο Weird Wave

14.45-15.00 CRISTIANO LUCIANI

Η πρόσληψη του δράματος *Αριστόδημος* του Βιτσέντζο Μόντι στην Ελλάδα

15.00-15.30 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος»

16:00-16:30

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Οι πνευματικοί «αντίπαλοι» του Βιτσέντζου Κορνάρου

ή

Στην Κρήτη επί Βενετικής Δημοκρατίας

13.00-13.15 ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ

Η πόλη και η έννοια του «πολιτικού» στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση: Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015)

13.15-13.30 ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΗ

Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων: Προς μια ανίχνευση των εμποδίων στη θεώρησή τους ως μετασχηματισμών του Θεάτρου και του Δράματος

13.30-14.00 Συζήτηση

Αμφιθέατρο «Άλκης Αργυριάδης»

20ή Συνεδρία: Το θέατρο στην εποχή του παγκόσμιου ιστού: Παραστάσεις-Αναπαραστάσεις

Πρόεδρος: Δημήτρης Τσατσούλης

14.00-14.15 ΜΑΡΙΑΕΝΑ ΖΑΡΟΥΛΙΑ

«Εκτός Εαυτού»: Μια 'συναισθηματική' προσέγγιση στο υποκείμενο της κρίσης

14.15-14.30 GILDA TENTORIO

Αφήγηση και «αυτο-δράμα» στην ιταλική σκηνή: «Πολιτικό» θέατρο για την πόλη και μαζί με την πόλη

14.30-14.45 ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

Αγγελίες πολέμου. Αγγελιαφόρος και iPad

14.45-15.30 Συζήτηση

Τέλος εργασιών συνεδρίου: Συμπεράσματα – Απολογισμός

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ ΠΡΟΕΔΡΩΝ

ΕΝΑΡΞΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ
Καθηγητής
Πρόεδρος Τμήματος Θεάτρου
Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χαιρετισμός

Κυρίες και κύριοι,

Έπειτα από ανάλογες τιμητικές εκδηλώσεις που έγιναν σε προηγούμενα χρόνια για τον Δημήτρη Σπάθη, τον Σπύρο Ευαγγελάτο, τον Θόδωρο Χατζηπανταζή και τον Νικηφόρο Παπανδρέου, ήρθε η στιγμή να τιμήσουμε έναν ακόμα σημαντικό πρωτεργάτη των Θεατρικών Σπουδών στη χώρα μας: τον Βάλτερ Πούχγερ. Ελπίζω λοιπόν ότι θα συμφωνήσετε μαζί μου πως σήμερα κλείνει ένας ιστορικός κύκλος για την ελληνική θεατρολογία, ένας κύκλος που άνοιξε στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Η σημασία του Συνεδρίου που θα ξεκινήσει σε λίγο τις εργασίες του προκύπτει όμως και από κάτι άλλο: εδραιώνεται ακόμα περισσότερο ο θεσμός των Πανελληνίων Θεατρολογικών Συνεδρίων, ένας θεσμός που ξεκίνησε σε τούτη εδώ την αίθουσα πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια. Για ν' αφήσω όμως κατά μέρος την παρελθοντολογία, θαρρώ πως οι πιο σημαντικές πτυχές του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου βρίσκονται αλλού: στην πολιτική θεματική του Συνεδρίου γύρω από τη δημοκρατία –περισσότερο επίκαιρη από ποτέ– και, πάνω απ' όλα, στην παρουσία πολλών νέων συναδέλφων. Μέσα στις τέσσερις επόμενες μέρες περιμένουμε λοιπόν να μάθουμε πολλά στις συνεδρίες των νέων ερευνητών, όπως, φυσικά, και σ' εκείνες των παλαιότερων και πιο καταξιωμένων. Θα ήθελα τέλος να συγχαρώ την Οργανωτική Επιτροπή του Συνεδρίου, να ευχαριστήσω το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Αθήνας για τη φιλοξενία και να ευχηθώ από καρδιάς, τι άλλο; Καλή επιτυχία!

ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ
Καθηγήτρια
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Χαιρετισμός

Αγαπητοί φίλοι, συνάδελφοι των θεατρικών Τμημάτων στην Ελλάδα, αγαπητοί φοιτητές,

Ο πρώτος μου χαιρετισμός θα μου επιτρέψετε να απευθύνεται στον Βάλτερ Πούχνερ, τον μεγάλο επιστήμονα του θεάτρου, που εσείς δικαίως του αφιερώνετε αυτό το Συνέδριο. Είναι ένας μεγάλος θεατρολόγος στον τόπο μας, που ανεξίτηλα σφράγισε την εξέλιξη της θεατρολογίας.

– Βάλτερ Πούχνερ, σας προσφέρω το πρώτο ρόδι, ένα συμβολικό αντικείμενο με όλες μου τις ευχές, θέλοντας συγχρόνως να σας ευχαριστήσω για την τιμή που μου κάνατε το 1990 να με καλέσετε να διδάξω στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Αθήνα, μια συνεργασία που κράτησε τριάμιση χρόνια.

Ο καθηγητής Πούχνερ, εκτός του τεραστίου του έργου, ήταν εκείνος που διείδε τον σημαντικό ρόλο της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση με την οποία μάλιστα είχε ασχοληθεί, ειδικότητα την οποία καλλιέργησα και εγώ διά πανεπιστημιακού βίου. Στη Δραματική τέχνη στην Εκπαίδευση, που αποτελεί ένα άριστο μεθοδολογικό παιδαγωγικό εργαλείο και μια μορφή τέχνης, ο συμμετέχων στη σκηνή του κόσμου διαπραγματεύεται τη ζωή του και γίνεται το δρων πρόσωπο σε συνεργασία με τους άλλους σε έναν τόπο τόσο πραγματικό, όσο υποθετικό και συμβολικό. Στη διαδικασία αυτή, που προκαλεί την ανάπτυξη της δημιουργικότητας, ο συμμετέχων, κάθε παιδί ή κάθε ενήλικας, κατανοεί τον εαυτόν του, τον άλλον και τον κόσμο σε μια μεγάλη διάσταση του χρόνου.

Τώρα θα προσφέρω ένας ρόδι στον άξιο Πρόεδρο του Τμήματος, Πλάτωνα Μαυρομούστακο, που ενέπνευσε τους συνεργάτες του να προωθήσουν την επιστήμη και να οργανώσουν το Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με το εξαιρετικό θέμα «Θέατρο και Δημοκρατία». Γιατί το θέατρο περισσότερο από κάθε τι άλλο θέτει στο μικροσκόπιο της ζωής τόσο προσωπικά όσο και κοινωνικά θέματα, αναπτύσσοντας δημοκρατική και κριτική σκέψη, δημιουργικότητα, λύση προβλήματος, επικοινωνιακή, συναισθηματική και γλωσσική καλλιέργεια φτάνοντας στην ανάπτυξη της ενσυναίσθησης και της μέθεξης, ώστε να επέλθει η προσωπική και κοινωνική αλλαγή με στόχο την πολιτεότητα.

Η δημοκρατικότητα του Συνεδρίου ορίζεται και από την ανοικτότητά του, γιατί εδώ έχουμε τη χαρά και τη δυνατότητα να συναντηθούμε από όλα τα Τμήματα Θεατρικών

Σπουδών της Ελλάδας και να βρεθούμε σε αλληλεπίδραση με συναδέλφους από άλλους τόπους. Τα άλλα ρόδια τα προσφέρω λοιπόν στους Προέδρους των άλλων Τμημάτων με την ευχή της δημιουργικής συμπόρευσης και της ανακαλυπτικής ώσμωσης.

Το τελευταίο αφιερώνω σε εσάς, σε όλους τους συμμετέχοντες του Συνεδρίου για τη συμβολή σας.

Χαίρομαι που είμαστε κοινωνοί σε αυτή τη δημιουργική γιορτή του πνεύματος και της τέχνης.

MARTIN ΚΡΕΕΜΠ
Αναπληρωτής Καθηγητής
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πατρών

Χαιρετισμός

Με ιδιαίτερη χαρά και με συγκίνηση χαιρετίζω τους συμμετέχοντες στο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Θέατρο και Δημοκρατία» το οποίο διοργανώνεται από το αδελφό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών και είναι αφιερωμένο στον Καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ. Μεταφέρω τους χαιρετισμούς των συναδέλφων μου μελών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών καθώς και τις ευχές όλων μας για ένα γόνιμο και γεμάτο νέες ιδέες και ανακαλύψεις Συνέδριο. Χαίρομαι ιδιαίτερα που βλέπω και αρκετές φοιτήτριες και αρκετούς φοιτητές του Τμήματός μας στους συμμετέχοντες. Και, τέλος, θέλω να εκφράσω προσωπικές ευχές στον Καθηγητή Πούχγερ: Η προσφορά του στην Επιστήμη του Θεάτρου, ιδιαίτερα του ελληνικού, θα κριθεί (και κρίνεται ήδη, εδώ και πολλά χρόνια) από πιο ειδικούς από μένα. Εγώ του εύχομαι επιστημονική μακροημέρευση, και σε μας, να διαβάσουμε πολλά ακόμα έργα δικά του.

Σας εύχομαι καλή επιτυχία στις εργασίες του Συνεδρίου!

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ
Καθηγητής
Πρόεδρος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου

Αγαπητέ Κύριε Πρότανη, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,
Αξιότιμοι Κύριοι Ακαδημαϊκοί,
Αξιότιμοι Κύριοι Αντιπρυτάνεις, Κύριοι Συγκλητικοί,
Αγαπητέ Πρόεδρε του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης,
Αγαπητέ Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών,
Αγαπητή Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,
Αγαπητές και Αγαπητοί Ομότιμοι Καθηγητές, Αγαπητοί Επίτιμοι Διδάκτορες του
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Αγαπητές και Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Αγαπητές Φοιτήτριες και Αγαπητοί Φοιτητές, Απόφοιτες και Απόφοιτοι των Τμημάτων
Θεατρικών Σπουδών,

Αγαπητές φίλες, Αγαπητοί φίλοι,

Με μεγάλη χαρά σάς καλωσορίζω κι εγώ με τη σειρά μου στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο που διοργανώνει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ο θεσμός των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων προτάθηκε το 1998 από τον τότε Πρόεδρο του Τμήματος, Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, στον οποίο είναι αφιερωμένη η φετινή διοργάνωση. Είναι πολύ μεγάλη η ικανοποίηση όλων μας σήμερα να βλέπουμε πως αυτή η πρωτοβουλία στηρίχθηκε και από άλλα πανεπιστημιακά ιδρύματα, πρώτα το Πανεπιστήμιο Κρήτης και ύστερα το Πανεπιστήμιο Πατρών, για να εδραιωθεί ως ένα αναμενόμενο και μείζον γεγονός για τη θεατρολογική ακαδημαϊκή κοινότητα, μία μόνιμη και τακτή διοργάνωση, η οποία συμβάλλει στην πραγματοποίηση ενός ουσιαστικού επιστημονικού διαλόγου αλλά ταυτόχρονα συμβάλλει και στη στάθμιση του επιπέδου ανάπτυξης των ερευνητικών μας δραστηριοτήτων.

Το φετινό Συνέδριο τιτλοφορείται «Θέατρο και Δημοκρατία». Το Τμήμα μας αποφάσισε την προκήρυξη και την αναγγελία του με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στη χώρα μας. Θα μιλήσω σχετικά σύντομα για

την απόφασή μας αυτή, για να αιτιολογήσω την επιλογή μας αλλά και να θέσω ίσως μερικά από τα ζητήματα που θα συζητήσουμε όλοι μαζί τις επόμενες μέρες.

Καταρχήν θα πρέπει να σημειώσω πως η περίοδος των σαράντα χρόνων που μας χωρίζει από το 1974 είναι η πιο μακρόχρονη δημοκρατική περίοδος που έχει γνωρίσει η Ελλάδα από την Ανεξαρτησία μέχρι σήμερα. Το γεγονός αυτό και μόνο είναι ίσως αρκετό για να καταστεί η τεσσαρακονταετία αυτή εξαιρετικά σημαντική. Από μια άλλη μεριά, το γεγονός ότι η τεσσαρακονταετία της ελληνικής δημοκρατίας συμπίπτει με τη συγκυρία της «κρίσης» μάς ωθεί να αναθεωρήσουμε πολλές από τις βεβαιότητες που είχαμε τα προηγούμενα χρόνια. Συχνά συμβαίνει, μιλώντας για τα χρόνια της κρίσης, να αναφερόμαστε στη Μεταπολίτευση μόνον αρνητικά, να εμμένουμε δηλαδή στα συμπτώματα μιας παθολογίας που σήμερα μας πληγώνει και να κινδυνεύουμε να ξεχάσουμε ορισμένα από τα βασικά στοιχεία που διαφοροποιούν τη σημερινή Ελλάδα από εκείνη των παλαιότερων εποχών. Μας κάνει να ξεχνούμε πόσο είναι σημαντικό και πόσο είναι πολύτιμο το αγαθό της Δημοκρατίας. Μας κάνει να ξεχνούμε πόσο οδυνηρή ήταν η στέρησή της.

Μετά το 1974, για πρώτη φορά στην ιστορία του τόπου, καταργήθηκαν όλοι εκείνοι οι αυταρχικοί μηχανισμοί που λειτουργούσαν ως εμπόδιο για την ελεύθερη έκφραση, για την ανάπτυξη όλων των τεχνών. Η προληπτική λογοκρισία ή η παρέμβαση κατασταλτικών μηχανισμών στην καλλιτεχνική έκφραση είναι κάτι που δεν συμβαίνει πια στη χώρα μας. Τώρα πια δεν μπορούμε καν να διανοηθούμε ότι στη δημοκρατία μπορεί να υπάρξουν ποτέ ανάλογες αυταρχικές δομές. Μέχρι το 1974 αντιμετωπίζαμε όλες αυτές τις επιβολές ως απαράδεκτες αλλά αναπόφευκτες και αναμενόμενες. Είναι η πρώτη περίοδος στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου κατά την οποία οι καλλιτέχνες και οι δημιουργοί του απολαμβάνουν το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης, δεν είναι υποχρεωμένοι να εφεύρουν τεχνάσματα προκειμένου να μπορέσουν να παρουσιάσουν το καλλιτεχνικό τους έργο, να πρέπει να ξεπεράσουν την καχυποψία μηχανισμών και κρατικών υπηρεσιών. Είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της Τέχνης του Θεάτρου στον τόπο μας που οι καλλιτέχνες έχουν να λογοδοτήσουν μόνο στην καλλιτεχνική τους συνείδηση. Αυτή ήταν η αφετηρία που μας οδήγησε στην πρόταση της θεματικής του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου.

Ο προβληματισμός αυτός εμπλουτίστηκε στη συνέχεια με αποτέλεσμα να μεγαλώσει το εύρος της θεματικής. Η σχέση της θεατρικής πράξης και της δραματικής παραγωγής με τη δημοκρατία σε άλλες δύσκολες περιόδους και επομένως η ιστορική διάσταση αποτέλεσε βασικό στοιχείο του εμπλουτισμού της θεματικής του συνεδρίου. Και επιπλέον, η εξάρτηση των σκηνικών πρακτικών και της θεατρικής γραφής από τη διεκδίκηση της δημοκρατίας, η αδυναμία να μιλήσει η καλλιτεχνική έκφραση για τη δημοκρατία (με ό,τι μπορεί να σημαίνει εδώ η λέξη αδυναμία), η διερεύνηση του ρόλου της σκηνής και της γραφής για τη διαμόρφωση της δημοκρατικής συνείδησης, οι διαφοροποιήσεις που φέρνουν νέα κοινωνικά ζητούμενα και αλλάζουν τις προτεραιότητες της θεατρικής δραστηριότητας, η αναζήτηση του νέου ρόλου του θεάτρου σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία και πολλά άλλα ακόμη θέματα μας οδήγησαν να δεχτούμε έναν καταγισμό προτάσεων συμμετοχής προκειμένου να ακούσουμε απόψεις και πορίσματα ερευνητών, να συζητήσουμε για έναν ευρύτατο κύκλο θεμάτων και ζητημάτων τα οποία εξετάζουν

διάφορες πτυχές των σχέσεων Θεάτρου και Δημοκρατίας από την αρχαιότητα μέχρι την παγκοσμιοποίηση.

Το Συνέδριο τελικά οργανώθηκε σε 40 συνεδρίες μοιρασμένες σε 2 αμφιθέατρα προκειμένου να παρουσιάσουν τις ερευνητικές εργασίες τους 150 περίπου ομιλητές από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Για πρώτη φορά φέτος καθιερώσαμε τις συνεδρίες νέων ερευνητών, ένα είδος forum, όπου θα συζητηθούν οι νέες ερευνητικές εργασίες, ολοκληρωμένες ή εν εξελίξει, που πιστεύουμε ότι δεν έπρεπε με κανέναν τρόπο να λείψουν από ένα Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο. Όπως επίσης για πρώτη φορά φέτος φιλοξενούμε ακαδημαϊκούς και ερευνητές που κατάγονται από άλλες ευρωπαϊκές χώρες αλλά καταγίνονται με θέματα που παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον και για το ελληνικό κοινό, και συμβάλλουν με την παρουσία τους στον εμπλουτισμό των εργασιών του Συνεδρίου με τον ίδιο τρόπο που οι περισσότεροι έχουν κατά καιρούς συμβάλει και στον εμπλουτισμό των προγραμμάτων σπουδών των ιδρυμάτων μας.

Για μία ακόμη φορά η καταγωγή των συνέδρων δεν προέρχεται αποκλειστικά από τον επιστημονικό κλάδο των θεατρολόγων: Θεωρήσαμε αναγκαίο οι σύνεδροι να προέρχονται από ένα μεγάλο εύρος επιστημονικών περιοχών προκειμένου να εξασφαλίσουμε έναν διεπιστημονικό διάλογο απαραίτητο για την ανάπτυξη των θεατρικών σπουδών στη χώρα μας.

Στις καινοτομίες του Συνεδρίου περιλαμβάνεται και η σύνδεση των δραστηριοτήτων με την προσφορά ενός κύκλου παραστάσεων για τις οποίες εξασφαλίσαμε κάποια πρόνομια για όλους τους συνέδρους, πιστεύοντας ότι ένα μεγάλο Θεατρολογικό Συνέδριο είναι ταυτόχρονα και μια μεγάλη γιορτή. Μια γιορτή όπως είναι άλλωστε το ίδιο το θέατρο και όπως είναι το ίδιο το θεατρικό γεγονός.

Θα ήθελα όμως εδώ και να θυμίσω σε όλους ότι αυτή τη γιορτή την αφιερώσαμε στον Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, ιδρυτικό στέλεχος και επί πολλά χρόνια Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ένα προεδρείο που για χρόνια μοιράστηκε με τον Ακαδημαϊκό και Σκηνοθέτη Σπύρο Α. Ευαγγελάτο.

Είναι χαρά για τους νεώτερους να μοιράζονται με τους παλαιότερους τις ίδιες έγνοιες και τις ίδιες αγωνίες. Στα είκοσι πέντε σχεδόν χρόνια που λειτουργεί το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών ο Βάλτερ Πούχνερ συνέβαλε με κάθε τρόπο στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του: Με τη χρηστή διοίκησή του, με την άοκνη παρουσία του σε όλες τις δραστηριότητές του Τμήματος, με τη στήριξη και την ενίσχυση όλων όσων επελέγησαν για να το στελεχώσουν, οδήγησε το Τμήμα σε μια κατεύθυνση που καθιερώνει τη μοναδικότητά του στο πανεπιστήμιό μας· πρότεινε και εδραίωσε έναν μεγάλο αριθμό σημαντικών δραστηριοτήτων που αγκαλιάστηκαν από την ελληνική ακαδημαϊκή κοινότητα, όπως το περιοδικό *Παράβασις* αλλά και τον θεσμό των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων· στήριξε πρωτοβουλίες για να υπάρξουν οι θεατρικές σπουδές της Ελλάδας και στην Ευρώπη· συνέβαλε όσο μπορούσε ώστε το νέο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της ακριτικής Ελλάδας με δύο μόλις δεκαετίες ζωής να μπει στον ευρωπαϊκό χάρτη. Δημιούργησε ένα παράδειγμα ακούραστου ερευνητή που δεν σταματά να δουλεύει και να εκδίδει ένα ερευνητικό έργο που όλοι εμείς που το παρακολουθούμε τόσα χρόνια έχουμε ξεχάσει ποια ήταν η αρχή του· και βέβαια περιμένουμε να τον ακολουθήσουμε στη διαδρομή που έχει μπροστά του, αφού με την αφυπηρέτησή του μπορεί πια να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στη συγγραφή.

Για όλα αυτά θέλω να εκφράσω τις ευχαριστίες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ως δυναμικής επιστημονικής ομάδας του Πανεπιστημίου μας, τις ευχαριστίες του καθενός από τους διδάσκοντές του αλλά πιστεύω και τις ευχαριστίες των φοιτητών και των αποφοίτων του Τμήματος, πολλοί από τους οποίους με χαρά βλέπω ότι συμμετέχουν στο συνέδριό μας.

Θέλω να εκφράσω ξεχωριστά ευχαριστίες προς τον Βάλτερ Πούχνερ και από μέρους κάποιου που ευτύχησε να είναι ο νεώτερος διδάσκων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών τότε που αυτό ιδρύθηκε, στο μακρινό 1990. Είναι πάντα το ίδιο ευτυχής που βρίσκεται εδώ. Ξέρει όμως ότι τώρα πια είναι ο παλαιότερος στο Τμήμα και με την ιδιότητα αυτή ακόμη και τούτη τη στιγμή σάς απευθύνεται.

Εδώ τελειώνω την εισαγωγή μου για να σας καλέσω να ακούσετε την ομιλία του Βάλτερ Πούχνερ με τίτλο «Δημοκρατία, Διάλογος, Θέατρο» που θα ξεκινήσει τη γιορτή του θεάτρου που είναι το Συνέδριό μας.

Μια γιορτή με το βλέμμα στραμμένο στη Δημοκρατία.

Σας Ευχαριστώ.

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ



Δημοκρατία - Διάλογος - Θέατρο

Δημοκρατία – Διάλογος – Θέατρο. Τρεις έννοιες – ένα συνέδριο. Ένα δυναμικό τρίγωνο πολλαπλών σχέσεων, που περικλείει την προφορική συζήτηση. Τη δική μας· εδώ, τώρα. Στην Αθήνα, το λίκνο της Δημοκρατίας, το έτος 2014, στη νεανική ηλικία ενός νέου αιώνα, όπου ελπίζεται πως θα κυριαρχούν τα δημοκρατικά ιδεώδη. Στον τόπο της γέννησης της Ευρώπης, την εποχή της σχετικής ολοκλήρωσης της ένωσής της.

Τρεις έννοιες αλληλένδετες σαν τις Τρεις Μοίρες, που καθορίζουν την Τύχη της Ανθρωπότητας του Μέλλοντος. Καμιά δεν μπορεί να υπάρξει μόνη της. Τι είναι Δημοκρατία χωρίς την ανταλλαγή απόψεων και ιδεών, χωρίς τον Διάλογο; – Ένας μονότονος μονόλογος του ολοκληρωτισμού. Τι είναι ο Διάλογος χωρίς τη διάθεση να ακούς τον άλλον και την ετοιμότητα να αλλάξεις γνώμη; – Μια στείρα αντιπαράθεση με διαφωνίες από την αρχή ως το τέλος. Και πού διδάσκεται ο πολιτισμός του διαλόγου; – Στο θέατρο και τα δραματικά έργα. Όπου οι απόψεις των σκηνικών χαρακτήρων μεταμορφώνονται και συντίθενται και οι διαφωνίες και συγκρούσεις βρίσκουν λύση. Καμιά από τις τρεις Χάριτες αυτές δεν μπορεί να δράσει μόνη της, χωρίς συνέπειες ολέθριες για τον κόσμο: δημοκρατία δίχως διάλογο και θέατρο, και θέατρο δίχως διάλογο και δημοκρατικότητα. Ο θεατρικός συγγραφέας είναι ο κατ' εξοχήν δημοκρατικός: μοιράζει τις απόψεις του σε διάφορα σκηνικά πρόσωπα.

Έτσι το τρίπτυχο του δημοκρατικού πολιτεύματος της αρχαιότητας και του μέλλοντος προσδιορίζει, όπως τρία σταθερά σημεία στον γεωμετρικό χώρο, ένα επίπεδο: το επίπεδο της αξιοπρεπούς διαβίωσης του ανθρώπου, το πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορεί να πραγματώσει τον εαυτό του, να καθορίσει το νόημά του και να εναρμονίσει την ύπαρξή του σ' ένα κοινωνικό σύνολο. Κάθε πτυχή του τρίπτυχου, μόνη της, αποτελεί ένα εξαιρετικά δυσπροσδιόριστο ζήτημα.

Τι είναι η Δημοκρατία; Η βιβλιογραφία για το θέμα είναι ατελείωτη. Αλλά ας δοκιμάσουμε: Ένα σύνθετο, ευάλωτο και δύσκολο πολίτευμα, το καλύτερο κατά κοινή ομολογία, που στηρίζεται στην εύθραυστη ισορροπία των προσωπικών ελευθεριών και των περιορισμών τους, για να εξασφαλιστεί και να προστατευτεί η προσωπική ελευθερία των άλλων. Αυτό απαιτεί επαγρύπνηση, συλλογική υπευθυνότητα, διαλλακτικότητα, οργάνωση και την έγνοια του συνολικού καλού· αποκλείει τους απεριόριστους εγωισμούς, την άναρχη και απερίσκεπτη δράση, την παραβατικότητα και την ακατάσχετη φιλοδοξία καθώς και τα προνόμια που δεν στηρίζονται σε εξαιρετικές ικανότητες· στηρίζεται σε κοινές αξίες, χρηστή συμπεριφορά, ευνομία, στην ελεύθερη διακίνηση των ιδεών και την ελεύθερη έκφρασή τους, σε ίσα δικαιώματα για όλους και στη διάθεση του διαλόγου,

για να βρεθούν οι καλύτερες και δικαιότερες λύσεις. Στηρίζεται στην παιδεία και τον πολιτισμό· εκείνη την ικανότητα του ανθρώπου να οργανώνει, πάντα εξ αρχής, τη ζωή του σε όλα τα επίπεδα, υλικά, ψυχικά και πνευματικά, και να δρα μέσα σε ένα καθολικό πλαίσιο αξιών και συμπεριφορών, που εναρμονίζει τη συλλογική και ατομική ζωή μιας κοινωνίας, ρυθμίζει τις σημασίες της και δίνει στον καθένα, σε μιαν ανταγωνιστική διαλεκτική ανάμεσα στο άτομο και τους άλλους, τη θέση του σ' ένα ανοιχτό σύνολο.

Και τι είναι ο Διάλογος, που στηρίζεται στην αρχή της ελεύθερης έκφρασης, τη δυνατότητα κοινοποίησης και διακίνησης των ιδεών χωρίς όρια και σύνορα, στη διαλογικότητα και διαλεκτικότητα, ίσως και σε ανθρωπιστικό διαλογισμό; Οι κραυγές και οι ζημιές των αναρχικών; Τα συνθήματα πολιτικών ομάδων, συνδικαλιστικών ή άλλων οργανώσεων; Το υβρεολόγιο των στριμωγμένων επιβατών σ' ένα λεωφορείο, όταν προσπαθούν να μπουν κι άλλοι; Το προεκλογικό θέατρο των μπαλκονιών και των talk shows; Η δυσβάσταχτη αισθητική τυραννία των τηλεοπτικών καναλιών; Βεβαίως είναι και όλα αυτά, μόνο που η ελευθερία της έκφρασης γίνεται τότε τυραννία και καταναγκασμός, όταν περιορίζει την ελευθερία της έκφρασης του άλλου.

Ο διάλογος είναι μια λεπτή ισορροπία, που θέλει διακριτικότητα, προσοχή, ανοχή, σεβασμό για τον διπλανό. Είναι μια αξία λεπτεπίλεπτη, όσο πιο σύνθετη και πολυάριθμη είναι μια κοινωνία. Μολοντούτο, αποτελεί ένα θεμελιώδες αγαθό της δημοκρατίας και το έδαφος στο οποίο αυτή διεξάγεται. Είναι ένα στρατηγικό σημείο, ίσως το πιο κρίσιμο στρατηγικό σημείο του πολιτισμού του μέλλοντος, που καλείται να χειρίζεται καταστάσεις απίθανης συνθετότητας. Ο διάλογος δεν είναι διαβούλευση, που έχει προκαταρκτικό και αποσπασματικό χαρακτήρα. Ο διάλογος είναι ανοιχτός στην κριτική στο υπαρκτό, πολύτιμος γιατί είναι η διάσωση μιας εναλλακτικής λύσης, αντίσταση στο τετελεσμένο, η υπέρβαση της ρουτίνας, της Realpolitik και του management των κρίσεων· είναι ήδη μια προοπτική που μπορεί να χρειαστεί στο μέλλον. Ο ανοιχτός διάλογος κατοχυρώνει και περιχαράσσει, καταγράφει και γνωστοποιεί μια πολύτιμη δεξαμενή εναλλακτικών σκέψεων· οι ουτοπίες χρειάζονται, τα όνειρα, οι καλλιτεχνικές φαντασιώσεις και δημιουργίες, τα οράματα. Σε μια φάση προχωρημένης διεθνοποίησης θα υπάρχουν κάποτε στεγανά στη δυνατότητα σύλληψης άλλων λύσεων, εναλλακτικών, μη υπαρκτών. Γι' αυτό κάθε φωνή είναι πολύτιμη.

Τι είναι ένας τέτοιος Διάλογος; Εν πρώτοις να ακούς· ύστερα: να επικοινωνείς· να καταλαβαίνεις· να συνεννοείσαι. Δεν είναι μόνο να μιλάς. Οι μονόλογοι πρέπει να διασταυρωθούν για να γίνει διάλογος. Ο διάλογος είναι σταυροδρόμι. Ο Διάλογος είναι το συστατικό στοιχείο του δράματος, του θεατρικού και του κοινωνικού. Ο Διάλογος συχνά είναι και σύγκρουση· αλλά η λεκτική σύγκρουση είναι ήδη το πρώτο βήμα για τη σύνθεση, που ενώνει και υπερβαίνει τις αντιθέσεις. Ο μονόλογος είναι η δικτατορία του ενός, κι ας είναι εξομολόγηση ή απολογία. Διάλογος σημαίνει σύγκρουση με το διαφορετικό και διαλεκτική της σύνθεσης απόψεων, προοπτικών και οπτικών γωνιών. Μόνο ο Διάλογος δίνει τρισδιάστατες εικόνες, πρισματικές αναλύσεις. Ο Διάλογος είναι ευαίσθητος, εύθραυστος, απαιτεί ελευθερία, αυτοπεποίθηση και πειθαρχία ταυτόχρονα, το θάρρος της γνώμης και της διατύπωσης και κάποια αυτοσυγκράτηση συγχρόνως. Η επικοινωνία είναι τέχνη· χρειάζεται και το θάρρος γνώμης αλλά και της αλλαγής της γνώμης. Η αντίθεση του σωστού δεν είναι πάντοτε το λάθος· μπορεί να είναι ένα άλλο σωστό. Ο Διάλογος είναι μια δημιουργική διαδικασία χωρίς τέλος, που οδηγεί σε μιαν

ολοένα και πιο πολυδιάστατη πραγματικότητα με άπειρες εναλλακτικές λύσεις· χωρίς τις λύσεις αυτές το μέλλον της ανθρωπότητας διαγράφεται ζοφερό, ίσως και ολέθριο.

Διάλογος σημαίνει κοινωνικότητα· είναι η βάση της φιλίας, της αγάπης, της οικογένειας, της κοινωνίας, της δημοκρατίας. Αλλά είναι και η κυριότερη και πολυτιμότερη στρατηγική επιβίωσης του ανθρώπινου γένους στον πλανήτη τούτο. Είναι η ασφαλιστική δικλίδα ενάντια στην ατομική απομόνωση και ενάντια στην επιβολή μιας ενιαίας, παγκοσμίας, πραγματικότητας. Αν δεν μιλάμε μεταξύ μας, δεν μαθαίνουμε· αν δεν μαθαίνουμε, δεν καταλαβαίνουμε· αν δεν καταλαβαίνουμε τα νέα, επαναλαμβάνουμε τα παλαιά· αν επαναλαμβάνουμε μόνο τα παλαιά, νεκρωνόμαστε. Στον θάνατο όλα είναι ίδια και ίσια· ζωή σημαίνει ποικιλία και πολυμορφία.

Για να διορθώσεις, πρέπει να γνωρίζεις, να γνωρίζεις και κάτι άλλο από το υπαρκτό· ή να το φαντάζεσαι, να το ονειρεύεσαι. Η αξία των πολιτικών οραμάτων, των κοινωνικών ουτοπιών και των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων έγκειται στην αντιδιαστολή με το υπαρκτό και το ισχύον. Ο μέγας κίνδυνος της διεθνοποίησης είναι η οριστική εξαφάνιση των διαφορών, η επιβολή μιας ενιαίας πραγματικότητας στην ομήγυρη. Δεν απέχουμε και τόσο πολύ, για να μην είναι ορατό το πρόβλημα. Αυτός ο πολιτισμός θα είναι μια φυλακή, ίσως άνετη, με κλιματισμό και τηλεόραση, αλλά φυλακή, από την οποία δεν υπάρχει απόδραση· ενώ ο ιδεατός πολιτισμός του μέλλοντος θα έπρεπε να είναι ένας Ναός, μια Ακρόπολη, ένα ανάκτορο με πτέρυγες και αίθουσες, σκάλες και ορόφους, μπαλκόνια και παράθυρα, αρχιτεκτονική με ύφος και ρυθμό, με ήθος και φροντίδα, και κυρίως πρέπει να έχει θέα και φως. Όχι μια φυλακή. Θέα και φως· πολιτισμός ανοιχτός για το διαφορετικό, προσεκτικός στη λεπτομέρεια, ευαίσθητος στις ισορροπίες, διαλλακτικός στις απόψεις του, έτοιμος να ελέγξει τον εαυτό του, υποταγμένος σε μια συνεχή μεταρρύθμιση του εαυτού του. Γίνεσθαι, όχι Είναί. Διάλογος και διαλογισμός. Ελευθερία έκφρασης, ναι, αλλά και ευθύνη της έκφρασης. Και το πανεπιστημιακό άσυλο να είναι παγκόσμιο.

Ο πολιτισμός είναι και culture και civilization. Δεν είναι αυτή η πραγματική εννοιολογική διαφοροποίηση. Είναι πιο χρήσιμο να ξεχωρίσουμε τον υπαρκτό πολιτισμό από τον ιδεατό. Με τον υπαρκτό πολιτισμό ασχολούνται οι επιστήμες, η έρευνα, η κοινωνική οργάνωση, η πολιτική· με τον ιδεατό πολιτισμό ασχολούνται οι τέχνες, η φιλοσοφία, η ουτοπία, αλλά και η ανήσυχη αντίρρηση στο υπαρκτό, η εφηβική δίψα για ανανέωση. Η μία πραγματικότητα δεν μπορεί να κάνει χωρίς την άλλη· το υπαρκτό δεν βελτιώνεται χωρίς το όραμα, η ουτοπία παραμένει φαντασίωση χωρίς τη δοκιμασία στο συγκεκριμένο.

Εδώ βρισκόμαστε στον Ναό της Επιστήμης, στο παλαιότερο πανεπιστήμιο της χώρας που γέννησε τη Δημοκρατία, τον Διάλογο και το Θέατρο, σε ένα κτήριο, που είναι ένα νεοκλασικό κομψοτέχνημα, από τα ωραιότερα στην Ευρώπη. Εδώ γνωρίζουμε καλά πως Επιστήμη και Τέχνη είναι αδελφές, το υπαρκτό και το φαντασιακό είναι δύο αχώριστες πτυχές της ζωής. Η Επιστήμη διερευνά και αναλύει την υπαρκτή πραγματικότητα, τη διορθώνει και τη βελτιώνει. Η Τέχνη δημιουργεί άλλες πραγματικότητες, που ωστόσο χρειάζονται για την εξέλιξη της υπαρκτής. Και οι δύο υπηρετούν τον ίδιο στόχο, με μεθόδους διαφορετικές. Χωρίς οραματιστές, εφευρέτες, καλλιτέχνες, ανορθόδοξους, διαφωνούντες, περιθωριακούς και διαφορετικούς πάσης φύσεως, το υπαρκτό απλώς ανακυκλώνεται και υποτάσσεται χωρίς αντίσταση στον ανελέητο βηματισμό του Χρόνου.

Με τα συσσωρευμένα προβλήματα του πλανήτη μας, χρόνο δεν έχουμε, όλο αυτός μας έχει, και ο Χρόνος είναι κακός οδηγός· η στράτα του οδηγεί προς τα Κάτω. Λένε πως ο Χρόνος είναι χρήμα· αλλά με το χρήμα δεν μπορείς να εξαγοράσεις ούτε ένα λεπτό.

Θα αναρωτιόσαστε πού έμεινε η τρίτη πτυχή του τρίπτυχου, το Θέατρο; Θα μπορούσα να πω: Εδώ όλοι θεατρολόγοι είμαστε, δεν χρειάζεται να μιλήσω για το θέατρο, το ξέρουμε. Αλλά η συσχέτιση προκύπτει από μόνη της, με όσα έχω αναφέρει: Το δράμα στηρίζεται στον προφορικό λόγο και κυρίως στον διάλογο, η θεατρική παράσταση είναι από όλες τις Τέχνες η πιο άμεση παρουσίαση, με ζωντανούς ανθρώπους, εναλλακτικών πραγματικοτήτων, κόσμων μη υπαρκτών, απευκταίων και επιθυμητών, χαρακτήρων και κοινωνιών φανταστικών, ουτοπιών σαν οπτασίες, γεγονότων σαν οράματα. Όλες οι δημοκρατίες είχαν θέατρα. Και ο Πλάτων στους *Νόμους* είναι κάπως πιο διαλλακτικός από ό,τι στην *Πολιτεία*. Το θέατρο δεν δείχνει ιδανικές κοινωνίες, αλλά υπαρκτές ή ανύπαρκτες και φαντασιακές, κατά τη βούληση του συγγραφέα. Το θέατρο είναι σχολείο της δημοκρατίας και για έναν άλλο λόγο: Ο κυρίαρχος δραματοουργός κρύβεται πίσω από τα σκηνικά πρόσωπα, τα οποία με την άμεση δράση τους δίνουν την ψευδαίσθηση της αληθινής πραγματικότητας. Αντίθετα, ο ποιητής ή ο πεζογράφος είναι φανερά κυρίαρχος του υλικού του.

Η Δημοκρατία, ο Διάλογος και το Θέατρο έχουν μελλοντικές προκλήσεις μπροστά τους, που απαιτούν φαντασία και τόλμη, φαντασία επιστημονική, καλλιτεχνική και πολιτική:

1) Τη βελτίωση, τον εξορθολογισμό, τη συλλογική ευαισθητοποίηση και τον εξανθρωπισμό της υφιστάμενης δημοκρατίας, που πρέπει μέσα στον σιδερένιο βηματισμό του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού να βρει κάποια άλλα χορευτικά βήματα, πιο σύνθετα και πιο ανοιχτά, για να εξυπηρετήσει και άλλες μουσικές, που ξεφεύγουν από την τυραννία των αριθμών και την αναγκαστική ποσοστοποίηση των πάντων.

2) Τη διάσωση, συντήρηση, προστασία, καταγραφή, μελέτη, διερεύνηση και παρουσίαση των μικρών πολιτισμών, παντού στη γη, των διαφορετικών, που τελούν υπό εξαφάνιση ή έχουν ήδη αλλοιωθεί και εξαφανιστεί, όπως το έκαναν οι διαπολιτισμικές παραστάσεις στην παγκόσμια σκηνή –και αυτό υπό το πρίσμα πως αποτελούν μια δεξαμενή υπαρκτών εναλλακτικών μοντέλων κοινωνίας, οργάνωσης, πολιτικής, πολιτισμού, κοσμοθεωρίας, αισθητικής, θεάτρου κ.τ.λ.

3) Την απελευθέρωση, προστασία, ενίσχυση, καταγραφή και μελέτη όλων των διαφορετικών, μη «νομιμοφρόνων» τάσεων και εκπροσώπων, που δεν χωρούν στην υπαρκτή πραγματικότητα, που την αντιστρατεύονται και παρεκκλίνουν από αυτήν, είτε πρόκειται για καλλιτέχνες, είτε για πολιτικούς, κοινωνικούς οραματιστές, μεταρρυθμιστές, εναλλακτικούς όλων των αποχρώσεων κ.τ.λ., γιατί κατέχουν έναν θησαυρό, προσφέρουν ένα ορυχείο ιδεών, χρήσιμων ίσως, αύριο, για την αναγκαία υπέρβαση του υπαρκτού· σ' αυτό ανήκουν από τη φύση τους οι θεατράνθρωποι.

Αυτή η μετάγχιση ιδεών, αξιών, οραμάτων και προσανατολισμών γίνεται μόνο σε δημοκρατικό πλαίσιο με την ελευθερία της έκφρασης και τον Διάλογο, αλλά τον διάλογο με όλα τα τμήματα της κοινωνίας, και τα περιθωριακά και μη προνομιούχα, όπως το βλέπουμε στις θεατρικές σκηνές δεκαετίες τώρα. Εδώ ο ρόλος των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης είναι τεράστιος και η ευθύνη πολύ μεγάλη. Κάθε φωνή είναι πολύτιμη. Κάθε ρόλος –κι ας είναι όσο μικρός και ασήμαντος– χρειάζεται, στο έργο που γράφε-

ται σήμερα και ανεβάζεται αύριο στη σκηνή της οικουμένης. Γιατί αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα, συμβαίνει από παλαιά και στο θέατρο, πρώτα στον τόπον αυτόν, στο θέατρο του Διονύσου κάτω από τον ιερό βράχο της Ακροπόλεως; Πραγματικότητες δημιουργούνται και καταστρέφονται, έργα αλλάζουν, αξίες και συμπεριφορές καταργούνται και αναδύονται νέες, καταλύονται οράματα και αναδύονται άλλα· στη σκηνή μια κοινωνία πειραματίζεται με την πραγματικότητά της και διαμορφώνει, πάντα εκ νέου, την εικόνα του εαυτού της. Ξαναγράφει την ιστορία της, προσδιορίζοντας έτσι το μέλλον της. Χρειαζόμαστε ένα νέο θεατρικό έργο· με αίσιο τέλος. Και πρέπει να το γράψουμε όλοι μαζί.

Εδώ όλοι θεατρολόγοι είμαστε και ξέρουμε από θέατρο. Σωστά. Άρα θα κλείσω με κάτι θεατρολογικό: Αν είναι έτσι, πως ο κόσμος όλος είναι ένα απέραντο θέατρο, όπως το ήθελε ο Επίκτητος και οι Κυνικοί, οι Ρωμαίοι Στωικοί, οι Βυζαντινοί θεολόγοι και φιλόσοφοι (ο Ψέλλος και ο Μετοχίτης) και οι δραματουργοί της Αναγέννησης και του Μπαρόκ (ο Σαίξπηρ και ο Λόπε ντε Βέγκα)· αν λοιπόν ο κόσμος είναι θέατρο και εμείς παίζουμε σ' ένα έργο κάποιο ρόλο που μας δώσανε –έργο που δεν γνωρίζουμε, κι ώσπου να το μάθουμε έχει τελειώσει η παράστασή μας–, ωστόσο, επιμένουμε σήμερα πως το έργο αυτό το γράφουμε όλοι μαζί, ο καθένας με τον τρόπο του, και την παράσταση την παίζουμε όλοι μαζί, ο καθένας με τις ικανότητές του· έστω κι αν είναι έτσι, πες πως η πραγματικότητα είναι τόσο αληθινή και τόσο ψεύτικη όπως ψεύτικο και πραγματικό ταυτόχρονα είναι το θέατρο, έστω και τότε, ας είναι θέατρο καλό, με νεύρο και μαγεία, με όλη την ανάταση και τον οίστρο που χαρίζει η τέχνη. Ας δώσουμε τον εαυτό μας όλο, τον καλύτερο εαυτό μας, για να έχουμε λόγους να χειροκροτήσουμε τον εαυτό μας –άλλωστε μοναδικό θεατές μας είμαστε εμείς, ή τα παιδιά μας και τα εγγόνια μας– και για να μη χρειαστεί να ντραπούμε, να μετανοήσουμε, να μας κατηγορήσουν για μια κακόγουστη φάρσα που παίζαμε.

Η παράσταση αυτή θα είναι πραγματικά ατελείωτη· το έργο γράφεται σε συνέχειες άπειρες. Ήταν αιματηρό ως τώρα, και συχνά ανόητο, άδικο και ακατανόητο για τους πολλούς, ωραίο μόνο για λίγους. Για να ξεκολλήσεις από τις σελίδες της Ιστορίας, θέλει δουλειά πολλή· και για να πάρεις το μάθημα και να υπερβείς τον δάσκαλο. Για να βλέπεις ξεκάθαρα το όραμα του μέλλοντος, θέλει δύναμη πολλή, ψυχή και διάνοηση· και να είναι αισιόδοξη η θεωρία, και φωτεινή πέρα για πέρα. Για να γυρίσει ο Ήλιος, θέλει δουλειά πολλή, όπως λέει ο ποιητής, για να διώξει το σκότος και να λιώσει τις σκιές, να εξαφανίσει τα φαντάσματα του παρελθόντος σ' ένα νέο απέραντο φως. Το Νέο Έργο γράφεται αλλιώς. Όχι από αυτοκράτορες και δυναστείες, τάξεις και συμφέροντα, διαπλεκόμενα και ξεχωριστά. Είναι μια συλλογική δημιουργία, που χρειάζεται Διάλογο, επικοινωνία, συνεννόηση. Διάλογος γίνεται μόνο με Ήλιο, στον νου και στην καρδιά, στο Φως και με θέα, για να βλέπεις μακριά· όπως στην αρχαιότητα, κάπου εδώ, στην Πλατωνική Ακαδημία, και περπατώντας, όχι καθηλωμένος σε μια θέση, σε μια γνώμη, σε μιαν άποψη· μετακινούμενος, με ανοιχτό μυαλό και ανοιχτή ψυχή. Όσπου η κίνηση γίνεται συγκίνηση, η κλίση σύγκλιση, η θέση σύνθεση. Όσπου οι φωνές ενώνονται σε μια συμφωνία.

Τούτος ο τόπος έχει μεγάλη παράδοση και στον Διάλογο και στη Δημοκρατία και στο Θέατρο. Γι' αυτό κάποτε πρέπει να γίνει εδώ και το Δεύτερο Διεθνές Θεατρολογικό Συνέδριο.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ
Α' ΤΟΜΟΥ

*Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονοι προβληματισμοί
στην Ελλάδα της κρίσης. Το παράδειγμα του Θεάτρου Πορεία*

Το 1972, και μέσα στο κλίμα της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, η Ξένια Καλογεροπούλου και ο Γιάννης Φέρτης αποφασίζουν να ιδρύσουν την Παιδική Σκηνή. Με έναν θίασο που αποτελούνταν από επαγγελματίες ηθοποιούς –γεγονός πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της εποχής– και με στόχο τη δημιουργία παραστάσεων που θα απευθύνονται μεν στο παιδικό κοινό, αλλά θα διατηρούν τις προδιαγραφές παραστάσεων που απευθύνονται σε ενήλικες, ξεκίνησε η πορεία του –μακροβιότερου εξειδικευμένου στο θέατρο για παιδιά– θιάσου στην Ελλάδα, γνωστού από το 1982 ως Μικρή Πόρτα. Ας σημειώσουμε ότι η Δηώ Καγγελάρη αποδίδει στην ίδρυση του συγκεκριμένου θιάσου, καθώς και του Θεάτρου Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη το 1973, τη ριζική ανανέωση του θεάτρου για παιδιά: «Το καινούριο που έφεραν σ’ αυτόν τον χώρο είναι η θεατρικότητα, η φαντασία, το χιούμορ, η απόρριψη του διδακτισμού, το παίξιμο που στηρίζεται στην κίνηση, η αντιμετώπιση του παιδιού ως ίσου προς ίσον».¹

Η δεύτερη παραγωγή της Παιδικής Σκηνης, ο *Μορμόλης* του Ράινερ Χάχφελντ (Rainer Hachfeld), έργο βαθιά πολιτικό με την ανυπακοή και την αντίσταση στην εξουσία των ισχυρών-ενήλικων στο επίκεντρο της προβληματικής του, «είχε πολύ μεγάλη επιτυχία», όπως αναφέρει σχετικά η Καλογεροπούλου. «Πήρε και αντιστασιακές διαστάσεις, γιατί ανέβηκε παραμονές του Πολυτεχνείου και τα παιδιά τα βάζανε επί σκηνης με έναν στρατηγό».² Όπως επισημαίνει:

Κάτι ιδιαίτερα περίεργο έγινε από την πρώτη κιόλας παράσταση. Παρά το γεγονός ότι ο *Μορμόλης* είχε περάσει την επιτροπή λογοκρισίας χωρίς κάποια δυσκολία, ως ένα ακίνδυνο παιδικό έργο, κατέληξε να είναι η πιο πολιτική μας παράσταση. Το ξύλινο κουτί με το αστείο όνομα έγινε ένα σύμβολο αντίστασης. Τόσο τα παιδιά όσο και οι ενήλικες αντέδρασαν πολύ περίεργα: διαμαρτύρονταν, φώναζαν και χειροκροτούσαν σαν να βρίσκονταν σε διαδήλωση. Όταν εμφανιζόταν ο Στρατηγός και προσπαθούσε να καταστρέψει το κουτί, τα παιδιά ούρλιαζαν: «Στρατηγέ, που

1. Δηώ Καγγελάρη, «Από το “Παιδικό Θέατρο” του ’30 στο “Θέατρο για Παιδιά” του ’70», Ξένια Καλογεροπούλου – Δ. Καγγελάρη (επιμ.), *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα, 1991, σ. 20.

2. Μυρτώ Λοβέρδου, «Μια “Μικρή Πόρτα” ανοιχτή εδώ και 40 χρόνια», *Το Βήμα*, 4-9-2011.

είναι τα τανκς σου;». Κάθε παράσταση προκαλούσε τρομερά ξεσπάσματα θυμού και ενθουσιασμού εκ μέρους του κοινού.³

Περίπου την ίδια εποχή, στην τότε Δυτική Γερμανία, ο θίασος Γκριπς Τεάτερ (Grips Theater) μετρούσε λίγα χρόνια ζωής και το 1972 ήταν η χρονιά που υιοθέτησε το όνομα με το οποίο είναι γνωστός μέχρι σήμερα. Η παγκόσμια πρεμιέρα του *Μορμόλη* είχε πραγματοποιηθεί από τον συγκεκριμένο θίασο το 1970. Σύμφωνα με την Καγγελάρη η ίδρυση του γερμανικού θιάσου συνδέεται με το γενικότερο ανατρεπτικό κλίμα του Μάη του '68, που δεν άφησε ανεπηρέαστο το ευαίσθητο είδος του θεάτρου για παιδιά:

Πρωτοπόρος ο γερμανικός θίασος Gripstheater εισάγει τους κανόνες μιας νέας σκηνικής και δραματουργικής γλώσσας, ασκώντας καθοριστική επίδραση στα θεατρικά δρώμενα για τους μικρούς ανά την Ευρώπη: άρνηση του διδακτισμού και των θεμάτων ταμπού, περισσότερο χιούμορ, έμφαση στο τι αλλά και στο πώς εκφράζεται ένα θέμα, στη γραφή, στη σκηνοθεσία, στον ρυθμό της παράστασης, στο παίξιμο του ηθοποιού, στην ουσιαστική συμμετοχή των ανήλικων θεατών.⁴

Το Γκριπς Τεάτερ, ένας θίασος αναφοράς πλέον στην παγκόσμια ιστορία του θεάτρου για παιδιά και νέους, δέχτηκε την πρώτη δεκαετία της ζωής του την αμείλικτη κριτική του ενήλικου κοινού του: των γονιών, των δασκάλων, των δημοσιογράφων. Και αυτό, όχι για την ποιότητα των παραστάσεών του, αλλά για τον τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε το αντικείμενό του. Βασικό πρόταγμα του θιάσου ήταν η χειραφέτηση των παιδιών μέσα από τη θεατρική διαδικασία. Όπως αναφέρουν στην επίσημη ιστοσελίδα τους:

Για εμάς, το θέατρο για παιδιά ήταν αντίστοιχο του πολιτικού καμπαρέ, ένα μέσο κοινωνικής παρέμβασης... Αν οι πολιτικές ακρότητες του καπιταλιστικού συστήματος ήταν ο στόχος της κριτικής μας στα έργα για ενήλικες,⁵ στην περίπτωση των παιδιών [στόχος μας] ήταν οι πατέρες που τα χτυπούσαν, οι τρελαμένες με την αυστηρότητα μητέρες, οι ταμπέλες που ξεκινούσαν με τη λέξη «απαγορεύεται» (ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ, ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Ο ΘΟΡΥΒΟΣ κ.τ.λ.) και γενικότερα οτιδήποτε εχθρικό προς τα παιδιά. Ήμασταν στο πλευρό της καταπιεσμένης τάξης των παιδιών σε μια χώρα που ήταν ιδιαίτερα εχθρική απέναντί τους. Αποφασίζοντας να κάνουμε κάτι τέτοιο, αποκλείσαμε τα ειρωνικά, ψευτοσυναισθηματικά, φτηνιάρικα εργάκια με χορό και τραγούδι, τα οποία, σύμφωνα με την εμπειρία μας, κατά βάση αποσπούσαν τις ιαχές ενθουσιασμού των ενήλικων θεατών.⁶

Στην περίπτωση της Καλογεροπούλου η πολιτική συγκυρία οδήγησε το ενήλικο κοινό στο να ταυτιστεί με τους ανήλικους ήρωες του *Μορμόλη* και να εκφράσει κατά κάποιον τρόπο την αντίστασή του απέναντι στον ολοκληρωτισμό, μέσω της ίδιας της παράστασης. Αντίθετα, το Γκριπς Τεάτερ, καταδεικνύοντας τα κακώς κείμενα της συντηρητικής γερμανικής κοινωνίας, που διένυε επιπρόσθετα μια πολυτάραχη πολιτικά δεκαετία, συγκέντρωσε τα βέλη της κοινωνίας αυτής.

3. Xenia Kalogeropoulou, «Grips is... Revolution», *Grips Theater Berlin. Chronicle 1969-2001*, σ. 43, www.grips-theater.de/unser-haus/english/new-contentpage-2/ [27-9-2014].

4. Διώ Καγγελλάρη, «Θέατρο για ιδανικούς θεατές», στο αφιέρωμα «Θέατρο για παιδιά», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Η Καθημερινή*, 20-3-2005.

5. Το 1980 παρουσίασαν το πρώτο έργο για ενήλικες.

6. *Grips Theater Berlin. Chronicle 1969-2001*, σ. 6.

Η καινούρια ματιά που πρότεινε ο θίασος προφανώς έφερε σε αμηχανία το ενήλικο κοινό που βρέθηκε ξαφνικά στο στόχαστρο της κριτικής. Η θεματολογία των έργων, πολλά γραμμένα από τον ιδρυτή του, Φόλκερ Λούντβιχ (Volker Ludwig), έθιγε ζητήματα όπως ο ρατσισμός, η ξενοφοβία, η πατριαρχική οικογένεια, το καταπιεστικό σχολείο, ο περιορισμός της ελεύθερης έκφρασης, η συρρίκνωση του δημόσιου χώρου.

Κάποιοι θίασοι στην Ελλάδα ανέβασαν έργα που ανήκουν στο δραματολόγιο του Γκριπς, ωστόσο, μετά τη δεκαετία του '70. Εξάιρεση αποτελεί η Ξένια Καλογεροπούλου, η οποία από την αρχή της πορείας της στο θέατρο για παιδιά έδειξε την προτίμησή της στο δραματολόγιο του Γκριπς, ενδεχομένως, αναγνωρίζοντας στον συγκεκριμένο θίασο κοινά σημεία αναφοράς και κοινές επιδιώξεις σε σχέση με το θέατρο που ήθελε και η ίδια να προτείνει στο ελληνικό κοινό. Ένα θέατρο «όπου μικροί και μεγάλοι συναντούν μια σύγχρονη θεατρική δημιουργία, ικανοποιώντας σαν κατηγορίες θεατών τις διαφορετικές τους απαιτήσεις»,⁷ όπως σημείωνε η Ελένη Βαροπούλου το 1982, με αφορμή την παράσταση του Οδυσσεβάχ, όταν η Παιδική Σκηνή συμπλήρωνε ήδη δέκα χρόνια παρουσίας στα θεατρικά πράγματα.

Η Καλογεροπούλου παρουσίασε με τον θίασό της, εκτός από τον *Μορμόλη* που γνώρισε τέσσερα διαφορετικά ανεβάσματα,⁸ το *Μακαρόνια με Κέτσαπ*⁹ του Ράινερ Χάχφελντ επίσης, όπως και έργα του ίδιου του Λούντβιχ, το *Ο Μιχάλης ο σφυρίχτρας*¹⁰ και το *Ο Βάσος και η Βιβή*,¹¹ πολλά από τα παραπάνω σε επαναλήψεις, κυρίως πριν ξεκινήσει και η προσωπική της ενασχόληση με τη συγγραφή θεατρικών κειμένων.

Το 2011, τριάντα οχτώ χρόνια μετά τον *Μορμόλη* της Καλογεροπούλου, ανεβαίνει για πρώτη φορά στη χώρα μας από την παιδική σκηνή του Θεάτρου Πορεία, το *Μια γιορτή στου Νουριάν* του Φόλκερ Λούντβιχ. Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου ήταν *Μια γιορτή στου Παπαδάκη*¹² και ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία από το Γκριπς Τεάτερ το 1973. Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα του θίασου:

Και στη συγκεκριμένη περίπτωση θελήσαμε να αντιδράσουμε σε ένα ζήτημα που ήταν ψηλά στη λίστα αιτημάτων των παιδιών: το ζήτημα των μεταναστών, ή πιο συγκεκριμένα, των Γκάσταρμπαϊτερ (των «φιλοξενούμενων εργατών») των οποίων τα παιδιά εισέρχονταν πλέον στα γερμανικά σχολεία. Μας πήρε χρόνια για να καταλήξουμε στη σωστή ιδέα για την πλοκή του έργου.¹³

Εν μέσω κρίσης και, ενώ έχουν περάσει πολλά χρόνια από την έναρξη της μεταναστευτικής ροής προς την Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ένας αθηναϊκός θίασος, που μετέπειτα ονομάστηκε Συντεχνία του Γέλιου, με ιδρυτή τον ελληνοϊρανικής καταγωγής ηθοποιό και σκηνοθέτη Βασίλη Κουκαλάνη, επιλέγει να παρουσιάσει στο παιδικό του

7. Ελένη Βαροπούλου, «Οδυσσεβάχ: Περιπλάνηση στην ποίηση και τη φαντασία των λαών», *Μεσημβρινή*, 16-1-1982.

8. Παρουσιάστηκε το 1973, το 1977, το 1985 και το 1993.

9. Παρουσιάστηκε το 1992.

10. Το έργο συνυπέγραψε ο Λούντβιχ με τον Κάρστεν Κρούγκερ (Carsten Krüger) και παρουσιάστηκε από την Παιδική Σκηνή το 1978 και το 1986.

11. Παρουσιάστηκε το 1984.

12. *Ein Fest bei Papadakis*.

13. *Grips Theater Berlin. Chronicle 1969-2001*, σ. 9-11.

κοινό ένα έργο με κεντρικό ζήτημα αυτό της μετανάστευσης και ειδικότερα της σχέσης μεταξύ Ελλήνων και μεταναστών. Ας σημειώσουμε ότι το 2005 η Καλογεροπούλου είχε παρουσιάσει ένα πολύ σημαντικό θεατρικό κείμενο για παιδιά με θέμα τη μετανάστευση, το *Αγόρι με τη βαλίτσα* του Μαίκ Κένι (Mike Kenny), το οποίο δεν έτυχε ευρείας αποδοχής, παρά τις αρετές της παράστασης που εκθειάστηκε από την κριτική. Μεγάλο ενδιαφέρον στην παράσταση του Πορεία παρουσιάζει το γεγονός ότι ένας από τους βασικούς χαρακτήρες του έργου στην πρωτότυπη εκδοχή του ήταν ο κύριος Παπαδάκης, Έλληνας μετανάστης (γκάσταρμπαϊτερ) στη Γερμανία του 1970. Στην ελληνική εκδοχή του Βασίλη Κουκαλάνη, ο οποίος υπέγραψε και τη σκηνοθεσία του έργου μαζί με τον Παντελή Δεντάκη, ο Παπαδάκης δίνει τη θέση του, όχι σε κάποιον Αλβανό μετανάστη, αλλά στον Νουριάν, Ιρανό μετανάστη στην Ελλάδα. Ο Νουριάν είναι αυτός που θα συναντήσει μαζί με τον γιο του σε κάποιο παραθαλάσσιο κάμπινγκ, όχι έναν Γερμανό «άριο», αλλά έναν Έλληνα - φορέα ρατσιστικών ιδεών, που έρχεται να κατασκηνώσει στο ίδιο κάμπινγκ με τα δύο παιδιά του.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον και με αφορμή την «κατάληψη» από το αντίσκηνο του Νουριάν ενός συγκεκριμένου οικοδομικού τετραγώνου, όπου επί δέκα συναπτά έτη κατασκηώνει ο Μπάμπης Παπαδάκης –γηγενής και «προνομιούχος» πια και όχι γκάσταρμπαϊτερ– ξεκινάει η εξέλιξη της δράσης. Ένα ασήμαντο γεγονός θα αποτελέσει την αφορμή για να αποκαλυφθούν τα βαθιά ριζωμένα ρατσιστικά αισθήματα του Παπαδάκη, στηριγμένα στα πιο γνωστά κλισέ της ρατσιστικής ιδεολογίας. Οι μετανάστες κλέβουν, μαχαιρώνουν, δεν πλένονται και βρωμάνε, είναι τεμπέληδες και διεστραμμένοι, πρώτα μας παίρνουν «τις δουλειές, τα σπίτια και τώρα και τα κάμπινγκ». ¹⁴ «[...] Δεν τους έχει προσκαλέσει κανείς, κι εμείς τώρα», οι Έλληνες ευυπόληπτοι πολίτες, «είμαστε υποχρεωμένοι να πληρώνουμε για την παιδεία των παιδιών του», επισημαίνει με στόμφο ο Παπαδάκης. ¹⁵

Η συμπεριφορά των ενηλίκων είναι αυτή που καθορίζει τη συμπεριφορά των παιδιών –ευτυχώς όχι με απόλυτο τρόπο. Ο γιος του Παπαδάκη, πιστό αντίγραφο του, έχει την υπεροψία και την αλαζονεία του πατέρα του. Μεγαλωμένος με το πρότυπο του Έλληνα - Άντρα - Οικογενειάρχη, θα επανδρώσει επάξια –αν όλα πάνε καλά– τις τάξεις των ρατσιστών της γενιάς του. Μόνο η κόρη εμφανίζεται να αμφισβητεί σε κάποιες περιπτώσεις την αυθεντία των λόγων του πατέρα, αποκαλύπτοντας την ελαφρομυαλιά του. Ενδεχομένως, επειδή αναγνωρίζει ότι και η δική της θέση στην πατριαρχική ελληνική οικογένεια είναι επίσης μειονεκτική.

Με την εμφάνιση της δωδεκάχρονης Πακιστανής καθαρίστριας, Τουρκάλας στην πρωτότυπη εκδοχή του έργου, τα πράγματα παίρνουν νέα τροπή. Το έργο είναι σημαντικό γιατί ακριβώς δεν περιγράφει τις «περιπέτειες» του «καλού» μετανάστη, που αντιμετωπίζει κάποια στιγμή τον «κακό» Έλληνα. Τα πράγματα δεν είναι τόσο ξεκάθαρα στην πραγματική ζωή. Ή μάλλον είναι. Μόνο που στο έργο του ο Λούντβιχ καταδεικνύει τη βασική αιτία στην οποία στηρίζεται το φαινόμενο της εκμετάλλευσης ενός ανθρώπου από κάποιον άλλο άνθρωπο. Η εκμετάλλευση ασκείται από εκείνους

14. Απόσπασμα από το ανέκδοτο κείμενο της παράστασης *Μια γιορτή του Νουριάν*, σε μετάφραση-διασκευή Βασίλη Κουκαλάνη.

15. Ο.π.

που έχουν την εξουσία να το κάνουν. Ο Παπαδάκης δίνει τέσσερα ευρώ στα παιδιά του για να του καθαρίσουν το αυτοκίνητο. Εκείνα προτιμάνε να κρατήσουν το ένα ευρώ και να δώσουν τα τρία στον Ιρανό γείτονά τους Πιρούζ για να κάνει εκείνος τη δουλειά, ο οποίος επίσης προτιμά να κρατήσει ένα ευρώ για τον εαυτό του και να δώσει δύο στην Πακιστανή καθαρίστρια και να πλύνει τελικά εκείνη το αμάξι του Παπαδάκη.

Οι «μεσάζοντες» καρπώνονται την υπεραξία της εργασίας της Αϊσέ ή, αλλιώς, οι θεατές παρακολουθούν μια αλυσίδα εκμετάλλευσης όπου όλοι είναι δυνάμει εκμεταλλευτές, εφόσον υπάρχει κάποιος που βρίσκεται σε δυσμενέστερη θέση σε σχέση με εκείνους. Από την άλλη μεριά, ο συγγραφέας μέσα από το συγκεκριμένο επεισόδιο αναδεικνύει τη συνθετότητα των σχέσεων εξουσίας βάση φύλου, φυλής και τάξης, τοποθετώντας στην κορυφή της πυραμίδας εκμετάλλευσης έναν λευκό - άνδρα και στη βάση της μιαν ανήλικη - γυναίκα - μετανάστρια.

Τελικά, ο Νουριάν είναι εκείνος που θα καταρρίψει με επιχειρήματα όλες τις ξενοφοβικές προκαταλήψεις του Παπαδάκη. Οι μετανάστες κάνουν όλες τις δουλειές που δεν καταδέχονται να κάνουν οι Έλληνες, αμείβονται λιγότερο, μένουν σε σπίτια πληρώνοντας διπλό ενοίκιο, τα παιδιά τους δεν γίνονται εύκολα αποδεκτά στο σχολείο. Καταλήγοντας, απευθύνεται στην ταξική συνείδηση του Παπαδάκη: είναι και οι δύο εργάτες με κοινό αντίπαλο τα αφεντικά τους, που για το δικό τους συμφέρον θέλουν τους εργαζόμενους εχθρούς παρά αλληλέγγυους και φίλους.

Ο καταληκτήριο λόγος του Νουριάν, όπως και το επεισόδιο του πλουσίματος του αυτοκινήτου του Παπαδάκη που περιγράφηκε παραπάνω, κρίνουμε ότι αποτελούν ευθείες αναφορές στη μαρξιστική ή ευρύτερα ριζοσπαστική θεωρία. Ο συγγραφέας, απλοποιώντας κάποιες δυσνόητες καταστάσεις (σχέσεις ανισότητας και εξουσίας, ταξική διαστρωμάτωση, σχέσεις οικονομικής εκμετάλλευσης και καταπιεστικές δομές), τις καθιστά περισσότερο προσεγγίσιμες και επιχειρεί να φέρει σε επαφή το νεανικό κοινό του με βασικές αρχές της μαρξιστικής θεωρίας, χωρίς κάτι τέτοιο να δηλώνεται ανοιχτά σε κάποιο σημείο του κειμένου.

Προς τη λύση του έργου θίγεται και το ζήτημα της παιδικής εργασίας. Ο ιδιοκτήτης του κάμπινγκ που εκμεταλλεύεται την εργασία της Αϊσέ αναδεικνύεται σε κοινό εχθρό του Παπαδάκη και του Νουριάν, τον οποίο και αντιμετωπίζουν –ενωμένοι πια– με μεγάλη επιτυχία. Η λύση, ωστόσο, έρχεται λίγο βεβιασμένα, είναι κάπως «παραμυθένια» και χωρίς αντίκρισμα στην πραγματικότητα. Ενδεχομένως, αυτή η επιλογή του συγγραφέα ερμηνεύεται από την παραδοχή ότι ένα έργο που απευθύνεται σε παιδιά, όσο ρηξικέλευθο κι αν χαρακτηρίζεται, δεν μπορεί να μην είναι αρκούντως αισιόδοξο ή να μην οδηγεί τελικά στην αποκατάσταση της πολυπόθητης ισορροπίας και τάξης.

Λιγότερο ριζοσπαστικό, στο ίδιο ωστόσο κλίμα με το *Μια γιορτή στου Νουριάν*, το δεύτερο έργο του Φόλκερ Λούντβιχ που ανέβασε η Συντεχνία του Γέλιου στο Θέατρο Πορεία τον Οκτώβριο του 2013, με τίτλο *Τζέλα, Λέλα, Κόρνας και ο Κλεομένης*, σε σκηνοθεσία και πάλι του Βασίλη Κουκαλάνη σε συνεργασία με τη Λίλλυ Μελεμέ. Κεντρικά ζητήματα του έργου, η φιλία και η καθημερινή ζωή των παιδιών στις αφιλόξενες μεγαλουπόλεις. Ειδικότερα εκείνων των παιδιών που ζουν στις υποβαθμισμένες γειτονιές των πόλεων με την ασχήμια, τη βρωμιά και τη δυσωδία να τα κατακλύζει. Χωρίς πάρα, παιδικές χαρές, δημόσιους χώρους συνάντησης για τα παιδιά, το αστικό τοπίο

εκδηλώνει τη σκληρότητά του. Εξίσου εχθρικοί ως προς τα παιδιά είναι και οι ενήλικοι κάτοικοί του. Θέλουν ησυχία, τάξη και «καθωσπρέπει ανθρώπους» για γείτονες, που κρατάν τα παιδιά τους κλεισμένα στο σπίτι.

Οι ανήλικοι πρωταγωνιστές του έργου, ωστόσο, δεν περιορίζονται στα σπίτια τους –που είναι πολύ μικρά άλλωστε για να χωρέσουν το παιχνίδι τους– αλλά, ενώνοντας τις δυνάμεις τους («ένας ίσον κανένας» σύμφωνα με το μότο τους), διεκδικούν τον δημόσιο χώρο που τους αναλογεί. Αφού δεν υπάρχουν πάρκα ή αλάνες για να παίξουν, μπαίνουν σε ένα εγκαταλειμμένο σπίτι, όπου εντελώς αναπάντεχα συναντούν δύο «όργανα της τάξης». Ο αστυνόμος Φίκος επίσης εκμεταλλεύεται το άδειο σπίτι ως «αναπαυτήριο» και έχει καλέσει τον συνάδελφό του αστυνόμο Τάκο για καφέ. Λόγω αυτής της ατυχίας, η Τζέλα, η Λέλα, ο Κόρνας και ο Κλεομένης συλλαμβάνονται και οδηγούνται στο Τμήμα, όπου τους απαγγέλλεται η κατηγορία: «καταπάτηση ξένης περιουσίας».

Το κωμικό δίδυμο των «μπάτσων», όπως τους αποκαλούν τα παιδιά, θα επιχειρήσει να ανακρίνει τους συλληφθέντες χωρίς μεγάλη επιτυχία, αφού οι τελευταίοι αντιμετωπίζουν το Τμήμα ως ευκαιρία για παιχνίδι. Οι αστυνομικοί θα έρθουν αντιμέτωποι με τα λογικά ερωτήματα των παιδιών, προσφέροντας τις εντελώς παράλογες απαντήσεις τους. Γιατί ένα εγκαταλειμμένο σπίτι που ανήκει στον Δήμο δεν γίνεται να διαμορφωθεί έτσι ώστε να γίνει χώρος συνάντησης παιδιών, πόσο κοστίζει μία παιδική χαρά; «Για ένα τανκς θα μπορούσαν να χτίσουνε 20 παιδικές χαρές», σύμφωνα με τον αστυνόμο Φίκο, αλλά «ένα τανκς είναι πιο σημαντικό από 20 παιδικές χαρές»,¹⁶ κατά τον αστυνόμο Τάκο. Τελικά, τα παιδιά, ενωμένα μέχρι τη λήξη του επεισοδίου της ανάκρισής τους, καταφέρνουν να πείσουν τον «καλό μπάτσο» Φίκο να γράψει μία αίτηση προς τον Δήμο, στην οποία και προτείνει τη μετατροπή του εγκαταλειμμένου σπιτιού σε «παιχνιδόσπιτο», ενώ και ο «κακός μπάτσος» Τάκος αλλάζει στάση και τάσσεται υπέρ της ιδέας των παιδιών.

Ας σημειώσουμε ότι θετική έως ενθουσιώδης υπήρξε και η υποδοχή των δύο παραστάσεων από την κριτική, η οποία εντόπισε και ανέδειξε τις ιδιαιτερότητες των έργων και των αντίστοιχων σκηνικών τους εκδοχών. Ενδεικτικά, αναφέρουμε την κριτική της Ειρήνης Μουντράκη, σύμφωνα με την οποία το *Μια γιορτή στου Νουριάν* είναι ένα «έργο ουσίας» και «αφορμή έντονου προβληματισμού, που αρνείται το φυλετικό μίσος και τον ρατσισμό σε μία εποχή έξαρσής τους, έργο πολιτισμικής συμφιλίωσης για την αξία του ανθρώπου ανεξάρτητα από την καταγωγή του, που υπογραμμίζει πως όλοι είμαστε ίδιοι μέσα στη διαφορετικότητά μας»,¹⁷ ενώ η Μαρία Κρούου επισήμανε «το πάθος, τη θέρμη και τη σφοδρή επιθυμία των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστών να μας μεταγγίσουν τον προβληματισμό τους πάνω σε ένα κοινωνικό φαινόμενο και τον στοχασμό τους για τις σχέσεις σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία».¹⁸ Ο ίδιος ο Φόλκερ Λούντβιχ, που ταξίδεψε στην Αθήνα για να παρακολουθήσει την παράσταση, δήλωνε «ιδιαιτέρως χαρούμενος» που το έργο του, *Μια γιορτή στου Παπαδάκη*, έβρισκε «την αναβίωσή του 38 χρόνια αργότερα σε μια υπέροχη νέα σύλληψη [...]». Το 1973 ήταν το πρώτο παιδικό έργο που μιλούσε για τη σύγκρουση μεταξύ ντόπιων και αλλοδαπών, για

16. Απόσπασμα από το ανέκδοτο κείμενο της παράστασης *Τζέλα, Λέλα, Κόρνας και ο Κλεομένης*, σε μετάφραση-διασκευή Βασίλη Κουκαλάνη.

17. Ειρήνη Μ. Μουντράκη, «Όλοι κάτω από την ίδια σκηνή ζούμε», *Creative Theatre 3* (Φεβρουάριος 2013).

18. Μαρία Κρούου, «Είδαμε το *Μια γιορτή στου Νουριάν*», *Αθηνόραμα*, 2-3-2013.

φόβους, προκαταλήψεις, για τη βλακεία, αλλά και για τη δυνατότητα καταπολέμησής τους με ζεστή καρδιά, χιούμορ και κοινό νου [...]».¹⁹

Όσον αφορά τη δεύτερη επιλογή της Συντεχνίας του Γέλιου, το έργο *Τζέλα, Λέλα, Κόρνας και ο Κλεομένης*, η Ελευθερία Ράπτου έγραψε ότι αναδεικνύει «τα θέματα της αστικής απομόνωσης, της δίψας για κοινωνικότητα και φυσικά το δικαίωμα στο παιχνίδι και τη δημιουργία», τα οποία παρουσιάζονται σε «μια ιστορία που μπορεί να μην έχει νοηματικές εξάρσεις ή συγκινησιακές υπερεντάσεις, δίνει όμως με γενναιοδωρία τη χαρά και το γέλιο, χωρίς υποκριτικούς διδακτισμούς και ανεδαφικές μεγαληγορίες».²⁰

Τα δύο έργα που εν συντομία αναλύσαμε, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «πολιτικό» θέατρο για παιδιά, υπό την έννοια ότι πρόκειται για δραματικά κείμενα που εμφανώς καλλιεργούν την πολιτική σκέψη. Τα ζητήματα που πραγματεύονται είναι σε μεγάλο βαθμό σοβαρά και δυσνόητα, πόσο μάλλον αφού τελικός αποδέκτης τους είναι το παιδικό κοινό. Παρόλα αυτά, δεν πρόκειται για έργα που ασκούν καθοδηγητικό ρόλο ή είναι διδακτικά, στεγνά και κουραστικά. Το ανατρεπτικό χιούμορ, οι έξυπνοι διάλογοι, ο γρήγορος ρυθμός, οι κωμικοί χαρακτήρες σε συνδυασμό με την εστίαση του συγγραφέα στον κόσμο των παιδιών, καθιστούν τα δύο θεατρικά κείμενα έργα - πρόταση στον χώρο του θεάτρου για παιδιά.

Παρά τη συγκυρία της οικονομικής κρίσης στη χώρα μας, που έφερε τα παιδιά και τους νέους ακόμη πιο κοντά στους ήρωες του Λούντβιχ, διαπιστώνουμε ότι η μεγάλη πλειονότητα των επαγγελματιών θιάσων που απευθύνονται στο νεανικό κοινό δεν εκδήλωσαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην αναζήτηση έργων κοινωνικού-πολιτικού προβληματισμού. Με λίγα λόγια, η κρίση δεν επέφερε σημαντικές αλλαγές σε σχέση με το παρελθόν στο δραματολόγιο των θιάσων, το οποίο εξακολούθησε να περιλαμβάνει έργα σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων, διασκευές κλασικής λογοτεχνίας, Σαίξπηρ, μιούζικαλ, έργα εμπνευσμένα από την αρχαία Ελλάδα και τον Αριστοφάνη, διασκευές ελληνικών λαϊκών παραμυθιών και παραμυθιών της δυτικής παράδοσης.

Παρά τις σημαντικές προσπάθειες που έχουν σημειωθεί στον χώρο του θεάτρου για παιδιά, ένα ακόμη ζήτημα είναι η αμφίβολη ποιότητα ενός σημαντικού μέρους των παραστάσεων που απευθύνονται σε αυτό το κοινό. Αρκετές, στημένες με προχειρότητα, χωρίς καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, αισθητικά προβληματικές και ιδεολογικά συγκεχυμένες, μετά βίας αγγίζουν το επίπεδο της διεκπεραίωσης. Πρόκειται για εύπεπτα θεάματα που υποτιμούν το παιδικό κοινό και τις ανάγκες του, καλλιεργούν τον φτηνό συναισθηματισμό και το κακό γούστο. Η επιλογή του παραστασιακού κειμένου στις περιπτώσεις που περιγράφουμε γίνεται, εμφανώς, με εμπορευματικά κριτήρια, χωρίς περαιτέρω προβληματισμό σε σχέση με το περιεχόμενό του. Η σύνδεση των παραστάσεων για παιδιά με την κοινωνική πραγματικότητα προφανώς δεν εξασφαλίζει και την ποιότητά τους, ωστόσο είναι μία άλλη αφετηρία που δηλώνει –ενδεχομένως– έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης.

Η ανεργία, η φτώχεια, η ενδοοικογενειακή βία, ο κοινωνικός αποκλεισμός είναι ζητήματα που βρίσκονται στην καθημερινή ατζέντα των παιδιών, ενώ τα ερωτήματα που

19. Φόλκερ Λούντβιχ, «Όλοι κάτω από την ίδια σκηνή ζούμε», www.poreiatheatre.com/gr/performances/archive/mia-giorti-stou-nourian/ [27-9-2014].

20. Ελευθερία Ράπτου, «Το παιχνίδι ως ειρηνική επανάσταση», *Η Αυγή*, 1-11-2013.

γεννιούνται από αυτήν την καθημερινότητα χρίζουν άμεσων απαντήσεων. Ο ρατσισμός, ως αποτέλεσμα της όξυνσης των κοινωνικών ανισοτήτων, έχει λάβει διαστάσεις επιδημίας, ενώ η οικογένεια και το σχολείο, αντί να τον αντιμετωπίζουν, πολλές φορές τον υποθάλπουν και τον καλλιεργούν. Μπορεί το θέατρο να μην είναι το κατεξοχήν μέσο για την κοινωνική αλλαγή –αν και σημαντικοί θεωρητικοί του θεάτρου, όπως ο Μπέρτολτ Μπρεχτ και ο Αουγκούστο Μπόαλ, έχουν υποστηρίξει το αντίθετο–, ωστόσο, σίγουρα αποτελεί μέσο κριτικής καθώς και προσέγγισης της γνώσης. Όταν τα κοινωνικά προβλήματα γίνονται ακραία, το θέατρο καλείται να ανταποκριθεί στον κοινωνικό του ρόλο.

Οι παραστάσεις της Συντεχνίας του Γέλιου ανήκουν πρωτίστως στην κατηγορία του «καλού» θεάτρου, αφού αυτό που τις χαρακτηρίζει είναι η αισθητική αρτιότητα, ο επαγγελματισμός και κυρίως η αντιμετώπιση του ανήλικου θεατή ως θεατή με σοβαρές απαιτήσεις και προσδοκίες. Πέρα, όμως, από αυτήν την παραδοχή, θεωρούμε ότι στην επιτυχία των συγκεκριμένων παραστάσεων –ας σημειώσουμε ότι παίζονται για τρία συνεχόμενα έτη και συνεχίζονται– συνέβαλε και η επιλογή των έργων με τη συγκεκριμένη θεματολογία.

Για τη δεκαετία του '70 το θέατρο που πρότεινε ο θίασος Γκριπς σίγουρα έθετε νέα δεδομένα στο παραγνωρισμένο και υποτιμημένο είδος του θεάτρου για παιδιά. Σοβαρές προσπάθειες έγιναν και στη χώρα μας –με ενδεικτική αυτή της Καλογεροπούλου– για τον επαναπροσδιορισμό αυτού του ιδιαίτερου είδους θεάτρου. Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι το θέατρο για παιδιά, στην Ελλάδα τουλάχιστον, εξακολουθεί να είναι υποτιμημένο –παρά το γεγονός ότι συνδέεται σε πολλές περιπτώσεις με την εξασφάλιση της βιωσιμότητας των θιάσων– και καλλιτεχνικά συντηρητικό, αν το συγκρίνει κανείς με τα επιτεύγματα του θεάτρου για ενήλικες. Ειδικά σήμερα που τόσος λόγος γίνεται για την παιδαγωγική φύση του θεάτρου, τη συμβολή του στην ανάπτυξη της παιδικής φαντασίας και στην καλλιέργεια της κριτικής σκέψης, υπάρχει ανάγκη για θεατρικά σχήματα και για ανεξάρτητα εγχειρήματα που θα ανταποκριθούν στις αυξημένες απαιτήσεις των καιρών μας, θέτοντας νέα δεδομένα στον χώρο του θεάτρου για παιδιά. Το παράδειγμα του Πορεία αποδεικνύει ότι το θέατρο που απευθύνεται στα παιδιά μπορεί να είναι επιτυχημένο, ακόμα και με εμπορικούς όρους, χωρίς να χρειάζεται να αποφύγει τα «δύσκολα» ή και «ενοχλητικά» για κάποιους θέματα. Ένα τέτοιο θέατρο που προσφέρει στους νεαρούς θεατές του την «αλήθεια» της καθημερινής τους ζωής μπορεί και να τους δώσει την ευκαιρία να δουν τους εαυτούς τους μέσα από μια άλλη προοπτική.

ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ

Η πόλη στη σκηνή: Επιτελέσεις εντός και διά του αστικού και η συγκρότηση μιας υβριδικής κοινωνικής εμπειρίας

Η αναζήτηση ριζοσπαστικών τρόπων ενεργοποίησης του βλέμματος του θεατή στο παραστασιακό γεγονός δεν αποτελεί αποκλειστική υπόθεση του θεάτρου των ημερών μας. Ήδη, από τη δεκαετία του '60 επιχειρείται η έξοδος από την ιταλική σκηνή και το παραδοσιακό θεατρικό οικοδόμημα και αξιοποιούνται οι επιτελεστικές δυνατότητες του αστικού ή ακόμα και του φυσικού περιβάλλοντος. Το θέατρο του δρόμου και τα happenings αναπτύσσουν μια πιο ελεύθερη σχέση με το κοινό, εντάσσοντας στην «αφήγησή» τους το στοιχείο του τυχαίου μέσα στην πόλη, ενώ οι site-specific performances προσανατολίζονται σε πιο δομημένα θεάματα, επιλέγοντας όμως χώρους με ειδικό βάρος μέσα στον ιστό της πόλης, όπως εγκαταλελειμμένα εργοστάσια, αποθήκες, στάδια, χώρους λατρείας, αστικά κενά, παραλλάσσοντας έτσι και την αισθητηριακή εμπειρία του θεατή.¹ Παράλληλα, η αποστροφή του θεωρητικού λόγου απέναντι στους άλλοτε κραταιούς δυσμούς και τις διχοτομήσεις και η μεταστροφή του σε πιο διευρυμένα εννοιολογικά πεδία που ευνοούν τις ζεύξεις και τις διασταυρώσεις, συνδέονται με την ανάδυση νέων θεατρικών μορφών, οι οποίες θέτουν στο επίκεντρο της αναζήτησής τους το βίωμα, τη διάδραση και τη διυποκειμενική συγκρότηση της θεατρικής εμπειρίας.

Σε αυτού του τύπου τις μεταβολές συντέινε καθοριστικά η διαφοροποιημένη πρόσληψη της διάστασης του χώρου και του χρόνου στη μεταμοντέρνα σκέψη. Καθώς στη μεταμοντέρνα κατάσταση ο χρόνος αναδεικνύεται κερματισμένος στις διάφορες εκφάνσεις της καθημερινότητας, κατατεταγμένος στα πολυειδή παράγωγα της τεχνολογίας, αμφισβητούμενος εξαιτίας της απώλειας των μεγάλων αφηγήσεων, ο χώρος προβάλλει ως η κύρια εμπειρική διάσταση που δύναται να λειτουργήσει συνεκτικά ως προς την ανθρώπινη εμπειρία. Κι αυτό διότι «έχουμε την πίστη ότι ο χώρος αντίθετα με το χρόνο αντιπροσωπεύει την αίσθηση του αμετάβλητου, του σταθερού. Συνδυάζουμε το

1. Για μια σύντομη επεξήγηση των όρων, βλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου* (μετ. Α. Στρομπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006. Για μια αναλυτική παρουσίαση αυτών των ριζοσπαστικών θεατρικών μορφών, βλ. Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2003 (τώρα και σε ελληνική μετάφραση: *Performance: μια κριτική εισαγωγή*, μετ. Ε. Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα, 2014). Επίσης, η Ελένη Βαροπούλου εξετάζει ένα πλήθος τέτοιων εγχειρημάτων από τη δεκαετία του 1970 και εξής τόσο στην ευρωπαϊκή όσο και στην παγκόσμια σκηνή: Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο: δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα, 2002.

χώρο έτσι με την αποτύπωση της διάρκειας».² Βεβαίως, η αντίληψη των πραγμάτων εν χώρω δεν εξέλειπε στη μοντέρνα σκέψη. Απλώς, στην εποχή του μεταμοντέρνου διαπιστώνεται μια πριμοδότηση της έννοιας του χώρου, η οποία απορρέει από την εδραιωμένη πλέον αναγνώριση της κοινωνικής συγκρότησής του.³ Ο χώρος λαμβάνει την υπόστασή του χάρη στην εμπίωσή του από τα υποκείμενα που τον πληρούν, χάρη στις κοινωνικές σχέσεις που υφαιίνονται στο πεδίο του, χάρη στα μέσα παραγωγής που διαμορφώνουν τις επιμέρους ποιότητές του.⁴ Υπό αυτήν την έννοια, κάθε κοινωνική εμπειρία προσδιορίζεται από τον χώρο εντός του οποίου εκτυλίσσεται, ενώ παράλληλα επενεργεί πάνω στον χώρο διαμορφώνοντας νέες δυναμικές χωρικότητας και κοινωνικής συγκρότησής του.

Η σύγχρονη πόλη, ως ο κατεξοχήν τόπος εκδίπλωσης της κοινωνικής εμπειρίας αλλά και ως τόπος της κατανάλωσης (χρόνου, αγαθών, κυρίαρχων πολιτισμικών προτύπων),⁵ προβάλλει ως ένα προνομιακό πεδίο για την επαναδιαπραγμάτευση της θέσης των υποκειμένων εντός της. Πολλώ δε μάλλον όταν αυτή η πόλη στη νέο-καπιταλιστική εποχή έχει καταστεί κέντρο αποφάσεων.⁶ Στη σύγχρονη αστικοποιημένη κοινωνία η πόλη, κατά τον Lefebvre, διακρίνεται από μια αντίφαση: Από τη μια η κυρίαρχη τάξη και το κράτος ενισχύουν την πόλη ως κέντρο δύναμης και λήψης πολιτικών αποφάσεων, από την άλλη όμως η κυριαρχία αυτής της τάξης εξωθεί τις κοινωνικές δυνάμεις σε διασπορά και κατακερματισμό, με αποτέλεσμα την απώλεια της κοινωνικής συνοχής και της δυνατότητας συνδιαμόρφωσης μιας πραγματικής κοινωνίας της πόλης.⁷ Από τη μια, δηλαδή, επιδιώκεται η απόλυτη ομογενοποίηση και από την άλλη καλλιεργείται η συστηματική διάλυση του αστικού ιστού. Αυτό που ο Lefebvre αντιτείνει στην κυριαρχία της πόλης από τις κρατούσες οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις είναι η προσοικειώση της πόλης από τους κατοίκους της διαμέσου μια νέας αντίληψης του παιχνιδιού.⁸ Και στο παιχνίδι αυτό συγκαταλέγει και το θέατρο.⁹

2. Σταύρος Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 22.

3. Την πριμοδότηση της έννοιας του χώρου στη μεταμοντέρνα σκέψη υποστηρίζει ο Frederic Jameson στο έργο του *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* (μετ. Γ. Βάρσος), Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 193.

4. Ο Henri Lefebvre στο κεφαλαιώδες έργο του *The Production of Space* προβαίνει σε μια τριχοτόμηση της παραγωγής του χώρου, προσδιορίζοντας ως κομβικές τις έννοιες της πρόσληψης (των υλικών διαστάσεων του χώρου διά των κοινωνικών σχέσεων που δομούνται επάνω τους), της αντίληψης (των νοητικών αναπαραστάσεων του χώρου) και της εμπίωσης του χώρου ως αδιαμεσολάβητης εμπειρίας. Βλ. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (μετ. D. Nicholson-Smith), Blackwell, Malden / Oxford / Victoria, 2007, σ. 33-42.

5. Ο Lefebvre κάνει λόγο για την καπιταλιστική πόλη ως τόπο κατανάλωσης, αλλά και ως κατανάλωση τόπου. Βλ. Henri Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη: χώρος και πολιτική* (μετ. Π. Τουρνικιώτης – Κλ. Λωράν), Κουκίδα, Αθήνα, 2007, σ. 169.

6. Ο.π.

7. Ο.π., σ. 318.

8. Ο.π., σ. 170-171.

9. Και ο Roland Barthes, σύμφωνα με τον Carlson, κάνει λόγο για έναν χώρο παιχνιδιού στο κέντρο της πόλης, που συνδέεται με την έννοια της επιτελεστικότητας: Marvin Carlson, «Streets, squares and strollers: The city as performative space», *Παράβασις* 12/1 (2014), σ. 18.

Η μεταμορφωτική δύναμη του θεάτρου ανάγεται στη δυναμική της παρουσίας. Η θεατρική τέχνη είναι μια τέχνη του εδώ και τώρα, που συντελείται διαμέσου της ζωντανής παρουσίας ηθοποιών και θεατών στον προκαθορισμένο χώρο του παιχνιδιού. Η παρουσία προεξάρχει της σημασίας και αυτό καθιστά τη θεατρική τέχνη μια τέχνη της επιτέλεσης,¹⁰ αφού συγκροτεί πραγματικότητα άμα τη εμφανίσει της. Ο θεατής προσλαμβάνει το παραστασιακό γεγονός καταρχήν ως βίωμα και σε δεύτερο βαθμό ως παραγόμενη σημασία. Από εδώ απορρέει η «δισταθής αντίληψη» του θεατή,¹¹ που παραπαίει ανάμεσα στην παρουσία και τη σημασία, αλλά εδώ ερείδεται και η δύναμη του θεάτρου να κυοφορεί νέες δυνατότητες, καθώς τίποτα στο θέατρο δεν προβάλλει σημασιολογικά απολύτως προδιαγεγραμμένο.

Όταν η πόλη εισέρχεται σε αυτό το πεδίο δυναμικής αλληλεπίδρασης παρουσίας και σημασίας, όταν οι δομές του αστικού χώρου ενεργοποιούνται στην κατεύθυνση της επιτελεσιμότητας, τότε διανοίγονται νέες δυνατότητες όχι μόνο για την ανασυγκρότηση του περιβάλλοντος χώρου από τον θεατή, καθώς αυτός αντικρίζει με ανανεωμένο βλέμμα την πόλη που κατοικεί, αλλά για την ίδια την εμπλοκή του θεατή σε μια κοινωνική ανα-παραγωγή του αστικού χώρου. Οι παραστάσεις που επιλέγουν το πεδίο της πόλης ως δραματικό και σκηνικό τους χώρο κινούνται πάνω στον άξονα της περιδιάβασης,¹² της μετατόπισης μέσα στο συνεχές της πόλης, έτσι που αυτό το συνεχές τελικά να αποδομείται εξαιτίας της διαρκούς επαναδιαπραγματεύσης των θέσεων και των στάσεων απέναντί της. Η πόλη νοείται έτσι ως μια έλλειψη τόπου¹³ και αυτός ο τόπος μένει να ανασυσταθεί από τον θεατή μέσω της υβριδικής κοινωνικής εμπειρίας που του προσφέρει η θεατρική περιδιάβαση.

Οι παραστάσεις που θα μας βοηθήσουν να ανιχνεύσουμε αυτήν την κοινωνική διεργασία εκκινούν από διαφορετικές αισθητικές αφετηρίες, ωστόσο συγκλίνουν στην αναζήτηση μιας ανανεωμένης οπτικής απέναντι στην πόλη. Η πρώτη παράσταση είναι ο *Προμηθέας στην Αθήνα* των Rimini Protokoll, που παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο το καλοκαίρι του 2010,¹⁴ η δεύτερη είναι το *No man's land* του Dries Verhoeven,

10. Η Fischer-Lichte σημειώνει ως προς την παρουσία: «Στην παρουσία του ηθοποιού βιώνει ο θεατής τον ηθοποιό και ταυτοχρόνως τον ίδιο του τον εαυτό ως ενσαρκωμένο πνεύμα, ως διαρκώς γινόμενο, η κυκλοφορούσα ενέργεια εκλαμβάνεται από τον θεατή ως μεταμορφωτική δύναμη –και υπό αυτή την έννοια ως ζωτική δύναμη. Αυτό ονομάζω *ριζική έννοια της παρουσίας*» (Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετ. Ν. Σιουζουλή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2013, σ. 202).

11. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η «δισταθής αντίληψη» του θεατή στο παραστασιακό γεγονός περιγράφει αναλυτικά η Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, σ. 180-181.

12. Οι όροι που έχουν υιοθετηθεί για τέτοιες παραστάσεις είναι: «promenade staging», «promenade walk», «promenade production». Βλ. σχετικά: Carlson, «Streets, squares and strollers», σ. 18 και Maria Konomis, «Theatre and the city: theoretical, spatial and performative perspectives», *Παράβασεις* 12/1 (2014), σ. 31.

13. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (μετ. St. Rendall), Univ. of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1998, σ. 103.

14. Ο *Προμηθέας στην Αθήνα* αποτελεί μέρος του project *100% City*, που συνεχίζεται ακόμα και σήμερα σε διάφορες πόλεις ανά τον κόσμο και βασίζεται στην ιδέα της αντιπροσωπευτικής παρουσίας επί σκηνής εκατό κατοίκων της εκάστοτε πόλης. Η σύλληψη και η σκηνοθεσία της παράστασης ανήκει στους

που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Fast Forward Festival, το οποίο διοργάνωσε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα τον Μάιο του 2014,¹⁵ και η τρίτη είναι η performance *Yari – A very nice place* της Ομάδας 7, που παρουσιάστηκε εντός του 2013 και του 2014 σε τρεις διαφορετικές εκδοχές στην Αθήνα.¹⁶

Στην παράσταση των Rimini Protokoll η πόλη της Αθήνας αντιπροσωπεύεται επί σκηνής από 103 Αθηναίους πολίτες, οι οποίοι επιλέχτηκαν βάσει επίσημων στατιστικών, ώστε να αντιπροσωπεύουν το σύνολο των κατοίκων της πρωτεύουσας. Τα κριτήρια επιλογής τους αφορούσαν την ηλικία, το φύλο, την υπηκοότητα, την οικογενειακή κατάσταση και τον τόπο κατοικίας. Από τους 103 Αθηναίους οι τρεις ήταν ημιπαράνομοι μετανάστες σε κατάσταση transit. Ο στόχος των Rimini Protokoll ήταν η δημιουργία μιας κοινότητας επί σκηνής που θα ανασυστήσει τον μύθο του Προμηθέα μέσα από τη δική της αφήγηση. Για τον σκοπό αυτό επιστρατεύτηκαν προσωπικές μαρτυρίες συγκεκριμένων εκ των συμμετεχόντων, αλλά και ερωτήσεις στις οποίες οι Αθηναίοι «απαντούσαν» αρνητικά ή καταφατικά μετακινούμενοι στην αντίστοιχη πλευρά της σκηνής.

Στην παράσταση του Dries Verhoeven *No man's land* κάθε ένας από τους είκοσι θεατές της παράστασης ακολουθούσε κατά μόνος έναν μετανάστη-οδηγό στους δρόμους της πόλης, έχοντας ως αφετηρία τον σταθμό του μετρό στο Μοναστηράκι και απολήγοντας σε ένα αστικό κενό στον Βοτανικό. Η περιδιάβαση στους δρόμους της πόλης διαρκούσε περίπου σαράντα λεπτά και στον χρόνο αυτό ο θεατής, από τα ακουστικά του iPod που του είχε δοθεί, άκουγε τη φωνή ενός άντρα ή μιας γυναίκας (ανάλογα με το φύλο του οδηγού) με άπταιστη ελληνική προφορά να αφηγείται γεγονότα της μεταναστευτικής του/της εμπειρίας, ακολουθώντας σε σταθερή απόσταση τον αντίστοιχο οδηγό.¹⁷ Κάθε θεατής με τον οδηγό του ακολουθούσαν διαφορετικές διαδρομές μέσα

Helgard Haug και Daniel Wetzel, τη δραματουργική επεξεργασία ανέλαβε ο Sebastian Brünger, τα σκηνικά επιμελήθηκε ο Guy Stefanou, βοηθός σκηνοθέτη και υπεύθυνος της έρευνας του project στην Ελλάδα ήταν ο Πρόδρομος Τσινικόρης, ενώ στην ομάδα της έρευνας συμμετείχαν οι: Ανέστης Αζάς, Γιολάντα Μαρκοπούλου και Χριστίνα Πολυχρονιάδου.

15. Η παράσταση αποτελεί επίσης μέρος ενός πανευρωπαϊκού project, που έχει ήδη παρουσιαστεί στη Γερμανία, την Ολλανδία και την Ισπανία. Η σύλληψη ανήκει στον Dries Verhoeven, στη σκηνοθεσία συμμετείχε η Marjolein Frijling, καλλιτεχνικός συνεργάτης υπήρξε ο Bart van de Woestijne και τεχνικός υπεύθυνος ο Roel Evenhuis. Στη δραματουργική ομάδα για την προσαρμογή της παράστασης στα ελληνικά δεδομένα συμμετείχαν οι: Σταύρος Γιαγκούλης, Κωστής Καλλιβρετάκης, Παναγιώτα Κωνσταντινάκου και Πρόδρομος Τσινικόρης.

16. Η παράσταση παίχτηκε, επίσης, στην παλαιά πόλη της Χαλκίδας και στην Πάτρα. Για την εκδοχή του *Yari-Μετά*, που θα παρουσιαστεί στην παρούσα μελέτη, η ταυτότητα της παράστασης προκύπτει ως εξής: η σύλληψη και η σκηνοθεσία της παράστασης ανήκουν στη Βίκυ Μαστρογιάννη. Σύμβουλος δραματουργίας και επιμόρφησης ήταν η Άννα Τσίχλη, τον σχεδιασμό φωτισμού, τη φωτογραφία και το βίντεο επιμελήθηκε ο Γιώργος Ζαφειρίου, βοηθός σκηνοθέτη υπήρξε η Δάφνη Αηδώνη, που συμμετείχε επίσης στον σχεδιασμό των κοστούμιών και τη σκηνική επιμέλεια (μαζί με όλη την ομάδα), η πρωτότυπη μουσική σχεδιάστηκε από τον Γιώργο Καλογερόπουλο, ειδική συνεργάτης υπήρξε η Ανθή Παπαθεοδώρου, ενώ στην παράσταση έπαιξαν οι: Ανδρονίκη Αβδελιώτη, Νίκος Γεωργίου, Βίκυ Μαστρογιάννη.

17. Όπως μπορεί κάθε δυνάμει θεατής της παράστασης να πληροφορηθεί από την ιστοσελίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών: «Από τα ακουστικά του iPod ο θεατής ακούει τη βιογραφία ενός μετανάστη, που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι εκείνος που τον οδηγεί στους δρόμους της πόλης». Ήδη, δηλαδή, ο θεατής πριν από την παρακολούθηση της παράστασης έχει αποκομίσει την πληροφορία ότι η αφήγηση

στην πόλη, ωστόσο σε κάποια σημεία τα διάφορα ζεύγη διασταυρώνονταν, μέχρι την τελική επανένωσή τους στο κοινό σημείο απόληξης της πορείας τους.

Τέλος, στην παράσταση *Yari – A very nice place* της Ομάδας 7 επιλέχθηκε η εκκίνηση να γίνει από τον δημόσιο χώρο με μια πομπή διάρκειας περίπου ενός τετάρτου με είκοσι λεπτά, μέχρι αυτή να καταλήξει στον χώρο του θεάτρου. Η συγκεκριμένη παράσταση παίχτηκε στην Αθήνα σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: στην πρώτη, σημείο εκκίνησης ήταν ο χώρος του Ελαιώνα και κατάληξη το Βυρσοδεψείο· στη δεύτερη, αφητηρία αποτέλεσε ο χώρος πέριξ του μετρό Ακρόπολη και απόληξη το θέατρο του Κινητήρα· στην τρίτη, η παράσταση εκκινούσε από την πλατεία Αμερικής στην Κυψέλη για να καταλήξει στον θεατρικό χώρο του Κέντρου Ελέγχου Τηλεοράσεων. Η τρίτη αυτή εκδοχή τιτλοφορήθηκε από την ομάδα *Μετά*, επιδιώκοντας έτσι να υποδηλωθεί τόσο το μεταγενέστερο της παράστασης σε σχέση με τις προηγούμενες εκδοχές, όσο και η αυτοαναφορικότητά της. Στο *Yari-Μετά* παγιώνονται ορισμένα χαρακτηριστικά από τις προηγούμενες παραγωγές (όπως η κινησιολογία και τα λογοτεχνικά κείμενα που ακούγονται), η περιδιάβαση στον δημόσιο χώρο οργανώνεται επιμελώς και αποκτά πλέον σταθερό χαρακτήρα (ενώ στην παράσταση του Βυρσοδεψείου ήταν προαιρετική για τους θεατές πριν από την έναρξη της παράστασης), έχει προστεθεί πρωτότυπη μουσική σύνθεση, η οποία βασίζεται στο ηχητικό περιβάλλον των προηγούμενων εκδοχών ενσωματώνοντας έτσι την ηχητική «παράδοση» της παράστασης, ενώ μέσω video-art προβάλλονται βιντεοσκοπημένες στιγμές από τις προηγούμενες παραγωγές.¹⁸ Επιπλέον, το *Yari-Μετά* σηματοδοτεί και μια εννοιολογική μετατόπιση σε σχέση με τον βασικό πυρήνα του νοήματός του: Η εκκρεμότητα στη συγκρότηση της πολιτισμικής/εθνικής ταυτότητας, την οποία υποδηλώνει,¹⁹ έχει τώρα αποκτήσει μια νέα προοπτική πραγμάτωσης, πιο στέρεα εδραιωμένη στο παρόν και με μεγαλύτερη δυναμική προβολής στο μέλλον. Για όλους αυτούς τους λόγους, αλλά κυρίως για το γεγονός ότι η περιδιάβαση στον δημόσιο χώρο αποκτά στην εκδοχή αυτή εξέχουσα σημασία, η αναφορά μας θα γίνεται στο εξής αποκλειστικά σε αυτήν την εκδοχή.

Εάν θέλουμε να συστηματοποιήσουμε τον τρόπο που οι τρεις αυτές παραστάσεις ενσωματώνουν τον λόγο της πόλης²⁰ στη δυναμική τους, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε

που θα ακούσει, δυναμικά μόνο, ανήκει στον μετανάστη που θα οριστεί οδηγός του, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, «FFF | Dries Verhoeven: No Man's Land», <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1272> [31-8-2015]. Λίγο μετά την έναρξη της περιδιάβασης, η φωνή στα ακουστικά του τον πληροφορεί ότι η αφήγηση που θα ακούσει δεν αφορά αποκλειστικά τον συγκεκριμένο μετανάστη που έχει απέναντί του. Έτσι, στην πρόσληψη του θεατή λανθάνει σχεδόν εξαρχής η τάση της μη ταύτισης της αφήγησης με το πρόσωπο του μετανάστη-οδηγού του.

18. Όλες οι πληροφορίες για την παράσταση προέκυψαν από τη συζήτηση με την ηθοποιό και σκηνοθέτη Βίκυ Μαστρογιάννη, μέλος της Ομάδας 7, η οποία είχε και την αρχική σύλληψη του συγκεκριμένου project.

19. Ως εννοιολογική αφητηρία της παράστασης έχει τεθεί το «γιατί», που σύμφωνα με τον ορισμό που παραθέτει η ομάδα ταυτίζεται με μια «ημιτελή κατασκευή που προκαλεί μια αμήχανη χωρική κατάσταση, η οποία ενισχύεται από τη διαρκή και πολύτροπη καθημερινή χρήση του», <https://sites.google.com/site/omadaepta17071966/nea/eomadaeptaperimeneitophthinopororo> [31-8-2015].

20. Ο Henri Lefebvre αναφέρεται στον αστικό λόγο («langage urbain»), ο οποίος από σημειωτική σκοπιά είναι αυτός που λειτουργεί συνδηλωτικά της ομιλίας (αυτό που συμβαίνει και λέγεται στους δρόμους

δύο επίπεδα: ένα αφηγηματικό και ένα επιτελεστικό. Στο πρώτο επίπεδο εντάσσονται λεκτικές αναφορές που ενεργοποιούν την εικόνα της πόλης, αποτυπώνουν τη στάση των κατοίκων της και λειτουργούν ως δείκτες της ιστορικής της εξέλιξης. Το δεύτερο επίπεδο συγκροτείται από τον διάλογο που αναπτύσσει ο συγκεκριμένος τόπος της επιτέλεσης με το ευρύτερο αστικό περιβάλλον, καθώς επίσης και από τις γειτνιαστικές σχέσεις που προσδιορίζουν την κοινότητα των συμμετεχόντων σε κάθε παράσταση. Οι γειτνιαστικές σχέσεις εν γένει εγείρουν το ζήτημα της απόστασης από το έτερο, το ξένο, το διαφορετικό και για τον λόγο αυτό αναδεικνύονται σε προνομιακό τόπο εκδίπλωσης μιας προβληματικής γύρω από τη διαχείριση της ταυτότητας,²¹ έμφυλης, εθνικής, πολιτισμικής.

Αφήγηση της πόλης

Στην παράσταση του *Προμηθέα στην Αθήνα* οι 103 Αθηναίοι επί σκηνής παρουσιάζονται ως ένα σώμα που αυτοαναγορεύεται ως η «Αθήνα». Λίγο αργότερα ακούμε έναν Αθηναίο να επεξηγεί την ταυτότητα του σώματος: «Δεν είμαστε ηθοποιοί. Είμαστε ένας πρωταγωνιστής με 103 κεφάλια. Είμαστε η Αθήνα. [...] Η σκηνή είναι η πόλη μας. Το καμαρίνι είναι το σαλόνι μας. [...] Βλέπουμε την πόλη με 103 διαφορετικούς τρόπους». Η πολλαπλότητα των βλεμμάτων αντιστοιχεί και σε μια πολλαπλότητα των αφηγήσεων. Έτσι, η κοινότητα των 103 Αθηναίων διαμορφώνει επί σκηνής μια αφήγηση της πόλης, η οποία συντίθεται από τις επιμέρους προσωπικές αφηγήσεις των συμμετεχόντων.

Πρόκειται καταρχάς για τις πληροφορίες που προκύπτουν κατά τη σύσταση καθενός εκ των συμμετεχόντων στο κοινό της παράστασης: πληροφορίες που αφορούν το όνομά τους, το επάγγελμά τους, τον τόπο κατοικίας τους και τους λόγους για τους οποίους ταυτίζονται με κάποιον από τους ήρωες της τραγωδίας. Επίσης, η αφήγηση της πόλης, που συνάμα αποτελεί και αφήγηση του μύθου του Προμηθέα, συντίθεται από τις ιστορίες ζωής εκείνων των Αθηναίων που έχουν επιλεγεί ως οι «ήρωες» της τραγωδίας.²² Την τελευταία πηγή της αφηγηματικότητας της παράστασης αποτέλεσαν τα ερωτήματα που ετίθεντο στους συμμετέχοντες. Από τις «απαντήσεις» που δίνονταν από τους ίδιους (αλλά και από το κοινό της παράστασης από ένα σημείο και μετά) είτε διά των σκηνικών μετατοπίσεων, είτε διά βοής, είτε διά ανατάσεως της χειρός προέκυψε μια ανάγλυφη εικόνα της πόλης: η ταυτότητά της, οι στάσεις της και το παρελθόν της

και τις πλατείες) και της γλώσσας της πόλης (οι χειρονομίες, η ενδυμασία, ο τρόπος χρήσης των λέξεων από τους κατοίκους της), παράγοντας τελικά τις σημασίες του αστικού χώρου. Βλ. Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη*, σ. 91.

21. Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009, σ. 259.

22. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Προμηθέα Δεσμώτη, στη θέση του οποίου εμφανίζεται μια γυναίκα με το πρόσωπο καλυμμένο με μάσκα. Η μάσκα στη μία της πλευρά προβάλλει παραμορφωμένη. Όταν από το σώμα της γυναίκας ακούμε να εξέρχεται μαγνητοφωνημένη μια ασθμαίνουσα φωνή αντιλαμβανόμαστε ότι υποκρύπτεται μια άλλη, αφανής παρουσία. Πρόκειται, φυσικά, για την Κωνσταντίνα Κούνεβα, η οποία δεν παρέστη στη σκηνή του θεάτρου του Ηρωδείου, αλλά η προσωπική της ιστορία ήταν αρκετή για να την αναγάγει σε προμηθεϊκό σύμβολο. Η Κούνεβα βρισκόταν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης σε συνεχή τηλεφωνική επικοινωνία με τη γυναίκα που την αντιπροσώπευε, ώστε να της υπαγορεύει κάθε φορά σε ποια πλευρά της σκηνής να μετακινηθεί κατά τη διατύπωση των ερωτημάτων.

εκτέθηκαν, μετρήθηκαν, επιμελώς αποκρύφθηκαν, αλλά πάντως διήλθαν μέσα από μια διαδικασία ώσμωσης, που τελικά δεν άφησε κανέναν ανεπηρέαστο.

Στο *No man's land* περνάμε από την κοινότητα στη δυαδική σχέση. Εδώ, η αφήγηση της πόλης δεν αποτελεί ένα κολάζ επιμέρους αφηγήσεων, αλλά απορρέει εξ ολοκλήρου από τη μία και μόνη αφήγηση: αυτή του μετανάστη-οδηγού, καθώς αυτός καθοδηγεί τον θεατή στους δρόμους της πόλης. Ωστόσο, η αφήγηση αυτή προβάλλει κατάστικτη από δυνητικότητες, ώστε σε διάφορα σημεία της περιήγησης ο θεατής να διερωτάται αν αυτά που ακούει αφορούν το συγκεκριμένο πρόσωπο που έχει απέναντί του. Επιπλέον, η εξιστορούμενη βιογραφία δεν εκφέρεται απευθείας από τον μετανάστη-οδηγό, αλλά ακούγεται αναπαραγόμενη από ένα iPod και ολοφάνερα όχι από τα χείλια ενός μετανάστη, αλλά από κάποιον γηγενή, που αναλαμβάνει να τη μεταδώσει. Γίνεται, έτσι, αντιληπτό ότι η βιογραφία του μετανάστη δεν είναι παρά μια αρχετυπική αφήγηση, συντεθειμένη από σπαράγματα αφηγήσεων μεταναστών και δυνάμενη να λειτουργήσει ταυτοποιητικά για κάθε άνθρωπο που εισέρχεται στο καθεστώς της αποδημίας.

Η σχέση της βιογραφίας με την πόλη ανάγεται στον τρόπο που ο κάθε μετανάστης ιδιοποιείται την πόλη στην καθημερινότητά του.²³ Περιδιαβαίνοντας στους δρόμους του Κεραμεικού, μια συνοικία στην οποία κατοικεί πλήθος μεταναστών, ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βρίσκεται στον φυσικό χώρο του μετανάστη τον οποίο ακολουθεί: ότι μπορεί να διέρχεται κάτω από το σπίτι του, ότι στη μία γωνία ενδέχεται να βρίσκεται το μπακάλικο από όπου αυτός ψωνίζει, στην άλλη γωνία να είναι το στέκι του, στον όροφο κάποιας από τις παρακείμενες πολυκατοικίες να βρίσκεται ο τόπος λατρείας της θρησκείας του κ.ο.κ. Αντιλαμβάνεται, έτσι, την πόλη μέσα από το βλέμμα του μετανάστη, ο οποίος δεν τη βιώνει στην ολότητά της, αλλά με γνώμονα τις συγκεκριμένες διαδρομές που χαράσσει εντός της.²⁴ Αυτή η δυνητικότητα στην πρόσληψη της πόλης συνυφαίνεται με τη δυνητικότητα της αρχετυπικής αφήγησης που ακούει από τα ακουστικά του ο θεατής της παράστασης, και έτσι πόλη και βιογραφία συναιρούνται σε μια αστική αφήγηση που αίρεται πάνω από τη βεβαιότητα και μετεωρίζεται σε ένα καθεστώς μετάβασης.

Στην παράσταση του *Yari-Meta* η αφήγηση της πόλης συντίθεται από τις πληροφορίες που συνοδεύουν τις στάσεις σε σημεία αναφοράς της διαδρομής από την Πλατεία Αμερικής έως το θέατρο του Κέντρου Ελέγχου Τηλεοράσεων. Η ομάδα επέλεξε να μην εστιάσει σε σημεία της διαδρομής που φέρουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα και λειτουργούν ως τεκμήρια του παρελθόντος, όπως για παράδειγμα το Άσυλο Ανιάτων ή η κατάληψη στην οδό Λέλας Καραγιάννη. Αντίθετα, κινήθηκε σε μια λογική αναζήτησης εφήμερων σημείων αναφοράς, τέτοιων που «υποδεικνύουν τη συγκρισιμότητα διαφορετικών χρόνων και χώρων», δηλαδή επισημαίνουν τις χωρικές και χρονικές ασυνέχειες» της πόλης.²⁵ Πρόκειται για μια αναζήτηση της συλλογικής μνήμης μέσα από δείκτες²⁶ που δεν καταδηλώνουν

23. Η Χριστίνα Μαραθού μεταφέρει την εύστοχη διατύπωση της Μ. Πετρονιώτη: «[...] για τους μετανάστες ο νοητικός χάρτης της πόλης είναι βασικά ο χάρτης των διαδρομών τους». Βλ. Χριστίνα Μαραθού, «Bangla Bazaar: ένας τόπος εναπόθεσης συλλογικής μνήμης», Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, σ. 199.

24. Ο.π.

25. Σταυρίδης, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», σ. 30.

26. Ο.π.

το παρελθόν, αλλά το ενεργοποιούν στην κατεύθυνση της δυνατότητας αξιοποίησής του για την επαναδιαπραγμάτευση του παρόντος. Με άλλα λόγια, το παρελθόν μέσα από τη συγκεκριμένη αφήγηση δεν προβάλλει ως παγιωμένο και αμετάβλητο, αλλά υπόκειται κάθε φορά σε νέες συσχετίσεις που με τη σειρά τους γεννούν και νέες δυνατότητες. Το ανοιχτό αυτό πλαίσιο επέτρεψε, εξάλλου, την παρείσδυση μέσα στην αφήγηση της πόλης από την ομάδα και στοιχείων για τη γειτονιά, που προσέθεταν οι ίδιοι οι θεατές της παράστασης στη διάρκεια της περιδιάβασης.

Επιτέλεση της πόλης

Στο επίπεδο της επιτελεστικότητας, που αφορά την πραγμάτωση της πόλης διαμέσου του δικτύου των σχέσεων και επαφών που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της, οι τρεις παραστάσεις προσφέρουν –όπως και στο επίπεδο της αφηγηματικότητας– διαφοροποιημένες οπτικές και πρακτικές. Κινούνται, ωστόσο, πάνω στον κοινό άξονα της αξιοποίησης του διπλού απόσταση/εγγύτητα, προκειμένου να εδραιώσουν ένα νέο καθεστώς επαφής μεταξύ των συμμετεχόντων αλλά και να καταστήσουν ανάγλυφες τις διάφορες μορφές της ετερότητας, εκεί όπου η κυρίαρχη αστική δομή λειτουργεί ισοπεδωτικά απέναντί τους. Ακόμα, η επιτελεστική δυναμική της πόλης συναντά και στις τρεις περιπτώσεις τον αφηγηματικό της λόγο, όπως αυτός περιγράφηκε παραπάνω. Και αυτό διότι η συγκρότηση του λόγου αυτού δεν μπορεί παρά να τελείται εντός των συγκεκριμένων συνθηκών επιτέλεσης που προσφέρει ο κοινωνικός χώρος της πόλης. Η αμοιβαία διήθηση της επιτελεστικής δυναμικής και του αφηγηματικού λόγου της πόλης αναδεικνύει εν τέλει τον αστικό λόγο ως έναν τόπο κοινωνικά πραγματωνόμενο και ριζικά επαναπροσδιοριζόμενο.

Στον Προμηθέα στην Αθήνα κύρια πηγή ανατροπής της παγιωμένης εικόνας της πόλης αποτελεί το γεγονός της επιλογής του χώρου του Ηρωδείου προκειμένου να φιλοξενησει 103 πολίτες, μη καλλιτέχνες, πολλοί εκ των οποίων οικονομικοί μετανάστες και πρόσφυγες.²⁷ Με τον τρόπο αυτό, ο μνημειακός χαρακτήρας του Ηρωδείου φέρεται να παραχωρεί τη θέση του στο πραγματικό πρόσωπο της πόλης, που πάλλεται από την ανάγκη να ακούσει και να ακουστεί. Η κοινότητα, όμως, που διαμορφώθηκε, τόσο επί σκηνής όσο και

27. Ο Γιώργος Λούκος, διευθυντής του Φεστιβάλ Αθηνών, επισημαίνει χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του: «[...] Οι Rimini Protokoll ήταν η απόλυτη απομυθοποίηση του Ηρωδείου. Το ότι ανέβηκαν πάνω τα Αλβανάκια, οι άγνωστες κυρίες, τα κορίτσια που ήρθαν από τις πατρίδες τους και είπαν την ιστορία τους ήταν κάτι πολύ ενδιαφέρον» (M. Hulot, «Γιώργος Λούκος: ο βασιλιάς του καλοκαιριού», *Lifo*, 28-7-2010). Και σε άλλη του συνέντευξη συνοψίζει τα παραπάνω στη φράση: «Οι Rimini Protokoll με τον Προμηθέα στην Αθήνα, ιστορικά αποδόμησαν για πρώτη φορά το Ηρώδειο» (Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Φέραμε στην Επίδαυρο το κοινό της “Πειραιώς 260”», *Ελευθεροτυπία*, 21-7-2010). Στον αντίποδα αυτής της διεθνιστικής και ανανεωτικής αισθητικά οπτικής βρίσκεται το παραλήρημα ρατσισμού και πατριδολαγνείας, που συναντάμε σε ανυπόγραφο δημοσίευμα: «Φυσικά δεν είναι η πρώτη φορά που τα αρχαία θέατρα από ιεροί χώροι μετατρέπονται σε στίβο κατάπτυστης νεοταξικής προπαγάνδας. Έχουμε δει ακόμη και στην Επίδαυρο αρχαίες τραγωδίες με έκφυλους να προβάλλουν τον κιναιδισμό, αλλά αυτή τη φορά πραγματικά με το να διέρχονται από τη σκηνή λαθρομετανάστες, παριστάνοντας τους ταλαίπωρους, πιστεύουμε ότι ξεπεράστηκε κάθε όριο πρόκλησης. Ευθύνες θα ζητηθούν;» (Ανυπόγραφο, «Αντιρατσιστική αηδία στο Ηρώδειο», *Ελληνικός Κόσμος*, 19-7-2010).

μεταξύ σκηνής και πλατείας, δεν ήταν απλώς ένα άθροισμα μονάδων. Οι μετακινήσεις των Αθηναίων πολιτών από το «εγώ» στο «όχι εγώ» στο άκουσμα κάθε νέας ερώτησης έφεραν και διαρκείς αναδιατάξεις στις γειτνιαστικές τους σχέσεις. Εκεί που μπορεί να διαφωνούσαν πολιτικά, την επόμενη στιγμή έβρισκαν κοινό τόπο σε μια ερώτηση που μπορεί να αφορούσε κάποια εμπειρία του παρελθόντος, κάποια κλίση ή κάποια προδιάθεση. Η επί σκηνής επικοινωνία έπλασε μια κοινότητα τόσο ετερογενή στη φύση της όσο και απόλυτα συνένοχη σε αυτό το σχέδιο αναδόμησης της εικόνας και της αίσθησης της πόλης.

Προς την κατεύθυνση αυτή λειτούργησε και η κινησιολογία που είχε επιλεγεί για κομβικές στιγμές της παράστασης, στις οποίες το πλήθος οργανωνόταν σε μικρότερους ή μεγαλύτερους σχηματισμούς, ευνοώντας έτσι τη σωματική και βλεμματική επαφή και ενισχύοντας την οργανικότητα του συνόλου.²⁸ Η συμμετοχή του ίδιου του κοινού στην παράσταση, όταν κλήθηκε να απαντήσει σε ερωτήσεις διά της ανατάσεως της χειρός, ήταν ένα ακόμα στοιχείο ενεργοποίησης της αίσθησης της κοινότητας. Επιπλέον, η αλλαγή ρόλων που επισυνέβη τις στιγμές αυτές οδήγησε σε μια περαιτέρω κατάρρευση της διχοτόμησης μεταξύ αισθητικού και πολιτικού,²⁹ την οποία ούτως ή άλλως η παράσταση προγραμματικά υπονόμει. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στη σκηνή του Ηρωδείου εκτυλίχθηκε μια νέα επιτέλεση της πόλης της Αθήνας θεμελιωμένη πάνω σε σχέσεις αμοιβαιότητας, οι οποίες δεν προϋποθέτουν την απόλυτη γειτνίαση, την ταύτιση και την ομογενοποίηση, αντίθετα επιζητούν την απόσταση, ώστε να χτίσουν επάνω της μια σχέση.³⁰ Και η σχέση αυτή δεν μπορεί παρά να λειτουργεί ενδυναμωτικά για τη διαμόρφωση μιας νέας πολιτικής στάσης απέναντι στην κοινότητα.³¹

Στο *No man's land*, παρά το γεγονός ότι η κοινότητα συρρικνώνεται στο επίπεδο του ζεύγους, δεν παύει να ενέχει τον χαρακτήρα της δύναμει αλλαγής των μερών της. Η πράξη της περιδιάβασης στην πόλη κινείται εδώ στο μοτίβο ενός οιονεί τελετουργικού: αναδύει την αίσθηση μιας πομπής³² που ξεκινάει από έναν συγκοινωνιακό κόμβο για να καταλήξει σε ένα αστικό κενό, έχοντας στο μεταξύ χαράξει στους δρόμους της πόλης ανεξίτηλη την αφήγηση ενός μετανάστη. Καθώς, μάλιστα, αυτή η πομπή τελείται

28. Η Έλενα Γαλανοπούλου σε κριτική της περιγράφει με όρους βιολογίας την κινησιολογία της παράστασης, προωθώντας έτσι τη θεώρηση του σκηνικού πλήθους ως ενός ζωντανού οργανισμού. Συγκεκριμένα, κάνει λόγο για «κινήσεις κυττάρου» κατά τις μετατοπίσεις των Αθηναίων από τη μία πλευρά της σκηνής στην άλλη και για «αλυσίδες του DNA» όσον αφορά στους σκηνικούς σχηματισμούς στο τραγούδι του δεσμοφύλακα. Βλ. Έλενα Γαλανοπούλου, «Νιώθω δεμένη σ' ένα βράχο», *Ελευθεροτυπία*, 19-7-2010.

29. Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, σ. 88.

30. Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, σ. 258-262.

31. Η Meg Mumford σε άρθρο της για το στοιχείο της διαπολιτισμικότητας στις παραστάσεις των Rimini Protokoll επισημαίνει ότι η ομάδα καταρχήν απορρίπτει μια φετιχιστική προσέγγιση της ξενότητας. Αντ' αυτής επιλέγει να εγκαθιδρύσει μια απόσταση, η οποία απορρέει από την αναγνώριση του πολιτισμικά διαφορετικού, ταυτόχρονα με μια διασπορά της εξουσίας του κυρίαρχου υποκειμένου. Βλ. Meg Mumford, «Rimini Protokoll's reality theatre and intercultural encounter: Towards an ethical art of partial proximity», *Contemporary Theatre Review* 23:2 (2013), σ. 153-165. Η πρακτική αυτή της ομάδας φαίνεται ότι επεκτείνεται στην παρούσα παραγωγή στο σύνολο του ετερόκλητου σκηνικού πληθυσμού. .

32. Τον όρο «πομπή» (*procession*) χρησιμοποιεί ο Marvin Carlson για να περιγράψει τη μια από τις δύο φυσικές διευθετήσεις του αστικού χώρου. Την άλλη την ονομάζει «πυρήνα» (*hub*). Βλ. Carlson, «Streets, squares and strollers», σ. 18.

στη σκιά της Ακρόπολης και των αρχαιολογικών μνημείων και τόπων που την περιστοιχίζουν, η εν λόγω αφήγηση προβάλλει ιδιαίζόντως ειρωνική. Καταδεικνύει με τον πιο εναργή τρόπο πόσο οι μνημειοποιητικές πολιτικές, που εφαρμόζονται ευρέως στις μητροπόλεις, αποκλείουν από το πεδίο της πόλης τους επήλυδες, τους ανθρώπους που παραπαίουν ανάμεσα σε δύο ταυτότητες και ζουν σε ενδιάμεσους πολιτισμούς.³³

Καθώς, μάλιστα, τα τελευταία χρόνια έχουμε καταστεί μάρτυρες μιας πρωτόγνωρης κατάστασης διωγμών στο κέντρο της πόλης, η αντίφαση αυτή της πόλης ενισχύεται έτι περαιτέρω. Με κεντρικό σύνθημα «να ανακαταλάβουμε τις πόλεις μας»³⁴ έχει ξεκινήσει μια μακρά περίοδος επιχειρήσεων εκκαθάρισης του κέντρου της πόλης από παράνομους μετανάστες υπό τον ειρωνικό τίτλο «Ξένιος Δίας». Οι μετανάστες αντιμετωπίζονται ως παρίες που έχουν καταλάβει τον αστικό ιστό, στρεβλώνουν την εικόνα της πόλης και κυκλοφορούν ανεξέλεγκτα, τη στιγμή που η πιο «ενδεδειγμένη» γι' αυτούς θέση είναι μέσα στα ειδικά στρατόπεδα που έχουν διαμορφωθεί στις παρυφές της πόλης. Υπό αυτό το πρίσμα, το ενδιάμεσο καθεστώς, στο οποίο διαβιούν οι μετανάστες στην πόλη της Αθήνας, αποκτά επιπλέον και έναν χαρακτήρα επισφάλειας σε σχέση με τις καθημερινές τους διαδρομές μέσα στην πόλη – μια πόλη που από τη μια εμφανίζεται ως μνημείο του κλασικού πολιτισμού και από την άλλη παρουσιάζει μια μνήμη ασθενή απέναντι στον «ξένο», τον «ικέτη», αυτόν που ζητά άσυλο και προσβλέπει σε μια αξιοπρεπή φιλοξενία.³⁵

Ο θεατής, που ακολουθεί τον μετανάστη σε αυτήν την «καθημερινή» του διαδρομή, μετεωρίζεται, επίσης, μεταξύ των δύο αυτών όψεων της πόλης. Από τη μια ο παγιωμένος χαρακτήρας της πόλης, όπως πολύ καλά τον γνωρίζει και αποτυπώνεται στο σημείο έναρξης της περιδιάβασης στον σταθμό «Μοναστηράκι», και από την άλλη η αθέατη πλευρά της πόλης, με ένα μυστήριο που κορυφώνεται στην αλάνα δίπλα στην Ιερά Οδό όπου η περιδιάβαση απολήγει. Η σταθερή απόσταση από τον οδηγό που τηρείται ευλαβικά σε όλη τη διάρκεια της περιήγησης συντείνει επίσης σε αυτήν την ενδιάμεση κατάσταση, την οποία βιώνει ο θεατής – μια απόσταση που θα αρθεί μια και μόνη φορά: όταν μέσα στο κουβούκλιο στον τερματισμό της διαδρομής και μέσα σε απόλυτο σκοτάδι ο μετανάστης-οδηγός θα αποσπάσει από τον θεατή τα ακουστικά του iPod για να του τραγουδήσει με τη δική του αυθεντική φωνή αυτή τη φορά ένα τραγούδι της πατρίδας του. Είναι η στιγμή κατά την οποία το ζήτημα της απόστασης/εγγύτητας αίρεται πάνω από το διχοτομικό του περίβλημα και διανοίγεται σε ένα μεταίχμιακό πεδίο, όπου το καλωσόρισμα της ετερότητας γίνεται συνάμα και μια νέα

33. Για το ενδιάμεσο καθεστώς στο οποίο διαβιούν οι μετανάστες, βλ. Μαραθού, «Bangla Bazaar», σ. 194. Για την «ψευδομνήμη συνοχής» την οποία επιχειρούν να εγκαθιδρύσουν οι μνημειοποιητικές πολιτικές βλ. Έλενα Μαμουλάκη, «Η διαχείριση της μνήμης και η πόλη: το παράδειγμα της Βαρκελώνης», Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, σ. 184-185.

34. Δήλωση του Πρωθυπουργού Αντώνη Σαμαρά με αφορμή τη συζήτηση για το μεταναστευτικό ζήτημα στο διαγραμματειακό συντονιστικό όργανο της Ν.Δ., Μάρτης 2012.

35. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στη διάρκεια των δοκιμών της παράστασης στους δρόμους του Κεραμεικού οι συμμετέχοντες σε αυτήν μετανάστες προσήχθησαν από δυνάμεις της αστυνομίας, παρά το γεγονός ότι επέδειξαν τα νόμιμα έγγραφα καθώς και σχετική άδεια για την παράσταση.

δυνατότητα, η ανάκτηση ενός ανανεωμένου βλέμματος απέναντι στην πόλη και στο «άλλο» της πρόσωπο.

Στην παράσταση του *Yari-Mετά* η επιλογή της Κυψέλης ως τόπου που θα μπορούσε να την προσδεχθεί στους κόλπους του δεν ήταν καθόλου τυχαία. Επιλέχθηκε από την ομάδα ακριβώς επειδή είναι μια περιοχή ταυτισμένη με τον φόβο. Ο σύγχρονος αστικός μύθος θέλει την Κυψέλη να έχει απολέσει την αλλοτινή της αίγλη και στη θέση του άλλοτε μεσοαστικού δημόσιου χώρου της να αναπτύσσονται πυρήνες εγκληματικότητας και ανομίας. Η εγκατάσταση, εξάλλου, μεγάλου αριθμού μεταναστών στην περιοχή, που τα τελευταία χρόνια αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο, έχει θρέψει περαιτέρω την ξενοφοβική τάση. Η πρόσκληση, συνεπώς, των θεατών να ακολουθήσουν τους ηθοποιούς σε μια περιδιάβαση στην Κυψέλη ενέχει καταρχάς την πρόκληση της υπέρβασης του φόβου και της προκατάληψης. Ήδη, η έναρξη της περιήγησης από την Πλατεία Αμερικής και τη σκακιέρα, στην οποία συχνά πυκνά έπαιζαν παιδιά μεταναστών, περιστοιχισμένα από τους γονείς τους, λειτούργησε ανατρεπτικά ως προς την κυρίαρχη αντίληψη του χώρου. Ομοίως, η διασταύρωση με μετανάστες περαστικούς, οι οποίοι ενίοτε κοντοστέκονταν, προσπαθώντας να αντιληφθούν τι είναι αυτό που τελείται στη γειτονιά τους, επίσης συνέβαλε σε μια διαφορετική πρόσληψη του χώρου, που αρχικά προέβαλλε ως ξένος και απόμακρος. Η προσεκτικά σχεδιασμένη από την ομάδα περιδιάβαση αξιοποίησε στο έπακρο αυτές τις γειτνιαστικές σχέσεις, προκειμένου να εγκαθιδρύσει μια άλλη σχέση με το αστικό τοπίο.

Η πρόθεση αυτή, όμως, δεν περιορίστηκε στο πλαίσιο του δημόσιου χώρου, αλλά επεκτάθηκε και στον ίδιο τον θεατρικό χώρο. Με την είσοδό τους στο Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων, έναν ημιυπόγειο χώρο, οι θεατές είχαν την επιλογή να εγκατασταθούν σε πάγκους γύρω από τον καθεαυτό σκηνικό χώρο ή να παρακολουθήσουν την παράσταση από τον εξώστη που βρισκόταν πιο κοντά στο επίπεδο του δρόμου. Στη μία περίπτωση οι θεατές εκμεταλλεύτηκαν την εγγύτητα για να προσχωρήσουν αμεσότερα στο εσωτερικό της σκηνικής πράξης, στην άλλη περίπτωση λειτούργησαν ως λαθραίοι παρατηρητές της «ανοικοδόμησης» που τελούνταν μπροστά τους. Το «γιαπί», που αποτέλεσε εννοιολογικό σημείο αφετηρίας της σκηνικής σύνθεσης και ενσωματώθηκε στον τίτλο της παράστασης, υποδηλώνει ουσιαστικά την εκκρεμότητα, ένα έργο ανοικοδόμησης σε μεταβατικό καθεστώς. Στο *Yari-Mετά* αυτή η μεταβατική κατάσταση διατηρείται, η αναζήτηση της πολιτισμικής ταυτότητας παραμένει ακόμα ζητούμενο, αλλά η αποφασιστική έξοδος στην πόλη την έχει φέρει πιο κοντά σε μια νέα δυνατότητα αυτοπραγμάτωσης.

Κλείνοντας αυτήν την περιδιάβαση στη σχέση πόλης - σκηνής δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε έναν κοινό τόπο ανάμεσα στις τρεις παραστάσεις: τη διάθεση να προτείνουν έναν νέο τρόπο αλληλεπίδρασης με την πόλη, όχι μόνο ως δημόσιο χώρο αλλά κυρίως ως κοινότητα ανθρώπων, και δι' αυτού να λειτουργήσουν μετασχηματιστικά. Και οι τρεις παραστάσεις, είτε πρόκειται για μια «γιορτή της πόλης», χαρακτήρα που έλαβε ο *Προμηθέας* στο κλείσιμο του Φεστιβάλ Αθηνών, είτε για μια παράσταση - πολιτική πράξη, όπως αποκαλείται το *No man's land* στην παρουσίασή του από την ιστοσελίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών,³⁶ είτε πρόκειται τέλος για μια παράσταση

36. Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, «FFF | Dries Verhoeven: No Man's Land», <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1272> [31-8-2015].

- διάδραση, όπως συμβαίνει με το *Υπρί-Μετά*, το βέβαιο είναι ότι η επιτελεστική τους λειτουργία, η άμεση ενεργοποίηση ενός ανανεωμένου βλέμματος απέναντι στην πόλη και οι γειτνιαστικές σχέσεις που υφάνθηκαν κατά την εκδίπλωσή τους απέδωσαν έναν νέο ρόλο στον θεατή και προσέδωσαν νέες δυνατότητες στην πραγμάτωση του κοινωνικού εντός και διά της πόλης.

Ο Ντον Τζοβάννι των Μότσαρτ και Ντα Πόντε:
«Παλιάνθρωπος» ή ηρωική φιγούρα του Διαφωτισμού;

Don Giovanni (Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni), dramma giocoso σε δύο πράξεις, αρ. καταλόγου Κ. 527.

Θα ήθελα καταρχήν να επισημάνω ότι οι παρατηρήσεις, ο σχολιασμός και τα συμπεράσματα που παρουσιάζονται σε αυτό το κείμενο αφορούν αποκλειστικά σε χαρακτηριστικά της πλοκής της όπερας, όπως αυτά προκύπτουν από (και διακρίνονται στο) ποιητικό κείμενο (λιμπρέττο) του Λορέντσο Ντα Πόντε και αντίστοιχα στη μελοποίησή του από τον Μότσαρτ, και όχι σε πιθανές άλλες εκδοχές ή διασκευές του ποιητικού - μουσικοδραματικού αυτού μύθου, ή σύγχρονες, εναλλακτικές σκηνοθετικές ή άλλες απόψεις που παρουσιάστηκαν και παρουσιάζονται διεθνώς κατά τις πρόσφατες δεκαετίες.

Δον Χουάν Τενόριο: Ισπανός ιππότης προερχόμενος από ευγενή οικογένεια της Σεβίλλης, ονομαστός για την προσεγμένη του εμφάνιση και τις αναρίθμητες (στην εν λόγω όμως όπερα αριθμημένες) ερωτικές του περιπέτειες. Ο μύθος, δημιούργημα της ποιητικής φαντασίας, φαίνεται ότι ξεκινάει από τον Ισπανό καθολικό μοναχό Τίρσοντε Μολίνα, το 1630, ενώ στη συνέχεια ακολουθούν και καταπιάνονται με το θέμα εμβληματικά ο Μολιέρος, ο Γκολντόνι (*Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto*, 1736), ο Λόρδος Βύρων, ο Ντελακρουά, ο Κίρκεγκωρ, ο Πούσκιν, ο Ρίχαρντ Στράους (*Don Juan*, συμφωνικό ποίημα, αρ. 20, 1888), ο Μαξ Φρις (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953), ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και πολλοί άλλοι κορυφαίοι δημιουργοί.¹

Ο Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ συνέθεσε το 1761 το ορχηστρικό του μπαλέτο (χορευτικό δράμα) *Le festin de pierre* βασισμένο στον μύθο αυτόν και αμέσως μετά, κατά τη φάση της ακμής του ώριμου Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, δημιουργήθηκαν και οι πρώτες αντίστοιχες (πριν από τον Μότσαρτ) όπερες με πιο σημαντική, όπως φάνηκε, αυτή των

1. «Ο χαρακτήρας του Δον Ζουάν εξάσκησε τη φαντασία ποιητών απ' όλες τις χώρες επί τουλάχιστον τρεις αιώνες, καθαρή απόδειξη για το ότι τα προβλήματα που τέθηκαν από [αυτήν] τη φιγούρα (όπως και αυτά που συνδέθηκαν με τον Φάουστ), κατευθύνονται ακριβώς στην καρδιά της ανθρώπινης ύπαρξης. Ενώ ο μύθος του Φάουστ βασίζεται στην πάλη για να βρεθεί ένα υψηλότερο νόημα της ζωής και στην επιθυμία για λύτρωση, ο κόσμος του Δον Ζουάν είναι απλά αυτός των αισθήσεων, μια ακραία επιβεβαίωση της δύναμης της ζωής, η οποία δεν αναγνωρίζει άλλες αξίες, παρά μόνο τις δικές της» (Hermann Abert, *W. A. Mozart*, μετ. Stewart Spencer, Yale University Press, New Haven, 2007, σ. 1033).

Τζουζέππε Γκατσανίγκα – Τζοβάννι Μπερτάτι, *Don Giovanni Tenorio, o sia Il convitato di pietra* (πρεμιέρα στη Βενετία, 5 Φεβρουαρίου 1787, δηλαδή μόλις 9 μήνες πριν από την όπερα του Μότσαρτ).

Τότε ακριβώς, στις αρχές του 1787, αποθεώθηκαν στην Πράγα οι παραστάσεις του μοτσάρτειου *Γάμου του Φίγκαρο* και ο εκεί ιμπρεσάριος Πασκουάλε Μποντίνι έδωσε στον Μότσαρτ παραγγελία για τη νέα όπερα *Ντον Τζοβάννι*. Το λιμπρέττο ανετέθη και πάλι στον Ντα Πόντε (ο οποίος γνώριζε ήδη το ποιητικό κείμενο του Μπερτάτι και μάλιστα βασίστηκε σ' αυτό) και εκείνος, ένας δηλωμένος αυτονομο-ευδαιμονιστής, κλεισμένος στο δωμάτιό του όλη μέρα «με συντροφιά μια μπουκάλα Τοκάυ, μια σακούλα ισπανικό καπνό, και με τη φροντίδα μιας δεκαεξάχρονης οικονόμου, που τελικά πολύ θα ήθελε να ήταν μόνο οικονόμος», μέσα σε δύο μήνες είχε ολοκληρώσει το λιμπρέττο, που θεωρείται πιθανώς ως το αρτιότερο και το πλέον βαθυστόχαστο στην ιστορία της όπερας. Ο Μότσαρτ είχε επηρεαστεί βαθιά από το κίνημα του Διαφωτισμού, από την ιδεολογία της ανερχόμενης τότε αστικής τάξης και τα μηνύματα του ανθρωπισμού, της ισότητας και της ελευθερίας. Αυτό διαφαίνεται ήδη στις τελευταίες του όπερες: Ο *Γάμος του Φίγκαρο* (*Le nozze di Figaro*, 1786) σατιρίζει τους ευγενείς, τους οποίους παρουσιάζει όχι μόνο σαν διεφθαρμένους αλλά και σαν άχρηστους. Η όπερα *Ντον Τζοβάννι* πραγματεύεται την ανταρσία ενάντια στους κανόνες καθώς και την τόλμη της αντίστασης, ακόμα και όταν αυτή τιμωρείται με καταδίκη στην κόλαση.

Σύνοψη της πλοκής: Κατά τη διάρκεια της νύχτας και ενώ ο πιστός του υπηρέτης Λεπορέλλο αναλαμβάνει χρέη φρουρού, ο αριστοκράτης Ντον Τζοβάννι μπαίνει μεταμφιεσμένος στο παλάτι του Commendatore (του Διοικητή ή Ιππότη) για να παγιδέψει και να «βιάσει» την Ντόνα Άννα, κόρη του Διοικητή και μέλλουσα σύζυγο του Ντον Οττάβιο. Αιφνιδιασμένος από την ξαφνική εμφάνιση του πατέρα της κοπέλας, ο Ντον αναγκάζεται να αμυνθεί και σε μονομαχία που ακολουθεί σκοτώνει τον Διοικητή. Αμέσως μετά εμπλέκεται σε νέες περιπέτειες: ξεφεύγοντας από την επιτήρηση της οργισμένης «συζύγου» του Ντόνα Ελβίρα, επιχειρεί να αποπλανήσει τη νεαρή, όμορφη και αφελή χωριατοπούλα Τσερλίνα, η οποία ετοιμάζεται να γιορτάσει τους γάμους της με τον χωρικό Μαζέττο. Στη συνέχεια, η Ντόνα Άννα αναγνωρίζει τον Ντον ως τον τότε επίδοξο βιαστή της και μαζί με τον αρραβωνιαστικό της Ντον Οττάβιο και την Ντόνα Ελβίρα παρακολουθούν τα ίχνη του για να εκδικηθούν τον θάνατο του πατέρα - Διοικητή. Ο Ντον Τζοβάννι, χρησιμοποιώντας γενικώς και συνεχώς τον υπηρέτη Λεπορέλλο, καταφέρνει να ξεφύγει πάλι από τις δυσκολίες και οργανώνει στο παλάτι του μια μεγάλη γιορτή - χορό μεταμφιεσμένων, όπου καλούνται όλοι και τελικά εμφανίζονται και οι τρεις παραπάνω «εκδικητές». Ύστερα από αρκετές άλλες ερωτικές περιπέτειες και προσπάθειες αποπλάνησης (Τσερλίνα και Μαζέττο συμφιλιώνονται και συντάσσονται πλέον με τους εκδικητές), ο Ντον βρίσκεται με τον Λεπορέλλο τυχαία στο νεκροταφείο όπου υπάρχει ήδη το άγαλμα - μνημείο του αδικοσκοτωμένου Διοικητή. Το άγαλμα ζωντανεύει (παρουσιάζεται ως ζων πρόσωπο επί σκηνής) και ανακοινώνει στον ακόλαστο Ντον ότι πρόκειται να τιμωρηθεί και να πεθάνει πριν από την αυγή. Αυτός προσκαλεί το άγαλμα σε δείπνο στο σπίτι του το ίδιο βράδυ, εκείνο όντως εμφανίζεται ζωντανέμένο και στη συνταρακτική τελική σκηνή τον καλεί τρεις φορές να μετανοήσει για τις ανομίες του. Ο Ντον Τζοβάννι αρνείται σταθερά, πεισματικά και έτσι παρασύρεται στις φλόγες της αιώνιας κόλασης. Συνοψίζοντας, τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου

εμφανίζονται στη σκηνή, παρουσιάζουν τα μελλοντικά τους σχέδια² και αποχαιρετούν, δηλώνοντας το ηθικό δίδαγμα ότι «τέτοιο τέλος αξίζει στους παράνομους και μοχθηρούς ανθρώπους».³

Ένα κύριο δραματουργικό στοιχείο που απομακρύνει το έργο από τα «μπουφόνικα» χαρακτηριστικά είναι οι όροι εκκίνησης, οι οποίοι υποδεικνύουν ότι εδώ πρόκειται για (μουσικό) θέατρο ιδεών. Όλοι οι μελετητές, κυρίως από τον E.T.A. Χόφμαν και μετά, συμφωνούν ότι η ουσία και το ειδικό βάρος του έργου βρίσκονται κυρίως στην εναρκτήρια σκηνή με τη Ντόνα Άννα και κυρίως στο επακόλουθό της: την τελική τραγική σκηνή ανάμεσα στο άγαλμα του Commendatore και τον Ντον, η οποία οδηγεί στον αφανισμό του τελευταίου. Φαίνεται, επομένως, ότι τα κωμικά στοιχεία εξυπηρετούν κυρίως το θέαμα (ή ακριβέστερα, τις σκηνικές μουσικοδραματικές αναγκαιότητες και συμβάσεις), ενώ τα «σοβαρά» στοιχεία, τη βαρύτητα αυτού του κορυφαίου έντεχνου ευρωπαϊκού οπερικού έργου. Μετά την κρίσιμη, δραματική εναρκτήρια σκηνή, η πλοκή της όπερας όντως μεταστρέφεται και ακολουθούν διάφορα ψυχαγωγικά στιγμιότυπα (μεταμφιέσεις, αποτυχημένες αποπλανήσεις): όλοι σχεδόν οι τυποποιημένοι κώδικες της opera buffa, οι οποίοι όμως εδώ παρουσιάζονται επεξεργασμένοι και μεταλλαγμένοι, αφού εντάσσονται στην πορεία - διαδικασία προς την επιμονή και το συνακόλουθο τραγικό τέλος του ήρωα.⁴

Ο οπερικός Μότσαρτ, ως συνήθως, είναι και εδώ συμπαντικός και «ολικός» συνάμα.⁵ Βασιλιάδες, πρίγκιπες, άρχοντες κι ευγενείς, απλοί χωρικοί, υπηρέτες και εργάτες, λόγιοι, διανοούμενοι, απλοί και αναλφάβητοι, έντιμοι και κατεργάρηδες, εφησυχασμένοι και αμφισβητίες, μύστες και ξεστρατισμένοι: όλοι είναι εδώ και ο κάθε θεατής, ακροατής ή μελετητής βρίσκει κάτι που τον αφορά ή τον ενδιαφέρει προσωπικά. Από την άλλη πλευρά θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και το τότε ιστορικό πλαίσιο. Οι ύστερες όπερες του Μότσαρτ γράφονται μέσα σε μια περίοδο κατά την οποία ωριμάζουν τα διδάγματα του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, προετοιμάζεται, κυοφορείται και τελικά ξεσπά η Γαλλική Επανάσταση με τις γνωστές ανατροπές και τους επαναπροσδιορισμούς που επέφερε στις σχέσεις των κοινωνικών τάξεων, στις σχέσεις εξουσιαστών και εξουσιαζομένων, στα συστήματα αξιών συνολικά κ.ο.κ.: Η όπερα αυτή γράφεται και ανεβαίνει στη σκηνή δύο μόλις χρόνια πριν από τη Γαλλική Επανάσταση.

2. Η Ντόνα Άννα δέχεται να παντρευτεί τον Οττάβιο, αλλά έπειτα από παρέλευση κάποιου χρόνου, λόγω του πένθους της. Η Ντόνα Ελβίρα κλείνεται σε μοναστήρι, ο Λεπορέλλο φεύγει για να ψάξει ένα καλύτερο αφεντικό, ενώ η Τσερλίνα και ο Μαζέττο πηγαίνουν στο σπίτι τους...

3. Αναλυτική συζήτηση και οδηγός όπερας στο Δημήτρης Γιάννου, «Ο Ντον Τζιοβάννι των Μότσαρτ και Ντα Πόντε – Μερικά ζητήματα μουσικής δραματουργίας», *Θέματα Μουσικολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995, σ. 109-173.

4. Ο περιφημος διφυής χαρακτήρας του έργου, γνωστός και από την «tragicommedia» *Don Giovanni Tenorio* του Γκολντόνι κ.ο.κ. Σχολιασμός στο Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Fischer, Frankfurt, 2005, σ. 449-456. Για το ζήτημα και το πλέγμα των ιστορικών, εννοιολογικών και ειδολογικών συσχετισμών, βλ. Stefan Kunze, «*Il dissoluto punito, o sia Il Don Giovanni*: Abgründe der Komödie» [Κρημνοί της Κωμωδίας], *Mozarts Opern*, Reclam, Ditzingen, 1996, σ. 319-340.

5. Συνοπτική παρουσίαση και κατάλογος των οπερών και των μουσικοθεατρικών έργων του Μότσαρτ στο Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σ. 101-120.

Το πολιτικοκοινωνικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο (μήνυμα;) μοιάζει κατ' αρχήν ξεκάθαρο. Ο Ντον ως φιγούρα - ήρωας της εποχής του Διαφωτισμού, αντίθετος στις ηθικές, θρησκευτικές επιταγές, ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις, ενάντια στον διαχωρισμό ανάμεσα σε ανώτερες και κατώτερες κοινωνικές τάξεις, σε ευγενείς και χωριάτες: Τελικά ένας ασύδοτος επίγειος ευδαιμονιστής, αρνητής της ιδέας του χριστιανικού παραδείσου ή ίσως ένας επικούρειος ή ένας «ευγενής» δημοκράτης αρχαιοελληνικού τύπου; Σίγουρα, ένας άνθρωπος, απολύτως ελεύθερος από οικογενειακές, κοινωνικές, θρησκευτικές κ.ά. δεσμεύσεις.

Η συγκλονιστική τελική σκηνή κατά την οποία ο Ντον εμφανίζει συνταρακτικό θάρρος, παραμένοντας ακλόνητος - πιστός - συνεπής στις πεποιθήσεις του, αρνούμενος να υποταχθεί, να συνθηκολογήσει, μπορεί να τον προσδιορίσει και ως εμβληματική ηρωϊκή φιγούρα με τις προαναφερθείσες (έως και «αντι-εξουσιαστικές» ιδιότητες). Το αμετακίνητο θάρρος - θράσος και η άρνησή του να απεμπολήσει τις πεποιθήσεις του βρίσκονται στο (και αποτελούν το) επίκεντρο της κορύφωσης, ενώ και στο μουσικοθεατρικό επίπεδο παρουσιάζεται μία πανηγυρική επί σκηνής (και αποθεωτική τελικά) άρνηση της δογματικής χριστιανικής ηθικής, αλλά κυρίως της κοσμικής εξουσίας (πρέπει να σημειωθεί ότι ο *Commendatore* στο συγκεκριμένο τοπικό και ιστορικό πλαίσιο, στην τότε καθολική Ισπανία, ήταν πολιτικός - διοικητικός, αλλά ταυτόχρονα και θρησκευτικός ηγέτης).

Ο Ντον δεν επιζητεί την αθανασία και την αιώνια νεότητα, απλώς, όπως προκύπτει από τη δράση του, πιστεύει ότι είναι άτρωτος και ισχυρός. Στην επαφή του με το Θείο, δηλ. με τη Θεία Δίκη / τη «Νέμεση», παρουσιάζεται αμετανόητος: Τρεις φορές του ζητείται από το άγαλμα του Διοικητή - Ιππότη να μετανοήσει, αρνείται και στις τρεις πεισματικά και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την τελική καταδίκη και τον πλήρη αφανισμό του. Παρατηρούμε, πάντως, γενικότερα ότι στο λυρικό θέατρο η επαφή π.χ. με τον Διάβολο ή τον Μεφιστοφελή (πρβλ. στον *Faust* του Goethe και αντίστοιχα στην ομότιτλη όπερα του Gounod) συνδέεται με μια συγκεκριμένη χριστιανική - μεταφυσική θεώρηση. Στην εδώ όπερα δεν υπάρχει αυτό το στοιχείο, αλλά μια πιο αφηρημένη - γενική, θεολογικού χαρακτήρα μεταφυσική προβληματική, η οποία παραπέμπει και στην ανάλυση για το αισθησιακό - ερωτικό στοιχείο πριν από και μετά την έλευση του Χριστιανισμού (άρα και με ταυτόχρονες ουσιαστικές αναφορές στα αντίστοιχα μεγέθη του αρχαίου ελληνικού κόσμου), όπως αυτό αναφέρεται και συζητείται στο δοκίμιο *Είτε / Ή* (αγγλ. *Either / Or*, γερμ. *Entweder / Oder*) του Sjören Kierkegaard [και προκύπτει από τους σχολιασμούς στο δοκίμιο αυτό και τις συγκεκριμένες αναφορές στην ελληνικής προέλευσης ρίζα: *sensuous* > γερμαν. *Aesthetisch*, όχι όμως με την έννοια της αισθητικής, αλλά με την έννοια του *sinnlich* (αισθησιακού), από το ελληνικό «αίσθηση - αισθήσεις» > *sensus* > *sense* (s) – > *sensuous*, γερμαν. *Sinn* (e) – *sinnlich* κ.τ.λ.].⁶

Ο Ντον είναι λοιπόν ο κατεξοχήν εραστής «ελέω ποιητικού μύθου» και, μέσα από τη μυθική απήχηση του ονόματός του, κινείται πάνω και πέραν του κυρίως πλαισίου του

6. Κείμενο, σχολιασμός και περαιτέρω συζήτηση για το περίπλοκο και δύσβατο αυτό ζήτημα στο John Stewart, *Kierkegaard Research: Sources Reception and Resources*, V. 6: *Kierkegaard and his German Contemporaries*, tome III: *Literature and Aesthetics*, Ashgate Publishing, England, 2008, σ. 147-153 και στην ιστοσελίδα <http://sorenkierkegaard.org/either-or.html> & <http://sorenkierkegaard.org/cursory-observation.html> [10-11-2015].

(που είναι το θηλυκό ως αντικείμενο ερωτικού πόθου). Ο ποιητικός μύθος προσπαθεί μέσα από το υπερβατικό/υπερβολικό διαμέτρημα του εραστή να αναδείξει τον Ντον ως μυθικό ήρωα. Αν ο Ντον υποχωρήσει και ηττηθεί από τον πέτρινο καλεσμένο του, θα χάσει τα ηρωικά του χαρακτηριστικά και θα αποκαλυφθούν τα κοινότυπα στοιχεία της θνητότητας: τα συμβατικά, τα τρωτά, τα γήινα.⁷

Τα ιστορικά γεγονότα που ακολούθησαν την πρεμιέρα του *Figaro*, ουσιαστικά, εξώθησαν τον Μότσαρτ στο να παρουσιάσει την επόμενη όπερά του, δηλαδή αυτήν, τον *Don Giovanni* στην Πράγα (29 Οκτωβρίου 1787), πόλη - προπύργιο των φιλελεύθερων και επαναστατικών ρευμάτων και της ελεύθερης διακίνησης των ιδεών.⁸ Το χαρακτηριστικό σημείο όπου εκφράζονται αυτές οι ιδέες είναι η μουσική εξαγγελία με την επωδή - ρεφραίν «Viva la Libertà». Προφανώς, λοιπόν, ο λιμπερτίνο Ντον δεν είναι, εδώ, απλώς ή κυρίως, μία μουσικοθεατρική φιγούρα. Μοιάζει να είναι στο πλαίσιο της εποχής του (αλλά και πέρα απ' αυτό), ο φορέας ενός τυποποιημένου αλλά πολυσύνθετου κώδικα, που αφορά τη σχέση υψηλής - χαμηλής κοινωνικής τάξης ή, ακριβέστερα, τη διαχείριση των σχέσεων εξάρτησης: σχέσεων οικονομικών (Ντον > Λεπορέλλο, Τσερλίνα), ερωτικών (Ντον > Ντόνα Άννα, Ντόνα Ελβίρα, Τσερλίνα) κ.τ.λ., αφού είναι εδώ παρούσα η κάθε λογής άσκηση εξουσίας, εκμετάλλευση και παρενόχληση. Ο Ντον, πάντως, παρουσιάζεται εδώ ως φιλόξενος, αξιοπρεπής, και βέβαια εντυπωσιακά θαρραλέος στην τελική σκηνή. Στο βαθυστόχαστο λιμπρέττο του Ντα Πόντε οι όποιες αρετές και ποιότητες διαθέτει, εξισορροπούν κάπως τα ελαττώματά του, ώστε τελικά να δείχνει και να φαίνεται καταρχήν οπωσδήποτε γοητευτικός.

Συνακόλουθα, έχει συχνά διατυπωθεί η άποψη ότι ο Ντον θα μπορούσε να αθωωθεί, ακόμα και για όλα όσα του προσάπτονται.

Η πρόσκληση σε μονομαχία για λόγους τιμής γίνεται εν συναινέσει. Άρα, ο Ντον δεν είναι βεβαίως δολοφόνος, αλλά ούτε καν «φονιάς». Πολύ περισσότερο διότι ο ίδιος προειδοποιεί τον Commendatore «φύγε, δεν αξίζει να σε πολεμήσω (εννοώντας, θα σε νικήσω) διότι είμαι νεώτερος και πιο δυνατός» (*Va, non mi degno di pugnar teco*).

Και για τον αμφιλεγόμενο βιασμό της Ντόνα Άννα στην αρχή του έργου μπορεί να αθωωθεί ο Ντον. Δεν ξέρουμε τί ακριβώς συνέβη, στα κρυφά, στα σκοτεινά, στο μισοσκοτάδο της αυγής. Τί ήθελε ή όχι η Ντόνα Άννα, τι θέλησε ή όχι να αποφύγει. Οι πιθανότητες και οι ερμηνείες για πιθανή συναίνεσή της είναι και εδώ πολλές.⁹ Αντί-

7. Να παρατηρήσουμε ότι εδώ ο μαρμαρωμένος Commendatore είναι ένας καλεσμένος ο οποίος έρχεται, ωστόσο δεν είναι (δεν γίνεται ποτέ) «συνδαιτυμών»: *Don Giovanni (Il dissoluto punito, o sia Il Don Giovanni)* και, θα μπορούσαμε να πούμε, *Don Giovanni Tenorio, o sia Il convitato di pietra*, όχι όμως *Don Juan ou le Festin de pierre*. Ο Commendatore προσκαλείται εδώ για δείπνο, αποδέχεται την πρόσκληση και όντως εμφανίζεται, ωστόσο, όταν ο Ντον τον προσκαλεί να καθήσει στο τραπέζι για φαγητό, εισπράττει τη συγλομιστική (και απολύτως ενδεικτική και καθοριστική) απάντηση: «*Ferma un po' . Non si pasce di cibo mortale, chi si pasce di cibo celeste. Altre cure più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò!*» («Για στάσου μια στιγμή! Αυτός που δειπνεί με ουράνια εδέσματα, δεν έχει ανάγκη την τροφή των θνητών! Άλλα, πιο σοβαρά ζητήματα με οδήγησαν ως εδώ!»).

8. Στην Ελλάδα η όπερα πρωτοπαραστάθηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή στις 20 Μαρτίου 1962.

9. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν (1776-1822), ο σπουδαίος Γερμανός ρομαντικός συγγραφέας, δικαστής, συνθέτης και μουσικοκριτικός, στο πολυσυζητημένο διήγημά του, «*Don Juan*» (1813) διακρίνει στην Ντόνα Άννα μια γυναίκα τελικά παράφορα ερωτευμένη με τον Ντον. Πολλοί μελετητές και ψυχαναλυτές έχουν υπο-

στοιχα, και στην προσπάθεια αποπλάνησης της Τσερλίνα από τον Ντον: η νυφούλα - νιόπαντρη αμφιταλαντεύεται και συζητεί κανονικά το αν θα τον ακολουθήσει στον πύργο του, όχι μόνο κολακευμένη και θαμπωμένη, αλλά πονηρά συνυπολογίζοντας την πιθανή εύκολη, άκοπη, πλούσια ζωή και την κοινωνική ανέλιξη. Τόσο που μετά (όταν αυτό τελικά δεν της προκύπτει ως αποτέλεσμα) επανακάμπτει σαν υπερ-βρεγμένη γάτα στον σύζυγο Μαζέττο, προσφέροντάς του απόλυτη υποταγή και υποσχέσεις για σεξουαλικές παροχές... σαδομαζοχιστικού τύπου («Batti, batti, o bel Mazetto»). Και εδώ λοιπόν, πιθανότατα αθώος ο Ντον, αφού δεν συντελείται καν παρενόχληση με την απόλυτη έννοια του όρου.

Υπάρχει, βέβαια, η σκληρή συμπεριφορά του προς τον υπηρέτη του και τον περίγυρο. Αλλά πώς περιμένουμε να συμπεριφερθεί (εκείνη την εποχή) ένα αφεντικό σε έναν υπηρέτη, έναν «πονηρό δούλο», ο οποίος εξαρχής, ήδη στην πρώτη του άρια («Notte e giorno faticar»), δηλώνει αυτολεξί και δημοσίως ότι θα ήθελε να είναι εκείνος αφεντικό και δεν θέλει να υπηρετεί πλέον («Voglio far il gentiluomo, e non voglio più servir») και βεβαίως αρέσκεται στο να βουτήξει, όταν του δοθεί η ευκαιρία, ένα κομμάτι μπούτι ή στήθος από τον φασιανό, ή από τη Ντόνα Ελβίρα...

Πώς και γιατί κατηγορείται ένας, όπως προκύπτει, μη πιστός χριστιανός (ο Ντον), για το ότι δεν συμμορφώθηκε προς τις χριστιανικές επιταγές; Κάτι τέτοιο είναι όντως παράλογο. Διότι αυτό τελικά θα σημαίνει και ότι κάποιος είναι π.χ. μουσουλμάνος, ή μορμόνος και θανατώνεται - στέλνεται στην κόλαση, επειδή δεν είναι πιστός μονογαμικός σύζυγος και έχει πολλές γυναίκες. Ή π.χ. θανατώνεται και στέλνεται στην κόλαση, επειδή είναι αφεντικό και συμπεριφέρεται δεσποτικά στους υπηρέτες, ενώ αυτός είναι π.χ. Ινδός μαχαραγιάς ή ίσως Φαραώ στην αρχαία Αίγυπτο ή ευγενής στην αρχαία Ρώμη κ.ο.κ.

Πάντως, εδώ, η όλη σημασιοδότηση ξεφεύγει από τα καθιερωμένα οπερικά (αστικού ή ποινικού/νομικού ενδιαφέροντος) στερεότυπα που συνδέονται με συζυγικές απιστίες - μοιχεία, παραβατικές συμπεριφορές γενικότερα, μεταμφιέσεις ή αντίστοιχα με πλάνη περί την ταυτότητα ή τις ιδιότητες των επί σκηνής ηρώων. Σε τελική ανάλυση, ο *Don Giovanni* είναι απλά μια όπερα, ένα μουσικοδραματικό έργο που προορίζεται για το κοινό. Η πλοκή, μερικά ή κατά περίπτωση ασυνεπής (ένα γνωστό ερώτημα: πώς και πότε πρόλαβε το άγαλμα και ο τάφος - μνήμα του Διοικητή να χτιστούν μέσα σε δεκαέξι ώρες;), δείχνει, πέρα από την εγγενή στο μουσικό θέατρο υπερβατική διαχείριση του χρόνου, ότι και το μουσικό δράμα που περικλείει τη φιγούρα του ήρωα είναι, όπως

στηρίζει ότι η Άννα είναι υποσυνείδητα δεμένη με τον πατέρα της και ότι έτσι απεικόνισε στον Ντον αυτήν, την όποια, αιμομικτικού χαρακτήρα επιθυμία της, με το να δείχνει ότι πιέστηκε ή βιάστηκε απ' αυτόν. Αισθάνεται, δηλαδή, για τον κατακτητή της ανάμικτα συναισθήματα (έλξη, αγάπη και μίσος ταυτόχρονα, «Σύνδρομο της Στοκχόλμης» κ.ο.κ.), από τα οποία δεν μπορεί τελικά να γιατρευτεί. Ενδεικτικά ή αποδεικτικά στοιχεία αυτής της υπόθεσης είναι: η αποφυγή της όποιας ερωτικής επαφής και του γάμου με τον Οττάβιο κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της πλοκής και τελικά η οριστική αναβολή και καθυστέρησή του μέχρι να ξεπεραστεί (ίσως;) το πένθος του θανάτου του πατέρα, όπως δηλώνεται στο φινάλε της όπερας· βλ. Birgit Röder, *A Study of the Major Novellas of E.T.A. Hoffmann*, Camden House, Rochester N.Y., 2003, σ. 129-141. Αντίστοιχη και η κρίσιμη επισήμανση του Alfred Einstein ότι η Ντόνα Άννα ουσιαστικά απεχθάνεται τον δειλό, μαλακό και αναποφάσιστο μνηστήρα που της έχουν επιβάλει· βλ. σχετικές αναφορές στο Γιάννου, «Ο Ντον Τζιοβάννι...», σ. 129-130.

και το λογοτεχνικό έργο τελικά, ένα δημιούργημα της ποιητικής φαντασίας, η οποία θέλει να υπαγορεύσει και να δηλώσει συγκεκριμένους κώδικες.

Μυθικός και μυθιστορηματικός, θεατρικός ήρωας αμέσως μετά, μουσικοθεατρική φιγούρα στις προγενέστερες αντίστοιχες όπερες, κυρίως σ' αυτήν των W. A. Mozart και Lorenzo Da Ponte και παρακάτω στην ιστορική του διαδρομή, ο ασύδοτος Δον Ζουάν / Don Giovanni παραμένει ένα κεντρικό ποιητικό σύμβολο. Που εδώ, στο τέλος πεθαίνει (τον πεθαίνουν - τον θανατώνουν) για τον τρόπο ζωής του, για τις ιδέες και τις απόψεις του και για το ότι τις υποστηρίζει με πείσμα και θάρρος ως το τέλος της ζωής του. Στο ηθικοπλαστικό φινάλε - σεξτέτο «εκδίκησης», οι κατ' επίφασιν εκδικητές εμφανίζονται επί σκηνής χαιρέκακοι και αποτείνονται στο κοινό, δηλώνοντας περιχαρείς το τελικό δίδαγμα: «επομένως... καλά να πάθει».

Τελικά, όλα, αν θέλει κανείς, διαβάζονται και αλλιώς. Διότι από την εποχή του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και μετά, ο κόσμος έμαθε ότι μπορεί να μην υπάρχει και να μην ισχύει (η) μία και μόνη αλήθεια, αλλά μπορεί να υπάρχουν δύο αλήθειες, οι οποίες μπορεί να είναι και ασύμβατες και αντικρουόμενες, αλλά όντως να ισχύουν και μάλιστα ταυτόχρονα.

Ο ίδιος ο Λεπορέλλο, ο οποίος καταθάπτει και φακελώνει τον Ντον σε «ημερολόγιο πεπραγμένων», παρουσιάζοντας δημοσίως τις απειράριθμες κατακτήσεις του στην «άρια του καταλόγου» («Madamina, il catalogo è questo»), σε κάποιον ανύποπτο χρόνο ο ίδιος ουσιαστικά τον δικαιώνει, αθλώνοντάς τον για την εμμονή του στον ποδόγυρο, σε μιαν αποστροφή για τις γυναίκες: «Purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa» (στην ευφυέστατη μετάφραση της Αλεξάνδρας Καμπουροπούλου: «Φτάνει να φοράει φουστάνι, και σεις ξέρετε τί κάνει!»). Κι εδώ δεν πρόκειται ακριβώς για μια φερ' ειπείν «φαλλοκρατική άποψη»: συζητούμε, άλλωστε, πάντα με βάση το ποιητικό κείμενο του Ντα Πόντε. Πλανευτής, γητευτής, καταφερτζής αναμφίβολα, ηδονιστής και λάγνος ο Ντον. Ωστόσο, αν δεν υπήρχαν συναινήσεις, ο Ντον θα έπρεπε να είχε βιάσει όλες αυτές τις συνολικά 2063 γυναίκες του καταλόγου. Και, όντως, δεν έχει κάνει κάτι τέτοιο. Τουναντίον, είναι επίσης πολύ πιθανόν να τις έχει, ας πούμε, αγαπήσει –πολλές ή έστω αρκετές από αυτές– και τις όμορφες και τις άσχημες, και τις καλλίγραμμες και τις χοντρές, και τις νέες και τις γριές, όλες, αδιακρίτως.¹⁰ Εξ ίσου, ισότιμα, άρα «δημοκρατικά»: και εδώ δημοκρατικά, θα μπορούσε να πει κανείς.

Συνοψίζοντας, για να κλείσουμε μέσα στον πυρήνα και το πνεύμα του θέματός μας: Ο Ντον Τζοβάννι τελικά δεν φονεύει κανέναν. Δεν πασχίζει να οδηγήσει αθώους ανθρώπους στο να θανατωθούν σφαγμένοι (αυτό το κάνει π.χ. ένας άλλος οπερικός

10. «V'hanfra queste contadine, Cameriere, cittadine, V'han contesse, baronesse, Marchesane, principesse. E v'han donne d'ogni grado, D'ogni forma, d'ogni età. Nella bionda egli ha l'usanza, Di lodar la gentilezza, Nella bruna la costanza, Nella bianca la dolcezza. Vuol d'inverno la grassotta, Vuol d'estate la magrotta; È la grande maestososa, La piccina è ognor vezzosa. Delle vecchie fa conquista Pel piacer di porle in lista; Sua passion predominante È la giovin principiante. Non si picca – se sia ricca, Se sia brutta, se sia bella; Purché porti la gonnella, Voi sapete quel che fa» [Πρώτη Πράξη: στροφές 3-7 της παραπάνω «Άριας του καταλόγου» στο ποιητικό κείμενο του Ντα Πόντε. Ολόκληρο το λιμπρέττο μεταφρασμένο στα ελληνικά από την Αλεξάνδρα Καμπουροπούλου, στο Γιώργος Δ. Βουλγαράκης (επιμ.), *B. A. ΜΟΤΣΑΡΤ 2: Ντον Τζοβάννι, Μαγικός Αυλός*, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988].

βαρύτονος, ο Ιάγος). Αντιθέτως, ο Ντον είναι αυτός που θανατώνεται και στέλνεται στην κόλαση από ανώτερες δυνάμεις - κριτές - τιμωρούς. Παλιάνθρωπος, λοιπόν, ή ίσως ένας «επικούρειος» δημοκράτης της εποχής;

Άφοβον ο θεός, ανύποπτον ο θάνατος. Και ταγαθόν μεν εύκτητον, το δε δεινόν ευκαρτέρητον.

Δύο, λοιπόν, αλήθειες, οι οποίες μπορεί να είναι και ασύμβατες και αντικρουόμενες, αλλά μπορεί όντως να ισχύουν και μάλιστα ταυτόχρονα.

Πρώτη αλήθεια: Ένας ακόμα «αναρχικός», προερχόμενος από την άρχουσα τάξη και τον χώρο της εξουσίας, ο οποίος συμπεριφέρεται όπως θέλει, όποτε θέλει, γνωρίζοντας ή θεωρώντας ότι όλα αυτά που διαπράττει δεν θα έχουν καμμία απολύτως δυσμενή συνέπεια για αυτόν.

Δεύτερη αλήθεια: Ο Ντον, όπως τον έπλασε ο Ντα Πόντε και τον μελοποίησε ο Μότσαρτ, είναι εκείνος που καλεί στο σπίτι του και τους αφέντες, και τους αστούς, και τους χωριάτες, μαζί και ταυτόχρονα, χωρίς κοινωνικούς διαχωρισμούς. Τους προσφέρει το φαγητό και το πιτό του και χορεύει μαζί τους χορούς ταιριαστούς και ειδικά συνταιριασμένους για κάθε μία κοινωνική τάξη, υπό τους ήχους τριών ορχηστρών αντίστοιχα, τις οποίες έχει καλέσει, φροντίζοντας για κάθε μία περίπτωση κοινωνικής τάξης χωριστά: Εδώ, όλοι μετέχουν ισάξια στον επικούρειο κήπο ή στο γλέντι του Ντον. Και ο Ντον είναι αυτός που, όταν αυτό συμβαίνει, σηκώνει το ποτήρι, ίσως, ως πρώτος μεταξύ ίσων («primus inter pares») και αναφωνεί: «Τήνελα! (Λάλα το, οργανοπαίχτη)... Viva la Libertà!»¹¹

11. Αναλυτική συζήτηση και μελέτη του πλέγματος όλων αυτών των σχέσεων στο Anthony Arblaster, *Viva La Libertà!: Politics in Opera*, Verso, London / New York, 1992, σ. 13-44.

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

Εταιρικοί θιάσοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης

Το θέμα της εισήγησής μου φιλοδοξεί να επαναφέρει στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος τον θεσμό των Εταιρικών Θιάσων –με αφορμή την πρόσφατη δημιουργία του φεστιβάλ Εταιρικών Θιάσων του Σ.Ε.Η., που αποτελεί νέο θεσμό στα θεατρικά πράγματα–, στοχεύοντας παράλληλα σε μια πιο συστηματική καταγραφή του πλαισίου λειτουργίας του και μια σφαιρικότερη προσέγγιση της προσφοράς του θεσμού στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο.*

Στην παρούσα ανακοίνωση θα κάνω μία σύντομη αναφορά στην πορεία των Εταιρικών Θιάσων, εστιάζοντας στην επαναδραστηριοποίησή τους την περίοδο της Μεταπολίτευσης, θα περιγράψω το πλαίσιο λειτουργίας του θεσμού, τη δράση των θιάσων, την παραστασιογραφία της περιόδου και την ενασχόληση του Τύπου.

Ειδικότερα θα αναφερθώ: α) στο ιστορικό δημιουργίας του θεσμού, τις βασικές αρχές, τους στόχους και τις ανάγκες που οδήγησαν στη διαμόρφωση του πλαισίου λειτουργίας και την ίδρυση του Ο.Ε.Θ. (Οργανισμού Εταιρικών Θιάσων) από το Σ.Ε.Η. (Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών)· β) στον επαναπροσδιορισμό των στόχων και τις προοπτικές των εταιρικών θιάσων, όπως διαμορφώθηκαν στο κλίμα γενικών ανακατατάξεων και επαναφοράς της μεταπολιτευτικής περιόδου· ακόμα θα επιχειρήσω: γ) μία πρώτη προσπάθεια καταγραφής των εταιρικών θιάσων που έδρασαν μέχρι το 1980, τις καινοτομίες που εφάρμοσαν, τον χαρακτήρα που υιοθέτησαν, το δραματολόγιο, τον τρόπο λειτουργίας· και θα εστιάσω: δ) στη δράση του πρώτου μεταπολιτευτικού θιάσου, Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, τα μέλη και τους συνεργάτες, το ρεπερτόριο, τους στόχους που υπηρέτησε, το ιδεολογικό πλαίσιο, την απήγηση στο κοινό, την εξέλιξη στη διάρκεια της δεκαετούς παρουσίας του και τη σύνδεση με τα κοινωνικοπολιτικά ζητούμενα της περιόδου.

Πλαίσιο λειτουργίας: Σύντομα ιστορικά στοιχεία

Προκειμένου να περιγράψουμε καλύτερα το πλαίσιο λειτουργίας των εταιρικών θιάσων, ανατρέχουμε στα πρώτα χρόνια δημιουργίας του θεσμού. Μετά τη δημοσίευση του κανονισμού συνεταιρικών θιάσων, που συντάσσεται στις 8-10-1918, το οποίο αποτελεί την

* Ευχαριστώ θερμά την Καθηγήτρια Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου και την υποψήφια Διδάκτορα στο Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α. Μαρίζα Αττία, για την παραχώρηση πρωτογενούς υλικού για τις ανάγκες της έρευνας.

πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια δημιουργίας ειδικού θεσμικού πλαισίου, και το καταστατικό για τους συνεταιρικούς θιάσους, που συντάχθηκε στις 16/18-1-1932,¹ πολύ αργότερα –το 1958– το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών προχωράει στην ίδρυση του Οργανισμού Εταιρικών Θιάσων και δημοσιεύει τον Κανονισμό συγκροτήσεως και λειτουργίας τους.²

Στο κείμενο του καταστατικού υπογραμμίζονται καταρχήν οι δυσκολίες, καλλιτεχνικές και οικονομικές, που αντιμετώπιζε το ελληνικό θέατρο και η επείγουσα ανάγκη εξεύρεσης λύσεων, ενώ ως βασικός στόχος του εγχειρήματος προβάλλεται η οργάνωση και παρακολούθηση του συνεταιρισμού στο θέατρο, προκειμένου να αντιμετωπιστούν σειρά προβλημάτων, όπως ήταν α. η αδιαφορία της πολιτείας και η βαριά φορολογία, β. η αναγωγή του θεάτρου σε κερδοσκοπική επιχείρηση και η δυσκολία εξασφάλισης θεατρικής στέγης, γ. ο στείρος καλλιτεχνικός ανταγωνισμός, και δ. το μείζον πρόβλημα της ανεργίας. Παραθέτω από την αρχή της Εγκυκλίου που απευθύνεται σε «Ηθοποιούς, Σκηνοθέτες, Σκηνογράφους, Τεχνικούς, Κρατικούς αρμόδιους και Θεατρικούς παράγοντες» το παρακάτω απόσπασμα:

Σ' όλους είναι γνωστές οι συνθήκες –καλλιτεχνικές και οικονομικές– του Ελληνικού Θεάτρου. [...] Από το ένα μέρος η Κρατική αστοργία, οι βαρύτερες φορολογικές και άλλες επιβαρύνσεις, η έλλειψη στέγης Θεατρικής, τα τεράστια ενοίκια που ζητούν οι ιδιοκτήται αιθουσών θεάτρου στην πρωτεύουσα και στην Επαρχία, η αυξανόμενη ανεργία των ηθοποιών και ο υπερκορεσμός του θεατρικού επαγγέλματος, κι από το άλλο η αδιαφορία των εργοδοτών και σε πολλές περιπτώσεις η σκληρή εκμετάλλευση που γίνεται σε βάρος των ηθοποιών και των άλλων εργαζομένων του θεάτρου, έχουν δημιουργήσει μια αφόρητη κατάσταση, ένα αδιέξοδο, για την παραπέρα εξέλιξη του Ελληνικού Θεάτρου [...].³

Η εταιρική εργασία αποσκοπούσε στη δημιουργία θεατρικής εργασίας, ανεξάρτητης από εργοδότες και προστάτες, η οποία θα συνέφερε και θα ενδιέφερε εξίσου το σύνολο των παραγόντων που θα τη δημιουργούσαν. Σε αυτό το πλαίσιο, ο οργανισμός αναλάμβανε τη χρηματοδότηση των νέων εταιρικών θιάσων, που θα λειτουργούσαν σε συνεταιριστική βάση, με στόχο την αποκέντρωση του θεάτρου και την καλύτερη αξιοποίηση των καλλιτεχνικών τους δυνάμεων. Συνοπτικά, στους σκοπούς του Οργανισμού, όπως απαριθμούνται στο άρθρο 3 του σχεδίου ίδρυσης του Ο.Ε.Θ., περιλαμβάνονται με την ακόλουθη σειρά: α. η ανάπτυξη της ιδέας της συνεταιρικής εργασίας, β. η βελτίωση των όρων εργασίας των ηθοποιών τόσο καλλιτεχνικά όσο και οικονομικά, γ. η συνένωση όλων των καλλιτεχνικών και τεχνικών δυνάμεων του θεάτρου με στόχο την απελευθέρωση της θεατρικής εργασίας από εξωθεατρικούς παράγοντες, μέσω της ανάληψης της οικονομικής ευθύνης από τους ηθοποιούς, δ. η πρωτοβουλία συγκρότησης εταιρικών θιάσων βάσει του κανονισμού του Σ.Ε.Η. και η ηθική και υλική ενίσχυσή τους, ε. ο έλεγχος για την καλή λειτουργία των εταιρικών θιάσων σύμφωνα με τον Κανονισμό, στ. η διευκόλυνση των άνεργων ηθοποιών προς ανεύρεση εργασίας και ζ. η ανάπτυξη

1. Βλ. σχετικά: Έλση Στεφανάκη, «Εταιρικοί θιάσοι», Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), Σ.Ε.Η. Ογδόντα χρόνια, 1917-1997, Αθήνα, Σμπίλιας, σ. 229-240.

2. Σ.Ε.Η., Οργανισμός εταιρικών θιάσων και κανονισμός συγκροτήσεως και λειτουργίας εταιρικών θιάσων, Αθήναι, 1958.

3. Ο.π., σ. 3-4.

της Τέχνης του Θεάτρου μέσω της δημιουργίας θιάσων με καλλιτεχνική αποστολή και αναζήτηση νέων μορφών καλλιτεχνικής εκφράσεως στο θέατρο.⁴

Σε γενικές γραμμές η στοχοθεσία του Οργανισμού, όπως περιγράφεται, συνοψίζει τα βασικά σημεία της αρχικής ανάγκης που ώθησε στη δημιουργία του θεσμού, και του οράματος των ανθρώπων του θεάτρου που καλούνταν να υπηρετήσει. Η απαίτηση για ουσιαστική αλλαγή στο θεατρικό κατεστημένο έγινε εντονότερη στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, συνέπεια του γενικευμένου αιτήματος για εκδημοκρατισμό όλων των θεσμών και διαδικασιών συλλογικού χαρακτήρα. Επιπλέον, το στοχοθετικό πλαίσιο διευρύνεται περισσότερο και εστιάζει στην προσέλκυση ενός ευρύτερου, αριθμητικά και ταξικά, κοινού, το οποίο δεν είχε έως τότε εύκολη πρόσβαση στα μεγάλα θέατρα των αστικών κέντρων, καθώς ζητούμενο αποτελούσε η δημιουργία παραστάσεων με κυρίαρχη την παρουσία του λαϊκού στοιχείου. Επομένως, η δυνατότητα παραστάσεων στην επαρχία και τις απόκεντρες γειτονιές της Αθήνας σε συνδυασμό με τη χαμηλή τιμή του εισιτηρίου, αναδεικνύονται τώρα σε πρωταρχικό στόχο, καθώς γίνεται επιτακτική η ανάγκη παιδείας, μέσω του θεάτρου, του κοινού που δεν είχε μέχρι πρότινος την ευκαιρία να παρακολουθήσει θέατρο, ενώ παράλληλα, η μεγαλύτερη οικονομική στήριξη αποτελεί προϋπόθεση για την επιβίωση των εταιρικών σχημάτων. Το 1977, ο Γιάννης Καλατζόπουλος, μέλος τότε του Δ.Σ.⁵ του Σ.Ε.Η., αναφέρεται με έμφαση στην ανάγκη για μια πιο γόνιμη θεατρική δημιουργία, που να εκφράζει κοινό και καλλιτέχνες, προκειμένου να αντιμετωπιστεί η οικονομική «ξηρασία» που επικρατούσε στον χώρο.⁶

Ένα χρόνο πριν, το 1976, είχε προηγηθεί η ανασύσταση του Ο.Ε.Θ., η λειτουργία του οποίου είχε ανασταλεί στη διάρκεια της Επταετίας. Τον εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας του επεξεργάστηκε επιτροπή μελών του Σ.Ε.Η. Σε αυτόν δίνεται και πάλι προτεραιότητα στους δύο άξονες, τον καλλιτεχνικό και τον οικονομικό, με αυτή τη σειρά προτεραιότητας. Συμβαδίζοντας με τα δεδομένα της εποχής, μαζί με την ανάπτυξη της ιδέας της συνεταιριστικής και συλλογικής εργασίας, προβάλλεται η σημασία της βελτίωσης των όρων εργασίας από καλλιτεχνικής άποψης, με βασική προϋπόθεση τη δημιουργία θεάτρου συνόλου και την αναζήτηση νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης, της εργασίας των συντελεστών προς ίδιον όφελος με στόχο την επωφελή εργασία για όλους, και της ανάπτυξης της ελληνικής θεατρικής παραγωγής, καθώς οι εταιρικοί θίασοι όφειλαν να δίνουν προτεραιότητα στα ελληνικά θεατρικά έργα κατά τη σύσταση του δραματολογίου τους. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα του Εσωτερικού Κανονισμού, σύμφωνα με το οποίο οι εταιρικοί θίασοι όφειλαν να δίνουν προτεραιότητα στους παρακάτω άξονες:

α. Την ανάπτυξη της ιδέας της εταιρικής εργασίας γενικά μεταξύ των ηθοποιών και των λοιπών παραγόντων της θεατρικής εργασίας.

4. Ό.π., σ. 10-11.

5. Μέλη του Δ.Σ. του Ο.Ε.Θ. την ίδια περίοδο ήταν οι: Γιάννης Μόρτζος (πρόεδρος), Αιμιλία Ύψηλάντη (αντιπρόεδρος), Νίκος Γαλιάτσος (γενικός γραμματέας), Γ. Παπαδάτος (ταμίας), Ανθή Ανδρεοπούλου (έφορος), Γιώργος Μάζης, Νικήτας Ασρινάκης, Μαλαίνα Ανουσάκη (μέλη) και Γιάννης Καλατζόπουλος (αντεπιστέλλον μέλος του Σ.Ε.Η.). Μέλη της Γνωμοδοτικής Επιτροπής που είχε εκλεγεί από το Δ.Σ. και λειτουργούσε στον Ο.Ε.Θ. ήταν οι: Δημήτρης Κεχαΐδης, Διαγόρας Χρονόπουλος, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Ιωάννα Παπαντωνίου, Γ. Τσιμπλάκος [Γιώργος Τσιμπλάκος(;)], βλ. Ριζοσπάστης, 19-7-1978, σ. 4.

6. Έλενα Χουζούρη, «Ο θεσμός των εταιρικών θιάσων», Πάνθεον 613 (25-1-1977), σ. 114.

β. Τη συνένωση των καλλιτεχνικών και λοιπών παραγόντων του θεάτρου και τη βελτίωση των όρων εργασίας τους από καλλιτεχνική και οικονομική άποψη. Από καλλιτεχνική, γιατί η συλλογική εργασία των μελών κάθε εταιρικού θιάσου θα συντείνει στη δημιουργία θεάτρου συνόλου. Από οικονομική, γιατί μια τέτοια εργασία θα είναι επωφελέστερη για όλους τους παράγοντες που θα εργάζονται για δικό τους όφελος.

γ. Την ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Για τον σκοπό αυτό οι εταιρικοί θιάσοι πρέπει στο δραματολόγιό τους να δίνουν προτεραιότητα στα ελληνικά θεατρικά έργα.⁷

Το παραπάνω πλαίσιο στόχων γίνεται πιο συγκεκριμένο στο αναθεωρημένο Καταστατικό του Ο.Ε.Θ./Σ.Ε.Η. που ψηφίστηκε στις 9 Μαΐου 1977 από τη Γ.Σ. του Σ.Ε.Η. Σε αυτό τονίζεται επιπλέον η ανάγκη για τη συμμετοχή του θεσμού στη «γενικότερη προσπάθεια για την πνευματική καλλιέργεια του ελληνικού λαού και την άνοδο του καλλιτεχνικού του αισθητηρίου, που θα συντελέσει και στη θεατρική αποκέντρωση».⁸

Τέλος, στα καθήκοντα του Οργανισμού περιλαμβάνονται η μίσθωση θεάτρων για τη στέγαση εταιρικών θιάσων υπό μορφή δανειοδότησης, η συνεργασία με τους Δήμους της χώρας για την ηθική και υλική στήριξη των θιάσων, αλλά και για την παραχώρηση των Δημοτικών Θεάτρων, και η παροχή άτοκων δανείων στους θιάσους που θα επιστρέφονται, εφόσον υπάρχουν κέρδη.⁹

Στα τέλη της δεκαετίας του '70, στο πλαίσιο της συζήτησης που άνοιξε με αφορμή τη μελέτη ανασύστασης του Οργανισμού Κρατικών Θεάτρων και δημιουργίας Κρατικών Σκηνών, σημειώθηκε από τον Σ.Ε.Η. η ανάγκη συνεργασίας της Τοπικής Αυτοδιοίκησης με τους εταιρικούς θιάσους και ο ρόλος που θα μπορούσε να παίξει το θέατρο στην πολιτιστική δραστηριότητα των Δήμων. Ανάλογες συνεργασίες έγιναν με τους δήμους Καισαριανής, Καλλιθέας, κ.ά., με βασικό στόχο την ανάπτυξη ευρύτερης σχέσης της τοπικής αρχής με τους δημότες διά μέσου του θεάτρου.¹⁰

Από ιστορικής άποψης, τα καταστατικά και οι κανονισμοί των εταιρικών θιάσων επαναφέρουν τα ζητούμενα περί λαϊκού θεάτρου, όπως έχουν διατυπωθεί ήδη από την κατοχική και μετακατοχική περίοδο,¹¹ αποτυπώνουν παράλληλα τις τάσεις της εποχής

7. «Εσωτερικός κανονισμός λειτουργίας εταιρικών θιάσων», *Πρακτικά Δ.Σ. Σ.Ε.Η* (1976). Αρχείο Λυκούργου Καλλέργη.

8. «Καταστατικό Οργανισμού Εταιρικών Θιάσων Σ.Ε.Η.» *Πρακτικά Δ.Σ. Σ.Ε.Η* (1977). Αρχείο Λυκούργου Καλλέργη.

9. Βλ. ακόμα «Ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων του Σ.Ε.Η. μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στη θεατρική ανάπτυξη της επαρχίας», *Ριζοσπάστης*, 26-8-1976, σ. 4· Δημ. Κ., «Αναμόρφωση του θεσμού εταιρικών θιάσων Σ.Ε.Η.», *Ριζοσπάστης*, 19-7-1978, σ. 4.

10. Τις προτάσεις αναπτύσσει σε δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη* η Αιμιλία Υψηλάντη, ως υποψήφια τότε για το Δ.Σ. του Σ.Ε.Η. Βλ. Αιμιλία Υψηλάντη, «Το Σ.Ε.Η. φορέας πολιτισμού του λαού», *Ριζοσπάστης*, 15-4-1979, σ. 4. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μεταξύ άλλων, έχει η πρόταση που διατυπώνεται να ακολουθηθεί το μοντέλο της Ιταλίας, όπου, σύμφωνα με το δημοσίευμα, Τοπική Αυτοδιοίκηση, λαϊκοί φορείς και καλλιτέχνες αποφάσιζαν από κοινού για την επιλογή του έργου, ενώ την παραγωγή της παράστασης αναλάμβανε ο Δήμος. Στο ίδιο δημοσίευμα γίνεται αναφορά σε δύο ακόμα εταιρικούς θιάσους, το Περιφερειακό Θέατρο και το Κυκλαδικό.

11. Βλ. σχετικά την ανακοίνωση της Κυριακής Πετράκου με τίτλο «Από τον Εμφύλιο στη Δικτατορία: Για ένα θέατρο του λαού» στον παρόντα τόμο.

κατά την οποία συντάχθηκαν, ενώ εξελικτικά επαναδιατυπώνουν όρους και προϋποθέσεις προκειμένου να αποφευχθούν ατοπήματα που παρακώλυαν τη σωστή λειτουργία του θεσμού τα προηγούμενα χρόνια. Ο Κανονισμός του 1976 αντανακλά σε μεγάλο βαθμό τα ζητούμενα της εποχής της Μεταπολίτευσης, προβάλλοντας τις καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούσαν στην εγχώρια σκηνή, αλλά και θέτοντας βασικά κοινωνικά αιτήματα περί ελληνικότητας στο δραματολόγιο και δημοκρατίας στη λήψη αποφάσεων και τη διενέργεια διαδικασιών. Εξάλλου, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η προσπάθεια δημιουργίας θεσμικού πλαισίου από τον Ο.Ε.Θ. για τους εταιρικούς θιάσους, έθεσε παράλληλα τα όρια ενός ευρύτερου πλαισίου λειτουργίας θιάσων με συνεταιρικό χαρακτήρα, που δεν επιδοτήθηκαν απαραίτητα από τον Οργανισμό, αλλά σχηματίστηκαν και παρέμειναν ενεργοί θεατρικά την επόμενη περίοδο.

Εταιρικοί θιάσοι της Μεταπολίτευσης: Μια πρώτη καταγραφή

Ολοκληρωμένη καταγραφή των θιάσων, που συστάθηκαν υπό συνεταιριστικό καθεστώς σε όλα τα χρόνια λειτουργίας του θεσμού, δεν έχει γίνει ακόμα και, ως εκ τούτου, δεν μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με το τελικό πλαίσιο λειτουργίας, το δραματολόγιο, την απήχηση στο κοινό, την υποδοχή της κριτικής, τη διάρκεια των θιάσων ή/και τους λόγους που οδήγησαν στη διακοπή των συνεργασιών, όπως και τη συνολική, τελικά, προσφορά στο ελληνικό θέατρο αλλά και στη στήριξη του κλάδου.

Ήδη, την περίοδο που προηγήθηκε, δημιουργήθηκαν δύο από τα πιο σημαντικά θεατρικά σχήματα της ιστορίας του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, τα οποία δραστηριοποιήθηκαν χωρίς την κάλυψη του Σ.Ε.Η., που είχε αναστείλει τη λειτουργία του, αλλά με εταιρική μορφή. Πρόκειται για το Ελεύθερο Θέατρο και το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης. Το Ελεύθερο Θέατρο δημιουργήθηκε, τον Ιούνιο του 1970, από σπουδαστές της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου και, το Πάσχα του 1971, ανέβασε στο Θέατρο Καλουτά την ιστορική παράσταση του έργου *Ιστορία του Αλή Ρέτζο* του Πέτρου Μάρκαρη, εφαρμόζοντας για πρώτη φορά το σύστημα του συλλογικού ανεβασματος των παραστάσεων και θέτοντας τις βάσεις για την ομαδική δημιουργία και τη συλλογική δουλειά στο ελληνικό θέατρο.¹² Αντίστοιχα, το Θεατρικό Εργαστήρι ξεκίνησε ως φοιτητικός θιάσος, το 1964, αλλά συνέχισε τη δράση του μεταπολιτευτικά, ξεχωρίζοντας για «τις νεομορφικές παρουσιάσεις έργων υψηλής στάθμης», όπως διαβάζουμε χαρακτηριστικά σε άρθρο του Φοίβου Ταξιάρχη στον *Ριζοσπάστη*.¹³ Ανέβασε μεταξύ άλλων τα έργα: *Ο άνδρας είναι άνδρας και Ψωμάδικο* του Μπρεχτ, *Φαύστα* του Μποστ, *Τρομπόνι* του Μάριου Ποντίκα, *Βούτσεκ* του Γκέοργκ Μπύχνερ, *Απεργία* του Γιώργου Σκούρτη,¹⁴ *Κυριακάτικος Περίπατος* του Ζωρζ Μισέλ, *Οι προσκυνημένοι* του Ανάστου Παπαπέτρου και *Το ράντζο το δικό μας* του Σάκη Σουντουλίδη.¹⁵

Περνώντας στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, από πρόσφατη έρευνα στον Τύπο προέκυψαν νέα στοιχεία σχετικά με τη σύσταση και δραστηριοποίηση εταιρικών θι-

12. Βλ. Γιώργος Χατζηδάκης, «Ελεύθερο Θέατρο», *Θεατρικά* (Ιανουάριος 1972), σ. 10.

13. Φοίβος Ταξιάρχης, «Γράμμα στο Ρ για τους εταιρικούς θιάσους», *Ριζοσπάστης*, 22-1-1976.

14. Βλ. Γιώργος Γάτος, «Πολιτιστικό άνοιγμα, ελεύθερες σκηνές», *Τα Νέα*, 5-5-1978, σ. 2

15. Στεφανάκη, «Εταιρικοί θιάσοι».

άσων. Σε σύντομο χρονικό διάστημα μετά την πτώση της δικτατορίας, παρατηρείται σημαντική ανάπτυξη του θεσμού και συστήνονται αρκετοί εταιρικοί θιάσοι. Στις αρχές του 1977, στο Πάνθεον εντοπίζουμε εννέα σχήματα εταιρικών θιάσων, που φέρονται να δραστηριοποιούνται σε προάστια της Αθήνας και πόλεις της επαρχίας, χωρίς να διευκρινίζεται όμως πόσα από αυτά λειτουργούσαν στο πλαίσιο του θεσμού με επιδότηση από τον Οργανισμό ή αν επρόκειτο για σχήματα που είχαν συνεταιρικό χαρακτήρα. Ανάμεσά τους ήταν το Θέατρο Δραπετσώνας, που αυτήν την περίοδο ανέβαζε τον *Μακρινό Δρόμο* του Αρμπουζοφ, σε σκηνοθεσία Βασίλη Ρίτσου, ο Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου με έδρα στα Γιάννενα, που ανέβαζε το *Τζιώτικο ραβαΐσι* του Τίμου Δεπάστα και το Θεσσαλικό Θέατρο, που ανέβαζε την *Τύχη της Μαρούλας* του Δημητρίου Κορομηλά και επιθεώρηση σε κείμενα των Μήτσου Ευθυμιάδη, Γιώργου Σκούρτη, Κώστα Μουρσελά.¹⁶

Παράλληλα, το Σύγχρονο Λαϊκό Θέατρο έδινε παραστάσεις στο θέατρο Αίγλη της Δάφνης σε συλλογική σκηνοθεσία όλων των μελών του θιάσου. Στο σχήμα αυτό συμμετείχαν οι ηθοποιοί: Φ. Κονδύλης, Χρυσούλα Τσάκαλου, Νίκος Ξυθάλης, Κυριάκος Κατριβάνος, Γ. Φακής, Μ. Μπελής, Χρήστος Νάτσιος, Αδριανή Τουντοπούλου, Άρης Διλβαρίδης, Δ. Παπάς, Έφη Παπαθεοδώρου. Μεταξύ άλλων ανέβασαν το έργο του Γερμανού συγγραφέα Έρβιν Σουλβάνους [Erwin Sylvanus], *Βίκτωρ Χάρα*, τραγουδώντας τη *Χιλή* [Victor Jara (1975)], σε μετάφραση Θ. Φραγκόπουλου, σκηνικά - κοστουμία Αφροδίτης Κουτσουδάκη και μουσική του Βίκτωρα Χάρα¹⁷ –στην πρεμιέρα του έργου (2-12-1976) παρών ήταν ο συγγραφέας. Ο θιάσος διέθετε σε κάθε παράσταση είκοσι δωρεάν φοιτητικά εισιτήρια και ισάριθμα εργατικά.

Την ίδια περίοδο, ο εταιρικός θιάσος Οι Θεατρίνοι ανέβασαν την *Ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο θέατρο Καλλιθέας (17-12-1976)¹⁸ και το σχήμα Θέατρο της Αλήθειας ανέβασε στο θέατρο Μαμαΐ στο Μοσχάτο το έργο *Έχω εμπιστοσύνη στη Δικαιοσύνη της χώρας μου* [J'ai confiance en la justice de mon pays (1974)] του Αλαίν Σκόφφ [Alain Scoff], σε μετάφραση της Ελπίδας Μπραουδάκη, σκηνογραφία της Ντίνας Φαραζή, κοστουμία του Σπύρου Ορνεράκη, χορογραφία της Λάννας Πάππας, μουσική του Νίκου Δανίκα και σκηνοθεσία του Μιχάλη Παπανικολάου (3-3-1977).¹⁹ Μέλη του θιάσου που λάμβαναν μέρος στην παράσταση ήταν οι Μ. Αγγελιδάκης, Στ. Δρίβας, Κ. Ζιώγας, Χ. Εμμανουήλ, Γ. Κοζής, Μ. Κολιανδρή, Ν. Λάκκα, Π. Λαμπρινός, Τ. Πολυχρονόπουλος, Τ. Παπαστεργίου και Β. Τσάγκλος. Εντοπίζεται, ακόμα, ο Εταιρικός Θιάσος Αθήνας, που συμμετείχε στο φεστιβάλ Ιθάκης με το έργο *Ο μέγας τενόρος και ο φονιάς του* του Γιάννη Αντρίτσου, σε σκηνοθεσία Σίμωνα Πάτροκλου, σκηνικά Ιωσήφ Χατζηπαυλή, κοστουμία Κικής Σταυροπούλου, μουσική της Ιφιγένειας Ευθυμιάτου και κινησιολογία της Μαρίας Γκούτη. Τον θιάσο αποτελούσαν οι ηθοποιοί: Δημήτρης Γκέκας, Έφη Κόντα, Νίκος Ξυθάλης, Μπάκης Παρίσης, Κάκια Πετράκου, Σίμωνα Πάτροκλος, Τάσος Σαρίδης και Ειρήνη Χαντζηκωνσταντή.²⁰

16. Χουζούρη, «Ο θεσμός των εταιρικών θιάσων».

17. *Τα Νέα*, 24-11-1976, σ. 2

18. *Ό.π.*, 17-12-1976, σ. 2· Χουζούρη, «Ο θεσμός των εταιρικών θιάσων».

19. *Τα Νέα*, 16-2-1977, σ. 2· *ό.π.*, 3-3-1977, σ. 2

20. *Ό.π.*, 31-7-1978, σ. 2· *ό.π.*, 28-8-1978, σ. 2.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, δημιουργήθηκαν σημαντικά σχήματα: οι Ελεύθεροι Καλλιτέχνες –με τους οποίους θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στο τρίτο μέρος της ανακοίνωσης–, το Θέατρο του Λαού, που δραστηριοποιήθηκε την περίοδο 1976-78, και το Θέατρο Καισαριανής, που δημιουργήθηκε ως εταιρικός θιάσος τον Απρίλιο του 1977.

Το Θέατρο του Λαού στεγαζόταν στο Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας, όπου ανέβασε παραστάσεις των έργων *Τσε* του Μάριο Φράττι, *Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών* του Γιάννη Ρίτσου και *Το κρανίο του Ναζίμ Χικμέτ*, σε πρώτη παρουσίαση στο ελληνικό θέατρο, σε σκηνοθεσία του Πάνου Κυπαρίσση, μέλους του θιάσου.²¹ Στις αρχές του 1976, ανέβηκε το έργο *Πολεμάμε και τραγουδάμε*, γραμμένο από τους ηθοποιούς του θιάσου, που είχε μεγάλη ανταπόκριση και περιόδευσε σε χωριά όπου ποτέ ως τότε δεν είχαν δοθεί παραστάσεις.²² Τον επόμενο χρόνο, παρουσιάστηκε ο *Στρατηγός Μακρυγιάννης κι ο Καραγκιόζης Λαός* του Θανάση Φωτιάδη.²³ Ο θιάσος ήρθε αντιμέτωπος με τη λογοκρισία και διώχθηκε ποινικά όταν παρουσίασε στη Λαμία το *Πολεμάμε και τραγουδάμε χωρίς άδεια*,²⁴ ενώ και η παράσταση του έργου του Φωτιάδη απαγορεύτηκε για τους ίδιους λόγους στη Δεσφίνα Φωκίδας από την τοπική χωροφυλακή.²⁵ Δραστήρια μέλη του υπήρξαν οι Γιάννης Καλατζόπουλος και Δημήτρης Τόκας.

Το Θέατρο Καισαριανής λειτούργησε από το 1977, στο πλαίσιο του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Καισαριανής, στον χώρο του οποίου υπήρχαν δύο σκηνές, μία χειμερινή και μία καλοκαιρινή.²⁶ Ο θιάσος, που στηριζόταν από τον Δήμο και τον Ο.Ε.Θ., στόχο είχε την ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης και τη θεατρική αποκέντρωση, πάγια ζητούμενα των εταιρικών θιάσων. Μέλη του ήταν ο Σταύρος Ντουφεξής, που είχε αναλάβει καθήκοντα σκηνοθέτη, η Έρση Δρίνη, που επιμελούνταν τα σκηνικά και τα κοστουμια των παραστάσεων, κι ακόμα οι ηθοποιοί: Ανδρέας Βαρούχας, Αντώνης Βλησίδης, Έφη Καλογεροπούλου, Δημήτρης Κολοβός, Σπύρος Κωνσταντινίδης, Ηλιάννα Παναγιωτούνη, Μαίρη Σαουσοπούλου, Όλγα Σταύρακα, Γιάννης Τότσικας, Ανδριανή Τουντοπούλου, Ηλίας Χριστόπουλος, Μαθιός Μπαλαμπάνης κ.ά.²⁷ Η πλούσια δράση του επικεντρώθηκε στο ελληνικό έργο, κυρίως τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, στη διάρκεια των οποίων ανέβηκαν τα έργα: *Λεπρέντης* του Μ. Χουρμούζη (1977), *Πλούτος* του Αριστοφάνη (1978), *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Ευριπίδη (1979).²⁸ Ο θιάσος διατή-

21. *Τα Νέα*, 29-9-1976, σ. 2. Χουζούρη, «Ο θεσμός των εταιρικών θιάσων».

22. (Ανυπόγραφο), «Μεγάλη επιτυχία σημειώνει στην Κρήτη το Θέατρο του Λαού», *Ριζοσπάστης*, 29-7-1976, σ. 4.

23. Η Ανθή Χοτζάκογλου που έχει μελετήσει το αρχείο του Θ. Φωτιάδη αναφέρει τους συντελεστές της παράστασης: Μ. Παπανικολάου (σκηνοθεσία), Έρση Δρίνη – Ωρίων Αρκομάνης (σκηνογραφία), Μ. Αντωνόπουλος (μουσική) και οι ηθοποιοί Γιάννης Καλατζόπουλος, Μ. Μπασιάς, Τ. Παπαδάκης (Καραγκιόζης) κ.ά. Στο αρχείο υπάρχει πλούσιο υλικό από τις παραστάσεις του έργου, βλ. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, «Από τον Καραγκιόζη στον Μακρυγιάννη», *Αμαρυσία*, 12-8-2010, <http://www.amarysia.gr/boreia-proastia-xartis-eklogon/29782-από-τον-καραγκιόζη-στο-μακρυγιάννη?start=1>.

24. (Ανυπόγραφο), «Να σταματήσει η δίωξη του Θεάτρου του Λαού», 18-3-1976, σ. 4.

25. *Τα Νέα*, 11-8-1977, σ. 2.

26. *Ό.π.*, 7-7-1979, σ. 2.

27. *Ό.π.*, 22-3-1979, σ. 2.

28. Για την παράσταση της *Ιφιγένειας* βλ. Έλλη Παπαδημητρίου, «Η παράσταση της *Ιφιγένειας* απ' το Θέατρο Καισαριανής», *Ριζοσπάστης*, 19-5-1979, σ. 4.

ρησε την εταιρική του μορφή μέχρι το 1982 και στη συνέχεια μετατράπηκε σε αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία. Είχε μεγάλη απήχηση και συμμετείχε σε διεθνή φεστιβάλ.

Η έρευνα για την καταγραφή και τη δράση των εταιρικών θιάσων δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα. Από τα μέχρι στιγμής δεδομένα διαπιστώνεται σημαντική αύξηση εταιρικών σχημάτων στην περίοδο της Μεταπολίτευσης και έντονο ενδιαφέρον από τον κλάδο για ενίσχυση του θεσμού. Οι θιάσοι που δραστηριοποιήθηκαν ακολούθησαν τις επιταγές του κανονισμού του Ο.Ε.Θ., εφαρμόζοντας την αρχή της συλλογικότητας στην προετοιμασία των παραστάσεων και εστιάζοντας στην προβολή του ελληνικού έργου, συχνά συγγραφέων που ανήκαν στον χώρο της Αριστεράς. Εξάλλου, ο «αριστερός προσανατολισμός» των εταιρικών θιάσων συνέχιζε να προκαλεί προστριβές με τις τοπικές αρχές των περιοχών, όπου περιόδευαν, σε μία περίοδο που οι τακτικές λογοκρισίας και απαγορεύσεων από την εποχή της δικτατορίας συνεχίζονταν, παρά το γεγονός ότι την άνοιξη του 1976 είχε εκδοθεί εγκύκλιος που καταργούσε κάθε λογοκρισία.²⁹

Ο θιάσος Ελεύθεροι Καλλιτέχνες

Ο θιάσος Ελεύθεροι Καλλιτέχνες ιδρύθηκε τον Μάιο του 1975 και υπήρξε ο πρώτος εταιρικός θιάσος της Μεταπολίτευσης. Η σύσταση της εταιρείας έγινε υπό την επωνυμία «Φοίβος Ταξιάρχης – Κώστας Δαρλάσης – Σταύρος Αβδούλος Ε.Ε.» και τον εμπορικό τίτλο «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες – Εταιρικός θιάσος Σ.Ε.Η. – 1917».³⁰ Η χρονολογία 1917 στον τίτλο προέκυψε από το γεγονός ότι το Σ.Ε.Η. έθεσε τον θιάσο υπό την αιγίδα του, με την προϋπόθεση ότι θα συμμορφωθεί με τις σχετικές διατάξεις του πρώτου κανονισμού.³¹

Εκτός από την τριάδα των συνιδρυτών, στο πρώτο αυτό σχήμα συμμετείχαν ακόμα οι εταίροι ηθοποιοί: Βασίλης Βγενόπουλος, Κώστας Γεωργούτσος, Ρίτα Λαμπρινού, Δημήτρης Μεσιακάρης, Δημήτρης Σούλης, Μπάμπης Τιμοθέου και Συμεών Τσάκας. Στις παραστάσεις συνεργάζονταν μαζί τους οι ηθοποιοί: Υβόνη Καλαφάτη, Κυριάκος Κατριβάνος, Φώντας Κονδύλης, Γιώργος Παπαδόπουλος και οι μαθητές Δ. Καλατζής, Γρ. Καραγιαννίδης, Κ. Λιόλιος, Ηλ. Μάρκου, Π. Ραπτάκης.

Στην παρουσίαση του Τύπου υπογραμμίζεται ότι το πλαίσιο λειτουργίας ακολουθεί το καταστατικό που ίσχυε πριν την 21η Απριλίου και, επομένως, τόσο το συμφωνητικό όσο και ο κανονισμός λειτουργίας «βασίζονται στην ελεύθερη και υπεύθυνη άσκηση της εσωτερικής δημοκρατίας, που αντλεί τη δύναμή της από τη συνέλευση των εταίρων και μόνο».³² Με δεδομένο τον αριστερών πεποιθήσεων πολιτικό προσανατολισμό των μελών του θιάσου και μέσα στο γενικότερο κλίμα έντονης πολιτικοποίησης της περιόδου,

29. Βλ. ενδεικτικά τα θέματα λογοκρισίας που αντιμετώπισε ο θιάσος Θέατρο του Λαού (βλ. και σημ. 23, 24). Παρόμοιο περιστατικό συνέβη και στα Γρεβενά, όταν η τοπική χωροφυλακή ζήτησε από το Θέατρο Τέχνης Θεσσαλονίκης άδεια λογοκρισίας, γιατί σκόπευε να παρουσιάσει το έργο του Μπρεχτ, *Μικρό Μαχαγκόνου*, και απείλησε με μήνυση τα μέλη του εταιρικού θιάσου, *Τα Νέα*, 27-9-1977, σ. 2· *Πιζοσπάστης*, 28-9-1977, σ. 4.

30. Σύστασις Ετερόρρυθμου Εταιρείας, με ημερομηνία 29-5-1975.

31. Απόφαση συνεδρίασης Δ.Σ. Σ.Ε.Η. της 16-6-1975.

32. (Ανυπόγραφο), «Τι είναι ο εταιρικός θιάσος του Σ.Ε.Η., Οι Ελεύθεροι Καλλιτέχνες και η φετινή δουλειά τους», *Αυγή*, 8-11-1975.

παρατηρούμε την έμφαση που δίνεται στη χρήση των όρων «ελεύθερη και υπεύθυνη άσκηση της δημοκρατίας», ως άμεση αναφορά και σύνδεση με το νέο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, και την ανάγκη για την ταχύτερη απομάκρυνση από την περίοδο της δικτατορίας, την αμεσότερη επιστροφή στη δημοκρατία και την επαναφορά της ελεύθερης σκέψης και έκφρασης. Εξάλλου, η φυσική και πνευματική παρουσία του Βασίλη Ρώτα, ως μέντορα του σχήματος, έπαιξε ρόλο τόσο στην επιλογή του ονόματος, το οποίο παραπέμπει άμεσα στον ιστορικό εαμικό θιάσο που ίδρυσαν το 1946 οι Γιώργος Σεβαστίκογλου και Αντώνης Γιαννίδης, όσο και στη στοχοθεσία του θιάσου, συνυφασμένη με την αριστερή ιδεολογική τοποθέτηση των συντελεστών του.

Αργότερα, τον θιάσο συνεπικουρούσε ειδική επιτροπή καλλιτεχνικής και πνευματικής έρευνας, που αποτελούσαν η λογοτέχνιδα Βούλα Δαμιανάκου, ο ζωγράφος Γιώργος Βαυλάμος, ο θεατρικός συγγραφέας Μήτσος Ευθυμιάδης κι ο κοινωνιολόγος Σταύρος Ζορμπαλάς.³³

Από καλλιτεχνικής άποψης, βασική προϋπόθεση αποτελεί η «απελευθέρωση των καταπιεσμένων δυνάμεων και της δημιουργικής πρωτοβουλίας του ηθοποιού και κάθε παράγοντα που συμβάλλει στη θεατρική ολοκλήρωση».³⁴ Στους στόχους του θιάσου περιλαμβάνεται η προβολή των πολιτιστικών παραδοσιακών αξιών και του σύγχρονου θεατρικού προβληματισμού, κυρίως στις λαϊκές μάζες, που παρέμεναν απληροφόρητες σε θέματα πολιτισμού. Επιπλέον, ο θιάσος επιζητούσε την ανακάλυψη νέων εκφραστικών δρόμων για το νεοελληνικό θέατρο μέσα από την επαφή με το ευρύ κοινό της περιφέρειας και της επαρχίας. Τέλος, τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε επαγγελματικό επίπεδο, προβάλλεται η ανάγκη αλλαγής του κατεστημένου του εμπορικού θεάτρου, που στηριζόταν στην κυριαρχία του βεντετισμού, και η επιβολή της συλλογικότητας σε όλα τα πεδία της θεατρικής διαδικασίας.

Στο ίδιο πλαίσιο, των δημοκρατικών διαδικασιών και της διαφάνειας που απαιτείται, στον Τύπο δημοσιεύονται ακόμα στοιχεία για τα οικονομικά του θιάσου, τις αμοιβές των ηθοποιών, τους εξωτερικούς συνεργάτες και δηλώνεται ο αποκλεισμός κάθε προσωπικής προβολής, που εξασφαλίζει η καταγραφή των συντελεστών με αλφαβητική πάντα σειρά.³⁵

Στα επόμενα χρόνια υπογράφονται σε ετήσια βάση αντίστοιχα ιδιωτικά συμφωνητικά σύστασης, τροποποίησης ή λύσης εταιρειών που επανασχηματίζονται υπό την ίδια επωνυμία, αλλά με αλλαγές στα ονόματα των συμβαλλομένων. Σε αυτά οριζόταν το ακριβές ποσό του εταιρικού κεφαλαίου που απαρτιζόταν από τις ισόποσες εισφορές των εταίρων, αντίστοιχου των στόχων και των αναγκών της εταιρείας. Παρατηρούμε, μάλιστα, ότι το ποσό αυξάνεται αναλογικά με την πάροδο των ετών. Έτσι, στο πρώτο συμφωνητικό του 1975 το κεφάλαιο ανερχόταν στις 8.000 δρχ., στο συμφωνητικό που αφορούσε τη δραστηριοποίηση του θιάσου κατά την περίοδο 1976-77 το αρχικό κεφάλαιο είχε οριστεί στις 11.000 δρχ.,³⁶ στο συμφωνητικό που αφορούσε την περίοδο

33. *Τα Νέα*, 3-5-1978, σ. 2.

34. (Ανυπόγραφο), «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, ο πρώτος μεταδιδακτορικός εταιρικός θιάσος του Σ.Ε.Η. (1917)», *Ριζοσπάστης*, 30-7-1975, σ. 4.

35. *Αυγή*, 8-11-1975.

36. Βλ. το *Ιδιωτικόν Συμφωνητικόν Λύσεως Ετερορρυθμού Εταιρείας*, με χρονική ένδειξη Οκτώβριος 1978.

1978-79 το ποσό ανήλθε στις 20.000 δραχ.,³⁷ ενώ στο συμφωνητικό του 1982 το ποσό έφτασε τις 35.000 δραχ.³⁸

Η εταιρεία λειτούργησε με το ίδιο καθεστώς μέχρι το 1979, οπότε, μετά την τροποποίηση του καταστατικού της, μετατράπηκε από εμπορική, όπως εμφανιζόταν μέχρι τότε, βάσει του ισχύοντος νομικού πλαισίου, σε αστική και μη κερδοσκοπική, διευρύνοντας παράλληλα σημαντικά τους στόχους της.³⁹ Ως εκ τούτου και ακολουθώντας την επικρατούσα τάση της περιόδου, οι στόχοι περιλάμβαναν πλέον εκτός των θεατρικών, και άλλες δραστηριότητες, έχοντας πάντα ως βασικό άξονα, –όπως υπογραμμίζεται– την προαγωγή της ελληνικής καλλιτεχνικής και πνευματικής δημιουργίας και την ανάπτυξη και καλλιέργεια του καλλιτεχνικού αισθητηρίου και του πνευματικού επιπέδου των κατοίκων.

Επομένως, στο ιδιωτικό συμφωνητικό του 1982 παρατηρούμε σημαντική απόκλιση από το αρχικό του 1975 όσον αφορά τον σκοπό της εταιρείας, καθώς αυτός περιλαμβάνει πλέον την οργάνωση και πραγμάτωση όχι αποκλειστικά θεατρικών παραστάσεων αλλά και κινηματογραφικών, ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών παραγωγών, καθώς επίσης και κινηματογραφικών προβολών, διαλέξεων και συναυλιών στην Αθήνα, τις συνοικίες, τις επαρχιακές πόλεις και τα χωριά, ακόμα και στο εξωτερικό «αν χρειασθεί».

Μελετώντας το δραματολόγιο του θιάσου, διαπιστώνουμε κατ' αρχήν ότι στο επίκεντρο βρίσκεται το ελληνικό θεατρικό έργο, σύμφωνα με τη σχετική διάταξη του καταστατικού για την προβολή της εγχώριας δραματουργίας. Η σύσταση των Ελεύθερων Καλλιτεχνών συνδέθηκε με το ανέβασμα του *Μακρουγιάννη* του Δημήτρη Φωτιάδη, καθώς «βασική αιτία και ιδεολογικό κίνητρο της ίδρυσης και λειτουργίας του, στάθηκαν η απήχηση που είχαν οι παραστάσεις του έργου».⁴⁰ Το έργο είχε ανεβεί τον προηγούμενο χειμώνα του 1974-75, στο θέατρο Αίγλη του Υμηττού, από την Ελληνική Λαϊκή Σκηνή, θίασο στον οποίο συμμετείχε η ομάδα των ηθοποιών που συγκρότησαν στη συνέχεια τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες. Συνολικά το έργο παίχτηκε 36 φορές στην Αθήνα, στους γύρω Δήμους και την επαρχία, σε ανοιχτούς χώρους πάντα που ήταν γήπεδα, αρχαία

Το συμφωνητικό αφορούσε εταιρεία με την επωνυμία «Φ. Ταξιάρχης – Μ. Τιμοθέου – Σ. Τσάκας και Σία Ε.Ε.» και τον εμπορικό τίτλο «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες – Εταιρικός θίασος Σ.Ε.Η.».

37. Ιδιωτικόν Συμφωνητικόν Τροποποιήσεως Ετερορhythμου Εταιρείας εις Ομόρhythμον Εταιρείαν, με ημερομηνία 22-2-1979. Το συμφωνητικό αφορούσε εταιρεία με την επωνυμία «Φοίβος Ταξιάρχης – Κώστας Δαρλάσης Τιμοθέου - Συμεών Τσάκας και Σία Ε.Ε.» και τον εμπορικό τίτλο «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες – Εταιρικός θίασος Σ.Ε.Η.».

38. Ιδιωτικό Συμφωνητικό Σύστασης Ομόρhythμης Εμπορική Εταιρείας, με ημερομηνία 23-11-1982. Το συμφωνητικό αφορούσε εταιρεία με την επωνυμία «Φοίβος Ταξιάρχης – Κώστας Δαρλάσης Τιμοθέου – Συμεών Τσάκας και Σία Ο.Ε.» και τον εμπορικό τίτλο «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες – Εταιρικός θίασος Ο.Ε.Θ./Σ.Ε.Η.».

39. Καταστατικό Αστικής Εταιρείας Καλλιτεχνικών και Θεατρικών Εκδηλώσεων με το διακριτικό τίτλο «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες», με ημερομηνία 11-6-1979.

40. *Αυγή*, 8-11-1975. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, το έργο παρακολουθούσαν κατά μέσο όρο 1000 θεατές στην κάθε παράσταση, ενώ τη μεγάλη προσέλευση ενίσχυσαν το φτηνό εισιτήριο και το χαμηλό κόστος νεανικού εισιτηρίου.

θέατρα, γυμναστήρια σχολείων και πλατείες,⁴¹ ενώ περιόδευσε και στη Σουηδία, στη Στοκχόλμη και αλλού.⁴²

Το έργο του Φωτιάδη ανέβηκε στο ευρύτερο πλαίσιο επιλογής έργων με ιστορικά θέματα που χαρακτηρίζει τη δεδομένη χρονική περίοδο, καθώς και για ιδεολογικούς λόγους.⁴³ Ο συγγραφέας του, υποστηρικτής της άποψης περί λαϊκότητας του θεάτρου –όπως και ο Ρώτας–⁴⁴ προβάλλει μέσω του έργου του την ανάγκη για επιστροφή σε ένα θέατρο τελετουργικό, με έντονη τη λαϊκή παρουσία και με χρήση ανοικτών χώρων για τις παραστάσεις. Ο Μακρυγιάννης αφενός εξασφάλισε, λόγω εσόδων, την οικονομική στήριξη που είχε ανάγκη ο θιάσος, κι αφετέρου πέτυχε τη δημιουργία διαλόγου με ένα κοινό αριστερών πεποιθήσεων, ανταποκρινόμενο στο απόλυτα πολιτικοποιημένο κλίμα της εποχής. Το δεδομένο αυτό, σε συνδυασμό με το επιτακτικό αίτημα για άμεση επαναφορά του θεσμού, οδήγησε στην απόφαση σύστασης των Ελεύθερων Καλλιτεχνών και την επανεκκίνηση ουσιαστικά του συνεταιρικού θεάτρου.

Το δραματολόγιο παρέμεινε εστιασμένο στο ελληνικό θεατρικό έργο σε όλα τα χρόνια παρουσίας του θιάσου, με σαφή προτεραιότητα σε συγγραφείς που ανήκαν στον αριστερό χώρο και βασικό άξονα την προβολή έργων που είχαν «διωχτεί» για πολιτικούς λόγους.

Οπότε, αμέσως μετά τον Μακρυγιάννη του Φωτιάδη, ανέβηκε, το 1976, το ηρωικό δράμα, *Κολοκοτρώνης, ή η νίλα του Δράμαλη* (1955), του Βασίλη Ρώτα, που ο θιάσος επανέφερε στο επίκεντρο του θεατρικού ενδιαφέροντος έπειτα από τριάντα χρόνια⁴⁵. Έργο με ιστορικό θέμα, ανέβηκε στην ίδια λογική του λαϊκού πανηγυριού, σε συλλογική σκηνοθεσία με ευθύνη του Φοίβου Ταξιάρχη, ρύθμιση σκηνικού χώρου και ενδυμασίες Τάσου Ζωγράφου και μουσική Νικηφόρου Ρώτα.⁴⁶ Το έργο περιόδευσε στη διάρκεια του καλοκαιριού, ενώ τη χειμερινή περίοδο 1976-77 ανέβηκε από τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά.⁴⁷ Την ίδια χρονιά, με τη συμπλήρωση των εκατό παραστάσεων

41. Αναφέρει ενδεικτικά τις παραστάσεις σε Χαλκίδα (30-7-1975) στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Ευρίπεια», Νέα Ιωνία Βόλου (γήπεδο «Νίκης», 10-8-1975), Αρχαίο Θέατρο Γυθείου (14-8-1975), Αρχαίο Θέατρο Μεγαλόπολης (15-8-1975), Κάστρο Καλαμάτας (16-8-1975), Αρχαίο Θέατρο Ιθώμης (17-8-1975), Παλαιό Φάληρο (κινηματογράφος Άδωνις, 28-8-1975), Αρχαίο Θέατρο Σικυώνος (31-8-1975), Δημοτικό Στάδιο Αιγάλεω (6-9-1975), Λαύριο (κινηματογράφος Ολύμπια, 7-9-1975), βλ. *Τα Νέα*, 30-7-1975, σ. 2· *ό.π.*, 7-8-1975, σ. 2· *ό.π.*, 28-8-1975, σ. 2· *ό.π.*, 6-9-1975, σ. 2.

42. *Ό.π.*, 26-2-1976, σ. 2.

43. Σχετικά με το έργο, βλ. Μήτσος Λυγίζος, «Ο Μακρυγιάννης Δημήτρη Φωτιάδη», *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980, τ. Β', σ. 367-368 και Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα, Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ηράκλειο, 2006, σ. 452-453.

44. Βασίλης Ρώτας, «Για ένα θέατρο του λαού», *Επιθεώρηση Τέχνης Γ* (1956), σ. 32-36.

45. Σχετικά με το έργο, βλ. Λυγίζος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο θέατρο*, τ. Β', σ. 354-366 και Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα, Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, σ. 488-489.

46. Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης.

47. Πρωτανέβηκε στο γήπεδο της Κάτω Ηλιούπολης (27-6-1976) και ακολούθησαν παραστάσεις σε Παλαιό Φάληρο (1-7-1976), Αγία Βαρβάρα (3-7-1976), γήπεδο Καλλιθέας (4-7-1976), Λιτόχωρο (φεστιβάλ Ολύμπου, Ιουλ. 1976), Αθήνα (Πνύκα, 8 έως 11-7-1976), Λέσβο (Κάστρο του Μολύβου, 17-7-1976 και Μυτιλήνη 18-7-1976), Άργος (Στάδιο Άργους, 24-7-1976), Ναύπλιο (Στάδιο Ναυπλίου, 25-7-1976), Δερβενάκια (26-7-1976), γήπεδο Καισαριανής, Αλίαρτο, Πειραιά (*Τα Νέα*, 24-6-1976, σ. 2· *ό.π.*, 26-6-1976

του έργου, οι Ελεύθεροι Καλλιτέχνες τίμησαν σε ειδική εκδήλωση τον συγγραφέα του και μέντορα του θιάσου, Βασίλη Ρώτα.⁴⁸ Από την πλευρά του, ο Ρώτας υπογράμμισε τον δημοκρατικό και συνεργατικό χαρακτήρα του θιάσου αλλά και το γεγονός ότι νέοι άνθρωποι ανακαλύπτουν «έργα από καιρό γραμμένα, λησμονημένα κι απαγορευμένα» –σαν τον *Κολοκοτρώνη*– «που μιλά για τον λαϊκό αγώνα».⁴⁹

Οι ηθοποιοί της παράστασης κλήθηκαν να αποδώσουν από σκηνής τους περίπου εκατό ρόλους του έργου. Με δεδομένο ότι η πλειονότητα των μελών του θιάσου ήταν πρωτόπειροι ηθοποιοί, το αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό, αν και δεν αποδόθηκαν εξίσου επιτυχημένα όλα τα πρόσωπα.⁵⁰ Ξεχώρισαν ορισμένοι, με βασικότερο τον Φοίβο Ταξιάρχη, που διακρίθηκε τόσο για την υποκριτική του όσο και για τις σκηνοθετικές επιλογές του, που προσαρμόζονταν κάθε φορά ανάλογα με τον χώρο.

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σημειώνει:

Η σκηνοθεσία, όπως λειτούργησε στην Πνύκα, που είδα την παράσταση, λιτή, βασίστηκε στην κίνηση των ομάδων, στη δυναμική της γεωμετρίας, στην αναγλυφικότητα. Σωστός ο λόγος, λιτή στάση και ορθή οικονομία στη σύνθεση.⁵¹

Το καλοκαίρι του 1977, ο θιάσος περιόδευσε με τον *Χάση* του Γουζέλη, σε διασκευή Κονίδη Πορφύρη. Η επιλογή του έργου ακολούθησε τη γενικότερη τάση της μεταπολιτευτικής περιόδου αναζήτησης της θεατρικής παράδοσης, μέσα από ιστορικά έργα της νεοελληνικής δραματουργίας, και το ανέβασμά του βασίστηκε σε έρευνα των στοιχείων της εποχής συγγραφής του, που εντάχθηκαν στην ερμηνευτική και σκηνοθετική απόδοση, έχοντας πάντα ως κεντρικό άξονα τον λαϊκό χαρακτήρα.⁵² Στο ίδιο πλαίσιο, η παράσταση ξεκινούσε με μία αναπαράσταση ζακυνθινής μασκαράτας, που περιλάμβανε χορούς, τραγούδια και αυτοσχεδιαστικά δρώμενα, εμπνευσμένα από τη λαϊκή τοπική παράδοση, και στη συνέχεια ακολουθούσε ένας σύντομος πρόλογος, που παρουσίαζε το έργο, το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής και τον συγγραφέα. Για το ανέβασμα του έργου συνεργάστηκαν ο ζωγράφος-χαράχτης Γιώργος Βαρλάμης, που φιλοτέχνησε την αφίσα, το πρόγραμμα και τις μακέτες, ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος Τάσος Ζωγράφος, ο συνθέτης Γιώργος Τσαγκάρης, που έγραψε μουσική για τα είκοσι ατομικά και ομαδικά τραγούδια του έργου, ο Τάκης Βαρλάμος, που ανέλαβε τη χορογραφία, και ο Φοίβος

ό.π., 30-6-1976· ό.π., 8-7-1976, σ. 2· ό.π., 17-7-1976, σ. 2· ό.π., 24-7-1976, σ. 2· ό.π., 14-8-1976, σ. 2· ό.π., 20-8-1976, σ. 2· ό.π., 9-9-1976, σ. 2· ό.π., 4-10-1976, σ. 2). Από το Θέατρο Πειραιά το έργο πρωτοανέβηκε ανήμερα τα Χριστούγεννα του 1976, ενώ στις αρχές του επόμενου έτους δόθηκε εορταστική παράσταση προς τιμήν του συγγραφέα Βασίλη Ρώτα, με την ευκαιρία των 88 χρόνων του. Στην τιμητική εκδήλωση συμμετείχε ο Κώστας Γεωργουσόπουλος που μίλησε με θέμα «Ο Ρώτας και το Λαϊκό Θέατρο», βλ. ό.π., 4-1-1977, σ. 2.

48. Ό.π., 16-2-1977, σ. 2.

49. (Ανυπόγραφο), «Το θέατρο είναι λαϊκή τέχνη, Ο Β. Ρώτας μιλάει για τον *Κολοκοτρώνη*», *Ριζοσπάστης*, 9-6-1976, σ. 4.

50. Αλιβιάδης Μαργαρίτης, «Κριτική: Βασίλη Ρώτα *Κολοκοτρώνης* με τον εταιρικό θίασο», *Ριζοσπάστης*, 14-8-1976, σ. 2· Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Κολοκοτρώνης* ή η νύλα του *Δράμαλη*», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου, II. Ελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1984, σ. 181.

51. Γεωργουσόπουλος, «*Κολοκοτρώνης* ή η νύλα του *Δράμαλη*», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου, II*.

52. *Τα Νέα*, 5-2-1977, σ. 2.

Ταξιάρχης, που συντόνισε τη σκηνοθεσία. Στην παράσταση έλαβαν μέρος οι ηθοποιοί: Μπάμπης Τιμοθέου, Μύρτα Πολύζου, Θανάσης Ρουπακιώτης, Ανδρέας Παπασπύρος, Συμεών Τσάκας, Δημήτρης Μεσιακάρης, Κώστας Δαρλάσης, Σοφία Ολυμπίου, Ιωσήφ Λιζάρδης, Βασίλης Βγενόπουλος, Φοίβος Ταξιάρχης.⁵³

Το αποτέλεσμα χαρακτηρίστηκε από ενιαίο ύφος, προσπάθεια απόδοσης των προσώπων με χαρακτηριστική ανάλυση και γλωσσική αμεσότητα. Η σκηνοθετική απόδοση πάντως βασίστηκε στη διασκευή του Πορφύρη κι όχι στην πρωτότυπη γραφή του Γουζέλη, θέλοντας ίσως να κρατήσει αποστάσεις από την ιστορική πρώτη παράσταση του έργου από τη Νεοελληνική Σκηνή του Σπύρου Ευαγγελάτου, το 1964.⁵⁴

Το 1978, λόγω του θανάτου του Βασίλη Ρώτα, ο θίασος επανήλθε στο έργο του για να τον τιμήσει. Παρουσίασε αρχικά το δίπτυχο *Ελληνικά νιάτα*⁵⁵ και *Το πιάνο*, ενώ το καλοκαίρι του ίδιου έτους, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, ανέβασε στο θέατρο Λυκαβηττού το σπονδυλωτό έργο *Πιάνο – Καραγκιόζικα*, μια σύνθεση από μικρά αυτοτελή μονόπρακτα, συνδυασμένα με τρόπο που το ένα οδηγούσε τον θεατή στο επόμενο. Το αποτέλεσμα προήλθε και πάλι από συλλογική έρευνα, μελέτη και επεξεργασία. Στόχος ήταν η οξεία πολιτική σάτιρα στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, που γινόταν με τη βοήθεια των γνωστών μορφών του Θεάτρου Σκιών.⁵⁶ Η παράσταση ήθελε να μιμηθεί ως προς τη δομή και το ύφος το εμβληματικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι, όταν επαναλήφθηκε ένα χρόνο μετά, στο θέατρο Αθήναιον, πρωταγωνιστής αυτή τη φορά ήταν ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος –που συνεργάστηκε εκτάκτως με τον εταιρικό θίασο–,⁵⁷ ο οποίος εμφανίστηκε στον ρόλο του Καραγκιόζη, με τον οποίο τον είχε συνδέσει ήδη το κοινό από *Το μεγάλο μας τσίρκο*.

Τα επόμενα χρόνια, στο ρεπερτόριο του θίασου συμπεριλήφθηκαν ακόμα η *Θεοδώρα*, σάτιρα του Δημήτρη Φωτιάδη, το *Παραμύθι της ανέμης* και οι *Γραμματιζούμενοι* του Βασίλη Ρώτα,⁵⁸ το σατυρικό δράμα *Ιχνηυτές* του Σοφοκλή, τα *Ιντερμέδια της Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτζη, *Ο κόσμος ανάποδα*, μια διασκευή από τους *Μέναιχμους* του Πλάτου, του Δημήτρη Φωτιάδη και πάλι, το έργο *Πέρα απ' τον ίσκιο των κυπαρισσιών* του Γιάννη Ρίτσου, η σατιρική κωμωδία *ο Αζάρ δεν πεθαίνει ποτέ* του Νότη Περιγιάλη, η *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Μέντη Μποστατζόγλου (Μποστ) και άλλα.⁵⁹

53. (Ανυπόγραφο), «Πολιτιστικές εκδηλώσεις στην Καλλιθέα», *Ριζοσπάστης*, 29-6-1977, σ. 4.

54. Βλ. Γεωργουσόπουλος, «Ο Χάσης: πατέρας της νεοελληνικής δραματουργίας», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II*, σ. 204-209.

55. *Ριζοσπάστης*, 8-7-1978, σ. 2. Γεωργουσόπουλος, «Οικεία τραγωδία», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II*, σ. 238-241.

56. Μαρλένα Πολιτοπούλου, «Αφιέρωμα στον Β. Ρώτα», *Τα Νέα*, 9-8-1977, σ. 2.

57. (Ανυπόγραφο), «Ο Παπαγιαννόπουλος στα *Καραγκιόζικα* με τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες», *Τα Νέα*, 9-3-1979, σ. 2. Οι άλλοι συντελεστές της παράστασης ήταν: η Αγνή Βλάχου (Καραγκιόζιαινα), Δ. Καραγιάννης (Κολλητήρι), Κώστας Δαρλάσης, Χάρης Εμμανουήλ, Δημήτρης Μεσσακάρης, Κυριάκος Παπαδημητρίου, Μύρτα Πολύζου, Βαγγέλης Ρικουδής, Νίκη Τουλουπάκη, Συμεών Τσάκας, Αιμιλία Ύψηλάντη.

58. Για την παράσταση του έργου που ανέβηκε το 1981 στον Λυκαβηττό, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ, βλ. Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, κείμενα θεατρικής κριτικής (1976-1984)*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1985, σ. 122.

59. *Τα Νέα*, 23-12-1976, σ. 2. Σοφία Αδαμίδου, «Φοίβος Ταξιάρχης: αγωνιστής στη σκηνή και τη ζωή», *Ριζοσπάστης*, 7 μέρες μαζί, 21-10-2007, σ. 3. Ανάμεσα σε άλλα, το καλοκαίρι του 1980, ο θίασος

Από τη συνολική δράση του θιάσου, στη διάρκεια των δέκα περίπου χρόνων παρουσίας του, και σε συνάρτηση με τους στόχους της δημιουργίας του, όπως είχαν εκφραστεί αρχικά,⁶⁰ παρατηρούμε ότι σε αντιπαράβολή με το καθεστώς που ίσχυε στα μεγάλα θιασαρχικά σχήματα του εμπορικού θεάτρου, ο θιάσος διαφοροποιήθηκε σημαντικά όσον αφορά την εσωτερική λειτουργία και τον τρόπο συνεργασίας ανάμεσα στα μέλη του. Προώθησε τη συλλογικότητα στην έρευνα και την προετοιμασία των παραστάσεων, σε αντίθεση με τα προσωποπαγή σχήματα των πρωταγωνιστικών θιάσων, που κατηγορούνταν για βεντετισμό και υπονόμηση της καλλιτεχνικής έκφρασης των ηθοποιών.

Επιπλέον, η σύνδεση της ελληνικότητας με τη δημοκρατία, όπως η έννοια εκφράζεται μέσα από την αριστερή ιδεολογία, χρησιμοποιείται για να προβάλει την άποψη ότι η τακτική αυτοπροβολής των πρωταγωνιστών του εμπορικού θεάτρου υπήρξε απόρροια ξενόφερτων και άρα αντιδημοκρατικών επιρροών, ενώ το δημοκρατικό πλαίσιο λειτουργίας των εταιρικών θιάσων είναι μέρος της ελληνικής λαϊκής παράδοσης και συνέχειας. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται η εστίαση στο ελληνικό έργο με αποτέλεσμα το δραματολόγιο, όπως διαμορφώθηκε τελικά, να καλύπτει χρονικά όλη την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, από τον επτανησιακό *Χάση* ως το σύγχρονο θεατρικό έργο του Νότη Περγιάλη ή του Μποστ. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο έργο του Βασίλη Ρώτα, που ο θιάσος επανέφερε στο προσκήνιο έπειτα από δεκαετίες, καθώς μέσα από αυτό βρήκε κοινούς τόπους και τρόπους να επικοινωνήσει ιδέες και να μοιραστεί αναζητήσεις με μία μεγάλη μερίδα κοινού, που δεν είχε πρόσβαση στις κεντρικές θεατρικές σκηνές. Επιπλέον, η αμεσότητα της νεοελληνικής δημοτικής του Ρώτα αποτελούσε σημαντικό εργαλείο για την επίτευξη των στόχων του θιάσου, που περιλάμβαναν το ανέβασμα παραστάσεων υψηλής ποιοτικής στάθμης και σωστής σκηνικής ανάγνωσης του θεατρικού έργου. Για τον λόγο αυτό, βασική προϋπόθεση για τους ηθοποιούς αποτελούσαν η γνώση και η ορθή εκφορά της νεοελληνικής γλώσσας.

Εν κατακλείδι, εκκινώντας από το γεγονός ότι η επαναδραστηριοποίηση των εταιρικών θιάσων την περίοδο της Μεταπολίτευσης συνδέεται αφενός με την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ελληνικής κοινωνίας κι αφετέρου με το όραμα για την τοποθέτηση του ελληνικού θεάτρου σε νέες βάσεις –τόσο ως προς το πλαίσιο λειτουργίας όσο και ως προς τη σχέση με το θεατρικό έργο, το ανέβασμα της παράστασης και το κοινό–, η ευρύτερη μελέτη της δράσης των εταιρικών θιάσων που φτάνει ως τις μέρες μας παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον, καθώς μπορεί να οδηγήσει στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων σχετικά με τον τρόπο που τα παραπάνω ζητούμενα καθώς και οι αρχικοί στόχοι σύστασης του θεσμού αναπροσαρμόζονται κάθε φορά και εκφράζονται διαχρονικά κυρίως σε περιόδους κρίσεων.

σκόπευε να περιοδεύσει με το έργο του Δ. Φωτιάδη, *Ο κόσμος ανάποδα*, και μία σύνθεση με τίτλο *Φωνές της Αγρύπνιας*, ένα αντιστασιακό πολύπτυχο –όπως χαρακτηρίζεται– βασισμένο σε έργα και αποσπάσματα έργων των Λουκή Ακρίτα, Ηλία Βενέζη, Γιώργου Κοτзиούλα, Γιάννη Ρίτσου, Βασίλη Ρώτα και Άγγελου Σικελιανού. Το δραματολόγιο κρίθηκε ακατάλληλο για περιοδεία από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών και διακόπηκε η επιχορήγηση του θιάσου· βλ. (Ανυπόγραφο), «Οι Ελεύθεροι Καλλιτέχνες απαντούν στο Υπ. Πολιτισμού σχετικά με τις επιχορηγήσεις των θιάσων», *Ριζοσπάστης*, 24-7-1980, σ. 6.

60. Βλ. το προλογικό σημείωμα στο Θεατρικό Πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Κολοκοτρώνης, ή η νίλα του Δράμαλη*, 1976.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΒΑΜΒΟΥΚΟΣ

Ο πολιτικός Άρθουρ Μίλερ μέσα από το θεατρικό έργο του: Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις

Πρόλογος

Ηζωή του Άρθουρ Μίλερ σημαδεύτηκε από τη Μεγάλη Ύφεση που στιγμάτισε τις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τον 20ό αιώνα. Η κρίση αυτή διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη των πολιτικών και των κοινωνικών πραγμάτων στην πατρίδα του, αλλά και διεθνώς. Συνακόλουθα, το έργο του χαρακτηρίζεται από έντονο ενδιαφέρον για τη διαπλοκή πολιτικών και κοινωνικών φαινομένων. Προτείνει δε, ως ύψιστης κοινωνικοπολιτικής σπουδαιότητας, την κατανόηση της βαρύτητας των πράξεων καθενός και την ανάληψη της ευθύνης για αυτές. Τούτα τα στοιχεία είναι διάχυτα και εμφανή στην πλειονότητα των θεατρικών του κειμένων. Υπάρχει, όμως, ένα έργο τελείως άγνωστο στην ελληνική βιβλιογραφία, όπου οι σχετικοί προβληματισμοί αναφέρονται με απρόσμενη γλαφυρότητα και ενάργεια: πρόκειται για το θεατρικό *Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις*¹ που χρονολογείται το 1972.

Στην παρουσίασή μας αυτή επιχειρείται μία ανάγνωση του παραπάνω έργου ως ενδεικτικού και συνοπτικού της πολιτικής οπτικής του Μίλερ, προκρίνοντας τα στοιχεία εκείνα που καθιστούν τη δραματουργία του καιρία για τον διάλογο γύρω από τη δημοκρατία και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει στο διηνεκές.

Εισαγωγή

Ο Άρθουρ Μίλερ έγινε γνωστός με τρία πρωτίστως έργα: το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (1947), τον *Θάνατο του εμποράκου* (1949) και τη *Δοκιμασία* (1953).² Σε αυτά τα

1. Άρθουρ Μίλερ, *Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις* (μετ. και εισ. Αλέξανδρος Βαμβούκος), Σοκόλη, Αθήνα, 2015. Στα αγγλικά το έργο απαντά στον δεύτερο τόμο με τα θεατρικά του Μίλερ από τον Methuen (: Arthur Miller, *The Creation of the World and Other Business, Plays: Two*, Methuen Drama, London, 1994), ενώ κυκλοφορεί επίσης και σε γαλλική μετάφραση (:Arthur Miller, *La création du monde et autres bisness*, μετ. Jean Mercure, *L'Avant-Scène du Théâtre* 552, 1974).

2. Για μία σφαιρική παρουσίαση του έργου και της ζωής του Άρθουρ Μίλερ, βλ. Alice Griffith, *Understanding Arthur Miller*, University of South Carolina Press, Columbia, 1996· Enoch Brater (επιμ.), *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005· Harold Bloom (επιμ.), *Arthur Miller*, Chelsea House, New York, 2007. Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση στο έργο του Μίλερ μέσα από ανάλυση ποικίλων θεματικών αξόνων που απαντούν στο σύγ-

έργα στηρίχθηκε η διασημότητα του Μίλερ στην Αμερική και στο εξωτερικό,³ με αυτά αγαπήθηκε και εκτιμήθηκε, με αυτά απέκτησε τη φήμη του ρεαλιστή τεχνίτη με έντονες κοινωνικές ανησυχίες στην παράδοση του Ίψεν (το έργο του οποίου, άλλωστε, *Ο εχθρός του λαού* διασκεύασε νωρίς στην καριέρα του). Όμως, ο Μίλερ υπήρξε ανέκαθεν πολύ περισσότερα από αυτό. «Ενώ απερίσκεπτα τον απορρίπτουν ως ρεαλιστή», γράφει ο Bigsby, «ο Μίλερ έχει πειραματιστεί με τη φόρμα, με αποδομημένους χαρακτήρες, με συμπεισμένη και διεσταλμένη γλώσσα, και έχει δει στη θεατρική πλοκή ένα πρότυπο για άλλες κατασκευές σχετιζόμενες με την ταυτότητα και τις κοινωνικές μορφές».⁴ Σε αντίστοιχη παρατήρηση προβαίνει ο ίδιος ο δραματουργός στην εισαγωγή της έκδοσης των έργων του:

Από την αρχή μου έδωσαν τον τίτλο του ρεαλιστή συγγραφέα τόσο για σωστούς όσο και για πεπλανημένους λόγους. [...] Όμως, οι κριτικοί και οι σχολιαστές, όπως και οι περισσότεροι από εμάς τους υπόλοιπους ανθρώπους, είναι οκνηροί, και από τη στιγμή που απέκτησα την ταμπέλα δεν τους φαινόταν πλέον χρήσιμο να μελετήσουν για δεύτερη φορά τα έργα που ακολούθησαν.⁵

Αυτές οι αναφορές είναι ενδεικτικές μιας ενδιαφέρουσας αντίφασης που παρουσιάζει η περίπτωση του Άρθουρ Μίλερ, όπως επισημαίνει στην εισαγωγή της σχετικής μονογραφίας του και ο Neil Carson.⁶ Η θέση του διάσημου Αμερικανού συγγραφέα στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου του 20ού αιώνα είναι ακλόνητη, όμως η συνολική αποτίμηση του έργου του καθώς και η επιμέρους αξιολόγηση των θεατρικών του δεν συναντούν ομοφωνία. Κάποιοι τον απορρίπτουν ελαφρά τη καρδιά ως απλό μαθητή του Ίψεν, ενώ για κάποιους κριτικούς ο Μίλερ αποτελεί διεισδυτικό κριτή της αμερικανικής κοινωνίας και σημαντικό ανανεωτή του θεάτρου.

Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις (1972) συνεισφέρει στη διαιώνιση της αβεβαιότητας αυτής. Το κοινό και η κριτική ξαφνιάστηκαν και δεν εκτίμησαν το νέο δημιούργημα του Μίλερ. Αντίθετα, ο συγγραφέας του προσέβλεπε σε αυτό με ιδιαίτερη θέρμη.⁷ Ξεφεύγοντας από τον μιλερικό κανόνα και ίσως από τα ελληνικά ενδιαφέροντα

χρονο θέατρο προσφέρει η Susan C. W. Abbotson στο *Thematic Guide to Modern Drama*, Greenwood Press, Westport, Connecticut / London, 2003, βλ. ειδικότερα τα κεφάλαια «Betrayal and Guilt», σ. 49, «Decisions and Life Choices», σ. 73, «The Holocaust», σ. 107, «Jewish American Experience», σ. 145, «Law and Justice», σ. 163, «The “Life-Lie”», σ. 173, και «Work», σ. 267. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, βέβαια, η εκτενής αυτοβιογραφία του ίδιου του συγγραφέα με τίτλο *Timebends: A life*, Grove Press, New York, 1987. Στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως *Στη δίνη του χρόνου και κυκλοφορεί σε μετάφραση του Φώντα Κονδύλη από τις εκδόσεις Καστανιώτη.*

3. Για την πρόσληψη του έργου του Μίλερ διεθνώς, βλ. Enoch Brater (επιμ.), *Arthur Miller's Global Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007.

4. Christopher Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, σ. 117-118. Οι μεταφράσεις από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, εδώ και παρακάτω, είναι του γράφοντος.

5. Miller, *Plays: Two*, Methuen, London, 1994, σ. 1.

6. Neil Carson, *Arthur Miller*, MacMillan, London, 1982, σ. 1.

7. Έχει καταγραφεί επίσημα η αντίδρασή του κατά τη διάρκεια των προβών: «Είναι το καλύτερο έργο που έχω γράψει μέχρι σήμερα από τον *Θάνατο του εμποράκου*», βλ. στο Christopher Bigsby, *Arthur Miller, A Critical Study*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, σ. 292.

της περιόδου –άλλωστε η χώρα βρισκόταν στη μέγγενη των Συνταγματαρχών–, το θεατρικό αυτό διέλαθε των Ελλήνων θεατρανθρώπων. Το έργο δεν έχει παρουσιαστεί ποτέ στην Ελλάδα, αλλά και ούτε έχει μεταφραστεί στα ελληνικά.⁸ Αντίστοιχα απουσιάζουν και οι αναφορές στην ελληνική βιβλιογραφία.⁹

Λίγα λόγια για το έργο

Η δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις γράφτηκε το 1972 και αποτελεί την πλέον ριζοσπαστική απομάκρυνση του Μίλερ από το κοινωνικό ρεαλιστικό θέατρο με το οποίο είχε γίνει γνωστός ο συγγραφέας του. Αναμφίβολα υπήρξε η πιο ιδιαίτερη και λιγότερο αναμενόμενη δουλειά από όσες είχε παρουσιάσει έως τότε. Ήταν η πρώτη παράσταση που έφερε ο συγγραφέας στο Μπρόντγουεϊ μετά τη μεγάλη επιτυχία του *Τιμήματος*¹⁰ πέντε χρόνια πριν, το 1968, της μεγαλύτερης επιτυχίας του Μίλερ έπειτα από πολύν καιρό.

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα σύγχρονο λειτουργικό δράμα που δραματοποιεί τα χωρία 2:20 έως 4:16 της *Γένεσης*: Το έργο ξεκινά με την ονοματοθεσία της πλάσης από τον Αδάμ και εξιστορεί τη δημιουργία της Εύας, τον πειρασμό των πρωτόπλαστων και την έξωση από τον Παράδεισο, τη σύγκρουση του Θεού με τον Εωσφόρο και την έκπτωση του αγγέλου, τις δοκιμασίες της οικογένειας στην ερημιά και τη γέννηση του Κάιν ως συμβόλου επαναπροσέγγισης με τον Θεό, τις προσπάθειες του Εωσφόρου να προσεταιριστεί το ανθρώπινο γένος καθώς και μια τελική συνολική σύγκρουση που καταλήγει στην αδελφοκτονία του Άβελ, την εξορία του Κάιν, την οργή της Εύας και την απορία του Αδάμ καθώς και την επιβεβαίωση της αέναης πάλης Θεού και Εωσφόρου ως αντιτιθέμενων δυνάμεων.

Βασισμένος στο αφηγηματικό αυτό υλικό, ο Μίλερ συνθέτει ένα τρίπρακτο θεατρικό έργο πρόζας στο στιλ των οικογενειακών δραμάτων που είχε ήδη παρουσιάσει. Ωστόσο, πρωτοτυπεί, επιλέγοντας ήρωες απρόσμενους και ένα ύφος που ξαφνιάζει, επειδή συνδυάζει και εναλλάσσει το κωμικό με το τραγικό, το λυρικό με το επικό, τον ποιητικό με τον πεζό λόγο. Χτίζει μια κοινωνικοπολιτική αλληγορία για την απώλεια της αθωότητας και την ευθύνη του ανθρώπου για τις πράξεις του, στηριγμένη σε ζωντανούς παλλόμενους χαρακτήρες, τους οποίους οργανώνει σε αντιθετικά δίπολα (Θεός - Εωσφόρος, Αδάμ - Εύα, Κάιν - Άβελ), τα οποία όμως συγκρούονται και συνδιαλέγονται και αναμεταξύ τους.

Ο Θεός είναι ο απόλυτος καλλιτέχνης που δρα με βάση το συναίσθημα, καθοδηγούμενος από την αγάπη για τα δημιουργήματά του. Η αναγνώριση του έργου του και οι έπαινοι τον τρέφουν και του προσφέρουν τη μέγιστη ικανοποίηση σαν κάθε μεγάλο

8. Όπως προκύπτει από έρευνα στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου αλλά και την πρόσφατη αρθρογραφία, βλ. ενδεικτικά Εύα Γεωργουσπούλου, «Ο Άρθουρ Μίλερ και η Ελλάδα», *Επίλογος* 1 (2005), εκδ. Κάρανος, Αθήνα, 2005. Στην ίδια έκδοση η Έλσα Ανδριανού πραγματεύεται την ενηλικίωση και τη διάφευση των προσδοκιών ως άξονες του μιλερικού έργου, στο «Άρθουρ Μίλερ: “Το τέλος του American Dream”». Για τη μετάφραση του έργου στα ελληνικά, βλ. υποσ. 1.

9. Η μοναδική αναφορά στην εγχώρια βιβλιογραφία που καταφέραμε να εντοπίσουμε βρίσκεται στο πόνημα του Σάββα Πατσαλίδη, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος, Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες (1620-1960)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010, τ. Α', σ. 613, η οποία άλλωστε αποτελεί απλή μνεία.

10. Αγγλικός τίτλος: *The Price*.

δημιουργό. Αντίθετα, ο Εωσφόρος είναι η φωνή της λογικής, ένας ευφυής τεχνοκρατικός νους, που αρέσκειται να επισημαίνει τα λάθη του Θεού και επαίρεται ως γνώστης των πάντων. Οξύνους κριτής, αλλά παντελώς ανίκανος για δημιουργική δράση, κινείται πρωτίστως από την επιθυμία του για εξουσία και δύναμη, και από ένα μυστήριο μείγμα υπέρμετρου θαυμασμού και μεγάλου φθόνου για τον δημιουργό του.

Η οικογένεια του ζεύγους Αδάμ - Εύας σκιαγραφείται τόσο γνώριμη που θα μπορούσε να είναι η δική μας. Ο Αδάμ και η Εύα φαίνεται να υπακούν σε όλα τα στερεότυπα του φύλου τους, η σχέση τους όμως διακρίνεται από μεγάλη ανθρωπιά και χιούμορ. Τα αδέρφια Κάιν και Άβελ αντιπροσωπεύουν δύο διαμετρικά αντίθετες κοσμοθεωρίες, παραπληρωματικές όσο και αντικρουόμενες, αμφότερες δε απόλυτες και αναγκασίες. Με τέτοιους χαρακτήρες οι συγκρούσεις θα είναι σφοδρές, ακόμη και αν οι δεσμοί τους διέπονται από το αίσθημα της αγάπης.

Άλλωστε, έως τότε στα έργα του Μίλερ μια οικογενειακή κρίση αποτελούσε συχνά την αφορμή για να παρουσιαστούν ευρύτερα ζητήματα ευθύνης και ενοχών για τις προσωπικές επιλογές και τις συνέπειες αυτών στο ατομικό και το κοινωνικό επίπεδο. Το ιδιωτικό και το δημόσιο στο έργο του Μίλερ, όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους σε μία σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης. Κατά μια έννοια, λοιπόν, το έργο είναι τυπικό του συγγραφέα του, αλλά πρωτοτυπεί και ξαφνιάζει χάρη στους χαρακτήρες που παρουσιάζει, την ιστορία που αφηγείται και τον τρόπο που χειρίζεται το υλικό του.

Παρότι αντιμετωπίζει το υλικό με σεβασμό, χωρίς καμία διάθεση ειρωνείας ή κριτικής προς την πίστη ή την ίδια τη θρησκεία, το χειρίζεται καταρχήν με μία κωμική ελαφράδα που ξαφνιάζει, ενώ το υλικό εκ πρώτης όψεως δεν θα φαινόταν πρόσφορο για κάτι τέτοιο. Το κείμενο μπορεί να είναι κωμικό και σοβαρό την ίδια στιγμή ή να αλλάζει ύφος από τη μία γραμμή στην άλλη. Η αλήθεια είναι πως θα δυσκολευόμασταν να φανταστούμε τους διαλόγους των βιβλικών προσώπων με τον Θεό ερμηνευμένους με σπουδαιοφάνεια, κάτι τέτοιο θα φάνταζε φαιδρό. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που, όπως παρατηρεί κριτικός της εποχής, «οι συνομιλίες διεξάγονται χωρίς επικά ψιμύθια και χωρίς καμία αίσθηση δέους ή ευλάβειας».¹¹ Σε κάθε περίπτωση, η κριτική της εποχής εξέφρασε έκπληξη για το χιούμορ του έργου που θεωρήθηκε έως φθηνό. Για τον λόγο αυτό ξένισε και ενόχλησε.¹²

Το κωμικό, πάντως, υπήρξε ανέκαθεν ουσιώδες στοιχείο στο έργο του Μίλερ, αν και περιέργως αόρατο στους κριτικούς.¹³ Από το 1968 και δώθε, η κωμωδία διαδραματίζει πιο κεντρικό ρόλο στα έργα του, παρότι και τα προηγούμενα είναι εμποτισμένα με χιούμορ.¹⁴ Ο Γκρέγκορι Σόλομον, φερ' ειπείν, ο υπερήλικας μεσίτης του *Τιμήματος*,

11. William Demastes, «Miller's 1970s "power" plays», *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σ. 140.

12. Για μια συνοπτική παρουσίαση της νεοοροκέζικης κριτικής μετά την πρεμιέρα, βλ. Susan C. W. Abbotson, *Critical Companion to Arthur Miller: a Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York, 2007, σ. 105, όπου και περιληπτική αποτίμηση των ακαδημαϊκών σχολιασμών του έργου. Επίσης, αυτούσια αποσπάσματα από κριτικές στον Τύπο, τον Δεκέμβριο του 1972, μπορεί κανείς να διαβάσει στον Christopher Bigsby, *File on Miller*, Methuen, London / New York, 1988.

13. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 118.

14. *Ο.π.*

ξαφνιάζει με την ελαφράδα και το πνεύμα που φέρνει στο έργο, το οποίο, αξίζει να θυμίσουμε, αρχίζει και τελειώνει με γέλιο. Η χρήση του κωμικού αυτού χαρακτήρα θεωρείται πλέον υποδειγματική όσον αφορά τον δραματουργικό της χειρισμό και ίσως προοιωνίζεται τις μορφές στη *Δημιουργία του κόσμου*.

Εάν, λοιπόν, ισχύει ότι το κωμικό στοιχείο κατέστη πιο κομβικό στα έργα του Μίλερ μετά το *Μετά την πτώση* και το *Περιστατικό στο Βισί*,^{15,16} τότε στη *Δημιουργία* φαίνεται πως ο Μίλερ αποφασίζει να απελευθερωθεί και να πειραματιστεί ποικιλοτρόπως, χωρίς να απαρνηθεί τους έως τότε θεματικούς άξονες που τον απασχολούσαν. Περαιτέρω, η συχνή εναλλαγή σοβαρού και κωμικού ύφους που χαρακτηρίζει τη *Δημιουργία*, η διαρκής συνύπαρξη του ενός με το άλλο έχει το αντίστοιχό της σε ένα έργο που ακολούθησε είκοσι ολόκληρα χρόνια αργότερα, την *Κάθοδο από το όρος Μόργκαν* (1991).¹⁷

Ο Μίλερ, λοιπόν, χρησιμοποιεί το χιούμορ ως δομικό στοιχείο του έργου του και το αντιμετωπίζει με απόλυτα σοβαρή διάθεση για να σκιαγραφήσει πιο ανάγλυφα τους χαρακτήρες, να οξύνει την εντύπωση ορισμένων καταστάσεων ή την τραγικότητα κάποιων στιγμών ή ακόμη και για απλή σκηνική «πλάκα». Χρησιμοποιεί το χιούμορ για να κάνει νύξεις για τις διαφορές των δύο φύλων, για την αλαζονεία της εξουσίας, για τις παθογένειες των σύγχρονων κοινωνιών. Σχολιάζει έτσι την ασυνεννοησία και τον φόβο της δέσμευσης που χαρακτηρίζει πολλά σύγχρονα ζευγάρια, την υπέρμετρη αυτοπεποίθηση και τη φιλαυτία των πολιτικών, τον καταναλωτισμό και την έλλειψη πνευματικότητας που συναντούμε στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, και βέβαια χρησιμοποιεί το χιούμορ για να εντείνει την αγωνία στη σύγκρουση των δύο αδελφών και να επιτείνει την τραγικότητα της επικείμενης αδελφοκτονίας.

Αξίζει, τέλος, να σημειώσουμε δύο περαιτέρω στοιχεία. Πρώτον, ο Μίλερ δεν στηρίζει απλώς την ιστορία του στη Βίβλο· ακολουθεί κατά πόδας τα πραγματολογικά δεδομένα της *Γένεσης*, χωρίς να παρεκκλίνει καθόλου (παραλλάσσοντας, φερ' ειπείν, κατά το δοκούν τα στοιχεία του μύθου). Αυτό που με δεξιοτεχνία πράττει είναι η συμπλήρωση των κενών ή των αποσιωπήσεων του βιβλικού συγγραφέα.¹⁸ Στέκεται, λοιπόν, και αξιοποιεί θέματα που η Βίβλος δημιουργεί ή αφήνει σε εκκρεμότητα ή προσπερνά χωρίς να δώσει περαιτέρω επεξηγήσεις, αλλά σε καμία περίπτωση δεν παραποιεί και δεν αγνοεί την παραμικρή λεπτομέρεια της πηγής του.

Δεύτερον, στην παράδοση των ρεαλιστών συγγραφέων που αρχικά είχε ως πρότυπο του, ο Μίλερ συνοδεύει τους διαλόγους του με εξαντλητικές συχνά σκηνικές οδηγίες που άπτονται όλων των εικαστικών στοιχείων της παράστασης (και όχι μόνο): τα σκηνικά και ο περιβάλλον χώρος, η «όψη», κυρίως των πρωτόπλαστων, τα φωτιστικά και ηχητικά εφέ. Συγχρόνως προ-σκηνοθετεί το κείμενό του, προσφέροντας διεξοδικές κατευθύνσεις για την ερμηνεία των ηθοποιών με αναλυτικές διδασκαλίες (εξωτερικές-σωματικές και εσωτερικές-ψυχολογικές αντιδράσεις).

15. Ο.π., σ. 103.

16. Αγγλικοί τίτλοι: *After the Fall* και *Incident at Vichy* –το τελευταίο έχει αποδοθεί και ως *Επεισόδιο στο Βισί*.

17. Αγγλικός τίτλος: *The Ride down Mt. Morgan*.

18. Το ζήτημα του δραματουργικού χειρισμού του βιβλικού υλικού από τον Μίλερ αποτελεί ενδιαφέρον θέμα που θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο χωριστής μελέτης και ενδελεχέστερης ανάλυσης.

Ο πολιτικός Άρθουρ Μίλερ και Η δημιουργία του κόσμου

διάφευση (οι καταβολές της πολιτικής σκέψης του Μίλερ)

Όπως σύσσωμη η κριτική έχει επισημάνει, αλλά και ο ίδιος ο Άρθουρ Μίλερ έχει παραδεχτεί, τα ιστορικά γεγονότα που στοίχειωσαν τον ίδιο και καθόρισαν το έργο και τη στάση του είναι το κραχ στο χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης, το 1929, και η Μεγάλη Ύφεση που ακολούθησε. Άμεσο αποτέλεσμα των παραπάνω υπήρξε η απώλεια του συνόλου σχεδόν της πατρικής περιουσίας και η κοινωνική υποβάθμιση της οικογένειας, όμως εξίσου σημαντικές ήταν οι εντάσεις που προκάλεσαν οι εξελίξεις αυτές μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο. Το 1930 ο Μίλερ ήταν δεκαπέντε ετών: θα πρέπει να βίωσε πλήρως και βαθιά τις κοσμογονικές αλλαγές που συντελέστηκαν τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.

Επιτακτικές ανάγκες την περίοδο της Ύφεσης θεωρούνταν μόνον όσες συνδέονταν με την επιβίωση του ατόμου και μοναδικές ανθρώπινες σχέσεις με ουσιαστική αξία αυτές που γεννιούνταν από την αυθεντική ανθρώπινη αναγκαιότητα. «Θυσίες απαιτούνταν από όλους και κάθε επιθυμία να τεθεί η αυτοπραγμάτωση του ατόμου πάνω από την οικογενειακή αλληλεγγύη συνεπαγόταν μία θεμελιώδη προδοσία».¹⁹ Η αποτυχία και κατάρρευση του οικονομικού συστήματος οδήγησε σε αμφισβήτηση όλων όσα ο Μίλερ είχε μάθει να πιστεύει μέχρι τότε. Η πραγματικότητα δεν ήταν τελικά οι σοφέρ και οι λιμουζίνες του Χάρλεμ, αλλά οι σειρές για το συσσίτιο στη Νέα Υόρκη και οι άνθρωποι που λιποθυμούσαν στις αυλές του Μπρούκλιν.²⁰

Προσπαθώντας να εκλογικεύσει τις ανακατατάξεις που είχαν επέλθει, ο νεαρός Μίλερ άρχισε να αναζητά τους αδιόρατους νόμους ενός κόσμου κρυμμένου πίσω από τον προφανή, οι οποίοι πιθανώς να εξηγούσαν την καταστροφή που είχε επέλθει. Ο Ισπανικός Εμφύλιος κίνησε το ενδιαφέρον του και συνειδητοποίησε πως τα σοσιαλιστικά ιδεώδη ασκούσαν πάνω του ιδιαίτερη έλξη και γοητεία. Όπως και πολλοί άλλοι σύγχρονοί του ιδεαλιστές ήταν πεπεισμένος για την ανάγκη αλλαγής και προόδου στην κοινωνία. Πίστευε με πάθος πως οι ιδέες του είχαν βαρύτητα και πως αυτός και οι φίλοι του μπορούσαν να επηρεάσουν τα γεγονότα. Παρόλο που δεν τολμούσε να το διακηρύξει δημόσια, καθώς ούτε η οικονομική του κατάσταση ούτε και οι ακαδημαϊκές του επιδόσεις το επέτρεπαν, αυτός είχε αποφασίσει να γίνει συγγραφέας με έντονη κοινωνική στόχευση. Διάβαζε τους μεγάλους Ρώσους συγγραφείς, και ιδίως τον Ντοστογιέφσκι, ενώ η γνωριμία του με τον Ίψεν αποδείχτηκε αποφασιστικής σημασίας.²¹

Με πολλούς τρόπους τα έργα του είναι εντόνως προσωπικά.²² Γράφει περισσότερο βασιζόμενος στις εμπειρίες της ζωής του παρά στη φαντασία του. Υποσχέσεις που εξανεμίστηκαν σαν σκόνη, το άτομο αποκομμένο από έναν κόσμο που φαινόταν ασφαλής, «το εύθραυστο του κοινωνικού κόσμου, η λεπτή μεμβράνη που μας χωρίζει από

19. Carson, *Arthur Miller*, σ. 4.

20. *Ο.π.*, σ. 5.

21. *Ο.π.*

22. Denis Welland, *Miller, The Playwright*, Methuen, London / New York, 1985, σ. 17.

το χάος»:²³ Είναι αισθήσεις που διατρέχουν το έργο του Μίλερ σε όλη την πορεία του ως συγγραφέα και στηρίζονται στις αισθήσεις που ο ίδιος αποκόμισε από τη δεκαετία του '30, μια δεκαετία που ξεκίνησε με το Κραχ, τη Μεγάλη Ύφεση στην Αμερική και κατέληξε στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ακόμη και στις δεκαετίες του '60 και του '70 το έργο του Μίλερ (*Μετά την πτώση, Το τίμημα, Το αμερικανικό ρολόι*) φαίνεται να ξαναγυρνά, εν μέρει ή εν όλω, σε αυτή την τραυματική δεκαετία, οπότε ο χρόνος έληξε για μια συγκεκριμένη εκδοχή της Αμερικής.²⁴

Υπό αυτή την οπτική πρέπει να δούμε την επιλογή της αρχετυπικής ιστορίας από τη Βίβλο ως βάση του θεατρικού έργου που μελετούμε: ως την ιδανική παραβολή για τη σκηνική πραγμάτευση των επαναλαμβανόμενων θεμάτων που προβληματίζουν τον συγγραφέα. Όπως το Κραχ του 1929 σηματοδοτεί τη διάρρηξη του κοινωνικού συμβολαίου, την κατάρρευση μύθων και ψευδαισθήσεων, την εξαφάνιση εν μία νυκτί της αθωότητας που έτρεφε την αμερικανική κοινωνία, έτσι και στο επίκεντρο της βιβλικής ιστορίας βρίσκεται μια αντίστοιχη αποξένωση. Η έξωση των πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, την πλούσια γενέθλια γη, στηρίζεται στη διάρρηξη μιας συμφωνίας και συνεπάγεται την απώλεια της μακάριας αθωότητας που βασιλεύε στην Εδέμ, απώλεια που αφήνει τους ανθρώπους συντετριμμένους.

ΘΕΟΣ [...] Άκου, Αδάμ. Άκουσε, Εύα. Μπορείτε να αφουγκραστείτε τον ερχομό της νύχτας;
 ΑΔΑΜ (Εκπληκτος, σηκώνει το χέρι του) Εε... όχι!
 ΘΕΟΣ Ακούτε τον ήχο που κάνουν οι σκιές πάνω στα φύλλα;
 ΕΥΑ (Τελείως χαμένη, κατάπληκτη) Όχι! (Ο Θεός τους γυρίζει την πλάτη, πληγωμένος, ευθυτενής, περήφανος) Τι απέγινε η φωνή της πέστροφας στο ποτάμι;
 ΑΔΑΜ Τι απέγιναν τα βήματα των αγγέλων που διαβαίνουν στα αμπέλια; (Ετοιμοί να ξεσπάσουν σε λυγμούς, ο Αδάμ και η Εύα προσπαθούν, βουβοί πια στον κόσμο, να αφουγκραστούν τους ήχους που γνώριζαν.)²⁵

οικογενειακές συγκρούσεις (όλα ανάγονται στο σπίτι)

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο διάψευσης και απώλειας εντάσσονται συνήθως οι επιμέρους προβληματισμοί με τους οποίους καταπιάνεται ο Μίλερ. Η πηγή έμπνευσης του θεάτρου του είναι συνήθως εξωτερική –αφήγηση τρίτων, μυθιστόρημα, απομνημονεύματα– και συχνά βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα. Παρ' όλα αυτά, τα περισσότερα έργα του έχουν συνήθως, όπως και ο ίδιος έχει παραδεχτεί, αυτοβιογραφικό χαρακτήρα: «Ο συγγραφέας που επιθυμεί να περιγράψει τη ζωή οφείλει να περιγράψει την ίδια του τη ζωή».²⁶ Πηγαίνοντας ακόμη μακρύτερα, υποστηρίζει ότι «το καλύτερο έργο που μπο-

23. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 72.

24. Ο.π.

25. Μίλερ, *Η δημιουργία του κόσμου*, σ. 36-37.

26. Carson, *Arthur Miller*, σ. 3, με παραπομπή στο «A propos of *After the Fall*», *World Theatre XIV* (1965), σ. 81.

ρεί να συγγράφει κανείς είναι αυτό που βρίσκεται στο όριο να τον εκθέσει δημόσια... αυτό που τον ξεμπροστιάζει».²⁷ Όπως εύγλωττα επισημαίνει ο Carson, σε αντίθεση με τον Ντίκενς ή τον Σέξπιρ που σαν φωτογραφικές πλάκες αποτυπώνουν την απίστευτη ποικιλία της φύσης, ο Μίλερ ομοιάζει περισσότερο με έναν ζωγράφο που δουλεύει πάντοτε με το ίδιο πρότυπο· δεν δημιουργεί τόσο άλλους χαρακτήρες στα έργα του, όσο διαιρεί τον εαυτό του σε περισσότερα πρόσωπα.²⁸

Από το πρώτο του κιόλας έργο, το αφελές και μελοδραματικό *No Villain* (1935), με την απλοϊκή και μανιχαϊστική κοινωνική και ηθική φιλοσοφία του, διαφαίνονται οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους περιστρέφονται (συχνά σωρευτικά) οι υποθέσεις των έργων του. Κρίση στους κόλπους μιας οικογένειας και αντιπαράθεση αρρένων αδελφών, συγκρούσεις που επηρεάζονται στο σύνολό τους από εξωτερικές συνθήκες και οι οποίες φωτίζουν τη συζήτηση περί ευθύνης και ενοχών· της ευθύνης και των ενοχών για τις προσωπικές επιλογές και τις συνέπειες αυτών στο ατομικό και το κοινωνικό επίπεδο.²⁹

Αυτή, βέβαια, δεν ήταν ούτε η πρώτη ούτε η τελευταία φορά που ο Μίλερ ασχολούνταν με παρόμοια θέματα.³⁰ Ένα οικογενειακό δράμα με τεράστιες κοινωνικές προεκτάσεις σε μια χώρα δοκιμαζόμενη από τον πόλεμο είναι το θέμα της πρώτης μεγάλης του επιτυχίας, το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*.³¹ Το έργο άνοιξε στις 29 Ιανουαρίου του 1947 στο θέατρο Coronet και παίχτηκε για 328 παραστάσεις, κέρδισε το βραβείο του Κύκλου των Θεατρικών Κριτικών της Νέας Υόρκης (Drama Critics' Circle Award), ανέβηκε την ίδια χρονιά σε Παρίσι και Στοκχόλμη, ενώ την επόμενη χρονιά γυρίστηκε σε ταινία και παρουσιάστηκε στο Λονδίνο.

Μια οικογενειακή κρίση, ενδεικτική της απογοήτευσης και της κατάρρευσης πολλών άλλων οικογενειών σε παρόμοια κατάσταση, αν και χωρίς σαφείς και συγκεκριμένες κοινωνικές προεκτάσεις, σκιαγραφείται στη δεύτερη, ακόμη μεγαλύτερη, επιτυχία του, μόλις δύο χρόνια αργότερα. Ο *Θάνατος του εμποράκου*³² μάς προσφέρει μια υπέροχη περιγραφή της διαφορετικότητας και της αντιπαράθεσης δύο αδελφών, ενώ η οικογένεια αποτελεί και πάλι την αφορμή για να καταπιαστεί ο συγγραφέας με το ζήτημα της ευθύνης και των επιλογών. Το έργο παρουσιάστηκε το 1949 στο Μπρόντγουεϊ για 742 παραστάσεις και κέρδισε τα βραβεία Πούλιτζερ, Antoinette Perry και των Κριτικών της Νέας Υόρκης, μεταμόρφωσε τη ζωή του Μίλερ με τα λεφτά που του απέφερε και την προβολή που συνεπαγόταν.

Στο αρχικό ενδιαφέρον των πρώτων έργων για τον θεσμό και τη λειτουργία της οικογένειας προστέθηκε σταδιακά και η ειδικότερη ενασχόληση με τις ισορροπίες και τα προ-

27. Ό.π., με περαιτέρω παραπομπή στον Richard Evans, *Psychology and Arthur Miller*, Dutton, New York, 1969.

28. Ό.π.

29. Για τη σχέση δημόσιου-ιδιωτικού στα έργα του Μίλερ, βλ. Robert A. Martin, «Arthur Miller: Public Issues, Private Tensions», Harold Bloom (επιμ.), *Modern American Drama*, Chelsea House, New York, 2005.

30. Για μία γενικότερη αλλά ενδιαφέρουσα ανάπτυξη των οικογενειακών σχέσεων, όπως αυτές γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας από τους Αμερικανούς θεατρικούς συγγραφείς του 20ού αιώνα, βλ. Taddeus Wakefield, *The Family in Twentieth-Century American Drama*, Peter Lang, New York, 2003.

31. Αγγλικός τίτλος: *All My Sons*.

32. Αγγλικός τίτλος: *Death of a Salesman*.

βλήματα ανάμεσα στα ανδρόγυνα: μία ενασχόληση που τροφοδοτήθηκε οπωσδήποτε από τις δικές του προσωπικές εμπειρίες τόσο της απομάκρυνσης και του χωρισμού από την πρώτη του γυναίκα όσο και της απογοήτευσης από τον δεσμό, τη συμβίωση και τον γάμο με τη Μέριλιν Μονρό. Ρητές ή άρρητες συγκρούσεις ζευγαριών αντανακλώνται στα έργα της περιόδου αυτής: *Η δοκιμασία ή Οι μάγισσες του Σάλεμ και Ψηλά απ' τη γέφυρα*.³³

πολιτική ωριμότητα (τα πράγματα δεν είναι όσο απλά δείχνουν)

Όμως, καθώς περνούσαν τα χρόνια λειαινόταν η απολυτότητα και η βεβαιότητα που τον χαρακτήριζε ως νέο ιδεαλιστή συγγραφέα στα πρώιμα έργα του. Το νεανικό πάθος έδινε θέση σιγά σιγά σε μια πιο ψύχραιμη και ωριμότερη προσέγγιση της πραγματικότητας. Ενδεικτική είναι η επαναπροσέγγιση με τον Ελία Καζάν –έπειτα από χρόνια ψυχρότητας, λόγω της διαφορετικής τους στάσης στην Επιτροπή Μακάρθι–, η οποία έγινε εν μέρει χάρη στη βοήθεια της Μέριλιν, αλλά και τη συνειδητοποίηση του Μίλερ ότι τα πράγματα που κάποτε θεωρούσε απλά και καθαρά ήταν τελικά πολύ πιο πολύπλοκα.³⁴ Το παραδέχεται έμμεσα στην εισαγωγή της *Δοκιμασίας*: «Αλλά, όπως συμβαίνει με όλα τα παρόμοια ζητήματα, το πράγμα δεν ήταν ξεκάθαρο».³⁵

Οι άξονες που παρουσιάστηκαν έως τώρα επιβεβαιώνονται απόλυτα στο υπό εξέταση έργο. Ο Αδάμ και η Εύα είναι το ανδρόγυνο σε αναβρασμό, οι Κάιν και Άβελ τα αδέρφια που συγκρούονται μέχρι θανάτου, ενώ η οικογένεια σε συνολική κρίση προσπαθεί να ισοροπήσει για να προχωρήσει. Ωστόσο, υπάρχει ένας σημαντικός νεοτερισμός. Το στοιχείο που προστίθεται και έρχεται πλέον σε πρώτο πλάνο, ενώ απουσιάζει από τα έργα που προηγήθηκαν ή ακολούθησαν, είναι η εξουσία, η οποία έως τότε εμφανίζεται στα έργα του έμμεσα, μέσω συμβόλων ή εκπροσώπων της, και ποτέ πολύ υψηλόβαθμων. Στη *Δημιουργία* η εξουσία εκφράζεται αδιαμεσολάβητη, άμεσα, από τους υπέρτατους φορείς της, εν προκειμένω τον Θεό και τον Εωσφόρο, οι οποίοι παρακολουθούν από κοντά και επηρεάζουν τις εξελίξεις –πρόκειται, δηλαδή, για την αμιγή αναπαράσταση της σχέσης και της αντιπαράθεσης Ανθρώπου και Εξουσίας. Και ενώ οι μορφές του Θεού και του Εωσφόρου έλκουν την καταγωγή τους από το βασικό θρησκευτικό κείμενο της εβραιοχριστιανικής παράδοσης, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει την αίσθηση που δημιουργείται ότι πρόκειται στην πραγματικότητα για αμιγώς αντιτιθέμενα πολιτικά σύμβολα, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό να αναπαραγάγει σκηνικά τη συνδιαλλαγή εξουσιαζόντων και εξουσιαζομένων με τις ποικιλίες που αυτή απαντάται στη σύγχρονη κοινωνική ζωή.

Επιπλέον, ο Μίλερ στήνει τις καταστάσεις κάπως θολές, προκειμένου ο περί αυτών λόγος να είναι ενδιαφέρων και οι λύσεις να μην είναι ξεκάθαρες. Μάλιστα, ο Μίλερ συμπεριλαμβάνει στον πίνακα που συνθέτει και τις πιο διαδεδομένες προσεγγίσεις προς την Πολιτική: Με αφορμή τα μέλη της οικογένειας μάς παρουσιάζει παραστατικά πώς οι πολίτες αντιμετωπίζουν συνήθως τους πολιτικούς ηγέτες και την πολιτική. Ο Αδάμ

33. Αγγλικοί τίτλοι: *The Crucible* και *A View from the Bridge*.

34. Carson, *Arthur Miller*, σ. 26.

35. «But, as in all such matters, the issue was not clear-cut» (Arthur Miller, *The Crucible*, Penguin, New York / London, 1981, σ. 5).

και η Εύα υμνούν και δοξάζουν, χωρίς ιδιαίτερη κριτική σκέψη, πελαγοδρομώντας ανάμεσα στις αντιτιθέμενες πλευρές, ενώ τα παιδιά τους έχουν στραφεί σε αντίθετες κατευθύνσεις: ο Κάιν έχει γίνει ζηλωτής, ένθερμος υποστηρικτής της πίστης και της ορθότητας, ενώ ο Άβελ αντιμετωπίζει το ζήτημα με σχετική αδιαφορία και ασχολείται μόνο με τον εαυτό του. Πρόκειται για μια ζωντανή απεικόνιση διχασμένων πολιτικά οικογενειών, που στα καθ' ημάς φέρει τον απόηχο ενός μετεμφυλιακού συγκρουσιακού παρελθόντος που διαρκώς μοιάζει να είναι παρόν.

μνήμη του χώρου και του χρόνου (άτοπο και άχρονο, κι όμως συγκεκριμένο)

Αρχικά, και στα περισσότερα έργα του ο Μίλερ έχει την έγνοια του ρεαλιστή να προσφέρει έναν πυκνοκατοικημένο κόσμο κοινωνικών σχέσεων με:

κατασκευαστές, πωλητές, φορτοεκφορτωτές, δικηγόρους, χειρουργούς, αστυνόμους, συγγραφείς: αυτοί συγκροτούν την κοινωνία, για τις αξίες της οποίας αποτελούν πρότυπο και τις οποίες προδίδουν.³⁶

Και,

παρά την εγνωσμένη παραμορφωτική δύναμη του χρόνου, τοποθετεί τα έργα του σε αναγνωρίσιμες ιστορικές περιόδους, πιστεύοντας ακράδαντα ότι παρόν και παρελθόν δεν αποτελούν αντιτιθέμενους όρους και θεωρώντας περαιτέρω ότι οι πράξεις λαμβάνουν το πλήρες νόημα και το ηθικό περιεχόμενό τους στον βαθμό που αναγνωρίζονται ως τελούμενες σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο.³⁷

Αντίθετα, στη *Δημιουργία* βγαίνουμε εκτός τόπου και χρόνου και μας προτείνεται μια καταρχήν μη ρεαλιστική πρόταση με τη σκηνική παρουσίαση βιβλικών μορφών. Εδώ, ο Μίλερ χρησιμοποιεί τις μυθολογικές-θεολογικές ρίζες όλων των θεμάτων και των προβληματισμών που τον έχουν απασχολήσει μέχρι τότε. Και καταφέρνει, εντούτοις, οι χαρακτήρες του να μη μοιάζουν με φανταστικές κατασκευές και το έργο του να μη φαντάζει άχρονο και άτοπο.

Επιλέγοντας τη βιβλική απαρχή της ζωής, δραματοποιώντας ένα μικρό απόσπασμα από την *Παλαιά Διαθήκη* ορίζει με απρόσμενη σαφήνεια χρόνο και τόπο του δράματος, προσφέρει όμως και κάτι άλλο ασύλληπτο όσο και αδύνατο σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του: μας παρουσιάζει ήρωες που αισθανόμαστε πολύ κοντινούς ως κομμάτι μιας παγκόσμιας μυθολογίας. Ενώ ο Αδάμ και η Εύα δεν είναι σύγχρονοί μας, ούτε καν ιστορικά πρόσωπα ενός απόμακρου παρελθόντος, ακούγονται γνώριμοι: είναι οι κοινοί προ-προ-προπαππούδες μας και τους βλέπουμε να βιώνουν καταστάσεις οικείες και σε μας. Ενδεδυμένοι το βιβλικό τους ένδυμα, καθιστούν τα μηνύματα του συγγραφέα τους πιο καθολικά και λιγότερο δέσμια της εκάστοτε επικαιρότητας. Αντίστοιχα, και το πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται *Η δημιουργία του κόσμου* είναι εξίσου συγκεκριμένο τοπικά και χρονικά, χωρίς βέβαια να αποτελεί κομμάτι του ιστορικού χωροχρόνου. Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο που, όπως ένας κριτικός σημείωνε, «[ο] Αδάμ και η Εύα ακούγονται σαν μια τίμια εβραϊκή οικογένεια που, όπως όλες, προσπαθεί να κάνει το

36. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 73-74.

37. *Ο.π.*, σ. 83.

καλύτερο για τα παιδιά της στη νέα πατρίδα τους». Όλα αυτά είναι στοιχεία που επιτρέπουν να διαφανούν οι σχέσεις και οι συγκρούσεις καθαρές χωρίς τους περιορισμούς συγκεκριμένων ρεαλιστικών επιλογών.

Για να πάει κανείς μπροστά –είτε ως άτομο που οι πιο σημαντικές του σχέσεις απέτυχαν, είτε ως κοινωνία που εκδικείται την ίδια της την ιστορία, είτε ως φυλή που υπήρξε συγχρόνως θύμα και θύτης– είναι αναγκαίο να αντιμετωπίσει το παρελθόν, και για να το κάνει αυτό, πρέπει πρώτα να κατασκευάσει το παρελθόν.

- ΕΩΣΦΟΡΟΣ [...] Το θυμάσαι το μέλλον, Κύριε;
 ΘΕΟΣ Και βέβαια το θυμάμαι το μέλλον.
 ΕΩΣΦΟΡΟΣ Σκέτη καταστροφή. Μια ατέρμονη σειρά αποτρόπαιων πολέμων στους αιώνες των αιώνων.
 ΘΕΟΣ Το μέλλον δεν αλλάζει με τίποτε. Το παρελθόν ναι, αλλά όχι το μέλλον.
 ΕΩΣΦΟΡΟΣ Πώς αλλάζει το παρελθόν;
 ΘΕΟΣ Μα, το παρελθόν αλλάζει διαρκώς –κανείς δεν θυμάται τίποτα. Ενώ το μέλλον δεν μπορεί να εκτραπεί απ' την πορεία του, όπως ούτε και το φως που ρέει απ' το φεγγάρι.³⁸

Το παρελθόν είναι ιερό, αλλά όχι αμετάβλητο ούτε αναλλοίωτο. Είμαστε όχι το προϊόν του παρελθόντος, αλλά του νοήματος που επιλέγουμε να προσδώσουμε στο παρελθόν. Στο *Τίμημα*, που προηγείται της *Δημιουργίας* κατά τέσσερα χρόνια, αντανακλάται το ενδιαφέρον του Μίλερ για την καίρια σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, μία σύνδεση που υπαινίσσεται προσωπική και δημόσια ευθύνη. Όντως υπάρχει ένα τίμημα που πρέπει να καταβληθεί –αλλά το παρελθόν δεν είναι ασφαλής περιοχή. Επινοείται εκ νέου κάθε φορά για να καλύψει διαφορετικές ψυχολογικές και κοινωνικές ανάγκες. Έτσι, η διαφωνία των δύο αδελφών στο *Τίμημα* αφορά τόσο τη διαμάχη για τη φύση του πραγματικού όσο και ένα επιχείρημα για την αναγκαιότητα της ηθικής.³⁹

Παρόμοιοι προβληματισμοί γεννώνται στη *Δημιουργία του κόσμου*: Τόσο μέσα από τη σχέση Κάιν - Άβελ και την αντικρουόμενη κατανόηση και οπτική τους για τον κόσμο, όσο και μέσα από το αφήγημα που έχουν επιλέξει ο Αδάμ και η Εύα για να μεταβιβάσουν την οικογενειακή ιστορία στα παιδιά τους –μέχρι που εξωτερικοί παράγοντες υποχρεώνουν τους γονείς να ανασκευάσουν και να αποκαλύψουν τις κρυμμένες πτυχές της ιστορίας τους.

- ΑΔΑΜ Παιδιά μου; [...] Όσον αφορά το θέμα της αποχώρησής μας από τον Παράδεισο – δεν θα ήθελα να σκεφτείτε ότι προσπαθήσαμε να σας παραπλανήσουμε ή κάτι τέτοιο [...], αλλά φαίνεται πως κάτι συμβαίνει, οπότε ίσως καλύτερα να το ξεκαθαρίσουμε το θέμα. [...] Εμείς... δεν αποφασίσαμε ακριβώς να φύγουμε, αν με καταλαβαίνετε. Μας... εε... (Καταπνίγει ένα δάκρυ) ...μας ζητήθηκε να αποχωρήσουμε.
 ΚΑΪΝ Σας ζητήθηκε;
 ΑΒΕΛ Γιατί, Μπαμπά;⁴⁰

38. Μίλερ, *Η δημιουργία του κόσμου*, σ. 44.

39. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 108.

40. Μίλερ, *Η δημιουργία του κόσμου*, σ. 75.

ευθύνη και απολογία (κανείς δεν εκφεύγει της κρίσης)

Οι ήρωες του Μίλερ μοιάζουν διαρκώς, όπως επισημαίνει ο Bigsby,⁴¹ να αμύνονται σε μία κατηγορία. Αυτή είναι άλλοτε ρητή (όπως στα έργα *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, *Θάνατος του εμποράκου*, *Δοκιμασία*, *Θέα από τη γέφυρα*, *Περιστατικό στο Βισί*, *Το ταβάνι του αρχιεπισκόπου*, *Η κατάβαση του όρους Μόργκαν*), ενώ μπορεί να είναι και άρρητη, μόλις να υπονοείται ή να κατευθύνεται κατά του ίδιου του εαυτού (*Ο άνθρωπος που είχε όλη την τύχη*, *Μετά την πτώση*). Μπορεί κυριολεκτικό δικαστήριο να υφίσταται μόνο στη *Δοκιμασία*, όμως η αίσθηση του δικαστηρίου ή η κατηγορητική λειτουργία του νομικού συστήματος είναι παρόντα σε μεγάλο τμήμα του έργου του.

Γενικότερα, στα έργα του Μίλερ θέματα αθωότητας και ενοχής τίθενται συχνά υπό συζήτηση, καθώς ερευνώνται στο μικροσκόπιο, επί σκηνής, οι κοινωνικές συνέπειες των ατομικών πράξεων. Οι ήρωες των έργων του καταναλώνουν πολύ χρόνο για να αντικρούσουν κατηγορίες, την ορθότητα των οποίων αποδέχονται ενδόμυχα ακόμη και ενόσω τις απορρίπτουν. Πρόκειται για ανθρώπους που επιδιώκουν να δραπετεύσουν από τις συνέπειες των πράξεών τους, που επιδιώκουν να διακηρύξουν την αθωότητά τους, ακόμη και όταν αυτό συνεπάγεται τον υπαινιγμό της ενοχής άλλων. Στο τέλος, βέβαια, δεν το αποφεύγουν, οι ήρωες του Μίλερ έρχονται αντιμέτωποι με τις πράξεις τους και, συνεπώς, με τον ίδιο τους τον εαυτό.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις επιβεβαιώνονται με ενάργεια και στο εξεταζόμενο έργο. Στη *Δημιουργία του κόσμου* η αίσθηση του δικαστηρίου δημιουργείται πέραν της μίας φοράς. Καταρχάς στην Α΄ Πράξη υπάρχουν δύο επιμέρους σκηνές οιονεί δικαστηρίου: Η πρώτη όταν οι πρωτόπλαστοι κρίνονται για την παράκουση της θεϊκής εντολής και εκδιώκονται από την Εδέμ, και η δεύτερη όταν ο Εωσφόρος εκπίπτει της θέσης του στην ουράνια ιεραρχία για τον ίδιο λόγο. Αντίστοιχη αίσθηση, χωρίς όμως την κατηγορηματικότητα και την αμεσότητα ενός δικαστηρίου, διαπερνά και ολόκληρη τη Β΄ Πράξη, όπου (μέχρι το θριαμβευτικό κλείσιμο της πράξης με τη γέννηση του Κάιν και τον χορό Θεού και Εύας) ο Αδάμ και ο Εωσφόρος, αν και για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, πιέζουν την Εύα να προβεί σε μία «εγκληματική» πράξη, δηλαδή να θανατώσει το κυοφορούμενο έμβρυο. Τέλος, κλιμακώνοντας το έργο του με την πρώτη ανθρωποκτονία της εβραιοχριστιανικής παράδοσης, ο Μίλερ καθιστά αναπόφευκτη την ύπαρξη ενός ακόμη δικαστηρίου και στην καταληκτική Γ΄ Πράξη της *Δημιουργίας*: την κρίση δηλαδή του αδελφοκτόνου με δικαστή, υπεράσπιση, κατήγορο και μάρτυρες, και η οποία καταλήγει στον σπαραγμό της οικογένειας και στην εξορία του Κάιν.

Δεν είναι, όμως, μόνον ο Κάιν που αποτυγχάνει στη δοκιμασία που τους υποβάλλεται από τον Θεό και αντιμετωπίζει τη συνακόλουθη τιμωρία· εξίσου, κατά κάποιον τρόπο, αποτυγχάνουν και ο Αδάμ με την Εύα και οφείλουν και αυτοί να αναλάβουν το βάρος των πράξεων και των παραλείψεών τους και, συνειδητοποιημένοι πλέον, να συνεχίσουν την πορεία της ενηλικίωσης στον αφιλόξενο κόσμο όπου έχουν εκπέσει. Άλλωστε, σε όλη τη διάρκεια του έργου Αδάμ και Εύα προσπαθούν μάταια να απεκδυθούν κάθε ευθύνη, είτε για την παράκουση της εντολής, είτε για την επαφή με τον Εωσφόρο, είτε για την πορεία τους στον κόσμο, είτε για τις επιλογές τους εν γένει. Στο τέλος πλέον

41. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 74.

δεν μπορούν άλλο να αρνηθούν την πραγματικότητα, αναγκάζονται από τα γεγονότα να την αντικρίσουν κατάματα και να αναλάβουν την ευθύνη που τους αναλογεί.

προδοσία (πολιτική νομοτέλεια)

Για τον Μίλερ η προδοσία, σε κάθε της μορφή, υπήρξε ανέκαθεν θέμα κεντρικό ανάμεσα στα ενδιαφέροντά του: η προδοσία του ατόμου από τις κοινωνικές αξίες, η προδοσία της κοινωνίας και των αξιών της από το άτομο, αλλά και η προδοσία του ατόμου από τις ίδιες τις ανάγκες του.⁴² Σύμφωνα με τον Archibald McLeish, «η ουσία της Αμερικής έγκειται στις υποσχέσεις της»⁴³ – αυτό ακριβώς που τέθηκε σε αμφιβολία και αμφισβήτηση με το Μεγάλο Κραχ. Ως εκ τούτου, η εμπειρία της οικογένειάς του, που αρχικά πλούτισε στη νέα της πατρίδα αλλά στη συνέχεια έχασε τα πάντα στη Μεγάλη Ύφεση, προσέφερε στον νεαρό Μίλερ ένα διπλό μάθημα ελπίδας και απογοήτευσης.

Δεν είναι τυχαίο πως σε αντικατάσταση του διαρρηγμένου κοινωνικού συμβολαίου προτάθηκε το «Νιου Ντιλ», μια νέα συμφωνία προς αποκατάσταση της εμπιστοσύνης και επαναφορά στην κανονικότητα. Αυτή η αίσθηση προσμονής και κατάρρευσης των ονείρων, καθώς και της ανάγκης για μια νέα προοπτική διαγράφεται άριστα μέσα από την ιστορία της βιβλικής οικογένειας.

Άλλωστε, κάθε μεγάλη πολιτική ή κοινωνική κρίση ενέχει συνήθως μια πολύπλευρη κρίση εμπιστοσύνης, οράματος και κατευθύνσεων που αντανακλά σε πολίτες και πολιτικό προσωπικό εξίσου. Αντίστοιχα, λοιπόν, στη *Δημιουργία* η κρίση είναι πολυεπίπεδη με πολλούς πόλους και ποικίλους παράγοντες που επιδρούν στις αποφάσεις: η οικογένεια βρίσκεται σε κρίση, την ώρα που η πολιτική τάξη καλείται να διαμορφώσει τους άξονες που θα οδηγήσουν την κοινωνία στο μέλλον. Οι δυο πλευρές της εξουσίας αντιμάχονται ποια θα υπερισχύσει και θα μπορεί να επηρεάζει την κοινωνία. Προκύπτει μία οιονεί εμφυλιοπολεμική συνθήκη όπου η οικογένεια οφείλει να σπαραχθεί, προκειμένου να θριαμβεύσει η μία πολιτική πλευρά. Η διάψευση του Παραδείσου ομοιάζει με τις αλλαγές που επέφερε το Κραχ. Η καταληκτική, μάλιστα, σκηνή του έργου, όπου όλοι αρνούνται να αναλάβουν την ευθύνη για ό,τι συμβαίνει, μας θυμίζει τις απανωτές διαφεύσεις της ελληνικής πολιτικής σκηνής με τις διαρκείς ανεπάρκειες, αντεγκλήσεις και άρνηση ευθυνών.

Παρόμοια απογοήτευση με αυτή του 1930, και γενικότερα παρόμοιους κινδύνους, ψυχανεμιζόταν ο Μίλερ και στις αρχές του '70. Η ευφορία, που είχαν προξενήσει τα επαναστατικά ρεύματα της περασμένης δεκαετίας, του θύμιζε την αιθεροβάμονα ευφορία που χαρακτήριζε τη δεκαετία του '20 και φοβόταν πως αυτή θα διαφευδόταν βίαια και καθετί καλό που είχε προκύψει θα ακυρωνόταν. Την ιδέα και απόφαση του Μίλερ να δραματοποιήσει την ιστορία της Γένεσης θα πρέπει, μεταξύ άλλων, να την αναγνώσουμε και ως αντίδραση σε αυτούς τους φόβους, όπως επίσης και στον πόλεμο του Βιετνάμ, ο οποίος αποκάλυπτε την αχρειότητα της ανθρώπινης φύσης σε όλο της το εύρος.⁴⁴

42. Ο.π., σ. 79.

43. Όπως το αναφέρει ο Bigsby: «The essence of America lies in its promises » (ό.π., σ. 80).

44. Abbotson, *Critical Companion*, σ. 101.

ελεύθερος στοχαστής («όποιος ελεύθερα συλλογάζεται...»)

Υπήρξε ακροθιγώς μαρξιστής, όπως πολλοί συνάδελφοί του, και ο αριστερός ακτιβισμός του προκάλεσε την οργή του συντηρητικού πολιτικού κατεστημένου. Ενεπλάκη σε μακρές περιπέτειες με την Επιτροπή Μακάρθι, αν και ποτέ δεν είχε προσχωρήσει στο κομμουνιστικό κόμμα. Πάντοτε παρέμεινε ένας κοινωνικός συγγραφέας, φιλικός στις προοδευτικές ιδέες. Το κοινωνικό του ενδιαφέρον συνάντησε την πολιτική εγρήγορση και μετατράπηκε σύντομα σε ενεργητική συμμετοχή. Ως μία από τις πλέον προβεβλημένες μορφές των γραμμάτων στις Ηνωμένες Πολιτείες ανέπτυξε πλούσια παράλληλη δράση, ιδίως υπέρ της ελευθερίας του λόγου και της έκφρασης, διεθνώς και τιμήθηκε με βραβεία από ξένες κυβερνήσεις. Στην πραγματικότητα, η δέσμευσή του ήταν όχι σε μια ιδεολογία, αλλά σε ένα όραμα ανθρωπίνης αλληλεγγύης, το οποίο θεωρούσε άρρηκτα δεμένο με τις εβραϊκές του καταβολές.⁴⁵

Όπως ο ίδιος έχει δηλώσει σε συνέντευξη, αναφερόμενος στη *Δημιουργία*: «Πρόκειται για την καθαρότερη έκφραση των θρησκευτικών μου πεποιθήσεων, όπως αυτές έχουν αποκρυσταλλωθεί».⁴⁶ Θεωρούμε ότι στην πραγματικότητα αποτελεί συγχρόνως, αν όχι πρωτίστως, την αποκρυστάλλωση των πολιτικών του πεποιθήσεων. Έχοντας κυνηγηθεί στο παρελθόν, επειδή μίλησε μια γλώσσα πιο καθαρά πολιτική σε μια χώρα με παράδοση αντίδρασης στις αριστερές ιδέες, δεν θα πρέπει ίσως να ξαφνιάζει η επιλογή να μιλήσει τη γλώσσα του παραμυθιού ή έστω της αλληγορίας. Η επιλογή μάλιστα της Γένεσης, που είναι κοινή στην εβραϊκή και τη χριστιανική παράδοση, θα αποτελούσε πρόσφορο όχημα, ώστε να απευθυνθεί σε μεγάλο μέρος όχι μόνο του αμερικανικού, αλλά και του διεθνούς θεατρικού κοινού.

Και στο σημείο αυτό έρχεται να συναντήσει, εκών άκων, τον πολιτικό φιλόσοφο Καρλ Σμιτ⁴⁷ και τη ρήση του ότι «όλες οι σημαντικές έννοιες της μοντέρνας θεωρίας του κράτους είναι εκκοσμικευμένες θεολογικές έννοιες». Η ανάγνωση του έργου υπό το πρίσμα αυτό και την ιδέα του Σμιτ ότι τα πάντα ανάγονται στο Πολιτικό και ότι άπτονται της θεμελιώδους διάκρισης φίλος - εχθρός,⁴⁸ αναδεικνύει καθαρότερα και πιο σφαιρικά την πολιτική θέση του συγγραφέα. Ο οικογενειακός μικρόκοσμος αποτελεί εδώ τον δοκιμαστικό σωλήνα της κοινωνικής συμβίωσης και της πολιτικής συναλλαγής και μέσω αυτής ο Μίλερ αποδεικνύει ότι τα πράγματα δεν έχουν στεγανά, και επομένως το δημόσιο και το ιδιωτικό είναι συκοινωνούντα δοχεία – εξ ου και η ευθύνη μας είναι μεγαλύτερη και διαρκώς παρούσα.

Πράγματι, η ουσία του φιλελευθερισμού του Μίλερ, η οποία διαπνέει και το δραματικό του έργο, έγκειται στην παραδοχή ότι το κοινωνικό και το ατομικό συμβαδίζουν και δεν διαχωρίζονται. Επίσης στην παραδοχή ότι δεν υπάρχει πράξη χωρίς συνέπειες και δεν υπάρχουν συνέπειες που να περιορίζονται σε ατομικό επίπεδο, καθώς το άτομο

45. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 80.

46. Συνέντευξη του Άρθουρ Μίλερ στους *New York Times*: Tom Buckley, «Miller takes his Comedy Seriously», *The New York Times*, 29-8-1972, σ. 22.

47. Καρλ Σμιτ, *Η έννοια του Πολιτικού* (μετ. Αλίχη Λαβρανού, επιμ. Γιώργος Σταμάτης), Κριτική, Αθήνα, 2009.

48. Η διάκριση για τον Σμιτ είναι πολιτικά καιρικά και ουδόλως απλοϊκή. Ας μην ξεχνούμε πόσο συχνά τα τελευταία χρόνια ακούμε το δίλημμα: «όποιος δεν είναι μαζί μας, είναι με τους άλλους».

και ο εαυτός του δεν μπορούν να υπάρξουν έξω από την κοινότητα που νοηματοδοτεί το πλαίσιο και την ουσία της ύπαρξης και της συνύπαρξης. Βάση της κοινωνικής και πολιτικής ηθικής του αποτελεί η ελεύθερη παραδοχή της ευθύνης του ανθρώπου για τα αποτελέσματα των πράξεών του. Η δημόσια σφαίρα, τόσο των κοινωνικών σχέσεων όσο και της πολιτικής οργάνωσης, έχει τις ρίζες της στη σφαλερή ανθρώπινη φύση. Έτσι, μεταξύ άλλων, και όποια κι αν ήταν τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκε ο Μίλερ, το θέατρό του επιδιώκει να αποκαταστήσει στο άτομο μία νοηματοδότηση διαφορετική από τον κοινωνικό του ρόλο και, με τον τρόπο αυτό, να υπογραμμίσει την πεποίθησή του ότι η ατομική ευθύνη παραμένει μια αναπόφευκτη πραγματικότητα και πως η κοινωνική ηθική αποτελεί το άθροισμα προσωπικών επιλογών.

οι κίνδυνοι (τι είναι καλό; τι είναι πονηρό;)

Αλλά, ίσως, το αποκαλυπτικά πιο ενδιαφέρον στοιχείο του έργου του είναι η συναίσθηση που τον διακρίνει ότι ο πόθος ενός κόσμου σε ηθική εγρήγορση συνεπάγεται τους δικούς του κινδύνους:

Αυτό που ποθούσαμε ήταν ένας ηθικός κόσμος, η βαθιά επιθυμία να επιβεβαιώσουμε την ύπαρξη του καλού, το οποίο παρήγε, όπως και εξακολουθεί να το κάνει, το φαντασιακό στην πολιτική.⁴⁹

Αυτό, βέβαια, ισχύει εξίσου σε ατομικό επίπεδο. Καθώς, παρότι επιμένει ότι «ο άνθρωπος δεν θα μπορούσε να δράσει χωρίς ηθικές παρορμήσεις, όσο πεπλανημένη κι αν αποδειχθεί κάποτε η ταύτισή του με ένα ορισμένο κίνημα σε μια ορισμένη στιγμή»,⁵⁰ έχει συγχρόνως συναίσθηση ότι ο ιδεαλισμός εμπεριέχει τον κίνδυνο μίας φευτοθηκολογικής περιφρόνησης για τις ζωές και τις ανάγκες των άλλων. Πράγματι, ο ιδεαλισμός μπορεί να είναι εξίσου το άλλοθι του τυράννου όπως και το κίνητρο του αναμορφωτή. Η αθωότητα αποκτά διαύγεια και σαφήνεια ως έννοια μόνο όταν αντιπαραβάλλεται με την ενοχή.⁵¹

Αυτό αντικατοπτρίζεται στη σύγκρουση Θεού - Εωσφόρου και στα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν. Ενώ φαίνεται πως ο Μίλερ τάσσεται καταρχήν με την ηθική του Θεού, θεωρώντας αναγκαία την ανάληψη της πλήρους ευθύνης από το άτομο για τις πράξεις του, αφήνει να διαφανούν οι πιθανοί κίνδυνοι της αυστηρής εφαρμογής μιας τέτοιας ηθικής, διαγράφοντας τον Θεό, παρά την αγάπη και το ενδιαφέρον που τρέφει για τους ανθρώπους, σαν έναν μεγαλομανή διψασμένο για ύμνους και δοξολογίες, ο οποίος προκειμένου να πετύχει τους ενάρετους στόχους του μετέρχεται μέσα αμφίβολης ηθικής. Παράλληλα, ο Εωσφόρος, που αναμφίβολα νοιάζεται μόνο για τον εαυτό του και τα σχέδιά του, προσπαθεί απεγνωσμένα να αποτρέψει την αδελφοκτονία, αλλά μόνο για να αντιταχθεί έτσι στον εχθρό του.

49. Arthur Miller, *Timebends: A Life*, Grove Press, New York, 1987, σ. 86.

50. Ο.π., σ. 100.

51. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 85.

Το καλό και το πονηρό⁵² δεν είναι έννοιες στεγανές ούτε ανάγλυφες και εύκολα διαγραφόμενες. Το καλό μπορεί να υποκρύπτει ή να περνά μέσα από το πονηρό, το πονηρό ενδέχεται να χρησιμοποιεί το καλό για την επίτευξη δολερών στόχων. Τα αγαθά πάθη και οι στοιχειώδεις ανάγκες μας, όπως η αγάπη, το ειλικρινές ενδιαφέρον, τα ανθρώπινα πάθη γενικά, δεν κινητοποιούν τη δράση μας αποκλειστικά για το καλό. Όμορφα διαγράφει το οξύμωρο αυτό ο Θεός στην τελευταία του απάντηση προς τον Εωσφόρο, πριν να αποχωρήσει και να αποτραβηχτεί για πάντα από τα εγκόσμια.

ΕΩΣΦΟΡΟΣ Σου αποδίδω τον χαιρετισμό μου! Οργάνωσες υπέροχα εκ των προτέρων όλον αυτόν το διάλογο, και το αποτέλεσμα είναι ακριβώς αυτό που ήθελες – αλλά δεν έχεις λύσει το παραμικρό πρόβλημα!

ΘΕΟΣ (Σηκώνοντας το βλέμμα του από τους γονατισμένους ανθρώπους). Εκτός, άγγελε, απ' τ' ότι δε θα γίνεις ποτέ Θεός. Και όχι επειδή το απαγόρευσα, αλλά επειδή δε θα το πιστέψουν ποτέ – τουλάχιστον όχι για πολύ καιρό. Καθώς τους έπλασα όχι μόνο με χρώμα, αλλά με χρώμα και αγάπη, και μόνο με χρώμα δεν πρόκειται, δεν μπορούν να κυβερνηθούν. (Ο Εωσφόρος ξεσπά σε λυγμούς). Γιατί κλαίς, άγγελε; Αγαπούν, και με την αγάπη σκοτώνουν αδελφούς. Κάνε κουράγιο, το βλέπω τώρα πως ο πόλεμος θα συνεχιστεί ανάμεσά μας.⁵³

Η ανάληψη της ευθύνης για τις πράξεις μας προϋποθέτει τελικά ακριβώς αυτό: τη συνεχή εγρήγορση και τη συνεπή στάση στις επιλογές σε κάθε βήμα της ζωής. Τον Μίλερ ανέκαθεν τον απασχολούσαν ζητήματα ενοχής και αθωότητας, ανέκαθεν δηλαδή τον απασχολούσε η ηθική ζωή του ανθρώπου. Ο προβληματισμός που αναπτύσσει στη *Δημιουργία του κόσμου* έχει ήδη ξεκινήσει από τη *Δοκιμασία* όπου καταπιάστηκε με το θέμα για πρώτη φορά με τόσο συγκεκριμένο τρόπο. Η εντυπωσιακή αδράνεια του Αδάμ, ιδίως προς το τέλος της Γ' Πράξης, απόρροια της ενοχής του για την Πτώση και της ελπίδας για επιστροφή στην Εδέμ, φέρει τον απόηχο της αντίστοιχης αδράνειας του ήρωα της *Δοκιμασίας*, μια σχεδόν «αποχαυνωτική αίσθηση ενοχής»,⁵⁴ η οποία τον αποτρέπει από το να παρέμβει δυναμικά για τη σωτηρία του ίδιου και των γύρω του. Η ενάρετη στάση δεν αφορά μια επιλογή σε ένα στιγμιαίο δίλημμα, παρά τη διαρκή πορεία με γνώμονα την επιλογή του σωστού και την εφαρμογή του.

Αντί Επιλόγου

Τα βιβλικά μυθολογικά πρόσωπα που επιλέγει για ήρωες ο Μίλερ αποδεικνύονται ιδανικά σύμβολα σε μία πρωτότυπη κοινωνικοπολιτική παραβολή εξουσιαζόντων και εξουσιαζομένων. Δραματοποιώντας τον βίο της πρώτης οικογένειας, από τη γέννηση έως τον σπαραγμό της, και διατηρώντας μία απόσταση από τις τρέχουσες τότε κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, ο Άρθουρ Μίλερ μάς προσφέρει την ιδανική μεταφορά για τη βαρύτητα των προσωπικών επιλογών, την αδιόρατη διαπλοκή του ιδιωτικού με το

52. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Μίλερ είναι «good» και «evil», και η αναγωγή τους είναι βιβλική. Την ορολογία αυτή προκρίνει και η μετάφραση του έργου αποδίδοντας τους όρους ως «καλό» και «πονηρό».

53. Μίλερ, *Η δημιουργία του κόσμου*, σ. 98.

54. Bigsby, *Modern American Drama*, σ. 94.

δημόσιο, καθώς και την ατομική ευθύνη που φέρουμε για τις πράξεις μας τόσο σε μικροσκοπικό-οικογενειακό όσο και σε μακροσκοπικό-δημόσιο επίπεδο.

Το τραύμα μιας προδοσίας βρίσκεται στο επίκεντρο της *Δημιουργίας* και το βιώνουν, με κάποιον τρόπο, όλοι οι χαρακτήρες του έργου: αυτό καθιστά το έργο του ενδιαφέρον, ζωντανό και επίκαιρο. Πάντοτε και παντού υπάρχει ένα τραύμα να επουλωθεί, μία προδοσία να ξεπεραστεί, ένα τίμημα να καταβληθεί. Καθένας μας οφείλει να επιστρέφει στις αποφάσεις και τις πράξεις του παρελθόντος επαναξιολογώντας τες, εάν θέλει να αξιώνει για τον εαυτό του τον ρόλο ενός ενεργητικού υποκειμένου συμμετόχου στη δημιουργία του κόσμου, κι όχι απλώς ενός παθητικού αντικειμένου έρμαιου των συνθηκών.

Προστατευμένη από την επικαιρικότητα άλλων έργων του διάσημου συγγραφέα, ίσως τελικά η *Δημιουργία του κόσμου και άλλες υποθέσεις* να «γεράσει» καλύτερα, προσφέροντας πάντα τη δυνατότητα για μια επιστροφή στις βιβλικές ρίζες του πολιτισμού μας, για ένα ταξίδι στη μνήμη της πρώτης προδοσίας, θρέφοντας έτσι την απαραίτητη ενδοσκόπηση και γονιμοποιώντας μια χρήσιμη συζήτηση γύρω από τα πάντοτε επίκαιρα θέματα της ευθύνης, της συγχώρεσης και της λήθης.

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

Θέατρο και δημοκρατίες:

Η «αναγέννηση» του ελληνικού θεάτρου (16ος-17ος αιώνας)

Διατρέχοντας την ιστορία του ελληνικού θεάτρου, διαπιστώνουμε ότι οι δύο πρώτοι μεγάλοι σταθμοί της δραματοουργίας μας πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια δύο σημαντικών, για την ευρωπαϊκή ιστορία, δημοκρατιών. Ο πρώτος σταθμός τοποθετείται στα χρόνια της αθηναϊκής δημοκρατίας.¹ Στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην πνευματική δημιουργία και την καλλιτεχνική ανάπτυξη και η πόλη εξελίχθηκε σε ισχυρό πολιτισμικό κέντρο. Σε αυτό το πλαίσιο, δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την άνθηση του θεάτρου και με την πάροδο των ετών η αρχαία ελληνική δραματοουργία και παράσταση καταστάλαξαν στη μορφή που τις γνωρίζουμε σήμερα μέσα από τις αρχαιολογικές, φιλολογικές και θεατρολογικές πηγές.² Με την υποστήριξη του πολιτεύματος, το θέατρο αποτέλεσε κοινωνικό θεσμό, διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στον δημόσιο βίο των πολιτών, ενταγμένο στο πνεύμα της δημοκρατίας και του ελεύθερου διαλόγου. Οι Αθηναίοι συμμετείχαν ενεργά στα όργανα της εξουσίας, ενώ η συστηματική παρουσία τους στο θέατρο ενθάρρυνε τη συλλογικότητα, τον προβληματισμό και την κριτική σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της πόλης τους. Το αποστασιοποιημένο περιβάλλον που δημιουργούσε η σκηνική πραγματικότητα αποτελούσε την αφορμή για την εξάσκηση και διαμόρφωση της πολιτικής σκέψης και της κοινωνικής συνείδησης των πολιτών.

Με το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου η αθηναϊκή πόλις άρχισε να φθίνει, και μαζί της και η δραματοουργία. Η συγγραφή θεατρικών έργων δεν διακόπηκε, όμως τα κοινωνικά δεδομένα ήταν διαφορετικά, με αποτέλεσμα να αλλάξει και ο δραματουρ-

1. Βλ. ενδεικτικά Μ. Β. Σακελλαρίου, *Η αθηναϊκή δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2016, με εκτενή επιλογή βιβλιογραφίας. Ειδικότερα για το θέατρο, βλ. σ. 465-474 και 493-515.

2. Από την πλούσια βιβλιογραφία βλ. ενδεικτικά Oliver Taplin, «Spreading the world through performance», Simon Goldhill – Robin Osborne (επιμ.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, σ. 33-57· Paul Cartledge, «“Θεατρικά έργα με βάθος”: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», Ρ. Ε. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία* (μετ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010· M. Revermann – I. Goldenhard (επιμ.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, De Gruyter, Berlin / New York, 2010· Martin Revermann (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

ρικός προσανατολισμός.³ Οι Ρωμαίοι συγγραφείς δανείστηκαν στοιχεία από την αττική δραματουργία και δημιούργησαν το θέατρο που ταίριαζε στη δική τους κοινωνία. Οι κωμωδίες του Πλάτου και του Τερέντιου αντλούσαν από τον Μένανδρο και τη «νέα κωμωδία» του, η οποία είχε εντελώς διαφορετική τυπολογία από εκείνη του Αριστοφάνη, ενώ οι ρωμαϊκές τραγωδίες, παρά τα δάνειά τους από τους Έλληνες τραγικούς, ήταν κείμενα στα οποία κυριαρχούσαν τα στοιχεία της υπερβολής, του στόμφου και της φρόικης.⁴ Τα έργα αυτά βρήκαν σύντομα τη θέση τους στα κολλέγια της Ευρώπης,⁵ όμως στον ελλαδικό χώρο το θέατρο είχε ήδη σιωπήσει και θα σιωπούσε για αρκετό καιρό ακόμα.

Στα βυζαντινά χρόνια δεν σημειώθηκε καμία εξέλιξη: η σκηνική πράξη συνδέθηκε με τον ειδωλολατρισμό ενώ η θεατρική ζωή περιθωριοποιήθηκε. Παρά τις σποραδικές –και συχνά αμφισβητούμενες– πληροφορίες για θεάματα παραθεατρικού, κυρίως, χαρακτήρα, τίποτα πλέον δεν θύμιζε την κλασική δραματουργία και παράσταση.⁶ Παρόλα αυτά, το Βυζάντιο έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην πορεία της ελληνικής δραματουργίας με έναν άλλον τρόπο. Με τη συμβολή του στην ευρωπαϊκή Αναγέννηση, τον 15ο αιώνα, άνοιξε τον δρόμο για τον δεύτερο μεγάλο σταθμό στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, που έλαβε χώρα στην Κρήτη, κατά τη διάρκεια μιας ακόμα σημαντικής δημοκρατίας: της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας.⁷

Είναι η εποχή που τα χειρόγραφα των κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας ταξιδεύουν από την Κωνσταντινούπολη προς την Ευρώπη. Το συγκεκριμένο ταξίδι έχει ξεκινήσει πριν από την Άλωση, και όχι μόνο από την πλευρά των Βυζαντινών.⁸ Το ενδιαφέρον των λογίων της ευρωπαϊκής Αναγέννησης για την αρχαία ελληνική γραμματεία είχε ήδη οδηγήσει ορισμένους από αυτούς να ταξιδέψουν στην Πόλη και την Εγγύς Ανατολή και να αποκτήσουν ελληνικά χειρόγραφα.⁹ Ας αναφερθεί ενδεικτικά ότι

3. Βάλτερ Πούχγερ, «Το τέλος του αρχαίου θεάτρου», *Κερκίδες και Διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 2016, σ. 55-100.

4. Για το θέατρο και τη διαμόρφωση της δραματουργίας στη ρωμαϊκή εποχή, βλ. Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη* (μετ. Σοφία Γεωργακοπούλου), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, με πλούσια βιβλιογραφία.

5. Βλ. σχετικά Βάλτερ Πούχγερ, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του», *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988, σ. 215-297.

6. Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχγερ, «Το βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984, σ. 13-92· Μάριος Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999· Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 2003· W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling – E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 304-324.

7. Βλ. στη συνέχεια.

8. Βλ. σχετικά, με πλούσια βιβλιογραφική τεκμηρίωση, τις ακόλουθες μελέτες: Στέλιος Λαμπάκης, «Βυζάντιο και ευρωπαϊκή Αναγέννηση», *Το Βυζάντιο και οι απαρχές της Ευρώπης*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 2004, σ. 31-51 και Σοφία Μεργιαλή-Σαχά, «Αμφίδρομες πολιτιστικές διαδρομές ανάμεσα στο Βυζάντιο και την αναγεννησιακή Ιταλία», *Βυζαντινά* 32 (2012), σ. 227-244, και ειδικότερα σ. 233-238.

9. Λαμπάκης, «Βυζάντιο και ευρωπαϊκή Αναγέννηση», σ. 35· Μεργιαλή-Σαχά, «Αμφίδρομες πολιτιστικές διαδρομές», σ. 239-242.

το 1423, ο Ιταλός ουμανιστής Giovanni Aurispa μετέφερε 238 χειρόγραφα, στα οποία συμπεριλαμβάνονταν έργα του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Θουκυδίδη.¹⁰ Η άλωση της Κωνσταντινούπολης σηματοδότησε την οριστική απομάκρυνση των λογίων από τις βυζαντινές περιοχές και την εγκατάσταση πολλών από αυτούς στις ευρωπαϊκές αυλές.

Η αναγεννησιακή Ιταλία τούς υποδέχτηκε ιδιαίτερα ευνοϊκά, σε μια εποχή που, ύστερα από τις κοινωνικές και ιδεολογικές μεταβολές που είχαν ήδη πραγματοποιηθεί, αναζητούσε νέα ιδεώδη μέσα από τη μελέτη της αρχαίας γραμματείας.¹¹ Σε αυτό το πλαίσιο, η Αθήνα του Χρυσού Αιώνα είχε αναδειχθεί σε πνευματικό και πολιτισμικό πρότυπο. Οι λόγιοι της Αναγέννησης, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες είχαν ανατρέξει στα αρχαιοελληνικά κείμενα και στηρίζονταν σε αυτά, για να διευρύνουν τις ιδέες και τους τρόπους έκφρασής τους.¹² Το πνεύμα της Αναγέννησης και του Ουμανισμού έβαλε στο επίκεντρο τον άνθρωπο και τις απεριόριστες δυνατότητές του, ως «το τελειότερο δημιούργημα του Θεού». Μέσα σ' αυτό το κλίμα της γνώσης και της δημιουργικότητας, δόθηκε πρωτοφανής ώθηση στις τέχνες, σηματοδοτώντας τη νέα εποχή, η οποία με τη δημιουργική της ορμή άφησε τη σφραγίδα της στον πνευματικό και καλλιτεχνικό βίο.

Ειδικότερα, η Βενετία, «το σχεδόν άλλο Βυζάντιο», υποδέχτηκε με τον πλέον ομαλό τρόπο αυτούς τους πρόσφυγες και τα κείμενα που μετέφεραν στις αποσκευές τους. Αναζητώντας μια καινούργια πατρίδα, συντονίστηκαν με το πνεύμα της Αναγέννησης, ταυτίζοντάς την με τη γλώσσα, την παιδεία και τον πολιτισμό τους.¹³ Τα χειρόγραφα του Βησσαρίωνα στεγάστηκαν στη σημερινή Μαρκιανή Βιβλιοθήκη και Έλληνες λόγιοι δίδασκαν στα κοντινά πανεπιστήμια.¹⁴ Στη Βενετία ανθούσε η τυπογραφία, με τους

10. Μεργιαλή-Σαχά, *ό.π.*, σ. 242.

11. Βλ. ενδεικτικά Διονύσιος Ζακυθηνός, «Αναγέννησις και Αναγεννήσεις. Ελληνικά ανακεφαλαιώσεις», *Μεταβυζαντινά και Νέα Ελληνικά*, Δωδώνη, Αθήνα, 1978, σ. 130-228· Κ. Setton, *Το βυζαντινό υπόβαθρο της ιταλικής Αναγέννησης* (μετ. Π. Π. Παναγιώτου), Λουρίδειο Ίδρυμα και Πνευματικό Κέντρο - Μνήμες της Πόλης, Αθήνα, 1989· Ν. Οικονομίδης, «Η Αναγέννηση και το Βυζάντιο», *Βυζάντιο και Ευρώπη. Α' Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση, Δελφοί, 20-24 Ιουλίου 1985*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα, 1987, σ. 427-453· Ν. G. Wilson, *Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση. Ελληνικές σπουδές κατά την ιταλική Αναγέννηση* (μετ. Φωτεινή Πρεβεδούρου-Γεωργίνη), εκδ. οίκος Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1994· Mauro De Nichilo, «La cultura greca nell'Occidente europeo tra Umanesimo e Rinascimento», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25 (2013), σ. 255-257· Στέφανος Κακλαμάνης «Ουμανισμός και Κρήτη» (Εισαγωγή), Κ. Σπ. Στάικος (επιμ.), *Οι ελληνικές εκδόσεις του Άλδου και οι Έλληνες συνεργάτες του (π. 1494-1515)*, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Αθήνα, 2015, σ. 3-39.

12. Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 1954· του ίδιου, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni ed., Firenze, 1961· Paul Oskar Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, (μετ. Fabrizio Onofri), La nuova Italia, Firenze, 1965· Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia, Firenze, 1966· C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palumbo, Palermo, 1969· J. Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία* (μετ. Μαρία Τοπάλη), Νεφέλη, Αθήνα, 1997· Eugenio Garin, *Interpretazioni del Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009.

13. Για τους Έλληνες στη Βενετία, βλ. Χρύσα Α. Μαλτζέζου, *Η Βενετία των Ελλήνων*, Μίλητος, Αθήνα, 1999, σ. 107-115, με πλούσια βιβλιογραφική και αρχαιολογική τεκμηρίωση της ίδιας, «Οι Έλληνες μέτοικοι στη Βενετία μετά την Άλωση. Ταυτότητα και εθνική συνείδηση», *Θησαυρίσματα* 35 (2005), σ. 175-184.

14. Ειδικότερα για τον καρδινάλιο Βησσαρίωνα, βλ. τον τόμο *Bessarione e l'Umanesimo. Catalogo della mostra*, a cura di Gianfranco Fiaccadori con la collaborazione di Andrea Cuna – Andrea Gatti – Saverio Ricci,

Έλληνες τυπογράφους να δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στις εκδόσεις που σχετίζονταν με τις ελληνικές σπουδές και την αρχαιοελληνική γραμματεία, δημιουργώντας μια μικρή βιομηχανία έκδοσης και σχολιασμού των αρχαιοελληνικών χειρογράφων.¹⁵ Έτσι, αφενός η Βενετία έγινε κομβικό σημείο για το εμπόριο των χειρογράφων και αφετέρου δημιουργήθηκε ένας κύκλος επαγγελματιών που ήταν απαραίτητοι στον εργασιακό ιστό των φιλολογικών εκδόσεων ως μεταφραστές, αντιγραφείς χειρογράφων, επιμελητές εκδόσεων και διορθωτές τυπογραφικών δοκιμίων, στον οποίο οι Έλληνες έγιναν περιζήτητοι. Αξίζει να αναφερθεί ότι, στα τέλη του 15ου αιώνα, ο Άλδος Μανούτιος εξέδωσε, ανάμεσα σε διάφορα κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, τις τραγωδίες του Ευριπίδη και του Σοφοκλή αλλά και τις κωμωδίες του Αριστοφάνη.¹⁶

Στην αναγεννησιακή Βενετία, οικονομική, πολιτισμική και πνευματική δύναμη της εποχής, το θέατρο κατείχε σημαντική θέση, καθώς η πόλη αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους πυρήνες θεατρικής δραστηριότητας της Ευρώπης. Θίασοι της *commedia dell'arte* έπαιζαν στις πλατείες ενώ τα λόγια θεατρικά έργα παρουσιάζονταν αδιάλειπτα σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους.¹⁷ Στο πλαίσιο της αναγεννησιακής αισθητικής και των ουμανιστικών πνευματικών αναζητήσεων, οι Βενετοί δραματουργοί συνέθεταν τραγωδίες, κωμωδίες, ποιμενικά και θρησκευτικά δράματα, αξιοποιώντας τη μεσαιωνική τους παράδοση αλλά και το απόσταγμα των λατινικών και αρχαιοελληνικών έργων που είχαν μελετήσει. Τα αναγεννησιακά θεατρικά έργα δεν δημιουργήθηκαν κατά μίμηση των προγενεστέρων τους κειμένων. Είναι πρωτότυπες δημιουργίες με κύρια χαρακτηριστικά την εξωστρέφεια, την αισιοδοξία, τις απεριόριστες δυνατότητες του ανθρώπου.¹⁸ Ο άνθρωπος μπήκε και εδώ στο επίκεντρο: η αναμέτρησή του με το θεϊκό, οι συγκρούσεις ανάμεσα στο συναίσθημα και το καθήκον, η στάση του ατόμου απέναντι στα κοινά, η παντοδυναμία του έρωτα, η πολυπλοκότητα των συναισθημάτων,

Vivarium, Napoli, 1994. Για τον ουμανισμό στη Βενετία, βλ. ενδεικτικά Vittore Branca, «L'umanesimo», *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della serenissima*, τ. 4, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, A. Tenenti – Ugo Tucci (επιμ.), Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1996.

15. Βλ. ενδεικτικά Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 1979· Αικατερίνη Κουμαριανού – Λουκία Δρούλια – Evro Layton, *Το ελληνικό βιβλίο 1476-1830*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1986· Κωνσταντίνος Σπ. Στάικος, *Χάρτα της ελληνικής τυπογραφίας. Η εκδοτική δραστηριότητα των Ελλήνων και η συμβολή τους στην πνευματική αναγέννηση της Δύσης*, τ. Α'/15ος αιώνας, χ.ε., Αθήνα, 1989· Evro Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and Publishers for the Greek World*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βενετία, 1994· Στάικος (επιμ.), *Οι ελληνικές εκδόσεις του Άλδου και οι Έλληνες συνεργάτες του*· Tiziana Plebani (επιμ.), *Aldine marciane. Le edizioni di Aldo Manuzio in Biblioteca Nazionale Marciana. Omaggio ad Aldo Manuzio*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 2015.

16. Στάικος (επιμ.), *Οι ελληνικές εκδόσεις του Άλδου και οι Έλληνες συνεργάτες του*, σποραδικά.

17. Βλ. γενικά Maria Teresa Muraro (επιμ.), *Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca*, Leo S. Olschki ed., Firenze, 1971· Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale Veneta (1433-1565)*, Neri Pozza ed., Vicenza, 1982· Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia* [Quaderni di «Teatro e Storia»], Il mulino, Bologna, 1995.

18. Από την πλούσια βιβλιογραφία, βλ. Diego Valeri, «Caratteri e valori del teatro comico», *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Sansoni ed., Firenze, 1958· Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino, 1977· Nino Borsellino (επιμ.), *Commedie del Cinquecento*, 2 τόμ., Feltrinelli, Milano, 1962-1967· Giulio Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1980.

επανέρχονται στα έργα των δραματουργών. Η κωμωδία απέκτησε αστικό χαρακτήρα ενώ οι τραγωδίες τοποθετούνταν σε επινοημένα περιβάλλοντα, προκειμένου το κοινό να παίρνει τις απαραίτητες αποστάσεις.

Η πολιτισμική άνθηση που γνώρισε η Βενετία σύντομα ξεπέρασε τα όρια της λιμνοθάλασσας και ταξίδεψε μέχρι τις κτήσεις της, δημιουργώντας εστίες παιδείας και κουλτούρας. Σ' αυτό το πλαίσιο, σημαντική θέση κατείχε η Κρήτη, η οποία αποτελούσε μία από τις σημαντικότερες βενετικές αποικίες στην Ανατολή, τόσο λόγω των γεωγραφικών συντεταγμένων της όσο και χάρη στην επιτυχημένη συνύπαρξη του βενετικού με το εγχώριο στοιχείο. Ύστερα από μακράιωνα συμβίωση και μέσα από τον γόνιμο διάλογο Κρητικών και Βενετών, η καθημερινή ζωή διαμορφώθηκε στο πρότυπο της μητρόπολης.¹⁹ Η επαφή των Κρητικών τόσο στην Κρήτη όσο και στη Βενετία, κατά τη διάρκεια των ταξιδιών ή των σπουδών τους, με την ιταλική Αναγέννηση άνοιξε καινούργιους πνευματικούς δρόμους, που είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός «κρητοβενετικού» πολιτισμικού τοπίου, με σημαντικά δείγματα γραφής στις τέχνες και στα γράμματα, που συνέδεε τις βυζαντινές καταβολές των ντόπιων με τη δυτική αισθητική. Η διμερής μόρφωση των Κρητικών και η κοινωνική αλλά και πολιτισμική τους ώσμωση με τους Βενετούς έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη λογοτεχνική και καλλιτεχνική ακμή που καθιερώθηκε με τον όρο «Κρητική Αναγέννηση», όρος που εκφράζει τα αποτελέσματα της πολιτισμικής συζήτησης μεταξύ Ελλήνων και Βενετών.²⁰

Σε αυτό το πνεύμα, διαμορφώθηκε η πρώτη περίοδος του νεοελληνικού θεάτρου, κατά τον τελευταίο αιώνα της Βενετοκρατίας στο νησί. Με επιρροές από τη σύγχρονή του ιταλική δραματουργία αλλά διατηρώντας στοιχεία της τοπικής παράδοσης, το θέατρο στη βενετοκρατούμενη Κρήτη αποτελεί προϊόν των ζυμώσεων που οδήγησαν στην ακμή του βενετοκρητικού πολιτισμού. Διατήρησε τα γενικά χαρακτηριστικά της μητροπολιτικής δραματουργίας αλλά διαφοροποιήθηκε ριζικά, εισάγοντας τα δικά του

19. Για τους μηχανισμούς διαμόρφωσης ενός κοινού κώδικα διαβίωσης, σε κοινωνικό και πνευματικό επίπεδο, βλ. Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης, Κρήτη, 1988, τ. 2, σ. 150-156· Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Η παιδεία κατά τη Βενετοκρατία», *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, σ. 166-195· Αναστασία Παπαδία-Λάλα, «Συσσωματώσεις του αστικού χώρου και πολιτισμική ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (16ος-17ος αι.)», *Cretan Studies* 6 (1998), σ. 37-49· Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: κατάσταση και προοπτική έρευνας», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Εταιρεία Κρητικών και Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, 2000, τ. 2/1, σ. 7-30, όπου και συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία. Σχετικά με την ελληνοβενετική συμβίωση, βλ. επίσης τους συλλογικούς τόμους, υπό την επιστημονική διεύθυνση της Χρύσας Α. Μαλτέζου, *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχαικά τεκμήρια*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα, 1993 και *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Αθήνα / Βενετία, 2010, τ. 1, 2.

20. Ν. Μ. Panagiotakis, «The Italian background of early Cretan Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), σ. 281-283. Για τον όρο «Κρητική Αναγέννηση», βλ. και D. Holton, «Η Κρητική Αναγέννηση», του ίδιου (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης* (μετ. Ναταλία Δελιγιαννάκη), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2008, σ. 18-19· Ν. Χατζηνικολάου, «Σκέψεις για την Κρητική Αναγέννηση», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000, σ. 777-812· Β. Πούχγερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 340-345.

ξεχωριστά στοιχεία.²¹ Ας δούμε, όμως, τα ίδια τα κείμενα –παραλείποντας τη *Θυσία του Αβραάμ*.²² λόγω της θρησκευτικής της θεματολογίας– προκειμένου να γνωρίσουμε τους συγγραφείς τους, τις πηγές τους, τη σχέση τους με την κοινωνία και την επικαιρότητα, τα σημεία που συνδέονται με τα πρότυπά τους αλλά και εκείνα που προσδιορίζουν την αυθεντικότητά τους.

Οι δυο γνωστές τραγωδίες, η *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση και ο *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου, διαδραματίζονται στη Μέμφιδα της Αιγύπτου, σε περιβάλλον μη πραγματικό, με δρώντα πρόσωπα και καταστάσεις που ακολουθούν τα λογοτεχνικά τους πρότυπα, μέσα σε βαρύ δραματουργικό κλίμα.²³ Στον αντίποδα βρίσκονται τα έργα που από τα βασιλικά παλάτια μεταφέρουν τη δράση τους στη μυθική Αρκαδία και στην ηλιόλουστη Ίδη, το καλοκαιρινό θέρετρο των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Πρόκειται για την *Πανώρια* του Χορτάτση, τον *Πιστικό Βοσκό* αγνώστου συγγραφέως και την *Amorosa Fede* του Αντώνιου Πάντιμου, που ακολουθούν τα χνάρια αντίστοιχων δυτικών αναγεννησιακών έργων.²⁴ Οι τρεις σωζόμενες κρητικές κωμωδίες, ο *Στάθης* ανωνύμου συγγραφέως, ο *Κατσούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτση και ο *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, ταυτίζουν τον δραματικό τους χωροχρόνο με το αστικό περιβάλλον του Χάνδακα, κατά την εποχή της συγγραφής τους.²⁵ Τα δραματικά πρόσωπα προέρχονται κυρίως από τα μεσαία κοινωνικά στρώματα και κατηγοριοποιούνται σε στερεότυπους θεατρικούς τύπους, στα πρότυπα της ιταλικής λόγιας κωμωδίας (*commedia erudita*).²⁶ Αυτά τα έργα, με εξαίρεση την *Amorosa Fede* που είναι γραμμένη στα ιταλικά, χαρακτηρίζονται από την αμεσότητα της ομιλούμενης γλώσσας και του δεκαπεντασύλλαβου στίχου, ενσωματώνοντας δημιουργικά τις δραματουργικές τάσεις της μητρόπολης (μορφολογία, τυπολογία, θεματολογία κ.τ.λ.). Οι Κρήτες δημιουργοί προσάρμοσαν τα έργα τους στην εποχή και στην κοινωνία τους: κωδικοποίησαν τον σκηνικό χώρο, τους θεατρικούς τύπους, τη συμπεριφορά τους, τις

21. Από την πλούσια βιβλιογραφία για το κρητικό θέατρο, βλ. γενικά Β. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Μπούρα, Αθήνα, 1991· Στ. Αλεξίου, *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Στιγμή, Αθήνα, 2011· Β. Πούχγερ, «Το Κρητικό Θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα», *Cretan Studies* 6 (1998), σ. 293-316· του ίδιου, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σ. 157-227. Βλ. επίσης τις μελέτες των Α. Van Gemert, Rosemary Bancroft-Marcus, W. Puchner, A. Vincent, W. Bakker στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*.

22. W. Bakker – Arn. van Gemert (κριτική έκδ.), *Η θυσία του Αβραάμ*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1996.

23. Βλ. και Β. Πούχγερ, «Τραγωδία», στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 157-193.

24. Για τα συγκεκριμένα έργα, βλ. Rosemary Bancroft-Marcus, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 95-124.

25. Βλ. και Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, «Η “σκηνογραφία” της κρητικής κωμωδίας και η αρχαιακή της απεικόνιση», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.) *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 149-157.

26. A. Vincent, «Κωμωδία», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 143-156· Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή. Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Αθήνα / Βενετία, 2011.

συνήθειες και τις αξίες τους, σε πρόσωπα και πράγματα οικεία, επιβεβαιώνοντας όχι μόνο τις γνώσεις τους στην ιταλική δραματολογία αλλά και την ευέλικτη χρήση της και την προσαρμογή της στο κρητικό περιβάλλον.²⁷

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το θέατρο στη βενετοκρατούμενη Κρήτη αποτελούσε υπόθεση των ανώτερων στρωμάτων του κοινωνικού ιστού –πράγμα ευεξήγητο άλλωστε, εφόσον τον οικονομικά ασθενέστερο πληθυσμό τον απασχολούσε κυρίως ο βιοπορισμός του, και η διασκέδασή του εκφραζόταν μέσα από λαϊκότερες εκδηλώσεις, όπως ήταν, για παράδειγμα, το καρναβάλι.²⁸ Το σύνολο των γνωστών δραματοουργών προερχόταν από τη μεσαία ή την ανώτερη τάξη. Ο Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος²⁹ ήταν γόνος γνωστής αστικής οικογένειας του Ρεθύμνου, αξιωματούχος των βενετικών αρχών, όπως και ο Μαρκαντώνιος Φώσκολος, ο οποίος κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα έπαιξε ενεργό ρόλο στο Συμβούλιο των Φεουδαρχών.³⁰ Ο Αντώνιος Πάντιμος ήταν γιος δικηγόρου από το Κάστρο, και εικάζεται ότι έγραψε την ποιμενική του κωμωδία κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Πάδοβα,³¹ ενώ ο Γεώργιος Χορτάτσης ήταν, σύμφωνα με τις έρευνες του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, ένας ιδιαίτερα μορφωμένος αστός.³²

27. Για τις δυτικές επιρροές και τα πρότυπα στα έργα του κρητικού θεάτρου, βλ. ενδεικτικά G. Morgan, «Cretan poetry. Source and inspiration», *Κρητικά Χρονικά* 14/1 (1960), σ. 7-68, 14/2 (1960), σ. 203-270 και 14/3 (1960), σ. 379-439· Β. Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του “ξένου προτύπου”», *Ελληνική Θεατρολογία*, σ. 331-379· Ν. Μ. Panagiotakis, «The Italian background of early Cretan literature», *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), σ. 281-323· Δ. Σπάθης, «Ιταλικές πηγές και κρητική αναγεννησιακή δραματολογία (Χορτάτσης, Τζιράλντι και Ευριπίδης)», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα, 2001, σ. 319-342. Για τα μπαρόκ στοιχεία των έργων βλ. Β. Πούχνερ, «Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματολογία», *Ελληνικά* 56/1 (2006), σ. 133-161. Για τη σχέση των έργων με την κοινωνία, βλ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, με αρχειακή τεκμηρίωση και συγκεντρωμένη την προγενέστερη βιβλιογραφία, και της ίδιας, «Λαογραφικές πληροφορίες στις θεατρικές και ιστορικές πηγές της βενετοκρατούμενης Κρήτης», *Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση – πεζογραφία – θέατρο)»*, 8-12 Δεκεμβρίου 2010, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας – 30, Αθήνα, 2013, σ. 129-142.

28. Για τις εκδηλώσεις στη διάρκεια του Καρναβαλιού, βλ. Ασπασία Παπαδάκη, *Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Νέα Χριστιανική Κρήτη, Ρέθυμνο, 1995, σ. 99-119.

29. Μάρθα Αποσάκη (επιμ.), *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρώιλου (17ου αιώνα)* (πρόλογος: Στ. Αλεξίου), Στιγμή, Αθήνα, 1987, σ. 15-17, με τη σχετική βιβλιογραφική τεκμηρίωση.

30. A. L. Vincent, «Ο ποιητής του Φορτουνάτου. Ανέκδοτα έγγραφα για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο», *Θησαυρίσματα* 4 (1967), σ. 53-84· του ίδιου, «Νέα στοιχεία για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο. Η διαθήκη του και άλλα έγγραφα», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σ. 119-176.

31. Πληροφορίες σχετικά με τον Πάντιμο και το περιβάλλον του, βλ. στην εκτενή εισαγωγή της έκδοσης της *Amorosa Fede* από τον Cristiano Luciani (επιμέλεια, με τη συνεργασία του Alfred Vincent), *Antonio Pandimo, L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βενετία, 2003, σ. xxxi-xli και xlvi-lv, και Alfred Vincent, «Ο Αντώνιος Πάντιμος και η συγγραφή της *Amorosa Fede*», άρθρο γραμμένο για το πρόγραμμα της παράστασης του Αμφι-Θεάτρου του Σπ. Α. Ευαγγελάτου, Αθήνα, 1994.

32. Από τις πολλές σχετικές εργασίες του Ευαγγελάτου, βλ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Νέος χρονολογικός προσδιορισμός του θανάτου του Γεωργίου Ι. Χορτάτση (και συνοπτική συγκέντρωση των πλη-

Τα κείμενα συνδέονταν με τις Ακαδημίες και τα μέλη τους, την πνευματική και κοινωνική ελίτ των πόλεων.³³ Σε ορισμένα έργα σώζεται η αφιέρωσή τους σε επιφανή πρόσωπα, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής: η *Πανώρια* δωρίζεται από τον Χορτάτση στον Marcantonio Viaro, Βενετό ευγενή αξιωματούχο των Χανίων³⁴ ενώ η *Ερωφίλη* στον Κρητικό ευγενή Ιωάννη Μούρμουρη.³⁵ Ο ποιητής του *Φορτουνάτου* αφιερώνει το έργο του στον ευγενή Νικολό Ντεμέτζο³⁶ και ο Τρώιλος αφιερώνει τον *Ροδολίνο* του στον Θωμά Φλαγγίνη, μεγάλο ευεργέτη της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας.³⁷ Παρόλο που οι σχετικές μαρτυρίες είναι περιορισμένες, οι παραστάσεις ή αναγνώσεις των έργων συνδέονταν κυρίως με ιδιωτικές γιορτές σε κατοικίες ευγενών, όπως για παράδειγμα η *Amorosa Fede*, η οποία γράφτηκε με αφορμή τους γάμους της Καλλέργας, κόρης του Ιωάννη Καλλέργη, με τον Βενετό ευγενή Francesco Querini.³⁸ Παραστάσεις, επίσης, μαρτυρούνται και κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού³⁹ ενώ, σύμφωνα με τις πηγές, θεατρικά έργα γράφονταν και παίζονταν ακόμα και κατά τη διάρκεια της πολυετούς πολιορκίας του Χάνδακα από τους Τούρκους.⁴⁰

ροφοριών που διαθέτουμε γι' αυτόν)», *Θησαυρίσματα* 37 (2007), σ. 449-461, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

33. Για τις Ακαδημίες που ιδρύθηκαν στις κρητικές πόλεις, στα πρότυπα των ιταλικών, βλ. Παναγιωτάκης, «Η παιδεία κατά τη Βενετοκρατία», σ. 191-192· βλ. επίσης, Ν. Μ. Παναγιωτάκης – Α. Λ. Vincent, «Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti», *Θησαυρίσματα* 7 (1970), σ. 52-81· G. I. Piliadis, «*Fuor dal comun sentiero. L'Accademia degli Stravaganti di Candia: innesto socio-culturale italiano*», Chryssa Maltezosu – Angeliki Tzavara – Despina Vlassi (επιμ.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βενετία, 2009, σ. 675-687.

34. Βλ. τη έκδοση της *Πανώριας* (κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Πηδώνια), Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 149-151 (το κείμενο της αφιέρωσης) και σ. 337 (για τον Viaro).

35. Βλ. την αφιέρωση στην έκδοση του έργου από τους Στυλιανό Αλεξίου – Μάρθα Αποσκήτη (επιμ.), *Ερωφίλη. Τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Στιγμή, Αθήνα, 1988, σ. 89-91.

36. Βλ. το κείμενο της αφιέρωσης στην έκδοση του έργου από τον Α. Vincent (κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο), *Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος* (εκδ. επιμ. Θεοχ. Δετοράκη), Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, 1980, σ. 3-5 και πληροφορίες για τον Νικολό Ντεμέτζο στη σ. 137 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

37. Βλ. την αφιέρωση στην έκδοση του έργου από τη Μάρθα Αποσκήτη, *Ροδολίνος*, σ. 44-47. Για τη ζωή και τη δράση του Θωμά Φλαγγίνη, βλ. Κ. Δ. Μέρτζιος, *Θωμάς Φλαγγίνης και ο Μικρός Ελληνομνήμων*, Αθήνα, 1939.

38. Για τις οικογένειες Querini και Calergi και τον γάμο των νεαρών γόνων τους, βλ. την εισαγωγή στην έκδοση της *Amorosa Fede* από τον Luciani, σ. xi, xli-xlvi.

39. A. Vincent (επιμ.), *Memories of Seventeenth-century Crete. L'Occio (Time of leisure) by Zuanne Papadopoli* (edited with an English translation, introduction, commentary and glossary), Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βενετία, 2007, σ. 118-119. Βλ. και την ελληνική έκδοση Τζούανες Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχολής. Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17ου αιώνα* (εισαγωγή και σχολιασμός: Alfred Vincent, μετ. *Occio* και επιμ. Ναταλία Δελγηγιαννάκη), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 93· Ειρήνη Λυδάκη, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και αποκριές. Νέες evidências για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα», *Άνθη Χαρίτων*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Βενετίας, Βενετία, 1998, σ. 271-278.

40. Βλ. συγκεντρωμένη τη σχετική βιβλιογραφία στο Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερι-*

Ας εξετάσουμε όμως το περιεχόμενο των έργων. Πού τελειώνει η επίδραση των προτύπων και ποια ήταν η σχέση τους με την επικαιρότητα; Ποιες κοινωνικές ομάδες αναφέρονται ή δρουν στα κείμενα; Στις τραγωδίες, οι οποίες διαδραματίζονται στο επινοημένο περιβάλλον της Μέμφιδας, μόνο μέσα από συμβολισμούς και παραλληλισμούς θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε την κοινωνία της εποχής. Αλλά και πάλι, είναι τόσο έντονη η ανάκλαση των προτύπων τους που δεν μπορούμε να διατυπώσουμε ασφαλείς απόψεις. Το ίδιο ισχύει και για τα ποιμενικά δράματα. Από την άλλη μεριά, στην κωμωδία τα δραματικά πρόσωπα προέρχονται κυρίως από το ποικιλόμορφο ψηφιδωτό της μεσαίας τάξης: έμποροι, «τσιταδίνοι», δάσκαλοι, ιατροφιλόσοφοι, νεαροί μαθητές και οι υπηρέτες τους συνδιαλέγονται με τους ξένους και τις πολιτικές της πόλης και, ξεφεύγοντας από την τυποποίηση, εκφράζουν όψεις της σύγχρονης τους καθημερινής ζωής, αντικατοπτρίζοντας τις συνήθειες και τις νοοτροπίες της εποχής.⁴¹ Για παράδειγμα, το θέμα του πλούτου και της κοινωνικής καταξίωσης που αυτό εξασφάλιζε ή το ζήτημα της κοινωνικής προέλευσης των δραματικών προσώπων διατρέχουν σχεδόν το σύνολο των έργων μέσα από το μόνιμο πρόβλημα των «ταιριαστών» γάμων, μοτίβο που επηρεάζει την πλοκή όπως και την πλοκή των συγχρόνων τους ιταλικών θεατρικών έργων. Το ζήτημα του κοινωνικά αποδεκτού γάμου αποτελούσε ευρύτερο πρόβλημα του αναγεννησιακού κόσμου, όπως τεκμηριώνεται όχι μόνο από τις λογοτεχνικές αλλά και από τις αρχειακές πηγές.⁴²

Η ανώτερη τάξη και η βενετική διοίκηση δεν μνημονεύονται να συμμετέχουν στην πλοκή των έργων, δεν εμφανίζονται πουθενά σε πρώτο πρόσωπο, δεν σχολιάζονται και δεν σατιρίζονται.⁴³ Γίνονται όμως συχνές αναφορές στους άρχοντες και στους ανώτερους Βενετούς αξιωματούχους από τα δραματικά πρόσωπα, πάντοτε σε πνεύμα σεβασμού και συμπάθειας. Έτσι, στον *Κατσούρμπο* και στον *Στάθη* γίνεται λόγος για τον δούκα της Κρήτης, που χαρακτηρίζεται ως δίκαιος κριτής.⁴⁴ Στον *Στάθη*, για παράδειγμα, ο Μπράβος περιγράφει τα κατορθώματά του: Επιδεικνύοντας την ανδρεία του, τα έβαλε με δέκα αντιπάλους συγχρόνως και υποστηρίζει ότι τους κατατρόπωσε με τόση βία που όλοι εκείνοι οι οποίοι συνωστίζονταν στις σκάλες και στην αυλή το έβαλαν έντρομοι στα πόδια, οι δικηγόροι πέταξαν τα χαρτιά τους στον αέρα και ο Δούκας «εξεμασελίστηκε» από τα γέλια. Ανάμεσα στο πλήθος των θαυμαστών του καυχησιάρη στρατιωτικού βρίσκονταν και «καβαλιέροι», οι οποίοι διασκέδασαν κι αυτοί.⁴⁵

Η κατάκτηση του Χάνδακα από τους Τούρκους σηματοδότησε το τέλος μιας εποχής. Ο κρητοβενετικός πολιτισμός διακόπηκε, και μαζί του και το θέατρο. Δεν μπορούμε

νή ζωή, σ. 23-26. Βλ. επίσης Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κώστας Γ. Τσιγκάνης (επιμ.), *Γαληνοστάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. – Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 239-246, όπου ο συγγραφέας εκφράζει τις αμφιβολίες του για τα πορίσματα των προγενέστερων της συγκεκριμένης εργασίας του ερευνητών.

41. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*.

42. Ο.π., σ. 63-82.

43. Βλ. και Vincent, «Κωμωδία», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, σ. 154.

44. *Στάθης*, Β 289-308 (*Στάθης· κρητική κωμωδία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Lidia Martini, [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 3], Θεσσαλονίκη, 1976).

45. *Στάθης*, Γ 6-60.

να ξέρουμε ποια θα ήταν η πορεία της ελληνικής δραματουργίας χωρίς αυτή την ευτυχή συνάντηση Ελλήνων και Βενετών, στη Βενετία και στην Κρήτη. Όπως επίσης είναι πολύ δύσκολο να φανταστούμε τη διαδρομή της ευρωπαϊκής δραματουργίας χωρίς την καθοριστική συμβολή της Αναγέννησης στη διαμόρφωση ενός νέου δραματουργικού τοπίου. Τα έργα του Κρητικού Θεάτρου, με όλες τις ιδιαιτερότητές τους, αποτελούν δείγματα γραφής ενός μοναδικού θεατρικού φαινομένου. Μιας ελληνικής πνευματικής φωνής στο ευρωπαϊκό λογοτεχνικό στερέωμα. Και παρόλο που η συγγραφή των θεατρικών κειμένων συνδέθηκε, λόγω των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, με τα ανώτερα στρώματα της κρητοβενετικής κοινωνίας, σύντομα τα έργα αυτά ξεπέρασαν το συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο και έλαβαν ξεχωριστή θέση τόσο στη γραπτή όσο και στην προφορική παράδοση, προετοιμάζοντας, με τη σειρά τους, την επόμενη φάση του νεοελληνικού θεάτρου. Ταξίδεψαν στο Αιγαίο πέλαγος και στα Επτάνησα, όπου επηρέασαν τις τοπικές λόγιες και λαϊκές δραματουργίες, αλλά και εξακτινώθηκαν σχεδόν στο σύνολο των τουρκοκρατούμενων και βενετοκρατούμενων περιοχών, όπου ο απλός λαός τα απομνημόνευσε, τα διασκεύασε, τα έκανε νανουρίσματα, μοιρολόγια και δημοτικά τραγούδια.⁴⁶

46. Βλ. τις εργασίες του Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό Θέατρο», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, σ. 185-221· του ίδιου, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού Θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1995, σ. 178-196· του ίδιου, «Η κληρονομιά του κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος αι. / πρώτο μισό του 18ου αιώνα)», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, σ. 248-255· του ίδιου, «Απηχήσεις της Ερωφίλης στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Κείμενα και Αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1997, σ. 251-283· του ίδιου, «Για μια τυπολογία απηχήσεων και χρήσεων του Κρητικού Θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακείμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Πορεία, Αθήνα, 2004, σ. 30-58.

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

*Το μετέωρο βήμα της Δημοκρατίας:
Η μορφή του Κυβερνήτη Καποδίστρια
στο νεώτερο ελληνικό θέατρο του 19ου και 20ού αιώνα*

Προτού ακόμη καθοριστούν τα σύνορά του, το ελληνικό κράτος σημαδεύεται στο βρεφικό του στάδιο από μία πολιτική δολοφονία, αυτή του πρώτου κυβερνήτη του, η οποία εκφράζει τις εγγενείς πολιτικοκοινωνικές αντιθέσεις της εγχώριας κοινωνίας και οδηγεί μακροπρόθεσμα σε αλλαγές στον χώρο άσκησης της πολιτικής.¹ Ενώ ο Καποδίστριας προσκαλείται στην Ελλάδα ως κυβερνήτης της για επτά χρόνια από τη δημοκρατική Γ' Εθνοσυνέλευση της Τροιζήνας, το 1827, στο πλαίσιο μίας ύστατης προσπάθειας αποκατάστασης της εθνικής ομόνοιας και του κενού εξουσίας, εντούτοις κατά τη διάρκεια των τεσσάρων επόμενων χρόνων της διακυβέρνησής του οι Έλληνες θα εμπλακούν ξανά σε εμφύλιες πολιτικές έριδες με μοιραία κατάληξη.² Προσωπικότητα αμφιλεγόμενη, αντιφατικώς ερμηνευμένη στην εποχή του τόσο από τους εχθρούς και τους οπαδούς του, όσο και από τους σύγχρονους ιστορικούς, εντούτοις η μορφή του Καποδίστρια διατήρησε πάντα «ένα υπολογίσιμο ιδεολογικό και συναισθηματικό φορτίο».³ Το δε επώδυνο γεγονός της δολοφονίας του και η ανολοκλήρωτη προσπάθειά του για την ανασυγκρότηση της χώρας τον ανύψωσαν στο επίπεδο του φαντασιακού, έτσι ώστε η δολοφονία του να χαρακτηρίζεται από τους εχθρούς του ως πράξη τυραννοκτονίας, ενώ από τους οπαδούς του ως πράξη πατροκτονίας.⁴ Από το 1831 έως σήμερα, η μορφή του χρησιμοποιήθηκε ως αλληγορική συστοιχία για τη μεταγενέστερη πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της χώρας, ιδίως σε καιρούς κρίσης, αφού στο πρόσωπό του αντικαθρεφτίστηκε ο δύσβατος δρόμος για την κατάκτηση των δημοκρατικών θεσμών και η διαμάχη των Ελλήνων για το ενδεδειγμένο πολίτευμα της χώρας: φιλελεύθερο κοινοβουλευτικό/συνταγματικό ή μοναρχικό. Η ιστορική του ύπαρξη αξι-

1. Για τη σημασία της πολιτικής δολοφονίας του Καποδίστρια, βλ. Βασίλης Κρεμμυδάς, «Η δολοφονία του κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια», *Ερανιστής* 14 (1977), σ. 217.

2. Το κείμενο της Εθνοσυνέλευσης αναφερόταν στην «προς αλλήλους αγάπη», την «αμοιβαίαν συνδρομή» και το «κοινόν όφελος» μπροστά στον εχθρό· βλ. «Γ' Εθνική Συνέλευσις [1827]», *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας* [Βουλή των Ελλήνων], Αθήνα, 1971, τ. 3, σ. δ'-ε'.

3. Για το παράθεμα, βλ. Χριστίνα Κουλούρη – Χρήστος Λούκος, *Τα πρόσωπα του Καποδίστρια. Ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδας και η νεοελληνική ιδεολογία (1831-1996)*, Πορεία, Αθήνα, 1996, σ. 9-10.

4. Ο.π., σ. 19.

οποιήθηκε κυρίως σε περιόδους πολιτειακών αλλαγών, εμφύλιων συρράξεων αλλά και προπαγανδιστικής κατάχρησης της ιστορίας στο πλαίσιο δικτατοριών.⁵

Αυτήν ακριβώς την ετεροχρονισμένη ιδεολογική χρήση ενός ιστορικού προσώπου για τους επίκαιρους πολιτικούς στόχους της εκάστοτε εποχής πρόκειται να παρακολουθήσουμε στο πεδίο της νεοελληνικής δραματοουργίας, όπου οκτώ θεατρικά έργα γραμμένα από τον 19ο έως τον 20ό αιώνα δίνουν το καθένα τη δική του εκδοχή της δολοφονίας, των κινήτρων της καθώς και της προσωπικότητας και της προσφοράς του κυβερνήτη στο έθνος του. Σήμερα πλέον, γνωρίζουμε μέσα από την ιστορική έρευνα ότι η δολοφονία δεν διαπράχθηκε εξαιτίας προσωπικής βεντέτας εκ μέρους των Μαυρομιχαλαίων, αλλά ότι στο μοιραίο γεγονός συνέβαλε ένα σύνθετο πλέγμα αντιτιθέμενων πολιτικών ιδεολογιών, παραδοσιακών και εκσυγχρονιστικών αντιπολιτευόμενων ηγετικών ομάδων, παρέμβασης ξένων δυνάμεων και διεθνών ισορροπιών, φιλελεύθερων ευρωπαϊκών πολιτικών εξελίξεων, εθνικής οικονομικής ανέχειας και αγκυλώσεων του συγκεντρωτικού καποδιστριακού συστήματος διακυβέρνησης και εξωτερικής πολιτικής.⁶ Παρόλ' αυτά, οι δραματοουργοί επιλέγουν να ερμηνεύσουν τη δολοφονία, φωτίζοντας συγκεκριμένη οπτική γωνία και αφήνοντας στο σκοτάδι άλλες, παρότι μιλούν συχνά περί της πρόθεσής τους για συγγραφή «απροσωπόληπτης ιστορίας».⁷

Τα δύο πρώτα δράματα ανήκουν στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, όταν η μνήμη του θανάτου του κυβερνήτη είναι ακόμη νωπή στη θύμηση των συγκαίρινών του, όπως επίσης και τα διχαστικά πολιτικά πάθη. Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος συγγράφει την πεντάπρακτη τραγωδία του *Ιωάννης Καποδίστριας* στην Κέρκυρα, το 1842, όπως αναφέρει ο ίδιος,⁸ και την πρωτοεκδίδει το 1844,⁹ όταν η Εθνοσυνέλευση αποφασίζει την ανέγερση ανδριάντα στη μνήμη του κυβερνήτη,¹⁰ ενώ ο Υπάτιος Ζ. Αυγερινός εκδίδει τον τρίπρακτο *I. Α. Καποδίστρια* το 1849, παρότι αναφέρει ότι γράφτηκε πέντε μήνες μετά «το δημόσιο εκείνο δυστύχημα», δηλαδή το 1832,¹¹ όταν ήταν μόλις είκοσι ετών.¹²

Και τα δύο καθαρευουσιάνικα δράματα είναι φιλοκαποδιστριακά,¹³ εκφράζουν ανυπόκριτο θαυμασμό για τον κυβερνήτη, τον αντιμετωπίζουν ως λαοφίλητο και φιλογενή άνδρα, ως διεθνώς διάσημο διπλωμάτη που δρέπει το σέβας των ευρωπαϊκών αυλών, ως

5. Ο.π., σ. 10-15.

6. Για όλο αυτό το πλέγμα, βλ. Λούκος, *Η αντιπολίτευση κατά του κυβερνήτη Ιω. Καποδίστρια 1828-1831*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988· Κρεμμυδάς, «Η δολοφονία...», σ. 217-220, 239-241.

7. Για το παράθεμα, βλ. Ιωάννης Ζαμπέλιος, «Γνώμη του συγγραφέως εις τον *Καποδίστριαν*», *Ιωάννης Καποδίστριας, Τραγωδία Ιωάννου Ζαμπελίου Λευκαδίου*, έκδοσις Σεργίου Χ. Ραφτάνη Ηπειρώτου, Ο Παρνασσός, εν Ζακύνθω, 1860, τ. Α', σ. 434.

8. Ζαμπέλιος, «Προς τον Κύριον Ιππότην Εϋνάρδον», *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 372.

9. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 274.

10. Υπάτιος Ζ. Αυγερινός, «Προλεγόμενα», *I. Α. Καποδίστριας, Πονήματα Δραματικά*, εκ της τυπογραφίας του Αυστριακού Λούδ, εν Τεργέστη, 1849, σ. 113.

11. Ο.π.

12. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 282.

13. Το δράμα του Ζαμπελίου αφιερώνεται μάλιστα στον «ευεργέτη» Ελβετό τραπεζίτη J. G. Eynard, επιστήθιο φίλο και οικονομικό βοηθό του Καποδίστρια· βλ. Ζαμπέλιος, «Προς τον Κύριον Ιππότην Εϋνάρδον», σ. 371-372.

μεσσία, ο οποίος παραλαμβάνει «ναυαγισμένον πλοίον», εδραιώνοντας την ευνομία και την τάξη, ως θύμα/μάρτυρα στη θυσία υπέρ της αναγεννηθείσης Ελλάδας και, τέλος, ως ανεξίκακο άνδρα, ο οποίος δεν επιζητά την εκδίκηση ούτε των ίδιων του των εχθρών.¹⁴ Στα δράματα παρουσιάζονται τόσο τα επιχειρήματα των φιλοκαποδιστριακών όσο και αυτά των αντικαποδιστριακών. Τα τελευταία συνοψίζονται στο γεγονός της καταπάτησης του Συντάγματος εκ μέρους του Καποδίστρια, στην πρόθεσή του για αποκλειστική και ισόβια διεκδίκηση της διακυβέρνησης εξαιτίας των έκτακτων εξουσιών με τις οποίες περιβλήθηκε, στην επιβολή αυταρχικού καθεστώτος που περιλάμβανε αστυνόμευση, κατασκοπεία και απαγόρευση της ελευθεροτυπίας, στη ρωσοφιλία του, στον περιστοιχισμό του από ανάξιους οικείους και στη βούληση για εδαφικό περιορισμό της χώρας.¹⁵ Παρότι ο ίδιος ο Καποδίστριας εκφράζει τις συντηρητικές του ιδεολογικές τάσεις στην άσκηση της εξουσίας, υποστηρίζοντας το άκαιρο της παραχώρησης Συντάγματος σε έναν αμόρφωτο λαό, εντούτοις οι δραματουργοί τονίζουν το γεγονός της οικειοθελούς θυσίας του, όμοιας με αυτήν του Ναζωραίου στον Γολγοθά, η οποία απαλύνει τις όποιες αντιθέσεις. Ο ασκητικός και χρηστός βίος του και το ενδιαφέρον του για την ηθική και υλική ανόρθωση της χώρας χρησιμοποιούνται ως παράδειγμα ήθους, το οποίο θα διδάξει τις επόμενες γενιές.¹⁶ Το γεγονός της δολοφονίας του, το οποίο μάλιστα δεν διαδραματίζεται επί σκηνής εξαιτίας της τήρησης των νεοκλασικών κανόνων, σημαίνει εθνικό πένθος και προβάλλεται ως πατροκτονία, ως ο φόνος του πεφωτισμένου δεσπότη/εθνικού ευεργέτη από αντιπατριώτες συνωμότες και όχι ως τυραννοκτονία, όπως αντίθετα παρουσιάζονταν με ζέση οι φόννοι των τυράννων στο πλαίσιο του Ελληνικού Διαφωτισμού.¹⁷ Μόνον οι αντιπολιτευόμενοι δράστες θεωρούν στα δράματα τη δολοφονική πράξη τους ως τυραννοκτονία, παραπέμποντας στην περίπτωση των Αρμόδιου και Αριστογείτονα, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τα ιστορικά ντοκουμέντα της εποχής.¹⁸

14. Για τους συγκεκριμένους χαρακτηρισμούς, βλ. Ζαμπέλιος, «Προς τον Κύριον Ιππότην Εϋνάρδον» και «Υπόθεσις», καθώς και στην ίδια την τραγωδία *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 371, 374-375, 380, 382-383 (από όπου και το παράθεμα του κειμένου ροής), 384-385, 402-403, 421-422, 430, 433. Βλ. επίσης Αυγερινός, «Προλεγόμενα», καθώς και στην ίδια την τραγωδία *Ι. Α. Καποδίστριας*, σ. 97, 117, 120-121, 149-151.

15. Για τα συγκεκριμένα επιχειρήματα καθώς και για τα αντεπιχειρήματα του ίδιου του Καποδίστρια, βλ. Ζαμπέλιος, *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 381, 403-404· Αυγερινός, *Ι. Α. Καποδίστριας*, σ. 119, 128, 131-132.

16. Για τον «πόθον της τεχνητής επαναλήψεως [των πατριωτικών ανδραγαθημάτων]» μιλά ο Ζαμπέλιος, *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 372. Για την «ηθικήν ψυχαγωγίαν του λαού» μέσω της «εξόχου Αρετής» μιλά ο Αυγερινός στα «Προλεγόμενα περί του εκ της δραματοποιίας ωφελίμου» και στα «Προλεγόμενα», *Ι. Α. Καποδίστριας*, σ. 9-12, 98-99, αντίστοιχα.

17. Ο Ζαμπέλιος εξηγεί πως δεν παρουσιάζει τη δολοφονία επί σκηνής, καθώς δεν πρόκειται περί «συννομίας πατριωτών κατά τυράννου, ως εις τον *Τιμολέοντα*, ίνα γίνη επί της σκηνής», βλ. «Γνώμη του συγγραφέως εις τον *Καποδίστριαν*», σ. 435. Για τη μορφή του «φιλοστόργου πατρός» και για τη θεώρηση του φόννου ως πατροκτονίας εκ μέρους των φιλοκαποδιστριακών, βλ. *ό.π.*, καθώς και στο ίδιο το δράμα *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 379, 430, 435· Αυγερινός, *Ι. Α. Καποδίστριας*, σ. 117, 156. Για τη διαμόρφωση του αρνητικού ειδώλου της δραματολογικής τυραννοκτονίας των μετεπαναστατικών χρόνων σε σχέση με το θετικό είδωλο της προεπαναστατικής διαφωτισμικής εποχής, βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα...*, σ. 275.

18. Στο δράμα του Ζαμπέλιου οι Μαυρομιχαλαίοι αποκαλούνται τυραννοκτόνοι Αρμόδιος και Αριστογείτων της σύγχρονης Ελλάδας· βλ. *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 420. Με παρόμοιο τρόπο τους κατονόμασε

Παρακάμπτοντας εντελώς τα σύνθετα αίτια και τις περίπλοκες ιστορικές συνθήκες που οδήγησαν στη δολοφονία μετά την πυρπόληση του εθνικού στόλου από τους Ύδραίους, ιδίως ο Ζαμπέλιος παρουσιάζει ως αίτιους του φόνου παραπλανημένους αυτόχθονες και επήλυδες Έλληνες, οι οποίοι, προκειμένου να ενισχύσουν τα ιδιωτικά τους συμφέροντα, ωθούνται στη μοιραία πράξη από προδοτικό ξένο δάκτυλο, τον Γάλλο διπλωμάτη Γιράρ, ο οποίος με ύπουλο τρόπο ωθεί τους Μαυρομιχαλαίους στον φόνο. «Αι δειλαί κρύφιαι και στρεβλαί τέχναι των μισελλήνων ξένων και αισχρών απατεώνων» είναι λοιπόν αυτές που υποκινούν «τας «τυφλάς φατριάς και στάσεις, [...] επιθυμώντας ενθέρμως την φθοράν μας».¹⁹ Αν και ο προσωρινός υπουργός πολέμου Gérard, επικεφαλής του ελληνικού τακτικού στρατού, ήταν υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο, το οποίο μάλιστα ανέπτυξε έντονη αντικαποδιστριακή δραστηριότητα και ίσως υποβοήθησε έμμεσα την πράξη της δολοφονίας σύμφωνα με τις ανακρίσεις που διεξήχθησαν, εντούτοις σε καμία περίπτωση δεν ήταν ο μοναδικός και ουσιαστικός αίτιος του φόνου.²⁰ Ο Ζαμπέλιος αντικαθρεφτίζει απλώς το λαϊκό αίσθημα, το οποίο ικανοποιείται μέσω της απλοϊκής επίρριψης των ευθυνών στην παραπλανημένη τυχοδιωκτική αντιπολίτευση και στην ιδιοτελή παρέμβαση των ξένων δυνάμεων, οι οποίες υποκινούν τους εγχώριους φατριασμούς.²¹

Στην πραγματικότητα, ο αληθινός φόβος του Ζαμπέλιου –δηλωμένου υποστηρικτή του διαφωτισμικού συστήματος της πεφωτισμένης δεσποτείας–²² είναι η αναταραχή που προκλήθηκε στο ευρωπαϊκό πολιτικό σκηνικό μετά τη γαλλική Ιουλιανή Επανάσταση του 1830 κατά της δυναστείας των Βουρβόνων, η οποία διέσπειρε ριζοσπαστικά αιτήματα περί εγκαθίδρυσης της αβασίλευτης δημοκρατίας, τρομοκρατώντας τα ευρωπαϊκά αυταρχικά καθεστώτα, αλλά και τον Καποδίστρια.²³ Γράφοντας το δράμα του το 1842

και η αντικυβερνητική εφημερίδα της εποχής *Απόλλων*, όπως και ο Αλέξανδρος Σούτσος σε ποίημά του· βλ. Λούκος, *Η αντιπολίτευση...*, σ. 388· Νικόλαος Δραγούμης, *Ιστορικά Αναμνήσεις*, Άλκης Αγγέλου (επιμ.), Ερμής, Αθήνα, 1973, τ. Α', σ. 196.

19. Ζαμπέλιος, *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 377, 379. Η ίδια άποψη κυριαρχεί και στο δράμα του Αυγερινού· βλ. *I. A. Καποδίστριας*, σ. 117-119, 143.

20. Για τις διακυμάνσεις της γαλλικής εξωτερικής πολιτικής σχετικά με το ελληνικό ζήτημα και για τη φιλελεύθερη αντικαποδιστριακή στροφή των Γάλλων αξιωματικών και πρέσβων μετά τη γαλλική Ιουλιανή Επανάσταση του 1830, βλ. Λούκος, *Η αντιπολίτευση...*, σ. 60-63, 90-93, 120-122, 142-143, 152-153, 182-183, 211-214, 219-221, 233-234, 268-271, 296, 301-316, 358-359, 368-369. Για τον ρόλο του Gérard στη δολοφονία και την κατάληψη του Ναυπλίου, βλ. *ό.π.*, σ. 376-389· Κρεμμυδάς, «Η δολοφονία...», σ. 245-250, 262-279.

21. Για την ιστορική ερμηνεία του ζητήματος, βλ. Κρεμμυδάς, «Η δολοφονία...», σ. 243.

22. Τη συγκεκριμένη υποστήριξή του έχει επιδείξει μέσω των τραγωδιών του *Τιμολέων* (1818), *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (1833), *Κόδρος* (1844), *Μήδεια* (1860)· βλ. Αρετή Βασιλείου, «Η *Μήδεια* του Ιωάννη Ζαμπέλιου και το ιταλικό πρότυπό της», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012, σ. 159-181.

23. «Αι αρχαί αυτής [της Ιουλιανής Επανάστασης], ως κυκλοφόρησαν εις τα άλλα Γένη, εισέβησαν και εις την Ελλάδα από ολίγους τινάς Έλληνας εις Παρισίους τότε σπουδάζαντας, και από τα γαλλικά εις την Ελλάδα στρατεύματα, και μάλλον από τινα διπλωματικών Γάλλων. Ούτος [ο Γιράρ], ζηλωτής, ων διάπτωρος των αρχών εκείνων, και ωργισμένος μάλιστα με τον Κυβερνήτην, όστις δεν ήτο πρόθυμος να δέχεται όλας του τας αιτήσεις, συνήθροισε και υπερασπίσθη τους δυσαρεστημένους εκείνους ολίγους Έλληνας, τους ερέθισε περισσότερον κατά του Κυβερνήτην, τον παρέστησε προς αυτούς Ρωσσόφρονα και τύραννον, ήγειρε δι' αυτών στάσεις και ταραχάς εσωτερικάς, και τέλος πέραν του δικαίου ωθήσας το μίσος του,

επί βαυαροκρατίας, και όταν ακόμη η έκβαση του εκκρεμούς ζητήματος της εκχώρησης των συνταγματικών ελευθεριών από τον Όθωνα είναι αβέβαιη, ο Ζαμπέλιος εκφράζει τον τρόπο του μπροστά στο πιθανό φάσμα της έκπτωσης του Βαυαρού μονάρχη, της αναρχίας, των εμφύλιων ερίδων και της επαναστατικής επικράτησης του ριζοσπαστικού αντιβαυαρικού κινήματος, το οποίο ζητούσε επείγοντως συνταγματικές ελευθερίες. Φοβάται λοιπόν, μήπως τα ανατρεπτικά αντιπολιτευτικά γεγονότα που συνόδευσαν την καποδιστριακή περίοδο της δεκαετίας του 1830 επαναληφθούν με δραματικό τρόπο και μέσα στη δεκαετία του 1840 από την αντιοθωνική πλέον αντιπολίτευση. Μπροστά λοιπόν στον τρόπο των εξελίξεων, τόσο το δράμα του Ζαμπέλιου όσο και αυτό του Αυγερινού κηρύσσουν την ανάγκη σύμπληξης ομόνοιας μεταξύ των Ελλήνων και την άμβλυση των παθών στις κρίσιμες στιγμές της καποδιστριακής περιόδου, οι οποίες προβάλλονται και στη σύγχρονή τους οθωνική περίοδο,²⁴ καθώς «η τόσο πολύτιμος Ομόνοια δεν έπαυσε έως των ημερών μας να ταράσσεται κατά καιρούς από στασιώδεις ανθρώπους».²⁵

Θα πρέπει να περιμένουμε ακριβώς έναν αιώνα έως ότου παρουσιασθεί άλλη μία ομάδα τριών ομόθεμων έργων, τα οποία συγγράφονται κατά τη διάρκεια της Κατοχής και λίγο πριν από τον ελληνικό Εμφύλιο, δηλαδή σε κρίσιμες εποχές αδελφικών αλληλοσπαραγμών. Σε όλο αυτό το μακρύ μεσοδιάστημα θα έχει πλέον σιγήσει ο αντίκτυπος των καποδιστριακών γεγονότων στη μνήμη αυτών που τα έζησαν ή ενεπλάκησαν σε αυτά, ενώ η επίσημη ιστορία θα έχει επιβάλει τη λήθη, ανταποκρινόμενη στο γενικότερο κλίμα εθνικής συμφιλίωσης. Το πρόσωπο του Καποδίστρια θα έχει αποβάλει την πολιτική του σημασία, εντασσόμενο στο πεδίο της εθνικής ιστορικής μνήμης.²⁶ Στην περίπτωση του πεντάπρακτου *Κυβερνήτη Καποδίστρια* του Παύλου Φλώρου, γραμμένου ήδη από το 1936-38²⁷ και δημοσιευμένου το 1942, απομακρυνόμαστε εντελώς από τον συγκινησιοκρατικό θαυμασμό των ρομαντικών ιστορικών τραγωδιών του 19ου αιώνα, προκειμένου να προσγειωθούμε σε μία καθαρά ορθολογική δραματική αφήγηση, χωρίς ιδιαίτερους συναισθηματισμούς και εξάρσεις.²⁸ Το δράμα του, το οποίο λαμβάνει έπαινο στον Καλοκαιρινό δραματικό διαγωνισμό του 1939,²⁹ απαριθμεί σε μίαν αρκετά στατική δραματική αφήγηση³⁰ όλα τα

συνήργησε δια χειρών Ελλήνων εις την δολοφονίαν του προθύμου εκείνου πατριώτου, και εναρέτου και συνετού Κυβερνήτου.» (βλ. Ζαμπέλιος, «Υπόθεσις», σ. 375).

24. Ο Αυγερινός επιγράφει την τραγωδία του «προτρεπτική προς ομόνοια», ενώ προτάσσει ωδή προς την «Ιεράν Ομόνοιαν»· βλ. *I. A. Καποδίστριας*, σ. 95. Στο προαναφερθέν δράμα το φάσμα του Καποδίστρια εμφανίζεται μετά θάνατον και καλεί τους Έλληνες να ομονοήσουν, βλ. *ό.π.*, σ. 155-159. Παρόμοια επίκληση του Καποδίστρια λίγο πριν ξεψυχήσει βλ. και στο δράμα του Ζαμπέλιου, *Ιωάννης Καποδίστριας*, σ. 431-432.

25. Αυγερινός, «Προλεγόμενα», σ. 98.

26. Κουλούρη – Λούκος, *Τα πρόσωπα του Καποδίστρια*, σ. 70-71.

27. Παύλος Φλώρος, *Κυβερνήτης Καποδίστριας*, τυπογραφείο Γ. Σ. Βλέσσα, Αθήνα, 1942, σ. 6.

28. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της συνολικότερης μυθιστορηματικής, διηγηματογραφικής, θεατρικής και ποιητικής δημιουργίας του Φλώρου τονίζουν οι Ανδρέας Καραντώνης (βλ. «Παύλου Φλώρου: Εσπερινοί», *Νέα Εστία* 82/963, 15-8-1967, σ. 1109-1110) και Γιάννης Χατζίνης (βλ. «Παύλου Φλώρου: Νοσταλγοί, διηγήματα», *Νέα Εστία* 35/402-403, 1-5 Μαρτίου 1944, σ. 313-314).

29. «Ο Καλοκαιρινός. Τα βραβεία», *Ελεύθερον Βήμα*, 21-5-1939, σ. 2.

30. Για έλλειψη σκηνικής οικονομίας, ανάπλασης ψυχολογικών ή πολιτικών συγκρούσεων, προπαρασκευής των ψυχολογικών μεταπτώσεων των δραματικών ηρώων, για δραματική αποσπασματικότητα

βασικά αντιπολιτευτικά περιστατικά που σημάδεψαν τα στάδια της καποδιστριακής διακυβέρνησης.³¹ Έχοντας εντυφώσει σε ποικίλες ιστορικές πηγές,³² ο δραματογράφος παρουσιάζει αρκετά αντικειμενικά όλο το πλέγμα της αντικαποδιστριακής αντιπολίτευσης, αλλά και τους κυβερνητικούς υποστηρικτές, συνωστίζοντας επί σκηνής ή μνημονεύοντας τους βασικότερους συντελεστές των γεγονότων της εποχής.³³ Όλοι αυτοί εμφανίζονται ήδη από την α' σκηνή της Α' Πράξης να συνωμοτούν σε δεξίωση στο σπίτι της κοσμικής αντικυβερνητικής Δούκισσας της Πλακεντίας στο Ναύπλιο.³⁴

Συνεπώς, σε αντίθεση με τις σύγχρονες πλέον ιστορικές αντιλήψεις, η δολοφονία του κυβερνήτη παρουσιάζεται ως μία ευρεία συνωμοσία που εμπλέκει τα εγχώρια τοπικά συμφέροντα της αστικής υδραϊκής και της παραδοσιακής πελοποννησιακής αντιπολίτευσης, την υποκίνησή τους από την αγγλική φατρία του Φαναριώτη Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου, αλλά και την επέμβαση των δόλιων Αγγλογάλλων αντιπρέσβων (Dawkins και Rouen) και των Γάλλων «γιακωβίνων» στρατηγών (Gérard) και πλοιάρχων (Lalande), παρά τις επίσημες οδηγίες των κυβερνήσεών τους.³⁵ Πάντως, ο δραματογράφος παρου-

κάνει λόγο ο Αιμίλιος Χουρμούζιος: βλ. Αιμ. Χ., «Παύλου Φλώρου: Κυβερνήτης Καποδίστριας, δράμα», *Νέα Εστία* 33/376 (1-2-1943), σ. 187-189.

31. Στάση Καρατάσου στα Σάλωνα, ανταρσία Μάνης και Ύδρας, κατάληψη της Καλαμάτας από τους αντικυβερνητικούς, πυρπόληση του εθνικού στόλου από τους Ύδραίους στον Πόρο με την ανοχή των Αγγλογάλλων, ναυτική παρέμβαση του Ρώσου ναυάρχου Ricord και του Κ. Κανάρη, φυλάκιση του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη και αστυνόμευση των Γεώργιου και Κωνσταντή, μεσολάβηση Ricord στον κυβερνήτη για αποφυλάκιση του Πετρόμπεη.

32. Έχουν χρησιμοποιηθεί οι επιστολές του Καποδίστρια, το χρονικό της ζωής του, απομνημονεύματα και μονογραφίες: βλ. Αιμ. Χ., «Παύλου Φλώρου: Κυβερνήτης Καποδίστριας, δράμα», σ. 189.

33. Εμφανίζει επί σκηνής τη Δούκισσα της Πλακεντίας Σοφία ντε Μπαρμπούα, την κόρη της Καρολίνα-Ελίζα Λεμπρέν, τους Αγγλογάλλους αντιπρέσβεις Edward Dawkins και Achille Rouen, τον Φαναριώτη αρχηγό του αγγλικού κόμματος Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, τους Μανιάτες Πετρόμπεη, Γεώργιο και Κωνσταντή Μαυρομιχάλη, τον Ύδραίο δημογέροντα Γ. Κουντουριώτη και τον Ανδρέα Μιαούλη, τον Πελοποννήσιο πρόκριτο και μέλος του Πανελληνίου Ανδρέα Καλαμογδάρτη και την κόρη του Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου, το επίσης μέλος του Πανελληνίου Κωνσταντίνο Ζωγράφο, τον ήδη γνώριμό μας Γάλλο επαναστάτη στρατηγό Gérard, τον Κατσάκο Μαυρομιχάλη, ανιψιό του Πετρόμπεη. Μνημονεύονται δε, χωρίς να παρουσιάζονται επί σκηνής, οι Αναστάσιος Πολυζωίδης και Εμμ. Αντωνιάδης, εφημεριδογράφοι αντιπολιτευτικών εντύπων, καθώς και ο εξορισμένος στην Ύδρα ποιητής Αλέξανδρος Σούτσος, και ο Πελοποννήσιος πρόκριτος Ανδρέας Ζαΐμης. Από την άλλη μεριά, εμφανίζεται η ομάδα των καποδιστριακών Θεόδωρου Κολοκοτρώνη, Βιάρου και Αυγουστίνου Καποδίστρια, ο Γενικός Γραμματέας Επικρατείας Νικόλαος Σπηλιάδης, ο Κωνσταντίνος Κανάρης, ο Ρώσος ναύαρχος Ρίκορντ, η Μαντώ Μαυρογένους, ενώ μνημονεύεται και ο Ελβετός τραπεζίτης Eynard. Εμφανίζεται ακόμη και ο προσωπικός γιατρός και φίλος του Καποδίστρια, Διονύσιος Ταγιαπιέρας, υπερασπιστής του Συντάγματος.

34. Για τα πρώιμα φιλοκαποδιστριακά αισθήματα της Δούκισσας, βλ. Ελένη Ε. Κούγκου, *Ιωάννης Καποδίστριας. Ο άνθρωπος. Ο διπλωμάτης 1800-1828*, Ex Libris Β. Αντωνόπουλου, Αθήνα, 1984, σ. 263, 312, ενώ για τα όψιμα αντικαποδιστριακά της αισθήματα, που ανέπτυξε όταν γνώρισε τους Μαυρομιχαλάιους στο σπίτι της αντικαποδιστριακής Καλλιόπης Παπαλεξοπούλου στο Ναύπλιο, το 1929, βλ. Κ. Κιουπκιόλης, «Μία απότομη μεταστροφή αισθημάτων. Η Δούκισσα της Πλακεντίας εναντίον του Καποδίστρια», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 6 (Δεκέμβριος 1968), σ. 136-143.

35. Σήμερα γνωρίζουμε ότι η δολοφονία δεν συντελέστηκε μέσα από μίαν οργανωμένη συνωμοσία όλων των παραπάνω υπονομευτικών δυνάμεων, οι οποίες τις περισσότερες φορές λειτουργούσαν αρκετά συγκυριακά, σπασμωδικά και σύμφωνα με τα εκάστοτε συμφέροντά τους. Στη δίκη των δολοφόνων

σιάζει αντικειμενικά τους γενικότερους οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες που ενδυνάμωσαν την αντικαποδιστριακή αντιπολίτευση: το άδειο εθνικό ταμείο, την παρακώλυση του ευρωπαϊκού δανείου, την αδυναμία της κυβερνητικής αποπληρωμής των πολεμικών αποζημιώσεων των Ελλήνων στρατιωτικών και πλοιοκτητών, τη σκληρή καποδιστριακή αστυνόμευση, τις εξορίες των αντιφρονούντων και την απαγόρευση της ελευθεροτυπίας, την ανικανότητα των αδελφών του Καποδίστρια και την κάρπωση των εσόδων του συριανού τελωνείου από την υδραϊκή αντιπολίτευση.³⁶ Τελικά, παρότι ο ίδιος ο Καποδίστριας εκφράζει στο δράμα τις συντηρητικές του ιδεολογικές τάσεις, υποστηρίζοντας το άκαιρο της παραχώρησης Συντάγματος σε έναν αμόρφωτο και εξαθλιωμένο λαό και τονίζοντας στους Πελοποννήσιους πρόκριτους και στους Φαναριώτες πολιτικούς την επιθυμία τους για πλούτο και εξουσία κρυμμένη πίσω από το συνταγματικό πρόσχημα,³⁷ εντούτοις ο δραματοουργός αφήνει να διαφανεί η συμπάθειά του προς τον κυβερνήτη, καθώς τονίζει το γεγονός της οικειοθελούς θυσίας του. Ο Καποδίστριας γνωρίζει εκ των προτέρων την ενέδρα για τον θάνατό του, ενώ δηλώνει ότι ήδη από τον πρώτο ερχομό του στο Ναύπλιο αποδέχτηκε το γεγονός ότι ήταν σημαδεμένος από τη Μοίρα για τη θυσία του, όπως η αρχαία Ιφιγένεια.³⁸ Το γεγονός της οικειοθελούς θυσίας καθώς και το κλείσιμο του δράματος με τη δήλωση του απορφανισμού του έθνους ύστερα από το ξεψύχισμα του κυβερνήτη, είναι οι μοναδικές ρωγμές από όπου ο δραματοουργός αφήνει να διαπεράσει στο έργο του ένα λυρικό και συναισθηματικό στοιχείο, το οποίο απουσιάζει από όλο το υπόλοιπο δράμα.³⁹

Στον αντίποδα του ορθολογικού σύμπαντος του Φλώρου, οι συγκαιρινοί του Νίκος Καζαντζάκης και Γιώργος Θεοδοκάς γράφουν ποιητικά δράματα με πληθώρα συμβολισμών και με πολλές μεταξύ τους ομοιότητες. Άλλωστε, ο Καζαντζάκης ομολογεί ότι στον *Καποδίστρια* του σε τρία μέρη που γράφει το 1944 και εκδίδει το 1946,⁴⁰ επηρεάζεται από την προγενέστερη «πολιτική» μονόπρακτη τραγωδία του Θεοδοκά *Αντάρα στ' Ανάπλι*, η οποία συγγράφεται το 1942 και εκδίδεται το 1944.⁴¹ Οι ομοιότητες τελικά

δεν αποδείχθηκε η σύνδεση της υδραϊκής αντιπολίτευσης με το έγκλημα του Ναυπλίου, ενώ μόνον οι καποδιστριακοί μιλούσαν κατ' ιδίαν για ευρύτερη συνωμοσία, όπου εμπλέκονταν και οι ξένες δυνάμεις. Περισσότερο βάσιμη είναι η συνεργασία των Μαυρομιχαλαίων με τους Πελοποννήσιους προκρίτους, ενώ τα στοιχεία της δίκης δεν αποδεικνύουν πότε υπεισήλθε ο ξένος παράγοντας. Ο Αντώνης Καλαμογάρτης θα μπορούσε να είναι ο σύνδεσμος των συνωμοτών με τον Γάλλο στρατηγό Gérard. Προφανώς, ο φόνος ήταν το μοναδικό μέσο που διέθεταν τα παραδοσιακά στοιχεία της εγχώριας κοινωνίας, προκειμένου να υπερασπιστούν την κοινωνική τους υπόσταση. βλ. Λούκος, *Η αντιπολίτευση...*, σ. 378, 385-389.

36. Για όλα αυτά τα ιστορικά γεγονότα, βλ. *ό.π.*, σ. 73-79, 116-117, 129-130, 148, 154-158, 163, 190-193, 198, 200-202, 230-231, 233-235, 245, 252, 281-282, 285-287, 290-291, 339-340.

37. Φλώρος, *Κυβερνήτης Καποδίστριας*, σ. 26, 35-36, 48.

38. *Ο.π.*, σ. 73-76, 83, 100.

39. «Καλέ μου Κυβερνήτη. Ήρθες πρόωρα, δεν είμαστε ακόμα ώριμοι για το δώρο σου. Και φεύγεις παίρνοντας μαζί σου την αγάπη. Πριν έρθεις, δεν είχαμε ακόμα γεννηθεί. Τώρα μας αφήνεις ορφανούς. Ο Κύριος των Δυνάμεων ας μας λυπηθεί.» (*ό.π.*, σ. 104).

40. Για τις φάσεις συγγραφής του, βλ. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα, 1984, σ. 488, 515, 517-518. Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 397.

41. Για τις φάσεις συγγραφής του δράματος του Θεοδοκά και για τη λίγο κατοπινότερη έναρξη συγγραφής του ομόθεμου δράματος του Καζαντζάκη, βλ. Γιώργος Θεοδοκάς, «Σημειώσεις. *Αντάρα στ'*

είναι τόσο πολλές, έτσι ώστε κάνουν τον Θεοτοκά να θυμώσει και να μιλήσει για «καθαρή μίμηση», «καταπληκτική συγγραφική ασυνειδησία» και «λογοκλοπή».⁴² Πάντως, και τα δύο δράματα αποτελούν αλληγορία του επικείμενου Εμφυλίου πολέμου, καθώς ήδη από την περίοδο της Κατοχής διαφαινόταν η διάσταση απόψεων και πρακτικής των αντιστασιακών ομάδων, όπως αναφέρει ο Θεοτοκάς.⁴³ Ο δε Καζαντζάκης, αμέσως μετά τα Δεκεμβριανά του 1944 και την απροκάλυπτη αγγλική παρέμβαση, γεγονότα που τον συγκλονίζουν, και πριν από τη βραχύβια προσχώρησή του στην κυβέρνηση του αντιμοναρχικού κεντρώου Θεμιστοκλή Σοφούλη στα τέλη του 1945 ως υπουργός άνευ χαρτοφυλακίου, εργάζεται μαζί με άλλους δημοκρατικούς σοσιαλιστές για την ενοποίηση των διαφόρων σοσιαλιστικών ομάδων, πέρα από τον έλεγχο του ισχυρού Ε.Α.Μ. και του Κ.Κ.Ε., η οποία θα καταλήξει τον Μάιο του 1945 στην ίδρυση ενός νέου κομματικού φορέα, της Σοσιαλιστικής Εργατικής Ένωσης, με στόχο τον εκδημοκρατισμό της πολιτικής ζωής, την αποκατάσταση του ομαλού πολιτικού βίου, τη στήριξη των δικαιωμάτων της εργατικής τάξης και την αποτροπή της ήδη ορατής εμφύλιας σύγκρουσης.⁴⁴

Χρησιμοποιώντας κάποιες αχνές νύξεις από τα ιστορικά γεγονότα της καποδιστριακής περιόδου, ο Θεοτοκάς στοχεύει στην απόδοση της αντίθεσης των οραμάτων μεταξύ του Καποδίστρια και των αντιφρονούντων, καθώς αυτό που τον ενδιαφέρει πρωτίστως δεν είναι η ιστορική ακρίβεια, αλλά οι ιστορικές μορφές που έχουν περάσει στη διάσταση του λαϊκού θρύλου, του συμβόλου και των μυθοποιημένων αναμνήσεων.⁴⁵ Με διάθεση αποστασιοποίησης τόσο ως προς τις παρατάξεις της καποδιστριακής περιόδου, όσο και ως προς αυτές του Εμφυλίου της νεώτερης Ελλάδας, ο δραματουργός παρουσιάζει τον αρχαιοελληνικού τύπου «αγώνα λόγων» μεταξύ του Καποδίστρια από τη μια μεριά και του αντιπολιτευόμενου Υδραίου Ναυάρχου και των Μαυρομιχαλαίων από την άλλη μεριά.⁴⁶ Ο κυβερνήτης εκφράζει το πνεύμα του μετεπαναστατικού κράτους, της πειθαρχίας

Ανάπλι», *Θεατρικά Έργα Α' (Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο)*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1965, σ. 340-του ίδιου, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, (πρόλογος Μαρκ Μαζάουερ, εισ.-επιμ. Δημήτρης Τζιόβας), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2005, σ. 357, 371, 551-552.

42. Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, σ. 552. Μάλιστα, ο Θεοτοκάς γράφει στο ημερολόγιό του, στις 13 Απριλίου 1945, ότι το καλοκαίρι του 1944, ως γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του, ήταν ο μόνος, μαζί με τον Άγγελο Τερζάκη, που δεν ψήφισε να παιχθεί το καζαντζακικό έργο από τον κρατικό θίασο, απαριθμώντας τα θεατρικά του μειονεκτήματα. Τελικά, όμως, το έργο παραστάθηκε ανεπιτυχώς τον χειμώνα του 1945-46 και ο Καζαντζάκης, ο οποίος χρέωσε την αποτυχία της παράστασης στη μη υποστήριξη του Θεοτοκά, τύπωσε το έργο του χωρίς την αφιέρωση στον τελευταίο, όπως είχε αρχικά υποσχεθεί. Θυμωμένος ο Θεοτοκάς, κάνει απόλυτα δυσμενή σχόλια τόσο για την προσωπικότητα του Καζαντζάκη όσο και για το συνολικό καλλιτεχνικό του έργο, βλ. *ό.π.*, σ. 553-556.

43. Θεοτοκάς, «Σημειώσεις, *Αντάρα στ' Ανάπλι*», σ. 399.

44. *Τετρακόσια γράμματα...*, σ. 388. Γιώργος Εμμ. Στεφανάκης, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Καστανιώτης, 1997. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, σ. 206-210, όπου βρίσκουμε πληροφορίες και για τα υπόλοιπα στελέχη.

45. Για τις προθέσεις του, βλ. Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου...*, σ. 341, 344-345 και «Πρόλογος», *Θεατρικά Έργα Α'*, σ. 7-9.

46. «Τονίζω ότι κάθε θεατρική ερμηνεία που θα παράστανε το έργο σαν δικαιολογία της μιας ή της άλλης άποψης θα ήτανε σφαλερή. Η έννοια της τραγωδίας –έξω, βέβαια, από κάθε ιστορικότητα– είναι ότι οι δύο αυτές τάσεις χτυπιούνται με τρόπο μοιραίο και με την ίδια δύναμη πίστης και αυτοθυσίας.

και της έννομης τάξης, ενώ οι αντίπαλοί του εμφανίζονται ως οι φορείς του πνεύματος της αένανης επανάστασης «που δεν παραδέχεται καμιά σκοπιμότητα, κανένα σταμάτημα στην πορεία της προς την πραγμάτωση του αρχικού ιδανικού», της ελευθερίας ως κάτι απόλυτου «που αδιαφορεί για τις συνέπειες της επιδίωξής του και δεν ανέχεται καμία παραχώρηση στις ανάγκες της ζωής».⁴⁷ Το γεγονός της αδογματίστης στάσης του δραματουργού απέναντι στις αντιμαχόμενες μερίδες παρελθόντος και παρόντος διαφαίνεται και από το ότι διαμοιράζει τον αρχαιοελληνικής έμπνευσης Χορό του σε δύο ημιχόρια: το ένα μοιρολογιά σε στίχους μανιάτικου μοιρολογιού τους νεκρούς δολοφόνους Μαυρομιχαλαίους και το άλλο τον Καποδίστρια.⁴⁸ Καθώς το φάσμα του παλαιότερου και του σύγχρονου Εμφυλίου επικρέμαται συνεχώς στη δραματική ατμόσφαιρα, ο συγγραφέας τονίζει συνεχώς την ανάγκη της εθνικής ομόνοιας.⁴⁹ Μάλιστα, γι' αυτόν ακριβώς τον σκοπό, η αυλαία του δράματος πέφτει με τη μορφή του ίδιου του Αγίου Σπυρίδωνα της ναυπλιακής εκκλησίας ως γέροντα κληρικού να κηρύσσει επιτακτικά στους πολίτες την εθνική ομόνοια, αμέσως μετά την επί σκηνής δολοφονία του κυβερνήτη, μέσα στο πλαίσιο πλήρους θρησκευτικής κατάνυξης και σε μία σπάνια σκηνή αρχαιοελληνικής έμπνευσης θεοφάνειας.⁵⁰

Το όραμα του Θεοτοκά περί της διαμόρφωσης του νεοελληνικού θεάτρου μέσω της ανάμειξης στοιχείων από την αρχαία τραγωδία, τη λαϊκή παράδοση και το τυπικό της βυζαντινορθόδοξης εκκλησίας⁵¹ υιοθετείται από τον Καζαντζάκη και στο δικό του δράμα, το οποίο εντούτοις είναι πιο ρεαλιστικό σε σχέση με το ιστορικά αφαιρετικότερο πρότυπό του, ενώ δεν περιέχει επίσης την έντονα μυστικιστική ατμόσφαιρα του θρησκευτικού περιβάλλοντος του δράματος του Θεοτοκά, εμφανίζοντας αντιθέτως αντικληρικαλιστικά στοιχεία.⁵² Ο Καζαντζάκης υποκλέπτει καταφανώς από τον Θεοτοκά την ύπαρξη του

Από τη σύγκρουσή τους ο λαός βγαίνει μεγαλωμένος με την τραγική πείρα της λεύτερης ζωής.» (βλ. Θεοτοκάς, «Σημειώσεις. Αντάρα στ' Ανάπλι», σ. 399).

47. Ό.π. σ. 399. *Τετράδια Ημερολογίου...*, σ. 352. Βλ. επίσης την αντιπαράθεση στο ίδιο το δράμα *Αντάρα στ' Ανάπλι*, σ. 19-21, 30-31, 41, 43-45.

48. Ό.π., σ. 51-53.

49. Μνείες στο «αδελφικό ανθρωπομακελλείο» προέρχονται και από τον Χορό των Γυναικιών, αλλά και από τον Αγγελιαφόρο, βλ. ό.π., σ. 37, 49, 53.

50. Ό.π., σ. 55-57. Για τη βούληση του Θεοτοκά να παρουσιάσει τον Άγιο Σπυρίδωνα ως από μηχανής θεό, βλ. και *Τετράδια Ημερολογίου...*, σ. 351.

51. Για το ζήτημα, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Οι κληρονόμοι του Αριστοτέλη. Η αρχαία τραγωδία ως πρότυπο νεοελληνικών δραματικών συνθέσεων: Από τον Φιλοκτήτη του Ν. Πίγκολου (1818) στον Φιλοκτήτη του Β. Ζιώγα (1989)», Στ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Παπεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 677-699 και Αρετή Βασιλείου, «Το χρονικό της ανησυχίας: τα συμπτώματα της μεταφυσικής αγωνίας στο θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παπαζήσης, 2012, σ. 229-267.

52. Ο Παπαγιώργης, ο οποίος προσφέρει στον κυβερνήτη τη θεία μετάληψη στην αρχή του δράματος, αποδεικνύεται στο τέλος βασικό μέλος της αντιπολίτευσης και του σχεδιασμού του φόνου, ευλογώντας τους δολοφόνους και δηλώνοντάς τους ότι μαζί τους στέκεται ο «γδικητής Θεός του Γένους», βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Καποδίστριας, Θέατρο*, τ. Γ': *Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, Πάτροκλος Σταύρου (επιμ.), εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, 1998 (ανατύπωση της έκδοσης του 1956, σε επιμ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλη), σ. 126.

αρχαιοελληνικής έμπνευσης Χορού των Γυναικών, ο οποίος εγκωμιάζει και στηρίζει πιστά τον κυβερνήτη και ο οποίος μοιρολογά τους νεκρούς με τον τρόπο του δημοτικού τραγουδιού.⁵³ Ενώ, όμως, ο Χορός του Θεοτοκά αποτελείται από τις υπερήφανες γυναίκες της Επανάστασης, τις Ελληνίδες αδελφές, μανάδες, θυγατέρες, αρραβωνιαστικίες, οι οποίες υπομένουν όλα τα πένθη του πολέμου, ελπίζοντας σε μία καλύτερη μέρα,⁵⁴ αντίθετα ο Χορός του δράματος του Καζαντζάκη διαθέτει μία πιο ταξική χροιά, καθώς, εκτός από το εγκώμιο του «Μπαρμπαγιάννη», εκφράζει παράλληλα και τα δίκαια του πεινασμένου λαού που αναμένει δικαιοσύνη.⁵⁵ Η ταξική χροιά του καζαντζακικού δράματος, η οποία είναι ανύπαρκτη στον Θεοτοκά, διαφαίνεται ακόμη καθαρότερα μέσα από δύο δραματικούς του χαρακτήρες, οι οποίοι εκφράζουν τους δύο εντελώς διάφορους κόσμους που προέκυψαν μέσα από την Επανάσταση του 1821: τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, εκπρόσωπο της παραδοσιακής ηγετικής τάξης με τις αριστοκρατικές αντιλήψεις, την αλαζονεία, την απληστία, την πονηρία και τη σκληρότητα της φατριάς του,⁵⁶ και τον Μακρυγιάννη, τον «πρωτολάτη της φτώχειας», σύμβολο της ταξικής δικαιοσύνης, της ακατέργαστης, αλλά και αγνής λαϊκής ψυχής, αξίες για τις οποίες μάχεται άλλωστε και ο ίδιος ο Καζαντζάκης μετά τη λήξη της μεταξικής δικτατορίας και την απελευθέρωση από τη γερμανική Κατοχή.⁵⁷ Ο Μακρυγιάννης ζητά από τον κυβερνήτη να μοιράσει τη γη στους φτωχούς Έλληνες, έτσι ώστε να μειωθεί η απληστία των προεστών και των οπλαρχηγών, ενώ ο συντηρητικός Κολοκοτρώνης αντιδρά με συμφεροντολογικά κριτήρια, νιώθοντας ότι ο κυβερνήτης πρόκειται να του υπαρπάξει μία χώρα που έως τώρα του ανήκε.⁵⁸ Τα πορτρέτα και των δύο παραπάνω ηρώων είναι δανεισμένα καταφανώς από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, τα οποία ο Καζαντζάκης είχε ως οδηγό⁵⁹ και τα οποία είχαν επηρεάσει σημαντικά κατά τις δεκαετίες του 1930 και 1940 ως τεκμήρια

53. Ό.π., σ. 72-75, 84-87, 100-101, 124, 145. Για τα ενυπάρχοντα στοιχεία αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον Χορό των Γυναικών, βλ. επίσης Peter Bien, «Kazantzakis' *Kapodistriasis*, a Rejected Offering to Divided Greece, 1944-1946», *Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (1977), σ. 157-158.

54. Θεοτοκάς, *Αντάρα στ' Ανάπλι*, σ. 22.

55. Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 140.

56. Για τη σκιαγράφησή του, βλ. τα ανάλογα χωρία του δράματος: ό.π., σ. 44, 52, 53, 56.

57. Για την καζαντζακική ταύτιση του Μακρυγιάννη με τη λαϊκή ψυχή, βλ. ό.π., σ. 18-19, 87 (από όπου και το παράθεμα του κειμένου ροής).

58. Ο Μακρυγιάννης αποκαλεί τον Κολοκοτρώνη «λύκο χαραιοφάη» και «αρπαχτονύχη», με τσιφλίκι του ολόκληρο τον Μοριά, ενώ ο Κολοκοτρώνης ανταπαντά: «Δε θα μου γίνετε όλοι κεφαλές· μια φτάνει! / Εσείς στο σώμα της Ελλάδας το μεγάλο / κοιλιές λογιέστε, πισινοί κι ουρές και πόδια.» (ό.π., σ. 56-57).

59. Ο Καζαντζάκης παρακάλεσε τον Θεοτοκά να του στείλει στην Αίγινα τα δυσεύρετα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη το 1944, βλ. Θεοτοκάς, «Σημειώσεις. *Αντάρα στ' Ανάπλι*», σ. 400. Αντιγράφει σε τέτοια έκταση τον Μακρυγιάννη, έτσι ώστε κλείνει το δράμα του με τους στίχους του δημοτικού τραγουδιού «Ο ήλιος εβασίλεψε, Έλληνά μου, βασίλεψε, και το φεγγάρι εχάθη», οι οποίοι ανευρίσκονται στα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, βλ. Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 146. Στρατηγός Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, μεταγραφή - σημειώσεις Γιάννης Βλαχογιάννης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2011, τ. Α', σ. 227. Ο Μακρυγιάννης, όπως ακριβώς και ο Καζαντζάκης, σκιαγραφεί ένα διόλου κολακευτικό πορτρέτο του άπληστου και φατριαστή Κολοκοτρώνη, βλ. ό.π., τ. Α', σ. 22-23, 146-148, 156 και τ. Β', σ. 17-18. Αντίθετα το μέλημα του ίδιου του Μακρυγιάννη είναι ο πεινασμένος λαός, αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους πολιτικούς και προκρίτους. Γι' αυτόν τον σκοπό, συνεννοείται κατά την οθωνική περίοδο με τον Heideck για την αναδιανομή της γης στους φτωχούς αγωνιστές, προτείνοντας το ίδιο στην Εθνοσυνέλευση

του λαϊκού λόγου τη λογοτεχνική «γενιά του τριάντα» (Σεφέρη, Ελύτη, Θεοτοκά), αλλά και τους αριστερούς καλλιτέχνες και λογίους (Δημ. Φωτιάδη, Γ. Βαλέτα).⁶⁰ Ο δε τυφλός λυράρης, ο οποίος εμφανίζεται από καιρού εις καιρόν στο καζαντζακικό δράμα, τραγουδώντας το δημοτικό τραγούδι «ακόμη τούτη η άνοιξη, ραγιάδες, ραγιάδες», συμβολίζει τον «σκοτεινό λαό της Ρωμιοσύνης», ο οποίος πεινά και στενάζει ζητώντας επιτακτικά από τον κυβερνήτη την απονομή δικαιοσύνης.⁶¹

Η ταξική χροιά του δράματος προκαλεί τη δριμεία αντίδραση της δεξιάς εθνικόφρονος θεατρικής κριτικής, όταν το έργο παριστάνεται από το Εθνικό Θέατρο την 25η Μαρτίου 1946, μία εβδομάδα πριν από τις πρώτες εκλογές μετά τη μεταξική δικτατορία, όπου κερδίζουν τελικά οι μοναρχικοί του Λαϊκού Κόμματος του Κωνστ. Τσαλδάρη, επαναφέροντας την παλινόρθωση του Γεωργίου Β' και με την αποχή του Ε.Α.Μ., του Κ.Κ.Ε. και των κεντροαριστερών δυνάμεων που είχαν διαμαρτυρηθεί για νοθείες υπέρ της Δεξιάς. Οι εκλογές αυτές επί διακυβέρνησης του κεντρώου Θεμιστοκλή Σοφούλη και κάτω από την προτροπή των Άγγλων σημαίνουν την τελευταία φάση του Εμφυλίου, μετά την εποχή του κύματος της Λευκής Τρομοκρατίας κατά των εαμικών και των αντιμοναρχικών από τα τάγματα ασφαλείας και τις κυβερνητικές δυνάμεις. Έτσι, κάτω από τις σοβαρές πολιτικές αντιθέσεις της εποχής, ο αντιμοναρχικός και φιλοσοσιαλιστής Καζαντζάκης δέχεται τα πυρά της φιλοβασιλικής Δεξιάς, χαρακτηριζόμενος ως εαμοκομμουνιστής προδότης.⁶²

Πάντως, παρόλες τις παραπάνω διαφορές τους, τα δράματα του Καζαντζάκη και του Θεοτοκά, αλλά και αυτό του Παύλου Φλώρου, τέμνονται στο ζήτημα της οικειοθελούς θυσίας του κυβερνήτη, γεγονός που εξυψώνει τον δραματικό ήρωα στο επίπεδο του σταυρωθέντος Χριστού, καθώς παρουσιάζεται «ως άγιος μάρτυρας στο λάκκο με τους λιόντες», όπως αναφέρει ο Καζαντζάκης.⁶³ Και στα δύο δράματα ο Καποδίστριας γνωρίζει τον επικείμενο θάνατό του από τη στιγμή που πατά το πόδι του στο Ναύπλιο, αποδεχόμενος στωικά το πεπρωμένο του, την αναγκαιότητα της θυσίας και το εθνικό

μετά τη Συνταγματική Επανάσταση του 1843, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 89-90 και τ. Β', σ. 23-24, 47, 70-71, 72-77· «Εισαγωγή Γιάννη Βλαχογιάννη (1907). Α'. Ο στρατηγός Μακρυγιάννης», *ό.π.*, τ. Γ', σ. 83.

60. Για το ζήτημα, βλ. «Χρονολόγιο», Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 10-12· Bien, «Kazantzakis' Kapodistrias...», σ. 145-147.

61. Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 141.

62. Για τα ιστορικά γεγονότα, βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ', Εκδοτική Αθηνών, 2000, σ. 118, 123-124. Το καζαντζακικό δράμα χαρακτηρίζεται ως «έργον εαμοκομμουνιστικής προπαγάνδας του Νικολάι Καζάν», βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 39 (1946), σ. 471. Στο συγκεκριμένο δημοσίευμα ο Θεοτοκάς μιλά για τις δριμείες και συκοφαντικές επιθέσεις που δέχτηκε το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου το 1945-46, στο οποίο ανήκε και ο ίδιος, από τον δεξιό Τύπο και ειδικότερα από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο. Η εθνικόφρων δεξιά δημοσιογραφία επέκρινε το Εθνικό, κυρίως για την επιλογή του ρεπερτορίου του με έργα «εαμμικά», όπως η *Σίβυλλα* του Σικελιανού και ο *Καποδίστριας* του Καζαντζάκη. Εξαιτίας όλης αυτής της αναταραχής, το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού παύτηκε, μαζί και ο Θεοτοκάς, βλ. *ό.π.*, σ. 469-473. Για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. επίσης Bien, «Kazantzakis' Kapodistrias...», σ. 165-170· Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, σ. 411-420.

63. Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 91. Και στο δράμα του Π. Φλώρου το πλήθος παρομοιάζει τον κυβερνήτη με τον Χριστό, βλ. *Κυβερνήτης Καποδίστριας*, σ. 26.

του χρέος και διαθέτοντας την ίδια του τη ζωή, γυμνή και απροφύλακτη, στη βούληση και τις διαθέσεις του ελληνικού λαού.⁶⁴ Μάλιστα, μέσω της μορφής του Καποδίστρια, ο Καζαντζάκης επιστρέφει σε έναν αγαπημένο του τύπο δραματικού ήρωα από τα πρώτα του κιόλας συγγραφικά βήματα: στον τύπο του νιτσεικής έμπνευσης Πρωτομάστορα, έτσι όπως τον είχε σκιαγραφήσει στον πρώιμο *Πρωτομάστορά του ή Η θυσία* (1908/1909)· μόνο που στην τωρινή περίπτωση του Πρωτομάστορα-Καποδίστρια, στα θεμέλια του γεφυριού δεν πρόκειται να θυσιαστεί το πιο πολύτιμο πρόσωπο του υπεράνθρωπου ασκητικού νιτσεικού desperado, δηλαδή η αγαπημένη του, αλλά ο ίδιος ο δραματικός ήρωας με την «πρωτοπόρα ψυχή», ο οποίος θα φονευθεί επί σκηνής.⁶⁵

Το μονόπρακτο του Ναυπλιώτη λόγιου φαρμακοποιού Θεόδωρου Κωστούρου *Το φονικό του κυβερνήτη* το 1957⁶⁶ ταυτίζει προσωπολατρικά τη μορφή του «χλωμού κόντε της Κέρκυρας» με τον θυσιασθέντα Ναζωραίο στον Γολγοθά,⁶⁷ παρουσιάζοντας το φονικό του μέσα από την τεχνική του θεάτρου εν θεάτρω και με την εισαγωγή στοιχείων από τη δημοτική παράδοση και τους θρύλους.⁶⁸ Ενώ όμως το δράμα του Κωστούρου δεν φαίνεται να επιδιώκει αλληγορικές συστοιχίες μεταξύ της καποδιστριακής περιόδου και της πολιτικής αρένας της δικής του εποχής, αφού το κύριο μέλημά του είναι το ενδιαφέρον του για την τοπογραφία, τα μνημεία, την ιστορία και τους θρύλους της

64. Βλ. τον σχετικό μονόλογο του κυβερνήτη στην *Αντάρα στ' Ανάπλι* του Θεοτοκά, σ. 33-35. Για την οικειοθελή θυσία του ασκητή Καποδίστρια μιλά ο Καζαντζάκης και σε δημοσίευσμά του στην εφημερίδα *Ελεύθερος* (31-3-1946), στο περιοδικό *Νέα Εστία* [39 (1946)], καθώς και στο πρόγραμμα της παράστασης από το Εθνικό Θέατρο τον χειμώνα του 1945-1946, βλ. την αναδημοσίευση του κειμένου στο: Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, σ. 409-410.

65. Για την ταύτιση Καποδίστρια-Πρωτομάστορα, βλ. τα λόγια του ίδιου του κυβερνήτη: Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 94-95, 122. Για το παράθεμα του κειμένου ροής, βλ. *ό.π.*, σ. 103. Για τον παραλληλισμό Καποδίστρια-Πρωτομάστορα, καθώς και Καποδίστρια-Χριστού, βλ. επίσης Bien, «Kazantzakis' Kapodistrias...», σ. 155-157.

66. Ο Κωστούρος εξέδωσε μάλιστα το 1979 μυθιστορηματική βιογραφία για τον πρώτο Έλληνα φαρμακοποιό και προσωπικό φίλο του Καποδίστρια, Βονιφάτιο Βοναφίν, ο οποίος θρυλείται, ότι ταρίχευσε τον δολοφονημένο κυβερνήτη, βλ. Θεόδωρος Κωστούρος, *Βονιφάτιος Βοναφίν. Ο πρώτος φαρμακοποιός στην Ελλάδα*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ανάπλι, 1979.

67. Για το παράθεμα, βλ. Θεόδωρος Κωστούρος, «Εξομολόγηση», *Το φονικό του κυβερνήτη*, μονόπρακτο σε δύο εικόνες, Έκδοση Προοδευτικού Συλλόγου «Παλαμήδης», Ανάπλι, 1957, σ. 7. Για την ταύτιση του κυβερνήτη με τον σταυρωθέντα Χριστό «στον Γολγοθά της Μεγάλης Θυσίας», βλ. Κωστούρος, *Το φονικό του κυβερνήτη*, σ. 15, 36.

68. Η διασύνδεση των στοιχείων της δημοτικής παράδοσης με την τεχνική του θεάτρου εν θεάτρω παρουσιάζεται με τον εξής τρόπο: στον Πρόλογο του δράματος εμφανίζονται δύο άνδρες που περιδιαβαίνουν τα αξιοθέατα του νυκτερινού Ναυπλίου, όταν εμφανίζεται ο Κυματογέννητος, ξωτικό/καλικάντζαρος της λαϊκής παράδοσης ή είδος σαιξπηρικού Κάλιμπαν, ο οποίος αναλαμβάνει να τους εξιστορήσει το φονικό του κυβερνήτη. Έτσι, ως θέατρο εν θεάτρω και με την κατάλληλη αλλαγή φωτισμού, παρουσιάζεται η σκηνή της μεσολάβησης του Ρώσου ναύαρχου Ρίκορντ στον κυβερνήτη, προκειμένου να ελευθερώσει τον Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, η άρνηση του Καποδίστρια, η συνωμοσία της δολοφονίας εκ μέρους των Κωσταντή και Γιωργάκη Μαυρομιχάλη και τελικά ο φόνος στην εκκλησία. Το δράμα αναφέρεται επίσης στον λαϊκό θρύλο της κόρης τ' Αναπλιού, Ιππολύτης, και του Παλαμήδη, στον θρύλο της αιμάτινης κηλίδας που εμφανίζεται κάθε 27η Σεπτεμβρίου (ημέρα του φόνου του κυβερνήτη), κυλώντας ως αιμάτινος ποταμός έως τη θάλασσα, ενώ εμφανίζει και μία σιγγάνα που αποκαλύπτει στον κυβερνήτη τη μοίρα του, βλ. *ό.π.*, σ. 12-15, 19-20, 38-39.

γενέθλιάς του γης, προβάλλοντας με διδακτικό τρόπο τη σημασία της Ιστορίας και της αιώνιας μοίρας της ελληνικής φυλής,⁶⁹ αντίθετα το ψυχογραφικό δράμα του Θεόφιλου Δ. Φραγκόπουλου *Καποδίστριας*, το 1959, μας συνδέει και πάλι με το πολιτικό σκηνικό αυτής της δεκαετίας.⁷⁰ Η παρέμβαση του αγγλικού παράγοντα στις εσωτερικές ελληνικές υποθέσεις στο καποδιστριακό «τότε» και στο μετεμφυλιακό «τώρα» αποτελεί την κύρια αιχμή του συγκεκριμένου δράματος. Είναι το μόνο έργο στο οποίο ο κυβερνήτης δεν εμφανίζεται αυτοπροσώπως επί σκηνής, αλλά μέσα από τα νεανικά ενθυμήματα του γηραιού τέως στρατηγού, πρωθυπουργού, πρεσβευτή και προέδρου του Εκτελεστικού, Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου, που ζει απομονωμένος το 1856 στην Αίγινα, ανύπανδρος, ημίτυφλος και πάμπτωχος, σε μία κατάσταση μεταξύ εξορίας και φυγής. Μέσω της τεχνικής του εγκιβωτισμένου ονείρου, μέσα από την οποία ο θεατής συνειδητοποιεί στο τέλος του δράματος πως όσα παρακολούθησε επί σκηνής συνέβησαν τελικά στο όνειρο ή στη γεροντική μεταμελημένη συνείδηση του κεντρικού δραματικού ήρωα,⁷¹ ο Μαυροκορδάτος ανακαλεί στη μνήμη του την καποδιστριακή περίοδο, κάνοντας έναν απολογισμό της πολιτικής του ζωής, πενιχρός σε ένδοξες και τιμημένες πράξεις.⁷²

Στον πυρήνα της προβληματικής του Φραγκόπουλου βρίσκεται το ζήτημα της άμεσης ή έμμεσης συμμετοχής του αρχηγού του αγγλικού κόμματος στα μοιραία γεγονότα που οδήγησαν στη δολοφονία του Καποδίστρια. Αν και οι χρονικά εγγύτεροι ως προς τον βίο του Μαυροκορδάτου συγγραφείς διατύπωσαν πολλές αμφιβολίες για την ενοχή του,⁷³ εντούτοις οι σύγχρονοι ιστορικοί αναγνωρίζουν ότι ήταν ο κύριος ηθικός αυτουργός και πολιτικός σύμβουλος της ανταρσίας της Ύδρας, η οποία κορυφώθηκε με την πυρπόληση του εθνικού στόλου στο ναύσταθμο του Πόρου. Αν και ο ίδιος ο Μαυροκορδάτος επέ-

69. Ό.π., σ. 37. Μάλιστα, η Ιστορία εμφανίζεται στο δράμα προσωποποιημένη, εξυμνώντας τον κυβερνήτη, βλ. ό.π., σ. 37-38.

70. Συγγράφεται το 1954, το 1961 γίνεται ραδιοφωνική παρουσίασή του από τον Σταθμό Ενόπλων Δυνάμεων, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη, ενώ παριστάνεται ημι-ερασιτεχνικά στο σπίτι του Μαυροκορδάτου στην Αίγινα, σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη· βλ. Λίλα Μαράκα, «Ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος και τα επτανησιακής θεματικής θεατρικά του έργα», *Δράμα και Παράσταση*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σ. 234, 247-249.

71. Από το άνοιγμα κιόλας της αυλαίας εμφανίζεται ο Αφηγητής, ο οποίος, μέσα από την απευθείας αποστροφή του προς στο κοινό, συστήνει το κεντρικό δραματικό πρόσωπο, τον Μαυροκορδάτο, εισάγοντάς μας με αυτόν τον τρόπο στο εγκιβωτισμένο όνειρο του τελευταίου. Ο Αφηγητής παρεμβαίνει περιοδικά κατά τον ρου της δραματικής εξέλιξης, προσπαθώντας να απαλύνει τις τύψεις του Μαυροκορδάτου για τα νεανικά του πολιτικά λάθη, ενώ κλείνει επίσης το εγκιβωτισμένο όνειρο του γηραιού πολιτικού, μεταφέροντας τον θεατή στον «πραγματικό» χωροχρόνο της σκηνικής δράσης και κάνοντάς τον να συνειδητοποιήσει τη συμμετοχή του στο εγκιβωτισμένο όνειρο του ήρωα περί της παρελθοντικής του νεανικής πολιτικής ζωής.

72. Μετανιώνει για τη νεανική του στρατιωτική απειρία που οδήγησε στη σφαγή τους φιλέλληνες της μάχης του Πέτα· μετανιώνει επίσης για την εξαπάτηση του Μιαούλη, για τη φυλάκιση του Κολοκοτρώνη, για την πίκρα που έδωσε στον Ύψηλάντη, για την αδικία προς τον Καποδίστρια, για την εγκατάλειψη των νεανικών του φίλων Θεόδωρου Νέγρη και Κωνσταντίνου Καρατζά, προκειμένου να κυνηγήσει δημόσια αξιώματα και δόξα, ξεχνώντας τα κοινά νεανικά τους πατριωτικά οράματα· βλ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, *Καποδίστριας*, *Θέατρο*, τυπογραφική φροντίδα Εμμανουήλ Κάσδαγλης, Αθήνα, 1959, σ. 15, 18.

73. Δραγούμης, *Ιστορικοί Αναμνήσεις*, σ. 192-193· Γιάννης Βλαχογιάννης, *Ιστορική Ανθολογία*, Βιβλιπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2000, σ. 223.

στρεψε στην Ύδρα πριν από την πυρπόληση, εντούτοις θεωρήθηκε ως ο κύριος ηθικός της υπαίτιος, παρότι στο δικαστήριο για την υπόθεση της δολοφονίας δεν βρέθηκαν εναντίον του ενοχοποιητικά στοιχεία,⁷⁴ όπως και για πολλούς άλλους υπαίτιους της δολοφονίας, καθώς το δικαστήριο βιάστηκε να κλείσει την υπόθεση.⁷⁵ Ο Φραγκόπουλος με τη σειρά του κατηγορεί τον Μαυροκορδάτο για τη βολική προστασία του από τον αγγλικό παράγοντα,⁷⁶ υποδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία ενός θεμελιώδους ζητήματος της πολιτικής ζωής και της δημοκρατίας εν γένει: την ευθύνη της αντιπολίτευσης και των πολιτικών, ακόμη και στην περίπτωση όπου δεν συμμετέχουν ενεργά σε ένα κρίσιμο πολιτικό γεγονός.⁷⁷ Ακριβώς διά μέσου της αποχής, της σιωπής, της ανευθυνότητας και τελικά της αποφυγής της θυσίας, η οποία αποτελεί την πρωταρχική αρετή ενός πολιτικού, ο Μαυροκορδάτος φέρει ουσιαστική ευθύνη έναντι των καποδιστριακών γεγονότων, όπως εξάλλου παραδέχεται και ο ίδιος,⁷⁸ σε πλήρη αντίθεση με τον κυβερνήτη, ο οποίος πάλεψε ενάντια στην αγγλική παρέμβαση στα εσωτερικά πράγματα της Ελλάδας και τελικά θυσιάστηκε στον βωμό των ελληνικών συμφερόντων.⁷⁹ Με την τελική παραδοχή της ουσιαστικής ενοχής του Μαυροκορδάτου, έστω και στα γηρατειά του, ο συγγραφέας δικαιώνει τον Καποδίστρια ακριβώς διά στόματος εκείνου που για χρόνια υπήρξε ο κυριότερός του παρασκηνιακός αντίπαλος.⁸⁰

74. Διονύσιος Κόκκινος, *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης*, Μέλισσα, 1974, τ. Στ', σ. 652. Απόστολος Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Θεσσαλονίκη, 1980, τ. 2, σ. 681. Για την ενεργή ανάμειξη του Μαυροκορδάτου και της αντικυβερνητικής αγγλικής φατρίας στην υδραϊκή αντιπολίτευση, με την επιπλέον βοήθεια της αγγλικής εξωτερικής πολιτικής, βλ. και Λούκος, *Η αντιπολίτευση...*, σ. 57-60, 102, 110-111, 118, 124-126, 128-129, 140-141, 145-147, 177-181, 185-187, 219-222, 232-237, 254-257, 318-319, 330-331, 333-334, 342-343, 355-356, 396-397.

75. Το δράμα του Φραγκόπουλου παρουσιάζει τη δολοφονία του κυβερνήτη ως μία προσχεδιασμένη πράξη από σύσσωμο τον πολιτικό κόσμο της εποχής, όπως είχε κάνει και ο Παύλος Φλώρος στο δικό του προγενέστερο δράμα. Την άποψη αυτή παρουσιάζει στο δράμα του Φραγκόπουλου ο Ιωάννης-Γεώργιος Καποδίστριας, ο οποίος αναφέρει ότι το γεγονός της δολοφονίας το γνώριζαν από πριν ο μονόχειρ Κρητικός σωματοφύλακας του Καποδίστρια [Γεώργιος Κοζώνης], ο φρούραρχος Αλμείδα, ο Άγγλος πρόξενος Dawkins, ο Καλαμογάρτης, τα μέλη του Πανελληνίου. Ο ίδιος ο Μαυροκορδάτος εκτοξεύει στο δράμα βαρύτερη μομφή κατά του δικαστηρίου, το οποίο δεν αξιολόγησε τη σφαίρα που βρέθηκε χωμένη στην παραστάδα της πύλης του Αγίου Σπυριδώνα, προερχόμενη από το πιστόλι του σωματοφύλακα του Καποδίστρια και η οποία προοριζόταν ακριβώς γι' αυτόν, βλ. Φραγκόπουλος, *Καποδίστριας*, σ. 32-34. Για τις αυθαιρεσίες της δικαιοσύνης, η οποία δεν διερεύνησε σε βάθος όλους τους υπαίτιους της δολοφονίας, παρά μόνον τους άμεσους ενόχους, προκειμένου να αποφύγει την αναστάτωση που θα προκαλούνταν από την τιμωρία των αληθινών ενόχων και τις δυσχερείς για το ελληνικό κράτος εξωτερικές περιπλοκές, βλ. Κρεμμυδάς, «Η δολοφονία...», σ. 217-281.

76. Βλ. την ίδια την ομολογία του Μαυροκορδάτου: Φραγκόπουλος, *Καποδίστριας*, σ. 16.

77. Τη θέση αυτή εκφράζει στο δράμα ο αδελφός του Καποδίστρια, Ιωάννης-Γεώργιος Καποδίστριας, βλ. *ό.π.*, σ. 32-33, 36-38.

78. *Ό.π.*, σ. 15, 34.

79. Την αντίθεση αυτή ομολογεί ο ίδιος ο Μαυροκορδάτος: «Πότε με χτύπησαν στο πρόσωπο, και το ξέχασα; Πότε μου πρόσφεραν την εξουσία, και την αρνήθηκα; Πότε με πρόδωσαν οι φίλοι μου, και τους βοήθησα; Πότε με δολοφόνησαν οι άνθρωποι που ευεργετούσα, την ώρα που πήγαινα να προσευχηθώ; [...] Όσοι είναι διάσημοι, όσοι το αξίζουν, πεθαίνουν. [...] Εμείς οι άλλοι είναι που γερνάμε και ξεφτιζόμαστε.» (*ό.π.*, σ. 16).

80. Ο Μαυροκορδάτος παραδέχεται στο δράμα τον μετριοπαθή πραγματισμό του, τα συμφέροντα της

Ο στιγματισμός του αρχηγού του αντιπολιτευτικού αγγλικού κόμματος κατά την καποδιστριακή περίοδο εκ μέρους του δραματουργού έχει σαν στόχο την έμμεση επίθεση του κατά των αποικιοκρατών Άγγλων στη δική του εποχή, δηλαδή κατά τη δεκαετία του 1950, όταν φουντώνει ο ένοπλος αγώνας των Ελληνοκυπρίων εναντίον της βρετανικής κατοχής στην Κύπρο και όταν οι αγγλικές κυβερνήσεις παροτρύνουν την εμπλοκή του τουρκικού παράγοντα, αποτρέποντας την ένωση της μεγαλονήσου με την Ελλάδα και προωθώντας τη διχοτόμηση του νησιού.⁸¹ Ευρισκόμενος από την εποχή του Εμφυλίου σε μία συνεχή ενδοαστική κρίση, ο ελληνικός πολιτικός κόσμος και το παλάτι αδυνατούν να αντιμετωπίσουν το κυπριακό ζήτημα μπροστά στις αγγλικές και αμερικανικές πιέσεις. Μέσα στο δράμα του Φραγκόπουλου, ο ξάδελφος του Μαυροκορδάτου, πρίγκιπας Κώστας Καρατζάς, ο οποίος ξεκίνησε από την Ανκόνα μαζί με τον Μαυροκορδάτο για να συνδράμει την Επανάσταση του 1821 και ο οποίος διδάσκει μετεπαναστατικά σε ελληνικό γυμνάσιο της Καισάρειας, μιλά για τα εθνικά οράματα του σύγχρονου αλύτρωτου ελληνισμού· μιλά για μίαν Ελλάδα που περιμένει από την άλλη πλευρά του Αιγαίου, η οποία «δεν κουράστηκε ποτέ να βλέπει τις ελπίδες της να διαψεύδονται κάθε δέκα χρόνια», αφού το «επίσημο κράτος δε θέλησε ποτέ να τ[ης] δώσει την παρηγοριά μιας απαντοχής».⁸² Το δε αντιμοναρχικό (αντιοθωνικό) αίσθημα που εκφράζει στο δράμα ο Μαυροκορδάτος⁸³ συνάδει με το αντιμοναρχικό αίσθημα μίας πολιτικής μερίδας της εποχής του δραματουργού, η οποία βλέπει στο γεγονός της παρέμβασης του μονάρχη στις πολιτικές υποθέσεις της χώρας την κατάλυση του κοινοβουλευτικού και νομικού συστήματος, πισωγυρίζοντας τη δημοκρατία σε καθεστώς άγουρης συνταγματικής μοναρχίας. Καθώς το δράμα του Φραγκόπουλου είναι αφιερωμένο στον κεντροδεξιό πολιτικό Παναγιώτη Κανελλόπουλο,⁸⁴ πρώην αντιπρόεδρο της κυβέρνησης του στρατηγού Αλέξ. Παπάγου και κατοπινό μέλος της Ε.Ρ.Ε. του Κ. Καραμανλή, ο οποίος καταδικάζει με κείμενά του το παραπάνω φαινόμενο, ο δραματουργός ψέγει εμμέσως και τη σύγχρονη παρέμβαση του υποτιθέμενου υπερκομματικού στέμματος στις κοινοβουλευτικά υπεύθυνες μεταπολεμικές κυβερνήσεις.⁸⁵

realpolitik, των προσωπικών φιλοδοξιών και ισορροπιών, ενώ διαπιστώνει πως οι κρίσιμες περιστάσεις και τα διλήμματα της εποχής υπερβάναν κατά πολύ τις δυνάμεις και τις ικανότητές του, βλ. *ό.π.*, σ. 44-45.

81. G. D. Camp, «Greek-Turkish conflict over Cyprus», *Political Science Quarterly* 95 (1980), σ. 46· Γ. Κληρίδης, *Η κατάθεσή μου*, Εκδόσεις Αλήθεια, Λευκωσία, 1988, τ. Α', σ. 42-47.

82. Φραγκόπουλος, *Καποδίστριας*, σ. 20. Παρόμοια πολιτικά σχόλια για τον σύγχρονο αγώνα των Κυπρίων κατά της αγγλικής αποικιοκρατίας περιέχει άλλο ένα δράμα του Φραγκόπουλου, η *Καρτερία* (1957), βλ. Μαράκα, «Ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος...», σ. 253.

83. Φραγκόπουλος, *Καποδίστριας*, σ. 12, 16.

84. Βλ. την αφιέρωση του εσώφυλλου. Πριν από το οπισθόφυλλο του δράματος, διαβάζουμε ότι η πρώτη παρουσίασή του έγινε σε ανάγνωση στο σπίτι του Κωνσταντίνου Τσάτσου, στις 2 Ιανουαρίου 1954· βλ. *ό.π.*, σ. 51. Ο Φραγκόπουλος γίνεται προσωπικός φίλος του Κανελλόπουλου το 1939, όταν στρατεύεται στην Κατοχή σε αντιστασιακές οργανώσεις της Δεξιάς. Αργότερα, όμως, στην αντίσταση κατά της Χούντας θα αποκτήσει αριστερές πολιτικές θέσεις· βλ. Μαράκα, «Ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος...», σ. 238-239.

85. Για το συγκεκριμένο φαινόμενο, όπως και για την αντίθεση του Κανελλόπουλου ως προς την παρέμβαση του μονάρχη στην πολιτική ζωή της Ελλάδας, βλ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, *Το Σύνταγμα και οι εχθροί του στη νεοελληνική ιστορία 1800-2010*, Πόλις, Αθήνα, 2011, σ. 381-387.

Όταν πλέον εγκαθιδρύεται οριστικά στην Ελλάδα το σύστημα της αβασιλευτής δημοκρατίας στη Μεταπολίτευση και επανέρχεται η κοινοβουλευτική ομαλότητα στη χώρα μετά την εκτροπή της απριλιανής δικτατορίας, τότε θα εκλείψουν και οι λόγοι συγγραφής δραμάτων με θέμα τον Καποδίστρια. Το τελευταίο πολυπρόσωπο ομόθεμο δράμα του Δημήτρη Χρονόπουλου εμφανίζεται το 1977 από την τηλεόραση της Υ.ΕΝ.Ε.Δ., στο πλαίσιο του «έτους Καποδίστρια». ⁸⁶ Επηρεασμένος από τα δράματα των Καζαντζάκη και Θεοδοκά, εκθέτοντας αντικειμενικά μέσα σε δέκα διαδοχικές εικόνες και σε αλληπάλληλες σκηνικές μετασκευές όλον τον πολιτικό βίο του Καποδίστρια ⁸⁷ και δίνοντας για πρώτη φορά έμφαση στην ιδιωτική ζωή του κυβερνήτη και στον ανεκπλήρωτο έρωτά του προς την Ελληνορουμάννα αριστοκράτισσα Ρωξάνη Στούρτζα-Edling (κυρίας επί των τιμών της αυτοκράτειρας της Ρωσίας Ελισάβετ), ⁸⁸ ο δραματουργός τονίζει την αξία των λαϊκών πολιτικών ελευθεριών και της ελεύθερης ψήφισης των νόμων. ⁸⁹ Έπειτα από όλες τις παλινδρομήσεις στην προσέγγιση της ιστορικής του φυσιογνωμίας και του εθνικού του έργου εκ μέρους της εγχώριας διανόησης, ο Καποδίστριας κατορθώνει τελικά να μπει οριστικά στο πάνθεον των εθνικών ηρώων.

86. Πρωτοπαρουσιάστηκε από το ραδιόφωνο της Ε.Ι.Ρ. σε σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου. Με την τελική του μορφή παρουσιάστηκε από την Υ.ΕΝ.Ε.Δ. το 1977, σε σκηνοθεσία Νίκου Πράπα, σκηνογραφίες Μ. Δασκαλάκη, ντεκόρ Κ. Μπιτζήλου, μουσική επένδυση Γ. Φρεν, ενδύματα Έλλης Πανούση και παραγωγή Μ. Τσαγκάρη· βλ. Δημήτρης Χρονόπουλος, *Καποδίστριας*, Επτάλοφος, Αθήνα, χ.χ., σ. 5.

87. Για την ομολογία των επιρροών του και για τις προθέσεις του δραματουργού, ο οποίος δηλώνει, ότι δεν παραποιεί την ιστορία για λόγους προσωρινών σκοπιμοτήτων, βλ. Χρονόπουλος, «Η μορφή του Καποδίστρια (Πρόλογος του συγγραφέα)», *Καποδίστριας*, σ. 7-8.

88. Για ιστορικά ντοκουμέντα σχετικά με αυτόν τον ανεκπλήρωτο έρωτα, βλ. Ελένη Ε. Κούγκου, *Ιωάννης Καποδίστριας, Ρωξάνδρα Στούρτζα: μία ανεκπλήρωτη αγάπη* (ιστορική βιογραφία), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1998.

89. Χρονόπουλος, *Καποδίστριας*, σ. 13, 80-81, 88, 91. Όπως κλείνει χαρακτηριστικά το δράμα ένας Αγωνιστής: «Ο κυβερνήτης πέθανε, μα η Ελλάδα είναι μεγάλη. Όσα χτυπήματα κι αν περάσει, όσες φουρτούνες κι αν τη βαρέσουν, θα κρατήσει. Θα κρατήσει πάντα... Και η Ελλάδα και η ελευθερία... Η ελευθερία η δική της και η ελευθερία του κόσμου. Γιατί αυτές οι δύο είναι δεμένες για πάντα... Η Ελλάδα και η ελευθερία... Αυτό δεν πρέπει να το ξεχνάμε ποτέ, αδέρφια Έλληνες...» (ό.π., σ. 99).

ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η ναυπλιακή τραγωδία Παλαμήδης. Συμβολή στη θεατρική ποιητική των μετακατοχικών και μετεμφυλιακών χρόνων

Αντί Προλόγου

Πριν κάποια χρόνια, στη διάρκεια επιτόπιων ιστορικοανθρωπολογικών ερευνών μου για την πόλη του Ναυπλίου, μου κίνησαν την προσοχή οι σκόρπιες πληροφορίες σχετικά με την τραγωδία *Παλαμήδης* και την παράστασή της, πληροφορίες ιστορικά φορτισμένες, ίσως αναπόφευκτα, σε τούτη εδώ την πόλη, όπου η ιστορία είναι παρούσα σε κάθε γωνιά της.

Στο Ναύπλιο, από τον Νοέμβριο του 1944 έως τον Μάιο του 1945, γράφτηκε από τους ντόπιους λογίους, τον φιλόλογο Θάνο Αναγνωστόπουλο και τον ποιητή και πεζογράφο Θεόδωρο Κωστούρο (1913-1986), η τραγωδία *Παλαμήδης* η οποία κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Ι. Σιδέρη¹ ένα χρόνο αργότερα, τον Απρίλη του 1946, σε μια λιτή και καλαίσθητη έκδοση.² Το εξώφυλλο [βλ. εικ. 1] σχεδιάστηκε από τον ζωγράφο Νίκο Καστανάκη (1896-1961), ιδιαίτερα γνωστό από τις γελοιογραφίες του και τις λιθογραφικές αφίσες του για τον πόλεμο του 1940. Το έργο, γραμμένο σε δημοτική γλώσσα και σε ενδεκασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο, βασίζεται στον αρχαίο ελληνικό μύθο του Παλαμήδη και ακολουθεί ως προς τη δομή το πρότυπο της αρχαίας αττικής τραγωδίας, αριθμώντας 1452 στίχους. Τη μουσική των χορικών υπέγραψε ο συνθέτης –αλλά και μουσικολόγος και συγγραφέας– Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γιρέκας (1897-1981).³

Το 1952 η τραγωδία παραστάθηκε στο αρχαίο θέατρο του Άργους με πρωταγωνιστή τον Μάνο Κατράκη. Με την ευκαιρία της παράστασης, καθώς η πρώτη έκδοση (1946) είχε εξαντληθεί, το κείμενο επανεκδόθηκε στο Ναύπλιο από τις τοπικές εκδόσεις των

1. Φαίνεται πως οι συντελεστές του έργου διατηρούσαν σχέσεις με τον εκδοτικό οίκο Ι. Σιδέρη, δεδομένου ότι ο ιδρυτής του Ιωάννης Σιδέρης (1863-1948) καταγόταν από το χωριό Κουτσοπόδι της περιοχής του Άργους (προφορική μαρτυρία και Σοφία Μάρκου, *Εκδοτικός Οίκος Ιωάννη Ν. Σιδέρη*: http://www.presscode.gr/index.php?option=com_k2&view=item&id=1428:2015-02-19-17-09-21&Itemid=801 [18-8-2015]).

2. Θεόδωρος Κωστούρος – Θάνος Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης. Τραγωδία*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1946.

3. Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τον Ιωσήφ Παπαδόπουλο-Γιρέκα, όπου και σχετική βιβλιογραφία, βλ. http://www.elia.org.gr/entry.fds?entryid=678&pageid=103&pagecode=03.04&tablepageid=24&pageno=1&direction=asc&orderby=&langid=2&showresults=true&uemata_katalocoid40=%C4%C7%CC%CF%D3%C9%CF%C3%D1%C1%D6%C9%C1 [24-10-2014].

Αφών Κωστοπούλου [βλ. εικ. 2].⁴ Στη δεύτερη έκδοση προστέθηκαν διακόσιοι στίχοι που σύμφωνα με τους συγγραφείς «ολοκληρώνουνε το δέσιμο του μύθου και φτάνουνε το έργο σε μια πρεπούμενη, όσο γίνεται, “τελείωσιν”».⁵ Η δεύτερη έκδοση περιλαμβάνει



Εικ. 1: Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της τραγωδίας *Παλαμήδης* (1946). Συλλογή Γιώργου Καρατάσου.



Εικ. 2: Το εξώφυλλο της δεύτερης έκδοσης της τραγωδίας *Παλαμήδης* (1952). Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».

επίσης κάποιες μικρές αλλαγές στις ενσωματωμένες σκηνοθετικές και σκηνογραφικές οδηγίες της πρώτης έκδοσης.

Η παρούσα μελέτη στοχεύει να διερευνήσει τη σχέση του θεατρικού έργου *Παλαμήδης* με τα ιστορικά συμφραζόμενα τόσο της εποχής της συγγραφής του (μετακατοχικά χρόνια) όσο και της εποχής της παράστασής του (μετεμφυλιακά χρόνια). Επιπλέον, εξετάζει κατά πόσον η εμβέλεια των εκδόσεων και κυρίως της παράστασης περιοριζόταν στο στενό αργολικό πεδίο ή ήταν μεγαλύτερη, εκφράζοντας γενικότερες αναζητήσεις και προσδοκίες.

Η σχετική έρευνα προσανατολίστηκε στα αρχεία του Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης»⁶ και του Συλλόγου Αργείων «Ο Δαναός»⁷ καθώς και στις το-

4. Θάνος Αναγνωστόπουλος – Θεόδωρος Κωστόπουλος, *Παλαμήδης. Τραγωδία*, Αφοί Κωστόπουλοι, Ναύπλιον, 1952, (1946). Η αντιστροφή στη σειρά των ονομάτων των συγγραφέων κατά τη β' έκδοση δεν πρέπει να είναι άμοιρη του γεγονότος ότι ο Θ. Αναγνωστόπουλος είναι διευθυντής από τον Ιανουάριο 1944 της ναυπλιακής εφημερίδας *Σύνταγμα*, ιδιοκτήτες της οποίας είναι οι Αφοί Κωστόπουλοι, οι οποίοι τυπώνουν την β' έκδοση του *Παλαμήδη*.

5. Ο.π., σ. 3.

6. Φάκελος με φωτογραφίες: «Από την παράσταση του *Παλαμήδη* στο αρχαίο θέατρο Άργους, 3η και 4η του Μάη 1952». Ευχαριστώ θερμά τον Προοδευτικό Σύλλογο Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης» και ιδιαίτερα τον πρώην Πρόεδρο κ. Γιώργο Μαντά, τον Γενικό Γραμματέα κ. Γιάννη Μακρή για την παροχή του φωτογραφικού υλικού και τις χρήσιμες πληροφορίες, καθώς και το μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου κ. Γιώργο Καρατάσο που έθεσε στη διάθεσή μου την α' έκδοση της τραγωδίας (1946) από την προσωπική συλλογή του.

7. Φάκελος με έγγραφα σχετικά με την παράσταση στο αρχαίο θέατρο Άργους (1952). Πολλές ευ-

πικές κυρίως εφημερίδες των δύο πόλεων. Λιγότερες, λόγω της χρονικής απόστασης, υπήρξαν οι προσωπικές μαρτυρίες.

Το κείμενο και ο μύθος

Ο Παλαμήδης των Κωστούρου – Αναγνωστόπουλου έχει αρκετά κοινά στοιχεία ως προς την οργάνωση του μύθου με τον ευριπίδειο Παλαμήδη,⁸ όσο βέβαια είναι δυνατή η ανασυγκρότηση του τελευταίου με βάση τους λίγους σωζόμενους στίχους του.⁹ Σε εισαγωγικό κείμενο που δημοσιεύεται τόσο στην πρώτη όσο και στη δεύτερη έκδοση,¹⁰ οι συγγραφείς σημειώνουν τις «Πηγές γύρω από τον Παλαμήδη», παραθέτοντας σχετικά αποσπάσματα από διάφορους Έλληνες και Ρωμαίους συγγραφείς, ένα απόσπασμα από τα Σχόλια του Ευριπίδη στον Ορέστη αναφορικά με τον Παλαμήδη, καθώς επίσης και κάποιους στίχους από τους λίγους σωζόμενους της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη.

Τα πρόσωπα της τραγωδίας είναι ο Παλαμήδης, γιος του βασιλιά Ναυπλίου, ο Οδυσσέας, ο βασιλιάς του Άργους Διομήδης, ο Αγαμέμνονας, ο Αίαντας, ο Οίακας που είναι ο μικρότερος αδελφός του Παλαμήδη, η σύντροφος του Παλαμήδη Μύρρα, ο Εξάγγελος, ο Ποσειδώνας που εμφανίζεται μόνον στη β' έκδοση, και ο Χορός που τον αποτελούν «δεκατέσσερες Αναπλιώτες και ο Κορυφαίος, ένας ασπρομάλλης γέροντας».

Ο μύθος εκτυλίσσεται στο στρατόπεδο των Ελλήνων στην Τροία, τον δέκατο χρόνο του πολέμου. Ο Οδυσσέας εμφανίζεται στη σκηνή μιλώντας για το πολύχρονο μίσος που τρέφει εναντίον του ήρωα Παλαμήδη, καθώς δεν έχει λησμονήσει την αποκάλυψη της ψεύτικης τρέλας του από κείνον, αποκάλυψη που είχε ως συνέπεια να ακολουθήσει τους υπόλοιπους Έλληνες στην εκστρατεία. Θέλοντας να τον εκδικηθεί, του στήνει πλεκτάνη με συνεργό τον βασιλιά του Άργους Διομήδη, ο οποίος θεωρεί υπαίτιο τον Παλαμήδη για την επίπληξη του Αγαμέμνονα ότι δειλιάζει στη μάχη.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται ο Παλαμήδης ο οποίος, ανυποψίαστος για όλα αυτά, ανακοινώνει στον φίλο του Αίαντα ότι θα προσπαθήσει στη συνέλευση να πείσει τον Αγαμέμνονα να επιστρέψει τη Χρυσίδα στον πατέρα της και ιερέα του Απόλλωνα, Χρύση, αφού αυτή η ύβρις επιφέρει ως τιμωρία τον χαμό των Ελλήνων στρατιωτών από θεόσταλη αρρώστια. Στο μεταξύ, ο Οίακας, ο μικρότερος αδελφός του Παλαμήδη, αναγγέλλει την άφιξη ενός καραβιού σταλμένου από τον πατέρα τους, τον βασιλιά Ναύπλιο.

Στην Πάροδο που ακολουθεί εμφανίζεται ο Χορός των 14 νέων Αναπλιωτών με τον γέροντα Κορυφαίο. Ο Χορός αυτός, επινόηση των συγγραφέων, ψέλνει δοξαστικό ύμνο στον Ποσειδώνα, προστάτη και πατέρα του οικιστή της πόλης τους, του βασιλιά Ναυπλίου.¹¹ Ο Χορός παραδίδει μήνυμα του βασιλιά Ναυπλίου στον Παλαμήδη, ο οποίος

χαριστίες οφείλω και στον Σύλλογο Αργείων «Ο Δαναός», και ειδικά στον Έφορο της Βιβλιοθήκης και υπεύθυνο του Αρχείου του συλλόγου κ. Δημήτρη Καρυάμη για τη διάθεση του αρχαιακού υλικού.

8. C. Collard – M. Cropp – J. Gibert, *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, V. II, Oxford, 2004, σ. 93-96.

9. Ό.π., σ. 97-103.

10. Κωστούρος – Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης*, σ. 7-8· Αναγνωστόπουλος – Κωστούρος, *Παλαμήδης*, σ. 17-18.

11. Ο Ναύπλιος είναι γιος του Ποσειδώνα και της Αμμύνης, κόρης του Δαναού.

αγωνιά να δει τον γιο του πριν πεθάνει και να του παραδώσει την εξουσία. Ο Παλαμήδης φεύγει μαζί με τον Οίακα για τη συνάθροιση των Αχαιών.

Στη σκηνή εμφανίζεται η νεαρή Μύρρα, πρόσωπο επινοημένο από τους συγγραφείς της ναυπλιακής τραγωδίας, που απουσιάζει από τον ευριπίδειο *Παλαμήδη*. Η Μύρρα είναι γόνος βασιλικής γενιάς της περιοχής και σύντροφος του Παλαμήδη. Η Μύρρα αποκαλύπτει στον Χορό τους φόβους της για την τύχη του Παλαμήδη, τονίζοντας ότι ο πόλεμος ανάμεσα σε Αχαιούς και Τρώες δεν θα 'χε μακρύνει τόσο πολύ «αν η διχόνοια δεν φώλιαζε στα στήθη των Ελλήνων».¹² Ο Χορός υμνεί την αγνότητα του Παλαμήδη.

Στη σκηνή εισέρχεται ο Εξάγγελος, ο οποίος μεταφέρει τα νέα από τη συνάθροιση των Αχαιών: ο Αγαμέμνονας πείστηκε από τον Παλαμήδη, τον Αχιλλέα και τον Αίαντα να αφήσει ελεύθερη τη Χρυσίδα, αλλά απαίτησε τη Βρυσίδα που είχε δοθεί ως δώρο στον Αχιλλέα, ο οποίος προσβεβλημένος απέσυρε τον στρατό του από το πεδίο της μάχης. Ο Παλαμήδης μίλησε λογικά και σοφά, αλλά ο Οδυσσέας συντροφιά με τον Διομήδη σκόρπισαν υπόνοιες στη συνέλευση για την ακεραιότητά του. Καθώς ακούγονται οι βασιλείς των Αχαιών να καταφθάνουν, η Μύρρα αποσύρεται στη σκηνή του Παλαμήδη, ενώ ο Χορός οδύρεται.

Εμφανίζονται οι βασιλείς των Αχαιών. Ο Οδυσσέας κατηγορεί τον Παλαμήδη στον Αγαμέμνονα για προδοσία. Στο σημείο αυτό προστέθηκαν κατά τη δεύτερη έκδοση 33 στίχοι,¹³ όπου ο Διομήδης αναφέρεται στη συγγένεια των πόλεων Ναυπλίου και Άργους, ενώ ο Παλαμήδης προσθέτει και τη δική τους συγγενική σχέση: είναι και οι δυο τους εγγόνια του Δαναού. Η προσθήκη τελειώνει με θρήνο του Χορού για τις δύο πόλεις.

Ο Αγαμέμνονας διατάζει τον Οδυσσέα να μπει και να ψάξει στη σκηνή του Παλαμήδη, έχοντας ως μάρτυρα τον Αίαντα. Ο Οδυσσέας υπακούει στις διαταγές του Αγαμέμνονα και βγαίνει θριαμβευτικά, κραδαίνοντας τα πειστήρια της προδοσίας, τα γράμματα του Πριάμου και το χρυσάφι, και υποδεικνύοντας τη Μύρρα ως συνεργό.¹⁴ Οι βασιλιάδες φεύγουν για τη συνέλευση που θα αποφασίσει για την τύχη του Παλαμήδη, για τον οποίο ο Χορός ψέλνει εγκωμιαστικό άσμα. Αυτός αποκαλύπτει στον Χορό ότι θα δεχτεί σιωπηλά κάθε απόφαση της συνέλευσης για να μην πυροδοτήσει νέες έριδες μεταξύ των Αχαιών, που θα είχαν ως αποτέλεσμα τη διαιώνιση του πολέμου. Και όταν καταφθάνει ο Οίακας και του ανακοινώνει πως καταδικάστηκε σε θάνατο, αυτός δεν φεύγει για την πατρίδα του, όπως του προτείνουν, και προτιμά να θυσιαστεί.

Στη σκηνή μπαίνουν στρατιώτες με λιθάρια στα χέρια και παίρνουν τον Παλαμήδη. Η Μύρρα καταριέται την ελληνική φυλή να ταλανίζεται από τη διχόνοια, το μίσος και το ψέμα. Ακολουθεί η εξιστόρηση του λιθοβολισμού από την αλλόφρονα Μύρρα και ο θρήνος του Χορού. Παρουσιάζεται ο Οίακας που φαίνεται να έχει ανδρωθεί και προτρέπει τον Χορό να γυρίσει στην πατρίδα.

Στο σημείο αυτό, στη δεύτερη έκδοση παρεμβάλλονται 142 νέοι στίχοι.¹⁵ Σε αυτούς τους στίχους ο Οδυσσέας παρουσιάζεται στη σκηνή προκλητικός και ετοιμάζεται όχι

12. Αναγνωστόπουλος – Κωστούρος, *Παλαμήδης*, σ. 38-39.

13. *Ο.π.*, σ. 47-48.

14. Στη θέση του Φρύγιου αιχμαλώτου της ευριπίδειας τραγωδίας, βλ. Collard – Cropp – Gibert, *Euripides: Selected*, σ. 95.

15. Αναγνωστόπουλος – Κωστούρος, *Παλαμήδης*, σ. 75-80.

μόνον να συλλάβει και να δικάσει τους νέους του Χορού, αλλά και να σκοτώσει τον γέροντα Κορυφαίο που έχει αγκαλιάσει τον βωμό. Τότε, εμφανίζεται ο Ποσειδώνας που τιμωρεί τον δόλιο Οδυσσέα, καταδικάζοντάς τον σε δεκάχρονη περιπλάνηση. Η τραγωδία τελειώνει και στις δύο εκδόσεις με την Έξοδο του Χορού που φέλνει δοξαστικό ύμνο στον Παλαμήδη.

Ο δημοσιογράφος και αρθρογράφος Μιχαήλ Ροδάς, στον οποίο φτάνουν τα χειρόγραφα της τραγωδίας από τους άγνωστους σ' αυτόν συγγραφείς της, τα σχολιάζει θετικότερα σε σημειώματά του με ημερομηνία 26-11-1945, το οποίο δημοσιεύεται τόσο στην πρώτη όσο και στη δεύτερη έκδοσή της:¹⁶

Η τραγωδία Παλαμήδης είναι γραμμένη στον τύπο και στον ρυθμό της αρχαίας τραγωδίας, με ολοκάθαρη δημοτική γλώσσα, με πρόσωπα που συγκεντρώνουν αδιάκοπο και αμείωτο το ενδιαφέρον... Ο μύθος της τραγωδίας ξετυλίγεται άνετα και η αληθοφάνεια κεντρίζει την περιέργεια του αναγνώστη, πιστεύω και του θεατή, όταν παρασταθεί. Και η δραματική σύγκρουση των προσώπων είναι σύμφωνη με τους κανόνες του αρχαίου θεάτρου.

Προτείνει μάλιστα την παράστασή της «σ' ένα τοπείο <sic> γύρω από το Ναύπλιο ή αρχαίο θέατρο».

Επαινετικά για τον Παλαμήδη είναι και τα κείμενα –ή σωστότερα τα αποσπάσματα από τα κείμενα– του γνωστού κριτικού Άλκη Θρύλου στο περιοδικό *Ελληνικόν Αίμα* στις 25-6-1946, του διευθυντή του Θυμελικού Θιάσου, Λίνου Καρζή, που δεν φέρει καμία πληροφορία ως προς τον χρόνο συγγραφής του και το έντυπο όπου πρωτοδημοσιεύτηκε, και του Καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής Ιω. Παπασταύρου με ημερομηνία 28-12-1951. Τέλος, το Υπουργείο Παιδείας σε έγγραφό του στις 18-3-1951 συστήνει την τραγωδία προς ανάγνωση στις τελευταίες γυμνασιακές τάξεις και στις Παιδαγωγικές Ακαδημίες και προς εμπλουτισμό των σχολικών Εφορειών Εκπαιδεύσεως. Τα παραπάνω κείμενα δημοσιεύονται στη δεύτερη έκδοση.¹⁷

Η παράσταση

Η τραγωδία σχεδιαζόταν αρχικά να παρουσιαστεί από ναυπλιακούς φορείς στην Επίδαυρο, πράγμα το οποίο δεν κατέστη δυνατόν προκαλώντας τη δυσαρέσκεια των Ναυπλιωτών.¹⁸ Τελικά, παραστάθηκε για πρώτη και στερνή, μέχρι σήμερα, φορά το 1952 στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους¹⁹ επ' ευκαιρία της εορτής του πολιούχου του, Αγίου

16. Κωστόρος – Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης*, σ. 3-4· Αναγνωστόπουλος – Κωστόρος, *Παλαμήδης*, σ. 5-6.

17. Αναγνωστόπουλος – Κωστόρος, *Παλαμήδης*, σ. 7-13.

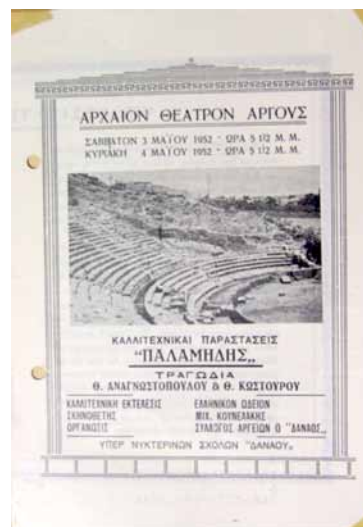
18. Ηλίας Παπαντωνίου, «Θλιβεραί σκέψεις», *Σύνταγμα*, 11-5-1952. Ο συγγραφέας του άρθρου αυτού ασκεί κριτική, επειδή ο ναυπλιακός Σύλλογος «Ο Παλαμήδης» δεν ανέλαβε την παράσταση, η οποία θα μπορούσε να παρουσιαστεί σε ναυπλιακό τοπίο ή στο αρχαίο θέατρο της Επίδαυρου, καθώς και για τη χαλαρή στάση του Δήμου Ναυπλιέων, ενώ επαινεί τον σύλλογο Αργείων «Ο Δαναός» για την πρωτοβουλία του.

19. Η παρουσίαση της τραγωδίας Παλαμήδης στο αρχαίο θέατρο του Άργους εντάσσεται στην κρατούσα αντίληψη σύμφωνα με την οποία τα έργα του αρχαίου δραματολογίου παρουσιάζονται σε αρχαία θέατρα. Είχε προηγηθεί, για παράδειγμα, το 1951, στο ίδιο θέατρο η παράσταση της τραγωδίας *Ιφιγένεια*

Πέτρου Επισκόπου Άργους, στις 3 Μαΐου. Δόθηκαν δύο απογευματινές παραστάσεις: μία το Σάββατο 3 Μαΐου και μία την Κυριακή 4 Μαΐου [βλ. ειχ. 3-4]. Την οργάνωση των παραστάσεων ανέλαβε ο «γηραιός» –όπως αυτοαποκαλείται– σύλλογος του Άρ-



Ειχ. 3. Η αφίσα της παράστασης της τραγωδίας *Παλαμήδης* (1952). Συλλογή του συλλόγου Αργείων ο «Δαναός».



Ειχ. 4: Το πρόγραμμα της παράστασης. Συλλογή του συλλόγου Αργείων ο «Δαναός».

γους «Δαναός» που ιδρύθηκε το 1894. Η καλλιτεχνική εκτέλεση ανήκε στο Ελληνικόν Ωδείο²⁰ που διέθετε ένα δραστήριο παράρτημα στο Ναύπλιο,²¹ και τη σκηνοθεσία υπέγραψε ο Μιχάλης Κουνελάκης. Τα έσοδα των παραστάσεων δόθηκαν υπέρ της νυκτερινής Σχολής των Απόρων Παίδων της πόλεως που από το 1900 διατηρούσε ο Σύλλογος.²²

νεια εν Ταύροις από τοπικό μαθητικό θίασο σε σκηνοθεσία Θάνου Τράγκα (Σύνταγμα, 30-9-1951 και Αργολική Φωνή, 2-9-1951) στο πλαίσιο του έτους Αποδήμου Ελληνισμού. Ας σημειωθεί ότι η τραγωδία *Παλαμήδης*, ακολουθώντας το πρότυπο της αρχαίας αττικής τραγωδίας, εντάσσεται στην ίδια οπτική, βλ. και παραπάνω το σημείωμα του Μιχαήλ Ροδά, καθώς και υποσημ. 18.

20. Για την παράσταση της τραγωδίας συνάπτεται συμφωνητικό μεταξύ του Ελληνικού Ωδείου και του συλλόγου Αργείων «Ο Δαναός», όπου αναφέρονται λεπτομερώς οι όροι της παράστασης (χρόνος και τόπος παρουσίασης, αμοιβές, συντελεστές της παραστάσεως κ.τ.λ.).

21. Το θεατρικό τμήμα του Ωδείου Ναυπλίου «...επί σχεδόν δεκαπενταετία (1946-1963) [παρουσίασε] θεατρικά έργα και σχετς εθνικοθησκευτικού, ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου» (Γεώργιος Χώρας, *Η μουσική παιδεία και ζωή στο Ναύπλιο: 18ος-20ός αιώνας*, Δήμος Ναυπλιέων, Ναύπλιο, 1994, σ. 120). «Βιβλίον Πρακτικών Δ/κού Συμβουλίου Ελληνικού Ωδείου – Παραρτήματος Ναυπλίου», Αρχείο Μουσικού Συλλόγου Ναυπλίου, Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Αργολίδας, ΣΥΛΛ.67.1/01. Το βιβλίο βρέθηκε στο Αρχείο του αρχιμουσικού Βασιλείου Χαραμή, δωρεά του γιου του, Θέμου.

22. Η νυκτερινή Σχολή των Απόρων Παίδων ήταν ισότιμη με το Δημοτικό Σχολείο και είχε επισήμως αναγνωρισθεί από το Υπουργείο Παιδείας. Το 1952, η Σχολή αριθμούσε 60 εργαζόμενους μαθητές. Ο μισθός των δύο διδασκάλων της Σχολής καταβαλλόταν από τον Σύλλογο.

Η διανομή των ρόλων είχε ως εξής:²³ [βλ. εικ. 5]

Παλαμήδης: Μάνος Κατράκης²⁴

Κορυφαίος: Άλκης Παππάς

Αγαμέμνων: Ταξιάρχης Κόλιας (ή Φοίβος Ταξιάρχης όπως είναι ευρύτερα γνωστός)

Οδυσσεάς: Διονύσιος Μήλας

Εξάγγελος: Δημήτριος Βεάκης

Αίας: Διονύσης Παγουλάτος

Ποσειδώνας: Βασίλης Ανδρεόπουλος²⁵

Διομήδης: Νότης Περγιάλης

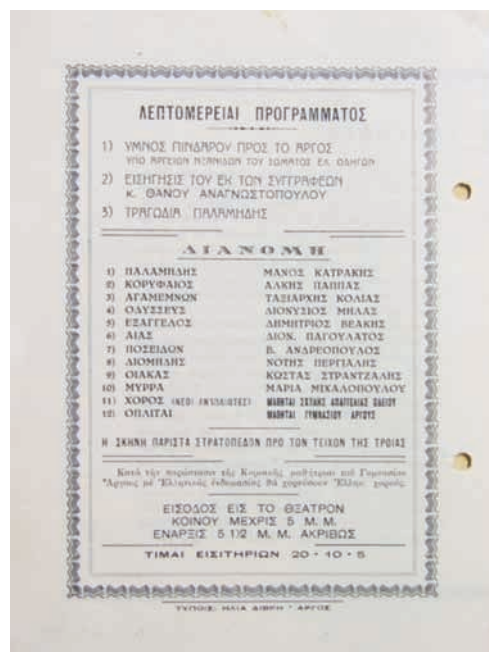
Οίακας: Κώστας Στράντζαλης

Μύρρα: η πρωτοεμφανιζόμενη μαθήτρια ακόμα Δραματικής Σχολής, Μαρία Μιχαλοπούλου.

Τα μέλη του Χορού, τους 14 νέους Αναπλιώτες, υποδύθηκαν ισάριθμοι μαθητές του Ελληνικού Ωδείου Ναυπλίου, οι οποίοι απήγγειλαν τα χορικά,²⁶ ενώ τους οπλίτες που ήταν βουβά πρόσωπα, υποδύθηκαν μαθητές του Γυμνασίου Άργους.

Τελικά, δεν υπήρξε δυνατότητα μουσικής υπόκρουσης λόγω του υψηλού κόστους, παρότι είχε προηγηθεί συνάντηση του Θ. Κωστούρου με τον υπογράφοντα τη μουσική των χορικών Ιωσήφ Παπαδόπουλο (Γκρέκα) γι' αυτόν τον σκοπό. Επίσης, το Ελληνικόν Ωδείον είχε προτείνει να αναλάβει τη μουσική υπόκρουση ο καθηγητής του, κ. Κουτούγκος, όπου τα όργανα θα ήταν 5: κλαρίνο, όμποε, φαγγότο, τρομπέτα και τύμπανα.

Τα κοστύμια αρχικά σχεδιάζόταν να κατασκευαστούν από τον «Δαναό», αλλά τελικά νοικιάστηκαν από τον σκηνοθέτη στην Αθήνα, παρόλο που ο ίδιος σε επιστολή του θεωρεί ότι «τα επί ενοικίω τοιαύτα [κουστύμια] είναι όχι και τόσο εμφανίσιμα» [βλ. εικ. 6-10 από την παράσταση].



Εικ. 5: Το πρόγραμμα της παράστασης (οπισθόφυλλο).

Συλλογή του συλλόγου Αργείων ο «Δαναός».

23. Βλ. το Πρόγραμμα της παράστασης.

24. Ο Μάνος Κατράκης θα επιστρέψει στο αρχαίο θέατρο του Άργους λίγους μήνες αργότερα, τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, όταν ο Θυμελικός Θίασος του Λίνου Καρζή σε συνεργασία με τον ίδιο Σύλλογο, τον «Δαναό», θα παρουσιάσει την επιτυχημένη παράσταση της αναβίωσης των Δελφικών Εορτών με το έργο Προμηθέας Δεσμώτης, με πρωταγωνιστή τον ίδιο. Σχετικά με τον Μάνο Κατράκη, βλ. τη βιβλιογραφία που δημοσιεύεται στο Πλάτων Μαυρομούστακος, Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 94, υποσημ. 94.

25. Ο Διονύσης Παγουλάτος και ο Βασίλης Ανδρεόπουλος αντικατέστησαν αντίστοιχα τον Γεώργιο Νέζο και τον Λουκιανό Ροζάν της αρχικής συμφωνίας.

26. Στο Πρόγραμμα αναφέρονται ως «Μαθητές Σχολής απαγγελίας Ωδείου».



Εικ. 6: «Ο Οδυσσέας στήνει τα ξόβεργά του (Διον. Μήλας)». Σκηνή από την παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους. Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».



Εικ. 7: «Ο Οδυσσέας και ο Διομήδης στήνουν το δόλο τους». Σκηνή από την παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους. Αριστερά ο Διομήδης (Νότης Περγιάλης), δεξιά ο Οδυσσέας (Διονύσης Μήλας). Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».



Εικ. 8: Σκηνή από την παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους. Στην ορχήστρα ο Κορυφαίος (Άλκης Παππάς) και μέλη του Χορού, αριστερά ο Οδυσσεάς (Διονύσης Μήλας) και δεξιά ο Παλαμήδης (Μάνος Κατράκης). Στο κέντρο του βήθρου ο Αγαμέμνονας (Ταξιάρχης Κόλιας) και στα δεξιά του ο Διομήδης (Νότης Περγιάλης). Συλλογή Δημήτρη Καρυάμη.



Εικ. 9: «Η Μύρρα σωριάζεται στη γης (Μαρία Μιχαλοπούλου)». Σκηνή από την παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους, όπου εκτός από τη Μύρρα εικονίζονται όλα τα πρόσωπα τα οποία αναφέρονται στην προηγούμενη φωτογραφία. Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».



Εικ. 10: «Ο Κορυφαίος και ο Χορός ψέλνουν ύμνο στον Ποσειδώνα». Σκηνή από την παράσταση στο Αρχαίο Θέατρο του Άργους. Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».

Το κοινό και η εμβέλεια της παράστασης [βλ. εικ. 11-13]

Το γεγονός προαναγγέλθηκε, εκτός από τις τοπικές εφημερίδες,²⁷ και στην εφημερίδα *Καθημερινή*.²⁸ Ο σύλλογος «Δαναός» απέστειλε έναν ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό προσκλήσεων σε άτομα και φορείς όχι μόνον στην περιφέρεια, αλλά και στην πρωτεύουσα: από τον Πρίγκιπα Γεώργιο και τα μέλη της Κυβέρνησης ως τους Πρέσβεις διαφόρων χωρών, τον ανώτερο Κλήρο, τις Δικαστικές, Στρατιωτικές και Διοικητικές Αρχές, την Περιηγητική Λέσχη και βέβαια σε ανθρώπους της Τέχνης και των Γραμμάτων (Στράτης Μυριβήλης, Άγγελος Τερζάκης, Άλκης Θρούλος). Και μπορεί να μην ήλθαν όλοι οι επίσημοι που προσκλήθηκαν, αλλά εκείνο το διήμερο, κατά τα λεγόμενα του Στράτη Μυριβήλη, «γέμισε το αρχαίο θέατρο από κόσμο και κοσμάκη που ήρθε όχι μόνον από την αγροτική πόλη του Άργους, αλλά και από τ' Ανάπλι και από τα χωριά όλου του νομού»²⁹ και κάθισε στα «σκαλάκια», όπως ονομάζουν οι Αργείοι το αρχαίο θέατρό τους. Μεταξύ των θεατών διακρίνονται και πολλά παιδιά.³⁰ Εν τούτοις, κάποιιοι απ' το Ναύπλιο δεν πήγαν να παρακολουθήσουν την παράσταση, απ' ό,τι φαίνεται εσκεμμένα, όπως αναφέρει ένας ενενηντάχρονος σήμερα Ναυπλιώτης, λόγω της αντιπαλότητας των δύο πόλεων.

27. *Σύνταγμα*, 20-4-1952 και 4-5-1952.

28. *Καθημερινή*, 30-4-1952.

29. Στράτης Μυριβήλης, «Η ζωντανή επαρχία», *Ελληνική Ημέρα*, χωρίς ημέρα έκδοσης, 5-1952.

30. Η πλειονότητα των παιδιών ήταν από το Άργος, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία αυτόπτη θεατή.



Εικ. 11: «Χιλιάδες κόσμου παρακολουθούν την παράσταση». Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».



Εικ. 12: «Οι δύο συγγραφείς» και το κοινό της παράστασης. Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης».



Εικ. 13: «Ένα κομμάτι του θεάτρου. (Μπροστά οι δύο συγγραφείς)». Συλλογή Προοδευτικού Συλλόγου Ναυπλίου «Ο Παλαμήςδης».

Προς εξυπηρέτηση του κοινού αυξήθηκε ο αριθμός των δρομολογίων των λεωφορείων Αθηνών - Άργους, ενώ οι τιμές των εισιτηρίων των λεωφορείων και των τρένων από την Αθήνα και από άλλες πόλεις της Πελοποννήσου προς Άργος ήταν μειωμένες. Οι διοργανωτές ζήτησαν τα δρομολόγια επιστροφής να αναχωρήσουν από το Άργος αργότερα, ώστε να είναι δυνατή η επιστροφή αυθημερόν.

Σύμφωνα, όμως, με επιστολή του Ελληνικού Ωδείου, που είναι και το πιο αξιόπιστο τεκμήριο, ενώ η πρώτη παράσταση στις 3 Μαΐου είχε πολλούς θεατές, δεν συνέβη το ίδιο με τη δεύτερη παράσταση την επόμενη μέρα. Η μικρή είσπραξη είχε ως αποτέλεσμα τα κέρδη των συντελεστών να μην είναι τα αναμενόμενα.³¹

31. Μάλιστα ο σκηνοθέτης «δεν επήρε ούτε 2.000.000 όσα έλαβε ο κ. Κατράκης ως “Παλαμήςδης”».

Οι τοπικές εφημερίδες εκθείασαν την παράσταση, ενώ εφημερίδες από τους γειτονικούς νομούς της Αρκαδίας και Κορινθίας προέτρεπαν σε ανάλογες εκδηλώσεις στον τόπο τους. Στη ναυπλιακή εφημερίδα *Σύνταγμα*, που διευθύνει ο Θ. Αναγνωστόπουλος, δημοσιεύεται το κριτικό σημείωμα του Αλέκου Παρασκευόπουλου, «Γενικού Διευθυντού της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Τριπόλεως», στο οποίο ο συγγραφέας εκθειάζει το κείμενο της τραγωδίας και την παράσταση, πλέκει το εγκώμιο του Μ. Κατράκη και μιλά με κολακευτικά λόγια για τους υπόλοιπους ηθοποιούς, πλην του Αίαντα (Δ. Παγουλάτος) που «είχε ανάστημα χαμηλόν», και του Διομήδη (Ν. Περγιάλης) που «έχανε στιγμές-στιγμές τον εαυτόν του», ενώ κατά τα γραφόμενά του η Μύρρα δεν ανταποκρίθηκε στη σκηνή της αλλοφροσύνης.³²

Επαινετικό είναι και το άρθρο της ποιήτριας Υπατίας Δελή.³³ Κωνσταντινοπολίτισσας στην καταγωγή, η οποία μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή εγκαταστάθηκε στη Νέα Κίο, ένα χωριό Μικρασιατών προσφύγων κοντά στο Άργος. Ο Στράτης Μυριβήλης εξυμνεί σε εφημερίδα της περιφέρειας τη «ζωντανή επαρχία», χωρίς να κάνει κριτική στο έργο, αφού, όπως σημειώνει, «είχαν παρευρεθεί άλλωστε κατά τις δύο παραστάσεις όλοι σχεδόν οι Αθηναίοι κριτικοί του θεάτρου αμφοτέρων των φύλων».³⁴

Μεταξύ αυτών ήταν και ο Άλκης Θρύλος που σε κριτικό σημείωμά του στη *Νέα Εστία* επαναλαμβάνει τη θετική εντύπωση, την οποία είχε αποκομίσει από την ανάγνωση της τραγωδίας πριν από μερικά χρόνια, προσθέτοντας ότι:

Η αξία της τραγωδίας διαπιστώθηκε στην παράσταση. Ο «Παλαμήδης» άνθεξε στη βαριά δοκιμασία της εμφάνισής του σε ένα αρχαία θέατρο... και στην επίσης σκληρή δοκιμασία μιας μετριότατης ερμηνείας. Ο θίασος είχε συγκροτηθεί πρόχειρα [γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον μικρό χρόνο προπαρασκευής, όπως προκύπτει από τη σχετική αλληλογραφία] κι αυτό προσδίνει πάντα αναγκαστικά στην παράσταση χαρακτήρα ερασιτεχνικό. Δύο μόνον ηθοποιοί ξεχώρισαν: ο πάντοτε εξαιρετός κ. Κατράκης κι ο κ. Άλκης Παπάς· οι στάσεις και οι κινήσεις τους, το παράστημά τους είχαν κ' επιβλητικότητα κι' αρμονία, και είξεραν να χρωματίσουν τον λόγο, και να του δώσουν παραστατικότητα: όλοι οι άλλοι ηθοποιοί μόνον απήγγειλαν το μέρος τους. Για τον Χορό που σχηματίστηκε από μαθητές του Ελληνικού Ωδείου και για την όλη πενιχρότατη σκευή [αρκεί να θυμηθούμε τα νοικιασμένα κοστούμια] δεν μπορεί να γίνει κανένας σοβαρός λόγος· κι' όμως το έργο στάθηκε, κι' επιβλήθηκε.

Το σημείωμα κλείνει με τη σύσταση να μη συνεχίσουν οι συγγραφείς να γράφουν νέες τραγωδίες, όπως ανήγγειλαν, γιατί «ένας σύγχρονος συγγραφέας δεν μπορεί πια να εκφραστεί μέσω αυτής της φόρμας», δηλαδή της επιδέξιας και με οίστρο μίμησης της αρχαίας τραγωδίας. «Ακριβώς γιατί έχουν μέσα τους ταλέντο, γιατί έχουν μέσα τους ποίηση, είναι κρίμα να σπαταλούνται σε μια εργασία ουσιαστικά άγονη».³⁵

32. Αλέκος Παρασκευόπουλος, «Από την τραγωδίαν Παλαμήδης εις το αρχαίον θέατρον Άργους», *Σύνταγμα*, 11-5-1952.

33. Υπατία Δελή, «Θέατρον Άργους. Ο Παλαμήδης», *Ασπίς του Άργους*, 11-5-1952.

34. Μυριβήλης, «Η ζωντανή...».

35. Άλκης Θρύλος, «Αρχαίο θέατρο Άργους: Ο Παλαμήδης», *Νέα Εστία* 51/599 (1952), σ. 828. Στην εφημ. *Σύνταγμα* δημοσιεύεται επιλεκτικά μόνον η αρχή της παραπάνω κριτικής, όπου και τα θετικά

Το ανέβασμα της παράστασης στο αρχαίο θέατρο του Άργους με συντελεστές προερχόμενους κυρίως από την πρωτεύουσα, κατάφερε να προσελκύσει κοινό όχι μόνον από το Ναύπλιο και το Άργος αλλά και από την Αθήνα. Η Αργολίδα προέβη σε μια δυναμική θεατρική κίνηση, κατώτερη όμως των θεατρικών απαιτήσεων του κοινού που παρακολούθησε την παράσταση.

Πίσω από το κείμενο και την παράσταση

Τα σημαίνοντα της πρώτης έκδοσης (1946)

Κεντρικό θέμα της τραγωδίας δεν είναι άλλο από τη διχόνοια μεταξύ των Ελλήνων, η οποία επισημαίνεται σε πολλά σημεία του κειμένου:

Διχόνοια!
Ο μαυροσκούληκας που τρώει γερά θεμέλια
και γκρεμίζει κάστρα!³⁶

και αλλού:

Κατάρα λες βαραίνει τη φυλή μας
Το μίasma τ' ομπιασμένο της Διχόνοιας!
Και σκάφτει τα θεμέλια της Γενιάς μας: και το αίμα και το θάνατο σκορπάει!³⁷

Η εκδίκηση, η συκοφαντία και ο δόλος παρουσιάζονται ως επιπλέον στοιχεία που χαρακτηρίζουν και ταλανίζουν τους Έλληνες. Άλλα μοτίβα είναι η θυσία του αθώου και πραγματικού πατριώτη που τον ενσαρκώνει ο Παλαμήδης.

Όλα αυτά φαίνεται να συνδέονται με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής της συγγραφής της τραγωδίας (Νοέμβριος 1944 - Μάιος 1945).³⁸ Πόσο μάλλον όταν οι συγγραφείς σημειώνουν στην αρχή της επανέκδοσης ότι: «Η πρώτη έκδοση του *Παλαμήδη* μας... γίνηκε σε χρόνια μετακατοχικά, τρισκόταδα κι' ανήμερα».³⁹

Την εποχή που γράφεται η τραγωδία σηματοδοτούν η Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπανδρέου (Σεπτέμβριος 1944), τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 1944 και η συμφωνία της Βάρκιζας (Φεβρουάριος 1945). Σε τοπικό επίπεδο οι Γερμανοί αποχωρούν από το Ναύπλιο και το Άργος στις 14 Σεπτεμβρίου 1944. Έχουν προηγηθεί οι κτηνώδεις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις των Γερμανών με τη συνεργασία των Ταγμάτων Ασφαλείας, όχι μόνο στην περιφέρεια, αλλά και μέσα στις δύο πόλεις (Άργος και Ναύπλιο),⁴⁰ την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1944, με θύματα αθώους πολίτες, καθώς και η δράση των εαμικών δυνάμεων για την πάταξη κάθε εί-

σχόλια, βλ. «Η Νέα Εστία το εγκυρότερο φιλολογικό περιοδικό γράφει για τον *Παλαμήδη*», *Σύνταγμα*, 8-6-1952.

36. Μιλά ο Κορυφαίος, βλ. Κωστούρος – Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης*, σ. 28.

37. Μιλά ο Παλαμήδης, βλ. Κωστούρος – Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης*, σ. 47.

38. Τα παρακάτω λόγια του Παλαμήδη φαίνονται ιδιαίτερα επίκαιρα: «Όμως χρέος για τη Φυλή μας είναι / χρέος ψηλά από τους Θεούς σταλμένο / την προσβολή να πλύνουμε, που ο ξένος / με τ' απρεπό του φέρσιμο έχει αφήσει / στ' αντρίκιο μέτωπό μας.» (Κωστούρος – Αναγνωστόπουλος, *Παλαμήδης*, σ. 17).

39. Αναγνωστόπουλος – Κωστούρος, *Παλαμήδης*, σ. 3.

40. Προφορικές μαρτυρίες αναφορικά με την πόλη του Ναυπλίου.

δους «αντίδρασης», δράση που σε ορισμένες περιπτώσεις υπήρξε ακραία.⁴¹ Ο Ε.Λ.Α.Σ. εισέρχεται πανηγυρικά στο Άργος στις 19 Σεπτεμβρίου και αργότερα στις 5 Οκτωβρίου στο Ναύπλιο, όπου στο μεταξύ είχαν καταφύγει τα Τάγματα Ασφαλείας, τα οποία στη συνέχεια αποχώρησαν.⁴² Ο Ε.Λ.Α.Σ. εγκαταλείπει το Ναύπλιο στις 18 Ιανουαρίου 1945. «Μετά την αποχώρηση των Γερμανών από το Ναύπλιο περί τα μέσα Σεπτεμβρίου του '44» μέχρι και «... μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας..., όπως σε όλη την Ελλάδα έτσι και στο Ναύπλιο επικρατούσε αβεβαιότητα, αναταραχή, ως προς το ποιος θα διοικεί αυτήν την πόλη», θυμάται ένας πολίτης.⁴³ Κατά την περίοδο αυτή της έντονης αβεβαιότητας, αιματηρών συγκρούσεων και εκτελέσεων, γράφεται η τραγωδία *Παλαμίδης* με κύριο ζητούμενο τον τερματισμό του πολέμου. Οι συγγραφείς της είναι νέοι λόγιοι, εκφραστές του κυρίαρχου εθνικόφρονος πνεύματος της πόλης.⁴⁴

Ο Θ. Αναγνωστόπουλος είναι φιλόλογος, διευθυντής από τον Ιανουάριο 1944 της μακρόβιας ναυπλιακής συντηρητικής εφημερίδας *Σύνταγμα*. Η πένα του μετριοπαθέστερου ποιητή και πεζογράφου Θεόδωρου Κωστούρου⁴⁵ (1913-1986) θα εξυμνήσει τις μεγάλες μορφές και τις ένδοξες στιγμές του τόπου, αλλά και τον έρωτα. «Μολονότι ο Κωστούρος έζησε σε κοσμογονική εποχή δεν καταπιάστηκε με τα χαοτικά προβλήματα του καιρού του. Η αστική του προέλευση και η ερωτική του διάθεση τον εμπόδιζαν...».⁴⁶ Στο έργο του ο μύθος μπλέκεται με την ιστορία.⁴⁷ Εν τούτοις, ενώ στον *Παλαμίδη*, όπου η σχέση με τα σύγχρονα ιστορικά τεκταινόμενα αναδεικνύεται με τρόπο μεταφορικό, στο μονόπρακτο *Ο Κάιν* [1950]⁴⁸ η θέση του συγγραφέα είναι ξεκάθαρη. Ένα χρόνο πριν, το 1949 δηλαδή, σημειώνει ο ίδιος πως:

Τότε –μαύρες μέρες ο Μωρηάς ταραζόταν συθέμελα, όπως κι ο λάκερη η Ελλάδα...
 Ωστόσο λέω πως και σήμερα που, όλα όσα περάσαμε, δεν στέκουν αρκετά μακριά,

41. Κώστας Δανούσης, «Opuscula Argiva - XIII, 1944-1994: 50 χρόνια από την απελευθέρωση του Άργους από τους Γερμανούς», *Αναγέννηση* 321 (9/1994), σ. 4-24· Stathis Kalyvas, «Red Terror: Leftist Violence during the Occupation», Marc Mazower (επιμ.), *After the War was Over*, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2000, σ. 150-155· Ανδρέας Χ. Χριστόπουλος (Φοίβος), *Οι Ιταλογερμανοί στην Αργολίδα*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Άργους, Άργος, 2004 ('1946), σ. 112-119.

42. Δανούσης, «Opuscula Argiva - XIII, 1944-1994: 50 χρόνια από την απελευθέρωση του Άργους από τους Γερμανούς», σ. 4-24.

43. Ιωάννης Μ. Κουτσουμπός, «Εικόνες του Ναυπλίου από τον πόλεμο και την Κατοχή», *Ναυπλιακά Ανάλεκτα V* (2004), σ. 314.

44. Βλ. για παράδειγμα, Θ. Αναγνωστόπουλος, «Το βόλι (προς τας εθνικόφρονας γυναίκας του νομού μας)», *Σύνταγμα*, 6-7-1952.

45. Πάνος Λιαλιάτσης, *Η Αργολική Λογοτεχνία 1830-1993*, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη «Ο Παλαμίδης», αρ. 2, Αθήνα, 1994, σ. 163.

46. Λιαλιάτσης, *Η Αργολική Λογοτεχνία*, σ. 160.

47. Και τα θεατρικά έργα του είναι ιστορικά: Εκτός από τον *Παλαμίδη* (1946, 1952), έγραψε τα έργα *Οι γκλοριόζοι* (γύρω στο 1947 με 1948), όπου σατιρίζεται η είσοδος των Ιταλών στην Ελλάδα (βλ. Φάνης Λελεμψής, «Η ποιητική φόρμα του Θεόδωρου Κωστούρου, *Απόπειρα λόγου και τέχνης* 2, Καλοκαίρι '91, σ. 31), *Ο Κάιν*. Δράμα σε πράξη, Ελληνικό Ωδείο Ναυπλίου, [1950], *Το φονικό του Κυβερνήτη*, Προοδευτικός Σύλλογος Ναυπλίου «Ο Παλαμίδης», Ανάπλι, 1957.

48. Κωστούρος, *Ο Κάιν*, σ. 4. Παρουσιάστηκε σε παράσταση που οργάνωσε το Ελληνικόν Ωδείο Ναυπλίου (ας θυμηθούμε ότι το κεντρικό Ελληνικόν Ωδείο ανέλαβε αργότερα την παράσταση του *Παλαμίδη* στο Άργος) για την εορτή της 25ης Μαρτίου 1950 σε σκηνοθεσία του Θ. Αναγνωστόπουλου.

ώστε να τα ξεχάσουμε, το έργο μου θα δείξει στον καθένα μας ως πού μπορούμε να φτάσουμε, όταν μας διαφεντεύει η επιληψία του κακού...⁴⁹

Τα σημαινόμενα της παράστασης και της β' έκδοσης

Το μήνυμα του έργου –η διχόνοια και τα επιμέρους θέματα που θίχτηκαν παραπάνω– εξακολουθούν να είναι επίκαιρα και το 1952 μέσα σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Μια πρώτη τοπικιστική ερμηνεία θα συνέδεε το έργο με την ανώδυνη αναζήτηση της συμβιωτικής σχέσης των δύο πόλεων, Ναυπλίου και Άργους, που μέσα σε ένα κλίμα τοπικού ρομαντισμού τονίζεται ιδιαίτερα στους 33 νέους στίχους, οι οποίοι προστέθηκαν κατά τη δεύτερη έκδοση,⁵⁰ καθώς τις δύο πόλεις χαρακτηρίζει ένας έντονος διαχρονικός ανταγωνισμός.

Όμως, το έργο ξεπερνά τα στενά τοπικά όρια, τόσο από την πλευρά της σύνθεσης και της εκτέλεσης όσο και από την πλευρά της διάχυσης. Τα μηνύματά του, πανελλήνια, λανθάνουν και προσλαμβάνονται ποικιλοτρόπως. Το έργο είναι «άμεσα παραινετικό κ' εξυμνητικό των υψηλών πράξεων» κατά τον Άλκη Θρύλο,⁵¹ ενώ η γνωστή και στο αθηναϊκό κοινό ποιήτρια Υπατία Δελή, που ζει στην περιοχή, σημειώνει ότι «Ο Παλαμήδης [είναι] ο πρώτος αδικοσκοτωμένος ανάμεσα στις λεγεώνες των αδικοσκοτωμένων Ελλήνων» και συνδέει τη θυσία του Παλαμήδη με εκείνη του Ναζωραίου, δίνοντας και μια χριστιανική διάσταση στον μύθο και στην ερμηνεία του.⁵²

Αποκαλυπτικά είναι τα σχόλια ενός Ναυπλιώτη που γράφει μετά την παράσταση σε τοπική εφημερίδα ότι το έργο:

Κλείνει μέσα του ποικιλόχρωμες φάσεις της ζωής από την λασπωμένη μορφή της, την πονηρία, την κακία, το μίσος ως την ξάστερη γαλανόχρωμη, σαν τ' ατλάζι τ' ουρανού, ντυμένη με φωτεινά βιώματα και ροδαλές ιδέες που βρίσκουν προσωποποίηση στον ήρωα του έργου. Η ραδιουργία, το μίσος, ο πόνος, οι αγωνίες, και οι αμφιβολίες, ακόμα και το βάρος του ανθρώπινου καθήκοντος, [που] πολλές φορές γίνεται καταθλιπτικό, συμπλέκονται σ' έναν επικό αγώνα με την πίστη και την εμπιστοσύνη, την εκζήτηση του ανωτέρου, τη θέληση της θυσίας και της υποταγής.⁵³

Κι όλα αυτά σε μια εποχή όπου στις ίδιες σελίδες των τοπικών εφημερίδων γειτνιάζει προκλητικά η προαγγελία και αργότερα η διθυραμβική εξύμνηση της παράστασης με

49. Ό.π. Η υπόθεση του έργου έχει να κάνει με τον Εμφύλιο: ο μεγάλος αδερφός που υπηρετεί στον εθνικό στρατό και έχει πολεμήσει κατά των κομμουνιστών επιστρέφει σπίτι και χαίρεται τις τιμητικές περιποιήσεις της μητέρας του. Ενώ κοιμάται, καταφθάνει ο μικρός αδερφός που είναι κομμουνιστής και τον κυνηγούν οι εθνικόφρονες. Ζητά άσυλο στο σπίτι της μάνας και εκείνη του το προσφέρει παρά την πολιτική της διαφωνία. Το μονόπρακτο τελειώνει με τον φόνο του μεγάλου αδερφού ενώ κοιμάται. Δράστης ο μικρότερος αδελφός του. Το μονόπρακτο αυτό παραστάθηκε το 1949 –ανέκδοτο μάλλον– «στην Τριπολιτσά από δόκιμους ηθοποιούς και μεταδόθηκε κατόπιν κι' απ' το Ραδιοφωνικό Σταθμό», πριν ακόμα παρουσιαστεί στο Ναύπλιο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως.

50. Αναγνωστόπουλος – Κωστούρος, *Παλαμήδης*, σ. 47-48.

51. Θρύλος, «Αρχαίο Θέατρο Άργους: Ο Παλαμήδης», σ. 828.

52. Δελή, «Θέατρον Άργους. Ο Παλαμήδης».

53. Γεώργιος Ροβόλας, «Η τραγωδία Παλαμήδης κλασικό μνημείο τέχνης», *Ναυπλιακή Ηχώ*, 11-5-1952.

τα φλογερά αντικομμουνιστικά άρθρα και τις επώνυμες δημόσιες αποκηρύξεις του κομμουνισμού εκ μέρους ντόπιων στρατιωτών.

Πιστεύω ότι μερίδιο σε μια άλλη πρόσληψη των νοημάτων του έργου έχουν κάποιοι τουλάχιστον από τους συντελεστές (Μάνος Κατράκης, Ταξιάρχης Κόλιας, Βασίλης Ανδρεόπουλος) και ίσως ελάχιστοι από τους θεατές. Ο Μάνος Κατράκης έχει μόλις επιστρέψει από την εξορία και αναζητά εργασία, κουβαλώντας την πρόσφατη σκληρή εμπειρία της συμμετοχής στην παράσταση των *Περσών* στον Αη-Στράτη, λίγους μόνο μήνες νωρίτερα, τον Σεπτέμβρη του 1951.⁵⁴ Δεν μπορώ να μην μπω στον πειρασμό να πω ότι τουλάχιστον αυτοί οι ηθοποιοί ταυτίζονται με τον τραγικό ήρωα που άδικα αφανίζεται από τη διχόνοια και ότι προσλαμβάνουν τη θυσία του Παλαμήδη ως δικαίωση του αγώνα τους.⁵⁵

Τελειώνω με τη σκέψη πως, αν ο ευριπίδειος *Παλαμήδης* εξέφραζε την αγωνία για τον τερματισμό του εμφυλίου πολέμου του καιρού του, του Πελοποννησιακού Πολέμου, ο νέος *Παλαμήδης*, που γράφτηκε λίγο πριν από το ξέσπασμα του πρόσφατου εμφυλίου πολέμου και παραστάθηκε λίγο μετά το τέλος του, είχε ως κύριο αίτημα τον τερματισμό αυτού ακριβώς του φοβερού πολέμου. Η συμφιλίωση, εξάλλου, αποτελούσε κοινό αίτημα και των δύο αντίπαλων πολιτικών παρατάξεων.

54. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 65.

55. Βλ. και Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, Oxford, 2011, σ. 15.

ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο

Ηείδηση είναι πραγματική: Στη διάρκεια μιας γαμήλιας γιορτής σε λαϊκή συνοικία Πέννας νεαρός σκοτώνει τον πατέρα της φίλης του. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι ήταν ατύχημα, εκείνη τον κατηγορεί για φόνο. Η παραγωγή *Please, continue (Hamlet)* των Yan Duyvendak και Roger Bernat αναβιώνει τη δίκη της υπόθεσης, αντικαθιστώντας τα ονόματα των εμπλεκόμενων με εκείνα της σεξπηρικής μυθοπλασίας: η ενάγουσα Οφηλία, το θύμα Πολώνιος, ο κατηγορούμενος Άμλετ. Στην παράσταση που ταξιδεύει συνεχώς από το 2011, εκτός από τους σταθερούς ηθοποιούς, μετέχουν έξι πραγματικοί δικαστικοί λειτουργοί, διαφορετικοί ανά τόπο, οι οποίοι προ-μελετούν τον φάκελο της υπόθεσης και αναλαμβάνουν ως επαγγελματίες τη διεξαγωγή της δίκης. Το αποτέλεσμα ποικίλλει κάθε βράδυ ανάλογα με τους χειρισμούς τους, αλλά και με βάση την ετυμολογία των ενόρκων, οι οποίοι επιλέγονται με κλήρο ανάμεσα στους θεατές.¹

Το ενδιαφέρον της παράστασης δεν έγκειται μόνο στη σύντηξη πραγματικότητας, προσομοίωσης και μυθοπλασίας, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο κινητοποιεί το κοινό της: Πρώτα το ενημερώνει και ύστερα του αναθέτει καθήκοντα, ενορχηστρώνοντας την κατά μέτωπον αναμέτρησή του με το δικαστικό σύστημα, με τη δύναμη του λόγου και της πειθούς, τους μηχανισμούς αναζήτησης της αλήθειας και την ευθύνη απέναντι στον συνάνθρωπο.

Η σύγχρονη αυτή εκδοχή θεάτρου τεκμηρίωσης που, ως είδος, επανεμφανίζεται δυναμικά στις σκηνές του κόσμου από τη δεκαετία του '90 και εξής,² θέτει τον θεατή ενώπιον πραγματικών κοινωνικών δεδομένων και του ζητά να λάβει μέρος στην απονομή δικαιοσύνης, όπως ακριβώς θα μπορούσε να συμβεί στην αληθινή ζωή, διαδραματίζεται δηλαδή ως άσκηση «πολιτότητας».

Ο συγκεκριμένος όρος («citizenship» στα αγγλικά, «citoyenneté» στα γαλλικά)³ συνδέεται στενά με την έννοια της δημοκρατίας, καθώς αναφέρεται στις διαδικασίες θεσμοθέτησης των δεσμών ανάμεσα στο άτομο και την πολιτική κοινωνία, παραπέμποντας

1. Βλ. <http://www.duyvendak.com/index.php?/performances/please-continue-hamlet/> [5-7-2015]. Frédérique Roussel, «Hamlet devant les assises», *Libération*, 7-10-2013. Τον Απρίλιο του 2016 η παράσταση παρουσιάστηκε επίσης από την Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στην Αθήνα.

2. Πρβλ. Derek Paget, «New documentarism on stage: Documentary theatre in new times», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 56.2 (2008), σ. 129-141.

3. Ο όρος έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως «πολιτότητα» (τον οποίο και επιλέγουμε) και ως «πολι-

ουσιαστικά στην ιδιότητα του πολίτη και στα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που απορρέουν από αυτήν.⁴ Ιστορικά, έχει τις ρίζες του στις αρχαιοελληνικές δομές της πόλης-κράτους όπου εκλαμβάνεται ως αρετή και αγαθό. Για τον Αριστοτέλη η «πόλις» συνιστά ύψιστη δομή κοινωνικής συνύπαρξης, ενώ πολίτης θεωρείται όποιος έχει τη δυνατότητα να μετέχει στην πολιτική και δικαστική εξουσία («μετέχειν κρίσεως και αρχής»)⁵. Στον σύγχρονο κόσμο πάλι, η πολιτότητα νοείται τόσο ως νομική σχέση ανάμεσα στο άτομο και το κράτος, όσο και ως συμμετοχή στα κοινά, στα θεσμικά όργανα και στη ζωή της πόλης. Προϋποθέτει, επίσης, την έννοια του «ανήκειν» στην ίδια κοινότητα, αποτελεί δηλαδή έκφραση μιας κοινής ταυτότητας πολιτικής, κοινωνικής, οικονομικής, εκπαιδευτικής και πολιτιστικής. Με διάσταση ουσιαστικά τριπλή (νομική, πολιτική και ταυτοτική) συνδέεται με αξίες, όπως η ελευθερία της γνώμης, η ανεκτικότητα, η υπευθυνότητα, η ισότητα, η αλληλεγγύη και η αγαστή συμβίωση με τους συμπολίτες.⁶ Πρόκειται ωστόσο για έννοια σύνθετη και εξελισσόμενη, η οποία διαφοροποιείται και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς στη βάση χωροχρονικών και πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων. Τις τελευταίες δεκαετίες, μάλιστα, το ζήτημα της εκπαίδευσης στην πολιτότητα βρίσκεται στο επίκεντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος, ενώ επανεξετάζεται ως έννοια και από την πολιτική φιλοσοφία, καθώς καινούριες μορφές της αναδύονται στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής ενοποίησης, της πολυπολιτισμικότητας, της παγκοσμιοποίησης και των παρεπόμενων κοινωνικών μεταλλάξεων.⁷

Αυτή η αναζωπύρωση της δημόσιας συζήτησης περί πολιτότητας φαίνεται να συμπίπτει χρονικά με το νέο κύμα θεάτρου τεκμηρίωσης, γεγονός σημαίνον και σίγουρα όχι τυχαίο. Αν το θέατρο υπήρξε ανέκαθεν πεδίο διαμόρφωσης του πολίτη, σφυρηλάτησης απόψεων και αναδιαπραγματεύσεων των σχέσεων εξουσίας, δηλαδή πολιτικο-κοινωνικό γεγονός⁸ –ας θυμηθούμε την πολιτική και δημοκρατική διάσταση του αρχαίου

τελιότητα», ωστόσο δεν υπάρχει προς το παρόν ομοφωνία των μελετητών, ενώ ορισμένοι προτιμούν την περιφραστική εκδοχή «ιδιότητα του πολίτη».

4. Πρβλ. τον ορισμό που δίνει το λεξικό Merriam-Webster, διαθέσιμο στην πηγή: <http://www.merriam-webster.com/> [5-7-2015].

5. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Γ', 1275a.

6. Βλ. Jean Cohen, «Changing paradigms of citizenship and the exclusiveness of the Demos», *International Sociology* 14.3 (1999), σ. 245-268· Tayeb Bouguerra, «La citoyenneté: sa définition, ses lieux et conditions d'exercice», *Tréma* 15-16 (1999), σ. 69-72· Joseph H. Carens, *Culture, Citizenship, and Community. A Contextual Exploration of Justice as Evenhandedness*, Oxford University Press, Oxford, 2000· Ευθυμία Χρίστου, «Η έννοια της πολιτότητας και η εκπαίδευση του πολίτη», *Πρακτικά 11ου Συνεδρίου Παιδαγωγικής Εταιρείας Κύπρου, Διαχείριση Εκπαιδευτικής Αλλαγής: Έρευνα, Πολιτική, Πράξη (4-5 Ιουνίου 2010)*, Νίκη Τσαγγαρίδου κ.ά. (επιμ.), Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία, 2010, σ. 66-73.

7. Για τα σχετικά ζητήματα, βλ. Gerard Delanty, «Models of citizenship: Defining european identity and citizenship», *Citizenship Studies* 1.3 (1997), σ. 285-303· Will Kymlicka – Wayne Norman (επιμ.), *Citizenship in Diverse Societies*, Oxford University Press, Oxford, 2000· Michael A. Peters – Alan Britton – Harry Blee (επιμ.), *Global Citizenship Education: Philosophy, Theory and Pedagogy*, Sense Publishers, Rotterdam, 2007· James A. Banks, «Diversity, Group Identity, and Citizenship Education in a Global Age», *Educational Researcher* 37.3 (2008), σ. 129-139· Στάθης Μπάλιας, «Σε αναζήτηση του σύγχρονου ενεργού πολίτη», Στ. Μπάλιας (επιμ.), *Ενεργός πολίτης και εκπαίδευση*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2008, σ. 9-41.

8. Είναι η κεντρική ιδέα στο βιβλίο του David Wiles, *Theatre and Citizenship. The History of a Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

δράματος, είναι προφανές ότι η προνομιακή σχέση της δραματουργίας του ντοκουμέντου με την πραγματικότητα και τα επίμαχα ζητήματα του σύγχρονου κόσμου θέτει, εξ ορισμού σχεδόν, ζητήματα πολιτότητας. Με τάση να επανακάμπτει κάθε φορά που το κλασικό ρεπερτόριο και η αμιγής μυθοπλασία δεν ευνοούν την ανταπόκριση σε μια επείγουσα κατάσταση πραγμάτων, δηλαδή σε περιόδους κρίσης και κοινωνικο-πολιτικών ανακατατάξεων,⁹ το συγκεκριμένο είδος θεάτρου παρέχει ακριβώς τη δυνατότητα ακαριαίας αντίδρασης και απευθείας συνομιλίας των δημιουργών με τα δισεπίλυτα προβλήματα του καιρού τους.¹⁰ Πρόκειται άλλωστε ομολογημένα για «χρήσιμη» καλλιτεχνική φόρμα,¹¹ μάλιστα η λατινική ρίζα της λέξης «ντοκουμέντο» προέρχεται από το ρήμα *docere* που σημαίνει «διδάσκω».¹² Συχνά διασταυρώνεται και με την έννοια του πολιτικού θεάτρου, ωστόσο θεωρητικά διαφέρει από αυτό, καθώς ούτε κατηχεί ούτε επιχειρεί να πείσει, ενώ ο στόχος του δεν είναι να παρουσιάσει μια συγκεκριμένη θέση ή την άποψη του συγγραφέα, αλλά εξίσου και αντικειμενικά όλων των εμπλεκομένων.¹³

Στη βάση αυτής της συλλογιστικής θα μελετήσουμε τρεις παραστάσεις, δύο ξένες και μια ελληνική, προκειμένου να καταδειχθεί σε μικρο-πανοραμική κλίμακα η ποικιλία των σκηνικών πρακτικών τεκμηρίωσης, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους το μη-μυθοπλαστικό θέατρο επιχειρεί να μετατοπίσει τη δυναμική της πρόσληψης από τον θεατή-πολιτιστικό καταναλωτή στον θεατή-πολίτη.

1. *The Laramie Project*

Στα τέλη του 1998, τα μέλη του νεοϋορκέζικου θιάσου Tectonic Theater Project μαζί με τον σκηνοθέτη τους Moisés Kaufman¹⁴ επισκέφθηκαν το Laramie, μια μικρή πόλη του Wyoming, προκειμένου να συλλέξουν μαρτυρίες για τον πρόσφατο φόνο στην περιοχή ενός ομοφυλόφιλου σπουδαστή, του Matthew Shepard. Στη διάρκεια ετήσιας έρευνας διεξήγαγαν περίπου 200 συνεντεύξεις με τους κατοίκους της πόλης και τους πρωταγωνιστές του δράματος, στη βάση των οποίων συνέγραψαν στη συνέχεια το έργο *The*

9. Βλ. Carol Martin, «Bodies of evidence», *TDR: The Drama Review* 50.3 (2006), σ. 14· Stephen Bottoms, «Putting the document into documentary: An unwelcome corrective?», *TDR: The Drama Review* 50.3 (2006), σ. 57· Derek Paget, «The “broken tradition” of documentary theatre and its continued powers of endurance», Alison Forsyth – Chris Megson (επιμ.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke / New York, 2009, σ. 234· Carla Melo, «Live from the front: A poetics of slamming the ‘truth’», *TDR: The Drama Review* 53.3 (2009), σ. 86-87.

10. Πρβλ. Thomas Irmer, «A search for new realities. Documentary theater in Germany», *TDR: The Drama Review* 50.3 (2006), σ. 19.

11. Paget, «The “broken tradition” of documentary theatre», σ. 227.

12. Armel Roussel, «L’acteur comme document», Jean-Marie Piemme – Véronique Lemaire (επιμ.), *Usages du «document»*, *Études théâtrales* 50 (2011), σ. 128.

13. Πρβλ. Étienne Bourdages, «Pour un théâtre sociétal (et autres épithètes idoines)», *Jeu: revue de théâtre* 139.2 (2011), σ. 85, 87. Για τα πολύπλοκα διακυβεύματα της αντικειμενικότητας και της αλήθειας που θέτει το σύγχρονο Θέατρο-Ντοκουμέντο βλ. Ζωή Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως M.M.E.», Αντρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις, τόμος αφιερωμένος στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 432-433.

14. Η καλλιτεχνική δράση του Kaufman συνδέεται στενά με το queer θέατρο.

Laramie Project.¹⁵ Στόχος δεν ήταν τόσο το χρονικό της δολοφονίας, όσο να σκιαγραφηθεί το πορτρέτο μιας κοινότητας της βαθιάς Αμερικής, να μελετηθεί πώς αυτή επηρεάστηκε από το βίαιο γεγονός, αν και πώς η στάση της καθορίστηκε από προκαταλήψεις, έλλειψη ανοχής, θέματα κοινωνικής τάξης και φύλου (ομοφοβία), και όλα αυτά να καταγραφούν τη στιγμή που συνέβαιναν, με απώτερη επιδίωξη να εντοπιστούν οι ιδέες και οι αντιλήψεις που διέπουν τη σύγχρονη αμερικανική κοινωνία.¹⁶



Εικ. 1. *The Laramie Project Cycle*: σκηνή από την εκδοχή του 2013 στο B.A.M. (Brooklyn Academy of Music).

Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε το 2000, γνώρισε τεράστια επιτυχία και επαναλήφθηκε άπειρες φορές έκτοτε. Το πιο ενδιαφέρον είναι, ωστόσο, ότι τα μέλη του θιάσου μαζί με τον Kaufman επέστρεψαν στο *Laramie* το 2008, προκειμένου να διερευνήσουν, αν οι επιπτώσεις του γεγονότος στη ζωή της πόλης διαρκούσαν και αν οι νοοτροπίες και το αίσθημα κοινωνικής δικαιοσύνης είχαν καθόλου εξελιχθεί δέκα χρόνια μετά. Προέκυψε έτσι ένα δεύτερο έργο, με τίτλο *The Laramie Project: 10 Years Later*, το οποίο παρουσιάστηκε το 2009 ταυτόχρονα στη Νέα Υόρκη και σε άλλα 150 θέατρα στις 50 πολιτείες των Η.Π.Α. και σε 8 χώρες. Επιχειρώντας να δείξει πώς μια πόλη συγκροτεί την ταυτότητά της μέσα στον χρόνο και πώς τα άτομα και οι κοινότητες πολιτών

15. Βλ. Moisés Kaufman, *The Laramie Project*, Vintage Books, New York, 2001 και στην πηγή: <http://tectonictheaterproject.org/ttp-plays/production-history/the-laramie-project-cycle/> [22-7-2015]. Το έργο έγινε στη συνέχεια και ομότιτλη ταινία (2002), με σκηνοθέτη και πάλι τον Kaufman.

16. Βλ. Robert Hurwitz, «The “Laramie” process. Moisés Kaufman explores form in play about Matthew Shepard murder», *San Francisco Chronicle*, 20-5-2001. Για τις τεχνικές τεκμηρίωσης που χρησιμοποίησε η ομάδα, βλ. Bottoms, «Putting the Document into Documentary», σ. 64-67.

κατασκευάζουν τις αφηγήσεις που τους ορίζουν, αυτό που ονομάστηκε συνολικά *Laramie Project Cycle* πήρε διαστάσεις μείζονος πολιτικο-πολιτιστικού γεγονότος και προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις.¹⁷ Ζωντανό αρχείο προφορικής ιστορίας και ταυτόχρονα σπουδή στο νόημα της σύγχρονης αμερικανικής πολιτότητας και στις υπόρρητες εντάσεις της, το εγχείρημα του Kaufman ξεπέρασε την επικαιρική αφορμή του και έδειξε πώς το Θέατρο-Ντοκουμέντο μπορεί να αναπυροδοτήσει τη δυναμική του μέσα στον χρόνο, και, κυρίως, να παρέμβει στον δημόσιο διάλογο και μάλιστα σε εθνικό επίπεδο –συντομώς άλλους, το έργο έγινε αιτία να αποκαλυφθεί το νομικό κενό σε ορισμένες πολιτείες σχετικά με τα εγκλήματα μίσους.¹⁸

2. *Hate Radio*

Έχει ειπωθεί ότι, όταν η πραγματικότητα αρχίζει να μοιάζει με φαντασία, τότε είναι καιρός να στραφεί η τέχνη στο ντοκουμέντο.¹⁹ Η παράσταση *Hate Radio*, που παρουσιάστηκε μεταξύ άλλων και στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το 2013,²⁰ δικαιώνει την ανωτέρω απόφαση, καθώς βασίζεται σε γεγονότα που ξεπερνούν και την πιο νοσηρή φαντασία, εξεικονίζοντας το αδιανόητο. Παραγωγή του Διεθνούς Ινστιτούτου για τις Πολιτικές Δολοφονίες,²¹ σε κείμενα και σκηνοθεσία του Milo Rau που, εκτός από καλλιτέχνης, είναι ο ιδρυτής του Ινστιτούτου και συγχρόνως κοινωνιολόγος, δημοσιογράφος και δοκιμιογράφος, η παράσταση είναι η αναπαράσταση –ακριβέστερα η «επανάδραση» (reenactment)– μιας συνηθισμένης μέρας στον δημοφιλή ραδιοφωνικό σταθμό R.T.L.M. (Radio-Télévision Libre des Mille Collines) της κεντροαφρικανικής πρωτεύουσας Kigali, στη Ρουάντα.²² Εκτυλίσσεται την ώρα που εκκολάπτεται η τρομερή γενοκτονία του 1994, η οποία θα στοιχίσει τη ζωή σε 1.000.000 ανθρώπους της μειονότητας των Τούτσι,

17. Πρβλ. Jay Baglia – Elissa Foster, «Performing the “really” real: Cultural criticism, representation, and commodification in *The Laramie Project*», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 19.2 (2005), σ. 127-145.

18. Πρβλ. Patrick Healy, «Laramie killing given epilogue a decade later», *The New York Times*, 17-9-2008· Ryan M. Claycomb, «(Ch)oral history: Documentary theatre, the communal subject and progressive politics», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 17.2 (2003), σ. 99-100, 110-111, 115.

19. Melo, «Live from the front», σ. 86.

20. Βλ. <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/hate-radio>. Τον Μάιο του 2015, η παράσταση παρουσιάστηκε και από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση στην Αθήνα, βλ. <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/1858> [5-7-2015].

21. Βλ. <http://international-institute.de/?p=345> [5-7-2015].

22. Όταν στη διάρκεια συνέντευξης στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της Αβινιόν (Ιούλιος 2013), ο Jean-François Perrier ρώτησε τον Milo Raou αν το έργο του κινείται στον χώρο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, εκείνος απάντησε: «Έχω πράγματι χρησιμοποιήσει υπαρκτά ντοκουμέντα, αλλά έχω συμπυκνώσει όλο αυτό το υλικό σε μία και μόνο εκπομπή. Αυτό λοιπόν δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Όπως και στα προηγούμενα θεατρικά μου έργα, έγραφα μια ιστορία, ένα σενάριο που παίζουμε τώρα στη σκηνή. Τα λόγια που λένε οι ηθοποιοί έχουν όλα ειπωθεί: δεν επινόησα τίποτα. Όμως, οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στο έργο δεν είναι κατ' ανάγκη εκείνοι που είπαν τα λόγια που χρησιμοποιώ. Υπήρχαν δεκάδες παρουσιαστές-δημοσιογράφοι στον σταθμό κι εγώ έχω κρατήσει μόνο τέσσερις για την οικονομία του έργου μου» (Από το πρόγραμμα της παράστασης στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση).

αλλά και σε πολλούς από την αντίπαλη φυλή των Χούτου.²³ Με κυνισμό και απίστευτη ελαφρότητα το προσωπικό του σταθμού, τρεις Χούτου εξτρεμιστές και ένας λευκός δημοσιογράφος Βελγικής καταγωγής, προπαγανδίζουν τη γενοκτονία σαν να πρόκειται για προεκλογική εκστρατεία, εναλλάσσοντας ριπές αφρικανικής ποπ μουσικής και αθλητικής ενημέρωσης με πολιτικά ανακοινωθέντα, μηνύματα εξολόθρευσης και ρητές προτροπές για σφαγή. Το σκηνικό αναπαράγει το γυάλινο booth του ραδιοφωνικού studio, ένα εφιαλτικό κεκλεισμένων των θυρών, όπου οι παρουσιαστές πίνουν, γελάνε και χορεύουν, με υπερένταση που κορυφώνεται σε ρητορικές πιρουέτες μίσους.



Εικ. 2. Σκηνή από το *Hate Radio* στο 67ο φεστιβάλ της Avignon, 2013.

Το studio μεταμορφώνεται σε εργαστήριο ρατσιστικής ιδεολογίας, μια εστία κακού χωρίς δυνατότητα διεξόδου, ενώ στα υποτιθέμενα διαλείμματα της εκπομπής αυθεντικές μαρτυρίες προβάλλονται στους γυάλινους τοίχους του. Είναι σημαντικό ότι οι ρόλοι ερμηνεύονται από ηθοποιούς που βίωσαν τις συνέπειες των γεγονότων, ενώ ο Rau έκανε δίμηνη έρευνα στο Kigali και στήριξε το θεατρικό κείμενο στα πρακτικά της δίκης, στα γραπτά και οπτικά αρχεία για τα γεγονότα, καθώς και στις συνεντεύξεις του με δράστες και θύματα. Η παράσταση εξελίσσεται, θα λέγαμε, ως ένα in-yer-face θέατρο-ντοκουμέντο, ένα αυθεντικό δείγμα αρνητικής πολιτότητας ή, μάλλον, αντι-πολιτότητας, που εγκλωβίζει εντέχνως τον θεατή στη φρίκη του πραγματικού, στις σκοτεινές εκείνες περιοχές όπου αναπτύσσονται οι σύγχρονες μορφές Ύβρεως²⁴ και όπου έννοιες, όπως «δημοκρατία» και «ανθρώπινα

23. Βλ. http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/10/Press-Kit_Hate-Radio_11_08_02.pdf [5-7-2015].

24. Πρβλ. John McGrath, «Theatre and Democracy», *New Theatre Quarterly* 18.2 (2002), σ. 136-137.

δικαιώματα», καταρρέουν μαζί με τα παραδοσιακά μοντέλα πολιτότητας. Ταυτόχρονα, η παράσταση λειτουργεί ως ηχηρό μεταμιντιακό σχόλιο για τον πολιτικό ρόλο και τις μεθοδεύσεις των Μ.Μ.Ε.: Μεταμορφώνεται η ίδια σε εναλλακτικό μέσο ενημέρωσης, στο πνεύμα του Peter Weiss, που ήδη από τη δεκαετία του '60 πρότεινε το Θέατρο-Ντοκουμέντο ως αντίδοτο στην παραποίηση και την απόκρυψη πληροφοριών στη οποία συστηματικά επιδίδονται τα επίσημα Μ.Μ.Ε.²⁵

3. Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό

Το τελευταίο μας δείγμα με τίτλο Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό [*Min(d)ing Ibsen: An Enemy of the people meets the people*] παρουσιάστηκε τον χειμώνα του 2014 στη Θεσσαλονίκη, ως δράση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας,²⁶ έχοντας ήδη κερδίσει την Υποτροφία Ίψεν 2013 του Υπουργείου Πολιτισμού της Νορβηγίας. Σε σύλληψη και σκηνοθεσία δυο νέων δημιουργών, της Κορίνας Βασιλειάδου και του Χάρη Πεχλιβανίδη, το project δομείται ως ειδολογικό υβρίδιο μυθοπλασίας και ντοκουμέντου. Κεντρική ιδέα, οι καταστασιακοί και σημασιολογικοί παραλληλισμοί ανάμεσα στη σύγκρουση του ιδεαλιστή γιατρού Στόκμαν με την πόλη του, όπως την πραγματεύεται ο Ίψεν, και στην τρέχουσα αντιπαράθεση της ελληνικής κοινής γνώμης για την εξόρυξη χρυσού από πολυεθνική εταιρία στις Σκουριές Χαλκιδικής. Με το πρόσχημα μιας ραδιοφωνικής εκπομπής που υποτίθεται ότι εκτυλίσσεται ζωντανά την ώρα της παράστασης στον ειδικό γυάλινο θάλαμο –συμμετέχει γνωστός δημοσιογράφος της πόλης–, παρέχονται στον θεατή στοιχεία για την ερευνητική διαδικασία που προαπαιτήθηκε, για τους άξονες του project, καθώς και για το θέμα των Σκουριών και τους τρόπους που αυτό καλύφθηκε από τα Μ.Μ.Ε. Εναλλάξ, διαδραματίζεται κανονικά ένα σημαντικό κομμάτι της ιψενικής πλοκής, ώσπου, στο τέλος της Γ' Πράξης οι μυθοπλαστικές συμβάσεις υποχωρούν οριστικά και το σύγχρονο πραγματικό εισβάλλει αυτούσιο στη σκηνή.

Υιοθετώντας τη μέθοδο εργασίας της ομάδας Rimini Protocoll, η παράσταση επιστρατεύει πολίτες, που συμμετέχουν στο εγχείρημα ως «ειδικοί» και καταθέτουν την αυθεντική μαρτυρία τους για τα μεταλλεία, βιντεοσκοπημένα ή ζωντανά ενώπιον των θεατών. Το αμφίσημο οντολογικό στάτους των δρωμένων, επιδέξια δρομολογημένο,²⁷ βρίσκει μεγάλο μέρος του κοινού απροετοίμαστο, καθώς τα όρια ανάμεσα στις προσχεδιασμένες και τις αυθόρμητες παρεμβάσεις γίνονται δυσδιάκριτα. Η διλημματική φύση του ζητήματος, οι πολλαπλές οπτικές, τα πολιτικά, οικονομικά και περιβαλλοντικά διακυβεύματα αναδεικνύονται σταδιακά, ενώ δεν λείπουν και κάποιες εντάσεις από θεατές που αντιδρούν διαφωνώντας,²⁸ όσο το θέαμα εκτυλίσσεται ελεγχόμενα συμμετοχικό.

25. Πρβλ. Peter Weiss, «Quatorze thèses sur un théâtre documentaire», *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Seuil, Paris, 1968, σ. 7-15· Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα», σ. 423-434.

26. Βλ. <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=36&newsid=893> [5-7-2015].

27. Βλ. Βερβεροπούλου, «Για ένα νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο» (κριτική θεάτρου), *Εντευκτήριο* 105 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014), σ. 132-133.

28. Και μόνο το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι πρόκειται για μια επιτυχή εφαρμογή του Θεάτρου-Ντοκουμέντο.

Το παραστασιακό concept ενισχύεται σημαντικά μέσα από τη στέγασή του σε έναν εμβληματικό δημόσιο χώρο:²⁹ την αίθουσα συνεδριάσεων του Δημοτικού Συμβουλίου Θεσσαλονίκης. Αξιοποιώντας την ειδική διάταξη της αίθουσας που, και μόνο με την τεκτονική της, συνδηλώνει τις δημοκρατικές διαδικασίες και την ελευθερία του λόγου, η σκηνοθεσία υποβάλλει την αίσθηση μιας ενιαίας κοινότητας με μέλη ηθοποιούς, «ειδικούς» και θεατές, οι οποίοι εναλλάσσονται στα έδρανα και στο βήμα, μετέχοντας επώνυμα σε έναν ανοιχτό διάλογο, ένα ζωντανό debate, που καταλήγει σε καθολική ψηφοφορία για το επίμαχο θέμα.³⁰



Εικ. 3. Σκηνή από το *Ορυχείο Ίψεν*.
Αίθουσα Συνεδριάσεων Δημοτικού Συμβουλίου Θεσσαλονίκης, 2014.

Εν είδει θεάτρου-forum που διαδραματίζεται μαζί με τους θεατές και όχι απλώς ενώπιόν τους,³¹ το *Ορυχείο Ίψεν* προσδένεται στο παρόν και επιζητά από ειδικούς και κοινό βασικές δεξιότητες πολιτότητας: αναλυτικό και κριτικό πνεύμα, ικανότητες συζήτησης και επιχειρηματολογίας, διαχείριση συγκρούσεων, αμφισβήτηση της μονομερούς πληροφόρησης, λήψη θέσης.³² Όσο για την παραδοσιακή θεατρική μυθοπλασία, το γεγονотικό επίκεντρο της συγκεκριμένης παράστασης όχι μόνο δεν την ακυρώνει,

29. Οι πρακτικές πολιτότητας συνδέονται άλλωστε εξ ορισμού με τους δημόσιους χώρους· βλ. Bouguerra, «La Citoyenneté», σ. 70.

30. Το δικαίωμα ψήφου θεμελιώνει τη νομική διάσταση της πολιτότητας και αποτελεί βασική αρχή της· βλ. ό.π.

31. Πρβλ. Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Éditions Les Cahiers de l'Egaré, Le Revest-les-Eaux, 1996, σ. 31· Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα», σ. 431.

32. Πρβλ. Charly Maurer, «L'Éducation à la citoyenneté», Fondation Éducation et Développement,

παρά τη χρησιμοποίησή στην ουσία ως αρχι-επιχείρημα, προκειμένου να ενδυναμώσει τον σκηνικό στοχασμό για το «τι είναι έτοιμος να θυσιάσει ο πολίτης προκειμένου να επιβιώσει», αλλά και για την πολυπλοκότητα της αλήθειας: αυτήν της πραγματικής ζωής και αυτήν της τέχνης.

Και για να συνοψίσουμε: Αν δραματική τέχνη και πολιτότητα συμπίπτουν στο επίπεδο της δημόσιας σφαίρας, νοούμενες αμφότερες ως επιτελεστικές πρακτικές³³ που προϋποθέτουν τη συνύπαρξη στο πλαίσιο μιας κοινότητας, οι συνάψεις υπερπολλαπλασιάζονται στην περίπτωση του νέου Θεάτρου-Ντοκουμέντο: Δεν είναι τυχαίο ότι οι λειτουργίες του τείνουν να ταυτιστούν με τους στόχους της εκπαίδευσης στην πολιτότητα που προτείνουν οι διεθνείς οργανισμοί.³⁴ Στη βάση της δημοκρατικής αρχής της ισηγορίας,³⁵ ο λόγος δίνεται όχι μόνο στις επίσημες πηγές αλλά και στον απλό πολίτη,³⁶ στους αποκλεισμένους, στις μειονότητες, σε αντίθετες απόψεις, με στόχο την πολυφωνική και ερευνητικά τεκμηριωμένη ενημέρωση του κοινού για αμφιλεγόμενα τοπικά, εθνικά ή διεθνή ζητήματα, αλλά και νεώτερης ιστορικής μνήμης. Θέατρο όχι στρατευμένο ή επαναστατικό με την ξεπερασμένη έννοια, αλλά ευρύτερα πολιτικό, αφού ανατέμνει θέματα που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι άνθρωποι στο πλαίσιο των δομών εξουσίας που τους ελέγχουν, εγγράφεται διεκδικητικά στη ζωή της Πόλης: Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι παιδαγωγικό υλικό και μεθοδολογικές οδηγίες διατίθενται σε οργανώσεις, σχολεία και πανεπιστήμια που επιθυμούν να ανεβάσουν το *Laramie Project*,³⁷ καθιερώνοντας ουσιαστικά τη χρήση του ως εργαλείου εκπαίδευσης των νέων πολιτών, ενώ οργανωμένες μετα-παραστασιακές συζητήσεις μεταξύ κοινού και συντελεστών είναι συχνές για το συγκεκριμένο είδος θεάτρου.³⁸

Διερευνώντας αποκλειστικά εκδοχές πολιτότητας σε κρίση και παρά τους κινδύνους υπεραπλούστευσης, διδακτισμού, αντιθεατρικότητας και μη ηθικής χρήσης της πληροφορίας, που πάντα ελλοχεύουν στη δραματουργία του ντοκουμέντου, τούτη φιλοδοξεί να εκκολάψει ενεργούς θεατές-πολίτες, δηλαδή ενημερωμένους, συνειδητοποιημένους, υπεύθυνους. Ακόμη και αν δύσκολα πιστεύει κάποιος σήμερα στον ανατρεπτικό ρόλο του θεάτρου, το γεγονός ότι οι θεατές του *Hate Radio* δυσκολεύτηκαν να αποφασίσουν αν έπρεπε να χειροκροτήσουν αυτό που έβλεπαν, αποδεικνύει ότι το ντοκουμέντο στο θέατρο πετυχαίνει κάτι πολύ σημαντικό: αν δεν είναι έναυσμα για δράση, είναι οπωσδήποτε ο μοχλός της ανησυχίας.

2008, σ. 1-2, www.globaleducation.ch/globaleducation_fr/resources/XY/fed_GN_Pg_educationCitoyennete.pdf [5-7-2015].

33. Wiles, *Theatre and Citizenship*, σ. 208.

34. Πρβλ. Paget, «The “broken tradition” of documentary theatre», σ. 227-228· Maurer, «L'Éducation à la citoyenneté», σ. 1-4.

35. McGrath, «Theatre and Democracy», σ. 135, 137.

36. Πρβλ. τα σχόλια του Robin Soans στο: Will Hammond – Dan Steward (επιμ.), *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London, 2008, σ. 31-32.

37. Βλ. <http://tectonictheaterproject.org/pdf/BAMLaramieStudyGuide.pdf> [5-7-2015].

38. Πρβλ. <http://www.sgt.gr/gr/programme/event/2240> [5-7-2015].

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. *The Laramie Project*. Φωτογραφία: Julietta Cervantes, 2013. Copyright: Julietta Cervantes / Tectonic Theatre Project.

Από την ιστοσελίδα:

<http://tectonictheaterproject.org/ttp-plays/production-history/the-laramie-project-cycle/>

2. *Hate Radio*. Φωτογραφία: Christophe Raynaud de Lage, 2013. Copyright: Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon.

Από την ιστοσελίδα: <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/hate-radio>

3. *Ορυχείο Ίψεν*. Φωτογραφία: Γιώργος Χρυσοχοϊδης, 2014. Copyright: Γιώργος Χρυσοχοϊδης / Κ.Θ.Β.Ε. Θερμές ευχαριστίες στον φωτογράφο κ. Χρυσοχοϊδη, καθώς και στο Κ.Θ.Β.Ε. για την ευγενή παραχώρηση της φωτογραφίας.

Το Μυστήριο της Μεταπολίτευσης Ο Χριστός πάσχων της Θεατρικής Συντεχνίας

Το θέμα της εισήγησής μου είναι η παράσταση ενός βυζαντινού δράματος στη Μεταπολίτευση από έναν νέο θίασο. Και το πρώτο ερώτημα που με απασχολεί είναι το εξής: Γιατί διαλέγει μια νέα ομάδα καλλιτεχνών ένα έργο που κατατάσσεται σε ένα είδος που δεν είναι συνηθισμένο και προωθείται στα μέσα επικοινωνίας ως «Μυστήριο»; Μιλάμε για μια μοναδική βυζαντινή τραγωδία που καταγράφεται στα χειρόγραφα ως δημιούργημα του ποιητή Γρηγορίου Ναζιανζηνού (4ος αιώνας) αλλά κατ' άλλους είναι προϊόν μεταγενέστερο (11ος-12ος αιώνας), αποτελείται από 2.610 στίχους, έχει θέμα τα Πάθη του Χριστού και αντλεί κυρίως από τον Ευριπίδη αλλά και τον Αισχύλο.

Ο Χριστός πάσχων, παρόλο που είναι η πρωϊμότερη δραματοποίηση του Θείου Πάθους, όπως δέχεται όλη η σύγχρονη έρευνα,¹ και δοξάστηκε ως πρότυπο συγγραφής ιερών δραμάτων τον 16ο και 17ο αιώνα,² είναι φορτωμένο άρνηση από την εποχή της δι-αμάχης Σάθα - Κρουμβάχερ σχετικά με την ύπαρξη βυζαντινού θεάτρου, ενώ μια σειρά απαξιωτικοί χαρακτηρισμοί συνοδεύουν το μοναδικό δείγμα βυζαντινού δράματος που έχει φθάσει σε εμάς.³ Παρά την καταδίκη, υπάρχουν σύγχρονες φωνές που εξυμνούν τη «μεγάλη τεχνική επιδεξιότητα της δραματοουργίας του έργου», υπογραμμίζεται ότι «η θεματική ανάπτυξη παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη εμβάθυνση στην ανθρώπινη κατάσταση»⁴ ή –για να θυμίσω μια συγγραφέα που έχει ασκήσει μεγάλη επίδραση στην έρευνα, αναφέρομαι στην Μάργκαρετ Αλεξίου– εντοπίζονται στο έργο στοιχεία που του δίνουν έναν λαϊκό χαρακτήρα: Η Παναγία βιώνει μια έντονη μοναξιά, παρακαλεί τον Χριστό να αναστηθεί όχι για να λυτρώσει την ανθρωπότητα αλλά για να την

1. William Tydeman (επιμ.), *The Medieval European Stage, 500-1550*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 2001, σ. 145.

2. James A. Parente, Jr., «The development of religious tragedy: The humanist reception of the *Christos Paschon* in the Renaissance», *The Sixteenth Century Journal* 16/3 (1985), σ. 351-368.

3. Βλ. ενδεικτικά τη σταχυολόγηση του Βάλτερ Πούχνερ στο μελέτημα «Το βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα, 1984, σ. 65.

4. Edmund Roney, «Is the *Christos Paschon* the prototype of Christian religious drama?», Forest Stearns (επιμ.), *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters* 68 (1980) σ. 37-39.

προστατέψει από τους προπηλακισμούς που δέχεται, είναι απελπισμένη και θέλει να αυτοκτονήσει όταν θα πεθάνει ο γιος της.⁵

Το έργο, πλέον σήμερα, δεν θεωρείται αποτέλεσμα λογοκλοπής αλλά δημιουργημα μιας ειδικής δεξιάτητας, γνωστής σε ρήτορες και τεχνίτες του λόγου: χρήση λογοτεχνικών εδαφίων με ακρίβεια. Στις πρόσφατες προσεγγίσεις η έμφαση πέφτει στην αναπαράσταση των συναισθημάτων και στον θρήνο της δυστυχίας, όπως διατυπώνονται στη θεωρία των Βυζαντινών περί τραγωδίας (βλ. για παράδειγμα στον άγιο Ευστάθιο Θεσσαλονίκης, στο έργο του *Περί υποκρισεως*).⁶

Δεν είναι εδώ ο χώρος να μιλήσει κανείς για τις αρετές του κειμένου, όμως ένα παραμένει σίγουρο: όπως αναφέρθηκε, προηγείται κάθε άλλης δραματοποίησης του Πάθους, όπως το γνωρίζουμε από τη λατινική Δύση. Επομένως, και μόνο από αυτή τη πλευρά το κείμενο παρουσιάζει σημαντικότερο ενδιαφέρον.

Το θέμα μου, λοιπόν, είναι η ανάσταση ενός παλαιού ξεχασμένου δράματος στη δεκαετία του 1970. Πρώτη παράσταση 19 Ιουλίου 1979 (εικ. 1). Ο Χριστός πάσχων έγινε



Εικ. 1. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, 1979.

5. Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση* (μετ. Δ. Ν. Γιατρομανωλάκης – Π. Α. Ροϊλός), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2008, σ. 128 εξ.

6. Ruth Macrides, «Poetic justice in the Patriarchate: murder and cannibalism in provinces», *Kinship and Justice in Byzantium, 11th-15th Centuries*, Ashgate Variorum, Aldershot, 1999, σ. 167 (371).

γνωστός ως παράσταση το 1964, από τον Αλέξη Σολομό στο Εθνικό Θέατρο (εικ. 2).⁷ Δεκαπέντε χρόνια μετά εμφανίζεται ένα νεοσύστατο σχήμα που ονομάζεται Θεατρική Συντεχνία (έχει παρουσιάσει, έως τότε, μόνο ένα έργο) και δείχνει τη δική του εργα-



Εικ. 2. Χριστός πάσχων, Εθνικό Θέατρο, 1964.

σία επάνω στο βυζαντινό αυτό κείμενο στο Θέατρο Αβέρωφ της οδού Κατσώνη στα όρια Εξαρχείων και Νεάπολης. Σκηνοθέτης είναι ο Γιάννης Χουβαρδάς, ο οποίος είχε ολοκληρώσει τις σπουδές του στην υποκριτική και είχε αποφοιτήσει δύο χρόνια πριν, το 1977, από τη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου.⁸

7. Για το θέμα, βλ. το μελέτημα Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Η πρώτη εμφάνιση του Ιησού στη νεοελληνική σκηνή», *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις* (πρόλογος: Βάλτερ Πούχνερ), Αρμός, Αθήνα, 2004, σ. 499-526.

8. Το έτος αποφοίτησης εντοπίστηκε με έρευνα στο μητρώο αποφοιτητών της RADA, <https://www.rada.ac.uk/profiles?aos=acting&yr=1975&fn=yannis&sn=houvardas> [2-9-2015]. Στην παράσταση, σύμφωνα με το πρόγραμμα, παίζουν οι ηθοποιοί: Ελένη Βουτυρά (3η Θεοτόκος, γυναίκα Χορού), Ελένη Καλλιγά (2η Θεοτόκος, γυναίκα Χορού), Καίτη Μανωλιδάκη (1η Θεοτόκος, γυναίκα Χορού), Ελένη Σταμούλη (Γυναίκα Χορού, Μαρία Μαγδαληνή), Τάκης Σαρρής (1ος Μαντατοφόρος, Χριστός, Κουστωδία), Γιάννης Μποστταντζόγλου (2ος Μαντατοφόρος, Στρατιώτης, Νικόδημος, Αρχιερέας), Νίκος Αρμάος (3ος Μαντατοφόρος, Στρατιώτης, Ιωσήφ, Αρχιερέας), Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος (Στρατιώτης, Θεολόγος, Αρχιερέας), Ηλίας Πετροπουλέας (Ιούδας, Πέτρος, 4ος Μαντατοφόρος, 5ος Μαντατοφόρος, Πιλάτος). Μετάφραση: Θρασύβουλος Σταύρου, Σκηνικά: Γιώργος Ζιάκας, Κοστούμια: Μάρω Σεϊρλή, Μουσική: Μιχάλης Χριστοδουλίδης, Μάσκες: Σταύρος Μπονάτσος. Ευχαριστώ θερμά τη Μαρία Παπαλέξη και τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο για την παραχώρηση του προγράμματος.

Τί θέλει να παρουσιάσει ο Γιάννης Χουβαρδάς ως σκηνοθέτης στο αθηναϊκό κοινό; Ποια βασική ιδέα συνέχει τον σχεδιασμό της παράστασης; Και πώς αυτή η παράσταση συνδέεται με την εποχή της; Αυτά είναι τα βασικά ερωτήματα που θα προσπαθήσω να απαντήσω στη συνέχεια, έχοντας το πλεονέκτημα να ήμουν παρών στην παράσταση.

Το μεσαιωνικό δράμα εμπνέει

Στη δυτική Ευρώπη η αναβίωση των μεσαιωνικών δραμάτων στον 20ό αιώνα συνδέεται άρρηκτα με το αυξημένο ενδιαφέρον για τις μεσαιωνικές σπουδές. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις φάσεις: 1. Στην πρώτη το μεσαιωνικό δράμα εμπνέει μεγάλους σκηνοθέτες όπως τον Ράινχαρτ (1912, *Ο Καθένας*), στη δεύτερη φάση συνδέεται στενά με την καθιέρωση των φεστιβάλ της Αγγλίας του 1950 και στην τρίτη συνδέεται με την έρευνα και το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον.⁹ Στην οψιμότερη φάση, στις αναβιώσεις προ-αναγεννησιακών έργων τα πανεπιστημιακά Τμήματα Θεατρικών Σπουδών παίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο



Εικ. 3. *Ordinalia*, Τμήμα Δράματος, Πανεπιστήμιο Bristol, Κορνουάλη 1969.

(εικ. 3). Αυτό σημαίνει επανεξέταση της ποιότητας και επανεκτίμηση της αξίας των μεσαιωνικών δραμάτων, ένα νέο βλέμμα που θα συνδέσει τα κείμενα με τη σκηνική πράξη. Και το πρώτο στην ιστορία ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα που ανοίγει τη συζήτηση είναι το πανεπιστήμιο του Μπρίστολ με το Τμήμα Θεάτρου που ιδρύεται το 1951. Η ψυχή του Τμήματος είναι ο γνωστός μελετητής του μεσαιωνικού θεάτρου Glynne Wickham (1922-2004), ο πρώτος καθηγητής δράματος στο Μπρίστολ. Τότε διαχωρίζεται το δράμα από την αγγλική λογοτεχνία και αυτονομείται ως γνωστικό αντικείμενο.

Η Katie Normington σε ένα από τα πιο πρόσφατα βιβλία για τις σύγχρονες παραγωγές μεσαιωνικών δραμάτων συνοψίζει την ανάγκη για τις σύγχρονες παραστάσεις των

9. Pamela M. King, «Twentieth-century medieval-drama revivals and the Universities», Véronique Dominguez (επιμ.), *Renaissance du théâtre médiéval: XIIe colloque de la Société internationale du théâtre médiéval*, Lille, 2-7 juillet 2007, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009, σ. 111-128. Βλ. το ημερολόγιο των αναβιώσεων έως τη δεκαετία του 1970 στο βιβλίο του Glynne Wickham, *The Medieval Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 1987 (1974), σ. 237 εξ. Για την ιστορία της αναβίωσης των μεσαιωνικών δραμάτων, βλ. John Elliott, *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*, University of Toronto Press, Toronto / London, 1989.

μεσαιωνικών δραμάτων σε τρεις λόγους: την πρόκληση για αμφισβήτηση των κυρίαρχων μοντέλων σκηνοθεσίας, την ευκαιρία που δίνει το υλικό για δυνατές ερμηνείες από τον σκηνοθέτη και τη δυνατότητα για διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας μεταξύ των θεατών.¹⁰ Άραγε, ισχύουν αυτοί οι λόγοι και στη δική μας περίπτωση με τον Χριστό πάσχοντα του 1979;

Εύφορο έδαφος

Βρισκόμαστε στη δεκαετία του 1970 και μια σειρά από σημαντικές εξελίξεις με ανατροπές, πιέσεις, αμφισβητήσεις στα αξιολογικά συστήματα της κανονικότητας που όριζε η κάθε λογής εξουσία στην κοινωνία και τον πολιτισμό και, παράλληλα, διεπιστημονικοί διάλογοι και έντονοι κοινωνικοί αγώνες για πολιτισμική έκφραση ομάδων που ήταν στο περιθώριο, διαμορφώνουν έναν νέο τοπίο σκέψης στον δυτικό κόσμο. Ζητούμενο, μία άλλη ερμηνεία της κοινωνίας, όπου η κουλτούρα αποκτά νέο περιεχόμενο ως πρακτική της καθημερινής ζωής, αναλύεται πλέον με τα εργαλεία της σημειωτικής και είμαστε στην «αφετηρία της αποδόμησης των πολιτισμικών ιεραρχιών. Ιδέες, αξίες, πεποιθήσεις, συμπεριφορές, στάσεις, νοοτροπίες, ταυτότητες, πρακτικές, γλώσσα εντάχθηκαν στον ανανεωμένο διανοητικό χάρτη που προέκυψε».¹¹

Στην Ελλάδα η εποχή, μόλις πέντε χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση, είναι μία περίοδος μεταμορφώσεων σε ποικίλα επίπεδα και διαμορφώνεται μέσα σε ένα κλίμα αντισυμβατικό, απελευθέρωσης καλλιτεχνικής, κοινωνικής και προσωπικής. Από την πλευρά της δημόσιας πολιτικής για τον πολιτισμό το τοπίο δεν είναι ευδιάκριτο και, ως προς το Υπουργείο Πολιτισμού και τους στόχους του, «δεν φαίνεται να προέκυπτan με όρους πολιτιστικής ανάλυσης αλλά, κυρίως, μέσα από ιδεολογικά προτάγματα... Οι κλασικές αξίες της πολιτιστικής κληρονομιάς πρόβαλλαν ως οι πιο σημαντικές έναντι των στόχων του σύγχρονου πολιτισμού».¹² Από την άλλη πλευρά, το σύνθημα των κοινωνικών κινήματων «Το προσωπικό είναι πολιτικό» ηχεί δυνατότερα στο τέλος της δεκαετίας. Είμαστε στο πλαίσιο της εντονότερης πολιτικοποίησης και του διαλόγου που αναπτύσσεται στην ελληνική κοινωνία, όπου τα πανεπιστήμια με τις μαζικές συνελεύσεις παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Στη δεκαετία αυτή του εκδημοκρατισμού και της πολυφωνίας με σημείο αναφοράς τη μνήμη της εξέγερσης του Πολυτεχνείου (1973), σε ατμόσφαιρα γιορτής, το ελληνικό πολιτικό τραγούδι δοξάζεται με συναυλίες να συγκινούν τις χιλιάδες που κατακλύζουν τα γήπεδα, ο νέος ελληνικός κινηματογράφος ελκύει τη νεολαία, ο φεμινισμός και ο ακτιβισμός βρίσκονται σε ανθοφορία, ενώ ανακαλύπτεται ο Μισέλ Φουκώ και η *Ιστορία της σεξουαλικότητας*.¹³ Η αμφισβήτηση κάθε είδους αυθεντίας

10. Katie Normington, *Modern Mysteries: Contemporary Productions of Medieval English Cycle Dramas*, D. S. Brewer, Cambridge, 2007, σ. 22 εξ.

11. Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2014, σ. 25.

12. Ο.π., σ. 307. Βέβαια, το 1975 ο Μάνος Χατζιδάκις αναλαμβάνει το Γ' Πρόγραμμα της κρατικής ραδιοφωνίας, μια επιλογή, σαφώς, πολιτική του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Από τη θέση αυτή ο Χατζιδάκις θα εμπνεύσει μια γενιά νέων δημιουργών και θα δώσει χώρο έκφρασης σε παλαιότερους καλλιτέχνες.

13. Πρώτη έκδοση 1978, σε μετάφραση Γκλόρυ Ροζάκη και Γιάννη Κρητικού, Αθήνα, εκδόσεις Ράππα.

και κυρίαρχου λόγου φέρνουν στο προσκήνιο ζητήματα ταμπού: Συζητούνται για πρώτη φορά θέματα όπως η ερωτική καταπίεση, η ανδρική και η γυναικεία ομοφυλοφιλία, εμφανίζονται δημόσια τραβεστί που διεκδικούν χώρο στον δημόσιο λόγο, απαιτούν την προσοχή και τον σεβασμό. Ο απόηχος του Μάη του '68 είναι εμφανής σε πολλές δραστηριότητες. Έτσι, το καλοκαίρι του 1979 όταν ανεβαίνει ο *Χριστός πάσχω*, υπάρχει θέση στη θεατρική αγορά για το έργο ο *Λάκκος της αμαρτίας* του Γιώργου Μανιώτη, ο οποίος φέρνει στη σκηνή την ανδρική παρενδυσία στη μορφή της εκπόρευσης, συμπεριφορές του Νεοέλληνα που έμεναν στην αφάνεια και τη μυστικότητα.¹⁴

Σε ένα εύφορο, λοιπόν, έδαφος ιδεών, δράσεων και δημιουργίας νέων συλλογικών ταυτοτήτων, γεννιέται η Θεατρική Συντεχνία, ένας θίασος από μια ευρύτερη ομάδα σχημάτων τα οποία διαμορφώνουν τον νέο χάρτη του θεάτρου της Μεταπολίτευσης, τόσο ως προς την επιλογή χώρων για θεατρική δράση μακριά από το κέντρο και τη θεατρική πιάτσα, όσο και ως προς τις επιλογές του ρεπερτορίου που σκοπεύει να φέρει το κοινό σε επαφή με έργα νέα ή γνωστά σε έναν κύκλο ειδικών.¹⁵ Η επιλογή αυτή θα πρέπει να ιδωθεί ως μέρος ενός ευρύτερου ενδιαφέροντος στον κόσμο του θεάτρου για τα παλαιότερα άγνωστα κείμενα, έργα παραμελημένα που αποτελούσαν μέρος του κορμού της ελληνικής δραματουργίας. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος με το *Αμφι-Θέατρο* είχε δώσει ήδη από το 1975 το παράδειγμα ενός οργανισμού που θέτει υψηλούς στόχους στη σκηνική πρακτική, αφού είχε σταθεροί προσανατολισμό σε παλαιά έργα που μπορούν να γοητεύσουν το κοινό της εποχής τους. Άλλοι θίασοι που διαμορφώνουν τη νέα εικόνα τους θεάτρου της Μεταπολίτευσης είναι: το Θέατρο Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη, το Θέατρο του Πειραιά του Τάκη Βουτέρη, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, το Θέατρο της Άνοιξης του Γιάννη Μαργαρίτη, το Θέατρο της Καισαριανής.

Ερευνητικές ανησυχίες

Ο καθηγητής Φάνης Κακριδής υποστήριξε επιστημονικά την προετοιμασία της παράστασης και αναγγέλλεται στον ημερήσιο Τύπο διάλεξή του τη βραδιά της επίσημης πρεμιέρας. Δυστυχώς, δεν είχα την τύχη να τον ακούσω. Ωστόσο, ως θεατής της παράστασης έχω συγκρατήσει στη μνήμη μου την ατμόσφαιρα που είχε δημιουργηθεί, τον περιβάλλοντα χώρο με τα πολλαπλά επίπεδα και την ενέργεια που υπερχείλιζε το θέατρο. Όμως, τώρα, οφείλω να δω τα πράγματα από μια απόσταση, να ψάξω κριτικές της εποχής, να διαβάσω το πρόγραμμα ξανά, να ανιχνεύσω προθέσεις και να αποκρυπτογραφήσω δημοσιευμένες φωτογραφίες. Χρειάζεται να επανακτήσω και να διηγηθώ το σκηνικό γεγονός που βίωσα το 1979.

14. Ανεβαίνει στο θέατρο Πορεία σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά, ο οποίος δήλωνε για το έργο: «Αρθρώνει για πρώτη φορά στον τόπο μας, το πρόβλημα μιας κατηγορίας περιθωριακών ατόμων, που θέλουμε ν' αγνοήσουμε την ύπαρξή τους και που, όταν δεν το καταφέρνουμε, καταφεύγουμε στις διώξεις, στην ταπείνωση και τον εξευτελισμό», *Τα Νέα*, 31-7-1979.

15. Στο σημείο αυτό το κεφάλαιο του Πλάτωνα Μαυρομούστακου για την περίοδο της Μεταπολίτευσης στο βιβλίο *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-1960. Μια επισκόπηση* (Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 145 εξ.) δίνει ένα πολύ σαφές πλαίσιο των τάσεων και των τομών στη σκηνική πρακτική.

Θα ξεκινήσω από τα ίχνη της παράστασης όπως αποτυπώνονται στο πρόγραμμα, που είναι εξαιρετικό. Πλούσιο σε υλικό φωτίζει τις ερευνητικές ανησυχίες του θιάσου, αποκαλύπτοντας τη στενή σχέση των νέων επαγγελματιών του θεάτρου με την επιστημονική γνώση. Ταυτόχρονα επιτελεί μια εκπαιδευτική αποστολή: μεταφέρει στα καθ' ημάς μια σύνοψη του δυτικού μεσαιωνικού θεάτρου, προτού μεταφραστεί στα ελληνικά (1980) η *Ιστορία του θεάτρου της Φύλις Χάρτνολ* από τη Ρούλα Πατεράκη. Πώς φτάνει η ομάδα σε αυτή την επιλογή;

Η επιλογή αυτή έρχεται ως συνέχεια του αιτήματος για την αναζήτηση της πολιτιστικής κληρονομιάς που βρίσκεται ήδη στο πρώτο έργο *Ο Αλέκος με τα κυδώνια*. Το δράμα αυτό ήταν «ένα σκάρωμα βασισμένο στην παραδοσιακή έκφραση, τα δρώμενα της υπαίθρου και τους αγροτικούς θρύλους»¹⁶ και είχε παρουσιαστεί από τη Θεατρική Συντεχνία το 1978. Το αίτημα της ομάδας δεν ήταν η συντήρηση, η διατήρηση ή η ανάπτυξη και διάδοση της κληρονομιάς, όπως είχαν ως βασικό στόχο τοπικοί, μορφωτικοί ή πολιτιστικοί σύλλογοι που ιδρύθηκαν τη δεκαετία του 1970. Ο στόχος ήταν η αναζήτηση. Οι βασικές έννοιες που οδήγησαν στη συγκεκριμένη επιλογή είναι: μετάβαση και συμβολισμοί. Ο *Χριστός πάσων* είναι γραμμένος σε μια εποχή αλλαγής, όπως και η εποχή της παράστασης από τη Θεατρική Συντεχνία: «Έργο γραμμένο σε μια περίοδο μετάβασης από την αρχαιότητα, σε μια εποχή με αδιαμόρφωτη ακόμα συνείδηση που αναζητεί την ταυτότητά της». Η δήλωση αυτή στην αρχή του Προγράμματος της παράστασης ξεκαθαρίζει τις προθέσεις της ομάδας: Ο *Χριστός πάσων* ταιριάζει γιατί «προσεγγίζει τις αντίστοιχες διερευνήσεις μας». Και αυτές οι διερευνήσεις αφορούν «την ανίχνευση της πολιτιστικής ταυτότητας του σύγχρονου Έλληνα, μέσα από τη θεατρική παράδοση του τόπου». Η εστίαση δεν είναι σε μια παράσταση ιστορικής ακρίβειας, αλλά στη διερεύνηση της ιδιοπροσωπίας των Ελλήνων στο παρόν. Η έρευνα του θιάσου θα γίνει με κριτήριο τις ανάγκες της εποχής του. Άρα δεν υπάρχει η πρόθεση να παρασταθεί ο *Χριστός πάσων* ως όχημα για την αναστήλωση του παρελθόντος, όπως παρατηρείται στην ευρωπαϊκή αντίστοιχη εμπειρία. Στις αναβιώσεις των μεσαιωνικών δραμάτων η παράσταση είναι ένα εργαστήριο πειραματισμού ώστε να εντοπιστεί το αρχικό ανέβασμα των έργων, να αποκαλυφθεί μέρος από τις σκηνικές πρακτικές της εποχής.¹⁷ Κάτι που είναι σε μας ιδιαίτερα οικείο από τις αναβιώσεις του αρχαίου δράματος στον 20ό αιώνα και τη συζήτηση περί αυθεντικότητας των παραστάσεων τραγωδίας.¹⁸

Σπεύδω να πω ότι θα χαρακτηρίζα την παράσταση αυτή ως μια τίμια προσέγγιση του βυζαντινού κειμένου. Και λέω «τίμια προσέγγιση» γιατί η ομάδα δείχνει στο πρό-

16. «Ο Χριστός πάσων από τη Θεατρική Συντεχνία», *Επίκαιρα*, 23-8-1979. Ευχαριστώ τη συνάδελφο Κωνσταντίνα Γεωργακάκη για την παραχώρηση της κριτικής.

17. Claire Spensler, *Ritual Imports: Performing Medieval Drama in America*, Cornell University Press, Ithaca, 2004, σ. 176.

18. Ο Καραγάτσης θεωρούσε την παράσταση αρχαίας τραγωδίας ως μια εργασία παρόμοια με την αναστήλωση αρχαίου μνημείου. Βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Η θέση του Καραγάτση για μια ελληνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Επαλήθευση της ιστορικής συνέχειας του έθνους;», *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική. Πρακτικά συνεδρίου*. 4, 5 Σεπτεμβρίου 2008, Μουσείο Μπενάκη, Κτήριο οδού Πειραιώς, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010, σ. 271-288.

γραμμά που βασίστηκε στην προετοιμασία της, ποια βοήθεια είχε από την επιστημονική έρευνα, ποιοι συγγραφείς την ενέπνευσαν: Κότ, Φρομ, Φρόιντ. Το σημαντικότερο: το έργο αντιμετωπίζεται ως η ελληνική εκδοχή του δυτικού μεσαιωνικού θεάτρου. Και προς αυτό το θέατρο εκδηλώνεται ήδη μέσα στο πρόγραμμα ένας θαυμασμός. Μέσα από τη σκέψη του Glynnne Wickham¹⁹ και άλλων μελετητών δίνεται ένα σχεδιάγραμμα αυτού του «σημαντικού κεφαλαίου του παγκόσμιου θεάτρου του τόσο άγνωστου στον τόπο μας». Το θέατρο αυτό θεωρείται ως ολικό θέατρο. Είναι, λοιπόν, πιθανόν ότι η εκτίμηση του κειμένου του Χριστού πάσχοντος ήρθε μέσα από τη μελέτη του έργου του Wickham, όπως και το γεγονός της παράστασης, όταν πλέον ολοκληρώνεται η σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας του μεσαιωνικού θεάτρου:

Κι εδώ ακριβώς γεννιέται για μας τους Έλληνες το ερώτημα: Υπάρχει, κι αν ναι πού, κι αν όχι γιατί, η δική μας αντίστοιχη παραγωγή θεατρικών έργων; Τι σημαίνει για μας το κενό στη θεατρική μας ιστορία από τον 2ο μέχρι και τον 16ο αιώνα; Αλλά μήπως αυτές οι ερωτήσεις είναι ουτοπικές, όταν και οι ελάχιστοι μελετητές του μοναδικού μέχρι στιγμής ακέραιου έργου στην ελληνική γλώσσα για όλη αυτή την περίοδο, το θεωρούν φλύαρο, αντιθεατρικό, κλινικά νεκρό;²⁰

Έχοντας αυτή τη συναίσθηση της αρνητικής κριτικής για το έργο από τη μεριά των φιλολόγων, ο Χουβαρδός και η ομάδα του θα προχωρήσουν για να δείξουν ότι έχουμε κι εμείς κάτι που αξίζει την προσοχή των Ελλήνων της Μεταπολίτευσης. Και αυτό θα συμβεί μέσα σε ένα κλίμα απελευθέρωσης της επιθυμίας χωρίς τον φόβο της αμαρτίας και της τιμωρίας.

Το κείμενο ως κίνητρο

Ας μην ξεχνάμε και τις σπουδές του Χουβαρδός στο Λονδίνο, που προανέφερα. Το 1972 γίνονται πειράματα στο Bretton Hall με πομπές και στάσεις από τον *Κύκλο του Wakefield*. Το 1975 στο πανεπιστήμιο του Leeds, πειραματισμοί αναστήλωσης πάνω στα δραματικά κείμενα από τον *Κύκλο του York* δικαιώνουν μια σύγχρονη προσέγγιση σε ένα μεσαιωνικό δράμα (εικ. 4). Το 1977 παρουσιάζονται στο Λονδίνο τα *Μυστήρια* (πρώτο μέρος: Πάθη), μια εκδοχή του δραματικού κύκλου του Wakefield με βασικές ενότητες «Γέννηση - Πάθος - Τελική κρίση», που συνέθεσε ο Tony Harrison και σκηνοθέτησε ο Bill Bryden στο Βασιλικό Θέατρο, παράσταση που ολοκληρώθηκε το 1985 (εικ. 5).²¹ Πλάι στις παραστάσεις μεσαιωνικών δραμάτων αρχαιολογικού τύπου με χιτώνες και δόρατα, μπορούν πλέον να σταθούν και σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις.

Στην Ελλάδα ούτε λόγος για μια τέτοια δραστηριότητα. Στη δεκαετία του '70 εμφανίζεται το πρόσωπο του Χριστού σε δύο ταινίες και μια παράσταση. Το 1973 ο Κώστας Αριστόπουλος με την ταινία *Κρανίου τόπος* εξιστορεί τα Πάθη του Χριστού στη Μάνη. Ενώ λίγο μετά παίζεται η ταινία σταθμός *Jesus Christ Superstar*, μια ροκ όπερα η οποία είχε απαγορευθεί το 1973, και ακολουθεί στο Θέατρο Καλουτά το 1978

19. Μεταφράζονται αποσπάσματα από το βιβλίο *The Medieval Theatre*, 1974.

20. Από το Πρόγραμμα της παράστασης.

21. Margaret Rogerson, *Playing a Part in History: The York Mysteries, 1951-2006*, University of Toronto Press, Toronto, 2009, σ. 76.

Εικ. 4. Ο Κύκλος του
York σε πειραματική
παράσταση δρόμου με
σκηνικές άμαξες
από το Πανεπιστήμιο
του Leeds, 1975.



Εικ. 5. *The Mysteries*,
Βασιλικό Εθνικό Θέατρο,
Λονδίνο, 1977-1985.

στην Αθήνα η ελληνική εκδοχή της με τον Μίμη Πλέσσα να καθοδηγεί μουσικά τους τραγουδιστές-ηθοποιούς του (εικ. 6). Σε όλες τις παραπάνω εργασίες η εικόνα του Ιησού είναι μακριά από την κλασική χολιγουντιανή εμφάνιση, όπου η έμφαση πέφτει σε μια δήτην ιστορική αυθεντική αναπαράσταση του Θείου Πάθους.



Εικ. 6. Ιησούς Χριστός υπέρλαμπρο άστρο, Θέατρο Καλουτά, 1978.

Για την προσέγγιση της παράστασης του Χουβαρδά πρέπει να σταθούμε στον τρόπο με τον οποίο η ομάδα αυτό-προσδιορίζεται σε σχέση με το έργο. Όπως σημειώνεται στο προλογικό κείμενο του Προγράμματος: «Το έργο αυτό μέσα από τους πολλαπλούς συμβολισμούς και τις επίσης πολλαπλές δυνατότητες ερμηνείας του, ήταν για μας μια πρόκληση που δεν μπορέσαμε να της αντισταθούμε. Κι ένα τόλμημα που με πολύ περίσκεψη αναλάβαμε». Και η εποχή μπορούσε να δεχθεί ένα τέτοιο τόλμημα. Επομένως, το αρχικό κίνητρο για την παράσταση ήταν η σύνδεση με το παρελθόν, αλλά με έναν τρόπο ανοιχτό σε ερμηνεία, με τον κίνδυνο να φθάσει τα όρια της αίρεσης. Τους συντελεστές δεν τους απασχολεί η ιστορική αυθεντικότητα ούτε η θεολογική συνέπεια, όπως συνάγεται εύκολα από το σκεπτικό που διατυπώνεται στο πρόγραμμα: «Δεν ξέρω, αν μετά απ' όλα αυτά, μένει καμιά αμφιβολία πως σκοπός μας δεν ήταν να αφήσουμε τον Χριστό πάσχοντα εκεί που η μέχρι τώρα κριτική τον είχε ενταφιάσει. Η Θεατρική Συντεχνία παίρνει ένα παραδοσιακό κείμενο ή δρώμενο μόνο σαν αφετηρία έρευνας και δυναμικής τοποθέτησής του στο σήμερα και στον συγκεκριμένο χώρο. Το ενδιαφέρον είναι στο παρόν, στο τώρα, και στο πώς εγγράφεται στο σήμερα το παρελθόν. Το θέατρο δεν είναι μουσείο. Είναι εργαστήριο έρευνας και ζωής».²² Πρόκειται για ιδέες που απορρέουν από την προετοιμασία της θεατρικής ομάδας και τις οποίες βρίσκουμε και στον σκηνοθέτη των Μυστηρίων Bryden και στους συντελεστές της παράστασης στη μουσική και τα σκηνικά, που μιλάνε για μία «βιωματική εμπειρία».²³

Για την προσαρμογή της παράστασης στο σήμερα η ομάδα της Θεατρικής Συντεχνίας εργάστηκε στη νοηματοδότηση του χριστιανικού μύθου μέσα από τα φίλτρα της ψυχολογίας και της ανθρωπολογίας. Πρόκειται για μια πρακτική που συναντούμε σε

22. «Ο Χριστός πάσχων της Θεατρικής Συντεχνίας». Πρόγραμμα της παράστασης.

23. Normington, *Modern Mysteries*, σ. 83, 90.

ανάλογες παραστάσεις μεσαιωνικών έργων, όπου, για να γίνει επικτική η επικοινωνία με ένα σύγχρονο κοινό, το κείμενο μπορεί να υποστεί πλείστες μεταλλαγές ώστε να δοθεί έμφαση σε ένα θέμα, π.χ. σχέση πατέρα/παιδιού.²⁴ Μέσα από αυτές τις επιλογές ο σκηνοθέτης επιβάλλει την παρουσία της ομάδας στην οποία ανήκει. Το κείμενο είναι το κίνητρο για μια παράσταση που θα αντιπροσωπεύει τη συλλογικότητα που είχε την ευθύνη της παραγωγής. Στην παράσταση του Χουβαρδά το πρόσωπο που έφερε το μεγαλύτερο βάρος ήταν η Θεοτόκος. Και σωστά, αφού στο επίκεντρο του κειμένου υπάρχει ο θρήνος της μάνας για το νεκρό παιδί της.

Το σκεπτικό της παράστασης

Το όραμα γι' αυτή την παραγωγή διασώζεται σε ένα ανυπόγραφο κείμενο του προγράμματος. Η έλλειψη υπογραφής μάλλον δηλώνει τη συλλογική ευθύνη του περιεχομένου.

Ποια είναι τα κλειδιά για όλο αυτό το όραμα; Η ανακάλυψη της θεατρικότητας του κατά τα άλλα «ατίθασου» (όπως χαρακτηρίζεται) κειμένου (για το οποίο απαιτήθηκαν δύο έτη δουλειάς και προετοιμασίας) και η απάντηση στο ερώτημα γιατί χρησιμοποιείται η φόρμα της ευριπίδειας τραγωδίας για τη διήγηση των Παθών. Ουσιαστικά, το κείμενο του έργου είναι η βάση για να διαμορφώσει η ομάδα μια δική της θεωρία για την ιστορία του Ιησού: Ένας λαός υποταγμένος αισθάνεται να μην αντέχει πλέον τον αγώνα του και φαντασιώνεται έναν Μεσσία ο οποίος αναγνωρίζεται στον Ιησού από τη Ναζαρέτ. Ο ίδιος ο Ιησούς αποδέχθηκε τον ρόλο αυτό και έτσι έμεινε στους Εβραίους. Στη συνέχεια κτίζονται οι θρύλοι γύρω από το πρόσωπό του, και τελικά είναι αυτός που ανέβηκε στον Γολγοθά για να θυσιαστεί για τις αμαρτίες του κόσμου. Θα πεθάνει και, όπως στον μύθο του Διονύσου, θα αναστηθεί. Τα πάθη του Χριστού είναι παρόμοια με τα πάθη του Διονύσου, και οι Βάκχες επιλέγονται από τον ελληνικής παιδείας συγγραφέα για να προσαρμοστεί η ιστορία του Χριστού σε δραματική αφήγηση.

Η μητέρα του Ιησού εμφανίστηκε με τρεις διαφορετικούς ηθοποιούς σε τρεις διαφορετικές εκφάνσεις: ως Αντιγόνη (νέα και ανυπότακτη μητέρα), ως Αγαύη (μεσόκοπη μάνα Βάκχη) και ως Άτοσσα (ηλικιωμένη που θα φέρει την Ανάσταση). Στο τρίτο μέρος χρησιμοποιήθηκαν μάσκες του Σταύρου Μπονάτσου (βασισμένες στη βυζαντινή παράδοση!) και αυτό εξηγήθηκε επειδή «τα πρόσωπα χάνουν την ανθρώπινη ιδιότητά τους και αποκτούν τη μυθική» (εικ. 7). Οι μάσκες αυτές είναι και οι μόνες που σώζονται ως «πειστική θεατρική φόρμα» από τη δηλητηριώδη κριτική του Στάθη Δρομάζου.²⁵

Το έργο κόπηκε στη μέση και διατηρήθηκαν 1.300 στίχοι, ενώ όπως δηλώθηκε από τους συντελεστές: «Θεατρικά επιχειρούμε να συζεύξουμε την επική και τελετουργική φόρμα της αρχαίας τραγωδίας, με τον γκροτέσκο και τον μυστηριακό χαρακτήρα των μεσαιωνικών θρησκευτικών έργων».²⁶

Κι ως εδώ τα πράγματα φαίνονται «κανονικά». Όμως το ενδιαφέρον είναι πώς αντιμετωπίζεται το θέμα του έργου. Τον Χουβαρδά τον ενδιαφέρει, σαφώς, η ιστορία του Χριστού, αλλά στην απεύθυνσή του δείχνει ότι ενδιαφέρεται για ένα κοινό άθρησκο

24. Ο.π., σ. 30.

25. Στάθης Δρομάζος, «Χριστός πάσχων. Στο θέατρο Αβέρωφ», *Καθημερινή*, 29-30/7/1979.

26. Συνέντευξη Τύπου, *Νέα* 12-7-1979.



Εικ. 7. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, 1979.

ή αποστασιοποιημένο από την επίσημη Εκκλησία. Έτσι, εμφανίζεται να καταθέτει στη συνέντευξη Τύπου πώς αντιμετωπίζεται το κείμενο: «Η σκοπιά μας είναι κριτική και καθαρά υλιστική».

Έτσι, ενώ, αρχικά, φαίνεται ότι η ομάδα προδίδει την ιστορία του Χριστού, ωστόσο ο θίασος δίνει παράσταση σε μια κοινωνία όπου είναι προβληματική μία κοινή χριστιανική πίστη. Η παράσταση σαφώς δεν έχει ομολογιακή διάσταση. Δεν είναι ένα χριστιανικό θέατρο, δεν αποβλέπει στην κατήχηση ούτε ενδιαφέρεται να αναδειχθεί το μυστήριο. Η σκηνοθεσία έχει καθαρά κοσμικά κίνητρα. Ας μην ξεχνάμε ότι η εικόνα της ελλαδικής Εκκλησίας είχε αμαυρωθεί στη διάρκεια της Δικτατορίας με το «Ελλάς-Ελλήνων-Χριστιανών», και η μεγάλη αλλαγή που συντελείται εκείνα τα χρόνια συμβαίνει στον Άθωνα, όταν στα αγιορείτικα μοναστήρια έχουν αρχίσει να εγκαταβιώνουν νέοι μοναχοί, δημιουργώντας τις βάσεις για την αναγέννηση του σύγχρονου αθωνίτικου μοναχισμού. Στις πόλεις υπάρχει ένα μούδιασμα στις ενορίες και ο αρχιεπίσκοπος Σεραφείμ προσπαθεί να δώσει μια νέα φυσιογνωμία στην επίσημη Εκκλησία.

Μέσα από την ανάλυση που κάνει ο θίασος διαμορφώνει μια αντίληψη και για το είδος στο οποίο ανήκει το βυζαντινό κείμενο, ενώ ταυτόχρονα δείχνει την εκτίμησή του στον δημιουργό: «Τούτος ο καταδικασμένος από τον κριτική συγγραφέας, κι αν ακόμα δεν ήταν μέγας ποιητής, ήταν όμως άνθρωπος της εποχής του, και σίγουρα διέθετε στέρεο θεατρικό ένστικτο». Άποψη που έρχεται κοντά στις σημερινές διατυπώσεις για την επανεκτίμηση του Χριστού πάσχοντος. Η ομάδα βρίσκει λίγο τον όρο «χριστιανική τραγωδία» με το εξής σκεπτικό: «Εδώ έχουμε ένα τόσο πολυσύνθετο αποτέλεσμα “που μόνο παρτιτούρα για λόγο και δράση, της οποίας το τελικό ξαναζωντάνεμα απλά και μόνο υπαινίσσεται το κείμενο” μπορεί να χαρακτηριστεί. Έτσι αποφασίσαμε ότι ο τρόπος που έπρεπε ν’ ανεβάσουμε το έργο, ήταν να αγνοήσουμε την κατοπινή χριστιανική και εκκλησιαστική παράδοση, και βασιζόμενες την εκφραστική μας στο ήθος και το ύφος της αρχαίας τραγωδίας, ν’ αυτοσχεδιάσουμε».²⁷

Και αυτός ο αυτοσχεδιασμός εντοπίζεται στην κριτική από τον Τάσο Λιγνάδη ο οποίος προσπαθεί να βάλει σε τάξη τα πράγματα: «Η Θεατρική Συντεχνία και άλλοι παρεμφερείς πειραματικοί οργανισμοί πρέπει έγκαιρα να κατανοήσουν ότι ο αυτοσχεδιασμός τελειώνει εκεί που αρχίζει το θέατρο. Και το θέατρο αρχίζει όταν ο θεατής στέκεται ενώπιόν του».²⁸ Με άλλα λόγια η ομάδα μάς έδειξε την κουζίνα της, τα εργαλεία της αλλά πού βρίσκεται το κοινό; «Έτσι, η χαρά της μίμησης μονοπωλήθηκε από τη σκηνή. Δεν πέρασε στην πλατεία».²⁹ Αυτό που ενοχλεί είναι η αφαίρεση των χριστιανικών συμβόλων, ο «παραγκωνισμός του μυστηρίου», όπως λέει ο Λιγνάδης και τελικά η παρουσίαση ενός έργου που παραμερίζει την πίστη: «Ο νέος σκηνοθέτης έχει εντρυφήσει στη σύγχρονη δυτική μαγειρική, η οποία προσπαθεί να κατασκευάσει εξωτισμό, χωρίς να εννοεί τη βασική του λειτουργία: το μυστήριο. Η κατάργηση π.χ. του σταυρικού συμβόλου στη Σκηνή φανέρωνε μια λογική, δηλαδή αντιμυθική νοοτροπία».³⁰

Ωστόσο, οι συντελεστές της παράστασης είναι σαφείς στις προθέσεις τους, δεν πρόκειται να βασιστούν στο κείμενο, να απαγγείλουν τον λόγο, αλλά δημιουργούν μια νέα ιστορία, όπως προαναφέρθηκε: Υπάρχει ένας λαός μοιραίων που ζει σε έναν πρωτόγονο παγανιστικό πολιτισμό και που προσμένει κάποιο θαύμα, έναν Μεσσία και αυτός ο λαός επινοεί έναν μύθο.³¹ Εξάλλου, είχε τονιστεί στους δημοσιογράφους: «Ο θεατής που περιμένει να δει τα γνωστά του χριστιανικά πρόσωπα να συμπεριφέρονται σύμφωνα με τα πρότυπα της εκκλησιαστικής παράδοσης, θα δοκιμάσει μεγάλη έκπληξη. Αντί γι’ αυτό, θα παρακολουθήσει την πορεία μιας ομάδας απελπισμένων όντων, και μάλιστα με όλα τα γνωρίσματα ενός πρωτόγονου, παγανιστικού πολιτισμού, από την ανθρώπινη κατάστασή τους προς τη μυθική, μέσα από την αναπαράσταση μιας μεγάλης και αρχέγονης ιερουργίας: της ιερουργίας, της θεοθυσίας και θεοφαγίας».³²

27. «Ο Χριστός πάσων της Θεατρικής Συντεχνίας», Πρόγραμμα της παράστασης, σ. 19.

28. Τάσος Λιγνάδης, «Ο Χριστός πάσων από τη Θεατρική Συντεχνία», *Επίκαιρα*, 23-6-1979, και στο *Κριτικές θεάτρου. Νεοελληνική δραματολογία (1975-1989)* (επιμ. - εισ.: Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2015, σ. 181-186, 184.

29. Ο.π.

30. Ο.π., σ. 184-185.

31. [Μ.], «Απομυθοποίηση του Χριστού από τη Θεατρική Συντεχνία», *Ελευθεροτυπία*, 12-7-1979.

32. «Θρησκευτικό μυστήριο σε καινούργιο θέατρο», *Το Βήμα*, 12-7-1979.

Επιπλέον, μαθαίνουμε από τις δηλώσεις πριν από την παράσταση: «Αλλά οι μύθοι εκδικούνται! Και ο λυτρωτής, ο σωτήρας Χριστός, μετά τον θάνατο και την ανάστασή του, θα επιστρέψει δυνάστης των “μοιραίων” αφανίζοντας τις ψυχές τους με το τρομακτικό όραμα της “κρίσεως”, σε κάποια “δευτέρα παρουσία”». Όλα αυτά θα μας πουν δεν αποσκοπούν στο σοκ αλλά στον «διάλογο με το κοινό».³³ Αλήθεια, ποιο κοινό; Το πιθανότερο, ένα νεανικό κοινό που ανακάλυπτε τον Γιαν Κοτ (η Θεοφαγία είχε μεταφραστεί το 1976) και τον Παναγή Λεκατσά, ανοιχτόμυαλοι θεατές που έβλεπαν τη θρησκευτική πίστη μέσα από μια πιο ουδέτερη ή θρησκευσιολογική πλευρά και όχι μέσα από κατεστημένες μορφές και σύμβολα, θεατρόφιλοι που δεν θα είχαν πρόβλημα να δουν συνδυαστικά τα πρόσωπα Διόνυσος-Χριστός ή μια Παναγία που φέρει τη Μήδεια και την Εκάβη. Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι ήδη στο εξωτερικό γινόταν μια μεγάλη συζήτηση για τον ιστορικό Ιησού και τον Χριστό της εκκλησιαστικής πίστεως, ιδέες που τις κοινοποιούσε στη Θεολογική Σχολή της Αθήνας ο Σάββας Αγουρίδης.³⁴

Ακόμη, αυτός ο «λαός μοιραίων» θα μπορούσε να είναι μια έμμεση αναφορά στους Έλληνες που λίγο πριν είχαν βγει από την Επταετία και αναζητούν πλέον στη Μεταπολίτευση έναν λυτρωτή, τον οποίο κατασκευάζουν. Έναν πολιτικό ηγέτη που διαφεύδει τις προσδοκίες του απελπισμένου λαού; Ίσως, θα μπορούσε να πει κανείς στην προσπάθειά του να εκτιμήσει τα λεγόμενα των συντελεστών, οι οποίοι θέλουν να μεταφέρουν στη σκηνή «το μοναδικό ελληνικό μεσαιωνικό μυστήριο», όπως χαρακτηρίζεται σε διαφημιστικές καταχωρήσεις στον ημερήσιο Τύπο η παράσταση του Χριστού πάσχοντος. Ένα «Μυστήριο» στην καρδιά της Μεταπολίτευσης.

Αντιφατικές εντυπώσεις

Τα σκηνικά του Γιώργου Ζιάκα διαμόρφωσαν πολυτοπικές σκηνές στον ανοιχτό χώρο του Θεάτρου Αβέρωφ, κάτι που σαν αντίληψη μας φέρνει κοντά στις μεσαιωνικές υπαίθριες παραστάσεις, και σε κάθε περίπτωση δεν έχουμε ως διαμόρφωση του σκηνικού χώρου τη λογική του αφιδωτού προσκήνιου. Διάδρομοι και πλατφόρμες για να παρασταθούν τα δρώμενα σε διαφορετικά ύψη, όλα σκεπασμένα με ένα λευκό πανί, με κατάληξη τον Γολγοθά.

Τα κοστούμια της Μάρως Σεϊρλή δεν σχετίζονται με τη σημερινή εποχή, όπως στην παράσταση του Bryden, όπου τα πρόσωπα ήταν ντυμένοι εργάτες, αλλά παραπέμπουν σε ενδύματα της εποχής του Ιησού και πλησιάζουν προς μια παζολινική αισθητική με κουρέλια, πανιά και κουβέρτες, που προσδίδουν, όταν τα παρατηρείς, μια αίσθηση ρευστότητας του χρόνου και του χώρου όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα (εικ. 8, 9, 10).

33. [Μ.], «Απομυθοποίηση του Χριστού από τη Θεατρική Συντεχνία».

34. Βλ. το βιβλίο του Σάββα Αγουρίδη, *Ερμηνευτική των ιερών κειμένων*, Αθήνα, 1979, σ. 218 εξ. και το κείμενο «Η αναζήτηση του “ιστορικού Ιησού” από τη νεώτερη ευρωπαϊκή σκέψη», *Δελτίο Βιβλικών Μελετών* 5 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1986) σ. 5-22. Για την έρευνα στον ορθόδοξο χώρο και τη συμβολή του Αγουρίδη, βλ. Ιωάννης Καραβιδόπουλος, «Η έρευνα του “ιστορικού Ιησού” στην Ορθόδοξη Θεολογία», *Εκκλησία ΠΑ* (2010), σ. 19-27.



Εικ. 8. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, 1979.



Εικ. 9. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, 1979.



Εικ. 10. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, 1979.

Συγκρίνοντας τις δύο πρώτες παραστάσεις του *Χριστού πάσχοντος* στη νεοελληνική σκηνή καταλήγουμε στα εξής.

- Θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι στην περίπτωση της Θεατρικής Συντεχνίας πρόκειται για μια προσέγγιση που θέλει να γνωρίσει χωρίς προϋποθέσεις και προκαταλήψεις την ιστορία των Παθών του Ιησού ξεκινώντας από την αρχή, ενώ στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου του 1964 έχουμε περισσότερο μια εργασία που θέλει να είναι ιστορικά συνεπής (εικ. 11).
- Υπάρχει μια εκτίμηση του Αλέξη Σολομού και του Γιάννη Κουβαρδά σε ένα κείμενο του ελληνικού πολιτισμού.
- Η μετάφραση που χρησιμοποιήθηκε το 1979 ήταν η ίδια με εκείνη της παράστασης του 1964 και ανήκει στον Θρασύβουλο Σταύρου.
- Ως προς τον χρόνο: η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου δόθηκε Πάσχα στο περιβάλλον της Μεγάλης Εβδομάδας, ενώ η άλλη καλοκαίρι.
- Ο ανοιχτός χώρος που επιλέγει η Θεατρική Συντεχνία είναι μια ακόμη βασική διαφορά από την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, αφού ως πρακτική συνδέεται με τις απόπειρες αναβίωσης στην Ευρώπη και μάλιστα στην Αγγλία.
- Ως προς τη δραματουργική επεξεργασία, ο Σολομός ακολουθεί μια πιο γραμμική δομή βασισμένη στο πρωτότυπο κείμενο, ενώ ο Κουβαρδάς μάλλον έχει πειράξει το κείμενο, προκειμένου να προβάλλει το σκεπτικό της σκηνοθεσίας του.
- Ως προς την ερμηνεία είναι φανερό στις φωτογραφίες η στατική ακαδημαϊκή όψη του Εθνικού Θεάτρου σε αντίθεση με τη ζωντάνια και τη φρεσκάδα της Θεατρικής Συντεχνίας.
- Το επίτευγμα της παράστασης του Κουβαρδά είναι η εμφάνιση του προσώπου του Ιησού, κάτι που ήταν ολότελα απαγορευμένο στην πρώτη παράσταση του Εθνικού

Θεάτρου το 1964. Από τις φωτογραφίες της παράστασης η μορφή του Ιησού είναι αναγνωρίσιμη.

- Το κλίμα ευλάβειας του '64, που διαφημίζεται στις εφημερίδες, τονίζει την ορθόδοξη προσέγγιση της παράστασης: Από τα παρασκήνια ακούγονται ψαλμωδίες, επάνω στη σκηνή υπήρχαν πραγματικές εικόνες, ενώ η Άννα Συνοδινού εξομολογείται ότι νήστευε και απείχε από ερωτικές συνευρέσεις, σε αντίθεση με το αθεϊστικό αίσθημα που δηλώνεται στα μαζικά μέσα από τη Θεατρική Συντεχνία. Στο πλαίσιο της «ιερότητας» της παράστασης, στο Εθνικό Θέατρο είχαν απαγορευθεί τα χειροκροτήματα.



Εικ. 11. Χριστός πάσων, Εθνικό Θέατρο, 1964.

- Ως προς τους θεατές ο Σολομός απευθύνεται σε ένα κοινό που είναι θρησκευόμενο, θέλει να δικαιωθεί στην εκκλησιαστική συνείδηση, ενώ ο Χουβαρδάς απευθύνεται σε ένα κοινό που μπορεί να απολαύσει την παράσταση χωρίς να είναι ειδικός ερευνητής ή πιστός. Το μήνυμα που θέλει να δώσει είναι ότι μια παράσταση θρησκευτικού δράματος μπορεί να υπερβεί τα θρησκευτικά ή ηθικοπλαστικά όρια και να αγκαλιάσει ένα ευρύ κοινό.

Ως προς την υποδοχή, μια μερίδα της κριτικής μοιάζει να υποφέρει από ιστορική αμνησία: το έργο δεν αντιμετωπίζεται ως προϊόν μιας παράδοσης αλλά αξιολογείται με κριτήρια φιλολογικά και λογοτεχνικά. Η παλαιά αρνητική προκατάληψη συνεχίζεται και κατά τη δεκαετία του 1970.³⁵ Τους ενδιαφέρει ο συγγραφέας, επικαλούνται την ποιότητα και πίσω από όλες τις εκτιμήσεις κρύβεται η αξεπέραστη αρχαιοελληνική δραματική ποίηση. Ο Χριστός πάσων είναι ένας «κέντρων», δηλαδή μια ελεύθερη

35. Χαρακτηριστική η αποτίμηση του Δρομάζου ότι το έργο είναι για γέλια· Δρομάζος, «Χριστός πάσων. Στο θέατρο Αβέρωφ».

ποιητική σύνθεση από τμήματα τραγωδιών, που ήταν συνηθισμένη στο Βυζάντιο, όπως τοποθετεί σωστά το έργο ο Κώστας Γεωργουσόπουλος στην κριτική του, αν και αξιολογεί αρνητικά την παράσταση με τη μομφή του εντυπωσιασμού και της σύγχυσης που προκάλεσε.³⁶ Ο Τάσος Λιγνάδης, ο οποίος βλέπει τα αρχαιοελληνικά δάνεια του έργου ως «αυθεντικό επιχείρημα με σκοπό να δελεάσει» ο συγγραφέας, εκτιμάει θετικά την προεργασία και τον προβληματισμό της Θεατρικής Συντεχνίας και επαινεί το «καλό δούλεμα της φόρμας». Όμως, μιλάει για «αντιφατικές εντυπώσεις» και «ψυχρότητα αποτελέσματος» επειδή δεν υπήρξε έμπνευση απευθείας από το κείμενο (η ομάδα παραπλανήθηκε από τη βιβλιογραφία) και «ο Χριστός του έργου έπασχε από θεατρική μοναξιά».³⁷ Τελικά, το σκηνικό αποτέλεσμα δεν έπεισε ομόφωνα την κριτική και είναι χαρακτηριστικό ότι χρόνια μετά η παράσταση απομένει στη μνήμη για τον «πληροφοριακό χαρακτήρα» της.³⁸

Ανοιχτά όρια ερμηνείας

Παρά τις διαφορές των δύο πρώτων παραστάσεων αυτό, που τις διακρίνει είναι ο πειραματικός τους χαρακτήρας. Η βασικότερη διαφορά τους είναι ότι στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου υπάρχει διαρκώς η απειλή της λογοκρισίας από την Ιερά Σύνοδο, ενώ στη Μεταπολίτευση η παράσταση δημιουργείται σε ένα κλίμα απελευθερωμένης έκφρασης. Ο Χριστός πάσχω είναι καρπός της ατμόσφαιρας της εποχής του τέλους του 1970, περιόδου πολιτικοποίησης και πλήρους ελευθερίας, που εκφράζεται καλλιτεχνικά στο θέατρο, και μιας πρωτόγνωρης ευφορίας που σφραγίζει τα χρόνια που έρχονται.

Ο Γιάννης Χουβαρδάς δείχνει να είναι συντονισμένος με τις αντίστοιχες αναζητήσεις στην Ευρώπη για την αναβίωση των μεσαιωνικών δραμάτων. Επιλέγοντας ένα περιθωριοποιημένο βυζαντινό κείμενο, προκάλεσε, έθεσε ερωτήματα με θάρρος και με την παράσταση αυτή δοκίμασε την αντοχή του κοινού και της κριτικής. Και το πείραμα, παρά τις επιφυλάξεις της κριτικής, είχε ενδιαφέρον. Όχι γιατί έλυσε σκηνικά προβλήματα ή το θέμα της αναπαράστασης ενός θεαθρώπου στο θέατρο. Αλλά γιατί έθεσε τα όρια της ερμηνείας ενός δράματος τα οποία για τους καλλιτέχνες είναι ανοιχτά. Στο εξής το ζήτημα της ερμηνείας ενός αρχαίου κειμένου και μάλιστα στον χώρο της Επιδαύρου θα αναδειχθεί ως το μείζον θέμα στις σκηνικές αναγνώσεις του αρχαίου δράματος.

36. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θεατρική συμπαίγνια», *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου. II. Ελληνικό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1984, σ. 287-288.

37. Λιγνάδης, «Ο Χριστός πάσχω από τη Θεατρική Συντεχνία», σ. 183-184.

38. Αλκ. Μαργαρίτης, «Εθνικό θέατρο - Το Χρονικό του Κυρού Μανουήλη. Α' Χριστός Πάσχω, Β' Κατομουμαχία», *Νέα Εστία* 126 (1989), σ. 1242: «Το αγνώστου συγγραφέως κείμενο αυτό είχε δοθεί στο θέατρο Αβέρωφ, τον Ιούλιο του 1979, από τον κ. Γ. Χουβαρδά με τη Θεατρική Συντεχνία. Είχε για μας τότε έναν καθαρώς πληροφοριακό χαρακτήρα»· ο ίδιος συντάκτης θα καταλήξει για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1989 ότι επρόκειτο για «παραπληροφόρηση». Ο Μαργαρίτης επαναλαμβάνει όσα είχε γράψει περί «πληροφόρησης» που έμεινε από την παράσταση, στην κριτική του στα *Νέα*, 28-7-1979, όπου ωστόσο, επισημαίνεται ο «μεγάλος ηρωισμός» του εγχειρήματος από τη Θεατρική Συντεχνία. Πάντως, σε ένα διαφημιστικό διαβάζουμε αποσπάσματα κριτικών από τη Σουηδία που περιόδευσε, όπως «υποβλητική παράσταση» και «εντυπωσιακό θέαμα» (*Ελευθεροτυπία*, 14-9-1979).

Ένα σημείο που αξίζει να αναδειχθεί είναι ότι η παράσταση παίχτηκε για μεγάλο διάστημα, πράγμα που σημαίνει ότι τη στήριξε το κοινό, επίσης δεν συνδέθηκε με κάποιο εορταστικό γεγονός, ακολουθώντας το παράδειγμα της ευρωπαϊκής πρακτικής, ενώ ταξίδεψε και στην Ευρώπη, στη Στοκχόλμη (εικ. 12) και το Δουβλίνο. Ο Χουβαρδάς



Εικ. 12. Χριστός πάσχων, Θεατρική Συντεχνία, Στοκχόλμη, 1979.

κατάφερε να κάνει το έργο γνωστό στους ανθρώπους του θεάτρου³⁹ σε Ελλάδα και εξωτερικό, αλλά και στους ειδικούς φιλόλογους, βυζαντινολόγους και μελετητές του δράματος. Με την εργασία αυτή ο Χριστός πάσχων περνά σε μια άλλη κατανόηση, αποκτά μια άλλη αξία, μπορεί να γίνει μια παράσταση που να ενδιαφέρει τον σύγχρονο θεατή. Επομένως, στο εξής θα μπορούσε να εκτιμηθεί και ως προς την ποιότητα που περιέχει ως έργο σκηνικής τέχνης. Από την άλλη πλευρά, είναι βέβαιο ότι τέτοιες παραστάσεις, που σχολιάζονται ως ακραίες ή υβριστικές, ενδιαφέρουν και εμπνέουν την έρευνα. Είτε αναζητείται η ιστορική ακρίβεια σε αρχαιολογικού τύπου παραστάσεις είτε επιδιώκεται ο πειραματισμός και η ρήξη, το δίδαγμα είναι ένα: θεωρία και σκηνική πράξη είναι ζευγάρι, δύο σύντροφοι που συνδιαλέγονται και αλληλοτροφοδοτούνται.

Τώρα, που στοχάζομαι τη θεατρική εμπειρία της παράστασης και με την απόσταση των ετών αισθάνομαι ότι τότε στο Θέατρο Αβέρωφ πρωτογνώρισα έναν άλλο παράξενο και γοητευτικό Ιησού, περισσότερο φιλικό και επαναστάτη που δεν τον είχα συναντήσει ποτέ στην εκπαίδευσή μου.

39. Βοηθός σκηνοθέτη της παράστασης είναι ο Σταύρος Τσακίρης. Ο Τσακίρης είναι ένας ακόμη σκηνοθέτης του Χριστού πάσχοντος στη νεοελληνική σκηνή (Εθνικό Θέατρο, 1989).

Πηγές: Εικ. 1, 6, 8, 9, 10, 11, 12. 2: Πρόγραμμα παράστασης και ημερήσιος Τύπος εποχής. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. 3: <http://www.bristol.ac.uk/drama/jacobean/research2.html> 4: Katie Normington, *Modern Mysteries: Contemporary Productions of Medieval English Cycle Dramas*, Boydell & Brewer, Cambridge [U.K.]; D.S. Brewer, Rochester, N.Y. 2007. 5: Richard Beadle (επιμ.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge [England]; New York, USA, 1994. 7: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Οι πολιτικοί μέσα από την πένα των Ελλήνων δραματουργών

Η εξαιρετικά ταραχώδης πολιτική ζωή της Ελλάδας από το ξέσπασμα της ελληνικής Επανάστασης μέχρι και τις μέρες μας μπορεί και πρέπει να αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους Έλληνες δραματουργούς. Το θέατρο ως μια ζωντανή και επίκαιρη τέχνη, δεμένη με την κοινωνία και το κράτος, μπορεί και πρέπει να γίνεται κάποιες φορές αντανάκλαση πολιτικών επιλογών και στάσεων, να θυμίζει παρελθούσες πολιτικές επιλογές και τις συνέπειές τους, να βάζει κάτω από το μικροσκόπιο πολιτικές προσωπικότητες, να τις ξεγυμνώνει μπροστά στο κοινό και να τις παρατηρεί, όσο το δυνατόν με νηφαλιότητα. Μπορεί και πρέπει... Το κάνει όμως;

Βλέποντας αναδρομικά την ιστορία της ελληνικής δραματουργίας και γενικότερα της ελληνικής λογοτεχνίας, οι πολιτικές συγκυρίες και οι συνέπειές τους στην ελληνική κοινωνία αποτέλεσαν και αποτελούν πηγή έμπνευσης και αντικείμενο προβληματισμού –κυρίως το Έπος του '21 και του '40, η Μικρασιατική Καταστροφή, ο Εμφύλιος και οι συνέπειές του. Όταν, όμως, ερχόμαστε στην παρουσίαση πολιτικών προσωπικώτων επί σκηνής, τότε τα θεατρικά έργα που συναντάμε δεν είναι πολλά. Κυρίως τα έργα αυτά εντοπίζονται στον 20ό αιώνα, συσπειρωμένα ενίοτε σε συγκεκριμένες περιόδους όπου η ταραχώδης πολιτική ζωή αφήνει ένα παραθυράκι ελευθερίας. Οι περίοδοι αυτοί είναι: α) το δεύτερο μισό της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα (1905-10), β) η περίοδος από το 1912 και μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922), γ) η περίοδος των πρώτων χρόνων μετά τη Χούντα (1974-80).

Σε κάθε μία από αυτές τις περιόδους οι συγγραφείς χρησιμοποιούν διαφορετικούς κώδικες θεατρικής γραφής και έχουν διαφορετικά κίνητρα για την ενασχόλησή τους με πολιτικές προσωπικότητες της χώρας.

Πρώτη περίοδος

Το 1905 το πατριωτικό δράμα είναι αυτό που κυριαρχεί στη θεατρική γραφή και σκηνή. Όπως παρατηρεί ο Βάλτερ Πούχγερ:

Με τους αγώνες του Μακεδονικού ζητήματος και τους Βαλκανικούς πολέμους δημιουργείται μια σχεδόν βιομηχανική, καιροσκοπική αλλά και κερδοσκοπική υπερ-παραγωγή του πατριωτικού δράματος.¹

1. Βάλτερ Πούχγερ, «Το πατριωτικό και ιστορικό δράμα», *Ανθολογία της Νεοελληνικής δραματουρ-*

Τα αυτά θεατρικά έργα συσπειρώνονται γύρω από δύο ευδιάκριτους θεματικούς άξονες:

Από τη μια έχουμε έργα εμπνευσμένα από τον Μακεδονικό Αγώνα που ξεσπά το 1904. Το πρόσωπο που αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος των δραματοουργών είναι φυσικά ο Παύλος Μελάς και ο θάνατός του (*Ο θάνατος του Παύλου Μελά* του Άγγελου Τανάγρα, *Ο ήρωας Παύλος Μελάς* του Ιωάννη Μαυρέα κ.ά.).² Τα έργα αυτά, γεμάτα πατριωτικές κορώνες και ψεύτικους μελοδραματισμούς, έχουν φυσικά και έναν τόνο προπαγάνδας τονώνοντας το εθνικό φρόνημα των Ελλήνων. Ο Παύλος Μελάς (εφόσον μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια πολιτική προσωπικότητα) παρουσιάζεται μονάχα ως μια ηρωική φιγούρα με όλα τα στοιχεία του ρομαντικού ήρωα, έτοιμος να θυσιάσει ζωή, έρωτα, ευτυχία για μια ανώτερη Ιδέα: την Ελευθερία.

Ο δεύτερος θεματικός άξονας είναι πιο κοντά στα ενδιαφέροντα της έρευνάς μας. Στις 2 Ιουλίου του 1905, στο θέατρο Βαριετέ,³ παρουσιάζεται το δράμα του Γεράσιμου Βώκου *Η κατοχή*.⁴ Το έργο δραματοποιεί ένα από τα πιο ταπεινωτικά περιστατικά στην ελληνική ιστορία του 19ου αιώνα. Την εποχή του Όθωνα η επιρροή των τριών μεγάλων δυνάμεων (Αγγλία – Γαλλία – Ρωσία) στην Ελλάδα ήταν απόλυτη. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι τα τρία βασικά ελληνικά κόμματα είχαν πάρει τα ονόματα των χωρών που υποστήριζαν (Γαλλικό κόμμα – Αγγλικό κόμμα – Ρωσικό κόμμα). Το 1853, όταν ξεσπάει ο Κριμαϊκός πόλεμος μεταξύ Ρωσίας και Τουρκίας, η Αγγλία και η Γαλλία φοβούμενες την κυριαρχία της Ρωσίας στα Βαλκάνια συμμαχούν με τον Σουλτάνο. Οι υπόδουλοι, όμως, ακόμα Έλληνες ξεσηκώνονται, προσδοκώντας τη συμπαράσταση της Ρωσίας και επαναστατικά κινήματα ξεσπάνε σε Ήπειρο και Θεσσαλία. Ο Όθωνας, υποστηρικτής της Μεγάλης Ιδέας, παίρνει την απόφαση να στηρίξει τις επαναστάσεις, προσβλέποντας σε μια προέκταση των ελληνικών συνόρων. Ο γαλλικός και αγγλικός στόλος καταλαμβάνουν το λιμάνι του Πειραιά σε μια επίδειξη ισχύος. Οι μάσκες πέφτουν και η κατοχή της Ελλάδας από τις ευρωπαϊκές δυνάμεις δεν είναι απλή υπόνοια αλλά σαφής πράξη.

Ο Βώκος παρουσιάζει έναν Όθωνα και μια Αμαλία εξιδανικευμένους. Στοιχεία της βασιλείας του, όπως η απολυταρχία, η άρνησή του να παραχωρήσει συνταγματικές ελευθερίες, η λογοκρισία, οι διώξεις και η βαυαροκρατία, αποσιωπώνται. Η ταπεινωτική ήττα της Ελλάδας στον πόλεμο με την Τουρκία, το 1897, και η αποτυχία της νέας βασιλικής οικογένειας να πραγματοποιήσει τα οράματα του Ελληνισμού για μια Μεγάλη Ελλάδα προκαλούν μια νοσταλγία για την έκπτωτη βαυαρική δυναστεία. Σπρωγμένος από καθαρή αγάπη για την Ελλάδα, ο Όθωνας είναι έτοιμος να θυσιάσει τον θρόνο του αλλά και τη ζωή του για τη χώρα του. Αντιστέκεται ηρωικά απέναντι σε μια δύναμη μεγαλύτερή του και ως τραγικός ήρωας συντρίβεται για να προστατέψει τον λαό του. Δίπλα του η Αμαλία, ακλόνητη και αυτή, αποτελεί την εξιδανικευμένη ηρωίδα κάθε ρομαντικού δρά-

γίας, τ. Β(2): Από την Επανάσταση του 1821 μέχρι τη Μικρασιατική καταστροφή, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006, σ. 489.

2. Γιάννης Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” και το “Βασιλικό θέατρο”», *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, τ. Α': 1794-1908, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ. 259.

3. Γεράσιμος Βώκος, «*Η Κατοχή*. Δράμα εις πράξεις τέσσερας μετά εισαγωγής εις πράξιν», *Παναθήναια*, 30-9-1905, σ. 326-328.

4. Γεράσιμος Βώκος, «*Η Κατοχή*. Δράμα εις πράξεις πέντε», *Θέατρον: Η Κατοχή, Το Εικοσίενα, Η μεγάλη Ιδέα*, εν Αθήναις, 1909, σ. 3-40.

ματος που σέβεται τον εαυτό του. Ο αγνός πατριωτισμός τους «προβάλλεται ως το υγιές αίσθημα μιας απλοϊκής εποχής, απέναντι στο πιο ανεπτυγμένο, αλλά παρακμιακότερο κλίμα των πριν από την επανάσταση στο Γουδί χρόνων».⁵ Το έργο ενθουσίασε κοινό και κριτικούς κάνοντας 40 παραστάσεις στη σειρά, αριθμό ρεκόρ για την εποχή.⁶

Ο Ξενόπουλος το χαρακτηρίζει το καλύτερο δράμα της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας,⁷ ενώ η απήχηση που είχε στο κοινό οδηγεί στη δημιουργία ενός ειδικού θιάσου, του Θιάσου της Κατοχής που το παρουσιάζει σε περιοδεία σε όλη την Ελλάδα.⁸ Ο Π. Λέων ταυτίστηκε απόλυτα με τον ρόλο του Όθωνα, ενώ στη συνέχεια θα παρουσιαστούν και άλλα έργα που δραματοποιούν άλλες στιγμές της ζωής του έκπτωτου βασιλιά, πάντα με μια ρομαντική και εξιδανικευμένη διάθεση, προσπαθώντας να εκμεταλλευτούν εμπορικά αυτή τη νέα θεατρική μόδα.

Ο Π. Δημητρακόπουλος και ο Α. Κυριακού δίνουν, το 1906, στο θέατρο Νεαπόλεως την *Έξωση του Όθωνα*,⁹ πάλι με πρωταγωνιστές τον Π. Λέων (Όθων) και την Χρ. Καλογερίκου (Αμαλία).¹⁰ Στο έργο αυτό η αισθηματολογία είναι ακόμα πιο έντονη, καθώς τα αίτια που οδήγησαν τον λαό στην ανατροπή του Όθωνα δεν αναφέρονται καθόλου, αντίθετα οι επαναστάτες χρωματίζονται μάλλον αρνητικά, ενώ ο Όθωνας αποφασίζει να εγκαταλείψει την Ελλάδα για να μη διχάσει τον λαό. Την ίδια χρονιά παρουσιάζεται το δράμα του Α. Γαλανού *Ο Θάνατος του Όθωνα* στο θέατρο Παντόπουλου με τον Δ. Ταβουλάρη στον ρόλο του Όθωνα και τη Λ. Τίβερι στον ρόλο της Αμαλίας.¹¹

Τέλος, την επόμενη χρονιά, που έχει ξεθυμάνει το ενδιαφέρον του κοινού, ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος παρουσιάζει στο θέατρο Νεαπόλεως το *Οι βασιλείς εν εξορία*.¹² Στο δράμα αυτό η αισθηματολογία φτάνει σχεδόν σε σημείο γελοιότητας. Ο άρρωστος Όθωνας αρνείται να βγάλει τη φουστάνελα, αν και το βάρος της επιδεινώνει την ήδη επιβαρημένη υγεία του, ενώ δίνει το ποσό των 200.000 φράγκων υπέρ του Κρητικού Αγώνα. Όταν πεθαίνει, θάβεται φορώντας τη φουστάνελα και τυλιγμένος με την ελληνική σημαία.

Ο ερχομός του Βενιζέλου και οι καταγιστικές πολιτικές εξελίξεις θα στείλουν πάλι πίσω στη λησμονιά τον Όθωνα, αν και ο Γεώργιος Ρούσσος, το 1958, προσπαθεί ν' αναθερμάνει το ενδιαφέρον με το ρομαντικό δράμα του *Αμαλία*.¹³ Το έργο παρουσιάστηκε από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη με τη Μαίρη Αρώνη στον πρωταγωνιστικό ρόλο.¹⁴ Εδώ, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τον Όθωνα στην Αμαλία

5. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, Παράρτημα: Περιγραφική βιβλιογραφία των ελληνικών ιστορικών δραμάτων που έχουν συμπεριληφθεί στην παρούσα μελέτη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 411.

6. Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” και το “Βασιλικό θέατρο”», σ. 260.

7. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Παλαιόν Βαριέτε: Η Κατοχή, ιστορική σκηνογραφία εις πράξεις τέσσερας μετά προλόγου εις πράξιν υπό Γεράσιμου Βώκου», *Παναθήναια*, 31-8-1905.

8. «Θέατρο», *Παναθήναια*, 15-9-1905.

9. Π. Δημητρακόπουλος – Αρ. Κυριακός, *Η έξωσις του Όθωνος. Δράμα εις πράξεις τέσσερας*, Γ. Δ. Φεξής, εν Αθήναις, 1906.

10. Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” και το “Βασιλικό θέατρο”», σ. 260.

11. Ο.π.

12. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, Παράρτημα*, σ. 414-415.

13. Ο.π., σ. 477-478.

14. «Οι Έλληνες συγγραφείς. Βασίλισσα Αμαλία», *Θέατρο* 58 (1958), σ. 32.

και τον έρωτά της για τον συνταγματάρχη Δημήτριο Καλλέργη. Ο Όθωνας παρουσιάζεται αρνητικά, ως ανίκανος να χαρίσει παιδί στην γυναίκα του και πεισματικά αρνούμενος να δώσει Σύνταγμα στους Έλληνες. Ο Όθωνας πείθεται εν τέλει από την ερωτευμένη Αμαλία να παραχωρήσει Σύνταγμα και ο Καλλέργης για χάρη της πείθει τον λαό να μην ανατρέψει τον βασιλιά. Η Αμαλία, επίσης, ανικανοποίητη από τον ανέραστο σύζυγό της, ρίχνεται στην πολιτική και προκαλεί την εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο, ενώ ο Καλλέργης συμμαχεί με τη Γαλλία και την Αγγλία. Το έργο τελειώνει με την εξορία των μοναρχών την ώρα που κάποιος τραγουδάει στη συγκινημένη Αμαλία την Ξανθούλα του Σολωμού.

Συμπέρασμα: Τόσο το Σύνταγμα όσο και η εμπλοκή μας στον πόλεμο είναι αποτέλεσμα του ανικανοποίητου ερωτικού πόθου της βασίλισσας! Παρά την εύκολη αισθηματολογία, ο Ρούσσος τονίζει τον φιλελευθερισμό των Ελλήνων και το μίσος τους για τις «φιλικές» παρεμβάσεις ξένων δυνάμεων, ενώ ο Άλκης Θρύλος ικανοποιείται τόσο από το έργο όσο κι από την παράσταση, καθώς το βλέπει ως «ένα ψυχολογικό δράμα με μια πλατιά ιστορική τοιχογραφία».¹⁵

Και στο δράμα του Φωτιάδη Μακρυγιάννης, που παρουσιάστηκε το 1946¹⁶ από τον θίασο Ενωμένων Καλλιτεχνών, η Αμαλία είναι εκείνη που κινεί τα νήματα στο παλάτι. Εδώ, παρουσιάζεται μια Αμαλία αυταρχική και ραδιούργα που ετοιμάζεται να στείλει στο στρατοδικείο και στον θάνατο τον Μακρυγιάννη, υπερασπιστή του λαού. Ο Μακρυγιάννης παρουσιάζεται ως ένας γεννημένος δημοκράτης που αντιδρά σε κάθε απολυταρχικό καθεστώς, αρχικά του Καποδίστρια και έπειτα του Όθωνα. Ο Φωτιάδης είναι εμπνευσμένος από τον αγώνα τον αριστερών τα πρώτα χρόνια του Εμφυλίου, αλλά και από τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη, από όπου χρησιμοποιεί συνθηματολογικά ολόκληρα αποσπάσματα.¹⁷

Ο Άλκης Θρύλος εντοπίζει στην κριτική του για την παράσταση την προσπάθεια των κομμουνιστών να οικειοποιηθούν τον Μακρυγιάννη, χωρίς όμως ο συγγραφέας να καταφέρει να του εμφυσήσει ζωή. Απέναντί του ο Όθωνας, ο Καποδίστριας και η Αμαλία παρουσιάζονται μονοδιάστατοι και μονοκόμματοι κακοί, που έχουν ως κίνητρο δράσης τους την καταπίεση του λαού και την εξυπηρέτηση των ιδιοτελών συμφερόντων τους.¹⁸

Δεύτερη περίοδος

Τα καταιγιστικά στρατιωτικά και πολιτικά γεγονότα της δεύτερης αυτής δεκαετίας του 20ού αιώνα (Βαλκανικοί Πόλεμοι και Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος) προκάλεσαν μια έξαρση της πατριωτικής δραματουργίας είτε με τη μορφή της τραγωδίας και του πατριωτικού δράματος είτε με τη μορφή της σάτιρας και των επιθεωρησιακών σκετς. Ο σκοπός των έργων αυτών, ανεξαρτήτως συγγραφέα και ύφους, είναι είτε η εμπορική εκμετάλλευση της επικαιρότητας και των πατριωτικών αισθημάτων του κοινού είτε η προπαγάνδα.

15. Άλκης Θρύλος, «1 Ιουλίου 1958. Η έναρξη της καλοκαιρινής περιόδου», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ': (1956-1958), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1981, σ. 382.

16. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, Παράρτημα*, σ. 452.

17. Μήτσος Λυγίζος, «Ο Μακρυγιάννης Δημήτρη Φωτιάδη», *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980, τ. Β', σ. 367.

18. Άλκης Θρύλος, «15 Μαρτίου 1946. Προγραμματισμοί», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Δ': (1945-1948), σ. 175-176.

Το 1915 η εύθραυστη «ανακωχή» μεταξύ του πρωθυπουργού Βενιζέλου και του νέου βασιλιά της Ελλάδας, Κωνσταντίνου, περνάει την πρώτη της μεγάλη κρίση. Ο διορατικός και πανέξυπνος Βενιζέλος βλέπει πως μια συμμαχία της Ελλάδας με την Αντάντ θα φέρει οφέλη στη χώρα που, ήδη, έχει βγει εξαιρετικά κερδισμένη από τους Βαλκανικούς Πολέμους, αποσπώντας από τη νεκρή πια Οθωμανική Αυτοκρατορία τη Μακεδονία και τη Θράκη. Ο Κωνσταντίνος έχοντας γερούς δεσμούς με τη Γερμανία, λόγω της καταγωγής της δικής του, αλλά και της συζύγου του Σοφίας, στρέφει προς τα εκεί την εύνοιά του, παραβλέποντας ότι με τη Γερμανία έχουν συμμαχήσει και οι δύο μεγάλες αντίπαλοι της Ελλάδας, η Τουρκία και η Βουλγαρία. Η διαμάχη θα κορυφωθεί το 1916, με την απόλυση του Βενιζέλου και την πρόσκληση των Βούλγαρων από τον Κωνσταντίνο να μπουνε στη Μακεδονία. Ο Βενιζέλος, που είχε καταφύγει στην Κρήτη, συνασπιζόμενος με τον Δαγκλή και τον Κουντουριώτη, την περίφημη Τριανδρία, δημιουργούν μια αντιστασιακή κυβέρνηση με έδρα τη Θεσσαλονίκη και προσχωρούν στο πλευρό της Αντάντ. Η κίνηση αυτή του Βενιζέλου έσωσε την Ελλάδα, τοποθετώντας την με το μέρος των νικητών και οδηγώντας την, το 1920, στη θριαμβευτική Συνθήκη των Σεβρών.

Η σύγκρουση, όμως, των δύο μεγάλων ανδρών της ελληνικής πολιτικής σκηνής δεν ήταν αναίμακτη ούτε άφησε ασυγκίνητο τον λαό. Ο διχασμός επεκτάθηκε σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, φανατίζοντας τους οπαδούς των δύο αντίπαλων παρατάξεων. Την περίοδο της εξορίας του Βενιζέλου οι βασιλικοί κυνήγησαν λυσσασμένα τους βενιζελικούς, ενώ η επάνοδος του Βενιζέλου συνοδεύτηκε από αντίστοιχα έκτροπα των βενιζελικών προς τους βασιλικούς με αποκορύφωμα τη δολοφονία του Ίωνα Δραγούμη. Οι δύο μεγάλες κυρίες της ελληνικής σκηνής δεν έμειναν ούτε αυτές εκτός του πολεμικού αυτού κλίματος, καθώς η Κυβέλη ήταν βενιζελική και η Κοτοπούλη βασιλική.

Μέσα σε αυτό το ταραγμένο πολιτικά κλίμα, το οποίο συνεχίστηκε και κορυφώθηκε με τη Μικρασιατική Καταστροφή, το θέατρο γίνεται μέσο προπαγάνδας στα χέρια των δύο παρατάξεων. Σαφέστατα η επιθεώρηση είναι εκείνη που έχει τον πρώτο λόγο, με τους δύο μεγάλους αντιπάλους να φιγουράρουν σταθερά στα επιθεωρησιακά νούμερα (π.χ. στον *Παπαγάλο* του 1916 και τη *Μαντάμ Μαρή* το 1921).¹⁹ Στο θέατρο πρόζας εμφανίζονται πολλά έργα, μικρής καλλιτεχνικής αξίας, που προσπαθούν με πατριωτικές κορώνες και μελοδραματισμούς να εκφράσουν το λαϊκό αίσθημα. Σύμφωνα με τον Σιδέρη, η κριτική τα πρόσεχε στην αρχή, αλλά στη συνέχεια γίνανε κομματική εκδήλωση και το ενδιαφέρον χάθηκε. Ειδικά μερικά από εκείνα που έχουν ως θέμα τον Βενιζέλο «είναι να λυπάται κανείς που ο πολιτικός εκείνος τα είχε επιτρέψει ή τουλάχιστον ανεχτεί».²⁰

Ενδεικτικά, αναφέρονται τα έργα που εξυμνούν τον Βενιζέλο: *Ο ελληνικός στρατός εν Θεσσαλονίκη* του Ι. Δρόσου (18 Μαρτίου 1916),²¹ *Ο δεσμώτης του Λευκού Πύργου* του Δ. Πίπη (Θέατρο Ωδείου Θεσσαλονίκης, 1916),²² *Ο γιός του Ψηλορείτη* του Δ. Πίπη (Θέατρο Ωδείου Θεσσαλονίκης, 1916),²³ *Ο ήρωας της Κρήτης* του Απ. Πάλλη (25 Ιουλίου

19. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το περιεχόμενο της παλιάς επιθεώρησης. Η εθνικιστική προπαγάνδα», Θ. Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Εστία, Αθήνα, 2003, τ. Α', σ. 120.

20. Σιδέρης, «Η "Νέα Σκηνή" και το "Βασιλικό θέατρο"», σ. 265.

21. Ο.π., σ. 264.

22. Ο.π.

23. Ο.π.

1919),²⁴ *Τριανδρία* του Δ. Πίπη (Δημοτικό Θέατρο Πατρών, Δεκέμβριος 1917),²⁵ *Ο κρυφός πόθος* του Μ. Δωρικού που πρωτοπαίχτηκε το 1913, από τον θίασο της Κυβέλης και είναι το μόνο από τα έργα αυτά που είχε μια αξιόλογη σταδιοδρομία, καθώς παιζόταν και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '40 (θίασος Κοκκίνη – Μακρή).²⁶ Παίχτηκε αρκετές φορές και από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου τόσο σε περιοδείες όσο και στην Αθήνα (1920), αν και ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, η κεφαλή του θιάσου, ήταν φιλοβασιλικός.

Ο Βενιζέλος θ' αποτελέσει, πολλά χρόνια αργότερα, το κεντρικό πρόσωπο στο δράμα του Γ. Καψάλη *Ο γιός του Ψηλορείτη*, που παρουσιάστηκε από τον θίασο του Ν. Χατζίσκου το 1970. Το έργο διαδραματίζεται στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα και παρουσιάζει τον αγώνα των Κρητών ενάντια στους Τούρκους, τις προσπάθειες ένωσής τους με την Ελλάδα και τις ραδιουργίες των Μεγάλων Δυνάμεων. Ο ρόλος του Βενιζέλου και οι λεπτοί διπλωματικοί του χειρισμοί αποτελούν κεντρικό άξονα της δράσης, ενώ, σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο, «η ιστορική εποχή απλουστεύεται, αλλά η προσωπικότητα του Βενιζέλου αποχτά αναγλυφικότητα, αδρότητα και ζωντάνια».²⁷

Επιστρέφοντας στη δεκαετία του '10, τα έργα που προπαγανδίζουν υπέρ του Κωνσταντίνου είναι ενδεικτικά: *Ο εθνομάρτυς βασιλεύς* (Θέατρο Θησείο, 16 Μαρτίου 1921),²⁸ *Μαζί με τον βασιλιά μας* του Μ. Γ. Λιδωρίκη, πατριωτικό μονόπρακτο του πολέμου του 1913, που παίχτηκε παρουσία του Κωνσταντίνου από την Εταιρεία Ελληνικού θεάτρου την πρώτη εβδομάδα του 1920 (Μ. Φιλιππίδου, Αθ. Μουστάκα, Βασιλεία Στεφάνου, Σ. Ιατρίδου, Μαρ. Κωστακοπούλου, Μ. Νέζερ και Μ. Κωνσταντίνου),²⁹ *Ήρθε! Ήρθε!* του Αιμ. Δραγάτη (εννοεί ο Κωνσταντίνος), το *Έρδε*, κωμειδύλλιο-επιθεώρηση του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, που παίχτηκε στο Αθήναιον στις 6 Ιανουαρίου 1921. Ο τίτλος σημαίνει «ήρθε» και το λέγαν οι κάτοικοι ενός χωριού των Μεσογείων, φανατικοί βασιλικοί. Τον ίδιο τίτλο, *Έρδε! Έρδε! Έρδε!* έχει και ένα κωμειδύλλιο του Τζούλιο Κοφίνο, που παίχτηκε και αυτό τον Ιανουάριο του 1921 εξ αφορμής της επανόδου του Κωνσταντίνου στην Ελλάδα, όπως και το έργο *Πως υπεδέχθη ο λαός των Αθηνών τους λατρευτούς πρίγκιπας* του Τίμου Μωραϊτίνη, που παίχτηκε από τους ηθοποιούς Χρ. Νέζερ και Μ. Κωνσταντίνου.³⁰

Από όλα τα έργα που γράφτηκαν αυτήν την περίοδο με πολιτικό προσανατολισμό και υπό τη σκιά του εθνικού διχασμού ξεχωρίζει το δράμα του Γ. Ασπρέα *Οχλοκρατία*, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στη βασιλική εφημερίδα *Σκριπ* το καλοκαίρι του 1916.³¹ Θέμα του είναι τα κρίσιμα γεγονότα του Ιανουαρίου του 1878. Η Ρωσία με την Τουρκία βρίσκονται σε πόλεμο ήδη από την προηγούμενη χρονιά. Η Ρωσία πιέζει την Ελλάδα να μπει στον πόλεμο στο πλευρό της, χωρίς όμως να της προσφέρει κάποιες διασφαλίσεις, από την άλλη η Αγγλία, που θέλει μια Ρωσία αποδυναμωμένη, προσπαθεί

24. Ο.π., σ. 265.

25. Ο.π.

26. Ο.π., σ. 263.

27. Άλκης Θρύλος, «1 Αυγούστου 1970. Φεστιβαλικές και άλλες παραστάσεις», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΒ': (1970-1971), σ. 73.

28. Γιάννης Σιδέρης, «Η πολιτική», *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, τ. Β(2), σ. 206.

29. Ο.π.

30. Ο.π., σ. 207.

31. Γεώργιος Ασπρέας, «Οχλοκρατία», *Σκριπ*, 5-6-1916 ως 29-6-1916.

ν' αποτρέψει την εμπλοκή. Εν τέλει η Ελλάδα μπαίνει σε πόλεμο με την Τουρκία, όντας απροετοίμαστη στρατιωτικά για να ηττηθεί και να ταπεινωθεί.

Ο Ασπρέας προσεγγίζει με ψυχραιμία το θέμα, παρουσιάζοντας, χωρίς να παίρνει θέση, τις δύο αντίπαλες θέσεις. Ο πρωθυπουργός Κουμουνδούρος παρουσιάζεται ως ένας πολιτικός με σοφία και σύνεση, που προσπαθεί να συμβιβάσει τους πιο νέους και παθιασμένους πολιτικούς και, ενώ επιθυμεί την εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο, δεν έρχεται σε σύγκρουση με τους αντιφρονούντες. Οι δύο νεώτεροι πολιτικοί, Τρικούπης και Δεληγιώργης, με πάθος υποστηρίζουν τη μη εμπλοκή της Ελλάδας στον πόλεμο, καθώς θεωρούν ότι δεν είναι ακόμα έτοιμη ν' ανταπεξέλθει. Ο λαός, όμως, χειραγωγείται από λαοπλάνους δημαγωγούς (υπονοείται αριστερίζουσας ιδεολογίας), που τον ξεσηκώνουν υπέρ του πολέμου και οδηγούν σε μια εξέγερση που βυθίζει την πόλη στο χάος.

Ο Βασιλιάς Γεώργιος Α΄ παρουσιάζεται εξαιρετικά φιλόπατρις (απαγορεύει στο στρατό να πυροβολήσει τον λαό ακόμα κι αν εισβάλουν στο παλάτι), διστάζει να οδηγήσει την Ελλάδα σε πόλεμο με την Τουρκία, αλλά η πίεση του λαού είναι αυτή που τον αναγκάζει. Με αυτόν τον τρόπο ο Ασπρέας αφαιρεί την ευθύνη για την καταστροφική εκείνη πολιτική επιλογή από τους πολιτικούς και το παλάτι και την επιρρίπτει στον λαό και σε εκείνους που τον δημαγωγούν, παρασέρνοντας τον. Ο λαός αντιμετωπίζεται σαν αδαές μικρό και αμαθές παιδί που, σύμφωνα με τον βασιλιά και τον Κουμουνδούρο, σταδιακά θα ωριμάσει. Ο Τρικούπης, από την άλλη, παρουσιάζεται πιο απόλυτος. Θέλει τη σύλληψη και εκτέλεση των δημαγωγών και την αυστηρή επιβολή της τάξης.

Η Κυβέλη επρόκειτο να το παρουσιάσει το 1915, αλλά θεωρήθηκε ότι έθιγε την Αντάντ κι έτσι δεν το παρουσίασε. Παρουσιάστηκε, τελικά, τον Μάιο του 1916 από την Κοτοπούλη.³² Ο Νιρβάνας δεν θεωρεί το έργο πολιτικό, ενώ ο βενιζελικός Τιμ. Σταθ. ενοχλήθηκε και θεώρησε ότι όντως ο συγγραφέας ήθελε να επικρίνει την Αντάντ. Το αποκαλεί «εθνική καπηλεία».³³ Η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα των τελών του 19ου αιώνα θ' απασχολήσει τον Ασπρέα, γνωστό εξάλλου μελετητή της πολιτικής μας ιστορίας, και στο δράμα του, '97, στο οποίο μελετάει τα γεγονότα που οδήγησαν στην κρίση του '97 και την πτώχευση, επιρρίπτοντας κυρίως τις ευθύνες στο πολιτικό επιτελείο.³⁴

Τρίτη περίοδος

Μετά την πτώση της Χούντας, όπως είναι αναμενόμενο, το πολιτικό θέατρο πέρασε μια βραχύβια άνθηση τόσο στις θεατρικές γραφίδες όσο και στις θεατρικές σκηνές. Η μορφή του πολιτικού θεάτρου της περιόδου απαρνιέται το πατριωτικό και ρομαντικό παρελθόν και στρέφεται σε πιο μοντέρνες φόρμες, όπως είναι αυτή του επικού θεάτρου και του θεάτρου ντοκουμέντου. Οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς δεν σκύβουν τόσο πάνω από την πιο σύγχρονη πολιτική σκηνή, καθώς από τη μια οι μνήμες είναι ακόμα νωπές και από την άλλη τα πολιτικά πρόσωπα εξακολουθούν να είναι τα ίδια. Η Κατοχή και η Αντίσταση, το τραύμα του Εμφυλίου, ο κομμουνιστικός φόβος που κράτησε για τριά-

32. Σιδέρης, «Η πολιτική», σ. 187.

33. Ο.π., σ. 189.

34. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θέατρον. Βαριετέ: Το '97, δράμα εις πράξεις τρεις υπό Γ. Ασπρέα», Παναθήναια, 15-9-1909.

να περίπου χρόνια δέσμιο τον ελληνικό λαό, η Χούντα αποτελούν αγαπημένα θέματα των Ελλήνων λογοτεχνών και το ενδιαφέρον στρέφεται προς τον λαό, ανεξαρτήτως κοινωνικού στρώματος, και τον αντίτυπο που είχαν πάνω του όλα αυτά τα γεγονότα.

Γεννιέται στους κόλπους της δραματουργίας μια τάση παρουσίασης της πολιτικής ιστορίας της Ελλάδας παρελθόντων χρόνων, ίσως στο πλαίσιο μια προσπάθειας διδαχής των νεωτέρων μέσα από τα λάθη του παρελθόντος, ίσως προσπαθώντας να ερμηνευτούν οι επιλογές που οδήγησαν στην Επταετία. Η τάση αυτή ξεκινάει πριν ακόμα από την πτώση της Χούντας. Στο εξωτερικό ο Βασίλης Βασιλικός, διεθνώς καταξιωμένος με το πολιτικό του μυθιστόρημα *Z*, στρέφεται προς τη θεατρική γραφή, επιλέγοντας τη μορφή του Θεάτρου-Ντοκουμέντου. Στο έργο του *Η δίκη των εξ*, που γράφτηκε από τον Ιούνιο του 1972 έως τον Ιούνιο του 1973,³⁵ παρουσιάζει τα πρακτικά από τη δίκη των έξι πολιτικών και στρατιωτικών που θεωρήθηκαν υπεύθυνοι για τη Μικρασιατική Καταστροφή και εν τέλει εκτελέστηκαν. Τα εφτακοσίων σελίδων πρακτικά καθώς και οι μαγνητοφωνήσεις συμπύσσονται και αποκτούν θεατρική υπόσταση, χωρίς παρ' όλ' αυτά ο συγγραφέας να παρεμβαίνει στο κείμενο, όπως μας λέει και ο ίδιος, παρά μονάχα για να διορθώσει κάποια εκφραστικά λάθη. Σκοπός του είναι να κάνει τη δίκη προσιτή στο ευρύτερο κοινό.

Το έργο αυτό του Βασιλικού είναι ακόμα άπαιχτο σε αντίθεση με τη *Δίκη των έξι* του Γ. Μιχαηλίδη,³⁶ που παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία του συγγραφέα στο Ανοιχτό Θέατρο. Ο Γ. Σκούρτης ασχολήθηκε και αυτός με το είδος στα έργα του *Απεργία και Υπόθεση Κ.Κ.* (1976-78).³⁷ Πίσω από τα δύο Κ. κρύβεται ο Κώστας Καραγιώργης, ηγετικό στέλεχος του Κ.Κ.Ε., επιτελικό στέλεχος του Ε.Α.Μ. – Ε.Λ.Α.Σ., διευθυντής της εφημερίδας *Ριζοσπάστης*, στρατηγός του Δημοκρατικού Στρατού και μέλος της Κυβέρνησης του Βουνού κατά τον εμφύλιο πόλεμο, που δολοφονήθηκε το 1954 με εντολή της ηγεσίας του Κ.Κ.Ε. Το έργο παρακολουθεί τα τελευταία 4 χρόνια της ζωής του, τη δίκη και καταδίκη του με βάση το βιβλίο της γυναίκας του, Μαρίας Καραγιώργη, αλλά και τα πρακτικά των ανακρίσεων.³⁸

Ο Νίκος Ζακόπουλος θ' ασχοληθεί μ' έναν άλλο παραγκωνισμένο και αδικημένο κομμουνιστή, το Νίκο Πλουμπίδη, που εκτελέστηκε ως κατάσκοπος των κομμουνιστών το 1954, δύο χρόνια μετά την εκτέλεση Μπελογιάννη, ενώ το 1952 είχε διαγραφεί από το κόμμα με την κατηγορία ότι ήταν χαφιές των δεξιών. Στο έργο του, *Η δίκη*,³⁹ ο Ζακόπουλος ξεκινάει από την υπόθεση Πλουμπίδη για να δείξει τον εκμηδενισμό του ανθρώπου αλλά και της ιδεολογίας μπροστά στην πολιτική σκοπιμότητα.

Από την άλλη, ο Καμπανέλλης, την ίδια περίοδο, δίνει το έργο του *Το μεγάλο μας τσίρκο*⁴⁰ στον θίασο Καρέζης – Καζάκου και κάνει τεράστια εμπορική επιτυχία,

35. Βασίλης Βασιλικός, *Η δίκη των εξ*, Δωδώνη, Αθήνα, 1973.

36. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Προβλήματα ταξινόμησης του ελληνικού μεταπολεμικού δράματος», *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σ. 31.

37. Γιώργος Σκούρτης, *Υπόθεση Κ.Κ. Το τράνταγμα του Λαβυρίνθου*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1993.

38. Του ίδιου, «Ανοιχτή Επιστολή του συγγραφέα Γιώργου Σκούρτη προς το Ελληνικό θέατρο», Αύγουστος 2012, <http://www.axortagos.gr> [9-9-2014].

39. Νίκος Ζακόπουλος, *Η δίκη*, Δωδώνη, Αθήνα, 1979.

40. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Το μεγάλο μας τσίρκο», *Θέατρο*, τ. Η', Κέδρος, Αθήνα, 2010.

αναστατώνοντας και τις αρχές, που εν τέλει συνέλαβαν τους δύο πρωταγωνιστές. Η γραφή αλλά και η παράσταση είναι επηρεασμένες από την παράσταση 1789 της Αριάν Μνουσκίν.⁴¹ Το έργο μάς παρουσιάζει μέσα από μικρά επεισόδια, διανθισμένα με τραγούδια, σύμφωνα με τη φόρμα του επικού θεάτρου, την ιστορία της Ελλάδας από την αρχαιότητα μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή. Σημαντικές πολιτικές φυσιογνωμίες παρουσιάζονται φευγαλέα, αλλά σαν σκιές και σαν σύμβολα, π.χ. ο Όθωνας δεν εμφανίζεται, αλλά ακούγεται ως ηχογραφημένη φωνή, ο Βενιζέλος παρουσιάζεται ως μορφή που κάνει έναν βουβό περίπατο, ο Κολοκοτρώνης ως το Άγαλμά του που ζωντανεύει, διατηρώντας τον χαρακτήρα του λαϊκού συμβόλου.

Η επιτυχία του έργου επηρέασε και άλλους δραματουργούς, όπως τον Μήτσο Ευθυμιάδη που κάνει μια αναδρομή στην Επανάσταση του '21 με το έργο του *Προστάτες*.⁴² Η μορφή του έργου είναι επίσης αποσπασματική, εμπλουτισμένη με τραγούδια, ενώ ο συγγραφέας εστιάζεται στα ιδιοτελή κίνητρα κοτζαμπάσηδων, Εκκλησίας και μεγάλων δυνάμεων με ανήμπορο έρμαιο στα χέρια τους τον λαό. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι φιγούρες σημαντικών προσωπικοτήτων της εποχής, όπως ο Μαυροκορδάτος και ο Παλαιών Πατρών Γερμανός παρουσιάζονται σαν καρικατούρες και ο κόσμος είναι χωρισμένος απλοϊκά σε καλούς και σε κακούς.⁴³

Στο ίδιο πλαίσιο και το έργο του Βαγγέλη Γκούφα *Ρωμέικο πανόραμα* (1976), που παρουσιάστηκε το 1977 από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο στο θέατρο Πορεία.⁴⁴ Το θέμα του έργου είναι ο Εθνικός Διχασμός του 1915-17 και η δομή και μορφή της παράστασης ήταν σαφώς επηρεασμένη από το μπρεχτικό θέατρο, ενώ ο Πάρις Τακόπουλος βλέπει πίσω του ένα αριστοφανικό πρότυπο.⁴⁵ Ο Στ. Δρομάζος αναγνωρίζει ως βασικό άξονα όλων των εικόνων του έργου την υποτέλεια των δύο αντίπαλων παρατάξεων στις ξένες δυνάμεις που υποστήριζαν, ενώ σκιαγραφούνται κυρίως η εποχή και το κλίμα της και όχι τόσο τα πολιτικά πρόσωπα.⁴⁶ Το έργο άρεσε πολύ στους κριτικούς, αλλά δεν είχε εισπρακτική επιτυχία, γιατί, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, αναφέρεται σε γεγονότα που δεν είναι τόσο γνωστά στο κοινό και σημαντικά πολιτικά πρόσωπα δεν αναφέρονται ονομαστικά (π.χ. Ζυμβρακάκης), επιτείνοντας τη σύγχυση του κοινού.⁴⁷

Ο Καμπανέλλης προσπαθεί να επαναλάβει την επιτυχία του *Μεγάλου τσίρκου* με το νέο του έργο *Ο εχθρός λαός*,⁴⁸ στο οποίο, υιοθετώντας την ίδια φόρμα, παρουσιάζει με χιούμορ και καυστική κριτική τα γεγονότα ανάμεσα στο 1964 με 1967 που οδήγησαν στη δικτατορία. Μολονότι δεν κατονομάζονται, δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς στο πρόσωπο της βασιλομήτορος την Αμαλία, του βασιλιά τον Κωνσταντίνο και

41. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το μεγάλο μας τσίρκο», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. Η Ελληνικό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1984, σ. 98.

42. Μήτσος Ευθυμιάδης, *Προστάτες*, Αστάρτη, Αθήνα, 2009.

43. Γεωργουσόπουλος, «Προστάτες», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, σ. 98.

44. Βαγγέλης Γκούφας, *Ρωμέικο πανόραμα*, Θέατρο Πορεία, 1977, σ. 40.

45. Πάρις Τακόπουλος, «Το Ρωμέικο πανόραμα του Βαγγέλη Γκούφα στο Πορεία», *Τα κριτικά (θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα, 2002, σ. 70.

46. Στάθης Δρομάζος, «Βαγγέλη Γκούφα Ρωμέικο πανόραμα», *Νεοελληνικό θέατρο – Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα, 1986, σ. 115.

47. Γεωργουσόπουλος, «Ρωμέικο πανόραμα», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, σ. 210-211.

48. Καμπανέλλης, *Ο εχθρός λαός*.

του πρωθυπουργού τον Γεώργιο Παπανδρέου. Παράλληλα, ένα ζευγάρι, η Έλλη και ο Γιάννης, με διαφορετική στάση και πολιτικά φρονήματα, εκπροσωπούν στο έργο τον λαό. Ο Καμπανέλλης εστίασε πολύ στον ρόλο της Αμερικής, με τον Αμερικάνο να κινεί τα νήματα των εξελίξεων, ενώ χρωματίζει με μελανά χρώματα τη βασιλομήτορα που έχει ευνουχίσει τον γιο της και ουσιαστικά εκείνη κινεί τα νήματα. Ο πρωθυπουργός προβάλλεται σαν μια καθαρή, τίμια και με όραμα μορφή που προσπαθεί μάταια να ξεφύγει από τις πλεκτάνες του θρόνου και του αμερικάνικου παράγοντα. Το έργο παρουσιάστηκε και από τον θίασο Καζάκου – Καρέζης, χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία τόσο εμπορική όσο και καλλιτεχνική.

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, που δεν είχε ικανοποιηθεί ιδιαίτερα με το *Μεγάλο μας τσίρκο* ούτε ως έργο ούτε ως παράσταση, βρίσκει τον *Εχθρό λαό* αρκετά τολμηρό ως έργο, καθώς παρουσιάζει σύγχρονα πολιτικά γεγονότα, παίρνοντας θέση απέναντί τους και πηγαίνοντας ενάντια στο πνεύμα της πολιτικής συνύπαρξης, προτείνοντας την πόλωση. Αυτή πιστεύει ότι είναι και η αιτία που η υποδοχή του από κοινό και κριτικούς ήταν ψυχρή.⁴⁹

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και το δράμα του Νίκου Ζακόπουλου *Χαρίλαος Τρικούπης*.⁵⁰ Ο Ζακόπουλος συνδυάζει στοιχεία ιφενικού δράματος (ο ιδεαλιστής ήρωας που εν τέλει συντριβεται, η γυναίκα που βρίσκεται ανάμεσα στην καρδιά της και την αφοσίωση προς τον αδερφό της, πάθη που υποβόσκουν χωρίς όμως έντονες δραματικές κορώνες) με αυτά του επικού θεάτρου (σε πολλά σημεία οι ρόλοι απευθύνονται άμεσα στο κοινό, διαφωτίζοντάς το ως προς τα κίνητρα και τις σχέσεις των ηρώων). Ο Ζακόπουλος ξεκινάει το έργο του με τον ίδιο τρόπο που είχε ξεκινήσει και ο Βώκος, πάνω από εβδομήντα χρόνια πριν, την *Κατοχή*, σε ένα καφενείο όπου χαρακτηριστικοί ελληνικοί τύποι (ο καφετζής, ο κουρέας, ο κομματάρχης κ.ά.) παρακολουθούν την πολιτική ζωή της Ελλάδος, διαπληκτίζονται και φιλιώνουν, καθώς η Ιστορία περνάει δίπλα τους.

Χρονικά, στην πρώτη πράξη βρισκόμαστε στα 1865, όταν ο Τρικούπης είναι στην αρχή της πολιτικής του καριέρας. Ο Τρικούπης παρουσιάζεται ως ένας οραματιστής, τίμιος και απολύτως πιστός στις ιδέες του, την ανάγκη ανάπτυξης της χώρας μέσω της εκβιομηχάνισης και ενίσχυσης της αστικής τάξης. Άκαμπτος, με δυσκολία εκδηλώνει τα αισθήματά του και είναι απόλυτα δεμένος με την αδερφή του, Σοφία. Η Σοφία παίζει κι εκείνη κυρίαρχο ρόλο στο δράμα. Έξυπνη, γνώστρια της πολιτικής ζωής, αποτελεί το δεξί χέρι του αδερφού της, ερωτευμένη με τον Δηλιγιάννη –παράφορο και παθιασμένο δανδή, που είναι ερωτευμένος και αυτός μαζί της–, ιδεολογικά όμως απέναντι από τον αδερφό της. Η σύγκρουση του Τρικούπη με τον βασιλιά και τους κομματάρχες του στοιχίζει τη θέση του.

Στη δεύτερη πράξη έχουμε μεταφερθεί δέκα χρόνια μετά. Ο Τρικούπης έχει διωχθεί, μέχρι και φυλακισθεί για τις ιδέες του. Το άρθρο του «Τις πταίει;» υποστηρίζει πως οι βασιλικές αυθαιρεσίες είναι αυτές που δεν επιτρέπουν την εύρυθμη λειτουργία του κράτους. Ο Ζακόπουλος βάζει μαζί στη σκηνή τον Τρικούπη, τον Κουμουνδούρο και τον Κουντουριώτη, όταν ο βασιλιάς έρχεται και ανακοινώνει στον Τρικούπη πως του αναθέτει την πρωθυπουργία. Η απόρριψη της πρότασης γάμου του Δηλιγιάννη από τη Σοφία για χάρη του αδερφού της είναι αυτή που γεννάει το μίσος του Δηλιγιάννη προς

49. Γεωργουσόπουλος, «Ο εχθρός λαός», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, σ. 148.

50. Νίκος Ζακόπουλος, *Χαρίλαος Τρικούπης*. Δράμα εις πράξεις τρεις, Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1984.

τον Τρικούπη. Ο Ζακόπουλος δίνει ιδιοτελή κίνητρα σε μια πολιτική διαμάχη που θα κρατήσει χρόνια...

Η τελευταία πράξη μάς φέρνει την χρονιά του θανάτου του Τρικούπη στο εξωτερικό. Οι συνεχείς συγκρούσεις με τον βασιλιά, οι αντιδικίες του Τρικούπη με τον Δηλιγιάννη στη βουλή (ο Ζακόπουλος εδώ χρησιμοποιεί ως έχει τα λόγια των πολιτικών, όπως καταγράφηκαν από τα πρακτικά και τις εφημερίδες της εποχής) και εν τέλει η πτώχευση μετά την άρνηση του βασιλιά να υπογράψει για νέο δάνειο παρουσιάζονται με φλας μπακ. Ο Τρικούπης, συντετριμμένος προσωπικά και ιδεολογικά, ως ένας άλλος Τζον Γαβριήλ Μπόργκμαν, πεθαίνει μακριά από την πατρίδα του που δεν έχει να διαθέσει ούτε ένα πλοίο για να φέρει τη σωρό του πίσω.

Δύο προσωπικότητες με μεγάλη «καριέρα» στη θεατρική γραφή και σκηνή

1. Καποδίστριας

Ο Καποδίστριας, πρώτος και τελευταίος Κυβερνήτης της Ελλάδος, και η ταραγμένη εποχή των πρώτων χρόνων του ελεύθερου ελληνικού κράτους υπήρξαν αρκετά αγαπητό θέμα των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Σημαντικό πολιτικό πρόσωπο στην Τσαρική Ρωσία, έχοντας υπάρξει και υπουργός του Τσάρου, εγκατέλειψε τα πάντα, όταν κλήθηκε από τους Έλληνες το 1827 ν' αναλάβει τη διακυβέρνηση της χώρας ως Κυβερνήτης με επταετή θητεία. Το 1828 ήρθε εν τέλει στην Ελλάδα και προσπάθησε να οργανώσει το χάος. Η βαριά φορολογία, η απροθυμία του να παραχωρήσει Σύνταγμα αλλά και να μοιράσει γη στους άκληρους, η χρήση και η προώθηση κατασκόπων αλλά και η σύγκρουσή του με τους κοτζαμπάσηδες οδήγησαν τελικά σ' ένα κλίμα δυσαρέσκειας που κορυφώθηκε με τη δολοφονία του στις 27 Σεπτεμβρίου 1832 από τον Κωνσταντίνο και τον Γιώργο Μαυρομιχάλη, αδερφό και γιο του κοτζαμπάση της Μάνης, Πετρομπέη Μαυρομιχάλη, που είχε φυλακιστεί από τον Καποδίστρια.

Λίγους μήνες μετά, έχουμε το πρώτο δράμα με θέμα τη δολοφονία, το *I. Α. Καποδίστριας* (1832) του Υπάτιου Αυγερινού,⁵¹ στο οποίο η μορφή του Κυβερνήτη παρουσιάζεται εξιδανικευμένη. Ακόμα ένα δράμα με το ίδιο θέμα προέρχεται από την πένα του ηθοποιού Θεόδωρου Αλκαίου με τον τίτλο *Μαυρομιχαλαίοι – θάνατος Καποδίστριας* (1833),⁵² το οποίο παραστάθηκε από τον θίασο του ηθοποιού, καθώς και ένα δράμα γραμμένο σύμφωνα με τη ρομαντική φόρμα από τον Παναγιώτη Σούτσο, το 1835, το *Νεκρικός διάλογος του Ιωάννη Καποδίστρια*.⁵³

Το 1844 ο Σπ. Ζαμπέλιος μάς δίνει τον δικό του *Καποδίστριας*,⁵⁴ παρουσιάζοντας μια διαφορετική εκδοχή της δολοφονίας. Ο Καποδίστριας είναι μια θετική φιγούρα που προσπαθεί ν' αναστήσει την Ελλάδα και να πάει κόντρα στα ξένα συμφέροντα. Ο λαός (που εκπροσωπείται από έναν χορό Ελληνόπαιδων) τον υποστηρίζει. Η συνομω-

51. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, Παράρτημα*, σ. 282-283.

52. Δημήτρης Σιατόπουλος, «Οι συγγραφείς και τα κείμενα», *Το θέατρο της Ρωμιούσνης. Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Φιλιππότσης, Αθήνα, 1984, σ. 154.

53. Βάλτερ Πούχγερ, «Το πατριωτικό δράμα», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τ. Β(1): Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα, 2006, σ. 41.

54. Ο.π., σ. 274-275.

σία για τη δολοφονία του οργανώνεται από τον διπλωματικό εκπρόσωπο της Γαλλίας, Γιράρ, ο οποίος ξεσηκώνει τους Μαυρομιχαλαίους και τον Μιαούλη. Ο Καποδίστριας, αν και πληροφορημένος για τη δολοφονία του από τον διοικητή Ναυπλίου και από μια επιστολή της Μαντώς Μαυρογένους, δεν κάνει πίσω και εν τέλει ξεφυχάει κάνοντας έκκληση στον λαό για ομόνοια. Ο Ζαμπέλιος με το έργο του αυτό θέλει να κατακρίνει τις ξένες επεμβάσεις στην Ελλάδα.

Αρκετά χρόνια αργότερα, ακολουθώντας τη μόδα της σκηνικής αναβίωσης παλαιότερων ιστορικών γεγονότων μέσα από ένα έντονα μελοδραματικό και ρομαντικό πρίσμα που ξεκίνησε ο Βώκος με την *Κατοχή* του, ο Σπύρος Ποταμιάνος δίνει το δράμα *Καποδίστριας και Μαυρομιχαλαίοι*, που παρουσιάστηκε τον Αύγουστο του 1906 στο θέατρο Νεαπόλεως.⁵⁵

Ο Γιώργος Θεοδοκάς στο έργο του *Αντάρα στ' Ανάπλι* (1942) πραγματεύεται το ίδιο θέμα, υιοθετώντας τη δομή αρχαίας τραγωδίας.⁵⁶ Δύο είναι οι τραγικοί ήρωες του έργου: ο Καποδίστριας αλλά και ο Κωνσταντής Μαυρομιχάλης. Ο Καποδίστριας εκφράζει την ανθρώπινη τάση προς την ευταξία και την εγκαθίδρυση ορθολογικών αξιών στις σχέσεις των ανθρώπων, ενώ οι Μαυρομιχαλαίοι και ο Μιαούλης εκπροσωπούν την αναζήτηση της απόλυτης ελευθερίας. Στη συνείδηση του Κωνσταντή αλλά και των υπολοίπων παλιών αγωνιστών και κοτζαμπάσηδων ο Καποδίστριας είναι τύραννος και καταπιεστής. Ο θάνατός του έχει αποφασιστεί, αλλά ο Κωνσταντής διστάζει, είναι αυτός που αποτρέπει αρχικά τη δολοφονία του Καποδίστρια. Ο Χορός των γυναικών είναι πιστός στον Κυβερνήτη, που έχει θυσιάσει την περιουσία του, τ' αξιώματά του, και γνωρίζει κατά βάθος τη ζωή του για να στεριώσει ένα καινούργιο κράτος για το έθνος του.

Ο ίδιος παραδέχεται ότι δεν σκέφτεται τη ζωή του γιατί αυτή ανήκει στην Ελλάδα. Ποια είναι η ύβρις του, όμως; Όταν οι караβοκύρηδες επαναστατούν στην Ύδρα, εξαιτίας της βαριάς φορολογίας, και ο Κανάρης μαζί με τον εθνικό στόλο εντάσσεται στο πλευρό των επαναστατών, δεν συνδιαλέγεται, καταστέλλει, ζητώντας τη βοήθεια ξένου στόλου. Είναι Έλληνας αλλά δεν ξέρει τον άγραφο κανόνα των γηγενών Ελλήνων «τα καθ' ημάς μένουν καθ' ημάς». Αυτή του η επιλογή σφραγίζει και τη μοίρα του. Ο Κωνσταντής Μαυρομιχάλης, πλέον, είναι αναγκασμένος να δολοφονήσει τον άνθρωπο που άφησε τη μοίρα της Ελλάδας σε ξένα χέρια για να δολοφονηθεί μετά και αυτός με τη σειρά του. Οι συγκρούσεις που ακολουθούν τη δολοφονία θα λυθούν με την εμφάνιση, ως από μηχανής θεού, του Άγιου Σπυρίδωνα.

Μέσα από τους κώδικες του ρομαντικού δράματος, προσεγγίζει τη δολοφονία του Καποδίστρια ο Παύλος Φλώρος στο έργο του *Κυβερνήτης Καποδίστριας* (1942).⁵⁷ Οι δύο αντίπαλοι, Μαυρομιχαλαίοι και Καποδίστριας, παρουσιάζονται εξίσου θετικά από τον συγγραφέα. Οι Μαυρομιχαλαίοι είναι ηρωικοί αγωνιστές που νιώθουν παραγκωνισμένοι στο νέο κράτος από τον Κυβερνήτη. Η γυναικεία παρουσία διακριτική, αλλά σημαντική και στις δύο παρατάξεις. Από τη μια η Δούκισσα της Πλακεντίας ερωτευμένη, όπως και η κόρη της Ελίζα, με τον όμορφο Ηλία Κατσακό, ανιψιό του Πετρόμπεη

55. Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” και το “Βασιλικό θέατρο”», σ. 262.

56. Γιώργος Θεοδοκάς, «Αντάρα στ' Ανάπλι. Τραγωδία», *Θεατρικά Έργα Α: Νεοελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα, 1965, σ. 15-57.

57. Παύλος Φλώρος, *Κυβερνήτης Καποδίστριας*, Γ. Σ. Βλέσσας, Αθήνα, 1942.

Μαυρομιχάλη. Από την άλλη η Μαντώ Μαυρογένους που μοιράζεται έναν πλατωνικό έρωτα με τον Καποδίστρια. Ο Κυβερνήτης, φτωχός αλλά σκληρός, αγωνίζεται νύχτα-μέρα για να στεριώσει ένα κράτος. Από τη μια είναι σκληρός με τους ανθρώπους που τον υπονομεύουν, από την άλλη είναι εξαιρετικά φιλόanthρωπος, κυρίως με τα μικρά παιδιά. Οι Μαυρομιχалаίοι αποτελούν γι' αυτόν, όπως και για τον Καποδίστρια του Καζαντζάκη, τις παλιές δυνάμεις που εμποδίζουν αυτό τον τόπο να προοδεύσει, κρατώντας στα χέρια τους όλα τα πλούτη και τα προνόμια. Ο ίδιος αρνείται να πάρει μισθό και να ζήσει πιο άνετα βλέποντας τα μικρά παιδιά στους δρόμους να πεινάνε (πιο ρομαντική διάσταση του Καποδίστρια). Εκφράζει, επίσης, φιλοβασιλικά αισθήματα, τα οποία ίσως και ν' απηχούν τα αισθήματα του συγγραφέα, ενώ και το αίτημα για Σύνταγμα του λαού υποτιμάται και αντιμετωπίζεται ως καπρίτσιο, καθώς ο λαός δεν ξέρει ακόμα το νόημά του.

Ο Μαυροκορδάτος είναι ο «κακός» του έργου, που προσπαθεί συνέχεια να υπονομεύσει τις σχέσεις μεταξύ των αντιπάλων, προκειμένου να ωφεληθούν ξένες δυνάμεις, ενώ ο Κολοκοτρώνης, τραχύς και λίγο σκληρός στη συμπεριφορά και τις απόψεις του, είναι σταθερός δίπλα στον Κυβερνήτη. Ο Καποδίστριας, όπως και στην τραγωδία του Καζαντζάκη, ξέρει ότι θα πεθάνει. Εξάλλου, προειδοποιείται απανωτά να μην πάει στην εκκλησία γιατί θα δολοφονηθεί. Εκείνος, όμως, επιλέγει να πάει στην Εκκλησία για να συναντήσει τη μοίρα του, όχι όμως μέσα σε ένα πνεύμα αυτοθυσίας, αλλά εκτέλεσης της θείας βούλησης.

Η πιο ενδιαφέρουσα παρουσίαση του Κυβερνήτη μέσα από θεατρική πένα είναι αυτή του Νίκου Καζαντζάκη.⁵⁸ Ο Καζαντζάκης, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, εμπνεύστηκε για το θέμα του από το *Αντάρα στ' Ανάπλι* του Θεοτοκά.⁵⁹ Το έργο ολοκληρώθηκε το 1944 και παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1946, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Θεοτοκά. Η παράσταση δέχτηκε επίθεση από τη δεξιά, κυρίως, κριτική για την τολμηρή παρουσίαση του Κυβερνήτη, αλλά και άλλων προσώπων, όπως του Κολοκοτρώνη, και κατηγορήθηκε ακόμα και ως έργο κομμουνιστικής προπαγάνδας.⁶⁰

Ο Καζαντζάκης βλέπει τον Καποδίστρια μέσα από το πρίσμα της προσωπικής του φιλοσοφικής και υπαρξιακής προβληματικής. Ο Καποδίστριας, σαν τον Χριστό, βασανίζεται και υποφέρει για τον λαό του, έναν λαό εμποτισμένο πλέον στα τόσα χρόνια σκλαβιάς. Ζει ασκητικά και προσπαθεί να δημιουργήσει την καινούργια Ελλάδα, όχι για τους Έλληνες της Επανάστασης, τους οποίους, όπως παραδέχεται ο ίδιος, μισεί, αλλά για τα παιδιά τους, τη μόνη ελπίδα του Έθνους. Το έργο παρακολουθεί τα στάδια που πρέπει να περάσει ο Καποδίστριας έως την παραδοχή και αποδοχή ότι μονάχα η προσωπική του θυσία, η θυσία του «Πρωτομάστορα», όπως πολύ όμορφα και εύστοχα κάνει τον παραλληλισμό ο Καζαντζάκης με τη Δημοτική ποίηση, θα μπορέσει να κάνει

58. Νίκος Καζαντζάκης, «Καποδίστριας», *Θέατρο. Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, Καζαντζάκη, Αθήνα, 1998, σ. 9-147.

59. Κυριακή Πετράκου, «Καποδίστριας: Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 397.

60. *Ο.π.*, σ. 412-413.

την Ελλάδα να στεριώσει. Σύμφωνα με τον Στ. Δρομάζο, ο Καζαντζάκης έφερε τον Καποδίστρια στα μέτρα του:

Όλοι οι ήρωες του είναι Χριστεϊκοί. Έχουν πάρει από τον Θεό κάποια εντολή, συνεννοούνται μάλιστα μαζί του προσωπικά. Έτσι, ο Καποδίστριας παρουσιάζεται σαν μια αγχώδης φυσιολογία που περισσότερο βιάζεται να πεθάνει παρά να δράσει.⁶¹

Ενώ ο Άλκης Θρούλος πιστεύει πως «η βιοθεωρία του δεν αφομοιώθηκε δημιουργικά γιατί είναι ένα σύγχρονο ιστορικό πρόσωπο».⁶²

Δίπλα του εμφανίζονται διάφοροι χαρακτήρες είτε ως αρωγοί και εμπνευστές είτε ως βασανιστές. Ο καθαρός, αγνός και τίμιος Μακρυγιάννης που πάντα είναι εκεί να τον στηρίξει, αλλά και να τον κριτικάρει (ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί στοιχεία από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη),⁶³ ο πονηρός και ωφελιμιστής Κολοκοτρώνης που τον εγκαταλείπει όταν ο Καποδίστριας αποφασίζει ν' αντιταχθεί στα συμφέροντά του, ο Εξομολογητής του, που είναι αυτός που τον προδίδει και οδηγεί τους εκτελεστές του, ο Γεώργιος Μαυρομιχάλης, η νέα γενιά που οραματίζεται το παρελθοντικό μεγαλείο της Ελλάδας...

Ο ίδιος ο Καζαντζάκης λέει για τον Καποδίστρια:

Ήξερε πως είναι δύσκολο να μερώσει τόσα και τόσα θεριά, να χορτάσει τόσων χρόνων βουλιμίες και να μετουσιώσει την ασύδοτη ελευθερία σε πειθαρχούμενο κράτος. Ήξερε καλά πως σαν τους άγιους μάρτυρες κατεβαίνει στον λάκκο των λεόντων, μα δε δίστασε γιατί αγαπούσε την πατρίδα και πίστευε στη θαυματουργή δύναμη του φωτισμένου νου. Οι αριστεροί τον κατηγορούν ως τύραννο, οι δεξιοί τον υμνούν ως μεγαλομάρτυρα. Ήταν και τα δύο. Μα πάνω απ' όλα είχε την ανώτατη τούτη αρετή που τον εξαγιάζει: αγνότητα. Τούτη την υψηλή, αγέλαστη αρετή θέλησα να τονίσω στην τραγωδία μου.⁶⁴

Το μονόπρακτο δράμα *Καποδίστριας* του Θ. Φραγκόπουλου, γραμμένο το 1959,⁶⁵ έχει μια πρωτότυπη προσέγγιση της δολοφονίας του Κυβερνήτη, χωρίς όμως να τον εμφανίζει ως πρόσωπο του δράματος. Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος είναι απομονωμένος στην Αίγινα, εκεί δέχεται αρχικά την επίσκεψη του Κωνσταντίνου Καρατζά και στη συνέχεια των ερευνητών Ανδρέα Μουστοξύδη και Ιωάννη-Γεωργίου Καποδίστρια, που ερευνούν τη δολοφονία του Κυβερνήτη. Ο Μαυροκορδάτος παραδέχεται ότι τη γνώριζε, αλλά δεν έκανε τίποτα και στη συνέχεια μαθαίνει ότι ο Καρατζάς έχει πεθάνει εδώ και έναν μήνα.⁶⁶

61. Στάθης Δρομάζος, «Νίκου Καζαντζάκη Καποδίστριας στο Εθνικό θέατρο», *Νεοελληνικό θέατρο – Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα, 1986.

62. Άλκης Θρούλος, «1 Απριλίου 1946. Ένα όχι αδιάφορο έργο», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Δ': 1945-1948, σ. 182-183.

63. Πετράκου, «Καποδίστριας: Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», σ. 408.

64. Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, «Καποδίστριας», *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1985, σ. 79.

65. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, Παράρτημα*, σ. 479.

66. Άλκης Θρούλος, «1 Αυγούστου 1960. Θεατρικά έργα σε βιβλία», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Η': 1959-1961, σ. 303.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Καποδίστριας αποτελεί για τους Έλληνες δραματουργούς ένα γνήσιο τραγικό πρόσωπο με όλες τις αντιφάσεις που μπορεί αυτό να φέρει. Η απόφασή του να θυσιάσει τα πλούτη του και εν τέλει τη ζωή του για ένα ιδανικό και η επίγνωση αυτής της θυσίας (είναι ιστορικό γεγονός ότι ο Καποδίστριας έδωσε όλη του την περιουσία και όσο διάστημα κυβερνούσε δεν έπαιρνε μισθό) από τη μια, αλλά και η σκληρή, σχεδόν τυραννική διακυβέρνησή του με μια δύσκαμπτη και εξαιρετικά ελεγκτική κρατική μηχανή με σπιούνους και κατασκόπους παντού στην ελληνική επικράτεια από την άλλη, δείχνουν μια προσωπικότητα που κρύβει μέσα της πολύ φως και σκοτάδι. Ο θάνατος αλλά και η μετέπειτα αναγνώριση του σημαντικού έργου που επιτέλεσε στο μικρό διάστημα της διακυβέρνησής του οδήγησαν τους συγγραφείς να εστιαστούν περισσότερο στα θετικά στοιχεία του και να τον δουν με συμπάθεια, κατανόηση αλλά και θαυμασμό.

2. Κολοκοτρώνης

Ο κορυφαίος οπλαρχηγός του Αγώνα για την Ανεξαρτησία υπήρξε μια από τις πιο διαφορούμενες και αντιφατικές πολιτικές προσωπικότητες των πρώτων χρόνων του ελεύθερου κράτους. Κατά τη διάρκεια του Αγώνα η σύγκρουσή του με τους Κοτζαμπάσηδες βύθισε την Ελλάδα στον εμφύλιο που θα είχε καταστροφικές συνέπειες χωρίς την παρέμβαση των Μεγάλων Δυνάμεων. Οι νίκες του εναντίον των Τούρκων τον καθιέρωσαν στη συνείδηση των Ελλήνων ως μια ηγετική φιγούρα και αυτή του η επιρροή στον λαό έκανε την εκάστοτε εξουσία να επιθυμεί να τον προσεταιριστεί ή να τον εξαλείψει.

Υπήρξε υποστηρικτής της ρωσικής πολιτικής και του ερχομού του Καποδίστρια στην Ελλάδα, τον οποίο και στήριξε μέχρι τον θάνατό του. Στην συνέχεια, έγινε μέλος της Πενταμελούς Επιτροπής που διακυβέρνησε τη χώρα μέχρι τον ερχομό του Όθωνα, του οποίου την εκλογή επίσης υποστήριξε. Η Αντιβασιλεία, όμως, δεν τον είδε με καλό μάτι, τον κατηγορήσε για συνωμοσία και τον καταδίκασε με μια δίκη-παρωδία σε θάνατο, το 1834. Ο Όθωνας, όταν ενηλικιώθηκε, του έδωσε χάρη και τον διόρισε Σύμβουλο Επικρατείας. Από τότε και μέχρι τον θάνατό του ζει με τιμές δεχόμενος κατά καιρούς διάφορα αξιώματα.

Η σχέση του με τον Καποδίστρια φωτίζεται σημαντικά στα έργα που αφορούν τον Κυβερνήτη. Στον *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη παρουσιάζεται ως μια σκληρή και ωφελμιστική, σχεδόν αριστοκρατική φιγούρα. Νοιώθει εκλεκτός και ανώτερος, κοιτώντας με κάποια υπεροψία τον λαό. Σκοπός του είναι το προσωπικό του όφελος και όχι το καλό της πατρίδας, ενώ εγκαταλείπει τον Καποδίστρια όταν εκείνος αποφασίζει ν' αντιταχθεί στα συμφέροντά του, μοιράζοντας τη γη στους άκληρους Έλληνες. Ενδεικτικό της προσωπικότητάς του, όπως διαγράφεται από τον Καζαντζάκη, είναι η εξής φράση του: «Εμείς οι πέντε-έξι διαλεχτοί είμαστε η πατρίδα. Κι όλος επλάστη απ' το Θεό ο λαός, να ξέρεις, μόνο για να μη μένουν άδειες οι στρατές».⁶⁷

Ο Φλώρος, από την άλλη, παρουσιάζει έναν Κολοκοτρώνη πιο κοντά στην εικόνα που μας έχει κληροδοτήσει η εθνική λαϊκή αναπαράσταση. Τραχύς, λαϊκός, αλλά πιστός στον Καποδίστρια. Είναι οξυδερκής και έξυπνος πολιτικός, αλλά έχει την εντιμότητα

67. Καζαντζάκης, *Καποδίστριας*, σ. 82.

του παλιού αγωνιστή που έχει σκληραγωγηθεί στη μάχη και όχι πίσω από χαρτιά και γραφεία. Την ίδια εικόνα μάς δίνει για τον γέρο, πια, Κολοκοτρώνη και ο Αντώνης Ξεπαπαδάκος στο έργο του *Η δίκη του Κολοκοτρώνη* (1963).⁶⁸ Ένα έργο απλοϊκό, με έντονες ρομαντικές και ψευτοσυναισθηματικές κορώνες, γεμάτο δραματουργικές αδυναμίες, που παρουσιάστηκε το 1966 από τον θίασο Ελληνική Αυλαία.⁶⁹ Μολονότι ο Κολοκοτρώνης θα έπρεπε να αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο, παρ' όλ' αυτά παρουσιάζεται ως ένας αφελής και απλοϊκός γέροντας που παγιδεύτηκε σε μια συνωμοσία και πιστεύει μέχρι τέλους ότι το δίκιο του θα λάμψει αν είναι ειλικρινής. Ως γνήσιος ρομαντικός ήρωας προτιμάει να πεθάνει παρά να πει ψέματα. Κεντρικό πρόσωπο του έργου ο Τερτσέτης, δικαστής και πολιτικός αντίπαλος του Κολοκοτρώνη που αρνήθηκε να υπογράψει την καταδίκη του, παραπαίει ανάμεσα στην αίσθηση της τιμής και του καθήκοντος και στην αγάπη του για την κόρη του Άρμαρμπεργκ, Ιουλία.

Οι «κακοί» του έργου είναι οι ανήθικοι Βαυαροί. Ο Όθωνας δεν αντιμετωπίζεται ως τέτοιος, καθώς πλέον έχει εξελληνιστεί, ενώ ο Κολοκοτρώνης είναι απλοϊκά αφοσιωμένος στον Βασιλιά: «Άμα μου έδωσε ο Θεός βασιλιά, εγώ είπα σ' όλους τους φίλους μου: Τώρα είμαι ευτυχημένος».⁷⁰ Οι φιλοβασιλικές διαθέσεις του συγγραφέα διαστρεβλώνουν ακόμα περισσότερο το, ούτως η άλλως, κακό δράμα στην τελευταία σκηνή, όπου ο σχεδόν θεοποιημένος Όθωνας δίνει χάρη στον Κολοκοτρώνη, που κλαίει από συγκίνηση, και διώχνει τους Βαυαρούς από την Ελλάδα!

Συμπεράσματα

Αν και τα έργα που απασχόλησαν την παρούσα μελέτη απλώνονται σε μια χρονική περίοδο σχεδόν εκατό χρόνων και εκπροσωπούν συγγραφείς με πολύ διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογικές καταβολές, έχουν ορισμένα κοινά σημεία που καταδεικνύουν τις Άρπυιες της ελληνικής κοινωνικοπολιτικής ζωής από καταβολής του ελληνικού κράτους.

Σε όλα τα έργα εντοπίζεται το δίπολο Έλληνες - Ξένοι (Βαυαροί, Άγγλοι, Γάλλοι, Ρώσοι, Τούρκοι). Σχεδόν όλοι οι συγγραφείς προβάλλουν την άποψη ότι ποτέ δεν υπήρξαμε πραγματικά ανεξάρτητοι, αλλά πάντα υπό τη σφαίρα επιρροής των ξένων δυνάμεων. Ο λαός αποτελεί έρμαιο επιρροής ανθρώπων –ξένων ή Ελλήνων– που υποδαυλίζουν τα πάθη του και προκαλούν τον εθνικό διχασμό. Ανάλογα με την ιδεολογία του εκάστοτε συγγραφέα ο λαός είτε χρειάζεται κάποιον φωτισμένο ηγέτη (βασιλιά) να τον καθοδηγεί και να τον προστατεύει είτε πρέπει επιτέλους να πάρει τη μοίρα του στα χέρια του. Η θυσία, η προδοσία και η απομόνωση ή ο θάνατος είναι το δώρο της Ελλάδας προς τους έντιμους πολιτικούς άντρες.

68. Αντώνης Ξεπαπαδάκος, *Η δίκη του Κολοκοτρώνη*, Δίφρος, Αθήνα, 1963.

69. Άλκης Θρύλος, «15 Αυγούστου 1966. Παραστάσεις αρχαίων και σύγχρονων έργων», *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Γ': (1964-1966), σ. 430-431.

70. *Ο.π.*, σ. 74.

Το θέατρο στους τόπους εγκλεισμού και εξορίας στην εποχή της «καχεκτικής δημοκρατίας» των μεταπολεμικών χρόνων

Τέατρο και Δημοκρατία είναι έννοιες αλληλένδετες. «Είναι αυτονόητο», για να θυμηθούμε τον Βασίλη Ρώτα, «πως το θέατρο, έχοντας πρώτη και κύρια προϋπόθεση τη λαϊκιά παρουσία, που βλέπει, κρίνει και ελέγχει, δεν μπορεί να ανθίσει παρά μόνο σε κλίμα δημοκρατικό [...] κι είναι το βαθμόμετρο της δημοκρατικότητας κάθε καιρού και τόπου».¹ Η εποχή που ακολούθησε τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα είχε ως κύρια χαρακτηριστικά την πολιτική αστάθεια, τον ξένο επεμβατισμό, την εκλογική νοθεία και την τρομοκρατία, γεγονότα που στιγμάτισαν μια «καχεκτική δημοκρατία» και οδήγησαν τον τόπο σε έναν αδελφοκτόνο Εμφύλιο. Μέσα σε αυτόν τον πολιτικό και κοινωνικό κυκεώνα το θέατρο, στήριγμα και πηγή ελπίδας του λαού στα χρόνια της Κατοχής, ανέλαβε έναν ρόλο διαφορετικό, αλλά όχι πρωτόγνωρο για τα ελληνικά δεδομένα, ψυχαγωγώντας χιλιάδες πολιτικούς κρατούμενους που φυλακίστηκαν ή εξορίστηκαν από τις πρώτες μεταπολεμικές κυβερνήσεις.

Ο θεσμός της διοικητικής εκτόπισης ή εξορίας καθιερώθηκε στις αρχές του εικοστού αιώνα και αποτέλεσε τη μετάλλαξη ενός νόμου του μακρινού 1871 για την πάταξη της ληστείας. Αρχικά² με πρόσχημα τη δημόσια ασφάλεια και στη συνέχεια³ με στόχο την προστασία του κράτους από επικίνδυνες ενέργειες και ιδέες, η εξορία επιβλήθηκε ως προληπτικό μέτρο για την εξουδετέρωση των πολιτικών αντιπάλων της κυβέρνησης, των εχθρών του έθνους και της καθεστηκυίας κοινωνικής τάξης. Με την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά οι έννοιες «κομμουνιστής», που από εκείνη την εποχή σήμαινε όλα τα παραπάνω, και «πολιτικός κρατούμενος» ή «εξόριστος» έγιναν σχεδόν ταυτόσημες.

Το ξέσπασμα του πολέμου βρήκε την Ελλάδα με έναν μεγάλο αριθμό πολιτικών κρατουμένων σε διάφορα σημεία της επικράτειας. Αρκετοί από αυτούς παραδόθηκαν από τους δεσμοφύλακες στους κατακτητές και εκτελέστηκαν, άλλοι απέδρασαν και εντάχθηκαν στην Αντίσταση. Η λήξη του πολέμου και η απελευθέρωση γιορτάστηκαν για πολύ λίγο, αφού νέες διώξεις έστειλαν σε φυλακές και εξορίες παλαίμαχους και νέους κρατούμενους που βαρύνονταν με την κατηγορία της συμμετοχής στις οργανώσεις του Κ.Κ.Ε. – Ε.Α.Μ. – Ε.Λ.Α.Σ. ή είχαν συλληφθεί για ασήμαντη αφορμή σύμφωνα με

1. Ελένη Βασιλοπούλου (επιμ.), *Βασίλης Ρώτας: 1889-1977*, Αθήνα, 1979, σ. 204-205.

2. Πρώτη κυβέρνηση Βενιζέλου (1913).

3. Κυβέρνηση Παπαναστασίου (1924) και δικτατορία Πάγκαλου (1926).

τις ασαφείς επιταγές της Βάρκιζας. Στον Εμφύλιο οι φυλακίσεις και οι εκτοπίσεις συνεχίστηκαν εντατικά και με διπλό σκοπό: αφενός τη μη επάνδρωση του Δημοκρατικού Στρατού με νέους στρατιώτες και αφετέρου την αναμόρφωση πολιτών με «ασθενές» εθνικό φρόνημα.

Ποιος λοιπόν ο ρόλος του θεάτρου στη φυλακή και στην εξορία των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων; Με τα στοιχειώδη προς το ζην να αποτελούν πολυτέλεια και τη σωματική και ψυχολογική βία των δεσμοφυλάκων να κορυφώνονται μπροστά από τις δηλώσεις μετανοίας, η σκέψη και μόνο των κρατουμένων να στήσουν ένα σκετς στη φυλακή φαντάζει παράλογη. Ο αείμνηστος Τάσος Ζωγράφος, που έκανε τα πρώτα του βήματα στη σκηνογραφία ως εξόριστος στη Μακρόνησο, δίνει την εξήγηση: «Το θέατρο ήταν όπως το νερό. Μεγάλη ανάγκη». Ήταν το φάρμακο για την απόγνωση του εγκλεισμού. Ήταν η ολιγώρη απόδραση από τα καψώνια και τις αγγαρείες. Ήταν οι λίγες στιγμές ξεγνοιασιάς και ψυχαγωγίας. Μαζί με αυτά ήταν και η από σκηνής καμουφλαρισμένη έκφραση των αξιών των εγκλειστών. Παρόλο που οι πρακτικές δυσκολίες ήταν πολλές και μεγάλες, οι κρατούμενοι έβρισκαν σχεδόν πάντα τον τρόπο να τις ξεπεράσουν είτε βρίσκονταν σε φυλακή, είτε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, είτε σε κάποιο ξερονήσι.

Το θέατρο στις φυλακές οργανώθηκε από πολύ νωρίς. Σύμφωνα με μια αναφορά⁴ της 27ης Σεπτεμβρίου 1945 από τον Βρετανό αξιωματικό Κρις Γούντχαους, στις φυλακές Αβέρωφ υπήρχε μία θεατρική ομάδα, ενώ στις φυλακές Καλαμάτας υπάρχουν μαρτυρίες⁵ για παραστάσεις στο πλαίσιο φιλολογικών βραδιών. Στις φυλακές Αργοστολίου παιζόταν θέατρο σκιών και ζακυνθινές «Ομιλίες»,⁶ ενώ στις φυλακές της Κέρκυρας⁷ οι κρατούμενοι ανέβαζαν με τσίλιες σκετς στους διαδρόμους. Στην Πάτρα οι κρατούμενοι παίζονταν θέατρο χωρίς την αντίδραση της Διοίκησης, τουλάχιστον μέχρι το 1947.⁸ Επιστολή κρατούμενου των φυλακών Ζακύνθου στον Ριζοσπάστη (8 Αυγούστου 1947) κάνει λόγο για σχολή θεάτρου και απαγγελίας.⁹ Στις φυλακές των Ιωαννίνων, στις 25 Μαρτίου 1947, οι κρατούμενοι έπαιξαν το *Να ζή το Μεσολόγγι* και σύμφωνα με επιστολή κρατούμενου¹⁰ η παράσταση πέτυχε την έντονη συγκίνηση των θεατών και την άμεση επαφή τους «με την ιστορική ώρα και τον σκοπό του έργου».

Στις φυλακές Χατζηκώστα της Αθήνας μέχρι τον Ιούλιο του 1945 είχαν ανεβεί συνολικά 54 θεατρικές παραστάσεις.¹¹ Στις φυλακές αυτές κρατήθηκε για τρεις μήνες και ο συγγραφέας Νίκος Χάγερ Μπουφίδης, που περιγράφει σε άρθρο του στο περιοδικό

4. Πολυμέρης Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας: Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004, σ. 292.

5. Κυριακή Καμαρινού, *Τα «πέτρινα» πανεπιστήμια: Ο αγώνας για τη μόρφωση στις φυλακές και τις εξορίες: 1924-1974*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2005, σ. 412.

6. *Ο.π.*, σ. 196.

7. *Ο.π.*, σ. 184.

8. *Ο.π.*, σ. 440.

9. Βόγλης, *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας*, σ. 250-251.

10. Βασιλοπούλου, *Βασίλης Ρώτας*, σ. 265.

11. Καμαρινού, *Τα «πέτρινα» πανεπιστήμια*, σ. 159.

*Ελεύθερα Γράμματα*¹² πώς οι συγκρατούμενοί του κατάφεραν να παρουσιάσουν έργα, όπως το *Στραβόξυλο* του Ψαθά, *Του φτωχού τ' αρνί* του Τσβάιχ και τον *Μακρονό Δρόμο* του Αρμπούζοφ. Την οργάνωση του θιάσου είχε αναλάβει ένας επαγγελματίας ηθοποιός, ονόματι Γαλανός, που με τη συμβολή τού επίσης επαγγελματία σκηνογράφου Ασαντούρ Μπαχαριάν και άλλων φιλότιμων ερασιτεχνών έδωσαν πνοή στο θέατρο της φυλακής. Τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν «ηρωικότατα παιδιά, που ύστερ' από αυστηρή εντολή της οργάνωσης της φυλακής τους αναλάμβαναν σαν καθήκον, χωρίς να παρουσιάζουν τίποτα το αντιαισθητικό».¹³

Εξίσου έντονη η δραστηριότητα στις γυναικείες φυλακές Αβέρωφ παρά τη μόνιμη απαγόρευση ψυχαγωγίας.¹⁴ Την Αποκριά του 1949 οι κρατούμενες έπαιξαν μια πρωτότυπη επιθεώρηση με ένδεκα νούμερα που αναφερόταν στις αγγαρείες της φυλακής.¹⁵ Την ευθύνη του θιάσου είχαν οι ηθοποιοί Μαλαίνα Ανουσάκη, Μαρία Φωκά, Χρύσα Καλό, Σωτηρία Ιατρίδου και Ολυμπία Παπαδούκα. Ανάμεσα στα έργα που ανέβασαν: *Να ζή το Μεσολόγγι*, *Ρήγας Βελεστινλής* (25 Μαρτίου 1951), το *Φιόρο του Λεβάντε*, το *Μπλοκ C* και πολλά άλλα.¹⁶

Για την επίδραση του θεάτρου της φυλακής στο κοινό του χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία¹⁷ του Τάκη Μπενά, κρατούμενου στις φυλακές Ιτζεδίν στην Κρήτη. Στο τέλος της παράστασης του *Ρήγα Βελεστινλή*, στις 25 Μαρτίου 1950, ο πρωταγωνιστής σήκωσε τα χέρια του και απήγγειλε με μεγάλη φωνή τα λόγια: «Βλέπω τους τοίχους αυτής της μαύρης φυλακής να πέφτουν, να σωριάζονται». Η αντίδραση των συγκρατουμένων του ήταν τόσο ενθουσιώδης ώστε ο δεσμοφύλακας που παρακολουθούσε την παράσταση σε ρόλο λογοκριτή έτρεξε πανικόβλητος στη Διεύθυνση για να αναφέρει την απόπειρα εξέγερσης.

Πριν περάσουμε στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, είναι αναγκαία μία διευκρίνηση. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου υπήρξαν στρατόπεδα συγκέντρωσης στα οποία οι κρατούμενοι ήταν άνδρες και γυναίκες πολίτες. Σε αυτά τα στρατόπεδα, που εξακολούθησαν να λειτουργούν και μετά τη λήξη του Εμφυλίου, οι κρατούμενοι είχαν μία σχετική ελευθερία κινήσεων στο πλαίσιο μιας πειθαρχημένης διαβίωσης. Εντελώς διαφορετική ήταν η περίπτωση της Μακρονήσου, η οποία στην πρώτη φάση λειτουργίας της ήταν μία κανονική στρατιωτική μονάδα με στρατιώτες που βρίσκονταν κάτω από διαταγές ανωτέρων.

Πριν από τον Εμφύλιο, στα Δεκεμβριανά του 1944, ένας αριθμός συλληφθέντων εστάλη στην Ελ Ντάμπα της Αιγύπτου σε αγγλίζικο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Εκεί, κάποιοι κρατούμενοι έστησαν μια πρόχειρη σκηνή και άρχισαν να παίζουν διάφορα νούμερα. Στις 8 Μαρτίου 1945, μάλιστα, έπαιξαν ένα σκετς με θέμα εμπνευσμένο από

12. Νίκος Χάγερ-Μπουφίδης, «Η Τέχνη στις φυλακές του Χατζηκώστα», *Ελεύθερα Γράμματα* 34 (1946), σ. 12.

13. *Ο.π.*, σ. 13.

14. Ολυμπία Παπαδούκα, *Γυναικείες φυλακές Αβέρωφ*, [χ.ε.], Αθήνα, 1981, σ. 23.

15. *Ο.π.*, σ. 23-65.

16. *Ο.π.*, σ. 110-111.

17. Τάκης Μπενάς, *Του Εμφυλίου: Μνήμες των δύσκολων καιρών*, Λιβάνης, Αθήνα, 1996, σ. 159-162.

την παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας.¹⁸ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του ηθοποιού Μίμη Φωτόπουλου, που βρέθηκε στην Ελ Ντάμπα για τρεις μήνες, το θέατρο εκεί γεννήθηκε από την απελπισία και την οδύνη των εγκλείστων και «απέδωσε στους ανθρώπους τους εαυτούς τους, τους ελευθέρωσε και έκανε να ξαναζήσει μέσα τους ό,τι η καινούργια κατάσταση τους είχε καταστρέψει».¹⁹

Το 1948 λειτούργησαν στη Χίο και στο νησάκι Τρίκερι του Παγασητικού Κόλπου στρατόπεδα πειθαρχημένης διαβίωσης για γυναίκες.²⁰ Στις 25 Μαρτίου 1948 οι εξόριστες στη Χίο διοργάνωσαν μια μεγάλη γιορτή και έπαιξαν το *Να ζη το Μεσολόγγι* του Ρώτα, παράσταση που παρακολούθησαν κάτοικοι του νησιού αλλά και η Διοίκηση του στρατοπέδου. Στη συνέχεια, προετοίμασαν τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, αλλά η Διοίκηση βρήκε το έργο ανατρεπτικό και απαγόρευσε την παράστασή του. Μετά τη μεταγωγή τους στο Τρίκερι επιχείρησαν για δεύτερη φορά να παρουσιάσουν τον *Προμηθέα* για να λάβουν την ίδια αρνητική απάντηση από τη διεύθυνση του στρατοπέδου. Παρά την απογοήτευση, η θεατρική ομάδα με οργανώτρια την Αλέκα Παϊζή ανέβασε άλλα έργα, όπως τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*, ένα σκετς με θέμα τη γυναίκα στους αιώνες και άλλα έργα.

Την ίδια περίοδο, στο ξερονήσι της Γυάρου, το θέατρο γεννήθηκε στην ανάπαυλα ποδοσφαιρικών αγώνων των εξορίστων.²¹ Ως πρώτη παράσταση αναφέρεται μια παρωδία της *Κάρμεν* που έστειλε ηθοποιούς και θεατές στο πειθαρχείο. Στα τέλη του 1951 οι εξόριστοι έχτισαν μια μικρή σκηνή κοντά στη θάλασσα και άρχισαν να παίζουν κλασικά έργα υπό την καθοδήγηση του σκηνογράφου Μπαχαριάν. Χαρακτηριστική είναι η φράση ενός επιζώντα: «Βγάλαμε το άχτι μας για ό,τι είχαμε περάσει τα τρία προηγούμενα χρόνια!».²²

Βορειότερα, το νησάκι του Άη Στράτη είχε το 1950 περίπου πέντε χιλιάδες εξόριστους. Το φθινόπωρο του ίδιου έτους, έπειτα από έντονες πιέσεις προς τη Διοίκηση της φρουράς, δόθηκε η έγκριση για δημιουργία θεατρικής ομάδας υπό τον όρο ότι οι εξόριστοι θα υπέβαλλαν το δραματολόγιό της σε επιτροπή λογοκρισίας. Η προετοιμασία της πρώτης ομάδας έγινε υπό την καθοδήγηση του ηθοποιού Κ. Μπαλαδής και τον Δεκαπενταύγουστο του 1951 συμμετείχε σε μεγάλη εορταστική εκδήλωση.²³

Η δημιουργική περίοδος του θιάσου εξορίστων ξεκινά τον Σεπτέμβριο του 1951 με τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Στην παράσταση συμμετέχουν οι εξόριστοι ηθοποιοί Τζ. Καρούσος (*Σκηνοθεσία / Κορυφαίος Χορού*), Μ. Κατράκης (*Εξάγγελος*) και Φ. Καμπάνης (*Ατοσσα*). Το έργο είχε την έγκριση της διοίκησης, που πιθανότατα προσδοκούσε μία παράσταση «κατήχηση» για να παραλληλιστεί η ήττα του Δημοκρατικού Στρατού

18. Πραξιτέλης Ζαχαριάδης, *Ελ Ντάμπα 1.1.-17.3.1945: Ημερολόγιον αιχμαλωσίας* (εισ.-επιμ. Ιωάννα Παπαθανασίου), Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2014, σ. 115 (Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, Μαρτυρίες – περίοδος Γ' 2).

19. Μίμης Φωτόπουλος, *Όμηρος των Εγγλέζων: Ελ Ντάμπα: Χρονικό, Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα, 1980, σ. 100.

20. Ολυμπία Παπαδούκα, *Το θέατρο της Αθήνας: Κατοχή, Αντίσταση, Διωγμοί, Σμπίλιας*, Αθήνα, [1999], σ. 430-438.

21. Καμαρινού, *Τα «πέτρινα» πανεπιστήμια*, σ. 214-232.

22. *Ο.π.*, σ. 221.

23. Αντώνης Φλούντζης, *Το στρατόπεδο του Άη Στράτη: 1950-1952*, Καπόπουλος, Αθήνα, 1976, σ. 84.

στον Εμφύλιο με την ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα. Όμως, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των θεατών η παράσταση πέτυχε να «ξορκίσει» την ανάμνηση της ήττας από τη συλλογική μνήμη των εξορίστων και να θέσει το ζήτημα του σεβασμού των ηττημένων από τους νικητές.²⁴ Στο ίδιο κλίμα ήταν και η παράσταση της *Βαβυλωνιάς* (σκηνοθ. Κατράκη) με το έργο να τονίζει τη δυνατότητα ειρηνικής συνύπαρξης Ελλήνων, παρά τις πολιτικές διαφορές.

Μέχρι τα τέλη του 1953, το ρεπερτόριο του θιάσου απαρτίστηκε από κλασικά έργα Ελλήνων και ξένων καθώς και από διάφορα σκετς γραμμένα από τους εξοριστούς. Οι παραστάσεις δόθηκαν σε θέατρο που κατασκευάστηκε από ξύλα και παλιά αντίσκηνα σε σκηνογραφίες των εξορίστων ζωγράφων Χρ. Δαγκλή και Γ. Φαρσακίδη. Για τους γυναικείους ρόλους γινόταν ειδική επιλογή νεαρών με λεπτά χαρακτηριστικά και σύμφωνα με τον Μπαλαδήςμα: «στην ερμηνεία δεν γινόταν καμία απολύτως προσποίηση φωνής ή κίνησης».²⁵

Η Μακρόνησος λειτούργησε, από το 1947 έως το 1949, ως στρατόπεδο με τρία Τάγματα άοπλων Σκαπανέων, και από το 1949 έως και την κατάργησή του, ως κρατικό αναμορφωτήριο για στρατιώτες και πολιτικούς κρατούμενους. Κύρια χαρακτηριστικά της διαβίωσης στο νησί ήταν τα καταναγκαστικά έργα, τα βασανιστήρια και ο ψυχολογικός πόλεμος με στόχο την πτώση του ηθικού και την απόσπαση «δηλώσεων μετανόιας». Οι δύσκολες συνθήκες κάτω από τις οποίες υπηρετούσαν τη θητεία τους χιλιάδες στρατιώτες ώθησε κάποιους ανθρώπους της τέχνης και των γραμμάτων που βρέθηκαν ανάμεσά τους να οργανώσουν μικρές θεατρικές ομάδες που, με την άδεια της διοίκησης, θα προσέφεραν μια ώρα ψυχαγωγίας. Από τους πρωτεργάτες της προσπάθειας αυτής ήταν ο ποιητής Βαγγέλης Καμπέρος στο πρώτο Τάγμα, οι ηθοποιοί Λάκης Σκέλας και Νίκος Ευθυμίου στο δεύτερο και ο Αντώνης Ξενάκης στο τρίτο.

Η διοίκηση συνειδητοποίησε τη δύναμη του θεάτρου και το ενέταξε άμεσα στο πρόγραμμα της αναμόρφωσης, παρέχοντας κάθε δυνατή βοήθεια στους στρατιωτικούς θιάσους προκειμένου να ετοιμάσουν το ρεπερτόριό τους, με την προϋπόθεση ότι θα έπαιζαν και αντικομμουνιστικά έργα, γραμμένα από πληρωμένους κοντυλοφόρους ή ανανήψαντες στρατιώτες. Οι πρώτες πρόχειρες θεατρικές σκηνές πολύ γρήγορα έδωσαν τη θέση τους σε μεγάλα θέατρα που έχτισαν με πολύ κόπο οι ίδιοι οι στρατιώτες. Τα θέατρα αυτά είχαν όλες τις ανέσεις και τον τεχνικό εξοπλισμό που θα μπορούσε να ζητήσει ένας επαγγελματικός θιάσος της εποχής εκείνης και προβλήθηκαν από τον Τύπο²⁶ ως ένδειξη πολιτισμικής και ηθικής ανάταξης των στρατιωτών, που διέψευδε κατηγορηματικά όσους έκαναν λόγο για στρατόπεδο-κολαστήριο.

Εκτός από τα προπαγανδιστικά έργα, οι θίασοι καταπιάστηκαν κυρίως με ανώδυνες κωμωδίες, ελληνικές και ξένες. Οι Μακρονησιώτες ηθοποιοί έγιναν πρόσωπα ιδιαίτερα δημοφιλή, ώστε ακόμα και οι βασανιστές τους τους παρακαλούσαν να τους μιμηθούν και να τους σατιρίσουν από σκηνής. Εκτός από κωμωδίες, ανέβασαν πολλά νεοελληνι-

24. Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford University Press, 2011, σ. 123.

25. Φλούντζης, *Το στρατόπεδο του Αη Στράτη*, σ. 86.

26. Σκαπανεύς Μακρονήσου: *Μηνιαίο περιοδικό Γραφείου Ηθικής Αγωγής Γ' Τάγματος Σκαπανέων Β/7* (1948), σ. 4.

κά έργα κοινωνικού προβληματισμού (*Χαλασμένο Σπίτι, Δράκαινα, Αρραβωνιάσματα, Φιντανάκι, Στέλλα Βιολάντη κ.ά.*). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα υπήρξε και η αναμέτρησή τους με απαιτητικά κείμενα, όπως η *Θυσία του Αβραάμ*, ο *Έμπορος της Βενετίας*, οι *Βρικόλακες* του Ίφεν και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Οι μαρτυρίες των επιζώντων κάνουν λόγο για αξιόλογες ερμηνείες που συγκίνησαν τους θεατές, πολλοί από τους οποίους έβλεπαν για πρώτη φορά θέατρο. Άλλες μαρτυρίες τονίζουν τον κρυφό «πολιτικό χαρακτήρα» που είχε το θέατρο αυτό. Λόγου χάρη, «μια αναφορά στις περιπέτειες του Οδυσσέα [...] που παλεύοντας με τη Σκύλα, τη Χάρυβδη και τις Σειρήνες θα ξεπεράσει τις δυσκολίες και θα επιστρέψει στην Ιθάκη» στη Μακρόνησο αποκτούσε άλλο νόημα, αφού «όλοι μπορούσαν να καταλάβουν τις αλληγορίες της Σκύλας - Χάρυβδης - βασανιστών, των Σειρήνων - ψεύτικων υποσχέσεων, της Ιθάκης - επιστροφής στους δικούς τους». Ομοίως, «και η απάντηση της Αντιγόνης στον Κρέοντα αποκτούσε για τον θίασο και τους θεατές την πιο άμεση πολιτική σημασία».²⁷

Επιχειρώντας μια συνολική αποτίμηση της προσφοράς του θεάτρου στις φυλακές και στις εξορίες, διαπιστώνουμε πως το θέατρο ήταν ένα βασικό εφόδιο στον αγώνα για επιβίωση, ανεξάρτητα από τον τόπο και τις συνθήκες του εγκλεισμού. Οι πολιτικοί κρατούμενοι επιστράτευαν τη σκηνική τέχνη προκειμένου να αντιμετωπίσουν την ηττοπάθεια και την αδράνεια αλλά και για να μορφωθούν ακολουθώντας το παράδειγμα των κρατουμένων της Μεταξικής δικτατορίας. Μία δεύτερη διαπίστωση είναι πως το θέατρο του εγκλεισμού ήταν ενίοτε ένα «θέατρο μέσα στο θέατρο» κάτω από την άγρυπνη επιτήρηση των δεσμοφυλάκων. Κάθε φορά που οι ηθοποιοί είχαν την κρυφή επιδίωξη να περάσουν στο ακροατήριό τους κάποια μηνύματα, έναν υπαινιγμό ή μία υπόμνηση για τη ζωή στην εξορία²⁸ έμπαινε σε λειτουργία ένας μυστικός κώδικας επικοινωνίας μεταξύ σκηνης και κοινού, «ένας κώδικας σινιάλων που στους άγραφους τρόπους των φυλακισμένων φτιάχνανε μια δεύτερη γλώσσα. Έτσι, διαμορφώθηκε σιγά-σιγά μια τεχνική που επέτρεπε να παίζονται ταυτόχρονα δύο έργα. Το ένα φωναχτό, άμεσο, διασκεδαστικό. Το άλλο κρυφό, έμμεσο, υπονοούμενο».²⁹

Σήμερα, σε μια δημοκρατία που δεν έχει την καχεξία του παρελθόντος, αλλά η λήθη αντιμάχεται την ιστορική μνήμη και η χάλκευση της Ιστορίας επιστρατεύεται για να απαξιώσει και να πλήξει τη συμβολή της Εθνικής Αντίστασης στους αγώνες πρόσφατου παρελθόντος, το θέατρο των πολιτικών κρατουμένων μπορεί να μας υπενθυμίσει τι είδους άνθρωποι ήταν αυτοί που πέρασαν από τις φυλακές και τις εξορίες πριν από εβδομήντα χρόνια.

27. Περικλής Γρίβας, «Ο διπλός πολιτικός ρόλος του θεάτρου ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης», *Θεατρικά Κινηματογραφικά Τηλεοπτικά* 38-46 (1980), σ. 33.

28. Λευτέρης Ραφτόπουλος, *Το μήκος της νύχτας: Μακρόνησος '48-'50: Χρονικό - Μαρτυρία*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2019, σ. 44.

29. Νίκος Κούνδουρος, «Το διπλό θέατρο στο Μακρονήσι», *Θεατρικά Κινηματογραφικά Τηλεοπτικά* 38-46 (1980), σ. 37.

Δημοκρατία: Οιδιπόδειο ή αντι-οιδιπόδειο¹ σύμπλεγμα της τέχνης

...Ορισμένες περιόδους υψηλότερης ανάπτυξης της τέχνης δεν βρίσκονται σε άμεση σύνδεση με τη γενική ανάπτυξη της κοινωνίας ούτε με την υλική βάση και τη βασική δομή της οργάνωσής της² (Καρλ Μαρξ).

Ανέκαθεν ο κλασικισμός αντιπροσώπευε και αντιπροσωπεύει τις δυνάμεις καταστολής. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το πνευματικό ισοδύναμο της πολιτικής τυραννίας. Οι καταβολές του προέρχονται από τον αρχαίο κόσμο περνώντας από τις μεσαιωνικές αυτοκρατορίες για να ανανεωθεί και να εκφράσει τις δικτατορίες της Αναγέννησης, ενώ υπήρξε πάντα το επίσημο δόγμα του καπιταλισμού. Ο Πλάτωνας, σχεδιάζοντας την *Πολιτεία* του, αρνούνταν το δικαίωμα στους ποιητές να κατοικούν σε αυτήν υπερασπιζόμενος το συμφέρον της κοινότητας. Πίστευε στη δύναμη της ποίησης. Τη θεωρούσε όμως επικίνδυνη, περιττή –για μια τέλεια κοινότητα, βέβαια. Το ερώτημα αν ο ποιητής-δημιουργός έχει το δικαίωμα να υπάρχει, να έχει την αυτονομία –την ελευθερία τού να γράφει ό,τι θέλει– δεν τέθηκε έκτοτε με την ίδια ένταση. Οι κανόνες της κλασικής τέχνης είναι τα τυπικά υποδείγματα τάξης, αναλογίας, συμμετρίας, ισορροπίας, αρμονίας. Πρόκειται για πνευματικά σχήματα που ελέγχουν τα ζωτικά ένστικτα από τα οποία εξαρτάται η αλλαγή. Σήμερα, η κατάσταση είναι χειρότερη από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι την άνοδο του φασισμού. Η επανάσταση στη Δύση ηττήθηκε.

Ο κοινός συγγραφέας της ψυχαγωγικής λογοτεχνίας δεν αναγνωρίζει το δίλημμα. Ο πιο προοδευτικός, αναγνωρίζοντάς το, λαμβάνει την απόφασή του με κριτήριο την ταξική πάλη, κάτι που αποδίδεται με τον όρο «στράτευση»,³ αλλά

1. Όρος κατά τον Ζιλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουατταρί στο *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*: 1. Ο Αντι-οιδίπους (βλ. υποσημ. 17). Το οιδιπόδειο είναι η ιδεολογική κατασκευή καταστολής των επιθυμιών του «Αντιοιδίποδα».

2. Herbert Marcuse, *Αντεπανάσταση και εξέγερση*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1974, σ. 77.

3. Η έννοια της στράτευσης, με τη γενικευμένη μορφή με την οποία χρησιμοποιείται, είναι ένα απόλυτα ακατάλληλο εργαλείο για την πολιτική κριτική της λογοτεχνίας. Μια τέτοιου είδους στράτευση θα μπορούσε να είναι πολιτικά ορθή μόνο αν είναι και λογοτεχνικά ορθή. Οι κοινωνικές σχέσεις καθορίζονται από τις παραγωγικές σχέσεις. Όταν λοιπόν η υλιστική κριτική προσέγγιζε ένα έργο, συνήθιζε να ρωτά: πώς τοποθετείται ένα λογοτεχνικό έργο έναντι των παραγωγικών σχέσεων της εποχής του; Αφορά άμεσα τη λογοτεχνική τεχνική, μέσω της οποίας καθίσταται δυνατή μια άμεσα κοινωνική και επομένως υλιστική ανάλυση των λογοτεχνικών προϊόντων. Αν λοιπόν η ορθή πολιτική στράτευση ενός έργου εμπεριέχει τη λογοτεχνική του ποιότητα, διότι εμπεριέχει τη λογοτεχνική του στράτευση, μπορούμε να υποστηρίξουμε

ταυτόχρονα αυτή η απόφασή του σημαίνει και το τέλος της αυτονομίας του.⁴

Διασχίζοντας το τοπίο πειραματισμών στο θέατρο κατά τον 20ό αιώνα που έχουν γίνει από τον André Antoine (Αντρέ Αντουάν) και μετά, θα στεκόμασταν σίγουρα στον Yevgeny Vakhtangov (Γεβγκένι Βαχτάνγκωφ) και τον Κονστρουκτιβισμό του Vsevolod Emilevich Meyerhold (Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μεγιερχόλντ), που παρέλαβε από το ασιατικό θέατρο ορισμένες χορευτικές φόρμες, προσαρμόζοντάς τις σε ολόκληρες χορογραφίες, τον Max Reihardt (Μαξ Ράινχαρτ) με τις υπαίθριες παραστάσεις του *–Φάουστ, Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας–* και την επινόησή του να τοποθετήσει τους ηθοποιούς ανάμεσα στο κοινό στον *Θάνατο του Δαντόν*. Ακόμη, την κίνηση του πλήθους στις σκηνοθεσίες του Στανισλάβσκι και το θέατρο του Erwin Piscator (Ερβιν Πισκάτορ). Μια δεύτερη λειτουργία του θεάτρου υπηρετείται βασικά από τους συγγραφείς, όπως: Henrik Ibsen (Ερρίκος Ίψεν), Leo Tolstoy (Λέων Τολστόι), August Strindberg (Αύγουστος Στρίντμπεργκ), Maxim Gorky (Μαξίμ Γκόρκι), Anton Chekhov (Άντον Τσέχωφ), Gerhart Johann Robert Hauptmann (Γκέρχαρτ Χάουπτμαν), George Bernard Shaw (Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω), κ.ά.... Τον μαρασμό του κατεξοχήν πολιτικού θεάτρου πρέπει να τον αποδώσουμε σε αιτίες πολιτικές. Όταν οι θεατρικές αξίες άρχισαν να ενεργούν σαν μέσα πολιτικής διαπαιδαγώγησης, ήρθαν σε σύγκρουση με την ολοένα αυξανόμενη αντιδραστική πολιτική. Ο Έρβιν Πισκάτορ άρχισε τα πειράματά του κατεδαφίζοντας τα πάγια θεατρικά δεδομένα και προκαλώντας ένα τέλειο θεατρικό χάος. Η σκηνή έγινε πολιτική συγκέντρωση. Ο Πισκάτορ βλέπει το θέατρο σαν κοινοβούλιο, σαν νομοθετικό σώμα, στο οποίο υποβάλλονται όλα τα σπουδαία δημόσια θέματα που απαιτούν απαντήσεις. Η αισθητική είχε άμεση εξάρτηση από την πολιτική. Αντικαθιστούσε τα ζωγραφιστά σκηνικά με φιλμ πιο ρεαλιστικά, σφραγισμένα με τον ρεαλισμό του ντοκυμαντέρ.⁵

Την επανάσταση στο θέατρο και την επανάσταση στο δρόμο τις συνδέει μια ημερομηνία κατά τον Vsevolod Emilevich Meyerhold (Βσέβολοντ Εμίλεβιτς Μεγιερχόλντ).⁶ Το 1905, όταν στους δρόμους της Μόσχας ωριμάζε η λαϊκή αναταραχή, στο Στούντιο της Μόσχας ετοιμαζόταν η παράσταση του *Θανάτου του Τενταζίλ* του Maurice Maeterlinck (Μώρις Μαίτερλινκ), όπου αόρατη αλλά τρομερή φάνταζε η φιγούρα της βασίλισσας. Την επανάσταση στο δρόμο την έπνιξαν, αλλά το θέατρο συνέχιζε τον επαναστατικό του ρόλο. Τώρα, είναι σαν να άλλαξαν ρόλους. Οι ηθοποιοί έγιναν συντηρητικοί. Ξέχασαν το ρεπερτόριό τους (Vladimir Mayakovsky, Ernst Bloch, Aleksei Mikhailovich Remizov). Ποιός φταίει γι' αυτό; Η πλατεία, η σιωπηλή αδιάφορη πλατεία, σαν χώρος αναψυχής.⁷

ότι η λογοτεχνική σφράγιση μπορεί να συνίσταται σε μια πρόοδο ή σε μια οπισθοδρόμηση της λογοτεχνικής τεχνικής.

4. Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent», *Gesammelte Schriften* II/2, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, σ. 683-701 (Ομιλία στο Ινστιτούτο για τη μελέτη του Φασισμού, Παρίσι, 27 Απριλίου 1934).

5. «Bertolt Brecht», Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Δωδώνη, Αθήνα, 1990, σ. 94.

6. Vsevolod Emilevich Meyerhold, *Κείμενα για το θέατρο*, Ιθάκη, Αθήνα, 1982, σ. 180.

7. Από τη διάλεξη «Επανάσταση και θέατρο» (14-4-1917). Ρεπορτάζ του περιοδικού *Θέατρο και Τέχνη* 18 (1917). Η ομιλία αυτή έγινε σε δημόσια συζήτηση που οργανώθηκε μετά τη Φεβρουαριανή Επανάσταση από τον καλλιτεχνικό σύνδεσμο «Τέχνη για όλους». Θέμα της συζήτησης ήταν: «Επανάσταση, τέχνη, πόλεμος».

Όσον αφορά το ελληνικό θέατρο στο διάστημα της Κατοχής, θεατρικές πρωτοβουλίες συνδέονται με το αντιστασιακό κίνημα. Οι προσπάθειες του Βασίλη Ρώτα και του ποιητή Γιώργου Κοτζιούλα, από το 1944, θα αποτελέσουν γνήσιες εκφράσεις λαϊκού θεάτρου. Την περίοδο του Εμφυλίου έχουμε τη συγκρότηση του Θεάτρου του Λαού, που στόχευε στη ρήξη με τις παλιές θιασαρχικές πρακτικές και στη «δημοκρατική αναγέννηση» του θεάτρου, τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, το Φυσικό Θέατρο του Πέλου Κατσέλη, το οποίο αποτέλεσε μια ακόμη προσπάθεια εδραίωσης του λαϊκού θεάτρου, και το Ρεαλιστικό Θέατρο του Αιμίλιου Βεάκη. Αναμφίβολα, το σημαντικότερο γεγονός της κατοχικής περιόδου ήταν η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης από τον Κάρολο Κουν τον χειμώνα του 1942, η δημιουργία του οποίου αποτέλεσε τομή στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 θα δημιουργηθούν πολλές και βραχύβιες συνεργασίες, με βάση τις οποίες η θεατρική πρακτική της εποχής θα χαρακτηριστεί από μια επιστροφή στη συνήθεια της μεταφοράς εμπορικών επιτυχιών και ασήμαντων έργων που έχουν παρουσαστεί στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, με μόνη εξαίρεση το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μ. Κατράκη, το οποίο δείχνει σταθερά προσανατολισμένο στην ελληνική παραγωγή, ανεβάζοντας έργα που πραγματεύονται σημαντικά γεγονότα της ελληνικής ιστορίας.⁸

Η περίοδος στασιμότητας που προέκυψε από τις νέες πολιτικές συνθήκες που επέβαλε η δικτατορία ήταν σχετικά πιο σύντομη από τις περιόδους που ανέστειλαν την εξελικτική πορεία της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου κατά τις δεκαετίες 1930 έως και 1970. Το θέατρο εντάχθηκε εμμέσως αλλά σαφώς σε μια ευρεία αντίληψη πολιτικής δράσης που θα είναι όλο και πιο αισθητή και τολμηρή κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.⁹ Σ' αυτή την περίοδο του ολοκληρωτισμού και του κρατικού ελέγχου, της καταπίεσης των ελευθεριών του πολίτη και της επιβολής λογοκρισίας σε κάθε είδους έκφραση, οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς «ανακαλύπτουν» το Θέατρο του Παραλόγου. Η καταφυγή σ' αυτό γίνεται γιατί εκεί βρίσκουν τη δυνατότητα μιας συμβολικής και αινιγματικής, σίγουρα, όμως, αδέσμευτης έκφρασης που συχνά διαφεύγει από τον έλεγχο της λογοκρισίας.¹⁰ Οι δραματουργοί ερχόμενοι σε επαφή με αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους, όντας πολιτικοί πρόσφυγες κυρίως στη Γαλλία, διαμορφώνουν μια νέα ρητορική στη γραφή και μια νέα θεματολογία, αποκτώντας διαστάσεις παγκοσμιότητας που την ενσωματώνουν αβίαστα στο σύνολο της σύγχρονης δραματουργίας.

Μετά το 1980, από τον προβληματισμό για τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου, για τη συμβολή του στην αλλαγή στάσης του θεατή με στόχο να μετατραπεί σε ενεργό πολίτη, θα απαιτηθεί εκ μέρους των θιάσων οικονομική ενίσχυση, στο πλαίσιο μιας εναρμονισμένης κατεύθυνσης με τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Γεγονός καταλυτικής σημασίας αποτελεί η κατάργηση των μηχανισμών λογοκρισίας. Επιπλέον, η απόλυτη ελευθερία στις επιλογές και η δυνατότητα απρόσκοπτης λειτουργίας κάθε είδους πνευματικής και καλλιτεχνικής εκδήλωσης είχε ως συνέπεια τη μεταμόρφωση του ρόλου του θεάτρου σε μια μορφή επικοινωνιακού γεγονότος. Προς το τέλος του αιώνα, ο χαρακτήρας του

8. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 139-140.

9. Ο.π., σ. 140.

10. Θόδωρος Γραμματάς, *Από την Τραγωδία στο Δράμα, μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1994, σ. 125.

θεάτρου του συνόλου θα συμβάλει στη διαμόρφωση όλο και πιο ασαφών διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στα θέατρα.

Οι συγγραφείς έχουν πάντα τα μάτια τους ανοιχτά για να ανακαλύψουν και να αισθανθούν τον παλμό κάθε εποχής. Τον ίδιο δρόμο ακολουθεί και η λογοτεχνία της σκηνης. Αφού προαναγγείλει την επερχόμενη λογοτεχνική επανάσταση, μετά συμπληρώνει και αποτελείώνει το έργο της: αποτελεί τον πρόδρομό της αλλά και τον επίλογό της. Αν θέλουμε να κρίνουμε και να μάθουμε για τη λογοτεχνία ενός λαού που μεταπήδησε στη Δημοκρατία, εντοπίζουμε τη θεατρική δραστηριότητα.

Η έντονη έμφαση στην πολιτική δύναμη των τεχνών εκφράζει πρώτα απ' όλα την ανάγκη για μια αποτελεσματική διάδοση μέσω «καταγγελίας» της κατεστημένης πραγματικότητας και των στόχων της απελευθέρωσης. Αποτελεί προσπάθεια για την εξεύρεση τρόπων επικοινωνίας που μπορεί να διαρρήξουν την καταπιεστική επιβολή της καθιερωμένης γλώσσας και εικόνων, που έχουν καταστεί μέσα κυριαρχίας και διαπαιδαγώγησης. Η διάδοση των στόχων της επανάστασης απαιτεί μια κομφορμιστική γλώσσα, αναπαράγοντας με αυτόν τον τρόπο το κατεστημένο σύστημα στη συνείδηση, τις αισθήσεις και τα ένστικτα του πληθυσμού. Μια αμιγώς επαναστατική γλώσσα δεν μπορεί να εφευρεθεί. Θα εξαρτηθεί αναγκαστικά από την ανατρεπτική χρήση του παραδοσιακού υλικού και οι δυνατότητές της αναζητούνται εκεί που η ίδια η παράδοση έχει επιτρέψει. Σήμερα, η ρήξη με την αστική παράδοση στην τέχνη φαίνεται να είναι ελλιπής. Οι νέες «ανοιχτές» ή «ελεύθερες» φόρμες εκφράζουν όχι ακριβώς ένα νέο στιλ στην ιστορική διαδοχή, αλλά μάλλον την άρνηση του ίδιου του κόσμου στον οποίο έχει κινηθεί η τέχνη.

Η δυνατότητα που έχει ένας καλλιτέχνης, ένας στοχαστής να συνοψίσει τη δυναμικότητα μιας εποχής σε ένα έργο είναι εκείνη η οποία μετά βρίσκει την έκφραση στη δυναμική των πραγμάτων. Για αυτόν τον λόγο δεν πρόκειται για προσωπική παραγωγή, αλλά για μια συνολική σύνοψη που έγινε με τέτοιο τρόπο, που δεν την περιέγραψε απλώς, αλλά ανέδειξε μία δυναμική της. Το κύριο πρόβλημα της εποχής είναι το πρόβλημα της διοχετεύσεως του αισθήματος. Η αδυναμία που υπάρχει στις μέρες μας έγκειται στο γεγονός ότι το αίσθημα που λέγεται εμπιστοσύνη δεν βρίσκει αντικείμενο, γιατί είναι υπόλογο στο πολιτικό σύστημα. Η πνευματικότητα μάς υποχρεώνει να σκεφτούμε τους όρους της και έχει τα δικαιώματα του μακρού χρονικού διαστήματος για να αφομοιωθεί. Ο ιδανικός συνδυασμός ελευθερίας και δικαιοσύνης είναι κατά κύριο λόγο το εργαλείο το οποίο θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε μια εξέλιξη. Η αδυναμία της Ευρώπης να αξιοποιήσει, όπως πρέπει, τη μεγάλη παράδοσή της την αναγκάζει να μετακομίζει σε περιοχές και σε χώρες, όπου ο παράγοντας μιας μεγαλύτερης δυναμικής της ελευθερίας επιτρέπει καλύτερη γονιμοποίηση. Η εσωτερική δέσμευση υπάρχει από εικόνες οι οποίες μας κατακλύζουν χωρίς να τις έχουμε ζητήσει.

Εντοπίζεται λοιπόν μια κακή σχέση με την παράδοση. Η παράδοση εξασφαλίζει συνέχεια δυναμική, αλλά πολλές φορές είναι επιτακτική, όταν την παίρνουμε ως κλειστή πραγματικότητα η οποία πρέπει και οφείλει να επαναλαμβάνεται ως έχει. Εάν η παράδοση όμως είναι αντικείμενο ζωντανής ερμηνευτικής σχέσεως, μια σχέση με την παράδοση στην οποία χωράει και ο εαυτός, τότε τα πράγματα αλλάζουν.¹¹ Ο André

11. Το προσωπικό αυτό επίτευγμα μπορεί να ενστερνιστεί από μια ευρύτερη πνευματική κοινότητα, μέσω της πνευματικής στερεότητας και δυναμικής που προκύπτει. Συμπερασματικά, τα βαρίδια της

Breton (Αντρέ Μπρετόν) υπενθυμίζει την περίπτωση των Gustave Courbet (Γκουστάβ Κουρμπέ) και Arthur Rimbaud (Αρθούρος Ρεμπώ). Κατά τη διάρκεια της Κομμούνας του 1871, ο Courbet (1819-1877) ήταν μέλος του Συμβουλίου της Κομμούνας, υπεύθυνος για την κατεδάφιση της Στήλης του Βαντόμ.¹² Αυτός αγωνιζόταν για μια «ελεύθερη και μη προνομιακή τέχνη».¹³ Ωστόσο δεν υπάρχει άμεση μαρτυρία της επανάστασης στους πίνακές του, δεν υπάρχει πολιτικό περιεχόμενο. Μετά την πτώση της Κομμούνας και μετά τη σφαγή των ηρώων της, ο Courbet ζωγραφίζει ακόμα ζωές. Και ο Rimbaud (1854-1891) σχεδίασε ένα σύνταγμα για μια κομμουνιστική κοινωνία, αλλά το περιεχόμενο των ποιημάτων του που είναι γραμμένα κάτω από την άμεση επιρροή της Κομμούνας «δεν διαφέρει κατά κανένα τρόπο από εκείνο των άλλων ποιημάτων». Η επανάσταση εκφραζόταν στην ποίησή του από την αρχή μέχρι το τέλος σαν μια προκατάληψη τεχνικής τάξης για να εκφράσει τον κόσμο σε μια νέα γλώσσα.¹⁴

Η πολιτική εμπλοκή γίνεται πρόβλημα καλλιτεχνικής τεχνικής και αντί να μεταφραστεί η τέχνη (ποίηση) σε πραγματικότητα, μεταφράζεται η πραγματικότητα σε μια νέα αισθητική φόρμα. Η ριζοσπαστική άρνηση, η διαμαρτυρία, παρουσιάζεται με έναν τρόπο με τον οποίο οι λέξεις απελευθερώνονται.

Οι ελληνοιστές έχουν δίκιο να υπενθυμίζουν πως ακόμα και μέσα στον σεβασμιο Οιδίποδα υπήρχε ήδη το στοιχείο της «πολιτικής». Το οιδιπόδειο γενικεύεται στον πολιτιστικό τομέα, επειδή έχει σκοπό να δείξει την ύπαρξη της ασυνειδητής λιμπιντικής επένδυσης της ιστορικο-κοινωνικής παραγωγής, επένδυσης διαφορετικής από τις ασυνειδητές επενδύσεις που συνυπάρχουν μ' αυτήν. Ο Marcel Proust (Μαρσέλ Προύστ) δεν έχει άδικο να λέει πως δεν έγραψε ένα έργο εσωτεριστικό, αλλά πως προχωράει πιο πέρα από τη λαϊκο-ρεαλιστική ή την προλεταριακή μορφή της τέχνης, που περιορίζεται στην περιγραφή του κοινωνικού και του πολιτικού στοιχείου με τρόπο «εκούσια» εκφραστικό.¹⁵

Η Κομμούνα, η υπόθεση Ντρέφους, η θρησκεία και ο αθεϊσμός, ο πόλεμος της Ισπανίας, η άνοδος του φασισμού, ο σταλινισμός, ο πόλεμος του Βιετνάμ, ο Μάης του '68...—όλα αυτά διαπλάθουν τα συμπλέγματα του ασυνειδήτου, πολύ πιο αποτελεσματικά από τον αιώνιο Οιδίποδα. Κι εδώ πρόκειται αληθινά για το ασυνείδητο: αν υπάρχουν δομές, δεν βρίσκονται καθόλου μέσα στο νου, στον ίσκιο ενός φαντασιακού φαλλού που κατανέμει τα κενά, τις μεταβάσεις και τις συναρθρώσεις. Υπάρχουν μέσα στο ανέφικτο άμεσο πραγματικό. Όπως λέει ο Witold Gombrowicz (Βίτολντ Γκομπρόβιτς), οι

παραδόσεως μας καθιστούν ενάντιους στην καινοτομία. Την ιστορική διαδρομή δεν τη διέπουν λογικοί κανόνες. Είναι ανοιχτός ο δρόμος της πρωτοβουλίας εκείνης, της οποίας ένα ζωτικό νήμα μιας συνθετικής πραγματικότητας οδηγεί τα πράγματα αλλού. Υπάρχει καθορισμός και ταυτόχρονα δυνατότητα ελευθερίας και πρωτοβουλίας, αρκεί να βλέπεις το πρόβλημα του νοήματος.

12. Πήρε την ονομασία Διεθνής Πλατεία το 1871, στη διάρκεια της δεύτερης Παρισινής Κομμούνας, κατά την οποία η στήλη Βαντόμ καταστράφηκε από τους κομμουνάρους που την έβλεπαν σαν σύμβολο της τυραννίας και του μιλιταρισμού που εκπροσωπούσε ο Ναπολέοντας.

13. Marcuse, *Αντεπανάσταση και εξέγερση*, σ. 100.

14. *Manifestos of Surrealism* (μετ. R. Scaver – Helen R. Lane), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969, σ. 220.

15. Marcel Proust, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, Από τη μεριά του Σουάν (επίμετρο της έκδοσης), Εστία, Αθήνα, 2001, σ. 398.

στρουκτουραλιστές αναζητούν τις δομές τους στο πολιτισμό, ενώ εγώ τις αναζητώ στην άμεση πραγματικότητα. Ο τρόπος μου να βλέπω βρισκόταν σε άμεση σχέση με τα γεγονότα της εποχής εκείνης: χιτλερισμό, σταλινισμό, φασισμό... Ήμουν θαμπωμένος από τις αλλόκοτες και τρομαχτικές μορφές που αναδύονταν στη σφαίρα των διανθρώπων σχέσεων, καταστρέφοντας καθετί που ήταν έως τότε αξιόσεβαστο.¹⁶

Οι οιδιπόδειες επιθυμίες δεν είναι καθόλου απωθημένες ούτε και χρειάζεται να είναι. Είναι όμως ανατρεπτικές. Οποιαδήποτε επιθυμία μπορεί να τινάξει στον αέρα ολόκληρους τομείς της κοινωνίας. Η επιθυμία είναι στην ουσία της επαναστατική και καμιά κοινωνία δεν μπορεί να ανέχεται μια πραγματική στάση επιθυμίας, χωρίς να κινδυνεύουν οι δομές της εκμετάλλευσης, της υποδούλωσης και της ιεραρχίας. Ζωτική ανάγκη για την κοινωνία είναι λοιπόν να καταστέλει την επιθυμία, να βρει μάλιστα κάτι καλύτερο από την καταστολή, ώστε η καταπίεση, η ιεραρχία, η εκμετάλλευση, η υποδούλωση να γίνονται οι ίδιες επιθυμητές. Στην περίπτωση της τέχνης έχουμε ένα σύστημα με τρεις όρους: α) την απωθητική παράσταση που εκτελεί την απώθηση, β) το απωθητικό παριστάνον που σ' αυτό αναφέρεται πραγματικά η απώθηση, γ) το μεταποτισμένο παριστανόμενο που μας δίνει μια παραποιημένη εικόνα του απωθημένου –εικόνα που υποτίθεται ότι παγιδεύει την επιθυμία. Αυτό ακριβώς είναι το οιδιπόδειο, η παραποιημένη εικόνα. Πρόκειται για κάποιο τεχνητό προϊόν της απώθησης, απλώς για το παριστανόμενο, εφόσον αυτό προκύπτει από την απώθηση. Η επιθυμία δεν απειλεί την κοινωνία επειδή είναι επιθυμία για έρωτα με τη μητέρα, αλλά επειδή είναι επαναστατική.

Ο επαναστάτης είναι ο πρώτος που δικαιωματικά μπορεί να πει: το οιδιπόδειο; δεν ξέρω τι πράγμα είναι –γιατί τα διαζευγμένα τμήματά του παραμένουν κολλημένα σε όλες τις γωνίες του ιστορικού-κοινωνικού πεδίου, που είναι πεδίο μάχης και όχι σκηνή κάποιου αστικού θεάτρου.¹⁷ Ο Frantz Fanon (Φράντς Φανόν)¹⁸ παρατηρεί πως οι εποχές αναταραχής δεν ασκούν μόνο ασυνείδητες επιδράσεις στους ενεργούς αγωνιστές, αλλά και σε ουδέτερους και σε εκείνους που διατείνονται ότι μένουν αμέτοχοι, ότι δεν ανακατεύονται στην πολιτική.

Μεταφέροντας τη συζήτηση αυτή στο αισθητικό πεδίο, εντοπίζεται η άποψη του Walter Benjamin (Βάλτερ Μπένγιαμιν) για την κλασική αστική τέχνη υπό το φως της οποίας και μόνο μπορούσε να λάβει ριζοσπαστική σημασία η ιδέα μιας «υπέρβασης

16. Witold Gombrowicz, «Gombrowicz», *L'Herne* 14, σ. 230.

17. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 1. Ο Αντι-οιδίπους*, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1981, σ. 114.

18. Ο Franz Fanon (1925-1961) καταγόταν από την Μαρτινίκα, γαλλική αποικία της Καραϊβικής. Ήταν ψυχίατρος, συγγραφέας, μαρξιστής διανοούμενος και επαναστάτης. Το 1953 διορίστηκε σε νοσοκομείο της Αλγερίας την εποχή του αγώνα της ανεξαρτησίας. Οι εμπειρίες και οι παρατηρήσεις του τον έκαναν να συνταχθεί ολόψυχα με τους αντάρτες. Δεν έζησε να δει την Αλγερία ανεξάρτητη. Το 1961 διαγνώστηκε με λευχαιμία. Η ασθένειά του δεν τον εμπόδισε να συνεχίσει να είναι αφοσιωμένος στη δουλειά του και στον αντιαποικιακό αγώνα. Έπειτα από θεραπεία στην Ε.Σ.Σ.Δ. και τις Η.Π.Α. πέθανε τον Δεκέμβριο του 1961. Θάφτηκε στο «Κοιμητήριο των Μαρτύρων του Πολέμου» στο Άιν Κέρμα, κοντά στα σύνορα της Αλγερίας με την Τυνησία. Τα έργα του με θέμα την αποαποικιοποίηση και την ψυχοπαθολογία της αποικιοκρατίας άσκησαν μεγάλη επιρροή στα αντιμπεριαλιστικά και αντιαποικιακά απελευθερωτικά κινήματα για τέσσερις δεκαετίες.

της τέχνης»: η ριζοσπαστική δυνατότητα έγκειται ακριβώς στην υπέρβαση της μορφής, η οποία θα ελευθερώσει το εγκλωβισμένο περιεχόμενο για νέες μορφοποιήσεις. Το αντίστροφο ακριβώς έκανε ο φασισμός: παγίδευσε νέα περιεχόμενα σε παραδοσιακές, απολιθωμένες μορφοποιήσεις –και αυτό είναι το ακριβές νόημα του όρου «αισθητικοποίηση της πολιτικής».¹⁹

Θα μπορούσαμε λοιπόν να μιλήσουμε για έναν αυξανόμενο θετικισμό της τεχνοκρατικής και της θεωρίας της τέχνης ως δεσπόζον ρεύμα στον 20ό αιώνα. Υπήρξαν, ωστόσο, αντιστάσεις. Ο Theodor W. Adorno (Τέοντορ Β. Αντόρνο), ο Martin Heidegger (Μάρτιν Χάιντεγκερ), ο Maurice Merleau-Ponty (Μωρίς Μερλώ-Πόντυ), όπως και ο Mikhail Bakhtin (Μιχαήλ Μπαχτίν) έδωσαν έναν αγώνα οπισθοφυλακής υπέρ μιας φιλοσοφικής αισθητικής στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Η συζήτηση στο θέμα διατηρεί ακόμη και σήμερα όλη την επικαιρική της αξία: Στο θεωρητικό επίπεδο, σαν αντίσταση στην τεχνοκρατική απονάρκωση του σκέπτεσθαι, στο πρακτικό πεδίο, σαν επανεμφύχωση του προγράμματος που ο Βάλτερ Μπένγιαμιν είχε κάποτε διακηρύξει στην κατακλειδα του δοκιμίου του για *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του*, ως «πολιτικοποίηση της τέχνης».²⁰

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν ήταν ίσως ο πρώτος που αντελήφθη, στη δεκαετία του 1930, την πλήρη αμφισημία αυτής της ιδέας: Η παρακμή της μεγάλης τέχνης του αστικού πολιτισμού ήταν αναντίρρητο γεγονός, στην εποχή του μάλιστα οι συνέπειές της ήταν πολύ πιο οδυνηρά εμφανείς με την ασφυκτική υιοθέτηση των καλλιτεχνικών προϊόντων από τη μαζική κουλτούρα και την αγορά. Με αυτή την έννοια «υπέρβαση της τέχνης» σήμαινε ουσιαστικά τον θάνατό της. Σύμφωνα με τη φράση του Μπένγιαμιν: «ο φασισμός καλλιεργεί την αισθητικοποίηση της πολιτικής, ο κομμουνισμός τού απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης».²¹ Σήμερα ο όρος πολιτικοποίηση της τέχνης ακούγεται αποκρουστικός, επειδή ανακαλεί την αποκρυστάλλωσή της από το ζντανωφικό δόγμα, και βρίσκει την έκφρασή της στη ρήση του Ιωσήφ Στάλιν «οι συγγραφείς μας είναι οι μηχανικοί των ανθρώπινων ψυχών». Θα πρέπει επίσης να ρίξουμε μια σύντομη ματιά σ' εκείνο στο οποίο αντιπαρέθετε ο Μπένγιαμιν αυτή την ιδέα, στην «αισθητικοποίηση της πολιτικής», την οποία εκχωρούσε μάλιστα στον φασισμό. Λέγεται ότι ο Μπένγιαμιν εμπνεύστηκε τη διατύπωση βλέποντας την περίφημη ταινία της Leni Riefenstahl (Λένι Ρίφφενσταλ) *Ο θρίαμβος της θέλησης* –ένα αριστουργηματικό ντοκυμαντέρ γύρω από τους λόγους και την οργανωτική δράση του Χίτλερ. Τεχνικώς άρτιο και αισθητικά και-

19. Ο Γκέοργκι Λούκατς και ο Μπενεντέττο Κρότσε είναι ίσως οι τελευταίοι μεγάλοι «αισθητικοί» στο κατώφλι του 20ού αιώνα. Έχτοτε, ο όρος *αισθητική* χρησιμοποιείται όλο και λιγότερο, και ηχεί κάπως παλαιομοδίτικος και παρωχημένος, όσο και η ίδια η ιδέα που συνιστούσε το προνομιακό αντικείμενο κάθε φιλοσοφικής αισθητικής: η έννοια του «ωραίου». Εκείνο που πραγματικά συνέβη είναι ότι ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, αποθαρρύνεται κάθε ολοποιητική φιλοσοφική πραγμάτευση και καλλιεργείται η ιδέα ότι κάθε μεμονωμένη τέχνη οφείλει να μελετάται ανεξάρτητα και τεχνικά, σύμφωνα με τους ιδιόζοντες κατασκευαστικούς κανόνες και τα μέσα που της αντιστοιχούν. Το σύνθημα έδωσε ο Edward Hanslick στη μουσικολογία, ο Heinrich Wallflin στην εικαστική κριτική και το ακαδημαϊκό ρεύμα του Ρωσικού φορμαλισμού στη θεωρία της λογοτεχνίας.

20. Deleuze – Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, σ. 138.

21. Ferenc Feher – Krzysztof Ziarek, *Τέχνη και ριζοσπαστικότητα* (Λούκατς, Χάιντεγκερ, Αντόρνο), Ύψιλον, Αθήνα, 2006, σ. 11.

νοτόμο όσο οι αντίστοιχες ταινίες του πρώιμου Sergei Eisenstein (Σεργκέι Αϊζενσταϊν) και του Dziga Vertov (Τζίγκα Βερτώφ), την ίδια εποχή, το έργο της Ρίφφενσταλ δεν έχει ως πρωταγωνιστές ετερόκλητες μάζες, όπως οι ταινίες των Ρώσων δημιουργών, ούτε οδηγεί το μάτι σε μια διαρκή εναλλαγή δυνατών οπτικών γωνιών, αλλά επικεντρώνεται στην ψευδαισθητικά μεγεθυμένη μορφή του ηγέτη (το φασιστικό «μπαρόκ») και παρασύρει τον θεατή να αντικρίσει τον κόσμο αποκλειστικά υπό τη δική του οπτική γωνία.²²

Η επαναστατική αστική Αισθητική, θεμελιωμένη πάνω σε φυσιογνωμίες όπως ο Denis Diderot (Ντενί Ντιντερό) και ο Doris Lessing (Ντόρις Λέσσινγκ), καθορίζει το θέατρο σαν τόπο ψυχαγωγίας και μόρφωσης. Στην εποχή τους δεν υπήρχε καμία διάσταση ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία. Η καθαρή αναψυχή, προκαλούμενη ακόμη και με θέματα τραγωδίας, ήταν για ανθρώπους όπως ο Ντιντερό ρηχή, εκτός μόνο αν πρόσθετε κάτι στη γνώση του θεατή, ενώ μορφωτικά στοιχεία της προσέδιδαν βάθος.²³ Στο σύγχρονο θέατρο θα διαπιστώσουμε στα θεατρικά έργα μια όλο και πιο φανερή σύγκρουση ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία. Η αφομοίωση της τέχνης μέσα στην επιστήμη, η οποία έδωσε στον νατουραλισμό τη δύναμη να ασκήσει κοινωνική επίδραση, ακρωτηρίασε ορισμένες καλλιτεχνικές λειτουργίες όπως τη φαντασία.

Ο αισθητισμός²⁴ γεννήθηκε σαν αμυντικό ανακλαστικό της ίδιας της τέχνης, πρώτα στους κύκλους των Γάλλων Συμβολιστών και ύστερα στα αντίστοιχα αγγλικά ρεύματα. Όπως ορθά επισημαίνει ο Krzysztof Ziarek (Κριστόφ Ζιάρεκ)²⁵ στο δοκίμιό του *Ριζοσπαστική Τέχνη – Στοχασμοί μετά τον Αντόρνο και τον Χάιντεγκερ*, ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας της τέχνης έγκειται στο ξετύλιγμα ενός κόσμου ο οποίος δεν λειτουργεί πλέον με τον τρόπο της τεχνικής και τις ιδιόζουσες σε αυτήν μορφές της τεχνο-επιστημονικής ορθολογικότητας, συνοψίζοντας με τη ρήση «Το έργο τέχνης μεταμορφώνει τον κόσμο έτσι ώστε η ιστορία να ξαναρχίζει μαζί του» [...]. Η ριζοσπαστικότητα αυτή συνίσταται στο να αφήνουμε το έργο τέχνης να εκτυλίσσεται στην ειδικά μελλοντική του διάσταση, πέραν της σφαίρας των σχέσεων εξουσίας. Κατά τον περίφημο ορισμό του Αντόρνο:

Τέχνη είναι η κοινωνική αντίθεση στην κοινωνία, μη συναγόμενη άμεσα απ' αυτήν. Αν η τέχνη μπορεί να αντιστέκεται στην κοινωνία, είναι μόνο και μόνο επειδή αντλεί μυστικά από έναν ανεξάντλητο και βαθύ, προ-κοινωνικό κοίτασμα.²⁶

Μπροστά σε μια αναντίρρητα πολέμια θέση στην αποδοχή της αστικής κουλτούρας θα στραφούν πολλοί. Ο Bertolt Brecht (Μπέρτολτ Μπρεχτ) θα επιμείνει σχετικά με τη γενική ισχύ της γλώσσας της επανάστασης και του επαναστατικού κινήματος. Αυτό

22. Ο.π., σ. 15.

23. «Bertolt Brecht», *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, σ. 96.

24. Αισθητισμός, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η υστερική λατρεία της κλασικής μορφής τη στιγμή της οριστικής απολίθωσής της. Και η στιγμή αυτή ήταν ακριβώς η καμπή προς τον 20ό αιώνα. Επιστημονικό σύστοιχό του είναι η φορμαλιστική μέθοδος στην ανάλυση της τέχνης.

25. Ο πολωνικής καταγωγής Krzysztof Ziarek διδάσκει συγκριτική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, σύγχρονη ποίηση και ποιητική, αισθητική, φιλοσοφία και θεωρία της λογοτεχνίας – συγγραφέας του: *Toward a Hermeneutics of Nearness* και του *The Historicity of Experience (Modernity, the Avantgarde and the event)* – τελευταία εργασία του: *The Force of Art*.

26. «Bertolt Brecht», *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, σ. 97-98.

μας δίνει ένα διαφωτιστικό παράδειγμα της ευριστικής²⁷ λειτουργίας των ιδεολογικών ψευδαισθήσεων, αφού η κριτικά ευάλωτη σκοπιά του Μπρέχτ, καθώς και η αποστασιοποίησή του από κάθε τύπο «υπαρκτού σοσιαλισμού» τον βοήθησε ακριβώς να αναπτύξει το νέο μη τραγικό θέατρό του: την αθάνατη συμβολική απεικόνιση των εσχάτων διλημμάτων που ταλανίζουν την καπιταλιστική κοινωνία.

Μια άλλη εναλλακτική δυνατότητα προσφέρεται στο τέλος της δεκαετίας του '40 και τις αρχές του '50 από τον Jean Paul Sartre (Ζαν Πωλ Σάρτρ): Πρόκειται για την αποδοχή της αντίληψης σχετικά με τις στρεβλώσεις της προσωπικότητας που επιφέρει η αλλοτρίωση έως την επερχόμενη έκρηξη. Αυτό είναι το πέρασμα της αντι-τέχνης, η επανεμφάνιση της φόρμας. Και μαζί μ' αυτήν βρίσκουμε μια νέα έκφραση των σύμφυτα ανατρεπτικών ιδιοτήτων της αισθητικής διάστασης, ειδικά την ομορφιά σαν την αισθητική εμφάνιση της ιδέας της ελευθερίας. Την τέρψη της ομορφιάς και τον τρόπο της πολιτικής, ο Μπρέχτ το έχει συμπυκνώσει σε πέντε γραμμές:

Μέσα μου γίνεται μια πάλη ανάμεσα
 Στην τέρψη που αισθάνομαι στη θέα μιας ανθισμένης μηλιάς
 Και στον τρόπο, στο άκουσμα ενός λόγου του Χίτλερ.
 Αλλά μόνο ο τελευταίος
 Με καρφώνει στη θέση μου.²⁸

Η πολιτική διάσταση παραμένει συνδεδεμένη με την άλλη, την αισθητική διάσταση, η οποία, με τη σειρά της, παίρνει πολιτική αξία. Συνένωση τέχνης και επανάστασης στην αισθητική διάσταση στην ίδια την τέχνη. Τέχνη που έχει γίνει ικανή να είναι πολιτική ακόμα και στην (φαινομενικά) πλήρη απουσία πολιτικού περιεχομένου.

Σύμφωνα με τη «Νέα Αντικειμενικότητα», μέσω της οποίας επισημαίνεται η κρίσιμη διαφορά ανάμεσα στην απλή τροφοδότηση ενός παραγωγικού μηχανισμού και στην αλλαγή του, η ίδια η δραστηριότητα αυτο-αμφισβητείται, ακόμα και όταν το υλικό με το οποίο τροφοδοτούμε αυτόν τον μηχανισμό μοιάζει να είναι επαναστατικής φύσεως. Υποστηρίζεται ότι ένα ευκαταφρόνητο κομμάτι της λεγόμενης αριστερής λογοτεχνίας δεν είχε άλλη κοινωνική λειτουργία εκτός από το να εκμαιεύει διαρκώς από την πολιτική κατάσταση καινούριες εντυπώσεις προς τέρψη του κοινού. Ο Ντανταϊσμός, για παράδειγμα, του οποίου η επαναστατική δύναμη έγκειτο στο γεγονός ότι έθεσε υπό δοκιμασία την αυθεντικότητα της τέχνης μεταμορφώνοντας την εξαθλίωση –της οποίας η καταγγελία γέννησε και το κίνημα–, κατάφερε να τη μετατρέψει σε αντικείμενο απόλαυσης. Αντίθετα, το Επικό Θέατρο του Μπρέχτ δεν αναπαράγει τις συνθήκες ζωής των ανθρώπων, αλλά αντίθετα τις αποκαλύπτει μέσω της διακοπής της θεατρικής ροής. Η ροή αυτή δεν χαρακτηρίζεται από τον διεγερτικό της χαρακτήρα, αλλά διαθέτει μια οργανωτική λειτουργία. Ακινητοποιεί τη δράση επαναφέροντας τη μέθοδο του μοντάζ,

27. Ευρετικές μέθοδοι (heuristic methods): Ευρετική ή ευριστική ονομάζεται κάθε μη αλγοριθμική μέθοδος επίλυσης προβλημάτων, στην οποία η πορεία προς ένα τελικό αποδεκτό αποτέλεσμα στηρίζεται σε μια σειρά προσεγγιστικών αποτελεσμάτων. Αν και οι ευρετικές μέθοδοι δίνουν απλές και ικανοποιητικές λύσεις σε μερικά προβλήματα, τίποτα δεν εγγυάται ότι αυτές οι λύσεις είναι οι καλύτερες δυνατές. Συνήθως δίνουν προσεγγίσεις των βέλτιστων λύσεων και κάποιες φορές προτιμούνται επειδή δίνουν αποδεκτές απαντήσεις σε μικρό χρόνο. Συνεπώς, δεν μπορούν να αποτελέσουν κύριο εργαλείο βελτιστοποίησης.

28. Marcuse, *Αντεπανάσταση και εξέγερση*, σ. 109.

η οποία εστιάζει στο ανθρώπινο γεγονός, αναγκάζοντας τον θεατή να πάρει θέση. Αυτή η οπτική γωνία ταυτίζει την καθημερινότητα με τη σκηνική δράση. Αυτή η οπτική είναι και αυτή που έχει ο επικός δραματουργός.

«Η Ιστορικότητα των Κειμένων και η Κειμενοποίηση της Ιστορίας»: Το γεγονός ότι αυτού του είδους οι χιαστί διατυπώσεις είναι της μόδας τώρα που η έννοια της αναφορικότητας έχει καταστεί τόσο επίμαχη μπορεί να οφείλεται στο ότι, μέσα από τον ίδιο τον λόγο, περιγράφουν το μοντέλο μιας δυναμικής, ασταθούς και αμοιβαίας σχέσης ανάμεσα στο λογοθετικό και υλικό πεδίο.²⁹

Η γραφή και η ανάγνωση των κειμένων, αλλά και οι διαδικασίες μέσω των οποίων αυτά διανέμονται και κατηγοριοποιούνται, αναλύονται και διδάσκονται, ανασυγκροτούνται ως ιστορικά καθορισμένοι και καθορίζοντες τρόποι της πολιτισμικής εργασίας. Αυτόνομα εκ πρώτης όψεως αισθητικά και ακαδημαϊκά ζητήματα ανακατανοούνται πλέον ως αδιάρρηκτα, συνδεδεμένα με άλλους λόγους και πρακτικές –τέτοιες συνδέσεις συγκροτούν τα κοινωνικά δίκτυα, στο πλαίσιο των οποίων διαμορφώνονται αμοιβαία και διαρκώς οι ατομικές υποκειμενικότητες και οι συλλογικές δομές.³⁰ Αυτές οι κειμενικές ιστορίες –όπως εμφατικά δηλώνει ο Χέυντεν Γουάιτ– συγκροτούν, αναγκαία αλλά πάντα ατελώς, μέσω της αφήγησης και των ρητορικών τους μορφών, την «ιστορία» στην οποία προσφέρουν πρόσβαση.³¹

Ο συγγραφέας είναι μια νεωτερική μορφή, που έχει ασφαλώς παραχθεί από την κοινωνία μας, στο μέτρο που, βγαίνοντας από τον Μεσαίωνα, με τον αγγλικό εμπειρισμό, τον γαλλικό ορθολογισμό και την προσωπική πίστη της Μεταρρύθμισης, η κοινωνία αυτή ανακάλυψε τη γοητεία του ατόμου. Είναι, άρα, λογικό το γεγονός ότι στον χώρο της λογοτεχνίας ο θετικισμός, σύνοψη και κατάληξη της καπιταλιστικής ιδεολογίας, είναι που έδωσε την πιο μεγάλη σημασία στο «πρόσωπο» του συγγραφέα. Η απομάκρυνση του συγγραφέα (ακολουθώντας τον Μπρεχτ, θα μπορούσαμε εδώ να μιλήσουμε για μια αληθινή «αποστασιοποίηση», με τον συγγραφέα να μικραίνει στην άκρη της λογοτεχνικής σκηνής), δεν είναι μόνο ένα ιστορικό γεγονός ή μια πράξη γραφής: μετασχηματίζει εκ βάθρων το σύγχρονο κείμενο.³²

Η θεωρία του Gyorgy Lukacs (Γκέοργκ Λούκατς) για τον ρεαλισμό είναι κατανοητή μόνο στο φως του ορθολογισμού του, αλλά δεν στάθηκε δυνατό να καταστεί η βάση για μια ριζοσπαστική τέχνη. Αντιθέτως, αποκηρύχθηκε παθιασμένα όχι μόνο από συντηρητικούς καλλιτέχνες, αλλά και από την πλειονότητα των εκπροσώπων της ριζοσπαστικής πρωτοπορίας, αφού όφειλε να παρουσιάζει έναν αριστοκρατικό χαρακτήρα. Το πρώτο από τα γνωρίσματα αυτού του αριστοκρατικού χαρακτήρα ήταν η *ουσιοκρατία*. Ο καθορισμός του τι είναι «ουσιαστικό», αντίθετο με το απλώς «φαινομενικό», απορρέει από την κλασική ανθρωπολογία του Λούκατς. Το «ουσιαστικό» σημαίνει το κάθε τι

29. Louis A. Montrose. «Professing the Renaissance: The poetics and the politics of culture», H. Aram Veerer (επιμ.), *The New Historicism*, New York / London, σ. 15-24.

30. Ο.π.

31. Για τον συγκροτησιακό λόγο του ιστορικού και τα είδη της ιστοριογραφίας, βλ. Hayden White, *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins, University Press, Baltimore, 1978.

32. Roland Barthes, *Ο θάνατος του συγγραφέα*, ανθολόγιο κειμένων, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σ. 206-211.

που χαρακτηρίζει τον αυθεντικό άνθρωπο της ηθικής δημοκρατίας –τόσο κατά τη δομή όσο και κατά το περιεχόμενο.³³

Ο καλλιτέχνης απομακρύνεται μεθοδικά από την αλλοτριωμένη κοινωνία και δημιουργεί τον μη πραγματικό «απατηλό» κόσμο μέσα στον οποίο η τέχνη μόνο έχει και διαδίδει την αλήθεια της. Ενώ διατηρεί το ταξικό περιεχόμενο και το κάνει διάφανο, συμβατικοποιείται και έτσι γίνεται η υποδοχή μιας παγκόσμιας αλήθειας. Με την καπιταλιστική δημοκρατοποίηση και βιομηχανοποίηση, ο κλασικισμός έχει χάσει πολλή από την αλήθεια του, έχει χάσει τη συγγενεία του με την άρχουσα τάξη.

Με τον όρο «υποταγμένη γνώση» κατά τον Michel Foucault (Μισέλ Φουκώ), εννοούνται δύο πράγματα. Αφενός, τα ιστορικά περιεχόμενα που θάφτηκαν, καλύφθηκαν μέσα σε λειτουργικές συνοχές ή επίσημες συστηματοποιήσεις.³⁴ Οι «υποταγμένες γνώσεις», λοιπόν, είναι τα σώματα των ιστορικών γνώσεων που υπήρχαν καλυμμένα στο πλαίσιο ορισμένων λειτουργικών και συστηματικών συνόλων και η κριτική κατάφερε να τα ανασύρει και πάλι στην επιφάνεια με τα μέσα, φυσικά, της λογιόσύνης. Με τον όρο εννοείται, επίσης, μια σειρά από γνώσεις ανεπαρκώς επεξεργασμένες: γνώσεις απλοϊκές, γνώσεις κατώτερες ιεραρχικά, γνώσεις κάτω από το επίπεδο της απαιτούμενης παιδείας και επιστημοσύνης.³⁵ Την άρση της τυραννίας των καθολικών λόγων με τη συνακόλουθη ιεραρχία και τα προνόμια που τους χαρακτήριζαν ως θεωρητικές πρωτοπορίες θα ονομαστεί «γενεαλογία». Αν και αποτελούν αντιεπιστήμες, δεν διεκδικούν το δικαίωμα στην άγνοια και τη μη γνώση, δεν αρνούνται τη γνώση, δεν προβάλλουν ούτε διακηρύττουν τις χάρες της άμεσης εμπειρίας, την οποία η γνώση δεν έχει ακόμα συλλάβει. Πρόκειται για την εξέγερση των γνώσεων, η οποία δεν στρέφεται τόσο κατά των περιεχομένων, των μεθόδων και των εννοιών μιας επιστήμης. Είναι κατά κύριο λόγο μια εξέγερση κατά των συνεπειών συγκεντρωτικής εξουσίας που απορρέουν από τον θεσμό και τη λειτουργία ενός επιστημονικού λόγου οργανωμένου στο πλαίσιο μιας κοινωνίας σαν τη δική μας.

Η επανενεργοποίηση των ειδικών γνώσεων –ο Gilles Deleuze (Ζιλ Ντελέζ) θα τις ονόμαζε πιθανώς «ελάσσονες»³⁶ λειτουργεί ενάντια στην επιστημονική ιεράρχηση της γνώσης και τα εγγενή αποτελέσματα εξουσίας της. Ποιό είναι λοιπόν το διακύβευμα όλων αυτών των γενεαλογιών; Ποιό το περιεχόμενο αυτής της εξουσίας, της οποίας η ορμή, η δύναμη, η οξύτητα, ο παραλογισμός, πήραν σάρκα και οστά κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τόσο με την κατάρρευση του ναζισμού όσο και με την υποχώρηση του σταλινισμού; Αναλύοντας λοιπόν τη δομή της εξουσίας, θα είχαμε δύο σχήματα: το σχήμα συμβόλαιο-καταπίεση που είναι το νομικό σχήμα, και το σχήμα πόλεμος-καταστολή ή επιβολή-καταστολή, στο οποίο η ειδοποιός αντίθεση δεν είναι μεταξύ νόμιμου και άνομου, αλλά μεταξύ πάλης και υποταγής.

33. Feher – Ziarek, *Τέχνη και ριζοσπαστικότητα*, σ. 19.

34. Michel Foucault, «Cours du 7 janvier 1976», *Dits et écrits*, v. 3: 1976-1979, Gallimard, Paris, 1994, σ. 160-174 (αναδημοσίευση από: *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*, μετ. Τιτίκα Δημητρούλια, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 19-37).

35. Ο.π.

36. Gilles Deleuze, «Επιθυμία και ηδονή», *Φουκώ, Πλέθρον*, Αθήνα, 2005, σ. 229-244.

Η ένταση ανάμεσα στην τέχνη και την επανάσταση φαίνεται αναπότρεπτη. Η τέχνη, πρακτικά, δεν μπορεί να αλλάξει την πραγματικότητα και δεν μπορεί να υπαχθεί στις πραγματικές ανάγκες της επανάστασης χωρίς να αρνηθεί τον εαυτό της. Αλλά η τέχνη μπορεί και θα εξαγάγει τις εμπνεύσεις της και την ίδια της τη φόρμα από το επαναστατικό κίνημα που θα επικρατεί τότε –γιατί η επανάσταση βρίσκεται στην ουσία της τέχνης. Σύμφωνα με τον Theodore Adorno, η τέχνη αντιστοιχεί στον ολικό χαρακτήρα της καταπίεσης και της διοίκησης με ολική αλλοτρίωση. Η υψηλά πνευματική, κονστρουκτιβιστική και ταυτόχρονα αυθόρμητη – χωρίς φόρμα μουσική των John Cage (Τζών Κέιτζ), Karlheinz Stockhausen (Κάρλχάιντς Στοκχάουζεν), Pierre Boulez (Πιέρ Μπουλέζ), μπορεί να αποτελεί το ακραίο παράδειγμα.³⁷

Αλλά η προσπάθεια αυτή έχει φτάσει στο σημείο χωρίς επιστροφή, στο σημείο που απορρίπτει τη διάσταση της αλλοτρίωσης, καταλήγοντας σε ένα παιχνίδι ήχου και γλώσσας. Η ριζοσπαστική λογοτεχνία που μιλάει με –χωρίς φόρμα– ημι-αυθορμητισμό και αμεσότητα, χάνει με την αισθητική φόρμα το πολιτικό περιεχόμενο, ενώ αυτό το περιεχόμενο διαχέεται στα πολύ υψηλής φόρμας ποιήματα του Allan Ginsberg (Άλλεν Γκίνσμπεργκ)³⁸ και του Lawrence Ferlingetti (Λόρενς Φερλινγκέτι). Η πιο ασυμβίβαστη, η πιο ακραία καταγγελία εκφράστηκε σ' ένα έργο που ακριβώς λόγω του ριζοσπαστισμού του απωθεί την πολιτική σφαίρα: Στο έργο του Samuel Beckett (Σάμουελ Μπέκετ) δεν υπάρχει ελπίδα που να μπορεί να μεταφραστεί με πολιτικούς όρους. Η αισθητική φόρμα αποκλείει κάθε διευθέτηση και αφήνει τη λογοτεχνία σαν λογοτεχνία. Και σαν λογοτεχνία, το έργο φέρνει ένα μοναδικό μήνυμα: να αρνηθούμε τη σημερινή κατάσταση των πραγμάτων. Παρόμοια, η επανάσταση εκφράζεται μάλλον στα πιο τέλεια λυρικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ παρά στα πολιτικά του, και στο *Wozzeck* του Alban Berg (Άλμπαν Μπέργκ).

Η τέχνη δεν αντιτίθεται στη φύση, η λογοτεχνία προς τον καθημερινό λόγο: φύση και καθημερινός λόγος μεταμορφώνονται σε τέχνη, σε λογοτεχνία. Η καλλιτεχνική γραφή εμπλέκεται σ' ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ λόγων, και η γλώσσα, όπως το έλεγε και ο Bruno Alfred Döblin (Άλφρεντ Ντέμπλιν) πρέπει να νοηθεί στην πολλαπλότητά της. Από αυτή την άποψη το τέρμα του φορμαλιστικού κινήματος συμπίπτει με την αφετηρία του Μπρέχτ. Η φορμαλιστική θεωρία, μας λέει ο Μιχαήλ Μπαχτίν,³⁹ είναι μια αισθητική του υλικού, γιατί ανάγει τα προβλήματα της ποιητικής δημιουργίας σε ζητήματα γλώσσας. Εξ ου η πραγματοποίηση της έννοιας της «ποιητικής γλώσσας», εξ ου το ενδιαφέρον για τις λογοτεχνικές «μεθόδους» κάθε λογής. Με αυτόν τον τρόπο, οι φορμαλιστές παραμελούν τα άλλα συστατικά της δημιουργικής πράξης, που είναι

37. Marcuse, *Αντεπανάσταση και εξέγερση*, σ. 108.

38. Ο Ginsberg ασπάζεται την αντίληψη πως οι προσωπικές εμπειρίες και οι σχέψεις ενός ανθρώπου μπορούν να έχουν απήχηση στον κόσμο. Αυτή η αντίληψη αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο του έργου του Ginsberg, αλλά και γενικότερα της «γενιάς των μπιτ». Το 1955, ο Ginsberg θα βρεθεί στο Σαν Φρανσίσκο, όπου κατά τη διάρκεια μία ποιητικής βραδιάς θα απαγγείλει ένα απόσπασμα από το ποίημά του *Ουρλιαχτό*, ένα από τα σημαντικότερα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Το *Ουρλιαχτό* θα δημοσιευτεί το 1956 στην ποιητική συλλογή του Ginsberg με τίτλο το *Ουρλιαχτό και άλλα ποιήματα*.

39. Mikhail Bakhtin, *Δοκίμια ποιητικής* (μετ. Γιώργος Πινακούλας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα, 2014, σ. 218.

το περιεχόμενο, η σχέση με τον κόσμο, και η μορφή νοούμενη εδώ ως παρέμβαση του συγγραφέα, ως η επιλογή που κάνει ένα ιδιαίτερο άτομο ανάμεσα στα απρόσωπα και γενικά στοιχεία της γλώσσας. Η αληθινά κεντρική έννοια της αισθητικής έρευνας δεν πρέπει να είναι το υλικό, αλλά η αρχιτεκτονική ή η κατασκευή ή η δομή του έργου, νοούμενη ως χώρος συνάντησης και αλληλεπίδρασης μεταξύ υλικού, μορφής και περιεχομένου.⁴⁰

Στην περίοδο ανάμεσα στους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, οπότε η διαμαρτυρία φαινόταν ότι ήταν δυνατό να μεταφραστεί άμεσα σε δράση, με τον θρυσματισμό της αισθητικής μορφής ως απάντηση στις επαναστατικές δυνάμεις που δρούσαν, ο Antonin Artaud (Αντονέν Αρτώ) διαμόρφωσε το πρόγραμμα για την εξάλειψη της τέχνης: «Να ξεμπερδεύουμε με τα αριστουργήματα»: Η τέχνη πρέπει να γίνει υπόθεση των μαζών (la foule), πρέπει να είναι υπόθεση των δρόμων. Η ενότητα της ποίησης με τη φύση πρέπει να επανακτήσει ό,τι υπάρχει στους αιώνιους μύθους του ανθρώπινου γένους, και το θέατρο έχει φτιαχτεί πρώτα απ' όλα για να μας διδάξει όλα αυτά.⁴¹ Η καταγγελία του Γερμανού συγγραφέα Peter Handke (Πέτερ Χάντκε) αναφερόμενος στο «μισητό ψέμα της σοβαρότητας της παράστασης», δεν είναι μια προσπάθεια να κρατηθεί η πολιτική έξω από το θέατρο, αλλά να δείξει τη μορφή με την οποία μπορεί να εκφραστεί. Η καταγγελία δεν μπορεί να υποστηριχθεί ως προς την ελληνική τραγωδία, τον Σαίξπηρ, τον Ρακίνα, τον Κλάιστ, Ίφεν, Μπρέχτ, Μπέκετ: Εδώ, εξαιτίας της αισθητικής φόρμας, η «παράσταση» δημιουργεί τον δικό της κόσμο «σοβαρότητας» που δεν είναι εκείνος της δοσμένης πραγματικότητας, αλλά μάλλον η άρνησή της. Η καταγγελία ισχύει για το σημερινό αντάρτικο θέατρο: είναι μια *contradictio in adjecto* (αντίφαση εν τοις όροις). Εντελώς διαφορετικό το κινέζικο θέατρο (είτε παίχτηκε κατά ή μετά τη Μεγάλη Πορεία),⁴² εκεί το θέατρο δεν παιζόταν σε έναν «κόσμο παράστασης». Ήταν τμήμα μιας διεξαγόμενης επανάστασης και δημιουργούσε, σαν ένα επεισόδιο, την ταυτότητα ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους αγωνιστές: ενότητα του χώρου της παράστασης και του χώρου επανάστασης.

Το Ζωντανό Θέατρο μπορεί να λειτουργήσει σαν παράδειγμα ενός αυτο-ηττώμενου σκοπού.⁴³ Το Ζωντανό Θέατρο καταβάλλει συστηματική προσπάθεια να ενώσει το θέατρο και την επανάσταση, την παράσταση και τη μάχη, τη σωματική και πνευματική

40. Tzvetan Todorov, «Το ανθρώπινο και το διανθρώπινο», *Κριτική της κριτικής*, Πόλις, Αθήνα, 1994, σ. 118.

41. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, σ. 113, 123, 124.

42. Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου στην Κίνα, από το 1927 μέχρι το 1949, ο Μάο πετυχαίνει να ανατρέψει τη μαρξιστική ορθοδοξία, οργανώνοντας σοσιαλιστική επανάσταση, με αγροτικές επαναστατικές δυνάμεις που περικυκλώνουν και καταλαμβάνουν μη-επαναστατικές πόλεις, η εργατική τάξη των οποίων αναμένει παθητικά την απελευθέρωσή της από τις στρατιές των αγροτών-επαναστατών. Η βαθιά πίστη του πυρήνα των επαναστατών και η κοινή εμπειρία τους στη Μεγάλη Πορεία και την εξορία του Γενάν, ατσαλώνουν τα στελέχη του Λ.Α.Σ., που –όπως λέει και ο Αμερικανός βιογράφος του Μάο, Στιούαρτ Σραμ– προσφέρει ένα από τα λαμπρότερα παραδείγματα της νίκης, μικρότερης αλλά αποφασισμένης και καλά οργανωμένης στρατιωτικής δύναμης, που απολαμβάνει λαϊκής υποστήριξης, πάνω σε μεγαλύτερη αλλά λαομίσητη στρατιωτική δύναμη, με χαμηλό ηθικό και ανίκανη ηγεσία».

43. Βλ. Judith Malina – Julian Beck, *Paradise Now, Collective Creation of the Living Theatre*, Random House, New York, 1971.

απελευθέρωση, την ατομική εσωτερική και κοινωνική εξωτερική αλλαγή. Η διάκριση ανάμεσα σε μια εσωτερική επανάσταση της αισθητικής φόρμας και την καταστροφή της, ανάμεσα στην αυθεντική και επινοημένη αμεσότητα (μια διάκριση βασισμένη στην ένταση ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα) έχει γίνει επίσης αποφασιστική στην ανάπτυξη (και λειτουργία) της Ζωντανής Μουσικής, της Φυσικής Μουσικής. Είναι σαν η πολιτιστική επανάσταση να έχει εκπληρώσει την απαίτηση του Artaud ότι, κυριολεκτικά, η μουσική κινεί το σώμα, σύροντας έτσι τη φύση στην εξέγερση. Η μουσική της ζωής έχει πραγματικά μια αυθεντική βάση: τη μουσική των μαύρων σαν μια κραυγή και το τραγούδι των δούλων και των γκέτο.⁴⁴ Στη μουσική, αυτή η ίδια η ζωή και ο θάνατος των μαύρων ξαναζωντανεύει: η μουσική είναι σώμα. Η αισθητική μορφή είναι η «χειρονομία» του πόνου, της λύπης, της καταγγελίας. Με την ανάληψη από τους λευκούς, συμβαίνει μια σημαντική αλλαγή: το λευκό «ροκ» είναι αυτό που δεν είναι το παράδειγμα των μαύρων, δηλαδή, εκτέλεση. Είναι σαν η κραυγή και η φωνή, το πήδημα και το παίξιμο, τώρα, να διεξάγεται σε ένα τεχνητό, οργανωμένο χώρο.⁴⁵

44. Ο Pierre Lere αναλύει τη διαλεκτική αυτής της μουσικής των μαύρων στο άρθρο του «Free Jazz: Évolution ou révolution».

45. «...Η ελευθερία της μουσικής φόρμας είναι μόνο η αισθητική μετάφραση της θέλησης για κοινωνική ελευθερία. Ξεπερνώντας το τονικό πλαίσιο του θέματος, ο μουσικός βρίσκεται σε μια θέση ελευθερίας. Αυτή η αναζήτηση για ελευθερία μεταφράζεται σε μια ατονική μουσικότητα. Καθορίζει ένα τυπικό κλίμα όπου ο μαύρος εκφράζει μια νέα τάξη. Ο μελωδικός στίχος γίνεται το μέσο επικοινωνίας ανάμεσα σε μια αρχική τάξη που απορρίπτεται και σε μια τελική τάξη που προσδοκείται. Η απογοητευτική κατοχή της μίας μαζί με την απελευθερωτική πραγματοποίηση της άλλης δημιουργεί ένα ρήγμα ανάμεσα στην υφή της αρμονίας που ανοίγει τον δρόμο σε μια αισθητική της κραυγής. Αυτή η κραυγή, αυτό το χαρακτηριστικό αντιχητικό (sonore) στοιχείο της «ελεύθερης μουσικής», γεννημένη σε μια απελπισμένη ένταση, αναγγέλλει το βίαιο ρήγμα με την κατεστημένη λευκή τάξη και εκφράζει την ανερχόμενη βία μιας νέας μαύρης τάξης» (*Revue d'Esthétique* 23/3-4, 1970, σ. 320-321).

MONICA CENTANNI

*Democracy, a troublesome, revolutionary word
Analysis of occurrences of the term δημοκρατία
in the dramatic texts of the 5th century BC*

In the literature of the fifth century BC, occurrences of the term *δημοκρατία* are rare and sporadic. We can find one of the first attestations of the word in the sixth book of the *Histories* by Herodotus (dated about 440 BC), in relation to the *democracies* established by authority by Mardonius, son-in-law of Darius, in the Greek colonies of Asia Minor «after deposing all the tyrants of the Ionians».

ὥς δὲ παραπλέων τὴν Ἀσίην ἀπίκετο ὁ Μαρδόνιος ἐς τὴν Ἰωνίην, ἐνθαῦτα μέγιστον θῶμα ἔρέω τοῖσι μὴ ἀποδεκομένοισι Ἑλλήνων Περσέων τοῖσι ἑπτὰ Ὀτάνεα γνώμην ἀποδέξασθαι ὡς χρεὸν εἶη δημοκρατέεσθαι Πέρσας. τοὺς γὰρ τυράννους τῶν Ἰώνων καταπαύσας πάντας ὁ Μαρδόνιος δημοκρατίας κατίστα ἐς τὰς πόλιας.

HDT VI, 43, 3

[When Mardonius arrived in Ionia in his voyage along the coast of Asia, he did a thing which I here set down for the wonder of those Greeks who will not believe Otanes to have declared his opinion among the Seven that democracy was best for Persia: Mardonius deposed all the Ionian tyrants and set up democracies in their cities.]

Another occurrence of the word *democracy* is the well-known and discussed passage of Book VI of Herodotus, where the historian says that «Cleisthenes instituted tribes and democracy for the Athenians»:

Κλεισθένης τε ὁ τὰς φυλὰς καὶ τὴν δημοκρατίην Ἀθηναίοισι καταστήσας, οὕτω Ἀλκμεωνίδαι ἐβῶσθησαν ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα. τούτων δὲ συνοικησάντων γίνεται Κλεισθένης τε ὁ τὰς φυλὰς καὶ τὴν δημοκρατίην Ἀθηναίοισι καταστήσας.

HDT VI, 131

[The fame of the Alcmeonidae resounded throughout Hellas. From this marriage was born Cleisthenes, named after his mother's father from Sicyon, who gave the Athenians their tribes and their democracy.]

In this instance, the comparison with the *Constitution of Athens* by Aristotle assures us that the term refers to a specific democratic institutional reform: Cleisthenes divided all citizens into ten tribes (*phylai*) instead of the previous four.

συνένειμε πάντας εἰς δέκα φυλάς ἀντὶ τῶν τεττάρων, ἀναμείξαι βουλόμενος, ὅπως μετάσχωσι πλείους τῆς πολιτείας ἀναμείξαι βουλόμενος, ὅπως μετάσχωσι πλείους τῆς πολιτείας.

ARIST, *Const. Ath.* XXI, 2

[He (Cleisthenes) first divided the whole body into ten tribes instead of the existing four, wishing to mix them up, in order that more might take part in the government.]

Therefore, the measure of administrative reorganization of Cleisthenes, putting at stake the definitions of the previous four tribes, intentionally caused a greater participation of citizens in public life, triggering at the same time both a quantitative and qualitative reform, so that the new, highly political, identity of the citizenry, was defined by the *demos* to which anyone was related and not by the original tribal community.

He also portioned out the land among the *demoi* into thirty parts, ten belonging to the suburbs, ten to the coast and ten to the inland district; and he gave these parts the name of Thirds, and assigned them among the Tribes by lot, three to each, in order that each Tribe might have a share in all the districts.

καὶ δημότας ἐποίησεν ἀλλήλων τοὺς οἰκοῦντας ἐν ἑκάστῳ τῶν δήμων, ἵνα μὴ πατρόθεν προσαγορεύοντες ἐξελέγχωσιν τοὺς νεοπολίτας, ἀλλὰ τῶν δήμων ἀναγορεύωσιν. ὅθεν καὶ καλοῦσιν Ἀθηναῖοι σφᾶς αὐτοὺς τῶν δήμων.

ARIST, *Ath. Pol.* XXI, 4

[And he made all the inhabitants in each of the *demoi* fellow-demes men of one another, in order that they might not call attention to the newly enfranchised citizens by addressing people by their fathers' names, but designate people officially by their *demos*; owing to which Athenians in private life also use the names of their *demos* as surnames.]

In the third book of his *Histories*, Herodotus tells of a debate among the seven dignitaries of the Persian court who opposed the conspiracy of the Magi against the reigning king, Darius. It is a glaring literary fiction as Herodotus himself seems also to confirm with his *excusatio non petita* –an unrequired excuse– that opens the report of the debate. However, Herodotus does not make any direct reference to the Athenian political system and does not use the term *demokratia* in this fictional dialogue on the best form of government.

In short: From the text of Herodotus we glean that in those years –the acme years of Periclean *democracy*–, while both for the oligarchic regime and for the monarchy the names seem to be fully consolidated in the terms *oligarchie* and *mounarchos*, with regard to the *democratic* regime the name was still vague and uncertain. Herodotus seems to have difficulty in using the name of the political system that characterized the Athenian one.

In the work of Thucydides (dated to the last decade of the 5th century BC) the term *democracy* and its derivations appear only 32 times in total. The most important occurrence is in the second book of the *History of the Peloponnesian War*, in the famous epiphany:

παράδειγμα δὲ μᾶλλον αὐτοὶ ὄντες τισὶν ἢ μιμούμενοι ἑτέρους. καὶ ὄνομα μὲν διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους ἀλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν δημοκρατία κέκληται· μέτεστι δὲ κατὰ μὲν

τοὺς νόμους πρὸς τὰ ἴδια διάφορα πᾶσι τὸ ἴσον, κατὰ δὲ τὴν ἀξίωσιν, ὡς ἕκαστος ἐν τῷ εὐδοκίμει, οὐκ ἀπὸ μέρους

THU II, 131

[Our constitution does not copy the laws of neighbouring states; we are rather a pattern to others than imitators ourselves. Its administration favours the many, instead of the few; this is why it is named with the word *democracy*. If we look to the laws, they afford equal justice to all in their private differences; if in relation to social standing, advancement in public life falls to reputation for capacity, since the reputation in the civil life is not allowed to interfere with merit.]

Δημοκρατία κέκληται: a signal that the word *δημοκρατία* was not yet consolidated, not yet too well accepted. At the time, the preferred name seems to be, always, *isonomie*. Thucydides himself, in another passage of his work, in his overall judgment on Athenian politics under Pericles, seems to reduce democracy to little more than a nominalistic label:

ἐκεῖνος μὲν δυνατὸς ὢν τῷ τε ἀξιώματι καὶ τῇ γνώμῃ χρημάτων τε διαφανῶς ἀδωρότατος γενόμενος κατεῖχε τὸ πλῆθος ἐλευθέρως, καὶ οὐκ ἤγετο μᾶλλον ὑπ' αὐτοῦ ἢ αὐτὸς ἦγε, [...] ἐγένετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή.

THU II, 65, 8-9

[Indeed, by his rank, ability, and known integrity, he [Pericles] was enabled to exercise an independent control over the multitude—in short, to lead them, instead of being led by them. [...] In short, what was nominally a *democracy* became in his hands government by the first citizen.]

In Thucydides' judgment, *democracy* is dismissed as a «figure of speech», a slogan successfully good enough to cover, however, a «principat» of fact. In other words: for Thucydides, democracy becomes a political system able to be critiqued by more than one point of view, but Pericles' democracy itself was such only in name.

But there is another passage by Thucydides, that is particularly interesting for the controversial definition of the term *democracy*. In 415, Alcibiades, the leader of the *demos*—in exile near the Spartan enemies at the same time of the disastrous expedition to Sicily, after being sentenced to death *in absentia* for the affair of the Hermai—would have justified its involvement in the Democratic Party thus saying:

τοῖς γὰρ τυράννοις αἰεὶ ποτε διάφοροί ἐσμεν πᾶν δὲ τὸ ἐναντιούμενον τῷ δυναστεύοντι δῆμος ὠνόμασται), καὶ ἀπ' ἐκείνου ξυμπαρέμεινεν ἡ προστασία ἡμῖν τοῦ πλῆθους. ἅμα δὲ καὶ τῆς πόλεως δημοκρατουμένης τὰ πολλὰ ἀνάγκη ἦν τοῖς παροῦσιν ἔπεσθαι. τῆς δὲ ὑπαρχούσης ἀκολασίας ἐπειρώμεθα μετριώτεροι ἐς τὰ πολιτικά εἶναι. ἄλλοι δ' ἦσαν καὶ ἐπὶ τῶν πάλαι καὶ νῦν οἱ ἐπὶ τὰ πονηρότερα ἐξῆγον τὸν ὄχλον οἵπερ καὶ ἐμὲ ἐξήλασαν. ἡμεῖς δὲ τοῦ ξύμπαντος προέστημεν, δικαιούμεντες ἐν ᾧ σχήματι μεγίστη ἡ πόλις ἐτύγχανε καὶ ἐλευθερωτάτη οὕσα καὶ ὕπερ ἐδέξατό τις, τοῦτο ξυνδιασώζειν, ἐπεὶ δημοκρατίαν γε καὶ ἐγινώσκομεν οἱ φρονοῦντές τι, καὶ αὐτὸς οὐδενὸς ἂν χειρὸν, ὅσω καὶ λοιδορήσαιμι. ἀλλὰ περὶ ὁμολογουμένης ἀνοίας οὐδὲν ἂν καινὸν λέγοιτο· καὶ τὸ μεθιστάναι αὐτὴν οὐκ ἐδόκει ἡμῖν ἀσφαλὲς εἶναι ὑμῶν πολεμίων προσκαθημένων.

THU VI, 89, 4-6

[We have always been hostile to tyrants, and all who oppose arbitrary power are called *demos*; hence we continued to act as leaders of the multitude; besides which, as democracy was the government of the city, it was necessary in most things to conform to established conditions. However, we endeavoured to be more moderate than the licentious temper of the times; and while there were others, formerly as now, who tried to lead the multitude astray, the same who banished me, our party was that of all people, our creed being to do our part in preserving the form of government under which the city enjoyed the utmost greatness and freedom, and which we had found existing. As for democracy, the men of sense among us knew what it was, and I perhaps as well as any, as I have the more cause to complain of it; but there is nothing new to be said of a patent madness—meanwhile we did not think it safe to alter it under the pressure of your hostility.]

In short: Thucydides put in the mouth of the leader of the democratic party a cue by which *δημοκρατία* is nothing but a well known madness (*ὁμολογουμένη ἄνοια*).

Turning now to the point of this presentation: there is no instance of the word *democracy* in the tragic texts of the 5th century BC. Instead, there are passages in Aristophanes' oldest comedies, in which the character named Demos and the democratic political system are represented in a controversial way, with polemic accents and negative tones.

In the texts of the plays, even more immediately related to the political debate of the time, the term *demokratia* appears very rarely, although in a play by Aristophanes, *The Knights*, Demos is on stage as a character.

In *Frogs*, performed in 405 BC, we find the adjective that derives from the word democracy, *δημοκρατικόν*.

[Εὐριπίδης]
 ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν,
 ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἤττον,
 χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν. [...]
 δημοκρατικόν γὰρ αὐτ' ἔδρων. [...]
 ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα—
 AR., *Frogs*, ll. 948-955

[(Euripides)
 Then from the opening words I permitted nothing idle;
 my woman spoke, as did the slave as well,
 Or master, maiden, or old woman. [...]
 For this was a very democratic thing I did. [...]
 Then, I taught these folks to speak up....]

In this passage, the dramatic character of Euripides claims to have made «the woman, the servant, the master, the young, the old lady» speak on stage, and so to have done «something really democratic»; but in the context it is nothing more than a joke, immediately stigmatized not only by the dramatic character of Aeschylus but also by Dionysus himself. The cue seems to have an antiphrastic function, with comic effect, since the term is put in the mouth of Euripides, criticized for having lowered the tragic tone, and mocked both for his well-known vulgar birth and for his anti-democratic sympathies.

There have been only three quotes of *demokratia* in the plays of Aristophanes of the 5th century BC.

ὦ δημοκρατία ταῦτα δῆτ' ἀνασχετά;

AR, *Ach.*, l. 618

[O democracy! Is this then to be endured?]

The chorus in the *Acharnians'* *parabasis* (performed in 425 BC) praises the merits of their Master Aristophanes:

ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται.

καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.

AR, *Ach.*, ll. 641-642

[By having done this, he has been the cause to you of many advantages, / and from having made known how the people in the cities live under democracy.]

Aristophanes has been the cause of many advantages, from having made known how the people in the cities live under democracy. And the democratic one is, we quite understand, not a good way of life.

In another play by Aristophanes, *Birds* (performed in 414 BC), Poseidon says this when the ridiculous messenger Triballus comes on stage:

ὦ δημοκρατία, ποῖ προβιβᾶς ἡμᾶς ποτε.

εἰ τουτονὶ κεχειροτονήσας' οἱ θεοί;

οἴμωζε: πολὺ γὰρ δὴ σ' ἐγὼ

ἐόρακα πάντων βαρβαρώτατον θεῶν.

AR, *Birds*, ll. 1570-1573

[Oh! democracy! whither, oh! whither are you leading us? Is it possible that the gods have chosen such an envoy? [Triballus: You are undisturbed? Ugh! you cursed savage! you are by far the most barbarous of all the gods.]

It is relevant that the word *δημοκρατία* is not attested in any of the surviving tragic texts. We do not find it even in Euripides' *Suppliants*, in the long episode in which Theseus, in the dialogue with the Theban herald, enhances the Athenian political system;

However, forty years earlier, in Aeschylus' *Suppliant Women*, there is a scene in which the fundamental transition from monarchy/tyranny to the new democratic political system is dramaturgically performed; but the revolutionary word is introduced with periphrasis and circumlocutions that avoid recourse to the precise term *δημοκρατία*.

At lines 600-ff of the *Suppliant Women*, dated c. 462 BC, Aeschylus introduces an episode placed at the dramatic turning point of the tragedy, and he states, paradigmatically, the involvement of the *demos* in a crucial decision for the *polis*. The King Pelasgus does not want to decide by himself, and says he wants to share with all the citizens the risk for the *polis* that the decision to accept the migrants, who present themselves as supplicants, implies. The king engages in «rhetorical pirouettes» to support the cause of refugees from Egypt. The vote of the people of Argos in favor of the reception of the immigrants follows the presentation of the motion by the king. In a thrilling and touching scene, the citizens vote and make the decision to grant political asylum to Danaus and his daughters.

Δαναός

θαρσεῖτε παῖδες. εὔ τὰ τῶν ἐγγχωρίων

δήμου δέδοκται παντελεῖ ψηφίσματα.

Χορός

ὦ χαῖρε πρέσβυ, φίλτατ' ἀγγέλλων ἐμοί
 ἔνισπε δ' ἡμῖν ποῖ κεκύρωται τέλος,
 δήμου κρατοῦσα χεῖρ ὅπη πληθύνεται.

Δαναός

ἔδοξεν Ἀργείοισιν οὐ διχορρόπως,
 ἀλλ' ὥστ' ἀνηβῆσαι με γηραιᾷ φρενί:
 πανδημία γὰρ χερσὶ δεξιωνύμοις
 ἔφριξεν αἰθῆρ τόνδε κραινότων λόγον
 ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
 Aeschylus, *Suppliant Women*, ll. 600-609

[Danaus

Be of good cheer, my children, all goes well on the part of the citizens. Decrees, carrying full authority, have been passed.

Chorus

Hail, our envoy, harbinger of tidings most welcome,
 But tell us to what end has the decision been carried,
 and to what course does the mighty hand of *demos* incline?

Danaus

Action was taken by the Argives, not by any doubtful vote but in such a way as to make my aged heart renew its youth. For the air bristled with right hands held aloft as, in full vote, they ratified this resolution into law: That we are settlers in this land, and are free.]

To describe the vote of the first «democratic» assembly, Aeschylus uses the image of the «mighty hand of the people» that goes up in a unison vote for the reception of refugees: a show of hands that makes the air vibrate.

In one of the most political of the Aeschylean tragedies –the *Suppliant Women*– we find a metonymical figure of the power of the Demos in the mighty hand of the people held aloft *δήμου κρατοῦσα χεῖρ*.

However, also in other tragic plays we find a great representation of the power of the Demos: it happens for example in *Oresteia*, with the performance of the voting at the end of the judgement of the matricide Orestes, directly in front of the Athenian tribunal.

In conclusion: only after the end of the Peloponnesian War, with the establishment of a democratic regime quite different from that intended by Pericles, the word *democracy* was destined to spread and would be successful in a very positive sense. But it would have happened much later than the date that is conventionally regarded as the birth date of the Athenian political system. In general, the cases and contexts of use of the term in the 5th century validate the hypothesis that *δημοκρατία* would have been a word born as a polemical term «coined by the enemies of the Demos» (as Luciano Canfora wrote).

In the following century, Aristotle in his *Constitution of Athens* will recognize that *democracy* was, since the beginning, the peculiar constitution for Athens, pre-dating the origin of the democratic institute from the age before Solon, as the *patrios politeia ton Ath-enaion*. Under a historiographical point of view, the Aristotelian definition is certainly an arbitrary one, but it was destined to have a great and enduring success.

In the comic theatre of the fifth century, Athenian democracy was mocked as a disastrous regime. And this also happens in the great anti-democratic treatises, such as in *Constitution of the Athenians* by pseudo-Xenophon (or, better, by the Old Oligarch), who expresses his surprise at the fact that «democracy, the worst of all political systems» is successful, and Athens is at the centre of a network of power that keeps her allies subjugated.

Tragedy –instead– is one of the ways by which democracy is represented in the new invention of the theatre, and in the dramaturgical form in which the ancient mythical repertoire is reworked to express instances of the present. And, especially in the tragedies by Aeschylus, performed at a time when the Periclean democracy was *in statu nascenti* (remember that the first political act of Pericles consists in assuming the liturgy for the *Persians* by Aeschylus), although the word *democracy*, both ideologically difficult and linguistically troubled, is an absconder: the spirit of the revolution in action pervades the drama, the plot and the dramaturgical choices.

Bibliography

On the Birth of Politics in Athens during the 5th century BC

On the Democratic Revolution, after the important contribution by Mazzarino 1965-66, see: Sealy 1983; Mossé 1979; Canfora 1982; Canfora 1992; Mossé 1984; Meier 1983; Meier and Veyne [1983], 1988; Finley 1983; Raaflaub 1983; Raaflaub 1985, Farrar 1988; Veyne 1988; Ober 1989; Ober and Strauss 1990; Fornara and Samons 1991; Lintott 1992; Ampolo 1994; Euben, Wallach, Ober 1994; Musti 1995; Hansen and Raaflaub 1995; Meier 1993; Ober 1996; Ober and Hedrick 1996; Yunis 1996; Euben 1997; Loraux 1997; Lanzillotta 1998; Prandi 2000; Manville and Ober 2003; Harvey and Parker 2004; Raaflaub 2007; Raaflaub, Ober, Wallace 2007; Camassa 2007a; Camassa 2007b; Nicolai 2008; Cartledge 2007; Cartledge 2009; Centanni 2009; Centanni 2011b.

Political reflexes in the Athenian theatre

Stoessl 1952; Ober and Strauss 1990; Henderson 1990; Sommerstein et al. 1993; Mastromarco 1994; Cartledge 1997; Meier 1988; Carter 2011; Centanni 2011a; Centanni 2011b.

On the history of the words: demos and demokratia

Zimmermann 1975; Kinzl 1978; Cagnazzi 1980; Hansen 1986; Hansen 1989; Raaflaub 1985; Sancho Rocher 1991; Musti 1995; Canfora 1998; Lanzillotta 1998; Lévy 2005; Raaflaub 2007; Centanni 2011b.

On the iconography of demos and demokratia

Oliver 1960; Alexandri-Tzahou 1986; Beschi 1988; La Rocca 1988.

References

- Alexandri-Tzahou, O., «Demos», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classica*, Band III, 1986, p. 375-383.
- Ampolo, C., «Tra partecipazione e conflitto: la città greca e la democrazia», E. Greco (ed.), *Venticinque secoli dopo l'invenzione della democrazia*, Paestum, 1994, p. 29-38.
- Beschi, L., *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano, 1988.
- Cagnazzi, S., «Lessico politico: demos», *Quaderni di Storia* 11 (1980), p. 267-314.
- Camassa, G., *Forme della politica dei Greci in età arcaica e classica*, Bologna, 2007.

- Idem, *La costruzione della democrazia*, Roma, 2007.
- Canfora, L., *Anonimo Ateniese. La democrazia come violenza*, Palermo, 1982.
- Idem, *Tucidide e l'Impero. La presa di Melo*, Roma / Bari, 1992.
- Idem, «Δημοκρατία», E. Greco (ed.), *Venticinque secoli dopo l'invenzione della democrazia*, Paestum, 1994, p. 13-19.
- Carter, D. M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, 2011.
- Cartledge, P., «“Deep plays”: Theater as process in Athenian civil life», P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, p. 3-35.
- Idem, «Democracy, origins of: a contribute to a debate», K. A. Raaflaub – J. Ober – R. W. Wallace (eds), *Origins of Democracy in Ancient Greek*, Berkeley / Los Angeles, 2007, p. 155-169.
- Idem, *Ancient Greek Political Thought in Practice*, Cambridge, 2009.
- Centanni, M., «Politeiai da crizia ad Aristotele. La polis e la sua “costituzione»», C. Vinti – F. Minazzi – M. Negro – A. Carrino (eds), *Le forme della razionalità tra realismo e normatività*, Milano / Udine, 2009, p. 423-440.
- Eadem, «Atene, 407/406 a. C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei *Sette contro Tebe* di Eschilo», A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, 2011, p. 105-126.
- Eadem, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Venezia, 2011.
- Euben, P., *Corrupting Youth: Political Education, Democratic Culture, and Political Theory*, Princeton, 1997.
- Farrar, C., *The Origin of Democratic Thinking: The Invention of Politics in Classical Athens*, Cambridge, 1988.
- Finley, M. I., *Politics in the Ancient World*, Cambridge, 1983.
- Fornara C. W. – L. J. Samons II, *Athens from Cleisthenes to Pericles*, Berkeley / Los Angeles / Oxford, 1991.
- Hansen, M. H., «The origin of the term demokratia», *Liverpool Classical Monthly* 11 (1986), p. 35-36.
- Idem, *Was Athens a Democracy? Popular Rule, Liberty and Equality in Ancient and Modern political thought*, Copenhagen, 1989.
- Hansen, M. H. – F. Raaflaub (eds), *Studies in the Ancient Greek Polis*, Stuttgart, 1995.
- Harvey, D. – R. Parker (eds), *Athenian Democratic Origins and Other Essays*, Oxford 2004.
- Henderson, J., «The demos and the comic competition», J. J. Winkler – F. Zeitlin (eds), *Nothing to Do with Dionysos?*, Princeton N.J., 1990, p. 271-313.
- Kinzl, K. H., «Δημοκρατία: Studien zur Frühgeschichte des Begriffes», *Gymnasium* 85 (1978), p. 117-127, 312-326.
- Krentz, P., *The Thirty at Athens*, Ithaca / New York, 1982.
- Lanzillotta, E., «Sulla formazione del concetto di democrazia», A. D'Atena – E. Lanzillotta (eds), *Alle radici della democrazia. Dalla polis al dibattito costituzionale contemporaneo*, Roma, 1998, p. 17-28.
- La Rocca, E., *L'arte 'aristocratica' e la perfezione armonica*, in *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano, 1988.
- Levy, E., «Isonomia», U. Bultrighini (ed.), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco*, Alessandria, 2005, p. 119-137.
- Lintott, A., «Aristotle and democracy», *The Classical Quarterly* 42 (1992), p. 114-128.
- Loraux, N., *La cité divisée*, Paris, 1997.
- Manville, P. B. – J. Ober, *A Company of Citizens, What's the World's first Democracy teaches Leaders about Creating great Organizations*, Cambridge MA, 2003.

- Mastromarco, G., «Teatro comico e potere politico nell'Atene del V secolo (Pseudo Senofonte, *Costituzione degli ateniesi* 2, 18)», AA. VV. *Storia Poesia e pensiero del mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1994, p. 451-458.
- Mazzarino, S., *Il pensiero storico classico*, Ist edition Roma / Bari, 1965-66.
- Meier, C., *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München, 1988.
- Meier, C., *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt a. M., 1983.
- Mossé, C., «Citoyens actifs et citoyens "passifs" dans les cités grecques: une approche théorique du problème», *Revue des Études Anciennes* 81 (1979), p. 241-249.
- Idem, «Politeuomenoi et idiotai. L'affirmation d'une classe politique à Athens au IV s.», *Revue des Études Anciennes* 86 (1984), p. 193-200.
- Musti, D., *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma / Bari, 1995.
- Nicolai, R., «La terminologia delle parti politiche ateniesi tra VI e V secolo a.C. Alcune riflessioni», C. Bearzot – F. Landucci (eds), *Partiti e fazioni nell'esperienza politica greca*, Milano, 2008, p. 3-31.
- Ober, J., *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, Princeton, 1989.
- Idem, *The Athenian Revolution: Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*, Princeton, 1996.
- Ober, J. – B. Strauss, «Drama, political rhetoric, and the discourse of Athenian democracy», J. J. Winkler – F. Zeitlin (eds), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 1990, p. 237-270.
- Ober, J. – C. Hedrick (eds), *Demokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*, Princeton, 1996.
- Oliver, J. H., *Demokratia, the Gods, and Free World*, 1960.
- Prandi, L., *I Ciloniani e l'opposizione agli Alcmeonidi in Atene*, in *L'opposizione nel mondo antico*, a cura di M. Sordi, Milano, 2000, p. 3-20.
- Raaflaub, K. A., *Democracy, Oligarchy and the Concept of the «Free Citizen» in Late Fifth-Century Athens*, in *Political Theory II*, p. 517-544.
- Idem, *Die Entdeckung der Freiheit. Semantik und Gesellschaftsgeschichte eines politischen Grundbegriff der Griechen*, München, 1985.
- Idem, «The breakthrough of demokratía in mid-fifth-century Athens», K. A. Raaflaub – J. Ober – R. W. Wallace (eds), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley / Los Angeles, 2007, p. 105-154.
- Raaflaub, K. A. – J. Ober – R. W. Wallace, *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley / Los Angeles, 2007.
- Sancho Rocher, L., «Ισονομία και Δημοκρατία», *Revue des Études Anciennes* 43 (1991), p. 237-261.
- Santucci, M., «Democrazia e antidemocrazia nel mondo Greco», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 46 (2004), p. 85-105.
- Sealy, R., «The origins of demokratia», *California Studies in Classical Antiquity* (1973), p. 253-295.
- Sommerstein, A. H. – H. S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmermann (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993.
- Stoessl, F., «Aeschylus as a political thinker», *American Journal of Philology* 73 (1952), p. 113-139.
- Thierfelder, A., «Pseudo-Xenophon und Kritias», AA. VV., *Politeia und Res Publica*, Palingenesia IV, Stuttgart, 1969, p. 79-82.
- Veyne, P., *Kannten die Griechen die Demokratie?*, Berlin, 1988.
- Yunis, H., *Taming Democracy. Models of political Rhetoric in Classical Athens*, Ithaca / London, 1996.
- Zimmermann, H. D., «Frühe Ansätze der Demokratie in den griechischen Poleis», *Klio* 57 (1975), p. 293-299.

*Η πολιτική του θεάτρου και το θέατρο της πολιτικής:
Η περίπτωση του London's Free Theatre Festival*

Διανύοντας τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα η εποχή χαρακτηρίζεται από κοινωνικές αναταραχές και οικονομική κρίση που βρίσκονται σε εξέλιξη ανά την υφήλιο. Πόλεμοι, κοινωνικοί αποκλεισμοί, οικονομική εξαθλίωση, επιστροφή σε εργασιακά μοντέλα παλαιότερων εποχών που συνεπάγονται μετακινήσεις πληθυσμών, πρόσφυγες, οικονομικούς μετανάστες, θύματα του σύγχρονου πολέμου. Οι σύγχρονες μορφές δημοκρατικών πολιτευμάτων, όπως αυτή που γιορτάσαμε φέτος τα σαραντάχρονά της στη χώρα μας, καλούνται να αντιμετωπίσουν τα κοινωνικά προβλήματα σε ένα ρευστό περιβάλλον, όπου οι εφαρμογές επικοινωνίας και πρόσβασης στην πληροφορία τρέχουν με ιλιγγιώδη ταχύτητα προς τα εμπρός σε κάποιες περιπτώσεις αντιστρόφως ανάλογα με το βιοτικό επίπεδο των πολιτών.

Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη του θεάτρου καλείται να επαναπροσδιορίσει τη διαλεκτική της σχέση με την κοινωνία, την εποχή και τις ανάγκες της και να πρωτοστατήσει στην έκφραση της εποχής, όπως συμβαίνει διαχρονικά. Πρόσφατα εγχειρήματα θεατρικών οργανισμών ανά την υφήλιο αποδεικνύουν ότι ένας τρόπος επικοινωνίας του θεάτρου με την κοινωνία είναι η προτροπή των εν δυνάμει θεατών να συμμετέχουν σε δράσεις. Παράδειγμα αποτελεί η πρωτοβουλία του Εθνικού Θεάτρου της Σκωτίας με ένα πρωτότυπο εγχείρημα, το λεγόμενο Five Minute Theatre.¹ Πρόκειται για την προβολή σε μία ημέρα πεντάλεπτων θεατρικών παρεμβάσεων με θέμα που ορίζει το Εθνικό Θέατρο της Σκωτίας. Η προβολή γίνεται μέσα από τον διαδικτυακό τόπο του θεάτρου, ενώ, παράλληλα, ομάδες θιάσων βρίσκονται σε προκαθορισμένα δημόσια σημεία πόλεων, συμμετέχουν στο πρόγραμμα και παίζουν μπροστά στο κοινό. Η συμμετοχή σε αυτή τη δράση είναι ελεύθερη για όποιον το θέλει, αρκεί να το αιτηθεί και να σεβαστεί τους όρους που θέτουν οι διοργανωτές. Το Five Minute Theatre έχει καθιερωθεί από το 2011 με μεγάλη συμμετοχή, και μάλιστα φέτος το καλοκαίρι η θεματολογία του ήταν εξαιρετικά επίκαιρη: η Ανεξαρτησία της Σκωτίας λίγους μήνες πριν από το δημοψήφισμα.

Από τη σκοπιά της κοινωνικής αποστολής που έχει το θέατρο, το Five Minute Theatre πετυχαίνει, μέσα από την πρωτοβουλία που δίνει στον θεατή, να ενδυναμώσει στη συνείδησή του τον ρόλο του ενεργού πολίτη ώστε να πάρει θέση, να τοποθετηθεί μέσα από το θέατρο επάνω σε σημαντικά κοινωνικά ή πολιτικά ζητήματα. Παράλληλα,

1. Βλ. <http://fiveminutetheatre.com> [11-8-2014].

με την εξωστρεφή αυτή πολιτική, ανοίγει τις πύλες του σε ένα νέο κοινό, αυτό των ανθρώπων που κατά κόρον χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες στην καθημερινότητά τους.

Ένα άλλο παράδειγμα στο πλαίσιο της κοινωνικής αποστολής του θεάτρου, πιο οργανωμένο και σύνθετο, αποτελεί ένα θεατρικό φεστιβάλ του Λονδίνου, το λεγόμενο London's Free Theatre Festival, για το οποίο και θα γίνει λόγος στην ανακοίνωσή αυτή. Στον αντίποδα μίας καθιερωμένης φεστιβαλικής νοοτροπίας, που διαπνέει εν γένει την θεατρική παραγωγή, το Φεστιβάλ αυτό έχει καταφέρει να διαμορφώσει μία αντίληψη με άνοιγμα προς την κοινωνία, καθώς καινοτομεί σε μία σειρά από ζητήματα.

Γέννημα του 21ου αιώνα, το θεατρικό αυτό φεστιβάλ προέκυψε από την ιδέα χρήσης του αμφιθεατρικού χώρου έξω από το Δημαρχείο του Λονδίνου, του λεγόμενου The Scoop, στο συγκρότημα κτηρίων που είναι γνωστό ως More London, ως θεατρικό χώρο στον οποίο θα μπορούσαν να δίνονται παραστάσεις σπουδαίων έργων της παγκόσμιας δραματουργίας με ελεύθερη είσοδο για το κοινό. Η ιδέα και η πραγματοποίησή της ανήκουν στον σκηνοθέτη, ηθοποιό, θεατρικό κριτικό και πλέον καλλιτεχνικό διευθυντή του φεστιβάλ, Phil Willmott, ο οποίος, αφού έτυχε θετικής ανταπόκρισης από τον Δήμο του Λονδίνου και από τους ιδιοκτήτες του More London Estate για τη χρήση του χώρου και με τη συμβολή καλλιτεχνών που δέχθηκαν να συμμετέχουν στο πρωτότυπο αυτό εγχείρημα, οργάνωσε την πρώτη σεζόν. Το πρώτο φεστιβάλ έλαβε χώρα το 2003, παρουσιάζοντας τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Το σκεπτικό της επιλογής της αρχαίας τραγωδίας ήταν ότι σε έναν δημόσιο χώρο, όπως το Δημαρχείο, που συμβολίζει τη λειτουργία της οργανωμένης κοινωνίας, αλλά και με μία έννοια και τον τόπο συνάντησης των πολιτών, η αρχαία τραγωδία θα μπορούσε να προκαλέσει την προτροπή του κοινού για συμμετοχή στα κοινά. Πράγματι, η αρχιτεκτονική και η θέση του χώρου και η ελεύθερη πρόσβαση των θεατών στο θέατρο λειτούργησαν θετικά στην ενσωμάτωση των θεατών μέσα στην παράσταση, στη δημιουργία της αίσθησης ότι ο Χορός της τραγωδίας είναι οι ίδιοι οι πολίτες.

Η πρωτοβουλία έτυχε θερμής υποδοχής από το κοινό αλλά και από την κριτική. Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά την πρώτη αυτή σεζόν το αίτημα να καθιερωθεί το φεστιβάλ σε αυτόν τον χώρο ήταν πανθομολογούμενο.²

Μετά την επιτυχία του εγχειρήματος και με τη σύμφωνη γνώμη της δημοτικής αρχής του Λονδίνου να καθιερωθεί το Φεστιβάλ, ο Willmott και οι συνεργάτες του δημιούργησαν την εταιρεία London's Free Open-Air Theatre Season, η οποία ανέλαβε να οργανώνει το Φεστιβάλ κάθε χρόνο, και μέσα στην οποία συμπεριλαμβάνεται ο θίασος. Από το 2004 και μετά, οι πόροι προέρχονται σταθερά από δωρεές και χορηγίες,³ ενώ κάποιες σεζόν λαμβάνει επιχορήγηση από το Arts Council England ύστερα από αίτηση. Μάλιστα, στον ίδιο χώρο καθιερώθηκαν κάθε καλοκαίρι Φεστιβάλ Νέων Καλλιτεχνών, Μουσικής και Κινηματογράφου, δίνοντας ζωή στο αμφιθεατρικό προαύλιο του Δημαρχείου με την παρουσίαση σημαντικών μουσικών σχημάτων, όπως και μίας μεγάλης ποικιλίας κλασικών και σύγχρονων ταινιών υπό τον γενικό τίτλο The More London Free Festival.

2. Βλ. σχετικά τις κριτικές θεάτρου που δημοσιεύονται στη σελίδα: [http://www.freeopenairtheatre.org/\[25-6-2017\]](http://www.freeopenairtheatre.org/[25-6-2017]).

3. Βλ. σχετικά: [http://www.freeopenairtheatre.org/\[25-6-2017\]](http://www.freeopenairtheatre.org/[25-6-2017]).

Το ρεπερτόριο του Θεατρικού Φεστιβάλ για τα επόμενα χρόνια διαμορφώθηκε από την επιλογή να παρουσιάζονται σπουδαία έργα, διασκευασμένα και προσαρμοσμένα στις συνθήκες που δημιουργεί ο ανοιχτός χώρος και η ποικιλόμορφη σύνθεση των θεατών, ανθρώπων, δηλαδή, από διαφορετικές χώρες, κουλτούρες, θρησκείες, μόρφωση και παιδεία, η παρουσία των οποίων στο θέατρο δεν οφείλεται στη συνήθεια της ανάγνωσης μιας θεατρικής κριτικής. Σχετικά με το κοινό, χαρακτηριστική είναι η επισήμανση της εφημερίδας *Independent*, που αναφέρει:

Το κοινό σε αυτόν το χώρο είναι ποικίλο και αποτελείται από σοβαρούς θεατρόφιλους έως περαστικούς που κάνουν πικνίκ και ανθρώπους που τους έχει θέλξει το θέαμα. Αυτό είναι μέρος της γοητείας του φεστιβάλ...⁴ καθηλωτικό και προσίτο σε ένα εκλεκτικό κοινό.

Η επικοινωνία του θιάσου με τους θεατές ενισχύθηκε με καθιερωμένες βραδιές συζήτησης των ηθοποιών και συντελεστών μετά την παράσταση, που κάθε χρόνο δίνουν πολύτιμη επανατροφοδότηση και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις.

Από το 2004 παρουσιάστηκαν τα έργα: *Ο Ανδροκλής και το λιοντάρι* του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, *Ο Κύκλος με την Κιμωλία* και *Η Μάνα Κουράγιο* του Μπρεχτ, ο *Ματωμένος Γάμος* του Λόρκα, ο *Ερωτευμένος Δον Ζουάν* του Χοσέ Θορίγια, ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη, οι τραγωδίες του Ευριπίδη *Ηρακλείδες*, *Ελένη* και *Μήδεια*, ο *Αγαμέμνωνας* του Αισχύλου, ενώ υπήρχαν απογευματινές παραστάσεις για παιδιά με έργα-διασκευές από την παιδική λογοτεχνία, όπως: *Το βιβλίο της ζούγκλας*, *Η Κοκκινόσκουφίτσα* και *Ο Γύρος του Κόσμου σε 80 Ημέρες*, από την ελληνική μυθολογία, όπως: *Οι περιπέτειες του Ιάσονα και των Αργοναυτών*, το *Toad Hall*, μία διασκευή του βιβλίου του Κένεθ Γκράχαμ, *The Wind of Willows*, και το *Treasure Island*. Ο θιάσος αρχικά με την επωνυμία Steam Industry Free Theatre, και από το 2014 με την επωνυμία Gods and Monsters Theatre, συνεργάζεται, ανάλογα με την περίπτωση, με καταξιωμένους στο αντικείμενό τους σκηνογράφους, ενδυματολόγους, ηθοποιούς, συγγραφείς για τις θεατρικές διασκευές, ενώ ταυτόχρονα προωθεί και νέους καλλιτέχνες.

Το 2012, έτος διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων στο Λονδίνο, ο Willmott επέλεξε να παρουσιάσει μία διασκευή της *Ορέστειας* του Αισχύλου, δημιουργώντας μία νέα τριλογία *Το άλογο της Τροίας*, *Αγαμέμνων*, *Ορέστης*, σε δική του διασκευή και σκηνοθεσία. Το Φεστιβάλ παρακολούθησαν 39.000 θεατές.

Το 2013 ήταν η χρονιά του Θηβαϊκού Κύκλου. Με δύο παραστάσεις, την απογευματινή *ο Πρίγκιπας της Θήβας* και τη βραδινή *Οιδίπους και Αντιγόνη*, το Φεστιβάλ απέσπασε αριστουργηματικές κριτικές και αποθεώθηκε από το κοινό. Η επίτευξη του στόχου του Φεστιβάλ είναι φανερή από τα στατιστικά στοιχεία που δόθηκαν στη δημοσιότητα για το καλοκαίρι του 2013: 33.184 θεατές, εκ των οποίων το 24% ανέφεραν ότι δεν είχαν πάει ποτέ ξανά στο θέατρο, από τους οποίους το 69% είπαν ότι είναι πολύ πιθανό να συνεχίσουν να πηγαίνουν στο θέατρο έπειτα από αυτήν την εμπειρία. Το 35% των θεατών θεωρούν τους εαυτούς τους μη λευκούς ή μη λευκούς Βρετανούς σε σύγκριση με το αντίστοιχο 3% αυτής της κατηγορίας που πηγαίνει στα θέατρα του

4. Το απόσπασμα παρατίθεται στην ιστοσελίδα: <http://www.freeopenairtheatre.org/> [25-6-2017]. [Η μετάφραση είναι δική μου.]

West End του Λονδίνου, ενώ το 56% των θεατών είναι κάτω των 35 ετών σε σύγκριση με το 37% που συγκεντρώνει αυτή η κατηγορία στα θέατρα του West End. Αυτή η καταγραφή, έπειτα από δέκα χρόνια συνεχούς λειτουργίας του Φεστιβάλ, αποδεικνύει την ανταπόκριση του εγχειρήματος από το κοινό και, μάλιστα, από ένα κοινό που δεν θα είχε τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με το θέατρο, εάν το θέατρο δεν ήταν ελεύθερα προσβάσιμο στον χώρο όπου ζει και κινείται.

Με αφορμή τη συμπλήρωση των δέκα χρόνων του London's Free Theatre Festival, ο Willmott δημοσίευσε ένα κείμενο ανασκόπησης της πορείας του Φεστιβάλ, των στόχων και των σκοπών του.⁵ Στο κείμενο αυτό, που αποτελούσε το σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα του καλοκαιριού του 2013, ο καλλιτεχνικός διευθυντής σημειώνει ξεχωριστά τη θέση που παίρνει το Φεστιβάλ, μέσω του ρεπερτορίου και, κυρίως, μέσω της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, στον διάλογο σχετικά με τα πολιτικά τεκταινόμενα που συμβαίνουν στη Μεγάλη Βρετανία. Η παρουσία βρετανικών δυνάμεων στο Ιράκ και το Αφγανιστάν, η συζήτηση για το μεταναστευτικό πρόβλημα, η ανάληψη και διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων, είναι κάποια από τα θέματα που ενέπνευσαν τον θίασο να επιλέξει έργα των αρχαίων τραγικών, κρίνοντάς τα ως τα πλέον κατάλληλα για να γίνει, μέσω της παράστασης, αναφορά σε επίκαιρα και σημαντικά ζητήματα της κοινωνίας.

Με το μότο «educating the audience» (εκπαιδύοντας το κοινό), το Φεστιβάλ δεν επιδιώκει μόνο τη γνωριμία των θεατών με αριστουργήματα της παγκόσμιας δραματογραφίας, αλλά και την ενσωμάτωση των πολιτών στο ζωντανό θεατρικό κύτταρο που φιλοδοξεί να είναι. Έτσι, από το 2005, πετυχαίνοντας ιδιαίτερη επιχορήγηση για τον σκοπό αυτό, ξεκίνησε ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για τους μαθητές της περιοχής Σάουθγουορκ του Λονδίνου, όπου βρίσκεται το Scoop, σε συνεργασία με την οικεία Διεύθυνση Εκπαίδευσης. Σκοπός του εκπαιδευτικού προγράμματος με τον τίτλο «STEP Out!» είναι να εμφυσήσει στους μαθητές των γειτονικών σχολείων την αγάπη για το θέατρο, μέσα από μια διαδικασία γνωριμίας με το έργο –ή τα έργα– που πρόκειται να παρουσιαστούν το επόμενο καλοκαίρι. Δουλεύοντας με εκπαιδευτικούς - ειδικούς συνεργάτες του θιάσου, οι 240 μαθητές πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης που συμμετέχουν στο πρόγραμμα δημιουργούν τη δική τους παράσταση, η οποία στη συνέχεια παίζεται στο πλαίσιο του Φεστιβάλ. Η παράσταση είναι αποτέλεσμα συνεργασίας των ομάδων του προγράμματος, από τις οποίες η κάθε μία αναλαμβάνει να παρουσιάσει μία σκηνή του έργου. Τα αποτελέσματα είναι εντυπωσιακά, έτσι ώστε η δράση να πραγματοποιείται κάθε χρόνο μέχρι σήμερα.

Η περιοχή του Σάουθγουορκ είναι πολυπολιτισμική και πολλά παιδιά όπως και οι γονείς τους έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με το θέατρο και με την εμπειρία της παράστασης. Έτσι, το φεστιβάλ επικοινωνεί με την πόλη καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, προωθώντας την ιδέα της τέχνης του θεάτρου μέσα από την ομαδικότητα, τη συμμετοχή και τη συνύπαρξη πολλών πολιτισμών για τον κοινό στόχο,

σημειώνει ο Willmott σε συνέντευξη που μου παραχώρησε τον περασμένο Σεπτέμβριο για τις ανάγκες της έρευνας.

5. Βλ. <http://www.philwillmott.org/the-first-ten-years-at-the-scoop.html> [21-10-2014].

Πέρα από την εκπαίδευση, από το 2008 το Φεστιβάλ έχει καθιερώσει παραστάσεις σε νοσοκομεία παιδών και γηροκομεία που βρίσκονται στην περιοχή του Σάουθγορκ, ενώ από το 2009 συνεργάζεται με τοπικές ομάδες προσφύγων και κοινότητες μεταναστών, πραγματοποιώντας θεατρικά εργαστήρια, με άξονα την προβληματική της προσρμογής τους στο Λονδίνο ως νέας τους πατρίδας.

Τον Αύγουστο που πέρασε ήταν η δωδέκατη σεζόν του London's Free Theatre Festival, που από φέτος ασχολείται θεματικά με τους μύθους των λαών. «Σε ένα κοινό με τόση πολιτισμική διαφορετικότητα, η εξιστόρηση των μύθων κάθε κοινότητας αποτελεί ανάγκη για να γνωριστούμε μεταξύ μας», σημειώνει ο Willmott. «Αν μάθεις την ιστορία μου, θα σου είναι πιο δύσκολο να με αγνοήσεις». Σειρά φέτος είχαν οι μύθοι των Βίκινγκ μέσα από τα λιμπρέτα του Βάγκνερ. Η παράσταση *The Ring Circle Plays* ήταν μία τετράωρη διασκευή των έργων του Βάγκνερ με νέα πρωτότυπη μουσική. Τα τέσσερα έργα που παρουσιάστηκαν (*The Rhine Gold*, *The Valkyrie*, *Siegfried*, *Twilight of the Gods*) είχαν διάρκεια σαράντα πέντε λεπτών το κάθε ένα, ενώ ανάμεσα στις παραστάσεις μεσολαβούσε διάλειμμα δεκαπέντε λεπτών. Η υποδοχή από το κοινό και την κριτική ήταν θερμή.

Πολλά συμπεράσματα εξάγονται και από τα στατιστικά στοιχεία του 2014. Το Φεστιβάλ παρακολούθησαν 43.871 θεατές. Το 54% ήταν κάτω των 35 ετών, το 61% Λονδρέζοι, το 29% δεν θεωρούν τον εαυτό τους λευκό, το 33% (14.447 θεατές) είχαν ξαναεπισκεφθεί το Φεστιβάλ, το 10% (4.387 θεατές) πήγαν για πρώτη φορά στο θέατρο, το 13% είχαν πάει μόνο μία φορά στο θέατρο την προηγούμενη χρονιά, το 75% είπε ότι η τιμή του εισιτηρίου τους αποτρέπει από το να πηγαίνουν συχνότερα, το 58% είπε ότι είναι πιθανό να πάνε ξανά στο θέατρο ως αποτέλεσμα της εμπειρίας που βίωσαν.

Στις 13 Σεπτεμβρίου 2014, ο θιάσος του Φεστιβάλ με την επωνυμία *Gods and Monsters Theatre* τιμήθηκε, μεταξύ άλλων δώδεκα θιάσων, με το βρετανικό βραβείο *Owle Schreame*,⁶ ένα βραβείο που καθιερώθηκε από φέτος με την αφορμή της συμπλήρωσης 450 χρόνων από τη γέννηση του Σαίξπηρ για την καινοτομία στο κλασικό θέατρο.

Για το καλοκαίρι του 2015 το Φεστιβάλ έχει ανακοινώσει ότι θα ασχοληθεί με μύθους από την Ινδία με βασικό άξονα το έπος του *Μαχαμπαράτ*.

Η ιδέα της δημιουργίας ενός φεστιβαλικού θεσμού που πραγματοποιείται στην καρδιά της πόλης και απευθύνεται σε όλους τους κατοίκους της, που κάνει άνοιγμα στην κοινωνία μέσα από την εκπαίδευση, χωρίς να κάνει εκπτώσεις στο απαιτητικό ρεπερτόριο ή στην επαγγελματική παραγωγή, είναι πολιτική πράξη. Στο καθεστώς της Δημοκρατίας, της ελεύθερης έκφρασης και της διακίνησης των ιδεών, αυτό το Φεστιβάλ θα μπορούσε να ανθήσει και στη χώρα μας, ιδιαίτερα κατά την τρέχουσα ιστορική στιγμή.

6. Βλ. <http://owleschreameawards.com/> [20-10-2014].

Φωτογραφικό υλικό



Εικ. 1. Στιγμιότυπο παράστασης στο πλαίσιο του Five Minute Theatre.



Εικ. 2. Άποψη της περιοχής του Δημαρχείου. Στη μέση φαίνεται η επάνω όψη του προαύλιου χώρου στον οποίο διοργανώνεται το Φεστιβάλ.



Εικ. 3. Ο αμφιθεατρικός υπαίθριος χώρος, The Scoop, όπου πραγματοποιούνται οι παραστάσεις.



Εικ. 4. Στιγμιότυπο από την παράσταση *Oedipus* (2003).



Εικ. 5. Στιγμιότυπο από την παράσταση *Antigone* (2013).



Εικ. 6. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ, σκηνοθέτης και ηθοποιός Phil Willmott.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Field, Anthony, «The Future of London Theatre», διάλεξη στο Museum of London <http://www.gresham.ac.uk/professors-and-speakers/professor-anthony-field> [11-7-2014].
- Gardner, Lyn, «What makes a great theatre festival?» <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/sep/25/great-theatre-festival-dublin> [25-9-2014].
- Gardner, Lyn, «Who's afraid of Free Theatre?» <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/jun/26/free-theatre-doesnt-have-to-mean-low-quality> [10-7-2014].
- Lane, Alan, «Is free theatre really such a hard sell?» <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/jul/10/free-theatre-tickets-hard-sell> [11-7-2014].

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Σπονδυλωτά θεάματα της Μεταπολίτευσης:
«Παίζοντας» με την Ιστορία

«**Ε**ίναι προφανές σήμερα ότι ιστορική γνώση δεν προσφέρουν μόνο οι ιστορικοί, αλλά όλοι οι συντελεστές της δημόσιας κοινωνικότητας: σωματεία, τύπος, τηλεόραση, διαδίκτυο», υποστηρίζει η Έφη Αβδελά¹ σε πρόσφατη τοποθέτησή της. Το θέατρο, απόν από αυτήν την απαρίθμηση, πληροφορεί, επίσης, ανακατατάσσει και ερμηνεύει το υλικό της ιστορίας, ενώ μπορεί να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις των θεατών μαζί του. Ένα θεατρικό κείμενο επηρεάζεται από την πολιτική στάση του συγγραφέα του και η τελική σκηνική πρόταση, με την ανάλογη αισθητική επεξεργασία, έχει τη δυνατότητα να μυθοποιήσει, να αμφισβητήσει ή να απορρίψει γεγονότα και πρόσωπα της επίσημης ιστοριογραφίας.

Η Μεταπολίτευση αποτελεί για την ελληνική δραματουργία μοναδική ευκαιρία για την ανατροπή των ιστορικών διαδρομών της Επταετίας. Οι πραξικοπηματίες, άλλωστε, με την υποκειμενική ανάγνωση του παρελθόντος στις εκδηλώσεις της «Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων» και τη διαμεσολάβηση των κακόγουστων, ευτελούς «χολιγουντιανής» αισθητικής, εορτών του Παναθηναϊκού Σταδίου, κατασκεύαζαν μια πλαστογραφημένη ιστορική αλήθεια. Η συλλογική μνήμη,² εξάλλου, είναι εύπλαστη και η συνειδητή διαχείρισή της από τους Συνταγματάρχες στόχευε ακριβώς στη χειραγώγηση των πολιτών. Οι θεατρικοί συγγραφείς θα μπορούσαν να αναλάβουν πρωτοβουλίες υπονόμησης των ιδεολογημάτων του καθεστώτος, αξιοποιώντας τις επικοινωνιακές δυνατότητες της σκηνής. Εναλλακτικές προτάσεις με ιστορική θεματολογία, όμως, δεν ήταν εύκολο να παρακάμψουν τον σκόπελο της λογοκρισίας.

Στις θεατρικές αίθουσες, λοιπόν, τα ιστορικά έργα,³ για ν' αποφύγουν τις απαιτήσεις της Επιτροπής Ελέγχου της δικτατορίας, περιορίζονταν σε μια επιδερμική και

1. Έφη Αβδελά, «Η σχολική ιστορία πρόσφορο έδαφος για πολιτική προπαγάνδα», *Χρόνος* 12 (2014), <http://www.chronosmag.eu/index.php/el-950.html> [5-9-2015].

2. Για τις σχέσεις μνήμης, συλλογικής ταυτότητας και ιστορίας, βλ. Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και Μνήμη* (μετ. Γιάννης Κουμπουρλής), Νεφέλη, Αθήνα, 1998.

3. Μπορούν να αναφερθούν τα έργα του Γεωργίου Ρούσσου *Θεοδώρα η Μεγάλη* (Διάνα, 10-10-1968), *Τα μεγάλα χρόνια. Από την ζωή του Διονυσίου Σολωμού* (Μετροπόλιταν, 5-6-1969), *Βασίλισσα Αμαλία* (Αλίκη, 16-10-1971), *Φόνος στο Ιερό παλάτι* (Αθηνών, 10-12-1971), *Βασιλικό Ρομάντσο. Αλέξανδρος και Ασπασία Μάνου* (Ρουαγιάλ, 1-6-1973), του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ασπασία* (Διάνα, 8-10-1971) και του Νίκου Ζακόπουλου *Ιουλιανός ο οραματιστής* (Ραδιόφωνο Ε.Ι.Ρ. 1970, τηλεόραση Ε.Ι.Ρ.Τ. 1972).

αισθηματολογική προσέγγιση των συμβάντων, προσπαθώντας ν' ανταποκριθούν και στις επιθυμίες των θιασαρχών και στις απαιτήσεις του ταμείου. Στον κινηματογράφο⁴ και στην τηλεόραση,⁵ πάλι, οι ταινίες⁶ και οι σειρές ιστορικής αφήγησης, τις οποίες παρακολουθούσαν ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, υιοθετούσαν, σχεδόν στο σύνολό τους, την επίσημη γραμμή. Οι κυβερνητικές επιλογές της ιδιοποίησης του παρελθόντος και οι παρεμβάσεις στη μνήμη και τη λήθη για προπαγανδιστικούς λόγους απέτρεπαν την προβολή τολμηρότερων θεαμάτων.

Σε αντίθεση με τις αντίξοες συνθήκες, οι οποίες εγκλωβίζουν τους δημιουργούς και περιορίζουν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες στο εσωτερικό της χώρας, τα ιστορικά συμβάντα αντιμετωπίζονταν, από σκηνής, με διαφορετικό τρόπο εκτός Ελλάδας. Η Γερμανία πειραματιζόταν με το Θέατρο-Ντοκουμέντο που χρησιμοποιεί μόνο αποδεδειγμένο ιστορικά υλικό,⁷ αντιδρώντας στη λογική της λήθης του σύγχρονου παρελθόντος. Στο Λονδίνο, τα γεγονότα του Βιετνάμ απασχολούσαν τον Πίτερ Μπρουκ στο *US*, τίτλο που παραπέμπει και στις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά και στη συλλογική «μας» ευθύνη.⁸ Στο Παρίσι, η Αριάν Μνουσκίν σε μια μη παραδοσιακή θεατρική αίθουσα, με σαλτιμπάγκους και ακροβάτες, αναζητούσε τρόπους αξιοποίησης της γαλλικής επανάστασης στο 1789 και το 1793,⁹ μέσα στο πνεύμα του Μάη του '68, ανασκευάζοντας τα στερεότυπα της Ιστορίας.

Στην Αθήνα, στη διάρκεια της Δικτατορίας, μια πετυχημένη προσπάθεια παιγνιδιού ενασχόλησης με την ιστορία γίνεται από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στην ιστορική επιθεώρηση *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973). Ο συγγραφέας, υπαινισσόμενος ότι η λογοκρισία καθόρισε το ύφος της παράστασης, δέχεται ότι υπήρχε «σχέση μορφολογική και κατά σύμπτωση [με τις καταθέσεις της Μνουσκίν] γιατί το *Τσίρκο* είχε μια μορφή που καθορίστηκε από αίτια καθόλου αισθητικά».¹⁰ Η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού,

4. Για τον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου, βλ. τη Διδακτορική Διατριβή του Βλάση Κομνηνού, *Κινηματογράφος και προπαγάνδα: ιστορικές και πολεμικές ταινίες στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974)*, Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε., Αθήνα, 2012. Για τη σχέση ιστορικού και κινηματογραφικών ταινιών, βλ. μεταξύ άλλων Christian Delage – Vincent Guigueno, *L'Historien et le Film*, Gallimard, Paris, 2004 και Robert A. Rosenstone, *History on film / Film on History*, Routledge, New York, 2013 (12006).

5. Για τον ανταγωνισμό έβδομης τέχνης και τηλεόρασης στην Επταετία, βλ. Μαρία Κομνηνού, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στη διάρκεια της δικτατορίας 1967-1974», Γιάννα Αθανασάτου – Άλκης Ρήγος – Σεραφείμ Σεφεριάδης (επιμ.), *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές – Ιδεολογικός λόγος – Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 174-183.

6. «Γυρίστηκαν 75 ταινίες με θέματα από την αρχαία Ελλάδα μέχρι τον Εμφύλιο, ενώ σε όλη την προηγούμενη περίοδο των 60 περίπου χρόνων οι ελληνικές ταινίες με "ιστορικά" θέματα δεν ξεπερνούσαν τις 60» [Φώτος Λαμπρινός, *Χούντα είναι θα περάσει; Τα κινηματογραφικά Επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας (1967-1974)*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2013, σ. 229].

7. Λίλα Μαράκα, «Θέατρο-Ντοκουμέντο», *Θέατρο και Δράμα*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2005, σ. 155-175.

8. Albert Hunt – Geoffrey Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 (1995), σ. 96-120.

9. Ο Κώστας Νίτσος στο *Θέατρο 32* (1973) έχει εκτενέστατο αφιέρωμα στον «Φάκελο 1789», σ. 33-82.

10. Συνέντευξη του Ιάκωβου Καμπανέλλη στη Φωφώ Βασιλακάκη, «Ήταν θέατρο πολιτικό στη διάρκεια της δικτατορίας», *Ελευθεροτυπία*, 28-8-1975.

επομένως, θα ευνοούσε προτάσεις χωρίς υπονοούμενα, με άλλη φόρμα και μια αναθεωρητική οπτική για τα ιστορικά δρώμενα.

Μετά την πτώση των Συνταγματαρχών, θεατρικές καταθέσεις με διαφορετική αισθητική για τη μεταφορά του παρελθόντος εμφανίζονται στο σανίδι. Το ιστορικό δράμα με την παραδοσιακή μορφή του δεν έχει αποχρώντα λόγο ύπαρξης, αφού δεν υπηρετεί, πλέον, κάποια πολιτική σκοπιμότητα. Οι σκηνές φιλοξενούν έργα-μαρτυρίες, σύμφωνα με την απόδοση του όρου Θέατρο-Ντοκουμέντο,¹¹ ενώ η ιστορική επιθεώρηση παραμένει στην επικαιρότητα. Οι ευρωπαϊκές παραστασιακές αναζητήσεις επηρεάζουν τους δημιουργούς, οι οποίοι ενσωματώνουν σε αυτές και στοιχεία πιο οικεία στον Έλληνα θεατή. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούν ότι τα γεγονότα γίνονται περισσότερο προσιτά και το κοινό αποκτά ευκολότερα ιστορική συνείδηση.

Παρά την έντονα φορτισμένη ατμόσφαιρα, η καλλιτεχνική παραγωγή των ημερών δεν διαθέτει ένα ξεκάθαρο ιδεολογικό στίγμα. Οι επαναστατικές ιδέες περισσεύουν και το αγωνιστικό πνεύμα των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη ευτελίζεται. «Και οι στριπτιζέζ τραγουδούσανε “Όταν σφίγγουν το χέρι”»,¹² υποστηρίζει ο συνθέτης, που αδυνατεί, όπως δηλώνει, να χειρισθεί την ανεξέλεγκτη προβολή και ερμηνεία των τραγουδιών του. Ακολουθώντας, ωστόσο, και ο ίδιος τον συρμό, δεν διστάζει να γράψει τραγούδια και για παραστάσεις, χωρίς κάποια δυναμική εναλλακτική πρόταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Μαντώ Μαυρογένους, η μεγάλη γελασμένη*,¹³ ιστορικό δράμα του Γεωργίου Ρούσου του 1959, στο οποίο αλλάζει ο υπότιτλος και δεν σχετίζεται, πλέον, με την ηρωίδα, όπως ήταν η αρχική πρόθεση του δημιουργού της. Η επικαιροποιημένη εκδοχή του υπότιτλου *Προδομένος λαός* εστιάζει στο πολιτικοποιημένο λαϊκό αίσθημα και αφήνει περιθώριο στην ένταξη των τραγουδιών του συνθέτη σε στίχους Βαγγέλη Γκούφα.¹⁴ Η ευφυής στρατηγική της Αλίκης Βουγιουκλάκη, η οποία επιδιώκει να βρísκεται στην επικαιρότητα με κάθε τρόπο, τής επιτρέπει να περνάει με μεγάλη ευκολία από τη *Βασίλισσα Αμαλία* της δικτατορίας στη *Μαντώ Μαυρογένους* της Μεταπολίτευσης έχοντας ιδανικούς συνεργάτες. Ο Μάνος Κατράκης, Γέρος του Μωριά, τραγουδάει:

Αντάρτες βγήκαν για παγάνα / στη βρύση πλάι στο βοριά
στην κρεμάλα να δούμε όλους / όσους λαβώσανε τη λευτεριά,

11. Το Ανοιχτό Θέατρο ανεβάζει τη *Δίκη των εξ* (11-10-1974) και τη *Μάχη της Αθήνας – Δεκέμβρης 1944* (15-10-1975) του Γιώργου Μιχαηλίδη, ενώ η *Νέα Πορεία το Κιλελέρο* (25-1-1975) του Γιώργου Χαραλαμπίδη.

12. Γιώργος Τσάμπρας, «Το ελληνικό τραγούδι 1974-2000», Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του νέου ελληνισμού, 1770-2000. Νικητές και ηττημένοι 1949-1974*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, τ. 10, σ. 260.

13. Όταν το έργο ανεβαίνει για πρώτη φορά τον χειμώνα του 1959 από τον θίασο Μαίρης Αρώνη, το κείμενο δημοσιεύεται στο *Θέατρο* (1960). Εκεί, σημειώνεται ότι ο πλήρης τίτλος του έργου είναι *Μαντώ Μαυρογένους, η μεγάλη γελασμένη*, αλλά για λόγους συντομίας ο θίασος χρησιμοποίησε μόνο το πρώτο μέρος, *ό.π.*, σ. 215.

14. Η παράσταση ανεβαίνει στις 19 Οκτωβρίου 1974 στο θέατρο Αλίκη σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη με σκηνικά και κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου. Η μουσική και τα τραγούδια της παράστασης κυκλοφορούν από τη MINOS σε LP με τίτλο *Προδομένος λαός*, την ίδια χρονιά.

και μαγνητίζει το συντηρητικό, μάλλον, κοινό της πρωταγωνίστριας που συμβαδίζει με τις απαιτήσεις των καιρών, χειροκροτώντας την «επίκαιρη συνθηματολογία»¹⁵ ορισμένων σημείων του κειμένου.

Παραμένοντας σ' αυτήν την «αγωνιστική» ατμόσφαιρα και ακολουθώντας τη χρονολογική σειρά των παραστάσεων, σχολιάζονται τρεις θεατρικές παραγωγές της διετίας 1975-77, που καταθέτουν τη δική τους φιλοπαίγμονα εκδοχή για τα ιστορικά γεγονότα είτε επαναλαμβάνοντας παλαιότερα πρότυπα είτε χρησιμοποιώντας εισαγόμενα δραματουργικά μοντέλα. Με μνήμες από τον Μπρεχτ, με εύπεπτη επιχειρηματολογία, αυτόνομες ή ημιαυτόνομες σκηές, που διαδέχονται γοργά η μία την άλλη και επιθεωρησιακά μοτίβα, οι παραστάσεις εκλαϊκεύουν την ιστορία, αναθεωρώντας το παρελθόν «μετά μουσικών και τυμπάνων και κιθάρας». Καταλήγουν, λοιπόν, σε μια μορφή λαϊκού πολιτικού μουσικού θεάματος, το οποίο χρησιμοποιεί επιλεκτικά ιστορικές πηγές και παίζεται από ηθοποιούς που δεν διαθέτουν την εμπειρία του επιθεωρησιακού θεάτρου.

Η πρώτη παράσταση αποτελεί το τρίτο και τελευταίο μέρος των πειραματισμών του Ιάκωβου Καμπανέλλη με την ιστορική επιθεώρηση.¹⁶ Ο *Εχθρός λαός*, μετά το *Μεγάλο μας τσίρκο* και το *Κουκί και το ρεβύθι*,¹⁷ ανεβαίνει και πάλι από τους δύο δημοφιλείς ηθοποιούς, την πολύ επικοινωνιακή Τζένη Καρέζη και τον Κώστα Καζάκο, το καλοκαίρι του 1975, στο θέατρο Αθήναιον.¹⁸ Ο συγγραφέας δεν απομακρύνεται από το μοντέλο του *Τσίρκου*, αλλά τώρα επιλέγει για δραματικό χρόνο την προδικτατορική περίοδο, από τα μέσα του 1964 μέχρι τη νύχτα της 21ης Απριλίου 1967, επειδή εκτιμά ότι υπάρχουν «πολλές ανησυχαστικές ομοιότητες»¹⁹ με το παρόν και οι πολίτες πρέπει να βρίσκονται σε εγρήγορση.

Με το σκεπτικό των ιφενικών διαχειμένων της καμπανελλικής δραματουργίας έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο τίτλος είναι ο ειρωνικά αντεστραμμένος *Εχθρός του λαού*.²⁰ Μήπως, όμως, ο υπότιτλος *Προδομένος λαός* του θιάσου της Αλίκης Βουγιουκλάκη της χειμερινής περιόδου αλλάζει το καλοκαίρι και γίνεται *Εχθρός λαός* στον θιάσο Καρέζη – Καζάκου; Η ιδεολογική έκρηξη των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης δεν θα μπορούσε να οδηγήσει τους δημιουργούς σε τιτλικές προτάσεις με ταξική εστίαση, οι οποίες, σύμφωνα με τους θεωρητικούς της τιτλολογίας, θα λειτουργούσαν δελεαστικά; Η λέξη *λαός*, λοιπόν, με διάφορους προσδιορισμούς σε συνδυασμό με «τα “λαεγερτικά”

15. Ελένη Βαροπούλου, «Γεωργίου Ρούσου: *Μαντώ Μαυρογένους*», *Αυγή*, 24-11-1974.

16. Στον Μεσοπόλεμο ο Τίμος Μωραϊτίνης γράφει την *Ιστορία των Αθηνών* (Μοντιάλ, 13-3-1931), υιοθετώντας τη σπονδυλωτή φόρμα του Sacha Guitry στο *Histoires de France* (Théâtre Pigalle, 6-10-1929).

17. Με την τριλογία του Καμπανέλλη ασχολείται ο Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Το κουκί και το ρεβύθι*, *Ο εχθρός λαός*», *Θέματα λογοτεχνίας* 30 (2005), σ. 58-101.

18. Το κείμενο και οι κριτικές της παράστασης δημοσιεύονται στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Η' (αναδρομικός), Κέδρος, Αθήνα, 2010, σ. 135-243 και 289-300.

19. Κείμενο του Ιάκωβου Καμπανέλλη από το πρόγραμμα της παράστασης που αναδημοσιεύεται στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 141.

20. Βάλτερ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σ. 490.

τραγούδια»²¹ και τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, μήπως αποτελούσε ένα σημαντικό κριτήριο επιλογής της παράστασης από το ευρύ κοινό;²²

Ο συγγραφέας επιστρατεύει τη μνήμη του για να μεταφέρει στη σκηνή τα ιστορικά γεγονότα και τους μηχανισμούς εξουσίας μέσα από τη δική του σκοπιά και «η όλη εικόνα [είναι] σαφώς ασπρόμαυρη».²³ Σύμφωνα με τον Pierre Nora:

Η μνήμη στηρίζεται στο συγκεκριμένο, στον χώρο, στην κίνηση, την εικόνα και το αντικείμενο. Η ιστορία σχετίζεται με τις χρονικές συνέχειες, τις εξελίξεις και τις σχέσεις των πραγμάτων. Η μνήμη είναι απόλυτη και η ιστορία σχετική.²⁴

Τα προσωπικά βιώματα του παρελθόντος θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως μοναδική αλήθεια και να οδηγήσουν σε μια απόλυτη σχηματοποίηση προσώπων και γεγονότων που σφράγισαν τις πολιτικές εξελίξεις. Ο Σοφός (Παναγιώτης Κανελλόπουλος) και ο Πρωθυπουργός (Γεώργιος Παπανδρέου), η Βασίλισσα Μητέρα (Φρειδερίκη) και ο Βασιλιάς (Κωνσταντίνος), ο Χορός των τραμπούκων (το παρακράτος), αλλά και ο Αμερικάνος είναι οι παράγοντες, οι οποίοι επηρεάζουν την τύχη του λαού, που ήταν «ένας μεγάλος τοπικός εχθρός»²⁵ για τους αντιπάλους του. Οι πολιτικοί, το παλάτι και ο εκπρόσωπος της Μεγάλης Δύναμης κινούν τα νήματα και καθορίζουν το μέλλον των πολιτών, που αγανακτισμένοι τραγουδούν:

Αρνιέμαι, αρνιέμαι, αρνιέμαι / να είσαι συ και να μην είμαι εγώ
που τη δική μου μοίρα διαφεντεύεις / με τη δική μου γη και το νερό.

Θεατρικοί τύποι ταυτίζονται με τους πρωταγωνιστές της πολιτικής σκηνής και του παρακράτους, ατάκες αναπαράγουν κάποιες άστοχες διατυπώσεις του παρελθόντος ή υπεραπλουστεύουν τα γεγονότα, όπως:

ΣΟΦΟΣ: Η Μακρόνησος είναι ο Παρθενών της συγχρόνου Ελλάδος.²⁶

ή

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ: Και πρέπει να 'μαστε βέβαιοι ότι ο στρατός σας θα παίζει σωστά το ρόλο που του 'χει αναθέσει το ΝΑΤΟ. Συμπέρασμα: ο αρχηγός σου στο Υπουργείο Εθνικής Αμύνης δεν είναι εγγύηση για μας.²⁷

21. Σόλων Μακρής στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 295.

22. Ενδεικτικά αναφέρονται οι τίτλοι: Π. Παπαδούκας – Κ. Καραγιάννης – Ν. Καμπάνης – Β. Μακρίδης, *Ο λαός ενίκησε* (Μετροπόλιταν, 27-7-1974), Κ. Νικολαΐδης – Ηλ. Λυμπερόπουλος, *Χούντα γιοκ, λαέ προχώρα* (Μπουρνέλλη, 7-8-1974 και Ακροπόλ, 18-10-1974), Γ. Λαζαρίδης – Ν. Ελευθερίου, *Δόξα τω Θεώ, μπράβο στο λαό* (Πειραιϊκόν Λυρικόν, 3-8-1974), Δ. Τζεφρώνης, *Ο λαός... Ανέστη!!!* (Δελφινάριον, 4-8-1974), Δ. Κωνσταντάρης – Π. Τσίρος – Γ. Κακουλίδης, *Λαέ αφέντη* (Περοκέ, 18-10-1974). Όλες αυτές οι παραστάσεις γνώρισαν εμπορική επιτυχία.

23. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 494.

24. «La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif» (Pierre Nora, «Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux», *Les Lieux de mémoire*, La République, Gallimard, Paris, 1984, t. 1, σ. XIX).

25. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 167.

26. *Ο.π.*, σ. 154.

27. *Ο.π.*, σ. 186.



Εικ. 1-2. Ο εχθρός λαός: Σκίτσα του Αντώνη Κυριακούλη για τύπους.
Πηγή: Πρόγραμμα παράστασης.

Μολονότι σε αρκετά σημεία το κείμενο παραπέμπει στο Θέατρο-Ντοκουμέντο, η αιρετική ματιά του σκηνογράφου Αντώνη Κυριακούλη, που δηλώνει ότι «έκανα ό,τι μου κατέβαινε: έκανα τη βασίλισσα, τον βασιλιά και τους συνταγματάρχες με τελείως μοντέρνο τρόπο»,²⁸ ενισχύει τη σατιρική παραμόρφωση των προσώπων με τις γκροτέσκες καρικατούρες του. Η συγγραφική επιλογή του σπονδυλωτού έργου με σκετς και παρεμβολές τραγουδιών επαναλαμβάνει την ανοιχτή φόρμα που είχε *Το μεγάλο μας Τσίρκο* και επέτρεπε την προβολή ευανάγνωστων αντικαθεστωτικών μηνυμάτων. Η παράσταση δεν δημιουργεί ιδιαίτερες προσδοκίες, μετά την αποτυχία, μάλιστα, που γνώρισε το γραμμένο στο ίδιο πνεύμα *Κουκί και το ρεβύθι*. Δεν υπάρχει, λοιπόν, κανένα στοιχείο έκπληξης για τη νέα παραγωγή του θιάσου και το κοινό δεν έχει κίνητρο να ξαναδει ένα θέαμα που έχει, τουλάχιστον ως προς την αισθητική του, εξαντληθεί.

Οι επιφυλάξεις της κριτικής επικεντρώνονται στην αδυναμία του συγγραφέα να αξιοποιήσει το υλικό του, το οποίο: «δεν μπόρεσε να μετουσιώσει θεατρικά. Το παρουσίασε απλώς και έτσι, στερημένο από το θεατρικό φίλτρο, έπεισε μόνο εκείνους που ήταν πεισμένοι πριν πάνε στο θέατρο».²⁹ Μεροληπτική μοιάζει και η τεκμηρίωση των γεγονότων γιατί ο Καμπανέλλης «δεν κατόρθωσε να έχει πάντοτε την ιστορική αντι-

28. Συνέντευξη του Αντώνη Κυριακούλη στον Χρήστο Παρίδη, *Lifo*, 18-6-2014, <http://www.lifo.gr/mag/features/4356> [10-9-2015].

29. Κώστας Γεωργουσόπουλος στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 299.

κειμενικότητα που επεδίωκε»,³⁰ ενώ, συχνά, φαίνεται να «κάνει την πολιτολογία του καφενείου, με “διαλόγους” απaráδεκτα τετριμμένους και ρηχούς σε ιστορική και πολιτική σημασία».³¹ Καλλιεργείται, τέλος, και μια ισοπεδωτική, λαϊκίστικη και απαξιωτική αντίληψη για τους εκπροσώπους του πολιτικού συστήματος, η οποία τελικά λειτουργεί σε βάρος του δημοκρατικού πολιτεύματος που θέλει να θωρακίσει η σκηνική πρόταση.

Η επόμενη παράσταση δεν διαθέτει γνωστά ονόματα, που έχουν απήχηση στο ευρύ κοινό και απευθύνεται, κυρίως, στους πιστούς συνοδοιπόρους του Καρόλου Κουν και των μαθητών του. Οι Προστάτες του Μήτσου Ευθυμιάδη³² ανεβαίνουν από τη Λαϊκή Σκηνή του Θεάτρου Τέχνης στο Υπόγειο τον Οκτώβριο του 1975.³³ Ο τίτλος, ο οποίος παραπέμπει στον στίχο του Ανδρέα Κάλβου «Παρά προστάτας νάχωμεν» (Λυρικά, Ωδή έκτη, *Αι Ευχαί*) βρίσκεται στην επικαιρότητα. Το καλοκαίρι του 1974 ο Βασίλης Ρώτας επιλέγει τον ίδιο στίχο για τίτλο μιας ποιητικής συλλογής του,³⁴ ενώ κυκλοφορεί στην Ελλάδα, στα *Τραγούδια του αγώνα*, και η μελοποίηση της ίδιας ωδής, που συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης στη διάρκεια της δικτατορίας χωρίς, ωστόσο, να περιλαμβάνεται ο συγκεκριμένος στίχος.

Θέμα του έργου είναι οι αυτόκλητοι προστάτες της χώρας, οι ξένες δυνάμεις αλλά και οι ντόπιοι δυνάστες. Ο αγώνας των Ελλήνων για απαλλαγή από την κηδεμονία τους εμφανίζεται μέσα από σύντομες, σε πεζό και έμμετρο λόγο, σκηνές στις οποίες παρεμβάλλονται τραγούδια του Χρήστου Λεοντή. Ο πολιτικοποιημένος συγγραφέας απομακρύνεται από την επίσημη ιδεολογική θέση για τον αγώνα του 1821 και συμπεραίνει ότι:

Η απάτη και η βία της άρχουσας αστικής τάξης, η συνεργασία της με το ξένο κεφάλαιο όπως και η εξάρτηση της Ελλάδας από τους «Προστάτες» φίλους ή συμμάχους, με στόχο την από κάθε πλευρά καταπίεση του λαού μας όχι μόνον υπάρχουν, αλλά με τον χρόνο εμφανίζονται όλο και οξύτερες, καθώς ο λαός μας παλεύει ενάντια στον ιμπεριαλισμό.³⁵

Ο θεατής, επομένως, καλείται ν' απορρίψει τους «μύθους» της ιστοριογραφίας, ν' αναθεωρήσει την προσωπική του ερμηνεία και να προσεγγίσει τα γεγονότα με μια διαφορετική, περισσότερο ριζοσπαστική, οπτική.

30. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 292.

31. Μακρής, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 295.

32. Το μονόπρακτο του Ευθυμιάδη *Ο Φώντας* παίχτηκε στις εξετάσεις των τελειοφοίτων του Θεάτρου Τέχνης το καλοκαίρι του 1974. Οι Προστάτες είναι το πρώτο του έργο στην επαγγελματική σκηνή.

33. Για τους Προστάτες, βλ. μεταξύ άλλων: Μαράκα, «Οι μεγάλες δυνάμεις: διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου», *Θέατρο και Δράμα*, σ. 377-381 και Λίνα Ρόζη, «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της Μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επισημοτικού Συνεδρίου, Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα, 2014, σ. 583-593, http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf [10-9-2015].

34. Βασίλης Ρώτας, *Παρά προστάτας νάχωμεν*, τυπ. Γ. Τσιβεριώτη, Αθήνα, 1974.

35. Ελένη Σπανοπούλου, «Οι Προστάτες του Μ. Ευθυμιάδη στο Θέατρο Τέχνης. Συνέντευξη με τον συγγραφέα», *Αυγή*, 19-10-1975.



Εικ. 3. Προστάτες: Σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου για την παράσταση. Πηγή: Καθημερινή, 18-11-1975.

Ακολουθώντας τη λογική της Μνουςκίν, η οποία ασχολήθηκε με τη Γαλλική Επανάσταση, ένα θέμα ταμπού για τους συμπατριώτες της, στο πνεύμα του Μάη του '68, έτσι και ο Ευθυμιάδης, μέσα στα μεταπολιτευτικά συμφραζόμενα, καταπιάνεται με την Ελληνική Επανάσταση. Επιλέγει βιβλιογραφικές πηγές ιστορικών που ανήκουν στον χώρο της Αριστεράς, όπως ο Γιάννης Κορδάτος και ο Τάκης Σταματόπουλος,³⁶ με πρόθεση την απομυθοποίηση των πρωταγωνιστών του Αγώνα, τους οποίους καταγγέλλει για την εκμετάλλευση του λαού:

Κοτζαμπάσηδες, πασάδες και σεβάσμιοι δεσποτάδες
κυβερνούσανε τη χώρα, καλήώρα...

Κι έτσι οι τρεις από κοινού / Πίναν το αίμα του λαού.³⁷

Επίσης, παραλληλίζει το ιστορικό παρελθόν με το παρόν για να συνειδητοποιήσουν οι θεατές ότι η κακοδαιμονία του τόπου οφείλεται στην εξάρτησή της από τις ξένες δυνάμεις, αλλά και τους ντόπιους συνεργάτες τους. Οι ρακένδυτοι στρατιώτες τραγουδούν:

Τα χτήματά μας τώρα / βάλανε υποθήκη
Και κάνανε τη χώρα / εγγλέζικο τσιφλίκι.³⁸

36. Γιάννης Κορδάτος, *Η κοινωνική σημασία της επανάστασης του 1821*, Συλλογή, Αθήνα, 2008 (1924) και Τάκης Σταματόπουλος, *Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός χωρίς θρύλο*, Κάλβος, Αθήνα, 1974.

37. Μήτσος Ευθυμιάδης, *Προστάτες, Ο Φώντας, Το Υπόστεγο, Ψόφιοι κοριοί*, Εκδόσεις Αστέρι, Αθήνα, 1981, σ. 9-10.

38. Ευθυμιάδης, *Προστάτες*, σ. 64.

Με πικρία διαπιστώνεται, στο τέλος, ότι η αγγλική προστασία αντικαθίσταται από την αμερικανική και το κείμενο συνομιλεί, στο σημείο αυτό, με τον *Εχθρό* λαό. Με νωπές, ακόμα, τις μνήμες από την αμερικανική θετική στάση απέναντι στους Συνταγματάρχες, η δαιμονοποίηση του ξένου παράγοντα και των κοινωνικών ελίτ είναι πολιτικά σαφείς αναφορές που επηρεάζουν το κοινό. Ο λαός διαπιστώνει με θλίψη ότι διαφεύστηκαν οι ελπίδες του:

Πέτυχε η επανάστασή μας / κι έφτασε η νεκρανάστασή μας
όπως γράφει η ιστορία / στα μαθητικά βιβλία.³⁹



Εικ. 4. Προστάτες: Πρώτο σχέδιο του Δαμιανού Ζαρίφη για τα κοστούμια των Προστάτιδων Δυνάμεων. Πηγή: *Καθημερινή*, 5-12-1975.

Το πνεύμα του συγγραφέα υποστηρίζει ο σκηνογράφος Δαμιανός Ζαρίφης με τους εύγλωττους χρωματικούς συνδυασμούς του: μαύρο για τα κοστούμια των πολιτικών, μωβ με αποχρώσεις στα κοστούμια των μεγάλων δυνάμεων, χρώματα στις αποχρώσεις των μεγάλων δυνάμεων για τους κοτζαμπάσηδες, μπεζ για τον λαό «ακόμα και για τη φουστανέλα, αφήνοντας την εξιδανίκευση του λευκού μόνο για τη φουστανέλα του βασιλιά». ⁴⁰ Το κείμενο ευτυχεί στα χέρια του Γιώργου Λαζάνη, που καλύπτει κάποιες αστοχίες και στήνει μια παράσταση «λαϊκής “ρωμέικης” όπερας», ⁴¹ «κάπου ανάμεσα

39. Ό.π., σ. 78. Στο LP *Παραστάσεις*, που κυκλοφόρησε από την Columbia, με μια επιλογή θεατρικών τραγουδιών του Χρήστου Λεοντή, οι στίχοι γίνονται περισσότερο σαφείς πολιτικά για τον ακροατή, επειδή το τραγούδι λειτουργεί πλέον αυτόνομα: «Χάθηκε η επανάστασή μας και δεν ήλθε η νεκρανάστασή μας».

40. «Ο Δαμιανός Ζαρίφης στο Θέατρο Τέχνης. Ένας νέος ενδυματολόγος παίζει με τα χρώματα», *Καθημερινή*, 5-12-1975.

41. Στάθης Δρομάζος, «Μ. Ευθυμιάδης, Προστάτες», *Καθημερινή*, 18-11-1975.

στο είδος της –καλής– επιθεωρήσεως και του έμμετρου λαϊκού έπους»⁴² ή «ένας επίγονος και συγχρόνως ένας πρόδρομος του λαϊκού σατιρικού μιούζικαλ».⁴³

Η υποδοχή του έργου είναι αμφιλεγόμενη. Οι κριτικοί που ιδεολογικά συμφωνούν με τον συγγραφέα υποστηρίζουν ότι:

Επιχειρεί μια ανατομία και διαλεκτική επισκόπηση της αλήθειας που μαρτυρά το παζάρωμα και ξεπούλημα της χώρας στους «συμμάχους», απογυμνώνοντάς την απ' τα φανταχτερά καλύμματα της αστικής ιστοριογραφίας.⁴⁴

Ιδιαίτερα εκτιμάται το γεγονός ότι ο Ευθυμιάδης «αντιλαμβάνεται καλά πως το θέατρο δεν είναι μόνο να δώσεις ένα μήνυμα στους θεατές, αλλά να φτιάξεις ταυτόχρονα ένα θέαμα που να ψυχαγωγεί, αντλώντας από τις ίδιες τις λαϊκές πηγές, όπως περίπου έκανε κι ο Μπρεχτ με τα δικά του έργα».⁴⁵ Οι ενστάσεις αφορούν και πάλι την ασπρόμαυρη και απλουστευτική οπτική του, αφού η «ανάπτυξη του θεματικού υλικού στο έργο του Μ. Ευθυμιάδη δεν ξεπερνά την αντίληψη που έχει για την ιστορία ο δημιουργός του Αστερίζ».⁴⁶ Η παράσταση έχει ενδιαφέρον για ένα κοινό που είναι δεκτικό σε πρωτότυπες, μη συμβατικές επιλογές. Η σχηματοποιημένη και επίπεδη διαγραφή των προσώπων, όμως, δεν αφήνει περιθώρια για αναστοχασμό, ενώ οι αφορισμοί, οι υπεραπλουστευτικές ερμηνείες, καθώς και η συναισθηματική προσέγγιση των γεγονότων δεν επιτρέπουν μια νηφάλια επαναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος.

«Μετά το γελοιογραφικό πανόραμα της Ελληνικής Επανάστασης»,⁴⁷ σειρά έχει ο Εθνικός Διχασμός (1915-1917). Το *Ρωμέικο πανόραμα*, με κείμενα του Βαγγέλη Γκούφα και σκηνοθεσία του Λεωνίδα Τριβιζά, ανεβαίνει στο θέατρο Πορεία το καλοκαίρι του 1977 από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, έναν ακόμη θίασο χωρίς πρωταγωνιστές, που απευθύνεται και αυτός σε μυημένους θεατές. Ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι:

Δεν θελήσαμε να κάνουμε ένα ιστορικό έργο ούτε ένα θέαμα ντοκουμέντο πάνω στο διχασμό. Η ιστορία μας χρησιμεύει σαν αναφορά στη σημερινή πραγματικότητα και το ντοκουμέντο είναι ένα ερέθισμα για τη θεατρική μορφή που διαλέξαμε. Κύριος στόχος μας είναι η τέρψη και η ψυχαγωγία του θεατή.⁴⁸

Διακρίνεται, και σε αυτήν την επιλογή, η προσπάθεια αναπαράστασης του ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου της εποχής με έναν ανάλαφρο τρόπο, με σκετς, χορό, μουσική και

42. Σπύρος Παγιατάκης, «Η κακοδαιμονία των προστατών», *Απογευματινή*, 15-11-1975. Η Λ. Μαράκα υποστηρίζει ότι «το έργο, μολοντί έχει τύπους, καρικατούρες, λογοπαίγνια, υπονοούμενα για γνωστά πρόσωπα και γεγονότα του παρελθόντος, δεν είναι επιθεώρηση γιατί ο εχθρός σατιρίζεται, κοροϊδεύεται, δεν παραδίνεται, όμως, στην ολοκληρωτική γελοιοποίηση, που θα τον παρουσίαζε σε τελική ανάλυση ακίνδυνο» (ό.π., σ. 381).

43. Αλιβιάδης Μαργαρίτης, «Προστάτες», *Τα Νέα*, 5-12-1975.

44. Θυμέλη, «Προστάτες: ένα έργο που πρέπει να δουν όλοι», *Ριζοσπάστης*, 20-11-1975.

45. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Μήνυμα και ψυχαγωγία», *Ελευθεροτυπία*, 1-12-1975.

46. Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου, ΙΙ. Ελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1984, σ. 163.

47. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 502.

48. «Ο “Εθνικός” Διχασμός μέσα από θεατρικές φόρμες», *Αυγή*, 15-7-1977.

τραγούδια του Λουκιανού Κηλαηδόνη. Για τον λόγο αυτό, το κείμενο αντλεί στοιχεία από ετερόκλητες πηγές, ιστορικά ντοκουμέντα, προσωπικές μαρτυρίες, αλλά και σατιρικούς στίχους, όπως δηλώνει ο δημιουργός του:

Ανατρέξαμε στους τόμους του *Ρωμού* του Γ. Σουρή, στα βιβλία του Βεντήρη, του Π. Δαγκλή, του καθηγητή Π. Ενεπεκίδη, τα ημερολόγια του Ι. Μεταξά και του Β. Δούσμανη.⁴⁹

Ο μέσος θεατής δυσκολεύεται, πιθανόν, να κάνει συνειρμούς στα επεισόδια από τη δράση του Βαρόνου φον Σενκ ή του Γάλλου στρατηγού Μορίς Σαράιγ στη Θεσσαλονίκη,⁵⁰ αλλά ο τρόπος ένταξής τους στο σύνολο είναι λειτουργικός και δεν επηρεάζει την πρόσληψη.

Η τελική κατάθεση ακολουθεί την ίδια ιδεολογική γραμμή με τις προηγούμενες. Καταλήγει στην αποδόμηση των αστών πολιτικών και της βασιλείας, ενώ τα προβλήματα της χώρας αποδίδονται διαχρονικά σε συγκεκριμένους φορείς και ομάδες:

Τράπεζα, ποίηση και εκκλησία / Δικαιοσύνη μαζί και παιδεία
Αποστολή εμείς έχουμε θεία / Πρέπει να σώσουμε την κοινωνία.
Νυν υπέρ πάντων ο αγών / Υπέρ του κράτους των Αθηνών.⁵¹

Οι συμμαχικές δυνάμεις, που μεταφέρουν σε ελληνικό έδαφος τις συγκρούσεις τους, ουσιαστικά εκμεταλλεύονται τις λαϊκές θυσίες, αφού τα καπιταλιστικά συμφέροντα θριαμβεύουν:

Αχ ο πόλεμος... ο πόλεμος – τι θείος / έτσι γίνεται πιο νόστιμος ο βίος
Κι αν πεθάνεις μες τη μάχη επαξίως / της πατρίδος θάσαι αμέσως ο νυμφίος.

Ενώ το παρελθόν χρησιμοποιείται στην παράσταση ως εργαλείο συγκεκριμένης πολιτικής ρητορικής, το φινάλε είναι ανοιχτό και καλεί το κοινό ν' αντιμετωπίσει με κριτικό πνεύμα τα γεγονότα:

Ο θάσος δεν θα προτείνει λύση / κάθε εκδοχή μπορεί να συζητήσει
Το τέλος σεις οι ίδιοι αναζητείστε το / με γνώση και με κρίση οικοδομείστε το.

Η ταξική διαφοροποίηση και η επιθυμία γελοιοποίησης των αστικών στρωμάτων εκφράζεται με στοχευμένες ερμηνευτικές επιλογές:

49. Βίκτωρ Δούσμανης, *Απομνημονεύματα: Ιστορίες και σελίδες τας οποίας έζησα*, τυπ. Δημητράκου, Αθήναι, χ.χ. Ξενοφών Λευκοπαρίδης (επιμ.), *Στρατηγού Παναγιώτη Γ. Δαγκλή, Αναμνήσεις – έγγραφα – αλληλογραφία – το αρχείο του*, Ε. Γ. Βαγιονάκη, Αθήναι, 1965· Ιωάννης Μεταξάς, *Λόγοι και σκέψεις: 1936-1941*, Ίκαρος, Αθήναι, 1969· Γεώργιος Βεντήρης, *Η Ελλάδα του 1910-1920: Ιστορική μελέτη*, Ίκαρος, Αθήναι, 1970 (1931)· Πολυχρόνης Ενεπεκίδης, *Η δόξα και ο Διχασμός. Από τα μυστικά αρχεία Βιέννης, Βερολίνου και Βέρνης, 1908-1918*, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1992 (1962).

50. Ο Γερμανός κατάσκοπος Βαρόνος Schenk δωροδοκούσε τις περισσότερες αντιβενιζελικές εφημερίδες για να κάνουν φιλογερμανική προπαγάνδα. Ο Γάλλος στρατηγός Sarrail ήταν επικεφαλής όλων των συμμαχικών δυνάμεων της Ανατολής.

51. Όλα τα αποσπάσματα προέρχονται από το πρόγραμμα της παράστασης.

Το γκροτέσκο για τους αστούς, το στυλιζαρισμένο ρεαλιστικό παίξιμο για τις λαϊκές μάζες, φόρμες, όπως η επιθεωρησιακή, του μιούζικ χωλ ή εξπρεσιονιστική σημαίνουν όλα μια ορισμένη θέση πάνω στο ιστορικό γεγονός.⁵²

Τη σκηνοθετική γραμμή υπηρετεί και η όψη της παράστασης, καθώς:

Οι αστοί είναι ένα γκρουπ συμπαγές και πολύχρωμο σαν μπουκέτο, ντυμένο με πολύχρωμες δαντέλλες, πολύχρωμα καπέλα και πολύχρωμα κοστούμια, ενώ στη σκηνή που διαβάζονται τα ντοκουμέντα των εργατών κρατούν ένα στυλιζαρισμένο ρεαλισμό.⁵³



Εικ. 5. Ρωμέικο πανόραμα. Πηγή: Καθημερινή, 24-7-1977.

Στην παράσταση συμμετέχουν, ακόμη, δύο ισομεγέθεις μαριονέτες του Κωνσταντίνου και του Βενιζέλου, θυμίζοντας τις οπτικές εικόνες του Bread and Puppet, αλλά και τις δύο μεγάλες μαριονέτες του Βασιλιά και της «Αυστριακής» Μαρίας Αντουανέτας στην παράσταση 1789. Κινώντας τα νήματα των μαριονετών, «οι σαλιμπάγκοι [του “Θεάτρου του Ήλιου”] μας αφήνουν να δούμε τα νήματα των δολοπλοκιών».⁵⁴ Στο Ρωμέικο πανόραμα οι προστάτιδες Δυνάμεις και τα μεγάλα συμφέροντα κινούν τα νήματα των ανδρεικέλων της εξουσίας.

Η παράσταση καλείται, πάλι, να καλύψει τις κειμενικές αδυναμίες. «Τη δραματολογική ανεπάρκεια άμβλυσε σε πολύ σημαντικό βαθμό η ενάργεια της σκηνοθεσίας

52. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Ρωμέικο πανόραμα», Καθημερινή, 16-7-1977.

53. Αλεξανδροπούλου, «Ένα ελληνικό πανόραμα με 150 φιγούρες και χρώματα», Καθημερινή, 24-7-1977.

54. Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνουσκίν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843: Θέατρο – Ιστορία – Σκηνοθεσία», Σύγκριση 5 (1993), σ. 72.

και, ακόμα, ο επαινετότατος μέγας μόχθος προικισμένων ηθοποιών»,⁵⁵ ενώ στο σκετς «“Η Μαριώ βγαίνει στον πόλεμο”, όπου η μουσική του εμβατηρίου κυριαρχεί, έχουμε ένα μοναδικό κομμάτι επιθεώρησης υψηλής ποιότητας». ⁵⁶ Το κοινό ανταποκρίνεται στο ευχάριστο θέαμα, το οποίο, όμως, χαρακτηρίζεται «ιστορικό κουκλοθέατρο», γιατί οι περίπλοκες διαδικασίες της Ιστορίας υποβιβάζονται σε «μονογραμμικά μοτίβα σκηνικής δράσης, που έχουν σαν πρότυπό τους τις περιπέτειες της Κοκκινόσκουφίτσας και της Χιονάτης». ⁵⁷

Ακόμα και αυτή η μονοδιάστατη προβολή των γεγονότων, ωστόσο, φαίνεται να έχει ενδιαφέρον, αφού «η ιστορία διδάσκει, όπως λέει και ο συγγραφέας. Και κακό δεν κάνει να την αναθυμόμαστε, έστω και αποσπασματική, με ουσιώδεις παραλείψεις». ⁵⁸ Υποστηρίζεται, μάλιστα, πως:

Οι απομυθοποιήσεις γίνονται τόσο εύκολα όσο οι μυθοποιήσεις. Αλλά γι’ αυτό ίσως οι αντιμύθοι μάς χρειάζονται περισσότερο από τους μύθους, άσχετα αν δημιουργούν άλλους μεταμύθους. Ο κίνδυνος έγκειται κυρίως στις περιπτώσεις που η «απομυθοποίησης» γίνεται βάσει ενός άλλου «παραμύθου». Αλλά δεν πειράζει. ⁵⁹

Μήπως, όμως, πειράζει, γιατί η επιλεκτική παρουσίαση των γεγονότων και η μετατόπιση ευθυνών αποπροσανατολίζουν τους θεατές και δημιουργούν εσφαλμένη εικόνα για τους ενόχους;

Στόχος και των τριών αυτών προτάσεων είναι η έναρξη ενός διαλόγου για την ανακατασκευή της επίσημης ιστοριογραφίας με στοιχεία που προέρχονται από συγκεκριμένες ιστορικές πηγές. Οι συντελεστές τους ξεκινούν από την ίδια θεωρητική αφητηρία: την αποδόμηση όλων των στοιχείων που οδήγησαν στην πλαστογράφηση της πραγματικής ιστορίας από τους πολιτικούς μηχανισμούς. Επεξεργάζονται, λοιπόν, το υλικό της και καταθέτουν την προσωπική τους ανάγνωση στο κοινό. Εκλαϊκεύοντας τις καταστάσεις, κατασκευάζουν αντιπαραθετικά στρατόπεδα και προτείνουν μανιχαϊστικά σχήματα, σύμφωνα με τα οποία ο λαός είναι πάντοτε «καλός» και αθώος, οι θυσίες του ακυρώνονται, αφού αποκλειστικοί υπεύθυνοι για την τύχη του είναι οι «κακοί»: η Βασιλεία, οι Πολιτικές ηγεσίες, η Εκκλησία, οι Σύμμαχοι.

Για να πετύχουν τον στόχο τους, οι δημιουργοί επιστρατεύουν συγκεκριμένες θεατρικές φόρμες που θυμίζουν τον Μέγιερχολντ και τον Μπρεχτ, αλλά και την αθηναϊκή επιθεώρηση, ενώ η ατμόσφαιρα πανηγυριού και το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο είναι επηρεασμένα από το Θέατρο του Ήλιου. Αυτόνομες σκηνές και μουσικοχορευτικά στιγμιότυπα συνυπάρχουν, ενώ το γκροτέσκο χρησιμοποιείται για τη γελοιογραφική παρουσίαση των αρνητικών χαρακτήρων: των Μεγάλων Δυνάμεων (*Προστάτες*), των αστών (*Ρωμέικο πανόραμα*), της βασιλικής οικογένειας και των Συνταγματάρχων (*Εχθρός λαός*). Στις παραστάσεις της Μνουςκίν, πάντως, η διάταξη του χώρου της Καρτουσερί

55. Μανώλης Σκουλούδης, «Ρωμέικο πανόραμα: Απομυθοποίηση χωρίς διδασκαλία», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 7-8-1977.

56. Στάθης Δρομάζος, «Ρωμέικο πανόραμα», *Καθημερινή*, 9-8-1977.

57. Θόδωρος Κρητικός, «Το Ρωμέικο πανόραμα», *Ακρόπολις*, 9-8-1977.

58. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ρωμέικο πανόραμα», *Βραδυνή*, 26-7-1977.

59. Πάρις Τακόπουλος, *Τα Κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Αθήνα, 2002, σ. 69.

επέτρεπε το στήσιμο πολλών εξεδρών με ταυτόχρονη παρουσίαση διαφόρων εικόνων και ενεργή συμμετοχή του κοινού, στοιχείο που δεν είναι πάντοτε εφικτό στις αθηναϊκές αίθουσες. Μακριά από την αυστηρότητα του ντοκουμέντου, χωρίς τους υπαρκτικούς προβληματισμούς του Βασίλη Ζιώγα (*Το μπουκάλι*) ή τις ιστορικές αλληγορίες και το παιχνίδι των ρόλων του Ανδρέα Στάικου (1843),⁶⁰ οι παραστάσεις προσπαθούν να λειτουργήσουν επικοινωνιακά σε μια φορτισμένη ιδεολογικά περίοδο και να πείσουν τον θεατή για την ορθότητα των ταξικών μηνυμάτων τους.

Σε περιόδους έντονης πολιτικοποίησης ή κρίσης το θέατρο αξιοποιεί τις ιστορικές πηγές που επιτρέπουν τον διάλογο του παρελθόντος με τις σύγχρονες αγωνίες. Ενδεικτικά, αναφέρεται ο *Μεσοπόλεμος*,⁶¹ η παράσταση του θιάσου Κανιγκούντα, τον Οκτώβριο του 2012, σ' έναν αστικό χώρο, στο Σύνταγμα, στην Οικία Κατακουζηνού. Το έργο αντλεί το υλικό του από ντοκουμέντα (βίντεο με επίκαιρα της εποχής, λόγους του Βενιζέλου και του Μεταξά, εκδηλώσεις, όπως οι Δελφικές Εορτές, σκηνές από ταινίες κ.ά.) και λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου. «Κοινός παρονομαστής όλων αυτών: ο άνθρωπος και οι ιστορίες του, μέσα στο στρόβιλο της Ιστορίας», όπως δηλώνει η σκηνοθέτρια της παράστασης Μαρία Μαγκανάρη. Στο Φεστιβάλ Αθηνών του 2015, πάλι, ο Άρης Μπινιάρης προτείνει *Το '21*, μια μουσικοθεατρική αφήγηση με αποσπάσματα από πρακτικά εθνοσυνελεύσεων, επιστολές, μαρτυρίες οπλαρχηγών, άρθρα εφημερίδων σε «μια πάνκ-ροκ συναυλία με εκκωφαντικούς ρυθμούς που κατά διαστήματα υποχωρούν σε πλέον μελωδικά μέρη, ενώ, περιστασιακά, δυτικά ηχοχρώματα παντρεύονται με πιο “ανατολίτικα”». ⁶² Performances, πλέον, οι οποίες συνδυάζουν ιστορικά ντοκουμέντα με βιντεοπροβολές, μουσική και χορό, εξακολουθούν να κυριαρχούν στους πειραματισμούς της νεώτερης θεατρικής γενιάς που επιδιώκει να κάνει την πολιτική της παρέμβαση με καινούριες φόρμες.

Αρκετά θεάματα των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης ανταποκρίνονται στην πρόκληση του Bernard Dort:

Το θέατρο ή θ' αλλάξει, ώστε να γίνει το εργαστήριο όπου οι άνθρωποι θα μπορούν να θέτουν υπό αμφισβήτηση την ίδια την καθημερινή τους ύπαρξη και τις αντιλήψεις τους για τον κόσμο, ή θα παραμείνει και θα καταντήσει, περισσότερο από ποτέ, ένα απλό μέσο διασκέδασης.⁶³

Οι πολιτικά συνειδητοποιημένοι συγγραφείς τους μέσα από ευφρόσυνες παραστάσεις κάνουν προσιτό στο κοινό το ιστορικό μωσαϊκό του παρελθόντος, χωρίς την αισθητική των κλασικών εικονογραφημένων. Οι σκηνικές προτάσεις τους ανοίγουν διαφορετικούς δρόμους στην ψυχαγωγία, καθώς με τη χαρίεσσα και παιγνιώδη ατμόσφαιρα, που δημιουργούν, διευρύνουν τον κύκλο του προβληματισμού των θεατών και σηματοδοτούν

60. Για το θέμα, μεταξύ άλλων, βλ. Κουτσογιαννοπούλου, Ρόζη και Χατζηπανταζής, *ό.π.*

61. Για το κείμενο της παράστασης, βλ.: <http://www.kanigunda.gr/el/mesopolemos-programma.html> [30-8-2015].

62. Δ. Τσατσούλης, *Έργον διαβόλου η Ελευθερία*, «*Το '21*» / Σύνθεση κειμένων – Σκηνοθεσία: Άρης Μπινιάρης / Φεστιβάλ Αθηνών – Πειραιώς 260 [Ε], <http://www.imerodromos.gr/ergon-diavolou-eleytheria/> [30-8-2015].

63. Bernard Dort, «Πολιτικό Θέατρο. Τοποθέτηση και ιστορική αναδρομή» (μετ. Π. Σκούφης), *Θέατρο* 31 (1973), σ. 22.

την αρχή μιας αναθεωρητικής στάσης απέναντι στην Ιστορία. Οι παθογένειες, όμως, και οι εξαρτήσεις του ελληνικού κράτους είναι πολύπλοκες και αντιφατικές και δεν αποδίδονται μόνον με ιδεολογικές βεβαιότητες.

Η ταυτότητα των παραστάσεων που αναφέρονται στο κείμενο:



Θέατρο «Αθήναιον» (13.6-21.9.1975)

Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Ο εχθρός λαός*

[Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ. ΘΡΠ.ΛΦ.14]

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος

Μουσική: Μίχης Θεοδωράκης

Σκηνικά – Κοστούμια: Αντώνης Κυριακούλης

Μουσική Διδασκαλία: Βασίλης Τενίδης

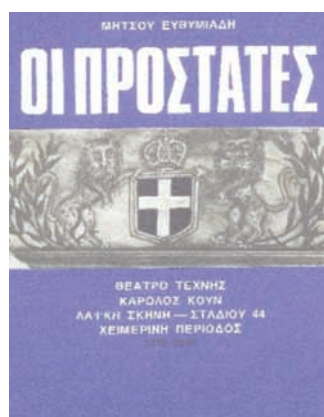
Κίνηση: Κώστας Τσιάνος

Τζ. Καρέζη, Κ. Καζάκος, Β. Μπουγιουκλάκης, Σπ. Καλογήρου, Αγ. Βλάχου, Κ. Τσιάνος, Ν. Κάπιος, Γ. Ροζάκης, Π. Μιχαλόπουλος, Β. Κολοβός, Αλ. Αλεξανδράκη, Λ. Τερζάς, Γ. Κυριακίδης, Π. Μιχαλόπουλος, Ν. Γαλιάτσος, Δ. Γιαννακόπουλος, Μ. Αρβανιτάκης, Δ. Βυζάντιος, Γ. Ευδαίμων, Κ. Σανιδάς, Γ. Σταμάτης,

Στ. Τζελέπης, Ν. Κανακάκης, Δ. Τσοϊδάκης, Π. Βασιλάκη, Αν. Χριστοπούλου, Χρ. Κορνηλίου, Τζ. Μοσκοβιάκης, Γ. Ανδρεοπούλου, Κ. Ντούμος, Γ. Χαλεπλής, Ερ. Γκοδήλου, Ε. Μπενέτα, Γ. Μαλταμπές, Αν. Βαρούχας

Τραγούδι: Β. Παπακωνσταντίνου

Η ορχήστρα: Τ. Αποστολίδης (βιολί), Έρ. Αποστολίδη (βιολί), Ιωάν. Βατικιώτης (βιόλα), Σ. Ραχιάτης (βιολοντσέλο), Αλ. Βατικιώτη (πιάνο), Τ. Διακογιώργης (σαντούρι), Β. Τενίδης (κιθάρα), Γ. Ζουγανέλλης (τούμπα), Αν. Κλαβανίδης (τρομπόνι), Στ. Βάγγιγας (τρομπόνι), Αν. Ροδουσάκης (κοντραμπάσο), Σπ. Ρέγγιος (φλάουτο), Γ. Λαβράνος (κρουστά), Ν. Κοραντζίνος (κρουστά)



Θέατρο Τέχνης, Λαϊκή Σκηνή (25.10.1975-18.4.1976)

Μήτσος Ευθυμιάδης: *Οι προστάτες*

[Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ. ΘΡΠ.52.52].

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης

Σκηνικά – Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης

Μουσική: Χρήστος Λεοντής

Γ. Αρμένης (Αφηγητής – Πονηρόπουλος), Αν. Γαλανόπουλος (Ένας ξένος, Καρατζάς, Ένας κοτζαμπάσης, Σύμβουλος, Γάλλος Δούκας, Κάνιγγ), Όλ. Δαμάνη (Λαός – Γαλλία), Γ. Δεγαϊτής (Ένας παπάς, Ένας τραπεζίτης), Π. Ζαχαρόπουλος (Τραγουδιστής, Λαός, Μαιζόν), Στ. Κοτσίκος (Ένας ξένος, Καποδίστριας, Κόχραν), Τ. Μαργαρίτης (Ένας κοτζαμπάσης, Παλαιών Πατρών Γερμανός, Μαυροκορδάτος), Θ. Μπογιατζής (Ένας κοτζαμπά-

σης), Β. Παπαβασιλείου (Ένας ξένος, Οικονόμος, Μέττερνιχ, Κωλέτης), Μ. Παπανέστορα (Λαός – Καλογεράκι – Αυστρία), Β. Παρθενιάδου (Λαός, Ρωσία), Αν. Σαντοριναίου (Λαός, Αγγλία), Σπ. Σταυρινίδης (Τελάλης – Πρόεδρος Συνελεύσεως), Κ. Τσαπέκος (Λαός – Καψάλης – Μελέτης –

Ανδρούτσος – Τσάρος – Ένας τραπεζίτης), Ρ. Τρόπελα (Λαός, Πρωσία), Σ. Χαλκιά (Λαός), Κ. Χαλκιάς (Λαός, Μπαλής, Καραϊσκάκης, Γραικός), Στ. Βούτος, Θ. Καραγιάννης, Π. Καρακωνσταντόγλου, Β. Κοεμτζής, Όλ. Λαζαρίδου, Δ. Οικονόμου, Λ. Παναγιωτίδης, Χ. Σώζος, Γ. Χανδόλιας (Λαός, Αστοί, Στρατιώτες, Κοτζαμπάσηδες κ.ά.)



Θέατρο «Πορεία» (10.7.1977-19.3.1978)

Βαγγέλης Γκούφας: **Το ρωμείο πανόραμα**

[Ε.Λ.Ι.Α. / Μ.Ι.Ε.Τ. ΤΗΡ.53.88]

Σκηνοθεσία: Λεωνίδα Τριβιζάς

Σκηνικά – Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης

Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Χορογραφίες: Μανώλης Κασρινός

Μάσκες: Σταύρος Μπονάτσος

Δ. Αστεριάδης, Τ. Θεοφανίδης, Δ. Καταλειφός, Β. Κοεμτζής,

Μ. Λυμπεροπούλου, Ν. Μητρογιαννόπουλος, Θ. Μπογιατζής, Δ.

Πετράτος, Μ. Σγουρδαίου, Ν. Στεφάνου, Τ. Υφάντης, Μ. Χα-

τζησάββας, Τ. Χρυσικάκος, Ειρ. Χατζηκωνσταντή, Ε. Αρνάκη,

Π. Δουσούζ, Ν. Καμτσής, Αθ. Κεφαλά, Ν.Κ. Σταυρόπουλος, Σ.

Καββαδάς, Ιλ. Λαμπρίδου, Τ. Σαρρής

Ορχήστρα: Ν. Μάγκος (τρομπέτα), Ε. Παλατζόγλου (κλαρίνο), Π. Πατζόγλου (τρομπέτα), Γ. Ραϊμόνδης (τρομπέτα), Σ. Τσικρά (πιάνο), Ε. Χατζής (ντραμς)

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Ιδεολογικές εκφάνσεις των τυραννοκτονικών τραγωδιών πριν από και μετά τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας

Μια ειδική και ξεχωριστή κατηγορία έργων που εμφανίζονται στις ελληνικές παροιμιές του εξωτερικού και σε κάποιες μεμονωμένες περιοχές του ελλαδικού χώρου στις παραμονές της Ελληνικής Επανάστασης, αλλά που συνεχίζουν την πορεία τους και στις επόμενες δεκαετίες μέχρι περίπου την εγκαθίδρυση της Συνταγματικής Μοναρχίας στο ανεξάρτητο πλέον κράτος της Οθωνικής περιόδου, είναι αυτά που αξιοποιούν στον κεντρικό πυρήνα της θεματολογίας τους το ευρωπαϊκό διαφωτισμικό μοτίβο της ηρωικής Τυραννοκτονίας ως έναν από τους θεμιτούς τρόπους αποκατάστασης της ελευθερίας, της ισονομίας και της δικαιοσύνης, ως μια διέξοδο απελευθέρωσης από τα δεσμά της δουλείας και του αυταρχισμού. Και τα οποία συνδέονται θεματικά με την αντίστοιχη παράδοση των αντιτυραννικών ευρωπαϊκών ιστορικών τραγωδιών της πριν από τη Γαλλική Επανάσταση εποχής, με έργα όπως ο *Ορέστης* και ο *Φίλιππος Β΄* του Βιττόριο Αλφιέρι ή όπως ο *θάνατος του Καίσαρος*, ο *Μωάμεθ* και η *Μερόπη* της εμβληματικής μορφής του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, Βολταίρου.¹ Η υιοθέτηση του τυραννοκτονικού μοτίβου στην εγχώρια παραγωγή, θα πάρει διαφορετική μορφή και θα μεταβληθεί ως προς τη χρήση, τη λειτουργία και τον σκοπό του, αναλόγως των ιστορικών συγκυριών.² Στην πορεία των τυραννοκτονικών τραγωδιών των προεπαναστατικών και των άμεσα

1. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 36. Ιδιαίτερα βοηθητικά για το ζήτημα είναι τα δύο πρώτα κεφάλαια από το ίδιο βιβλίο του Χατζηπανταζή, «Η ιστοριοκρατική θεμελίωση της εγχώριας εθνικής ταυτότητας», και «Ανάμεσα στην Ηρωική Τραγωδία και το Ρομαντικό Δράμα», σ. 15-45 και 47-78. Βλ. επίσης για τον Διαφωτισμό και το ελληνικό θέατρο, Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986, σ. 23-26, 32-68· Άννα Ταμπάκη, «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, εκδ. αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1993, σ. 51-73· 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. Α1: *Ως φοινίξ εκ της τέφρας του... 1828-1875*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σ. 173-191.

2. Παράλληλα με το μοτίβο της τυραννοκτονίας, κατά την ίδια περίοδο, μια άλλη ομάδα έργων θα έχει ως κεντρικό της άξονα το μοτίβο της Εθελουσίας με σκοπό την πρόκληση του πατριωτικού αισθήματος και την εξύψωση της ατομικής θυσίας για την πατρίδα σε υπέρτατη αξία, βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 63.

μετεπαναστατικών χρόνων οι μεταμορφώσεις του μοτίβου αυτού θα προσαρμοστούν στην αναπόφευκτη μεταβατικότητα της πριν από και μετά την Επανάσταση εποχής: δηλαδή, στο πέρασμα από τους αγώνες για την ελευθερία, στους αγώνες για την «ευνομία», στη μετάβαση από τη διεκδίκηση της ανεξαρτησίας στην απαίτηση της πολιτικής ελευθερίας.³ Είναι χαρακτηριστικό των περισσότερων από τις τυραννοκτονικές τραγωδίες της παραπάνω περιόδου ότι γράφονται από ανθρώπους δραστηριοποιημένους, μάχιμους αγωνιστές της απελευθερωτικής Επανάστασης ή Φιλικούς, και εξαιτίας του ανατρεπτικού περιεχομένου τους, δεν γνωρίζουμε για όλες τον ακριβή χρόνο συγγραφής τους.⁴

Στον κύκλο των προεπαναστατικών τυραννοκτονικών τραγωδιών ανήκουν έργα όπως ο *Τιμολέων* και ο *Γεώργιος Καστριώτης* του Ιωάννη Ζαμπέλιου και ο *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του αγωνιστή και Φιλικού της ελληνικής παροικίας της Οδησού, Γεώργιου Λασσάνη. Γραμμένα πάνω-κάτω την ίδια εποχή, στοχεύουν στην αφύπνιση του πατριωτικού φρονήματος, στην τόνωση της ιδέας της ελευθερίας και στην ιδεολογική προετοιμασία του Αγώνα. Ως βασικό σκοπό τους έχουν να ταυτίσουν την έννοια της Τυραννίας με τον οθωμανικό ζυγό και να εμπνεύσουν αισθήματα επαναστατικότητας και απελευθέρωσης από τη δουλεία του κατακτητή. Καθόλου άσχετες με την επαναστατική ιδεολογία και τη φιλοσοφία του κινήματος του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, αλλά και με τον τεράστιο αντίκτυπο της Γαλλικής Επανάστασης, οι αντιτυραννικές τραγωδίες του Ζαμπέλιου και του Λασσάνη διασταυρώνονται με το εθνικιστικό αίτημα του κυρίαρχου τα χρόνια αυτά στην Ευρώπη, Ρομαντισμού. Οι δύο αρχαιόθεμες τραγωδίες, εκτός από το ότι θα καταδικάσουν τον θεσμό της Τυραννίας ως συνώνυμο της υποκρισίας, της δωροδοκίας και της δειλίας και θα ταυτίσουν τη βασιλική πορφύρα με το αίμα, θα οραματιστούν αμυδρά και την μετά την απελευθέρωση εποχή, το κλίμα της εμφύλιας διχόνοιας και την ελπίδα ενός «δημοκρατικού» πολιτεύματος, που θα πάρει, στο μέλλον, ποικίλες μορφές.⁵ Στον *Αρμόδιο και Αριστογείτονα* ο Λασσάνης, εμπνευσμένος από τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης, θα παρουσιάσει τις προσπάθειες των δύο τυραννοκτόνων ηρώων της αρχαιότητας να εξοντώσουν τον Πεισιστρατείδη, τύραννο Ίππαρχο και να αποκαταστήσουν το δημοκρατικό πολίτευμα. Ο Λασσάνης θα

3. Για το μοτίβο της τυραννοκτονίας στο ελληνικό ιστορικό δράμα, βλ. *ό.π.*, σ. 63 κ.ε.

4. *Ό.π.*, σ. 31.

5. Ο ήρωας του έργου του Λασσάνη, Αρμόδιος, θα πει για την τυραννία: «Τρομερά, τρομερά, καθ' εαυτήν είναι η τυραννία· τρομερώτερα δε, ισχυρότερα, οπότεν ηξέυρη να κρύπτη τας αλύσεις της δεσποτείας, το αίσχος του δουλικού ζυγού, υπό την λάμψιν προσποιουμένης ηπιότητας και υποκρινομένης αρετής» (Γεωργίου Λασσάνη, *Τα Θεατρικά. Ελλάδα*, Μόσχα 1820, και *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, Οδησός 1819, ανέκδοτο, φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Πούχνερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2002, σ. 140). Ενώ ο ήρωας του Ζαμπέλιου, Τιμολέων, θα ταυτίσει την τυραννία όχι μόνο με την υποκρισία («Το προσωπεύον μεθ' ου πλανάς, εφάνη», θα πει στον αδελφό του, Τιμοφάνη), αλλά και με τη δειλία («Τύραννος και δειλία, το αυτό είναι»), Ιωάννης Ζαμπέλιος, «*Τιμολέων*», *Τραγωδία*, έκδοσις Σερ. Χ. Ραφτάνη, Ζάκυνθος, 1860, τ. Α', σ. 25 και 59. Ενώ είναι κοινός τόπος των δύο συγγραφέων το γεγονός ότι η τυραννία στεριώνει και θεριεύει τρεφόμενη με αίμα: «Μόνον περικυκλωμένος από ρείθρα αιμάτων γίνεται ο θρόνος ασφαλής και στέρεος· το δε σκήπτρον πρέπει να επαναπαύηται επάνω εις κρανία των αρίστων...» (Λασσάνης, *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, σ. 157). Ο τύραννος Τιμοφάνης στον *Τιμολέοντα* του Ζαμπέλιου θα παραδεχτεί επίσης ότι «ο θρόνος δεν υφούται, / Πάρεξ με αίμα» (σ. 23) και ότι «ο θρόνος, ίνα ριζώση, / Ζητεί αφεύκτως, να ποτισθή με αίμα» (σ. 61).

βάλει τον κεντρικό ήρωά του να οραματιστεί την κυριάρχηση των νόμων εναντίον της αυθαιρεσίας, να ονειρευτεί με προφητικό τρόπο την παράδοση των Νόμων του Σόλωνα στον εξίσου δημοκρατικό διάδοχό του Κλεισθένη, ούτως ώστε να αποκατασταθεί η δημοκρατία στην αρχαία Αθήνα.⁶ Μια δημοκρατία, όμως, που θα αποκλείει από τα πολιτικά αξιώματα την κατώτερη τάξη του Δήμου και θα αποκαθιστά τους νόμιμους ευπατρίδες της Αττικής.⁷ Στον *Τιμολέοντα* του Ζαμπέλιου ο ομώνυμος ήρωας ύστερα από ποικίλες ψυχολογικές διακυμάνσεις θα αναγκαστεί να βιάσει τα χέρια του με το αίμα του αδελφού του και τύραννου, Τιμοφάνη. «Η πατρίς είναι, διά εμέ, το όλον», θα πει ο ήρωας στη μητέρα του Δημαρίστη.⁸ «Αλλ' ενταυτώ, αρνούμαι, παραιτώ, ρίπτω, / Τ' όνομα, την αγάπην, τας σχέσεις όλας, / Του αδελφού, και μόνον, πολίτης τρέχω».⁹ Και ο συγγραφέας και αγωνιστής της Επανάστασης θα προφητεύσει με το οικογενειακό τυραννοκτονικό του δράμα τις υπάρχουσες, αλλά και τις επερχόμενες εθνικές διχόνοιες και θα εκφράσει πρωθύστερα (πριν από την τραγωδία του *Ιωάννης Καποδίστριας*) τον «δάκτυλο» των ξένων στις ελληνικές υποθέσεις:

Πάντοτε αίμα, εμφύλιον Αισχύλε;
 Πάντοτε δόρυ ελληνικόν, να ρίπτη Ελληνικά παιδιά;... Ανάθεμά την,
 την τύχην της Ελλάδος! Εις μικρούς κλάδους,
 δια παντός σχισμένη, κληρονομίαν,
 Τας διχονοίας έχει.
 Όθεν ο Έλλην,
 τον Έλληνα φονεύει, ώστε ο ξένος,
 Να την δουλώση, όλην [...]¹⁰

Το έργο, όμως, του Ζαμπέλιου, λόγω της εμφύλιας και αδελφοκτόνας τυραννοκτονίας, θα προκαλέσει τη δυσαρέσκεια του Κοραή, ο οποίος έχει ζήσει από κοντά τη βία και τους αποκεφαλισμούς της Γαλλικής Επανάστασης και των χρόνων της Τρομοκρατίας και θα προτρέψει τον Λευκάδιο μαθητή του να απομακρυνθεί από ανάλογα επικίνδυνα ατοπήματα και να συνδέσει τις τραγωδίες του με αλλόφυλους και αλλόθρησκους τυράννους.¹¹ Και εκείνος θα σπεύσει να συμμορφωθεί στην αμέσως επόμενη τυραννοκτονική τραγωδία του, τον *Γεώργιο Καστριώτη*, όπου, εκτός από τη βυζαντινή του θεματολογία, εχθρός είναι ο αλλόθρησκος Τούρκος. «Ως διώκτης των Τούρκων Διψώ να πλώ / Τουρκικόν αίμα» θα πει ο κεντρικός ήρωας του έργου για να διορθώσει την αμέσως προηγούμενη αδελφοκτόνα ριζοσπαστική του οπτική.¹²

6. Η σκηνή του ονείρου-οράματος του Αρμόδιου, στις σ. 149-151. Για το έργο του Λασσάνη, βλ. την εισαγωγή του Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Γεώργιος Λασσάνης και το έργο του», στην ίδια έκδοση, σ. 11-96.

7. Λασσάνη, *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, σ. 172-173.

8. Ζαμπέλιος, «*Τιμολέων*», σ. 38.

9. *Ο.π.*, σ. 51.

10. Ζαμπέλιος, «*Τιμολέων*», σ. 58-59. Για το έργο του Ζαμπέλιου γενικότερα, βλ. Ταμπάκη, «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, σ. 91-107.

11. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 38· Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, σ. 36.

12. Ζαμπέλιος, «*Γεώργιος Καστριώτης*», *Τραγωδία*, σ. 203· Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 38-39.

Τη μετάβαση από τα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας στα χρόνια της εθνικής ελευθερίας, το πέρασμα από την πολυαρχική κοινοτική διοίκηση του διασπασμένου στα οθωμανικά εδάφη ελλαδικού στοιχείου προς την αναζήτηση νέων μορφών οργάνωσης και διοίκησης του νέου ανεξάρτητου κράτους θα εκφράσουν μια σειρά τυραννοκτονικών τραγωδιών, που εκτός του ότι θα καταδικάσουν την τυραννία ως συνώνυμο της απόλυτης μοναρχίας, θα απεικονίσουν τη σύγχυση και την αγωνία του ελληνικού έθνους για τη νέα μορφή διακυβέρνησης της νεότευκτης πολιτείας. Και θα καταδικάσουν στις σελίδες τους κάθε μορφή απολυταρχίας, είτε αυτή έχει τη μορφή του Κόμη Καποδίστρια είτε του Βαυαρού βασιλιά Όθωνα. Ο πολυκρατικός κοινοτισμός με τις επιμέρους τοπικές αυτοδιοικήσεις με τις οποίες ήταν εξοικειωμένοι προεπαναστατικά οι Έλληνες ερχόταν σε απόλυτη αντίθεση με τα δυτικοφερμένα απολυταρχικά συγκεντρωτικά πολιτεύματα που έκαναν την εμφάνισή τους μετά τον Αγώνα.¹³ Ήδη, όμως, κατά τη διάρκεια της Επανάστασης ο «πλουραλιστικός», «πολυαρχικός πολυκρατισμός» των κοινοτήτων ερχόταν σε σύγκρουση με την ανάγκη για μια ενιαία κεντρική εξουσία για την επίτευξη του Αγώνα.¹⁴ Οι πρώτες Εθνικές Συνελεύσεις έκαναν προσπάθειες να καταργήσουν τις τοπικές επαρχιακές διοικήσεις και να προετοιμάσουν το έδαφος για ένα συγκεντρωτικό πολιτειακό σύστημα.¹⁵ Με το ψήφισμα της Γ' Εθνοσυνέλευσης της Τροιζήνας, το 1827, γίνεται για πρώτη φορά προσπάθεια «συγκερασμού του παραδοσιακού πολυκρατικού προτύπου με το κατά τα δυτικά πρότυπα υπό διαμόρφωση συγκεντρωτικό Κράτος».¹⁶ Η κατάργηση από τον Καποδίστρια του «Πολιτικού Συντάγματος της Ελλάδος του 1827», που είχε ως θεμελιώδη βάση του το κοινοβουλευτικό αντιπροσωπευτικό σύστημα, και η συγκέντρωση των αρμοδιοτήτων και των εξουσιών στο πρόσωπό του αποτέλεσαν την αιτία, από το 1828 και μετά, για έναν νέο κύκλο εμφύλιων διενέξεων, που θα έβαζαν ως βασικό τους στόχο την προάσπιση των προσωπικών συμφερόντων των προκρίτων και των αγωνιστών του '21, των φατριών του αγγλικού και του γαλλικού κόμματος κάτω από τη σκέπη των συνταγματικών διεκδικήσεων.¹⁷ Οι αγώνες αυτοί της εσωτερικής διχόνοιας θα κορυφωθούν το 1830, με την επίδραση του απόηχου της γαλλικής ιουλιανής εξέγερσης του ίδιου έτους. Τα τυραννοκτονικά έργα της εποχής

13. «Ο θρόνος είναι, ξένον φυτόν», θα παραδεχτεί ο τύραννος της αρχαιότητας Τιμοφάνης, στην τραγωδία του Ζαμπέλιου, *Τιμολέων*, σ. 21. Ιδιαίτερα βοηθητικό για την κατανόηση της κοινοτικής παράδοσης πριν από και μετά την Ελληνική Επανάσταση είναι η μελέτη του Νικόλαου Ι. Πανταζόπουλου, *Ο ελληνικός κοινοτισμός και η νεοελληνική κοινοτική παράδοση*, Παρουσία, Αθήνα, 1993, κυρίως σ. 17-45.

14. *Ό.π.*, σ. 41.

15. *Ό.π.*

16. *Ό.π.*

17. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 47-48. Για την ιστορική περίοδο πριν από και μετά την Επανάσταση και τις διαδικασίες συγκρότησης του νέου κράτους, μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τα εξής: Jonh Petropoulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους στο ελληνικό βασίλειο (1833-1843)*, τ. Α'-Β', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997· Νικηφόρος Διαμαντούρος, *Οι απαρχές της συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα 1821-1828* (μετ. Κ. Κουρεμένος), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006. Ακόμα, τα κεφάλαια «Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός και τα Συντάγματα του Αγώνα» και «Η Οθωνική περίοδος: από την απόλυτη στη συνταγματική μοναρχία», στη μονογραφία του Νίκου Αλιβιζάτου, *Το Σύνταγμα και οι εχθροί του στη νεοελληνική ιστορία 1800-2010*, Πόλις Historia, Αθήνα, 2011, σ. 33-73 και 74-106 αντίστοιχα.

αυτής, που εντάσσονται στο πλαίσιο των αντικαποδιστριακών αγώνων, θα εκφράσουν με άμεσο τρόπο τη βούληση για την εγκαθίδρυση Συντάγματος και νόμων στη βάση του πολιτεύματος. Σε αυτό το πλαίσιο, ίσως, γραμμένος ο Αλέξανδρος Φεραίος του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή θα απεικονίσει σε αρχαιοελληνικό σκηνικό την ωμότητα της αδυσώπητης βίας του αιμοσταγούς Τυράννου των Φερών, Αλέξανδρου. Όπως και στον *Τιμολέοντα* του Ζαμπέλιου, και εδώ η τυραννοκτονία θα καταλήξει σε οικογενειακή υπόθεση και το «θηριώδες τέρας», τον Φεραίο, θα τον δολοφονήσει η γυναίκα του Θήβη, η οποία θα κλείσει την τραγωδία με ένα επιμύθιο, προπαγανδίζοντας το πολίτευμα της Συνταγματικής Μοναρχίας ως το πιο κατάλληλο για τη διακυβέρνηση του κράτους:

As άρχουν εις το κράτος σας ακμάζοντες οι νόμοι.
[...]
Την σκοτεινήν αμάθειαν τα φώτ' ας εξαλείψουν.
Προσέχετε μη δίδετε του κράτους τας ηνίας
Εις χείρας κακοπράγμονας, εις χείρας τυραννίας.
Τον άριστον των πολιτών εκλέγετε μονάρχην,
Ουδ' εις αυτόν δ' απόλυτον μη δίδετε το άρχειν,
Ο κατά πρώτον άριστος αν άρχη απολύτως,
Εις τυραννίαν να τραπή ενδέχεται ακωλύτως.
Εντός δ' ορίων της αρχής αν μέρος θυσιάζη,
Το έθνος ασφαλίζεται κ' εκείνος ησυχάζει.¹⁸

Σε συνάρτηση με τη συνταγματική και αντιτυραννική προπαγάνδα της ηρωίδας του, το 1832, λίγους μήνες μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια, ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής θα υποστηρίξει στην εφημερίδα *Αθηνά* μέσα από μια σειρά κειμένων θεωρίας του πολιτεύματος, τη Συνταγματική Μοναρχία και το κοινοβουλευτικό αντιπροσωπευτικό σύστημα ως την πιο κατάλληλη μορφή διακυβέρνησης.¹⁹ Στο πλαίσιο των συνταγματικών διεκδικήσεων του αντικαποδιστριακού αγώνα εντάσσεται και ο *Πιττακός ο Μιτυληναίος* του οπλαρχηγού της ελληνικής επανάστασης και ποιητή Θεόδωρου Αλκαίου, έργο γραμμένο πριν από το 1833 που πεθαίνει ο συγγραφέας, αλλά δημοσιευμένο αρκετά χρόνια αργότερα από τον γιο του, Ξενοφώντα, το 1849.²⁰ Σε αυτό απεικονίζεται η προσπάθεια του φιλόδοξου στρατηγού Μέλαγχρου να ανέβει στον θρόνο, επιβάλλοντας την απόλυτη προσωποκεντρική μοναρχία εις βάρος της ευνομούμενης και δημοκρατικής κοινοτικής πολιτείας της Λέσβου κατά την αρχαϊκή εποχή. Η ανάγκη ανατροπής και δολοφονίας του τυράννου σε οικογενειακό περιβάλλον –όπως στον *Τιμολέοντα* και στον *Αλέξαν-*

18. Βλ. Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής, «Αλέξανδρος ο Φεραίος», *Νέα ποιήματα Ιακώβου Ρίζου Ραγκαβή*, περιέχοντα τρεις τραγωδίας, τας μεν δυο πρώτας ιδίας αυτού, την δε τρίτην μεταφρασθείσαν εκ των του Ρακίνου, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις, 1851, σ. 126, 174.

19. Ι. Ρ. Ραγκαβής, «Θεωρία γενικαί περί πολιτεύματος», *Η Αθηνά*, 11-5-1832 μέχρι 25-5-1832. Όπως αναφέρει: «Έθνος κυβερνώμενον δι' εθνοπαραστάσεως και διά συντάγματος, φυλαττομένου ακριβώς και απαραβάτως, είναι έθνος ευδαίμον· άρα το συνταγματικόν και εθνοπαραστατικόν πολίτευμα είναι το άριστον των πολιτευμάτων», *Η Αθηνά*, 21-5-1832. Βλ. και Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 66.

20. Θεόδωρος Αλκαίος, *Πιττακός ο Μιτυληναίος*, τύποις Θ. Β. Χ. Παναγιώτου, εν Αθήναις, 1849. Για τον Θ. Αλκαίο, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότεροη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της επανάστασης», *Ελληνικά* 52.2 (Δεκέμβριος 2002), σ. 305-361 και 53.1 (Ιούνιος 2003), σ. 93-130.

δρο Φεραίο–, από τον θείο του Πιττακό και τον γαμπρό του Αλκαίο, συνοφίζεται στο αντιτυραννικό μήνυμα στη φράση του δημοκράτη Πιττακού, «ο πατριώτης συγγενείς παντάπασι δεν έχει».²¹ Το έργο, όπως και ο *Τιμολέοντας* του Ζαμπέλιου, θα τελειώσει με τη δήλωση μεταμέλειας του Τυράννου και την παράδοση της πολιτείας στις αρχές της «ευνομίας».²² Η τυραννοκτονία θα γίνει «εσωτερική», οικογενειακή υπόθεση, για να κάνει πραγματικότητα τους παλαιότερους φόβους του Αδαμάντιου Κοραή, που είχε αποτρέψει τον τότε μαθητή του από την εσωτερική τυραννοκτονία, διακρίνοντας τον εμφύλιο, ταξικό χαρακτήρα της Γαλλικής Επανάστασης και αντιπαραβάλλοντάς τον με τον εθνικό χαρακτήρα της ελληνικής.²³

Στη μετα-καποδιστριακή περίοδο και στην πραξικοπηματική προσπάθεια, εκ μέρους της Αντιβασιλείας του Όθωνα, συγκρότησης και επιβολής απόλυτης μοναρχίας μπορεί να ενταχθεί η αντιτυραννική τραγωδία *Αρμόδιος και Αριστογείτων ή Τα Παναθήναια* του φιλικού, Ιερολοχίτη και ηθοποιού του Βουκουρεστίου, Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστία, έργο το οποίο «γεφυρώνει την προεπαναστατική με τη μετεπαναστατική δραματική παραγωγή» και πραγματοποιεί «τη μετάβαση των εγχώριων ιδεολογικών ρευμάτων, από τη διεκδίκηση της εθνικής ανεξαρτησίας στην απαίτηση της πολιτικής ελευθερίας».²⁴ Το φιλελεύθερο και πατριωτικό έργο του Αριστία, που εξέφραζε άριστα την ιδεολογία και τα μηνύματα του προεπαναστατικού εθνικού αγώνα, στην Αθήνα του Όθωνα, λαμβάνει αντικαθεστωτικές διαστάσεις, ύστερα από τη δολοφονία του Καποδίστρια και τους αντιβαυαρικούς συνταγματικούς αγώνες του 1843, και απαγορεύεται να παρασταθεί.²⁵ Το έργο του Αριστία εκδίδεται το 1840, εποχή κατά την οποία ο ποιητής έρχεται στην Αθήνα, αλλά αναγκάζεται να φύγει σχετικά γρήγορα, όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με το βαυαρικό καθεστώς.²⁶

Ο κύκλος των τυραννοκτονικών ιστορικών δραμάτων θα κλείσει περίπου με τον τρόπο που άνοιξε. Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος, με την τραγωδία του *Ιωάννης Καποδίστριας*, γραμμένη γύρω στο 1842, θα χρησιμοποιήσει ξανά την εμφύλια τυραννοκτονία για να απεικονίσει τα δεινά της εσωτερικής διχόνοιας και των εμφύλιων μαχών που διασαλεύουν την εθνική ομόνοια και ομοψυχία.²⁷ Αν και θα μπορούσε να πει κανείς ότι τώρα «η Γαλλική Επανάσταση είναι εδώ», ο Ζαμπέλιος θα προσπαθήσει να εξορκίσει το κακό της διχόνοιας και του εμφύλιου διχασμού, αποδίδοντας εξολοκλήρου την ευθύνη στα συμφέροντα και τους ιδιοτελείς σκοπούς των ξένων.²⁸ Αν και ο Κυβερνήτης θα μεταφέρει με τον λόγο του το μήνυμα της εθνικής ομόνοιας, κατανοώντας ότι οι Έλλη-

21. Αλκαίος, *Πιττακός ο Μιτυληναίος*, σ. 47.

22. *Ο.π.*, σ. 55-56.

23. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 18.

24. *Ο.π.*, σ. 267.

25. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σ. 200-201.

26. *Ο.π.*, Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας, *Αρμόδιος και Αριστογείτων ή Τα Παναθήναια*, τραγωδία εις πέντε πράξεις. Ποίημα Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστίου, εν Αθήναις, 1840.

27. Ζαμπέλιος, «*Ιωάννης Καποδίστριας*», *Τραγωδία*.

28. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», *Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα (Αθήνα 17-20.12.1998)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, Αθήνα, 2002, σ. 186.

νες «Νεογεννώνται εις νέαν πολιτείαν / Φέρουσιν όμως, της Τουρκικής δουλείας / Το ήθος και τας έξεις»²⁹, το τελικό μήνυμα του Ζαμπέλιου θα είναι η απόδοση της ηθικής αυτουργίας της δολοφονίας του Καποδίστρια στον τότε Γάλλο αξιωματικό Ζεράρντ, ο οποίος οπλίζει το χέρι των ομόφυλων και ομόθρησκων με τον Καποδίστρια Μαυρομιχαλαίων, αποκαλώντας τους ως τους νέους Αρμόδιους και Αριστογείτονες της σύγχρονης Ελλάδας –τυραννοκτονική προπαγάνδα που στα χρόνια του Καποδίστρια είχε εκφραστεί μέσα από τις στήλες της εγχώριας εφημερίδας *Απόλλων* που εκδιδόταν στο κέντρο της αντικαποδιστριακής αντίστασης, την Ύδρα.³⁰ Ο υπουργός των Εσωτερικών, Σπηλιάδης, θα πει ότι «οι αληθείς εχθροί μας, / είναι οι ξένοι».³¹ Και ο Καποδίστριας θα προτρέψει στην εθνική ομοψυχία:

Μη κόμματα, μη στάσεις, μη διχονοίας·
Μη εις των ξένων, τας πονηρίας πλέον,
Ορθώνητε τα ώτα· αλλ' όλοι πάντα,
Ζήσατε ενωμένοι, με έν συμφέρον,
Μ' ένα σκοπόν, με μίαν κίνησιν όλοι,
Την δόξαν της Ελλάδος.³²

Λίγα χρόνια πριν από τη συγγραφή του *Καποδίστρια* έχει αμφισβητηθεί από τη Δύση η καταγωγή των νέων Ελλήνων από την αρχαία Ελλάδα, ενώ ακριβώς στην περίοδο σύνθεσής του ο Ελληνισμός βρίσκεται στα πρόθυρα της θεωρητικής έκφρασης του ιδεολογήματος της Μεγάλης Ιδέας (1844). Λίγο πριν αφήσει την τελευταία του πνοή, ο Καποδίστριας διαβλέπει στη βάση της εθνικής ενότητας τον καρπό του αλυτρωτισμού και του μεγαλοϊδεατισμού:

Βλέπω έν δένδρον, νεόφυτον ακόμη,
Να υψηλώνη, από στιγμήν εις ώραν·
Να φθάνη μέχρι, των ουρανών· ν' απλώνη,
Εκτεταμένους κλάδους, και να σκεπάζη,
Διάστημα γης μέγα...³³

Η επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου του 1843, με την τελική κατάληξη της Συνταγματικής Μοναρχίας και τον περιορισμό της απόλυτης εξουσίας του Όθωνα, θα δώσει, προσωρινά, τέλος στις εμφύλιες διαμάχες της πολιτικής χειραφέτησης των νέων Ελλήνων.

29. Ό.π., σ. 384.

30. Βλ. *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, τ. 12, σ. 561-562· Ζαμπέλιος, «*Ιωάννης Καποδίστριας*», σ. 420. Παρά το αντι-τυραννοκτονικό μήνυμα του έργου του, ο Ζαμπέλιος μας υπενθυμίζει τις διαφωτισμικές φιλελεύθερες απόψεις του με τον *Κόδρο* στα χρόνια της συνταγματικής επανάστασης του 1843, παίρνοντας σαφώς θέση εναντίον του βαυαρικού μοναρχικού καθεστώτος και υπέρ των συνταγματικών ελευθεριών του κράτους. Βλ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, σ. 70, υποσ. 46.

31. Ζαμπέλιος, «*Ιωάννης Καποδίστριας*», σ. 428.

32. Ό.π., σ. 432.

33. Ό.π., σ. 433.

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

*Το ελληνικό θέατρο κατά την περίοδο της Δικτατορίας:
Μια επισκόπηση*

Τη δεκαετία του '60 –μέχρι τα χρόνια της Δικτατορίας– το ελληνικό θέατρο γνωρίζει μεγάλη άνθηση, η οποία αποτυπώνεται τόσο στα κρατικά θέατρα όσο και στις ιδιωτικές πρωτοβουλίες. Νέα σχήματα συσπειρώνουν τις νέες δυνάμεις του θεάτρου, ενώ ταυτόχρονα εξακολουθούν να ενισχύονται και τα παλαιότερα με την αίγλη των μεγάλων πρωταγωνιστών. Μέχρι τη δικτατορία εμφανίζονται σχήματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πειραματικές σκηνές,¹ τα οποία συμβάλλουν στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου και στη διαμόρφωση νέων θεατρικών επιδιώξεων και τεχνικών. Κοινά καλλιτεχνικά αιτήματα και συνεργασίες ανάμεσα σε δημιουργούς διαφορετικών τεχνών δημιουργούν αξιοθαύμαστες καλλιτεχνικές εξάρσεις σε επίπεδο παραστάσεων, αλλά και συγγραφής.² Η ανανέωση του ρεπερτορίου και η θεατρική αποκέντρωση³ αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου της εποχής.

Η ανάπτυξη που εμπλουτίζει τις τεχνικές του θεάτρου και το δραματολόγιο με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις μοιάζει να ανακόπτεται την 21η Απριλίου του 1967 από τη Δικτατορία, αφού συνεπακόλουθο της Χούντας των Συνταγματαρχών αποτελούν η αυστηρή λογοκρισία,⁴ οι συλλήψεις και οι εξορίες των σημαντικών ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης.⁵

1. Όπως το Κυκλικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, το Θέατρο Νέας Ιωνίας του Γιώργου Μιχαηλίδη, το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέτας Ριάλδη και του Γιώργου Εμιρζά, η Νεοελληνική Σκηνή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 115.

2. Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Μουρσελάς, Ζιώγας, Μάτεσις κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους στις σκηνές του Θεάτρου Τέχνης, της Δωδέκατης Αυλαίας, του Θεάτρου Νέας Ιωνίας και η θεατρική τους γραφή επηρεάζει και τους προγενέστερους συγγραφείς, οι οποίοι κοινωνούν κοινά χαρακτηριστικά και συσπειρώνονται γύρω από θιάσους έρευνας και πειραματισμού.

3. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αλλαγή προσανατολισμού», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 12-12-1999, σ. 34.

4. Βλ. σχετικά: Κωνσταντζα Γεωργακάκη, *1894-2014: Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα, 2013, σ. 212-215.

5. Οι περιπτώσεις των Τζαβαλά Καρούσου, Κίττυς Αρσένη και Περικλή Κοροβέση, που κυνηγήθηκαν, φυλακίστηκαν και βασανίστηκαν είναι από τις πιο γνωστές.

Πολλοί ηθοποιοί κόβονται από τις ραδιοτηλεοπτικές εκπομπές και αντικαθίστανται από φίλους του καθεστώτος.⁶ Δεν είναι λίγοι οι καλλιτέχνες που λόγω της ξεκάθαρης αριστερής τους θέσης αναγκάζονται να αυτοεξοριστούν και να συσπειρώσουν τις δυνάμεις τους με την παγκόσμια κατακραυγή του κόσμου ενάντια στη Χούντα.

Από τις πρώτες ενέργειες της Δικτατορίας είναι και η διάλυση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Το τελευταίο πρακτικό του ελεύθερου Σ.Ε.Η. γράφεται στις 19 Απριλίου 1967. Ο Βασίλης Μεσολογγίτης, Πρόεδρος του Σ.Ε.Η. και ο Στέφανος Ληναίος, Γενικός Γραμματέας, παύονται και ιδρύεται το Εθνικόν Σ.Ε.Η. Το καθεστώς αφαιρεί τις άδειες κάποιων ηθοποιών και απαγορεύει τη δημοσίευση των ονομάτων τους στα Μ.Μ.Ε.⁷ Αργότερα, κατά την εξέγερση του Πολυτεχνείου, ηθοποιοί του διαλυμένου Σ.Ε.Η. συντονίζονται και οργανώνουν απεργία, κλείνοντας όλα τα θέατρα και καλώντας τους θεατές να συγκεντρωθούν στο Πολυτεχνείο.⁸

Το μπουλβάρ και η ελληνική φαρσοκωμωδία, τη συγκεκριμένη περίοδο, αποτελούν ασφαλή επιλογή των θιάσων. Η Χούντα φρόντιζε να ανταμείβει τους ανθρώπους του θεάτρου που ήταν φίλα προσκείμενοι προς την «εθνοσωτήριο επανάσταση».

Στην επιθεώρηση περιορίζονται τα πολιτικά υπονοούμενα των τίτλων και τα πολιτικά νούμερα, εκτός κι αν υμνούν το καθεστώς.⁹ Για να μακροημερεύσουν οι συγγραφείς της αντιλαμβάνονται ότι πρέπει να περιλάβουν αιχμές για το κοινοβουλευτικό παρελθόν πριν από τη Δικτατορία.¹⁰

Τον πρώτο κιόλας χρόνο της Χούντας ιδρύεται η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων. Κάθε θιάσος, πριν ανακοινώσει το ρεπερτόριό του, υποχρεώνεται να δώσει εκ των προτέρων όλα τα στοιχεία της παράστασης που πρόκειται να ανεβάσει. Στην πραγματικότητα, αυτή η αναχαίτιση από μέρους του καθεστώτος της ελευθερίας των καλλιτεχνών του θεάτρου κινητοποίησε τελικά δράσεις και αντιδράσεις που λειτούργησαν ως ανανεωτικός αέρας στα θεατρικά δρώμενα του τόπου. Λόγω του ελέγχου οι δημιουργοί επαναπροσδιορίζουν τους τρόπους παραγωγής θεάτρου, με κυριότερη τακτική τους την παραπλάνηση των εκπροσώπων του καθεστώτος: Οι ηθοποιοί, σύμφωνα με τις επισημάνσεις, κόβουν φράσεις ή λέξεις, τις οποίες αντικαθιστούν με ένα βλέμμα, μια χειρονομία ή κάποιον ήχο,¹¹ τροποποιώντας όχι μόνο το κείμενο (που πλέον σημαίνει κάτω από αθώες φαινομενικά φράσεις), αλλά και τη σκηνική συμπεριφορά και υποκριτική... Μία ανώδυνη φράση γίνεται πολιτικό υπονοούμενο. Μία κίνηση, ένα κοστούμι, κάποιος ήχος συντελούν ώστε η παράσταση να μετατραπεί σε πράξη αντίστασης κατά του καθεστώτος. Τελικά, η θέαση του παραστασιακού γεγονότος, ως ομαδική σύμπραξη, αποκτά πολιτικό χαρακτήρα.¹² Η αρχική αμηχανία των συγγραφέων μετατρέπεται σε

6. «21 Απριλίου 1967: Γράμματα και τέχνες», ηλεκτρονικό περιοδικό *Ρεσάλτο*, <http://www.resaltomag.gr/forum/viewtopic.php?t=4404> [20-9-2014].

7. Προφορική μαρτυρία του Στέφανου Ληναίου στην εκπομπή *Ριμέικ*, <https://www.youtube.com/watch?v=TkcaRQjEdPM> [5-11-2014].

8. Γιώργος Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2011, σ. 424, 495.

9. *Ο.π.*, σ. 264.

10. *Ο.π.*, σ. 111.

11. Από την Εισαγωγή του Θανάση Παπαγεωργίου στον τόμο: *30 χρόνια Θέατρο Στοά*, Αθήνα, 2001, σ. 9-11.

12. Βλ. σχετικά και Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 132.

έμμεση ή και συμβολική γραφή με υπαινιγμούς και αλληγορίες.¹³ Κατά την περίοδο της δικτατορίας παρουσιάζονται για πρώτη φορά Έλληνες συγγραφείς μεταξύ των οποίων είναι οι: Στρατής Καρράς, Πέτρος Μάρκαρης, Μάριος Ποντίκας, Γιώργος Σκούρτης.¹⁴

Είναι γεγονός πως η θεατρική δραστηριότητα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών εξελίχθηκε με κάποια καθυστέρηση, καθώς «μεσολάβησε ένα διάστημα αμηχανίας, την περίοδο που έμεινε γνωστή ως εκείνη της σιωπής των πνευματικών δυνάμεων».¹⁵ Κυρίως μετά το 1969 έως το 1973, με τη συγκυρία της πρόσκαιρης φιλελευθεροποίησης του δικτατορικού καθεστώτος¹⁶ και στα πρόθυρα της κατάρρευσής του, δομείται στοχευμένη θεατρική αντίσταση.

Η ανάγκη να ξεφύγει το θέατρο από τη μέγγενη της Χούντας το έσπρωξε να κοιτάξει έξω από τη χώρα... Μέσα στη Δικτατορία έρχονται πληροφορίες για τις τάσεις και τις κατακτήσεις της θεατρικής Ευρώπης και Αμερικής.

Στο περιοδικό *Θέατρο* του Νίτσου δημοσιεύονται κείμενα του Μπρεχτ και του Ντορτ.¹⁷ «Ο Μπρεχτ», λέει ο Πέτρος Μάρκαρης «αριστερός και στρατευμένος, γίνεται το ιδανικό υποκατάστατο του πολιτικού λόγου».¹⁸ Από τις εκδόσεις Κάλβος του Χατζόπουλου εκδίδεται το *Γύρω από τη Θεατρική παράδοση του Ζαν Βιλάρ*.

Οι δικτάτορες διορίζουν τους ανθρώπους που ορίζουν την καλλιτεχνική πορεία των θεάτρων. Το 1970 ιδρύεται και ο Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων για τον απόλυτο έλεγχο του Εθνικού Θεάτρου, του Κ.Θ.Β.Ε. και της Λυρικής Σκηνής.

Οι θίασοι που δημιουργήθηκαν,¹⁹ λίγο πριν από ή λίγο μετά το 1970,²⁰ κάνουν αισθητή την αντίστασή τους με διαφορετικό τρόπο, διαφορετική αισθητική και διαφορετικές τεχνικές.

Ο Μάνος Κατράκης με τον θίασο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο ανεβάζει στις 3 Μαρτίου 1967, στο θέατρο Βεάκη, το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γεράσιμου Σταύρου. Ένα αντιφασιστικό έργο, βασισμένο στο διήγημα του Δημήτρη Χατζή *Μαργαρίτα Περδικάρη*. Οι Συνταγματάρχες πρόλαβαν την παράσταση και την απαγόρευσαν. Πρόκειται για το πρώτο έργο που απαγορεύτηκε από το καθεστώς,²¹ το οποίο τοποθετείται στην περίοδο

13. Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Αθήνα, 2002, τ. Α', σ. 206· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Όταν η Χούντα διδάσκει την ευρηματικότητα», Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς: Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Επιστημονική Δημοκριτία, έκδοση Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο, 2011, σ. 15.

14. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 136-137.

15. Ο.π., σ. 108, 132-133.

16. Ο.π., σ. 140 και Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 261.

17. Βλ. σχετικά στο Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 88-109.

18. Πέτρος Μάρκαρης, «Η άλλη όψη του 1968», <http://www.goethe.de/ges/pro/ori68/el3056669.htm> [21-9-2014].

19. Βλ. σχετικά «Οι νέες θεατρικές ομάδες», *Χρονικό* 72, σ. 173-174.

20. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Ληναίου, Θέατρο Στοά των Παπαγεωργίου – Πρωτοψάλτη, Θέατρο Έρευνας του Ποταμίτη, βλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 140-141.

21. Ο.π., μαρτυρία του Στέφανου Ληναίου, στην εκπομπή *Ριμέικ*. Ακολούθως, κλείνουν τα: Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, όπου ο Τζαβαλάς Καρούζος έπαιζε τον *Έμπορο της Βενετίας*, Θέατρο Αυλαία στον Πειραιά, όπου ο θίασος του Διονύση Παπαγιαννόπουλου έπαιζε την *Αγγέλα* του Γιώργου Σεβαστίκογλου,

της γερμανικής Κατοχής και αποτυπώνει το δίπολο αγωνιστών και δωσίλογων. Το 1971, το έργο ανεβαίνει ξανά από τον θίασο του Στέφανου Ληναίου με πολλές επαναλήψεις σε διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας.

Κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας αποχωρούν από το Εθνικό Θέατρο οι Παξινού και Μινωτής, δείχνοντας την αντίθεσή τους στο καθεστώς. Συγκροτούν δικό τους θίασο και ανεβάζουν έργα, όπως ο *Ματωμένος γάμος* του Λόρκα, *Η Ήρα και το παγώνι* του Ο' Κέισυ, *Οι παλαιστές* του Στρατή Καρρά κ.ά.²²

Στα χρόνια της Δικτατορίας, το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει έργα όπως: το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1968-69), το *Τέλος του Παιχνιδιού* (1969-70) του Μπέκετ, τον *Βούτσεκ* του Μπύχχερ (1970-71), το *Παιχνίδι της Σφαγής* του Ιονέσκο (1970-71), την *Οπερέτα* του Γκομπρόβιτς (1972-73). *Οι Νταντάδες*, το πρώτο έργο του Γιώργου Σκούρτη, με το οποίο εστιάζει στη σύγκρουση του ανθρώπου με το σύστημα και είχε ως αφηγηρία το Θέατρο Σκιών, παρουσιάζεται πρώτη φορά στο Θέατρο Τέχνης, το 1970, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη.²³ Το ανέβασμά του αποτέλεσε μια πράξη αντίστασης και πολιτικής, στοιχειοθετημένης τοποθέτησης απέναντι στο καθεστώς.

Ο Γιώργος Μιχαηλίδης με το Θέατρο Νέας Ιωνίας, το οποίο δημιουργήθηκε το 1965, συνηθίζει να υποδέχεται το κοινό με εκθέσεις φωτογραφιών και ντοκουμέντα από τη ζωή του εκάστοτε συγγραφέα, με προγράμματα-βιβλία που μοιράζονται δωρεάν και με συζητήσεις με το κοινό.²⁴ Η τελευταία παράσταση του Θεάτρου Νέας Ιωνίας, με το έργο *Ο κομιστής ειδήσεων* του Ανδρέοπουλου, δόθηκε στις 26 Απριλίου 1967. Μετά το κλείσιμό του, ο χώρος λεηλατήθηκε και το θέατρο μετατράπηκε σε αποθήκες.²⁵ Το 1972 ο Γιώργος Μιχαηλίδης εκδίδει το περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο*, μηνιαία επιθεώρηση πολιτικού θεάτρου και δημιουργεί το πρώτο Ανοιχτό Θέατρο στην Κυψέλη, όπου ανεβάζει τα έργα: *Βούτσεκ*, *Κυριακάτικος περίπατος*, *Μπερτόλδος*, *Ιστορίες από το δάσος της Βιέννης*, *Η δίκη των έξι*, *Η μάχη της Αθήνας*, *Τρωαδίτισσες*.

Το 1970 ιδρύεται από μια ομάδα απόφοιτων του Εθνικού Θεάτρου το Ελεύθερο Θέατρο,²⁶ που αποκτά κομβικό ρόλο στην αντίσταση κατά της χούντας. Οι Μηνάς Χατζησάββας, Κώστας Αρζόγλου, Γιώργος Κοτανίδης, Αννέτα Μιχαλιτσιάνου, Νίκος Σκυλοδήμος, Υβόννη Μαλτέζου και Γιάννης Λεκκός είναι τα πρώτα μέλη που συζητούν πιο σοβαρά για τη δημιουργία μιας ομάδας που θα λέγεται Ελεύθερο Θέατρο με την οποία θα καταλύσουν κάθε έννοια ανελευθερίας.²⁷ Τα μέλη της στοχεύουν σε έναν θίασο ανατρεπτικό που θα επικοινωνήσει τα θεατρικά ρεύματα της εποχής.²⁸ Κυρίαρχο ρόλο

Θέατρο της Νέας Ιωνίας, όπου ο Γιώργος Μιχαηλίδης είχε ανεβάσει μονόπρακτα των Παύλου Μάτεσι, Βασίλη Ανδρέοπουλου και Βαγγέλη Γκούφα.

22. Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 68, 110.

23. Γιώργος Σκούρτης, *Οι Νταντάδες*, Νέα Ελληνική Σκηνή, Χειμώνας: 1981-82.

24. Γιώργος Μιχαηλίδης, «Ο Γιώργος Μιχαηλίδης θυμάται», απόσπασμα από κείμενο του σκηνοθέτη για το Θέατρο Νέας Ιωνίας, http://www.ionianet.gr/hst_civ/theatre.htm [26-10-2014]. Βλ. σχετικά και την εκπομπή *Μονόγραμμα – Γιώργος Μιχαηλίδης*, <https://www.youtube.com/watch?v=oaApstiG9Xc> [26-10-2014].

25. Σοφία Αδαμίδου, «Παίρνουν εκδίκηση τα όνειρά μας», *Ριζοσπάστης*, 18-6-1997.

26. Τα στοιχεία για το Ελεύθερο Θέατρο έχουν συλλεχθεί κυρίως από το βιβλίο του Κοτανίδη, *Όλοι μαζί τώρα*.

27. Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 146.

28. Μαρτυρία του Κώστα Αρζόγλου, Νοέμβριος 2014.

ανάμεσα στα αιτήματα του θιάσου κατείχε η έννοια της συλλογικότητας.²⁹ Η δημοκρατική προσέγγιση περί του θεάτρου, όπου η βαρύτητά του λόγου κάθε μέλους της ομάδας παραμένει ισότιμη, έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τους πρωταγωνιστικούς θιάσους.

Η πρώτη παράσταση, με την οποία κάνουν τη γνωριμία τους με το κοινό ως θιάσος, είναι η *Όπερα του Ζητιάνου* του Τζον Γκέι. Κυρίαρχο μέλημα της ομάδας είναι να γκρεμίσει τον τοίχο που τους χωρίζει από το κοινό, καταργώντας την αυλαία.³⁰ Η αποδόμηση της παραδοσιακής ροής της παράστασης επιτεύχθηκε με το εύρημα μιας εξωτερικής αόρατης απειλής που εμπόδιζε τη δράση των ηθοποιών, με την οποία η παράσταση μετατρέπεται σε θέαμα.³¹ Το κοινό όχι μόνο αντιλαμβάνεται τους στόχους της παράστασης, αλλά και τελικά ενώνεται με τους ηθοποιούς κατά τη διάρκειά της.

Επόμενος σταθμός του Ελεύθερου Θεάτρου είναι η *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*³² του Πέτρου Μάρκαρη. Το έργο, γραμμένο πάνω στις συμβάσεις του μπρεχτικού θεάτρου, τράβηξε αμέσως το ενδιαφέρον της ομάδας.³³ Τα μέλη του Ελεύθερου Θεάτρου προχωρούν στην κατάργηση του σκηνοθέτη. Μάλιστα, συμβολίζουν την απομάκρυνσή του ως μια πράξη άρνησης της ύπαρξης ενός ατόμου που αποφασίζει για όλους, αποκαλώντας τον σκηνοθέτη-δικτάτορα.³⁴ Ήθελαν να ενδυναμώσουν τον ρόλο του ηθοποιού κατά τη διάρκεια της σκηνικής πράξης.

Επόμενη παράσταση του θιάσου αποτελεί η επιθεώρηση *Κι εσύ χτενίζεσαι*:

Με κέφι, μπρίο και χαρά όλα θα γίνουν πιο καλά. Στο άλσος να δροσίζεσαι. Εδώ ο κόσμος καίγεται κι εσύ χτενίζεσαι ...

Έπειτα από έρευνα της ομάδας σε παλαιότερα επιθεωρησιακά νούμερα οι Σκούρτης, Μποστ, Μουρσελάς και Σιδερίδης ανταποκρίνονται στο κάλεσμά της και γράφουν, μαζί με κάποια από τα μέλη του θιάσου, νούμερα για την πρώτη επιθεώρηση του Ελεύθερου Θεάτρου. Από τα νούμερα της παράστασης διαγράφονται εξ ολοκλήρου τα δύο του Μουρσελά και γίνονται παρεμβάσεις σε άλλα επτά.³⁵ Η αντι-επιθεώρηση, όπως αποκαλέστηκε από την ομάδα, προέκυψε από την απέχθεια των μελών του θιάσου προς τις επιθεωρήσεις που δημιουργούσαν μια παθητική στάση του θεατή απέναντι στην παράσταση.³⁶ Οι ηθοποιοί ξεκινούσαν από τον βουβό αυτοσχεδιασμό, ανοιγοκλείνοντας τα στόματά τους, κάνοντας έτσι κριτική στη λογοκρισία και κατέληγαν σε ένα παραλήρημα ακατάπαυστης πολυλογίας, η οποία όμως συμβάδιζε με την ιδέα της παράστασης.³⁷

Το 1969 ο Θανάσης Παπαγεωργίου με τον θίασο Βήματα, με όραμα την αποκέντρωση και την ανανέωση, ανεβάζει την *Αυλή των θαυμάτων* στην Κοκκινιά, στο θέατρο της στέγης Ποντίων, όπου το διορισμένο από τη Χούντα διοικητικό συμβούλιο κάνει τα πά-

29. Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 146.

30. Ευγενία Κοβότσου, *Ελεύθερο Θέατρο*, Προπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2012, σ. 14.

31. Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 134-137.

32. *Ό.π.*, σ. 150-199.

33. *Ό.π.*, σ. 150.

34. *Ό.π.*, σ. 144-147 και Γεωργακάκη, *1894-2014: Η εφήμερη γοητεία*, σ. 243.

35. Γεωργακάκη, *1894-2014: Η εφήμερη γοητεία*, σ. 221.

36. Κοβότσου, *Ελεύθερο Θέατρο*, σ. 22.

37. *Ό.π.*, σ. 24.

να για να διώξει τον θίασο, επιτυγχάνοντας τον σκοπό του.³⁸ Το 1970 ανεβαίνουν από τα Βήματα σε μια ενιαία παράσταση η *Αντιγόνη* του Ανούιγ και η *Ενοχή* του Χάκκα.³⁹

Το 1971 ο Παπαγεωργίου στήνει τον δικό του θεατρικό χώρο μακριά απ' το κέντρο και εστιάζει στους νέους Έλληνες συγγραφείς. Η έναρξη λειτουργίας της δεύτερης σκηνής του θεάτρου Στοά δίνει τη σκυτάλη στους νέους Έλληνες συγγραφείς και προβάλλει τις νέες τάσεις της ελληνικής δραματουργίας. Η παράσταση με τα ελληνικά μονόπρακτα των Κουρετζή, Παπαγεωργίου, Ποντίκα,⁴⁰ σε σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα, αμφισβητείται από την κριτική, έχει όμως μεγάλη απήχηση στους θεατές.⁴¹ Την επόμενη χρονιά ανεβαίνει με ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία, αφού ο θίασος κινείται πλέον στην ανάδειξη νεοελληνικών έργων, όπως *Ο λάκκος και η φάβα* του Ποντίκα, σε σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα. Ακολουθεί το *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτάνιας* του Weiss, σε σκηνοθεσία Παπαγεωργίου, έργο που προκαλεί την αντίδραση της χουντικής λογοκρισίας που περιορίζει φράσεις του κειμένου, αναγκάζοντας τον σκηνοθέτη να αναδείξει υπαινικτικά τα νοήματά του.⁴²

Οι τσιρκολάνοι του Χριστοφιλάκη, σε σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα, παίζονται μαζί με το *Σκιάχτρο* σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Το έργο, που εστιάζει σε μια ομάδα καλλιτεχνών τσίρκου που παρωδούν τη δίκη ενός καθηγητή ο οποίος κατηγορείται για τις ιδέες του, ανακόπτεται από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου.⁴³ Η τελευταία παράσταση που ανέβηκε κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας από το θέατρο Στοά είναι *Το κούτσουρο* του Γιάννη Αντρίτσου.

Ο Στέφανος Ληναίος ιδρύει τον θίασο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο και παρουσιάζει οκτώ έργα από τα οποία τα έξι απαγορεύθηκαν: η *Αυτοψία* του Γιώργου Μιχαηλίδη ανέβηκε για πέντε παραστάσεις και απαγορεύτηκε, το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γεράσιμου Σταύρου παίχτηκε τρεις φορές και απαγορεύτηκε. Απαγορεύτηκαν, επίσης, οι παραστάσεις των έργων: *Οι Κλειδοκράτορες* του Κούντερα, *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν* του Ντεκώ, *Το λεωφορείο* του Ζακόπουλου, το *Επικίνδυνο φορτίο* του Μουρσελά.⁴⁴

Επί των ημερών του Ιωαννίδη, ο Σταύρος Παράβας συλλαμβάνεται στο θέατρο για την εμβόλιμη, άγραφη στο κείμενο μαντινάδα: «Όποιος καλά μας κυβερνά θα είναι και δικός μας, γύφο, κοντούς, τρελούς και τανκς δεν θέλει ο λαός μας» στην επιθεώρηση *Επτά χρόνια φαγούρα*.⁴⁵

38. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, «Θίασος ΒΗΜΑΤΑ – Κοκκινιά 1969: Το πρόκριμα της ΣΤΟΑΣ», *Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς*, σ. 26.

39. *Ο.π.*, σ. 27.

40. Λάκης Κουρετζής, *Οι παγιδευμένοι*. Νίκος Παπαγεωργίου, *Η Κυρία*, *Το ανθρωπάκι*, *Η Μαργαρίτα* και Μάριος Ποντίκας, *Η πανοραμική θέα μιας νυχτερινής εργασίας*.

41. Γεωργακάκη, «Στη ΣΤΟΑ της δικτατορίας», *Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς*, σ. 33.

42. *Ο.π.*, σ. 34-35.

43. *Ο.π.*, σ. 36.

44. Μαργαρίτα του Στέφανου Ληναίου στην εκπομπή *Ριμέικ*, <https://www.youtube.com/watch?v=Zr2eRuICjP0> [5-11-2014].

45. Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σ. 276 και Κοτανίδης, *Όλοι μαζί τώρα*, σ. 264. Βλ. και το σχετικό απόσπασμα από την εκπομπή *Η μηχανή του χρόνου: Γυάρος, το Νταχάου*

Η Μαριέττα Ριάλδη είναι από τους πρώτους καλλιτέχνες που στήνουν πολιτικά θεατρικά χάπενινγκς κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας. Γράφει και παρουσιάζει στο Πειραματικό Θέατρο, που ίδρυσε το 1967, έργα που αποτελούν μια χαραμάδα ελευθερίας στα σκοτεινά χρόνια της Χούντας.⁴⁶ Η αντισυμβατική καλλιτέχνης εκφράζεται μέσα από ένα ιδιαίτερο εξπρεσιονισμό, ο οποίος συνδύαζε το τραγικό με το γελοίο, επιδιώκοντας την πρόκληση και την αφύπνιση του κοινού.

Με τον *Γυρισμό*, που ανέβηκε το 1969, έργο που κινείται ανάμεσα στην ποίηση, τα σύμβολα και το όραμα,⁴⁷ η Ριάλδη καταγράφει την περιπέτεια μιας εποχής η οποία χαρακτηρίζεται από την αναμονή ενός λυτρωτή.⁴⁸

Το *Ουστ*, πολιτικοκοινωνική τραγική σάτιρα που ανέβηκε το 1969, αποτυπώνει την εικόνα μιας σύγχρονης πολιτείας που λειτουργεί κάτω από ένα σύστημα που συντηρεί μια αγχωτική απειλή και προσφέρει λυτρωτική διέξοδο σε όσους το υπηρετούν.⁴⁹

Με το έργο *Τα παιδιά*, που ανέβηκε επίσης το 1969, η Ριάλδη επιχειρεί μια ανασκόπηση της περιπέτειας του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, αναδεικνύοντας μέσα από τις σκοτεινές εικόνες τη φρικαλεότητα ενός πολέμου που επεκτάθηκε με στόχο τον άμαχο πληθυσμό.

Με το *Μάο Μάο*, παράσταση του 1971, η Ριάλδη προχωράει σε μια καυστική κριτική που αφορά στην εξόντωση του λαού από τις αντίπαλες προστάτιδες υπερδυνάμεις. Πρόκειται για μια κραυγή ενάντια στον φόβο, την τρομοκρατία και τη βία.

Το 1971 η σκηνοθέτρια ανεβάζει τον *Άμλετ*, κρατώντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια παράσταση της οποίας το αισθητικό χαρακτηριστικό είναι η αποστασιοποιητική απαγγελία. Σημειώνει, μεταξύ άλλων, στο πρόγραμμα της παράστασης:

Στο πρόσωπο του Άμλετ [ο Σαίξπηρ] υμνεί τους ν έ ο υ ς όλου του κόσμου που δ ε ν συμβιβάζονται με συμφεροντολόγους υποκινητές. Στο πρόσωπο του Άμλετ ερμηνεύω την επανάσταση κάθε νέου της εποχής μας εναντίον της βίας. Η βία συνθλίβει τον Άμλετ. Αυτήν λοιπόν πρέπει να προσέξουμε στον δ ι κ ο μ α ς Άμλετ...⁵⁰

Το έργο *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη παρουσιάστηκε από τον θίασο Καρέζη – Καζάκου, το 1973, μετά τα γεγονότα της Νομικής, μέσα σε μια γενική ατμόσφαιρα ελπίδας πως τα πράγματα μπορεί να αλλάξουν. Οι λογοκριτές της Χούντας, που παρακολουθούν τη γενική δοκιμή του έργου, προειδοποιούν τον θίασο πως θα είναι μια μεγάλη αποτυχία, αφού οι ηθοποιοί τους παρουσίασαν ένα μόνο μέρος της παράστασης.⁵¹

της Μεσογείου, του Χρήστου Βασιλόπουλου, <http://www.hprrt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=77512&autostart=0> [5-11-2014].

46. Τώνης Τσιριμπίνας, «Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη: “Σκ” (σάτιρα του πανικού)», *Αθηναϊκή*, 18-11-1974.

47. Γιώργος Κάρτερ, «Μαριέττας Ριάλδη – Ο Γυρισμός», *Νέα Πολιτεία*, 25-12-1968.

48. Άγγελος Δόξας, «Στο Πειραματικό Θέατρο “Ο Γυρισμός”», *Ελεύθερος κόσμος*, 28-12-1968.

49. Πληροφορίες για την παράσταση από την κριτική του Δόξα, «Στο “Πειραματικό” θέατρο “Ουστ...”», *Ελεύθερος Κόσμος*, 8-11-1972.

50. Γουίλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, Πειραματικό Θέατρο, Χειμώνας 1971-72.

51. Μαρτυρία του Κώστα Καζάκου στην εκπομπή *Ριμέικ*, <https://www.youtube.com/watch?v=TkcaRQjEdPM> [5-11-2014].

Από την παράσταση και συγκεκριμένα από τη σκηνή του διαλόγου του Μακρυγιάννη με το παλάτι για το Σύνταγμα του '43 οι φοιτητές υιοθέτησαν τα συνθήματα «ΨΩΜΙ ΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ», «ΦΩΝΗ ΛΑΟΥ ΟΡΓΗ ΘΕΟΥ», τα οποία ακούστηκαν στην εξέγερση του Πολυτεχνείου.⁵²

Το έργο που αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα Ιστορικής Επιθεώρησης,⁵³ μέσα από τις κωμικοτραγικές του ιστορίες, με υπαινιγμούς και αναγωγές, είχε στόχο την αφύπνιση του ελληνικού λαού ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς που τού είχε επιβληθεί. Οι πρωταγωνιστές, Καρέζη – Καζάκος, οδηγούνται διαρκώς ενώπιον του ανακριτή και τελικά συλλαμβάνονται και φυλακίζονται. Μετά την αποφυλάκισή τους, ξαναρχίζουν τις παραστάσεις. Το έργο και οι συντελεστές του στάθηκαν απέναντι στη Δικτατορία. Η παράσταση εξελίχθηκε σε πολιτικό γεγονός και το παράδειγμά της, όπως και τα προηγούμενα παραδείγματα των παραστάσεων, αποδεικνύουν ότι η ατομικότητα αμβλύνεται σε περιόδους βίαιης επιβολής και ότι, αντίστοιχα, η συλλογικότητα αποκτά χαρακτηριστικά πολιτικής πράξης.

52. Ο.π.

53. Γεωργακάκη, 1894-2014: Η εφήμερη γοητεία, σ. 223.

Το Βασιλικό Θέατρο Αθηνών: Ένα πολιτογραφημένο εθνικό σπίτι

Όταν στις 20 Ιουλίου 1892 τοποθετήθηκε από τον Βασιλιά Γεώργιο τον Α΄ ο θεμέλιος λίθος του Βασιλικού Θεάτρου στο οικόπεδο που είχε αγοραστεί από τον Νικόλαο Θων, στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, με σκοπό τη δημιουργία εθνικής σκηνής,¹ η ελληνική κοινωνία βρισκόταν σε φάση οικονομικού εκσυγχρονισμού, με χαρακτηριστικό την ανάδυση της αστικής τάξης.² Την περίοδο αυτή, χώροι παρουσίασης παραστάσεων ήταν το θέατρο Μπούκουρα και τα υπαίθρια θέατρα Ομονοίας, Ορφανίδη, Τσόχα, Ποικίλον, όπου παίζονταν κυρίως κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια. Η πρακτική των περιοδευόντων θιάσων, με σημαντικότερους εξ αυτών του Δημήτριου Κοτοπούλη, της Αικατερίνης Βερόνη και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου αποτελούσαν ακόμη θεσμό. Αντιθέτως, στην Ευρώπη η ιδέα ίδρυσης εθνικών θεάτρων είχε προβάλλει ήδη κατά τον 19ο αιώνα ως μέσο ενίσχυσης της γλώσσας και των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων του έθνους.³ Στα Βαλκάνια είχε δημιουργηθεί, επίσης, κλίμα ίδρυσης εθνικών σκηνών με πρώτο το ουγγρικό θέατρο της Πέστης που ιδρύθηκε το 1837, ενώ το 1852 ιδρύθηκε αυτό της Ρουμανίας.⁴

1. Ο θεμέλιος λίθος έχει την εξής επιγραφή: «Την πατριωτική προσφορά διαφόρων ομογενών και την πρωτοβουλία της Α.Μ. του Βασιλέως των Ελλήνων Γεωργίου του πρώτου κατετέθη ο θεμέλιος λίθος του Ελληνικού Θεάτρου» (Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου. 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, τ. 2.1, σ. 148-149). Για την ίδρυση του θεάτρου, βλ. επίσης: Ανδρέας Μιχ. Ανδρεάδης, *Το βασιλικόν θέατρον (1901-1908), διάλεξις γενομένη εις τον σύλλογον Παρνασσόν την 10 Ιανουαρίου 1933*, Δημ. Ν. Τζάκα - Στεφ. Δελαγραμμάτικα & ΣΙΑ, Αθήνα, 1933, σ. 9-10· Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτιστικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Εξάντας, Αθήνα, 2002, τ. 1, σ. 233· Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο, 2011, σ. 38.

2. Βλ. Christos Hatziossif, «Class Structure and Class Antagonism in Last Nineteenth Century Greece», Phillip Carabott (επιμ.), *Greek society in the making, 1863-1913. Realities, symbols and visions*, Ashgate, Aldershot, 1997, σ. 3-17· Κώστας Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος-21ος αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σ. 509-514.

3. Βλ. Laurence Senelick (επιμ.), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

4. Βάλτερ Πούχγερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993.

Η οικοδόμηση του Βασιλικού Θεάτρου προχωρούσε με βάση τα σχέδια του Ερνστ Τσίλλερ⁵ και με χρήματα από δωρεές πλούσιων ομογενών, όπως ο Συγγρός, ο Αβέρωφ, ο Ευγενίδης, ο Ζαρίφης, ο Κοργιαλένιος, ο Μαρασλής, αλλά και από Γάλλους φιλέλληνες και με χρήματα του Βασιλιά από το προσωπικό του ταμείο, όταν διακόπηκε λόγω εξάντλησης των χρημάτων, αλλά κυρίως λόγω του ξεσπάσματος του ελληνοτουρκικού πολέμου στην Κρήτη, στις 18 Απριλίου 1897.⁶ Ο πόλεμος έληξε στις 19 Μαΐου με «ανακωχή», ύστερα από παρέμβαση των Μεγάλων Δυνάμεων, αλλά κυρίως του Τσάρου Νικόλαου Β΄, συγγενή εκ μητρός του Γεωργίου Α΄, που έπεισε τον Σουλτάνο να διατάξει κατάπαυση του πυρός, αφού οι Τούρκοι είχαν ήδη καταλάβει τη Θεσσαλία.⁷ Ο Γεώργιος αισθανόταν απειλούμενος, καθώς ο πρωτότοκος γιος του, Κωνσταντίνος Α΄, ως αρχιστράτηγος, θεωρήθηκε υπαίτιος της ήττας. Επιπλέον, η σύμμαχός του κυβέρνηση Δημητρίου Ράλλη πορευόταν με αντιξοότητες, καθώς βρισκόταν από τον Απρίλιο του 1897 στην εξουσιαστική αρχή με τις ψήφους του Εθνικού Κόμματος,⁸ ωστόσο η δηλιγιαννική παράταξη θα πρόσφερε κοινοβουλευτική υποστήριξη μόνο μέχρις ότου εξέλθει η Ελλάδα από τη δεινή θέση. Παράλληλα, ο Γεώργιος Θεοτόκης, ηγετικό στέλεχος της νεοτριαδικής παράταξης Νεωτεριστικό Κόμμα, δεν θα έμενε για καιρό στη σκιά του πρωθυπουργού.

Την ίδια περίοδο, ρυθμιστής του Κρητικού Ζητήματος, το οποίο συναρτάτο με το γενικότερο Ανατολικό Ζήτημα, γινόταν η Γερμανία, η οποία, ήδη, πριν από τον πόλεμο είχε αναπτύξει συμφέροντα χρηματοοικονομικής φύσεως με την Ελλάδα, είχε διπλασιάσει τις εξαγωγές της προς αυτήν και επιδίωκε να διασφαλίσει τα συμφέροντά της.⁹ Εξάλλου, από το 1895, ο Κάιζερ Γουλιέλμος Β΄ εφάρμοζε την αποικιακή «Weltpolitik», ενώ σχέδιο του υπουργού εξωτερικών Φρίντριχ φον Χόλσταϊν στόχευε στη διαφύλαξη της ακεραιότητας της οθωμανικής αυτοκρατορίας και στην απομόνωση της Μ. Βρετανίας, κάτι που αποσκοπούσε στο να εξαναγκασθεί η τελευταία σε παραχωρήσεις που θα ικανοποιούσαν τις φιλοδοξίες της Γερμανίας ως Μεγάλης Δύναμης.¹⁰ Το 1897 ο νέος Γερμανός υπουργός εξωτερικών Μπέρνχαρντ φον Μπύλο, ο οποίος δεν ακολουθούσε πολιτική αποκλειστικά προσαρμοσμένη προς την οθωμανική αυτοκρατορία και δεν περιοριζόταν στην εκτέλεση των εντολών του Κάιζερ, άρχισε να εκδηλώνει μία περισσότερο ευνοϊκή στάση απέναντι στην Ελλάδα.¹¹ Τον Μάιο του 1897 προέβη σε διάβημα προς την Υψηλή Πύλη και επεδίωξε να εκπληρωθούν επιθυμίες της ελληνικής κυβέρνησης στην εφαρμογή της προσωρινής συνθήκης ειρήνης που υπογράφηκε στις 18 Σεπτεμβρίου,¹² η οποία προέβλεπε στρατηγικής σημασίας συνοριακή διαρρύθμιση και

5. Ελένη Φεσσά-Εμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα, 1994, τ. 1, σ. 302-309.

6. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. 2.1, σ. 145-152.

7. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Ιστορία της Ελλάδος από το 1800. Η διαμόρφωση και η άσκηση της εθνικής πολιτικής*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2002, τ. 2, σ. 188-191.

8. Αντώνης Μακροδημήτρης, *Οι υπουργοί των εξωτερικών της Ελλάδας 1829-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ. 69-70.

9. Κώστας Λούλος, *Η γερμανική πολιτική στην Ελλάδα 1896-1914*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1991, σ. 38-44.

10. *Ό.π.*, σ. 19-20.

11. *Ό.π.*, σ. 53-56.

12. *Ό.π.*, σ. 55.

την καταβολή πολεμικής αποζημίωσης στην Τουρκία τεσσάρων εκατομμυρίων τουρκικών λιρών, αλλά και τον ορισμό διεθνούς επιτροπής από εκπροσώπους των έξι Μεγάλων Δυνάμεων.¹³ Στο εσωτερικό της χώρας, ο πρωθυπουργός Ράλλης ζητάει και εξασφαλίζει από τη Βουλή την αναγκαία αποδοχή της συμφωνίας,¹⁴ ωστόσο ο Δηλιγιάννης εκτοξεύει συγκρατημένα πυρά εναντίον της κυβέρνησης και παράλληλα η εφημερίδα *Πρωΐα*, δημοσιογραφικό όργανο του Εθνικού Κόμματος, δημοσιεύει σειρά άρθρων-λιβέλους εναντίον στελεχών της τρικουπικής αντιπολίτευσης, στα οποία, εμμέσως πλην σαφώς, κατακρίνεται και η στάση της βασιλείας.¹⁵ Τελικώς, η κυβέρνηση Ράλλη ανατρέπεται στις 21 Σεπτεμβρίου 1897. Ο Γεώργιος όμως αναθέτει τη δυνατότητα σχηματισμού κυβέρνησης όχι στον αρχηγό της πλειοψηφίας Δηλιγιάννη, αλλά στον Αλέξανδρο Ζαΐμη, προκρίνοντας πρόσωπο σύμφωνο με τα συμφέροντά του.¹⁶ Η τελική συνθήκη με την οθωμανική αυτοκρατορία υπογράφηκε στις 4 Δεκεμβρίου 1897, στη σύσκεψη των πρεσβευτών στην Κωνσταντινούπολη, όπου η εκπροσώπηση της Ελλάδας είχε αναληφθεί από τις Μεγάλες Δυνάμεις.¹⁷ Διακόσια τετραγωνικά χιλιόμετρα αφαιρέθηκαν από την ελληνική επικράτεια. Η Ελλάδα όφειλε να καταβάλει πολεμική αποζημίωση, την οποία θα αντλούσε από δημόσιο δάνειο 170 εκατομμυρίων γαλλικών φράγκων, το οποίο συμβάδιζε με την επιβολή Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου στα οικονομικά της.¹⁸

Μέσα σε αυτό το αρνητικό κλίμα εθνικής ταπείνωσης και ανάδειξης της αυταπάτης υλοποίησης της Μεγάλης Ιδέας¹⁹ θα ξεκινήσουν συστηματικές απόπειρες του Γεωργίου να αποκαταστήσει τη δημόσια εικόνα του μοναρχικού θεσμού και να διεκδικήσει ηγεμονικό ρόλο στην προσπάθεια εθνικής ανόρθωσης. Στη διαδικασία αυτή θα εντάξει και την πορεία ίδρυσης του Βασιλικού Θεάτρου, για την επίτευξη της οποίας επιστρατεύονται, όπως θα δούμε, όλα τα μέλη του παλατιού, ενώ συνδέεται τόσο με την εσωτερική, όσο και την εξωτερική πολιτική, όπως αυτές διαμορφώνονται. Η αντίστροφη μέτρηση στη δημόσια εικόνα της μοναρχίας χτίστηκε με άξονα την αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας εναντίον του Γεωργίου στις 14 Φεβρουαρίου 1898, στη λεωφόρο Συγγρού, η οποία

13. Η Ελλάδα δεν ήταν σε θέση να καταβάλει πολεμική αποζημίωση από τα προβλεπόμενα έσοδά της. Γι' αυτόν τον λόγο άρχισε να συζητείται το ενδεχόμενο να ορισθεί από τις Μεγάλες Δυνάμεις επιτροπή διεθνούς ελέγχου ορισμένων πηγών ελληνικών εσόδων, ώστε να εξασφαλισθούν οι απαραίτητοι πόροι. Το ενδεχόμενο αυτό είχε την αμέριστη υποστήριξη της γερμανικής κυβέρνησης, η οποία ευνοούσε τον διεθνή έλεγχο του συνόλου των ελληνικών δημοσιονομικών. Κολιόπουλος, *Ιστορία της Ελλάδος από το 1800*, τ. 2, σ. 194.

14. Ο.π., σ. 195.

15. Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία και εθνικό ζήτημα στην Ελλάδα 1880-1910*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009, σ. 200-205.

16. Ο Αλέξανδρος Ζαΐμης πήρε και τη θέση του Υπουργού Εξωτερικών, βλ. Μακροδημήτρης, *Οι υπουργοί των εξωτερικών της Ελλάδας 1829-2000*, σ. 67-68.

17. Κολιόπουλος, *Ιστορία της Ελλάδος από το 1800*, τ. 2, σ. 192.

18. Αίτημα της οθωμανικής αυτοκρατορίας ήταν να καταργηθούν οι διομολογήσεις για τους Έλληνες. Ωστόσο, οι Μεγάλες Δυνάμεις το απέρριψαν διότι κάτι τέτοιο θα δημιουργούσε κακό προηγούμενο που στο μέλλον θα μπορούσε να στραφεί σε βάρος τους. Δέχτηκαν, πάντως, τον περιορισμό των δικαιωμάτων των ελληνικών προξενικών αρχών, Σταμάτιος Θ. Λάσκαρις, *Διπλωματική ιστορία της Ελλάδος 1821-1914*, Τζάκα & Δελαγραμμάτικα, Αθήνα, 1947, σ. 194-198.

19. Ioannis Zelepos, *Die Ethnisierung Griechischer Identität 1870-1912. Staat und private Akteure vor dem Hintergrund der "Megali Idea"*, R. Oldenburg, München, 2002, σ. 178-185.

συγκίνησε το πλήθος.²⁰ Έπειτα από αυτό, ο Βασιλιάς πραγματοποίησε, την άνοιξη του 1898, περιοδεία στους αγροτικούς πληθυσμούς στην Πελοπόννησο, η οποία άρχισε να δίνει ιδεολογικό προβάδισμα στον βασιλικό θεσμό έναντι των κομμάτων του κοινοβουλίου. Σύμφωνα με τον ιστορικό του θεάτρου Γιάννη Σιδέρη, στην Πάτρα εγκαινίασε μία Βιοτεχνική Έκθεση μαζί με τη Βασίλισσα. Εκεί, παρακολούθησε μία παράσταση της ηθοποιού Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και βρήκε την ευκαιρία να αναφερθεί στο θέατρο, λέγοντας προς την ηθοποιό: «Επιθυμώ να γνωσθή ανά το Πανελλήνιον ότι θα υποστηρίξω το ελληνικόν Θέατρον».²¹

Στην ίδια κατεύθυνση με τον Βασιλιά κινήθηκε ο διάδοχος Κωνσταντίνος, επιδιώκοντας την καθιέρωσή του σε σημαντικό παράγοντα της εσωτερικής και της εξωτερικής πολιτικής. Άρχισε να δημιουργεί τη βάση της προσωπικής του εξουσίας, τη λεγόμενη «Μικρή Αυλή» που αποτελούνταν από έναν κύκλο αξιωματούχων, οι οποίοι απολάμβαναν προνομιακής μεταχείρισης. Η ιδεολογική τοποθέτηση του Κωνσταντίνου είχε διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια των στρατιωτικών και πολιτικών σπουδών του στη Γερμανία. Εκεί, απέκτησε την πεποίθηση ότι η «ελέω Θεού» μοναρχία, στην οποία ο Βασιλιάς κυβερνά σχεδόν χωρίς έλεγχο, ήταν το μόνο ορθό πολίτευμα, ενώ η άμεση επαφή του με τον Γουλιέλμο Β΄ τον έκαναν θαυμαστή του Γερμανού Αυτοκράτορα.²² Επιπλέον, λόγω της συγγενικής του σχέσης με τον αυτοκρατορικό οίκο της Γερμανίας, καθώς η γυναίκα του, η πριγκίπισσα Σοφία, ήταν αδελφή του Κάιζερ, πραγματοποίησε τον Μάιο του 1898 ταξίδι στο Βερολίνο, θέτοντας τη βάση για τη συνεννόηση μεταξύ των δύο χωρών, ενώ επηρεάστηκε σε θέματα που αφορούσαν τη μεταρρύθμιση του ελληνικού κρατικού μηχανισμού. Η Γερμανία υποστήριζε τον Κωνσταντίνο, στοχεύοντας ταυτόχρονα στην εντονότερη σύνδεση με την Ελλάδα, διατηρώντας όμως τις ισορροπίες με την Τουρκία. Ο Κωνσταντίνος συζητούσε τακτικά με τον Γερμανό πρεσβευτή για την πρόοδο των μεταρρυθμιστικών σχεδίων, με αποτέλεσμα το Βερολίνο να ενημερώνεται επακριβώς και να τον υποστηρίζει με συνέπεια.²³

Στο πλαίσιο βελτίωσης της ξεθωριασμένης λάμψης του μοναρχικού θεσμού, επανέρχεται το ενδιαφέρον ολοκλήρωσης του κτηρίου του Βασιλικού Θεάτρου. Λιγότερο από έναν μήνα μετά την επίσκεψη του Κωνσταντίνου στο Βερολίνο, ανυπόγραφο άρθρο με τίτλο: «Θέατρον και Έθνος, Το θέατρον όπλον υπέρ πατρίδος» δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολις* παρουσιάζοντας ομιλία του Γουλιέλμου Β΄ που δόθηκε στο Βασιλικό Θέατρο του Βερολίνου, στην οποία ο ίδιος παρουσίαζε το θέατρο ως σχολείο ηθικής και διαπαιδαγώγησης υπό την εποπτεία του μονάρχη, το οποίο διατηρεί τις εθνικές πολιτιστικές αξίες υποστηρίζοντας τον ιδεαλισμό:

20. Ο ιστορικός Τάσος Βουρνάς έχει χαρακτηρίσει το συμβάν ως ψευδοαπόπειρα, θεωρώντας ότι σκηνοθετήθηκε για να τεθεί τέρμα στη φθορά του γοήτρου του θρόνου· βλ. Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης Ελλάδας. Από την επανάσταση του 1821 ως το κίνημα του Γουδί (1909)*, Τολίδη Ο.Ε., Αθήνα, 1974, σ. 557-558.

21. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τ. 2.1, σ. 153.

22. Γεώργιος Μελάς, *Ο Κωνσταντίνος – Αναμνήσεις του πρώην γραμματέως του*, University Studio Press, Αθήνα, 2000.

23. Λούολος, *Η γερμανική πολιτική στην Ελλάδα 1896-1914*, σ. 52-58.

Άμα τη ανόδω μου επί του θρόνου εξηρχόμην της σχολής του ιδεαλισμού, εν η ο πατήρ μου με εξέθρεψεν. Εσκεπτόμην ότι τα Βασιλικά θέατρα ήσαν τα κεκλημένα προς καλλιέργειαν του ιδεαλισμού εν τω λαώ, ότι το θέατρον ώφειλε να είνε ως το σχολείον και το Πανεπιστήμιον, όργανον δι' ου ο Ηγεμών θα διετρήει τους πνευματικούς θησαυρούς της ευγενούς πατρίδος Γερμανίας. [...] καθήκον έχω να μεριμνώ περί του θεάτρου, ως το παράδειγμα του πατρός μου και του πάππου μου αποδεικνύει, ακριβώς επειδή το θέατρον δύναται εν ταις χερσί του Μονάρχου ν' αποβή δύναμις τεραστία. Σας ευχαριστώ διότι καλλιεργήσατε και διερμηνεύσατε τόσον υπερόχως, έργα γραφέντα εν τη ωραία γλώσση μας, δημιουργήματα των μεγάλων διανοιών της πατρίδος μας και των ξένων εθνών επίσης. Εις πάσας τας χώρας θαυμάζεται η τύχη των βασιλικών θεάτρων. Εξακολουθήσατε λοιπόν εις εξυπηρέτησιν του ιδεώδους μετά πλήρους πεποιθήσεως εις τον Θεόν διά να επιτελήται ο αγών κατά του υλισμού και κατά των προσπαθειών εναντίων του γερμανικού πνεύματος, προσπαθειών ενώπιον των οποίων πολλάι των Γερμανικών σκηνών έκυψαν ήδη.²⁴

Η άποψη του Γουλιέλμου, όπως και όλων των Χοεντσόλλερν, για το θέατρο ήταν επηρεασμένη από το πνεύμα του γερμανικού Ιδεαλισμού και σύμφωνη με αυτή του Φρίντριχ Σίλλερ.²⁵ Ο Σίλλερ είχε γράψει το 1802 το έργο *Η θεατρική σκηνή θεωρούμενη ως ένας θεσμός ηθικής (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)*²⁶ όπου τοποθετούσε το θέατρο ως σχολείο ηθικής, εκπαιδευτικό όργανο, στήριγμα της θρησκείας και παράγοντα κοινωνικής προόδου στα πρότυπα του Διαφωτισμού, όπως και διαφύλαξης των πνευματικών αξιών της γερμανικής πατρίδας.²⁷ Όπως το σχολείο και το πανεπιστήμιο, ο Κάιζερ πίστευε ότι η λειτουργία του θεάτρου ήταν να καλλιεργεί τον ιδεαλισμό, την ηθική και να διατηρεί τις υψηλότερες αξίες της πατρίδας.²⁸

Στόχος του ανώνυμου συγγραφέα του άρθρου ήταν τα λόγια του Γουλιέλμου να βρουν ανταπόκριση στην Ελλάδα, προκειμένου να τονιστεί η ανάγκη ενός μόνιμου θεάτρου που θα αντετίθετο στην πρακτική των περιοδεούντων θιάσων και θα προωθούσε τις πνευματικές και ηθικές αξίες που είχε ανάγκη ο ελληνοισμός:

Οι λόγοι ούτοι του Γερμανού Αυτοκράτορος πρέπει να εύρωσι και εν Ελλάδι ηχώ και να προκαλέσωσιν όλην την αίσθησιν ήτις ανήκει εις λόγους ουχί κενούς, αλλά μεστός ευγενών ιδεών και εμπνεομένους εξ αισθημάτων αγνής φιλοπατρίας. Το θέατρον είναι όπλον υπέρ της πατρίδος και όμως εδώ εις την Ελλάδα είμεθα εντελώς άοπλοι και κατά τούτο ακόμη. [...] Αλλά δεν αρκεί ο πλάνος της σκηνής βίος και η αλήτου και φερεοίκου υπόστασίς της. Το Θέατρον θέλει κατοικίαν μόνιμον, θέλει ναόν λατρείας. Είνε δε καιρός ο συντελεσθείς ναός να περατωθή εν ταις λεπτομερείας του και ν' αναπετασθώσιν αι πύλαι του, όπως απ' αυτών εκχυθή νέον πνεύμα προόδου και εθνισμού. Τώρα υπέρ πάσαν περίστασιν ο Ελληνοισμός έχει ανάγκην όπλων και δεν θ'

24. «Θέατρον και Έθνος, Το θέατρον όπλον υπέρ πατρίδος», *Ακρόπολις*, 15-6-1898.

25. Cecil Lamar, *Wilhelm II: Emperor and Exile, 1900-1941*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/London, 1996, σ. 47.

26. Friedrich Schiller, «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet», *Schiller's sämtliche Werke*, Cotta, Stuttgart, 1818, 2 vols.

27. Michael A. Förster, *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation. Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II*, Peter Lang, Frankfurt, 2009, σ. 114-115.

28. Gary D. Stark, «Germany. Theater and German culture», Robert Justin Goldstein (επιμ.), *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, Berghann Books, New York, 2009, σ. 24.

αρίση βεβαίως αργούν και φθειρόμενον το μέγα όπλον της πνευματικής διαπλάσεως και της ηθικής μορφώσεώς του. Το Εθνικόν θέατρον πρέπει μετ' ου πολύ να στεγάση την ανεργάτιστον και πελαγοδρομούσαν τέχνην των Ελλήνων ηθοποιών και των Ελλήνων συγγραφέων.²⁹

Στις 16 Ιουλίου, με βασιλικό διάταγμα διορίζονται διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου ο Άγγελος Βλάχος, που είχε διατελέσει πρεσβευτής στο Βερολίνο την περίοδο 1887-90, και Γενικός Γραμματέας ο νομικός Στέφανος Στεφάνου, που ήταν άνθρωπος του παλατιού.³⁰ Την επομένη της πρόσληψής του, ο Βλάχος έδωσε μία συνέντευξη στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, στην οποία υποστήριζε ότι τα κωμειδύλλια «διέφθειραν την καλαισθησίαν του κοινού» και πως «τίποτε το εθνικόν δεν αντιπροσωπεύουν».³¹ Επιπλέον πως «δεν είναι δυνατόν έργον σοβαρόν, έργον αξίας να παιχθή εις υπαίθριον θέατρον»³² και ότι στο πλαίσιο αυτό το θέατρο «από σχολείου διδασκαλίας του λαού μεταβάλλεται εις τόπον αναψυχής ή διασκεδάσεως μόνον».³³ Ως προς τον τρόπο οργάνωσης του θεάτρου, ο Βλάχος αποκάλυπτε ότι θα λαμβανόταν υπόψη κάποιο ευρωπαϊκό μοντέλο, το οποίο θα συζητούνταν με τον Βασιλιά.³⁴ Για τον λόγο αυτό, τον Σεπτέμβριο με παρότρυνση του Βασιλιά ταξιδεύει στην Ευρώπη για να έρθει σε επαφή με τα εκεί θεατρικά επιτεύγματα.³⁵ Αρχικά, επισκέφτηκε το Παρίσι, όπου συναντήθηκε με τον διευθυντή της Όπερα-Κομίκ, Αλμπέρ Καρρέ. Ο Καρρέ είχε επισκεφθεί τα γερμανικά θέατρα και είχε συγγράψει μια έκθεση για τη γαλλική κυβέρνηση με βάση την οποία πρότεινε την αναδιοργάνωση των θεάτρων στη Γαλλία.³⁶ Προμήθευσε τον Στεφάνου με την έκθεση αυτή και του πρότεινε να επισκεφτεί τη Γερμανία και την Αυστρία, καθώς το θεατρικό σύστημα στη Γαλλία παρέμενε ξεπερασμένο σε οργανωτικά ζητήματα.³⁷

Ο Στεφάνου ταξίδεψε στη Γερμανία, όπου επισκέφτηκε τα θέατρα της Καρλσρούης, του Μονάχου και το Βασιλικό θέατρο του Βισμπάντεν, όπου στο τελευταίο ο διευθυντής του, Γκέοργκ φον Ύλσεν, διοργάνωνε από το 1896 φεστιβάλ θεάτρου, το οποίο συναγωνιζόταν αυτό του Μπαϊρόιτ.³⁸ Ο Ύλσεν προμήθευσε τον Στεφάνου με θεατρικούς

29. «Θέατρον και Έθνος, Το θέατρον όπλον υπέρ πατρίδος», *Ακρόπολις*, 15-6-1898.

30. Βλ. *Εστία*, 16-7-1898· *Το Άστυ, Παλιγγενεσία, Πρωΐα και Ακρόπολις*, 17-7-1898· Στέφανος Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον», *Ελευθέρον Βήμα*, 28-2-1928· Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη το 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2006, σ. 296-297· Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 38. Σύμφωνα με τον Σιδέρη, ο Στεφάνου ήταν προοδευτικός δημοτικιστής, ενώ είχε γράψει και συμβολιστικά ποιήματα, βλ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. 2.1, σ. 155.

31. «Το Ελληνικόν θέατρον. Ποιας ιδέας έχει ο κος Α. Βλάχος», *Ακρόπολις*, 18-7-1898.

32. *Ο.π.*

33. *Ο.π.*

34. *Ο.π.*

35. Στέφανος Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον», *Ελευθέρον Βήμα*, 1-3-1928.

36. Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford University Press, Oxford, 1999, σ. 7.

37. Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον».

38. Η δραστηριότητα του Γκέοργκ φον Ύλσεν στο Βασιλικό θέατρο του Βισμπάντεν ήταν τόσο πετυχημένη, που ο Κάιζερ Γουλιέλμος Β΄ τον προσέλαβε το 1903 ως γενικό διευθυντή του Βασιλικού θεάτρου

κανονισμούς και του έδωσε συμβουλές για το πώς θα έπρεπε να σχεδιαστεί η σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου. Επιπλέον, ο Στεφάνου επισκέφθηκε τον περίφημο οίκο θεατρικών κοστούμιών Χούγκο Μπάρουχ στο Βερολίνο, όπως επίσης και την εταιρεία Ζίμενς & Χάλκσε για να συζητήσει την κατασκευή του εξοπλισμού του φωτισμού του Βασιλικού Θεάτρου στην Αθήνα. Έπειτα, επισκέφτηκε τη Βιέννη, όπου ο πρίγκιπας Νικόλαος βρισκόταν ήδη εκεί για διπλωματικούς λόγους. Οι δυο τους επισκέφτηκαν το Μπουργκτεάτερ στο οποίο τους ξενάγησε ο διευθυντής του, Πολ Σλέντερ, ενώ συναντήθηκαν με τον μηχανικό σκηνής Ρούντολφ φον Αλτ και συμφώνησαν ο τελευταίος να σχεδιάσει τη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου.³⁹ Την ίδια ακριβώς περίοδο, ο Βασιλιάς Γεώργιος έπειτα από ταξίδι στην Κοπεγχάγη ήρθε στη Βιέννη για να συναντήσει τον Αυτοκράτορα της Αυστρίας Φραγκίσκο Ιωσήφ Α΄. Η συνάντηση εντασσόταν στο διπλωματικό πλαίσιο των δύο χωρών. Η Αυστρία ακολουθούσε κοινή πολιτική με τη Γερμανία ως προς το Ανατολικό Ζήτημα. Ο Γερμανός υπουργός εξωτερικών, Μπύλο, είχε καλές σχέσεις με τον Αυστριακό ομόλογό του, Αγκένορ Γκολουχόφσκι, που επεδίωξε την προσέγγιση της Ελλάδας στον αμυντικό συνασπισμό μεταξύ Γερμανίας, Αυστροουγγαρίας και Ιταλίας, την Τριπλή Συμμαχία.⁴⁰ Ο Μπύλο προωθούσε τη δημιουργία βαλκανικής συμμαχίας, η οποία θα περιελάμβανε τα μη σλαβικά κράτη, δηλαδή την Ελλάδα, τη Ρουμανία και την οθωμανική αυτοκρατορία, κάτι που διασφάλιζε τη γερμανική ιμπεριαλιστική πολιτική στην Εγγύς Ανατολή. Η Αυστρία αποτελούσε το κλειδί για τη συμπαράταξη Ελλάδας - Ρουμανίας, λόγω του ότι διέθετε επιρροή στο Βουκουρέστι.⁴¹ Ο Γεώργιος προσηλωμένος στη γερμανική πολιτική και πεπεισμένος ότι το γερμανικό πρότυπο οργάνωσης ήταν το καταλληλότερο για την αναδιοργάνωση του εσωτερικού μετώπου, το στρατό, το ναυτικό, τη διοίκηση, μετά την συνάντηση με τον Φραγκίσκο Ιωσήφ βρέθηκε στη Βιέννη με τον Στεφάνου και αποφάσισαν από κοινού να ακολουθηθεί το γερμανικό μοντέλο στην οργάνωση του Βασιλικού Θεάτρου.⁴²

Τον ίδιο μήνα, άλλωστε, συγκεκριμένα στις 7 Σεπτεμβρίου, δημοσιεύεται στην εφημερίδα το Άστυ περίληψη επιστολής που έστειλε ο Έλληνας ηθοποιός Θωμάς Οικονόμου από την πόλη Σλέσβιγκ της Γερμανίας, όπου εργαζόταν, στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας για την ανάληψη της θέσης του σκηνοθέτη.⁴³ Αν και δεν έχουμε εξακριβώσει την πηγή ενημέρωσης του Οικονόμου για τη θέση, ωστόσο είναι πιθανό να τον ενημέρωσε η περιγίμπισσα Σοφία. Στην επιστολή ο Οικονόμου ανέφερε ότι είχε σπουδάσει στην

του Βερολίνου, Reichel Hans-Günther, *Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918). Mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Tagespresse*, Διδακτορική Διατριβή, Freie Universität Berlin, 1962, σ. 1-7.

39. Ο Αλτ τού έδωσε μάλιστα προϋπολογισμό για τον φωτισμό της σκηνής από την εταιρεία Ζίμενς & Χάλκσε που είχε έδρα στο Βερολίνο, Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 2-3-1928· Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τ. 2.1, σ. 159.

40. Λούλος, *Η γερμανική πολιτική στην Ελλάδα 1896-1914*, σ. 55.

41. Ο.π., σ. 64-65.

42. Στέφανος Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 3-3-1928.

43. «Έλλην ηθοποιός εν Γερμανία», *Το Άστυ*, 7-9-1898. Για τις σπουδές και τη δραστηριότητα του Θωμά Οικονόμου στον γερμανόφωνο χώρο, βλ. Michalis Georgiou, *The Reception of German Theater in Greece. Establishing a Theatrical Locus Communis: The Royal Theater in Athens (1901-1906)*, Διδακτορική Διατριβή, Freie Universität Berlin, 2014.

Ακαδημία της Βιέννης, είχε παίξει στο θέατρο του Μάινινγκεν⁴⁴ και ότι διέθετε συστατική επιστολή από τον γνωστό σκηνοθέτη Πάουλ Λιντάου και πως θα μπορούσε να χρησιμεύσει είτε ως «regisseur» ή ως «metteur en scène» στο θέατρο.⁴⁵ Η Σοφία ήταν αδερφή της Σαρλότε της Πρωσίας, γυναίκα του Βερνάρδου Γ', πρίγκιπα του Σαξ-Μάινινγκεν. Ο Βερνάρδος ήταν γιος του Γεώργιου Β', Δούκα του Σαξ-Μάινινγκεν, διευθυντή του θεάτρου του Μάινινγκεν,⁴⁶ και είχε ανεβάσει μάλιστα το 1889 την παράσταση των *Περσών* στο πλαίσιο των γάμων των διαδόχων Κωνσταντίνου και Σοφίας.⁴⁷ Έτσι οι συγγενικές σχέσεις της Σοφίας με τους Μάινινγκεν πιθανότατα να έπαιξαν ρόλο στην ενημέρωση του γερμανοθρεμμένου ηθοποιού. Εξάλλου, τον μήνα αυτό, συγκεκριμένα στις 26 Σεπτεμβρίου, πραγματοποιήθηκαν οι γάμοι της κόρης του Βερνάρδου και της Σαρλότε, πριγκίπισσας Φεοντόρα. Από έγγραφα που βρέθηκαν στο Διπλωματικό και Ιστορικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών φαίνεται ότι το ελληνικό παλάτι είχε αλληλογραφία με τους Μάινινγκεν στο πλαίσιο των γάμων. Ωστόσο, δεν βρέθηκε κάποιο έγγραφο που να αφορά στον Θωμά Οικονόμου.⁴⁸

Μέχρι το τέλος του έτους, ο Βασιλιάς Γεώργιος είχε αναστρέψει το δυσμενές κλίμα προς όφελός του σε μεγάλο βαθμό. Το θέμα της αρμοστείας της Κρήτης διευθετήθηκε από τις Μεγάλες Δυνάμεις με την τελική ανάληψη από τον πρίγκιπα Γεώργιο. Στις 9 Δεκεμβρίου 1898, η ενθουσιώδης υποδοχή του πρίγκιπα επισφράγισε την ευνοϊκή διευθέτηση της κρητικής κρίσης. Έτσι, ο Βασιλιάς ήταν έτοιμος να ασπαστεί την κοινοβουλευτική ομαλότητα. Απόδειξη γι' αυτό ήταν η προκήρυξη εκλογών για τις 7 Φεβρουαρίου και ο λόγος που εκφώνησε στις 4 Μαρτίου 1899 στη Βουλή, όπου τόνισε τη σημασία των διαδικασιών σύναψης της συνθήκης και κατέδειξε την αναγκαιότητα εφαρμογής κρατικών μεταρρυθμίσεων. Τα πεδία που έρχονταν πρόνοιας και φροντίδας κατά τον Βασιλιά ήταν στο εσωτερικό μέτωπο ο στρατός, το ναυτικό, η διοίκηση και η δικαιοσύνη, και στην εξωτερική πολιτική η αλλαγή στρατηγικής, να φύγει δηλαδή η Ελλάδα από τη λογική της διπλωματικής απομόνωσης.⁴⁹ Μετά τις εκλογές ανέλαβε η

44. Για το θέατρο του Μάινινγκεν, βλ. Max Grube, *Geschichte der Meininger*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart / Berlin / Leipzig, 1926· Steven DeHart, *The History and Legacy of Georg II. Von Sachsen-Meiningen and his Theater*, Διδακτορική διατριβή, Johns Hopkins University, 1979· Ann-Marie Koller, *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German stage*, Stanford University Press, Stanford, 1984, σ. 5· John Osborne, *The Meininger Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

45. «Έλλην ηθοποιός εν Γερμανία», *Το Άστυ*, 7-9-1898.

46. Για μία βιογραφία του Γεώργιου Β', Δούκα του Σαξ Μάινινγκεν, βλ. Alfred Erck, Hannelore Schneider, *Georg II. von Sachsen Meiningen, Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit*, Zella-Mehlis, Meiningen, 1997.

47. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Συναυλίες, θέατρο, μελόδραμα και άλλες εκδηλώσεις κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α'», *Ζητήματα νεοελληνικής μουσικής ιστορίας II*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2000, σ. 385-387· Gonda Van Steen, «Where have all the tyrants gone? Romanticist *Persians* for Royals, in Athens 1889», Dimitris Asimakoulas – Margaret Rogers (επιμ.), *Translation and Opposition*, Multilingual Matters, Bristol, 2011, σ. 77-93.

48. ΥΔΙΑ, Αρχείο Κεντρικής Υπηρεσίας 1898/1.

49. Στο πλαίσιο αυτό εξαγγέλλεται και η ίδρυση όγδοου υπουργείου, Γεωργίας, Εμπορίου και Βιομηχανίας· Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία και εθνικό ζήτημα στην Ελλάδα 1880-1910*, σ. 259-260.

κυβέρνηση Γεωργίου Θεοτόκη,⁵⁰ η οποία ακολούθησε στις διαπραγματεύσεις της με την Πύλη πολιτική σύμφωνη προς τις συμβουλές του Βερολίνου, το οποίο επιθυμούσε πλήρη αποκατάσταση των ελληνοτουρκικών σχέσεων, πράγμα που εξασφάλιζε τα γερμανικά συμφέροντα στην Εγγύς Ανατολή. Μάλιστα, τον Μάιο του 1899 ο διάδοχος Κωνσταντίνος επισκέφτηκε το Βερολίνο και φρόντισε οι σχέσεις αυτές να εξελιχθούν σύμφωνα με όσα είχαν ήδη ορισθεί.⁵¹

Την περίοδο αυτή ο Άγγελος Βλάχος, έχοντας ως βάση τον *Κανονισμό της υπηρεσίας του εν Καλσρούη θεάτρου (Dienstregeln für das Großherzogliche Hoftheater zu Karlsruhe)*,⁵² τον οποίο μετέφρασε στα ελληνικά,⁵³ τους *Κανονισμούς του Βασιλικού Θεάτρου του Βερολίνου (Reglement für die königlichen Schauspiele zu Berlin)*⁵⁴ και ορισμένα έγγραφα από το Μπουργκτεάτερ της Βιέννης,⁵⁵ που έφερε ο Στεφάνου, συνέταξε μέχρι τα τέλη του 1899 έναν χειρόγραφο *Οργανισμό του Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου*.⁵⁶ Αυτός, βέβαια, αν και υποβλήθηκε στον Βασιλιά, δεν εγκρίθηκε.⁵⁷

Κατά τη διάρκεια αυτών των διαδικασιών, συγκεκριμένα στις 27 Δεκεμβρίου 1899, ανακοινώθηκε από την εφημερίδα *Εστία* η πρόσληψη του Θωμά Οικονόμου ως σκηνοθέτη στο Βασιλικό Θέατρο,⁵⁸ ενώ εργαζόταν ακόμα στο θέατρο του Μάινινγκεν. Το γεγονός ότι η Σοφία και, πιθανότατα, και ο Κωνσταντίνος βρίσκονταν σε επικοινωνία με τον πρίγκιπα Βερνάρδο του Μάινινγκεν και έπαιξαν ρόλο για την πρόσληψη αυτή

50. Βουράς, *Ιστορία της νεώτερης Ελλάδας*, σ. 560· Μακρυδημήτρης, *Οι υπουργοί των εξωτερικών της Ελλάδας 1829-2000*, σ. 69.

51. Λούλος, *Η γερμανική πολιτική στην Ελλάδα 1896-1914*, σ. 59.

52. *Dienstregeln für das Großherzogliche Hoftheater zu Karlsruhe*, Karlsruhe, 1856.

53. Το κείμενο βρίσκεται στο αρχείο του Άγγελου Βλάχου σε χειρόγραφη μορφή, *Κανονισμός της υπηρεσίας του εν Καλσρούη θεάτρου*, Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.). Η σύγκριση με το γερμανικό πρωτότυπο έδειξε ότι πρόκειται για ακριβή μετάφραση.

54. Οι *Κανονισμοί του Βασιλικού Θεάτρου του Βερολίνου* απ' ό,τι φαίνεται δεν μεταφράστηκαν. Το κείμενο βρίσκεται τυπωμένο στην πρωτότυπη μορφή του στο αρχείο του Άγγελου Βλάχου, *Reglement für die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Berlin 1852, Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).

55. Από το Μπουργκτεάτερ προέρχονται ένας κανονισμός πυρασφάλειας (Βιέννη, 1872), ένας κανονισμός φωτισμού του θεάτρου (Βιέννη, 1884), ένας ισολογισμός για το έτος 1892 και ένα συμβόλαιο εργασίας· Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).

56. *Οργανισμός του Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου*, Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).

57. Στην πρώτη σελίδα του εγγράφου υπάρχει η χειρόγραφη ένδειξη: «Πρώτος συνταχθείς οργανισμός κ υποβληθείς εις τον Βασιλέα εν έτει 1899 (μη εγκριθείς και πιθανόν μηδ' αναγνωσθείς)» (*Οργανισμός του Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου*).

58. Το δημοσίευμα μάλιστα αναφέρει τα παρακάτω: «Το δυσκολώτερον των ζητημάτων το του ρεζισσέρ ή ως τον αποκαλεί ο ανταποκριτής σκηνοθέτην ελύθη, προσληφθέντος ως τοιούτου του κ. Θωμά Οικονόμου Έλληρος σπουδάζοντος εν Βιέννη εν τη αυτόθι δραματική σχολή όστις εξ έρωτος επιδοθείς εις το θέατρον και έχει σήμεραν επιφανή θέσιν εν Γερμανία, αποτελών κατά τον χειμώνα τούτον μέρος του πεφημισμένου θιάσου του πρίγκηπος Σάξ-Μάινινγκεν. Εικοσιοκτώ περίπου ετών και από οκταετίας διδάσκων έχει αναγεγραμμένα εν τω δραματολογίω αυτού τα κυριώτερα των ξένων κλασικών δραμάτων, προσληφθείς δε κατά σύστασιν και του Παύλου Λίνδαου θα είνε και σκηνοθέτης άμα και ο πρωτεύων ηθοποιός του Β. Θεάτρου [...]» («Έλληνηθοποιός παιζών εις τα γερμανικά θέατρα προσελήφθη ως σκηνοθέτης», *Εστία*, 27-12-1899).

ενισχύεται από το γεγονός ότι μερικούς μήνες αργότερα, συγκεκριμένα τον Οκτώβριο του 1900, με την ευκαιρία νέας επίσκεψής τους στη Γερμανία δημοσιεύθηκε στη γερμανική εφημερίδα *Berliner Tageblatt* μία συνέντευξη του τελευταίου, όπου αναφέρθηκε στην αναδιοργάνωση του ελληνικού στρατού, αρχηγός του οποίου είχε μόλις οριστεί ο Κωνσταντίνος.⁵⁹ Λίγες ημέρες πριν, στις 18 Σεπτεμβρίου 1900, ο Οικονόμου μόλις είχε φτάσει στην Ελλάδα.⁶⁰

Με τον ερχομό του Οικονόμου, ο Βασιλιάς ξεκίνησε τις διαδικασίες ίδρυσης δραματικής σχολής, στην οποία ο πρώτος θα εργαζόταν ως δάσκαλος υποκριτικής. Η Δραματική Σχολή ξεκίνησε να λειτουργεί από τον Νοέμβριο του 1900 σε κτήριο δίπλα από αυτό του Βασιλικού. Ωστόσο, η σχολή άντεξε μόλις τέσσερις μήνες και τον Φεβρουάριο του 1901 οδηγήθηκε σε κλείσιμο.⁶¹ Έπειτα από αυτό, ο Γεώργιος ανέθεσε στον Βλάχο τη δημιουργία θιάσου, ρεπερτορίου και τη σύνταξη νέου οργανισμού λειτουργίας.⁶² Ο Βλάχος συνέταξε έναν *Κανονισμό της εσωτερικής υπηρεσίας του Βασιλικού θεάτρου*, που έχει ημερομηνία 14-9-1901 και ουσιαστικά ήταν μία συντομευμένη εκδοχή του Οργανισμού του Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου αποτελούμενο από 16 κεφάλαια: Α') Διεύθυνσις, Β') Περί Γραμματέως, Γ') Περί Σκηνοθέτου, Δ') Περί Κοσμητού, Ε') Περί Μηχανικού, ΣΤ') Περί υποβολέως, Ζ') Περί σκευοφύλακος ή φροντιστού, Η') Περί Κομμωτού, Θ') Περί υποκριτικού προσωπικού, Ι') Περί αδειών και απουσιών, ΙΑ') Περί εμβομαδιαίου δραματολογίου, ΙΒ') Περί διδασκαλίας των δραμάτων, ΙΓ') Περί ιματισμού, ΙΔ') Περί τας εις το θέατρον εισόδου, ΙΕ') Περί τας εν τω θεάτρω τάξεως, ΙΣΤ') Περί πειθαρχικής εξουσίας και ποινών.⁶³ Ο Κανονισμός αυτός πιθανότατα εγκρίθηκε από τον Γεώργιο και την 1-10-1901 διανεμήθηκε στους ηθοποιούς με την έναρξη των προβών.⁶⁴ Τον Ιανουάριο του 1902, μάλιστα, ένας παρόμοιος περιληπτικός «Κανονισμός» 15 κεφαλαίων με τον τίτλο: «Βασιλικόν Θέατρον, Κανονισμός» κυκλοφόρησε στο θέατρο, όταν ο Άγγελος Βλάχος είχε πλέον παραιτηθεί και διευθυντής ήταν ο Νικόλαος Θων.⁶⁵

Το μοντέλο που μεταφέρθηκε στην Ελλάδα για την οργάνωση του Βασιλικού Θεάτρου αναπτύχθηκε στα γερμανικά κράτη, στο πλαίσιο συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών καθώς και πολιτικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών, με σκοπό την παροχή οργάνωσης και πειθαρχικών μέτρων καθώς και ρύθμισης της προετοιμασίας για τη

59. Λούλος, *Η γερμανική πολιτική στην Ελλάδα 1896-1914*, σ. 59.

60. *Εστία*, 20-9-1900.

61. *Εμπρός*, 24-2-1901· Μαρία Καπή, *Η βασιλική δραματική σχολή (1900-1901)*, Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2007.

62. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898-1902)», *Μνήμων* 18 (1996), σ. 64-65· Γεωργιάδη, *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα*, σ. 300.

63. Ο *Κανονισμός της εσωτερικής υπηρεσίας του Βασιλικού θεάτρου* βρίσκεται στο αρχείο του Άγγελου Βλάχου σε χειρόγραφο μορφή, βλ. Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).

64. Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898-1902)», σ. 65.

65. «Βασιλικόν Θέατρον, Κανονισμός», στο Αρχείο του Θεατρικού Μουσείου στην Αθήνα, Νικόλαος Θων, *Βασιλικόν Θέατρον, Κανονισμός*.

δημιουργία της θεατρικής παράστασης.⁶⁶ Η πρώτη προσπάθεια σύνταξης Κανονισμών (*Journal der Academie der Schönemannischen Gesellschaft*) είχε πραγματοποιηθεί από τον ηθοποιό Κόνραντ Έκχοφ, ο οποίος ήταν μέλος της Ακαδημίας του Σίνεμαν, που ιδρύθηκε το 1753 στην πόλη Σβερίν του κρατιδίου του Μεκλεμβούργου Δυτικής Πομερανίας. Αποτελούνταν από 24 άρθρα, με περιορισμούς κυρώσεις και κανόνες δεοντολογίας. Έγινε δεκτός έπειτα από ψηφοφορία των μελών, ενώ μέσω αυτού καθιερώθηκαν υποχρεωτικές πρόβες και καλλιτεχνικός έλεγχος από τον Έκχοφ.⁶⁷ Ο Έκχοφ επηρέασε συνολικότερα τη θεατρική πρακτική στον γερμανόφωνο χώρο. Το 1767 συμμετείχε στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου του Αμβούργου και το 1775 στο θέατρο της Γκότα στη Θουριγγία, όπου κωδικοποίησε περαιτέρω τους Κανονισμούς δίνοντας αυξημένες αρμοδιότητες στον σκηνοθέτη Χάινριχ Αουγκούστ Όττοκαρ Ράιχαρντ,⁶⁸ ενώ το 1777 οργάνωσε το θέατρο του Μανχάιμ.⁶⁹

Στην Αυστρία, στο Μπουργκτεάτερ της Βιέννης, μια σειρά Κανονισμών είχαν συνταχθεί ήδη το 1779 από την αυτοκρατορική διοίκηση του θεάτρου ως μοντέλο ελέγχου των συντελεστών. Αυτοί αργότερα επηρέασαν τη λειτουργία του Θεάτρου του Αμβούργου, όταν στη διοίκησή του ήταν ο Φρίντριχ Λούντβιγκ Σρέντερ. Ο Σρέντερ ανέπτυξε περαιτέρω τους κανονισμούς, που περιείχαν 17 άρθρα, με την εισαγωγή νέων επαγγελματιών: του υποβολέα, του κοσμητή και του κομμωτή.⁷⁰ Οι εξελίξεις αυτές επιβεβαίωσαν την ανάγκη δημιουργίας ενός θεάματος με σταθερά αυξανόμενες απαιτήσεις. Οι κανονισμοί του Μπουργκτεάτερ επηρέασαν τους μεταγενέστερους κανονισμούς γερμανικών θεάτρων, όπως αυτούς του Βασιλικού Θεάτρου του Βερολίνου, όταν βρισκόταν υπό τη διεύθυνση του Λούντβιγκ Τίχ.⁷¹

Το κείμενο με τίτλο *Κανονισμοί για τους ηθοποιούς του Βασιλικού Θεάτρου του Βερολίνου*, που λαμβάνεται ως πρότυπο για το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας, είχε εκδοθεί στο Βερολίνο το 1852, όταν διευθυντής του Θεάτρου ήταν ο Μπότο φον Ύλσεν (πατέρας του Γκέοργκ φον Ύλσεν που ο Στεφάνου συνάντησε στο Βισμπάντεν).⁷² Το

66. Βλ. Wilfried Passow, «Anmerkungen zur Kunst des Theaters und der Regie im Deutschen Theater des 18. Jahrhunderts», Wolfgang Bender (επιμ.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart, 1992, σ. 132-145.

67. John H. Terfloth, «The pre-Meiningen rise of the director in Germany and Austria», *Theatre Quarterly* 6/21 (1976), σ. 65-86. Να σημειώσουμε ότι σύμφωνα με τον Michael Sosulski, η πειθαρχία στο επάγγελμα του ηθοποιού και της υποκριτικής είχε ομοιότητες με αυτή που επιβλήθηκε στον πρωσικό στρατό υπό τον Φρειδερίκο Γουλιέλμο Α'. Η σύνδεση αυτή ήταν ένα μέσο κατασκευής εθνικής ταυτότητας μέσω της σωματικής πειθαρχίας· βλ. Michael J. Sosulski, *Theater and nation in eighteenth-century Germany*, Ashgate, Aldershot, 2007, σ. 77-104.

68. Terfloth, «The pre-Meiningen rise of the director in Germany and Austria», σ. 69-71.

69. Anthony Meech, «Classical theatre and the formation of a civil society, 1720-1832», Simon Williams – Maik Hamburger (επιμ.), *A History of German theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, σ. 65-91.

70. Terfloth, «The pre-Meiningen rise of the director in Germany and Austria», σ. 65-86.

71. Ο Λούντβιγκ Τίχ προσλήφθηκε από τον Φρειδερίκο Γουλιέλμο Δ' το 1841· βλ. Armin Gebhardt, *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des „Königs der Romantik“*, Tectum, Marburg, 1997, σ. 188.

72. Επιπλέον, το προλόγιζε ο Καρλ Τεοντόρ φον Κούνστλερ, ο οποίος ήταν ο προκάτοχος του Ύλσεν από το 1842 έως το 1852· βλ. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, Metzler, Stuttgart / Weimar, 1999, v. 3, σ. 22-23.

θεατρικό μοντέλο που παρέχει ήταν αυτό που δημιουργήθηκε μετά το τέλος των επαναστάσεων του 1848 σε Γερμανία και Αυστρία, οι οποίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στις κοινωνικοοικονομικές και εθνικές διεργασίες του 19ου αιώνα. Τις επαναστάσεις προκάλεσε η επιθυμία λαών της Ευρώπης είτε να συνενωθούν σε ενιαίες κρατικές οντότητες, είτε να αποκτήσουν κρατική υπόσταση, αλλά και η βιομηχανική επανάσταση, της οποίας οι οικονομικές επιπτώσεις είχαν δημιουργήσει κοινωνικά χάσματα.⁷³ Οι επαναστάσεις ανέδειξαν τη λαϊκή επιθυμία για φιλελεύθερα συντάγματα και ενίσχυση των δημοκρατικών θεσμών. Στον θεατρικό κόσμο κύριος στόχος των μεταρρυθμιστών ήταν να μετατρέψουν το θέατρο σε κοινωνικό θεσμό που θα τονώσει το εθνικό αίσθημα, περιορίζοντας την εμπορική του διάσταση και θέτοντάς το υπό κρατική εποπτεία.⁷⁴ Επίσης, το κείμενο με τίτλο *Κανόνες Υψηρασίας για το δουκικό θέατρο της Καρλσρούης* προέρχεται από το αυλικό θέατρο της Καρλσρούης, τη διεύθυνση του οποίου είχε από το 1852 ο Έντουαρντ Ντεβριέντ, ο οποίος προχώρησε στην αναδιοργάνωσή του. Συγκεκριμένα, ο Ντεβριέντ είχε συντάξει το 1849 ένα βιβλίο με τον τίτλο *Το εθνικό θέατρο της νέας Γερμανίας (Das Nationaltheater des neuen Deutschland)*, το οποίο αφορούσε στις προοπτικές και τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να λειτουργούν τα θέατρα στο νέο κοινωνικό πλαίσιο.⁷⁵ Το βιβλίο ήταν εμπνευσμένο από αυτό του Σίλλερ, *Περί της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου*⁷⁶ και το *Η θεατρική σκηνή θεωρούμενη ως ένας θεσμός ηθικής*, καθώς και από την *Αμβουργιανή Δραματουργία (Hamburgische Dramaturgie)* του Λέσινγκ.⁷⁷ Το ιδανικό και η επιδίωξη του Ντεβριέντ ήταν ένα θέατρο συνδεδεμένο με το κράτος που θα μπορούσε να προσφέρει ηθικές και διαπαιδαγωγικές αξίες.⁷⁸ Επίσης, την περίοδο εκείνη τα αυλικά θέατρα ήταν υπό τον έλεγχο του Υπουργείου Εσωτερικών. Ο Devrient επιδίωξε να υπαχθούν στο Υπουργείο Πολιτισμού.

Οι προσπάθειες αυτές ήταν προοδευτικές, δεν κατέληξαν όμως να συνδεθούν με τα πραγματικά τους αιτήματα. Όπως εύστοχα έχει διατυπώσει ο Έρικ Χομπσμπάουμ: «Οι επαναστάσεις του 1848 πέτυχαν και απέτυχαν γρήγορα».⁷⁹ Ο στρατός του Φραγκίσκου Ιωσήφ Α', που μόλις είχε ανέβει στον θρόνο της αυτοκρατορίας των Αψβούργων, εισέβαλε στις εξεγερμένες περιοχές και η όλο και επαναστατικότερη πόλη της Βιέννης

73. Karl L. Gerth, *Revolution 1848. Geburt der Arbeiterbewegung*, Info Buchverlag, Berlin, 1947.

74. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, σ. 16-17.

75. Eduard Devrient, *Das Nationaltheater des neuen Deutschland*, J. J. Weber, Leipzig, 1849.

76. Το βιβλίο περιέχει 27 «επιστολές» πάνω στα θέματα της αισθητικής και φιλοσοφικής παιδείας όπως και στα ζητήματα περί φύσης και ελευθερίας βούλησης του ατόμου. Ως παράγωγο του γερμανικού ιδεαλισμού προσεγγίζει το αισθητικό φαινόμενο σε σχέση με το πολιτικό ζήτημα της ελευθερίας, βλ. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen: Text, Materialien, Kommentar*, Hanser, München, 1981.

77. Παρόλο που το θέατρο του Αμβούργου έκλεισε τις πόρτες του ύστερα από δύο χρόνια, ο τρόπος οργάνωσής του και το ρεπερτόριό του επηρέασε αρκετούς θεατρικούς οργανισμούς τις επόμενες δεκαετίες. βλ. Reinhart Meyer, «Das National Theater in Deutschland als Höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung», Roger Bauer – Jürgen Wertheimer (επιμ.), *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, Wilhelm Fink, München, 1983, σ. 124-152. Lenz Prütting, «Überlegungen zur Normativen und Faktischen Genese eines Nationaltheaters», *Das Ende des Stegreifspiels*, σ. 153-164.

78. Devrient, *Das Nationaltheater des neuen Deutschland*, σ. 83.

79. Erik Hobsbawm, *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1994, σ. 31.

ανακαταλήφθηκε με τη βία των όπλων. Έπειτα από αυτό, ο Βασιλιάς της Πρωσίας, Φρειδερίκος Γουλιέλμος Γ', κατάφερε να αποκαταστήσει την εξουσία του πάνω στους ξεσηκωμένους Βερολινέζους με την υπόλοιπη Γερμανία να ακολουθεί.⁸⁰ Η ήττα της επανάστασης συνδυάστηκε με τη μεγάλη αναπτυξιακή έκρηξη της δεκαετίας του 1850, πράγμα το οποίο έδινε χρόνο στους ηγέτες ώστε να επαναπροσδιορίσουν τον τρόπο άσκησης της εξουσίας τους.⁸¹ Στο πλαίσιο αυτό, τα αυλικά θέατρα της Γερμανίας τέθηκαν τα επόμενα χρόνια υπό την εποπτεία ειδικής επιτροπής, ενώ οι διευθυντές των θεάτρων επιλέχθηκαν μέσα από αυλικούς κύκλους και ήταν υποχρεωμένοι να στέλνουν εκθέσεις στο Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο βρισκόταν υπό την εποπτεία του Κάιζερ. Έτσι το όραμα του Ντεβριέντ στην ουσία του δεν υλοποιήθηκε.

Το θεατρικό σύστημα των αυλικών θεάτρων αποτελούσε σημαντικό στοιχείο της δημόσιας σφαίρας της Γερμανίας μέχρι τη δεκαετία του 1880.⁸² Τη δεκαετία αυτή άρχισε να χάνει τις καλλιτεχνικές του αξίες, ενώ το Ντύτσερ Τεάτερ, που ιδρύθηκε το 1883 από τον Αντόλφ Λαρόντς,⁸³ η Φράιε Μπύνε, που ιδρύθηκε το 1889 από τον Όττο Μπράμ στο Βερολίνο, προσείλκυαν το ενδιαφέρον του γερμανικού κοινού με τις ρεαλιστικές σκηνοθεσίες και τα έργα των Ζολά, Χάουπτμαν, Τολστόι, Στρίντμπεργκ, Ίψεν και Σνίτσερ που παρουσίαζαν.⁸⁴ Επίσης, από το 1869, ένας νέος νόμος (Gewerbeordnung) είχε ψηφιστεί με σκοπό να άρει τους περιορισμούς που αφορούσαν την ίδρυση θεάτρων, εγκαινιάζοντας μια μορφή οικονομικού φιλελευθερισμού.⁸⁵ Η αυστηρή ιεραρχία στην οργάνωση των αυλικών θεάτρων σχετιζόμενη με τη συνταγματική μοναρχία, τα είχε κάνει δυσκίνητα στη λήψη αποφάσεων, όπως και στην πρόσληψη νέων καλλιτεχνικών τάσεων.⁸⁶

Όταν η θεατρική αυτή οργάνωση μεταφερόταν στην Ελλάδα ήταν ήδη ξεπερασμένη για τη γερμανική θεατρική πραγματικότητα. Ωστόσο, μπορούσε να εξυπηρετήσει τους σκοπούς και τις επιθυμίες του Γεωργίου για ένα θέατρο υπό την εποπτεία του, που θα ερχόταν σε αντίθεση με αυτό των περιπλανώμενων θιάσων. Το μοντέλο, όπως μεταφέρθηκε, όριζε τους κανόνες που έπρεπε να διέπουν τη συγκρότηση, οργάνωση και λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου με ιεραρχική δομή και επιβολή στην εφαρμογή

80. Ό.π.

81. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε ότι οι επαναστάσεις του 1848 πέτυχαν την κατάργηση των φεουδαρχικών θεσμών στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη. Η απόλυτη μοναρχία και η πολιτική «ελέω Θεού», πέραν των εξαιρέσεων της Πρωσίας και του Πεδεμοντίου, μετατράπηκε σε συνταγματική μοναρχία. Πολιτικά, η φιλελεύθερη αστική τάξη απέκτησε ισχύ, ενώ τέθηκε το αίτημα της εθνικής αυτοδιάθεσης στους ευρωπαϊκούς λαούς με κύριες τη γερμανική και ιταλική ενοποίηση· βλ. Hobsbawm, *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, σ. 110.

82. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, v. 3, σ. 16.

83. Ό.π., σ. 23.

84. Marvin A. Carlson, «The realistic theatre and bourgeois values, 1750-1900», *A History of German Theatre*, σ. 113-122.

85. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des Europäischen Theaters*, v. 3, σ. 630.

86. Σε αντίθεση με τα ανεξάρτητα θέατρα, τα αυλικά δεν απασχολούσαν καλλιτέχνες με καινοτόμες ιδέες που παρουσίαζαν πρωτοποριακές σκηνοθεσίες. Πιθανότατα, το μόνο θέατρο που δεν ακολούθησε αυτήν την πορεία ήταν αυτό του Μάινινγκεν, λόγω των καινοτόμων ιδεών και σκηνοθεσιών του Δούκα Γεώργιου Β'· βλ. Erika Fischer-Lichte, *Theater im Prozess der Zivilisation*, Francke, Tübingen, 2000, σ. 20.

τους. Ο Διευθυντής είναι προϊστάμενος του ιδρύματος και σε αυτόν τον ρόλο ουσιαστικά υποστηρίζεται από τον Γενικό Γραμματέα, με τα δύο άτομα που επιλέχθηκαν για να στελεχώσουν τις θέσεις να προέρχονται από αυλικούς κύκλους. Δημιουργείται για πρώτη φορά επίσημο θέατρο με επαγγέλματα που συνδέονται με αυτό, καθορισμένους ρόλους και διαδικασίες. Αποτελούσε, έτσι, έναν πολυσύνθετο για τα δεδομένα της εποχής χώρο, η λειτουργία του οποίου καθορίστηκε από αυστηρά πλαίσια, τα οποία εμπεριείχαν τη συνεργασία μεταξύ διαφορετικών επαγγελματιών κάτω από τις οδηγίες του Σκηνοθέτη και του Διευθυντή, κάτι που μπορούσε να έχει επίδραση στην ποιότητα του προσφερόμενου θεάματος. Έτσι, στο πλαίσιο των φιλοδοξιών του παλατιού για μεταρρύθμιση του κρατικού μηχανισμού, οικονομική και διοικητική βελτίωση της χώρας, εκσυγχρονισμό των κρατικών θεσμών, με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, εντάχθηκε και ο εκσυγχρονισμός του θεάτρου. Η ίδρυσή του αντιπροσώπευε, άλλωστε, μια κίνηση που αιτούνταν διανοούμενοι της εποχής προσδοκώντας την ενίσχυση του εθνικού πνεύματος, πράγμα το οποίο προσέφερε αισιοδοξία σε μερίδα του ελληνικού κοινού, γόητρο και λάμψη για τον ιδρυτή του.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις με αφορμή την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στη μεσοπολεμική Αθήνα

Το θέμα της κρατικής σκηνής συνδεδεμένο άμεσα με τις πολιτικές εξελίξεις αποτελεί καθοριστικό παράγοντα της θεατρικής ζωής. Η πρώτη απόπειρα προς την κατεύθυνση αυτή έγινε τα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του ελληνικού κράτους, ήδη από την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα, με πρωτοβουλία του Γρηγορίου Καμπούρογλου. Η πρωτοβουλία αυτή εκφράστηκε το 1850 με έκκληση του τελευταίου «προς τους λογογράφους και ποιητάς του έθνους»,¹ και το 1857 αποφασίστηκε με βασιλικό διάταγμα η ανέγερσή του και μάλιστα τέθηκε και ο θεμέλιος λίθος από τον ίδιο τον Βασιλιά. Ωστόσο, παρασκηνιακές ενέργειες των ενδιαφερομένων για το ιταλικό μελόδραμα, δημιούργησαν οικονομικό πρόβλημα και συντέλεσαν στη ματαιώση του σχεδίου.² Η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου, το 1901, έδωσε μια προσωρινή λύση, ενώ το πρόβλημα μετά το κλείσιμό του, το 1906, παρέμεινε άλυτο και επιπλέον επιβαρημένο από μια πρώτη αποτυχία λειτουργίας θεατρικού κρατικού φορέα. Έκτοτε, το θέμα της ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου αποτελεί πάγιο αίτημα της πνευματικής ζωής και κατά καιρούς η συζήτηση αναζωπυρώνεται, αποτελώντας κυρίαρχο θέμα του θεατρικού διαλόγου και καθορίζοντας σημαντικά τις σχέσεις των ενδιαφερομένων φορέων. Συνήθως, ο διάλογος φθάνει σε αδιέξοδο και το θέμα της ίδρυσης κρατικής σκηνής «παραπέμπεται εις τας καλένδας». Σε ένα τέτοιο ζήτημα, όπου η πολιτική εμπλέκεται άμεσα με την τέχνη, οι παρασκηνιακές ενέργειες αποτελούν βασική παράμετρο, της οποίας όμως ο καθορισμός παραμένει τόσο άγνωστος, όσο και σημαντικός. Ο διάλογος εξαρτιόταν κάθε φορά από τις σχέσεις των διαλεγόμενων, οι οποίες είχαν καθοριστεί στο παρελθόν και οι οποίες συχνά εμφανίζονται αντιφατικές και ανεξήγητες. Άλλωστε, είναι φυσικό να διαφέρουν τόσο οι προτεραιότητες όσο και οι προσδοκίες των ενδιαφερομένων φορέων, συγγραφέων, ηθοποιών, θιασαρχών.

Την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία, όπου το θέμα τέθηκε επί τάπητος, ο διάλογος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω της συμμετοχής σημαντικών εκπροσώπων της θεατρικής ζωής.

Η αριστερή διανόηση συμμετείχε ενεργά στον διάλογο, αρχικά αποδεχόμενη την ανάγκη ίδρυσης ενός Εθνικού Θεάτρου και καταθέτοντας τις δικές της προτάσεις για τον

1. Γρ. Σ. Καμπούρογλου, «Προς τους λογογράφους και ποιητάς του έθνους», *Θεατρικά Χρονικά Α'* (1930), (επιμέλεια Μ. Ροδά, Παράρτημα *Μουσικών Χρονικών*, Αθήνα, 1931), σ. 55.

2. *Ο.π.*, σ. 57-58.

τρόπο λειτουργίας του. Συγκεκριμένα, σε σχετική σύσκεψη του Υπουργείου Παιδείας, το 1923, ο θεατρικός κριτικός του *Νουμά*, Ρήγας Γκόλφης, υποστήριξε ότι το Εθνικό Θέατρο οφείλει να χρησιμεύσει για τη μόρφωση του λαού και προτείνει να ονομαστεί «Λαϊκό Θέατρο». Για να εκπληρώσει τον προορισμό αυτό, ο προαναφερθείς προτείνει να καθιερωθούν οι απογευματινές παραστάσεις τις Κυριακές και τις αργίες με φτηνό εισιτήριο, και ειδικές απογευματινές παραστάσεις για τους μαθητές, οι οποίοι θα παρακολουθούν θέατρο συνοδευόμενοι από τους δασκάλους τους.³ Παρόμοιες προτάσεις ενίσχυσης του λαϊκού και κοινωνικού χαρακτήρα του κρατικού φορέα διατυπώνουν οι προοδευτικοί θεατράνθρωποι Πάνος Καλογερίκος και Βασίλης Ρώτας.

Ωστόσο, στο τέλος της δεκαετίας, όταν ο διάλογος έχει επισημοποιηθεί και η θεσμοθέτηση του νέου θεατρικού οργανισμού πλησιάζει, η στάση της επίσημης Αριστεράς απέναντι στην ίδρυση κρατικής σκηνής αποκτά έναν ιδιαίτερα αρνητικό χαρακτήρα που σταδιακά εντείνεται, εκφραζόμενη με μια ειρωνική και συχνά άκρως επιθετική ρητορική. Το περιοδικό *Νέα Επιθεώρηση*, το 1929, συμμετέχοντας στον διάλογο, εκφράζει ρητά την άρνηση της Αριστεράς στην ίδρυση κρατικού θεατρικού φορέα. Δηλώνει ότι μέχρι τώρα απέφυγε να ασχοληθεί με το θέμα γιατί το θεωρούσε αποκλειστική αρμοδιότητα των εκπροσώπων της αστικής τάξης. Ωστόσο, στην παρούσα φάση, συμμετέχοντας ενεργά στον διάλογο, υποστηρίζει ότι το Εθνικό Θέατρο που πρόκειται να ιδρυθεί θα εκπροσωπεί τα συμφέροντα της αστικής τάξης και θα παρουσιάζει έργα ξεπερασμένων συγγραφέων, όπως του Ξενόπουλου και του Μελά. Συγκεκριμένα: «Πού να επιτραπεί από της σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, η εμφάνιση έργων με καινούργια πνοή ή με αντίθετη από το επιχορηγούν κράτος ιδεολογία;».⁴ Προς επίρρωση των θέσεών του το περιοδικό αναφέρει ότι κανένας αστός διανοούμενος δεν διαμαρτυρήθηκε για την απαγόρευση του έργου *Θαρθεί καιρός* του Ρομαίν Ρολλάν, που επρόκειτο να παρουσιαστεί από τον Θίασο των Νέων, ή όταν η λογοκρισία απαγόρευσε τους *Εμπόρους της δόξας* του Πανιόλ στο θέατρο Κοτοπούλη. Ένας μάλιστα από τους υποψήφιους διευθυντές του Εθνικού Θεάτρου ήταν ανάμεσα στους λογοκριτές της ταινίας *Το θωρηκτό Ποτέμκιν*, με μόνο το πρόσχημα ότι ήταν σοβιετική. Καταληκτικά, το Εθνικό Θέατρο θα αποτελέσει έναν γενικό φραγμό στον εκσυγχρονισμό του θεάτρου μας, αφού τα απορριφθέντα από αυτό έργα δεν θα τα ανεβάζει ούτε το ελεύθερο θέατρο. Προβλέποντας λοιπόν ο αρθρογράφος την τακτική που θα υιοθετήσει το Εθνικό Θέατρο αρνείται την ίδρυσή του, παραβλέποντας τα οφέλη που πιθανόν θα επέφερε η λειτουργία του στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1931, εν όψει της ίδρυσης κρατικής σκηνής η αντίθεση οξύνεται και παίρνει τον χαρακτήρα αντιπαράθεσης. Ο αριστερός διανοούμενος Π. Πικρός, ήδη στο πρώτο τεύχος των *Πρωτοπόρων*, με λόγο επιθετικό και ύφος απόλυτο απορρίπτει από την αρχή κατηγορηματικά την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου: «Ένα ιστορικά καταδικασμένο ίδρυμα, ένας θνησιγενής οργανισμός, μια χίμαιρα έξω από τόπο και χρόνο».⁵ Την άποψή του στηρίζει σε δύο βασικά επιχειρήματα: 1. Η ίδρυση Εθνικού Θεάτρου προϋποθέτει μια οργανική κοινωνική περίοδο με σταθεροποιημένη τη θέση της

3. Ο Νουμάς, «Το Εθνικό θέατρο και οι λόγιοι», *Νουμάς Κ'* (1923), σ. 234-235.

4. (Ανυπόγραφο), «Εθνικό θέατρο και Νεοελληνική πραγματικότητα», *Νέα Επιθεώρηση* 9 (1929), σ. 285.

5. Πέτρος Πικρός, «Το Εθνικό θέατρο», *Πρωτοπόροι* 1 (1931), σ. 15.

ιθύνουσας τάξης, όπως δείχνει η ίδρυση εθνικών θεάτρων στις άλλες χώρες. 2. Στόχος του να γίνει ο θεματοφύλακας «η κιβωτός», μιας πλούσιας δραματουργικής παραγωγής που έχει προηγηθεί. Στην Ελλάδα που δεν ισχύει καμία από τις προαναφερθείσες προϋποθέσεις, το Εθνικό Θέατρο δεν έχει λόγο ύπαρξης. Αναφερόμενος διεξοδικά στη θεατρική πραγματικότητα, διαπιστώνει την έλλειψη σταθερών υποδομών και θεσμών σε όλες τις εκφάνσεις της θεατρικής ζωής. Στο μεν εμπορικό θέατρο καταλογίζει κερδοσκοπία –παρά το καλλιτεχνικό πάθος της Κοτοπούλη–, ενώ στις απόπειρες πρωτοπορίας πρόσκαιρο και τυχοδιωκτικό χαρακτήρα με πρωταγωνιστή στον τομέα αυτό τον Σπύρο Μελά. Επιπλέον, στις χώρες που λειτούργησαν τα εθνικά θέατρα εξελίχθηκαν σε αντιδραστικούς μηχανισμούς και έχουν παρακμάσει με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Comédie-Française.

Καταλήγοντας, ισχυροποιεί την άρνησή του υποστηρίζοντας ότι οι ιθύνοντες που πρωτοστατούν στην ίδρυση είναι εντελώς ακατάλληλοι, βουτηγμένοι «στα σκάνδαλα και τις λοβιτούρες», δείγμα της σαπίλας και αποσύνθεσης όπου έχει φτάσει η αστική τάξη.

Τον ίδιο χρόνο, ο διάλογος μεταξύ σημαντικών εκπροσώπων της αριστερής και αστικής διανόησης, του προαναφερθέντος Π. Πικρού και του Κ. Μπαστιά, μέσω του περ. *Πειθαρχία* για το θέμα της κρατικής σκηνης, θέτει επί τάπητος ουσιώδη θέματα σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία της τέχνης. Ο διάλογος –ο πιο εκτεταμένος και τεκμηριωμένος για το θέμα της κρατικής σκηνης– περιλαμβάνει δύο άρθρα του Κ. Μπαστιά⁶ και τρία άρθρα-απαντήσεις του Π. Πικρού.⁷ Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί διαμείβεται μεταξύ δύο προσωπικοτήτων της μεσοπολεμικής περιόδου, οι οποίοι διαθέτουν και λογοτεχνικό έργο αλλά και ισχυρή κοινωνική και πολιτική παρουσία και των οποίων οι σχέσεις δεν διαταράσσονται, όπως δείχνει η έπειτα από λίγους μήνες συνέντευξη του Πικρού στους *Φιλολογικούς Περιπάτους* του Κ. Μπαστιά.⁸

Ο τελευταίος χαρακτηρίζει τον Π. Πικρό ως «λογοτεχνικό κεφάλαιο του ελληνικού κομμουνισμού», και τον τοποθετεί στη θέση του «σπουδαιότερου και πιο αντιπροσωπευτικού» κομμουνιστή λογοτέχνη.⁹ Πράγματι, ο Πικρός διαθέτει ήδη σημαντικό λογοτεχνικό έργο, αυτήν την περίοδο διευθύνει το περιοδικό της Αριστεράς, *Πρωτοπόροι*, ενώ έχει διατελέσει και αρχισυντάκτης του *Ριζοσπάστη*. Αντίστοιχα, ο Πικρός –έστω και ειρωνικά– αναγνωρίζει στον Κ. Μπαστιά ότι «έχει αντίστροφα με τους αερολόγους της παρατάξεώς του τη στοιχειώδη πρόνοια να μη σερβίρη, στην αρχή τουλάχιστον, την τέχνη ως ένα υπερκόσμιο και υπερούσιο φαινόμενο».¹⁰

Το κεντρικό θέμα του διαλόγου είναι αν η τέχνη είναι αποκλειστικά και μόνο κοινωνικό φαινόμενο, όπως τη θέλει ο Πικρός, η «ευρύτερα ανθρώπινο που ξεπερνά τα κοινωνικά ή τα πολιτικά σχήματα», όπως υποστηρίζει ο Μπαστιάς. Ο τελευταίος ανατρέχει στη βοήθεια των ιστορικών του θεάτρου για τις απαρχές της θεατρικής

6. Κωστής Μπαστιάς, «Θέατρον, Γράμματα, Μουσική και Τέχνη. Το Εθνικό θέατρο και η μαρξική θεωρία», *Πειθαρχία*, 29-3-1931, σ. 665-667 και *ό.π.*, 5- 4-1931, σ. 694-696.

7. Πέτρος Πικρός, «Το Εθνικό Θέατρο. Μία απάντησις», *Πειθαρχία*, 19-4-1931, σ. 22-25, *ό.π.*, 26-4-1931, σ. 44-45 και *ό.π.*, 10-5-1931, σ. 102-103.

8. Κωστής Μπαστιάς, «Πέτρος Πικρός», *Φιλολογικοί περίπατοι*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 236-241.

9. Μπαστιάς, «Θέατρον, Γράμματα, Μουσική και Τέχνη», σ. 665

10. Πικρός, «Το Εθνικό Θέατρο. Μία απάντησις», σ. 22.

τέχνης, που ουσιαστικά είναι τέχνη «προαισθητική» και από ορισμένους μελετητές χαρακτηρίζεται ως ένστικτο. Δεν δέχεται την τέχνη για την τέχνη ούτε την τέχνη για την τάξη, αλλά την τέχνη για τον άνθρωπο. Οι λόγοι δημιουργίας της τέχνης είναι περισσότερο ατομικιστικοί και λιγότερο κοινωνικοί και επηρεάζονται άμεσα από τα λαϊκά επιτεύγματα και τις επιστημονικές ανακαλύψεις. Ο Proust είναι η έκφραση του μοντερνισμού στην τέχνη, που δέχεται τον εφήμερο χαρακτήρα της, αντίθετα με την αιωνιότητα της κλασικής αντίληψης. Η λογική που έχουν θεοποιήσει οι κομμουνιστές δεν φωτίζει τα πάντα, υπάρχει πάντοτε η σκοτεινή και ανεξιχνίαστη πλευρά. Ο Μπαστιάς δέχεται ότι «πλάι στην κοινωνική πραγματικότητα, που βλέπουν στενά οι μαρξιστές, υπάρχει η κοσμική πραγματικότητα, που μας αναγγέλλεται άλλοτε από τη διαίσθηση, άλλοτε από λεπτότατους συνδυασμούς αριθμών, άλλοτε με το φανταστικό δοχείο, που βλέπουμε στην Τέχνη».¹¹ Άλλωστε, αν η τέχνη ήταν καθαρά κοινωνικό φαινόμενο, θα έπρεπε να πεθαίνει μαζί με την τάξη που τη δημιούργησε, γεγονός βέβαια που δεν συμβαίνει. Η τέχνη ξεπερνά τα κοινωνικά φαινόμενα και το θέατρο ταυτίζεται με τη ζωή, όπως υποστηρίζει ο Σαίξπηρ, στο *Όπως σας αρέσει*. Ο πραγματικός τεχνίτης δυνατόν να υπάρξει παντού.

Ο Πικρός δεν υποστηρίζει μόνο ότι η αστική τάξη δεν μπορεί να κάνει θέατρο, αλλά προχωρά και στην κριτική του πιθανού μελλοντικού ρεπερτορίου του Εθνικού Θεάτρου. Ο Μπαστιάς αντιτάσσει ότι το Εθνικό Θέατρο γίνεται για τον λαό, γι' αυτό το εισιτήριο κοστίζει μόνο είκοσι δραχμές. Το ρεπερτόριο θα αποτελείται από τα καλύτερα ελληνικά και ξένα έργα. Η κρατική σκηνή θα ανεβάσει αρχαίο δράμα –το κατ' εξοχήν λαϊκό θέατρο– αντίληψη που δέχεται και ο αριστερός διανοούμενος, Ρομαίν Ρολλάν (Romain Rollan). Το θέατρο του βουλευβάρτου είναι το θέατρο της αστικής κοινωνίας, όπως το προλεταριακό της αριστερής, και τα δύο χωρίς καλλιτεχνική υπόσταση και πνευματικότητα. Ως παράδειγμα δημιουργίας ποιοτικού λαϊκού θεάτρου, ο Μπαστιάς αναφέρει την απόπειρα του Αδριανού Μπερχάιμ στη Γαλλία, στο ρεπερτόριο του οποίου συγκαταλέγονται κυρίως κλασικοί συγγραφείς. Επίσης, προβάλλει αντίστοιχες παρεμβάσεις στη Γερμανία, αλλά και στη Μόσχα, όπου αναπτύσσεται το λαϊκό περιφερειακό θέατρο. Εκφράζει την απορία του πώς δεν αντιλαμβάνονται οι κομμουνιστές την αναγκαιότητα ενός ποιοτικού θεάτρου με προσιτό εισιτήριο, σε μια χώρα όπου κυριαρχεί η επιθεώρηση και το επίπεδο της δραματοουργίας ολοένα και φθίνει. Τους προτρέπει να περιμένουν τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του θεάτρου και ας το καταδικάσουν στη συνέχεια.

Ο Πέτρος Πικρός στην απάντησή του επιμένει στην άποψη ότι «το Εθνικό είναι χίμαιρα, έξω τόπου και χρόνου, καταδικασμένο πια σήμερα για την Ελλάδα».¹² Για τον Πικρό, οι σχέσεις αντιπαλότητας μεταξύ των κοινωνικών τάξεων είναι η αποκλειστική αιτία δημιουργίας του αισθητικού φαινομένου. Κατηγορεί το κράτος για «αφαίμαξη» με υπέρογκες φορολογίες στα θέατρα –βασική αιτία παρακμής–, ενώ σε περιόδους ακμής το κοινό πληρωνόταν για να πάει στο θέατρο. Η θέση του Πικρού είναι ότι το Εθνικό Θέατρο θα αντανακλά την παρακμή και εξάρτηση της τάξης του. Το κράτος έχει ανάγκη το Εθνικό Θέατρο για να απασχολεί τον λαό και να τον κρατάει μακριά από τα ουσιαστικά προβλήματα. Επίσης, για να περνάει την ιδεολογία του και να ελέγχει

11. Μπαστιάς, «Θέατρον, Γράμματα, Μουσική και Τέχνη», σ. 667.

12. Πικρός, «Το Εθνικό Θέατρο. Μία απάντησις», σ. 23.

την πνευματική παραγωγή. Ως επιχείρημα προβάλλει την επέμβαση της αστυνομίας στην εναρκτήρια παράσταση του πρώτου προλεταριακού θεάτρου με το έργο *Λύκοι και πρόβατα* του Ν. Κατηφόρη. Ο Πικρός δηλώνει ότι από το Εθνικό Θέατρο οι αριστεροί θα διεκδικήσουν την παρουσίαση δικών τους έργων και εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι στις δοσμένες συνθήκες, η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου «είναι μια ιστορικά καταδικασμένη χίμαιρα».¹³ Εντυπωσιάζει η κλειστή ιδεολογικά οπτική του Π. Πικρού, η οποία στερεί την επιχειρηματολογία του από ευρύτερους ορίζοντες. Ενώ ο Μπαστιάς διευρύνει τον χώρο του διαλόγου εκτός ελληνικής πραγματικότητας αναφερόμενος σε περιπτώσεις ξένων διανοητών και θεατρικών σχημάτων, ο Πικρός εμμένει στην αρχική του επιχειρηματολογία αδυνατώντας να την τεκμηριώσει με συγκεκριμένες αναφορές. Η απόπειρά του να αρθρώσει μια γενική αισθητική άποψη αποτυγχάνει καταλήγοντας σε σχηματικές και ατεκμηριώτες απόψεις, όπως για παράδειγμα ότι η βυζαντινή τέχνη είναι νεκρή. Η εικόνα του Πικρού που αναδύεται από τον διάλογο δεν ανταποκρίνεται στη γενικότερη πνευματική και καλλιτεχνική οντότητα του κομμουνιστή λογοτέχνη.

Με την έναρξη των παραστάσεων, τον Μάρτη του 1932, η στάση της Αριστεράς, απέναντι στην κρατική σκηνή θα σκληρύνει ακόμη περισσότερο εντασσόμενη στην κομματική επιταγή για προλεταριοποίηση της τέχνης και την άμεση υποταγή της στους κομματικούς στόχους. Με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Φασισμός στην τέχνη. Άρχονται οι παραστάσεις», οι *Νέοι Πρωτοπόροι* ορίζουν ως τον σκοπό του Εθνικού Θεάτρου «όχι να καλλιεργήσει την τέχνη, αλλά μέσω μιας αμφίβολης και νεκρής πια τέχνης, την ιδεολογία της εκμετάλλευσης, της ανεργίας, της πείνας, του πολέμου, της τρομοκρατίας...».¹⁴

Αλλά και η επίσημη Αριστερά μέσω των *Νέων Πρωτοπόρων* υιοθετεί μέχρι και το 1936 μια άκρως απορριπτική στάση απέναντι στις παραστάσεις της κρατικής σκηνης στρεφόμενη κυρίως κατά του σκηνοθέτη και της διοίκησης. Το 1933-35 το περιοδικό, βιώνοντας τη σκληρότερη πολιτικά φάση του, λόγω των εξελίξεων τόσο στον διεθνή όσο και ελληνικό χώρο,¹⁵ και εγκαταλείποντας οποιαδήποτε αισθητική αποτίμηση, αφορίζει κατηγορηματικά τις επιλογές της κρατικής σκηνης ως προπαγάνδα της αντίδρασης. Σε μια συνολική αποτίμηση της θεατρικής δραστηριότητας του 1933, χαρακτηρίζει το θέατρο «ένα ακόμη αφιόνι» της αστικής τάξης. Απορρίπτοντας συλλήβδην το κλασικό δραματολόγιο –Σαίξπηρ και τραγικούς– ως απόπειρα να καθηλωθεί η σκέψη στο παρελθόν, θεωρεί το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης «σάπιο και άσχετο με τα ζωντανά προβλήματα».¹⁶ Προχωρώντας στο σύγχρονο δραματολόγιο, απορρίπτει ως φασιστικό το θρησκευτικό θέατρο του Ντ' Αννούτσιο (Gabriele D'Annunzio) που το επέβαλε το Ιταλικό Ινστιτούτο, ενώ το ελεύθερο θέατρο παίζει «ρόλο κομπάρσου στο εθνικό». Ως πανάκεια προβάλλει επιτακτικά την όσο το δυνατόν γρηγορότερη δημιουργία του

13. Πικρός, «Το Εθνικό Θέατρο. Μία απάντησις», σ. 103.

14. Πρωτοπόρος, «Φασισμός στην Τέχνη. Άρχονται οι παραστάσεις», *Νέοι πρωτοπόροι* 4 (Μάρτης 1932), σ. 151.

15. Η επικράτηση του σταλινισμού στη Σοβιετική Ένωση και οι εσωτερικές αλλαγές στην ηγεσία του ελληνικού κομμουνιστικού κόμματος, το 1931, μετά την επέμβαση της Γ' Διεθνούς, είχαν ως αποτέλεσμα τη σκλήρυνση της πολιτικής γραμμής.

16. Η ομάδα του θεάτρου, (στη στήλη Θεάτρο), *Νέοι Πρωτοπόροι*, (Γενάρης 1934), σ. 40.

«προλεταριακού μας θεάτρου».¹⁷ Για μία ακόμη φορά, η Αριστερά, κρίνοντας με προκαθορισμένα κριτήρια, εξάγει συμπεράσματα για τη δράση και την αποτελεσματικότητα ενός σημαντικού πολιτιστικού θεσμού, η μελλοντική πορεία του οποίου –παρά τις αδυναμίες του– θα τη διέψευδε.

Στη συνέχεια, θα αναφερθώ σε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα παραστάσεων της κρατικής σκηνής, η περιπετειώδης πρόσληψη των οποίων δείχνει αφενός την ένταση της ιδεολογικής αντιπαλότητας, αφετέρου την ανεπάρκεια τόσο της δεξιάς όσο και της αριστερής διανόησης.

Η ιδεολογική σύγχυση, η ελλιπής και αναφομοίωτη γνώση, η απουσία αισθητικών κριτηρίων, ο στείρος φανατισμός εκδηλώθηκαν στο έπακρον με αφορμή την παρουσίαση του θεατρικού έργου της Γαλάτειας Καζαντζάκη, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*. Ανέβηκε για πρώτη φορά από το Εθνικό Θέατρο τον δεύτερο χρόνο της λειτουργίας του (1932-33) στο πλαίσιο της προώθησης του νεοελληνικού έργου και είναι το πρώτο πολύπρακτο νεοελληνικό έργο που ανέβηκε στην εθνική σκηνή.¹⁸ Σκηνοθέτης ήταν ο Φ. Πολίτης, ενώ έλαβαν μέρος όλοι οι ηθοποιοί της κρατικής σκηνής, λόγω του πλήθους –γύρω στα 40– των προσώπων του έργου. Τον κεντρικό γυναικείο ρόλο έπαιξε η Κατερίνα Ανδρεάδη, ενώ τον αντρικό ο Βασίλης Αυλωνίτης. Επίσης συμμετείχαν σημαντικοί ηθοποιοί της παλιότερης και της νεώτερης γενιάς, όπως η Σαπφώ Αλκαίου, ο Λουδοβίκος Λούης, ο Ν. Ροζάν, ο Ν. Παρασκευάς, ο Γ. Γληνός, ο Ν. Δενδραμής, ο Ηλ. Δεστούνης, ο Μ. Κατράκης, ο Αλ. Μινωτής, η Βάσω Μανωλίδου κ.ά.

Παρά το καθολικό αίτημα και τις διαρκείς εκκλήσεις των διανοουμένων για το ανέβασμα νεοελληνικού έργου στην κρατική σκηνή, το έργο θεωρήθηκε εντελώς ακατάλληλο από σημαντική μερίδα της κριτικής που αντέδρασε βίαια. Η ιδιομορφία του έργου προκάλεσε πολλές συζητήσεις, εκτός των άλλων και επειδή ο συγγραφέας ήταν γυναίκα και ανήκε στην αριστερή διανόηση. Χαρακτηριστικό της σύγχυσης της κριτικής ήταν ότι οι μεν αστοί το απέρριψαν εξ αιτίας της αριστερής του ιδεολογίας,¹⁹ οι δε αριστεροί για την αντιδραστικότητά του.²⁰ Εκπροσωπώντας την αστική κριτική ο Τ. Μπαρλάς γράφει χαρακτηριστικά:

Η συγγραφέας ανήκουσα «ιδεολογικώς εις τους συντρόφους της Μόσχας» εφάρμοσε στη σκηνή του εθνικού θεάτρου τις νέες τεχνοτροπίες που βρήκε ο κομμουνισμός για να εκφράσει το συλλογικό όραμα.²¹

Αλλά και από αισθητική άποψη το έργο απορρίφθηκε και από τις δύο πλευρές, οι οποίες έκριναν την επιλογή του Φ. Πολίτη εντελώς αποτυχημένη και την απέδωσαν στην επιθυμία επίδειξης των τεχνικών μέσων της κρατικής σκηνής, εξ αιτίας της

17. Ο.π.

18. Το πρώτο νεοελληνικό έργο ήταν το μονόπρακτο ο *Θεός Όνειρος* του Γ. Ξενόπουλου, που παρουσιάστηκε στην εναρκτήρια παράσταση της κρατικής σκηνής μαζί με τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.

19. Τ. Μπαρλάς, «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*», *Πολιτεία*, 6-11-1932.

20. (Ανυπόγραφο), «Εθνικό. Γαλάτειας Καζαντζάκη, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*», *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1932), σ. 453-454.

21. Μπαρλάς, «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*».

θεαματικότητα που απαιτούσε η σκηνοθεσία του έργου.²² Ο Τ. Μπαρλάς μάλιστα αρκετά κακόβουλα υποστήριξε: «Ο Πολίτης συναγωνίζεται τον Μακέδο και μάλιστα χωρίς επιτυχία».²³ Στον αντίποδα, ο Π. Χάρης αποδοκιμάζει εντελώς το έργο, αλλά το επαινεί ως ευκαιρία επίδειξης των σκηνοθετικών και σκηνογραφικών δεξιοτήτων του προσωπικού της κρατικής σκηνής.²⁴ Στην ίδια λογική, ο Θρύλος, αν και έκρινε αρνητικά το έργο καταδικάζοντας τα αναφομοίωτα δάνεια από τη ρωσική πρωτοπορία και την αμερικανική δραματολογία, υποστήριξε τη σκηνοθεσία του και επαίνεσε την πρωτοβουλία της κρατικής σκηνής να παρουσιάσει ένα ελληνικό έργο, καταδικάζοντας την αρνητική θέση της κριτικής:

Η ελληνική όμως κριτική, που εξασκείται δυστυχώς, συχνά, σε πολλές εφημερίδες από ανθρώπους χωρίς κανένα προσόν και χωρίς κανένα σύστημα, προσφέρει πάντα εκπλήξεις. Την επομένη της πρεμιέρας του *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, οι ίδιες πένες που είχαν σχεδόν ζητήσει να κλείσει το Εθνικό Θέατρο γιατί δεν εκτελεί τον στενά εθνικό του προορισμό, ξεσπάθωσαν με λιβέλλους, όχι μόνον εναντίον του έργου και της συγγραφέως, αλλά κι εναντίον του θεάτρου που παρουσίασε ένα αθλιέστατο και ηλίθιο κατασκευάσμα!²⁵

Πράγματι, η κριτική κοινότητα παρουσίασε για μια ακόμη φορά ανάρμοστη και εκτός των ορίων κάθε δεοντολογίας συμπεριφορά, χρησιμοποιώντας για το έργο και την παράσταση τις λέξεις «εξάμβλωμα», «φρικαλεότης», «μπαρούφα» και για τη συγγραφέα την έκφραση «οι κυρίες βγάζουν μουστάκια».²⁶ Στον αντίποδα, αξίζει να παραθέσουμε τον έπαινο του προέδρου των Ιταλών συγγραφέων, Δρα Νταβαντζάτι, ο οποίος βρισκόμενος στην Αθήνα παρακολούθησε το έργο. Εκφράζοντας τον θαυμασμό του για την ατμόσφαιρα, την υποκριτική και σκηνοθετική πειθαρχία και ενότητα της παράστασης, αποδίδει το επίτευγμα αυτό στη σκηνοθετική παρέμβαση του Φ. Πολίτη, την οποία τοποθετεί στον αντίποδα του βεντετισμού, που εντόπισε ως κυρίαρχο στοιχείο στην παράσταση της *Μαρίας Στούαρτ*, που παρουσιάστηκε την ίδια περίοδο από τις δύο πρωταγωνίστριες, Κυβέλη και Κοτοπούλη.²⁷

Η κυριαρχία του θαλασσινού στοιχείου στο έργο της Καζαντζάκη παρέπεμπε στη δραματολογία του Ευγένιου Ο' Νήλ²⁸ (Ο' Neill) και μέρος της κριτικής εύστοχα εντόπισε

22. Μιχ. Ροδάς, «Εθνικόν Θέατρον. *Ενώ το πλοίον ταξιδεύει*, της κ. Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Ελεύθερον Βήμα*, 3-11-1932· Μπαρλάς, «*Ενώ το πλοίον ταξιδεύει*»· Ο θεατρικός, «Εις το Εθνικόν. *Ενώ το πλοίον ταξιδεύει* της κ. Γαλατείας Καζαντζάκη», *Βραδυνή*, 3-11-1932· Π. Μ. (Πολύμερος Μοσχοβίτης), «Η χθεσινή πρώτη του ελληνικού έργου *Ενώ το Πλοίο ταξιδεύει*, εις το Εθνικόν», *Αθηναϊκά Νέα*, 2-11-1932.

23. Μπαρλάς, «*Ενώ το πλοίον ταξιδεύει*».

24. Π. Χάρης, «*Ενώ το πλοίον ταξιδεύει*», *Εργασία*, 13-11-1932, σ. 1448.

25. Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Ουράνη, Αθήναι, 1977, τ. Α', σ. 414.

26. Π. Μ. (Πολύμερος Μοσχοβίτης), «Η χθεσινή πρώτη του ελληνικού έργου *Ενώ το Πλοίο ταξιδεύει*, εις το Εθνικόν».

27. Κωστής Μπαστιάς, «Η πνευματική Ιταλία. Με τον Νταβαντζάτι δια τα προβλήματα του θεάτρου», *Πρωία*, 10-11-1932.

28. Το 1993 ο Γ. Γουδέλης ως πρότυπο του έργου αναφέρει την Άννα Κρίστι (Γ. Γουδέλης, «Πρόλογος» στο Ν. Καζαντζάκη, *Επιστολές προς Γαλάτεια*, Δίφρος, Αθήνα, 1993, σ. 99). Η Άννα Κρίστι κινείται, ωστόσο, σε τελείως διαφορετικό επίπεδο από το έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη και ανήκει στη ρεαλιστική φάση του Αμερικανού δραματογράφου. Το μόνο κοινό στοιχείο των δύο έργων είναι το

τη φανερή σχέση του έργου με τον *Μαλλιάρό πίθηκο* του Αμερικανού δραματουργού.²⁹ Ανώνυμος μάλιστα κριτικός, στηρίζοντας την άποψή του μας δίνει λεπτομερή στοιχεία για την πρόσληψη και τη σκηνική πορεία του έργου: εκδόθηκε το 1929, παίχτηκε στο Παρίσι από τον Πιτοέφ την ίδια χρονιά και δημοσιεύτηκε στα γαλλικά στην Ευρώπη το 1930.³⁰ Τα στοιχεία δικαιολογούν τη σχέση των δύο έργων, δεδομένης της γαλλικής παιδείας της Καζαντζάκη, και τη χρονολογία γραφής του ελληνικού έργου. Ωστόσο, κανένας κριτικός δεν προχώρησε στην ανεύρεση της οργανικότερης σχέσης που συνδέει τα δύο έργα, η οποία και τα κατατάσσει στο αισθητικό ρεύμα του εξπρεσιονισμού. Ο *Μαλλιάρός πίθηκος* αντιπροσωπεύει την εξπρεσιονιστική φάση του Ο' Νηλ.³¹ Τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία και των δύο έργων είναι ο χωρισμός τους σε αυτοτελείς εικόνες, η προσωποποίηση του πρωτόγονου ατομικού ενστίχτου στο πρόσωπο ενός θερμαστή,³² ο τύπος της μοιραίας γυναίκας που επιφέρει την καταστροφή, η ολέθρια παρέμβαση του έρωτα,³³ αλλά και ο καθοριστικός του ρόλος στην εξέλιξη του έργου, η προβολή του ταξικού στοιχείου,³⁴ η παρουσίαση των προσώπων όχι ονομαστικά, αλλά με τις ιδιότητές τους.³⁵

θαλασσινό μοτίβο και η διεξαγωγή της πλοκής «ενώ το πλοίο ταξιδεύει». Μάλιστα, στην Άννα Κρίστι αυτό συμβαίνει μετά την πρώτη πράξη, η οποία διαδραματίζεται στην ξηρά. Άλλωστε οι χαρακτήρες των δύο ηρωίδων είναι τελείως διαφορετικοί, αφού στον Ο' Νηλ πρόκειται για μια συμπαθητική πόρνη που μεταμορφώνεται εντελώς μέσω του έρωτα και δεν έχει καμία σχέση με τη σατανική υποκρίτρια που εκπροσωπεί «η κόρη του καπετάνιου» στο έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη.

29. Θ. Ν. Τ., «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 3-11-1932· Ο θεατρικός, «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*. Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού θεάτρου», *Βραδυνή*, 2-11-1932· Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β', σ. 417-418.

30. Θ. Ν. Τ., «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*».

31. Βλ. Μ. Πλωρίτης, «Το θέατρο των Η.Π.Α.», *Eugene O'Neill*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1994-95, σ. 8· Phyllis Hartnoll – Peter Found, *Λεξικό του Θεάτρου* (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σ. 162.

32. Του Γιανκ στον Ο' Νηλ και του Ηρακλή (η επιλογή του ονόματος δεν είναι τυχαία) στη Γ. Καζαντζάκη. Τα δύο αυτά πρόσωπα παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά, όπως η αντιπάθειά τους για τις γυναίκες, η σωματική τους δύναμη, που εκδηλώνεται τόσο στο αλλόκοτο παρουσιαστικό όσο και στο φέρεμά τους, και η καταστρεπτική ροπή τους προς το ποτό. Στο έργο όμως του Ο' Νηλ, ο Γιανκ παρουσιάζει ολοκληρωμένα χαρακτηριστικά και η αναγωγή του σε σύμβολο δίνεται πιο πετυχημένα: «Πέρα από μένα τίποτα, εγώ είμαι το τέλος Εγώ είμαι η αρχή· ένα ξεκίνημα και ο κόσμος κουνιέται. Ναι αυτό είμαι εγώ. Το καινούργιο που σκοτώνει το παλιό. Εγώ είμαι εκείνο που κάνει το σίδερο ατσάλι» (Ο' Νηλ, *Ο μαλλιάρός πίθηκος*, μετ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σ. 25).

33. Η συνάντηση του Γιανκ στο λεβητοστάσιο με τη Μίλντρεντ, ένα χλωμό πλουσιοκόριτσο ντυμένο στ' άσπρα, (στοιχείο που μας παραπέμπει στην «κόρη του καπετάνιου») και ο κεραυνοβόλος έρωτας που αυτόματα αναπτύχθηκε μεταξύ τους, είναι το ισχυρότερο στοιχείο σύνδεσης των δύο έργων.

34. Διαβάζουμε στο έργο του Ο' Νηλ: «Λυγν. Αλλά τι νοιάζονται για τη Γραφή; εκείνα τα ακαμάτικα, τα αναθεματισμένα γουρούνια που ταξιδεύουνε πρώτη θέση, εκείνοι φταίνε. Οι καταραμένοι κεφαλαιοκράτες και η τάξη τους» (Ο' Νηλ, *Ο μαλλιάρός πίθηκος*, σ. 8). Παρόμοιες συζητήσεις γίνονται, όπως ήδη έχουμε εντοπίσει, και στο έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη. Στο έργο όμως του Ο' Νηλ το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο και απόλυτα εναρμονισμένο με την πλοκή του έργου, αντίθετα με την εξωτερική του ένταξη στο έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη.

35. Για λεπτομερή σύγκριση των δύο έργων, βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Γαλάτεια Καζαντζάκη*, Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 1998, σ. 14-15.

Αξιίζει να σημειώσουμε ότι η πρωτοποριακή διάσταση του έργου εντοπίστηκε από μερίδα της κριτικής, χωρίς όμως να συγκεκριμενοποιηθεί η αναφορά αυτή. Ο «θεατρικός» της Βραδυνής³⁶ και ο Κοκκινάκης της Ακρόπολης κατατάσσουν το έργο στα καλύτερα των τελευταίων χρόνων. Ο τελευταίος μάλιστα το συγκρίνει με τα πιο πρωτοποριακά έργα του ευρωπαϊκού δραματολογίου, υποστηρίζοντας ότι το έργο, εκτός από το άτεχνο τέλος του, δεν είναι κατώτερο της *Μάγια*, που παρουσίασε η Ελευθέρα Σκηνή, και από *Τα Άρρωστα Νειάτα*, που είχε παρουσιάσει ο θίασος της Κυβέλης. Επίσης, αναγνωρίζει ότι υποβάλλονται τεχνικότατα οι προχωρημένες κοινωνιστικές αντιλήψεις της συγγραφέως, στις οποίες και αποδίδει την επίθεση της κριτικής.³⁷ Θετικά διακείμενη αλλά αρκετά αόριστη και ασαφής είναι η κριτική της *Ελληνικής*, η οποία μάλιστα υποστηρίζει ότι το έργο δεν είναι τολμηρό, αφού η συγγραφέας παρέμεινε στα νατουραλιστικά πλαίσια.³⁸

Η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, τολμηρότερη από τους άνδρες συναδέλφους της στην υπεράσπιση μιας γυναίκας, ομοτέχνου και με κοινές ιδεολογικές απόψεις, υποστηρίζει μαχητικά ότι το έργο, μοντέρνο και πρωτοποριακό, δεν αξιολογήθηκε από την κριτική, γιατί το μοντέρνο το βλέπουμε πάντα εκτός Ελλάδας. Το έργο, συνεχίζει, έχει υπόθεση, ζωντάνια, ψυχολογικές συγκρούσεις, ζεστή και ανθρώπινη ατμόσφαιρα. Είναι «συμβολικό, υποβλητικό, εμπνευσμένο».³⁹

Παρά την καλή της διάθεση, η Παπαδάκη αδυνατεί να καθορίσει τους άξονες της μοντερνικότητας που θα αποτελούσαν και το σταθερότερο έρεισμα της υπεράσπισης του έργου. Κλείνοντας, αξίζει να προσθέσουμε και την άποψη του πάντοτε οξυδερκούς Γρ. Ξερόπουλου. Ως κριτής του Σταθάτειου Διαγωνισμού, το 1931, ισχυρίζεται ότι από τα έργα που είχαν υποβληθεί το καλύτερο ήταν το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Καζαντζάκη και ότι αν δεν επέμεινε να πάρει το πρώτο βραβείο, ήταν «γιατί ήταν πολύ τολμηρό και πολύ μοντέρνο».⁴⁰ Επίσης, άκρως θετικά σχόλια για το έργο καταγράφονται στη γενική αποτίμηση της θεατρικής κίνησης του 1932 από τον Δ.Α. Καπετανάκη⁴¹ στη *Νέα Ζωή*,⁴² ένα αθηναϊκό περιοδικό με ελληνοκεντρικό χαρακτήρα. Ο κριτικός χαρακτηρίζει το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, «μεγάλης αξίας έργο» και θεωρεί εντελώς «παράλογη και αστήρικτη την καταφορά της κριτικής κατά του έργου της κ. Καζαντζάκη». Συνεχίζοντας, το αξιολογεί ως «ένα από τα καλύτερα έργα που εχάρισε η λατρεία της αληθινής τέχνης στην Ελλάδα». Διαπιστώνοντας στη συνέχεια την ιδιαιτερότητά του, κυρίως στο ότι «απουσιάζουν τα γνωρίσματα της έννοιας του δράματος», ωστόσο εντοπίζει μια «εύθραυστη, σπαρακτική κι απελπισμένη μουσική, που υψώνεται διακριτικά μα σαφέστατα μέσα από κάθε σκηνή του δράματος».⁴³ Το έργο εκφράζει

36. Ο θεατρικός, «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*. Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού θεάτρου».

37. Red, «Εις το Εθνικόν. *Ενώ το Πλοίο ταξιδεύει* της κ. Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Ακρόπολις*, 10-11-1932.

38. Θεμ. Αμ., «*Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της κ. Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Ελληνική*, 3-11-1932.

39. Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, «Το Θέατρο. Ένα έργο της Καζαντζάκη», *Ρυθμός* (1933), σ. 110-111.

40. Γρ. Ξερόπουλος, «Ο Σταθάτειος», *Νέα Εστία* 9 (1931), σ. 319-320.

41. Το όνομα του κριτικού, ο οποίος υπέγραφε με τα αρχικά του, βρήκαμε στον Χ. Α. Καραόγλου, *Περιοδικά Λόγου και Τέχνης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, τ. Β', σ. 420.

42. Δ. Α. Κ(απετανάκης), «Το θέατρο στο 1932», *Νέα Ζωή* (1933), σ. 73.

43. Ο.π.

τους λυγμούς και τον σπαραγμό της κοσμοθεωρίας του καλλιτέχνη ότι η ζωή δεν έχει κανένα νόημα. Η εξομολόγηση αυτή –σύμφωνα πάντοτε με τον κριτικό– «αξίζει να ειπωθεί, εφ’ όσον είναι ειλικρινής, εφ’ όσον πλάστηκε με αίμα».⁴⁴ Η θεώρηση αυτή συμφωνεί απόλυτα με τις απόψεις της συγγραφέως, η οποία σε άρθρο της στην *Πρωία* δίνει «ορισμένες εξηγήσεις για το έργο»,⁴⁵ επιχειρώντας να το προστατεύσει από τα πυρά ορισμένων κριτικών. Στο ενδιαφέρον αυτό κείμενο η Καζαντζάκη υποστηρίζει ότι ένα έργο τέχνης δεν έχει οπωσδήποτε μια συγκεκριμένη θέση ούτε «ο τεχνίτης είναι υποχρεωμένος να αποκαλύπτει τους σκοπούς του». Στη συνέχεια, επιδιώκοντας να φωτίσει το νήμα του έργου, επικαλείται το σαιξπηρικό μύθο, που προτάσσει σχετικά με τη σχέση της ζωής με το θέατρο και ως εκ τούτου της ματαιότητάς της, και σχολιάζει:

Σαν ένα αίσθημα διάχυτο μέσα στο δράμα υπάρχει αυτή η αίσθηση της τραγικής και απαισιόδοξης έννοιας της ζωής. Αυτή είναι η ατμόσφαιρα του έργου, το σκυθρωπό πνεύμα που πλανάται ανάμεσα στους ήρωες, στους συλλογισμούς τους και στις πράξεις τους: μάταιες είνε όλες οι ελπίδες, η ζωή είναι άσκοπη, παράλογη και χαώδης, ο θάνατος, ο ωμός και κτηνώδης εμφανίζεται ως η μόνη σταθερά και αιώνια πραγματικότητα.⁴⁶

Στη συνέχεια, η συγγραφέας διαχωρίζει το σύγχρονο δράμα από το παραδοσιακό, υποστηρίζει ότι το έργο της είναι «κατ’ εξοχήν νεωτεριστικό σε όλα του, και στην μορφή και στο περιεχόμενο». Τεκμηριώνοντας την άποψή της, επικαλείται την έλλειψη επικοινωνίας και ουσιαστικού διαλόγου μεταξύ των προσώπων του έργου:

Γι’ αυτό, συχνά, καθένα από τα πρόσωπα του δράματος δεν απαντά άμεσα στον συνομιλητή του, αλλά σαν να ακολουθή μεγαλόφωνα τους εσωτερικούς διαλογισμούς του, σαν να μονολογεί.⁴⁷

Η τελευταία αυτή επισήμανση της Καζαντζάκη μάς φέρνει κοντά στο Θέατρο του Παραλόγου, όπου η έλλειψη επαφής των δρώντων προσώπων συνιστά κύριο χαρακτηριστικό. Τόσο το έργο όσο και οι ιδεολογικές και αισθητικές τοποθετήσεις της συγγραφέως βρίσκονται πολύ μακριά από την αριστερή ιδεολογία, γεγονός που μας εκπλήσσει, δεδομένης της μέχρι τότε πολιτικής της στράτευσης ως αρχισυντάκτριας στους *Νέους Πρωτοπόρους*. Λόγω του έργου, συγκρούστηκε με την επίσημη κομματική γραμμή, η οποία μέσω του προαναφερθέντος περιοδικού την κατηγόρησε δημόσια για αντιδραστικότητα και αντεπαναστατική συμπεριφορά, χαρακτηρίζοντας ως «μωρολογίες» τις διευκρινίσεις για το έργο που η ίδια η συγγραφέας δημοσίευσε, όπως είδαμε, στην *Πρωία*.⁴⁸ Λόγω μάλιστα του έργου, απομακρύνθηκε για ένα διάστημα από το περιοδικό.⁴⁹ Ακόμη σκληρότερη κριτική άσκησε στο έργο ο Ριζοσπάστης, δημοσιεύοντας έναν λίβελλο κατά

44. Ο.π.

45. Γ. Καζαντζάκη, «Ενώ το πλοίο ταξιδεύει, μερικές εξηγήσεις για το έργο», *Πρωία*, 7-11-1932.

46. Ο.π.

47. Ο.π.

48. (Ανυπόγραφο), «Το Θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (1932), σ. 454.

49. Για τη στάση της Γαλάτειας, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, Σοκόλης, Αθήνα, 1997, τ. Ι', σ. 434.

της συγγραφέως και του έργου, τον οποίο υπογράφει ο Π. Θήτας, εργάτης-θερμαστής.⁵⁰ Η πλήρης διαστρέβλωση του νοήματος και η επιθετικότητα ενάντια στον πρωταγωνιστή ήρωα-θερμαστή, η εικόνα του οποίου φαίνεται να θίγει προσωπικά τον συνάδελφό του αρθρογράφο, συνοδεύεται με υβριστικά σχόλια για τη συγγραφέα, η οποία προέβη «σε εγκληματική πλαστογράφηση του ηρωικού προλεταριάτου».⁵¹ Και ο παραλογισμός συνεχίζεται: «πολλοί συμπαθούντες εργάτες της συνοικίας αγίας Ζώνης»⁵² με επιστολή τους στον Ριζοσπάστη εκφράζουν την αγανάκτησή τους ενάντια στο έργο, απαιτούν τη διακοπή των παραστάσεων, επικροτούν την κριτική του Θήτα και ζητάνε «όπλα να το πολεμήσουνε». Στο ίδιο πνεύμα προσβολής της κομμουνιστικής ιδεολογίας και πλήρους απαξίωσης του έργου και της συγγραφέως του είναι γραμμένη και μια κριτική προερχόμενη από τη συμπρωτεύουσα.⁵³ Ο Π. Πικρός, συνοδοιπόρος στο παρελθόν της Καζαντζάκη στην προβολή του παθολογικού στοιχείου ως μέσου κοινωνικής κριτικής, αυτήν τη φορά δεν φαίνεται να συμερίζεται τις απόψεις της. Αντίθετα, απαξιώνει το έργο τόσο αισθητικά, όσο –και κυρίως– ιδεολογικά. Το χαρακτηρίζει γενικά μοντέρνο, αλλά τίποτα το εξαιρετικό και πρωτότυπο σε σχέση με τα ξένα έργα που ήδη παρουσιάστηκαν στην αθηναϊκή σκηνή. Απαιτώντας από τη συγγραφέα, λόγω της αριστερής της τοποθέτησης, ιδεολογική σαφήνεια και κοινωνική στοχοθεσία, κάνει λόγο για πλήρη ασάφεια τόσο στον γενικό συμβολισμό του πλοίου όσο και στην ταξική του λειτουργία, εστιάζοντας στην αρνητική εικόνα της εργατικής τάξης. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι μόνο η μεσαία τάξη αποδόθηκε σωστά και, ερμηνεύοντας την επιτυχία της συγγραφέως, εκφράζει την κυρίαρχη άποψη της Αριστεράς για την ταξική τοποθέτηση της Καζαντζάκη: «αυτή την ξέρει καλά η συγγραφέας. Αυτήν νοιώθει. Και εκεί μεταφέρει το κέντρον του ιδεολογικού βάρους».⁵⁴

Το έργο αυτό μαζί με την *Τρισεύγενη* του Παλαμά, το 1935,⁵⁵ γνώρισαν την πιο περιπετειώδη υποδοχή στη μεσοπολεμική σκηνή και με αφορμή τις παραστάσεις τους τέθηκαν βασικά θέματα ιδεολογίας και αισθητικής καθώς και των σχέσεών τους. Ενώ όμως στην περίπτωση της *Τρισεύγενης* ο διάλογος επικεντρώθηκε στην παραστασιμότητα του ποιητικού δράματος –θέμα καθαρά αισθητικό–, στην περίπτωση του *Πλοίου* ο προβληματισμός υπήρξε συνθετότερος και περισσότερο ποικίλος με κύριο άξονα τη διαπλοκή της ιδεολογίας με την αισθητική.

Η μελέτη της πρόσληψής του συνιστά αξιόπιστο δείκτη της ιστορίας των ιδεών της μεσοπολεμικής περιόδου, αφού οι συντεταγμένες του διαλόγου αφορούσαν βασικά θέματα, όπως ο ρόλος της τέχνης και ειδικότερα του θεάτρου για τους αστούς και αριστερούς διανοούμενους, η σχέση περιεχομένου και μορφής, η ευθύνη του δημιουργού, η θέση και αξιολόγηση της γυναίκας-συγγραφέως, οι επιλογές της κρατικής σκηνής.

50. Π. Θήτας, «Το αστικό θέατρο. *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*», *Ριζοσπάστης*, 6-11-1932.

51. Ο.π.

52. «Γύρω από ένα θεατρικό έργο», *Ριζοσπάστης*, 10-11-1932.

53. Γεώργιος Βογιατζής, «Γαλάτειας Καζαντζάκη: *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*», *Μακεδονικές μέρες* Α/10-11, 1-12-1932, σ. 376-379.

54. Κάθισμα 13, «Αι πρώται. *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*. Γαλάτειας Καζαντζάκη. Εθνικό θέατρο», *Πατρίς*, 3-11-1932.

55. Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.

Το έργο και η δεξίωσή του συνιστά, παράλληλα, σταθμό τόσο στη συγγραφική όσο και στην ιδεολογική και υπαρξιακή πορεία της συγγραφέως, τομείς που αναπόφευκτα συμβαδίζουν ή τουλάχιστον τέμνονται διαρκώς. Η γραφή του Πλοίου συνέπεσε με την υπαρξιακή κρίση που βίωνε την περίοδο αυτή η Γαλάτεια και τα προβλήματα υγείας –κυρίως ψυχικής– που αντιμετώπιζε, όπως δηλώνουν τα γράμματά της στον Πρεβελάκη.⁵⁶ Η αμφιταλάντευσή της ανάμεσα στο σκοτάδι των υπαρξιακών της αδιεξόδων και το φως της κοινωνικής στράτευσης συνιστά κύριο άξονα της πνευματικής της πορείας και ερμηνευτικό κλειδί αντιφατικών και δυσερμήνευτων συμπεριφορών.

Ο χρόνος δικαίωσε απόλυτα το έργο και τη συγγραφέα. Το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* συνιστά σημαντική κατάθεση στην ελληνική δραματουργία, όχι μόνο γιατί αποτελεί το μοναδικό εξπρεσιονιστικό δράμα της μεσοπολεμικής περιόδου, αλλά και γιατί δείγματα της επίδρασης του αισθητικού αυτού ρεύματος έχουμε ελάχιστα σε ολόκληρο το ελληνικό θέατρο, ακόμη και των μεταγενεστέρων χρόνων.⁵⁷ Την πρωτοποριακή αλλά και διαχρονική διάσταση του έργου ανέδειξε πρόσφατη παράσταση, τον Μάιο του 2015.⁵⁸

Η επιλογή του *Αρνιού του φτωχού* του Στέφαν Τσβάιχ (Stefan Zweig) από την κρατική σκηνή, το 1934, με αφορμή τις ζωνρές αντιδράσεις του υπερώου λόγω της ιδεολογίας του έργου, δημιούργησε σοβαρή αναστάτωση και έγινε αφορμή να εκδηλωθούν οι διάφορες τάσεις στους κόλπους της κριτικής. Τελικά, το έργο με απόφαση της διοίκησης του θεάτρου κατέβηκε, αφού βέβαια πυροδότησε ένα ζωνρό κλίμα αντιπαράθεσης με την κρατική σκηνή. Οι κριτικές που γράφτηκαν αφορούν κυρίως την ιδεολογική θέση του έργου και δευτερευόντως την αισθητική του αξία και την αρτιότητα της παράστασης.

Αρχικά, η επιλογή του έργου αποδοκιμάστηκε ζωνρά από το σύνολο των διανοουμένων, επειδή δεν θεωρήθηκε αντιπροσωπευτικό του σύγχρονου αυστριακού θεάτρου. Ο Ανδρεάδης, κύριος υποστηρικτής της άποψης αυτής, επικαλέστηκε το επιχείρημα ότι ο συγγραφέας δεν είχε το θέατρο ως κύρια απασχόληση και ως εκ τούτου η σκηνική απειρία του τον οδήγησε να χρησιμοποιήσει τη σκηνή ως «άμβωνα» των πολιτικών του πεποιθήσεων, γεγονός που αποδοκιμάζουν ακόμη και οι οπαδοί των πεποιθήσεων αυτών, προτάσσοντας την καλλιτεχνική αρτιότητα.⁵⁹ Ως εκ τούτου, με εμφανή την ιδεολογική πρόκληση, ο μοναδικός λόγος παρουσίας του –σύμφωνα με τον προαναφερθέντα– είναι η καταλληλότητά του να αναδείξει τα σκηνοθετικά και σκηνογραφικά σχέδια των συντελεστών της κρατικής σκηνής. Η μετάφραση, επίσης, του έργου, από τον Λέοντα Κουκούλα, θεωρήθηκε από τον Ανδρεάδη προβληματική, εξ αιτίας κυρίως της γλωσσικής ανομοιογένειας, η οποία ήταν εμφανέστατη στον τίτλο του έργου που

56. Για τις επιστολές αυτές, που βρίσκονται στο αρχείο Πρεβελάκη στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, βλ. αναλυτικά Αγγέλα Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη και Karen Michaelis», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Κρήτη και Ευρώπη, «Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη Λογοτεχνία»*, Κρήτη, 2001, σ. 325-326.

57. Βάλτερ Πούχνερ, «Ψυχολογικά προβλήματα στο θέατρο του 20ού αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία*, Εταιρεία θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988, σ. 399-401. Το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα επίδρασης του εξπρεσιονισμού στο μεταπολεμικό θέατρο ανήκει στην γραφή της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, βλ. *ό.π.*, σ. 399.

58. Από την Ομάδα 7, που κινείται στον χώρο του Devised Theatre (Θέατρο της Επινόησης) με σκηνοθέτρια τη Βίκυ Μαστρογιάννη.

59. Άλκ., «*Το Αρνί του φτωχού*», *Εργασία*, 18-11-1934, σ. 1483.

αναγραφόταν στο πρόγραμμα: *Του φτωχού τ' αρνί, κωμικοτραγωδία εις πράξεις τρεις*.⁶⁰ Ισχυρές ενστάσεις για την επιλογή στηριζόμενος στους ίδιους λόγους με τον Ανδρεάδη προβάλλει και ο Γ. Βλάχος, επισημαίνοντας στην κριτική του σοβαρές δραματουργικές αδυναμίες και ιστορικές ανακρίβειες του έργου. Επίσης, υποστηρίζει ότι το πρόσφατο παράδειγμα του Δαντόν έπρεπε να εμποδίσει την παράσταση, η οποία ήταν βέβαιο ότι θα έδινε αφορμή για ιδεολογική εκμετάλλευση και πρόκληση αντιδράσεων.⁶¹ Ο Βλάχος μιλάει με σκληρή γλώσσα για την αδιαφορία της διοίκησης, απευθυνόμενος ειδικά στον οικονομικό σύμβουλο του θεάτρου, Αχ. Κύρου. Ο ίδιος ο Βλάχος, μέλος του συμβουλίου του θεάτρου, υπέβαλε την παραίτησή του.

Ο Θρύλος συμφωνεί με τη γενικότερη άποψη σχετικά με τη δραματουργική αναξιοσύνη του συγγραφέα, υποστηρίζει ότι το έργο γράφτηκε «χωρίς ψυχραιμία» για λόγους όχι καλλιτεχνικούς, αλλά για «σκοπούς προπαγάνδας και εκδίκησης»⁶² και ότι απευθύνεται «στις εντελώς λαϊκές μη διανοούμενες μάζες κι αυτή η μερίδα του κοινού το χειροκρότησε».⁶³ Η παράσταση ενός τέτοιου έργου –σχολιάζει– δεν άφηγε περιθώρια δημιουργίας.

Η αριστερή κριτική εκδήλωσε για μια ακόμη φορά βίαια την αντίδρασή της στον κρατικό φορέα. Ο *Ελεύθερος Άνθρωπος* δημοσίευσε ένα απαράδεχτο υβρεολόγιο εναντίον όλων των παραγόντων της κρατικής σκηνης. Απέρριψε συλλήβδην τη μέχρι τότε δραστηριότητά της, κηρύσσοντας την πλήρη αποτυχία του θεσμού και υποστηρίζοντας ότι το επεισόδιο ήταν πρόφαση για να αποδοθούν τα κακά στους κομμουνιστές.⁶⁴ Ο *Ριζοσπάστης*, αναφερόμενος διεξοδικά στο περιεχόμενο του έργου, απορρίπτει τον ριζοσπαστικό χαρακτήρα του, αφού κινείται στο πλαίσιο της αστικής ιδεολογίας, και αρνείται την επαναστατικότητα του συγγραφέα, «χαρίζοντάς τον» στους αστούς.⁶⁵ Σε δεύτερο τρισέλιδο άρθρο της, η εφημερίδα⁶⁶ –εντυπωσιάζει η εμμονή του αριστερού εντύπου, το οποίο κατά κανόνα ελάχιστα ασχολείται με τη θεατρική ζωή– ειρωνεύεται τον Φώτο Πολίτη και αποδίδει την επιλογή του σε εσωτερικές έριδες της διοίκησης του θεάτρου. Ερμηνεύει την αντίδραση του δεύτερου εξώστη ως τη σωστή ερμηνεία του συντηρητικού νοήματος του έργου και ως δείκτη της γενικότερης αντίδρασης κατά του αστικού καθεστώτος, εντασσόμενη στη γενικότερη επαναστατική κίνηση των ευρωπαϊκών λαών κατά του φασισμού. Στο ίδιο κλίμα κινείται η σχετική αρθρογραφία των *Νέων Πρωτοπόρων*. Το περιοδικό επιστρατεύει έναν από τους σημαντικότερους διανοούμενους του πολιτικού του χώρου, τον Κ. Βάρναλη. Σε τρισέλιδο άρθρο του με τίτλο «ο δεύτερος εξώστης»⁶⁷ χαρακτηρίζει αντιδραστικό το έργο του Τσβάιχ και

60. Ο.π., σ. 1484.

61. Γ. Α. Β., «Εις το Εθνικόν. Στέφαν Τζβάρτζι, *Του φτωχού τ' αρνί*», *Καθημερινή*, 8-11-1934.

62. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Β', σ. 76.

63. Ο.π., σ. 77.

64. (Ανυπόγραφο), «Το Εθνικόν Θέατρον. Κράτος – Κοινωνία – Τέχνη», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 9-11-1934.

65. Σφακιώτης, «Το Εθνικόν Θέατρον. *Του φτωχού τ' αρνί* του Στέφαν Τσβάιχ», *Ριζοσπάστης*, 10-11-1934.

66. Κ. Μαυροθαλασσίτης, «Τα σημάδια των καιρών», *Ριζοσπάστης*, 11-11-1934.

67. Κ. Βάρναλης, «Ο δεύτερος εξώστης», *Νέοι Πρωτοπόροι* (Νοέμβριος 1934), σ. 508-510.

ειρωνεύεται τους αστούς που κατηγορήσαν το Εθνικό ότι παρουσιάζει κομμουνιστικό έργο. Παράλληλα, ερμηνεύει τη στάση των θεατών:

Ο λαός που χειροκροτούσε από τον δεύτερο εξώστη ήξερε ότι το έργο είναι αντιδραστικό. Μα χειροκροτούσε από κέφι, από σατιρική διάθεση, έτσι για να σκάσει η πλατεία του θεάτρου.⁶⁸

Υποστηρίζει ότι η διοίκηση δεν φοβήθηκε τα χειροκροτήματα του δεύτερου εξώστη, «αυτό ήταν μια πρόφαση, φοβήθηκε τις σκοτεινές δυνάμεις του φασισμού». Σκληραίνοντας τη λεκτική, αλλά και ουσιαστική καταγγελία της κρατικής σκηνης, αποφαίνεται ότι το Εθνικό Θέατρο, ως όργανο ενός φασιστικού κράτους, είναι φασιστικό, και προειδοποιεί την ηγεσία του: «Μα ο δεύτερος εξώστης θα εξακολουθεί το “καταχθόνιο έργο του”, να χειροκροτεί μανιασμένα και πεισματωμένα τα “συνθήματα”, “τα ιδανικά” της αστικής δημοκρατίας».⁶⁹ Το τρισέλιδο άρθρο του Βάρναλη, επιχειρώντας να αναλύσει τη στάση του δεύτερου εξώστη, αποσκοπεί σε μια συνολική θεώρηση της ελληνικής πολιτικής ζωής. Εκφράζει την άποψη της ελληνικής Αριστεράς της εποχής, της οποίας ο λόγος, αλλά και τα έργα, ακολουθώντας τη γενικότερη στάση του χώρου σε ευρωπαϊκό επίπεδο, στρέφονται την περίοδο αυτή κατά του ολοένα ανερχόμενου φασισμού. Ο κριτικός του περιοδικού, Ν. Κατηφόρης, υποστήριξε ότι στο έργο κυριαρχεί «η τακτική ενός μετέωρου και ανεδάφικου αριστερισμού»,⁷⁰ εντελώς ακίνδυνου και ικανού να προκαλεί τα χειροκροτήματα της γαλαρίας, ικανοποιώντας και τη «συνειδητή μπουρζουαζία», αφού ως έργο «βαθιά αντιδραστικό», διδάσκει... «τη ματαιότητα των επαναστάσεων».⁷¹ Εκτός από την αδυναμία του περιοχόμενου, ο κριτικός εντόπισε βασικές αδυναμίες και στη δομή, ενώ άρτια έκρινε μόνο την υποκριτική του Αιμ. Βεάκη. Ο Π. Πικρός κινούμενος στο πλαίσιο μιας γενικότερης προοδευτικής και ανθρωπιστικής προοπτικής, επιδοκίμασε τον «βαθύ ανθρωπισμό» του συγγραφέα και ερμήνευσε το έργο ως καταγγελία του δεσποτισμού και των δικτατορικών τάσεων στο πρόσωπο του Ναπολέοντα.⁷²

Ενδιαφέρον από καθαρά θεατρολογική άποψη παρουσιάζει ο διάλογος που διαμείφθηκε μεταξύ του Αθανασιάδη Νόβα και του Κωστή Παλαμά. Η αντιπαράθεση των δύο διανοουμένων αφορά κυρίως το έργο και βασίστηκε σε αισθητικά κριτήρια.

Ο Νόβας, με αφορμή την κατάταξη του έργου στο πρόγραμμα της παράστασης στα καλύτερα δραματικά έργα της τελευταίας παγκοσμίου παραγωγής,⁷³ με το οικείο έντονο και φορτισμένο συναισθηματικά ύφος του, απέρριψε τόσο τον συγγραφέα όσο και το έργο, το οποίο χαρακτήρισε εντελώς αφιλοσόφητο και άτεχνο, και υποστήριξε ότι απευθύνεται σε κοινό «εντελώς απνευμάτιστο».⁷⁴ Η θέση αυτή τον έφερε αντιμέτωπο

68. Ό.π., σ. 508.

69. Ό.π., σ. 509.

70. Νίκος Κατηφόρης, «Στέφαν Τσβάιχ, Του φτωχού τ' αρνί», *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (Δεκέμβρης 1934), σ. 519.

71. Ό.π.

72. Κάθισμα 13 (Π. Πικρός), «Στέφαν Τσβάιχ, Του φτωχού τ' αρνί», *Πατρίς*, 8-11-1934.

73. Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, «Του φτωχού τ' αρνί», *Αθηναϊκή δραματουργία. Κριτική του θεάτρου*, Αθήνα, 1955, σ. 161.

74. Ό.π., σ. 163.

με τον Παλαμά και έγινε αφορμή να διατυπωθούν ενδιαφέρουσες απόψεις για τη δραματουργία και την πρόσληψη του Στέφαν Τσβάιχ στο εξωτερικό,⁷⁵ για τον τρόπο άσκησης της θεατρικής κριτικής και τη σχέση τέχνης και ιδεολογίας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του Παλαμά, ο οποίος, ομολογώντας για πολλοστή φορά την αποχή και άγνοιά του για τα θεατρικά πράγματα, αναγκάζεται, ωστόσο, να «κάνει εξαίρεση της σιωπής του» για να υπερασπιστεί τον Στέφαν Τσβάιχ, επειδή έκρινε εντελώς άδικους τους χαρακτηρισμούς «γελοίο» και «εξάμβλωμα»,⁷⁶ που ο Νόβας απέδωσε στο έργο. Η απόφαση του ποιητή να υπερασπιστεί δημόσια έναν συγγραφέα, επιτιθέμενος κατά μέτωπο σε γνωστό κριτικό, αποτελεί σπάνιο παράδειγμα δημόσιας πράξης του Παλαμά και προκάλεσε αίσθηση. Στην υπεράσπιση της ποιητικής αξίας αλλά και κριτικής δεξιότητας του Τσβάιχ, ο ποιητής, ακολουθώντας την προσφιλή του μέθοδο, επικαλείται γνώμες έγκυρων κριτικών και ειδικότερα του Ρομαίν Ρολλάν, ο οποίος επαινεί την καλλιτεχνική φύση του δραματουργού και τη βαθιά σχέση του έργου του με τη ζωή. Ο Νόβας, αν και δηλώνει τον θαυμασμό του και τον σεβασμό του στον ποιητή, ωστόσο στο απαντητικό του άρθρο⁷⁷ επιμένει στους χαρακτηρισμούς του, προβάλλοντας ως επιχειρήματα τη δραματουργική άγνοια του Παλαμά και την απομόνωσή του, σε αντίθεση με τη δική του μαχόμενη κριτική. Επίσης, αναφέρεται στις δραματουργικές αδυναμίες του έργου *Του φτωχού τ' αρνί*, στην παντελή έλλειψη αισθητικής αξίας, την παραχάραξη της ιστορίας και υποστηρίζει ότι ο Τσβάιχ, ως Εβραίος, γράφει αποκλειστικά έργα προπαγάνδας.

Ο Σπύρος Μελάς σε άρθρο του με αφορμή τα γεγονότα κατακρίνει τον πνευματικό σκοταδισμό που τείνει να επιβληθεί ως επικίνδυνο φαινόμενο⁷⁸ και προβλέπει την αρνητική απήχηση που θα έχει στην Ευρώπη η στάση της ελληνικής διανοήσης απέναντι στον Αυστριακό δραματουργό. Ο Νόβας, εμμένοντας στην κατηγορηματική απόρριψη του συγγραφέα, απαντώντας στον Μελά, επικαλείται την άποψη επώνυμων κριτικών που είτε αγνοούν είτε αμφισβητούν τον Τσβάιχ.⁷⁹

Οι διάλογοι που διεξήχθησαν στη μεσοπολεμική Αθήνα με αφορμή θεατρικές παραστάσεις της κρατικής σκηνής συνιστούν μαρτυρίες για τη θερμοκρασία των ιδεών και την ελευθερία του λόγου σε μια εποχή όπου στην Ευρώπη είχαν αρχίσει να κάνουν αισθητή την παρουσία τους οι πρώτες επικίνδυνες εκφάνσεις του φασισμού. Το θέατρο για μία ακόμη φορά απέδειξε ότι είναι η πιο ανοιχτή από όλες τις τέχνες, ευαίσθητος δέκτης που συλλαμβάνει –πολύ πριν εκδηλωθούν– τις κοινωνικές αναταράξεις.

75. Ο.π., σ. 169.

76. Κωστής Παλαμάς, «Stefan Zweig», *Απαντα. Μελέτες και άρθρα (1926-1939)*, Μπίρης – Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., τ. 13, σ. 281, (αναδημοσίευση από: *Νέος Κόσμος*, 10-11-1934).

77. Νόβας, «Παλαμάς υπέρ Τσβάιχ», σ. 164-168.

78. Φορτούνιο, «Λυσσασμένη άρνησις», *Ελεύθερον Βήμα*, 11-11-1934.

79. Νόβας, «Πολιτισμένοι και βάρβαροι», σ. 169-173.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Το θέατρο ως δημοκρατία

Έδωσα αυτόν τον τίτλο στην ομιλία μου επειδή πιστεύω και νομίζω πως αυτή την άποψη έχουν όσοι γνωρίζουν: ότι το θέατρο είναι παιδί της δημοκρατίας. Το θέατρο ανδρώθηκε και γιγαντώθηκε σε πανελλήνιο πραγματικό σχολείο της δημοκρατίας την εποχή της μεγάλης εκείνης ακμής τον 5ο αιώνα. Μια ανθρώπινη εκδήλωση που σημάδεψε τους αιώνες, παρόλο που το θέατρο γεννήθηκε και ολοκληρώθηκε στην περίοδο του Πεισίστρατου –νομίζω πως ο Πεισίστρατος, όπως και άλλοι τύραννοι της εποχής, δημιούργησαν προοδευτικά καθεστώτα, αφού όλα αυτά τα καθεστώτα ανέτρεψαν τις κληρονομικές δυναστείες. Ωστόσο, το θέατρο θεμελιώθηκε ως θεσμός της δημοκρατίας μετά τον Κλεισθένη κι έγινε «σχολείο της δημοκρατίας».

Από τη σκηνή του θεάτρου συζητήθηκαν και ετέθησαν όλα τα μεγάλα προβλήματα: τα πολιτικά, τα κοινωνικά, τα αισθητικά και –ακόμα πρώιμα– αυτά που θα ονομάζαμε σήμερα εμείς «ψυχολογικά» προβλήματα. Θέματα που ακόμη σήμερα απασχολούν και δεν έχουν ακόμη λυθεί στις κοινωνίες μας, συζητιούνται ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ. Το θέμα της αίτησης άσυλου από τον μετανάστη, το πότε είχε ο ηγεμόνας δικαίωμα να παραχωρήσει άσυλο και πότε να εκδώσει έναν αιτούντα άσυλο αναπτύσσεται ήδη στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Επίσης, άλλα προβλήματα διεθνούς δικαίου, π.χ. η παραβίαση των εθνικών συνόρων, ή άλλα θέματα, πολύ πιο προσωπικά, όπως η φύση των γυναικών, κι αυτά τίγονται στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Μια τραγωδία που παρακολουθεί τις φυγάδες απ' την Αίγυπτο, τις Δαναΐδες, όταν εξασφαλίζουν άσυλο στο Άργος κυνηγημένες από τα πρώτα τους ξαδέφια. Όταν τελειώνει αυτή η περιπέτειά τους και γίνονται αποδεκτές και τους παραχωρείται χώρος στο Άργος, οι Δαναΐδες αρνούνται να προσευχηθούν στην Αφροδίτη. Ο Αισχύλος θέτει θέματα που ακόμα και σήμερα είναι επαναστατικά. Από τη μια, η γυναίκα που έχει το δικαίωμα να επιλέγει τον άνθρωπο με τον οποίο θα κάνει έρωτα. Από την άλλη, όμως, η γυναίκα που δεν έχει το δικαίωμα να αρνείται τη γυναικεία φύση. Δεν μπορείτε να αρνείστε την ερωτική διαδικασία, μπορείτε όμως να επιλέγετε τον ερωτικό σας σύντροφο. Αυτά τα μεγάλα θέματα τίθενται στο αμφιθέατρο της αρχαίας τραγωδίας.

Και άλλα θέματα, ακόμη και σήμερα μοντέρνα, «οικολογικά». Στο πρώτο, το αρχαιότερο δράμα της ανθρωπότητας, τους *Πέρσες* τίθενται ζητήματα ηθικής απέναντι στη νίκη. Όταν ξεκινά η τραγωδία, οι άρχοντες σύμβουλοι (προφανώς Πέρσες) που αποτελούν τον Χορό αγωνιούν στα Σούσα. Τι συμβαίνει με τον στρατό μας που 'χει φύγει εκεί κάτω στη Δύση; Πού είναι αυτή η Δύση; Πού είναι αυτή η Αθήνα; Και αγωνιούν. Με τρόπο θυμούνται την έναρξη αυτής της εχθρικής εκστρατείας. Θυμούνται την ημέρα

που είχε αποπλεύσει ο στόλος από τον Βόσπορο και λόγω μεγάλης τρικυμίας αναβλήθηκε ο απόπλους. Τότε ο Ξέρξης θυμωμένος με τη φύση έβγαλε το ζωνάρι του και μαστίγωσε το πέλαγος. Ύστερα από μία ώρα παράστασης, έρχεται ο Αγγελιαφόρος και μας λέει ότι η ήττα έγινε στο νερό. Κι όχι μόνο αυτό, φτάνει σε συγκεκριμένη, θα 'λεγε κανείς, εξήγηση. Όταν αργότερα ο στρατός, αυτά τα ράκη του στρατού ανεβαίνουν και φτάνουν στον Στρυμόνα και τον βρίσκουν παγωμένο, αποφασίζουν να ξυπνήσουν το πρωί και να περάσουν πάνω από το παγωμένο ποτάμι. Και την ώρα που ανατέλλει ο ήλιος, την ώρα που βρίσκονται απάνω στον πάγο –θυμίζει λιγάκι τη σκηνή του Αϊ-ζενστάιν, με τον Ιβάν– λιώνει ο πάγος και, όπως είναι βαρύς ο εξοπλισμός, πνίγονται όλοι. Σκεφτείτε, λέει ο Αγγελιαφόρος, «ήταν η εκδίκηση του μαστιγώματος της φύσης». Δεν νομίζω ότι υπάρχει καλύτερο οικολογικό μάθημα για τη σημερινή μας παραβίαση του φυσικού κόσμου.

Θα ήθελα να σας γυρίσω πάλι στην αρχή, στην αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου. Για να το σχηματοποιήσουμε λίγο, είναι ένα κοχύλι, μισή σκηνοθετημένη σφαίρα. Απ' τη μια μεριά το αμφιθέατρο και απ' την άλλη η σκηνή. Αν το δούμε σαν μισή σφαίρα, η άλλη μισή είναι ο ουρανός. Αυτό είναι το σύμπαν του θεάτρου. Όλα γίνονται κάτω από τον ουρανό. Κάτω από τη σκέπη της αιωνιότητας. Όλα εκεί τίθενται και λύνονται. Όμως, με βάση τη γενικότερη διάρθρωση, στο κάτω κάθετο ημισφαίριο, από τη μια μεριά, είναι ο Χορός στην ορχήστρα. Από την άλλη μεριά, στη σκηνή είναι οι υβριστές, οι επίορκοι, οι επηρμένοι, η ανθρώπινη, αν θέλετε, αδυναμία. Και απάνω οι Θεοί. Αντεστραμμένο όμως το πράγμα στον χώρο των θεατών. Αν θέλατε τον κορυφαίο του Χορού, αυτός είναι ο ιερέας του Διονύσου. Απέναντι από τους υβριστές, οι πολίτες. Στα πάνω εδώλια στο αρχαίο θέατρο στην αρχαία εποχή, είναι οι γυναίκες και οι δούλοι.

Η διαρθρωμένη, η διαφοροποιημένη κοινωνία της εποχής αντανακλάται μέσα στην αρχιτεκτονική της εποχής της δημοκρατικής Αθήνας. Ο Χορός της τραγωδίας αποτελείται πάντα από γνήσιους Αθηναίους εφήβους. Που σημαίνει πως δεν μπορούσε ένας «μιγάς» να συμμετάσχει στον Χορό της τραγωδίας. Παράδειγμα ο Θεμιστοκλής. Η μητέρα του Θεμιστοκλή ήταν Θρακιώτισσα, δηλαδή η Φιλιππινέζα της εποχής. Όλοι αυτοί, λοιπόν, οι γνήσιοι πολίτες έφηβοι και άνω, που επιλέγονταν κάθε φορά για να πάνε στο χοροδιδασκαλείο να ασκηθούν, εκπροσωπούσαν την πόλη. Εκπροσωπούσαν την πόλη και τις αρχές της. Ουσιαστικά εκπροσωπούσαν το ήθος της πόλης, το μέτρο απέναντι στην αμετρία και την αλαζονεία των εχθρών της.

Όμως, για να καταλάβουμε την ισχύ αυτού του στοιχείου μες την τραγωδία, να επισημάνουμε τα εξής: η μόνη περίπτωση για να μη στρατευθεί Αθηναίος πολίτης, ήταν να είναι μέλος Χορού τραγωδίας. Στη συνείδηση του Αθηναίου νομοθέτη το να συμμετάσχει στον Χορό είναι σαν να μάχεσαι υπέρ πατρίδος. Αλλά και πέρα από αυτό, όταν ένας ποιητής πρότεινε ένα έργο που θα γινόταν παράσταση στα Μεγάλα Διονύσια και επιλεγόταν ανάμεσα στους τρεις που θα διαγωνίζονταν για τη νίκη, γνώριζε ότι είναι δάσκαλος της πόλης. Μας το λέει λίγο αργότερα ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*. Το τελευταίο ερώτημα που τίθεται στους δύο νεκρούς ποιητές, στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, που είναι υποψήφιοι για το ποιος θα ανέβει στον πάνω κόσμο, είναι «τι διδάσκετε» στο κοινό σας. Αφού έχουν προηγηθεί διάφορα τεχνικά θέματα (στιχουργία, θεματολογία και όλα τα άλλα), το πρόβλημα είναι τελικά τι θα πείτε σ' αυτό τον κόσμο: «ποιο είναι το νόημα του έργου σας;». Ο ποιητής που γράφει από την εποχή

του Αισχύλου μέχρι την εποχή των Βατράχων, επιλέγει προβλήματα άλυτα, δυσεπίλυτα, δύσχωρηστα στην καθημερινότητα και τα θέτει όλα αυτά ως ζητήματα προς επίλυση στην κοινωνία. Σκεφτείτε μονάχα πόσες διαφορετικές προσωπικότητες συναντούμε στο αρχαίο δράμα, πόσους ρόλους που εκπροσωπούν όλο το φάσμα των ανθρώπινων παθών αλλά και των αρετών. Υπάρχουν πάρα πολλές ενάρετες πρωταγωνίστριες. Πότε; Όταν οι γυναίκες στην Αθήνα είναι στον γυναικωνίτη. Δυο φορές τον χρόνο βγαίνουν οι γυναίκες στην Αθήνα μέσα από το σπίτι τους, στα Μεγάλα Παναθήναια και στα Θεσμοφόρια. Είναι μέσα στο σπίτι κι έρχονται οι ποιητές και τις βάζουν στη σκηνή, παιδοκτόνους ναι, αιμομίχτες ναι, αλλά ταυτοχρόνως και ενάρετες. Και το κάνουν σκόπιμα για να θέσουν προβληματισμό στους άνδρες, που τις έχουν αποκλείσει στον γυναικωνίτη, πάνω στα προβλήματα τα ηθικά και τα πολιτικά.

Από την άλλη μεριά, έχουμε την αρχιτεκτονική, αυτή που μας παραδόθηκε από τα κείμενα που διασώζονται, από τον στοχασμό και από την έρευνα του Αριστοτέλη. Τι είναι το θέατρο; Το θέατρο είναι ανακάλυψη του ιστορικού ανθρώπου, του ωρίμου ανθρώπου. Ο Χορός έρχεται από τα σπήλαια, η μουσική έρχεται από την προϊστορία, η αρχιτεκτονική, όλες οι άλλες τέχνες προϋπάρχουν μέσα στους σκοτεινούς αιώνες μέχρι το θέατρο του βου αιώνα. Έναν αιώνα πριν η Σαπφώ, τρεις αιώνες πριν ο Όμηρος, ο Αρχίλοχος. Υπάρχει, λοιπόν, μία πορεία της ανθρωπότητας μέχρι την ωριμότητα κι έρχεται αυτή η τέχνη του θεάτρου να συγκεράσει όλες τις τέχνες: Τη λυρική ποίηση, το έπος, τον χορό, τη μουσική και τα εικαστικά. Φυσικά σε μία άλλη ποιότητα ή σ' αυτό που έλεγε ο Μαρξ, «ποιοτικό άλμα». Δεν είναι λίγο μουσική, λίγο κείνο, λίγο τ' άλλο, αλλά όλα αυτά μαζί αποτελούν μία άλλη ποιότητα. Αυτό που ονομάζουμε δράμα. Αυτή η δομή, λοιπόν, όμως εξασφαλίζεται με στοιχεία εξισορροπούμενα: ο μύθος, η λέξη, η όρχηση, η μίμηση και η όψη. Όλα αυτά τα στοιχεία συνυπάρχουν και συναποτελούν ένα σύνολο αλλά το καθένα στηρίζει το άλλο. Είναι ένα μάθημα για τους σύγχρονους σκηνοθέτες όταν προσεγγίζουν το δράμα: να μην αφήνουν ή να μην προσπαθούν –επιτρέψτε μου την έκφραση– το ένα στοιχείο να καβαλήσει το άλλο. Το ίδιο ισχύει και για τον σκηνογράφο ή τον ενδυματολόγο ή τον μουσικό: να μην προβάλλουν το ένα συστατικό σε βάρος του άλλου. Όλα να συνυπάρχουν στον τελικό σκοπό. Ο τελικός σκοπός είναι «το μέγιστο πάντων», ο «μύθος». Όλα μπορούν να γίνουν ή να λείπουν από το θεατρικό έργο εκτός από τον μύθο. Και ο χορός και η μουσική, όχι όμως ο μύθος, δηλαδή το σημαίνον νόημα.

Βέβαια, έχουμε και τα «ποιοτικά στοιχεία». Ανάμεσα σ' αυτά είναι το «ήθος» και η «διάνοια». Είναι τα μόνα που έχουν διασωθεί στα κείμενα. Γιατί ούτε η «λέξη» μάς αφορά –μεταφράζουμε το αρχαίο δράμα– ούτε ξέρουμε τίποτε για την «όψη» του θεάτρου –αυτή μπορούμε να την εφεύρουμε. Από κει και πέρα, όμως, διασώζονται το «ήθος» και η «διάνοια», δηλαδή αυτό που θα λέγαμε σήμερα, «χαρακτήρες» και «ιδεολογία». Το ήθος και η διάνοια βρίσκονται σε μια καταπληκτική, θα 'λεγε κανένας, αλληλεπίδραση. Υπάρχουν ήρωες που έχουν το αυτό ήθος και συγκρούονται οι διάνοιές τους. Υπάρχουν ήρωες που έχουν την ίδια διάνοια κι έχουν διαφορετικό ήθος. Πιο περίπλοκο είναι όταν υπάρχουν διαφορετικά ήθη και διαφορετικές διάνοιες και είναι στη σκηνή τρεις υποκριτές και τρία διαφορετικά δραματικά πρόσωπα. Παραδείγματος χάρη, Ισμήνη, Αντιγόνη, Κρέων: τρεις διαφορετικές όψεις και τρεις διαφορετικές στάσεις

ζωής βασισιμένες πάνω σε μία ιδεολογία. Αυτή είναι η μεγάλη δημοκρατία του θεάτρου. Αυτή η ισοροπία απόψεων και συμπεριφορών.

Θυμίζω, άλλη μία φορά, τη λέξη «ήθος». Η πρώτη σημασία του στα αρχαία ελληνικά ήταν «τόπος»: *ήθεα Περσών*, λέει ο Ηρόδοτος, δηλαδή περιοχές των Περσών· *ήθεα ορνίθων*, δηλαδή φωλιές πουλιών. Το πώς το ήθος εξελίχθηκε ως έννοια σε φθόγγο, από τόπο σε τρόπο, είναι πολύ σημαντικό. Όχι για να επιβεβαιωθεί η γιαγιά μου που έλεγε «πες μου πού κάθεσαι να σου πω ποιος είσαι», αλλά γενικότερα σε σχέση με τα σύνορα: πού είσαι, πού είναι η γειτονιά σου, η φυλή σου, οι γείτονές σου, οι αντίπαλοί σου. Όλοι αυτοί καθορίζουν τις συμπεριφορές. Και υπάρχει και μια άλλη μεγάλη πρωτοτυπία. Είναι αυτό που ονομάζεται *μήκος* στον Αριστοτέλη. Κάθε πράγμα έχει τη δική του έκταση και ολόκληρη η παράσταση και τα επιμέρους στοιχεία. Μόνο έτσι, λέει, μπορεί να κατακτηθεί μια άλλη οικειότητα, η οικεία δομή. Με τον τρόπο που γίνεται η συμπλοκή των στοιχείων.

Αυτή είναι, λοιπόν, κατά την ταπεινή μου γνώμη, η δημοκρατία που υπάρχει μέσα στο εσωτερικό του αρχαίου θεάτρου και ως αρχιτεκτονική δομή και γενικότερα ως θεσμός της πολιτείας. Μέσα σ' αυτό το εσωτερικό οικοδομείται η σχέση ανάμεσα στους θεατές και το κοινό. Και μην ξεχνάμε ότι θέατρο στα αρχαία ελληνικά είναι τόπος όπου θεάσαι. Δεν είναι αυτό που βλέπεις, είναι αυτοί που βλέπουν. Άρα αναφέρεται στους θεατές. Δεν υπάρχει θέατρο χωρίς θεατές. Θεατές μπορεί να υπάρχουν χωρίς θέατρο αλλά όχι θέατρο χωρίς θεατές.

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

*Το Πολιτικό Θέατρο στη Μεταπολίτευση:
Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976*

Η τέχνη, ως δημιούργημα της ανθρώπινης κοινωνίας, έχει αναμφίβολα μια κοινωνικο-πολιτική λειτουργία. Όλα τα έργα τέχνης, κι ανάμεσά τους το θεατρικό έργο, τόσο το κείμενο όσο και η σκηνική του πραγμάτωση, η παράσταση, είναι φορείς μηνυμάτων και κατά συνέπεια φορείς ιδεολογίας. Συνειδητά ή ασυνείδητα, ο δημιουργός επικοινωνεί μέσω του έργου του στον αποδέκτη ένα ιδεολογικό περιεχόμενο που, ακόμα και σε περιπτώσεις που αυτό δεν μπορεί να οριστεί με σαφήνεια, υπάρχει και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο επιδρά σε αυτόν. Έτσι, όπως εύστοχα αναφέρει ο Βάλτερ Πούχγερ, η θεατρική παράσταση «είναι ένα κύκλωμα μεταξύ ηθοποιών και θεατών, μια διαδικασία που αρχίζει επί σκηνής και τελειοποιείται στο εσωτερικό του θεατή».¹ Αυτή ακριβώς την ιδιότητα του θεάτρου, την επίδραση που μπορεί να ασκήσει στη συνείδηση του θεατή, χρησιμοποιεί το Πολιτικό Θέατρο.

Από όλες τις τέχνες, το θέατρο είναι η πιο κοινωνική τέχνη, η πιο άμεση και αποτελεσματική, η πιο προκλητική για τις αντιδράσεις των ανθρώπων, γιατί το υλικό με το οποίο δημιουργεί είναι έμφυχο, και ο άνθρωπος είναι ο πιο πειστικός φορέας νοημάτων, πιο πειστικός απ' τον γραπτό λόγο, την εικόνα και τον ήχο.²

Αν δεχτούμε ότι πίσω από κάθε θεατρική παράσταση κρύβεται, συνειδητά ή μη, μια θεωρία για το θέατρο³ και, επιπρόσθετα, μια θεωρία για την πραγματικότητα και τη σχέση του ανθρώπου με αυτή, καταλήγουμε στην εκτίμηση ότι το θέατρο, στο σύνολό του, μπορεί να ειπωθεί και μέσα από ένα κοινωνικοπολιτικό πρίσμα, καθώς η κάθε θεωρία για την πραγματικότητα περιέχει, σε τελική ανάλυση, και μια κοινωνικοπολιτική διάσταση.

Ωστόσο, όταν αναφερόμαστε στο Πολιτικό Θέατρο εννοούμε κάτι πιο συγκεκριμένο. Τα θεατρικά λεξικά στο λήμμα «Πολιτικό Θέατρο» αναφέρουν τα είδη θεάτρου που έχουν ως «κοινό χαρακτηριστικό τη θέληση να θριαμβεύσει μια θεωρία, μια πολιτική

1. Βάλτερ Πούχγερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Παρίδης, Αθήνα, 1984, σ. 15.

2. Ο.π.

3. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Οι σκηνές της θεωρίας», *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 31-32.

πίστη, ένα φιλοσοφικό σχέδιο»,⁴ «τη συνειδητή χρήση του θεάτρου για την προβολή πολιτικών θέσεων».⁵

Η Λίλα Μαράκα δίνει τον εξής ορισμό για το Πολιτικό Θέατρο:

Πολιτικό Θέατρο, όπως έχει καθιερωθεί στη σύγχρονη χρησιμοποίηση το περιεχόμενο του όρου [...], είναι θέατρο με πολιτική θεματική και προοδευτική στράτευση, το οποίο υπηρετεί τη διαφώτιση, ασκεί κοινωνική κριτική, διατυπώνει έκκληση για αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών και συχνά προβάλλει σε προοπτική τη μελλοντική πραγματοποίηση της αλλαγής.⁶

Τα παραπάνω στοιχεία βρίσκονται σε διάφορες αναλογίες στα έργα του Πολιτικού Θεάτρου.

Το σύγχρονο Πολιτικό Θέατρο ως θεατρικό είδος χρησιμοποιεί πολλές και διαφορετικές αισθητικές μορφές.⁷ Αυτό που προσδιορίζει ένα πολιτικό έργο δεν είναι τόσο η μορφή όσο το περιεχόμενό του. Έτσι, ένα έργο του σύγχρονου Πολιτικού Θεάτρου μπορεί να χρησιμοποιεί ως μορφή αυτή του δράματος σε πέντε πράξεις, αυτή της θεατρικής Παραβολής, αυτή της Επιθεώρησης, με σύντομες και χαλαρά συνδεδεμένες σκηνές και νούμερα, της Σάτιρας, της Ηθογραφίας, της ρεαλιστικής ή νατουραλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας κ.τ.λ.⁸

Ωστόσο, υπάρχουν και μορφές που ανήκουν μόνο στο Πολιτικό Θέατρο, όπως το Επικό Θέατρο και το διδακτικό θεατρικό έργο που καθιέρωσε ο Μπρεχτ, το θέατρο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το Θέατρο-Ντοκουμέντο, το θέατρο του Δρόμου και το θέατρο ομάδων-στόχων.⁹

Το βασικό χαρακτηριστικό του Πολιτικού Θεάτρου είναι αναμφίβολα η ιδεολογική του στράτευση, η θεώρησή του ως μέσου για την αλλαγή των συνειδήσεων. Η ανάγκη για ένα τέτοιο θέατρο γίνεται επιτακτικότερη σε περιόδους δικτατορίας, καθώς, παρά τις απαγορεύσεις που επιβάλλονται σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, δεν παύει να αποτελεί μια μορφή αντίστασης στο καθεστώς. Έτσι λειτούργησε το Πολιτικό Θέατρο και στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Επταετίας, καθώς και τα χρόνια που ακολούθησαν.

Η απριλιανή στρατιωτική Δικτατορία επηρέασε καθοριστικά όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, επιβάλλοντας ένα ασφυκτικό πλαίσιο ανελευθερίας, παραβιάζοντας όλα τα βασικά ανθρώπινα δικαιώματα, φυλακίζοντας, εξορίζοντας και βασανίζοντας αριστερούς και κομμουνιστές, αγωνιστές και προοδευτικούς ανθρώπους του πνεύματος,

4. Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Α. Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006, σ. 228.

5. Phyllis Hartnoll – Peter Found, *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σ. 513.

6. Λίλα Μαράκα, «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 108.

7. Της ίδιας, «Οι Μεγάλες Δυνάμεις: διεθνής πολιτική, διπλωματία και μεγάλο κεφάλαιο ως σταθερό μοτίβο στη θεματική του σύγχρονου πολιτικού θεάτρου. Συγκριτική μελέτη παραδειγμάτων από το γερμανικό και το ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2005, σ. 358.

8. *Ο.π.*, σ. 359.

9. *Ο.π.*, σ. 360.

ανθρώπους που πάλευαν για τη δημοκρατία, προσπαθώντας έτσι να σταματήσει κάθε φωνή αντίστασης.

Βασικό μέτρο τρομοκράτησης και χειραγώγησης του πνευματικού κόσμου ήταν η επιβολή αυστηρής λογοκρισίας τόσο στον Τύπο όσο και στα θεάματα. Στον τομέα του θεάτρου, αρμόδιες επιτροπές από υπαλλήλους, δικαστικούς και αστυνομικούς ήταν υπεύθυνες για τον έλεγχο των έργων και των παραστάσεων¹⁰ με σκοπό να προλάβουν κάθε φωνή διαμαρτυρίας και αντίστασης, οτιδήποτε θα έρχονταν σε αντίθεση με το καθεστώς των Συνταγματαρχών. Τα έργα είτε απαγορεύονταν ολόκληρα, όπως για παράδειγμα η *Θηλειά* του Γιώργου Σκούρτη, είτε «διορθώνονταν» από τις επιτροπές με την αφαίρεση λέξεων, κομματιών ή ολόκληρων σκηνών. Επίσης, υπήρχαν και έργα τα οποία, ενώ αρχικά έπαιρναν την έγκριση και παρουσιάζονταν στο κοινό, στη συνέχεια απαγορεύονταν, όπως για παράδειγμα το έργο του Κώστα Μουρσελά *Ω, τι κόσμος μπαμπά!* ή το έργο του Γιώργου Χαραλαμπίδη *Οι τριακόσιοι της Πηνελόπης*.¹¹ Η λογοκρισία είχε ως αποτέλεσμα και την αυτολογοκρισία, την επιλογή ανώδυνων θεμάτων, αλλά και τη δημιουργία υπαινικτικών τρόπων γραφής.

Η αντίθεση του θεατρικού κόσμου στο δικτατορικό καθεστώς εκφράζεται κυρίως στο επίπεδο της θεατρικής παράστασης και η ανταπόκριση από το κοινό είναι μεγάλη. Όπως παρατηρεί ο Πλάτων Μαυρομούστακος:

Οι παραστάσεις αποκτούν συχνά τον χαρακτήρα πολιτικής πράξης τόσο για το κοινό όσο και για τους δημιουργούς. Η μετατροπή ανώδυνων φράσεων σε μηνύματα διαμαρτυρίας μέσα από την ερμηνεία, τη σκηνική συμπεριφορά, την κίνηση ή το κοστουμί και τη σκηνική εικόνα οδηγεί στη συσπείρωση ενός μεγάλου κοινού, που αποδοκιμάζει σθεναρά το δικτατορικό καθεστώς. Η σκηνική αυτή στάση [...] καθορίζει σε μεγάλο ποσοστό την εικόνα της ελληνικής σκηνικής πρακτικής...¹²

Η πτώση της Δικτατορίας συνοδεύτηκε από την απελευθέρωση των πολιτικών κρατουμένων, τον επαναπατρισμό των πολιτικών εξόριστων και την άρση των απαγορεύσεων της λογοκρισίας. Οι φωνές που μέχρι τώρα σώπαιναν ή είχαν βρει ένα υπόγειο, συνωμοτικό, ψιθυριστό τρόπο για να εκφράζονται ήταν πλέον ελεύθερες. Τα χρόνια 1974-76 σηματοδεύτηκαν από τη μεγάλη άνοδο της πολιτικοποίησης των λαϊκών μαζών, την κατάργηση της μοναρχίας από την ετυμηγορία του ελληνικού λαού, τις δίκες των πραξικοπηματιών και των βασανιστών, τις τεράστιες πορείες προς την αμερικάνικη πρεσβεία στις επετείους της 21ης Απριλίου και του Πολυτεχνείου, όπου συμμετείχαν πάνω από 1,5 εκατομμύριο άτομα. Το εργατικό και συνδικαλιστικό κίνημα ήταν σε άνοδο.

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες ανθεί το Πολιτικό Θέατρο κατά τα δύο πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Όπως σημειώνει ο Β. Πούγχερ:

10. Εύα Ανδρικοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών. 1947-1997», Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια. 1917-1997*, Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ. 328.

11. Για ενδεικτικά παραδείγματα έργων που απαγορεύτηκαν βλ. Ανδρικοπούλου, «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών. 1947-1997», σ. 330.

12. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η Δικτατορία και η Μεταπολίτευση: τα πολιτικά χρόνια», *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 133.

Η εποχή της Μεταπολίτευσης [...] επέφερε ριζικές αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό της χώρας, όπως το συμφιλιωτικό κλίμα, που θέτει ένα οριστικό τέρμα στις εμφυλιακές αντιθέσεις και νοοτροπίες και στον εθνικό διχασμό της μεταπολεμικής περιόδου και της εποχής του ανένδοτου με την αναγνώριση και νομιμοποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος κι άλλες συμβολικές πράξεις εθνικής ενότητας. [...] Αυτές λοιπόν οι ουσιαστικές αλλαγές στις οποίες βασίζεται ακόμα και το παρόν της χώρας είχαν άμεσες και μακροπρόθεσμες επιδράσεις και στις τέχνες, ιδίως στην τέχνη του θεάτρου.¹³

Οι επιδράσεις αυτές δεν σχετίζονταν μόνο με θεσμικές αλλαγές, όπως η ίδρυση των Περιφερειακών Θεάτρων και το άνοιγμα του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου και για άλλους θιάσους πέραν του Εθνικού Θεάτρου, αλλά και με τη δραματολογία.¹⁴

Κατά τα δύο πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης υπήρχε σαφής τάση προτίμησης του Πολιτικού Θεάτρου στο ρεπερτόριο των θιάσων, καθώς παρουσιάστηκαν τουλάχιστον σαράντα δύο έργα, ελληνικά και ξένα, τα οποία μπορούμε να εντάξουμε σε αυτή την κατηγορία. Τα έργα αυτά δεν έχουν τον ίδιο βαθμό πολιτικοποίησης και ο στόχος τους προβάλλεται άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα.

Παρατηρείται, επίσης, μια σχετική σταθερότητα στους θιάσους και στους σκηνοθέτες που παρουσιάζουν πολιτικά έργα και που θα επιμείνουν σ' αυτά και πέραν της διετίας, όπως είναι ο Θίασος Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, το Θέατρο Στοά του Θανάση Παπαγεωργίου, το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου – Έλλης Φωτίου, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, η Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Κώστα Μπάκα. Θα πρέπει, επίσης, να αναφερθεί το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών που, αν και ερασιτεχνικό, έδινε το στίγμα μιας εποχής στην οποία άνθησε το ερασιτεχνικό θέατρο.¹⁵

Ως προς το ξένο ρεπερτόριο, διαπιστώνεται μια σαφής προτίμηση σε έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Η ενασχόληση με το έργο του Μπρεχτ, ως μια πράξη αντίστασης, ήδη από την περίοδο της δικτατορίας είναι μεγάλη.¹⁶ Την περίοδο που εξετάζουμε, ο Μπρεχτ είναι από τους πιο πολυπαιγμένους συγγραφείς. Τα έργα που ανεβάστηκαν στη διετία είναι συνολικά οκτώ: *Ο δάσκαλος*,¹⁷ *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*,¹⁸ *Ο Σβέικ στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*,¹⁹ *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ*,²⁰ *Ο κύριος*

13. Βάλτερ Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματολογία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», Κωνσταντίνος Σβολόπουλος – Κωνσταντίνα Ε. Μπότσιου – Ευάνθης Ζατζηβασιλείου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον εικοστό αιώνα. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο*, Ίδρυμα «Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής», Αθήνα, 2008, σ. 265.

14. *Ο.π.*

15. Για το ερασιτεχνικό θέατρο στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, βλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ. 145-149.

16. Για αναλυτικά στοιχεία, βλ. Πέτρος Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση. Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004, σ. 256-260.

17. Θίασος Γιάννη Φέρτη – Ξένιας Καλογεροπούλου, σκηνοθεσία: Ξένια Καλογεροπούλου, 1974.

18. Θίασος Νίκου Κούρκουλου, σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, 1974.

19. Σκηνοθεσία: Γιάννης Γεωργιάδης, 1974.

20. Θέατρο Τέχνης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, 1974.

*Πουντίλα και ο άνθρωπός του ο Μάττη,*²¹ *Η μάνα,*²² *Η όπερα της πεντάρας,*²³ *Ο κύκλος με την κιμωλία.*²⁴

Τάση της εποχής υπήρξε και το Θέατρο-Ντοκουμέντο, το οποίο αναφέρεται σε:

Δραματικά έργα τα οποία έχουν ως θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις, προβλήματα κ.τ.λ. από το πρόσφατο παρελθόν, που έχουν σοβαρές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος και τα οποία επεξεργάζονται το θέμα τους χρησιμοποιώντας ως βάση του θεατρικού κειμένου μόνο ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό με στόχο τη διαφώτιση και συνειδητοποίηση.²⁵

Περαιτέρω κατηγοριοποίηση μπορεί να γίνει με βάση την έκταση της χρήσης των τεκμηρίων σε ένα έργο.

Τα θεατρικά έργα που παραστάθηκαν και ανήκουν στο Θέατρο-Ντοκουμέντο είναι: *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν* του Αλαίν Ντεκώ,²⁶ *Η δίκη των φακέλων* του Ντάνιελ Μπέρριγκαν,²⁷ *Σάκκο και Βαντσέτι* των Βιντσεντόνι – Ρόλι,²⁸ *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* του Πέτερ Βάις,²⁹ *Ανάκριση* του Πέτερ Βάις.³⁰

Επίσης, τη θεατρική περίοδο του χειμώνα 1974-75 παραστάθηκαν δύο έργα Χιλιανών συγγραφέων, τα οποία δείχνουν μια άμεση ανταπόκριση στα πολύ πρόσφατα για την εποχή πολιτικά ζητήματα που αντιμετώπιζε η Χιλή, την ανατροπή της κυβέρνησης της Λαϊκής Ενότητας του Σαλβατόρ Αλιέντε από την αμερικανοκίνητη δικτατορία του Πινοσέτ: το έργο του Πάμπλο Νερούντα, *Δόξα και θάνατος του Δον Χοακίν Μουριέτα*,³¹ και το έργο του Χουάν Φοντόν, *Η Χιλή θα νικήσει.*³²

Τα υπόλοιπα έργα που παρουσιάστηκαν είναι τα εξής: *Οι εχθροί* του Μαξίμ Γκόρκυ,³³ *Κόκκινα τριαντάφυλλα για μένα* του Σων Ο' Κέιζυ,³⁴ *Οι κλειδοκράτορες* του Μίλαν Κούντερα,³⁵ *Καπιταίν Σελ – Καπιταίν Εσό* του Σερζ Ρεζβανί,³⁶ *Ο Μπίντερμαν και οι Εμπρηστές* του Μαξ Φρις,³⁷ *Ο Γκουεβέρα του Μακρουν* του Τζων Σπούρλινγκ.³⁸

21. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης, 1975.

22. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Λεωνίδα Τριβιζάς, 1975.

23. Θίασος Μελίνας Μερκούρη – Νίκου Κούρκουλου, σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασσέν, 1975.

24. Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1974.

25. Μαράκα, «Η επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη Ελληνική δραματολογία», *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, σ. 330.

26. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Στέφανος Ληναίος, 1974.

27. Θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη – Νόνικας Γαληνέα, σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης, 1974.

28. Θέατρο Σάτιρας, σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης, 1975.

29. Θέατρο Στοά, σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου, 1975.

30. Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1975.

31. Ελεύθερη Λαϊκή Σκηνή, σκηνοθεσία: Μανώλης Μαυρομάτης, 1974.

32. Θέατρο Συνόλου, σκηνοθεσία: Βασίλης Διαμαντόπουλος, 1974.

33. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης, 1975.

34. Θίασος Κώστα Καρρά, σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας, 1974.

35. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Στέφανος Ληναίος, 1975.

36. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Λεωνίδα Τριβιζάς, 1975.

37. Θεατρικό Εργαστήρι, σκηνοθεσία: Πάνος Χαρίτογλου, 1974.

38. Σύγχρονο Θέατρο Θεσσαλονίκης, σκηνοθεσία: Τάκης Καλφόπουλος, 1974.

Ως προς το ελληνικό ρεπερτόριο, τα δύο πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης παρουσιάζονται αρκετά έργα νέων Ελλήνων συγγραφέων, κάποια από τα οποία παίχτηκαν και κατά τη διάρκεια της Επταετίας, με σαφή πολιτικό στόχο ή προβληματισμό, με επιρροές από την Επιθεώρηση (*Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ω, τι κόσμος μπαμπά!* του Κώστα Μουσελά), τον Καραγκιόζη (*Το μεγάλο μας τσίρκο*), το Θέατρο του Παραλόγου (*Θηλειά* του Γιώργου Σκούρτη), το Θέατρο-Ντοκουμέντο (*Η δίκη των εξ, Η μάχη της Αθήνας*, του Γιώργου Μιχαηλίδη) το Επικό Θέατρο (*Το έπος του βασιλιά Γυπύ* του Πέτρου Μάρκαρη, *Απεργία* του Γιώργου Σκούρτη).

Ο βαθμός πολιτικοποίησης των έργων διαφέρει, όπως και η φόρμα που επιλέγει ο κάθε συγγραφέας. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των περισσότερων έργων είναι ότι γράφτηκαν πολύ κοντά στο διάστημα που παρουσιάστηκαν. Έτσι, μπορούν να χαρακτηριστούν ως έργα που «ακουμπούσαν» άμεσα στον προβληματισμό του κοινού, έργα που αντιστοιχούσαν στο έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα εκείνης της περιόδου.

Ορισμένα από τα έργα που παραστάθηκαν θα μπορούσαν να ενταχθούν στον ευρύτερο θεματικό κύκλο του μεταπολεμικού θεάτρου που αφορά στην Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιο και στην περιγραφή των ιστορικών και κοινωνικών καταστάσεων της μεταπολεμικής Ελλάδας.³⁹

Τα έργα αυτά είναι: *Το μεγάλο μας τσίρκο Νο 2*,⁴⁰ *Ο εχθρός λαός*⁴¹ και *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*⁴² του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Η θηλειά*⁴³ και *Απεργία*⁴⁴ του Γιώργου Σκούρτη, *Η δίκη των εξ*⁴⁵ και *Η μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*⁴⁶ του Γιώργου Μιχαηλίδη, *Οι τριακόσιοι της Πηνελόπης*⁴⁷ και *Κιλελέρ*,⁴⁸ του Γιώργου Χαραλαμπίδη, *Ο χορός*⁴⁹ και *Η ευσεβής τυραννία*⁵⁰ του Νίκου Ζακόπουλου, *ΣΚ...*⁵¹ και *Παρακρατούπολη*⁵² της Μαριέττας Ριάλδη, *Το τρομπόνι* του Μάριου Ποντίνα,⁵³ *Αυτό το δέντρο δεν το λέγανε υπομονή* του Νότη Περγιάλη,⁵⁴ *Ω, τι κόσμος μπαμπά!* του Κώστα Μουσελά,⁵⁵ *Το έπος του Βασιλιά Γυπύ* του Πέτρου Μάρκαρη,⁵⁶ *Πολεμάμε και*

39. Για τους θεματικούς κύκλους στο μεταπολεμικό δράμα, βλ. Βάλτερ Πούχλερ, «Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988, σ. 430.

40. Θίασος Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου, σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος, 1974.

41. Θίασος Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου, σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος, 1975.

42. Θέατρο Τέχνης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, 1975.

43. Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας, 1975.

44. Δύο παρουσιάσεις: Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, ομαδική σκηνοθεσία, 1975, και σε σκηνοθεσία Γιώργου Σκούρτη, 1975.

45. Ανοιχτό Θέατρο, σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης, 1974.

46. Ανοιχτό Θέατρο, σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης, 1975.

47. Θίασος Νέα Πορεία, σκηνοθεσία: Γιώργος Χαραλαμπίδης, 1974.

48. Θίασος Νέα Πορεία, σκηνοθεσία: Γιώργος Χαραλαμπίδης, 1974.

49. Θίασος Έλσας Βεργή, σκηνοθεσία: Γρηγόρης Μασσαλάς, 1974.

50. Θίασος Μιράντας Κουνελάκη, σκηνοθεσία: Λυκούργος Καλλέργης, 1974.

51. Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Μαριέττα Ριάλδη, 1974.

52. Πειραματικό Θέατρο, σκηνοθεσία: Μαριέττα Ριάλδη, 1975.

53. Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας, 1974.

54. Θίασος Νίκου Χατζίσκου – Τιτίκας Νικηφοράκη, σκηνοθεσία: Νίκος Χατζίσκος, 1974.

55. Θέατρο Σάτιρας, σκηνοθεσία: Βασίλης Διαμαντόπουλος, 1974.

56. Θέατρο Στοά, σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου, 1974.

τραγουδάμε,⁵⁷ *Οι προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη,⁵⁸ *Χώρα Ραμασινά* της Κωστούλας Μητροπούλου⁵⁹ και *Άτταλος ο Γ΄* του Κώστα Βάρναλη.⁶⁰

Στα παραπάνω έργα εντοπίζονται κοινές θεματικές, κάποιες από τις οποίες απασχολούν ευρύτερα την κοινωνία της εποχής, λόγω των πρόσφατων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της Επταετίας. Μερικά από τα κυριότερα θέματα των έργων είναι τα εξής: παρέμβαση των ξένων δυνάμεων στα εσωτερικά μιας χώρας (σε πολλές από τις περιπτώσεις οι ξένες δυνάμεις είναι οι Αμερικάνοι), η πάλη των τάξεων, οι πολιτικές διώξεις που εκφράζονται στο σχήμα: φυλακή – βασανιστήρια – παρανομία, η στάση των πολιτών σε ένα ανελεύθερο καθεστώς.

Δεν είναι λίγα τα έργα τα οποία αναφέρονται, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στις Η.Π.Α. και στους Αμερικάνους, δεδομένου και του ρόλου που έπαιξαν στην επιβολή της Δικτατορίας της 21ης Απριλίου. Το αμερικανικό σύστημα δικαιοσύνης που καταδικάζει αθώους σε θάνατο, ο αντικομμουνισμός, οι Η.Π.Α. ως ιμπεριαλιστική υπερδύναμη και ο πόλεμος στο Βιετνάμ καταγγέλλονται στα έργα *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*⁶¹ του Ντεκώ, *Σάκκο και Βαντσέτι*⁶² των Βιντσεντσόνι – Ρόλι και *Η δίκη*

57. Ομαδική συγγραφή και σκηνοθεσία από τον θίασο Θέατρο του Λαού, 1975.

58. Θέατρο Τέχνης, σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης, 1975.

59. Σύγχρονο Θέατρο, σκηνοθεσία: Μαίρη Βοσταντζή, 1974.

60. Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών σε ομαδική σκηνοθεσία, 1975.

61. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, Αλαίν Ντεκώ, *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, 1974-75, και τις θεατρικές κριτικές των: Ελένη Βαροπούλου, «Αλαίν Ντεκώ: *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, Άγρα, Αθήνα, 2009, τ. Α', σ. 382-384· Τώνη Τσιριμπίνου, «Αλαίν Ντεκώ: *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*», *Αθηναϊκή*, 9-1-1975· Στάθη Ιω. Δρομάζου, «Κριτική για δύο παραστάσεις σε αθηναϊκά θέατρα», *Καθημερινή*, 7-12-1974, το έργο αναφέρεται στην υπόθεση του ζεύγους Έθελ και Ιούλιου Ρόζενμπεργκ, οι οποίοι κατηγορήθηκαν από τις αμερικάνικες αρχές το 1949 ως κομμουνιστές και κατάσκοποι της Σοβιετικής Ένωσης. Καταδικάστηκαν και εκτελέστηκαν στην ηλεκτρική καρέκλα τον Ιούνιο του 1953 χωρίς να αποδειχθεί η ενοχή τους.

62. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Όπως προκύπτει από το πρόγραμμα της παράστασης, Βιντσεντσόνι – Ρόλι, *Σάκκο και Βαντσέτι*, Θέατρο Σάτιρας, 1975-76, και τις θεατρικές κριτικές των: Ε. Βαροπούλου, «*Σάκκο και Βαντσέτι*», *Αυγή*, 6-12-1975· Ζήση Τσιριγκούλη «*Σάκκο και Βαντσέτι*», *Αθηναϊκή*, 27-10-1975· Στ. Δρομάζου «Θέατρο Σάτιρας: *Σάκκο και Βαντσέτι*», *Καθημερινή*, 22-10-1975, το έργο αναφέρεται στην υπόθεση της κατηγορίας, καταδίκης και εκτέλεσης των Ιταλών μεταναστών Σάκκο και Βαντσέτι για ληστεία μετά φόνου. Οι κατηγορούμενοι ήταν αθώοι και οι πραγματικοί λόγοι της καταδίκης τους ήταν η συνδικαλιστική και πολιτική τους δράση. Η Ελένη Βαροπούλου δίνει τα ακόλουθα στοιχεία για τη δομή και το περιεχόμενό του: «Το έργο των Βιντσεντσόνι και Ρόλι αναπτύσσεται σαν φάκελος δικογραφίας. Αποσπασματικές σκηνές μιας ιδιωτικής και δημόσιας αλήθειας προστίθενται σε γραμμική εξελικτική διαδοχή. Το ιστορικό υλικό είναι επεξεργασμένο και μυθιστοριοποιημένο. Μονάχα ένας αφηγητής από το μεγάφωνο εισάγει το αυθεντικό ντοκουμέντο με τη μορφή της άμεσης πληροφόρησης» (ό.π.). Όπως φαίνεται από τις εικόνες, έτσι όπως αναφέρονται στο πρόγραμμα της παράστασης [Πρώτη πράξη: α' εικόνα: Μασσαχουσέτη 3 Μαΐου 1920 (ταράτσα οικίας Νικολά Σάκκο), β' εικόνα: Μπριτσογούωτερ 5 Μαΐου 1920 (βράδυ σ' ένα δρόμο), γ' εικόνα: Μπριτσογούωτερ 5 Μαΐου 1920 (Αστυνομία συνοικίας Μπρόκτον), δ' εικόνα: Ντέντχαμ 31 Μαΐου 1920 (αίθουσα δικαστηρίου), ε' εικόνα: Ντέντχαμ (γραφείο προέδρου Θάγερ), στ' εικόνα: Ντέντχαμ 6 Ιουλίου 1921 (αίθουσα δικαστηρίου). Δεύτερη Πράξη: α' εικόνα: Μασσαχουσέτη καλοκαίρι 1926 (φυλακές), β' εικόνα: Συνάντηση προέδρου Θάγερ και δικηγόρου Μουρ, γ' εικόνα: Μασσαχουσέτη 23 Αυγούστου 1927 (φυλακές)], το έργο εκτυλίσσεται από το

των φακέλλων⁶³ του Μπέρριγκαν. Στο έργο του Νερούντα *Δόξα και θάνατος του Δον Χοακίν Μουριέτα*⁶⁴ οι Αμερικάνοι διώκουν τους μετανάστες της Λατινικής Αμερικής που φάχουν χρυσό στην Καλιφόρνια, τους εξευτελίζουν, τους σκοτώνουν. Σκοτώνουν, αποκεφαλίζοντάς τον, και τον Μουριέτα, σύμβολο του ηρωικού αγωνιζόμενου χιλιανού λαού. Στο έργο του Φοντόν *Η Χιλή θα νικήσει*,⁶⁵ μέσα από την παρουσίαση υπαρκτών ιστορικών προσώπων αποκαλύπτεται ο ρόλος των Αμερικάνων στην πολιτική κατάσταση της χώρας και στην υπονόμηση της κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας, καθώς και η υλική υποστήριξή τους στο καθεστώς του Πινοσέτ. Στον *Εχθρό λαό*⁶⁶ του Καμπανέλλη η αμερικανική εμπλοκή στην πολιτική ζωή της Ελλάδας αποκαλύπτεται στο πρόσωπο του Αμερικάνου που κινεί τα νήματα πίσω από τα πρόσωπα και τα γεγονότα, που τελικά οδηγούν στη δικτατορία των Συνταγματαρχών. Στο έργο της Ριάλδη *ΣΚ...*⁶⁷ στο πρόσωπο της Αμερικάνας σατιρίζονται τα υπερατλαντικά πολιτικά και κοινωνικά ήθη. Στους *Προστάτες*⁶⁸ του Ευθυμιάδη η Αμερική αναφέρεται ως ο προστάτης που θα αναλάβει την Ελλάδα, μετά την Αγγλία. Τέλος, η Αμερική είναι μια από τις Μεγάλες Δυνάμεις που σώζουν τους μνηστήρες στο νησί του Οδυσσέα, στους *Τριακόσιους της Πηνελόπης*⁶⁹ του Χαραλαμπίδη.

Το ζήτημα του ρόλου των ξένων δυνάμεων στην εσωτερική πολιτική και κοινωνική ζωή μιας χώρας, και κατ' επέκταση το ζήτημα της εθνικής ανεξαρτησίας, τίθεται και σε άλλα έργα. Στο *Μεγάλο μας τσίρκο*⁷⁰ του Καμπανέλλη οι πρεσβευτές των τεσσάρων Μεγάλων Δυνάμεων, της Αγγλίας, της Γαλλίας, της Ρωσίας και της Αυστρίας, παρουσιάζονται επί σκηνής και ουσιαστικά αποφασίζουν, με βάση τα συμφέροντά

1920 έως και το 1927 και καλύπτει χρονικά τα γεγονότα της σύλληψης, της δίκης, της φυλάκισης και της εκτέλεσης των Σάκκο και Βαντσέτι.

63. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Σύμφωνα με την Ελένη Βαροπούλου το έργο «αναπαριστά συνοπτικά τη δίκη μιας ομάδας καθολικών παπάδων και θρησκευόμενων, που το 1968 καταδικάστηκαν στις Η.Π.Α. για “σύσταση συμμορίας και συνωμοσίας”, επειδή έκαψαν δημόσια στρατολογικούς φακέλους σ' ένδειξη διαμαρτυρίας για τον πόλεμο στο Βιετνάμ και τις άλλες αμερικανικές ιμπεριαλιστικές επεμβάσεις» (Ελένη Βαροπούλου, «Ντάνιελ Μπέρριγκαν: Η δίκη των φακέλλων», *Αυγή*, 15-11-1974).

64. Pablo Neruda, *Λάμψη και θάνατος του Χοακίν Μουριέτα* (μετ. Κώστας Βαλέτας), Γραμμή, Αθήνα, 1974.

65. Χουαν Φοντόν, *Η Χιλή θα νικήσει* (μετ. Ελπίδα Μπραουδάκη), Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.

66. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο εχθρός λαός*, δακτυλόγραφο.

67. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Σύμφωνα με τον Μπάμπη Κλάρα το έργο είναι «μια δραματική σάτιρα για τις κοινωνικές, οικονομικές και πνευματικές δοκιμασίες που υφίστανται ο τόπος μας και οι άνθρωποί του, υπό την προστατευτική ομπρέλα της ελληνοαμερικανικής συνεργασίας και νοοτροπίας [...]. Η άφιξη της Αμερικάνας στη χώρα μας για να επιβάλει τα υπερατλαντικά πολιτικά και κοινωνικά ήθη, η ψυχοσοτροφία της γιάνγκικης οικογένειας, το σύστημα των αφαιμακτικών ασφαλειών, η πνευματική διάβρωση και η εξαγορά συνειδήσεων με τη μέθοδο των επιχορηγήσεων και άλλες επισημαινόμενες καταστάσεις μπορεί να μην επιφέρουν ή να μην προέρχονται από πανικό, δημιουργούν όμως μια αποπνικτική ατμόσφαιρα [...]. Όσπου τελικά έρχεται η εξανάσταση για τη λυτρωτική αποτίναξή της. Η τελική αυτή σκηνή είναι μια έμμεση αναφορά στα γεγονότα του Πολυτεχνείου [...]» (Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Σάτιρα Πανικού*», *Βραδυνή*, 13-11-1974).

68. Μήτσος Ευθυμιάδης, *Προστάτες, Ο Φώντας, Το υπόστεγο, Ψόφιοι κοριοί*, Αστέρι, 1981.

69. Γιώργος Χαραλαμπίδης, *Οι 300 της Πηνελόπης*, Αθήνα, 1972.

70. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, Ερμείας, Αθήνα, 1975.

τους, αν θα δοθεί ή όχι Σύνταγμα στους Έλληνες. Στους Προστάτες, οι Μεγάλες Δυνάμεις Αγγλία, Γαλλία, Αυστρία και Πρωσία εμφανίζονται ως καρικατούρες και ανταγωνίζονται για το ποια θα γίνει «προστάτιδα» της Ελλάδας για να επωφελείται από τη γεωστρατηγική της θέση στη Μεσόγειο. Στους Τριακόσιους της Πηνελόπης, τέσσερα καράβια, ένα αγγλικό, ένα γαλλικό, ένα ρωσικό και ένα αμερικανικό, σώζουν τους μνηστήρες και ετοιμάζονται να επιτεθούν στην Ιθάκη. Ο ρόλος των ξένων δυνάμεων και τα αποτελέσματα των ενεργειών τους στην Ελληνική Ιστορία, στη Μικρασιατική Καταστροφή και στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο φαίνεται να θίγεται και στα ανέκδοτα έργα του Μιχαηλίδη *Η δίκη των εξ*⁷¹ και η *Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*.⁷² Στο έργο του Μάρκαρη *Το έπος του βασιλιά Γυπύ*⁷³ η Ρωσία και η Πρωσία ανταγωνίζονται για τα προνόμια στις συναλλαγές με την Πολωνία, επεμβαίνουν στα εσωτερικά της και, ανάλογα με τα συμφέροντά τους, άλλοτε προσφέρουν προστασία και άλλοτε κηρύσσουν πόλεμο. Στον *Άτταλο τον Γ'*⁷⁴ του Βάρναλη ο Άτταλος δέχεται το ξεπούλημα της χώρας του στους Ρωμαίους προκειμένου να μη χάσει τα προνόμιά του. Το ζήτημα της εθνικής ανεξαρτησίας προβάλλεται και στο *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας*⁷⁵ του Βάις, έργο στο οποίο καταγγέλλεται η αποικιοκρατία και οι απάνθρωπες συνθήκες που βιώνουν οι ιθαγενείς κάτω από αυτό το καθεστώς. Μετά την εξέγερση των ιθαγενών τα μεγάλα κράτη που έχουν συμφέροντα στην περιοχή στέλνουν πολεμικό υλικό σε βοήθεια των αποικιοκρατών.

Μια άλλη θεματική ενότητα αφορά την πάλη των τάξεων. Σε αυτήν εντάσσονται έργα που έχουν ως κύριο ή δευτερεύον θέμα τους την απεργία, την εξέγερση και την

71. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Σύμφωνα με την Ελένη Βαροπούλου: «Το έργο, στηριγμένο σε διάφορα γραπτά ντοκουμέντα, πρακτικά της δίκης των υπαιτίων της Μικρασιατικής Καταστροφής, περιοδικά, εφημερίδες, καθώς και προσωπικές μαρτυρίες, αποβλέπει να αποκαλύψει τον πραγματικό πολιτικό μηχανισμό που κρύβεται πίσω από την ήττα της Μικράς Ασίας και συγκεκριμένα τον ρόλο των οικονομικών συμφερόντων των Μεγάλων Δυνάμεων στην περιοχή της Μέσης Ανατολής» (Βαροπούλου «Η δίκη των έξι», *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 389). Ως προς τη δομή του έργου, αυτή «είναι αντίστοιχη με τη δομή μιας κανονικής δίκης. Υπάρχουν όλες οι βασικές διαδοχικές της φάσεις (απαγγελία του κατηγορητηρίου, καταθέσεις μαρτύρων, διακοπή της συνεδρίασης, απολογία, απόφαση), μόνο που είναι εξαιρετικά συμπυκνωμένες και διαδραματίζονται σε εντελώς συμβατικό χρόνο. Καθώς εξελίσσεται η δίκη, ενσωματώνεται στα αποδεικτικά στοιχεία η πολιτική ανάλυση των γεγονότων που κάνει ο συγγραφέας και παρεμβάλλονται διάφορες ανώνυμες μαρτυρίες σχετικά με την τρομοκράτηση πολιτών από το παρακράτος, την εξαθλίωση του ελληνικού στρατού στη Μικρά Ασία και τη σφαγή της Σμύρνης» (ό.π., σ. 389-390).

72. Δεν έχει εντοπιστεί έκδοση του έργου. Σύμφωνα με την Ελένη Βαροπούλου το έργο «αποτελεί μια θεατροποιημένη απόδοση των ιστορικών γεγονότων της περιόδου 1940-47 που διακόπτεται από προβολές φωτογραφικών και κινηματογραφικών ντοκουμέντων» (ό.π., σ. 386). Η διάρθρωση των σκηνών, όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης, είναι η εξής: Α΄ Μέρος: Τραγούδι προλόγου, Οι Γερμανοί μπαίνουν στην Ελλάδα, Ίδρυση του Ε.Α.Μ., Ο Άγγλος Πρεσβευτής Λήπερ και η Ελληνική Δεξιά, Το Β.Β.Σ., Η Αγγλική Αυλή, Εκτελεσμένοι Αγωνιστές, Η Συμφωνία του Λιβάνου, Το Συμβούλιο, Το Σύμφωνο της Καζέρτας, Απελευθέρωση, Η Ματωμένη Κυριακή, Η Κηδεία, Β΄ Μέρος: Η Μάχη, Σκομπία, Σκομπία Β΄, Η Υποχώρηση, Πτωματολογία, Οι Αμερικάνοι Πρεσβευτές, 600 χρόνια, Επίλογος, βλ. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Η μάχη της Αθήνας, Δεκέμβρης 1944*, Ανοιχτό Θέατρο, 1975-76.

73. Πέτρος Μάρκαρης, *Το έπος του Βασιλιά Γυπύ*, Κείμενα, Αθήνα, 1971.

74. Κώστας Βάρναλης, *Άτταλος ο Τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα, 1972.

75. Πέτερ Βάις, *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* (μετ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος), Ερμείας, Αθήνα, 1971.

πάλη για τη διεκδίκηση της εξουσίας. Τα έργα που έχουν ως θέμα τους τη διεκδίκηση της εξουσίας είναι πολύ πιο προωθημένα πολιτικά, καθώς δεν σχολιάζουν μόνο την κατάσταση, αλλά προτείνουν και μια διέξοδο, την προοπτική μιας άλλης κοινωνίας. Χαρακτηριστικό έργο του οποίου το βασικό θέμα είναι η πάλη των τάξεων είναι το *Καπιταίν Σελ, Καπιταίν Εσό*⁷⁶ του Ρεζβανί. Σε ένα τάνκερ που ταξιδεύει μέσα στην αιώνια νύχτα, οι ακάθαρτοι πετρέλαιοι, η εργατική τάξη, που στο μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι κλειδωμένοι στο αμπάρι, επιβάλλονται τελικά με τη βία στους καταπιεστές τους, στην αστική τάξη που παρακμάζει και βρίσκεται σε ηθική σήψη.

Στη *Μάνα*⁷⁷ του Μπρεχτ και στους *Εχθρούς*⁷⁸ του Γκόρκυ, έργα που έχουν και αυτά ως κύριο ζήτημα την ταξική πάλη, το θέμα προβάλλεται με διαφορετικό τρόπο. Στη *Μάνα* παρουσιάζεται η πορεία μιας γυναίκας, ενός ανθρώπου, μιας συνείδησης, από το στάδιο του αρνητισμού και της επιφυλακτικότητας για τον αγώνα της απεργίας και για την αύξηση του μεροκάματου, έως τη συνειδητή και ιδεολογικά τεκμηριωμένη στράτευση με το κομμουνιστικό κόμμα για την επανάσταση. Ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί τα εργαλεία της αποστασιοποίησης. Σκοπός του είναι η ιδεολογική και πολιτική παρέμβαση στην εργατική τάξη με καλλιτεχνικά μέσα. Στους *Εχθρούς* το ύφος είναι ρεαλιστικό. Η ιδιομορφία του έργου βρίσκεται στο γεγονός ότι, ενώ ο συγγραφέας μιλά από τη σκοπιά της εργατικής τάξης, παρουσιάζει την ιστορία του μέσα από μια αστική οικογένεια, λίγο πριν από την Οκτωβριανή Επανάσταση. Μέσα από τις σχέσεις των προσώπων γίνεται σαφές ότι εργάτες και αστοί δεν μπορούν να συμφιλιωθούν. Έχουν διαφορετικά συμφέροντα και θα είναι πάντα εχθροί.

Οι ταξικές αντιθέσεις είναι κύριο ζήτημα και στο έργο του Μπρεχτ *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττη*.⁷⁹ Η βασική σχέση του έργου είναι αυτή ανάμεσα στον μεθυσμένο ή νηφάλιο γαιοκτήμονα Πούντιλα και στον σωφέρ του, τον Μάττη, σχέση καταπιεστή με καταπιεζόμενο.

Στο *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* περιγράφεται η πάλη αποικιοκρατών και ιθαγενών, εκμεταλλευτών και εκμεταλλεζόμενων. Ο συγγραφέας, βομβαρδίζοντας τον αναγνώστη με πληθώρα αριθμητικών στοιχείων και παραδειγμάτων που δείχνουν το μέγεθος και την απανθρωπιά της εκμετάλλευσης, συνηγορεί υπέρ των καταπιεσμένων και προβλέπει τη δικαίωσή τους.

Το ζήτημα της εξέγερσης των ιθαγενών ενάντια στην καταπίεση των αποικιοκρατών συναντάται και στο *Έπος του βασιλιά Υμπύ*. Και εδώ το έργο τελειώνει με το μήνυμα πως οι καταπιεζόμενοι είναι αυτοί που τελικά θα νικήσουν.

Μια εξέγερση είναι το φόντο, που παίζει όμως ουσιαστικό ρόλο στη δράση, στα έργα: *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*⁸⁰ του Μπρεχτ και *Άτταλος ο Γ΄*. Στα *Ταμπούρα μέσα στη νύχτα* η εξέγερση των Σπαρτακιστών και οι επαναστατικές διεργασίες

76. Serge Rezvani, *Καπιταίν Σελ, Καπιταίν Εσό* (απόδοση Μ. Πλωρίτης), Θεμέλιο, Αθήνα, 1975.

77. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Η Μάνα. Η ζωή της επαναστάτριας Πελεγίας Βλάσσοβα απ' το Τβερ* (μετ. Κ. Σκαλιώρας), Θεμέλιο, Αθήνα, 1976.

78. Μαξίμ Γκόρκυ, *Οι εχθροί* (μετ. Κ. Μιλτιάδου), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 2003.

79. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύριος Πούντιλα κι ο δούλος του ο Μάττι* (μετ. Κ. Παλαιολόγου), Πλανήτης, Αθήνα, χ.χ.

80. Του ίδιου, «*Ταμπούρα μέσα στη νύχτα*» (μετ. Π. Μάτσης), *Θεατρικά* 22-24 (1975), σ. 226-247.

που βρίσκονται σε εξέλιξη είναι αυτές που ουσιαστικά θέτουν το δίλημμα στον πρωταγωνιστή: να αγωνιστεί, δίπλα στην τάξη του ή να συμβιβαστεί; Τελικά διαλέγει το δεύτερο. Στον *Άτταλο τον Γ'* η εξέγερση των δούλων με αρχηγό τον Αριστόνικο είναι αυτή που ωθεί τον Άτταλο να «ξεπουλήσει» τη χώρα του στους Ρωμαίους, από τον φόβο να μην χάσει τα υλικά αγαθά και τα προνόμια που απολαμβάνει. Στο έργο περιγράφονται πολύ ζωντανά οι διαφορετικές τάξεις και τα στρώματα, καθώς και οι μεταξύ τους σχέσεις που βασίζονται κυρίως στον φόβο και στην επιβολή.

Η απεργία είναι κεντρικό ζήτημα σε δύο έργα, στο *Κόκκινα τριαντάφυλλα για μένα*⁸¹ του Ο' Κέιζυ και στην *Απεργία*⁸² του Σκούρτη. Στο πρώτο περιγράφεται με έντονα χρώματα η κατάσταση της εργατικής τάξης που παλεύει για το μεροκάματο, της οποίας ένα κομμάτι χαρακτηρίζεται από παθητικότητα και θρησκοληψία, και ένα άλλο από μαχητικότητα και αισιοδοξία. Με τη δράση, ακόμα και με την προσωπική θυσία, θα έρθει ο καλύτερος κόσμος που ονειρεύονται οι άνθρωποι.

Η *Απεργία* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως διδακτικό έργο καθώς χρησιμοποιεί πολλά στοιχεία από το Επικό και διδακτικό θέατρο του Μπρεχτ. Το περιεχόμενό του είναι, όπως λέει και ο τίτλος του, η περιγραφή μιας απεργίας. Στο έργο παρουσιάζονται διάφορα ζητήματα με αφορμή την απεργία: ο ξεπουλημένος συνδικαλισμός, η διαφορετική αντιμετώπιση από την πλευρά του εργοδότη των ξένων και ντόπιων εργατών, η εργοδοτική τρομοκρατία, αλλά και η προσπάθεια εξαγοράς των πρωτοπόρων εργατών κ.ά. Σημαντικά ιδεολογικά ζητήματα που παρουσιάζονται στο έργο με εκλαϊκευτικό τρόπο είναι η θεωρία για την υπεραξία του Καρλ Μαρξ καθώς και η αύξηση της εκμετάλλευσης με την εντατικοποίηση της εργασίας. Η *Απεργία* έχει σαφέστατο στόχο να δείξει στην εργατική τάξη τον τρόπο με τον οποίο την εκμεταλλεύονται, καθώς και να την κινητοποιήσει να δράσει.

Η ταξική πάλη, με πρωταγωνιστές τους αγρότες αυτή τη φορά, είναι το κύριο θέμα και στο *Κιλελέρ*⁸³ του Χαραλαμπίδη, που αναφέρεται στα ιστορικά γεγονότα της εξέγερσης των αγροτών το 1910.

Βασικό θέμα των έργων που παρουσιάζονται –και ιδιαίτερα επίκαιρο στη Μεταπολίτευση– είναι η στάση των πολιτών σε ένα ανελεύθερο καθεστώς. Η στάση αυτή μπορεί να είναι παθητική και συμβιβασμένη ή ενεργητική-αγωνιστική. Το θέμα αυτό, όπως και τα προηγούμενα θέματα, έχει ως στόχο να ευαισθητοποιήσει τον θεατή. Τον προτρέπει, άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, να πάρει θέση και να καταδικάσει την αδράνεια και την αδιαφορία απέναντι σε ένα περιβάλλον καταπίεσης.

Στο έργο του Σκούρτη *Η θηλειά*⁸⁴ μια ιδιαίτερη «αρρώστια» εξαπλώνεται ανάμεσα στους ανθρώπους: η θηλειά που πνίγει το λαιμό τους, τους φιμώνει, τους μεταμορφώνει σε πειθήνια όργανα. Οι άνθρωποι, αφού δεν μπορούν να την αποβάλουν, την αποδέχονται πλήρως, τη στολίζουν, την ασφαλίζουν, με άλλα λόγια μαθαίνουν να ζουν με τη θηλειά, δηλαδή με την καταπίεση. Κάθε διαφορετική φωνή που καλεί σε αντίσταση καταπνίγεται με τη βία ή καταλήγει στην τρέλα. Στο τέλος του έργου και αφού όλοι

81. Σων Ο' Κέιζυ, *Κόκκινα τριαντάφυλλα για μένα* (μετ. Παύλος Μάτσης), Δωδώνη, Αθήνα.

82. Γιώργος Σκούρτης, *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*, Κέδρος, Αθήνα, 1976.

83. Γιώργος Χαραλαμπίδης, *Κιλελέρ*, δακτυλόγραφο, Θεατρική Βιβλιοθήκη.

84. Γιώργος Σκούρτης, *8 ανέκδοτα θεατρικά έργα*, Κέδρος, Αθήνα, 2006.

έχουν μάθει να ζουν με τις θηλειές τους, τους ανακοινώνεται ότι είναι ελεύθεροι να τις αποβάλουν.

Η στάση της απάθειας, της αδιαφορίας, αλλά και του συμβιβασμού και της ενσωμάτωσης παρουσιάζεται στα έργα: *Ο Σβέικ στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*⁸⁵ του Μπρεχτ, *Οι κλειδοκράτορες*⁸⁶ του Κούντερα, *Ευσεβής τυραννία*⁸⁷ του Ζακόπουλου, *Ο εχθρός λαός και Ο άνθρωπος και το κάδρο*⁸⁸ του Καμπανέλλη, *Το τρομπόνι*⁸⁹ του Ποντίκα, *Ω, τι κόσμος μπαμπά!*⁹⁰ του Μουρσελά. Με εξαίρεση τα δυο πρώτα έργα, όπου το χρονικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο είναι η ναζιστική κατοχή, όλα τα υπόλοιπα έργα αναφέρονται, ρητά ή άρητα, στη δικτατορία των Συνταγματαρχών, στο διάστημα της Επταετίας ή στο αμέσως προηγούμενο διάστημα που οδήγησε σε αυτή. Αποτελούν, έτσι, ένα καταδικαστικό σχόλιο προς τη μερίδα εκείνη των πολιτών που έμεινε αδρανής και αδιάφορη ή, ακόμα χειρότερα, που συμβιβάστηκε και επωφελήθηκε από το καθεστώς. Σε ορισμένα από τα παραπάνω έργα ο ήρωας, ενώ στην αρχή είναι αδιάφορος, κατά τη διάρκεια του έργου συνειδητοποιείται και από παθητικός θεατής αλλάζει στάση και αντιστέκεται. Η αγωνιστική στάση ζωής, η αντίσταση σε ένα καθεστώς ανελευθερίας, προβάλλεται επίσης στα έργα: *Η Χιλή θα νικήσει*, *Το μεγάλο μας Τσίρκο*, *Ευσεβής τυραννία*, καθώς και στο έργο *Ο χορός*⁹¹ του Ζακόπουλου.

Στο έργο *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ*⁹² ο Μπρεχτ μάς παρουσιάζει στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής στη ναζιστική Γερμανία και σκιαγραφεί όλη την κλίμακα των αντιδράσεων των ανθρώπων απέναντι στο καθεστώς: από τον φόβο, τον συμβιβασμό και την ενσωμάτωση έως την αντίσταση.

Ένα άλλο ζήτημα που πραγματεύονται αρκετά από τα έργα που εξετάζονται, έχει να κάνει με τις πολιτικές διώξεις, όπως εκφράζονται στο σχήμα: παρανομία – φυλακή – βασανιστήρια. Η θεματική αυτή ήταν ιδιαίτερα επίκαιρη τα δύο πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, καθώς εκείνη την περίοδο πραγματοποιούνταν και οι δίκες των χουντικών και των βασανιστών.

Η *Ανάκριση*⁹³ του Βάις είναι ένα έργο-ντοκουμέντο για τη δίκη της Φρανκφούρτης. Μέσα από τις μαρτυρίες περιγράφονται οι συνθήκες κράτησης, υγιεινής, φαγητού, καθώς και οι μέθοδοι εξόντωσης, τα βασανιστήρια και τα πειράματα που γίνονταν πάνω στους κρατούμενους, αλλά και τα τεράστια αριθμητικά μεγέθη των νεκρών. Πρόκειται για ένα έργο-καταγγελία για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Ναζί, που αναδεικνύει τις αιτίες που τα δημιούργησαν καθώς και αυτούς που επωφελήθηκαν από τη λειτουργία τους.

85. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο Σβέικ στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο* (μετ. Κ. Παλαιολόγος), Πλανήτης, Αθήνα, 1971.

86. Μίλαν Κούντερα, *Οι κλειδοκράτορες* (μετ. Έ. Βασιλικιώτη), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννενα, 1983.

87. Νίκος Ζακόπουλος, «*Ευσεβής τυραννία*», *Θεατρικά* 75, σ. 3-22.

88. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Γ', Κέδρος, Αθήνα, 2001 (1981).

89. Μάριος Ποντίκας, «*Το τρομπόνι*. Τρίπρακτο θεατρικό έργο», *Θέατρο* 38/39 (1974), σ. 55-72.

90. Κώστας Μουρσελάς, *Ω, τι κόσμος μπαμπά!*, Κέδρος, Αθήνα, 1980.

91. Νίκος Ζακόπουλος, *Η Δικαίωση – Ο Χορός*, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ.

92. Bertolt Brecht, *Τρόμος και αθλιότητα του Τρίτου Ράιχ* (μετ. Α. Βερυκοκάκη), Κάλβος, Αθήνα, 1970.

93. Πέτερ Βάις, *Η Ανάκριση*. *Σκηνικό ορατόριο σε έντεκα τραγούδια* (μετ. Π. Μάρκαρης), Κείμενα, Αθήνα, 1970.

Τα έργα που αναφέρονται σε πολιτικές δίκες, *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*, *Η δίκη των φακέλλων και Σάκκο και Βαντσέτι*, έχουν ως κύριο θέμα τους τις πολιτικές διώξεις, καθώς οι κατηγορούμενοι δικάζονται για τα πολιτικά τους φρονήματα και μάλιστα στην περίπτωση των Ρόζενμπεργκ και των Σάκκο και Βαντσέτι εκτελούνται γι' αυτά. Οι πολιτικές διώξεις αποτελούν κύριο θέμα και στον *Χορό*, όπου ένας πολιτικός κρατούμενος ζει την τελευταία του μέρα στη φυλακή πριν τον εκτελέσουν. Στο έργο προβάλλονται διάφοροι τρόποι πίεσης του κρατούμενου, ψυχολογικής και σωματικής: η ανάκριση, οι ξυλοδαρμοί και τα βασανιστήρια.

Σε καθεστώς παρανομίας βρίσκονται τα πρόσωπα των έργων *οι Κλειδοκράτορες*, *Η Χιλή θα νικήσει*, *η Ευσεβής τυραννία*. Οι διώξεις των αριστερών παρουσιάζονται στο μονόπρακτο του Καμπανέλλη, *Η γυναίκα και ο Λάθος*,⁹⁴ μέσα από την αφήγηση μιας μάνας στους ασφαλίτες που έρχονται για να συλλάβουν τον γιο της. Σκηνές που παρουσιάζουν βασανιστήρια υπάρχουν στα έργα *Η Χιλή θα νικήσει*, όπου περιγράφεται το βασανιστήριο ενός πολιτικού κρατούμενου, τον οποίο δένουν με μια θηλιά από τον λαιμό και τον υποχρεώνουν σε ορθοστασία μέχρι να μην μπορεί να σταθεί στα πόδια του και να κρεμαστεί, στο *Τρομπόνι*, όπου όλη η Β' Πράξη του έργου παρουσιάζει τον βασανισμό ενός ανθρώπου, στην *Ευσεβή τυραννία*, όπου υπάρχει η σκηνή στην οποία περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο δημιουργείται ένας βασανιστής, περνώντας ο ίδιος τα βασανιστήρια που καλείται να εφαρμόσει. Επίσης, στον *Εχθρό λαό*, στη σκηνή με τίτλο «ο Ιεροκήρυκας» παρουσιάζεται ο ξυλοδαρμός ενός φαντάρου.

Μέσα από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι το Πολιτικό Θέατρο τα δύο πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης αποτελεί μια σημαντική διακριτή τάση στην επιλογή του ρεπερτορίου των θιάσων. Σε μια περίοδο έντονου κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού και ανόδου του εργατικού και του ευρύτερου κινήματος, το θέατρο ενσωματώνει και εκφράζει αυτή την προβληματική, θέτοντας στο επίκεντρο επίκαιρα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα που απασχολούν το μεγαλύτερο κομμάτι της κοινωνίας της εποχής.

94. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Γ'.

«Δημοκρατικές» αναθεωρήσεις στο Θέατρο των Πολυμέσων

Ηδημοκρατία αποτελεί μια αφηρημένη έννοια της οποίας η ουσία είναι πολύ δύσκολο να γίνει αντιληπτή, αν και βρίσκεται στο επίκεντρο φιλοσοφικών και ακαδημαϊκών συζητήσεων εδώ και αιώνες. Όμως, παρά το αφηρημένο της έννοιας, στο άκουσμα της λέξης «δημοκρατία» έρχονται στο μυαλό όροι όπως ελευθερία, ισότητα και ανθρώπινα δικαιώματα. Αν και από τη σύλληψή της ακόμη η ιδέα της δημοκρατίας θεωρούνταν ως ένα ουτοπικό πολίτευμα διακυβέρνησης, η προσπάθεια να αγγίξουμε όσο περισσότερο δυνατόν την τελειότητα της δημοκρατίας δεν σταμάτησε ποτέ. Αυτό θα αποτελούσε μια καλή εξήγηση για το γεγονός ότι συνεχίζουμε να πιστεύουμε πως ζούμε σε μια δημοκρατική κοινωνία ακόμα κι αν μαστίζεται από αντιδημοκρατικές πρακτικές.

Κατά τη διάρκεια αυτής της αναζήτησης για την τέλεια δημοκρατία, και καθώς έχουμε προχωρήσει στον 21ο αιώνα, η ανάπτυξη της τεχνολογίας θεωρείται πλέον η πηγή μέσα από την οποία μπορεί να επιτευχθεί μια πιο αποτελεσματική πρακτική της δημοκρατίας. Ειδικά όσον αφορά τα ηλεκτρονικά μέσα δικτύωσης και ενημέρωσης, η ανάπτυξη και η καθιέρωσή τους ως αναπόσπαστου κομματιού της κοινωνικής πραγματικότητας, μπορεί να θεωρηθεί γεγονός ζωτικής σημασίας για την προώθηση της δημοκρατίας. Μέσα από τη χρήση των ηλεκτρονικών μέσων, οι φωνές εκατομμυρίων ανθρώπων έχουν την ευκαιρία να ακουστούν σε κάθε γωνιά της γης. Αντίστοιχα, ο καθένας από αυτούς μπορεί να εκτεθεί σε πολλές διαφορετικές απόψεις και κοσμοθεωρίες. Το αποτέλεσμα αυτής της ανταλλαγής δεν είναι άλλο από την προώθηση μιας μορφής δημοκρατικού διαλόγου.

Η χρήση του διαδικτύου έχει επεκτείνει επιπλέον αυτή την προσπάθεια για δημοκρατικό διάλογο και ελευθερία του λόγου. Ο παγκόσμιος ιστός έχει εξελιχθεί σε έναν χώρο όπου οποιοσδήποτε μπορεί να εκφράσει ελεύθερα την άποψή του και έχει τη δυνατότητα να διευρύνει τους ορίζοντές του, αποκτώντας οικειότητα με διαφορετικές απόψεις και προοπτικές. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης άποψης για τα γεγονότα της επικαιρότητας. Ακόμη και τα κοινωνικά δίκτυα έχουν παίξει έναν πολύ σημαντικό ρόλο, αφού προσφέρουν τη δυνατότητα για τη δημιουργία ενός μεγάλου δικτύου επικοινωνίας μεταξύ ενός αριθμού ατόμων πολύ μεγαλύτερου από οτιδήποτε θα μπορούσε κάποιος να φανταστεί στο παρελθόν, και επιπλέον καθιστά τους χρήστες του διαδικτύου ικανούς να έχουν μια πιο ενεργή παρουσία στον παγκόσμιο διάλογο.

Παρόλα αυτά, αν και η τεχνολογική ανάπτυξη έχει καταστήσει δυνατή την εκμετάλλευση όλων αυτών των ευκαιριών, υπάρχει πάντα μια ατμόσφαιρα αμφισβήτησης όσον

αφορά το πόσο αληθινή είναι η δημοκρατία που προσφέρεται. Πολλά μέσα ψυχαγωγίας και ενημέρωσης έχουν συχνά κατηγορηθεί πως προωθούν διαστρεβλωμένες ειδήσεις και πληροφορίες, αφού «υπηρετούν, και προπαγανδίζουν εκ μέρους των ισχυρών κοινωνικών συμφερόντων που τα ελέγχουν και τα χρηματοδοτούν».¹ Αυτό καθιστά αδύνατο έναν υγιή δημοκρατικό διάλογο, αφού ο κόσμος δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στην πραγματική εικόνα των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα και συνεπώς δεν μπορεί να έχει μια ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου. Επιπλέον, τα μέσα ενημέρωσης βασίζουν τις πληροφορίες που μεταδίδουν σε βίντεο και εικόνες σε μια εποχή που οτιδήποτε μπορεί να υποστεί τροποποίηση μέσω της τεχνολογίας, πέρα, φυσικά, από το γεγονός πως τα συγκεκριμένα μέσα χαρακτηρίζονται εγγενώς ως υποκειμενικά, αφού η προοπτική και η επιλογή των πληροφοριών που αιχμαλωτίζονται καθορίζονται από προσωπικούς και κοινωνικούς παράγοντες.² Αφού η αξιοπιστία των πληροφοριών που καταναλώνονται από το ευρύ κοινό δεν μπορεί πια να πιστοποιηθεί, ο κόσμος στερείται του δικαιώματός του να γνωρίσει τα πραγματικά γεγονότα.

Οι ίδιες αμφιβολίες εγείρονται όσον αφορά τη χρήση του διαδικτύου. Ακόμα κι αν υπάρχουν αρκετά πλεονεκτήματα, υποστηρίζεται ευρέως η άποψη πως το διαδίκτυο αποτελεί το πιο αποτελεσματικό μέσο παρακολούθησης, το οποίο σε συνδυασμό με τη χρήση της κάμερας έχει μετατρέψει την κοινωνία μας σε μια κοινωνία ελέγχου και αυτο-ελέγχου. Έτσι, ο καθένας μπορεί εύκολα να εντοπιστεί και η κάθε του κίνηση μπορεί να γίνει γνωστή και να κατηγοριοποιηθεί ως, πιθανή ή όχι, απειλή. Οι άνθρωποι έχουν αποδεχτεί αδιαμαρτύρητα την εισβολή της τεχνολογίας στις ζωές τους και τη στέρηση της ιδιωτικότητάς τους εξαιτίας της προώθησης παρόμοιων μεθόδων παρακολούθησης ως απαραίτητων, λόγω της συνεχούς αύξησης της τρομοκρατίας παγκοσμίως. Το διαδίκτυο όμως έχει καταφέρει να πετύχει κάτι πολύ παραπάνω, συγκεντρώνοντας πληροφορίες για τον οποιονδήποτε πολύ πιο αποτελεσματικά και με τη δική τους έγκριση. Τα προσωπικά μας στοιχεία μπορεί να φιγουράρουν στο διαδίκτυο και να βρεθούν από τον οποιονδήποτε μόνο με μια αναζήτηση. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπως το Facebook, το Twitter, και το Instagram, αποτελούν μια πλήρως ενημερωμένη βάση δεδομένων με πληροφορίες για τη ζωή, τις συνήθειες, τις ιδεολογίες, ακόμα και για την τοποθεσία των χρηστών.

Ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, το θέατρο δεν θα μπορούσε να παραμείνει ανέπαφο και ουδέτερο ως προς αυτά τα θέματα. Επηρεασμένο από την ανάπτυξη της τεχνολογίας και ακολουθώντας μια φυσική πορεία εξέλιξης, το θέατρο των πολυμέσων προσφέρει μια νέα οπτική πάνω στην τέχνη και την κοινωνία. Η χρήση οθονών, οπτικών και ηχητικών εφέ, και βίντεο, τα οποία συνδυάζονται με ή και αντικαθιστούν τη ζωντανή δράση, έχει συμβάλει σε μια πιο περίπλοκη δομή και αναπαράσταση των έργων που παρουσιάζονται στη θεατρική σκηνή. Σκηνοθέτες και ηθοποιοί έχουν πια τα μέσα για να πραγματοποιήσουν παραγωγές πέρα από τα συνηθισμένα και για να εκφράσουν με περισσότερη ένταση και ζωντάνια τις σκέψεις και τις ιδέες τους. Από την

1. Edward S. Herman – Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York, 1988, σ. xi. Πρωτότυπο κείμενο: «The media serve, and propagandize on behalf of, the powerful societal interests that control and finance them».

2. Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York, 2005, σ. 3-4, [Web. 20-1-2014].

άλλη πλευρά, ενώ οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν προς όφελός τους τα πλεονεκτήματα που προσφέρονται από την τεχνολογία, ταυτοχρόνως σχολιάζουν και κριτικάρουν μέσα από τη δουλειά τους τη δίχως όρια χρήση της τεχνολογίας. Σε αυτήν την εισήγηση, θέματα που σχετίζονται με τον δημοκρατικό ή αντιδημοκρατικό χαρακτήρα της τεχνολογίας παρουσιάζονται μέσα από παραγωγές που κάνουν χρήση πολυμέσων από τους John Jesurun, The Builders Association και Katie Mitchell, με επίκεντρο θέματα, όπως η παρακολούθηση, ο έλεγχος και η υποκειμενικότητα της εικόνας. Οι εν λόγω παραγωγές, *Snow* (2000), *Super Vision* (2005), και *Waves* (2011), καλύπτουν μια χρονική περίοδο από το 2000 μέχρι και το 2011, δίνοντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των ανησυχιών που εκφράζονται σε σχέση με την τεχνολογία μέσα στη νέα χιλιετηρίδα.

Η παράσταση *Snow* (2000) του John Jesurun παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Πρώτη Χριστιανική Εκκλησία στο Seattle της Washington. Η παραγωγή επικεντρώνεται σε θέματα παρακολούθησης, ελέγχου και παραπλάνησης σε μια εποχή τεχνολογικής ανάπτυξης. Μέσα από τα σκηνικά και την πλοκή, δημιουργείται μια ατμόσφαιρα απομόνωσης για τους ηθοποιούς αλλά και για το κοινό. Κατά τη διάρκεια του έργου το κοινό βρίσκεται σε ένα κλειστό δωμάτιο ακριβώς στη μέση του χώρου της παράστασης. Οι θεατές είναι εντελώς αποκομμένοι από τη ζωντανή δράση και μπορούν να δούνε την παράσταση μόνο μέσα από τέσσερις μεγάλες οθόνες που είναι τοποθετημένες μέσα στο δωμάτιο. Οι τέσσερις ηθοποιοί δρουν ακριβώς έξω από αυτό το κεντρικό δωμάτιο σε έναν χώρο που αποτελείται από τέσσερα δωμάτια που συνδέονται μεταξύ τους με διαδρόμους. Κάθε τους κίνηση καταγράφεται από είκοσι δύο κάμερες τοποθετημένες στο σύνολο του χώρου, ενώ οι εικόνες υφίστανται ζωντανή επεξεργασία και μεταδίδονται στο κοινό, το οποίο βλέπει ταυτοχρόνως διαφορετικές οπτικές γωνίες μιας εικόνας ή ακόμα και ταυτόχρονες εικόνες από όλα τα δωμάτια του στούντιο. Το σκηνικό ολοκληρώνεται από έναν πέμπτο εικονικό ηθοποιό, τον οποίο το κοινό δεν βλέπει ποτέ, παρά μόνο ακούει τη φωνή του.

Καθώς η ιστορία ξεδιπλώνεται, το κοινό βρίσκεται να παρακολουθεί μια ηθοποιό, την Cricket, τους παραγωγούς, Kit και Lee, και τον σεναριογράφο, Ballou, σε ένα τηλεοπτικό στούντιο όπου γυρίζουν δημοφιλείς σειρές και ταινίες. Τίποτα όμως δεν είναι τόσο αθώο σε αυτό το τηλεοπτικό στούντιο, αφού σε κάθε παραγωγή υπάρχει ένας απώτατος σκοπός. Η Cricket χρησιμοποιείται ως μέσο μετάδοσης, ώστε μέσα από τους ρόλους της να παραδίδει κρυφά, κωδικοποιημένα μηνύματα σε πελάτες, όπως εταιρείες και επιχειρηματίες. Ως εκ τούτου, κάθε λεπτομέρεια της τελικής παραγωγής, από το σενάριο μέχρι την ερμηνεία, είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες του κάθε μηνύματος που πρέπει να μεταδοθεί, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει πως πολλές φορές οι παραγωγές μπορεί να απαρτίζονται από ασυναρτησίες. Σκοπός φαίνεται να είναι η επιβολή της αυτο-πειθαρχίας, αφού η εταιρία «συγκεντρώνει τόσες πολλές πληροφορίες που μπορεί να τις χρησιμοποιήσει εναντίον οποιουδήποτε πιθανού εχθρού εάν χρειαστεί· αλλά το νόημα είναι ποτέ να μη χρησιμοποιούνται εναντίον κανενός, απλά να απειλούν ότι θα τις χρησιμοποιήσουν».³ Οι χαρακτήρες βρίσκονται φυλακισμένοι σε ένα σύστημα από

3. John Jesurun, «Snow», J. Jesurun (επιμ.), *Shatterhand Massacree and Other Media Texts*, PAJ, New York, 2009, σ. 124. Πρωτότυπο κείμενο: «It collects so much information that it can use it against any possible enemy if it has to; but the idea is never to use it against anyone, just to threaten to use it».

το οποίο δεν μπορούν να ξεφύγουν. Στερούνται του δικαιώματός τους στην ελευθερία και την ιδιωτικότητα, αφού κάθε τους κίνηση καταγράφεται συνεχώς από κάμερες διασκορπισμένες μέσα στο τηλεοπτικό στούντιο αλλά και στα σπίτια τους.

Το σκηνικό και η πλοκή δεν επιλέχθηκαν τυχαία από τον Jesurun, ο οποίος διάλεξε να παρουσιάσει τη συγκεκριμένη παράσταση σε σχέση με τα media, και συγκεκριμένα την τηλεόραση, για να τονίσει το μέγεθος του ελέγχου που ασκείται από αυτό το μέσο. Ο ίδιος γνωρίζει πολύ καλά τις μηχανορραφίες που λαμβάνουν χώρα στον χώρο της τηλεόρασης, αφού εργαζόταν ως αναλυτής τηλεοπτικού περιεχομένου για το τηλεοπτικό δίκτυο C.B.S. Ζώντας μέσα στη βιομηχανία της τηλεόρασης και βλέποντας πως το κάθε πρόγραμμα δημιουργούνται έτσι ώστε να έχει συγκεκριμένα αποτελέσματα και αντιδράσεις από το κοινό, έφτασε στη συνειδητοποίηση «πως αν και αυτά τα σόου εξυπηρετούν το κοινό, τα ίδια τα media, στη μεγαλύτερη και πιο ανώνυμη μορφή τους, εξυπηρετούνταν τα ίδια από το κοινό. Μας παρακολουθούσαν. [...] Τη στιγμή που ανοίγουμε τη συσκευή μας συνδεόμαστε, επηρεαζόμαστε, πειθαρχούμε από ένα μεγάλο σύστημα».⁴

Τοποθετώντας το κοινό της παράστασης σε μια θέση η οποία μιμείται τη διαδικασία της τηλεοπτικής θέασης, ο Jesurun κάνει τους θεατές να νιώσουν ακόμη πιο έντονα την απομόνωση και την αίσθηση του εγκλωβισμού, που μπορούν να προκληθούν από το συγκεκριμένο μέσο. Στην παράσταση, ολόκληρο το δυναμικό του τηλεοπτικού στούντιο παραπλανάται όσον αφορά τον αληθινό σκοπό της δουλειάς τους. Καταλήγουν να ζούνε σε μια κατασκευασμένη πραγματικότητα η οποία είναι εντελώς διαφορετική από αυτό που συμβαίνει. Σε περίπτωση που κάποιος μάθει ή υποπτευθεί τι πραγματικά συμβαίνει, τότε εξαλείφεται ως πιθανή απειλή. Όλη αυτή η κατάσταση φέρνει το κοινό σε μια συνειδητοποίηση όσον αφορά τον ρόλο τους ως τηλεθεατών.

Όπως και οι χαρακτήρες της παράστασης, έτσι και οι τηλεθεατές παραπλανώνται από τα media με περισσότερους από έναν τρόπους. Το πρώτο μέρος της παραπλάνησης ξεκινάει με την παρουσίαση μιας πραγματικότητας διαφορετικής από την αλήθεια. Καθημερινά τα media κατασκευάζουν και παρουσιάζουν έναν κόσμο ιδωμένο από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα πως οι ειδήσεις κατασκευάζονται ή παραποιούνται. Ο στόχος μπορεί αναλόγως να επιτευχθεί, παρουσιάζοντας ειδήσεις ή εικόνες οι οποίες εκμαιεύουν τα επιθυμητά συναισθήματα. Είτε αυτά είναι συναισθήματα ευδαιμονίας είτε ταραχής, πάντα υπάρχει ένας λόγος που δημιουργούνται από τα media.

Αυτό μας φέρνει στο δεύτερο μέρος της παραπλάνησης, το οποίο είναι ο έλεγχος των τηλεθεατών. Όπως προαναφέρθηκε, τα προγράμματα που δημιουργούνται, πάντα, έχουν έναν συγκεκριμένο στόχο και επιδιώκουν να προκαλέσουν συγκεκριμένες αντιδράσεις στο κοινό. Αυτό δεν έχει ως μοναδικό στόχο την προσέλκυση των τηλεθεατών για να επιτύχει την αποδοχή και συνεπώς την οικονομική επιτυχία, αλλά εκτείνεται

4. Του ίδιου, «Breaking the Relentless Spool of Film Unrolling», *Felix* 1.3 (1993), <http://www.e-felix.org/issue3/Jesurun.html> [20-10-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «I came away with the thought that although these shows service the audience, the media itself, in its largest and most anonymous form, was itself serviced by the audience. It was watching us. The minute we turn on our set we are connected to, influenced and disciplined by a large system».

και στο κομμάτι του ελέγχου. Όταν οι τηλεθεατές παρακολουθούνται τόσο στενά από τα τηλεοπτικά δίκτυα, ώστε να γίνει κατανοητή η ψυχολογία, οι ανάγκες και η προσωπικότητα του κοινού, αυτό έχει ως αποτέλεσμα την απόκτηση πληροφοριών για τους θεατές, οι οποίες μπορεί να χρησιμοποιηθούν αναλόγως για να μεταδώσουν υποσυνείδητα μηνύματα.

Τα media μας παρακολουθούν, συλλέγουν πληροφορίες για εμάς χωρίς καν να το γνωρίζουμε. Η λειτουργία καμερών παντού γύρω μας καθιστά δυνατή την παροχή πληροφοριών για την καθημερινότητά μας. Η έννοια της κάμερας στην παράσταση είναι αξιοσημείωτη μέσα από το σκηνικό καθώς και μέσα από την πλοκή. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως μία από τις είκοσι δύο κάμερες που χρησιμοποιούνται στην παράσταση είναι εκείνη που καθορίζει την οπτική γωνία του πέμπτου εικονικού ηθοποιού, ή του ασκούμενου, όπως αναφέρεται στο έργο. Αυτή η κάμερα έχει «προγραμματιστεί να κινείται από μόνη της, να αναγνωρίζει, να εστιάζει, να περιστρέφεται, να γέρνει ανάλογα με το ποιον είναι προγραμματισμένη να ακολουθεί».⁵ Ο Jesurun με αυτή του την επιλογή τονίζει τη δύναμη του μέσου ανεξάρτητα από το μήνυμα, τον παραλήπτη, ή τον αποστολέα. Κάτι τέτοιο δίνει ζωή και δύναμη στην ίδια την κάμερα, χωρίς καν να λαμβάνεται υπόψη το άτομο το οποίο βλέπει πίσω από την κάμερα, γιατί απλά το άτομο που ελέγχει το βλέμμα της κάμερας δεν υπάρχει.⁶ Δίνοντας στην τεχνολογία δική της ζωή ο Jesurun θέτει το ερώτημα: Ποιες είναι οι πιθανότητες να χάσουμε το ανθρώπινο στοιχείο και να αφήσουμε την τεχνολογία να κυριαρχήσει πάνω στον άνθρωπο;

Οι απαντήσεις σε αυτήν την ερώτηση έρχονται μέσα από διάφορες σκηνές της παράστασης. Για παράδειγμα, σε μία από τις σκηνές οι θεατές βλέπουν την Crickett να γυρίζει μια σκηνή στην οποία υποτίθεται πως κάποιον δολοφονεί. Περπατάει προς την κάμερα, η οποία αποτελεί και την οπτική γωνία του κοινού, και προσποιείται πως κάποιον στραγγαλίζει. Το κοινό το οποίο την παρακολουθεί γίνεται έτσι το θύμα της δολοφονίας. Όταν τελειώνει η Crickett συνεχίζει λέγοντας:

Έπρεπε να κλείσω το ηλεκτρικό του μάτι για πάντα. [...] Αλλά όλοι ξέρουν πως ένα μάτι δεν σταματάει ποτέ να βλέπει. [...] Πρώτα μπορούσε απλά να με δει. Τώρα μπορεί να δει μέσα μου, αλλά δεν με νοιάζει. Γιατί τώρα δεν χρειάζεται να τον βλέπω να με κοιτάζει. [...] Η καρδιά μου έχει γίνει μαύρη, μαύρη, μαύρη ... από το να με βλέπουν, βλέπουν, βλέπουν ... όλη, όλη, όλη την ώρα, ώρα, ... ώρα. Το ίδιο δεν θα πάθαινε και η δική σου;⁷

5. Του ίδιου, «Snow», σ. 97. Πρωτότυπο κείμενο: «The camera is also programmed to move by itself, to recognize, focus, pan, and tilt, according to whom it is programmed to follow».

6. Ο Jesurun αναφέρει πως επιζητούσε «να εισαγάγει στο σενάριο ένα στοιχείο το οποίο δεν μπορούσε να ελεγχθεί πλήρως». Η κάμερα έπαιρνε πρωτοβουλίες κινήσεων ή έδειχνε σημάδια αναποφασιστικότητας όσον αφορά τις επόμενες κινήσεις της. Για τον Jesurun και για τους ηθοποιούς «αυτό έμοιαζε με μια ανεξήγητη, απόμακρη ηχώ μιας προσπάθειας για “ελεύθερη βούληση”» (Nick Kaye, *Multi-Media: Video – Installation – Performance*, Routledge, Oxon, 2007, σ. 155). Πρωτότυπο κείμενο: «The object for me was not to control everything about the camera but to introduce another kind of element into the scenario that couldn't be completely controlled. [...] To us it felt like an inexplicable, distant echo of an attempt at “free will”».

7. Jesurun, «Snow», σ. 112. Πρωτότυπο κείμενο: «I had to shut his electric eye forever [...]. But everyone knows an eye never stops seeing. [...]. At first he could just see me. Now he can see through me,

Όταν το θύμα-κάμερα ξαφνικά απαντάει στην ερώτηση, η Crickett, σε μια προσπάθεια να το σταματήσει μια για πάντα, το σκοτώνει ξανά, δηλαδή το βγάζει από την πρίζα. Παρόλα αυτά γίνεται φανερό πως η κάμερα έχει δικιά της ζωή. Όπως αναφέρει ο Jean Baudrillard στο βιβλίο του *America*, ένα τεχνολογικό μέσο όπως η τηλεόραση ή όπως η κάμερα στην περίπτωση της παράστασης, που συνεχίζει να λειτουργεί παρά την παρουσία ή απουσία των ανθρώπων, προκαλεί ένα απόκοσμο συναίσθημα. Όταν έρθει αυτή η συνειδητοποίηση, η παρουσία του στον χώρο μοιάζει υπερφυσική και σχεδόν απειλητική, αφού φαίνεται πως δεν υπάρχει η ανάγκη για το ανθρώπινο στοιχείο ώστε να συνεχιστεί η λειτουργία του.⁸ Αυτό το συναίσθημα τρέφεται συνεχώς κατά τη διάρκεια της παράστασης, όπως για παράδειγμα σε μια συζήτηση μεταξύ της Kit και του Lee, όπου η πρώτη επιμένει πως έχει κλείσει όλες τις κάμερες στον χώρο του γραφείου. Ο Lee όμως παρεμβαίνει λέγοντας πως το μέσο «βλέπει τα πάντα είτε είναι ανοιχτό, είτε κλειστό».⁹

Το αίσθημα της ανασφάλειας δυναμώνει σε κάθε σκηνή. Ζώντας σε έναν κόσμο ελέγχου και παρακολούθησης, οι άνθρωποι έχουν αδρανοποιηθεί και έχουν υποταχθεί στην τεχνολογία. Αυτή η παράσταση προσπαθεί να μας κάνει να ξεφύγουμε από την αδράνεια, έστω και για λίγο, και να συνειδητοποιήσουμε πως όλη αυτή η κατάσταση δεν θα έπρεπε να θεωρείται κάτι το φυσιολογικό. Μια από τις σκηνές που χρησιμοποιούνται για να σχολιάσουν το συγκεκριμένο θέμα είναι μέρος των γυρισμάτων μιας ταινίας που λαμβάνει χώρα στο διάστημα.

Lee: Μην φάχνεις για σημεία ζωής εδώ γύρω. Όλοι και όλα είναι στείρα, ουδέτερα, αδρανοποιημένα. Αυτή είναι η πορεία του κόσμου, οπότε πήγαινε μαζί του ή θάψου από κάτω του, αλλά μην προσπαθήσεις να ξεφύγεις.

Crickett: Μα δεν θέλω να αδρανοποιηθώ.

Lee: [...] Πρέπει να ξέρεις τη θέση σου στο σύμπαν. Μάθε να είσαι ένα τίποτα και να είσαι ένα τίποτα πρόσχαρα από δω και πέρα, όπως κι εγώ.¹⁰

Σύμφωνα με αυτήν τη λογική ολόκληρο το προσωπικό του τηλεοπτικού στούντιο έχει αδρανοποιηθεί μέσω της χορήγησης ναρκωτικών ή φαρμακευτικών ουσιών. «Οι μισοί από αυτούς παίρνουν έκσταση σε καθημερινή βάση για να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις», αποκαλύπτει ο ασκούμενος στην Kit.¹¹

Ο ρόλος του ναρκωτικού στη σημερινή εποχή έχει αποδοθεί στην τεχνολογία και τα media. Τα media έχουν την ικανότητα να απορροφούν τους ανθρώπους και να τους απομακρύνουν από την πραγματικότητα σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ο Jesurun επικεντρώνεται συγκεκριμένα στη δύναμη του διαδικτύου. Ως μέρος της πλοκής, η εταιρεία

but I don't care. Because now I don't have to see him seeing me. [...]. My heart has turned black, black, black ... from being watched, watched, watched ... all, all, all, the time, time ... time. Wouldn't yours?».

8. Jean Baudrillard, *America*, Verso, London, 1988, σ. 50.

9. Jesurun, «Snow», σ. 142. Πρωτότυπο κείμενο: «It sees everything whether it's on or not».

10. Ό.π, σ. 109. Πρωτότυπο κείμενο: «LEE: Don't search for signs of life around here; everything and everyone is neutered, neutral, and neutralized. It's the way of the world, so get with it or get under it, but don't try to get out of it. CRICKETT: But I don't want to be neutralized. LEE: [...] You have to know your place in the universe. Learn how to be nothing, and be nothing happily ever after, as I have».

11. Ό.π, σ. 154. Πρωτότυπο κείμενο: «Half of them are mainlining Ecstasy on a daily basis to keep up with the demand».

του τηλεοπτικού στούντιο έχει κατασκευάσει ιστοσελίδες που περιέχουν πληροφορίες για όλους τους χαρακτήρες και οι οποίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και κρατούν τις ισορροπίες μεταξύ των χαρακτήρων. Όλο αυτό, ουσιαστικά, έχει δημιουργήσει μια εικονική εκδοχή των χαρακτήρων στο διαδίκτυο, η οποία έχει αποκτήσει δική της ζωή και βούληση. Όπως αναφέρει ο Lee, «για χρόνια είμασταν όλοι αναπαραγμένοι σε έναν παράλληλο διαδικτυακό κόσμο».¹² Η ιστοσελίδα της Crickett, δε, είχε εξελιχθεί σε τόσο μεγάλο βαθμό, λόγω των διαφορετικών χαρακτήρων που υποδυόταν μέσα από τους ρόλους της, που προσπαθούσε να κυριεύσει όλα τα άλλα.

Καθώς οι δευτερεύουσες ιστοσελίδες της Crickett αυξάνονταν, ζήλεψαν την ατέλειμη πηγή έμπνευσής της. Ερχόμενη στη ζωή, έμαθε τον πρώτο κανόνα της: Η ζωή είναι κανίβαλος – τρώει τον εαυτό της.¹³

Η ευρύτατη χρήση του διαδικτύου, σήμερα, μπορεί εύκολα να οδηγήσει σε έναν ανάλογο κανιβαλισμό. Δίνοντας τόσες πληροφορίες για τον εαυτό μας και δημιουργώντας διαφορετικά διαδικτυακά προφίλ, ώστε να προωθήσουμε μια συγκεκριμένη εικόνα, το πρωτότυπο μπορεί εύκολα να χαθεί κάτω από το κατασκευάσμα.

Ο τρόπος με τον οποίο αρχίζει η παράσταση είναι ενδεικτικός του ρόλου της τεχνολογίας στη ζωή των ανθρώπων και του θετικού/δημοκρατικού ή αρνητικού/αντιδημοκρατικού αντικτύπου που έχει πάνω τους:

Κάποτε ζούσα σε μια ιερή πόλη. Ήταν μια λαμπερή πόλη, μια ιερή πόλη. Βρισκόταν κάτω από ένα πανέμορφο σκοτεινό ασημένιο σύννεφο χωρίς φωτεινές γραμμές. [...] Καθώς έμπαινε στον δεύτερο αιώνα της η πόλη άρχισε να χάνει την ιερότητα της και το βάθος της και έγινε μια ματαιόδοξη και ρηχή πόλη, και το σύννεφο άρχισε να εξανεμίζεται. [...] Η πόλη είναι πλούσια και όμορφη τώρα, αλλά είναι γεμάτη άδειους ανθρώπους και οποιαδήποτε αναφορά στην ιερή πόλη απλά διακωμωδείται.¹⁴

Αντίστοιχα, οι άνθρωποι στο παρελθόν ζούσαν σε ένα σύννεφο άγνοιας και απομόνωσης, όμως, ταυτόχρονα, αυτό το σύννεφο τους κρατούσε ασφαλείς και προστάτευε την ιδιωτικότητά τους. Με την άνοδο και την εξέλιξη της τεχνολογίας η γνώση έχει γίνει ευρύτερη, αλλά η πηγή της, ο τρόπος διαμοίρασης και η ουσία της αμφισβητούνται περισσότερο από ποτέ. Όχι μόνο δεν είμαστε σίγουροι για την εγκυρότητα των πληροφοριών που λαμβάνουμε, αλλά την ίδια στιγμή έχουμε εγκαταλειφθεί από το σύννεφο της ανωνυμίας που προστάτευε τις προσωπικές μας πληροφορίες και την ιδιωτικότητά μας. Η τεχνολογία κυριαρχεί και όπως αναφέρει ο Robyn Bell,

Η μοντέρνα ιστορία είναι πραγματικά αυθαιρέτη, όπως και το μέσο που ευθύνεται για τη μεταβίβαση των πληροφοριών. Σε αυτό το τοπίο, μέσα από την αναπαρά-

12. Ο.π. σ. 161. Πρωτότυπο κείμενο: «for years we were all replicated in a parallel Web world».

13. Ο.π. Πρωτότυπο κείμενο: «As Crickett's website subsidiaries increased, they became jealous of her endless fountain of inspiration. As it came to life, it learned the first rule of living: Life is a cannibal – it eats itself».

14. Ο.π. σ. 98-99. Πρωτότυπο κείμενο: «Once I lived in a holy city. It was a bright city. It lay under a beautiful dark silver cloud with no lining. [...] As it began its second century, the city began to lose its holiness and depth and became a vain and narrow city, and the cloud began to dissipate. [...] The city is rich and beautiful now, but it's full of empty people, and any mention of the holy city is ridiculed».

σταση από τον Jesurun ενός κόσμου που αλλάζει συνεχώς, το χιόνι δεν πέφτει από τον ουρανό αλλά δημιουργείται από τα χιόνια της τηλεόρασης.¹⁵

Η ομάδα The Builders Association επεκτείνεται ακόμη περισσότερο πάνω σε αυτό το θέμα, αφού η κύρια θεματολογία της δουλειάς τους αντικατοπτρίζει την ανθρώπινη ζωή στον 21ο αιώνα. Στην παράσταση *Super Vision*, η οποία παρουσιάστηκε το 2005, επικεντρώνεται στο θέμα της παρακολούθησης και της δύναμης της τεχνολογίας, συζητώντας πιο συγκεκριμένα τη χρήση του διαδικτύου. Μιλώντας για την έμπνευση της συγκεκριμένης παράστασης, η Marianne Weems, η καλλιτεχνική διευθύντρια της ομάδας, αναφέρει πως «αφού η παρακολούθηση και το θέατρο είναι ένας φυσικός συνδυασμός ... ξεκίνησα να ερευνώ το σώμα των δεδομένων και άρχισα να εξετάζω αυτή την πιο αόρατη μορφή παρακολούθησης».¹⁶ Το αποτέλεσμα αυτής της έρευνας είναι εμφανές στην παράσταση, η οποία είναι ένας συνδυασμός τριών ξεχωριστών ιστοριών οι οποίες κινούνται γύρω από τον ίδιο άξονα. Η πρώτη ιστορία είναι αυτή ενός Ασιάτη ταξιδιώτη (Rizwan Mirza), ο οποίος ταξιδεύει συνεχώς μέσα και έξω από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του αναγκάζεται να περάσει από αρκετές τελωνειακές αρχές, όπου οι υπάλληλοι φαίνεται να γνωρίζουν λεπτομερείς πληροφορίες για τη ζωή του μέσω βάσεων δεδομένων όπου συγκεντρώνουν τις πληροφορίες. Η δεύτερη ιστορία αφορά τον John Fletcher Sr. (David Pence), έναν άντρα ο οποίος χρησιμοποιεί τις τεχνολογικές του δεξιότητες ώστε να κινηθεί εναντίον του ηλεκτρονικού συστήματος παρακολούθησης. Η πλοκή της τρίτης ιστορίας περιστρέφεται γύρω από τη διαδικτυακή επικοινωνία μιας εγγονής (Tanya Selvaratnam) με τη γιαγιά της (Moe Angelos). Η πρώτη προσπαθεί να ανακατασκευάσει το παρελθόν της γιαγιάς της μέσα από φωτογραφίες και ταυτοχρόνως να υποστηρίξει τη μνήμη της που σε αυτή την ηλικία έχει αρχίσει να την προδίδει.

Ο τεχνολογικός εξοπλισμός που χρησιμοποιείται στο *Super Vision* αντικατοπτρίζει την τεχνολογική πολυπλοκότητα που συναντάται σε κάθε παραγωγή των Builders Association. Η παράσταση αποτελείται από ζωντανή δράση, η οποία συνδυάζεται με ζωντανό και προεγγραμμένο βίντεο, αλλά και με τρισδιάστατα ψηφιακά γραφικά. Την ίδια στιγμή, η χρήση της κάμερας, της οθόνης και του μικροφώνου είναι ουσιώδης για την παράσταση. Οι ηθοποιοί κινούνται σε έναν στενό διάδρομο κατά μήκος της σκηνής, ο οποίος περιτριγυρίζεται από οθόνες. Κάποιες από αυτές βρίσκονται στο πίσω μέρος του χώρου και είναι τοποθετημένες πάνω σε ένα κυκλικό πανόραμα, ενώ διαφανή φύλλα προβολής βρίσκονται στο μπροστινό μέρος. Με αυτόν τον τρόπο ζωντανή δράση, βίντεο και γραφικά συνυπάρχουν αρμονικά στον χώρο. Ακόμη, πολλές φορές

15. Robyn Bell, «The (virtual) sky is falling», *Seattle Weekly*, <http://www.seattleweekly.com/2000-11-22/arts/the-virtual-sky-is-falling/> [10-10-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «The modern story is truly arbitrary, as is the medium responsible for conveying information. In this landscape, through Jesurun's presentation of an ever-changing reality, the snow doesn't fall from the sky but is generated from TV fuzz».

16. Andy Lavender, «The Builders Association Super Vision (2005): Digital dataflow and the synthesis of everything», Jen Harvie – Andy Lavender (επιμ.), *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*, Manchester University Press, London, 2010, σ. 6. Βλ. στο University of Surrey: <http://epubs.surrey.ac.uk/322179/1/Lavender%20%202010%20The%20Builders%20Association.pdf> [20-10-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «And surveillance and the theatre being a natural match ... I started to research the data body and started looking at this more invisible form of surveillance».

δίνεται η εντύπωση πως τα εικονικά στοιχεία είναι μέρος της πραγματικότητας και «[ο]ι χαρακτήρες [μοιάζουν να] είναι κυριολεκτικά παγιδευμένοι στον εικονικό κόσμο, ο οποίος δημιουργείται από τις προβολές».¹⁷ Οι Builders Association μέσα από αυτή την παράσταση επιτυγχάνουν να παρουσιάσουν το πώς η ανθρώπινη ζωή έχει επηρεαστεί από την τεχνολογία. Ασκούν κριτική στις αρνητικές πλευρές της τεχνολογίας, αλλά ταυτοχρόνως αναγνωρίζουν τη θετική της επίδραση στην ανθρώπινη ζωή. Όπως αναφέρει και ο Greg Gieseckam,

Ενώ [η παράσταση] φανερώνει μια πολιτική ανησυχία για την εισβολή της πανταχού παρούσας συλλογής πληροφοριών, δεν είναι ούτε μια κραυγή Λουδιτών για να μπει το τζίνι πίσω στο λυχνάρι ούτε ένας απλός πανηγυρισμός της διασυνδεσιμότητας.¹⁸

Η παράσταση ξεκινάει με την αφύπνιση των θεατών ως προς το θέμα της ηλεκτρονικής παρακολούθησης. Η ηθοποιός Tanya Selvaratnam απευθύνεται στο κοινό και τους ενημερώνει πως έχει γίνει μια στατιστική ανάλυση του γενικού χαρακτήρα των θεατών της παράστασης μέσω των προσωπικών τους στοιχείων. Αυτό έχει καταστεί δυνατό επειδή οι περισσότεροι από τους θεατές έχουν χρησιμοποιήσει τις πιστωτικές τους κάρτες για να αγοράσουν το εισιτήριο της παράστασης. Αυτός ο τρόπος αφύπνισης είναι και ο πιο δραστικός, αφού το κοινό αισθάνεται πλέον έντονα, μέσω της προσωπικής του εμπειρίας, την ευκολία με την οποία κάποιος μπορεί να τους παρακολουθήσει και να βγάλει συμπεράσματα για το άτομό τους. Όπως αναφέρει και ο Stephen Greer,

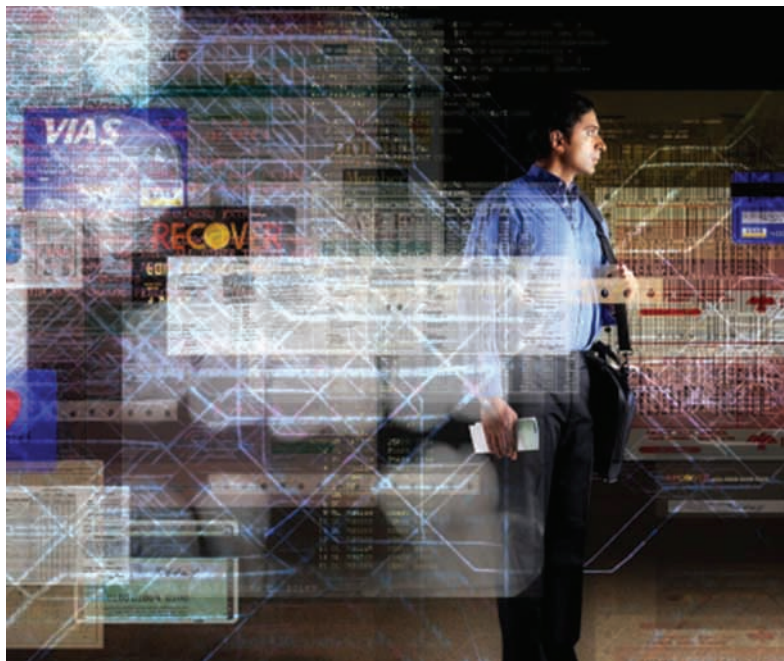
Το έργο κάνει αισθητό τον νεοφιλελεύθερο οικονομικό διάλογο, ο οποίος βρίσκεται ήδη εν ενεργεία, και κλονώντας το αυτό επιβεβαιώνει τη σχέση του κοινού με την παράσταση και μέσα στην παράσταση.¹⁹

Η πλοκή της πρώτης ιστορίας της παράστασης συνεχίζει να κινείται μέσα σε αυτό το ίδιο πλαίσιο σχολιάζοντας το πώς η χρήση πιστωτικών καρτών, του διαδικτύου και η αυτοματοποίηση όλων των διαδικασιών μέσω της χρήσης ηλεκτρονικών υπολογιστών συμβάλλουν στη δημιουργία βάσεων δεδομένων οι οποίες περιέχουν κάθε λεπτομέρεια της προσωπικής μας ζωής. Ο χαρακτήρας μας, η προσωπικότητά μας, όλα ανακατασκευάζονται σε έναν εικονικό κόσμο ο οποίος αποκτάει δική του ζωή. Αυτό η Marianne Weems ονομάζει «dataveillance», δίνοντας έμφαση σε αυτόν το νέο τρόπο παρακολούθησης. Μέσω της ιστορίας του Ασιάτη ταξιδιώτη γίνεται ξεκάθαρη η έκταση των πληροφοριών οι οποίες συλλέγονται και αποθηκεύονται σε βάσεις δεδομένων.

17. Greg Gieseckam, *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave Macmillan, Houndmills, 2007, σ. 172. Πρωτότυπο κείμενο: «The figures are literally caught up in the virtual world created by the projections».

18. Ό.π., σ. 174. Πρωτότυπο κείμενο: «While [the performance] shows a political concern at the intrusiveness of ubiquitous data-gathering, it is neither a Luddite call to put the genie back in the bottle nor a simple celebration of interconnectivity».

19. Stephen Greer, «Temporary legitimacy: Queer possibilities in digital performance», Matthew Causey – Fintan Walsh (επιμ.), *Performance, Identity and the Neo-Political Subject*, Routledge, New York, 2013, σ. 190. Πρωτότυπο κείμενο: «The work makes palpable the neoliberal economic discourses that are already in operation and in doing so asserts the audience's relationship to/within the performance».



Ειχ. 1. Ο Rizwan Mirza στο *Super Vision* (2005)
© The Builders Association. σ. 17.

Καθώς διασχίζει τα σύνορα, ο κάθε υπάλληλος (Joseph Silovsky) τον ανακρίνει και του παραθέτει πληροφορίες για τον εαυτό του που ξεπερνούν τα όρια της φαντασίας. Στοιχεία όπως προβλήματα υγείας, ιατρικές εξετάσεις, ξενοδοχειακές κρατήσεις και επαγγελματικές πληροφορίες είναι γνωστά μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια. Η επίδραση που έχει αυτή η συρροή πληροφοριών από κάποιον εντελώς άγνωστο πάνω στον ταξιδιώτη είναι καταλυτική, αφού καταβάλλεται από άγχος και αγωνία. Αυτή θα ήταν και μια αναμενόμενη αντίδραση από το κοινό από τη στιγμή που συνειδητοποιεί τη σοβαρότητα της κατάστασης. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός πως ο τελωνειακός υπάλληλος του αναφέρει ακόμα και τα υψηλά ποσοστά χοληστερίνης του, τα οποία φαίνονται σε μια από τις ιατρικές του εξετάσεις, ενώ ο ίδιος ο ασθενής δεν γνωρίζει και δεν έχει παραλάβει ακόμα τα αποτελέσματα των συγκεκριμένων εξετάσεων. Το εικονικό σώμα πληροφοριών έχει αποκτήσει δική του ζωή και εξελίσσεται ακόμη πιο γρήγορα από ό,τι το πραγματικό πρόσωπο.

Αυτό το γεγονός γίνεται ακόμη πιο εμφανές από το ότι πολλές από τις πληροφορίες, οι οποίες είναι καταγεγραμμένες στη βάση δεδομένων, δεν αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα. «Δεν έχω δουλέψει ποτέ στο Ντιμπούκ» διαμαρτύρεται, όταν ο υπάλληλος επιμένει για την αλήθεια της πληροφορίας.²⁰ Παρόλα αυτά, ο υπάλληλος αρνείται να

20. *Super Vision* (1 of 2). The Builders Association (σκην. Marianne Weems, παίζουν Rizwan Mirza και Joseph Silovsky). Walker Art Center, Minneapolis. Οκτώβριος 2005, <http://www.youtube.com/watch?v=PMTkeaKq-vI> [10-9-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «I have never worked in Dubuque».

αφαιρέσει τη συγκεκριμένη πληροφορία από τη βάση δεδομένων. Γελάει ειρωνικά με τη συγκεκριμένη απαίτηση και απλά συνεχίζει την ανάκριση. Το εικονικό σώμα πληροφοριών είναι εμφανώς πολύ πιο ζωντανό, κινείται δίπλα μας και επισκιάζει ακόμα και το αυθεντικό σώμα. Εντέλει, για τον κόσμο είμαστε το σύνολο των δεδομένων που μας απαρτίζουν, τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο. Όχι μόνο η ιδιωτικότητα παύει να υφίσταται σαν έννοια, αλλά η πραγματικότητά μας ανακατασκευάζεται για εμάς και χωρίς εμάς. Κατά τη διάρκεια της παράστασης το κοινό βιώνει τον εικονικό κόσμο μέσα από τις οθόνες. Καθώς οι πληροφορίες βρίσκονται υπό επεξεργασία στον υπολογιστή, ταυτοχρόνως εμφανίζονται στις πίσω οθόνες περικυκλώνοντας το σώμα του χαρακτήρα, καθώς και την ψηφιακά προβαλλόμενη εικόνα του. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν να δούνε καθαρά το εικονικό σώμα δεδομένων να παίρνει σάρκα και οστά.



Εικ. 2. Ο Rizwan Mirza στο *Super Vision* (2005)

© The Builders Association. σ. 18.

Όμως, η συγκεκριμένη ιστορία επεκτείνεται και για να σχολιάσει την αύξηση και την αποδοχή των μεθόδων παρακολούθησης σε ένα πιο συγκεκριμένο επίπεδο. Τοποθετώντας στη θέση του χαρακτήρα έναν Ασιάτη ηθοποιό, αναδεικνύουν την παράνοια που παρατηρείται, ιδιαίτερα μετά την 11η Σεπτεμβρίου, όσον αφορά τα μέτρα ασφαλείας. Αυτή η επίθεση φαίνεται να είναι το εναρκτήριο λάκτισμα για την περαιτέρω απώλεια των δημοκρατικών δικαιωμάτων, αφού έχει καταστήσει την παρακολούθηση νόμιμη και απαραίτητη. Η ατμόσφαιρα τρόμου, η οποία τρέφεται από τα media, έχει συμβάλει στη μείωση της αντίστασης εναντίον της συνεχούς παρακολούθησης, αφού υπερσιχύει η

ελπίδα πως με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσουν να προστατευτούν πιο αποτελεσματικά οι πολίτες. Έτσι, καταλήγουμε ώστε άνθρωποι άγνωστοι σε εμάς να γνωρίζουν τα πάντα για εμάς. Αυτή η μεγάλη απόσταση που δημιουργείται μεταξύ των ανθρώπων από αυτόν τον εικονικό κόσμο, γίνεται επίσης εμφανής μέσα από τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί επικοινωνούν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της παράστασης. Δεν έχουν ποτέ άμεση οπτική επαφή παρά μόνο επικοινωνούν με την κάμερα, ενώ η εικόνα τους παρουσιάζεται ως μια υπερμεγέθης βιντεοπροβολή μέσω των οθονών.

Η δεύτερη ιστορία επικεντρώνεται στο να αναδείξει το πώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την τεχνολογία, έτσι ώστε να μεταχειριστούμε τα δεδομένα εμείς οι ίδιοι και έτσι κατά μια έννοια να στρέψουμε αυτό το σύστημα παρακολούθησης εναντίον του εαυτού του. Παρόλα αυτά, η τελική ερώτηση παραμένει: Μπορούμε πραγματικά να ξεφύγουμε από την τεχνολογική παρακολούθηση; Ο John Fletcher Sr. πιστεύει πως μπορούμε.

Οι άνθρωποι πάντα έλεγαν πως η μοίρα είναι κάτι το οποίο απλά δεν μπορείς να ελέγξεις. Λοιπόν, ποτέ δεν το έφαγα. Η μοίρα μπορεί να επανασχεδιαστεί. Χρειάζεται μόνο να ξέρεις πώς.

αναφέρει χαρακτηριστικά.²¹ Ο τρόπος που έχει ο ίδιος για να αλλάξει τη ροή της μοίρας του είναι το να διαπράττει απάτες και να υπεξαιρεί χρήματα μέσω χρηματικών συναλλαγών. Οι τεχνικές του ικανότητες πάνω στο αντικείμενο του δίνουν τη δυνατότητα να διαγράψει βάσεις δεδομένων, να δημιουργήσει ψεύτικα στοιχεία, και έτσι αποκτά όχι μόνο χρήματα αλλά και την ελευθερία που ονειρεύεται. Αυτό το είδος ελευθερίας, όμως, αμφισβητείται κατά τη διάρκεια της παράστασης. Τα εικονικά στοιχεία έχουν κυριεύσει την πραγματικότητά του και η πραγματική ζωή έχει αφηθεί στο περιθώριο, ακόμα κι αν αυτό δεν ήταν ο αρχικός του σκοπός. Η εμμονή του με το κέρδος και η απορρόφησή του από τον εικονικό κόσμο τον οδήγησε ακόμη και στο να χρησιμοποιήσει το όνομα του γιου του για τις συναλλαγές του.

Ο John Fletcher Sr. έχει την πεποίθηση πως μπορεί να ξεφύγει από το ηλεκτρονικό μάτι, αλλά ξεχνάει ότι η εικονική προσωπικότητα που μπορεί να δημιουργηθεί για εμάς μέσα από τα δεδομένα μπορεί να μας σημαδέψει για πάντα. Στο τέλος, κι ο ίδιος βλέπει πως κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτή την κατάσταση. Η απάτη του ανακαλύπτεται και ακόμη κι αν φτάνει στην Αρκτική δεν μπορεί να κρυφτεί. Στην παράσταση, μέσω των επιφανειών προβολής, ένα σμήνος δεδομένων φαίνεται να κινείται κατευθείαν προς τα πάνω του, αποκαλύπτοντας τα ηλεκτρονικά ίχνη που έχει αφήσει πίσω του. Την ίδια στιγμή, η υπερβολική του αυτοπεποίθηση, όσον αφορά το αποτέλεσμα των πράξεών του, έχει καταλήξει στον στιγματισμό του γιου του, αφού βρίσκεται χρωμένος από τις παράνομες πράξεις του πατέρα του. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, μέσω της τεχνολογίας οι θεατές βρίσκονται σε θέση να οπτικοποιήσουν το εικονικό σώμα των δεδομένων. Για παράδειγμα, ενώ ο John Fletcher δουλεύει, φαι-

21. *Super Vision (2 of 2)*. The Builders Association (σκην. Marianne Weems, παίζουν David Pence και Kyle Decamp), Walker Art Center, Minneapolis. Οκτώβριος 2005, <http://www.youtube.com/watch?v=THxywAO6m84> [10-9-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «People always told me that fate is something you just can't control. Well, I never bought that. Fate can be redesigned. It just takes know-how».

Εικ. 3. Ο David Pence στο *Super Vision* (2005)

© The Builders Association. σ. 21

νεται σαν να είναι φυλακισμένος μέσα σε ένα διαδικτυακό πλέγμα, ενώ πληροφορίες των συναλλαγών του εμφανίζονται στις οθόνες.

Φαίνεται πως η απάντηση στην ερώτηση είναι πως σε μια εποχή που χρησιμοποιούμε αυτοματοποιημένες τεχνολογίες για κάθε μας ανάγκη δεν γίνεται κάποιος να ξεφύγει από αυτήν τη συνεχή παρακολούθηση. Αντιθέτως, φαίνεται πως την ενισχύουμε εμείς οι ίδιοι, επιλέγοντας να φτάσουμε τη χρήση της τεχνολογίας στα άκρα.

Η τρίτη υπόθεση, η οποία εκτυλίσσεται μέσα στην παράσταση, φέρνει μια ισορροπία μεταξύ των διαφορετικών πλευρών της τεχνολογίας. Εδώ, μια εγγονή επικοινωνεί με τη γιαγιά της μέσα από την κάμερα ενός υπολογιστή. Η νεαρή γυναίκα προσπαθεί να αναπαραγάγει ψηφιακά την ιστορία της γιαγιάς της μέσα από φωτογραφίες, βίντεο και χάρτες του Κολόμπο, που της έχουν αποσταλεί. Η επικοινωνία μεταξύ τους είναι δύσκολη και κατακερματισμένη και ως μια οπτική αναπαράσταση της συγκεκριμένης κατάστασης, ανά διαστήματα, η εικόνα της ηλικιωμένης γυναίκας σπάει σε κομμάτια.

Κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει πως η τεχνολογία είναι υπαίτια για αυτήν την κατάσταση. Οι δύο γυναίκες είναι απομονωμένες και η επικοινωνία τους δεν μπορεί να αποκτήσει τη ζωντάνια και την τρυφερότητα που προσφέρονται από μια κατά πρόσωπο επικοινωνία, αλλά μόνο μπορούν να δούνε η μια την άλλη σαν μέσα από μια φωτογραφία. Είναι αλήθεια πως η τεχνολογία μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα την απομόνωση και τον κατακερματισμό του εγώ μας. Έτσι, μπορεί να χρησιμοποιηθεί με τρόπους, οι οποίοι αντιπαρατίθενται στις δημοκρατικές αρχές, καταπιέζοντας τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της κοινωνίας.

Ποιος, όμως, είναι ο ρόλος της τεχνολογίας, όταν ο κατακερματισμός προπορεύεται αυτής; Αυτή η ερώτηση δεν σχετίζεται μόνο με τη γεωγραφική απόσταση, η οποία μπορεί να γεφυρωθεί μέσα από τη χρήση της τεχνολογίας, όπως η απόσταση Νέα Υόρκη - Σρι Λάνκα στη συγκεκριμένη περίπτωση. Πέρα από αυτήν την πλευρά, ο κατακερματισμός μέσα στην παράσταση αναφέρεται επίσης στο γεγονός πως η ηλικιωμένη



Εικ. 4. Η Tanya Selvaratnam και η Moe Angelos στο *Super Vision* (2005)
© The Builders Association. σ. 22.

γυναίκα σταδιακά χάνει τη μνήμη της και ως εκ τούτου η επικοινωνία της είναι γεμάτη κενά και διακοπές. Σε αυτήν την περίπτωση, φαίνεται πως ο κατακερματισμός έχει προηγηθεί ανεξάρτητα από την επιρροή της τεχνολογίας. Έτσι, η τεχνολογία δεν μπορεί να θεωρηθεί μέσο επιπλέον διάσπασης, αλλά γίνεται ένα μέσο αναδιάρθρωσης της επικοινωνίας, του εαυτού και της μνήμης. Χωρίς τη χρήση του διαδικτύου, η επικοινωνία για τις δυο γυναίκες θα ήταν κάτι το αρκετά δύσκολο ώστε να επιτευχθεί, ενώ η ικανότητα της τεχνολογίας και του διαδικτύου για συλλογή και αποθήκευση πληροφοριών μπορεί να συμβάλει αποτελεσματικά στη διατήρηση του εαυτού και της μνήμης, που αρχίζουν σταδιακά να καταρρέουν.

Ενώ το *Shoju* και το *Super Vision* επικεντρώνονται πιο άμεσα στο θέμα της εικόνας ως μέσου παρακολούθησης, η Katie Mitchell στην παράσταση *Waves* (2006) δίνει έμφαση στον ρόλο της εικόνας ως μέσου προώθησης μιας διαστρεβλωμένης πραγματικότητας. Αυτή η πτυχή σε συνδυασμό με τον ρόλο της εικόνας ως μέσου παρακολούθησης αποτελούν τα βασικά στοιχεία μιας τεχνολογικής κοινωνίας, η οποία επιβάλλει τον έλεγχο σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Η παράσταση *Waves* είναι μια διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του 1931 της Virginia Woolf. Ο τίτλος δεν είναι τυχαίος, αφού το μυθιστόρημα, όπως και η παράσταση, αρχίζουν και τελειώνουν με την εικόνα της θάλασσας και τα κύματα συμβολίζουν το πέρασμα του χρόνου και την εξέλιξη στις ζωές των επτά χαρακτήρων, του Bernard, του Neville, του Louis, της Rhoda, της Susan, της Jinny και του Percival. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο, όσον αφορά το μυθιστόρημα, είναι ότι αποτελείται από τις σκέψεις των χαρακτήρων, οι οποίες παρουσιάζονται με τη μορφή ενός εσωτερικού μονολόγου, ως ασυνάρτητα κομμάτια της ζωής τους από την παιδική ως τη μέση ηλικία. Όλοι οι χαρακτήρες πρέπει να αντιμετωπίσουν θέματα που αφορούν την αναζήτηση του εαυτού και της ταυτότητάς τους, ενώ ύστερα από ένα συγκεκριμένο σημείο καλούνται να αντιμετωπίσουν και τον θάνατο του Percival, ένα

βαθύ και ανατρεπτικό γεγονός για όλους τους χαρακτήρες. Το μυθιστόρημα μέσα από την πλοκή και τη δομή του επικεντρώνεται σε θέματα συνείδησης και αντίληψης, δύο όροι οι οποίοι έχουν άμεση σχέση με την έννοια της εικόνας. Το γεγονός πως ασχολείται με την ατομική και συλλογική συνείδηση και τον τρόπο με τον οποίο τα δύο ενώνονται και σχηματίζουν μία ενότητα, είναι ιδιαίτερα σημαντικό, αφού σχετίζεται και με την ουσία της δημοκρατίας λόγω συμμετοχής του ατομικού στοιχείου στη δημιουργία του συλλογικού. Επίσης, ο εσωτερικός μονόλογος, ο οποίος χαρακτηρίζεται από συχνές διακοπές και κενά στη ροή του λόγου, μπορεί να ερμηνευτεί και ως μια αναπαράσταση του τεχνολογικού κόσμου, ο οποίος απαρτίζεται από κατακερματισμένες εικόνες, σκέψεις, εαυτούς και πραγματικότητες.

Αν και το είδος του εσωτερικού μονολόγου αποτελεί μοναδικό προνόμιο για το μυθιστόρημα, ταυτόχρονα έθεσε σοβαρές δυσκολίες στην Mitchell, όσον αφορά τη διασκευή του έργου στο θέατρο. Το αποτέλεσμα ήταν η Mitchell να καταφύγει στη χρήση των πολυμέσων. Η εικόνα και ο ήχος είναι υψίστης σημασίας για την παραγωγή, αφού προσπαθούν να καλύψουν το κενό που αφήνει η έλλειψη των εξεζητημένων σκηνικών στοιχείων και έτσι «η ομάδα έμαθε να δημιουργεί περίπλοκα ηχητικά τοπία τα οποία μπορούσαν στιγμιαία, αποτελεσματικά –και οικονομικά– να μεταφέρουν το κοινό από μια τοποθεσία ή μια ιστορική περίοδο στην επόμενη».²² Η χρήση οθονών, μικροφώνων και καμερών ήταν απαραίτητη για τη δημιουργία της παράστασης, αλλά δεν χρησιμοποιήθηκε συμβατικά από τους ηθοποιούς. Στην πραγματικότητα, αυτό που έπρεπε να κάνουν οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια της παράστασης ήταν να δημιουργήσουν μια ταινία ζωντανά πάνω στη σκηνή, την οποία το κοινό μπορούσε ταυτόχρονα να δει στην οθόνη. Οι ηθοποιοί κινούνται μόνο μπροστά στην κάμερα και, όταν δεν παίζουν κάποιον ρόλο, τότε καταλαμβάνουν διάφορες άλλες θέσεις, όπως αυτές του εικονολήπτη, ηχολήπτη κ.ά. Ως εκ τούτου, η σκηνή μετατρέπεται σε ένα πολυάσχολο ραδιοφωνικό ή τηλεοπτικό στούντιο. Το εντυπωσιακό είναι πως για να πετύχουν το κατάλληλο αποτέλεσμα στην οθόνη, οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν μεθόδους οι οποίες μπορεί να θεωρηθούν αντισυμβατικές από το απαίδευτο μάτι του θεατή. Για παράδειγμα, για να επιτευχθεί το ηχητικό αποτέλεσμα μιας γραφομηχανής χρησιμοποιείται κιμωλία και ένα κομμάτι μαυροπίνακα. Όσο για τα κοστούμεια, αντί να χρησιμοποιείται ολόκληρη η ενδυμασία, χρησιμοποιούνται μόνο κομμάτια των ρούχων τα οποία καλύπτουν μόνο τα μέρη του σώματος στα οποία επικεντρώνεται η κάμερα. Σε μια συγκεκριμένη σκηνή οι ηθοποιοί φοράνε μόνο τα μανίκια από κοστουμί εποχής, αφού η κάμερα κάνει κοντινό πλάνο στα χέρια των χαρακτήρων κατά τη διάρκεια ενός δείπνου.

Για να επιτευχθεί το σωστό αποτέλεσμα, απαιτούνται πολλές ταυτόχρονες δραστηριότητες, με τους ηθοποιούς κυριολεκτικά να τρέχουνε πάνω στη σκηνή για να βρίσκονται στη σωστή θέση τη σωστή στιγμή. Επικρατεί χάος, μια δράση ενάντια στην τάξη, και είναι αυτό ακριβώς το οποίο η Mitchell ήθελε να πετύχει. «Δεν βιώνω με αυτόν τον τρόπο τις σχέσεις μου και δεν βιώνω έτσι την κοινωνία στην οποία ζω. Όλο αυτό το αισθάνομαι να είναι πιο χαοτικό, πιο κατακερματισμένο, και περίεργο» αναφέρει η

22. National Theatre, *National Theatre Education Workpack*, National Theatre, London, 2006, σ. 4. Πρωτότυπο κείμενο: «The company learned to create complex soundscapes that could instantly, effectively –and economically– transport the audience from one location or historical period to the next».

ίδια κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης με τον Andy Lavender,²³ και προσθέτει πως «Εφαχνα [...] για κάτι το οποίο να αντιπροσώπευε αυτό το χάος».²⁴ Αντιπαράθετοντας το χάος της σκηνης με το αποτέλεσμα στην οθόνη, το κοινό συνειδητοποιεί την έντονη διαφορά μεταξύ της πραγματικότητας και του τι παρουσιάζεται σε αυτό ως πραγματικό. Η παραπλάνηση της εικόνας και η δυνατότητα απόκρυψης της κάμερας έρχεται στην επιφάνεια και το κοινό φτάνει σε μια πιο βαθιά συνειδητοποίηση όσον αφορά τη φύση της εικόνας και την πραγματικότητα των εικόνων που παρουσιάζονται μέσα από τα media.

Η διάσπαση των εικόνων, όμως, επεκτείνεται και στους ίδιους τους χαρακτήρες. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, ένας από τους ηθοποιούς δανείζει το πρόσωπό του στον χαρακτήρα, ενώ κάποιος άλλος του δίνει τη φωνή του ώστε να εκφράσει τις σκέψεις του χαρακτήρα, και τα χέρια ενός τρίτου ηθοποιού κινηματογραφούνται ενώ αναπαριστούν κινήσεις και χειρονομίες οι οποίες υποτίθεται πως γίνονται από τον χαρακτήρα. Σύμφωνα με έναν από τους ηθοποιούς της ομάδας, τον Ben Whishaw, αυτό το παράδειγμα είναι ενδεικτικό αυτού που η Mitchell ονομάζει «φροντίδα» και όχι αναπαράσταση ενός χαρακτήρα, αφού οι πράξεις του υλοποιούνται από δύο ή και περισσότερους διαφορετικούς ηθοποιούς.²⁵ Η Louise Lepage, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο θέμα, αναφέρει πως «η άλλοτε “φυσική” σωματική συνοχή διαρρηγνύεται σε κομμάτια την ίδια στιγμή που αυτά τα κομμάτια διασχίζουν τα οντολογικά όρια από το οργανικό στο τεχνολογικό».²⁶

Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη σωματική διάσπαση δεν αντιπροσωπεύει μόνο την παραπλάνηση η οποία κρύβεται πίσω από την εικόνα αλλά και την κατακερματισμένη και απομονωμένη ψυχή των ανθρώπων, οι οποίοι έχουν χάσει το δικαίωμά τους στη δράση και των οποίων οι φυσικές-σωματικές ικανότητες και διαπροσωπικές σχέσεις έχουν αντικατασταθεί ή διεξάγονται από τεχνολογικά μέσα. Σε μια συγκεκριμένη σκηνή όπου οι χαρακτήρες παρευρίσκονται σε ένα δείπνο, οι ηθοποιοί στη σκηνή είναι καθισμένοι στη σειρά σε ένα μακρόστενο τραπέζι κοιτάζοντας προς το μέρος της κάμερας και του κοινού. Το αποτέλεσμα, όμως, που το κοινό βλέπει στην οθόνη μέσω αυτών των τμηματικών εικόνων δίνει την εντύπωση πως οι ηθοποιοί αντικρίζουν ο ένας τον άλλο. Αυτή η σκηνή είναι ενδεικτική της ψυχικής και ψυχολογικής διάσπασης, αφού, σύμφω-

23. Katie Mitchell σε συζήτηση με τον Andy Lavender. Βλ. Joel Anderson – Andy Lavender – Katie Mitchell (επιμ.), *Directors Give Instructions*, από τη συζήτηση στο Central School of Speech & Drama, University of London, 2008, σ. 11, http://crco.cssd.ac.uk/10/1/CEN_KM_journal.pdf. [10-9-2014]. Πρωτότυπο κείμενο: «I don't experience relationships like that and I don't experience the community I live in like that; it all feels more chaotic, more fragmented and stranger».

24. *Katie Mitchell on Directing Multimedia Productions*, <http://www.youtube.com/watch?v=rAij9r9RvF0> [13-5-2013]. Πρωτότυπο κείμενο: «I was looking [...] for something that represented that chaos».

25. *Acting in a Multimedia Production*, <http://www.youtube.com/watch?v=5hK0y8tN29w> [13-5-2013].

26. Louise Lepage, «Posthuman perspectives and postdramatic theatre: The theory and practice of hybrid ontology in Katie Mitchell's *The Waves*», *Culture, Language, and Representation* 6 (2008), σ. 143. Πρωτότυπο κείμενο: «Formerly “natural” bodily coherence is ruptured into pieces at the same time as these pieces cross ontological borders from the organic to the technological».

να με τη Sharon Friedman, «ξεχειλίζει από ευθυμία και προσδοκία, αλλά οι εικόνες υποδηλώνουν διαφορετικότητα και πιθανή αποξένωση στο κέντρο της κοινότητας».²⁷

Λαμβάνοντας υπόψη όλα όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, κάποιος θα μπορούσε να φτάσει στο συμπέρασμα πως μέσα από την παράσταση η Mitchell ασκεί κριτική στα media και πως οι άνθρωποι δεν μπορούν να ζουν σε μια δημοκρατική κοινωνία, όταν είναι τόσο εύκολο να παραχθούν εικόνες μιας ψεύτικης πραγματικότητας. Παρόλα αυτά, όμως, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως μέσα από την παράσταση η Mitchell ταυτοχρόνως καταφέρνει να ανοικοδομήσει ένα κομμάτι της δημοκρατίας. Αυτό επιτυγχάνεται από το γεγονός πως επιτρέπεται στο κοινό να γίνει μάρτυρας της διαδικασίας της κινηματογράφησης και να έχει μια ολοκληρωμένη εικόνα του τι συμβαίνει πίσω από την οθόνη. Πολύ περισσότερο, οι θεατές έχουν την επιλογή ως προς το ποια κατεύθυνση θα στρέψουν το βλέμμα τους χωρίς να το ελέγχει η κάμερα. Ως εκ τούτου, μπορούν να αποφασίσουν εάν θα κοιτάξουν στη σκηνή, στην οθόνη ή και στα δύο ταυτοχρόνως.

Η Lepage αναφερόμενη ακριβώς στην αποδοχή του κοινού, υποστηρίζει πως η παράσταση:

Επισημαίνει την επιθυμία του φιλελεύθερου ανθρώπου να αποδώσει νόημα στον κόσμο μέσω του γεγονότος πως δείχνεται προτίμηση στο στενό πλαίσιο της ταινίας παρά στο ευρύτερο πλαίσιο της ζωντανής και ενσαρκωμένης σκηνής, η οποία είναι πιο χαοτικά απαρτισμένη και αφηρημένη, με πολλαπλές δράσεις.²⁸

Οι άνθρωποι προτιμούν κάτι περισσότερο απλοϊκό σε σχέση με μια πιο περίπλοκη κατάσταση, αφού είναι πιο εύκολο να επεξεργαστούν και να αφομοιώσουν τις δεδομένες πληροφορίες. Η συγκεκριμένη παρατήρηση μπορεί να δημιουργήσει αμφιβολίες ως προς το κατά πόσο επιθυμούν πραγματικά οι άνθρωποι να ζούνε σε μια δημοκρατική κοινωνία. Και αυτό γιατί, όπως σε μια ταινία είναι πιο εύκολο να επεξεργαστούν τα συγκεκριμένα προβαλλόμενα γεγονότα, αντίστοιχα στην κοινωνική τους ζωή προτιμούν να δέχονται εστιασμένες πληροφορίες, εικόνες, και πραγματικότητες, τις οποίες μπορούν να διαχειριστούν και έτσι να νιώθουν πιο άνετα και λιγότερο ανασφαλείς.

Εν κατακλείδι, τα κύματα που κινούνται μέσα στον χρόνο δεν αποκαλύπτουν μόνο το πέρασμα του χρόνου στις ζωές των χαρακτήρων, αλλά συμβολίζουν και το πέρασμα από την κοινωνία του παρελθόντος σε μια τεχνολογική κοινωνία, η οποία επηρεάζει αντίστοιχα τις ζωές των ανθρώπων. Η αλήθεια και η ψευδαίσθηση της δημοκρατίας συνεχίζουν να αντιπαρατίθενται, όπως πάντα, πλέον όμως πιο έντονα από ποτέ. Αυτό συμβαίνει λόγω της παρουσίας του μηχανικού-τεχνολογικού στοιχείου το οποίο μπορεί να ανατρέψει την ισορροπία με το ανθρώπινο στοιχείο. Οι καλλιτέχνες και καλλιτεχνικές ομάδες, εκφράζοντας την πεποίθηση πως η χρήση της τεχνολογίας δεν είναι εγγενώς

27. Sharon Friedman, «“Sounds indistinguishable from sights”: Staging subjectivity in Katie Mitchell’s *Waves*», Kiki Gounaridou (επιμ.), *Text & Representation*, 2009, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2010, σ. 158. Πρωτότυπο κείμενο: «The scene exudes conviviality and anticipation, but the images suggest difference and potential alienation in the midst of community».

28. Lepage, «Posthuman perspectives and postdramatic theatre», σ. 144. Πρωτότυπο κείμενο: «It highlights the liberal human’s desire to attribute meaning to the world by the fact that preference is found in the narrow frame of the film rather than in the wider frame of the live and embodied stage, which is more chaotically constituted and unfocused, with multiple actions».

θετική ή αρνητική, προσφέρουν στο κοινό έναν δημοκρατικό διάλογο, αλλά και έναν διάλογο για τη δημοκρατία. Το Θέατρο των Πολυμέσων, ως προϊόν της τεχνολογικής ανάπτυξης, συμβάλλει στην προώθηση μιας μέσης λύσης, παρουσιάζοντας την πολύπλευρη πραγματικότητα της τεχνολογικής κοινωνίας και ασκώντας κριτική σε καταστάσεις και πρακτικές οι οποίες διαρρηγνύουν αυτήν τη λεπτή ισορροπία.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΚΟΤΣΗ

*Από τον ακτιβισμό στον συμβιβασμό:
Ο μύθος της Αντιγόνης στην Ιρλανδία από τον Tom Paulin (1984)
στον Conall Morrison (2003)*

«Πόσες Αντιγόνες μπορεί να αντέξει το ιρλανδικό θέατρο;»¹ αναρωτήθηκε το 2004 το εξέχων Ιρλανδός ποιητής Seamus Heaney, όταν του ζητήθηκε από το Abbey Theatre, το Εθνικό Θέατρο της χώρας στο Δουβλίνο, να μεταφράσει εκ νέου την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Οι αρχικοί του ενδοιασμοί συνδέονταν κατά κύριο λόγο με το πλήθος των διασκευών της τραγωδίας από Ιρλανδούς συγγραφείς τα προηγούμενα χρόνια. Αυτό που προξενεί εντύπωση είναι ότι σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα δεν παρουσιάζεται ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην Ιρλανδία για τον μύθο της Αντιγόνης –ακόμη και ο W. B. Yeats, του οποίου οι μεταφράσεις του *Οιδίποδα Τύραννου* και του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ανέβηκαν στο Abbey Theatre το 1926 και το 1927 αντίστοιχα, δεν μετέφρασε παρά μοναχά μερικούς στίχους από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Αυτό δεν φαίνεται να αλλάζει ούτε μετά τη δεκαετία του '60, οπότε και εμφανίζεται στον δυτικό κόσμο μια στροφή προς τις σύγχρονες αναγνώσεις των αρχαίων μύθων. Την ίδια περίοδο στην Ιρλανδία αναφέρονται μόνο περιπτώσεις φοιτητικών ή τοπικών παραστάσεων *Αντιγόνης* στο Δουβλίνο και στο Derry, πόλη της Βορείου Ιρλανδίας.

Το 1984, κατά τη διάρκεια των «Ταραχών» («Troubles»), μιας μακράς και επώδυνης περιόδου εμφυλίων συγκρούσεων που ξεκίνησε το 1968 και διήρκεσε έως το 1998, και εν μέσω πολιτικής, οικονομικής, κοινωνικής και εθνικής κρίσης, η *Αντιγόνη* κάνει μια ξαφνική, δυναμική είσοδο στη χώρα. Τρεις εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους Ιρλανδοί συγγραφείς, ο Aidan Mathews, ο Tom Paulin και ο Brendan Kennelly –κανείς εκ των οποίων δεν είναι κατά βάση θεατρικός συγγραφέας– διασκευάζουν ταυτόχρονα τη σοφόκλεια τραγωδία: στην πράξη χρησιμοποιούν το έργο ως όχημα για να μιλήσουν για τη σύγχρονή τους ζοφερή πραγματικότητα. Οι διασκευές του Paulin και του Mathews, έπειτα από μεγάλο παρασκήνιο, ανεβαίνουν το 1984, ενώ η διασκευή του ποιητή Brendan Kennelly δύο χρόνια αργότερα. Το ενδιαφέρον για την *Αντιγόνη* φαίνεται να καταλαγιάζει για σχεδόν δύο δεκαετίες, για να επανέλθει με νέα δυναμική με τη νέα χιλιετία.

Το 2003 η θεατρική ομάδα Storytellers Theatre Company αναθέτει στον σκηνοθέτη Conall Morrison μια νέα μετάφραση-διασκευή του έργου. Η *Αντιγόνη* του Morrison ανε-

1. Seamus Heaney, «Title deeds: Translating a Classic», *Proceedings of the American Philosophical Society* 148:4 (2004), σ. 411-426.

βαίνει, σε δική του σκηνοθεσία, πρώτα στο Galway και στη συνέχεια στο Bray, το Cork και το Δουβλίνο. Τον επόμενο χρόνο, το Abbey Theatre ανεβάζει στην κεντρική σκηνή του τη μετάφραση του Seamus Heaney, *Η Ταφή στην Θήβα (The Burial at Thebes)*, σε σκηνοθεσία της Καναδής Lorraine Pintal, και ξανά το 2008, στη σκηνή Peacock, το ίδιο έργο σε σκηνοθεσία του Ιρλανδού Patrick Mason. Την ίδια χρονιά, ο Βορειοϊρλανδός Owen McCafferty μεταφράζει και σκηνοθετεί τη δική του εκδοχή της *Αντιγόνης* στο Belfast.² Οι λόγοι και οι συνθήκες υπό τις οποίες ο καθένας από τους παραπάνω συγγραφείς ασχολείται με τη σοφόκλεια τραγωδία είναι διαφορετικοί –όπως επίσης διαφέρουν η οπτική, η θεματολογία τους αλλά και το προσωπικό τους ύφος. Αυτό που φαίνεται, όμως, να καθορίζει το τελικό αποτέλεσμα είναι η χρονική συγκυρία, η στιγμή κατά την οποία μεταφράζεται, μεταγράφεται, επί της ουσίας, η *Αντιγόνη*.

Η Ιρλανδία των αρχών του 21ου αιώνα διαφέρει σημαντικά από τη δύσκολη εποχή των αρχών της δεκαετίας του '80. Τη δεκαετία του '80 η πολύ κακή οικονομική κατάσταση της χώρας και το υπέρογκο εξωτερικό της χρέος ρύθμιζαν σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική και πολιτική ζωή και προκαλούσαν πολιτική αστάθεια αλλά και σημαντικές κοινωνικές συνέπειες: υψηλά επίπεδα ανεργίας, εκτόξευση της εγκληματικότητας, σταθερή αύξηση της χρήσης ναρκωτικών, μείωση του αριθμού των γεννήσεων. Επιπλέον, τα προβλήματα Βορρά-Νότου, ο συντηρητισμός και η πίεση που η Καθολική εκκλησία ασκούσε στις ζωές των πιστών αλλά και η ανεπάρκεια των πολιτικών αποτελούν κομμάτια ενός μεγάλου και σύνθετου παζλ προβλημάτων και εντάσεων που ταλαιπωρούσαν την ιρλανδική κοινωνία την εποχή που γράφτηκαν οι πρώτες *Αντιγόνες*. Το τοπίο αλλάζει δραματικά στις δεκαετίες που ακολουθούν. Η υπογραφή της «Συμφωνίας της Μεγάλης Παρασκευής» («Good Friday Agreement») το 1998 –η πλέον πολυαναμενόμενη και καθοριστική για το μέλλον της χώρας πολιτική εξέλιξη– βάζει οριστικό τέλος στις εχθροπραξίες ανάμεσα σε Βορρά και Νότο. Η πρόοδος στον πολιτικό βίο συμπίπτει με την αξιοσημείωτη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης της χώρας μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, κάτι το οποίο επηρεάζει φυσικά και τον τρόπο ζωής και σκέψης των Ιρλανδών. Η Ιρλανδή ηθοποιός Fiona Shaw υποστηρίζει το 2008, λίγο πριν από το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης, ότι η πνευματικότητα στη χώρα υπήρξε αντιστρόφως ανάλογη με τα χρήματα που εισέρεαν σε αυτήν· όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «καθώς τα χρήματα εισέρχονταν στην Ιρλανδία, η πνευματικότητα εξερχόταν από το παράθυρο».³

2. Στην καταγραφή αυτή θα πρέπει να προσθέσουμε τη μετάφραση του έργου από την ιρλανδικής καταγωγής Αμερικανίδα καθηγήτρια κλασικών σπουδών Marianne MacDonald, που ανέβηκε στο Cork της Ιρλανδίας το 1999, σε σκηνοθεσία Athol Fugard· το θεατρικό έργο του Fugard, *Το Νησί (The Island)*, το οποίο βασίζεται στην ιστορία της *Αντιγόνης* και ανέβηκε στο Δουβλίνο, το Limerick και το Galway τη δεκαετία του 1980· θεατρικές διασκευές που απευθύνονται σε εφήβους, όπως το *The Making of Antigone Ryan* (2003) από τη θεατρική ομάδα Team Educational Theatre Company· η ταινία της Pat Murphy *Anne Devlin*, η οποία, αν και καταπιάνεται με ιστορικά γεγονότα της Ιρλανδίας, είχε μάλλον άστοχα χαρακτηριστεί ως η τέταρτη *Αντιγόνη* του 1984. Παράλληλα, θα πρέπει να αναφερθούμε σε διασκευές της *Αντιγόνης* από Ιρλανδούς συγγραφείς, οι οποίες έχουν παρασταθεί εκτός Ιρλανδίας, όπως η *Αντιγόνη* του σκηνοθέτη Declan Donnellan που ανέβηκε στο Λονδίνο, το 1999, από τη θεατρική του ομάδα Cheek by Jowl, ή η *Ισμήνη* της Βορειοϊρλανδής Stacey Gregg που ανέβηκε στο Cambridge το 2006.

3. «Fiona Shaw», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση, Δουβλίνο, 23-10-2008.

Οι νέες συνθήκες που διαμορφώνονται επηρεάζουν αναπόφευκτα την οπτική των συγγραφέων. Έτσι, οι συγγραφείς του 1984 που γράφουν σε εποχή πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής κρίσης, διαχειρίζονται τον μύθο της Αντιγόνης με μεγαλύτερη τολμηρότητα, τον χρησιμοποιούν για να σχολιάσουν τα όσα δυσάρεστα συμβαίνουν στη χώρα τους και να αφυπνίσουν το κοινό τους, πρακτικά τον οικειοποιούνται. Οι συγγραφείς μετά το 2000, που ζουν σε μια εύρωστη οικονομικά χώρα με λιγότερες κοινωνικές αναταραχές, είναι πιο συντηρητικοί στη διαχείριση της τραγωδίας, μένουν δηλαδή πιο κοντά στο κείμενο του Σοφοκλή. Επιπλέον, ζώντας σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, στρέφουν τη ματιά τους εκτός της χώρας τους, σε διεθνή γεγονότα, όπως ο πόλεμος του Ιράκ ή η κρίση στη Μέση Ανατολή. Ίσως, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι συνθήκες επηρεάζουν την οπτική των συγγραφέων και τον ορισμό των ανθρωπίνων πράξεων είναι οι διασκευές του Tom Paulin (1984) και του Conall Morrison (2003).

To *The Riot Act* του Paulin (1984)

Η διασκευή του Paulin με τον τίτλο *The Riot Act*, παραγωγή της θεατρικής ομάδας Field Day Theatre Company, έκανε πρεμιέρα τον Σεπτέμβριο του 1984 στο θέατρο Guildhall του Derry, σε σκηνοθεσία Stephen Rea, και στη συνέχεια περιόδευσε σε Βόρεια και Νότια Ιρλανδία. Από όλες τις ιρλανδικές διασκευές, αυτή του Paulin έχει ίσως τον πιο ξεκάθαρα πολιτικό χαρακτήρα –ακόμη και ο τίτλος της παραπέμπει σε βρετανικό διάταγμα του 18ου αιώνα που απαγόρευε τις συγκεντρώσεις περισσότερων από 12 άτομα, ώστε να αποφεύγονται οι ταραχές· στη συνείδηση των Ιρλανδών, επομένως, το riot act είναι συνώνυμο της καταπίεσης που κάποτε επιβάλλει η εξουσία, και δη η βρετανική εξουσία. Η πολιτική ανάγνωση του έργου του Paulin, όμως, δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από τη θεατρική ομάδα στους κόλπους της οποίας δημιουργήθηκε.

Το Field Day Theatre Company υπήρξε μία από τις σημαντικότερες θεατρικές φωνές στην Ιρλανδία, μια ομάδα με όραμα και ευδιάκριτη ατζέντα, η οποία συγκέντρωνε τα μεγαλύτερα ονόματα της ιρλανδικής λογοτεχνίας και του ιρλανδικού θεάτρου. Ξεκίνησε τη λειτουργία της το 1980 από τον συγγραφέα Brian Friel και τον ηθοποιό Stephen Rea, στόχος των οποίων ήταν το ανέβασμα επαγγελματικών παραστάσεων υψηλών προδιαγραφών, προορισμένων όχι για το Δουβλίνο ή το Μπέλφαστ, αλλά κατά βάση για περιθωριοποιημένες κοινότητες στην Ιρλανδία⁴ για θεατρικά κοινά, δηλαδή, που δεν είχαν συνηθίσει να πηγαίνουν στο θέατρο⁵ ή δεν είχαν πρόσβαση σε αυτό. Οι παραστάσεις περιόδευαν σε ολόκληρη την χώρα, Βορρά και Νότο, και ανέβαιναν σε μεγάλους και μικρούς θεατρικούς χώρους, ακόμα και σε σχολεία ή πλατείες. Η έδρα της ομάδας ήταν στο Derry, μια πόλη στη Βόρεια Ιρλανδία, αλλά κοντά στα σύνορα με τον Νότο, μια πόλη κάπου ανάμεσα στις δύο περιοχές, αλλά χωρίς τη βρετανική

4. Rebecca Steinberger, *Shakespeare and Twentieth-Century Irish Drama: Conceptualizing Identity and Staging Boundaries*, Ashgate, Hampshire / Burlington, 2008, σ. 67.

5. Helen Lojek, «Playing politics with Belfast's Charabank Theatre Company», John P. Harrington – Elizabeth J. Mitchell (επιμ.), *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1999, σ. 82-102: 83.

επιρροή που θα ασκούσαν στο Belfast ή τη δυνατή πολιτιστική ηγεμονία του Δουβλίνου.⁶ Ήταν σαν η θεατρική αυτή ομάδα, στην οποία σταδιακά εντάχθηκαν εξέχοντες Ιρλανδοί συγγραφείς, όπως ο Seamus Heaney, ο Seamus Deane, ο Tom Paulin, ο David Hammond, ο Thomas Kilroy, να ιδρύει μια ξεχωριστή πρωτεύουσα, παραμένοντας πνευματικά –αν όχι οικονομικά– ανεξάρτητη.⁷ Το ρεπερτόριό τους περιελάμβανε συνήθως κλασικά έργα του παγκόσμιου δραματολογίου μεταφρασμένα από τους ίδιους τους συγγραφείς της ομάδας σε ένα γλωσσικό ιδίωμα οικείο στους Ιρλανδούς ηθοποιούς, καθώς ο στόχος ήταν να κάνουν τα έργα αυτά οικεία στο ιρλανδικό κοινό –μια πολυτέλεια που μέχρι τότε την είχαν μόνο οι Άγγλοι.⁸ Ανώδυνες διασκευές προφανώς δεν χωρούσαν στο ρεπερτόριο της ομάδας, επιδίωξη της οποίας ήταν να ανεβάζει «οποιοδήποτε έργο σε ένα συγκεκριμένο πολιτικό πλαίσιο που θα σημαίνει πάντα κάτι για αυτό το πλαίσιο».⁹ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Paulin, «η λογοτεχνία πάντα εμπλέκεται στο ιστορικό της πλαίσιο»¹⁰ –και οι αρχές της δεκαετίας του 1980 ήταν μια πολύ επώδυνη εποχή για την Ιρλανδία. Ο Paulin απευθυνόταν σε μία κοινωνία διχασμένη από έναν εμφύλιο, τραυματισμένη από μια σφοδρή σύγκρουση απόψεων και αντιλήψεων περί δικαιοσύνης, μία σύγκρουση τόσο σφοδρή που απειλούσε, κάποτε, να φέρει την επαρχία στα όρια της πολεμικής σύρραξης.¹¹

Η πολιτική ανάγνωση της τραγωδίας, όμως, προέκυψε και ως συνέχεια της κόντρας του Paulin με τον συγγραφέα και πολιτικό Conor Cruise O'Brien. Ο O'Brien σε άρθρο του στα τέλη της δεκαετίας του '60, με την έναρξη δηλαδή των Ταραχών, είχε χαρακτηρίσει την Αντιγόνη «μπελά από τη Θήβα», και «ξεροκέφαλο παιδί του Οιδίποδα». Η Αντιγόνη αποτελούσε, κατά τη γνώμη του, «απειλή για την κοινωνική ειρήνη, επικίνδυνη με τον τρόπο της όσο και ο Κρέων, τον οποίο μονίμως αμφισβητεί και προκαλεί»· συνεπώς, κατά τη γνώμη του, φέρει την αποκλειστική ευθύνη για την τραγωδία. Το 1972 ο O'Brien συμπληρώνει:

Μετά από τέσσερα χρόνια Αντιγόνης και των ομοίων της, και μετά από τόσες πολλές κηδείες, αρχίζεις να νιώθεις ότι η κοινή λογική της Ισμήνης και η προτίμησή της στους ζωντανούς μπορεί να είναι ένα πιο χρήσιμο, αν και λιγότερο θεαματικό, κομμάτι της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.¹²

Ο Paulin απαντά σε έντονο ύφος. Στο άρθρο του «The Making of a Loyalist» υποστηρίζει ότι ο O'Brien δεν χυβεί τη συμπάθειά του για την εξουσία και ότι παρερμηνεύει

6. Steinberger, *Shakespeare and Twentieth-Century Irish Drama*, σ. 69.

7. Mitchell W. Harris, «An Ersatz Ministry of Culture: The political cultural function of the Field Day Theatre Company», C. C. Barfoot – Rias van den Doel (επιμ.), *Ritual Remembering: History, Myth and Politics in Anglo – Irish Drama*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam / Atlanta, GA, 1995, σ. 159-164: 162.

8. «Stephen Rea», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση, Δουβλίνο, 12-5-2006. Υπό δημοσίευση στην ιστοσελίδα των Αρχείων Παραστάσεων Ελληνικού και Ρωμαϊκού Θεάτρου του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>

9. Ο.π.

10. Elmer Andrews, «Tom Paulin: Underground resistance fighter», Michael Kenneally (επιμ.), *Poetry in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1995, σ. 329-443: 330.

11. Joe Cleary, «Domestic troubles: Tragedy and the Northern Ireland conflict», *The South Atlantic Quarterly* 98.3 (1999), σ. 501-537: 525.

12. Conor Cruise O'Brien, *States of Ireland*, Hutchinson & Co. Ltd, London, 1972, σ. 159.

άσχημα το έργο.¹³ Τον ίδιο χρόνο του ζητείται από το Field Day, του οποίου είναι ενεργό μέλος, να γράψει τη δική του διασκευή: σε αυτή –τη μοναδική από τις διασκευές του 1984 με αποκλειστικά Βορειοϊρλανδική οπτική– σε αντιδιαστολή με τον Ο'Brien, η ευθύνη για την τραγωδία βαραίνει αποκλειστικά τον Κρέοντα.

Στο έργο του ο Κρέων θυμίζει Γενικό Γραμματέα της Βορείου Ιρλανδίας –κάπως έτσι δηλώνει ότι τον είχε φανταστεί ο ίδιος ο Paulin,¹⁴ ο οποίος αν και είχε μεγαλώσει στο Belfast από πατέρα Βρετανό και μητέρα Βορειοϊρλανδή, δεν παρουσιάζει την κοινότητα των Προτεσταντών με πολύ μεγάλη συμπάθεια. Μέσα στο κείμενο γίνονται υπαινιγμοί σε Βρετανούς ή Βορειοϊρλανδούς πολιτικούς, ιδιαίτερα αντιπαθείς στον καθολικό πληθυσμό, όπως ο Αιδεσιμώτατος Ian Paisley, ο Douglas Hurd και ακόμη πιο συχνά η Margaret Thatcher, η οποία υπήρξε το πλέον μισητό πολιτικό πρόσωπο για τους Ιρλανδούς. Η αδιαλλαξία του Κρέοντα στη διασκευή του Paulin πολλές φορές θυμίζει την αδιαλλαξία της Σιδηράς Κυρίας σε σχέση με τους έγκλειστους απεργούς πείνας το 1981, οι οποίοι –ως μαχητές του Ιρλανδικού Δημοκρατικού Στρατού– διεκδικούσαν την ιδιότητα του πολιτικού κρατούμενου έναντι του ποινικού κρατούμενου που τους είχε αποδοθεί.

Στο *The Riot Act* η πολιτική πολώνει αντί να επιλύει προβλήματα και ο Κρέων αποδεικνύεται ανεπαρκής από την αρχή. Από την πρώτη του κιόλας εμφάνιση μοιάζει με καρικατούρα σύγχρονου πολιτικού περισσότερο, παρά με σοφόκλειο ήρωα: βολεμένος στον νέο του ρόλο, στεγνός, με έλλειμμα φαντασίας, ευελιξίας και αυθορμητισμού, με γλώσσα ξύλινη και λόγο ανούσιο, πολλά κλισέ, επαναλήψεις, θεατρνισμούς και φράσεις που συχνά οι πολιτικοί χρησιμοποιούν για να τραβήξουν την προσοχή.¹⁵ Κάθε του λέξη δείχνει προετοιμασμένη και κάθε του κίνηση προμελετημένη και προβαρισμένη από πριν. «Σας ευχαριστώ όλους που ήρθατε. Άλλες ερωτήσεις; Έχουμε ένα λεπτό» (σ. 17), λέει απευθυνόμενος στον Χορό. Το μόλις ένα λεπτό που δίνει για ερωτήσεις, ύστερα από μια ιδιαίτερα μακροσκελή ομιλία, είναι ενδεικτικό της σημασίας που έχει ο διάλογος για τον άρχοντα του κράτους. Ο Κρέων δεσμεύεται να ακούσει τους συμπολίτες του μέσα στο επόμενο διάστημα, αλλά αποδεικνύεται κουφός. «Ακούς τους ψιθύρους; Περιμένουν», του λέει η Αντιγόνη. «Δεν ακούω τίποτα» (σ. 28), απαντάει ο Κρέοντας.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, όπου η πολιτική, τόσο στο έργο του Paulin όσο και στις άλλες διασκευές του 1984 αποδεικνύεται ανεπαρκής, υπάρχει φως στην άκρη του τούνελ; Και αν πάρουμε το αισιόδοξο σενάριο, από πού μπορεί να προέλθει η ελπίδα; Μετά την αποτυχία μακροχρόνιων συζητήσεων και πολιτικών διαπραγματεύσεων στην Ιρλανδία των αρχών του 1980, οι άνθρωποι έτειναν να πιστεύουν ότι η πολιτική δεν

13. Tom Paulin, *Ireland and the English Crisis*, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne, 1984, σ. 27.

14. Paulin, «Antigone», Marianne McDonald – J. Michael Walton (επιμ.), *Amid our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, Methuen, London, 2002, σ. 165-170: 166.

15. «If I may, I would further like to take this opportunity of thanking each and every one of you for your steadfastness and your most exceptional loyalty. [...] for purely technical and legal reasons - kinship to the dead and so on, the office of King therefore devolves upon me. Such a position brings with it a very, very heavy responsibility» (σ. 15-16), «or even, we may say, of their professional limitations» (σ. 16), «and it follows naturally from those same principles that I should wish to amplify the statement which was issued in my name yesterday evening» (σ. 17).

μπορεί με αποτελεσματικότητα να αντιμετωπίσει και να λύσει τα προβλήματα. Αυτή η δυσπιστία οδήγησε στην αντίληψη ότι ο άνθρωπος μπορεί και επιβάλλεται να παλέψει μόνος του· είναι σαν ο άνθρωπος, ο καθημερινός άνθρωπος, να αντιλαμβάνεται τη δύναμή του και να εμφανίζεται αποφασισμένος να πάρει το μέλλον στα χέρια του.

Η διασκευή του πρώτου στάσιμου της *Αντιγόνης*, όπου ο Σοφοκλής εκφράζει τον θαυμασμό του για τον άνθρωπο και τις ικανότητές του, είναι ενδεικτική. Στο μειωμένο σε έκταση στάσιμο του Paulin, ο άνθρωπος δεν περιορίζεται πια στη γη, είναι άρχοντας του σύμπαντος, το ελέγχει, το κυβερνά. Έχει στη διάθεσή του μια σειρά από τεχνολογικά επιτεύγματα, όπως δορυφόρους και θόνες ραντάρ, και ο Paulin δεν κρύβει την υπερηφάνεια του για αυτό.¹⁶ Η σημασία του θανάτου περιορίζεται, καθώς ο συλλογισμός αντιστρέφεται: ο Σοφοκλής ξεκινάει το στάσιμο περιγράφοντας τις ικανότητες του ανθρώπου, καταλήγει όμως ότι ο άνθρωπος είναι ανίσχυρος μπροστά στον θάνατο· ο Paulin ξεκινάει από τον θάνατο και καταλήγει στα υπέροχα πράγματα για τα οποία ο άνθρωπος είναι ικανός. Στην εκδοχή του Paulin, ο θάνατος δεν νικάει τον άνθρωπο, απλά τον «φέρνει σε αμηχανία», τον «μπερδεύει» («baffles him») – η έμφαση, δηλαδή, δεν δίνεται πια στο αναπόφευκτο του θανάτου, αλλά στη δυσκολία του ανθρώπου να τον κατανοήσει. Έτσι, καθώς ο άνθρωπος είναι ισχυρός και παντοδύναμος, άρα έτοιμος να παλέψει για το δίκιο του, η Αντιγόνη γίνεται σύμβολο ανυπακοής και αντίστασης στην εξουσία, εφόσον οι αρχές που η νεαρή κοπέλα πρεσβεύει καταπατούνται από το κράτος.

Παρά τη μειωμένη διάρκεια του έργου, καθώς το *The Riot Act* ανέβαινε σε διπλή παράσταση μαζί με την κωμωδία *High Time* (διασκευή του έργου του Μολιέρου, *Σχολείο Συζύγων*, από τον Derek Mahon), ο Paulin αυξάνει σημαντικά τους στίχους της Αντιγόνης, όπου αυτή πιέζει την αδερφή της να αναλάβει δράση και κάνει τον τόνο της πιο δραματικό και επιτακτικό.¹⁷ Η Ισμήνη, από την άλλη μεριά, επιλέγει να μη συνδράμει την αδερφή της και η αδράνεια της αυτή, επίσης, λαμβάνει πολιτικές διαστάσεις: η Ισμήνη βρίσκεται στη μέση, λέει ο Paulin, «μια κλασική φιλελεύθερη θέση, η οποία απαγορευόταν στην αρχαία Ελλάδα, όπου υπήρχε νόμος που δεν έκανε αποδεκτό το να παραμείνει κανείς ουδέτερος σε έναν εμφύλιο πόλεμο».¹⁸ Ο Rea, επίσης, σχολιάζει την πίστη της Ισμήνης στη μέση οδό και την χαρακτηρίζει «μισητή φιγούρα».¹⁹ Συζητώντας τις πολιτικές συνθήκες στην Ιρλανδία το 2006, είκοσι δύο χρόνια δηλαδή μετά την παράσταση, ο Rea υποστηρίζει ότι η χώρα είναι γεμάτη Ισμήνες και ότι αυτή η μορφή όσο περνάει ο καιρός γίνεται ολοένα και περισσότερο οικεία και κοινωνικά αποδεκτή.²⁰ Αυτή η μεταστροφή δεν είναι άσχετη με τις πολιτικοοικονομικές

16. «He owns the universe, the stars, / *sput* satellites and great societies. / Fish pip inside his radar screens / and foals kick out of a syringe: / he bounces on the dusty moon / and chases clouds about the sky / so they can dip on sterile ground» (σ. 23).

17. «And you and me both / We're expected to take this! / We must bend the knee / Or they'll stone us in the street. All I know's this - / we must put our own lives/ (pointing down) right there in the line / and show no fear of him» (σ. 10).

18. Paulin, «*Antigone*», σ. 166.

19. «Stephen Rea», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση.

20. Ο.π.

εξελίξεις στη χώρα. Θυμίζουμε ότι κατά την αλλαγή της χιλιετίας η Ιρλανδία βιώνει μια πολιτική και οικονομική σταθερότητα άγνωστη στην πρόσφατη ιστορία της. Με τα βασικά πολιτικοοικονομικά προβλήματα διευθετημένα, οι μεταφράσεις τραγωδιών, και οι μεταφράσεις *Αντιγόνης* πιο συγκεκριμένα, ελάχιστα απηχούν την πραγματικότητα της χώρας, καθώς οι συγγραφείς, κατά κύριο λόγο, στρέφουν τον φακό τους προς τα έξω, προς τις διεθνείς πολιτικές εξελίξεις.

Η *Αντιγόνη* του Conall Morrison (2003)

Η πρώτη διασκευή της *Αντιγόνης* στην Ιρλανδία έπειτα από δύο δεκαετίες είναι αυτή του Conall Morrison, που τοποθετεί την ιστορία «στο πλαίσιο της σύγχρονης έντασης στην Μέση Ανατολή».²¹ Στη μετάφραση-διασκευή του Morrison υπάρχουν σκόρπιες αλλά ξεκάθαρες αναφορές στη δύσκολη κατάσταση που έχει διαμορφωθεί ανάμεσα σε Ισραηλινούς και Παλαιστίνιους, όπως για παράδειγμα η αναφορά στη γη της Επαγγελίας (σ. 8) ή στον πόλεμο των Έξι Ημερών (σ. 5). Ακόμη και η πονεμένη μπαλάντα που τραγουδάει η Ευρυδίκη, λίγο πριν από το τέλος του έργου (προσθήκη του Morrison που έγινε δεκτή με ποικίλα σχόλια), αναφέρεται στην οδυνηρή κατάσταση των Παλαιστινίων και τον αδιάκοπο αγώνα τους. Η τοποθέτηση της δράσης στη Μέση Ανατολή, όμως, είναι ακόμη περισσότερο εμφανής στην παράσταση που σκηνοθετεί ο Morrison. Το σκηνικό μαρτυρά πόλεμο και καταστροφή: μισογκρεμισμένοι τοίχοι, ένα πυρπολημένο αυτοκίνητο επί σκηνής μέσα στο οποίο βρίσκεται καταφύγιο ο μονοπρόσωπος Χορός, και πολλές φωτογραφίες που εναλλάσσονται (κάποτε με μεγάλη ταχύτητα) κατά τη διάρκεια του έργου και απεικονίζουν τη φρίκη του πολέμου στη Μέση Ανατολή: συντρίμια, νεκροί, άνθρωποι που θρηνούν, παιδιά πανικόβλητα.

Ο μόνος που φαίνεται να μην τον αγγίζει η βία γύρω του είναι ο Κρέοντας –αυτός που πρακτικά ευθύνεται για τη διαιώνιση της. Ο πόλεμος για τον βασιλιά δεν είναι αυτό που οδυνηρά βιώνουν οι πολίτες, αλλά απλά μια εντολή έναρξης των εχθροπραξιών. Η στρατιωτική του ενδυμασία και η δυνατή φωνή του, η αυτοκυριαρχία του και η άκαμπτη στάση του σώματός του φανερώνουν αυστηρότητα και αποφασιστικότητα, ενώ τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί παραπέμπουν στην αμερικανική ρητορική περί της ανωτερότητας των Ηνωμένων Πολιτειών και της σημασίας της τήρησης των νόμων. «Τίποτε δεν είναι σημαντικότερο από τη χώρα μας», λέει ο Κρέων, «η χώρα μας είναι ο φίλος μας, η οικογένειά μας. Η χώρα μας είναι η ζωή μας. Η χώρα μας είναι ο νόμος μας. Και ο νόμος μας είναι η προστασία μας» (σ. 7). Ο Κρέων περιγράφει «οποιοδήποτε βάζει τους φίλους ή την οικογένεια του πάνω από τη χώρα του» ως

21. Conall Morrison, *Antigone*, αδημοσίευτη, 2003, και του ίδιου, *Antigone*, Storytellers Theatre Company, 2003. Η επιλογή του Morrison να δημιουργήσει έναν τόσο άμεσο συσχετισμό δέχθηκε κατά καιρούς σφοδρή κριτική, καταρχάς γιατί η σύνδεση του μύθου της Αντιγόνης με την ένταση ανάμεσα στους Παλαιστίνιους και τους Ισραηλινούς θεωρήθηκε ατυχής. Επιπλέον, η *Αντιγόνη* δεν είναι ένα κατά βάση αντιπολεμικό έργο, αλλά ως τέτοιο παρουσιάστηκε από τον Morrison· βλ. Emer O'Kelly, «The guilty Secret in "All My Sons" is an allegory for us», *Sunday Independent*, 23-2-2003. Η βασική ένταση ήταν όμως ότι, δημιουργώντας τόσο άμεσους συσχετισμούς με τη σημερινή πραγματικότητα και παίρνοντας τόσο ξεκάθαρη θέση, ο Morrison κάνει ουσιαστικά το έργο πιο εύπεπτο και επιβάλλει μια συγκεκριμένη ανάγνωση στον θεατή.

«προδότη» (σ. 7), επιμένοντας ότι η καρδιά του «αγαπά τον πιστό όσο μισεί τον ψεύτη και τον προδότη» (σ. 7)· ως «προδότες» περιγράφονται ο Πολυνείκης και η Αντιγόνη, ως «πατριώτης» ο Ετεοκλής. Ο Κρέων του Morrison, όπως και ο Κρέων του Seamus Heaney ένα χρόνο αργότερα, θυμίζει τον George W. Bush, ο οποίος, σε ομιλία του στο Κογκρέσσο λίγες μέρες έπειτα από την 11η Σεπτεμβρίου, συχνά χρησιμοποιεί τους όρους «τρομοκράτες» («terrorists») και «προδότες» («traitors») για να περιγράψει αυτούς που διαφωνούν με τις πολιτικές του.²²

Η στιγμή δεν είναι τυχαία: ο Robert O'Mahoney, πρωταγωνιστής στην *Αντιγόνη* του Morrison, θυμάται ότι κατά την πρεμιέρα του έργου τον Φεβρουάριο του 2003, πλήθος ανθρώπων συμπτωματικά διαδήλωναν έξω από το θέατρο διαμαρτυρούμενοι για την εισβολή των Αμερικανών στο Ιράκ, κρατώντας πλακάτ και φωνάζοντας συνθήματα όπως «you must listen Bush» («πρέπει να ακούσεις Bush»), ενώ μέσα στο θέατρο ο Χορός φώναζε στον Κρέοντα «you must listen Creon» («πρέπει να ακούσεις Κρέων»).²³ Το κράτος όμως δεν ακούει, αυτό δεν αλλάζει· αυτό που αλλάζει είναι η στάση των ανθρώπων απέναντι σε αυτό.

Οι συγγραφείς των μεταφράσεων του 1984 θέλουν τον άνθρωπο να δρα κατά συνείδηση, να επαναστατεί, να παίρνει την κατάσταση στα χέρια του. Στις μεταγενέστερες διασκευές, ο άνθρωπος πρέπει να εξετάζει και την πιθανότητα του συμβιβασμού προκειμένου να τηρηθούν ισορροπίες ή να αποφευχθούν μεγαλύτερες αιματοχυσίες. Η πολιτική επιστρέφει ως η μόνη πιθανή έξοδος από το αδιέξοδο και η αξιολόγηση της πράξης της Αντιγόνης, όπως είναι αναμενόμενο, αλλάζει. Στη διασκευή του Paulin, η Αντιγόνη ενεργεί κατά συνείδηση, επιλέγει τον θάνατο από μια ζωή χωρίς τις αξίες της. «Τώρα η Αντιγόνη πρέπει να πεθάνει. Σας ρωτάω, αξίζει για μια χούφτα χώμα πάνω στον Πολυνίκη;» ρωτάει ο Κορυφαίος του Χορού απευθυνόμενος στο κοινό, λίγο πριν μπει μέσα ο Αίμωνας.²⁴ Αποτιμώνται οι πράξεις σε συνάρτηση με το αποτέλεσμα; Θα επιφέρει η πράξη της Αντιγόνης κάποια αλλαγή; Η απάντηση του Rea δεν αφήνει πολλά περιθώρια:

Δεν έχει σημασία. Δεν έχει σημασία. Η δουλειά σου, αν είσαι η Αντιγόνη, είναι να θάψεις το σώμα του νεκρού. Δεν έχει σημασία αν θα αλλάξεις τον Κρέοντα ή όχι, εσύ θάβεις το σώμα. Αυτούς τους ανθρώπους δεν τους ενδιαφέρουν οι αλλαγές, απλά προχωράνε.²⁵

Αυτή η στάση εκπροσωπεί μια ολόκληρη γενιά και μια πολιτική φιλοσοφία που καθόρισε το ρεπερτόριο του Field Day· αυτό που μετράει είναι το κίνητρο, η προσωπική ηθική, η εκπλήρωση του οράματος, όχι το αποτέλεσμα.

22. George W. Bush, *Transcript of President Bush's address*, 21-9-2001, <http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> [27-9-2015].

23. «Robert O'Mahoney», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση, Δουβλίνο, 1-5-2006. Υπό δημοσίευση στην ιστοσελίδα των Αρχείων Παραστάσεων Ελληνικού και Ρωμαϊκού Θεάτρου του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>.

24. Η ερώτηση έρχεται σαν απάντηση στον Conor Cruise O'Brien, ο οποίος είχε περιγράψει «τις συνέπειες της μη βίαιης πράξης της» σαν «ένα πικρό τίμημα για μια χούφτα χώμα στον Πολυνείκη».

25. «Stephen Rea», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση.

Σχεδόν είκοσι χρόνια μετά, εξακολουθεί να είναι κατανοητή η ανάγκη της Αντιγόνης να θάψει τον νεκρό αδελφό της. Έχει μεσολαβήσει, όμως, μια επίπλαστη και εύθραυστη ειρήνη στην Ιρλανδία, οπότε οι Ιρλανδοί δεν χρειάζεται να πάρουν ενεργά θέση για εθνικά ζητήματα. Έχουν, επίσης, μεσολαβήσει πολλοί πόλεμοι ανά την υφήλιο και οι εικόνες που κάνουν πια τον γύρο του κόσμου σοκάρουν. Ο ακτιβισμός ταυτίζεται στις συνειδήσεις των ανθρώπων με τον εξτρεμισμό και οι ακτιβιστές αντιμετωπίζονται περισσότερο ως απειλή, παρά ως οραματιστές ενός δικαιότερου κόσμου –πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για «βομβιστές αυτοκτονίας»,²⁶ όπως ο ίδιος ο Morrison χαρακτηρίζει την Αντιγόνη. Μπορεί η Αντιγόνη να μη ζώνεται εκρηκτικά, αλλά η κατά συνείδηση πράξη της –ανούσια, κρίνοντάς την εκ του αποτελέσματος– επιφέρει όχι μόνο τον δικό της τον θάνατο, τον οποίο έχει επιλέξει, αλλά και του Αίμονα και της Ευρυδίκης, τους οποίους ο Morrison με σημερινούς όρους περιγράφει ως «παράπλευρες απώλειες».²⁷ Η Αντιγόνη δεν αποτελεί απειλή μόνο για τον Κρέοντα, αλλά και για το ίδιο το κράτος και, καθώς ο κόσμος στο παγκόσμιο χωριό φοβάται για την ασφάλεια του, θεωρεί ότι ναι, η Αντιγόνη δίκιο έχει που θέλει να θάψει το σώμα του νεκρού αδερφού της, αλλά θα μπορούσε και να το αποφύγει αν η ταφή του θέτει σε κίνδυνο την κοινωνική σταθερότητα. Ενώ λοιπόν ο Paulin και όλη η ομάδα του Field Day χρησιμοποιεί τον μύθο για να αφυπνίσει, να καλέσει το κοινό σε δράση, ο Morrison χρησιμοποιεί τον ίδιο μύθο ως κάλεσμα σε μια πιο μετριοπαθή στάση. «Η ελληνική τραγωδία», υποστηρίζει ο σκηνοθέτης, «δεν ήταν ποτέ πιο επίκαιρη από ό,τι είναι σήμερα, αν δεν θέλουμε να καταλήξουμε σε πυρηνικό πόλεμο».²⁸

Οι δύο διαφορετικές αυτές ερμηνείες και προσεγγίσεις της πράξης της Αντιγόνης μέσα σε λιγότερο από δύο δεκαετίες, από συγγραφείς που προέρχονται από την ίδια χώρα, είναι ενδεικτικές του πόσο οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες επηρεάζουν τον τρόπο που αξιολογούνται οι ανθρώπινες πράξεις. Είναι, επίσης, ενδεικτικές της ευελιξίας της τραγωδίας, και εν προκειμένω της Αντιγόνης του Σοφοκλή, ως μέσου έκφρασης νέων και κάποτε εντελώς διαφορετικών ιδεών. «Σχετικά με την Αντιγόνη όλα έχουν ειπωθεί και φτάνουμε πολύ καθυστερημένοι»,²⁹ έγραφε η Nicole Loraux, το 1986. Μάλλον έκανε λάθος: το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον από σκηνοθέτες και συγγραφείς για αυτό το περίεργο κορίτσι από τη Θήβα ανοίγει διαρκώς νέους δρόμους έρευνας. Μόνο το μέλλον θα κρίνει ποιοι καινούργιοι ρόλοι της ετοιμάζονται.

26. «Conall Morrison», συνέντευξη στην Κατερίνα Γκότση, Δουβλίνο, 4-5-2006. Υπό δημοσίευση στην ιστοσελίδα των Αρχείων Παραστάσεων Ελληνικού και Ρωμαϊκού Θεάτρου του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>.

27. Ο.π.

28. Ο.π.

29. Nicole Loraux, «La main d'Antigone», *Mètis. Anthropologie des Mondes Grecs Anciens* 1 (1986), σ. 165-196.

ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ

*Bernard-Marie Koltès, Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι:
Η σκηνή της αναγνώρισης της Δημοκρατίας*

Εισαγωγή

Το έργο *Στη Μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι* του Bernard-Marie Koltès (Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ) παρουσιάζει τη συνάντηση και τη ρητορική αναμέτρηση δύο αινιγματικών μορφών, ενός νέγρου Ντήλερ, ο οποίος διακινεί ένα απροσδιόριστο και ως το τέλος ακατανόμαστο αντικείμενο, και ενός λευκού δυνητικού Πελάτη, ο οποίος αρνείται εξ αρχής κάθε προτεινόμενη συναλλαγή. Το αναγγελθέν «ντηλ» δεν θα επέλθει ποτέ, ως συναλλαγή ενός αντικειμένου πραγματικού, και το κείμενο, υιοθετώντας τη φόρμα του φιλοσοφικού διαλόγου του 18ου αιώνα,¹ θα ξεδιπλωθεί ως μια αντιπαράθεση οιονεί διαλογικών σκέψεων, οι οποίες αναστοχάζονται τη συνάντηση, τις προϋποθέσεις και τις δυνατότητες οποιασδήποτε συναλλαγής, εν είδει μιας μάχης με όπλο τη γλώσσα, μέχρι την κλιμάκωση της αντιπαράθεσης και το τελικό κάλεσμα σε μονομαχία που απευθύνει ο Πελάτης.

Πέρα από την απλή διαπίστωση της απουσίας δράσης, υπό την έννοια της αρθρωμένης στον χώρο και τον χρόνο παρέμβασης του υποκειμένου στην αντικειμενική τάξη του κόσμου, διανοίγεται η διερώτηση περί του τρόπου με τον οποίο μέσω της γλώσσας παράγεται ένας άλλος τρόπος ύπαρξης δράσης, στα όρια του δραματικού, όπως υποδεικνύει και ο Koltès καταθέτοντας το αισθητικό σχέδιό του:

Το θέατρο είναι η δράση και για τη γλώσσα καθεαυτή μάλλον αδιαφορούμε. Αυτό που προσπαθώ να κάνω ως σύνθεση – είναι να χρησιμοποιήσω τη γλώσσα ως ένα στοιχείο της δράσης.²

1. Στο ερώτημα αν το έργο προορίζεται για το θέατρο, ο Koltès σε συνέντευξή του, διεκδικώντας για το έργο του τον χαρακτήρα ενός εγχειρήματος εξώθησης του θεάτρου στα όριά του, απαντά: «Όχι, είναι ένας διάλογος. Συνεπώς, το ερώτημα που τίθεται είναι αν μπορούμε να ανεβάσουμε έναν διάλογο στο θέατρο. Ο Chéreau θα αποδείξει πως ναι. Αλλά, όχι, δεν είναι ένα έργο, αγγίζει άλλες χορδές. Δεν με ενδιαφέρουν τα έργα που είναι τεράστια. Και εδώ, έχω μια τέτοια ελευθερία, μια ευχαρίστηση λέγοντας στον εαυτό μου: κι αν δεν ανέβει...» [Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Éd. de Minuit, Paris, 2002, σ. 75]. Βλ. επίσης, Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ, «Υπάρχουν χίλιοι τρόποι να γελάσεις», συνέντευξη στην Colette Godard, *Le Monde*, 13-6-1986· του ίδιου, *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι* (μετ. Δημήτρης Δημητριάδης), Άγρα, Αθήνα, 1990, σ. 75. Η συνέντευξη αυτή επαναδημοσιεύτηκε: του ίδιου, *Δυτική Αποβάθρα* (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου), Άγρα, Αθήνα, 2014, σ. 161-165.

2. Bernard-Marie, Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, σ. 32.

Στο πλαίσιο μιας εξόχως ποιητικής χρήσης της γλώσσας, η οποία παλινδρομεί ακατάπαυστα μεταξύ συγκεκριμένου και αφηρημένου και απεργάζεται ένα δαιδαλώδες δίκτυο μεταφορών και παρομοιώσεων που διασχίζει τη ρεαλιστική επιφάνεια του έργου, η αναμέτρηση του Ντήλερ και του Πελάτη μετατρέπεται σε μια πολύπλευρη κοινωνιολογική, επικοινωνιολογική, ψυχαναλυτική και μυστικιστική θεώρηση της ανθρώπινης συν-ύπαρξης με επίκεντρο τη βία, την εχθρότητα και εντέλει την απaráγραφτη αρνητικότητα που τη στοιχειώνουν.

Διαγράφεται, έτσι, ένας μύθος δαιδαλώδης, σκοτεινός, πολυπρισματικός σαν κυβιστικός πίνακας, όπου το νόημα διαθλάται σε πολλαπλά επίπεδα, διακόπτεται, μένει μετέωρο και σε κατάσταση δυνητική, έτοιμο να ενεργοποιηθεί στις διαφορετικές του εκφάνσεις από το ελεύθερο και επινοητικό βλέμμα του θεατή, του σκηνοθέτη και του κριτικού.³

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Christophe Triau (Κριστόφ Τριώ):

Υπάρχει στο θέατρο του Bernard-Marie Koltès ένας βαθιά αινιγματικός χαρακτήρας, μια ικανότητα του έργου αυτού να παρουσιάζεται ταυτόχρονα μέσα σε μια κίνηση ανοίγματος και αναδίπλωσης, ως προφανές και μυστηριώδες, προσφερόμενο απ' τη μια ως μια άμεσα αντιληπτή επιφάνεια (κατανοητό, καταληπτό), αφήνοντας όμως απ' την άλλη παραπετάσματα που μοιάζουν να συσκοτίζουν κάτι πιο μυστικό, σε επίπεδα υπόγεια και κρυμμένα από την επιφάνεια –και ένας Θεός ξέρει πόσες διαδικασίες απόκρυψης και συσκοτίσης των δεδομένων υπάρχουν στα κείμενα αυτά. Εντούτοις, μια τέτοια διαπίστωση προσκρούει στις δηλώσεις του ίδιου του Koltès, ο οποίος δεν παύει να ισχυρίζεται πως δεν υπάρχει τίποτα να αναζητήσει κανείς πίσω από αυτό που παρουσιάζουν ρητά (!) τα έργα του, και ότι φάχνουμε υπερβολικά να δώσουμε ένα νόημα σε αυτά που λένε και κάνουν τα δραματικά πρόσωπά του.⁴

Διανοίγεται έκτοτε η δυνατότητα μιας σειράς διαφοροποιημένων και ενίοτε αντιθετικών αναγνώσεων, οι οποίες εκτείνονται από τη σχιαγράφηση του ζώδους χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης και του ακατάλυτου ανταγωνισμού που εμφωλεύει στις ανθρώπινες σχέσεις έως τη μεταφορά της καπιταλιστικής κοινωνίας, που μετατρέπει κάθε ανθρώπινη επαφή σε μια μορφή εμπορικής συναλλαγής.

Η παρούσα εισήγηση έχει ως αφετηριακό σημείο την υπόθεση πως η αποχή του Ντήλερ και του Πελάτη από τη δράση δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της προκαταρκτικής επίγνωσής τους για την αναπότρεπτη αποτυχία κάθε διυποκειμενικού δεσμού. Έτσι, επιχειρεί να αναγνώσει τον διάλογο του Ντήλερ και του Πελάτη όχι ως μια λεκτική μονομαχία που οδηγεί βαθμιαία στη βία και τον θάνατο, αλλά ως μια απέλπιδα προσπάθεια σύναψης ενός δεσμού μέσα στην προκαταρκτική συνείδηση των δραματικών προσώπων για την αδυναμία του και την ανεξάλειπτη αρνητικότητα που εμφωλεύει στις ανθρώπινες σχέσεις.

Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικά εργαλεία έννοιες δανεισμένες από το πεδίο της πολιτικής επιστήμης, σκοπός είναι η ανάδειξη της πολιτικής εμβέλειας του έργου και συγκε-

3. Βλ. σχετικά Christophe Bident, «Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante», συνέντευξη στον Rostom Mesli, *Magazine Littéraire* 395, αφιέρωμα στον Bernard-Marie Koltès (Φεβρουάριος 2001), σ. 63.

4. Christophe Triau, «Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète», *Europe* 823-824, αφιέρωμα στον Koltès (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997), σ. 119.

κριμένα του τρόπου με τον οποίο μέσα από την προαναφερθείσα αντινομία φωτίζεται μια δυνατότητα ανανέωσης του ζωτικού πυρήνα της δημοκρατίας, ήτοι του γνήσιου πολιτικού ανταγωνισμού γύρω από πραγματικές εναλλακτικές. Σε πείσμα της σύγχρονης παθητικής αδιαφορίας, της φιλελεύθερης εξατομίκευσης και του υποτροπιασμού της διαφωνίας μέσα στη βία, σε πείσμα εντέλει αυτού που στοχαστές όπως ο Jacques Rancière (Ζακ Ρανσιέρ), η Chantal Mouffe (Σαντάλ Μούφ) και ο Colin Crouch (Κόλιν Κράουτς) αποκαλούν «μεταδημοκρατία», περιγράφοντας ένα πολιτικό μόρφωμα που διατηρεί τα τυπικά χαρακτηριστικά της δημοκρατίας έχοντας απονευρώσει τη νομιμοποιητική συνιστώσα της λαϊκής κυριαρχίας, τη συμμετοχή και την κοινωνική αντιπαράθεση με ουσιαστικό περιεχόμενο, όπως υπογραμμίζει η Mouffe, γύρω από θεμελιώδη ζητήματα κοινωνικής οργάνωσης, πέρα από τεχνικά-διαχειριστικά θέματα και επικοινωνιακούς ακκισμούς.⁵

Ήδη ο τίτλος της εισήγησης και η υπόθεση μιας «αναγνώρισης» της δημοκρατίας υπονοεί την ανησυχία της διερώτησης για τις ενδογενείς της αντινομίες και τα εσωτερικά όριά της που κρύβονται πίσω από την προφάνεια του σημαίνοντος και το χαρμόσυνο μήνυμα που αυτό κομίζει.

Δεν δύναμαι να σταθώ, πέρα από μια φευγαλέα αναφορά, σε εκείνη τη σειρά πλασματικών ταυτίσεων που, σύμφωνα με τη συνταγματική θεωρία, προϋποθέτει η θεσμική λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος και η αναγωγή της κρατικής βούλησης στη λαϊκή.⁶ Θα σταθώ στο ζήτημα του αναπόφευκτου χαρακτήρα της διαίρεσης στους κόλπους του υποκειμένου της λαϊκής κυριαρχίας ως πραγματολογικής προϋπόθεσης της δημοκρατίας.

Η εκδήλωση θεμελιωδών συγκρούσεων και η έκφραση αμφισβήτησης αποτελούν έκτοτε την πραγμάτωση της ελευθερίας, της αυτονομίας, της ισότητας και της λαϊκής κυριαρχίας, και η διαλεκτική πλειοψηφίας και μειοψηφίας τον κινητήριο μοχλό της δημοκρατίας.

Στο σύγχρονο μετα-δημοκρατικό συμφραζόμενο, διακρίνεται έτσι η ανάγκη σύμπληξης νέων κοινωνικο-πολιτικών ταυτοτήτων και αναγνώρισης των συνακόλουθων διαφορών, επέκεινα της γενικής ψευδεπίγραφης συναίνεσης, η οποία μεταφράζεται σε πολιτική αδιαφορία, επιδίωξη προσωπικών συμφερόντων και όχι κοινωνικών οραμάτων και εκτονώνεται σε μη πολιτικές εκφράσεις, όπως τα άναρθρα ξεσπάσματα βίας, η ενίσχυση του εθνικισμού και η επίθεση σε εύκολους στόχους.⁷

5. Για μια συνοπτική προσέγγιση του ζητήματος της «μετα-δημοκρατίας», αλλά και για μια κριτική στους στοχαστές του, βλ. ενδεικτικά Αλέξανδρος Κιουπκιολής, «Μεταδημοκρατία και ελληνική πολιτική», εισαγωγή στον τόμο Κόλιν Κράουτς, *Μεταδημοκρατία* (μετ. Αλ. Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα, 2006, σ. 5-47. Αναλυτικότερα, πέραν του ανωτέρω έργου του Κόλιν Κράουτς, βλ. ενδεικτικά Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995· Σαντάλ Μουφ, *Το δημοκρατικό παράδοξο* (μετ. Αλ. Κιουπκιολής), Πόλις, Αθήνα, 2004.

6. Όπως διαπίστωνε ο συνταγματολόγος Αριστόβουλος Μάνεσης, η δημοκρατική αρχή βασίζεται σε τρία τεκμήρια: α) την ταύτιση της θέλησης του λαού με τη θέληση του εκλογικού σώματος, δηλαδή τους πολίτες εκείνους που έχουν αποφασιστική αρμοδιότητα, β) την ταύτιση της θέλησης του συνόλου του εκλογικού σώματος με τη θέληση της πλειοψηφίας του, κάτι που αφήνει έξω από τη νομιμοποιητική δύναμη την έννοια της μειοψηφίας, και γ) την ταύτιση της πλειοψηφίας του κοινοβουλευτικού σώματος με την πλειοψηφία του εκλογικού σώματος (Αριστόβουλος Μάνεσης, *Αι εγγυήσεις τηρήσεως του Συντάγματος*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα / Κομοτηνή, 1991).

7. Βλ. Κιουπκιολής, «Μεταδημοκρατία και ελληνική πολιτική».

Ποιες είναι όμως οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες οφείλει να λάβει χώρα αυτή η επανενεργοποίηση του δυναμικού του πολιτικού ανταγωνισμού για να αποτελέσει έναν πυρήνα δημοκρατικότητας και να μην εκτραχυνθεί στη βία, τον φασισμό, την ατέρμονη και αδιέξοδη σύγκρουση ή ακόμα τον ανταγωνιστικό ατομικισμό;

Εφαρμόζοντας στην πολιτική θεωρία τη λακανική ψυχανάλυση με επίκεντρο τις έννοιες της καταστατικής «έλλειψης», της αρνητικότητας και τη θεωρία του «πραγματικού» (réel), ο Γιάννης Σταυρακάκης υπογραμμίζει την ανάγκη αναζωογόνησης του πολιτικού ανταγωνισμού μέσα στη συνείδηση της απουσίας τελικών λύσεων και υπό την προϋπόθεση της αποδοχής της καταστατικής αρνητικότητας που διαστίζει την ανθρώπινη ύπαρξη.⁸ Η αναγκαία αυτή αναγνώριση συνεπάγεται την ανάληψη της ευθύνης για την ανοιχτή διαχείριση της αρνητικότητας στο πολιτικό πεδίο, την απαλλαγή από τη φαντασίωση μιας οριστικής επίλυσης και εξάλειψής της, αλλά και την άρνηση επιδίωξης στενών ατομικών συμφερόντων, την οποία στοχαστές όπως ο Anthony Downs (Άντονι Ντάουνς) καταλογίζουν στη δημοκρατία κηρύσσοντάς την οριστικά μια ψευδαίσθηση.

Έτσι, ο Σταυρακάκης διασταυρώνοντας τη λακανική θεωρία του πραγματικού με τον πολιτικό στοχασμό του Κορνήλιου Καστοριάδη περί της αυτοθέσμησης της κοινωνίας, καταλήγει:

Προκύπτει έτσι μια αληθινά ηθική εννοιολόγηση της δημοκρατίας η οποία δεν τη συλλαμβάνει μόνο ως άθροισμα διαφορετικών συμφερόντων ή ως συνταγματική δομή που βασίζεται στα ανθρώπινα και τα πολιτικά δικαιώματα, ούτε μόνον ως «διακυβέρνηση του λαού από τον λαό», αλλά –κατά πρώτο λόγο– ως θεσμοποίηση της έλλειψης και του ανταγωνισμού, ως τη δυνατότητα θέσμησης μιας βιώσιμης και αέναης αμφισβήτησης που επιτρέπει την αναστοχαστική αυτοδημιουργία της κοινωνίας.⁹

Κάτι τέτοιο, όπως και ο Ernesto Laclau (Ερνέστο Λακλάου) έχει ήδη υπογραμμίσει, συνεπάγεται ένα συγκεκριμένο υποκειμενικό δημοκρατικό ήθος, καθώς:

8. Η αρνητικότητα (negativity) ως οντολογική κατηγορία σχετίζεται με τη λακανική θεωρία του «πραγματικού» (réel), το οποίο αντιπαρατίθεται προς τη συμβολική τάξη, δηλαδή προς το σύνολο των κοινωνικών αναπαραστάσεων, όπως η αλήθεια προς την πεπερασμένη γνώση, αποτελώντας το μη συμβολοποιήσιμο μέρος της εμπειρίας που διαφεύγει πάντα από τη θεωρητική αναπαραστάση. Η πολιτική διάσταση της αρνητικότητας έγκειται στο ότι σηματοδοτεί την ευαλωτότητα κάθε φαινομένου που διεκδικεί την πληρότητα και τη θετικότητα. Έτσι, το πεδίο του πολιτικού μπορεί να θεωρηθεί ως ένα παιχνίδι συνεχούς αλληλοδιέσδυσης μεταξύ θετικότητας και αρνητικότητας. Μάλιστα, ο Σταυρακάκης διακρίνει τρεις διαφορετικές απαντήσεις της πολιτικής νεωτερικότητας απέναντι στην αρνητικότητα. Η πρώτη είναι η ουτοπική στιγμή, η οποία εμπνεύστηκε από το όνειρο ενός κράτους στο οποίο θα έχουν εξαλειφθεί όλες οι αντιθέσεις, η δεύτερη είναι η δημοκρατική επανάσταση, η οποία δεν αναμένει καμία τελική λύση και καμία πολιτική Aufhebung, αναγνωρίζοντας αντίθετα τον συστατικό και αμετάκλητα ανοιχτό χαρακτήρα του πολιτικού ανταγωνισμού και η τρίτη είναι η μετα-δημοκρατία, η οποία τείνει να παραπέμψει την τελική εξάλειψη της αρνητικότητας στο μέλλον, αφήνοντας την επιθυμία να πλανάται από αγαθό σε αγαθό, από φαντασίωση σε φαντασίωση. βλ. Yiannis Stavrakakis, «Negativity and democratic politics: radical democracy beyond reoccupation and conformism», Lars Tonder – Lasse Thomassen (επιμ.), *Radical Democracy. Politics between Abundance and Lack*, Manchester University Press, Manchester, 2005, σ. 187-192.

9. Γιάννης Σταυρακάκης, *Η λακανική αριστερά. Ψυχανάλυση, θεωρία, πολιτική* (μετ. Αλ. Κιουπιολής), Σαββάλας, Αθήνα, 2012, σ. 299-300.

Η συνείδηση της έλλειψης στον Άλλο, της κοινωνικής διαίρεσης, θα πρέπει να συνδυαστεί με μια συνείδηση της έλλειψης στο υποκείμενο, θα πρέπει να εγγραφεί στην πολιτική υποκειμενικότητα.¹⁰

Έκτοτε, η δημοκρατική διαλεκτική διανοίγει το ζήτημα της υποκειμενικότητας και της διυποκειμενικότητας που είναι ικανές να αναδεχθούν αυτήν την ευθύνη απέναντι στον «άλλο», ένα ζήτημα, όπως υπογραμμίζει και ο φιλοσοφικός στοχασμός του Jean-Luc Nancy (Ζαν-Λουκ Νανσύ), ανθρωπολογικό και οντολογικό, αυτό του νοήματος και της δυνατότητας του «από-κοινού-είναι» (*être-en-commun*).¹¹

1. «Αν ένας σκύλος συναντήσει μια γάτα...»

Η δραματουργία του Koltès έφερε στην επικράτεια του ορατού τον κόσμο του περιθωρίου και ιδιαίτερα τη μειονότητα της μαύρης φυλής όχι σε μια νατουραλιστική προοπτική, η οποία, όπως σημειώνει ο Arnaud Maïsetti (Αρνώ Μαϊζετί), θα έτεινε να κανονικοποιήσει την κοινωνική μιζέρια ως το έτερο του προνομιούχου κόσμου, αλλά στο πλαίσιο μιας «κοπερνίκειας επανάστασης»¹² που φέρνει το περιθώριο στο κέντρο του σύγχρονου κόσμου με σκοπό καταρχήν να αποσταθεροποιήσει την εικόνα που ο προνομιούχος κόσμος έχει για τον εαυτό του, με εμβληματικά παραδείγματα τον *Αγώνα νέγρου και σκύλων*, τη *Δυτική αποβάθρα*, αλλά και τη *Νύχτα μόλις πριν από τα δάση*.

Το έργο *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι* τίθεται ολόκληρο υπό το σημείο της περιθωριακής πράξης του «ντηλ», τον εκτενή ορισμό του οποίου παραθέτει ο συγγραφέας στην αρχή του κειμένου.

Ένα ντηλ είναι μια εμπορική συναλλαγή που έχει να κάνει με αξίες απαγορευμένες ή αυστηρά ελεγχόμενες, και που συνάπτεται σε χώρους ουδέτερους, απροσδιόριστους και μη προβλεπόμενους γι' αυτήν τη χρήση, ανάμεσα σε προμηθευτές και πωλούντες, με σιωπηλή συνεννόηση, συμβατικά νοήματα ή διαφορούμενη συνομιλία

10. Ο.π., σ. 319.

11. Βλ. σχετικά Ζαν-Λουκ Νανσύ, «Πεπερασμένη και άπειρη δημοκρατία», G. Agamben – A. Badiou κ.ά., *Πού πηγαίνει η δημοκρατία;* (μετ. Ν. Κατσογιάννη – Φ. Μαραβέλιας – Φ. Σιατίτσας, επιμ. Δημήτρης Βεργέτης), Πατάκης, Αθήνα, 2009, σ. 109-134: 111-112. Σε ό,τι αφορά το νόημα του από-κοινού-είναι ως πυρήνα μιας δημοκρατικής οντολογίας και ηθικής, στο βιβλίο του *La communauté désœuvrée*, ο Nancy γράφει: «Το καθαρό και απλό σβήσιμο χωρίς κατάλοιπα, της κοινότητας είναι μια δυστυχία. Όχι μια δυστυχία συναισθηματική ούτε ηθική, αλλά μια δυστυχία –μια καταστροφή– οντολογική. Είναι μια αποστέρηση του είναι για το ον, το οποίο είναι ουσιωδώς και περισσότερο από ουσιωδώς ένα από-κοινού-είναι [*être en commun*]. Το από-κοινού-είναι σημαίνει ότι τα μεμονωμένα όντα δεν είναι, δεν παρουσιάζονται παρά στο μέτρο που συμ-παρουσιάζονται [*com-paraisissent*], που εκτίθενται, παρουσιάζονται και προσφέρονται το ένα στο άλλο. Αυτή η συμπαρουσία δεν επιπροστίθεται στο είναι τους, αλλά το είναι τους προσέρχεται στο είναι μέσα σ' αυτήν» (Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois éd., Paris, 2014, σ. 146).

12. Arnaud Maïsetti, «Bernard-Marie Koltès – Paroles communes: Pour une éthique de la minorité», Madelena Gonzalez – Héléne Laplace-Clavierie (επιμ.), *Minority Theatre on the Global Stage. Challenging Paradigms from the Margins*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012. Για τη σχέση της περιφέρειας και του κέντρου στην κολτεζική ποιητική του χώρου, βλ. επίσης ενδεικτικά: Maria Casarès, «Les confins au centre du monde», συνέντευξη στον Serge Saada, *Alternatives Théâtrales* 35-36, αφιέρωμα στον Koltès (Σεπτέμβριος 1995), σ. 27.

–με τον σκοπό να παρακαμφθούν οι κίνδυνοι προδοσίας και αισχροκέρδειας τους οποίους συνεπάγεται παρόμοια επιχείρηση–, σ’ οποιαδήποτε ώρα της μέρας και της νύχτας, ανεξάρτητα απ’ τις κανονισμένες ώρες που οι εγκεκριμένοι εμπορικοί χώροι ανοίγουν, μάλλον δε στις ώρες που αυτοί κλείνουν.¹³

Μέσα από τη μεταφορική δόμηση της παραβατικής αυτής πράξης, η οποία λαμβάνει χώρα στις χωρικές παρυφές του εμπορικού κόσμου (στη γωνιά ενός δρόμου κάτω από το ηλεκτρικό φως των πολυκατοικιών) και στα χρονικά περιθωριά του (μέσα στο ημίφως του σούρουπου), το διακύβευμά της θα μετατοπιστεί από τη συναλλαγή ενός παράνομου και συγκεκριμένου αντικειμένου στην ίδια τη δυνατότητα μιας σχέσης με τον άλλο, στο νόημα, την αλήθεια και τη δυνατότητα του συνείναι.¹⁴ Κι ο διάλογος του Ντήλερ και του Πελάτη θα μετατραπεί σε ένα μοναδικό συμβάν, στο πλαίσιο του οποίου θα αναδυθεί αφενός η σκληρή αλήθεια των κανονικών και συνηθισμένων σχέσεων (η συγκεκαλυμμένη μέσα στο σύστημα των γενικών ισοδυναμιών αλήθεια του «ομολογημένου εμπορίου», όπως το αποκαλεί ο Koltès), αφετέρου η προοπτική υπέρβασης της αλήθειας αυτής.

Ο διάλογος του Ντήλερ και του Πελάτη φέρνει εμβληματικά επί σκηνής το ζήτημα της ετερότητας, της σχέσης απέναντι στον φυλετικά, ηθικά, κοινωνικά και πολιτικά άλλο, εγκαθιστώντας την προκαταβολικά στους κάμπους της ηθικής μοναξιάς και της πολιτικής καταπίεσης, όπως ήδη υπονοεί ο τίτλος του έργου, ανακαλώντας τις βαμβάκοφυτίες στις οποίες εργάζονταν οι σκλάβοι στην Αμερική του 19ου αιώνα.¹⁵

Ο Koltès, ο οποίος υπερθεμάτιζε την αβυσσαλέα διαφορά που χωρίζει τον Ντήλερ και τον Πελάτη, επιμένοντας πως ο ρόλος του πρώτου θα πρέπει να παίζεται από έναν μαύρο ηθοποιό, περιέγραφε τα δύο πρόσωπα ως εξής:

Ο ένας είναι ένας τραγουδιστής των μπλουζ, ευγενικός, ήπιος, ένας από αυτούς τους τύπους που δεν εκνευρίζονται ποτέ, που δεν διεκδικούν ποτέ. Τους βρίσκω σαγηνευτικούς. Ο άλλος είναι ένας επιθετικός με τα μαλλιά μαδημένα, ένας πάνκ του East Side, απρόβλεπτος, κάποιος που μου προκαλεί τρόμο.¹⁶

Οι διαφορές που χωρίζουν τον Ντήλερ και τον Πελάτη εκτείνονται σε επίπεδο φυλετικό (ο ένας είναι μαύρος και ο άλλος λευκός), σε επίπεδο κοινωνικό (ο ένας είναι μάλλον περιθωριακός και παραβατικός, ενώ ο άλλος τονίζει εμφατικά την προσήλωσή του στην κανονικοποιημένη ζωή της πόλης), σε επίπεδο ακόμη ιδιοσυγκρασιακό (ο ένας προσφεύγει στην ευγένεια και την ηπιότητα και ο άλλος στην επιθετικότητα). Αυτό στο οποίο θα σταθώ είναι οι –αποκαλυπτικές για την περαιτέρω στάση τους– διαμετρικά αντίθετες αντιλήψεις τους για τον κόσμο και το νόημα της ύπαρξης, οι οποίες έχουν ως κοινό παρονομαστή την πεποίθηση για μια παρορμητική βιαιότητα και μια ασχήμια που προσιδιάζουν στη ζωική φύση.

13. Κολτέζ, *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι*, σ. 14. Τα παραθέματα που προέρχονται από το έργο αυτό στο εξής δεν θα συνοδεύονται από υποσελίδια παραπομπή, αλλά από μια απλή υπόδειξη του αριθμού της σελίδας από την οποία προέρχονται.

14. Βλ. σχετικά Christophe Bident, «Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante», και του ίδιου, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Farrago, Tours, 2000, σ. 43.

15. Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1999, σ. 56.

16. Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, σ. 67.

Ο Ντήλερ, φορέας μάλλον χριστιανικών αντιλήψεων, θα εκφράσει την πίστη του στη Θεία Πρόνοια, η οποία εξασφαλίζει την ισορροπία παρά τον παραλογισμό και την ασχήμια της ύπαρξης:

Όπως ξέρω όμως –χωρίς να το εξηγώ στον εαυτό μου, αλλά με μία βεβαιότητα απόλυτη– ότι η γη πάνω στην οποία είμαστε εσείς κι εγώ κι οι άλλοι τοποθετημένοι είναι κι η ίδια τοποθετημένη και ισορροπεί πάνω στο κέρατο ενός ταύρου κι ότι διατηρείται σ' αυτή τη θέση με το χέρι της Θείας Πρόνοιας. (σ. 39)

Κι ο Πελάτης, κυνικός και μηδενιστής, δύσπιστος απέναντι σε κάθε υπερβατικότητα, θα αντιπαραθέσει:

Έτσι διατείνεστε ότι ο κόσμος πάνω στον οποίο είμαστε, εσείς κι εγώ, στέκεται στην αιχμή του κέρατος ενός ταύρου με το χέρι μιας Θείας Πρόνοιας· εγώ όμως, ξέρω ότι επιπλέει, τοποθετημένος πάνω στη ράχη τριών φαλαινών· ότι δεν υπάρχει καμία Πρόνοια ούτε ισορροπία, μόνο η ιδιοτροπία τριών ηλίθιων τεράτων. Άρα, οι κόσμοι μας δεν είναι ίδιοι και η παραδοξότητά μας είναι συγχωνευμένη με τις φύσεις μας, όπως το σταφύλι χωνεμένο μέσα στο κρασί. (σ. 46)¹⁷

Δύο κόσμοι αντίθετοι και δύο αντίθετες κοσμοθεωρίες, δύο άτομα προερχόμενα από διαφορετικές κοινότητες και δύο διαφορετικές φύσεις, ο Ντήλερ και ο Πελάτης είναι το καθολικό σχήμα της ετερότητας που δεν παύει να τους συνδέει το όνομα του Ανθρώπου, το οικουμενικό κύριο όνομα «Mann», που επινοεί ο Koltès στο αφήγημά του *Πρόλογος*. Πίσω από τον Ντήλερ και τον Πελάτη θα μπορούσαμε να διακρίνουμε οποιοδήποτε ζεύγμα, οποιοσδήποτε πλειοψηφίες και μειοψηφίες που συγκρούονται ή αδιαφορούν, προσφεύγουν στη βία ή τον διάλογο, αναγνωρίζουν την ταυτότητα και τη διαφορά τους ή χάνονται στην ψευδαίσθηση ενός πεποιημένου consensus: Βορράς και Νότος, Δύση και Ανατολή, πλούσιοι και φτωχοί, δύο τρίτα και ένα τρίτο, ευνοημένοι του συστήματος ή αποκλεισμένοι.

Στο κείμενό του που ξεκινά με την υπόθεση «Αν ένας σκύλος συναντήσει μια γάτα...», ο Koltès περιέγραφε την απαράγραπτη εχθρότητα, το ακατανίκητο μίσος που –χωρίς άλλο κίνητρο και χωρίς καμία ψυχολογική αιτιολογία– υπάρχει ανάμεσα σε δύο αντίθετες φύσεις, για να καταλήξει στη διαπίστωση:

Σύμφωνα με τη λογική, υπάρχουν είδη που δεν θα έπρεπε ποτέ, μέσα στη μοναξιά, να βρεθούν το ένα απέναντι στο άλλο. Αλλά η γη μας είναι πολύ μικρή, οι άνθρωποι πάρα πολλοί, οι ασυμβατότητες πολύ συχνές, οι σκοτεινοί και έρημοι τόποι πολυάριθμοι για να υπάρχει ακόμη χώρος για τη λογική.¹⁸

17. Η Florence Bernard (Φλοράνς Μπερνάρ) επισημαίνει τη συγγένεια των δύο αντιπαρατιθέμενων κοσμολογιών που παραθέτει ο Koltès με ρωσικούς θρύλους που επικαλείται ο Ντοστογιέφκι, όπως επίσης με την εβραϊκή, τη χριστιανική και τη μουσουλμανική κοσμολογία· βλ. Florence Bernard, «Entre l'homme et l'animal», Christophe Bident – Arnaud Maisetti – Sylvie Patron (επιμ.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Cahiers Textuel, Hermann, 2014, σ. 32.

18. Bernard-Marie Koltès, «Si un chien rencontre un chat...», *Prologue et autres textes*, Éd. de Minuit, Paris, 1991, σ. 122-123. Η Anne-Françoise Benhamou (Αν-Φρανσουάζ Μπεναμού) εξηγεί το κείμενο αυτό του Koltès και την απάλειψη κάθε ψυχολογικής διάστασης που διατυπώνει ως μια αντίδραση του συγγραφέα στην τάση και την ικανότητα του σκηνοθέτη του έργου του, Patrice Chéreau, να αναδεικνύει σύνθετα συναι-

Κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου, το 1987, στο Théâtre des Amandiers της Nanterre, ο Patrice Chéreau (Πατρίς Σερώ) προσέγγισε τη συνάντηση του Ντήλερ και του Πελάτη ως μια απόπειρα εμπορίου ναρκωτικών με αφορμή την οποία αναπτύσσεται μια λεκτική διαμάχη, οφειλόμενη, σύμφωνα με το κείμενο του Koltès «Αν ένας σκύλος συναντήσει μια γάτα...», στη θανάσιμη, παράλογη και ανεξήγητη εχθρότητα ανάμεσα σε δύο διαμετρικά αντίθετες φύσεις. Στη δεύτερη σκηνοθεσία του έργου, κατά τη δεύτερη σεζόν του ίδιου έτους, ο Chéreau μετατόπισε τον ερμηνευτικό άξονα από την εχθρότητα στην επιθυμία, αναδεικνύοντας το θέμα της ομοφυλοφιλίας, για να διακρίνει στην τρίτη κατά σειρά σκηνοθεσία του έργου, το 1995, στο Théâtre de l'Odéon, ότι αυτό που διακυβεύεται στη συνάντηση δεν είναι παρά η «επιθυμία», μια λέξη που επανέρχεται εμμονικά στον λόγο των δύο προσώπων, πολύ περισσότερο το «καθολικό» πεπρωμένο της που «ενέχει όλες τις δυνατές μορφές μιας συνάντησης ανάμεσα σε δύο άτομα».¹⁹

Ο διάλογος του Ντήλερ και του Πελάτη δεν έχει άλλο κίνητρο και άλλο αντικείμενο «συναλλαγής» από την ανάγκη και την επιθυμία της συνύπαρξης. Κι αν η δραματουργία του Koltès δεν παύει να θέτει επί σκηνής μια κατάσταση μόνιμης μάχης, αναμετρήσεις βίαιες και αιφνίδιες, τη διαμάχη ως κατάσταση καταγωγική, μυστηριώδη και αιώνια, αυτό για το οποίο πρόκειται δεν είναι η οριστική διακήρυξη της κατάρρευσης κάθε δεσμού: ο άλλος δεν παύει στιγμή να υπάρχει ως αίτημα και ο δεσμός επανεγκαθίσταται, όπως παρατηρεί ο Christophe Bident (Κριστόφ Μπιντάν), έστω και με τη μορφή του «πένθους» του.²⁰

Γιατί ο άλλος, κατά την τόσο εύστοχη και υποβλητική διατύπωση του Bernard Desportes (Μπερνάρ Ντεπόρτ), είναι στο σύμπαν του Koltès ο «εχθρός αδελφός», αυτό που μας «τελειώνει, ταυτόχρονα μας σκοτώνει και μας ολοκληρώνει». Και η συνάντηση μαζί του δεν ανακαλεί παρά τη δική μας σκοτεινή πλευρά, δεν ενεργοποιεί παρά τη

σθήματα, βλ. Anne-Françoise Benhamou, «Patrice Chéreau: trois Solitudes», *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, σ. 121.

19. Patrice Chéreau, «Car des désirs j'en avais», συζήτηση με τον Claude Stratz, στο Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995-96. Όπως παρατηρεί η Anne-Françoise Benhamou για το τρίτο αυτό ανέβασμα του έργου από τον Chéreau: «Περισσότερο από οποιαδήποτε ίσως άλλη παρέμβαση του Chéreau στο σύμπαν του Koltès, αυτή η τραγική αποτύπωση του αδύνατου πάθους δείχνει πως ο Chéreau έκανε δικό του το σύμπαν του Koltès. Εξίσου όμως σημαντική είναι και η χειρονομία μέσω της οποίας αυτή η παράσταση αποτυπώνει ήρεμα την επιθυμία ανάμεσα σε δύο άντρες χωρίς να τη φορτίζει με μια συγκεκριμένη οδύνη ή με ένα συγκεκριμένο μυστικό βάρος. Δέκα χρόνια μετά τη συγγραφή του έργου, ενώ η ασθένεια αρχίζει να θεραπεύεται, βρίσκειται εν εξελίξει η πολιτική μετάλλαξη σε σχέση με το AIDS και με τα ζητήματα που έθεσε. Θα χρειαστούν ακόμη τέσσερα χρόνια για να ψηφιστεί το Σύμφωνο Συμβίωσης, έπειτα από σκληρές διαμάχες που σήμερα έχουν ξεχαστεί. Αλλά, όπως συχνά συμβαίνει, η φαντασία προηγείται του νόμου. Αν η άρνηση του Koltès για το μοτίβο της ομοφυλοφιλίας σχετιζόταν με τον φόβο για έναν περιορισμό του νοήματος του κειμένου, για μια γκετοποίηση της δραματουργίας του, μπορούμε να πούμε πως η “προδοσία” του Chéreau συντελείται μέσα σε μια βαθιά κατανόηση του συγγραφέα, όπως επίσης μέσα σε μια αλλαγή εποχής: αυτή η σαγήνη ανάμεσα σε δύο άντρες έγινε η καθολική μορφή στην οποία κάθε αγάπη μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό της» (Benhamou, «Patrice Chéreau: les trois Solitudes», σ. 130).

20. Βλ. σχετικά Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*.

δική μας μύχια πάλι «με αυτή τη νύχτα, αυτό το έρεβος που μας διαβρώνει και μας σκοτώνει: τον θάνατο που αργά μας κερδίζει και μας καταστρέφει».²¹

2. Μετά την αναγνώριση 1: Η άρνηση του άλλου

Ακίνητος μέσα στην αδράνεια της αναμονής, ο Ντήλερ σταματά τον Πελάτη στο σκοτάδι του σούρουπου έχοντας συναγάγει από την παρουσία του «σε αυτήν την ώρα και σε αυτόν τον τόπο» μια επιθυμία, μια έλλειψη που τον ανησυχεί και τον ωθεί σε αναζήτηση αυτού που θα μπορούσε να κορέσει την ανάγκη του.

Αν βαδίζετε έξω αυτή την ώρα και σ' αυτό το μέρος, είναι επειδή ποθείτε κάποιο πράγμα που δεν έχετε, κι αυτό το πράγμα, εγώ, μπορώ να σας το προμηθεύσω· διότι αν είμαι σ' αυτή τη θέση πολύ περισσότερο χρόνο πριν από σας και για πολύ περισσότερο χρόνο από σας, κι αν ακόμη κι αυτή η ώρα που είναι η ώρα των άγριων σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ζώα δεν με διώχνει από δω, είναι επειδή έχω αυτό που χρειάζεται για να ικανοποιώ τον πόθο που περνά μπροστά μου, κι αυτό είναι σαν ένα βάρος που πρέπει να το ξεφορτώσω πάνω σ' οποιονδήποτε, άνθρωπο ή ζώο, που περνά μπροστά μου. Γι' αυτόν τον λόγο σας πλησιάζω, παρά την ώρα που είναι η ώρα που κανονικά ο άνθρωπος και το ζώο ρίχνονται άγρια ο ένας πάνω στον άλλο, πλησιάζω, εγώ, εσάς, με τα χέρια ανοιχτά και τις παλάμες στραμμένες προς εσάς, με την ταπεινότητα εκείνου που προτείνει απέναντι σ' εκείνον που αγοράζει, με την ταπεινότητα εκείνου που κατέχει απέ-ναντι σ' εκείνον που ποθεί. (σ. 15-16)

Η επερχόμενη συναλλαγή εγγράφεται εξαρχής στην παράδοξη λογική της επιθυμίας, της αντιστρεψιμότητας της έλλειψης και του πλεονάσματος, του αιτήματος και της προσφοράς, που εμβληματικά ενσαρκώνει η αμφισημία της προτεταμένης παλάμης του Ντήλερ, χειρονομία ταυτόχρονα του πωλητή και του αγοραστή, του εμπόρου και του ζητιάνου, του προσφέροντος και του επαιτούντος. Τίθεται, εντέλει, η συναλλαγή υπό το σημείο της ανάγκης, εγκαθιστώντας τη μορφή του Ντήλερ στην ευθεία συνέχεια της μοναχικής και περιθωριακής φιγούρας της *Νύχτας μόλις πριν από τα δάση*, που απευθύνει το αίτημα της συντροφικότητας και της αδελφότητας σε έναν άγνωστο που περνά από τη γωνιά του δρόμου.

Ο δραματικός λόγος δεν αρθρώνεται παρά με αφορμή τη συνάντηση των σωμάτων μέσα στον χώρο, η οποία με τη σειρά της είναι υποταγμένη στην κίνηση του βλέμματος και στο αγχάλιασμά του με το σώμα του άλλου. Αν ο διάλογος θα ξεδιπλωθεί αρχικά σαν μια αντιπαράθεση ερμηνειών της γεωμετρίας της συνάντησης, είναι γιατί το έσχατο διακύβευμα αυτής της τοπογραφίας είναι η υπεράσπιση της υποκειμενικής ταυτότητας και επικράτειας έναντι της επιθυμίας του άλλου, που γεννάται σε πείσμα της ατομικής θέλησης και των ατομικών σχεδίων, αποσταθεροποιητική, απειλητική και καταστρεπτική.

Στο πλαίσιο της παρούσας εισήγησης θα επιχειρήσω να θέσω στο επίκεντρο την πεισματική άρνηση του Πελάτη, η οποία αφού ξεκινήσει ως άρνηση οποιασδήποτε επιθυμίας για συναλλαγή, θα αποκαλυφθεί –στον εαυτό της ίσως– ως άρνηση του άλλου

21. Bernard Desportes, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, Éditions la Bartavelle, Charlieu, 1993, σ. 58.

και ως επιθυμία της νοσηρής εκείνης κατάστασης που εκπροσωπεί το σχήμα αλλά και η οντολογική κατάσταση του μηδενός:²²

Θέλω να είμαι μηδέν. Με φοβίζει η εγκαρδιότητα, δεν έχω έφεση προς τα συγγενολόγια, και περισσότερο από τα βίαια χτυπήματα φοβάμαι τη βία της συντροφικότητας. Ας είμαστε δύο ολοστρόγγυλα μηδέν, αδιαπέραστα το ένα απ' το άλλο, προσωρινώς σ' αντιπαράθεση, και που κυλούν, καθένα προς την κατεύθυνσή του. (σ. 51)

Διαβάζω την άρνηση του Πελάτη ως μια αποφασισμένη ηθική στάση απέναντι στην επίγνωση της αναπόδραστης αποτυχίας της σχέσης με τον άλλο, ως αποτέλεσμα μιας ήδη συντελεσθείσας αναγνώρισης, η οποία, προιούσας της επαφής με τον Ντήλερ, βαθιάίνει, επιβεβαιώνεται, διαστέλλεται μέσα στο χρόνο, χρονίζει, και ταυτόχρονα παλεύει με το αντίθετό της, την επιθυμία του άλλου και την ανάγκη της συνύπαρξης, στην οποία έχει ήδη εμπλακεί από τη στιγμή της μοιραίας σύζευξης των βλεμμάτων τους μέσα στον χώρο. Με τρόπο που συχνά συναντάμε και σε άλλα έργα του Koltès, όπου τα δραματικά πρόσωπα φέρουν το τραύμα ενός απροσδιόριστου ευνουχισμού,²³ η άρνηση του Πελάτη φέρει το βάρος της ανάμνησης των προηγούμενων εμπειριών της αποτυχίας των σχέσεων και της βεβαιότητας για την αμετάκλητη αποτυχία της παρούσας.

Όσο πιο πάνω μένουμε, τόσο πιο υγιής είναι ο χώρος, τόσο και η πτώση όμως είναι πιο σκληρή· κι όταν σας έχει αποθέσει κάτω ο ανελκυστήρ, σας καταδικάζει να βαδίζετε ανάμεσα σ' όλα εκείνα που δεν θέλετε εκεί πάνω, ανάμεσα σ' ένα σωρό από αναμνήσεις που σαπίζουν, όπως όταν, στο εστιατόριο, ένα γκαρσόνι σας κάνει τον λογαριασμό κι απαριθμεί, στα αποκαρδιωμένα αυτιά σας, όλα τα πιάτα που ήδη από ώρα πριν χωνεύετε. (σ. 19)

Η προτίμηση του Πελάτη για το ύψος, την άνοδο, την απομάκρυνση από το έδαφος και το χθόνιο στοιχείο, μέσα στην κάθετη αρχιτεκτονική του χώρου που επανέρχεται στο κείμενο, είναι η προτίμηση για τις «ομολογοποιημένες», εμπορευματοποιημένες, συναλλακτικές ανθρώπινες σχέσεις, που συγκαλύπτουν την αποτυχία τους μέσα στην απονέκρωση της επιθυμίας.

22. Ο Patrice Chéreau παρατηρεί πως «ο Πελάτης περνά περισσότερο από το μισό του έργου αρνούμενος ότι ο άλλος έκανε να γεννηθεί μέσα του μια επιθυμία, έπειτα υποφέροντας για αυτήν την επιθυμία, την οποία ισχυρίζεται πως δεν γνωρίζει. Σε κάθε βήμα χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα για να περιορίσει την αλαζονεία του, την αγάπη για τον εαυτό του, τη στιγμή που υπό το βλέμμα του Ντήλερ βρίσκεται σε μια διαδικασία μετασχηματισμού» (Chéreau, «Car des désirs j'en avais»).

23. Όπως παρατηρεί ο Christophe Triau: «Για πολλά πρόσωπα του θεάτρου του Koltès μαντεύουμε πως υπήρξε σε μια στιγμή της ζωής τους μια ρήξη, ένα συμβάν που άλλαξε την πορεία της. Τα συμβάντα αυτά ανήκουν πάντα σε ένα παρελθόν σε σχέση με τον χρόνο του έργου, στην προ-ιστορία του, και δεν παρουσιάζονται ποτέ ρητά ως τραύματα των οποίων τα σημάδια θα ήταν εμφανή. Δεν αναφέρονται μάλιστα ποτέ ρητά –και όταν αυτό συμβαίνει, δεν γίνεται ποτέ άμεσα ή σε ένα συμφραζόμενο που τα διαφωτίζει, αλλά περισσότερο μέσω υπαινιγμών ή μέσα στο πέλαγος άλλων πληροφοριών. Αυτά τα μυστικά τραύματα σχετίζονται συχνά με τον ευνουχισμό και την αδυναμία (...)» (Triau, «Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète», σ. 120).

Οι μεταφορές της φωτιάς και της αιμάσσουσας πληγής, που συνοδεύουν επανειλημμένα το θέμα της επιθυμίας, αναδεικνύουν τον καταστρεπτικό, θανατηφόρο χαρακτήρα της για τον άλλο και την αβάσταχτη οδύνη του ανικανοποίητου για τον εαυτό.²⁴

Ο πόθος μου, αν είναι πόθος, εάν σας τον εξέφραζα, θα έκαιγε το πρόσωπό σας, θα σας έκανε να τραβήξετε τα χέρια βγάζοντας μια κραυγή, και θα τρεπόσασταν σε φυγή μες στο σκοτάδι όπως ένας σκύλος που τρέχει τόσο γρήγορα ώστε δεν διακρίνουμε καν την σηκωμένη ουρά του. (σ. 20)

3. Μετά την αναγνώριση 2: Η γενεαλογία της χριστιανικής ηθικής

Η ίδια ιστορικότητα, που δεν συγκεκριμενοποιείται σε παρελθόντα επεισόδια, αλλά δι-αλύεται μέσα στη γενικότητα ενός επαναληπτικού κύκλου, στοιχειώνει και τον Ντήλερ:

Σήμερα, όμως, που κατανοώ περισσότερα πράγματα, που αναγνωρίζω περισσότερο τα πράγματα που δεν κατανοώ, που έχω μείνει τόσο καιρό σ' αυτό το μέρος και αυτή την ώρα, που έχω δει να περνούν τόσο περαστικοί, που τους έχω κοιτάξει και έχω ακουμπήσει μερικές φορές το χέρι μου πάνω στο μπράτσο τους, τόσες φορές, χωρίς τίποτε να κατανοώ και χωρίς τίποτε να θέλω να κατανοήσω, αλλά και χωρίς παρ' όλ' αυτά να παραιτούμαι απ' το να τους κοιτάξω και να επιδιώξω ν' ακουμπήσω το χέρι μου πάνω στο μπράτσο τους –διότι είναι πιο εύκολο ν' αρπάξεις έναν άνθρωπο που περνά από μια κότα μέσα σ' έναν ορνιθώνα–, ξέρω καλά πως δεν υπάρχει τίποτε το απρεπές ούτε στον ενθουσιασμό ούτε στη νωθρότητα που να χρειάζεται να το κρύψουμε, κι ότι πρέπει ν' ακολουθούμε τον κανόνα χωρίς ξέρουμε γιατί. (σ. 39-40)

Γνωρίζουν, ο Ντήλερ και ο Πελάτης, πως η πολεμική φύση των ανθρώπινων σχέσεων δεν θα αφήσει τίποτα να ανταλλαγεί παρά ένα θανάσιμο χτύπημα κι ένα πλήγμα στην ίδια την αξιοπρέπεια του ανθρώπου. Η ανάμνηση του παρελθόντος μοιάζει να εγκαθιστά έναν δραματικό χρόνο εξαρθρωμένο, εμφυτεύοντας το παρελθόν και το μέλλον σε κάθε στιγμή της δραματικής επικαιρότητας. Το μελλοντικό χτύπημα, το ανακαλούμενο στη μνήμη χτύπημα έχει, ήδη, πάντα καταφερθεί απ' την αρχή, πριν ακόμη την αρχή, ήδη πάντα παρόν ως *fatum*, ποτέ ακόμη πραγματοποιημένο ως *factum*.

Αν ο Πελάτης απέναντι σε αυτήν τη γνώση υιοθετεί τη στάση της μηδενιστικής άρνησης του άλλου, ο Ντήλερ είναι μάλλον αυτός που αποφασίζει να απευθύνει το κάλεσμα στον άλλο, να επιδιώξει τη συναλλαγή και να αναμετρηθεί με την πολεμική φύση των ανθρώπινων σχέσεων, αναδεχόμενος τον κίνδυνο και την οδύνη. Προς τούτο, θα υιοθετήσει τη στάση της ευγένειας, μιας ευγένειας εξαναγκασμένης, αναγκαστικής, όχι δόλια υποκριτικής, αλλά εγκατεστημένης στο σύνορο μεταξύ αλήθειας και ψεύδους, που προβάλλει ως μια στρατηγική επιλογή διαχείρισης του άλλου, αλλά και του εαυτού· μιας ευγένειας που γνωρίζει εντέλει την απόσταση που τη χωρίζει από τον καταραμένο αναβρασμό των παθών.

24. Για τη φόρτιση της επιθυμίας στο έργο του Koltès με ένα περιεχόμενο ένοχο και παραβατικό, βλ. Sarah Hirschmuller, «Le jeu du désir», Christophe Bident – Régis Salado – Christophe Triau (επιμ.), *Voice de Koltès*, Carnets Séguier, Paris, 2004, σ. 11-36.

Εγώ μιλώ τη γλώσσα εκείνου που δεν αφήνεται να τον αναγνωρίσουν, τη γλώσσα αυτής της περιοχής και αυτής της μοίρας χρόνου όπου οι άνθρωποι τραβάνε το λουρί κι όπου τα γουρούνια βαράνε το κεφάλι τους στον φράχτη· εγώ κρατώ τη γλώσσα μου σαν ένα άτι απ' το χαλινάρι για να μη ριχτεί στη φοράδα, διότι αν χαλάρωνα το χαλινάρι, εάν ελάττωνα ελαφρώς την πίεση των δακτύλων μου και τον ελκυσμό των μπράτσων μου, οι λέξεις μου θα μ' έριχναν εμένα τον ίδιο απ' τη σέλα και θα ρίχνονταν προς τον ορίζοντα με τη βία ενός αραβικού αλόγου που σφραίνεται την έρημο και τίποτε πια δεν μπορεί να το χαλιναγωγήσει. (σ. 25)

Καμία εξιδανίκευση της ηθικής στάσης του Ντήλερ, καμία δωρεάν κατάφασή της. Ο Koltès θα παραθέσει επί σκηνής μια γενεαλογία της χριστιανικής ηθικής της ηπιότητας, της ταπεινότητας και της γενναιοδωρίας, εκθέτοντας τη βία στην οποία μετασχηματίζεται για τον αποδέκτη της, τον φαντασιακό σαδισμό που απολαμβάνει ο φορέας της, το χρέος στο οποίο καταδικάζει αυτόν που εισπράττει την προσφορά: ο Ντήλερ θα εμπλέξει τον Πελάτη στο δίχτυ της ενοχοποίησης και, προς το τέλος του έργου, θα του υπενθυμίσει το χρέος που άνοιξε η ευγένειά του, την ακούσια οφειλή στην οποία τον παγίδευσε, επιταχύνοντας την πορεία προς την τελική σύγκρουση.

4. Η ηθική της ευθύνης

Μια στάση συνειδητά αποτυχημένη ως προς τις ηθικές της προϋποθέσεις, εγνωσμένα ασυνεπής προς τον εαυτό της, η στάση του Ντήλερ παραμένει εντούτοις στρατηγικά επιτυχής. Όχι γιατί παγιδεύει τον Πελάτη στην επιθυμία, αφού δεν θα τον εξωθήσει σε κανένα «ντηλ», ούτε γιατί κατορθώνει να οδηγήσει σε μια ιδανική συμφιλίωση και να εξαλείψει το κακό, αλλά γιατί κατορθώνει να διατηρήσει την παρουσία του και να κινητοποιήσει έναν λόγο πληθωριστικό, ο οποίος γίνεται ο τόπος, το σώμα, το όχημα και το αντικείμενο μιας ανέλπιστα συναλλαγής.

Ο λόγος, έτοιμος ανά πάσα στιγμή να σωπάσει, να διακοπεί, θα συνεχίσει τον δρόμο του λογικού στοχασμού και της ποιητικής αποσταθεροποίησης, θα γίνει ο τόπος μιας επαφής μέσα στην απόσταση και μιας σχέσης παρά την απουσία σημείου αμοιβαίας συναίνεσης και σε πείσμα αυτής. Ο Ντήλερ και ο Πελάτης θα παραμείνουν ο ένας απέναντι στον άλλον, παρά τη γνώση του επερχόμενου χτυπήματος, παρά την τραγική γνώση ότι η επιθυμία κρύβει μέσα της ως δίδυμες μορφές την ικανοποίηση και την καταστροφή, τη λύτρωση και τον θάνατο.

Μέσα από τον λόγο του Ντήλερ, ο Koltès θα θέσει το ζήτημα της ηθικής ευθύνης απέναντι στον άλλον, το οποίο, ακολουθώντας τη σκέψη του Christophe Bident, θεωρώ ότι αποτελεί την καρδιά του ηθικού, πολιτικού και δημοκρατικού λόγου του.²⁵

Διότι η μόνη αληθινή ωμότητα αυτής της ώρας του λυκόφωτος, όπου στεκόμαστε και οι δύο, δεν είναι ότι ένας άνθρωπος πληγώνει τον άλλον, ή τον ακρωτηριάζει, ή

25. Σύμφωνα με τον Christophe Bident, το ζήτημα της ηθικής ευθύνης μπροστά στον καταραμένο, ζώωδη χαρακτήρα της επιθυμίας, υψώνει τον διάλογο του Ντήλερ και του Πελάτη «στις τάξεις ενός από τους μεγάλους ηθικούς διαλόγους του καιρού μας. Κατανοούμε από την άποψη αυτή γιατί ο Koltès χαρακτήριζε αυτήν τη συνάντηση μέσα στον δρόμο ως έναν “φιλοσοφικό διάλογο”, κατά το λογοτεχνικό γένος που εκτίμησε ο Διαφωτισμός» (Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, σ. 59).

τον βασανίζει, ή του ξεριζώνει τα μέλη και το κεφάλι, ή έστω τον κάνει να κλάψει. η αληθινή και τρομερή ωμότητα είναι εκείνη του ανθρώπου ή του ζώου που καθιστά ημιτελείς τον άνθρωπο ή το ζώο, που τους διακόπτει σαν αποσιωπητικά στη μέση μιας φράσης, που τους αποστρέφεται, αφού προηγουμένως τους έχει κοιτάξει, που κάνει το ζώο ή τον άνθρωπο, μία πλάνη του βλέμματος, μία πλάνη της κρίσεως, μία πλάνη, σαν ένα γράμμα που το έχουμε αρχίσει και βάνουσα το τσαλακώνουμε μόλις γράψαμε την ημερομηνία. (σ. 33-34)

Μέσα στην άβυσσο της διαφοράς, το μεγαλύτερο κακό και το μεγαλύτερο πλήγμα στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια δεν είναι η διαφωνία και η διαμάχη, αλλά η λήθη και η φυγή, η εγκατάλειψη στην ανωνυμία και την αποπροσωπιοποίηση, η αδιαφορία, όπως και η εξάλειψη της διαφοράς μέσα σε έναν «ομολογοποιημένο» λόγο. Δεν μπορούμε να μη θυμηθούμε στο σημείο αυτό τα λόγια του Emmanuel Lévinas (Εμμανουέλ Λεβινάς): «Ο άλλος είναι το μόνο ον που η άρνησή του δεν μπορεί να αναγγελθεί παρά ολόκληρη, ένας φόνος».²⁶

5. Η ενότητα μέσα στη διαφορά

Ο διάλογος του Ντήλερ και του Πελάτη προβάλλει, σύμφωνα με τα παραπάνω, ως ένα άνοιγμα στην καταστατική και αιώνια πάλη των όντων, περιχαραγμένο από τα επισφαλή και ασταθή όρια της συνείδησης της αβύσσου της αρνητικότητας· ως ένα εγχείρημα στο οποίο διακυβεύεται η δυνατότητα και το νόημα αυτού που ο Jean-Luc Nancy αποκαλεί «από-κοινού-είναι», η δυνατότητα και το νόημα μιας κοινότητας που δεν μπορεί να υπάρξει παρά μέσα στη συνείδηση της αδυναμίας της, της απουσίας της, ως ένα αέναο και εκτεινόμενο στο άπειρο αίτημα.²⁷

Διακρίνεται, στο πλαίσιο αυτό, το αίτημα ενός δεσμού ο οποίος αναζητά την ενότητα μέσα στη διαφορά αρνούμενος την οικειοποίηση, την ιδιοποίηση, την εξομοίωση του άλλου και κάθε ολοκληρωτικό όραμα που ζητά να εξαλείψει τη διαφορά μέσα στην επιταγή μιας βεβιασμένης ενότητας.

Ο Ντήλερ θα προσφέρει στον Πελάτη το σακάκι του ως ένα ευγενές δώρο, προκειμένου να σκεπάσει τους ώμους του από το κρύο, αλλά και να μετριάσει, όπως ομολογεί, την παραδοξότητά του. Ο Πελάτης θα αρνηθεί τη χειρονομία, υπενθυμίζοντάς του το

26. Emmanuel Lévinas, *Entre-nous. Essais sur le penser-à-l'-autre*, Grasset, Paris, 1991, σ. 21.

27. «Υπάρχει ένας μύθος για αυτήν την κοινότητα της συμπαρουσίας: Δεν υπάρχει εφόσον ο μύθος είναι πάντα μύθος της ένωσης, της ενότητας της κοινότητας. Αντίθετα, είναι η διακοπή του μύθου που μας αποκαλύπτει τη διαχωρισμένη ή λαθραία φύση της κοινότητας. Στον μύθο, η κοινότητα αποκαλύπτεται ότι είναι αυτό που ο Blanchot αποκαλεί “η ανομολόγητη κοινότητα”». Και παρακάτω, προσφεύγοντας στη σκέψη του Georges Bataille, ο Nancy εξηγεί: «Διότι, αυτό που ο Bataille αποκαλεί απουσία κοινότητας δεν είναι η καθαρή και απλή διάλυση της κοινότητας. Η απουσία κοινότητας εμφανίζεται μέσα στην αναγνώριση αυτού που κάθε κοινότητα, μέσω της σύντηξης [fusion] αναζητά ουσιωδώς και, για παράδειγμα, μέσω της “αρχαίας γιορτής”, δεν μπορεί να μην δημιουργήσει ένα νέο άτομο, που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε το συλλογικό άτομο. Η κοινωνιακή σύντηξη [fusion communautaire] αντί να διαδίδει την κίνησή της, ανασυγκροτεί τη διαίρεση: κοινότητα ενάντια στην κοινότητα. Έτσι, η εκπλήρωση της κοινότητας είναι η κατάργησή της. (...) Μέσα στην απουσία κοινότητας, το έργο της κοινότητας, η κοινότητα ως έργο, ο κομμουνισμός, δεν εκπληρώνεται, αλλά το πάθος της κοινότητας διαδίδεται, αεργό [désœuvrée], απαιτητικό, καλώντας στην υπέρβαση κάθε ορίου, κάθε εκπλήρωσης που κλείνει τη μορφή ενός ατόμου» (Nancy, *La communauté désœuvrée*, σ. 146-147 και 150-151).

αμοιβαίο της ανοικειότητας, υπερθεματίζοντας τη διαφορά και αρνούμενος το χρέος, βραχυκυκλώνοντας την προσφορά και τη ζήτηση, ακυρώνοντας το νόημα της συναλλαγής.

«Τότε, ποιο όπλο;» (σ. 58), θα προτείνει ο Πελάτης στην τελευταία φράση του έργου.

Κι έπειτα σιωπή. Καμία σκηνική οδηγία, καμία υπόδειξη του συγγραφέα, καμία ένδειξη πως το κάλεσμα στη βία θα λάβει χώρα και πως το αναπόδραστο τέλος είναι η αμοιβαία καταστροφή.²⁸ «Κανείς δεν κινείται»,²⁹ θα μπορούσαμε να προσθέσουμε, όπως σημειώνει στις σκηνοθετικές του οδηγίες ο Samuel Beckett (Σάμουελ Μπέκετ) στο τέλος του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Το έργο ξαναρχίζει *da capo al fine*, ως ένα ομοίωμα διαλόγου, ένα ομοίωμα σχέσης, που διατηρεί εγγεγραμμένη στη συνείδηση των εμπλεκόμενων τη διαφορά που τη χωρίζει από τον εαυτό της, έχοντας ως διακύβευμα όχι τον αμοιβαίο αφανισμό, αλλά την αποτροπή του.

Επίλογος: Το «ντηλ» της γλώσσας

Καθίσταται, έτσι, σαφής η διαφορά από τη «διπλωματία» για την οποία κάνει λόγο ο Koltès στο κείμενο «Αν ένας σκύλος συναντήσει μια γάτα...», από το «εμπόριο του χρόνου» μέχρι την εξάντληση των αποθεμάτων του λόγου και τη μοιραία έλευση του τελικού χτυπήματος. Μέσα στη γνώση του αναπόφευκτου, η βία θα εξιδανικευθεί υπό την ψυχαναλυτική έννοια, θα συμβολοποιηθεί ή, καλύτερα, θα μείνει μετέωρη. Κι η γλώσσα θα γίνει ο έσχατος τόπος μιας σχέσης μέσα στην αδυναμία της.

Με εφιαλτήριο τον σχολιασμό του έργου από τον Yannick Butel (Γιανίκ Μπουτέλ), θα επιχειρήσω να απαριθμήσω μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του «ντηλ» της γλώσσας και να σκιαγραφήσω τη διαφορά του προς τον «ομολογημένο» λόγο της μεταδημοκρατικής συναίνεσης, αλλά και προς έναν συγκρουσιακό ατομικισμό. Ο λόγος αυτός:

- 1) Δεν εκβιάζει τη συναίνεση, αλλά εγκαθίσταται στο όριο της αναμέτρησης.
- 2) Δεν παρωθεί στην εύκολη και επιφανειακή συναλλαγή ούτε στη βία, αλλά στοχάζεται, αναβάλλει για να αναστοχαστεί.
- 3) Είναι απογυμνωμένος από συναισθηματισμό, αλλά όχι από συναίσθημα και συγγίνηση, τα οποία απονεκρώνει η διαβουλευτική λογική για χάρη του ορθολογικού επιχειρήματος.
- 4) Η σαγήνη που προκαλεί δεν προέρχεται από την άμεση συνάρθρωση μιας επιθυμίας με ένα αντικείμενο, στην οποία βασίζεται ο νόμος της προσφοράς και της ζήτησης, αλλά διανοίγεται στην απειρία των δυνατοτήτων και στο έρεβος των αδυνατοτήτων μιας σχέσης με τον άλλον.
- 5) Προϋποθέτει την παρουσία και την επαφή, η οποία μέσω του βλέμματος και της ακοής διατηρείται ακόμα και μέσα στην απόσταση.

28. Βλ. σχετικά: Bident, «Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante». Για το τέλος στα κολτεζικά έργα, βλ. γενικότερα Christophe Triau, «La résolution en raz-de-marée. Sur les fins de pièces koltésiennes», *Études théâtrales* 19, αφιέρωμα: «Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines», Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Louvain, 2000, σ. 111-122.

29. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éd. de Minuit, Paris, 1952, σ. 131.

6) Δεν επιδιώκει τη μετάδοση ενός μονοσήμαντου νοήματος που συγκαλύπτει τις εντάσεις μέσα σε στερεοτυπικά σχήματα, αλλά διανοίγει το νόημα στη διαφορά και αναζητά την εκφραστικότητα.

7) Διατηρεί την απόσταση μέσα στην ένωση, τη διαφορά μέσα στην κοινότητα.³⁰

Με άλλα λόγια, είναι ένας λόγος αρθρωμένος από υποκείμενα που επιθυμούν και αφήνονται να επιθυμήσουν το συν-υπάρχειν, αναγνωρίζοντας προκαταβολικά τη μη-αναγνωρίσιμη μοναδικότητα του άλλου.

30. Βλ. σχετικά Yannick Butel, «Capitalisme et dramaturgie (iii): Du langage clos au communisme des esprits», *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, σ. 99-107.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Το Εθνικό Θέατρο, ο Δημοτικισμός και η διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού

Στις 2 Οκτωβρίου 1910 ο Ελευθέριος Βενιζέλος, ο μεγάλος νικητής των εκλογών του Αυγούστου, συναντήθηκε με τον Γεώργιο Α΄ για να ρυθμίσουν τον σχεδιασμό της νέας κυβέρνησης.¹ Τη φθινοπωρινή εκείνη βραδιά, αμέσως μετά τη συνάντησή τους, ο Βενιζέλος ακολούθησε μια εξαιρετικά ασυνήθιστη για πρωθυπουργό διαδρομή: επισκέφτηκε το θέατρο Πανελλήνιον για να παρακολουθήσει το *Ρόσμερσχαλμ* από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου· και επανέλαβε την επίσκεψή του στο ίδιο θέατρο στις 21 του Οκτώβρη για να δει καθισμένος «εις ένα στενόν ξύλινον κάθισμα» τους *Βρικόλακες*. Αυτά τα νέα πρωθυπουργικά ήθη καταγράφηκαν στον Τύπο και γνώρισαν, φυσικά, τα ενθουσιώδη σχόλια των δημοτικιστών. Ο Ταγκόπουλος ομολογούσε πως «παρόμοια συγκίνηση» δοκίμασε μόνον όταν γνώρισε τον Εφταλιώτη· ενώ, πριν από την έναρξη του *Ρόσμερσχαλμ*, ο Βενιζέλος διαβεβαίωνε τον Καρκαβίτσα, τον Πορφύρα, τον Ελευθεροδάκη και τον Γκόλφη ότι παρακολουθούσε με ενδιαφέρον τον αγώνα τους. Φήμες, δε, τον ήθελαν να διαβάξει *Ψυχάρη* και *Δωδεκάλογο του Γύφτου*.

Τα γεγονότα που ακολούθησαν απέδειξαν ότι οι παραπάνω κινήσεις δεν ήταν διόλου τυχαίες. Στις 17 Οκτωβρίου ο Νικόλαος Ποριώτης δημοσίευσε στον *Νουμά* εκτενές άρθρο με τίτλο «Εθνικό Θέατρο». Συνδέοντας την πρόσφατη πολιτική αλλαγή με την ανάδυση του ιστοριογραφικού σχήματος του Δημοτικισμού (που θέλει την κρητική δραματουργία της Αναγέννησης ως την απαρχή του νεοελληνικού θεάτρου), ο Ποριώτης προσέβλεπε στο «Κρητικό λιοντάρι μας» για να «μας δώσει το ρωμαίικο θέατρο που λαχταρούμε». Ο ηγέτης που προγραμμαμάτιζε «τον πολιτικό ξαναγεννημό» θα είχε φυσικά «μελετημένο και το ζήτημα της Τέχνης στη νοητική μόρφωση του λαού». Ο Ποριώτης υποστήριζε πως είχε έρθει η στιγμή για την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου και στο τέλος του άρθρου πρότεινε, μάλιστα, ως διευθυντή του τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο. Όπως μπορείτε να φανταστείτε, ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος πήρε «φωτιά».

Ίσως, αξίζει να αναφερθεί ότι, έπειτα από παρέμβαση του Ίωνα Δραγούμη, ο Ποριώτης είχε αναβαθμιστεί σε κεντρικό συντάκτη του *Νουμά* και δεξί χέρι του Ταγκόπουλου. Επιπλέον, την ίδια εποχή που δημοσίευσε το άρθρο του συνεργαζόταν με ένα άλλο

1. Η ανακοίνωση αντλεί υλικό από το μελέτημά μου «Διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2015, όπου και οι σχετικές βιβλιογραφικές παραπομπές.

Κρητικόπουλο, επίσης δημοτικιστή, που θαύμαζε κι εκείνο τον Δραγούμη, αλλά ανήκε, επιπλέον, σ' αυτό που θα λέγαμε σήμερα «πρωθυπουργικό περιβάλλον», τον Νίκο Καζαντζάκη. Η συνεργασία τους έδωσε άλλη διάσταση στο θέμα: τη σύνταξη υπομνημάτων προς τον Βενιζέλο για την ίδρυση Εθνικής Σκηνής. Τη σχετική πληροφορία ανέφερε, το 1914, ο Ξενόπουλος που υπέθετε ότι τα σχετικά υπομνήματα «θα υπάρχουν ακόμη εις κάποιον χαρτοφυλάκιον του ιδιαίτερου πρωθυπουργικού γραφείου». Στο Αρχείο Βενιζέλου του Μουσείου Μπενάκη βρέθηκαν, μεταξύ άλλων, δύο πολυσέλιδα υπομνήματα «Προς τον Πρωθυπουργόν της Ελλάδος», ένα «Προσχέδιο Νόμου» και μια επιστολή. Υπήρχε ένα ακόμα υπόμνημα, χαμένο σήμερα, που στάλθηκε τον Οκτώβρη του 1910 και ανέλυε «με τεχνικάς λεπτομερείας τα θεωρητικώς και δημοσιογραφικώς εκτεθέντα» στον *Νουμά*.

Το επόμενο υπόμνημα συντάχθηκε δύο μόλις μέρες μετά τη συντριπτική νίκη του Βενιζέλου στις εκλογές της 28ης Νοεμβρίου 1910· οι συντάκτες του πίστευαν ότι επιβάλλεται πλέον «γοργή επέμβασις και ενέργεια» εξαιτίας της θετικής ανταπόκρισης που προκάλεσε στον θεατρικό και δημοσιογραφικό κόσμο η ορατή πλέον εξαγγελία ίδρυσης Εθνικής σκηνής. Το κεντρικό ζήτημα ήταν πλέον το πρόσωπο που θα αναλάμβανε τη διεύθυνση. Σύμφωνα με τους συντάκτες του υπομνήματος, ο Χατζόπουλος είχε δηλώσει αναρμόδιος για τη θέση αλλά, όπως υποστήριζαν τώρα, η υπόδειξη του Χατζόπουλου για τη διευθυντική θέση (άριστου λογοτέχνη μεν, «αλλά και επαναστατικού εις τας πολιτικές αρχάς του» σοσιαλιστή) ήταν ένα «δημοσιογραφικόν *ballon d'essai*». Στη συνέχεια, ενημέρωναν τον πρωθυπουργό ότι, έπειτα από αλληπάλληλες συνεννοήσεις με Αθηναίους λογίους, είχαν καταλήξει σε δύο τρόπους υλοποίησης του σχεδίου. Ο πρώτος, «γενναιότερος και τολμηρότερος», ζητούσε από τον Βενιζέλο να πείσει τον Κωστή Παλαμά «να θυσιάση, έστω και προσκαιρώς, την ποιητικήν του απομόνωσιν χάριν ενός τόσον εθνικού σκοπού, κατερχόμενος και εις το πεδίον της κοινωνικής δράσεως». Σ' αυτή την περίπτωση, θα εξασφαλιζόταν νομοθετικά για τον Παλαμά απόλυτη και ισόβια εξουσία με «μισθόν Γενικού Γραμματέως Υπουργείου, αν όχι Προέδρου του Αρείου Πάγου». Ο δεύτερος δρόμος ήταν να συσταθεί Εφορεία του Εθνικού Θεάτρου με μέλη τον Παλαμά και τον θεατρόφιλο οικονομολόγο Ανδρέα Ανδρεάδη. Ο Ποριώτης και ο Καζαντζάκης είχαν συντάξει σχέδια Οργανισμού λειτουργίας «είτε υπό το μεν είτε υπό το άλλο πνεύμα» με την προϋπόθεση, βέβαια, ότι η Πολιτεία θα αναλάμβανε «ωρισμένην ετήσιαν χρηματικήν επιχορήγησιν».

Το δεύτερο υπόμνημα, που σώζεται στο Μουσείο Μπενάκη, συνοδεύεται από το «Προσχέδιο Νόμου περί ιδρύσεως και συντηρήσεως Εθνικής Σκηνής εν Αθήναις» και γράφτηκε στις 13 Ιανουαρίου 1911, σε μια εποχή, δηλαδή, που υλοποιούταν πλέον με εντατικούς ρυθμούς το ογκώδες νομοθετικό έργο της νέας κυβέρνησης. Το υπόμνημα καταπιάνεται με το νέο πρόβλημα που είχε ανακύψει: καθώς η Εθνική σκηνή «δεν είναι εύκολον και δεν αρμόζει ίσως να στεγασθή εις κτίριον κατ' ουσίαν ιδιωτικόν, οποίον είναι το Βασιλικόν Θέατρον», συζητιόταν διεξοδικά το ενδεχόμενο αξιοποίησης του Δημοτικού Θεάτρου. Είτε με την υπενοικίασή του από τον εργολάβο που το διαχειριζόταν είτε με αποζημίωση και έξωση του εργολάβου και την παραχώρησή του ως μόνιμη στέγη του κρατικού. Οι συντάκτες του υπομνήματος υπογράμμιζαν πάντως αυτό που υποστήριζε σύσσωμος ο Τύπος: έπρεπε να ανεγερθεί νέο κτήριο που, λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού θεάτρου, θα λειτουργούσε χειμώνα-καλοκαίρι: «Το εθνικόν

θέατρον εις τας Αθήνας –το θέατρον του μέλλοντος– θα είναι κατ' ανάγκην μισοῦπαίθριον», όπως το έθετε ο Ξενόπουλος, επειδή απλά «ο λαός των Αθηνών δεν θα συνειθίση ποτέ να πηγαίνει εις το θέατρον τον χειμώνα και εθνικόν θέατρον εις την Ελλάδα, αποκλείον τον λαόν, δεν εμπορεί να υπάρξη».

Ως γνωστόν, η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου δεν συμπεριλήφθηκε, τελικά, στους 327 νέους νόμους που ψηφίστηκαν μέσα στο πρώτο εξάμηνο του 1911· και έπρεπε να περιμένει είκοσι χρόνια για να υλοποιηθεί (από βενιζελική κυβέρνηση πάλι) όταν είχαν ωριμάσει οι συνθήκες. Η ανάλυση των ποιοτικών χαρακτηριστικών του δημόσιου λόγου που παρήχθη για το ζήτημα και, κυρίως, ο συνδυασμός του με τις πληροφορίες του αρχαικού υλικού αποκαλύπτουν πολλές και ενδιαφέρουσες πτυχές της θεατρικής αγοράς και διανόησης της εποχής. Ωστόσο, σ' ένα συνέδριο αφιερωμένο στις σχέσεις Θεάτρου – Δημοκρατίας, θα ήθελα, στα λίγα λεπτά που απομένουν, να σταθώ για λίγο στο θέμα που προδίδει ο τίτλος αυτής της ανακοίνωσης: τη θεατρική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού σε σχέση με την παρέμβαση των δημοτικιστών.

Θα πρέπει, καταρχάς, να λάβουμε υπόψη ότι οι πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας ήταν λογοτέχνες που έγραφαν ή μετέφραζαν «φιλολογικά», όπως τα αποκαλούσαν, θεατρικά έργα· κάποιοι απ' αυτούς είχαν ως βασικό τους μέλημα να τα δουν παιγμένα στην αθηναϊκή σκηνή από την οποία είχαν εξοβελιστεί εξαιτίας της κυριαρχίας του Βουλευάρτου και της Επιθεώρησης. Στην πραγματικότητα, όμως, οι περισσότεροι απ' αυτούς που θα αναλάμβαναν τη θεατρική διαπαιδαγώγηση δεν είχαν, ούτε ήθελαν να έχουν σχέση με τη θεατρική τέχνη. Ο ηγέτης τους, ο Παλαμάς, δήλωνε την άνοιξη του 1911: «το θέατρον δεν το παρακολουθώ. Έχω χρόνια να πάω εις αυτό». Σύμφωνα με τον Ποριώτη:

Με το βιβλίο στο χέρι, αν κοπιάσει και λίγο για να υψώσει τη φαντασία του, έχει ο αναγνώστης το μαγικό του θέατρο, ασύγκριτα λαμπρότερο από το πραγματικό. Είναι μοίρα του καλού έργου, του ποιητικού, περισσότερο να διαβάζεται παρά να παίζεται.

Ως απόρροια αυτής της στάσης προήλθε ο εξοστρακισμός του Χρηστομάνου για τη θέση του διευθυντή στα υπομνήματα. Κυρίως, όμως, προέκυψε γενικότερα το αδιέξοδο στο διευθυντικό ζήτημα, γεγονός που «ηλάττωσε τας πιθανότητας» ίδρυσης του θεάτρου. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι, με την «κάθοδό» του στις ψφενικές παραστάσεις του Πανελληνίου, ο εθνικός ηγέτης της χώρας είχε υποδείξει έμμεσα τον θεατρικό διευθυντή. «Ο Οικονόμου ήταν, στο είδος του, ένας Βενιζέλος, άτυχος, όμως, και όχι δυναμικός...», όπως το έθεσε ευθέως ο Σιδέρης το 1964. Ο Ανδρεάδης, όμως, είχε άλλη γνώμη: δεχόταν τον Οικονόμου ως ρεζισέρ και «δι' ωρισμένον τμήμα (το κλασσικόν και το γερμανικόν) του δραματολογίου υποχρεούμενον και να παρουσιάζεται ως ηθοποιός εις τους ειδικούς του ρόλους». Ο παραγκωνισμός του Οικονόμου δεν ήταν ζήτημα «ατυχίας» ή, πολύ περισσότερο, «αδυναμίας» του χαρακτήρα του όπως το έβλεπε ο Σιδέρης. Ήταν σύμφυτο με το γεγονός ότι οι θεατρικοί συγγραφείς βρίσκονταν, λιγότερο ή περισσότερο, υπό τη «βαριά σκιά» του παλαμικού ιδεαλιστικού συνθήματος «για το δράμα και όχι για το θέατρο».

Ως προς το ζήτημα της διαπαιδαγώγησης του λαού, θα πρέπει να έχουμε κατά νου ότι η εξόρμηση των δημοτικιστών για την κατάληψη του Εθνικού Θεάτρου ήρθε ως συνέχεια μιας άλλης μεγάλης δημόσιας συζήτησης που διεξήχθη, τον Σεπτέμβριο του 1910,

για την ανάγκη ενός καλλιτεχνικού θεάτρου «που θα συνεκέντρωνε την αριστοκρατία του πνεύματος, του αισθήματος και της κοινωνικής αναπτύξεως». Η αλήθεια είναι ότι, μετά την πολιτική ανατροπή του 1909, συγγραφείς όπως ο Γκόλφης και ο Χατζόπουλος προώθησαν ανοιχτά την πρόταση για ένα λαϊκό θέατρο, αντιεμπορικό μεν, αλλά με καθαρά αντιαστικό χαρακτήρα. Είναι η εποχή όπου η κορύφωση των ιδεολογικών ζυμώσεων γύρω από τη σύνδεση της δημοτικής με την κοινωνία συνάντησε την πολιτική συγκυρία. Στις 5 Σεπτεμβρίου 1910, στην ομιλία του στο πλήθος που είχε κατακλύσει το Σύνταγμα, ο Βενιζέλος υπογράμμιζε αυτήν ακριβώς «την ανάγκη της διαπαιδαγωγήσεως του ελληνικού λαού». Η άνοδος στην εξουσία ενός πρωθυπουργού φίλα προσκείμενου στους δημοτικιστές τούς έδινε (εντελώς απροσδόκητα) τη δυνατότητα να πάρουν τη ρεβάνς να περάσουν από την αντιπολιτευτική κριτική στο αριστοκρατικό Βασιλικόν Θέατρον, στον σχεδιασμό ενός Εθνικού Θεάτρου για τον λαό. Στην πραγματικότητα, αυτό που συνέβαινε ήταν ότι, για καθαρά συγκυριακούς λόγους, η συζήτηση για την ίδρυση καλλιτεχνικού θεάτρου λοξοδρόμησε και μεταλλάχθηκε σε σχεδιασμό Εθνικού Θεάτρου. Έτσι, το θεωρητικό σχήμα που διαμορφώθηκε σταδιακά ήταν ένα θέατρο επιχορηγούμενο από την Πολιτεία, «ελευθερωμένο απ' την εμπορική επιχείρηση» αλλά αποκαθαρμένο, επίσης, από κάθε έννοια λαϊκού θεάτρου· επρόκειτο, εν τέλει, για μια συζήτηση παραγόντων με «επιβολή γνώμης εις την δημοσιογραφίαν, και την κοινήν επομένως γνώμην», μια συζήτηση που εξαντλείτο στη αναζήτηση πρόσωπου με «όνομα δυνάμενον νικηφόρως ν' αντιταχθή προς το όνομα του κ. Αγγέλου Βλάχου».

Το ζήτημα ήταν, βέβαια, ιστορικό και όχι προσωπικό. Ως γνωστόν, στην Ευρώπη η εμφάνιση της ιδέας ενός Εθνικού Θεάτρου που θα καλλιεργούσε τις λαϊκές μάξες είχε ως βασική προϋπόθεση την επικράτηση μιας αστικής τάξης που επινόησε γενικότερα, άλλωστε, την έννοια της εθνικής παράδοσης και ανέλαβε η ίδια τον ρόλο του θεματοφύλακά της. Στην ιδιόμορφη αστική αφύπνιση που ακολούθησε, όμως, το στρατιωτικό κίνημα στο Γουδί, ο εκσυγχρονισμός πήρε τη μορφή μιας εθνικής ολοκλήρωσης συνώνυμης με την εδαφική επέκταση και όχι την «οικοδόμηση ενιαίου εθνικού κράτους». Επιπλέον, η δημοκρατική ρήξη με το Παλάτι αποφεύχθηκε, όταν ο Βενιζέλος «έστρεψε μια επαναστατική κατάσταση, στην οποία υπέβροσαν ισχυρά αντιδυναστικά ρεύματα, σε κίνημα που επεδίωκε συνταγματικές μεταρρυθμίσεις». Η ιδιομορφία αυτή αποτυπώνεται καθαρά στο στεγαστικό πρόβλημα του Εθνικού: «ως η πρακτικωτέρα λύσις του ζητήματος», θυμόταν ο Ξενόπουλος το 1914, «είχε κριθή κατ' αρχάς το να ζητηθή η Κυβέρνησις από τον αείμνηστον Βασιλέα Γεώργιον το κλειστόν Βασιλικόν θέατρον, διά να στεγάση τον θίασον του Εθνικού... – Και τον διευθυντήν θα τον διορίζη η Κυβέρνησις; ηρώτησεν ο αείμνηστος Βασιλεύς. – Βεβαίως. – Τότε δεν το δίδω».

Εκτός από τις εγγενείς αντιφάσεις, διαμορφώθηκαν, λοιπόν, και αντιδράσεις που εναντιώνονταν στην προοπτική ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου. Μια μερίδα του Τύπου την αμφισβητούσε με βασικό επιχείρημα το πολύ πρόσφατο ναυάγιο του Βασιλικού. Δίπλα σ' αυτές τις φωνές εμφανίστηκε ένας νέος πόλος εξουσίας που δεν υπήρχε πριν από το 1908, αλλά που στο εξής (και μέχρι την οριστική ίδρυση του Εθνικού) θα λειτουργούσε ανασταλτικά: η εγκαθίδρυση της εγχώριας βεντετοκρατούμενης θεατρικής επιχείρησης. Επιπλέον, παρά τις διαβεβαιώσεις του Ποριώτη και του Καζαντζάκη ότι ενώπιον του Παλαμά «κύπτουσι την κεφαλήν τους μετά σεβασμού και οι εχθροί του ακόμη», δεν πρέπει να ξεχνάμε ποτέ τη μηνιαία απόλυση του «μαλλιαρού» ποιητή από το Πανε-

πιστήμιο την άνοιξη του 1911. Η αναδίπλωση των παλιών πολιτικών δυνάμεων αποτυπώνεται πιο καθαρά στην ίδια την υποχώρηση του Βενιζέλου στο γλωσσικό ζήτημα. Η συνταγματική καθιέρωση της καθαρεύουσας, τον Φλεβάρη του 1911, οδήγησε στην πρόσκαιρη, αλλά βίαιη ρήξη του με τους δημοτικιστές του Νουμά και έβαλε προφανώς την ταφόπλακα σε κάθε ελπίδα τους να σχεδιάσουν τότε το Εθνικό Θέατρο. Στο φως των παραπάνω δεν είναι τυχαίο ότι, αμέσως μετά τους Βαλκανικούς, τις πρωτοβουλίες γύρω από το Εθνικό τις έπαιρνε πλέον ο πρίγκιπας Νικόλαος ως νόμιμος κληρονόμος του Βασιλικού. Από τα τέλη της άνοιξης του 1914 και αυτό το εγχείρημα είχε, όμως, ουσιαστικά ναυαγήσει... Όπως φαίνεται, μια χώρα βυθισμένη σε αλυτρωτικά οράματα, αλλά διχασμένη ανάμεσα στο δράμα και το θέατρο, ανάμεσα στον αισθητισμό και στον λαϊκισμό, μια χώρα διχασμένη, πολιτικά, γλωσσικά και σε λίγο και εθνικά, δεν ήταν δυνατή να δημιουργήσει Εθνικό Θέατρο.

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

Το Νέον Κράτος εορτάζει: Η ελληνική εκδοχή της φασιστικής θεατρικότητας στους εορτασμούς της 4ης Αυγούστου

Στην εισήγηση αυτή διερευνάται η σχέση θεάματος, ιδεολογίας και πολιτικής με βάση το παράδειγμα των τεσσάρων εορτασμών του μεταξικού καθεστώτος στο Παναθηναϊκό Στάδιο, για την επέτειο της 4ης Αυγούστου.

Τα θεάματα αυτά αποτελούσαν προφανώς εργαλεία προπαγάνδας και στόχευαν στην ανάδειξη του καθεστώτος και του αρχηγού για την κατασκευή λαϊκού ερείσματος. Ορίζονταν από τους εξής άξονες: 1. Την προβολή του αρχηγού-πατέρα που αγαπά τον λαό και απολαμβάνει αμέριστη αγάπη. Έτσι, βρίσκεται υπεράνω κάθε πολιτικής αντιπαράθεσης, υπεράνω κομμάτων και πολιτικών συγκρούσεων. Επομένως, το καθεστώς του δεν μπορεί παρά να είναι ολοκληρωτικό. 2. Την κατασκευή μαζικότητας με ένα μεγάλο θέαμα, το οποίο έχει παλλαϊκή προσέλευση και με το οποίο μπορούν να ταυτιστούν και να ομογενοποιηθούν όλα τα κοινωνικά στρώματα. 3. Τη διαμόρφωση μίας εκδοχής της ελληνικότητας, η οποία στηρίζεται στην επιλεκτική σύνδεση με την ιστορία και την παράδοση, και την προβολή του καθεστώτος ως φορέα αυτής της εκδοχής.¹

Εδώ, θα εστιάσουμε στην εθνικιστική ανα-κατασκευή της ιστορίας από το καθεστώς, η οποία είχε ως σκοπό τη διαμόρφωση ενός νομιμοποιητικού μύθου τόσο για το «Νέο Κράτος» όσο και για τον ίδιο τον ηγέτη. Από την ανάλυση βασικών χαρακτηριστικών των θεαμάτων, συγκεκριμένα του χώρου, του ανθρώπινου σώματος και των θεατών, σε συνδυασμό με το ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο, προκύπτουν συμπεράσματα ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι γιορτές εξυπηρέτησαν τη μεταξική ιστορική αφήγηση και επιχειρείται μία προσέγγιση της ιδιόρρυθμης και μάλλον ελλειπτικής θεατρικότητας του ελληνικού φασισμού.²

1. «...Η αναγωγή της 4ης Αυγούστου στο ελληνικό πολιτισμικό παρελθόν δεν γίνεται με πρόθεση αυτογνωσίας. Και ασφαλώς δεν είναι άσχετη με την προσπάθεια των θεωρητικών της να στοιχειοθετήσουν με ελληνικά, δηλαδή πατριωτικά, επιχειρήματα την άποψη της απόλυτης ιδιοποίησης της πολιτικής και κοινωνικής ζωής –ή με πιο απλά λόγια, του ολοκληρωτικού κράτους» (Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης, *Το αυταρχικό φαινόμενο «4η Αυγούστου» – «21η Απριλίου»*: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Παπαζήσης, Αθήνα, 2003, σ. 69).

2. Η σχέση του μεταξικού καθεστώτος με τη φασιστική πολιτική και ιδεολογία έχει συζητηθεί εκτενώς. Ειδικά οι νεώτεροι μελετητές τείνουν να είναι επιφυλακτικοί με την εφαρμογή του όρου φασισμός για τη δικτατορία του 1936· βλ. Βαγγέλης Αγγελής, «Γιατί χαίρεται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...»: «Μαθήματα Εθνικής Αγωγής» και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, Βιβλιόραμα, Αθήνα,

1. Το θέαμα της Εθνικής Επετείου

Εφόσον οι μεταξικές γιορτές αποτελούσαν υλοποίηση προπαγάνδας με θεαματικά μέσα, η ανάλυση θα μπορούσε να ξεκινήσει από ένα βασικό ορισμό του θεάματος,³ ο οποίος με τη σειρά του οδηγεί σε τρία βασικά στοιχεία: τον χώρο, τους εκτελεστές και τους θεατές. Αυτά παραπέμπουν ευθέως στην τέχνη του θεάτρου και επιτρέπουν να δοκιμαστεί ως εργαλείο η έννοια της θεατρικότητας,⁴ αφενός όπως διαμορφώνεται στη θεατρική τέχνη και αφετέρου όπως χρησιμοποιείται στην πολιτική.

Επομένως, μία πρώτη κατεύθυνση ανάλυσης εστιάζει σε στοιχεία, όπως ο χώρος, οι φορείς της οργάνωσης, οι συντελεστές και οι «εκτελεστές», οι θεατές, τα σύμβολα, το ανθρώπινο σώμα και ο λόγος. Η δεύτερη αναλυτική κατεύθυνση, με δεδομένο ότι πρόκειται για προπαγανδιστικά θεάματα, εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι εορτασμοί και η αισθητική τους λειτουργούσαν όχι μόνο σε σχέση με τα εκάστοτε θέματα της πολιτικής επικαιρότητας, αλλά και ως δραματοποίηση της ιδεολογίας.⁵ Από αυτή την άποψη, οι γιορτές ήταν αναπαραστάσεις των μεταξικών κοινωνικών και πολιτικών αντιλήψεων και ιδιαίτερα στοιχείων της ιδεολογίας, όπως ήταν οι φασιστικές λατρείες και ο εθνικισμός.

Τρίτον, οι γιορτές στο Παναθηναϊκό Στάδιο, όπως και πολλές άλλες εορταστικές εκδηλώσεις του καθεστώτος, υπήρξαν «παραδείγματα ενορχηστρωμένης προπαγάνδας».⁶ Βασικός στόχος των εορτασμών ήταν η επιβεβαίωση (στην πραγματικότητα η νομιμοποίηση) της μεταξικής δικτατορίας και η τόνωση του φιλοκαθεστωτικού φρονήματος. Ιδιαίτερα για το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, το έργο αυτό ήταν μέγιστης σπουδαιότητας, εφόσον ένα από τα βασικά προβλήματα της κυβέρνησης ήταν η αρνητική έως εχθρική στάση του λαού απέναντί της.

Συνοψίζοντας, νομίζω πως η προσέγγιση των μεταξικών εορτών στο Στάδιο μπορεί να γίνει μέσα από τρεις κατευθύνσεις. Η μία σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά τους ως θεαμάτων, επομένως εξετάζει στοιχεία όπως το χρονικό πλαίσιο, ο χώρος, οι φορείς της

2006, σ. 26. Πάντως, στην περίπτωση των μεταξικών γιορτών, οι χτυπητές ομοιότητες με τους ευρωπαϊκούς φασισμούς, τόσο σε επίπεδο ιδεολογίας όσο και σε επίπεδο αισθητικής και πρακτικής, είναι, νομίζω, όχι μόνο προφανείς, αλλά και ανησυχητικά αναγνωρίσιμες στη σύγχρονη εμπειρία.

3. Βλ. για παράδειγμα: «Ο ορισμός του θεάματος περιλαμβάνει λοιπόν, από την εσωτερική σκοπιά, χαρακτηριστικά, όπως η παρουσία ενός κλειστού τρισδιάστατου χώρου, η γειτνιαστική κατανομή κ.τ.λ., ενώ, από την εξωτερική σκοπιά, προϋποθέτει την παρουσία ενός δρώντος παρατηρητή...» [«Γκρέιμας και Κούρτε», στο Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Α. Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006, σ. 166].

4. Για τη θεατρικότητα ως πυκνότητα σημείων (όπως την ορίζει ο Roland Barthes), βλ. *ό.π.*, σ. 203. Για τη θεατρικότητα ως περιγραφή της κοινής δράσης θεατών και εκτελεστών (όπως την ορίζει ο Wilmar Sauter)· βλ. Tracy Davis – Thomas Postlewait, «Theatricality: An introduction», *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 23.

5. Για τη θεατρικότητα της πολιτικής και του φασισμού, συγκεκριμένα, ως δραματοποίηση των ιδεολογικών κινημάτων και ως «ζωτικό μέρος της μαζικής πολιτικής», βλ. Emilio Gentile, «The Theatre of Politics in Fascist Italy», Günter Berghaus (επιμ.), *Fascism and theatre: comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, Providence, Oxford, 1996, σ. 73.

6. Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά: Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα* (μετ. Μαρία Μοίρα), Ωκεανίδα, Αθήνα, 2006, σ. 178.

οργάνωσης, οι συντελεστές και οι «εκτελεστές», οι θεατές, τα σύμβολα και το ανθρώπινο σώμα. Η άλλη εξαρτάται από τα στοιχεία της ιδεολογίας που υπεισέρχονται στο θέαμα και είναι διακριτά στα πιο πάνω χαρακτηριστικά, όπως είναι οι φασιστικές λατρείες και ο εθνικισμός. Τέλος, η γιορτή καθορίζεται από τη βασική λειτουργία της, δηλαδή από τους στόχους της προπαγάνδας, που, εκτός από την ιδεολογία, προσαρμόζεται στην επικαιρότητα και στις επιμέρους ανάγκες της χρονικής στιγμής και της πολιτικής κατάστασης.

2. Ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο

2.1. Η μεταξική αφήγηση της Ιστορίας

Αποτελεί κοινό τόπο στους περισσότερους μελετητές ότι ιδεολογικά η 4η Αυγούστου δεν μπόρεσε ποτέ να διαμορφώσει ένα πλήρες και συνεπές σύστημα.

Η ιδεολογία της 4ης Αυγούστου δεν πήρε ποτέ τη μορφή ενός πλήρως περιεκτικού συστήματος και ποτέ δεν απέκτησε την πολυπλοκότητα των θεωριών των αντίστοιχων δυτικοευρωπαϊκών ολοκληρωτικών καθεστώτων. Της έλειπε η θεωρητική θεμελίωση και ο Μεταξάς δεν είχε ούτε την ικανότητα ούτε τον χρόνο για ένα τέτοιο έργο.⁷

Υπήρξε, ωστόσο, μία προσπάθεια θεωρητικής στήριξης του καθεστώτος, η οποία εκμεταλλεύτηκε μία ήδη διαμορφωμένη βάση χτισμένη στον χώρο που όριζαν από τη μία η ακραία τάση της συζήτησης περί έθνους και διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας και από την άλλη η φασιστική υπόσχεση της εξυγίανσης του πολιτικού συστήματος και ο φόβος του κομμουνισμού.⁸

Η αναδιατύπωση της ιστορίας με τέτοιο τρόπο ώστε να προσδώσει κύρος στις εθνικιστικές θεωρίες και τις επιδιώξεις του καθεστώτος, αποτέλεσε βασικό εργαλείο στη διαμόρφωση του μεταξικού μύθου. Προσπάθησε να επικυρώσει ένα είδος εθνικής ταυτότητας βασισμένο στην ενότητα του έθνους, την κοινή καταγωγή και την πολιτισμική υπεροχή των Ελλήνων. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιήθηκε για να στοιχειοθετήσει και να νομιμοποιήσει το αυταρχικό πολιτειακό σύστημα του λεγόμενου «Νέου Κράτους». Όχημα του ταξιδιού στο παρελθόν υπήρξε η έννοια της εθνικής ψυχής, μία «σχεδόν μεταφυσική έννοια που υποτιθέμενα διαπερνά την εθνική τάξη διαμέσου των αιώνων» και στο παρόν εκφράζεται από τους νέους και τους αγνούς ανθρώπους της υπαίθρου.⁹

Η κοινωνική και πολιτική αναγέννηση παρουσιάστηκε όχι μόνο ως στόχος, αλλά και ως πεπρωμένο. Σε αυτό το σχήμα, ο ηγέτης υιοθετεί τον ρόλο του καλλιτέχνη.¹⁰ του

7. Κωνσταντίνος Σαράντης, «Η ιδεολογία και ο πολιτικός χαρακτήρας του καθεστώτος Μεταξά» (μετ. Αγγελική Πολυχρονοπούλου), Θάνος Βερέμης (επιμ.), *Ο Μεταξάς και η εποχή του*, Ευρασία, Αθήνα, 2009, σ. 66.

8. Βλ. Παναγιώτης Νούτσος, «Συνιστώσες της ιδεολογίας της 4ης Αυγούστου», Hagen Fleischer – Νικόλαος Γ. Σβορώνος (επιμ.), *Ελλάδα 1936-1944: Δικτατορία – Κατοχή – Αντίσταση: πρακτικά Α΄ Διεθνούς συνεδρίου σύγχρονης ιστορίας*, Αθήνα 1984, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα, 1989, σ. 62.

9. Αγγελής, «Γιατί χαιρέται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα», σ. 174.

10. Ο Μεταξάς ταύτιζε τον εαυτό του με καλλιτέχνη, λόγω της δημιουργικής του φαντασίας: «...Πραγματικά εγώ και όχι μονάχα εγώ, αλλά και κάθε δημόσιος άνθρωπος, που εις τα αληθινά εκυβέρνησε τον τόπο, δεν μπορεί παρά να είναι καλλιτέχνης εις το βάθος. Γιατί η δύναμη η ψυχική που φέρει εσάς, αυτή

δημιουργού-μεταμορφωτή του κόσμου που θα επιφέρει την αναγέννηση, δημιουργώντας έναν «νέο άνθρωπο» και ένα «Νέο Κράτος», το οποίο αποτελεί ένα απολύτως ομογενοποιημένο όλο: ένα κράτος α-πολιτικό, όπου οι διαφορές καταλύονται στο όνομα της αρμονίας¹¹ και όπου όλοι είναι ίσοι υπό την επίβλεψη του ισχυρού κυβερνήτη.

2.2. Η «εθνική τέχνη»

Το μεταξικό καθεστώς φρόντισε να εξασφαλίσει από την αρχή την εκμετάλλευση των τεχνών για τις σκοπιμότητες της προπαγάνδας και τον έλεγχο τους μέσω της καταστολής και του κρατικού παρεμβατισμού. Επιδίωξη του κράτους ήταν να ανταποκριθεί στο αίτημα για εκσυγχρονισμό και, την ίδια στιγμή, να εμφανίζεται ως βασικός παράγοντας της υλοποίησής του.¹² Το παράδειγμα του θεάτρου είναι ενδεικτικό αυτής της προσπάθειας: Πέρα από την κρατική παρέμβαση στα θεάματα και το επάγγελμα των ηθοποιών,¹³ ο Ι. Μεταξάς φρόντισε για τη συστηματική προώθηση της θεατρικής τέχνης στους κόλπους της Ε.Ο.Ν.¹⁴ και ίδρυσε τη Λυρική Σκηνή. Επίσης, ενίσχυσε ιδιαίτερα το Εθνικό Θέατρο, φροντίζοντας για τον διορισμό του συνεργάτη του Κ. Μπαστιά στη γενική διεύθυνση, ο οποίος δημιούργησε το πολυέξοδο Άρμα Θέσπιδος και έδωσε έμφαση στην προώθηση του αρχαίου δράματος.¹⁵

Πάντως, όπως και σε άλλους τομείς, οι απόψεις διαφόρων φορέων του καθεστώτος δεν ταυτίζονταν πάντοτε και έτσι δεν ορίστηκε μία καθαρή γραμμή πάνω στην οποία θα μπορούσε να διαμορφωθεί μία ολοκληρωτική αισθητική.¹⁶ Από τη μία, υπήρξαν φω-

φέρει και εμέ και τον δημόσιο άνδρα... η φαντασία» (Ιωάννης Μεταξάς, *Λόγοι και Σκέψεις 1936-1941*, τ. Α': 1936-1938, Γκοβόστης, Αθήνα, 1969, σ. 438). Στην ίδια ομιλία ταυτίζει την κοινωνία με κιθάρα την οποία είναι έργο του να κουρδίζει (ό.π., σ. 439).

11. Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997, σ. 13.

12. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2002, τ. Β2, σ. 404.

13. Μανώλης Σειραγάκης, «Κρατισμός και υποκριτική στη δεκαετία του 1930», Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή (Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008)*. Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 285-292.

14. Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά*, σ. 210-286.

15. Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος από έναν κρατικό φορέα ταιριάζουν απολύτως στο ιδεολογικό πλαίσιο που συνδέει το κράτος με το έθνος ως διαχρονική αξία. Βλέπε ενδεικτικά το σημείωμα του Κωστή Μπαστιά για τον θεσμό της «Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος», Κωστής Μπαστιάς, «Η Εβδομάδα του Αρχαίου Δράματος», Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Βασιλικό Θέατρο, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 3-10.8.1936, σ. 3-5, στο ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr>

16. Βλ. Γιώργος Κόκκινος, *Η φασίζουσα ιδεολογία στην Ελλάδα: Η περίπτωση του περιοδικού «Νέον Κράτος» (1937-1941)*, Παπαζήσης, Αθήνα, [19-], σ. 41. Για τον σχετικό πλουραλισμό, την ασάφεια και τη μεταξική εκδοχή της ελληνικότητας στις εικαστικές τέχνες, βλ. επίσης Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες».

νές φασιστικής κατεύθυνσης¹⁷ και φαινόμενα όπως οι καύσεις βιβλίων. Από την άλλη, το καθεστώς φάνηκε κάπως ελαστικό με κάποια νέα καλλιτεχνικά ρεύματα.¹⁸

Αν υπάρχουν κάποιες κοινές συνισταμένες στην αισθητική της 4ης Αυγούστου, αυτές θα μπορούσαν να αναζητηθούν στην εμμονή με την ελληνικότητα και τη λαϊκή παράδοση και στην επιβολή μίας α-πολιτικής ηθικής,¹⁹ ενός είδους τέχνης, δηλαδή, προσαρμοσμένου στα ιδεολογήματα του «Νέου Κράτους». Η ταύτιση του παραδοσιακού και του αρχαϊκού με το αυθεντικό και εντέλει με το ωραίο επιβλήθηκε από τη λογοκρισία, η οποία διέγραφε με μανία κάθε τι που έμοιαζε ξενόφερτο, και προωθήθηκε συστηματικά από την προπαγάνδα. Η διερεύνηση της ελληνικής ταυτότητας, η οποία υπήρξε μία από τις βασικές αναζητήσεις του ελληνικού μοντερνισμού,²⁰ μετατράπηκε από το συντηρητικό καθεστώς σε «κενή τυπολατρία».²¹ Στην ίδια λογική κινήθηκε ο λαϊκισμός που επιδίωκε να κολακέψει την εργατική κυρίως τάξη. Σε αυτό το πλαίσιο, τα προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού, εφόσον ήταν πολιτικώς ακίνδυνα, υμνήθηκαν ως αυθεντική έκφραση και υπεραξιολογήθηκαν.²²

Η διάχυση των εκσυγχρονιστικών ιδεών και η προσπάθεια συγκερασμού τους με τη μεταξική αντίληψη της ελληνικότητας φαίνεται όχι μόνο στα έργα τέχνης αλλά και στο «σύνολο των καθημερινών οπτικών μέσων επικοινωνίας, των εικαστικών τρόπων των εικόνων μαζικής κατανάλωσης και των ευρύτερων συμβολικών αξιών που αυτές υπονοούσαν»,²³ όπως ήταν για παράδειγμα τα είδη λαϊκής τέχνης που προωθήθηκαν για τουριστικούς λόγους και τα γραφιστικά έργα που χρησιμοποιήθηκαν, κυρίως, σε αφίσες και έντυπα της προπαγάνδας. Η νέα Ελλάδα επιχείρησε να δημιουργήσει μία

17. Για παράδειγμα οι θεωρίες που –πάντα μέσα στο πλαίσιο της ελληνικότητας του ολοκληρωτικού καθεστώτος– συνδέαν κάθε είδους νεωτεριστική τάση με τον κομμουνισμό και απαιτούσαν από τους διανοούμενους να επιστρέψουν στη συλλογικότητα της λαϊκής τέχνης και να «πάψουν να υποθάλλουν την τέχνη που προάγει τη νόσο, εκθηλώνει τον άνθρωπο και αυξάνει τον εγωκεντρισμό» (Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1989, σ. 151).

18. Για παράδειγμα η στάση του καθεστώτος απέναντι στην εικαστική πρωτοπορία με την έκθεση του 1938 ή ο ελληνικός σουρεαλισμός που άκμασε εκείνη την εποχή, βλ. Αγγελής, «Γιατί χαίρεται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα», σ. 48.

19. Για παράδειγμα στις στήλες του περιοδικού *Νέον Κράτος* προωθήθηκε η ιδέα μίας εθνικής μουσικής, η οποία αποτελείται αποκλειστικά από τη βυζαντινή και τη δημοτική μουσική. Αντίθετα, η ατομική μουσική απορρίφθηκε ως μη ελληνική. (Κόκκινος, *Η φασίζουσα ιδεολογία στην Ελλάδα*, σ. 42), ενώ το ρεμπέτικο φιμώθηκε, προφανώς λόγω ασυμβατότητας με τα κοινωνικά και πολιτικά ήθη του καθεστώτος.

20. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού*.

21. «Εκατοντάδες αποσπάσματα μαρτυρούν τη μετατροπή της συντηρητικότητας του καθεστώτος σε κενή τυπολατρία. Γοητευμένο το καθεστώς από τον νεκρά παραδομένο ρυθμό του αρχαίου πολιτισμού, κι όχι από το περιεχόμενό του, το οποίο δεν κατάφερε να μεταλλάξει ούτε να εκλογικεύσει, πορεύτηκε μ' αυτό το φορτίο...» (Ελένη Μαχαίρα, *Η νεολαία της 4ης Αυγούστου: Φωτογραφίες*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα, 1987, σ. 37).

22. Σε σχέση με τον χώρο της λογοτεχνίας, ο Τάκης Καγιαγλής αναφέρεται στην «προβολή φυλετικής και λαϊκιστικής εκδοχής του εθνοκεντρισμού, που προωθεί τη λαογραφική επιστροφή στις ρίζες και περιορίζει την τέχνη στην ηθογραφική λειτουργία» (Τάκης Καγιαγλής, «Λογοτεχνία και πνευματική ζωή», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τ. Β2, σ. 338).

23. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», σ. 405.

δική της εκδοχή της κλασικής αρχαιότητας βασισμένη στη σχέση της ελληνικής φύσης με την αρχαία τέχνη.²⁴ Η ενοποιητική αξία της ελληνικής γης και του τοπίου αποτέλεσαν ένα ακόμα ψευδοϊστορικό επιχείρημα αυτοχθονίας και πολιτισμικής φυλετικής ανωτερότητας, το οποίο άγγιζε τα όρια του μεταφυσικού.

Οι γιορτές στο Παναθηναϊκό Στάδιο αποτελούν σαφή έκφραση αυτού του ασαφούς αισθητικού πλαισίου, όλα τα στοιχεία τους ορίστηκαν από αυτές τις γραμμές και αναπαρήγαγαν τις ίδιες εμμονές και αντιφάσεις.

3. Οι γιορτές ως θεάματα

3.1. Γενικά χαρακτηριστικά και δομή

Τα εορταστικά θεάματα οργανώθηκαν πάνω σε μία σχετικά σταθερή δομή αποτελούμενη από διακριτά μέρη, τα οποία ανταποκρίνονταν στους βασικούς προπαγανδιστικούς στόχους: επίδειξη μαζικότητας και ενότητας, προβολή του προσώπου του αρχηγού, επίδειξη των επιτευγμάτων του καθεστώτος.²⁵

Η έναρξη γινόταν με την είσοδο και την υποδοχή του Ι. Μεταξά, την έπαρση της σημαίας και τον ύμνο της 4ης Αυγούστου. Με αυτό τον τρόπο το πρόσωπο του ηγέτη αποκτούσε κυρίαρχη θέση στο εορταστικό πρόγραμμα και έμπαινε το πλαίσιο για τη συνέχεια, δηλαδή την εξύμνηση του καθεστώτος. Η έπαρση της σημαίας, ως τελετή και «στιγμή μυσταγωγίας», έθετε τη δεύτερη βάση του προγράμματος, που ήταν η τόνωση των εθνικών αισθημάτων του κοινού.

Το κύριο μέρος συμπεριλάμβανε μεγάλες παρελάσεις και συμβολικές πομπές, γυμναστικές επιδείξεις και ομαδικούς σχηματισμούς και φυσικά παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια με τη συνοδεία μεγάλης χορωδίας και στρατιωτικής μπάντας. Το μέρος αυτό τελείωνε με την ένωση όλων των συμμετεχόντων σε ομαδικό χορό (Καλαματιανό). Οι ατελείωτες και πολύχρωμες παρελάσεις τόνιζαν την ιδέα της εθνικής ενότητας, ενώ, παράλληλα, επιδείκνυαν τη λαϊκή ευφορία και τα επιτεύγματα του καθεστώτος οργανωμένα θεματικά: ακμάζουσα νεολαία, ικανοποιημένες παραγωγικές τάξεις, υπερήφανη ελληνικότητα.

Η λήξη του εορτασμού περιλάμβανε τον εθνικό ύμνο και την αποθεωτική έξοδο του δικτάτορα, ταυτίζοντας, έτσι, το πρόσωπο του αρχηγού και του κράτους με ολόκληρο το ελληνικό έθνος.

Παράλληλα, σε κάθε γιορτή οι οργανωτές φρόντιζαν να υπάρχουν θεαματικά στοιχεία, τα οποία θα μπορούσαν να εντυπωσιάσουν οπτικά το κοινό, όπως ήταν τα πυροτεχνήματα και οι λαμπαδηδρομίες. Κάθε χρόνο το μέγεθος, η διάρκεια και φυσικά το κόστος του θεάματος στο Καλλιμάρμαρο μεγάλωναν, ώστε να γίνει εντυπωσιακότερο και πιο επιτυχημένο ως «βαρόμετρο δημοτικότητας» του καθεστώτος και του Ι. Με-

24. Ενδιαφέρον παράδειγμα ανάδειξης του σύγχρονου σώματος μέσα από τον παραλληλισμό του με το σώμα των αρχαίων αγαλμάτων αποτελούν οι γνωστές φωτογραφίες της Nelly's· βλ. Ειρήνη Μπουντούρη, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης», Ε. Μπουντούρη (επιμ.), *Nelly's Αρχαιότητες Ελλάδα 1925-1939*, Μουσείο Μπενάκη, Μέλισσα, Αθήνα, 2003, σ. 14-29.

25. Η περιγραφή βασίζεται στον Τύπο της εποχής και συγκεκριμένα στις εφημερίδες *Η Καθημερινή* (Ιούλιος-Αύγουστος 1940), *Ελεύθερον Βήμα* (Ιούλιος-Αύγουστος 1937), *Ακρόπολις* (1937-1940) και στο περιοδικό *Νεολαία* (1938-1940).

ταξά προσωπικά.²⁶ Αναλόγως, κάθε χρονιά, τα συμβολικά στοιχεία και η φροντίδα για την αισθητική γίνονταν πιο φανερά, πάντοτε βέβαια στο πλαίσιο της μαζικότητας, του λαϊκισμού και της απλούστευσης.

3.2. Ο χώρος

Το Καλλιμάρμαρο ήταν προφανώς, από άποψη μεγέθους, ένας από τους καταλληλότερους χώρους στην Αθήνα για τη μαζική συγκέντρωση που επεδίωκε το καθεστώς. Επιπλέον, η κλίμακα του σταδίου ανταποκρινόταν στην επιδιωκόμενη κλίμακα του εορτασμού και κατ' επέκταση στην πρόσληψη της επετείου ως σημαντικού ιστορικού γεγονότος. Ταυτόχρονα, μέσα στο Παναθηναϊκό Στάδιο ενισχυόταν η αίσθηση της ομαδοποίησης, καθώς το σώμα του ατόμου χανόταν μέσα στο μέγεθος του χώρου και του πλήθους. Το ίδιο ίσχυε βέβαια και για το θέαμα: έπρεπε αναγκαστικά να αποκτήσει μέγεθος²⁷ και να επιδιώξει τον εντυπωσιασμό, αναδεικνύοντας πολυπληθείς ομάδες αντί για άτομα, χρησιμοποιώντας μεγάλα σχήματα αντί για σύνθετες εικόνες και μεταδίδοντας συνθήματα αντί για προτάσεις.

Επίσης, η προηγούμενη χρήση του Παναθηναϊκού Σταδίου το είχε από πολύ παλιότερα ταυτίσει όχι μόνο με την πραγματοποίηση μαζικών εκδηλώσεων, αλλά και με την παρουσίαση θεαμάτων που τόνιζαν τη σύνδεση των νέων Ελλήνων με το πρόσφατο και το αρχαίο τους παρελθόν.²⁸ Με λίγα λόγια, η νεώτερη ιστορία του χώρου συμπεριλάμβανε βασικές συνιστώσες των επετειακών εορτασμών για την 4η Αυγούστου: μέγεθος, λαϊκότητα, αρχαιοπρέπεια και παράδοση.

3.3. Οι θεατές και ο ηγέτης ως τιμώμενος θεατής

Γινόταν μία μεγάλη, συντονισμένη και πολυέξοδη προσπάθεια για την κινητοποίηση του πληθυσμού, ώστε να φαίνεται ότι οι πολίτες ταξιδεύουν για χάρη του αρχηγού τους από όλη την επικράτεια. Η επιμονή της προπαγάνδας να τονίζει το μέγεθος της προσέλευσης υποδεικνύει ότι οι θεατές αποτελούσαν σημαντικό παράγοντα. Είτε το ήθελαν είτε όχι θα παρουσιάζονταν ως ενθουσιώδης μάζα από τα μέσα προβολής και ως τέτοια θα τους αντιμετώπιζε και το ίδιο το θέαμα. Μπορεί, εδώ, να σημειωθεί ότι μία τέτοια αντίληψη του θεάματος σαφώς απέχει από την προσέγγιση του θεάτρου ως χώρου πολιτικής συζήτησης, όπως το αντιλαμβανόταν η αρχαία ελληνική θεατρική παράδοση, την οποία παρόλα αυτά το καθεστώς επικαλούνταν με κάθε ευκαιρία.

Ιδιαίτερη συμμετοχή στο θέαμα είχε βέβαια ο Ι. Μεταξάς, ο οποίος ήταν το τιμώμενο πρόσωπο, πράγμα εμφανές τόσο στη θέση του στο στάδιο όσο και στον προσανατολισμό του θεάματος. Ανάλογα με την ιδιομορφία του ως χαρισματικού αλλά προσιτού ηγέτη, βρισκόταν σε άμεση επικοινωνία με τους συμμετέχοντες αλλά και με το κοινό: στεκόταν όρθιος ώστε να τον βλέπουν όλοι, χαιρετούσε τις ομάδες που περνούσαν,

26. Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά*, σ. 81.

27. Για την επίδραση του μεγέθους στην πρόσληψη, βλ. Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, σ. 52-54.

28. Βλ. το ντοκιμαντέρ της εκπομπής *Παρασκήνιο*, «Το Καλλιμάρμαρο στον Μεσοπόλεμο», (Σενάριο – Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης), 1-1-2003.

δεχόταν δώρα και εξέφραζε τη συγκίνηση και την ικανοποίησή του. Αυτού του είδους η δράση ήταν το ίδιο σημαντική ως προπαγανδιστικό μέσο, όσο και ό,τι λάμβανε χώρα στον στίβο, εφόσον παρουσίαζε εμφιατικά τον στενό δεσμό του δικτάτορα με τον λαό.

Αντίστοιχη ήταν η «σκηνοθεσία» του θεάματος. Τα προπύλαια, ως κύρια είσοδος, ήταν το σημείο όπου ο Ι. Μεταξάς πραγματοποιούσε επίδειξη δύναμης, μέσα και έξω από τον χώρο, με τη (σκηνοθετημένη) θριαμβική είσοδό του και την πορεία του προς τις θέσεις των επισήμων. Αυτές βρίσκονταν φυσικά στο κέντρο (της δεξιάς κερκίδας). Οι παρελαύνοντες απευθύνονταν άμεσα στους επίσημους, στρέφοντας το κεφάλι, αλλά και όλο το θέαμα ήταν προσανατολισμένο προς αυτήν την κατεύθυνση. Το θέαμα κίταζε προς τον δικτάτορα, επομένως το ίδιο έκανε και το κοινό που παρακολουθούσε το θέαμα.

3.4. Το ανθρώπινο σώμα και οι φορείς της ελληνικής ψυχής

Το σώμα στις επετειακές γιορτές της 4ης Αυγούστου είναι καταρχήν συμβολικό: δεν ανήκει σε άτομα, αλλά σε κατηγορίες ανθρώπων, σε ομάδες που η κάθε μία τους αντιπροσωπεύει μία έκφανση του αιώνιου εθνικού ιδεατού.

Οι ένστολοι, οι εργάτες και τα μέλη των επαρχιακών ομάδων αναγνωρίζονταν ως εκπρόσωποι μία κοινωνικής ομάδας από το ένδυμά τους. Οι στρατιωτικοί μουσικοί και τα μέλη της Ε.Ο.Ν. εμφανίζονταν προφανώς με τη στολή τους, προσωποποιώντας την «πειθαρχημένη ελευθερία» αλλά και την εξουσία. Οι αγρότες παρήλαυαν με παραδοσιακές ενδυμασίες και οι εργάτες με ομοιογενείς στολές εργασίας. Όλοι κρατούσαν στα χέρια τους αντικείμενα που συμβόλιζαν την ιδιότητά τους. Το θέαμα τόνιζε την εύνοια του καθεστώτος και την αντίστοιχη απόλυτη ικανοποίηση των παραγωγικών τάξεων. Ταυτόχρονα αναδείκνυε τις αιώνιες αξίες της πατρίδας και της εργατικότητας ως ενδογενή γνωρίσματα του Έλληνα.

Το σώμα της γυναίκας στις επετείους της 4ης Αυγούστου εμφανιζόταν ως σώμα ιέρειας. Η όψη αυτή του σώματος, κυρίαρχη στην Ελλάδα της εποχής, προφανώς συνέπιπτε με μία κυρίαρχη αντίληψη για την ταυτότητα των νέων Ελλήνων ως κληρονόμων της αρχαιότητας, ιδιαίτερα εμφανή και στις τάξεις του χορού εκείνη την εποχή.²⁹

Η ιδέα του αρρενωπού, εύρωστου σώματος και η εικόνα του ημίγυμνου, ηλιοκαμένου αθλητή είναι αυτή που συνδέει ακόμα περισσότερο την αισθητική της 4ης Αυγούστου με τη φασιστική ιστορική αφήγηση. Το ιδανικό αυτό σώμα είναι απολύτως υγιές, αθλητικό και πειθαρχημένο,³⁰ απολύτως ενταγμένο στην ομάδα και ασκημένο, έτσι ώστε να φτάνει το μέγιστο των δυνατοτήτων και της δύναμής του. Δηλαδή, ένα σώμα Σπαρτιάτη:

29. Βλ. Νατάσσα Χασιώτη, «Πολιτική και κοινωνική διάσταση της σχέσης χορού και θεάτρου από τον Μεσοπόλεμο μέχρι τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια», *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, σ. 509-520.

30. Η προβολή του αθλητή ως ήρωα και ιδανικού πολίτη είναι εμφανής στην εμμονή με τον αθλητισμό που εκφράστηκε στις πολυάριθμες γυμναστικές και αθλητικές επιδείξεις που οργανώθηκαν από το μεταξικό καθεστώς. Στο διάγγελμά του για την επέτειο του 1938, ο δικτάτορας κλείνει την ομιλία του λέγοντας: «...Σε χαιρετίζω, ως συναθλητήν, Ελληνικέ Λαέ, κατά την ώραν αυτήν της ιστορικής επετείου, βέβαιος ότι θα φαίνεσαι πάντοτε αντάξιος της Πατρίδος και της ιστορίας της» (Μεταξάς, *Λόγοι και Σκέψεις*, σ. 407).

πειθαρχημένου πολίτη και πολεμιστή, χωρίς αδυναμίες και τελικά χωρίς αισθήσεις: ένα σώμα χωρίς πρόσωπο, ακριβές εκτελεστικό όργανο, αλλά και αναλώσιμο.³¹

Οι γυναίκες που συμμετέχουν στις γυμναστικές επιδείξεις, όπως και οι γυναίκες μέλη της Ε.Ο.Ν., εντάσσονται πλήρως σε αυτήν την εικόνα, μολονότι προφανώς για λόγους σεμνοτυφίας δεν εμφανίζονται γυμνές. Το σώμα τους παύει να έχει φύλο και ακολουθεί το πρότυπο του ανδρικού· γίνονται κι αυτές Αμαζόνες, Σπαρτιάτισσες ή Σουλιώτισσες, ετοιμοπόλεμες και ηρωικές, διατεθειμένες να θυσιάσουν για την πατρίδα τους και να προσφέρουν τα παιδιά τους στο έθνος.³²

Η κυρίαρχη σε όλα τα ολοκληρωτικά καθεστώτα «ουτοπική αισθητική της σωματικής τελειότητας»,³³ έχει στην Ελλάδα και μία εθνικιστική ποιότητα. Στη μεταξική του εκδοχή, το «τέλειο» σώμα ως φορέας του αρχαίου κάλλους μπορούσε επίσης να χρησιμεύσει ως απόδειξη της ιστορικής συνέχειας του έθνους, με ψευδοεπιστημονικό έρεισμα.

3.5. Η έμφαση στο συναίσθημα

Η προσπάθεια επίδρασης στον συναισθηματικό κόσμο των θεατών, η οποία είναι νομίζω εμφανής σε όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά των εορτών, αποτελεί σημαντικό συντελεστή στην εδραίωση των φασιστικών λατρειών. Μέρος αυτής της τακτικής, στα επετειακά θεάματα του Σταδίου, αποτέλεσε και η προσπάθεια δημιουργίας οπτικά εντυπωσιακών εικόνων, στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν οι σχηματισμοί λέξεων και συμβόλων με τα σώματα των «εκτελεστών» στον στίβο, τα περιστέρια, οι λαμπαδηδρομίες και τα πυροτεχνήματα. Στην ίδια λογική, τα μουσικά ερεθίσματα επιδίωκαν με τον ρυθμό των εμβατηρίων να τονίσουν την αποφασιστικότητα και την εθνική υπερηφάνεια ή με τα γνωστά σε όλους παραδοσιακά τραγούδια να ενδυναμώσουν το αίσθημα της κοινότητας και της ευφορίας.

Ο λόγος στις γιορτές του Σταδίου ήταν, όπως φαίνεται, ελάχιστος. Τον αποτελούσαν κατά βάση συνθήματα που βρίσκονταν μέσα σε εικόνες (όπως για παράδειγμα ο ανθρώπινος σχηματισμός της λέξης Εργασία), όπως και μέσα στα τραγούδια και τα ποιήματα. Οι καθεστωτικοί ύμνοι αποτελούν το κατεξοχήν παράδειγμα τέτοιας χρήσης της γλώσσας: όπως λόγου χάρη η προστακτική «Εμπρός» στον ύμνο της νεολαίας. Μία ακόμα γλωσσική στρατηγική είναι η επανάληψη ενός λεξιλογίου που παραπέμπει σε εικόνες και δεδομένα σύμβολα της κρατικής προπαγάνδας, όπως είναι το πρόσωπο του πατέρα, το ελληνικό τοπίο, οι ειδυλλιακές εικόνες της αγροτικής και εργατικής ζωής.³⁴

Λίγους μήνες πριν από τον Οκτώβριο του 1940, έγινε για πρώτη φορά ρητή αναφορά στον πόλεμο, με τον *Ύμνο στην Αθηνά*. Πρόκειται για μία επίκληση στην Παλλάδα, η οποία είναι θεά της σοφίας, αλλά άμα χρειαστεί και θεά της μάχης. Τα ρεπορτάζ σχολίασαν:

31. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, σ. 121.

32. Τα τρία αυτά γυναικεία πρότυπα προωθούνταν συστηματικά από την προπαγάνδα, βλ. Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά*, σ. 280-282.

33. Susan Sontag, *Η γοητεία του φασισμού: Δύο δοκίμια* (μετ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Ίψιλον, Αθήνα, 2010, σ. 31.

34. Για παράδειγμα στον γνωστό ύμνο της 4ης Αυγούστου, η φύση γιορτάζει την επιβολή της δικτατορίας: ο κόσμος χαμογελά, ο ήλιος λάμπει και τα βράχια ανθίζουν.

Το πνεύμα της σημερινής Ελλάδος, πνεύμα ειρηνικής καρτερίας, αλλά και θεληματικής αποφασιστικότητας, δεν μπορούσε να εκφρασθή καλύτερα παρά με τον ζωντανό τρόπο και με την προσευχή προς τις αιώνιες ιδέες που εκφράζει το σύμβολο της Παλλάδος.³⁵

Προφανώς, ο αντισημιτικός («Απ' τους πικρούς βωμούς του Κάιν / η φλόγα ψήλωσε της άνομης θυσίας») και αντικομμουνιστικός («Κόκκινο σύγνεφο έδωσε την πλάση») υπαινιγμός του ποιήματος δεν σχολιάζεται καθόλου, καθώς αυτό επικεντρώνεται στην «ιερή προστασία», την οποία δικαιούνται οι Έλληνες λόγω αυτοχθονίας.

Κι αν έρθ' η ώρα, ξέρουμε τη χάρη
Απ' την ελιά να πελεκήσουμε κοντάρι
Και να χυθούμε – ω Προστάτισσα και Μάνα!
Σέρνοντας πάλι τον παλιό παιάνα.³⁶

4. Συμπεράσματα

4.1. Οι γιορτές ως φασιστική προπαγάνδα

Η επιδίωξη της δραματοποίησης της ιδεολογίας μέσα από τις προπαγανδιστικές τεχνικές είναι εμφανής σε όλες τις εκφράσεις της 4ης Αυγούστου. Από αυτή την άποψη, ο δημόσιος λόγος, η εικόνα και η οργάνωση μαζικών εκδηλώσεων τοποθετούν ήδη τη δημόσια εικόνα του καθεστώτος στο πλαίσιο της ολοκληρωτικής αισθητικής.

Κάθε επέτειος χαρακτηριζόταν από τον Τύπο και τους εκπροσώπους του καθεστώτος ως «εθνικό δημοψήφισμα», μία μέρα γιορτής όπου ο λαός εξέφραζε «αυθόρμητα» την ευγνωμοσύνη του προς τον αρχηγό-σωτήρα. Αντίστοιχα, για τον αρχηγό και την κυβέρνηση, προβαλλόταν ως μία ημέρα όπου δίκαια απολάμβαναν –σαν καλοί οικογενειάρχες ή σαν καλοί εργάτες– τους καρπούς των κόπων τους: «...ημέρα της εξωτερικεύσεως της χαράς, του μεγάλου ετήσιου ψυχικού του ξεκουράσματος».³⁷

Η προπαγάνδα στους εορτασμούς των επετείων στηριζόταν και αναδείκνυε ένα αξιόλογο σύστημα σε σχέση με το κοινωνικά και αισθητικά αποδεκτό, το οποίο είχε έντονα φασιστικά γνωρίσματα, όπως η λατρεία του ηγέτη ως πατέρα και δημιουργού μίας αναγεννημένης κοινωνίας, η εξιδανίκευση του θάρρους και της δύναμης, η παραδοσιακή και αρχαϊκή ομορφιά, το πατριαρχικό πρότυπο οργάνωσης. Στο ίδιο πλαίσιο ανήκει και η εθνικιστική εξιδανίκευση της ελληνικότητας που καταλήγει στην άρνηση κάθε ξένου στοιχείου αφενός, και στην αντίληψη περί φυλετικής υπεροχής αφετέρου.

Η ισοπέδωση της διαφορετικότητας στα θεάματα του Παναθηναϊκού Σταδίου, μέσα από την ομαδοποίηση και την έμφαση στην πειθαρχία, η σύνθλιψη, δηλαδή, της ατομικής βούλησης μέσα στη συλλογική, προσιδιάζει στην αισθητική που «εξυμνεί την υποταγή στην εξουσία και εκθειάζει τη βλακεία», όπως σημειώνει η Susan Sontag για την αι-

35. Καθημερινή, 4-8-1940.

36. Ο.π.

37. Δήλωση του πρέσβη Βασιλείου Παπαδάκη. Αναφέρεται από τη Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά*, σ. 81.

σθητική του ναζισμού.³⁸ Το ίδιο μπορεί να ισχύει και για την εμμονή με το φοκλόρ, τη λαϊκή ευφορία και τη σωματική ρώμη.

4.2. Η έλλειψη θεατρικότητας του ελληνικού φασισμού

Οι μεταξικές γιορτές βασίζονταν στην οργανωμένη παρουσίαση σημείων-συμβόλων που επιδίωκαν να μεταφέρουν μηνύματα, να εντυπωσιάσουν τους θεατές οπτικά ή να προκαλέσουν συγκίνηση (κυρίως το αίσθημα της εθνικής υπερηφάνειας). Εκτός από τη συζητήσιμη αποτελεσματικότητα της οργάνωσης, η απλοϊκότητα (δηλαδή, η έλλειψη ποικιλίας και πυκνότητας των σημείων) τοποθετούσε αυτά τα θεάματα στα όρια του καλλιτεχνικού.

Ως προς την επικοινωνία μεταξύ στίβου και κερκίδας, οι επετειακές εκδηλώσεις στο Καλλιμάρμαρο παρείχαν, εκτός των άλλων, και την επιβεβαίωση δεδομένων ρόλων των εκτελεστών αλλά και των θεατών, όσον αφορά στις σχέσεις ατόμου και ομάδας, αρχηγού και μάζας. Έτσι, το κοινό, για παράδειγμα, οφείλει να οικειοποιηθεί τον ρόλο του ενθουσιασμένου πλήθους, οι εκτελεστές χάνουν την ατομικότητά τους, ο δικτάτορας συγχινείται. Η σύνθεση αυτή και το νέο μοίρασμα των ρόλων προβαλλόταν ιδιαίτερα από τα μέσα αναμετάδοσης του θεάματος (δηλαδή, τον Τύπο, το ραδιόφωνο και λιγότερο τα κινηματογραφικά επίκαιρα), έτσι ώστε η καθαρότητα της ιδεολογικής κατεύθυνσης να εξασφαλίζεται με κάθε μέσο.

Σε πολλές περιπτώσεις έχει υποστηριχτεί από τους μελετητές η «έλλειψη θεατρικότητας»³⁹ της ελληνικής εκδοχής του φασισμού. Πράγματι, σε ό,τι αφορά τους επετειακούς εορτασμούς στο Παναθηναϊκό Στάδιο, το ελληνικό παράδειγμα είναι από κάθε άποψη λιγότερο δραστικό από τα άλλα ευρωπαϊκά ανάλογα. Η διαφοροποίηση αυτή μπορεί να μην οφείλεται μόνο σε ένα είδος στείρου μιμητισμού που επιβλήθηκε από την έλλειψη μέσων, τεχνικής, ταλέντου ή ξεκάθαρης ιδεολογικής προοπτικής. Οι γιορτές, ως όργανα της ελληνικής προπαγάνδας, προσαρμόστηκαν στους εγχώριους στόχους και στις εγχώριες ανάγκες. Ανέπτυξαν, λοιπόν, τη δική τους ιδιαίτερη και αντιφατική θεατρικότητα: αντιφατική γιατί το ίδιο το θέαμα περιείχε στοιχεία αυτο-υπονόμευσης της φασιστικής μνημειακότητας.

Το καθεστώς δεν διέθετε μαζική επιρροή την οποία θα μπορούσε να αναδείξει και ταυτόχρονα να ενδυναμώσει στους επετειακούς εορτασμούς του Σταδίου. Γι' αυτό, το θέαμα δεν γινόταν να στηριχτεί στην ψυχική συμμετοχή των θεατών και την ταύτισή τους με το κράτος και τον ηγέτη.⁴⁰ Αντίστοιχα, το επίπεδο της μυσταγωγίας περιορίστηκε στη θεματολογία της «εθνικής ψυχής», της ιερής σχέσης του ατόμου με το έθνος. Το θέαμα, ανταποκρινόμενο στο κοινό του, έγινε από αυτήν την άποψη επιφανειακότερο, επιδιώκοντας να δώσει έμφαση στα σημεία που θα μπορούσαν να αγγίξουν

38. Ό.π., σ. 29.

39. Ενδεικτικά: «Λείπαν η έπαρση, τα μέσα τα σαγήνης, η πλευρά του “παιχνιδιού” και του θεάματος, η θεατρικότητα του πολιτικού χώρου που θα επέτρεπαν μια επανασύνδεση με τα ένστικτα, το υποσυνείδητο, τις επιθυμίες, τα ορμέμφυτα και το παράλογο» (Μαχαίρα, *Η νεολαία της 4ης Αυγούστου*, σ. 60).

40. Πόσο μάλλον να δημιουργήσει ατμόσφαιρα τελετής και να εστιάσει σε υποσυνείδητες λειτουργίες που αφορούσαν τον ερωτισμό και τον θάνατο, όπως έγινε στη Γερμανία, βλ. Sontag, *Η γοητεία του φασισμού*.

τους θεατές, να τους εντυπωσιάσουν και να τους δώσουν μία αίσθηση οικειότητας και κοινότητας.

Ως αποτέλεσμα, πρώτα-πρώτα η κεντρική φυσιογνωμία των εορτασμών, ο δικτάτορας, δεν παρουσιαζόταν ως θεός, αλλά κυρίως ως πατέρας, τον οποίο όλοι δυνητικά θα μπορούσαν να προσεγγίσουν και με τον οποίο θα μπορούσαν να ανταλλάξουν συναισθήματα αγάπης και θαυμασμού· εξάλλου, αυτό ήταν και το κυρίαρχο μοντέλο που προωθούσε η προπαγάνδα.⁴¹ Για τη «σκηνοθεσία», αυτό σήμαινε μία αντίστοιχη σμίκρυνση των μνημειακών μεγεθών και των τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν από τον φασισμό.

Δεύτερον, λαμβάνοντας υπόψη τα τοπικιστικά αισθήματα του κοινού, το οποίο προερχόταν, κυρίως, από την επαρχία, η μεγάλη παρέλαση θα πρέπει, όντως, να προκαλούσε κάποιο είδος ταύτισης και ευφορίας, αν όχι με το κράτος τουλάχιστον με τα τεκταινόμενα στον στίβο. Πιθανότατα, όμως, το κοινό δεν παρασυρόταν τόσο «στη δίνη του ομοιόμορφου»,⁴² όσο ανέπτυξε αμεσότερη επικοινωνία με τους «εκτελεστές», ακριβώς λόγω της ιδιαιτερότητάς τους (τοπικής ή επαγγελματικής). Από αυτή την άποψη, η παρέλαση, σε αντίθεση με τον αρχικό στόχο, γιόρταζε τις τοπικές διαφορές, δηλαδή υπονόμει την έννοια της ενότητας με τον ίδιο τρόπο που το ανεκπαιδευτο βήμα των συμμετεχόντων υπονόμει τη σοβαρότητα.

Τρίτον, στόχος ήταν κυρίως η ανάδειξη της συλλογικότητας και της χαράς και λιγότερο η τόνωση του ηρωισμού και των ιδιοτήτων εκείνων που θα παρέσυραν το πλήθος στον πόλεμο. Η Ελλάδα, μετά τις περιπέτειες των προηγούμενων δεκαετιών, δεν προετοιμαζόταν για επεκτατικό πόλεμο, επομένως αυτή η εκδοχή δεν είχε θέση στην προπαγάνδα του κράτους της ησυχίας και της τάξης και, αντίστοιχα, στις γιορτές. Το θέμα του ηρωισμού, με την έννοια της άμυνας για την πατρίδα, εμφανιζόταν κυρίως στις επιδείξεις πολεμικής ετοιμότητας της Ε.Ο.Ν. και έγινε έντονο μόνο στην επέτειο του 1940, αντανακλώντας τον επερχόμενο πόλεμο. Και πάλι τότε συνδέθηκε με ένα κύριο θέμα των εορτασμών, δηλαδή με τον πατριωτισμό και με την αντίληψη της πολιτισμικής υπεροχής που προκύπτει από τη φυλετική καταγωγή και τη σχέση με τη γη, παρά με μία επεκτατική πολεμική αντίληψη.

Συνολικά, οι γιορτές για την επέτειο της 4ης Αυγούστου στο Παναθηναϊκό Στάδιο επιδίωκαν να προσφέρουν στο κοινό λιγότερο μία τελετή και περισσότερο ένα πανηγύρι, απευθυνόμενο κυρίως στα λαϊκότερα στρώματα, τα οποία μάλλον αποτελούσαν και την πλειονότητα των θεατών. Στόχος ήταν να προσεγγίσουν το κοινό λιγότερο μέσω της σαγήνης και περισσότερο μέσω της κολακείας, δίνοντάς του μία ευκαιρία για εύκολο και εύπεπτο θέαμα που εκθείαζε τα εθνικά προτερήματα και παρουσίαζε μία εικόνα ευημερίας. Μολονότι, προφανώς, ήταν οργανωμένα πάνω σε συγκεκριμένες ιδεολογικές βάσεις και προπαγανδιστικές σκοπιμότητες, η σκηνοθεσία τους σε καμία περίπτωση δεν έφτασε την περιπλοκότητα και τη μνημειακότητα των φασιστικών θεαμάτων της Γερμανίας και της Ιταλίας. Παρόλο που ο σχεδιασμός και η οργάνωση γίνονταν προοδευτικά όλο και πιο σύνθετα, δεν κατάφεραν ποτέ να ξεπεράσουν τους σκοπέλους του

41. «Ένας συνηθισμένος πατέρας και παππούς, ένας καλόβολος Μπάρμπα-Γιάννης που θα αγκάλιαζε όλα τα τμήματα της κοινωνίας και, πάνω από όλα, ένας άνδρας του καθήκοντος, με ηθικές αξίες, και όχι ένας δημαγωγός εντυπωσιακής εμφάνισης» (Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά*, σ. 54)

42. Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Από την ιεσσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σ. 487.

λαϊκισμού και της μαζικότητας, οι οποίοι οδηγούσαν αναγκαστικά σε απλοποιητικές λύσεις. Σε γενικές γραμμές, η επιδιωκόμενη μνημειακότητα και ο υψηλός συμβολισμός αντικαταστάθηκαν από γραφική υπερβολή και περιγραφικότητα· ανάλογα, η σοβαρότητα υποβιβάστηκε σε σοβαροφάνεια και η μέθεξη σε λαϊκό, παιγνιώδες κέφι. Αν, όντως, μία από τις κύριες αιτίες της διαφοροποίησης ήταν η προδιάθεση του κοινού, θα μπορούσε κανείς να πει ότι –ευτυχώς– οι θεατές συμμετείχαν όσο και οι συντελεστές στη γελοιοποίηση της φασιστικής αισθητικής.

Θέατρο και Δημοκρατία:
Όταν η Ελφρίντε Γέλινεκ ξεσκεπάζει το παρελθόν

Όταν η Ελφρίντε Γέλινεκ κέρδισε το Νόμπελ Λογοτεχνίας, το 2004, και ουσιαστικά έγινε η πρώτη Αυστριακή λογοτέχνης και μόλις η δέκατη γυναίκα στη μακραίωνη ιστορία του θεσμού που τιμήθηκε με μια τέτοια διάκριση, σύσσωμη η ακαδημαϊκή κοινότητα, οι επικριτές, αλλά ακόμη και το φανατικό κοινό της ξαφνιαστήκαν. Ο διευθυντής του Μπουργκτεάτερ [Burgtheater] της Βιέννης, Κλάους Μπάχλερ [Klaus Bachler], δήλωσε στην εφημερίδα *Λος Άντζελες Τάιμς* [Los Angeles Times] ότι: «[η Ελφρίντε Γέλινεκ] έχει το δάχτυλό της στην πληγή –γράφει γι' αυτά που βλέπει, γι' αυτά που αισθάνεται, γι' αυτά που την κάνουν να θυμώνει».¹

Η ίδια η συγγραφέας, δύο χρόνια νωρίτερα, το 2002, στον ευχαριστήριο λόγο της για το βραβείο Μυλχάιμερ [Mühlheimer], είχε ορίσει το έργο της ως μία συνεχή αλληλοεισχώρηση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος δηλώνοντας: «Προφανώς παίρνω αυτό το βραβείο επειδή περιέγραφα την συνέχιση του παρελθόντος στο παρόν».²

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν [Walter Benjamin] αναφέρει πως «το να γράφεις για την ιστορία, σημαίνει να δίνεις στις ημερομηνίες τη φυσιογνωμία τους»³ και αυτό είναι κάτι που επίσης η Ελφρίντε Γέλινεκ το γνωρίζει καλά. Το ζήτημα του φασισμού και η υποβόσκουσα παρουσία του στην Αυστρία είναι ένα από τα κυρίαρχα θέματα του έργου της ακτιβίστριας συγγραφέως, τα οποία, μάλιστα, σ' έναν μεγάλο βαθμό διαμορφώνουν την αισθητική και τις αφηγηματικές στρατηγικές της. Ήδη, από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και παρά τις πολλές και δριμυείς επιθέσεις που έχει δεχτεί και εξακολουθεί να δέχεται,⁴ η Γέλινεκ σε μια σειρά δοκιμίων και συνεντεύξεών της εκφράζει την ανησυχία

1. Βλ. Sonya Yee, «Austrian Wins Nobel Prize in Literature», *Los Angeles Times*, 8-10-2004.

2. Μπορεί κάποιος να διαβάσει τον ευχαριστήριο λόγο της Ελφρίντε Γέλινεκ στο επίσημο site της συγγραφέως: www.elfriedejelinek.com, στην κατηγορία «Archiv, 2002» [8-10-2014]. Το κείμενο τιτλοφορείται «Zum Mühlheimer Theaterpreis» [«Για το θεατρικό βραβείο Mühlheimer»].

3. Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (μετ. Harry Zohn), Brace & World, New York, 1968, σ. 127.

4. Πληθώρα πληροφοριών γύρω από τη σπίλωση του ονόματος της Ελφρίντε Γέλινεκ δίνει η Πία Γιάνκε [Pia Janke]. Η Γιάνκε ερευνά τον αυστριακό και διεθνή Τύπο, αλλά και τα Μ.Μ.Ε. και διαπιστώνει πως παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην «καθιέρωση» της Γέλινεκ ως προδότριας και εχθρού της χώρας της. Η Γιάνκε, επίσης, σημειώνει πως όλα τα σκάνδαλα που προκάλεσαν τα έργα της κατέληγαν πάντα να μετουσιώνονται σε βέλη για την προσωπική ζωή της συγγραφέως και ότι τελικά σε πολλές

της για το πολιτικό κλίμα της χώρας της και μιλάει ανοιχτά για τη δυσκολία και την άρνηση των Αυστριακών ν' αντιμετωπίσουν κατά πρόσωπο το σκοτεινό ιστορικό παρελθόν τους, αλλά και ν' αναρωτηθούν για τις παραχωρήσεις προς ακροδεξιές πολιτικές πρακτικές. Για παράδειγμα, στο φιλοσοφικό δοκίμιο με τίτλο *Wolkem. Heim* (Σύννεφα. Πατρίδα),⁵ γραμμένο μεταξύ 1988 και 1990, η συγγραφέας θέτει το κύριο ερώτημα: «Ποιος το ξεκίνησε; Ποιος προκάλεσε την οργή;» αναπτύσσοντας στον πυρήνα του έργου της μια ολόκληρη προβληματική γύρω από την αυτοτροφοδοτούμενη εικόνα μιας κοινότητας ή μιας χώρας, που μοιράζεται μια κοινή κληρονομιά ή μια συλλογική μνήμη, «στοιχεία ικανά για να την ενώσουν σ' ένα αδιαίρετο σύνολο», όπως παρατηρεί η Μπάρμπαρα Κόστα [Barbara Kosta].⁶

Έχοντας ως σημείο εκκίνησης το έργο της Ελφρίντε Γέλινεκ *Burgtheater* (Μπουργκτεάτερ, Βασιλικό Θέατρο),⁷ θα συζητήσω στην εισήγησή μου τη θεματοποίηση της ιστορικής συνέχειας μεταξύ παρελθόντος και παρόντος χρόνου και θα δείξω πώς η Αυστριακή συγγραφέας τολμά να σκάψει κάτω από την επιφάνεια, ν' απογυμνώσει μπροστά στα μάτια μας τη δυτική πολιτιστική κληρονομιά και να αποδομήσει τον μύθο του συλλογικού «εμείς». Μ' άλλα λόγια, να δώσει ένα μάθημα δημοκρατίας τολμώντας μάλιστα να χτυπήσει τον κατεξοχήν αρχετυπικό θεσμό όχι μόνο της χώρας της αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης, το Μπουργκτεάτερ, και να μιλήσει ανοιχτά για τον ρόλο του ως διαμορφωτή της φασιστικής ιδεολογίας κατά τα χρόνια μεταξύ 1933-1945.

περιπτώσεις το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης μετατοπίστηκε από τα σημαντικά ζητήματα που αφορούν στη χώρα και το ιστορικό παρελθόν της σε μια μετωπική σύγκρουση με την Ελφρίντε Γέλινεκ και το έργο της, βλ. Pia Janke (επιμ.), *Jelinek und Österreich*, Jung und Jung, Salzburg / Wien, 2002. Το έργο αυτό είναι αποτέλεσμα εξαντλητικής και ενδελεχούς έρευνας αρχειακού υλικού που έγινε από την Καθηγήτρια του Γερμανικού Τμήματος του Πανεπιστημίου της Βιέννης, Πία Γιάνκε, ιδρύτριας και υπεύθυνης του Κέντρου Μελετών για την Ελφρίντε Γέλινεκ και το έργο της (Elfriede Jelineksforschungszentrum) και της ομάδας της. Η Γιάνκε χωρίζει το βιβλίο της σε οκτώ θεματικά κεφάλαια, από το τέλος της δεκαετίας του '60 μέχρι το 2001: «θέση», «παρέμβαση», «αντιπαράθεση», «δράση», «αντίδραση», «κορύφωση», «πρόσληψη», «παρουσίαση» ονομάζονται τα κεφάλαια (εδώ σε δική μας μετάφραση) και συνοδεύονται από αναλυτική βιβλιογραφία. Οι πάμπολλες παραπομπές κατευθύνουν τον αναγνώστη-ερευνητή, καθώς, παρά τη συστηματοποίηση του υλικού, δεν μπορεί να εξαντληθεί ούτε η πολυπλοκότητα ούτε η ποικιλία των θεμάτων με τα οποία καταπιάνεται η Αυστριακή συγγραφέας. Το βιβλίο της Πία Γιάνκε παρουσιάζει καταρχήν πρωτότυπα έργα και κείμενα της Γέλινεκ, εκ των οποίων κάποια αδημοσίευστα, αλλά και συμπληρωματικές πληροφορίες που φωτίζουν όχι μόνο τα έργα αυτά καθ' αυτά, αλλά και τα πολιτικά και ιστορικά συμφραζόμενά τους.

5. Για το έργο της Ελφρίντε Γέλινεκ, *Wolkem. Heim*, βλ. το επίσημο site της συγγραφέως: www.elfriedejelinek.com, στην κατηγορία «Theatertexte» [8-10-2014].

6. Barbara Kosta, «Murderous Boundaries: Nation, Memory and Austria's Fascist Past in Elfriede Jelinek's *Stecken, Stab und Stangl*», Barbara Kosta – Helga Kraft (επιμ.), *Writing Against Boundaries: Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context*, Rodopi, Amsterdam, 2003, σ. 56.

7. Το έργο της Ελφρίντε Γέλινεκ *Burgtheater* υπάρχει στο επίσημο site της συγγραφέως στην κατηγορία «Theatertexte», απ' όπου και το αντλήσαμε: www.elfriedejelinek.com [8-10-2014]. Γι' αυτόν τον λόγο, όλα τα αποσπάσματα του έργου αναφέρονται χωρίς σελιδαρίθμηση, αλλά με το πρωτότυπο μέσα σε αγκύλες. Το έργο είναι αμετάφραστο στα ελληνικά και η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι σε μία μικτή γερμανο-αυστριακή διάλεκτο, έγινε από τη συγγραφέα του παρόντος άρθρου, όπως και όλες οι μεταφράσεις από τη γερμανόφωνη βιβλιογραφία.

Η Ελφρίντε Γέλινεκ γράφει το *Burgtheater* το 1982, ενώ δεκαπέντε χρόνια αργότερα, το 1997, δίνει μια πιο ριζοσπαστικοποιημένη εκδοχή του ήδη τολμηρού έργου με τον τίτλο *Erlkönigin* (*Η βασίλισσα των ξωτικών*), εμπνεόμενη από τον τίτλο του λυρικού ποιήματος του Γκαίτε, *Erlkönig* (*Ο βασιλιάς των ξωτικών*).⁸ Στο *Burgtheater. Μια Μουσική Φάρσα*, που ανεβαίνει για πρώτη φορά στη Βόννη, το 1985, και αποτελεί τεράστιο σκάνδαλο,⁹ η Γέλινεκ παρουσιάζει μια δυναστεία εξεχόντων και προβεβλημένων ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου που αποτελείται από δύο γενιές: η πρώτη γενιά είναι ο Istvan (Ιστβαν) και η γυναίκα του Käthe (Κέτε), και τα αδέρφια του Istvan, ο Schorsch (Σορς) και η Resi (Ρέζι), ενώ η δεύτερη γενιά είναι οι απόγονοι του Istvan και της Käthe, η Mitzi (Μίτζι), η Mausi (Μάουζι) και η Putzi (Πούτσι). Το έργο θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία μέρη: το Α΄ μέρος και το ιντερλούδιο καλύπτουν σκηνικά τα χρόνια μέχρι το 1941, δηλαδή λίγο έπειτα από το κομβικό έτος 1938, κατά το οποίο –θυμίζουμε– ο αυστριακός λαός έπειτα από δημοψήφισμα και με ποσοστό 99,73% ψήφισε τη συνένωση της Αυστρίας με το γερμανικό κράτος.¹⁰ Το Γ΄ μέρος του έργου λαμβάνει χώρα αμέσως μετά το τέλος του πολέμου και την απελευθέρωση, το 1945.

8. Το *Erlkönig* ή *Der Erlkönig* είναι ποίημα του Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε (1749-1832), γραμμένο το 1782 και αφηγείται τον θάνατο ενός παιδιού έπειτα από επίθεση ενός φανταστικού πλάσματος, του Erlkönig. Το ποίημα χρησιμοποιήθηκε ευρέως από πολλούς συνθέτες κλασικής μουσικής ως βασικό κείμενο για τα περίφημα γερμανικά Lieder (Λίντερ), δηλαδή για τραγούδια για έναν τραγουδιστή και πιάνο. Κύριο θέμα τους είναι η ρομαντική αγάπη. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. www.en.wikipedia.org/wiki/Der_Erlk%C3%B6nig [20-8-2015]. Και μια ενδιαφέρουσα, κατά τη γνώμη μας, παρατήρηση: η Ελφρίντε Γέλινεκ εμπνέεται από δύο από τα διασημότερα Λίντερ από τα οποία μάλιστα δανείζεται τους τίτλους για δύο έργα της. Πρόκειται για το *Der Tod und das Mädchen* (*Ο θάνατος και το κορίτσι*) και *Winterreise* (*Χειμωνιάτικο ταξίδι*) του Φραντς Σούμπερτ.

9. Το έργο *Burgtheater* πρωτοπαρουσιάστηκε στη Βόννη από το θέατρο Theater der Stadt Bonn, στις 10 Νοεμβρίου 1985, σε σκηνοθεσία Χορστ Ζανκλ [Horst Zankl]. Για περισσότερα στοιχεία γύρω από την παράσταση και τον θόρυβο που προκάλεσε βλ. Janke, *Jelinek und Österreich*.

10. Πολύ συνοπτικά αναφέρουμε πως μέχρι το 1918 η Αυστρία είναι μια πολυπολιτισμική αυτοκρατορία, γνωστή ως μοναρχία των Αψβούργων, στην οποία οι Γερμανοί δεν είναι παρά μια εθνότητα ανάμεσα σε πολλές άλλες. Με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την κατάρρευση της αυτοκρατορίας, ο χάρτης της Κεντρικής Ευρώπης αλλάζει καθοριστικά, με όλες τις μοναρχίες να προσαρμόζονται στα νέα δεδομένα, πλην αυτής των Αψβούργων που, χάνοντας τα περισσότερα εδάφη της, κυριολεκτικά ισοπεδώνεται. Αυτό που απομένει από τη φυγόκεντρο δύναμη που ασκείται σ' όλα τα κομμάτια της πρώην αυτοκρατορίας και επικυρώνεται με τη Συνθήκη των Βερσαλλιών και την αναδιανομή του χάρτη της Ευρώπης, είναι μια «ορφανή δημοκρατία», ένα κράτος «που κανείς δεν θέλει» και που τελικά δεν ανήκει πουθενά: «Der Rest ist Österreich» («Το υπόλοιπο είναι Αυστρία»), διακηρύττει κυνικά ο Ζωρζ Κλεμανσώ το 1919. Αυτή η απουσία ταυτότητας οδηγεί τη χώρα στο να ζητήσει την προσάρτησή της («Anschluss») στη Γερμανία, ένα αίτημα που απορρίπτεται από τις συμμαχικές δυνάμεις, καθώς κάτι τέτοιο θα καθιστούσε τη Γερμανία ακόμη δυνατότερη και μεγαλύτερη απ' ό,τι ήταν ήδη. Αξίζει, επίσης, να σημειώσουμε πως το αίτημα του «Anschluss» στη Γερμανία παραμένει ανοιχτό και επανέρχεται το 1938, ενώ «τουλάχιστον ως τη δεκαετία του '60 η πλειοψηφία των Αυστριακών αισθάνονται Γερμανοί –από πολιτιστικής άποψης μιλώντας– ενώ δεν πιστεύουν στην ύπαρξη μιας αυστριακής εθνικής ταυτότητας». Στις 13 Μαρτίου 1938, τα γερμανικά στρατεύματα καταλαμβάνουν την Αυστρία και ο Χίτλερ διατάζει το «Anschluss» της χώρας στη Γερμανία. Δύο ημέρες αργότερα, χιλιάδες Βιεννέζοι χαιρετίζουν την ομιλία του Φύρερ στην πλατεία Χέλντενπλατς [Heldenplatz] της Βιέννης, όπου ο Χίτλερ ανακοινώνει επισήμως «την προσάρτηση

Η Ελφρίντε Γέλινεκ, καταρρίπτοντας τον μύθο του απολιτικού καλλιτέχνη, βάζει επί σκηνής μία σειρά διάσημων ηθοποιών, οι οποίοι κρυμμένοι πίσω από την ετικέτα της πολιτιστικής ταυτότητας, εκφράζουν τον ενθουσιασμό τους για τον Εθνικοσοσιαλισμό, προσαρμόζονται ως άλλοι χαμαιλέοντες με εξαιρετική ευκολία στα νέα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα της χώρας τους και, όταν οι συνθήκες αλλάζουν και πάλι, το 1945, δεν διστάζουν σιωπηλά να ενσωματωθούν εκ νέου στο προστατευτικό σώμα της εθνικής κοινότητας:

Ρόλοι... Ρόλοι... Πρέπει πάντα να δημιουργώ κάτι απ' τον εαυτό μου! Να δημιουργώ ανθρώπους! Να γλιστρώ μέσα σε καινούρια όντα! Ποτέ δεν έχει να κάνει μόνο με την μίμηση!

[Rollen... Rollen... stets muss ich aus Aigenem gestalten! Menschen formen! In naiche Menschenkinder einschleifen! Nie ist die Mimik sie selbst],

αναφωνεί η Käthe καλύπτοντας τον πολιτικό οπορτουνισμό της πίσω απ' τον μύθο του επαγγελματία ηθοποιού, που υπηρετεί την τέχνη του πάνω και πέρα από πολιτικές σκοπιμότητες και ιδεολογίες. Το ίδιο το θεατρικό κτίσμα, άλλωστε, το Μπουργκτεάτερ, παρουσιάζεται από τη Γέλινεκ απαλλαγμένο από κάθε αυτοκρατορική λάμψη του παρελθόντος –σημειώνουμε ότι το Μπουργκτεάτερ εγκαινιάζεται από την αυτοκράτειρα Μαρία Τερέζα το 1741 και, ήδη, από το 1776 και εξής, καθιερώνεται ως εθνικός καλλιτεχνικός θεσμός προορισμένος να διατηρεί τις αρχές της βιενέζικης παράδοσης. Η Αυστριακή συγγραφέας, αδιαφορώντας για τα ιστορικά στοιχεία, υπονομεύει το κτήριο-σύμβολο: καταρχήν, παρόλο που το έργο λαμβάνει χώρα μέσα στο διαμέρισμα του Istvan και της Käthe, ο τίτλος του έργου παραπέμπει χωρίς καμία αμφιβολία στο θεατρικό οικοδόμημα του Μπουργκτεάτερ. Κατά δεύτερον και κυριότερο, η Ελφρίντε Γέλινεκ το παρουσιάζει όχι μόνο ως το ιδανικότερο μέρος για να πραγματοποιήσει η οικογένεια των ηθοποιών κάθε καλλιτεχνική του φιλοδοξία, αλλά επιπλέον ως ένα κτήριο μέσα στο οποίο οι άνθρωποι μεταμορφώνονται, θέλουν δεν θέλουν, μιας και το ίδιο μοιάζει ικανό να επιβάλει στους «ενοίκους» του την επιθυμία της μεταμόρφωσης:

Μπουργκτεάτερ! Εσύ ιερέ βωμέ! Εσύ μέρος της μεταμόρφωσης!

[Burgtheater! Du Stätte der der Weihe am Ring! Du Ort der Verwandlungen!].

Η ίδια ιδέα της μεταμόρφωσης διατρέχει όλο το έργο και συνδέεται κυρίως με την ικανότητα των ηθοποιών του Μπουργκτεάτερ να διαβάζουν τα σημάδια των καιρών και να προσαρμόζονται στις επιταγές της βιομηχανίας του θεάματος:

Αυτό που ήθελα ν' αναφέρω τις προάλλες, Κάτι, πρέπει να το καταλάβεις, είμαστε υποχρεωμένοι να ... αλλάξουμε τους ρόλους μας λίγο, να προσαρμοστούμε στις εποχές που αλλάζουν

[Was I dir neulich scho sagen wollt, Kathi, mir missen unsane Rollen jetztn, varstehst, itzo a wenig... ändern. Anpassn den veränderten Zeitläufen],

της πατρίδας του στο Γ' Ράιχ». Τα αποτελέσματα του δημοψηφίσματος ένα μήνα μετά την εισβολή, με 99,75% των Αυστριακών να τίθεται υπέρ του «Anschluss» με τη Γερμανία, δεν αφήνει πολλά περιθώρια ανάγνωσης πέρα από την αποδοχή της γερμανικής εισβολής, παρόλο που πολλοί ιστορικοί επισημαίνουν πως οι Αυστριακοί νιώθουν διχασμένοι ανάμεσα στην απέχθειά τους για τον Χίτλερ και στην επιθυμία τους για την πολυπόθητη ένωση με την Γερμανία. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Isolde Charim – Doron Rabinovici (επιμ.), *Österreich. Berichte aus Quarantainen*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.

λέει ο Schorsch στην Käthe. Λίγο παρακάτω, μάλιστα, θα υπογραμμίσει το γεγονός ότι η βιεννέζικη διάλεκτος χρειάζεται ν' ανανεωθεί, προκειμένου να γίνεται κατανοητή από όλους στο νέο γερμανικό κράτος ή, όπως χαρακτηριστικά λέει, «στο καινούριο μας σπίτι, τη Γερμανία» [«Unsr naiches Haus Caitschlond»].

Η έννοια του σπιτιού ή καλύτερα της πατρίδας, της «Χάιματ» [«Heimat»], επανέρχεται πεισματικά και σ' αυτό το έργο της Ελφρίντε Γέλινεκ. «Χτυπώ, για να το πω έτσι, με τσεκούρι»¹¹ [«Ich schlage, sozusagen mit der Axt drein»], έχει ήδη προειδοποιήσει η συγγραφέας σε δήλωσή της και φυσικά η χώρα της, «η Γη της Επαγγελίας» [«Insel der Seligen»], όπως τη χαρακτήρισε ο Πάπας Παύλος VI,¹² η χώρα που επιμένει να αυτοσυντηρεί και να αυτοτροφοδοτεί τη μυθολογία του ιστορικού παρελθόντος της, βρίσκεται στο στόχαστρο της συγγραφέως.

Στο ιντερλούδιο που ακολουθεί, η Käthe και ο Istvan γρονθοκοπούν μέχρι θανάτου τον Βασιλιά των Άλπεων (Alpenkönig), έναν Αυστριακό λαϊκό ήρωα που εκπροσωπεί την εθνική αντίσταση. Τη στιγμή που η Käthe, υπερασπιζόμενη την προσχώρηση της Αυστρίας στον νέο γεωπολιτικό χάρτη που ονομάζεται Grossdeutschland, αρχίζει να μιλάει μια μικτή διάλεκτο («Ακόμη και το σκουλήκι, η σαύρα, η “σοαύρα” και ακόμη και η πολύχρωμη πεταλούδα αγαπούν να ζουν στη Γερμανία μας» [«Selbst der Wurm, die Eidechse, das Oadachsl, selbst der bunte Falter lebet gern in unsarem Daitschlond»]), ο Βασιλιάς των Άλπεων, ξεφυχώντας αναφωνεί:

Είμαι οι μελλοντικές γενιές! Είμαι τα νιάτα! Είμαι η προχωρημένη ηλικία. Είμαι η Αυστρία. Είμαι το μέλλον.

[Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend! Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft].

Στο αλληγορικό ιντερλούδιο και στην κακοποιημένη φιγούρα του Βασιλιά των Άλπεων ενσαρκώνονται καταρχήν οι τύψεις συνειδήσεως, όπως γράφει χαρακτηριστικά η Ζίγκριτ Λόφλερ [Sigrid Löffler].¹³ Ο Γκέοργκ Ράινχαρτ [Georg Reinhardt], απ' την άλλη, ισχυρίζεται ότι πρόκειται «για μια τρομαχτική εκδήλωση της ηθικής χρεωκοπίας του καλλιτεχνικού ιδεαλισμού που υποτίθεται πως ενσαρκώνουν [οι πρωταγωνιστές]».¹⁴

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η συγγραφέας καυτηριάζει την έλλειψη ενός οργανωμένου αντιστασιακού κινήματος, ικανού να ορθώσει το ανάστημά του και ν' αναχαιτίσει τη δύναμη με την οποία σαρώνουν τα πάντα οι υποστηρικτές του νέου Γερμανικού Ράιχ.

11. Elfriede Jelinek, «Ich schlage sozusagen mit der Axt drein», *TheaterZeitschrift* 7 (1984), σ. 14.

12. Ο Πάπας Παύλος IV, κατά τη διάρκεια επίσκεψής του στην Αυστρία, το 1971, και απευθυνόμενος προς τον Πρόεδρο Φραντς Γιόνας [Franz Jonas] αποκαλεί τη χώρα «Γη της Επαγγελίας». Ο χαρακτηρισμός αυτός γνωρίζει μεγάλη απήχηση, κυρίως στους Αυστριακούς, αλλά και όχι μόνο, καθώς η είδηση κάνει τον γύρο του κόσμου και προκαλεί τεράστια αύξηση στον αριθμό των τουριστών που επισκέπτονται την Αυστρία τα επόμενα χρόνια, βλ. Paul Konrad Liessmann, *Die Insel der Seligen. Österreichische Erinnerungen*, Studienverlag, Wien, 2005, σ. 59.

13. Sigrid Löffler, «Erhalte got dir deinen Ludersinn», Kurt Bartsch – Höfler A. Günther (επιμ.), *Elfriede Jelinek*, Literaturverlag Drosch, Graz, 1991.

14. Georg Reinhardt, «Elfriede Jelinek's *Burgtheater*: Language as Exorcism», Anna K. Kuhn – Wright Dorell (επιμ.), *Playing for Stakes*, Berg, Oxford, 1994, σ. 225-243.

Στο Γ' μέρος του έργου, μεταφερόμαστε χρονικά μετά το τέλος του πολέμου, το 1945, όπου οι τρεις κόρες του Istvan και της Käthe, ηθοποιοί πλέον και αυτές του Μπουργκτεάτερ, φροντίζουν την ηλικιωμένη μητέρα τους και αυτοπροβάλλονται ως άξιες συνεχίστριες της οικογενειακής θεατρικής παραδοσιακής κληρονομιάς. Ταυτόχρονα, επωμίζονται το ειδικό βάρος της διαιώνισης της μνήμης και της πολιτιστικής κληρονομιάς που θεωρούν ότι αφήνει πίσω η μητέρα τους:

Κληρονομήσαμε την υψηλή τέχνη από τη μαμά μας! Τη σοβαρότητα και την ταπεινότητά της! Τη μετριοφροσύνη και τη σκληρή δουλειά της. Τον αγώνα της για έκφραση!

[Mir hoben die hohen Kunst von unsara Mutti geerbt! Ihren Kunst und ihre Demut! Ihre Bescheidenheit und ihr zähes Arbeiten an sich. Ihr Ringen um Ausdruck!].

Με την κατάρρευση του ναζιστικού καθεστώτος, η ενσωμάτωση και η άμεση επιστροφή στο ασφαλές και ειδυλλιακό περιβάλλον της πρώην αυτοκρατορίας των Αψβούργων και του φοκλόρ (βλ. τις αναφορές του κειμένου στην Αυτοκράτειρα Σίσσυ και στο βαλς), δηλώνουν την από-ναζιστοποίηση των πρωταγωνιστών («De-nazifikation», όπως απαντάται ο όρος), ενώ το σκοτεινό παρελθόν τους μνημονεύεται ως μία ηρωική εποχή αντίστασης και ανδρείας. Ο Schorsch κερδίζει τον σεβασμό και την εκτίμηση των γύρω του, ενισχύοντας οικονομικά τον αντιστασιακό αγώνα των Αυστριακών:

Τελικά, λίγο πριν είναι πολύ αργά, έβγαλα μια φωτογραφία τη στιγμή που υπέγραφα μια επιταγή για τους Αυστριακούς πατριώτες. Όλα για την Αυστρία, για να γίνει και πάλι αγνή και όμορφη!

[I hab mi schlussendlich, finf vor Zwölfe, no fotografieren lassen, wia I an Scheck fier die esterreichischen Patrioten unterschrieben hob. Olles fier Esterreich, domit es wieder rein und scheen werdet!].

Την ίδια στιγμή, μία από τις κόρες της Käthe παρακαλεί τον Schorsch:

Πες μας κι άλλα για τις περιπέτειές σου στη φυλακή των ναζιστών, θείε Schorsch! Σε παρακαλώ, σε παρακαλώ! Κάνε μας την χάρη!

[Erzähle uns doch noch einige deiner Abenteuer im Nazigefängnis, Onkel Schorsch! Bitte bitte! Sei fesch!].

Ο θείος Schorsch, ατάραχος, δίχως να χάσει ούτε για μία στιγμή τον αυτοέλεγχό του, αφηγείται τις προσωπικές του εμπειρίες από τον πόλεμο. Ο εθνικοσοσιαλισμός είναι κάτι που ανήκει πλέον στο παρελθόν και δεν επηρεάζει ούτε στο ελάχιστο τις σημερινές ζωές των ανθρώπων ή την καθημερινότητά τους.

Το έργο *Burgtheater*, γραμμένο το 1982, τοποθετείται χρονικά ανάμεσα σε δύο σημαντικά έργα της Γέλινεκ, το *Clara S.* (*Κλάρα Ες*, 1981) και το *Krankheit oder Moderne Frauen* (*Ασθένεια ή Μοντέρνες Γυναίκες*, 1984), ωστόσο αποτελεί μία ιδιότυπη περίπτωση στην εργογραφία της συγγραφέως. Ακολουθώντας τα βήματα του Κλάους Μαν, που στο μυθιστόρημά του *Μεφίστο* (1936) «φωτογραφίζει» τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Γκούσταβ Γκρύντγκενς [Gustav Gründgens] και τη σχέση του με το Γ' Ράιχ, η Γέλινεκ βάζει στο επίκεντρο του *Burgtheater* τη διάσημη ηθοποιό Πόλα Βέσελι [Paula Wessely] και το στενό οικογενειακό της περιβάλλον: τον σύζυγό της και επίσης ηθοποιό Αττίλα

Χόρμπιγκερ [Attila Hörbiger], τις τρεις κόρες τους και τον αδερφό του συζύγου της και ηθοποιό Πάουλ Χόρμπιγκερ [Paul Hörbiger].¹⁵

Η Πόλα Βέσελι, η οποία πεθαίνει το 2000, λίγο μετά την έκδοση της *Βασίλισσας των Ξωτικών*, αποτελεί μέχρι σήμερα ένα μοναδικό φαινόμενο στη βιομηχανία του θεάματος της Αυστρίας. Το όνομά της, στενότατα συνδεδεμένο με το Μπουργκτεάτερ, θεωρείται ακόμη και στις μέρες μας ταυτόσημο του αυστριακού έθνους και της βιεννέζικης σκηνής. Η Βέσελι ξεκινάει την καριέρα της με τις ταινίες προπαγάνδας του Χίτλερ, με μεγαλύτερη επιτυχία της το *Heimkehr* (*Επιστροφή στην πατρίδα*), το 1941,¹⁶ σε σκηνοθεσία Γκουστάβ Ουτσίσκι [Gustav Ucicky], όπου πρωταγωνιστεί μαζί με τον σύζυγό της. Ωστόσο, μετά το τέλος του πολέμου, καταφέρνει όχι μόνο ν' αντιστρέψει την κοινή γνώμη υπέρ της αλλά και να ξαναγίνει η αγαπημένη των Αυστριακών, πρωταγωνιστώντας στα λεγόμενα «Heimatfilme»¹⁷ (όπου Heimat = πατρίδα) και παίζοντας ρόλους που συμβολίζουν την αγάπη της Αυστρίας για τη φύση, την παράδοση και την αυθεντικότητα. Η Βέσελι φτάνει στο απόγειο της δόξας της με την ταινία *Der Engel mit der Posaune* (*Ο Άγγελος με το Τρομπόνι*, σκη. Καρλ Χατλ [Karl Hartl]),¹⁸ το 1948, όπου παίζει τον ρόλο μιας Εβραίας που εκδιώκεται.

Η Ελφρίντε Γέλινεκ δημοσιεύει το 2000 στο προσωπικό της site ένα δοκίμιο για την Πόλα Βέσελι,¹⁹ στο οποίο την χαρακτηρίζει «παράσιτο πολέμου» [«Kriegsgewinnlerin»] και υπογραμμίζει με αποτροπιασμό την ατάκα της Βέσελι στην ταινία *Heimkehr*: «Δεν αγοράζουμε τίποτα από εβραϊκά μαγαζιά» [«Wir kaufen nichts bei Juden»].

Η ηθοποιός από την πλευρά της σπεύδει να απαντήσει πως:

[...] Ναι, λυπάμαι που δεν είχα το θάρρος ν' ακυρώσω τα γυρίσματα της ταινίας. Ίσως επανόρθωσα για κάποια απ' αυτά τα λάθη μου βοηθώντας εκείνη την περίοδο ανθρώπους, Εβραίους συναδέλφους και φίλους.²⁰

15. Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien, 1996.

16. Η ταινία είναι διαθέσιμη στην ηλεκτρονική πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=jhqrz5wv_U [14-8-2015].

17. Πρόκειται για είδος ταινιών εξαιρετικά δημοφιλών στη Γερμανία, Ελβετία και Αυστρία από τα τέλη του 1940 μέχρι τις αρχές του 1970. Συνήθως, γυρίζονταν στις Άλπεις, στον Μέλανα Δρυμό και σε άλλα εξωτερικά ειδυλλιακά τοπία. Βασικά θέματά τους ήταν η πόλωση μεταξύ παλιάς και νέας γενιάς, παράδοσης και προόδου, αγροτικής και αστικής ζωής, έρωτα και φιλίας. Η τυπική πλοκή περιστρεφόταν γύρω από τη διεκδίκηση μιας όμορφης γυναίκας από έναν «καλό» και έναν «κακό» τύπο, με τον «καλό» στο τέλος να θριαμβεύει και να κερδίζει την καρδιά του κοριτσιού. Το είδος αυτό προέκυψε έπειτα από την καταστροφή της Γερμανίας στον Β' Π.Π. και προτείνει έναν ρομαντικό κόσμο ανέπαφο από τις αντιξοότητες της ζωής (βλ. καταστροφές πολέμου). Στην εποχή μετά τον Β' Π.Π. η ιδέα της «Heimat» συνδέεται με την εμπειρία της απώλειας για πάνω από 12 εκατομμύρια Γερμανούς (οι επονομαζόμενοι «Vertriebene»), οι οποίοι εκδιώχτηκαν από τα πρώην ανατολικά εδάφη του Γ' Ράιχ. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Sabine Hake, *German Cinema*, Routledge, New York, 2002· Johannes von Moltke, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*, University of California Press, Berkeley, 2005.

18. Η ταινία είναι διαθέσιμη στην ηλεκτρονική πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=tM2VZYjca20> [14-8-2015].

19. Το κείμενο για την Πόλα Βέσελι είναι διαθέσιμο στο επίσημο site της συγγραφέως, στην κατηγορία με τον τίτλο «Zu Politik und Gesellschaft» [«Για την πολιτική και την κοινωνία»] και τιτλοφορείται «Paula Wessely»: www.elfriedejelinek.com, [8-10-2015].

20. Βλ. Janke, *Jelinek und Österreich*, σ. 175.

Η Γέλινεκ περνάει αμέσως στην αντεπίθεση γράφοντας στο άρθρο της για την Πόλα Βέσελι πως αυτά αποτελούν δικαιολογίες, πως η ηθοποιός θα έπρεπε να είχε επίγνωση των λόγων της και ως ενήλικο άτομο που είναι να αρνιόταν να ξεστομίσει στην ταινία τέτοιες υβριστικές ατάκες.

Στο *Burgtheater* η Ελφρίντε Γέλινεκ αναμειγνύει με μοναδική μαεστρία διαφορετικές πηγές που όλες έχουν ως βάση την εξιδανίκευση της καλλιτεχνικής κληρονομιάς της Αυστρίας και τη χρήση της γλώσσας στην υπηρεσία της φασιστικής ιδεολογίας μέσω της εξύμνησης της «Heimat»: βιογραφίες ηθοποιών, αναφορές στην Αυτοκράτειρα Σίσσυ, κομμάτια από λαϊκά βιεννέζικα τραγούδια, οπερέτες και θεατρικά έργα, όπως ο *Alpenkö nig und der Menschenfeind* (Ο βασιλιάς των Άλπεων και ο μισάνθρωπος)²¹ του Φέρντιναντ Ρέιμουντ [Ferdinand Raimund], διαλογικά αποσπάσματα από ταινίες της Βέσελι. Χρησιμοποιώντας τη μπρεχτική τεχνική της αποστασιοποίησης, η Ελφρίντε Γέλινεκ βάζει τους πρωταγωνιστές της να δημιουργούν «ταμπλώ βιβάν», κυρίως στο ιντερλούδιο, και να «παγώνουν» στις θέσεις τους, ενεργοποιώντας μ' αυτόν τον τρόπο και σε συνδυασμό με μια σειρά από κενά και παύσεις την κριτική σκέψη του θεατή. Τέλος, σε αντίθεση με το Θέατρο-Ντοκουμέντο, το σύνολο του κειμένου αποτελεί ένα συμπαγές αμάλγαμα που το διαπερνά μια γλώσσα τεχνητή, πλαστή, κατασκευασμένη, με χαρακτήρα έντονα πειραματικό: λέξεις παραμορφωμένες, σε βαθμό που δεν αναγνωρίζονται ή δεν προφέρονται επί σκηνής, όπως το λογοπαίγνιο με το «Auschwitz» ή η αντιπαραβολή του «Erde/Herde» παραπέμπουν στην εμφατική ρητορική και πομπώδη εκφορά του λόγου από την Käthe (δηλ. την Πόλα Βέσελι), και παράλληλα καθιστούν το θέατρο της Γέλινεκ ερμητικά κλειστό σε όσους δεν γνωρίζουν τα πολιτικά και κοινωνικά του συμφραζόμενα.

Με αφορμή την απονομή του Νόμπελ Λογοτεχνίας στην Ελφρίντε Γέλινεκ, ο Κλάους Πέιμαν [Claus Peymann] δήλωσε:

Η Ελφρίντε Γέλινεκ είναι η Κασσάνδρα της σύγχρονης λογοτεχνίας, του σύγχρονου θεάτρου [...], η οποία βλέπει τον τρόμο, τον θάνατο και την καταστροφή να έρχονται καταπάνω στον κόσμο μας. Κανείς δεν την πιστεύει και είναι γεμάτη με πόνο και απελπισία [...] Ελπίζω ότι η εκτίμηση που συμβολίζει η απονομή του Νόμπελ να της δώσει τη δύναμη για να συνεχίσει να μάχεται ενάντια στο κακό και στον τρόμο και υπέρ της δικαιοσύνης.²²

Πράγματι, η Ελφρίντε Γέλινεκ, σαν άλλη Κασσάνδρα, υψώνει τη φωνή της και, ξεσκεπάζοντας το παρελθόν, μιλάει γι' αυτά που βλέπει στο μέλλον. Το *Burgtheater* είναι ένα θαρραλέο έργο με το οποίο η συγγραφέας αποκαθιστά μια μεγάλη αλήθεια: Αυτό που θεωρείται η «βαριά βιομηχανία» της Αυστρίας, δηλαδή ο πολιτισμός της, δεν ήταν παρά μια μηχανή που λαδωνόταν, προκειμένου να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της προπαγάνδας του Γ' Ράιχ, και το κυριότερο η «βιομηχανία» αυτή επιβιώνει ως σήμερα σαν ένα άψυχο απομεινάρι του παρελθόντος, όπου πίσω από μια αίσθηση ψευτο-κανονικότητας κρύβεται επιμελώς η ιστορική αμνησία ενός ολόκληρου λαού. Και αυτό είναι κάτι που η Ελφρίντε Γέλινεκ το λέει δυνατά, με πείσμα και θάρρος. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, πως, όπως δηλώνει και η ίδια, «είμαι μια παραβάτης που οδηγείται από το ένστικτό της».²³

21. Το έργο είναι αμετάφραστο στα ελληνικά. Κι εδώ η μετάφραση του τίτλου είναι δική μας.

22. «Theaterstimmen: Peymann freut sich für Cassandra der zeitgenössischen Literatur», *Der Standard*, 8-10-2004.

23. Georg Diez, «Hausbesuch bei der Nobelpreis-Erträgerin», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11-10-2004.

Δημοκρατικές αντιπαραθέσεις και θεατρικοί πειραματισμοί: Το μετα-επαναστατικό θέατρο της Αμερικής

Αυτό που συναντά κανείς όταν επιχειρεί να προσεγγίσει τον ορισμό της δημοκρατίας μέσα στο πλαίσιο της έννοιας του αμερικανισμού είναι μια σειρά από ιδεολογικές αντιφάσεις και πολιτικές ασυνέπειες που εκτείνονται από την εποχή της αμερικανικής επανάστασης μέχρι σήμερα, τη μετά-την-ενδεκάτη Σεπτεμβρίου εποχή. Τα ερωτήματα που καλείται να απαντήσει ο μελετητής προκύπτουν από την ίδια τη διφορούμενη φύση της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας: Είναι οι Ηνωμένες Πολιτείες το πρώτο μετα-αποικιακό κράτος, ο τολμηρός υποστηρικτής των αξιών της δημοκρατίας και της ελευθερίας, ή είναι η πιο ισχυρή αυτοκρατορία του σύγχρονου κόσμου;

Η αλήθεια είναι ότι η αντίφαση αυτή δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τους ιδρυτές του ανεξάρτητου αμερικανικού κράτους, τους πρωτεργάτες της επανάστασης και δημιουργούς ενός πολιτικού λόγου –άκρως ανθεκτικού όπως αποδεικνύεται στον χρόνο και τις συνθήκες– που είχε στόχο, από τη μια μεριά, να καταγράψει την αγανάκτηση και κατακραυγή ενός ολόκληρου έθνους ενάντια στη Βρετανική ιμπεριαλιστική τυραννία ενώ, από την άλλη, να προωθήσει μια καθαρά επεκτατική πολιτική με απώτερο σκοπό την κατάκτηση της αχανούς ηπείρου και κατά συνέπεια την «αφομοίωση» του αυτόχθονα πληθυσμού.¹ Οι αντιφάσεις μεγαλώνουν καθώς η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας υπόσχεται δημοκρατική διακυβέρνηση και ίσα πολιτικά δικαιώματα για όλους, ενώ η ψήφιση του Συντάγματος κατοχυρώνει την ανθρώπινη δουλεία και αφήνει στο περιθώριο τις γυναίκες και άλλες κοινωνικές ομάδες.²

1. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Caroll Smith-Rosenberg, *This Violent Empire: The Birth of an American Nation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2010, σ. 6: «Κοιτώντας ανατολικά, προς τη Μεγάλη Βρετανία, οι Αμερικανοί αυτοαποκαλούνται Τέκνα της Ελευθερίας και της δημοκρατίας [...]. Κοιτώντας δυτικά, θεωρούν τους εαυτούς τους απόλυτους κυρίαρχους της τεράστιας ηπείρου».

2. Μία μεγάλη κοινωνική ομάδα είναι οι γυναίκες στις οποίες κάνει ιδιαίτερη μνεία η Abigail Adams προς τον σύζυγό της ζητώντας του να «θυμηθεί τις Κυρίες» στη διαδικασία αναδιοργάνωσης του μετα-επαναστατικού αμερικανικού κράτους. Δυστυχώς, η θέση των γυναικών βελτιώνεται ελάχιστα, κυρίως μέσα σε ένα ιδεολογικό πλαίσιο όπου η Αμερικανίδα σύζυγος και μητέρα αναλαμβάνει να εμφυσήσει στα παιδιά της τις αξίες της δημοκρατίας, της ελευθερίας, της ισότητας και της κοινωνικής ηθικής. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, γυναίκες της εποχής, όπως η Susanna Rowson και η Judith Sargent Murray, βρίσκουν γόνιμο έδαφος για να αρχίσουν να απαιτούν καλύτερη μόρφωση για τις Αμερικανίδες. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Mary Beth Norton, *Liberty's Daughters: The Revolutionary Experience of American Women*,

Βέβαια, η μεγαλύτερη πρόκληση των πολιτικών αρχηγών του νεοσύστατου κράτους είναι να διαμορφώσουν το κατάλληλο μοντέλο Αμερικανού πολίτη που θα μπορεί με ωριμότητα και κοινωνική ευθύνη να διαχειριστεί την άνευ προηγουμένου ελευθερία που παρέχει το νέο δημοκρατικό καθεστώς χωρίς να ολισθήσει στην αναρχία, αλλά και να εφεύρουν μία εθνική ταυτότητα που θα βασίζεται στο αίσθημα κοινωνικής συνοχής και ομόνοιας ενώ ταυτόχρονα θα απαλύνει τις υπάρχουσες κοινωνικές, πολιτικές και φυλετικές διαφορές. Έργο εξαιρετικά δύσκολο αν λάβει κανείς υπόψη του ότι πριν από την Επανάσταση οι δεκατρείς Πολιτείες της Αμερικής είχαν διαφορετικά δημογραφικά προφίλ, κοινωνικές δομές, και οικονομίες, και σχεδόν ανύπαρκτη επικοινωνία μεταξύ τους λόγω έλλειψης επαρκούς οδικού δικτύου.³ Επίσης, ένας σημαντικός αριθμός Αμερικανών πολιτών, κυρίως της ανώτερης τάξης, εκφράζουν την έντονη ανησυχία τους για τη μετάβαση στο νέο πολιτικό σύστημα που –θεωρητικά τουλάχιστον– δίνει έμφαση στη λαϊκή κυριαρχία. Από την άλλη μεριά, τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, ο λαός που πίστεψε στις δημοκρατικές υποσχέσεις της Επανάστασης και πολέμησε γι' αυτές, ζητά τώρα το μερίδιο συμμετοχής του στην κοινωνική αναδιοργάνωση και πολιτική αναμόρφωση. Ταυτόχρονα, υπάρχει και ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης του ανεξάρτητου κράτους με την Ευρώπη και ο νέος ρόλος που αυτό καλείται να διαδραματίσει στο διεθνές προσκήνιο ως ανερχόμενη πολιτική και εμπορική δύναμη.

Πέραν όμως όλων αυτών, η επόμενη πρόκληση για τους Αμερικανούς έρχεται σε πολιτιστικό επίπεδο. Αποκομμένοι γεωγραφικά από την Ευρώπη και βιώνοντας μια αρκετά τρομακτική εγγύτητα με τους «άγριους», «απολίτιστους» Ινδιάνους, οι Αμερικανοί καλούνται να παρουσιάσουν την εικόνα ενός έθνους που δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από την ευρωπαϊκή κουλτούρα, τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή.⁴ Ο γνωστός θεωρητικός Benedict Anderson αναφέρει ότι η τέχνη μπορεί να θεωρηθεί ως προϊόν της διαδικασίας διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας.⁵ Πώς όμως διαμορφώνεται η εθνική ταυτότητα και από ποιους; Και ακόμα πιο σημαντικό, πώς επηρεάζει η διαδικασία αυτή το πολιτιστικό αποκύημα, στην περίπτωσή μας το θέατρο; Μέσα στη γενικότερη διαδικασία ζυμώσεων και αλλαγών, το θέατρο παίζει καθοριστικό ρόλο καθώς επηρεάζεται και επηρεάζει τη γενικότερη προσπάθεια άρθρωσης ενός νέου πολιτικού λόγου και προσδιορισμού μιας νέας εθνικής ταυτότητας. Ενώ πριν από την Επανάσταση το θέατρο προσπαθεί ακόμα να ξεφύγει από τα κατάλοιπα της θρησκευτικής προκατάληψης των Πουριτανών και να εδραιωθεί ως το πλέον ευυπόληπτο είδος διασκέδασης

Little, Brown, Boston, 1980· Linda K. Kerber, *Women of the Republic: Intellect and Ideology in Revolutionary America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1980.

3. Robert J. Allison, *The American Revolution: A Concise History*, Oxford University Press, New York, 2011, σ. 3.

4. Παρόλο που ουσιαστικά εμμένουν προσκολλημένοι στην ευρωπαϊκή και ειδικότερα στη βρετανική, πολιτιστική κληρονομιά, αρχίζει να γίνεται ολοένα και πιο έντονη η ανάγκη μιας αυθεντικής δημιουργικότητας στον χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης με στόχο να προβληθεί όχι μόνο η νέα πολιτικο-κοινωνική τάξη πραγμάτων αλλά και η υπό διαμόρφωση εθνική νοοτροπία. Για τον τρόπο με τον οποίο το πρώιμο αμερικανικό θέατρο μιμείται τα βρετανικά μοντέλα και τις βρετανικές θεατρικές τεχνικές, βλ. Jeffrey H. Richards, *Drama, Theatre, and Identity in the American New Republic*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

5. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London, 1991, σ. 129.

για την ανώτερη τάξη των ραγδαία εξελισσόμενων αστικών κέντρων (Φιλαδέλφεια, Βοστώνη, Νέα Υόρκη), στα χρόνια της Επανάστασης μετατρέπεται στο πιο ισχυρό μέσο προώθησης πολιτικής ιδεολογίας.⁶

Παρόλο που οι θεατρικές παραστάσεις απαγορεύονται κατά τη διάρκεια των εχθροπραξιών, παρατηρείται μία άνευ προηγουμένου έκρηξη θεατρικής γραφής από Αμερικανούς διανοούμενους. Τα περισσότερα έργα που γράφονται δεν ζωντανεύουν ποτέ πάνω στη σκηνή αλλά τυπώνονται και κυκλοφορούν στο αναγνωστικό κοινό.⁷ Η αμεσότητα του θεατρικού διαλόγου, η αντιπαραθέση των χαρακτήρων και η συναισθηματικά φορτισμένη πολιτική γλώσσα καθιστούν τα κείμενα αυτά εξαιρετικά δημοφιλή σε μία περίοδο κοινωνικής αναταραχής και ανασφάλειας. Παρά τις στυλιστικές τους ατέλειες, τα πρώτα αυτά δείγματα αμερικανικής θεατρικής γραφής έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως ένα πρώιμο μέσο μαζικής ενημέρωσης καθώς αναπαράγουν τα πιο σημαντικά γεγονότα της Επανάστασης και σχολιάζουν δημόσια πρόσωπα και πολιτικές αποφάσεις.⁸ Επίσης, τα έργα αυτά αποτελούν απτή απόδειξη ότι το αμερικανικό θέατρο γεννιέται

6. Πριν από την Επανάσταση το θέατρο αποτελεί θέμα έντονης διαμάχης ανάμεσα σε εκείνους που αντιτίθενται σε κάθε μορφή θεατρικής παράστασης για θρησκευτικούς λόγους και στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα που το στηρίζουν σε μία προσπάθεια να κρατήσουν επαφή με τη βρετανική κουλτούρα και δημιουργία. Με την έναρξη του επαναστατικού αγώνα, το θέατρο πολιτικοποιείται και αρχίζει να ταυτίζεται με φιλοβρετανικές πεποιθήσεις δημιουργώντας έτσι ένα κλίμα εχθρότητας απέναντί του. Παρόλα αυτά, μετά το τέλος της Επανάστασης το θέατρο συνεισφέρει ουσιαστικά στην έννοια του «δημοκρατικού ήθους» ως αναπόσπαστου μέρους της νέας εθνικής ταυτότητας (βλ. Heather S. Nathans, *Early American Theatre from the Revolution to Thomas Jefferson: Into the Hands of the People*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 37-70). Μέχρι το 1800 στις περισσότερες μεγάλες πόλεις της ανατολικής ακτής χτίζονται θέατρα, όπως το Chestnut Theatre στη Φιλαδέλφεια, το Federal Street Theatre στη Βοστώνη και το Park Theatre στη Νέα Υόρκη. Τα έργα που ανεβαίνουν στα θέατρα αυτά είναι κυρίως γνωστές και δοκιμασμένες ευρωπαϊκές επιτυχίες, ιδιαίτερα έργα του Σαίξπηρ, ενώ είναι ελάχιστα τα έργα από Αμερικανούς συγγραφείς. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ανάπτυξη του θεάτρου στην Αμερική, βλ. Walter J. Meserve, *An Emerging Entertainment: The Drama of the American People to 1828*, Indiana University Press, Bloomington, 1977· του ίδιου, *An Outline History of American Drama*, Feedback Theatre books and Prospero Press, New York, 1994· Montrose J. Moses, *The American Dramatist*, Benjamin Blom, New York, 1964· Jeffrey H. Richards, *Theatre Enough: American Culture and the Metaphor of the World Stage, 1607-1789*, Duke University Press, Durham, 1991· του ίδιου, *Drama, Theatre, and Identity in the American New Republic*, Cambridge University Press, Cambridge UK, 2005.

7. Τα έργα αυτά ονομάζονται «pamphlet plays» και αποτελούν μία άκρως γχηρή πολιτική δήλωση υπογραμμίζοντας τόσο την πολιτική σκοπιμότητα της Επανάστασης όσο και την ηθική υποχρέωση του αγώνα κατά της τυραννίας και της ανελευθερίας. Για παραδείγματα δραματικής γραφής, υπέρ ή κατά της Επανάστασης, βλ. Philbrick Norman, *Trumpets Sounding: Propaganda Plays of the American Revolution*, Benjamin Blom, New York, 1972.

8. Έργα όπως το *The Battle of Bunker-Hill* (1776) και το *The Death of General Montgomery* (1777) του Hugh H. Brackenridge επαινούν το θάρρος και την αυτοθυσία των Αμερικανών, ενώ το *The Fall of British Tyranny; or, American Liberty Triumphant* (1776) του John Leacock σατιρίζει τις προσπάθειες της Βρετανίας να επιβάλει φόρους και να υποτάξει τον αμερικανικό λαό. Αξίζει να σημειωθεί ότι την εποχή αυτή ξεχωρίζει η Mercy Otis Warren, η πρώτη Αμερικανίδα που χρησιμοποιεί τον θεατρικό λόγο για πολιτικό σχολιασμό και καυστική κριτική προσώπων και γεγονότων. Τα έργα της *The Adulateur* (1773), *The Group* (1775), *The Defeat* (1773) δημοσιεύονται ανώνυμα και επιχειρούν να ενισχύσουν το πατριωτικό αίσθημα των Αμερικανών επισημάνοντας το αναφαίρετο δικαίωμα κάθε λαού να αποκτήσει ελευθερία και κοινω-

μέσα από την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της εθνικής συνείδησης των Αμερικανών και διαμορφώνει την ταυτότητά του μέσα από τη συμβολή του στην πολιτική μετάβαση της Αμερικής από βρετανική αποικία σε ανεξάρτητο δημοκρατικό κράτος.

Όταν το 1787, τέσσερα χρόνια μετά το τέλος της Επανάστασης, η νεοϋρκέζικη εφημερίδα *Daily Advertiser* διαφημίζει την προσεχή παράσταση του έργου *The Contrast* του Royall Tyler⁹ στο μοναδικό θέατρο της Νέας Υόρκης, το John Street Theatre, με περηφάνια ενημερώνει το κοινό ότι ο συγγραφέας είναι «γέννημα-θρέμμα των Ηνωμένων Πολιτειών».¹⁰ Παρόλο που η δομή του έργου, οι χαρακτήρες, οι διάλογοι, οι συγκρούσεις και η γενικότερη αισθητική του παραπέμπουν στην αγγλική κωμωδία των ηθών και συγκεκριμένα στο έργο του Sheridan, *The School for Scandal* (1777), το *The Contrast* έχει καταγραφεί στα θεατρικά χρονικά ως το πρώτο έργο από Αμερικανό που ανεβαίνει στη σκηνή και περιστρέφεται γύρω από θέματα της αμερικανικής πραγματικότητας.¹¹ Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο τίτλος του, το έργο κινείται γύρω από μία σειρά αντιθέσεων τόσο σε επίπεδο χαρακτήρων όσο και σε επίπεδο ιδεών και κοινωνικών αξιών. Προδίδοντας μια έντονα ηθικοπλαστική διάθεση, το έργο αντιπαραθέτει την πολιτικά αναγεννημένη αμερικανική κοινωνία με τη θεσμικά παρηκμασμένη κοινωνία της Ευρώπης και δη της Αγγλίας. Ο συνταγματάρχης Manly –ο πρωταγωνιστής του έργου, ως άλλος George Washington– φορώντας τη στρατιωτική του στολή κερδίζει το ενθουσιώδες χειροκρότημα του κοινού. Παρόλο που η εξεζητημένη γλώσσα του προδίδει την αριστοκρατική του καταγωγή, ο πατριωτισμός, το θάρρος, το βαθύ αίσθημα καθήκοντος και δικαιοσύνης συνθέτουν το προφίλ του νέου Αμερικανού πολίτη που χαίρει ευρείας αποδοχής από όλα τα κοινωνικά στρώματα, καθώς με προθυμία και αποφασιστικότητα τάσσει τον εαυτό του στην υπεράσπιση των δημοκρατικών αξιών της Επανάστασης: της ελευθερίας, της ισότητας, της προσωπικής και κοινωνικής ηθικής.

Η εγκυρότητα των αξιών αυτών ενισχύεται όμως κι από τον Jonathan, τον ακόλουθο του συνταγματάρχη Manly και τον πρώτο επί σειρά Yankee χαρακτήρων που εμφανίζονται στην αμερικανική θεατρική σκηνή, ο οποίος με καμάρι ορίζει τον εαυτό του ως «γνήσιο τέκνο της ελευθερίας», κατηγορηματικά αρνούμενος τον τίτλο του «υπηρέτη» του συνταγματάρχη Manly (σ. 60).¹² Ο Jonathan, με την αφοπλιστική ειλικρίνεια και τη σχεδόν παιδική αθωότητά του, φέρνει στο προσκήνιο τον απλό Αμερικανό πολίτη

νική δικαιοσύνη. Βλ. Meserve, *An Outline History of American Drama*, σ. 5-14· Richards, *Drama, Theatre, and Identity in the American New Republic*.

9. Royall Tyler, *The Contrast*, 1787. Βλ. στο Cynthia A. Kierner (επιμ.), *The Contrast: Manners, Morals, and Authority in the Early American Republic*, New York University Press, New York, 2007, σ. 35-100.

10. Kierner (επιμ.), *The Contrast: Manners, Morals, and Authority*, σ. ix.

11. Από τον πρόλογο κιόλας, το έργο κάνει σαφή την τοποθέτησή του καθώς απευθύνεται στην «καρδιά κάθε πατριώτη» που μπορεί περήφανα πλέον να αναταθεί βλέποντας τη δημοκρατία, την ισότητα, και την ελευθερία να δεσπόζουν στο νέο πολιτικό σύστημα (σ. 38).

12. Με τον Jonathan ξεκινά μία παράδοση Yankee χαρακτήρων στην αμερικανική θεατρική σκηνή. Μερικά παραδείγματα έργων είναι: *The Glory of Columbia* (1803), *Jonathan Postfree; or, The Honest Yankee* (1807), *Love and Friendship; or, Yankee Notions* (1809), *The Yankee in England* (1815), *The Forest Rose; or, American Farmers* (1825), *The People's Lawyer* (1839). Βλ. Richard Moody, *America Takes the Stage: Romanticism in American Drama and Theatre, 1750-1900*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, σ. 110-129.

με την ανεπιτήδευτη συμπεριφορά, του δίνει φωνή και υπόσταση δηλώνοντας έτσι την παρουσία του στη δημοκρατική κοινωνία της Αμερικής. Το κοινό αναγνωρίζει τον εαυτό του πάνω στη σκηνή και μέσα από χειροκροτήματα και επευφημίες βιώνει ένα πρωτόγνωρο αίσθημα ταύτισης και συνοχής σε προκαθορισμένα όμως, και κατά κύριο λόγο απροσπέλαστα, όρια καθώς η δυναμική του Jonathan περιορίζεται στο πλαίσιο της κοινωνικής του τάξης.

Πίσω από τη γλώσσα του πατριωτισμού και της δημοκρατίας, τη μελοδραματική αντιπαραθεση των χαρακτήρων, τις κωμικές σκηνές και τις στερεότυπες αναφορές στις έννοιες του καθήκοντος, της τιμής και της αξιοπρέπειας, το έργο σκιαγραφεί ένα ιδιότυπο κοινωνικό προφίλ της μετα-επαναστατικής Αμερικής. Από τη μια μεριά, γίνεται λόγος για την ανάγκη κοινωνικής ενότητας και ιδεολογικής σύγκλισης στα δημοκρατικά ιδεώδη, ενώ, από την άλλη, διαφαίνονται οι εσωτερικές διαφορές και συγκρούσεις. Παρουσιάζοντας μία πληθώρα χαρακτήρων από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, ο Tyler φέρνει το κοινό του αντιμέτωπο με καιρία ερωτήματα: Ποια θα πρέπει να είναι τα κοινωνικά δεδομένα της νέας πολιτικής πραγματικότητας; Κατά πόσο οι Αμερικανοί διαφέρουν από τους Ευρωπαίους στις κοινωνικές αξίες και τους τρόπους συμπεριφοράς; Μπορεί, αλήθεια, να υλοποιηθεί το εξιδανικευμένο δημοκρατικό όραμα της Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας;

Ο Manly στον μονόλογό του, αναφερόμενος στην αρχαία Ελλάδα, κάνει λόγο για την εύθραυστη φύση όλων των δημοκρατιών υπογραμμίζοντας τον κίνδυνο που ελλοχεύει όταν δεν υπάρχει ομόνοια, προσήλωση στο κοινό καλό και εμπιστοσύνη στις αποφάσεις της κεντρικής εξουσίας, θέτοντας έναν ακόμα προβληματισμό σχετικά με τον ρόλο και τις δικαιοδοσίες τόσο της εξουσίας όσο και του λαού σε μία δημοκρατική κοινωνία (σ. 76-77). Στο έργο γίνεται σαφής αναφορά στην εξέγερση των αγροτών στην πολιτεία της Μασαχουσέτης (γνωστή ως Shay's Rebellion, 1786-1787)¹³ τόσο από τον Manly, ο οποίος συμμετείχε στην κατάπνιξη της εξέγερσης, όσο και από τον Jonathan που, σαν «γνήσιο τέκνο» αγρότη, αρχικά θεωρεί δίκαια τα αιτήματά τους αλλά γρήγορα πείθεται από τον Manly ότι μια τέτοια εξέγερση απειλεί με κατάρρευση όλο το δημοκρατικό οικοδόμημα της αμερικανικής επανάστασης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jonathan:

[...] Ο συνταγματάρχης είπε πως είναι πολύ μεγάλη ντροπή για τα «τέκνα της ελευθερίας» που πολέμησαν γενναία στη μάχη του Bunker Hill ενάντια στον κυβερνήτη Hutchinson, τον λόρδο North, και τον Διάβολο τον ίδιο, να προσπαθούν να σπιλώσουν την κυβέρνηση που όλοι εμείς φέραμε στην εξουσία. (σ. 62)

Ως μέλος της αμερικανικής ελίτ της εποχής και υποστηρικτής της συντηρητικής κυβέρνησης των Ομοσπονδιακών, ο Tyler αφήνει να διαφανεί στο έργο του ένας λανθάνων φόβος για την έκβαση του επαναστατικού εγχειρήματος. Ο Manly και η Maria, οι δύο

13. Η εξέγερση των αγροτών στην κεντρική και δυτική Μασαχουσέτη πήρε το όνομά της από τον Daniel Shays, έναν βετεράνο λοχαγό του αμερικανικού στρατού, ο οποίος οργάνωσε τον αγώνα για δικαιότερα οικονομικά μέτρα και ελάφρυνση των χρεών σαν μία τοπική επανάσταση ενάντια στη νεοοσταθείσα κυβέρνηση και στις πολιτικές πρακτικές που υιοθετούσε. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Leonard Richards, *Shays's Rebellion: The American Revolution's Final Battle*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003.

χαρακτήρες που τελικά ενώνονται σε ένα ευτυχισμένο φινάλε, αποτελούν πρότυπα ηθικής και ακεραιότητας θέτοντας με αυτόν τον τρόπο την έννοια της αρετής ως το απόλυτο θεμέλιο της αμερικανικής δημοκρατίας τόσο μέσα στους κόλπους της οικογένειας όσο και στον δημόσιο χώρο της πολιτικής και της οικονομίας.¹⁴

Παρόλα αυτά, η εξιδανικευμένη εικόνα που πιθανώς να είχε στο μυαλό του ο Tyler για την εξέλιξη του δημοκρατικού πολιτικού συστήματος κλονίζεται από την ίδια την κοινωνική πραγματικότητα που συνειδητά ή όχι απεικονίζεται στο *The Contrast*. Η ύπαρξη μιας αυστηρής ταξικής ιεραρχίας, ο θεσμός της δουλείας και η μειονεκτική θέση των γυναικών σε μία καθαρά πατριαρχική κοινωνία διαφεύγουν κάθε κριτικής και αμφισβήτησης από την πλευρά του συγγραφέα. Αντίθετα, μέσα από τη σχέση του Manly και του Jonathan διαφαίνεται αυτό που λίγα χρόνια αργότερα ο Thomas Jefferson χαρακτηρίζει ως «φυσική αριστοκρατία» (natural aristocracy).¹⁵ Παρόλο που ο Jonathan είναι τόσο πλούσιος όσο και ο Manly, δεν διαθέτει τα στοιχεία εκείνα που είναι απαραίτητα για κοινωνική ανέλιξη σε μία δημοκρατία: ευφυΐα και ταλέντο.

Ο προβληματισμός του Tyler για τις κοινωνικές επιπτώσεις της Επανάστασης έρχεται να συμπληρώσει την ανησυχία του Robert Munford, συγγραφέα και πολιτικού στην πολιτεία της Virginia, ο οποίος από τον πρώτο κιόλας χρόνο του πολέμου της ανεξαρτησίας αμφισβητεί την ψευδαισθησιακή υπόσχεση της δημοκρατίας για κοινωνική συνοχή και ισότητα στο έργο του *The Patriots* (ca 1777).¹⁶ Μ' έναν ιδιαίτερα καυστικό λόγο,

14. Ο φόβος για την κατάρρευση της δημοκρατίας, λόγω της αδυναμίας του αμερικανικού λαού να διαχειριστεί τις ελευθερίες και τα δικαιώματα που εξ ορισμού το νέο πολιτικό σύστημα υπόσχεται, αλλά και ο προβληματισμός γύρω από τις δικαιοδοσίες μιας δημοκρατικής κυβέρνησης απασχόλησαν ιδιαίτερα την ανώτερη τάξη. Στις ρομαντικές τραγωδίες της *The Sack of Rome* και *The Ladies of Castile*, που δημοσιεύθηκαν τη δεκαετία του 1790, η Mercy Warren φαίνεται να προειδοποιεί για τον κίνδυνο αυτό, αν η ελευθερία και η δημοκρατία δεν βασίζονται στην αρετή και την προσπάθεια για το κοινό καλό αλλά στο προσωπικό όφελος και τη διαφθορά. Βλ. Jeffrey H. Richards, *Mercy Otis Warren*, Twayne, New York, 1995· Zoe Detsi, «The metaphors of freedom: Republican rhetoric and gender ideology in Mercy Otis Warren's romantic tragedies, *The Sack of Rome* and *The Ladies of Castile*», *American Drama* 8 (1998), σ. 1-25. Για να ενισχυθεί ακόμα περισσότερο η αρετή ως αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτικής ερμηνείας της αμερικανικής δημοκρατίας, οι Αμερικανίδες μητέρες επιφορτίζονται με την ευθύνη να εμφυσήσουν τις αξίες της δημοκρατίας στους μελλοντικούς πολίτες των Ηνωμένων Πολιτειών. Ο ρόλος αυτός αποκτά πολιτική ταυτότητα μέσα στο ιδεολογικό πλαίσιο της «Δημοκρατικής Μητρότητας» (Republican Motherhood) που πολιτικοποιεί τη μητρότητα χωρίς ουσιαστικά να δίνει στις γυναίκες πολιτικά δικαιώματα παρά μόνο την ευκαιρία μιας πιο σφαιρικής μόρφωσης. Βλ. Kerber, *Women of the Republic*· Rosemarie Zagari, «Morals, manners and the Republican mother», *American Quarterly* 44/ 2 (1992), σ. 192-215.

15. Σε μία επιστολή του στον John Adams τον Οκτώβριο του 1813, ο Thomas Jefferson επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στη «φυσική αριστοκρατία» της σοφίας και του ταλέντου και την «τεχνητή αριστοκρατία» του πλούτου και των τίτλων. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι η «φυσική αριστοκρατία» είναι η πιο κατάλληλη να αναλάβει την εξουσία σε ένα δημοκρατικό καθεστώς καθώς θα μπορέσει να κυβερνήσει με σύνεση, αρετή και βαθύ αίσθημα ευθύνης. Βλ. Andrew M. Holowchak, *Thomas Jefferson's Philosophy of Education: A Utopian Dream*, Routledge, New York, 2014, σ. 32-33.

16. Σύμφωνα με πηγές, το *The Patriots* γράφτηκε μεταξύ 1777 και 1779 αλλά δημοσιεύθηκε αρκετά χρόνια αργότερα το 1798. Δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι το έργο κατάφερε να φτάσει στη θεατρική σκηνή. Παρόλα αυτά, σύγχρονοι κριτικοί του αμερικανικού θεάτρου το θεωρούν ως το πρώτο έργο που γράφτηκε από Αμερικανό πριν από το *The Contrast*, που συνδυάζει με επιτυχία κωμικά στοιχεία, μελοδραματική

ο Munford προειδοποιεί για τις εντάσεις και τους ανταγωνισμούς που αναπόφευκτα θα προκύψουν μέσα από τη διαμάχη σχετικά με τον έλεγχο των νέων κοινωνικών και πολιτικών δομών. Οι πρωταγωνιστές του έργου, δύο αριστοκρατικής καταγωγής πολίτες της Virginia και υποστηρικτές της Επανάστασης, εμφανικά ονομαζόμενοι Trueman και Meanwell, καλούνται να αποδείξουν τον πατριωτισμό τους ενώπιον της Επιτροπής Ασφάλειας (Committee of Safety) η οποία αποτελείται από άτομα «χωρίς προσόντα και ικανότητες» που απέκτησαν δύναμη και εξουσία λόγω της γενικότερης κοινωνικής αναταραχής και πολιτικής αστάθειας (267).¹⁷ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Meanwell για τον υπερβάλλοντα δήθεν πατριωτισμό κάποιων συμπολιτών του:

Τι κρίμα να μην μπορούν όλοι οι άνθρωποι να δεχθούν την ευεργετική επίδραση της ελευθερίας –κάποιοι είναι πολύ αδύναμοι να την αντέξουν και χάνουν τα λογικά τους. (268)¹⁸

Η εχθρότητα και η απαξίωση με την οποία αντιμετωπίζονται ο Trueman και ο Meanwell από τα μέλη της Επιτροπής στοχεύουν περισσότερο στην κοινωνική τους τάξη παρά σε κάποια συμπεριφορά που απειλεί τον επαναστατικό αγώνα. Μέσα από την προσπάθεια να δικαιωθούν οι δύο χαρακτήρες και να αποκαταστήσουν το όνομά τους και τη φήμη του «καλού πατριώτη», διαφαίνεται μία ατμόσφαιρα πολιτικής αντιπαλότητας και κοινωνικού διχασμού. Το έργο προβάλλει την εικόνα μιας κοινωνίας που επιχειρεί –ίσως μάταια– να ισοροπήσει ανάμεσα στον δημοκρατικό ιδεαλισμό του Thomas Paine και του Hector St. John de Crèvecoeur, για παράδειγμα, και στη σκληρή πραγματικότητα των τάξικών συγκρούσεων και οικονομικών συμφερόντων.

Τόσο το *The Contrast* όσο και το *The Patriots* γράφονται σε μία από τις σημαντικότερες περιόδους στην αμερικανική ιστορία λόγω της έντονης πολιτικής προσπάθειας διαμόρφωσης του ιδεολογικού προσανατολισμού του νέου κράτους. Ιδιαίτερα η χρονική περίοδος που εκτείνεται από το τέλος της Επανάστασης μέχρι την εκλογή του Thomas Jefferson στην προεδρία των Ηνωμένων Πολιτειών είναι άρρηχτα συνδεδεμένη με τη γενικότερη και αρκετά περίπλοκη διαδικασία προσδιορισμού των πολιτικών, κοινωνικών,

πλοκή και πολιτική κριτική. Βλ. Richard R. Beeman, «Robert Munford and the political culture of frontier Virginia», *Journal of American Studies* XII (1978), σ. 169-183.

17. Σύμφωνα με ιστορικές πληροφορίες, οι Επιτροπές αυτές είχαν συσταθεί στα πρώτα χρόνια της Επανάστασης για να διευκολυνθεί η μετάβαση της εξουσίας από την αποικιακή διοίκηση στα χέρια των πατριωτών. Σταδιακά, όμως, άρχισε να παρατηρείται κατάχρηση της εξουσίας τους καθώς, εις το όνομα της δημοκρατίας, προέβαιναν σε αυθαίρετες ενέργειες φυλάκισης προσώπων και κατάσχεσης περιουσιών. Το συγκεκριμένο θέμα απασχόλησε και άλλους συγγραφείς της εποχής, όπως τη Judith S. Murray στο έργο της *The Traveller Returned* (1796). Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Richards, *Drama, Theatre, and Identity in the American*, σ. 105-123.

18. Σ' ένα παρόμοιο απόσπασμα λίγα χρόνια αργότερα, ο Alexander Hamilton, ο πρώτος υπουργός οικονομικών του νεοσύστατου αμερικανικού κράτους, επισημαίνει ότι «όλες οι κοινωνίες χωρίζονται στους λίγους και τους πολλούς. Οι λίγοι είναι οι πλούσιοι και οι μορφωμένοι και οι πολλοί ο απλός λαός. Παρόλο που σε μία δημοκρατική κοινωνία η φωνή του λαού θεωρείται τόσο δυνατή όσο η φωνή του θεού, αυτή η αντίληψη είναι εντελώς λανθασμένη. Ο λαός είναι απρόβλεπτος και απείθαρχος και σπάνια μπορεί να ξεχωρίσει το καλό από το κακό. Δώστε λοιπόν στους λίγους την εξουσία για να μπορέσουν να τιθασεύσουν τις δημοκρατικές απειρσικεψίες» (παρατίθεται στο S. E. Wilmer, *Theatre, Society, and Nation: Staging American Identities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 55).

και οικονομικών στόχων του νεοσύστατου έθνους. Από την πρώτη κιόλας κυβέρνηση του ελεύθερου κράτους με πρόεδρο τον καθολικά αποδεχτό George Washington αρχίζουν οι πολιτικές αντιπαραθέσεις. Από τη μια μεριά, οι Ομοσπονδιακοί (Federalists) ασπάζονται την ιδέα μιας ισχυρής κεντρικής εξουσίας και οικονομίας και την όσο το δυνατόν μικρότερη συμμετοχή του λαού στις πολιτικές διαδικασίες και αποφάσεις, ενώ, από την άλλη, ο Thomas Jefferson, ιδρυτής του αντίπαλου κόμματος των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών (Democratic-Republicans), υιοθετεί μια πιο φιλελεύθερη πολιτική στάση. Παρόλο που χάνει την προεδρία από τον John Adams το 1796, ο Jefferson κατακρίνει τη φιλοβρετανική οικονομική πολιτική των Ομοσπονδιακών και τα αντιδημοκρατικά μέτρα που αφορούν στην ένταξη των μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία και αντιπροτείνει μία αποκεντρωμένη εξουσία και μία κυβέρνηση λαϊκής βούλησης. Οι αντιπαραθέσεις των δύο κομμάτων κλιμακώνονται με τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης και τα επακόλουθά της. Ενώ αρχικά η αμερικανική κοινωνία στηρίζει τη Γαλλική Επανάσταση βλέποντάς τη ως μια προέκταση του δικού της πολιτικού τολμήματος και επιβεβαίωση της παγκοσμιότητας των δημοκρατικών αξιών, σταδιακά ο ενθουσιασμός μετατρέπεται σε σκεπτικισμό και φόβο τόσο για τα αιματηρά και βίαια γεγονότα που ακολουθούν όσο και για τον αντίκτυπο που θα έχει ο πόλεμος μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας για την οικονομία και κοινωνική σταθερότητα των Ηνωμένων Πολιτειών. Οι συνεχώς αυξανόμενες πολιτικές αντιπαραθέσεις στο εσωτερικό της χώρας και η έκρυθμη κατάσταση στην Ευρώπη επαναφέρουν το θέμα της διαμόρφωσης μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, όχι όμως στο πλαίσιο του πολιτικού λόγου της Επανάστασης, που τόνιζε τη μοναδικότητα της Αμερικής και του νέου κοινωνικού συστήματος, αλλά στο πλαίσιο της ανάγκης επικράτησης μιας πολιτικής και κατ' επέκταση πολιτιστικής ηγεμονίας.

Τη δεκαετία του 1790 το θέατρο προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στις δύο εξίσου ισχυρές εκδοχές της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας που ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν τις ιδεολογικές θέσεις των δύο αντίπαλων πολιτικών κομμάτων. Οι θεατρικοί επιχειρηματίες της εποχής αρχικά συντηρούν τον ευσεβή πόθο ότι μπορούν να ενώσουν μέσα από το θέαμα που προσφέρουν ένα κοινό πολιτικά διχασμένο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο μάνατζερ του Federal Street Theatre στη Βοστώνη απευθυνόμενος στους θεατές:

Αφήστε το κέφι να βρει τον δρόμο προς τις ψυχές σας,
 Και σαν αδέρφια προσκυνήστε σ' αυτόν εδώ τον βωμό της χαράς,
 Αφήστε τους Ομοσπονδιακούς και τους Δημοκρατικούς στους ναούς μας να έρθουν,
 Και όλοι να ενωθούν σφιχτά σε μια Ομοσπονδία της Διασκέδασης,
 Αφήστε για μια ώρα την πολιτική να φύγει μακριά,
 Και όλοι να ενωθείτε σε μια Ελεύθερη Δημοκρατία της Χαράς και της Αγαλλίασης.¹⁹

Οι θεατές, όμως, προτιμούν μια διαφορετική ερμηνεία της έννοιας της δημοκρατίας που εκδηλώνεται μέσα από το δικαίωμα να καθορίζουν εκείνοι το θέαμα που θα παρακολουθήσουν, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που δεν διστάζουν να διακόψουν την παράσταση προκαλώντας φασαρίες και καταστροφές αν αισθανθούν ότι θίγονται οι πολιτικές τους πεποιθήσεις ή δεν ικανοποιούνται οι απαιτήσεις τους. Οι ταραχές αυτές, που κατά κύριο λόγο γίνονται από υποστηρικτές του κόμματος των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών,

19. Παρατίθεται στο Wilmer, *Theatre, Society and Nation*, σ. 57.

ενισχύουν τον φόβο των Ομοσπονδιακών ότι χάνουν τον έλεγχο τόσο στην κοινωνία όσο και μέσα στο θέατρο. Πολύ γρήγορα οι θεατρικές προτιμήσεις παίρνουν ταξικές διαστάσεις και οι θεατρικοί χώροι αναπόφευκτα χωρίζονται με βάση το κοινό που προσελκύουν και τα έργα που ανεβάζουν. Ένα καινούριο θέατρο χτίζεται στη Βοστόνη, το Haymarket (1796), απευθυνόμενο σε θεατές κυρίως της εργατικής τάξης, με χαμηλότερο εισιτήριο, ανεβάζοντας έργα που αναπαράγουν τις πολιτικές πεποιθήσεις των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών και υπογραμμίζοντας κυρίως το δημοκρατικό πλαίσιο των ίσων κοινωνικών δικαιωμάτων για όλους, την ίδια στιγμή που η οικονομική ελίτ της πόλης συνεχίζει να προτιμά ένα σχετικά συντηρητικό ρεπερτόριο από γνωστές θεατρικές επιτυχίες της Βρετανίας στο Federal Street Theatre.²⁰

Όταν το 1797 το Haymarket ανεβάζει το έργο του John Burk *Bunker-Hill; or, The Death of General Warren*, η ένδοξη Αμερικανική Επανάσταση και οι ηρωικές πράξεις των Αμερικανών έρχονται πάλι στο προσκήνιο αλλά η οπτική έχει πάρει πλέον καθαρά κομματική χροιά.²¹ Ο Burk δεν κρύβει τις ιδεολογικές του πεποιθήσεις προωθώντας τις βασικές πολιτικές θέσεις των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών και το δικό τους δημοκρατικό όραμα για μια κοινωνία όπου τα προνόμια δεν περιορίζονται μόνο στους λίγους και εκλεκτούς. Στο έργο ο στρατηγός Warren παρουσιάζεται ως ένας πραγματικός ήρωας που ενδιαφέρεται μόνο για το καλό της πατρίδας του και των συμπατριωτών του χωρίς βλέψεις για προσωπικό όφελος και δύναμη. Ο Warren ενσαρκώνει τη βασική τοποθέτηση των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών για ίσα δικαιώματα και ίσες ευκαιρίες για όλους. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο ίδιος, τα πολιτικά δικαιώματα είναι «ιερά», «σχεδιασμένα από τη φύση για όλα τα παιδιά της γης» (σ. 39).²² Ειδικά στην τελευταία σκηνή του έργου, στην κηδεία του Warren, η οποία γίνεται με ιδιαίτερη επισημότητα, δίπλα από το φέρετρό του εμφανίζονται πανό με συνθήματα που παραπέμπουν στα ιδανικά της Επανάστασης και δηλώνουν ξεκάθαρα αντίδραση κατά της Βρετανίας και της αριστοκρατίας: «Ελευθερία και Ισότητα», «Τα Δικαιώματα του Ατόμου», «Μίσος στη Βασιλική Οικογένεια» (σ. 81). Με την επιλογή της ιστορικής μάχης του Bunker-Hill για το έργο του, ο Burk επαναφέρει την εικόνα των Βρετανών ως εχθρών του αμερικανικού έθνους και καταδικάζει το κοινωνικο-πολιτικό σύστημα που αντιπροσωπεύουν, τη μοναρχία και την αριστοκρατία.²³

20. Για την αντιπαλότητα ανάμεσα στα θέατρα και τους θεατές ιδιαίτερα στη Βοστόνη, βλ. Wilmer, *Theatre, Society and Nation*, σ. 53-59· Nathans, *Early American Theatre*, σ. 77-84. Επίσης, για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το κοινό που προσελκύουν αυτά τα θέατρα, βλ. Richard Butsch, «American theatre riots and class relations, 1754-1849», *Theatre Annual* 48 (1995), σ. 41-59.

21. John Burk, *Bunker-Hill; or, The Death of General Warren*, Dunlap Society, New York, 1891.

22. Τα λόγια του Warren αντηχούν σε μια εποχή που η κυβέρνηση των Ομοσπονδιακών με πρόεδρο τον John Adams προωθεί πολιτικές πρακτικές που απέχουν σημαντικά από τα δημοκρατικά ιδεώδη της Επανάστασης. Οι νόμοι που ορίζουν τα κριτήρια για την απόκτηση της αμερικανικής υπηκοότητας (Naturalization Laws) και εκείνοι που αφορούν στην παρουσία «ξένων» στην αμερικανική κοινωνία (Alien and Sedition Acts) φανερώνουν γενικότερο φόβο και ανασφάλεια και περιορίζουν σημαντικά τις ελευθερίες και τα δικαιώματα μεγάλου αριθμού πολιτών. Βλ. Matthew F. Jacobson, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999, σ. 1-15.

23. Ο John Adams σε επιστολή του στον Benjamin Rush το 1789 υποστηρίζει ότι η «μοναρχία και η αριστοκρατία είναι τα μόνα πολιτικά συστήματα που μπορούν να προστατεύσουν στους νόμους και τις

Σχεδόν ένα χρόνο μετά, ο William Dunlap, ο πρωτοπόρος του αμερικανικού θεάτρου, παρουσιάζει το αντίπαλο δέος στο έργο του *André* (1798)²⁴ αφήνοντας να διαφανεί ο ευσεβής πόθος των Ομοσπονδιακών για το ενδεχόμενο συμφιλίωσης με τη Βρετανία.²⁵ Το έργο βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός της Επανάστασης, που αφορούσε στη σύλληψη και εκτέλεση ενός Βρετανού αξιωματικού ο οποίος βοήθησε τον Benedict Arnold, Αμερικανό στρατηγό, να λιποτακτήσει. Το *André* δεν επιμένει ιδιαίτερα στην ιστορική ακρίβεια αλλά παρουσιάζει μία περισσότερο συναισθηματική προσέγγιση θέτοντας το ηθικό δίλημμα της θανάτωσης ή όχι του ομώνυμου χαρακτήρα. Στο έργο γίνονται συνεχείς αναφορές στην ανδρεία και την ακεραιότητα του André, με τον Αμερικανό αξιωματικό Bland να εκλιπαρεί τον George Washington να του δώσει χάρη:

Υπάρχουν Άγγλοι τόσο γενναίοι, τόσο καλοί
Που κάθε τόπος, κάθε χώρα θα ήθελα να ονομάζει δικούς της.
Και ο γενναίος André είναι ανάμεσα στους καλύτερους. (σ. 96)

Ο Dunlap, όμως, υπερτιμά τα πατριωτικά αισθήματα του κοινού του το οποίο αντιδρά όταν βλέπει τον Bland να ξηλώνει το σήμα από τον πύλο του σε ένδειξη διαμαρτυρίας όταν ο Washington αρνείται να δώσει χάρη στον André:²⁶

Έτσι από το πηλίκιό μου,
σίζω αυτό που κάποτε περήφανα θεωρούσα σύμβολο
ενάρετης αδελφότητας. (97)²⁷

Με το κόμμα των Ομοσπονδιακών σχεδόν σε διάλυση μετά την εκλογή του Jefferson το 1800, ο Dunlap αποφασίζει να ξαναγράψει το έργο του και να το μετονομάσει σε *The Glory of Columbia: Her Yeomanry* (1803).²⁸ Παρόλο που το θέμα του έργου παραμένει το ίδιο, ο Dunlap ενσωματώνει ιδέες των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών που αφορούσαν κυρίως τη σημασία του απλού πολίτη, του αγρότη, για την ανάπτυξη και εξέλιξη του κράτους. Το κέντρο βάρους του έργου μεταφέρεται από την αδικία στο πρόσωπο του γενναίου André στον πατριωτισμό του απλού Αμερικανού στρατιώτη, που με υψηλό

ελευθερίες των ανθρώπων και ότι οι Αμερικανοί θα πρέπει να καταφύγουν σε αυτά σαν ασπίδα κατά της διχόνοιας, της ανταρσίας, ακόμα και του εμφυλίου πολέμου». Βλ. Lance Banning, *The Jeffersonian Persuasion*, Cornell University Press, Ithaca, 1978, σ. 13.

24. William Dunlap, *André. Representative American Plays* (επιμ. Arthur Hobson Quinn), Appleton, New York, 1953.

25. Το έργο ανεβαίνει στο Park Theatre της Νέας Υόρκης, ένα θέατρο που απευθύνεται στη νεοϋρκέζικη ελίτ με έργα κυρίως ευρωπαϊκά.

26. Από την πρώτη κιόλας παράσταση, υπάρχουν αντιδράσεις από το κοινό το οποίο θεωρεί υπερβολική την κίνηση του Bland. Οι κριτικές που γράφονται στις φιλο-Δημοκρατικές-Ρεπουμπλικανικές εφημερίδες της Νέας Υόρκης είναι ιδιαίτερα καυστικές χαρακτηρίζοντας το έργο εξαιρετικά προσβλητικό. Βλ. Wilmer, *Theatre, Society and Nation*, σ. 68-69.

27. Η «ενάρετη αδελφότητα» στην οποία αναφέρεται ο Bland είναι η συμμαχία ανάμεσα στην Αμερική και τη Γαλλία στην επανάσταση που είχε στόχο να αποδυναμωθεί η Βρετανία. Βλ. Ronald Hoffman – Peter J. Albert (επιμ.), *Peace and the Peacemakers: The Treaty of 1783*, University Press of Virginia, 1986, σ. 263.

28. William Dunlap, *The Glory of Columbia: Her Yeomanry. Dramas from the American Theatre, 1762-1909* (επιμ. Richard Moody), Indiana University Press, Bloomington, 1966.

αίσθημα καθήκοντος και ευθύνης προστατεύει όχι μόνο την πατρίδα του αλλά και την οικογένεια και το βίος του.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι, μέχρι το 1800, που εκλέγεται ο Thomas Jefferson και το κόμμα των Δημοκρατικών-Ρεπουμπλικανών έρχεται στην εξουσία, το θέατρο λειτουργεί σαν μία πολιτική πλατφόρμα όπου προωθείται ένα είδος «πολιτιστικού εθνικισμού» (cultural nationalism) –για να δανειστώ τον όρο από τον Homi Bhabha²⁹ με την έννοια των διαφορετικών (ανα)παραστάσεων της εθνικής ταυτότητας όπου το κοινό καλείται να αξιολογήσει, συνειδητά ή υποσυνείδητα, να δεχθεί ή να απορρίψει την εικόνα της κοινωνίας και των πολιτικών αρχών που προβάλλονται. Άλλοτε αγγίζοντας το πατριωτικό συναίσθημα του κοινού και άλλοτε προωθώντας σαφείς πολιτικές θέσεις, το θέατρο συμμετέχει δυναμικά σ' αυτό που ο Donald Pease ονομάζει «εθνική αφήγηση» (national narrative),³⁰ δημιουργώντας μια περισσότερο φαντασιακή παρά πραγματική σχέση ανάμεσα στα γεγονότα της πολιτικής μετάβασης της Αμερικής σε ελεύθερο κράτος των Ηνωμένων Πολιτειών και την προσπάθεια διαμόρφωσης μιας αρκετά αφηρημένης όσο και περίπλοκης εθνικής ταυτότητας εν μέσω κοινωνικών ανακατατάξεων, πολιτικών αντιπαραθέσεων και ταξικών διαφορών.

29. Homi K. Bhabha, «Introduction: Narrating the nation», Homi Bhabha (επιμ.), *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1990, σ. 1-7.

30. Donald Pease, «National identities, postmodern artifacts and post-national narratives», *National Identities and Post-Americanist Narratives*, Duke University Press, Durham, 1994, σ. 1-13.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Θεατρικά και πολιτικά παρασκήνια στα χρόνια της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά

Το φθινόπωρο του 1974, στο πρώτο μεταπολιτευτικό τεύχος του περιοδικού *Θέατρο*, δημοσιεύτηκε μία είδηση που η λογοκρισία της Επταετίας είχε αποκρύψει: Όταν οι εκπρόσωποι της Πανελληνίας Ένωσης Ελευθέρου Θεάτρου είχαν γίνει δεκτοί από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο για να του εκθέσουν τα επαγγελματικά τους προβλήματα, ο δικτάτορας είχε κάνει την ακόλουθη δήλωση:

Κύριοι, θα σπεύσω αρωγός σας! Επιθυμώ όμως να σας καταστήσω γνωστόν άπαξ δια παντός: Ουδέποτε εις τον βίον μου εισήλθον εις θέατρον!¹

Η ανύπαρκτη σχέση του Γεώργιου Παπαδόπουλου με τις παραστατικές τέχνες αποτελεί μία από τις αιτίες που η περίοδος της Επταετίας δεν θεωρείται ιδιαίτερα ανθηρή για το ελληνικό θέατρο. Περίπου τριάντα χρόνια νωρίτερα, η περίπτωση ενός άλλου δικτάτορα, του Ιωάννη Μεταξά, ήταν εντελώς διαφορετική. Είναι μάλλον κοινή η πεποίθηση πως ο Μεταξάς ήταν θεατρόφιλος και πως κατά το διάστημα που κυβερνούσε τη χώρα, παρά τον ασφυκτικό κλοιό της λογοκρισίας, οι καλλιτεχνικές επιτυχίες δεν ήταν λίγες. Αρκετοί συνάδελφοι έχουν ασχοληθεί με την πορεία του θεάτρου κατά την περίοδο της 4ης Αυγούστου, με τις μεθόδους που εφαρμόστηκαν για τη χειραγώγηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και την υποταγή της στην προπαγάνδα του καθεστώτος.² Μικρή συμβολή στις παραπάνω έρευνες φιλοδοξεί να αποτελέσει το παρακάτω κείμενο, καθώς εστιάζει στον ίδιο τον Ιωάννη Μεταξά, στις δικές του θεατρικές απόψεις και προτιμήσεις, αλλά και σε κάποιες άδηλες όσο και τεταμένες σχέσεις του με τους ανθρώπους του θεάτρου.

Σημαντικές πληροφορίες για τα ζητήματα που μόλις αναφέρθηκαν περιέχονται στο προσωπικό ημερολόγιο του Μεταξά, ένα τεκμήριο ευρύτατα αξιοποιημένο και σχολιασμένο στον χώρο της πολιτικής ιστορίας, όχι τόσο όμως της θεατρικής.³ Το ημερολόγιο ξεκινάει το 1896, όταν ο συντάκτης του, στα 25 του χρόνια, βρίσκεται εγκα-

1. *Θέατρο* 38/39 (1974), σ. 107-111.

2. Ανάμεσά τους ο Μανώλης Σειραγάκης (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τ., Καστανιώτης, Αθήνα, 2009) και η Αρετή Βασιλείου (*Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004).

3. *Ιωάννης Μεταξάς: Το προσωπικό του ημερολόγιο*, 4 τ., Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ. Το ημερολόγιο του Μεταξά εκδόθηκε σταδιακά από το 1951 ως το 1964: ο πρώτος και δεύτερος τόμος από το Βιβλιοπωλείο της Εστίας, το 1951 (επιμ. Χρ. Χρηστίδης). Ο τέταρτος τόμος κυκλοφόρησε το 1960 και τέλος ο τρίτος

τεστημένος με την οικογένειά του στο Ναύπλιο και υπηρετεί στην τοπική φρουρά. Ο νεαρός ανθυπολοχαγός του Μηχανικού δεν έχει στο διάστημα αυτό τη δυνατότητα να παρακολουθήσει παραστάσεις, ωστόσο το ενδιαφέρον του για το θέατρο ήδη υπάρχει. Διαβάζει, λοιπόν, θεατρικά έργα και σε στιγμές ψυχικής αναταραχής καταφεύγει στις σελίδες του *Φάουστ*, στο «Ευαγγελίό του», όπως ονομάζει το έργο του Γκαίτε (τ. 1, σ. 339).

Προς τα τέλη του 1897 βρίσκεται στην Αθήνα, αποσπασμένος στο Υπουργείο Στρατιωτικών. Τότε, για πρώτη φορά, αναφέρεται σε συγκεκριμένες παραστάσεις. Από τα σχόλιά του, ωστόσο, συμπεραίνει κανείς πως ο Μεταξάς, ήδη, γνωρίζει αρκετά καλά την αθηναϊκή θεατρική κίνηση: οπωσδήποτε, βρίσκει «διασκεδαστικό» τον Ευάγγελο Παντόπουλο στη *Θεία του Καρόλου*, ενώ την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ως Μαργαρίτα Γκοτιέ στην *Κυρία με τας καμελίας*, «αηδέστατη» (τ. 1, σ. 339, 425).

Το καλοκαίρι του 1899, ο Μεταξάς φεύγει για τη Γερμανία όπου θα παραμείνει ως την άνοιξη του 1903, φοιτώντας με κρατική υποτροφία στη Στρατιωτική Ακαδημία του Βερολίνου. Δεν χωράει αμφιβολία ότι τα χρόνια αυτά διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό όχι μόνο τις πολιτικές, αλλά και τις καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις. Οι εγγραφές αυτής της περιόδου είναι οι πλέον μεστές και διαφωτιστικές για τη σχέση που αποκτά ο Μεταξάς με την τέχνη του θεάτρου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, παράλληλα με τις στρατιωτικές του σπουδές, «σπουδάζει» και το θέατρο. Θεωρεί καθήκον του να παρακολουθεί συχνά παραστάσεις και στεναχωριέται όταν κάποιες φορές η έλλειψη χρημάτων και οι άλλες του δραστηριότητες τον κρατούν μακριά από τη θεατρική κίνηση του Βερολίνου (τ. 1, σ. 501, 508, 516).

Η μεγάλη του αδυναμία την περίοδο αυτή είναι ο Ριχάρδος Βάγκνερ. Όπως κατά λέξη σημειώνει λίγα χρόνια αργότερα, όταν αναπολεί τις ημέρες του Βερολίνου:

Είχον γίνει μανιακός με τα δράματα του Βάγκνερ [...]. Δεν έλειπα από τας τριλογίας του και από πολλά εκ των άλλων δραμάτων του. [...] Ήτο η ωραιότερα απόλαυσις του βίου μου (τ. 1, σ. 587, 638).

Παρ' όλα αυτά, εκτιμά πως για χάρη του Γερμανού μουσουργού παραμέλησε ως έναν βαθμό την υπόλοιπη θεατρική κίνηση. Έτσι κι αλλιώς, όμως, η όπερα ως είδος τον συγκινούσε και τον ευχαριστούσε περισσότερο. Αν και αναγνωρίζει την αξία των δραματικών συγγραφέων της εποχής, αναφέρει τον Χάουπτμαν, τον Σούντερμαν και τον Μπιέρνσον, τα έργα τους δεν τον γοητεύουν, με εξαίρεση, ως ένα σημείο εκείνα του Χάουπτμαν. Παραδέχεται, ωστόσο, πως αυτό συμβαίνει «ίσως ένεκα και της μουσικής», με άλλα λόγια, τα γερμανικά του δεν ήταν ακόμη τόσο καλά, ώστε να μπορεί να εκτιμήσει σωστά παραστάσεις πρόζας.⁴

το 1964, από τις εκδόσεις Ίκαρος (επιμέλεια: Παν. Μ. Σιφναίος). Οι αχρονολόγητοι τόμοι των εκδόσεων Γκοβόστη, από όπου και σημειώνονται παρακάτω οι παραπομπές, είναι μεταγενέστεροι.

4. 1905: Αναμνήσεις από τη Γερμανία: «Είχον γίνει μανιακός διά τα δράματα του Βάγκνερ, τόσο ώστε παραμέλησα μεν εντελώς τα άλλα μουσικά έργα, δεν παρηκολούθησα δ' όσον έπρεπε την σύγχρονον δραματικήν κίνησιν. Άλλωστε, και τα ολίγα δραματικά συγχρόνων τα οποία είδα, ιδίως μερικά του Hauptmann, επενήργουν κατά την αυτήν έννοιαν επί της ψυχής μου» (τ. 1, σ. 587). 1906: Αναμνήσεις από τη Γερμανία: «Κάποτε επήγαινα και εις δραματικά, χωρίς όμως και πολύ ενδιαφέρον. Μόνον εις το Berliner Theater απήλαυσα ωραίαν βραδεία με το *Über Unsere Kraft* [Μπιέρνστιερνε Μπιέρνσον,

Το έντονο ενδιαφέρον του Μεταξά για το θέατρο δεν εκδηλώνεται μόνο όσο βρίσκεται στο Βερολίνο, αλλά και σε όλα τα ταξίδια του σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπου η γνωριμία με τις πόλεις περιλαμβάνει πάντοτε και την παρακολούθηση παραστάσεων.⁵ Και παρά τις συγκεκριμένες προτιμήσεις του, βλέπει σχεδόν τα πάντα: όπερα, οπερέτα και δράμα στις μεγάλες κεντρικές αίθουσες, διάφορα λαϊκά θεάματα σε απόμερα θεατράκια, παραστάσεις Καμπαρέ στο Παρίσι, ή Βαριετέ στο Λονδίνο... Επόμενο είναι να αποζητά τη θεατρική ψυχαγωγία και στα χρόνια που βρισκόταν εξορισμένος στην Ιταλία, από το καλοκαίρι του 1917 ως τον Νοέμβριο του 1920, αν και σε πόλεις, όπως το Αιάκειο, το Κάλιαρι ή η Σιένα, η περιορισμένη θεατρική κίνηση τον έστελνε συχνά πυκνά στον κινηματογράφο.

Πίσω στο 1899, όσο βρισκόταν στη Γερμανία, ο Μεταξάς σημείωνε: «Είδα τόσο πολλά στο διάστημα αυτό, που μου είναι αδύνατον να τα καταγράψω» (τ. 1, σ. 501). Οι σχετικές αναφορές, και στους τέσσερις τόμους, ξεπερνούν τις 150, ωστόσο απέχουν πολύ από το να προσφέρουν μια πλήρη εικόνα για τη σχέση του Μεταξά με το θέατρο. Και αυτό διότι, όχι μόνο δεν φρόντιζε να ενημερώνει συστηματικά το ημερολόγιό του –τα χρονικά κενά είναι μεγάλα και συνολικά ξεπερνούν τα δεκαπέντε χρόνια–, αλλά από το 1918 οι εγγραφές παύουν να είναι εκτενείς και μετατρέπονται σε εξαιρετικά συνοπτικές, τηλεγραφικές θα λέγαμε σημειώσεις. Κάποιες φορές μάλιστα περιορίζονται απλώς στη λέξη «θέατρο», χωρίς καμιά επιπλέον πληροφορία.

Στην Ελλάδα, πάντως, το ενδιαφέρον του για τη θεατρική δραστηριότητα παραμένει αμείωτο. Όταν υπάρχουν καθημερινές εγγραφές στο ημερολόγιο, μαρτυρούν πως ο Μεταξάς μπορούσε να πηγαίνει στο θέατρο μέχρι και πέντε συνεχόμενα βράδια,⁶ παρακολουθώντας από μεγάλους αθηναϊκούς θιάσους μέχρι παραστάσεις Φασουλή και Καραγκιόζη.⁷ Οι επισκέψεις του στα θέατρα της πρωτεύουσας δεν σταματούν ούτε όταν γίνεται πρωθυπουργός, αν και στο ημερολόγιό του οι σχετικές καταχωρίσεις πλέον σπανίζουν. Οι αθηναϊκές εφημερίδες, όμως, καλύπτουν απόλυτα το κενό, αφού η παρουσία του πρωθυπουργού σε επίσημες προεμιές ισοδυναμεί με άσκηση πολιτικής. Το ίδιο φυσικά ισχύει και για τις δηλώσεις του επί καλλιτεχνικών θεμάτων, ακόμη και όταν τονίζει πως απηχούν απόλυτα προσωπικές απόψεις. Μόνο κάτω από αυτό το πρίσμα μπορούν να εξηγηθούν οι απόψεις που διατυπώνει για την όπερα, τη μεγάλη αγάπη

Πέρα από τις δυνάμεις μας]. Και άλλη μίαν φορά εις το Deutsches Theater με το *Biberpelz* [Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, *Η γούνα*]. Το νεώτερον δράμα το γερμανικόν δεν με είλκυε καθόλου. Εις το Schiller Theater Norden ήκουσα την *Heimat* [Χέρμαν Σούντερμαν, *Μάγδα*] μετά πολλής αδιαφορίας. Εις το Schauspielhaus τον *Heinrich V* του Shakespeare. Ωραίον πράγματι· ήτο μεγάλη η διαφορά από τα άλλα που ήκουα. Αθάνατε Shakespeare! Δεν αρνούμαι την αξίαν του Hauptmann και των άλλων σημερινών, αλλ' εμέ δεν με είλκυαν. Μία βραδειάν ήκουσα τους *Weber* [Οι υφαντές]. Τι προς εμέ ως άνθρωπον; Τα δράματα του Βάγνερ τα ησθανόμην καλλίτερα. Ίσως όμως και ένεκα της μουσικής» (τ. 1, σ. 638).

5. Βιέννη (τ. 1, σ. 466), Βρυξέλλες (τ. 1, σ. 537), Κοπεγχάγη (τ. 1, σ. 654), Παρίσι (τ. 1, σ. 657), Λονδίνο (τ. 2 σ. 179-198).

6. Στην Αθήνα, από 14 έως 18 Μαρτίου 1925 (τ. 3, σ. 384-385).

7. Παραστάσεις Φασουλή και Καραγκιόζη ο Μεταξάς παρακολουθεί στις καλοκαιρινές του διακοπές στην Τήνο το 1924 και το 1925, αντίστοιχα (τ. 3, σ. 343, 409), ενώ στις 4 Σεπτεμβρίου 1924, όσο βρίσκεται στην Αθήνα, σημειώνει: «Λέλα και παιδιά εις Καραγκιόζη· πώς ήθελα να ήμουν μαζί τους!» (τ. 3, σ. 348).

των νεανικών του χρόνων, σε μία από τις πρώτες συνεντεύξεις του, λίγες βδομάδες μετά την 4η Αυγούστου (*Η Βραδυγή*, 15 και 16-9-1936).

Στην ερώτηση του Κωστή Μπασιτιά, σχετικά με την ανάπτυξη του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα, δηλώνει πως, ενώ ως κυβερνήτης πιστεύει ότι η Αθήνα πρέπει να αποκτήσει επιτέλους Λυρική Σκηνή, ως άτομο θεωρεί πως η μελοδραματική δημιουργία έχει σημεία που αγγίζουν τα όρια του κωμικού και του γελοίου. Και πως το μόνο μουσικό είδος που αγγίζει τις μάζες και είναι ευχής έργον να αναπτυχθεί είναι το Κωμειδύλλιο. Είναι μάλλον προφανές ότι, τουλάχιστον στην περίπτωση αυτή, ο Μεταξάς ενδιαφέρεται για τη λαϊκή απήχηση και όχι για την καλλιτεχνική ποιότητα. Διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατόν να γεφυρωθεί τόσο εύκολα το χάσμα ανάμεσα στο *Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* και τον *Μπαρμπαλινάρδο*.

Το βέβαιο είναι, πάντως, ότι ο πρωθυπουργός είχε πολύ σημαντικότερα προβλήματα να αντιμετωπίσει από τα θεατρικά. Όχι μόνο στο εξωτερικό, καθώς οι άνεμοι του πολέμου έπνεαν προς την Ελλάδα με διαρκώς αυξανόμενη ένταση, ενώ η θέση της χώρας παρέμενε αδιευκρίνιστη, αλλά και στο εσωτερικό, όπου δίπλα στις διαχρονικές τρικυμίες της οικονομικής δυσπραγίας ερχόταν να προστεθεί η γενικευμένη λαϊκή δυσσέσκεια, αλλά και οργανωμένες κινήσεις αντίστασης στο καθεστώς. Εκεί, όμως, που φαίνεται πως ο εθνικός κυβερνήτης κινδύνευε να χάσει τον έλεγχο ήταν όταν το ένα μέτωπο συναντούσε το άλλο, όταν δηλαδή τα εσωτερικά προβλήματα σχολιάζονταν στο εξωτερικό· όταν η στέρηση ελευθερίας των πολιτών απασχολούσε τις δυτικοευρωπαϊκές κυβερνήσεις και επηρέαζε τη στάση τους απέναντι στον ίδιο και την κυβέρνησή του. Οι δύσκολοι χειρισμοί που απαιτούνταν σε αυτές τις συνθήκες εξαρτιόνταν σε μεγάλο βαθμό και από τους ελιγμούς των ξένων πρεσβευτών.

Κανονικά, ένα τόσο περίπλοκο και εκτενές ζήτημα δεν θα ενδιέφερε τη θεατρική ιστορία, αν σε στιγμές κρίσης ο ίδιος ο Μεταξάς δεν ενέπλεκε πρόσωπα του θεάτρου. Αυτό ακριβώς συνέβη την τελευταία μέρα του 1938, όταν ένα σοβαρό διπλωματικό επεισόδιο απείλησε να διαταράξει τις φαινομενικά άψογες ελληνοβρετανικές σχέσεις. Πρεσβευτής της Αγγλίας στην Ελλάδα ήταν, από το 1933, ο Sir Syndey Waterlow. Αρχικά, η στάση του προς το καθεστώς της 4ης Αυγούστου ήταν θετική. Όπως με κυνισμό παρατηρούσε στις εμπιστευτικές εκθέσεις του προς το Φόρειν Όφισ, λίγες μέρες μετά την επιβολή της δικτατορίας, «κανείς με κάποια γνώση των πολιτικών πραγμάτων [δεν] θα μπορούσε να πενήθει για την έκλειψη της δημοκρατίας στην Ελλάδα». Και πως «η αναστολή των ελεύθερων θεσμών δεν πρέπει να θεωρείται τραγική».⁸

Μέσα στο 1938, όμως, ο πρεσβευτής αλλάζει στάση. Μία σειρά από εκθέσεις του σκιαγραφούν την κατάσταση στην Ελλάδα με τα μελανότερα χρώματα: διαπιστώνει εκτεταμένη διαφθορά στα ανώτερα κυβερνητικά κλιμάκια, καταγγέλλει σεξουαλικά σκάνδαλα και πνευματικά μαρτύρια στην Ε.Ο.Ν. και, το χειρότερο, θεωρεί πως τα μέλη της βασιλικής οικογένειας έχουν καταντήσει ανδρείκελα στα χέρια του Μεταξά.⁹ Οι απόψεις του φέρνουν σε αμηχανία τη βρετανική κυβέρνηση, η οποία δεν επιθυμεί με κανέναν τρόπο τη διατάραξη των ελληνοβρετανικών σχέσεων. Και η κατάσταση

8. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Η δικτατορία του Μεταξά και ο πόλεμος του '40*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 84.

9. Ό.π., σ. 130, 133.

εκτροχιάζεται όταν τον Δεκέμβριο του 1938 οι απόψεις του φτάνουν στα αυτιά του Μεταξά. Πιο συγκεκριμένα, όταν μαθαίνει πως ο Άγγλος πρεσβευτής εκμυστηρεύτηκε στον Τούρκο ομόλογό του ότι κατά την προσωπική του άποψη η Ελλάδα βρίσκεται στα πρόθυρα επανάστασης και κινήματος αξιωματικών και πως θεωρεί άσκοπο η Αγγλία να βοηθά οικονομικά την Ελλάδα όσο διατηρείται το υπάρχον καθεστώς.¹⁰

Η έντονη συναισθηματική αντίδραση του Μεταξά καταγράφεται στο ημερολόγιό του: «Ποτέ μου δεν αισθάνθηκα παρόμοια αγανάκτηση για έναν ψεύτη και παλιάνθρωπο» αναφέρει για τον Άγγλο πρεσβευτή και σχεδιάζει πώς θα τον εκδικηθεί. Την ίδια στιγμή, όμως, ρίχνει αλλού την ευθύνη για το όλο επεισόδιο: «Ξέρω ποιοι στέκονται κάτω από τον Ουάτερλο. [...] Θα το πληρώσω αυτό στον ερωμένο τής ... στον δούλο τής». Και δύο μέρες αργότερα, αφού έχει συναντηθεί με τον βασιλιά για να προλάβει τα χειρότερα, σημειώνει: «όλα αποδεικνύουν την ενοχή των παρασκηνίων του Βασιλικού Θεάτρου».¹¹

Ο Μεταξάς είναι ιδιαίτερα προσεκτικός και αποφεύγει, ακόμη και στις προσωπικές του σημειώσεις, να κατονομάσει την ερωτική σύντροφο του πρεσβευτή που, όπως πιστεύει, τον επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να προκαλεί για χάρη της διπλωματικά επεισόδια. Φαίνεται, όμως, ότι το δίκτυο πληροφόρησης του Κωνσταντίνου Μανιαδάκη είχε κάνει για μία ακόμη φορά σωστά τη δουλειά του. Και έτσι ο Μεταξάς γνωρίζει για τη σχέση του Ουοτερλόου με την Κατίνα Παξινού.

Στο προσωπικό αρχείο του Άγγλου πρεσβευτή βρέθηκαν 75 περίπου επιστολές άμεσα στον ίδιο και την πρωταγωνίστρια του Βασιλικού Θεάτρου, οι οποίες καλύπτουν ένα διάστημα δεκαεξί μηνών, από τον Απρίλιο του 1938 ως το καλοκαίρι του 1939. Σήμερα, φυλάσσονται στο Πανεπιστήμιο McMaster του Καναδά. Γραμμένες, κυρίως, στα γαλλικά, οι επιστολές δεν περιέχουν νύξεις για την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, ενώ ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που θα ενδιέφεραν άμεσα τη θεατρική ιστορία. Μαρτυρούν κυρίως τη λαχτάρα δύο ερωτευμένων ανθρώπων να βρεθούν μαζί, τις δυσκολίες και τις στέρσεις που αναγκαστικά υφίστανται όσο κρατούν τη σχέση τους κρυφή. Καθώς, όμως, ο Ουοτερλόου ήταν παντρεμένος, η λύση αυτή ήταν η μόνη που θα μπορούσε να αποτρέψει ένα τρανταχτό όσο και οδυνηρό σκάνδαλο. Όσο για την Κατίνα Παξινού, αν και βρισκόταν σε διάσταση την περίοδο εκείνη με τον Αλέξη Μινωτή, δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να δημοσιοποιηθεί η προσωπική της ζωή.¹²

Σήμερα, σαράντα και πλέον χρόνια μετά τον θάνατο της ηθοποιού, η αποκάλυψη της κρυμμένης αυτής σχέσης ελπίζω πως δεν θα θεωρηθεί σκανδαλολογία. Και αυτό διότι φέρνει στο φως ένα σύνθετο παρασκήνιο, όπου συγκρούονται ο ιδιωτικός βίος με τον δημόσιο, το θέατρο με την πολιτική, η ελεύθερη βούληση με τον ασφυκτικό κλοιό ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος. Τη στιγμή, λοιπόν, που ένα τεράστιο δίκτυο πληροφόρησης δουλεύει ασταμάτητα για να καταπνίξει κάθε αντίσταση και οι περισσότεροι αντιφρονούντες βρίσκονται, ήδη, στη φυλακή ή την εξορία, ο Μεταξάς φοβάται πως η

10. Ο.π., σ. 134-138.

11. Μεταξάς, τ. 4, σ. 322, 347.

12. Αυτό τουλάχιστον μαρτυρεί επιστολή του Αλέξη Μινωτή προς τη Μαρία Περ. Ράλλη, την αδελφή της Κατίνας Παξινού, με ημερομηνία 21 Φεβρουαρίου 1937, η οποία φυλάσσεται στο Ε.Λ.Ι.Α. (Αρχείο Παξινού – Μινωτή).

κυβέρνησή του κινδυνεύει από μία ηθοποιό, πως η Κατίνα Παξινού έχει από μόνη της τη δύναμη να κατευθύνει την εξωτερική πολιτική της βρετανικής αυτοκρατορίας. Και ίσως αυτό να ήταν που ενόχλησε ακόμη περισσότερο τον Μεταξά, ότι το χτύπημα προήλθε από έναν εσωτερικό εχθρό, την πρωταγωνίστρια του βασιλικού θεατρικού οργανισμού που τόσο είχε στηρίξει ως πρωθυπουργός και διακαώς επιθυμούσε να χρησιμοποιήσει ως βιτρίνα της χώρας στο εξωτερικό.

Ωστόσο, γρήγορα οι φόβοι του αποδείχθηκαν αβάσιμοι. Το επεισόδιο δεν ξεχάστηκε, όμως η αγγλική κυβέρνηση έκανε ό,τι μπορούσε για να τον καθησυχάσει· και λίγους μήνες αργότερα, τον Ιούνιο του 1939, πρεσβευτής στην Αθήνα ανέλαβε ο Sir Michael Palairet.¹³ Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς, όμως η σχέση του Ουοτερλόου με την Κατίνα Παξινού μέσα στον ίδιο χρόνο πρέπει να τερματίστηκε. Η Παξινού και ο Μινωτής παντρεύτηκαν τον Μάρτιο του 1940.

Πίσω, στο καλοκαίρι του 1939, πραγματοποιήθηκε μία ακόμη επιθυμία του Μεταξά: να δει το Βασιλικό Θέατρο να μεγαλουργεί στην Ευρώπη. Η «μεγάλη τουρνέ» στην Αγγλία και τη Γερμανία ήταν ακριβώς αυτό που ήθελε, καθώς με τη θεατρική του παιδεία είχε από νωρίς αντιληφθεί την ουσία και την αξία της πολιτιστικής προπαγάνδας, ή –ευγενέστερα– της πολιτιστικής διπλωματίας.¹⁴ Ιδιαίτερα σημαντική βοήθεια για την υλοποίηση του σχεδίου είχε προσφέρει ο ίδιος ο Ουοτερλόου. Παράλληλα, η πρωταγωνίστρια που απέσπασε τη μεγαλύτερη δημοσιότητα, εκείνη δηλαδή που πρόσφερε τις μεγαλύτερες υπηρεσίες στο καθεστώς της 4ης Αυγούστου, ήταν η Κατίνα Παξινού. Σε τελική ανάλυση, αντιφάσεις σαν και αυτές είναι που κάνουν την Ιστορία τόσο γοητευτική.

13. Κολιόπουλος, *Η δικτατορία του Μεταξά και ο πόλεμος του '40*, σ. 143.

14. Για τη διεθνή περιοδεία του Βασιλικού Θεάτρου, βλ. και Αντρέας Δημητριάδης, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 339-349.

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

*Σύγχρονη ελληνική δραματουργία της κρίσης:
Η περίπτωση Πόλη-Κράτος της ομάδας Κανιγκούντα
και Yasou Aida! από τις Όπερες των Ζητιάνων*

Στην πολύ πρόσφατη ιστορία της κρίσης που εξελίχθηκε στην Ελλάδα την τελευταία πενταετία παρατηρείται η δημιουργία ενός νέου δραματουργικού υλικού που θα μπορούσε εν συντομία να περιγραφεί ως «σύγχρονη ελληνική δραματουργία της κρίσης»· γενικός όρος που επαρκεί για να τοποθετήσει αυτή τη δραματουργία χρονικά, εφόσον δημιουργήθηκε σε συγχρονικότητα με τις εθνικές και ευρωπαϊκές εξελίξεις και υπαγορεύτηκε από το κύριο πρόταγμα της να εκφράσει, ως επί το πλείστον, κοινωνικό-πολιτικούς προβληματισμούς επί των εξελίξεων. Σε αυτό το πλαίσιο, από το 2010 κατά κύριο λόγο ως σήμερα, καλλιτέχνες και καλλιτεχνικοί φορείς προσανατολίστηκαν συχνά στη δημιουργία καλλιτεχνικών γεγονότων με βασική πρόθεση την άρθρωση ενός κριτικού λόγου απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα.

Προς το παρόν, αυτοί οι δύο παράγοντες, ο χρόνος εμφάνισης και οι προθέσεις φαίνεται να αποτελούν το κοινό έδαφος αυτής της δραματουργίας, εφόσον το υλικό της καθώς και οι ιδιαίτερες ιδεολογικές και αισθητικές της εκφάνσεις μοιάζουν αρκετά ετερόκλητες. Το δραματουργικό υλικό που διευρύνθηκε για να πλαισιώσει συμβάντα και στοχασμούς που απασχόλησαν όχι μόνο τους καλλιτέχνες αλλά την ολότητα της κοινωνίας τίθεται εδώ υπό διερεύνηση στην προσπάθεια μιας πρώτης χαρτογράφησης των στόχων και των μέσων άσκησης κριτικής.

Από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα που προκύπτουν αναφορικά με τη σύγχρονη δραματουργία είναι η αμεσότητα της «συνομιλίας» που δημιουργήθηκε μεταξύ των παραστατικών τεχνών και της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας. Το δεύτερο στοιχείο που γίνεται φανερό είναι η χρήση ιστοριογραφικού υλικού που αναδείχθηκε ως κοινό πλαίσιο αναφοράς για πολλές από τις παραστάσεις και πλατφόρμα ανάδειξης προβληματισμών, σκέψεων και ιδεολογικών θέσεων. Άλλοτε με τη χρήση αλληγοριών, ταυτίσεων, παρομοιώσεων ή αντιστίξεων κρίσιμων ιστορικών στιγμών, οι παραστάσεις αυτές λειτούργησαν αναδραστικά προς τις συγχρονικές εξελίξεις σε μια προσπάθεια να τις ερμηνεύσουν, να τις σατιρίσουν, να κάνουν προβλέψεις, να ασκήσουν κριτική. Με διαφορετικές, ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές όλες πραγματεύτηκαν με ποικίλους τρόπους θεματικούς άξονες βασισμένους σε εννοιολογικά δίπολα: ελευθερία-ανελευθερία, πλούτος-φτώχεια, σκλαβιά-εξέγερση, δυσφορία-ευφορία, δυστυχία-ευτυχία, δημοκρατία-δικτατορία, εθνική υπερηφάνεια-εξευτελισμός.

Ως μελέτες περίπτωσης, κάτω από τη θεματική ομπρέλα του «Θεάτρου και της Δημοκρατίας» του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιλέχθηκαν οι παραστάσεις που πραγματεύτηκαν ιδεολογικά και με μεγαλύτερη στόχευση την αναδιαμόρφωση της κρατικής εξουσίας καθώς και την ιδεολογική της μετατόπιση, τον επανακαθορισμό του πολιτικού πεδίου καθώς και της έννοιας της δημοκρατίας, ως πεδία υπό αλλαγή στις νέες συνθήκες· παραστάσεις που προσέγγισαν τη σύγχρονη εθνική και υπερεθνική εμπειρία με όρους κοινωνικής και πολιτικής ιστορίας.

Ο θίασος Κανιγκούντα, υπό τη δραματουργική και σκηνοθετική καθοδήγηση του Γιάννη Λεοντάρη, δημιούργησε μια νέα δραματουργική δουλειά, την *Πόλη-Κράτος*, με κίνητρο την τότε κοινωνικό-πολιτική κατάσταση της χώρας, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 26 Απριλίου 2011 στη νεοσύστατη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου η χώρα βρισκόταν μεταξύ των πρώτων κοινωνικών αναταραχών και προ των μεγάλων γεγονότων που θα ξεκινούσαν στις 25 Μαΐου με το κίνημα των «Αγανακτισμένων». Η κυβέρνηση βρισκόταν εν μέσω οικονομικών διαπραγματεύσεων, μεταρρυθμίσεων και προσαρμογών σύμφωνα με το ευρωπαϊκό σχέδιο διάσωσης, μετά την υπογραφή του πρώτου μνημονίου ένα χρόνο πριν, στις 8 Μαΐου 2010. Το 2011 η Ελλάδα μετρούσε ήδη έναν χρόνο «ευρωπαϊκής στήριξης» και το μεσοπρόθεσμο δημοσιονομικό σχέδιο 2012-2015 ήταν προ των πυλών. Η ελληνική κοινωνία στεκόταν ακόμα μουνδιασμένη μπροστά στις καταγιγιστικές αλλαγές στην οικονομία και την κοινωνία της χώρας, προσπαθώντας να συλλάβει μια συνολικότερη αντίληψη ως προς την αλληλουχία των αποφάσεων και των συνθηκών που επέτρεπαν τις οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις.

Το αναστοχαστικό αυτό κλίμα της ελληνικής κοινωνίας αποδόθηκε και στην παράσταση *Πόλη-Κράτος*: Η παράσταση, δήλωνε η ομάδα, «ξεκίνησε από μια ανάγκη συλλογική του θιάσου –η ανάγκη ήταν να μιλήσουμε, με μια θεατρική γλώσσα, γι' αυτά για τα οποία μιλάμε μεταξύ μας αυτό τον καιρό. Αυτό οδήγησε τα μέλη της ομάδας στο να προτείνουν κάποια κείμενα πάνω στα οποία θα μπορούσαμε να δουλέψουμε».¹ Η δραματουργία της παράστασης τοποθέτησε την πλοκή στις τελευταίες μέρες ζωής των Αθηναίων πριν από την επικείμενη καταστροφή του σύμπαντος στο κεφάλι τους, όπως τους πληροφορούσε ο μυστήριος χρηματοδότης της παράστασης. Οι θεατές ταξίδευαν θεματικά στην ιστορία, την αρχιτεκτονική και τη γεωγραφία της πόλης με απεικονίσεις σπιτιών επιφανών προσώπων, σε γεγονότα πολιτικής ιστορίας που, κατά την αντίληψη των δημιουργών της παράστασης, συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με τη σημερινή πραγματικότητα, σε γεγονότα κοινωνικής ιστορίας, δημιουργώντας παραλληλισμούς και αντιστίξεις μεταξύ της επίσημης ιστορίας και της ιστορίας του λαού. Από τις απαρχές της πόλης-κράτους στην πανούκλα των αρχών του Πελοποννησιακού Πολέμου έως και τη σύγχρονη ιστορία του έθνους-κράτους, την Κατοχή, τα Δεκεμβριανά, την περίοδο της επταετούς Χούντας, περιλαμβάνονταν οι μεταμορφώσεις της πόλης σχετικά με τον αστικό σχεδιασμό, την Αθήνα της αντιπαροχής, εμπερικλείοντας ουσιαστικά τα σημαντικότερα γεγονότα της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας της χώρας σε περιόδους κρίσης ή καλύτερα σε γεγονότα προσημειωμένα στην επίσημη ιστορία του έθνους, αντι-

1. Γιάννης Λεοντάρης, σε συνέντευξη στο *elculture*, <https://www.youtube.com/watch?v=NStusWdRF0M> [26-11-2011].

παραθέτοντας προσωπικές ιστορίες και μαρτυρίες από αρχαιακό υλικό.² Τα γεγονότα παρουσιάζονταν την ίδια στιγμή από διαφορετικές σκοπιές, αυτή της επίσημης εκδοχής αλλά και αυτή των παρασκηνιακών αποφάσεων, βασισμένα σε ντοκουμέντα και μέσα από την αντίληψη της κοινωνίας κατά την εκάστοτε χρονική περίοδο, αντλημένα από μαρτυρίες ή/και λογοτεχνικό υλικό, από μια «ιστορία εκ των κάτω».³ Μια ιστορία που για να ειπωθεί χρησιμοποιεί ως πρωτογενείς πηγές προφορικές μαρτυρίες, φωτογραφίες και τη λογοτεχνία, παρά τα επίσημα κρατικά έγγραφα.

Οι χαρακτήρες του έργου ήταν φανταστικά πρόσωπα που έζησαν χρονικά σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές της πόλης αλλά και πραγματικά πρόσωπα των οποίων οι ταυτοποιήσεις γίνονταν άρρητα μέσα από νύξεις και βιντεοπροβολές στιγμιότυπων από την πραγματική τους ζωή. Κατ' αυτό τον τρόπο, «ο εθνάρχης αλλοτινών καιρών» ήταν ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, πρωθυπουργός, ο τότε πρωθυπουργός της χώρας Γιώργος Παπανδρέου, ενώ στους φανταστικούς χαρακτήρες ήταν η «γυναίκα με τα ρούχα» και η «γυναίκα με το χώμα». Εν μέσω πραγματικότητας και φαντασίας κινούνταν η Μύρτις που πιθανολογείται πως πέθανε κατά τη διάρκεια της πανούκλας στην αρχή του Πελοποννησιακού Πολέμου· ο σκελετός της αποκαλύφθηκε σε έναν μαζικό τάφο κατά τη διάρκεια ανασκαφικών εργασιών για το μετρό της Αθήνας το 1994 στον Κεραμεικό, και το πρόσωπό της αποκαταστάθηκε ψηφιακά το 2010.

Οι ενέργειες της πολιτικής εξουσίας από ιδιοτελείς σκοπούς και από οικονομικούς παράγοντες είναι στο στόχαστρο των δημιουργών της παράστασης. Αποσπάσματα από αρχαιακό υλικό που δεν ανήκει στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας παρεμβαίνουν στην πλοκή και αποκαλύπτουν παρασκηνιακές δράσεις, που παρακίνησαν κάθε φορά αποφάσεις μνημειώδους σημασίας για την κοινωνική ή πολιτική ζωή της χώρας. Επί παραδείγματι, στην παράσταση ακούγεται επιστολή από τη 10η Μαΐου 1966, από το «Αρχείο Κωνσταντίνου Καραμανλή» και δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*:

Ο εθνάρχης αλλοτινών καιρών: Χωρίς να σχολιάσω τα όσα απεριγράπτα συμβαίνουν από τριετίας εις τον τόπο μας [...] και τα οποία αποτελούν σαφή συμπτώματα εθνικής κρίσεως, θα συνεβούλευα εις γενικές γραμμές: να σχηματισθεί κυβέρνηση από κατάλληλα διά την περίπτωσιν πρόσωπα.[...] ...Υπό τας συνθήκας αυτάς, όπως το λέγει η λογική και το διδάσκει η Ιστορία, η ομαλή δημοκρατική εξέλιξι αποκλείεται. Γιατί είναι φυσικό να αντιδράσουν, πριν παραδοθούν, και το καθεστώς και εκείνοι οι οποίοι πιστεύουν ότι απειλούνται. Θα πρέπει λοιπόν η εκτροπή να είναι σχετικώς νομιμότυπος, κάπως ελεγχόμενη.

(κεφάλαιο πέμπτο: ΠΡΟΣΩΡΙΝΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ) ⁴

«Κράτος είναι το κόμμα που κυβερνάει και γι' αυτό το εξαγοράζουμε», θα πει στο τρίτο κεφάλαιο ο Χρηματοδότης της παράστασης, ενώ ο Πρωθυπουργός θα δηλώσει:

2. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;, Πόλις, Αθήνα, 2007, σ. 94-111.

3. Για την ιστορία «εκ των κάτω», βλ. ό.π., σ. 171· πρβλ. Sabyasachi Bhattacharya, «History from below», *Social Scientist* 11/ 4 (1983), σ. 3-20. http://www.jstor.org/stable/3517020?seq=1#page_scan_tab_contents [11-7-2015].

4. Τα αποσπάσματα από το κείμενο της παράστασης προέρχονται από το πρόγραμμα της παράστασης που βρίσκεται αναρτημένο στον διαδικτυακό τόπο της ομάδας, <http://www.kanigunda.gr/el/poli-kratos-programma.html>.

«Φτάνει πια με τη Δημοκρατία. Την έχετε κάνει καραμέλα. Τώρα που η κατάσταση σοβάρεψε ήρθε η ώρα των τεχνοκρατών». Η κριτική θέτει στο στόχαστρο το νεοφιλελεύθερο οικονομικό μοντέλο, την επιθετική-αναπτυξιακή πολιτική των ιδιωτικοποιήσεων,

Ο εθνάρχης αλλοτινών καιρών: Ελάτε κοντά μου, μη φοβάστε.

Όπου υπάρχουν λεφτά υπάρχουν και νερά.

Μύρτις: Κι εσύ με κοροϊδεύεις; Δεν θέλω λεφτά. Θέλω νερό. Διψάω.

Ο εθνάρχης αλλοτινών καιρών: Χωρίς λεφτά δεν θα πιείτε νερό.

(κεφάλαιο τέταρτο: ΤΑ ΝΕΡΑ)

υπενθυμίζοντας πολιτικά σκάνδαλα και καταχρήσεις.

Η γυναίκα με τα λάθος ρούχα: [...] Η εταιρεία Ζίμενς είχε εγκατασταθεί στην Ελλάδα από το 1920. Στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής. Το 1941, τη χρονιά της μεγάλης πείνας στην Αθήνα η γυναίκα του αντιπροσώπου της Ζίμενς στην Ελλάδα αγόρασε έξι σπίτια για μία η δύο λίρες το καθένα. Μετά τον πόλεμο, η Ζίμενς ανέλαβε τον ελληνικό σιδηρόδρομο, τις τηλεπικοινωνίες, τα όπλα που έπαιρνε η Ελλάδα, τα συστήματα ασφαλείας στους Ολυμπιακούς αγώνες. Από το 1945 μέχρι σήμερα, η Ζίμενς διέφθειρε υπουργούς, πρωθυπουργούς, βουλευτές. Πολλοί κατηγορήθηκαν, λίγοι παραιτήθηκαν, κανείς δεν δικάστηκε.⁵

(κεφάλαιο δωδέκατο: ΚΑΤΟΧΗ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΑΝΑ)⁶

Οι διάλογοι των προσώπων πυροδοτούνται και κατευθύνονται από τον μυστήριο Χρηματοδότη της παράστασης ο οποίος διατηρεί ρόλο τηλεπαρουσιαστή-κομπέρ. Ο ρόλος του εκπροσωπεί στο έργο το στάτους της εξουσίας, παρουσιάζοντας και κατευθύνοντας τις θεματικές, παρεμβαίνοντας με ύφος επιτακτικό για να καθοδηγήσει την παραστασιακή εξέλιξη. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες υπακούν στις επιθυμίες του με περισσότερη ή λιγότερη συμμόρφωση ενώ είναι εμφανής η ιδιαίτερη σχέση εξάρτησης που έχει με τον Πρωθυπουργό: [ο Χρηματοδότης στον Πρωθυπουργό] «Κλείσε τ' αυτιά σου εσύ. Μην ακούς εσύ. Εγώ ζω από τα μάτια σου. Από την έλξη των ματιών σου. Απ' αυτό ζω». (κεφάλαιο έβδομο: ΟΙ ΠΕΤΡΕΣ)

Από τα βασικά ιδεολογικά ευρήματα είναι αυτό της μετατόπισης της κατοχής της εξουσίας από το πολιτικό πεδίο, που εκπροσωπείται από τον Πρωθυπουργό, στο οικονομικό πεδίο, που εκπροσωπείται από τον Χρηματοδότη, ή καλύτερα, η απόδειξη της χειραγώγησης του πολιτικού πεδίου από το οικονομικό.

Ο χρηματοδότης: Είστε χρεωμένοι! Έχετε δανειστεί από μένα για να κάνετε αυτή την παράσταση. Πότε θα μου επιστρέψετε τα χρήματά μου; [...]

Η γυναίκα με τα λάθος ρούχα: Όχι, δε θα συνεχίσουμε, να μας πει το όνομά του. [...]

Ο χρηματοδότης: Δεν θα ήθελα να διακόψω τώρα οριστικά την παράσταση. Δεν είναι μέσα στις προθέσεις μου. Αυτό δεν θα είναι καλό για κανέναν. Δεν σας συμφέρει. Δεν συμφέρει κανέναν σας. Αυτό θα σημαίνει χρεοκοπία.

5. Τα στοιχεία έχουν αντληθεί από μεταπτυχιακή εργασία του Παναγιώτη Σάμιου, «Η Μαύρη Αγορά και οι ακίνητες περιουσίες που άλλαξαν χέρια κατά τη διάρκεια της Κατοχής (1941-44)», Πάντειο Πανεπιστήμιο, Φεβρουάριος 2010.

6. Σε μεταγενέστερη εκδοχή του κειμένου που αναδιαμορφώθηκε για τη συμμετοχή της παράστασης στο φεστιβάλ «Between the Seas» στη Νέα Υόρκη το καλοκαίρι του 2013, το συγκεκριμένο κεφάλαιο ήταν το ενδέκατο με τίτλο «ΚΑΤΟΧΗ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΑΝΑ – ΕΜΦΥΛΙΟΣ».

Η απόδειξη της χειραγώγησης της πολιτικής εξουσίας από τη σφαίρα οικονομικής επιρροής κορυφώνεται με την αποκάλυψη της ταυτότητας του Χρηματοδότη. Ο μυστηριώδης Χρηματοδότης, που καθ' όλη τη διάρκεια παρεμβαίνει και απειλεί με ακύρωση της παράστασης αν οι συμμετέχοντες δεν συμμορφωθούν, είναι ο Μιχάλης Χριστοφοράκος, πρώην διευθύνων σύμβουλος της Siemens-Hellas και πρωταγωνιστής του σκανδάλου οικονομικών καταχρήσεων και δωροδοκιών πολιτικών προσώπων, που ξέσπασε το 2008.

Η χρήση ιστοριογραφικού υλικού και η δόμηση μιας φιλοσοφίας της ιστορίας λειτουργούν ως τα εργαλεία για την ανεύρεση συνδέσεων και νοημάτων με το παρελθόν· είναι ο άξονας πάνω στον οποίο δομείται η υπόθεση πως η μετατόπιση της κατοχής της εξουσίας από το πολιτικό στο οικονομικό πεδίο είναι ήδη συντελεσμένο γεγονός επιβεβαιωμένο από την Ιστορία, με τις δημοκρατικές διαδικασίες να λειτουργούν ως επίφαση.

Ο χρηματοδότης: Ήρθε η ώρα να τελειώνουμε με τις ηθικολογίες. Σταματήστε να μιλάτε. Δεν καταλαβαίνω. Τι κάνετε τόση ώρα; Συσσωρεύετε πληροφορίες. Σκαλίζετε την ιστορία για να αποδείξετε τις ιδέες σας. Είδαμε πού οδήγησαν οι ιδεολογίες σας. Πρέπει κάποτε να καταλάβετε ότι έτσι λειτουργεί η αγορά. Ο καπιταλισμός έχει αποδείξει ότι παραμένει το σύστημα που προτιμούν οι περισσότεροι άνθρωποι όταν μπαίνουν στο πλαίσιο που αυτός έχει ορίσει.[...] Εσείς ζείτε από την αγορά. Αν δεν κινηθεί η αγορά πεθαίνουν όλα κι εσείς μαζί τους. Αυτά είναι δεδομένα δεν είναι; Είναι μέρος της ιστορίας. Ο πόλεμος είναι μέρος της ιστορίας. Η αδικία είναι μέρος της ιστορίας. Εσάς ο ρόλος σας στην ιστορία ποιος είναι; Δεν πρέπει να μάθετε να επιβιώνετε; Ε, ας το μάθετε λοιπόν γιατί δεν ξέρετε να επιβιώνετε.
(κεφάλαιο δωδέκατο: ΚΑΤΟΧΗ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΑΝΑ)

Η φιλοσοφία της ιστορίας είναι άλλωστε συνδεδεμένη με την έννοια της κρίσης, όπου η δεύτερη λειτουργήσε ως ευέλικτη έννοια για να προσδιορίσει κρίσιμες στιγμές της πολιτικής ιστορίας και μετέπειτα της ιστορίας της πολιτικής οικονομίας· πάντα προς την κατεύθυνση της κατανόησης του παρόντος και της πρόβλεψης του μέλλοντος, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της ιστορίας.⁷

Το *Yasou Aida!* που παρουσιάστηκε λίγο αργότερα και εκτός εθνικών συνόρων (πρεμιέρα: Ιανουάριος 2012, Neuköllner Oper, Βερολίνο), αναγγέλθηκε από τον βερολινέζικο τύπο ως το άμεσο προϊόν της ελληνικής κρίσης όπου βρισκόταν η απάντηση σε όλα τα ερωτήματα σχετικά με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση στην Ελλάδα.⁸ Η παράσταση ήταν διασκευή της διάσημης όπερας *Αίντα* του Τζουζέπε Βέρντι, όπου χρησιμοποιήθηκαν οι βασικοί ρόλοι και ο βασικός δραματουργικός άξονας, η σχέση δηλαδή αποικιοκρατών και αποικιοκρατούμενων. Ο δραματουργικός χρόνος συμπίπτει με τον

7. Reinhart Koselleck, «Crisis», *Journal of the History of Ideas* 67/2 (2006), http://www.jstor.org/stable/30141882?seq=1#page_scan_tab_contents [10-5-2012].

8. Κάποιοι από τους τίτλους που συνέδεσαν το γεγονός της παράστασης με την πραγματικότητα στην Ελλάδα: Patrick Wildermann, «Das Stück zum Staatsbankrott *Yasou Aida*» [Το κομμάτι της εθνικής πτώχευσης *Yasou Aida*], *Tip-Berlin*, 24-2-2012, <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/das-stueck-zum-staatsbankrott-yasou-aida> [1-5-2012]. Patrick Wildermann, «Ausverkauf in der Euro-Zone» [Ξεπούλημα στην Ευρωζώνη], *Der Tagesspiegel*, 16-3-2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/oper-ausverkauf-in-der-euro-zone/6332928.html> [1-5-2012]. Peter Uehling, «YASOU AIDA. %Die Krise geht in die Oper» [Η κρίση πάει στην όπερα], *Berliner Zeitung*, 21-1-2012, <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/-yasou-aida--die-krise-geht-in-die-oper,10809150,11485278.html> [1-5-2012].

παρόντα πραγματικό χρόνο ενώ ο τόπος δράσης του *Yasou Aida!* είναι η Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα στη Γερμανία όπου η Ελπίδα, η Ελληνίδα ασκούμενη εκεί, ενσαρκώνει τη φυλακισμένη βασίλισσα της πρωτότυπης όπερας. Στη διασκευασμένη από τις Όπερες των Ζητιάνων όπερα η δράση ξεκινά με το συνέδριο της Ε.Κ.Τ. που πραγματοποιείται με στόχο την ενημέρωση και τη λήψη αποφάσεων σχετικά με το ελληνικό ζήτημα. Ακούμε τον εκπρόσωπο στην Ελλάδα να αναγγέλλει πως η κοινή γνώμη έχει στραφεί εναντίον του πακέτου βοήθειας, υπέρ της πτώχευσης και της εξόδου από το κοινό νόμισμα. Η ομάδα εργασίας της τράπεζας απορρίπτει αυτό το σενάριο ομόφωνα και ενεργοποιεί το δημοσιονομικό σχέδιο «Guerra e morte» (Πόλεμος και θάνατος) επιλέγοντας ως τον πιο κατάλληλο για την εκτέλεση του σχεδίου τον Ράινερ Μεσ, το νέο και πολλά υποσχόμενο στέλεχος που διατηρεί παράλληλη ερωτική σχέση με την Ελπίδα αλλά και με την Άννα Ρις, τη διευθύντρια του τμήματος.

Η ελληνική εκπροσώπηση στο συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Κεντρικής Τράπεζας, με αρχηγό τον υπουργό Μάνο Σταύρου, αναμένεται να αφιχθεί για να συζητηθούν τα νέα μέτρα που πρέπει να ληφθούν. Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων έρχεται στο προσκήνιο η σταδιακή συνειδητοποίηση του Ράινερ Μεσ πως η τεχνοκρατική προσέγγιση της οικονομικής κρίσης περιλαμβάνει αμέτρητες κοινωνικές συνέπειες. Ο ίδιος, όντας πεπεισμένος πως το πρόγραμμα της Κεντρικής Τράπεζας δεν δουλεύει προς τη σωστή κατεύθυνση για την επίλυση της ελληνικής κρίσης, κατηγορείται ως προδότης και πως στρέφεται κατά των συμφερόντων της τράπεζας. Περνά από δίχνη που τον βρίσκει ένοχο καθώς αρνείται να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Από την άλλη πλευρά, η Ελπίδα μεταμορφώνεται σε σκληροπυρηνικό στέλεχος της Ε.Κ.Τ. συνειδητοποιώντας εκ του αντιθέτου πως πρέπει να ξεχάσει την πατρίδα της και να πάψει να είναι συναισθηματική, και πλέον προσπαθεί να κερδίσει τη ζωή της που τώρα είναι στην Ε.Κ.Τ., όπου της προσφέρεται η θέση του Ράινερ.

Η μετατόπιση κατοχής εξουσίας στο οικονομικό πεδίο γίνεται άμεσα αντιληπτή από τα πρώτα λεπτά της παράστασης, καθώς τα θεσμικά όργανα του κράτους, ορισμένα ως υπεύθυνα για τη λήψη αποφάσεων εξωτερικής πολιτικής και δημοσιονομικών, έχουν αντικατασταθεί από τεχνοκρατικά ιδρύματα οικονομικού ενδιαφέροντος, την Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα, η οποία παρουσιάζεται ως η νέα θρησκεία, όπου στο ιερό της εκτελείται το «μικρό τελετουργικό της Ε.Κ.Τ.».

Εὐρῶ ἡμῶν τὸ ἐν τοῖς οὐρανοῖς
 Ἄγιασθήτω τὸ ὄνομά σου
 Ἐλθέτω ἡ βασιλεία σου, γεννηθήτω τὸ θέλημά σου
 Ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς
 Τὸν τόκον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον δὸς ἡμῖν σήμερον

με την πρωτιέρα να παρουσιάζεται με ευρώ-φωτοστέφανο στο κεφάλι: συμβολισμοί που απηχούν την τυφλή υποταγή με θρησκευτική προσήλωση και φέρνουν στον νου το, κατά Μπένγιαμιν, «capitalism as religion».⁹ Παρατηρείται, λοιπόν, πάλι πως ως άξονας λήψης πολιτικών αποφάσεων ορίζεται η οικονομική δραστηριότητα όχι σε εθνικό, πλέον,

9. Benjamin Walter, «Capitalism as religion» (μετ. Chad Kautzer), Eduardo Mendieta (επιμ.), *The Frankfurt School on Religion: Key Writings by the Major Thinkers*, Routledge, New York / London, 2005,

επίπεδο αλλά σε πανευρωπαϊκό: Σε ένα επίπεδο όπου η προσέγγιση του κοινωνικού ζητήματος που επιφέρει η κρίση, και που ο Ράινερ Μεσ πρεσβεύει, παρουσιάζεται ως απειλή της οικονομικής και κατά συνέπεια ιδεολογικής σταθερότητας του οικοδομήματος της ευρωπαϊκής οικονομικο-κοινότητας.

Ο θεσμός της δημοκρατίας που έχει καταλυθεί ουσιαστικά από την οικονομική υποταγή της χώρας στην Ε.Κ.Τ., επανεμφανίζεται ως επίφαση μέσω της δικαστικής λειτουργίας στην περίπτωση της ψηφοφορίας στη δίκη κατά του Ράινερ Μεσ. Παραστατικά αυτό αποδίδεται ψευδο-διαδραστικά: Δύο εκ των βοηθών της δικαστικής εξέτασης μοιράζουν στο πραγματικό κοινό της παράστασης βόλους διαφορετικού χρώματος που συμβολίζουν την απόφαση «αθώος» ή «ένοχος». Κατά την όλη διαδικασία οι θεατές αντιλαμβάνονται πως οι μόνοι βόλοι που μοιράζονται –και κατά συνέπεια μπορούν να επιλέξουν– είναι αυτοί που τάσσονται υπέρ της καταδίκης του Ράινερ Μεσ ως προδότη.

Η δημοκρατία ως εργαλείο πολυπρισματικής ανάγνωσης και πρόσληψης ή η πρόσληψη ως πεδίο δημοκρατικών διαδικασιών φαίνεται να ενεργοποιείται και στις δύο αυτές περιπτώσεις των παραστατικών τεχνών. Μπορεί ο θεσμός της δημοκρατίας να καταλύεται στην πλοκή και των δύο παραστάσεων, παρόλα αυτά διαθέτει μια διττή λειτουργία στη δραματουργία τους, που στοχεύει στη δημιουργία μιας πολυπρισματικής εκδοχής και προσέγγισης της πραγματικότητας. Στο *Yasou Aida!* παρακολουθούμε ένα κολάζ από αποσπάσματα βιντεοπροβολών των Ολυμπιακών αγώνων του 2004 στην Αθήνα, αποσπάσματα δηλαδή από στιγμές εθνικής υπερηφάνειας και ενίσχυσης της εθνικής, συλλογικής ταυτότητας, από την αισθητική των 90's και την εμφάνιση της ιδιωτικής τηλεόρασης με βιντεοπροβολές από το γνωστό τηλεπαιχνίδι «Ο τροχός της τύχης», από την αισθητική τουριστικών επιχειρήσεων που εμπορεύονται τη διατήρηση του αρχέγονου παρελθόντος. Παρομοίως, στην *Πόλη-Κράτος*, το κολάζ είναι από οπτικό-ακουστικό και λογοτεχνικό υλικό, από τη μουσική βιομηχανία, αναμειγνύοντας και συνδυάζοντας φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους στοιχεία, θεατρικών και μη μορφών, που συσχετίζουν τη σύγχρονη συνθήκη με την Ιστορία, την πραγματικότητα με τη φαντασία και τον κυριολεκτικό λόγο με τον σαρκασμό. Η τεχνική του κολάζ, ως κυρίαρχη φόρμα στη μοντέρνα τέχνη με την ιδεολογική και πολιτική του χρήση, δημιουργεί σε αυτές τις δύο παραστάσεις την πλατφόρμα των πληροφοριών που διατίθενται στο κοινό για ελεύθερη χρήση και συνδυασμό, παρέχοντας τη δυνατότητα να πυροδοτήσει την κριτική σκέψη του θεατή. Ο ευσυνείδητος συντελεστής για τη μεταμόρφωση του κόσμου, συμμετέχων στην κριτική τέχνη κατά τον Ζακ Ρανσιέρ, ανακαλύπτει μόνος του τις αιτιώδεις σχέσεις που συνδέουν φαινομενικά ετερογενή στοιχεία.

Στην πιο γενική της φόρμουλα, η κριτική τέχνη έχει την πρόθεση να κεντρίσει τη συνείδηση των μηχανισμών της εξουσίας ώστε να μετατρέψει τον θεατή σε έναν ευσυνείδητο συντελεστή για τη μεταμόρφωση του κόσμου. [...] Αν το κολάζ ήταν από τις εξαιρετικές τεχνικές της μοντέρνας τέχνης είναι επειδή οι τεχνικές του φόρμες υπακούουν σε μια πιο θεμελιώδη αισθητικο-πολιτική λογική. [...] είναι μια διαδικασία συνάντησης ετερογενειών[...] ως απόδειξη μιας κρυμμένης σύνδεσης μεταξύ φαινομενικά αντίθετα κόσμων [...] σε αυτή την περίπτωση δεν είναι η

ετερογένεια των δύο αυτών κόσμων που θα έπρεπε να καλλιεργήσει την αίσθηση του αφόρητου (του μη ανεκτού) αλλά εκ του αντιθέτου, η προφανής απόδειξη της αιτιώδους σχέσης που συνδέει τον έναν με τον άλλο.[...].¹⁰

Οι αισθητικές μέθοδοι που οικειοποιούνται τα δύο αυτά σύγχρονα δείγματα παραστατικών τεχνών, με αναστοχαστική διάθεση πάνω στην επικαιρότητα, διαγράφουν μια επιθυμία να δημιουργήσουν πολυεπίπεδες και διαφορετικές αναγνώσεις με ανοιχτά ερωτήματα και απαντήσεις, δίνοντας έτσι την ίδια αναστοχαστική δυνατότητα στον θεατή να διατυπώσει τη δική του κρίση, προσφέροντάς του περισσότερο εργαλεία και μεθόδους ανάγνωσης ενός επεξεργασμένου ερευνητικού υλικού.

Η *Πόλη-Κράτος* επανοικειοποιείται πτυχές της σύγχρονης ιστορίας της χώρας με πολλαπλές σημάνσεις. Υπενθυμίζει και παραλληλίζει αντίστοιχες στιγμές εσωτερικών εθνικών κρίσεων ενώ παράλληλα αναμοχλεύει πιθανά συνδετικά νήματα ως προς την εξέλιξη της πολιτικής ιστορίας. Παρατάσσει τα παραπάνω γεγονότα εν είδει ερευνητικού υλικού περισσότερο διατιθέμενου προς μια πολυσημαινούσα ανάγνωση, αποφεύγοντας να ταυτίσει πρόσωπα ή καταστάσεις με τη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτική εμπειρία. Με αυτόν τον τρόπο εμμένει περισσότερο στον στόχο να διαφωτίσει και να υπενθυμίσει συνθήκες και πολιτικούς χειρισμούς από πρόσωπα που έπαιξαν ή και ίσως συνεχίζουν να παίζουν έναν καταλυτικό ρόλο στην ιστορία της χώρας.

Στην *Πόλη-Κράτος* η υλοποίηση αυτής της επιλογής γίνεται με θεατρικά και μη-θεατρικά εργαλεία: η φόρμα δανείζεται στοιχεία από την επιθεώρηση, τα ριάλιτι τοκ-σούου, το ντοκιμαντέρ. Η υπονομευτική διαδικασία είναι το κυρίως ιδεολογικό εργαλείο για να ασκηθεί η κριτική. Η εσωτερική πολιτική, το μεταμοντέρνο συλλογικό ασυνείδητο ως μια εξελικτική κοινωνική διαδικασία υπονομεύονται μέσω της λειτουργίας της ταύτισης και της υπερβολής, της ειρωνείας, του σαρκασμού και της αλληγορικής χρήσης. Η πολυεπίπεδη παράσταση όσον αφορά την παραγωγή νοήματος δημιουργείται από τον συνδυασμό όλων αυτών των ιδεολογικών και αισθητικών εργαλείων. Με αυτόν τον τρόπο παρέχει την ελευθερία στο κοινό να συλλάβει τους δικούς του συσχετισμούς και συνδέσεις. Του ζητά να καταβάλει προσπάθεια, εφόσον τίποτα δεν είναι δοσμένο, να διαμορφώσει τη δική του στάση απέναντι στα επί σκηνής γεγονότα.

Στο *Yasou Aida!* η πλειονότητα των κριτικών σχολίαζε πως το κοινό της παράστασης κλήθηκε να χρησιμοποιήσει και να αναπτύξει τη δική του κρίση, να σκεφτεί, να φιλτράρει, να κρίνει και να αντιδράσει σε αυτό που εξελισσόταν μπροστά στα μάτια του. Κάποιοι τοποθετήθηκαν επί του θέματος: «Το κοινό καλείται να αντιδράσει ως ζογκλέρ, και αν κάποιες φορές η μπάλα διακινδυνεύει να πέσει κάτω, οφείλεται ίσως στην ανεπαρκή ετοιμότητα του θεατή. Είναι ενδιαφέρουσα αυτή η δοκιμασία των αντανακλαστικών».¹¹ Αυτή η αναστοχαστική κριτική για τους δημιουργούς του *Yasou Aida!* φαίνεται να προσέβλεπε σε μια «ανταποδοτικού» χαρακτήρα σχέση με τους θεατές, στοχεύοντας στην πρόκληση και παραγωγή πολλαπλών σημάνσεων από την πλευρά του κοινού.

10. Jacques Rancière, «Problems and transformations in critical Art», Claire Bishop (επιμ.), *Participation*, The M.I.T. Press, Cambridge Mass., 2006, σ. 83-93.

11. Κατερίνα Οικονομάκου, «Η Αϊντα στα χρόνια του Δ.Ν.Τ.» *Τα Νέα*, 15-2-2012.

Όπως και στην *Πόλη-Κράτος*, ενεργοποιείται παραστασιακά κι εδώ μια υπονομευτική διαδικασία με στόχο τον αναστοχασμό. Υπονόμευση της ταύτισης με γνώριμα πρόσωπα και καταστάσεις μέσα από την υπερβολή, την ανατροπή καθώς και τη χρήση παράλληλων δράσεων που σαρκάζουν και δημιουργούν αντιθετικά σχόλια στη βασική δράση, αφήνοντας ανοιχτή την επιλογή υποκειμενικών ερμηνειών και δημιουργίας νοήματος για το κοινό. Εν συντομία, η παράσταση εισήγαγε τα βασικά θέματα με έναν φαινομενικά ρεαλιστικό τρόπο σχετικά με τη συνθήκη των κοινωνικών σχέσεων (οι Έλληνες μεταναστεύουν δίνοντας τόπο για παραγωγή διαφόρων στερεοτύπων), ενώ εν συνεχεία έρχεται η κατάρρευση των στερεοτυπικών ρόλων και οι δοσμένες συνθήκες απορρυθμίζονται. Η Ευρωπαϊκή Ένωση παρουσιάζεται ως μια μεγάλη οικογένεια που τελεί την τελετουργία της ομόνοιας και αλληλεγγύης, ενώ παρακολουθούμε και τη διαπόμπευση της Ελλάδας εν είδει σχολικής εορτής όπου ο Έλληνας αντιπρόσωπος απαγγέλλει το ποίημα εξιλέωσης. Η ταύτιση του ρόλου της μελοδραματικής Ελπίδας με το ηθικό δίλημμα ανάμεσα στις προσωπικές της φιλοδοξίες και το καθήκον της εθνικής της ταυτότητας ακολουθείται από την τελική της απόφαση να αποτινάξει το βάρος ως φορέα εθνικού τύπου ηθικών υποχρεώσεων. Η παρουσία του Μάνου Σταύρου που εκπροσωπεί τον διεφθαρμένο Έλληνα πολιτικό βοηθά προς αυτή την κατεύθυνση. Η υπονόμηση μεγάλων ή μικρών εθνικών αφηγημάτων που ως μια δεδομένη χρονική στιγμή υποστήλωναν την εθνική ταυτότητα και τη συλλογική ιστορία, είναι μια διαδικασία λύτρωσης στο *Yasou Aida!* Αυτό που μπορεί να υποστηριχθεί και για τις δύο παραγωγές είναι πως προσκάλεσαν το κοινό –τοποθετώντας το στην άβολη θέση να αμφιβάλλει για τις πεποιθήσεις του στο τρέχον εθνικό και ευρωπαϊκό ζήτημα– να ενεργοποιήσει τη δική του στοχαστική διαδικασία και να εξαγάγει τα δικά του συμπεράσματα.

Συνοψίζοντας, η κινητήριος δύναμη για τη δημιουργία των δύο αυτών δειγμάτων του σύγχρονου θεάτρου βρίσκεται ακριβώς στην επιθυμία να αρθρώσουν έναν κριτικό λόγο απέναντι στις εξελίξεις σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Η *Πόλη-Κράτος* μέσω της χρήσης ιστοριογραφικού υλικού επιχειρεί να δομήσει μια φιλοσοφία της ιστορίας, δημιουργώντας μια δική της ιστοριογραφία, παρατάσσοντας τεκμήρια της κοινωνίας σε αντιστοιχία με κρίσιμες στιγμές της χώρας, απεικονίζοντας παραστασιακά το ψυχολογικό και κοινωνικό προφίλ της κυρίαρχης, μεταπολεμικής πολιτικής εκπροσώπησης στην Ελλάδα: Μια φιλοσοφία της ιστορίας χωρίς προβλέψεις αλλά με την πεποίθηση και την προσδοκία πως ο κριτικός αναστοχασμός, η αυτοκριτική, είναι η μόνη λύση όχι πλέον για να επιλυθεί μια κρίση αλλά για να προσδιοριστεί και να κατανοηθεί. Αυτή η σχέση των εννοιών της κριτικής και της κρίσης μέσα από μια φιλοσοφία της ιστορίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε στη μοντέρνα εμπειρία, επανέρχεται αναταράσσοντας επίσημα τεκμήρια ιστορίας και εθνικής ταυτότητας.¹²

Και στην περίπτωση της *Πόλης-Κράτους* και στην περίπτωση του *Yasou Aida!* συναντούμε την ενασχόληση με στοιχεία ενίσχυσης της εθνικής ταυτότητας: από τη μία, την επίσημη ιστοριογραφία που αναταράσσεται από την κοινωνική διάσταση της ιστορίας, από την άλλη, στο *Yasou Aida!* παρακολουθούμε την ανατάραξη της στερεοτυπικής

12. Reinhart Koselleck, *Critique and Crisis. Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*, The M.I.T. Press, U.S.A., Cambridge, 1988 (1959), <http://www.scribd.com/doc/85338578/Critique-and-Crisis-Koselleck-1988#scribd> [2-6-2012].

ιδεολογίας που ενισχύει κομμάτια του εθνικού φαντασιακού, όπως αυτό της εθνικής υπερηφάνειας, της γενεαλογικής σύνδεσης και συνέχειας με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό.¹³ Ο Δημήτρης Παπανικολάου στο κείμενο με τίτλο «Archive trouble» («Διατάραξη αρχείου») είχε μιλήσει, με αφορμή την παράσταση *Πόλη-Κράτος*, για τη διατάραξη μιας ιδεολογικής σύνδεσης, για ρήξη με το αρχέγονο παρελθόν και για μια εκ νέου σύνδεση με τη μοντέρνα πολιτική ιστορία της χώρας που έχει μεσολαβήσει:

[...] Μια κριτική της επίσημης αρχειακής λογικής [...] αυτό το είδος υπονομευτικής διαδικασίας έχει την πιθανότητα να εξελιχθεί σε μια κυρίαρχη πολιτική και πολιτιστική κριτική, μια ολοκληρωμένη επίθεση γενεαλογικού τύπου που προσλαμβάνει την παρούσα κατάσταση όχι ως ένα σύμπτωμα των καταστάσεων που πήγαν στραβά στο παρελθόν αλλά ως εναρκτήριο σημείο για να αναθεωρηθεί, να επανεξεταστεί, να επανασυλλεχθεί, να επανασυναρμολογηθεί και να επαναξιολογηθεί το παρελθόν, με άξονα πολιτικούς και ταυτοτικούς όρους [...] Μια διάταξη πολιτιστικών κειμένων που δεσμεύονται να αναλάβουν πολιτική σημασία.¹⁴

Στο *Yasou Aida!* το συνεργατικά στημένο, διεθνές παιχνίδι μεταξύ Γερμανών και Ελλήνων πολιτικών εκπροσώπων αντιπαραβάλλεται με το συλλογικό φαντασιακό της εθνικής ταυτότητας, ένα φαντασιακό συντεθειμένο, εκτός άλλων, και από γεγονότα αναπαράστασης υπεροχής, όπως οι Ολυμπιακοί Αγώνες που προβάλλονται στο δεύτερο μέρος της παράστασης. Εδώ η αμφισβήτηση της δημοκρατίας εκδηλώνεται ως μέρος του στημένου παιχνιδιού: μια στημένη ψηφοφορία με προαποφασισμένη ετυμηγορία για το μαύρο πρόβατο της ελληνο-γερμανικής συμφωνίας.

Ο ιστορικός Αντώνης Λιάκος αναλύει τη σχέση της συνέχειας με την ιστορία προς χάριν δόμησης της εθνικής ταυτότητας:

Η γενεαλογική αντίληψη [σε σύγκριση με την υποδειγματική] έχει δεσμευτικό χαρακτήρα για την ιστορία. Η ιστορία ως αναζήτηση των προγόνων είναι φορτωμένη με το άγχος της απόδειξης της συνέχειας και ως εκ τούτου έχει πολύ μηδαιμένες δυνατότητες να ανταποκριθεί στα νέα ερωτήματα ή να παρακολουθήσει τις διεθνείς εξελίξεις.¹⁵

Διαταράσσοντας, λοιπόν, το συνεχές της εθνικής ιστορίας μέσα από την αμφισβήτηση της επίσημης Ιστορίας και μέσα από την κατάρριψη εθνικών στερεοτύπων, διαταράσσεται το εθνικό συλλογικό αφήγημα της προέλευσης και της ιστορίας του έθνους, αφήνοντας χώρο για νέες προσεγγίσεις και προσλήψεις της παρούσας κατάστασης αλλά και των προσδοκιών για το μέλλον.

Μέσα από τα παραπάνω στοιχεία σχετικά με την εξέλιξη των παραστατικών τεχνών που αφορούν θεματικά την κρίση, διαμορφώνεται μια αναστοχαστικού τύπου αντιμετώπιση που υπενθυμίζει τον άμεσο, ενεργό κοινωνικό-πολιτικό ρόλο του θεάτρου: μια προσέγγιση πολυπρισματική, με θέματα που διαμορφώνονται και παρουσιάζονται παραταγμένα δημιουργώντας πολυεστιακές αναγνώσεις και ευκαιρίες πολλαπλών ιδε-

13. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;, σ. 197.

14. Dimitris Papanikolaou, «Archive trouble», *Hot Spots*, Cultural Anthropology website, 26-10-2011, <https://culanth.org/fieldsights/247-archive-trouble> [31-10-2011].

15. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;, σ. 197.

ολογικών προσλήψεων. Τα ερωτήματα και οι προβληματισμοί που τίθενται από τις παραστάσεις όσον αφορά τη σύγχρονη πραγματικότητα στρέφονται γύρω από τις έννοιες της άσκησης σύγχρονης πολιτικής και της οικονομικής πολιτικής ως βασικής παραμέτρου στο παγκόσμιο πεδίο δυνάμεων. Η χρήση της ιστορίας έρχεται ως ένα πεδίο διερεύνησης με σκοπό να προκαλέσει έναν γενικότερο αναστοχασμό ως προς το ερώτημα ποια κατεύθυνση διαφοροποιείται πλέον από το κοινωνικό-πολιτικό στάτους-κβο. Η ιστοριογραφικού τύπου αναμόχλευση, η υπονόμηση της επίσημης λογικής αλλά και η δημοκρατία ως εργαλείο διαδικασίας πρόσληψης από τον θεατή δίνουν κάποια πρώτα ερευνητικά δείγματα του πώς μπορεί να δομείται, να αναπτύσσεται και να εκδηλώνεται αυτό το υλικό στην αναζήτηση μιας απάντησης-κοινωνικού αναστοχασμού στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά διερευνούν και τα ίδια τα όρια των παραστατικών τεχνών με αναλήψεις ρόλων κοινωνιολογικού και ιστοριογραφικού χαρακτήρα.

Πολιτικά μικρο-σύμπαντα μη-δημοκρατίας στο έργο του
Τένεσι Ουίλιαμς: Η περίπτωση του Vieux Carré

Η λογοτεχνία αποτελεί πολλές φορές καθρέφτη της ιστορίας.¹ Το θέατρο, κατά συνέπεια, είναι και αυτό ευεπίφορο σε ερεθίσματα που εκπορεύονται από τις αλήθειες της τρέχουσας πραγματικότητας. Μάλιστα, η δύναμη της θεατρικής πράξης έχει καταστήσει κάποιες παραστάσεις θρυαλλίδες κινημάτων διακήρυξης πολιτικής διαφωνίας.² Οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, βιώνοντας έναν πολυτάραχο εικοστό αιώνα, έδωσαν έργα βαθιά κοινωνικά και πολιτικά.³ Ο Άρθουρ Μίλλερ, ερωτοτροπώντας με τις ιδέες της Αριστεράς, επιτίθεται ευθέως στις μεθόδους πολεμικής του μακαρθικού καθεστώτος, ενάντια σε άτομα που φέρουν την υποψία του κομμουνισμού, μέσα από το έργο του *Crucible* ή αλλιώς *Οι μάγισσες του Σάλεμ*. Βασισμένο σε αληθινά γεγονότα, όπου η κατηγορία για ενασχόληση με τη μαγεία οδήγησε σημαντικό αριθμό αθώων στην άδικη εκτέλεση, το θεατρικό του Μίλλερ στηλιτεύει κατ' αναλογία την αυθαιρεσία στις αποφάσεις των λειτουργών του καθεστώτος και την ατμόσφαιρα τρομοκρατίας που καλλιέργησαν όσοι δαιμονοποίησαν τον κομμουνισμό, αντιμετωπίζοντάς τον ως προελαύνουσα απειλή.⁴

1. Χαρακτηριστική περίπτωση: Ε. Λατόρρε Μπρότο, *Εικόνες του Βυζαντίου στις ισπανικές λογοτεχνίες*, Instituto Cervantes Atenas, Αθήνα, 2009.

2. Το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο* αποτέλεσε ένα αντιχουντικό μανιφέστο, το έργο *Οι μάγισσες του Σάλεμ* του Άρθουρ Μίλλερ εναντιώθηκε στον μακαρθισμό, το *Σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα* και γενικά το έργο του Λόρκα καυτηρίασε τα πολιτικά περιβάλλοντα καταπίεσης και δικτατορικής κηδεμόνευσης (βλ. καθεστώς Φράνκο), ο Athol Fugard με το *Νησί* καυτηριάζει τα ανελεύθερα καθεστώτα και ειδικά τις διακρίσεις τύπου Απαρτχάιντ. Τα έργα αυτά επηρέασαν και ενεργοποίησαν υποσυνείδητους μηχανισμούς υπονόμησης του κατεστημένου και αντίδρασης στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.

3. Ε. Κεχαΐδου-Χαβιαρά, *Αμερικανικό θέατρο: κοινωνικο-πολιτιστική διαλεκτική στον ρεαλισμό του 20ού αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 1987· G. M. Berkowitz, *American Drama of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, London, 1992· Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Α'-Β', University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010· Μ. Χαμάλη, *Eugene O'Neil, Tennessee Williams, Arthur Miller και η ελληνική σκηνή: από την πρώτη εμφάνιση στην καθιέρωση (1931-1965)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2013, σ. 461-462.

4. M. C. Roudané (επιμ.), *Conversations with Arthur Miller*, University Press of Mississippi, χ.τ., 1987, σ. 24-27· Η. Bloom (επιμ.), *«The Crucible»: Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, New York, 1999· M. Gottfried, *Arthur Miller. His life and work*, Da Capo Press, χ.τ., 2004, σ. 203-226· Χαμάλη, *Eugene O'Neil...*, σ.

Ο σύγχρονος του Μίλλερ, Τένεσι Ουίλιαμς, επιλέγει να μη συγκρούεται ανοικτά με το πολιτικό κατεστημένο της εποχής του, καυτηριάζοντας την προαγωγή του χαφιεδισμού, τις απηνείς διώξεις, τις μεθόδους καταστολής και την καλλιέργεια κλίματος καχυποψίας για την ύπαρξη προδοτών και συνομωσιών. Μοναδική εξαίρεση απροκάλυπτης διαμαρτυρίας για το πολιτικό σύστημα το *Όχι για αηδόνια* που γράφτηκε στα 1938 και περιγράφει πραγματικά γεγονότα τα οποία έλαβαν χώρα σε αμερικανικές φυλακές.

Ο κατάδικος είναι κατάδικος. Έτσι και πιάστηκε εδώ μέσα, πάει: ο υπόλοιπος κόσμος τον ξέχασε. Για τον υπόλοιπο κόσμο δεν υπάρχει πια. Τι τραβάει εδώ μέσα – ούτε το ξέρουν οι άλλοι ούτε τους νοιάζει. Τον έχουν παραδώσει να τον φροντίζει η Πολιτεία. Όχι, το φαντάζεσαι; Η Πολιτεία!

θα πει με τα χείλη ενός από τους ήρωές του ο Ουίλιαμς.⁵

Ο διαβόητος Αμερικανός γεροϋσιαστής Τζόζεφ Μακάρθι, που έδωσε το όνομά του σε μια ολόκληρη εποχή στις Ηνωμένες Πολιτείες, χειραγώγησε τους φόβους της κοινωνίας γύρω από ένα φοβερό εχθρό, ο οποίος επικρεμόταν σαν απειλή πάνω από τα κεφάλια των Αμερικανών: τον κομμουνισμό.⁶ Έχει εύστοχα λεχθεί πως:

Joe McCarthy may have been only a “tencent Robespierre”, but from 1950 to 1954 he held many Americans in the grip of a fear it is difficult to comprehend 45 years later: individual fear of denunciation, collective fear of Communist subversion. He was a bully and a liar who belched in the face of the Bill of Rights

[Ο Μακάρθι ήταν ίσως μόνο ένας θιασώτης του Ροβεσπιέρου, ωστόσο την περίοδο 1950 με 1954 ήλεγχε πολλούς Αμερικανούς, χρησιμοποιώντας ένα φόβο που είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς 45 χρόνια μετά: προσωπικός φόβος της καταγγελίας και συλλογικός φόβος της κομμουνιστικής ανατροπής. Εκφόβιζε και έλεγε ψέματα καθώς ρευόταν μπροστά στη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας (στην οποία κατοχυρώνονταν οι πολιτικές ελευθερίες)].⁷

461-468. «Οι ομοιότητες ήταν εξαιρετικά προφανείς: η δημιουργία μαζικής κοινωνικής υστερίας που φτάνει σε σημείο τρομοκρατίας για όποιον εκκαλείτο να καταθέσει ενώπιον της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Ενεργειών, ο τρόπος που οι υποψίες μετατρέπονται σε ατράνταχτες αποδείξεις ενοχής, ο εκφοβισμός και εκβιασμός μέσω του οποίου κατονομάζονται άλλοι “ένοχοι”, η προδοσία, η δημιουργία μιας υποκειμενικής πραγματικότητας. Η δημιουργία ενοχών μέσω των οποίων κατορθώνουν να αποσπάσουν ψευδείς καταθέσεις και ψευδείς ομολογίες υπό τον φόβο της τιμωρίας και του κοινωνικού αποκλεισμού» (Μ. Χαμάλη, *Eugene O’Neil...*).

5. Τ. Γουίλλιαμς, *Όχι για αηδόνια* (μετ. Αλέξανδρος Κοέν), Υπερίων Εταιρεία Θεάτρου, Αθήνα, 2010, σ. 58.

6. D. M. Oshinsky, *Conspiracy so Immense*, Free Press, New York, 1983· «...McCarthy was using the Senate floor as his platform (it was the fact that many of his charges were made in the Senate that gave them veneer of respectability)... McCarthyism, the technique of guilt by association and innuendo that was poisoning the nation’s political dialogue... Not few senators agreed with McCarthy. His fears of Communist infiltration on the government were no more paranoid...» [«Ο Μακάρθι χρησιμοποίησε το Κογκρέσο ως μια πλατφόρμα, κατακρίβεια πολλές από τις κατηγορίες που εξαπέλυσε έλαβαν την επικάλυψη της αξιοπιστίας από το Κογκρέσο. Ο μακαρθισμός, η τεχνική της ενοχοποίησης μέσω της σύνδεσης και του υπαινιγμού, δηλητηρίασε τη διεξαγωγή πολιτικού διαλόγου.... Ουκ ολίγοι γεροϋσιαστές συμφώνησαν με τον Μακάρθι. Οι φόβοι που διέσπειρε γύρω από τη διείσδυση κομμουνιστών στην κυβέρνηση δεν θεωρούνταν πια παρανοϊκοί»] (R. A. Caro, *The years of Lyndon Johnson. Master of the Senate*, Vintage, New York, 2002, σ. 542-556: 542).

7. H. Evans, *The American Century*, Alfred A. Knopf, New York, 2000, σ. 444.

Σημειώνεται ότι στο μονόπρακτο του Τένεσι Ουίλιαμς, *Το τελευταίο από τα ολόχρυσά ρολόγια μου* (1946), αποτυπώνεται απροκάλυπτα ο γενικός φόβος της μέσης αστικής τάξης μήπως κυριαρχήσει στην Αμερική ο κομμουνισμός.⁸ Χιλιάδες Αμερικανοί κατηγορήθηκαν ότι ήταν κομμουνιστές κατά τη δεκαετία του '50. Ο Μακάρθι, εκμεταλλευόμενος τον ψυχρό πόλεμο και την οριακή αντιπαράθεση των δύο υπερδυνάμεων, ενεργοποίησε ήδη υπαρκτούς μηχανισμούς καταστολής, επιβάλλοντας στυγνή λογοκρισία και εκφοβισμό που εξαπολύταν προς κάθε κατεύθυνση. Στο στόχαστρο του μακαρθισμού τέθηκαν πρωτίστως οι άνθρωποι του πνεύματος και οι καλλιτέχνες, επειδή εξ ορισμού αυτοί εμφορούνται από τις ιδέες της ελευθερίας και της δημοκρατίας.

Ο Μακάρθι, όμως, δεν ήταν ο μοναδικός Αμερικανός πολιτικός που χρησιμοποίησε τη δημαγωγία και τον λαϊκισμό για να παρασύρει ολόκληρη την κοινωνία σε μια εχθρική αναδίπλωση απέναντι σε κάποια μειονότητα. Η πολιτική σκηνή αναδείκνυε συχνότατα επιδέξιους δημαγωγούς. Κοινό όλων η επίφαση ηθικής ακεραιότητας και η «αυτοανακήρυξη» σε πολεμιστές του Καλού, με όποιο περιεχόμενο κι αν νοηματοδοτούσαν τη συγκεκριμένη λέξη. Η δημοκρατία με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αντιμετώπιζε συνθήκες ασύμμετρης απειλής από φιλόδοξους πατριώτες, θιασώτες της αγίας αμερικανικής οικογένειας, διαπρυσίους ρήτορες της διατήρησης των παραδοσιακών αξιών και υπερασπιστές της ακλόνητης πεποίθησης στην ύπαρξη κάποιου υφέροντος κινδύνου, που ως ζηλόφθονος εισβολέας θα εισήγε καινά δαιμόνια, τα οποία θα εκθμελίωναν τις βάσεις της κοινωνίας. Η διαφθορά και τα σκάνδαλα που συνόδευαν αυτές τις μεγαλοστομίες αποκάλυπταν το μέγεθος της δημοκοπίας και αποκαθίλωναν τους πάλαι ποτέ ήρωες του αμερικανικού έθνους.⁹

Η δεκαετία του '70, αν και προτάσσει δυναμικά τα φιλειρηνικά κινήματα που διακρίθηκαν για τη μαζικότητά τους, χαρακτηρίζεται από την εγκαθίδρυση σε ολόκληρο τον κόσμο δικτατορικών καθεστώτων με τις ευλογίες των Η.Π.Α. Η κυβέρνηση, διεκδικώντας το μεσαιωνικό *dominium mundi*, παρακολουθεί τα πάντα μέσα από τις μυστικές υπηρεσίες πληροφοριών.¹⁰ Ο Τένεσι Ουίλιαμς βιώνει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα με τρόπο εξαιρετικά τραυματικό, παρότι κρατά αποστάσεις από την κομματική ζωή. Εξάλλου, όπως δηλώνει ο ίδιος στα απομνημονεύματά του, όταν ενηλικιώθηκε και

8. «Τσάρλι: ...Εγώ θέλω να ξέρεις ποια γνώμη έχω για τον καινούργιο κόσμο που θεωρείς, και είναι, δικός σου. Δεν είμαι από κείνους που ουρλιάζουν πως οι κομμουνιστές μπήκαν στον Λευκό Οίκο. Δεν υποστηρίζω πως οι κομμουνιστές κατέλαβαν την πρωτεύουσά μας» (Τ. Ουίλιαμς, *Μονόπρακτα*, μετ. Ε. Μπελιές, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα, 2012, σ. 82).

9. Ν. Τσόμσκυ, *Αποτυχημένες πολιτείες. Η κατάχρηση εξουσίας και οι εχθροί της δημοκρατίας* (μετ. Γ. Ε. Ανδρέου), Πατάκης, Αθήνα, 2008. Σημαντικός είναι και ο ρόλος των Μ.Μ.Ε. ως φερέφωνων του Λευκού Οίκου και της προπαγάνδας που εκπορευόταν από αυτόν. Όπως παρατηρεί ο Chomsky «The mass media in America have an overwhelming tendency to jump up and down and bark in concert whenever the White House –any White House– snaps its fingers» [«Τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης στην Αμερική είχαν μια καθοριστική ικανότητα να πετάγονται πάνω-κάτω σαν πειθήνια σκυλιά και να γαβγίζουν συντονισμένα, όποτε τους κάνει νόημα ο Λευκός Οίκος»], βλ. Ν. Chomsky, *Deterring Democracy*, Vintage, London, 1992, σ. 120.

10. Ντ. Γουάιζ – Τ. Ρος, *Η αόρατη κυβέρνηση*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1973. «Το Κογκρέσο των Ηνωμένων πολιτειών μένει απληροφόρητο όχι μόνο σχετικά με τις δραστηριότητες της C.I.A. στο εξωτερικό της χώρας, αλλά και στα σχετικά με την αυξανόμενη δραστηριότητα της Υπηρεσίας Πληροφοριών, στα εσωτερικά ζητήματα του έθνους» [Τζ. Χέμπφορν, *Η Αμερική φλέγεται* (μετ. Β. Ροδόπουλος), Ρήσος, Αθήνα, 1990, σ. 28].

καταχωρήθηκε στους εκλογικούς καταλόγους, φήφισε για πρώτη και τελευταία φορά: «Ήταν υπέρ του Νόρμαν Τόμας: είχα ήδη γίνει Σοσιαλιστής, και για λόγους που ήδη έχουν ξεκαθαριστεί».¹¹ Η ελευθεροστομία του Ουίλιαμς ήταν συνέπεια της αδιαφορίας του για τις συνέπειες. Αυτή η τάση εκδηλώθηκε στη νεότητα, αλλά και στο γήρας του. Η πολιτική του τοποθέτηση εμφανίζεται –όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω– στο πρώιμο έργο *Όχι για αηδόνια*, αλλά και σε ένα ύστερο έργο, το *Vieux carré*, που γράφτηκε, όταν ο ίδιος βρισκόταν σε μια μη αναστρέψιμη παρακμή και αντιδρούσε με σπασμωδικές καταγγελίες εναντίον του κατεστημένου που εξέφραζαν οι κριτικοί θεάτρου, αλλά και γενικότερα η καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.¹²

Την ανησυχία του για την πολιτική εκτροπή θα την αποτυπώσει σε πολλά κείμενά του με έμμεσο τρόπο και συγκαλυμμένα, πίσω από συμφραζόμενα εντελώς προσωπικά και υπαινιγμούς που ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως. Ευάλωτος στα βέλη της σκληρότητας και της βίας, θα προσπαθήσει να διασώσει την αθωότητα στο πρόσωπο της ευαίσθητης και αγνής αδελφής του στον *Γυάλινο κόσμο*, προτρέποντάς την να σβήσει τα κεριά της επειδή ο κόσμος φωτίζεται με αστραπές.¹³ Μιλά για τις αστραπές των όπλων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, που θέρισαν εκατομμύρια ανθρώπους και αιματοκύλησαν ολόκληρο τον πλανήτη. Παρότι η φράση αυτή είναι μικρή σε έκταση και συνήθως αγνοείται, διότι ενισχύει απλά το δραματικό φινάλε με την υπογράμμιση του θρυμματισμένου κόσμου της Λώρα, θα ήταν άδικο να παραγνωριστεί το ειδικό της βάρος. Ο Ουίλιαμς μέσα από τον επίλογο του Τομ μοιάζει να κάνει ανθρωπιστικό κήρυγμα, απαξιώνοντας ένα κόσμο στον οποίο κυριαρχούν η βαναυσότητα και η έλλειψη σεβασμού προς την ανθρώπινη ζωή. Οι αξίες διευρύνονται πολύ πέρα από τη συντετριμμένη ευαισθησία της ηρωίδας του. Τέλος, ο Ουίλιαμς τοποθετείται πάνω στα αντιδημοκρατικά ιδεολογικά κινήματα του φασισμού και του ναζισμού στο μονόπρακτο *Πορτρέτο μιας Μαντόνας*, όπου στηλιτεύει την παράνοια του Χίτλερ και του Μουσολίνι.¹⁴

Φυσικά, σταχυολογώντας τις αναφορές του Τένεσι Ουίλιαμς σε πολιτικές και δεδομένα της εποχής του, δεν μπορεί παρά να σταματήσει κανείς στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, όπου ο συγγραφέας θα κατονομάσει τους ξεδιάντροπους ιεροφάντες των νοσηρών παραδοσιακών αξιών της πατριαρχικής κοινωνίας της Αμερικής, όπως ο οπισθοδρομικός

11. Ουίλιαμς, *Αναμνήσεις* (μετ. Ε. Γεωργούλη), Αθήνα, 2003, σ. 67.

12. D. Spoto, *The Kindness of Strangers. The Life of Tennessee Williams*, Da Capo Press, New York, 1997, σ. 323-327.

13. T. Williams, *Plays*, M. Gussow – K. Holdich (επιμ.), Library of America, Washington, 2000, v. 1, σ. 465. Επιπρόσθετα ο Τομ στον πρόλογο του αναφέρει: «In Spain there was revolution. Here there was only shouting and confusion. In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labor, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis...» [«Στην Ισπανία είχε ξεσπάσει επανάσταση. Εδώ υπήρχαν μόνο φωνές και σύγχυση. Στην Ισπανία φιλοτεχνήθηκε η Γκερνίκα. Εδώ υπήρχαν μόνο εργατικές ταραχές, κάποιες φορές αρκετά βίαιες, σε άλλοτε φιλήσυχες πόλεις όπως το Σικάγο, το Κλήβλαντ, το Σαιντ Λιούις...»] (ό.π., σ. 400).

14. «Θυρωρός: Τι πάει να πει τρελός και λογικός; Εγώ ξέρω ένα σωρό κόσμο που είναι περίεργοι σαν κι αυτή. / Παιδί του ασανσέρ: Μπα, αυτηνής της την έχει δώσει για τα καλά! / Θυρωρός: Στην Ευρώπη υπάρχουν κάποιοι που κάνουν τους σπουδαίους και είναι πολύ χειρότεροι απ' αυτή την κακομοίρα. Πάντως, απόψε θα την κλείσουν μέσα. Αυτή τους έφταιξε! Τόσοι μανιακοί στην Ευρώπη δίνουν διαταγές και σκοτώνονται εκατομμύρια, και κανένας δεν τους πειράζει!» (Ουίλιαμς, *Μονόπρακτα*, σ. 49).

γερουσιαστής Χιούη Λονγκ. Στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, ο Στάνλεϋ θα πει: «Τι νομίζετε πως είσαστε; Βασίλισσες; Θυμάσαι τι είπε ο Χιούη Λονγκ; “Βασιλιάς είναι ο άντρας”. Κι ο βασιλιάς εδώ μέσα είμ’ εγώ, αυτό χωνέψτε το!».¹⁵ Σημειώνεται ότι ο Χιούη Λονγκ υπήρξε κυβερνήτης της Λουιζιάνα τη δεκαετία του '30 και ήταν γνωστός ως ένας δεσποτικός τύραννος που στηρίχθηκε –παρά τη ρατσιστική του ιδεολογία– στον λαϊκισμό και τη δημαγωγία. Η ζωή του έγινε ταινία το 1949.¹⁶ Το πρότυπο που προβάλλει ο Στάνλεϋ είναι χαρακτηριστικό. Όπως εύστοχα τονίζει ο Guibert:

Stanley is a phallogocratic and chauvinistic upholder of the patriarchy. Of course, he wants women to serve him and he sees them as potential sexual plays

[Ο Στάνλεϋ είναι φαλλοκράτης και σωβινιστής, υποστηρικτής της πατριαρχίας. Εννοείται ότι θέλει τις γυναίκες να τον υπηρετούν και τις βλέπει ως πιθανά σεξουαλικά παιχνίδια].¹⁷

Ως Χάννα Τζελκς, ο Ουίλιαμς στη *Νύχτα της Ιγκουάνα* θα δηλώσει: «Ό,τι είναι ανθρώπινο δεν με αηδιάζει εκτός από τη σκληρότητα και τη βία».¹⁸ Ο λόγος του είναι παραβολικός και ερμηνεύεται σε πολλά επίπεδα. Τα νοήματά του είναι καλειδοσκοπικά και λαμβάνουν πολλές και ποικίλες σημασίες. Μια από αυτές είναι αναμφίβολα η πολιτική. Φυσικά, από όλα αυτά εξάγεται το συμπέρασμα ότι τα πολιτικά ερεθίσματα-αφορμές ήταν πολλά και όχι ένα. Ο Τένεσι Ουίλιαμς αποτύπωνε με τον δικό του αλληγορικό τρόπο τις καταστάσεις του καιρού του μέσα στα έργα του. Και παρότι ο *Γυάλινος κόσμος* και το *Vieux carré* έχουν θεωρηθεί ως τα κατεξοχήν έργα αναμνήσεών του,¹⁹ η πηγή από την οποία αντλούνται τα θέματα και οι χαρακτήρες ενός έργου δεν είναι παρά η σύνοψη των όσων έχει ζήσει ο συγγραφέας από τη βρεφική του ηλικία ως τη στιγμή που αρχίζει να συντάσσει τις ατάκες των ρόλων.²⁰ Έτσι, το *Vieux carré* εμπεριέχει σπαράγματα της πολιτικής ιστορίας περίπου εξήντα χρόνων.

Επικεντρώνοντας την προσοχή μας στο θεατρικό έργο *Vieux carré*, που γράφτηκε το 1977, βλέπουμε μια μικρογραφία της παρακαμάζουσας αμερικανικής κοινωνίας που κηδεμονεύεται από αξιοθρήνητες φιγούρες.²¹ Παρότι αυτοβιογραφικό,²² το έργο αυτό

15. Ουίλιαμς, *Λεωφορείο ο Πόθος* (μετ. Ε. Μπελιές), Κέδρος, Αθήνα, 2002, σ. 127· Williams, *Plays*, v. 1, σ. 537.

16. D. R. White Jr., *Kingfish: The Reigh of Huey P. Long*, Random House, χ.τ., 2006.

17. G. C. Guibert, «Queering and dequeering the text. Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*», *Cercles* 10 (2004), σ. 100.

18. Ουίλιαμς, *Η νύχτα της Ιγκουάνα* (μετ. Ε. Μπελιές), Κέδρος, Αθήνα, 2008, σ. 150.

19. R. Cohn, «Tennessee Williams: The last two decades», M. C. Roudané (επιμ.), *The Cambridge companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, σ. 232-243; 242, «...dramas in memory...» [«δράματα αναμνήσεων»].

20. Έχει παρατηρηθεί ότι συγκεκριμένες ιδέες είχαν ενσταλαχτεί στο μυαλό του Ουίλιαμς ακόμη και από την γκουβερνάντα του σε βρεφική ηλικία, βλ. A. Hale, «Early Williams: The making of a playwright», *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, σ. 11-28.

21. Ουίλιαμς, *Vieux carré* (μετ. Μ. Λαϊνά), Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.

22. C. Clinton, «Finding the way: The evolution of Tennessee Williams’s *Vieux carré*», *Resources for American Literary Study* 26/1 (2000), σ. 49-62· «*Vieux carré* is a kaleidoscopic evocation of a brief but hugely important period in Williams’s youth when his artistic and personal identities were being forged» [«Το *Vieux carré* είναι

εγείρει με αρκετά σαφή τρόπο πολιτικά ζητήματα κατάχρησης εξουσίας, κακοδιαχείρισης και καταστρατήγησης της ακεραιότητας της προσωπικότητας των πολιτών από τους κυβερνώντες. Η πλοκή βασίζεται σε γεγονότα που βίωσε σε ιδιαίζουσες συνθήκες στα 28 του. Πρώτη μορφή του έργου, το μονόπρακτο *Η Λαίδη Φθειροζόλ* (1941) και εν συνεχεία το διήγημα *Ο άγγελος στην εσοχή* που έγραψε στα 1943. Η *Λαίδη Φθειροζόλ* είναι ένα σκαρίφημα που παραπέμπει στην Μπλανς Ντυμπούά, λίγο πριν φτάσει στο σπίτι της αδελφής της, όταν ζούσε σε μια κακόφημη πανσιόν όπου δεχόταν άνδρες.²³

Αντίθετα, *Ο άγγελος στην εσοχή*, παρότι προβάλλει μια έντονη μεταφυσική, παρουσιάζει αρκετά σημεία σύνδεσης με το *Vieux carré*.²⁴ Οι δεκαετίες που γεφυρώνουν το διήγημα με το θεατρικό μοιάζουν να αφήνουν αναλλοίωτες τις συλλογικές νοοτροπίες σε σχέση με την παρουσίαση της κοινωνικής ιεράρχησης σε υπάλληλα στρώματα και κυρίαρχες προσωπικότητες, την καταπίεση που υφίστανται οι μη προνομιούχες τάξεις από τους κρατούντες και την αποδόμηση της ιδέας ότι η εξουσία βρίσκεται στα χέρια των ικανών. Στο έργο αυτό, χωρίς αχρείαστους βερμπαλισμούς και αντιστασιακά παράσημα, γελοιοποιείται απόλυτα το πολιτικό σύστημα. Με μια ιδιαίτερη έμφαση στις

μια καλειδοσκοπική υποβολή μιας σύντομης αλλά εξαιρετικά σημαντικής φάσης της νεότητας του Ουίλιαμς, όταν σφουρηλατούνταν η καλλιτεχνική αλλά και η προσωπική του ταυτότητα.»] (ό.π., σ. 49).

23. Για τη *Λαίδη Φθειροζόλ*, βλ. Ουίλλιαμς, *Μονόπρακτα*, σ. 11-23. Για τον Άγγελο στην εσοχή, βλ. Τ. Ουίλλιαμς, *Η νύχτα της Γκουάνα και άλλα διηγήματα* (μετ. Ε. Μπελιές), Πατάκης, Αθήνα, 2010, σ. 41-57.

24. Ο Άγγελος είναι ένας συνδυασμός φυσικών προσώπων που συγχωνεύθηκαν μέσα στη φαντασία του συγγραφέα. Πέρα από τη μητέρα και τη γιαγιά του, ο άγγελος είναι και η αγαπημένη του δεσποινίς Φλόρενς, που έτυχε να πεθάνει όταν εκείνος έγραφε το διήγημα αυτό. Η εντύπωση που του δημιούργησε αυτός ο θάνατος ήταν αλγεινή, όπως αναφέρεται στη βιβλιογραφία, βλ. L. Leverich, *Tom: The unknown Tennessee Williams*, W.W. Norton and Company, New York, 1995, σ. 524. Η πιο πάνω διαπίστωση εξηγεί πως, ενώ ο Ουίλλιαμς έγραφε το 1977 το *Vieux carré*, εξελίσσονταν απόλυτα και με δραματουργική επάρκεια τους χαρακτήρες που εμφανίζονται στον Άγγελο στην εσοχή, δεν μετέφερε τη μεταφυσική αχλύ που απαντάται στο πρώιμο έργο. Παρότι το *Vieux carré* δεν στερείται ατμοσφαιρικότητας και έντονης διάθεσης για σουρεαλιστικούς φωτισμούς, που υπονομεύουν τη ρεαλιστικότητα του έργου, αδυνατεί να δώσει το μυστήριο εκείνου του διηγήματος. Οι ελλιπείς πληροφορίες που παρέχονται στο διήγημα προσθέτουν στην παράξενη και αλλόκοτη ατμόσφαιρα, που δημιουργεί ο αφαιρετικός λόγος και οι αποσπασματικοί χαρακτήρες. Η μη σκιαγράφιση των προσώπων τα κρατά στο σκοτάδι ως περιγράμματα και δεν τα αφήνει να ξεδιπλωθούν στα μάτια του θεατή ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες. Όλα στον Άγγελο μοιάζουν ανεξήγητα, ενώ στο *Vieux carré* όλα αιτιολογούνται. Ο ζωγράφος γίνεται μπρουταλιστικά σαρκικός, αφού παρουσιάζεται ως ένας άντρας μεγαλύτερης ηλικίας από τον συγγραφέα που προσπαθεί να αποπλανήσει-απομιμνήσει τον νεαρό διανοούμενο. Αντίθετα, στον Άγγελο λίγα πράγματα αποκαλύπτονται, αφήνοντας τα υπόλοιπα να τα ανασυστήσει η φαντασία του αναγνώστη. Σύμφωνα με την Αθηνά Κορώνη, η θεατρικότητα στα διηγήματα του Ουίλλιαμς εντοπίζεται στους χαρακτήρες, στα θέματα και στα σύμβολα, βλ. Α. Κορώνη, «Η θεατρικότητα των διηγημάτων του Tennessee Williams», Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού – Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*, Gutenberg, Αθήνα, 1996, σ. 504-519. Χωρίς να υπάρχει αντίρρηση γι' αυτή τη διαπίστωση, θα πρέπει να προστεθεί ότι τα περισσότερα διηγήματα του Ουίλλιαμς έχουν γραφτεί με μια δραματουργική αλληλουχία, με εκτεταμένα διαλογικά μέρη, σε σκηνές ή εικόνες που η μια διαδέχεται την άλλη, με θεατρική κλιμάκωση της υπόθεσης, με εναλλαγή των διαλόγων με την αφήγηση σαν να πρόκειται για σκηνοθετικές οδηγίες που παρεμβάλλονται μέσα στο έργο. Τα διηγήματά του δεν είναι απλά προπλάσματα θεατρικών έργων, αλλά έχουν στοιχεία που ενδεχομένως θα μπορούσαν να αποτελέσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός ξέχωρου λογοτεχνικού genre που απαντάται ανάμεσα στο διήγημα και το θεατρικό έργο.

ιδεολογικές αγκυλώσεις που ταλανίζουν τον αμερικάνικο Νότο ή την αμερικάνικη Δεξιά, αναδεικνύει την παρανοϊκή συμπεριφορά των ηγετών σε σχέση με τα θέματα ελέγχου της κοινωνίας. Πρότυπό του, το σπίτι στο οποίο διέμενε κατά τα πρώτα χρόνια της νεότητάς του στη Νέα Ορλεάνη.²⁵ Η αυταρχική και υπερφίαλη σπιτονοικοκυρά εννοούσε να ασκεί απόλυτο έλεγχο στο οίκημά της και να είναι καχύποπτη απέναντι σε κάθε ένοικο. Ως ωτακουστής, η σπιτονοικοκυρά κατασκευάζει σενάρια σε ένα μικροσύμπαν ενοχοποίησης της σεξουαλικότητας. Μια παρανοϊκή γριά που προκαλεί γύρω της μιζέρια και δυστυχία, διότι το μόνο που έχει μείνει όρθιο στην ψυχολογικά ακρωτηριασμένη προσωπικότητά της είναι ο υπερβολικός ζήλος και η προσκόλληση σε κάποιες κίβδηλες αρχές. Έτσι, η σπιτονοικοκυρά торνεύει τα αόρατα κάγκελα μιας αποφύλιας φυλακής, στην οποία παγιδεύονται και ζουν ως εγκάθειρκτοι οι ένοικοι.

Σκιαγραφώντας το προφίλ της κυρίας Γουάιερ, ο Ουίλιαμς τη συστήνει στο κοινό ως το άτομο που εργολαβικά βασανίζει και πληγώνει με τη σκληρότητά της τους άλλους μόνο και μόνο επειδή μπορεί. Εξευτελίζει με τον χειρότερο τρόπο τη νέγρα βοηθό της, Νέρσι, ενώ επιχειρεί να ποδηγητήσει τις ζωές των ενοίκων της σε μια στρατιωτικού τύπου πειθαρχία.²⁶ Κατά την ίδια, η πανσιόν της είναι ένα αξιοπρεπές κατάλυμα και αρνείται να δεχθεί την πραγματικότητα που της αποκαλύπτει η Νέρσι, ότι δηλαδή οι νυχτερίδες πετούν μέσα στα δωμάτια και οι κατσαρίδες βρίσκονται παντού.²⁷ Η βασίλισσα ενός βρώμικου και σκοτεινού βασιλείου! Η σκοτεινή της προσωπικότητα δηλώνεται ακόμη και από λεπτομέρειες οι οποίες συνδέονται με τις μεταφυσικές ανησυχίες του Ουίλιαμς. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα συνδέονται σχεδόν όλα με την κόλαση που φέρει η δράση της κυρίας Γουάιερ. Οργίζεται διαρκώς με τους ενοίκους της, φθονεί την προσπάθειά τους να σταθούν πάνω από την αθλιότητα, υποβλέπει με λαγνεία τα ερωτικά τους ξεσπάσματα. Η σπιτονοικοκυρά είναι ακόμη άπληστη και φιλάργυρη, καθώς προσπαθεί να εκμεταλλευθεί ακόμη και τη φύλαξη ενός σακιδίου για να αποκομίσει κέρδη.²⁸ Η βασίλισσας μιας επίγειας κόλασης, που η ίδια έχει δημιουργήσει.

25. R. Hayman, *Tennessee Williams. Everyone Else is an Audience*, Yale University Press, London, 1993, σ. 55-57.

26. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 9-15.

27. «Κυρία Γουάιερ: Επαναλαμβάνω, αν ήταν αλήθεια –που δεν είναι– και συνεχίσεις να λες τέτοια με τις μαύρες χειλάρες σου, θα καταστρέψεις τη φήμη αυτής της πανσιόν, που είναι η μόνη αξιοπρεπής πανσιόν στην περιοχή» (Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 10). «Τζέιν: ... Πήγα στο διανυκτερεύον φαρμακείο της οδού Κανάλ ν' αγοράσω ένα εντομοκτόνο που το λένε Μαύρο Λάβαρο. Πήγα με ταξί απόψε και το αγόρασα, κυρία Γουάιερ, γιατί όταν άνοιξα το παράθυρο που δεν έχει σήτα στο δωμάτιό μου, μια κατσαρίδα, μια ιπτάμενη κατσαρίδα, μου 'ρθε στο πρόσωπο και την ακολουθούσε ένα σμήνος της ίδιας οικογένειας. Εγώ λοιπόν δεν διαθέτω την ανοχή του ανατολίτη, του βουδιστή για ορισμένα έντομα, πολύ περισσότερο για τις κατσαρίδες, κι ακόμα περισσότερο για τις ιπτάμενες» (ό.π., σ. 15-16). Βλ. και *Λαίδη Φθειροζόλ*: «Κυρία Χάρντγουικ –Μουρ: Μάλιστα. Κατσαρίδες! Δεν είχα στη ζωή μου πολλές εμπειρίες με κατσαρίδες, αλλά οι λίγες που έχω δει ήταν όλες εδάφους, εννώ περπατούσαν. Αυτές εδώ, κυρία Γουάιερ, είναι ιπτάμενες κατσαρίδες! Τρόμαξα, μπορώ να πω έμεινα άναυδη, όταν είδα μια απ' αυτές ν' απογειώνεται από το πάτωμα και να βουίζει στον αέρα κάνοντας κύκλους γύρω μου – δίπλα στο πρόσωπό μου» (Ουίλιαμς, *Μονόπρακτα*, σ. 14).

28. «Κυρία Γουάιερ: Ένας παλαβός ήρθε και μου γύρευε δωμάτιο. Του είπα πως δεν έχω τίποτα ελεύθερο για τους αλήτες της οδού Μπέρμπον. Αμόλησε το σακίδιο στο πάτωμα και είπε πως θα το πά-

Το κυριότερο, όμως, είναι ότι έχει εγκαταστήσει το κρεβάτι της στην είσοδο του οικήματος, από όπου μπορεί να ελέγχει τους εισερχόμενους και τους εξερχόμενους. Ανακριτικά ρωτά τη Τζέιν: «Τι γυρεύετε τέτοιαν ώρα στους δρόμους δεσποινίς Σπαρκς;».²⁹ Η σπιτονοικοκυρά παρεισφρεί στην προσωπική ζωή των ενοίκων με ερωτήματα, που αναπόδραστα καταργούν την προσωπική τους ελευθερία. Απαιτεί έλεγχο κινήσεων και εξηγήσεις. Η Τζέιν προσπαθεί να εκλογικεύσει τον παραλογισμό της σπιτονοικοκυράς, αποκρούοντας ταυτόχρονα την προσπάθεια ενοχοποίησης της προσωπικής της ζωής. Η συμβίωσή της με τον διαβόητο νεαρό Τάι ΜακΚουλ οδηγεί σε σύγκρουση τις δύο γυναίκες, που εκπροσωπούν δύο διαφορετικούς τύπους: Η μία τον τύπο του δεσμοφύλακα, που ανάλγητα ισοπεδώνει την προσωπικότητα των άλλων με λάβαρο την ηθική του φαίνεσθαι, ενώ η άλλη τον τύπο της ελεύθερης, χειραφετημένης γυναίκας, που αντιλαμβάνεται την αξιοπρέπεια ως μια καθαρά προσωπική υπόθεση και γι' αυτό αφήφά την προσπάθεια κηδεμόνευσης της κυρίας Γουέιν, οριοθετώντας τη σχέση τους.³⁰ Σημειώνεται πως σε όλο το έργο η σπιτονοικοκυρά ενεργεί ως τελώνης, που καθορίζει την είσοδο και έξοδο προσώπων και πραγμάτων από το οίκημά της.³¹

Όλα καλύπτονται από ένα ζοφερό πέπλο λογοκρισίας των πάντων και υποτέλειάς τους στη θέληση του ιδιότυπου καθεστώτος που επικρατεί στην «πανσιόν». Κι αν ο Ζενέ διακηρύσσει στο έργο του, *Το μπαλκόνι*, πως η κοινωνία είναι ένα πορνείο διεστραμμένων μιμητών, ο Ουίλιαμς ως κάτοπτρο εισάγει την άθλια πανσιόν ως μια μικρογραφία του καταπιεστικού πολιτικο-κοινωνικού συστήματος. Εικαστικά αποκωδικοποιεί το λαμπερό περίβλημα για να καταδείξει τη βρωμιά και τη διαρκή αποσύνθεση. Οι χαρακτήρες του μοιάζουν να βρίσκονται σε ένα υπόγειο νεκροταφείο, σε ένα μέρος που το έχει καταπιεί το σκοτάδι της τυραννίας.

Το περιβάλλον-κόλαση φαίνεται με ενάργεια και στον *Ορφέα στον Άδη*, όπου η πόλη στην οποία εκτυλίσσεται η δράση είναι ένα εφιαλτικό σουρεαλιστικό μέρος με τις αρχές να υπηρετούν το έγκλημα και τη διαφθορά.³² Ο σερίφης Τάλμποτ δεν είναι παρά μια υπόμνηση της κατάχρησης εξουσίας σε ένα αστυνομοκρατούμενο κράτος. Παράλληλα, ο Ουίλιαμς τονίζει τον σαδιστικό χαρακτήρα αυτών των ανάλγητων πλασμάτων, που αγαπούν τη βία

ρει αύριο, αλλά δεν πρόκειται να το πάρει αν δεν πληρώσει πενήντα σέντσια για τη φύλαξη...» (Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 11).

29. *Ο.π.*, σ. 15.

30. *Ο.π.*, σ. 15-17.

31. «Νέρσι: Θε μου, αυτή η γυναίκα. Της μπήκε η ιδέα πως στο 722 της οδού Τουλούζ βρίσκονται κάτεργα και του λόγου της είν' ο δεσμοφύλακας» (*ό.π.*, σ. 17).

32. G. Debusscher, «Tennessee Williams as hagiographer: An aspect of obliquity in drama», *Revue des Langues Vivantes* 40 (1974), σ. 449-456· J. E. Wallace, «The image of theatre in Tennessee Williams's *Orpheus Descending*», *Modern Drama* 27/3 (September 1984), σ. 324-353· R. Burstein, «Robert Burstein on theatre: Orpheus condescending», *The New Republic* 30 (October 1998), σ. 25-27· Α. Δημοσθένους, «Η σημασία των ήχων της φύσης στο θεατρικό έργο του Τένεσι Ουίλιαμς *Ορφέας στον Άδη*: οι σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα», *Παράβασις* 13 (2015), σ. 43-56. Βασικές είναι οι συμβολές του πρώιμου έργου της Ν. Μ. Tichler, *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, Citadel, New York, 1961, σ. 73-89, 219-243· Α. Coronis, *Tennessee Williams and Greek Culture with Special Emphasis on Euripides*, Kalendis Publishers, Athens, 1994, σ. 27-44· Ch. A. Goldthwaite Jr., «All shook up: Elvis, Bo and White Negro in Tennessee Williams's *Orpheus Descending*», *The Tennessee Williams Annual Review* 8 (2006), σ. 72-86.

και την επίδειξη εξουσίας. Η λαγνεία τους για αίμα διακηρύσσεται με την ενασχόλησή τους να κυνηγούν δραπέτες, τους οποίους αφήνουν στα σκυλιά για να τους ξεσκίσουν. Στο *Γλυκό πουλί της νιότης* ο μεγαλόσχημος ραδιούργος πολιτικός Μπος Φίνλεϋ ενσαρκώνει τη διαφθορά, τον αριβισμό και τον ακραίο πολιτικό αμοραλισμό.³³ Το έργο έχει ως αφηγηρία την πολιτική κατάσταση στην Αμερική τη δεκαετία του '50, ωστόσο αυτό δεν ακυρώνει τον προβληματισμό του Ουίλιαμς για τη διαχρονική σύνδεση των πολιτικών με ηθική πώρωση, συγκεντρωτισμό, παντελή αδιαφορία για τις μάζες και υποκρισία.³⁴



Η κυρία Γουάιερ είναι λιγότερο αιμοβόρα από τα σκυλιά στο εφιαλτικό σύμπαν του *Ορφέα*, αλλά το ίδιο καταχθόνια και ραδιούργα με τον Μπος Φίνλεϋ, καθώς διακατέχεται από την ίδια διάθεση για τρομοκρατία και εκφοβισμό των «υπηκόων» της. Μόνιμη επωδός στο στόμα της σπιτονοικοκυράς: «Ποιος;». Η ίδια αποφασίζει να κοιμάται στο χολ, ώστε να «παρακολουθεί τα νυκτερινά σούρτα φέρτα των ενοικιαστών» της, όπως αναφέρει.³⁵ Το περιεχόμενο της λέξης «παρακολούθηση» τι άλλο θα μπορούσε να συνεπάγεται από έλεγχο και κατασκοπεία της προσωπικής ζωής και δράσης των ανθρώπων που διαμένουν στην επικράτειά της; Οι ενοικιαστές της τη βρίζουν, αλλά ξέρουν πως την έχουν ανάγκη. Όπως οι πολίτες σε ένα καθεστώς μακαρθικού τύπου:

33. Williams, *Plays*, v. 2, σ. 187 και έπειτα.

34. Βλ. ειδικά το κείμενο του καθηγητή Sharon Monteith: «Yet anti-communist “witch-hunts” conducted by Senator Joe McCarthy and a “cold war” culture of containment created social pariah of non-conformists – including homosexuals like Williams» [«Τα αντικομμουνιστικά “κυνήγια μαγισσών”, τα οποία διηύθυνε ο Γερουσιαστής Μακάρθι, και η κουλτούρα ανάσχεσης που καλλιέργησε ο “ψυχρός πόλεμος” δημιούργησαν κοινωνικούς απόβλητους, οι οποίοι προέρχονταν από τους αντικομμουνιστές και συμπεριλάμβαναν ομοφυλόφιλους όπως ο Ουίλιαμς»] (T. Williams, *Sweet Bird of Youth*, The Old Vic, London, 2013, σ. 22-24).

35. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 18.

μπορεί να δυσφορούν με την κατάσταση, αλλά γνωρίζουν πως δεν έχουν εναλλακτική επιλογή που να μην τους θέτει σε συνθήκες μεγάλης απειλής.³⁶

Η σπιτονοικοκυρά επιτίθεται ενάντια στον ομοφυλόφιλο και φυματικό ζωγράφο Νάιτιγκέιλ, ενοχοποιώντας τις ερωτικές του επιλογές, που τότε σίγουρα δεν ήταν αποδεκτές από τη συντηρητική κοινωνία της εποχής.³⁷ Η συζήτηση ανάμεσα σε δύο πνευματικούς ανθρώπους, τον ζωγράφο και τον συγγραφέα, τεκμηριώνει ακόμη περισσότερο την αμφισβήτηση της εξουσίας από τον Τένεσι Ουίλιαμς:

The word «landlady» as applied to Mrs Wire and to all landladies that I've encountered in my life –isn't it the biggest one-word contradiction in the English language? She owns the land, yes, but is the witch a lady?

[Η φράση «η κυρία του σπιτιού» αναφερόμενη στην κυρία Γουάιερ και σε όλες τις άλλες ιδιοκτήτριες καταλυμάτων που έχω γνωρίσει στη ζωή μου δεν είναι η μεγαλύτερη αντίφαση στην αγγλική γλώσσα; Ο χώρος τούς ανήκει βέβαια, αλλά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια στρίγγλα-μάγισσα, κυρία;].³⁸

Η λέξη «landlady», που δεν μεταφράζεται μονολεκτικά στα ελληνικά, ώστε να αποδοθεί το «...the biggest one-word contradiction...», αποκτά ευρύτερες διαστάσεις, καθώς δεν αναφέρεται μόνο στην κυρία Γουάιερ, αλλά στην όποια εξουσία που οφείλει να ενεργεί προς το λυσιτελές αυτών που ζουν στην επικράτειά της, σεβόμενη την αξιοπρέπεια και τα δικαιώματά τους. Αυτό, όμως, δεν συμβαίνει. Η εξουσία της σπιτονοικοκυράς δεν τους προσφέρει τίποτε, κανένα φως, καθώς οι λάμπες καίγονται και εκείνη προτιμά να τους κρατά στο σκοτάδι, τόσο για να μην πληρώσει καινούριες λάμπες³⁹ όσο και από έναν υποσυνείδητο σαδισμό, που υφέρπει αλλά είναι απόλυτα διακριτός σε κυβερνώντες που δεν έχουν δημοκρατική συνείδηση. Τίποτε το αξιοπρεπές και τίποτε το όμορφο δεν υπάρχει σε περιβάλλοντα μη-δημοκρατίας, όλα βυθίζονται κάτω από την υγρασία, όλα σκουριάζουν και διαβρώνονται από το κακό. Το σκοτάδι καταπίνει τα πάντα.

Η παραπομπή σε εποχές κατάχρησης εξουσίας, απολυταρχίας και διαφθοράς ενισχύεται ακόμη περισσότερο στα λόγια του ζωγράφου, παραπέμποντας στο έργο του Σαίξπηρ *Μάκμπεθ*. Μέσα από φόνους και μηχανοραφίες ο Μάκμπεθ γίνεται βασιλιάς, αφού ο σπόρος της εξουσίας εμφυτεύθηκε στο μυαλό του από τις τρεις μάγισσες που προφήτευσαν την άνοδό του. Ο ζωγράφος προσδιορίζει τη σπιτονοικοκυρά: «the lady is all three furies in one» [η σπιτονοικοκυρά είναι οι τρεις φρικτές μάγισσες σε ένα σώμα].⁴⁰ Από τις τρεις Ερινύες-προφήτισσες ξεκινά το λουτρό αίματος, εκεί βρίσκεται η πηγή του κακού. Ο Τένεσι Ουίλιαμς είχε ήδη αναφερθεί στα μικρο-περιβάλλοντα μη-δημοκρατίας στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*, θέτοντας αυτή τη φορά την πλοκή του έργου του

36. «Ναίτιγκέιλ: Άι γαμήσου, σκατόγρια. / Κυρία Γουάιερ: Τι είπες; / Ναίτιγκέιλ: Τίποτα που να μη σου 'χω ξαναπεί και σ' εσένα και στους άλλους για σένα!» (ό.π., σ. 19).

37. Ό.π., σ. 18-19.

38. Williams, *Plays*, v. 2, σ. 836. Η απόδοση της Λαϊνά δεν αντικατοπτρίζει ακριβώς την ευγένεια και τη λεπτότητα της λέξης «lady»· πρβλ.: «Η λέξη “οικοδέσποινα”, όταν αναφέρεται στην κυρία Γουάιερ και σ' όλες τις σπιτονοικοκυρές που έχω συναντήσει στη ζωή μου, δεν είναι η μεγαλύτερη μονολεκτική αντίφαση;... Ο οίκος είναι δικός της, σύμφωνοι, αλλά είναι δέσποινα η στρίγγλα;» (Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 26).

39. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 26.

40. Williams, *Plays*, v. 2, σ. 839.

στο ξενοδοχείο της Μαξίν Φωλκς. Ο Σιάννον προσπαθεί να αποφασίσει αν θα δεχθεί τους όρους της υποτέλειας που του προτείνει η οικοδέσποινα. Η Χάννα Τζελκς του προσφέρει ένα αφέψημα, το οποίο εκείνος παραλληλίζει με το ζουμί που ανακάτευαν στο καζάνι τους οι τρεις μάγισσες που συνάντησαν τον Μάκμπεθ.⁴¹

Ο Ουίλιαμς μιλά για τα φίλτρα της εξουσίας, που ακυρώνουν τη θετική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης και νεκρώνουν την καλή πλευρά των ανθρώπων. Έτσι, οι αξίες και η χρηστή διαχείριση των κοινών γίνονται παρανάλωμα της φιλοδοξίας. Επιστρέφοντας στην κυρία Γουάιερ, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ουίλιαμς δεν αρκείται στην αναφορά ενός από τους χαρακτήρες του, καθώς επανέρχεται στο θέμα του σαιξπηρικού έργου, σημειώνοντας στις σκηνοθετικές του οδηγίες:

Η κυρία Γουάιερ στην κουζίνα της ετοιμάζει μια μεγάλη κατσαρόλα γκάμπο παρόλο που είναι μεσάνυχτα. Θα μπορούσε κανείς να την πάρει για μια από τις τρεις Μάγισσες στον Μάκβεθ.⁴²

Πρόκειται για ένα υπαινικτικό δραματουργικό σχήμα. Η ανήθικη άνοδος στην εξουσία, η αδίστακτη και απάνθρωπη συμπεριφορά, καθώς και η κατάχρηση της δύναμης πάνω στους υποτελείς είναι το νήμα που συνδέει τις μεθόδους της σπιτονοικοκυράς, τους πολιτικούς ηγέτες της εποχής του Ουίλιαμς και τον Μάκμπεθ.

Η κυρία Γουάιερ είναι ένας τύραννος, ένας δικτάτορας που επιχειρεί παρέμβαση και φορμαλιστικό καθορισμό της ζωής των «υπηκόων» της. Για να εξασφαλίσει απόλυτη δύναμη μειώνει ακούσια τον χρόνο κυριαρχίας της.⁴³ Στο τέλος του έργου, οι «υπήκοοι» με τον έναν ή τον άλλο τρόπο διασκορπίζονται, κάνοντας μιας μορφής προσωπική επανάσταση. Η ίδια η κ. Γουάιερ καταρρέει. Προηγουμένως, όμως, άσκησε απόλυτη εξουσία. Καταρράκωσε και εκπαρθύρωσε όσους της αντιστέκονταν. Πολέμησε τον ζωγράφο, επιχειρήσε να κηδεμονεύσει τον συγγραφέα, ταπείνωσε την καλλιτέχνη (σχεδιάστρια). Γιατί ειδικά αυτούς; Επιχειρώντας έναν παραλληλισμό με την ελληνική αρχαιότητα παρατηρούμε σημαντικές αντιστοιχίες.

[...] (κόντανε κατά ένα κεφάλι, όπως διέτασε γνωστός τύραννος του 20ού αι.). Τι είναι εχθρός του τυράννου; Το φρόνημα: να του σηκώσουν κεφάλι... Πώς εμποδίζεται η ανάπτυξη του φρονήματος; με την απαγόρευση όλων των μέσων και δραστηριοτήτων που αναπτύσσουν, δίδουν μέγεθος, μεγαλείο και αξία στην ύπαρξη... Όλοι πρέπει να είναι σκυμμένοι: παντού χαμαιζηλία και χαμέρπεια.

γράφει ο καθηγητής Ε. Μικρογιαννάκης.⁴⁴

Γιατί, λοιπόν, οι άνθρωποι ανέχονται τα περιβάλλοντα μη-δημοκρατίας; Απάντηση δίνει ο Ουίλιαμς μέσα από τα λόγια του ζωγράφου Νάιτιγκελ: «Φυσικά ζούμε σε τρελάδικο. Δε θα τις ανεχόμουν αυτές τις συνθήκες εδώ, αν δεν ήταν δύσκολοι οι

41. Ουίλιαμς, *Ιγκουάνα*, σ. 133.

42. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 51.

43. «Οι μοναρχίες σώζονται από αιτίες αντίθετες εκείνων που τις καταλύουν. Οι βασιλείς ιδιαιτέρως σώζονται με το να μετριάσθουν, τω άγειν επί το μετριώτερον. Μεγαλύτερη δύναμη, ολιγώτερος χρόνος. (Ό,τι ο βασιλεύς χάνει σε δύναμη, το κερδίζει σε χρόνο.)» (Ε. Μικρογιαννάκης, *Παθολογία πολιτευμάτων στην αρχαιότητα*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σ. 177).

44. *Ο.π.*, σ. 178-179.

καιροί».⁴⁵ Οι άνθρωποι δεν έχουν επιλογές ή νομίζουν ότι δεν έχουν τη δύναμη να αντέξουν το βάρος άλλων επιλογών που θα τους επιφέρουν ανασφάλεια και αλλεπάλληλες ταλαιπωρίες. Η σπιτονοικοκυρά προσφέρει φαΐ στους ενοίκους, στο οποίο τους ενημερώνει ότι προηγουμένως έχει φτύσει.⁴⁶ Οι κυβερνώντες κρατούν εξαθλιωμένους τους υπηκόους τους, προσφέροντας το ελάχιστο και αυτό με εξευτελισμούς. Κι όμως, προκειμένου να επιβιώσουν, εκείνοι ανέχονται τα πάντα. Ειρωνικά ο Ουίλιαμς βάζει στα χείλη της ηλικιωμένης Μαίρης Μοντ τη φράση: «Σας ευχαριστούμε κυρία Γουάιερ. Κάρι, πες ευχαριστώ στην κυρία Γουάιερ, που πάντα δείχνει το ενδιαφέρον της για τις... συνθήκες διαμονής μας εδώ».⁴⁷

Οι όροι και οι μέθοδοι της κυρίας Γουάιερ παραπέμπουν στην πολιτική. Η κυρία Γουάιερ έχει ανάγκη τους ενοικιαστές για να μπορεί να ασκεί έλεγχο σε κάποιους, όπως και οι πολιτικοί έχουν ανάγκη από την ύπαρξη των ψηφοφόρων για να κρύβουν την εξουσιομανία τους πίσω από μια επίφαση δημοκρατίας. Αφού, λοιπόν, οι ενοικιαστές και οι ψηφοφόροι αντίστοιχα αποδεχθούν τους σπιτονοικοκύρηδες-πολιτικούς ως αναγκαίο κακό, τότε αρχίζει η εισβολή όχι μόνο στο πεδίο της δράσης και των επιλογών, αλλά και στο πεδίο των ιδεών. Πάνω απ' όλα οι κρατούντες επιδιώκουν να χειραγωγήσουν το σκέπτεσθαι, υποβάλλοντας ή επιβάλλοντας τις δικές τους δικτατορικές πολιτικές. Οι εκβιασμοί και οι απειλές θυμίζουν προφητικά ακόμη και τα τελεσίγραφα της σύγχρονης μας τρόικας, ακριβώς διότι οι τακτικές αυτές είναι διαχρονικές σε μη-δημοκρατικά περιβάλλοντα.

Η κυρία Γουάιερ απαιτεί από τον συγγραφέα να κάνει μια απαίσια πράξη, που θα έχει ως συνέπεια τη φυσική βλάβη ενοίκων της πανσιόν. Εκείνος αντιστέκεται, αλλά εκείνη απαντά: «Αγόρι μου, δουλεύεις για μένα, τρως και κοιμάσαι εδώ και θα κάνεις αυτό που λέω, αλλιώς θα βρεθείς στον δρόμο».⁴⁸ Η σπιτονοικοκυρά έχει καταφέρει να προσεταιριστεί τον συγγραφέα, ενσπείροντας ανάμεσα στους ενοίκους την καχυποψία. Χρησιμοποιεί όλα της τα μέσα για να τον αναγκάσει να ψευδομαρτυρήσει.⁴⁹ Ψοφοδεής και αδύναμος δεν μπορεί να αντιπαρέλθει την αλήθεια, αλλά και δεν μπορεί να ορθώσει το ανάστημά του απέναντι στη δύναμη της παρανοϊκής σπιτονοικοκυράς. Οι ένοικοι, αντί να είναι ενωμένοι, αλληλοϋποβλέπονται. Όλο αυτό συνειρμικά οδηγεί στο κλίμα που περιγράφει το πασίγνωστο κινηματογραφικό έργο *Το λιμάνι της αγωνίας* (*On the waterfront*) σε σκηνοθεσία Elia Kazan.⁵⁰ Ακόμη και οι άνθρωποι της τέχνης

45. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 31.

46. *Ό.π.*, σ. 57-58.

47. *Ό.π.*, σ. 59.

48. *Ό.π.*, σ. 81.

49. «Κυρία Γουάιερ: Σιωπή! Άλλη μια αντίρρηση ν' ακούσω και θα σου σπάσω το κεφάλι με τούτη δω την κατσαρόλα» (*ό.π.*, σ. 82). Βλ. επίσης: *ό.π.*, σ. 91-93.

50. R. B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton, 1985, σ. 4, 58, 65, 145-147, 236. St. J. Schneider, *1001 Movies You Must See Before Die*, General Editor, London, 2007, σ. 296-297. Το φιλμ παρουσιάζει αυτοβιογραφικά στοιχεία του σκηνοθέτη και συγκεκριμένα την απάντησή του σε όσους τον κατηγορούσαν ως δωσίλογο του καθεστώτος. Για τα τεκταινόμενα στο Hollywood την εποχή του μακαρθισμού, βλ. Evans, *The American Century*, σ. 440-447. Η στενότατη συνεργασία του Ουίλιαμς με τον ελληνικής καταγωγής σκηνοθέτη τον επηρέασε βαθιά σε όλους τους τομείς. Ίσως, το σημείο αυτό στο θεατρικό έργο *Vieux carré* να αποτελεί μια πολύ έμμεση μνεία στην

διασπάστηκαν. Το μικρόβιο που τους είχε προσβάλει δεν ήταν άλλο από αυτό του χαφιεδισμού. Παράλληλα, από κάποιο σημείο και έπειτα, η σπιτονοικοκυρά εμφανίζεται ως η «μητερούλα» του συγγραφέα, αφού προσπαθεί να του δείξει το ενδιαφέρον και τη φροντίδα της γι' αυτόν.⁵¹ Το πιο κοντινό πολιτικό παράλληλο προέρχεται από τη Σοβιετική Ένωση. Ο Στάλιν προέβαλε ένα τέτοιο προφίλ, ως ο «πατερούλης» του έθνους που αγρυπνά για το καλό του λαού.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το ότι όλα τα μη-δημοκρατικά καθεστώτα στηρίζονται στην αστυνομοκρατία δεν διέλαθε της προσοχής του Ουίλιαμς. Η σπιτονοικοκυρά στις διενέξεις της επικαλείται τη συγγενεία της με ένα υψηλόβαθμο αστυνομικό, στον οποίο στηρίζει εν μέρει την εξουσία της.⁵² Η σεμνότυφη κυρία Γουάιερ απειλεί τον Σκάι με καταγγελία στην αστυνομία, επειδή ούρησε έξω από το παράθυρο, απαγορεύοντάς του να «ασχημονεί».⁵³ Στο διήγημα *Ο άγγελος στην εσοχή*, η σπιτονοικοκυρά προκαλεί τον ζωγράφο να την κτυπήσει, χρησιμοποιώντας ως ασπίδα τις συνέπειες που αυτός θα έχει από τον αστυνομικό ξάδελφό της.⁵⁴ Είναι εκδικητική και χαιρέκακη, όπως και η κάθε εξουσία, που ηδονίζεται από τον αυταρχισμό και την ανεξέλεγκτη δύναμη ελέγχου της ζωής των πολιτών.

Η κυρία Γουάιερ, ως τύραννος σε μια μικρογραφία της κοινωνίας, χρησιμοποιεί μεθόδους ωμής βίας για να επιβάλει τη θέλησή της. Η μυκητιάση της ψυχής της σπιτονοικοκυράς εκδηλώνεται μέσα από την τοξικότητα της συμπεριφοράς της. Πέρα από τους εξευτελισμούς και τις ταπεινώσεις περιλούει ένα ένοικό της και τους καλεσμένους του με καυτό νερό. Τους αποκαλεί «διστραμμένους». Τα όσα επικαλείται για να δικαιολογήσει τις βάρβαρες πράξεις της είναι έωλα: «...έχω αναλάβει αυτόν τον αγώνα κατά της διαφθοράς και του κακού που βασιλεύει στην περιοχή», τονίζει.⁵⁵ Η ρητορική της παραπέμπει σε κείμενα αντιδημοκρατικών καθεστώτων, ακόμη και της ελληνικής Χούντας που επικαλέστηκε το ότι η χώρα νοσούσε για να τη βάλει τελικά στον γύφο. «Πάρτε το χαμπάρι, το *Vieux carré* είναι η νέα Βαβυλών, που τη χάλασε ο Σατανάς κατά τις Γραφές», κηρύσσει η σπιτονοικοκυρά.⁵⁶ Άρα η ίδια προσπαθεί να προστατέψει ένα πανομοιότυπο κώδικα ψευδο-αρχών με το γνωστό μας τρίπτυχο «πατρίς – θρησκεία – οικογένεια».

Ο έλεγχος που ασκούν οι δικτάτορες είναι πλασματικός. Η ακόρεστη δίψα τους να καθυποτάξουν και να συνθλίψουν απόλυτα το ανθρώπινο πνεύμα οδηγεί σε επαναστάσεις. Η δύναμή τους είναι επισφαλής και η παντοκρατορία τους κίβδηλη. Η κυρία

κατακραυγή που υπέστη ο Kazan. Για τη συνεργασία των δύο, βλ. B. Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan. A Collaboration in the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992. Για την κατακραυγή και το πώς επηρεάστηκε ο ασυμβίβαστος Arthur Miller, βλ. Gottfried, *Arthur Miller...*, σ. 200-202.

51. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 51- 53.

52. «Δεν ανοίγω καμιά πόρτα αν δεν τηλεφωνήσω στον ανεψιό μου, τον αρχιφύλακα στην αστυνομία, τον Τζιμ Φλυν» (ό.π., σ. 82). Βλ. επίσης ό.π., σ. 89-90.

53. Ό.π., σ. 100-101.

54. «-Για τόλμα! Τόλμα αν σου βαστάει! Εμένα ο ξάδελφός μου είναι διευθυντής της αστυνομίας! Χτύπα με, και θα σε χάσει μέσα. Και θα σου βάλει το κλομπ ξέρεις πού!» (Ουίλιαμς, *Η νύχτα της Ιγκουάνα και άλλα διηγήματα*, σ. 53).

55. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 80-86.

56. Ό.π., σ. 86.

Γουάιερ μιλά για το ότι οι ξένοι επισκέπτονται την πανσιόν της για να τη θαυμάσουν, όπως άλλωστε οι τουρίστες τις Ηνωμένες Πολιτείες, που πάντοτε ασκούσαν μια παράξενη γοητεία στον υπόλοιπο κόσμο. Ωστόσο, αυτή η τοποθέτηση λειτουργεί ως αφορμή για την εκδήλωση της επανάστασης του συγγραφέα: «Οι τουρίστες δε σας ακούν που πετάτε διαταγές και προσβολές στους... στους φυλακισμένους σας».⁵⁷ Οι πολίτες σε περιβάλλοντα μη-δημοκρατίας είναι ουσιαστικά εγκάθειρκοι, ασφυκτιούν και σε κάποιο στάδιο οδηγούνται στην έκρηξη.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως ο Τένεσι Ουίλιαμς εισάγει μια ξεχωριστή πολιτική διαμαρτυρία, μια διακήρυξη ακραιφνώς και αμιγώς προσωπική. Το έργο, όμως, σίγουρα έκανε το αμερικανικό κοινό να αισθάνεται άβολα, καθώς σ' αυτό μπορούσε να διακρίνει οικείες καταστάσεις και πρόσωπα. Ίσως, γι' αυτό έτυχε αρνητικής υποδοχής από τους κριτικούς του Broadway, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε, και ίσως γι' αυτό επινόησαν προφάσεις εν αμαρτίαις προκειμένου να ακυρώσουν την τεράστια αξία του.⁵⁸ Το έργο αποκαλύπτει τη συνέργεια όλης της κοινωνίας, καπιταλιστών και «προοδευτικών» σε ένα ενοχικό γαϊτανάκι ροκανίσματος των θεμελίων της δημοκρατίας. Δεν επιτίθεται μόνο στους ενόχους, όπως ο Μίλλερ στο *Οι μάγισσες του Σάλεμ*, στοχοποιεί τους πάντες. Όταν το είδωλο του καθρέφτη δεν αρέσει, τότε σπάμε τον καθρέφτη αντί να αλλάξουμε το είδωλο. Ενδεχομένως, έτσι να εξηγείται η εμμονή των κριτικών –που παρέσυραν και μέρος της διεθνούς ακαδημαϊκής κοινότητας⁵⁹ στο να θεωρούν αφενός αφελή –κατά την άποψή μας– μελοδράματα της πρώιμης φάσης, όπως ο *Γυάλινος κόσμος* και το *Λεωφορείο ο πόθος*, ως αριστουργήματα και αφετέρου ρηξικέλευθα και καταγγελτικά έργα της ύστερης περιόδου, όπως *Το τέλος του κόσμου* και το *Vieux carré*, ως έργα χωρίς αξία.⁶⁰

57. Ό.π., σ. 102.

58. J. O'Connor, «The strangest kind of romance: Tennessee Williams and his Broadway critics», *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, σ. 255-264. «Other critics...found no merit...» [«Άλλοι κριτικοί δεν βρήκαν καμιά αξία...»] (ό.π., σ. 261-262).

59. Είναι εντυπωσιακό το πόσο αβασάνιστα έχει υιοθετηθεί ο αφορισμός πως οτιδήποτε έχει γραφτεί μετά τη *Νύχτα της Ιγκουάνα* είναι ανάξιο λόγου· βλ. για παράδειγμα Σ. Πατσαλίδης, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 103.

60. «In this “failures” of two decades Williams expanded both his visual and sonic repertory...I am not so naïve as to think I will convert critics to the qualities of these late plays, but I do hope that actors or directors will reach for their wealth» [«Σ' αυτές τις λεγόμενες “αποτυχίες” των δύο τελευταίων δεκαετιών, ο Ουίλιαμς προέκτεινε το οπτικό και ηχητικό του ρεπερτόριο...Δεν είμαι τόσο αφελής, ώστε να νομίζω ότι μπορώ να μεταστρέψω τη γνώμη των κριτικών σε σχέση με τις αρετές αυτών των ύστερων έργων, ωστόσο ελπίζω ότι ηθοποιοί ή σκηνοθέτες θα επιδιώξουν να αναδείξουν τον πλούτο τους»] (Cohn, «Tennessee...», σ. 242). Βλ. επίσης: «The later plays, characterized as failures, were in fact conscious departures from the more realistic dramatic forms that had established his early reputation, as he increasingly experimented with anti-realistic styles that had always been part of his artistic philosophy...While some reviews did insightfully acknowledge his experimentation with new styles, most were extremely and unfairly negative» [«Τα ύστερα έργα, που χαρακτηρίστηκαν ως αποτυχίες, ήταν στην πραγματικότητα συνειδητή αναχώρηση από τις ρεαλιστικές δραματικές φόρμες που εδραίωσαν τη φήμη του Ουίλιαμς (με τα πρώιμα έργα *Γυάλινος κόσμος* και *Λεωφορείο ο πόθος*) και μετάβαση με αυξανόμενο ρυθμό σε έναν πειραματισμό με διάφορα αντι-ρεαλιστικά ύφη, τα οποία ήταν πάντα μέρος της καλλιτεχνικής του φιλοσοφίας... Και ενώ κάποιες κριτικές αναγνώρισαν διεισδυτικά την αξία του πειραματισμού με νέα ύφη, οι περισσότερες ήταν

Αν και ποτέ δεν έστρεψε την προσοχή του στον πολιτικό σχολιασμό, δηλώνοντας έτσι την αποστροφή του για τα τεκταινόμενα στον πολιτικό στίβο, πολλές αναφορές σε θεατρικά και διηγήματά του παραπέμπουν στην πολιτική επικαιρότητα της εποχής του, δηλαδή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κυρίως του μεταπολεμικού κόσμου. Η Σοβιετική Ένωση δεν είναι η μόνη αυτοκρατορία του Κακού για τον Ουίλιαμς. Γνωρίζει περισσότερο τη συγκαλυμμένη δικτατορευση της ελεύθερης βούλησης στη χώρα του. Πικρία και κυνισμός χαρακτηρίζουν τη στάση του απέναντι στο πολιτικό σύστημα. Καθεστώτα ανελευθερίας και μη-δημοκρατίας αποτελούν στοιχεία ενός κόσμου καταδικασμένου σε μια ελαττωματική λειτουργία. Ωστόσο, η ποιητικότητα και η μεταφυσική είναι τόσο καθοριστικές συνιστώσες στην προβληματική του Ουίλιαμς, που οι ανησυχίες του για την καταστολή των δημοκρατικών αξιών και των πολιτικών ελευθεριών είναι επιδέξια συγκαλυμμένες μέσα στο όνειρο και την ψυχεδέλεια. Είναι γι' αυτό, που η σπιτονοικοκυρά δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί αλληγορία του γερουσιαστή Μακάρθι ή του Στάλιν. Η έκλειψη της δημοκρατίας για έναν μη πολιτικοποιημένο θεατρικό συγγραφέα, όπως ο Τένεσι Ουίλιαμς, εντάσσεται σ' αυτό που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «εκρήξεις της ανθρώπινης αθλιότητας».⁶¹

Στο *Vieux carré* εκείνο που διακρίνεται με ενάργεια είναι η περιγραφή των συνθηκών που δημιουργούνται μετά την επικράτηση νοσηρών ιδεών προσωπικοτήτων, όπως ο Μακάρθι, δηλαδή η διάσταση της καταστολής από εκείνους τους αντιδραστικούς χαρακτήρες που ελέγχουν ένα συγκεκριμένο χώρο-μικροπεριβάλλον. Ο Ουίλιαμς δεν διαχωρίζει πολιτικά τις αριστερές από τις δεξιές ιδεολογίες. Τα σχήματα αυτά μοιάζουν πεπερασμένα στο έργο του. Η παθολογία συμπεριφορών στα κράτη ξεκινά από την αρρωστημένη συμπεριφορά σε μικρογραφίες, όπως είναι η πανσιόν της κυρίας Γουάιερ. Η προσπάθεια των άρρωστων μυαλών είναι να ελέγξουν τις ζωές των ανθρώπων που κατοικούν στην κάθε πανσιόν αυτού του κόσμου, προβάλλοντας προφάσεις που συνδέονται με τον συντηρητισμό και μια παρωχημένη ηθική, την οποία επικαλούνται υποκριτικά. Ακόμη και οι προοδευτικοί κομμουνιστές εξελίσσονται σε οπισθοδρομικούς αντι-δημοκράτες μέσα από τη διαδικασία να επιβληθούν χωρίς αμφισβήτηση.

Η Τζέην, ένοικος και αντίπαλος δέος της κυρίας Γουάιερ, αποτελεί υγιές στοιχείο στο *Vieux carré*, ως άτομο που εμφορείται από προοδευτικές ιδέες και ανθρωπιά.⁶² Η σπιτονοικοκυρά θέλει να επιβάλει και να επιβεβαιώσει την εξουσία της μέσα από τον παραλογοισμό και την υστερία. Η Τζέην είναι ευγενική και ντελικάτη παρουσία, εντελώς παράταιρη με το περιβάλλον. Η αισθητική της είναι πολύ υψηλή και εκτιμά το ωραίο, το κομψό και το πολύτιμο. Φαίνεται κατασταλαγμένη σε μια προσωπική επανάσταση που της εξασφαλίζει την ελευθερία. Δυναμικά διεκδικεί τα δικαιώματά της.⁶³ Ωστόσο, συνθλίβεται από την πίεση που ασκούν πάνω της οι καταστάσεις και τελικά συμβιβά-

ακραία και άδικα αρνητικές»] (Williams, *Sweet bird*, σ. 21). Το *Vieux carré* αποτελεί ένα ύστερο έργο που αντιμετώπισε τη ρηχή και ουσιαστικά ατεκμηρίωτη αρνητική κριτική.

61. Ουίλιαμς, *Η νύχτα της Ιγκουάνα και άλλα διηγήματα*, σ. 47.

62. Δείχνει ανθρωπισμό και αλληλεγγύη απέναντι στις ρακοσυλλέκτριες Κάρου και Μοντ, ενώ δείχνει και συμπάθεια απέναντι στο συγγραφέα που ως θεατρικός χαρακτήρας αποτελεί την ενσάρκωση του ιδίου του Ουίλιαμς: βλ. Ουίλιαμς, *Vieux carré*, σ. 21-22, 75-79.

63. Ο.π., σ. 14-17.

ζεται, επειδή δεν μπορεί πια να πληρώνει το κόστος της ανεξαρτησίας της.⁶⁴ Μοιάζει με μια υποταγμένη και απονευρωμένη Αριστερά, ενώ και ο συγγραφέας που επίσης εκπροσωπεί την αγνότητα των νέων ανθρώπων, καταντά δωσίλογος της σπιτονοικοκυράς και, τελικά, στον Άγγελο στην εσοχή, για να γλυτώσει αναγκάζεται να δραπετεύσει από το οίκημα-φυλακή με τρόπο που παραπέμπει ανάγλυφα σε αποδράσεις από το σιδηρούν παραπέτασμα.⁶⁵ Τα υγιή στοιχεία δεν εμβολιάζουν τους άρρωστους οργανισμούς. Αντίθετα, διαβρώνονται από το περιβάλλον. Το *Vieux carré* υπαινίσσεται πως, μένοντας σε ένα ανελεύθερο περιβάλλον, δεν μπορείς να διατηρήσεις τη δημοκρατική σου συνείδηση. Πρέπει να θέσεις τον εαυτό σου έξω από αυτό το περιβάλλον ή να γίνεις ένα με αυτό. Τα δικτατορικά καθεστώτα δεν θεραπεύονται, ανατρέπονται ή καταρρέουν.

Ο 20ός αιώνας έζησε πολλές «σπιτονοικοκυρές» που επιχείρησαν να αναστείλουν κάθε ελευθερία. Η μέθοδος γνωστή: μέσα από τους διωγμούς και την ισοπέδωση της προσωπικότητας των ανθρώπων που ζουν στην επικράτειά τους. Οι ευαίσθητες κεραίες του Ουίλιαμς δεν αντιπαρήλθαν μηνύματα με τόσο στεντόρειο ήχο. Ο Αμερικανός συγγραφέας, μάλιστα, δεν παραβλέπει ούτε τη διαχρονική ροπή προς την κατάργηση της δημοκρατίας και την επιβολή της εξουσίας των επιτήδειων στους πολλούς. Η επιστήμη της ιστορίας έχει διαγνώσει την επαναληπτικότητα των φαινομένων και τη διαλεκτική ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.⁶⁶ Και όπως προφητικά διαβλέπει ο Νάιτιγκέηλ στο τέλος της πέμπτης σκηνής: «The persecution continues» [οι διώξεις συνεχίζονται].⁶⁷

64. Ό.π., σ. 122-123. Αναγκάζεται να ξεπουληθεί καταφεύγοντας στην πορνεία.

65. «Το 'σκασα με δεμένα σεντόνια που κρέμασα απ' το μπαλκόνι» (Ουίλιαμς, *Η νύχτα της Ιγκουάνα και άλλα διηγήματα*, σ. 43). Το φυσικό εμπόδιο του τοίχου παραπέμπει στο τείχος του Βερολίνου από το οποίο –ενίοτε με ευφάνταστους τρόπους– προσπαθούσαν να περάσουν οι Ανατολικοί.

66. M. Bloch, *Απολογία για την ιστορία. Το επάγγελμα του ιστορικού*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα, 1994, σ. 64-74.

67. Williams, *Plays*, v. 2, σ. 859.

Το Ελληνικό Σοσιαλιστικό Θέατρο στις Η.Π.Α.

Ο 19ος αι. είναι ο αιώνας της Διεθνούς Κινητικότητας. Η επέκταση της επιρροής της «σφαίρας της διακρατικότητας» θεμελιώνεται χάρη στις νέες πολιτικές, οικονομικές και θεσμικές λειτουργίες του ανερχόμενου εκσυγχρονισμού. Η ατμοκίνηση, ο τηλεγράφος και ο σιδηρόδρομος «συρρικνώνουν» τον πλανήτη. Το πρωτόγνωρο αίσθημα της παγκόσμιας συνδετικότητας διαμορφώνει τις τάσεις της αποεδαφικοποίησης.¹ Οι αυτοκρατορίες επεκτείνονται, οι αποικίες ανθούν, δημιουργώντας τις συνθήκες μαζικής μετανάστευσης και ο ιμπεριαλισμός αναδεικνύεται ως η κινητήρια δύναμη της κινητικότητας.² Άνθρωποι μεταναστεύουν, ιδέες διακινούνται, προοπτικές γεννιούνται.³

Στο περιβάλλον αυτής της πρώτης παγκοσμιοποίησης των τεχνολογικών αλμάτων στην επικοινωνία και στις μετακινήσεις, σχηματίζονται οι προοπτικές διαπολιτιστικής επαφής στις εστίες των πολυεθνικών μητροπολιτικών κέντρων.⁴ Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι. αναπτύσσεται –σχεδόν παράλληλα, όπως προκύπτει από τις χρονικές συντεταγμένες– μια παγκόσμια θεατρική κινητικότητα, η οποία εξαπλώνεται σε όλες τις Ηπείρους και αποτυπώνεται ως το πρώτο διακρατικό θεατρικό δίκτυο της παγκόσμιας πια θεατρικής ιστοριογραφίας. Η ορμητική θεατρική ώθηση διαδίδει νέες πρακτικές, μέσα και τρόπους στο παγκόσμιο θεατρικό γίγνεσθαι, σκιαγραφώντας τις πρώτες ζώνες θεατρικής επικοινωνίας.⁵

Χαρτογραφώντας τα «θεατροτόπια» του 19ου αι., η ελληνική κινητικότητα κατέχει εξέχουσα θέση σε αυτή τη δημόσια θεατρική σφαίρα. Το ελληνικό θέατρο της Διασπο-

1. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (μετ. R. Hurley – M. Seem – H. R. Lane), Penguin Classics, 2009.

2. Rudolph Vecoli, *A Century of European Migrations, 1839-1930*, University of Illinois Press, Chicago / Urbana, 1991· Arjun Appadurai, *The future as cultural fact: Essay on the global condition*, Verso, 2013.

3. Dick Hoerder, «Migration and the international labor markets in the Atlantic economies», Juliana Puskás, *Overseas Migration From East-Central and Southeastern Europe, 1880-1940*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990, σ. 21-41· David Singh Grewal, *Network Power: The Social Dynamics of Globalization*, Yale University Press, New Haven / London, 2008.

4. Stephen Castles, «Immigration, minority formation and racialization», St. Castles – Alastair Davidson, *Citizenship and Migration. Globalization and the Politics of Belonging*, Routledge, New York, 2000, σ. 54-83· Alex MacGillivray, *A Brief History of Globalization*, Robinson, London, 2006.

5. John Tomlinson, «Globalization and cultural identity», David Held – Anthony McGrew (επιμ.), *The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate*, Polity Press, Cambridge, 2000, σ. 269-277· Σάσσια Σάσσην, *Χωρίς Έλεγχο; Η εθνική κυριαρχία, η μετανάστευση και η ιδιότητα του πολίτη την εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.

ράς, διά των εκπροσώπων του (ηθοποιοί, μπρεσάριοι, εικαστικοί, ιδιοκτήτες θεάτρων κ.ά.) εξελίσσεται ως ο παγκόσμιος σύνδεσμος της ελληνικότητας, ως ο διατοπικός διαμεσολαβητής του ελληνικού θεατρικού φαινομένου και παράλληλα αποκρυσταλλώνεται ως το αναπόσπαστο μέρος ενός διαπολιτιστικού παγκόσμιου θεσμού. Η ελληνική θεατρική κινητικότητα εντοπίζεται κατανεμημένη σε όλη την υφήλιο, ενσωματωμένη σε πολιτιστικές κοινότητες πέρα από τις χωρικές διαστάσεις. Η ελληνική θεατρική κινητικότητα παρουσιάζει δύο διαστάσεις: η μία είναι η μετανάστευση καλλιτεχνών ή δυνάμει καλλιτεχνών και η άλλη είναι η μετακίνηση των περιοδεούντων θιάσων.

Στην παρούσα ανακοίνωση αναπτύσσεται η σοσιαλιστική δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών στις Η.Π.Α., οι οποίοι είτε ήταν μετανάστες πρώτης γενιάς είτε ανήκαν σε περιοδεύοντες θιάσους. Η συσπείρωση των Ελλήνων ηθοποιών σε αμερικανικές σοσιαλιστικές εργατικές οργανώσεις και η μετέπειτα δημιουργία ελληνικών θεσμικών οργάνων σοσιαλιστικής εκπροσώπησης –εκ των υστέρων– φαντάζει ως μια αναμενόμενη κοινωνικοπολιτική προοπτική, δεδομένου ότι στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αι. οι μεταναστευτικοί πληθυσμοί στις Η.Π.Α. αποτελούν το 100% του εργατικού ανθρώπινου δυναμικού.⁶

Οι Έλληνες, από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, συμμετείχαν σε απεργιακές κινητοποιήσεις, διεκδικώντας εργατικά δικαιώματα. Στα τέλη του 1916 δημιουργήθηκε η Ελληνική Σοσιαλιστική Ένωση και το 1918 ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη η πρώτη ελληνόφωνη σοσιαλιστική εφημερίδα, *Η Φωνή του Εργάτου*, με σκοπό τη συσπείρωση του ελληνικού εργατικού κόσμου. Η εφημερίδα επιβίωνε κυρίως από τις δωρεές και τις συνεισφορές των αναγνωστών και για να καλύψει τα επιπλέον οικονομικά ελλείμματα έδινε χοροεσπερίδες, όπου εθελοντικά λάμβαναν μέρος θίασοι προσκείμενοι στα σοσιαλιστικά σωματεία. Στο πλαίσιο των συσσωματώσεων και των χοροεσπερίδων αναπτύχθηκε ένα πρωτοφανές θεατρικό είδος, το Ελληνικό Σοσιαλιστικό Θέατρο των Η.Π.Α.

Οι θίασοι

Σε θεατρικό όμιλο με μεγάλη ιστορία και σπουδαία προσφορά αναδείχθηκε ο Σοσιαλιστικός Ερασιτεχνικός Όμιλος, ο οποίος ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη, στα τέλη της δεκαετίας του 1910. Επικεφαλής αυτού του πρώτου σοσιαλιστικού θιάσου υπήρξε ο Νίκος Πάτσης και ηγείτο των υπολοίπων ηθοποιών: η Άννα Πάτση, ο Γιάννης Θύμιου, ο Ν. Ζαπνουκαγιάς, η Λίνα Δώρου, η Βασιλική Βαλάκου, ο Δ. Βαλάκος, ο Λάμπρος Φασώνες, η Αγγελική Κόντου κ.ά. Ο Σοσιαλιστικός Ερασιτεχνικός Όμιλος έδρασε με αυτήν την επωνυμία έως το 1923, συνεργαζόμενος με ελληνικά τοπικά σωματεία. Οι παραστάσεις του Σοσιαλιστικού Ερασιτεχνικού Ομίλου εντάσσονταν στις χοροεσπερίδες των συλλόγων, σε πρόγραμμα βαριετέ, το οποίο λάμβανε χώρα σε αίθουσες εκδηλώσεων ξενοδοχείων και περιλάμβανε συνήθως ένα πλήρες τρίπρακτο ή πεντάπρακτο δράμα, κωμικά μονόπρακτα, ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια, δείπνο και ελληνικούς χορούς.

6. Οι Έλληνες μετανάστες συμμετείχαν στις εργασίες επέκτασης και οικοδόμησης της Αμερικής: σιδηρόδρομοι, ανθρακωρυχεία, εργοστάσια κ.ά. βλ. Κώστας Καρπόζηλος, «Το πρώιμο σοσιαλιστικό κίνημα στις Η.Π.Α. και η περίπτωση της εφημερίδας *Η Φωνή του Εργάτου*», *Πρακτικά Συνεδρίου: Ιστορία της Ελληνικής Διασποράς: Έρευνα και Διδασκαλία*. Ρέθυμνο: 4-6 Ιουλίου 2003, Μεταναστευτική Διασπορά Ρέθυμνο, Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ, 2004, σ. 156-163.

Στις παραστάσεις του Σοσιαλιστικού Ερασιτεχνικού Ομίλου παρουσιάζονταν κυρίως ελληνικά νατουραλιστικά και στρατευμένα δράματα, όπως π.χ. τον *Λυτρωμό* του Δημητρίου Ταγκόπουλου.⁷ Τα πολύπρακτα δράματα με κοινωνική θεματολογία, π.χ. ανισότητες, ανεργία, καταχρήσεις, στερεότυπα, θέση της γυναίκας κ.ά., έβρισκαν απήχηση στον εργατικό ελληνικό κόσμο της Αμερικής. Και ενώ το σοσιαλιστικό δράμα *Ο Λυτρωμός* δεν παριστάνεται⁸ ποτέ στις αθηναϊκές σκηνές λόγω της ιδεολογικής του βάσης, στην Αμερική έγινε το πιο πολυπαιγμένο κοινωνικό δράμα μετά το 1920. Ο Δημήτρης Ταγκόπουλος το 1920 έγραφε:

Να παιχτεί ή να μην παιχτεί κι ο *Λυτρωμός*, το ίδιο μου κάνει. Εγώ τον έγραφα για λεύτερους ανθρώπους και για θέατρο που ν' ανεβάζει το κοινό κι όχι να κατεβαίνει στα γούστα του. Αν αποχτήσουμε τέτοιο κοινό και τέτοιο θέατρο, θα παιχτεί και ο *Λυτρωμός*, όπως θα παιχτούν και άλλα έργα...⁹

Ο θίασος, παράλληλα με την επαγγελματική του δράση, ασκούσε εθελοντικό έργο, ενισχύοντας την εφημερίδα *Η Φωνή του Εργάτου*. π.χ. τον Μάρτιο του 1923 ο όμιλος παρουσίασε, δίχως να λάβει αμοιβή, το τρίπρακτο κοινωνικό, «επαναστατικό» δράμα *Η κόκκινη Πρωτομαγιά* του Γιώργου Σημηριώτη, ο οποίος στο παρελθόν είχε ζήσει στις Η.Π.Α.¹⁰ και το έργο του είχε ατυχήσει στην αθηναϊκή του απόπειρα να παιχτεί.¹¹

Παράλληλα με τον Σοσιαλιστικό Ερασιτεχνικό Όμιλο δρα και ο Κομμουνιστικός Ερασιτεχνικός Όμιλος του ελληνικού τμήματος του Κόμματος της Νέας Υόρκης. Ο Κομμουνιστικός Ερασιτεχνικός Όμιλος έδινε μόνο εθελοντικές παραστάσεις στην Εργατική Λέσχη¹² και στην Κομμουνιστική Ομοσπονδία της Νέας Υόρκης. Επικεφαλής του Κομμουνιστικού Ερασιτεχνικού Ομίλου¹³ ήταν η Θεανώ Παπάζογλου-Μάργαρη, η μετέπειτα αγαπημένη συγγραφέας του ελληνισμού της Διασποράς.

7. Τη δεκαετία του '20 οι σοσιαλιστικοί και εργατικοί θίασοι, είτε επαγγελματικοί είτε ερασιτεχνικοί, εντάσσουν στο ρεπερτόριό τους τα έργα του Δ. Ταγκόπουλου, σοσιαλιστή και υπέρμαχου του Ψυχάρη. Ο Ταγκόπουλος ήταν ο εκδότης του περιοδικού *Νουμάς*, το οποίο κυκλοφορούσε από τις αρχές του 20ού αιώνα έως το 1924. Την τελευταία δεκαετία κυκλοφορίας εμφανίζεται ως μια σοσιαλιστική εφημερίδα που υποστήριζε την εργατική τάξη και την εδραίωση της δημοτικής γλώσσας· βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχιμο, Αθήνα, 2005, σ. 60.

8. *Ό.π.*, σ. 102.

9. Δημήτρης Ταγκόπουλος, «Δραματικός επίλογος 13/12/1920», *Ο Λυτρωμός*, Αθήνα, 1921, σ. 9. Βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος», *Φαινόμενα και νοούμενα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 275.

10. Ακολούθησε ο κωμικός μονόλογος του Αντρέα Λασκαράτου, *Γιατί τα τάλαρα τα λένε τάλαρα*, τον οποίον απήγγειλε ο Νίκος Πάτσης· βλ. «Η πέμπτη χοροεσπερίς της Φωνής του Εργάτου», *Φωνή του Εργάτου*, 10-3-1923, σ. 3· «Απόφοιτοι όχι της πανεπιστημιακής παντομίμας, μα της ζωντανής βιοπάλης, γι' αυτό δεν ηθοποίησαν, αλλά αθώα-εποίησαν την καθημερινή τους πείρα» («Εντυπώσεις από την πέμπτη εσπερίδα της Φωνής του Εργάτου», *Φωνή του Εργάτου*, 31-3-1923, σ. 3).

11. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;*, σ. 109· Γιώργος Σημηριώτης, *Η κόκκινη πρωτομαγιά: Δράμα εργατικό τρίπρακτο*, [Σοσιαλιστικό Βιβλιοπωλείο], Αθήνα, 1921.

12. «Η αυριανή εορτή του τμήματος Νέας Υόρκης», *Φωνή του Εργάτου*, 28-4-1923, σ. 8· «Πρωτοφανής επιτυχία του Τμήματος Ν.Υ.», *ό.π.*, 12-5-1923, σ. 7.

13. «Μεγάλη οικογενειακή εορτή», *ό.π.*, 26-5-1923, σ. 3.

Το 1923 ορισμένα μέλη (Νίκος Πάτσης, Βασιλική Δούμα, Σ. Γεωργαντέας, Γιάννης Θύμιος, Αλέκος Χατζής, Θεανώ Παπάζογλου-Μάργαρη, Σπύρος Μαλλιάρης, Σοφία Γιάνναρου, Γιώργος Αρβανίτης, Έλση Χαλκιά, Περιστέρα Κοντού) του Σοσιαλιστικού Ερασιτεχνικού Ομίλου και του Κομμουνιστικού Ερασιτεχνικού Ομίλου συμπράττουν και ιδρύουν τον Θεατρικό Εργατικό Όμιλο, ο οποίος ήταν αυστηρά ελεγχόμενος από τη φράξια της Νέας Υόρκης. Επικεφαλής του νέου ομίλου αναλαμβάνει ο Νίκος Πάτσης για ένα χρόνο και εν συνεχεία παίρνει τα ηνία η Θεανώ Παπάζογλου-Μάργαρη. Αυτός ο νέος επαγγελματικός, πια, θίασος συνεχίζει να συμμετέχει σε γιορτές συλλόγων, π.χ. στην ετήσια χοροεσπερίδα που οργάνωσε ο Πανσαμιακός Σύλλογος «Πυθαγόρας» στο Newark στο New Jersey, με το κοινωνικό δράμα *Γήταυρος* του σοσιαλιστή συγγραφέα Ρήγα Γκόλφη.

Το κοινωνικό ρεαλιστικό δράμα του Ρήγα Γκόλφη *Γήταυρος* παρουσιάζοταν συχνότατα από τους επαγγελματικούς ελληνικούς θιάσους της Αμερικής, όχι μόνο τη δεκαετία του '20 αλλά και του '30.¹⁴ Παράλληλα, ο Θεατρικός Εργατικός Όμιλος διοργάνωνε χοροεσπερίδες, π.χ. τον Νοέμβριο του 1923, με αφορμή την επέτειο της Ρωσικής Επανάστασης. Αξίζει να αναφερθεί ότι για τη συγκεκριμένη περίπτωση είχε συσταθεί ένα πρόγραμμα ποικιλιών, όπου είχε συμπεριληφθεί απόσπασμα και από την επιθεώρηση *Το Πανόραμα του 1921*.¹⁵ Η ανάμειξη του ελαφρού μουσικού θεάτρου και της σοσιαλιστικής δραματολογίας υπήρξε συχνή για τους εκπροσώπους του ελληνοαμερικανικού θεάτρου για όλη τη δεκαετία του '20. Αυτή η τακτική σχετίζεται βέβαια με τη ροή του προγράμματος βαριετέ των χοροεσπερίδων, όπου τη σοβαρή τραγωδία συνήθιζε να διαδέχεται η ελαφριά κωμωδία με στόχο να απαλύνει τη βαριά ατμόσφαιρα.

Τέλος, ο ίδιος θίασος, ο πρώτος επαγγελματικός σοσιαλιστικός ελληνόφωνος θίασος στις Η.Π.Α., παρουσίαζε εθελοντικές παραστάσεις σε χοροεσπερίδες υπέρ της εφημερίδας της εργατικής τάξης –η οποία είχε πλέον από το 1923 μετονομαστεί σε *Εμπρός*–, π.χ. τον Μάρτιο του 1924 ανέβασαν τον *Λυτρωμό* του Ταγκόπουλου για τη συγκέντρωση χρημάτων για τους Έλληνες ανάπηρους απόστρατους.¹⁶

14. «Χοροεσπερίδες: Διαγωνισμός Θεατρικών Ομίλων», *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, 4-5-1937, σ. 3· Προλετάριος, «Ο Θεατρικός Διαγωνισμός στο Σπάρτακο Ν.Υ.», *ό.π.*, 7-5-1937, σ. 6· «Μεγάλος Θεατρικός Διαγωνισμός και Χοροεσπερίδα», *ό.π.*, 23-4-1937, σ. 3· «Χοροεσπερίδες με πρωτοφανές καλλιτεχνικό πρόγραμμα», *ό.π.*, 23-4-1937, σ. 2.

15. Στις 5-11-1923 υπό τη διδασκαλία του Νίκου Πάτση δίνεται μια χοροεσπερίδα στη Ν.Υ., στο θέατρο Bryan Hall με αφορμή την έκτη επέτειο από τη Ρωσική Επανάσταση. Το πρόγραμμα της εκδήλωσης και αυτή τη φορά ξεκινούσε με τον Διεθνή Σοσιαλιστικό Ύμνο του Eugene Pottier και τον Ύμνο της Ελευθερίας της Ρωσίας του Konstantin Belmont. Στη συνέχεια ακολούθησε το μονόπρακτο κοινωνικό δράμα του H. Handriot, *Γυρνώντας απ' το μέτωπο*. Το ίδιο βράδυ, ο θίασος παρουσίασε άλλο ένα μονόπρακτο έργο, την κωμωδία του Christian Bernard, *Πώς μιλούμε τ' αγγλικά*. Το έργο είχε μεταφράσει και διασκευάσει ο Μήτσος Μυράτ. Ακολούθησαν θεατρικά δρώμενα μικρής διάρκειας με τη σκηνή *Ο μανάβης και η υπηρέτρια*, απόσπασμα από την επιθεώρηση *Το Πανόραμα του 1921*, στην οποία έλαβαν μέρος ο Νίκος Πάτσης και η Σοφία Γιάνναρου. Ακολούθησε ένα δρώμενο από εικοσιπέντε δίστιχα «γεμάτα σάτιρα, πνεύμα και χιούμορ» από τον Γιάννη Θύμιο· βλ. Θεατρικό Μουσείο: Φ. 227Γ.

16. Στις 5-3-1924 δόθηκε ακόμα μια χοροεσπερίδα στο Central Opera House με φιλανθρωπικό και ευεργετικό χαρακτήρα. Σκοπός των εκδηλώσεων εκείνης της βραδιάς ήταν να συγκεντρωθούν χρήματα για τους ανάπηρους Έλληνες στρατιώτες. Το πρόγραμμα ξεκίνησε με τον Διεθνή Σοσιαλιστικό Ύμνο του

Μετά το 1924 ο Νίκος Πάτσης, ο επικεφαλής όλων των προηγούμενων σχημάτων, αποσχίστηκε, συμπαρασύροντας πολλά ιστορικά μέλη του σοσιαλιστικού θεάτρου και δημιούργησε τον θίασο Απόλλων, τον μακροβιότερο και σημαντικότερο των ελληνοαμερικανικών σχημάτων. Φαίνεται να είναι μια προσπάθεια διεύρυνσης του κοινού του σε ελληνόφωνους συλλόγους μη προσκείμενους στις σοσιαλιστικές ιδέες. Ωστόσο, συχνά, ο Πάτσης δεν λησμονεί τους παλιούς του συντρόφους και συμπράττει μαζί τους, π.χ. στις 3 Νοεμβρίου 1925 πραγματοποιήθηκε στο Palm Garden η δέκατη χοροεσπερίδα υπέρ της εφημερίδας *Εμπρός*. Εκείνη τη βραδιά ο Θεατρικός Εργατικός Όμιλος των Σωκράτη Γεωργαντέα και Θεανώς Παπάζογλου-Μάργαρη συνεργάστηκε με τον δραματικό θίασο Απόλλων των Νίκο Πάτση και Κώστα Ζαπνουκαγιά. Συνεργαζόμενοι λοιπόν οι δύο θίασοι παρουσίασαν στην Αμερική το έργο *Μια νύχτα, μια ζωή...*, το τρίπρακτο κοινωνικό δράμα του Σπύρου Μελά.

Τα δραματικά νατουραλιστικά έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Σπύρου Μελά διέσχισαν τον Ατλαντικό και εντάχθηκαν στο ρεπερτόριο των σοσιαλιστικών θιάσων. Το *άσπρο και το μαύρο*,¹⁷ έργο του 1913, κοινωνικό νατουραλιστικό δράμα διαμαρτυρίας, παίζεται από τους ελληνικούς σοσιαλιστικούς θιάσους της Αμερικής καθ' όλη τη δεκαετία του '20. Επίσης, δείγματα νατουραλισμού με έκδηλες επιδράσεις από τα ιφενικά δράματα συναντάμε και στο έργο του *Μια νύχτα, μια ζωή*,¹⁸ έργο του 1924, που εξίσου προτιμάται από τους προσκείμενους στην Αριστερά θιάσους της ίδιας περιόδου. Από τη δραματουργική παραγωγή του Μελά παραστάθηκε και το συμβολιστικό δράμα *Το κόκκινο πουκάμισο*¹⁹ και αρκετές φορές παίχτηκε το έργο *Ο γιος του ίσκιου*.²⁰ Αλλά αργότερα, όταν ο συγγραφέας θα στραφεί προς τις σατιρικές «αστικές» κωμωδίες ηθών,²¹ οι σοσιαλιστικοί ελληνοαμερικανικοί θίασοι φαίνεται να τον απορρίπτουν, ιδίως μετά το 1938.

Νατουραλιστικό δράμα, της ίδιας περιόδου με τα έργα του Μελά, ήταν και ο *Καραγκιόζης* του Θ. Συναδινού. Πολυπαιγμένο, όχι μόνο από τους σοσιαλιστικούς θιάσους, αλλά και από τους ευρέως αποδεκτούς από το ελληνοαμερικανικό κοινό, όπως ο περιοδεύων θίασος της Κοτοπούλη.

Eugene Pottier, ο οποίος ερμηνεύτηκε από την ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του D. A. Roggis. Στη συνέχεια ακολούθησαν δύο θεατρικά έργα. Το πρώτο ήταν ο *Λυτρωμός* του Δημ. Ταγκόπουλου, στο οποίο πρωταγωνιστούσε ο Νίκος Πάτσης. Το επόμενο θεατρικό έργο που παρουσιάστηκε εκείνο το βράδυ ήταν η μονόπρακτη κωμωδία *Γιάντες*. Ανάμεσα στα δύο έργα η δραματική υψίφωνος Μαρίκα Παλαίστη, πρωταγωνίστρια της Όπερας της Μόσχας, ερμήνευσε την άρια «Η προσευχή της Τόσκα» του Puccini. Βλ. Θεατρικό Μουσείο: Φ. 227Γ. Ενδεικτικά, αναφέρω ότι σε κάθε παράσταση του ομίλου ακούγονταν ο Διεθνής Σοσιαλιστικός Ύμνος του Eugene Pottier, ο Ύμνος της Ελευθερίας της Ρωσίας του Konstantin Belmont και το «Επικήδειο τραγούδι ενός Ρώσου επαναστάτου» του Liebich.

17. «Η μεγάλη παράσταση υπό του Ελληνικού Εργατικού Θιάσου Los Angeles υπέρ του ημερησίου *Εμπρός* (Νέα Υόρκη)», *Εμπρός* (Νέα Υόρκη), 5-3-1927, σ. 3.

18. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα, 1960, σ. 140. Βλ. επίσης: Χρήστος Σολομωνίδης, *Σπύρος Μελάς: Ένα πνευματικό δαιμόνιο*, Αθήνα, 1969, σ. 51.

19. Προλετάριος «Η τιμητική του Γιάννη και της Κατίνας Θύμιου», *Εμπρός* (Νέα Υόρκη), 15-3-1938, σ. 6· «Το κόκκινο πουκάμισο», *Εμπρός* (Νέα Υόρκη), 8-3-1938, σ. 6 και *ό.π.*, 4-3-1938, σ. 3, 8.

20. *The National Union* (New York) 9 (October-November 1930), σ. 12.

21. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;*, σ. 102.

Παράλληλα με τη Νέα Υόρκη, σοσιαλιστικοί θίασοι δημιουργούνται και στο Σικάγο, π.χ. ο Εργατικός Εκπαιδευτικός Σύνδεσμος, ο οποίος παρουσιάζει στις 9 Απριλίου 1927, υπέρ της εφημερίδας *Εμπρός*, τον *Λυτρωμό* του Ταγκόπουλου.²² Την ίδια μέρα, εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά, στο Martins Ferry του Ohio, δίνεται πλούσιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα για τον ίδιο σκοπό από την ελληνική κομμουνιστική φράξια του Οχάιο. Ομάδα ερασιτεχνών αγωνιστών υπέρ της *Εμπρός* παρουσιάζει τον *Λυτρωμό* του Ταγκόπουλου. Τον Απρίλιο του 1927 η διεύθυνση της εφημερίδας *Εμπρός*, η οποία προωθούσε συστηματικά τη θεατρική ζωή του ελληνικού σοσιαλισμού, μεταφέρει τη διεύθυνσή της στη Νέα Υόρκη. Το γεγονός αυτό στάθηκε η αφορμή για μια θεατρική πορεία του ελληνισμού της Αμερικής, συνυφασμένη με την εφημερίδα έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930.

Η εμφάνιση σοσιαλιστικών ομίλων δεν σταματά ούτε τη δεκαετία του 1930. Ο μόνος θίασος ο οποίος καταφέρνει να έχει μία σταθερή παρουσία²³ είναι ο Σπάρτακος. Ο θίασος γεννήθηκε στους κόλπους της εργατικής και κοινωνικής Οργάνωσης Σπάρτακος και επικεφαλής ήταν οι Π. Αδαμίδης και Ι. Βώκος. Σε αντίθεση με τους προαναφερθέντες θιάσους, ο Σπάρτακος εμφανίζεται μόνο σε εθελοντικές παραστάσεις, π.χ. σε παράσταση του 1937 όλα τα έσοδα διατέθηκαν για την ενίσχυση των πολιτικών καταδίκων στην Ελλάδα από το δικτατορικό καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά, αλλά και σε χοροεσπερίδες υπέρ της εφημερίδας *Εμπρός*.²⁴

Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι στις 8 Μαΐου 1937 πραγματοποιείται ελληνόφωνος θεατρικός διαγωνισμός στις Η.Π.Α. Ο Σπάρτακος της Νέας Υόρκης είχε λάβει μέρος στην εκστρατεία της εφημερίδας *Εμπρός* για τη συγκέντρωση χρημάτων με σκοπό την ίδρυση ελληνικών σχολείων και διοργάνωσε θεατρικό διαγωνισμό.²⁵ Ο δραματικός

22. «Μεγάλη θεατρική παράσταση», *Εμπρός*, 2-4-1927, σ. 6.

23. Παράλληλα, δραστηριοποιούνται οι θίασοι: Ερασιτεχνικός Θεατρικός Όμιλος Εργατών Γουναρικής Λόκαλ 70, ο Ελληνικός Εργατικός Εκπαιδευτικός Σύνδεσμος της Νέας Υόρκης «Πρόοδος», ο Δραματικός Όμιλος του Εργατικού Εκπαιδευτικού Συνδέσμου στο Σικάγο.

24. Ο θίασος γεννήθηκε στους κόλπους της Εργατικής και Κοινωνικής Οργάνωσης «Σπάρτακος» και μέλη του ήταν οι: Χ. Τζέρμαν, Ν. Λαζαρίδης, Σταυρούλα Γεωργουλέα, Π. Πρωταγόρας, Ευαγγελία Γεωργουλέα, Κ. Κοντογιάννης, Ο. Νικολαΐδης, Εμμ. Καραΐσκος, Δέσποινα Τσαλδίρη, Ελένη Βιθούλκα, Στέλλα Πουλάκη, Σ. Κυπριανίδης. Στις 17-1-1937 πραγματοποιήθηκε ο εορτασμός της 7ης επετείου του Σπάρτακου της Νέας Υόρκης στο Palm Garden. Όλα τα έσοδα διατέθηκαν για την ενίσχυση των πολιτικών καταδίκων στην Ελλάδα από το δικτατορικό καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά. Στο πρόγραμμα της γιορτής ο δραματικός όμιλος του Σπάρτακου παρουσίασε το δράμα *Θα νικήσωμεν*, βλ. «Γύρω από τη μεθαιριανή χοροεσπερίδα του Σπάρτακου», *Εμπρός*, 15-1-1937, σ. 6. Λίγες μέρες αργότερα, στις 30-1-1937, ο Ελληνικός Εργατικός Εκπαιδευτικός Σύνδεσμος «Πρόοδος» της Νέας Υόρκης πραγματοποίησε στην αίθουσα του Συλλόγου του Σπάρτακου καλλιτεχνική χοροεσπερίδα. Ο δραματικός όμιλος Σπάρτακος εμφανίστηκε με το μονόπρακτο κοινωνικό δράμα *Στα οδοφράγματα* και την κωμωδία *Τα σκάνδαλα του δήμου Βουπρασιών* του Ν. Λάσκαρη. Στην εκδήλωση έλαβε μέρος και η Μανδολινάτα του Σπάρτακου, βλ. «Καλλιτεχνική χοροεσπερίς», *Εμπρός*, 26-1-1937, σ. 5.

25. Οι όμιλοι των συνδέσμων Σπάρτακος, Πρωτοπόρος (Ελένη Σδόνα) του Μπρούκλιν, Παγκυπριακή Αδελφότητα και άλλες οργανώσεις αποφάσισαν να λάβουν από κοινού μέρος στον εμπλουτισμό του καλλιτεχνικού προγράμματος της βραδιάς και κάθε θίασος παρουσίασε ένα κοινωνικό έργο. Συστάθηκε μια κεντρική καλλιτεχνική επιτροπή, η οποία έκρινε το αποτέλεσμα. Τα έργα που διαγωνίστηκαν ήταν τα *Γή-ταυρος*, *Στα οδοφράγματα*, *Στη χώρα που ανατέλλει ο ήλιος*: βλ. «Μεγάλος θεατρικός διαγωνισμός και

όμιλος Σπάρτακος κατείχε σημαντική θέση στην ελληνική θεατρική ζωή της Νέας Υόρκης. Οι συντελεστές μελετούσαν τις κριτικές και μάλιστα, το 1937, πραγματοποίησαν συνέδριο, όπου συζητήθηκε το σχέδιο της μελλοντικής δράσης του ομίλου με σκοπό την καλύτερη εμφάνισή του στις παραστάσεις της επόμενης χειμερινής θεατρικής περιόδου. Παράλληλα, λειτουργούσαν εκλεγμένες επιτροπές θεατρικών υποθέσεων, όπως ήταν η Επιτροπή Εκλογής Θεατρικών Έργων. Οργάνωναν σεμινάρια «μεταμφιέσεως», υποκριτικής, ενδυματολογίας και «διευθύνσεως του ομίλου» στη διάρκεια του καλοκαιριού. Επίσης, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η Λέσχη του Σπάρτακου είχε δημιουργήσει εκπαιδευτικές δραστηριότητες για παιδιά. Τα μαθήματα πραγματοποιούνταν καθημερινές τα απογεύματα και εκτός από ζωγραφική, μουσική, χορωδία, ξιφασκία, διηγηματογραφία, χορό, δακτυλογραφία, σχέδιο και εργόχειρο, διδασκόταν επίσης και η δραματική τέχνη στα ελληνικά και στα αγγλικά.

Στους κόλπους του ελληνοαμερικανικού σοσιαλισμού δημιουργείται ένας πυρήνας θεατρικών συγγραφέων, προερχόμενων από τους σοσιαλιστικούς θιάσους, οι οποίοι δημιουργούν έργα επαναστατικά και νατουραλιστικά. Τα έργα των Ταγκόπουλου, Σημηριώτη, Γκόλφη και Σκίπη αποτέλεσαν πρότυπο για τα ελληνοαμερικανικά «εργατικά δράματα». Ιδιαίτερη εντύπωση είχε κάνει η πρόσληψη του έργου Χριστός Ανέστη του ποιητή Σωτήρη Σκίπη, που έλαβε θερμή κριτική. Το έργο είχε πρωτοπαρουσιαστεί στην Αίγυπτο από τον θίασο του Αλέκου Γονίδη, ενώ στην Αθήνα απαγορεύτηκε στον θίασο της Κυβέλης να το ανεβάσει λίγο πριν από την πρεμιέρα, όταν επενέβη η αστυνομία και έκλεισε το θέατρο, χαρακτηρίζοντας το έργο «μπολσεβικικό». Το έργο, ωστόσο, παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη, στις 21 Μαρτίου 1937 από τον θίασο Νέον Θέατρον, στη χοροεσπερίδα υπέρ της εφημερίδας *Εμπρός*, με τον τίτλο *Τα συντρίμια του πολέμου*.²⁶

Υπό τις προαναφερθείσες επιδράσεις, το 1937 γράφτηκε η σοσιαλιστική σατιρική οπερέτα *Φρούτα Αμερικάνικα* του Κώστα Ζαμπούνη, του εκδότη της ελληνικής εφημερίδας της Νέας Υόρκης, *Σάτυρος*,²⁷ και νατουραλιστικά σοσιαλιστικά δράματα της ίδιας περιόδου είναι τα έργα του Παράσχου Αδαμίδη *Ποιος φταίει;*, *Ελεύθερος κατάδικος* και *Η ζωή στα ελληνικά βαπόρια*, αλλά και το ομαδικό έργο του Εργατικού Ομίλου Νέας Υόρκης με τον τίτλο *Το όνειρο του Αλκη*.

Κατά τη δεκαετία του '40, μειώνεται και εξαλείφεται η παρουσία των προαναφερθέντων σοσιαλιστικών θιάσων,²⁸ μια διαπίστωση που σχετίζεται: πρώτον, με την οριστική

χοροεσπερίδα για την εκστρατεία του *Εμπρός* στον Σπάρτακο Ν.Υ.», *Εμπρός*, 23-4-1937, σ. 3. Εκείνη την περίοδο ο θίασος είχε δεχθεί δύο ισχυρά πλήγματα: Ο Π. Αδαμίδης, πρωτεργάτης του Νέου Θεάτρου και εθελοντής του θιάσου του Σπάρτακου, απείχε λόγω σοβαρής ασθένειας και ο κωμικός Γιάννης Βώκος πολεμούσε στο πλευρό των Ισπανών. Ωστόσο, αυτές οι απουσίες δεν μείωσαν τη δράση του θιάσου, ο οποίος εξέλεξε επιτροπές θεατρικών υποθέσεων, όπως ήταν η Επιτροπή Εκλογής Θεατρικών Έργων· βλ. «Η πρόοδος του θεατρικού ομίλου του Σπαρτάκου», *Εμπρός*, 13-7-1937, σ. 6.

26. Προλετάριος, «Από τον συναγεμώ για το *Εμπρός*: Τα Συντρίμια του πολέμου ανέβασαν το Νέο Θέατρο σε σκαλοπάτια δόξας», *Εμπρός* (Νέα Υόρκη), 6-3-1937, σ. 6.

27. Δεν διασώζεται το λιμπρέτο της οπερέτας αλλά αντλούνται στοιχεία από τις προαγγελίες στον Τύπο της εποχής· βλ. Προλετάριος, «Μουσική και Θέατρο: *Φρούτα Αμερικάνικα*», *Εμπρός* (Νέα Υόρκη), 4-5-1937, σ. 6.

28. Στις 22-5-1949 ανέβηκε το *Χαλασμένο Σπίτι* του Μελά στο Palm Garden από τον θίασο Έλληνες Ηθοποιοί. Επρόκειτο για την τιμητική του Γεράσιμου Παπαδόπουλου. Τις δεκαετίες του '20 και του '30,

παύση της κυκλοφορίας της μακροβιότερης ελληνοαμερικανικής κομμουνιστικής εφημερίδας *Εμπρός*,²⁹ η οποία ήταν το επίσημο κομματικό όργανο του ελληνικού γραφείου της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος των Η.Π.Α.· δεύτερον, με την εμπλοκή των Η.Π.Α. στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο –τον Δεκέμβριο του 1941–, που είχε ως αντίκτυπο τον αφανισμό κυρίως του ερασιτεχνικού ελληνοαμερικανικού σοσιαλιστικού θεάτρου, λόγω της υποχρεωτικής επιστράτευσης, σε αντίθεση με τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο όπου ήταν προαιρετική και τρίτο και σπουδαιότερο: με τις κυβερνητικές μεθοδεύσεις εναντίον των σοσιαλιστικών συσσωματώσεων.

Ο αγώνας εξοστρακισμού της Αριστεράς από την κοινωνικοπολιτική ζωή της Αμερικής ξεκίνησε επίσημα τον Φεβρουάριο του 1950, όταν ο Γερουσιαστής Τζόζεφ Μακάρθου, ενώπιον της Επιτροπής Εξωτερικών Υποθέσεων της Γερουσίας κατήγγειλε, δίχως να καταθέσει τεκμήρια, 205 υπαλλήλους του Υπουργείου Εξωτερικών ως κομμουνιστές. Ως γνωστόν, η κίνησή του αυτή του εξασφάλισε την προεδρία στην περίφημη Επιτροπή Αντιαμερικανικών Ενεργειών (H.U.A.C.) και σηματοδοτήθηκε η εποχή της Μεγάλης Κόκκινης Απειλής (Great Red Scare).³⁰

Ωστόσο, ανεπίσημα, η αντικομμουνιστική αμερικανική πολιτική είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ήδη από την εποχή της μεγάλης ύφεσης, στα τέλη της δεκαετίας του '20. Εκείνη την εποχή, αν και το αμερικανικό κομμουνιστικό κόμμα αριθμούσε χιλιάδες μέλη, ανάμεσά τους και εκατοντάδες Έλληνες, αποτελούσε μομφή να είναι κάποιος κομμουνιστής και κινδύνευε με κοινωνικό αποκλεισμό. Το 1939 ψηφίστηκε ο περίφημος νόμος Μακ Κάραν (McCarran Act) που απαγόρευε στους αριστερούς την εργασία στο δημόσιο. Μια χρονιά αργότερα, το 1940, ψηφίστηκε ο νόμος που απαγόρευε στις αμερικανικές οργανώσεις να συνδέονται με τις αντίστοιχες διεθνείς του εξωτερικού, καθώς και ο νόμος Σμιθ (Smith Act), που προέβλεπε την απαγόρευση των οργανώσεων που επιδίωκαν την αλλαγή του πολιτεύματος.³¹ Ο νόμος Σμιθ απαγόρευσε τη λειτουργία της τελευταίας ελληνοαμερικανικής σοσιαλιστικής εφημερίδας, *Το Βήμα*, η οποία είχε διαδεχθεί την *Εμπρός*, και διέλυσε τις σοσιαλιστικές οργανώσεις και τα σωματεία που λειτουργούσαν για δεκαετίες. Με την κατάργηση της ανωτέρω εφημερίδας και των οργανώσεων της ελληνικής Αριστεράς, ο νόμος Σμιθ ουσιαστικά κατήργησε και το ελληνοαμερικανικό σοσιαλιστικό θέατρο.

τα έργα του Μελά παίζονταν κυρίως από τους σοσιαλιστικούς θιάσους, επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς. Ωστόσο, η προαναφερθείσα παράσταση του 1949 δεν σχετίζεται με τους εργατικούς ελληνικούς συλλόγους· βλ. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, 22-5-1949, σ. 5.

29. Η εφημερίδα *Εμπρός* κυκλοφόρησε από τον Ιούλιο του 1923 έως τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου· βλ. Καρπόζηλος, «Το πρώιμο σοσιαλιστικό κίνημα στις Η.Π.Α. ...», σ. 163. Η πρώτη κατά σειρά ελληνοαμερικανική σοσιαλιστική εφημερίδα ήταν *Η Φωνή του Εργάτου* και μετονομάστηκε σε *Εμπρός* το 1923. Το 1938, την *Εμπρός* διαδέχτηκε η *Ελευθερία* και το 1941 το *Βήμα*, που μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου έπαψε να κυκλοφορεί υπό τις απαγορεύσεις του νόμου Smith Act· βλ. Victor Papacosmas, «The Greek press in America», *Journal of the Hellenic Diaspora* 5/4 (1974), σ. 54-55.

30. Το House of Un-American Activities Committee είχε συσταθεί το 1938· βλ. Peter Knight, *Conspiracy Theories in America History: An Encyclopedia*, ABC-Clio, 2003, σ. 325· Κατερίνα Διακουμοπούλου, «Το ελληνικό θέατρο στην Αμερική τη δεκαετία του 1940», στο αφιέρωμα: «Η Ελληνική Τέχνη τη δεκαετία του 1940», *Νέα Εστία* 1845 (Ιούνιος 2011).

31. Victor Bondi, *American Decades 1940-1949*, American Decades Series, 1995, σ. 295, 308, 375· John Somerville, *Communist Trials and the American Tradition*, New York, 2000, σ. 141, 200, 233.

Το 1945, από μερίδα Ελλήνων αριστερών των Η.Π.Α. συγκροτήθηκε το Ελληνοαμερικανικό Συμβούλιο, το οποίο λειτούργησε ως μέσο πολιτικής πίεσης εναντίον της αμερικανικής συγκατάθεσης προς τις βρετανικές ενέργειες στην Ελλάδα. Ωστόσο, το μεγαλύτερο ποσοστό των Ελληνοαμερικανών φαίνονταν να υποστηρίζουν την αμερικανική φιλοβρετανική πολιτική. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο Χάρυ Τρούμαν υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στις ελληνικές κοινότητες.³²

Παράλληλα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 και κυρίως με την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου (1947), ο κομμουνισμός αποτέλεσε ζήτημα Εθνικής Ασφάλειας για τις Η.Π.Α. Στην πραγματικότητα, υπεύθυνος για την ποινικοποίηση της Αριστεράς ήταν ο Τζον Χούβερ, ο διευθυντής του F.B.I. την περίοδο 1935-1972, ο οποίος υπήρξε ο σχεδιαστής της αντικομμουνιστικής υστερίας. Μάλιστα, οι μελετητές της περιόδου, όπως η Έλεν Σρέκερ, προτιμούν τον όρο «Χουβερισμό» και όχι «Μακαρθισμό».

Ο αντικομμουνισμός των αρχών της δεκαετίας του '50 έπληξε ολοκληρωτικά το ελληνοαμερικανικό θέατρο. Οι ενεργά συμμετέχοντες ηθοποιοί, αλλά και οι φιλικά προσκείμενοι στους σοσιαλιστικούς θιάσους των εργατικών οργανώσεων εξευτελιζόνταν από τις επιτροπές –οι οποίες στην πραγματικότητα διέθεταν μέσω των αρχείων του F.B.I. όλες εκείνες τις πληροφορίες που υποτίθεται ότι προσπαθούσαν να αποσπάσουν από τους ανακρινόμενους. Η άμεση επίπτωση ήταν η κοινωνική απομόνωση. Πολλοί καλλιτέχνες έχασαν τη δουλειά τους, διαλύθηκε η οικογένεια τους και αποκλείστηκαν από κάθε συναναστροφή.³³

Ως γενική διαπίστωση σχετικά με τις ελληνοαμερικανικές σοσιαλιστικές δράσεις στις Η.Π.Α., αξίζει να αναφερθεί ότι μερίδα μελετητών της ελληνικής μετανάστευσης στην Αμερική προφανώς υποτίμησε την κομμουνιστική πολιτική και καλλιτεχνική δράση των Ελλήνων μεταναστών.³⁴ Ο ελληνοαμερικανικός σοσιαλισμός και ο καλλιτεχνικός του ακτιβισμός είναι ένα νέο τεράστιο κεφάλαιο της νεοελληνικής διασπορικής ιστορίας, σχεδόν αδιερεύνητο.

32. Theodore Couloumbis – John Petropoulos – Harry Psomiades, *Foreign Interference in Greek Politics*, Pella, New York, 1976, σ. 113-153. «Η αμερικανική παρέμβαση στον ελληνικό εμφύλιο με τα γνωστά της αποτελέσματα κέρδισε οπωσδήποτε την ευγνωμοσύνη της πλειοψηφίας (των νικητών), αλλά και την αντιπάθεια της κομμουνιστικής παράταξης (των ηττημένων)» (Θεόδωρος Κουλουμπής, «Ελληνοαμερικανικές σχέσεις: αρχές 20ού αι.-1974», *Καθημερινή*, 9-10-2007, σ. 27).

33. Stephen Davenport, *No Ivory Tower: McCarthyism and the Universities*, Oxford University Press, 1986· Ellen Schrecker, *Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, St. Martins / Bedford, 2002· Brenda Murphy, *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film and Television*, Cambridge Studies in American Theatre and Drama, 2003.

34. «Unlike some other immigrant groups, the Greeks in America never produced a major socialist constituency even during the Depression...the left was never to exert a major influence on the Greek-American community...» (Charles Moskos, *Greek-Americans: Struggle and Success*, Transaction, New Brunswick, 2005, σ. 47). Παρόμοιες αναφορές βλ. Theodore Saloutos, *The Greeks in the United States*, Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts, 1964, σ. 332 και J. P. Xenides, *The Greeks in America*, George H. Doran, New York, 1922, σ. 102 κ.α. Αντιθέτως, οι Dan Georgakas και Helen Papanikolas ανέδειξαν την ελληνοαμερικανική σοσιαλιστική κίνηση του πρώτου μισού του 20ού αι.· βλ. αναλυτικά για το θέμα Καρπόζηλος, «Το πρώιμο σοσιαλιστικό κίνημα στις Η.Π.Α. ...», σ. 156-157, επίσης George Leon, *The Greek Socialist Movement and the First World War*, Columbia University Press, New York, 1976, σ. 15-20. Πλέον, είναι κοινώς αποδεκτό ότι μεγάλη μερίδα Ελλήνων της Αμερικής συστρατεύθηκαν στα εργατικά κινήματα και στις οργανώσεις της Αριστεράς· βλ. Π. Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα*, Γνώση, Αθήνα, 1994, τ. Γ', σ. 699.

*Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία:
Η δυνατότητα ενός κοινού (αντι)λόγου
στην κρίση της δημοκρατικότητας*

Αν και θεωρητικός, διεπιστημονικός όρος του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, η παραστατικότητα¹ ως φαινόμενο της ανθρώπινης δραστηριότητας είναι τόσο παλιό όσο και η ίδια η κοινωνική ύπαρξη και η παιγνιώδης, θεατροειδής δράση στο πλαίσιο της ομάδας,² αποτελώντας στοιχείο εγγενές του θεατρικού φαινομένου, πριν ακόμη από τη χρήση του λόγου επί σκηνής και την εγκαθίδρυση αυτής καθ' αυτήν της (θεατρικής) παράστασης.³ Για έναν «πολιτισμό της επιτέλεσης ή παράστασης» (performance culture) γίνεται συχνά λόγος και σε ό,τι αφορά την Αθήνα του 5ου αιώνα,⁴ μια πόλη δεκτική και συνηθισμένη σε επικοινωνιακές συλλογικές δράσεις, στο πλαίσιο των οποί-

1. Αλλιώς, επιτελεστικότητα ή παραστασιακότητα. Για τις δυσκολίες απόδοσης στην ελληνική των όρων performance, performativity, performer, performance studies, performance arts και τις διαφορετικές υπάρχουσες μεταφραστικές εναλλακτικές, βλ. τις υποσημειώσεις της μεταφράστριας-επιμελήτριας Ελ. Ράπτου, στον «Πρόλογο» του M. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή* (μετ. Ελ. Ράπτου), Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2014, σ. 53-56.

2. Πρβλ. ενδεικτικά Β. Πούχγερ, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2010, σ. 231-431· του ίδιου, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2011, σ. 67 εξ.· του ίδιου, *Η επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Κίχλη, Αθήνα, 2014, σ. 61-64· Carlson, *Performance*, σ. 59-78 και 100-115.

3. Βλ. τη διάκριση μεταξύ παραστατικότητας (performativity) και παράστασης (performance) από την J. Butler, «Critically queer», *Gay and Lesbian Quarterly* 1 (1993), σ. 17-32· 24. Πρβλ. τον προβληματισμό του Richard Schechner σχετικά με τη διάκριση (αλλά και την αναπόφευκτη ανάγκη συνεχούς μετατόπισης) ανάμεσα, από τη μια μεριά, στην παράσταση (performance) και τις παραστατικές τέχνες (performing arts) και, από την άλλη, το παραστατικό (performative) και την παραστατική συμπεριφορά (performative behavior), στο «What is performance studies anyway?», P. Phelan – J. Lane (επιμ.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York / London, 1998, σ. 357-362.

4. Βλ. το δεύτερο μέρος του βιβλίου των S. Goldhill – R. Osborne (επιμ.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, που διατρέχει τις διαφορετικές παραστατικές δράσεις που πραγματοποιούνταν στα αρχαία γυμνάσια, δικαστήρια, θυσιαστήρια, ιερά κ.ά. Πρβλ. ενδεικτικά R. P. Martin, «Το αρχαίο θέατρο και ο πολιτισμός της σκηνικής δράσης», M. McDonald – J. M. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο. Από το Πανεπιστήμιο του Cambridge* (μετ. Β. Λιαπής), Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σ. 43-68· Chr. Pelling, «Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της εκτέλεσης», J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της*

ων πιθανότατα συναιρούνταν η συμβολικά καταρχήν σηματοδοτημένη και πρακτικά προσανατολισμένη ιεροτελεστική διάσταση με την καταρχήν αισθητικά προσανατολισμένη και πολιτισμικά φορτισμένη επιτελεστική, παραστατική δυναμική,⁵ διαμορφώνοντας ένα (μεθ)οριακό (luminal) πεδίο, όπου η χωρική, χρονική και σημειωτική ενδιαμεσότητα (betweeness) της ενσωματωμένης δραστηριότητας παραβίαζε, διήλεγχε, προκαλούσε ή και μετασχημάτιζε τις κυρίαρχες κοινωνικές δομές.⁶

Αυτή η θεμελιακή παραστατικότητα, που αναπτύχθηκε μέσα σε ένα πρωτο-θεατρικό πλέγμα θυσιαστικών και τελετουργικών, συχνά μουσικο-χορευτικών, δρωμένων και εξακολουθούσε να διαποτίζει έντονα τις εκδηλώσεις που περιέβαλλαν τους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων (θυσίες, πομπές, επιδείξεις πριν από και μετά τους θεατρικούς αγώνες κ.ά.), δεν θα μπορούσε παρά να εμφιλοχωρεί δυναμικά και στην κειμενική και σκηνική σύσταση της αρχαίας τραγωδίας, δημιουργώντας ένα πρόσθετο πεδίο πολύτροπης αισθητηριακής και διανοητικής κινητοποίησης του κοινού και, μαζί ένα πρόσθετο πεδίο επίρρωσης της πολυφωνικής δημοκρατικότητας ως επιδιωκόμενου δομικού συστατικού της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας στη συγκεκριμένη πολιτειακή σύλληψή της.⁷ «Το αρχαιοελληνικό δράμα απεικονίζει αποτελεσματικές τελετουργικές πρακτικές, που γίνονται, κατά κάποιο τρόπο, τελετές στο εσωτερικό μιας ευρύτερης τελετουργίας», αναφέρει ο David Wiles και επικαλείται ενδεικτικά το παράδειγμα της εξω-σκηνικής θυσιαστικής τελετουργίας στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, που επιτελεί ο Αίγισθος και στη διάρκεια της οποίας ο ίδιος θα δολοφονηθεί πισώπλατα από τον Ορέστη (σε μια «στρέβλωση των καθιερωμένων τελετουργικών πρακτικών»), αλλά και το παράδειγμα των πολλών εκείνων περιπτώσεων αρχαιοελληνικών τραγωδιών που «τελειώνουν με την καθιέρωση μιας τελετουργίας οικείας στο κοινό, με αποτέλεσμα το έργο να λειτουργεί ως επεξηγηματικός μύθος» (το τέλος π.χ. της *Ορέστειας*, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, του *Ηρακλή*).⁸

Πέρα όμως από την παραστατικότητα που ενέχεται ως ιδρυτική συνθήκη στις ρητές τελετουργικές δράσεις (rituals) που διαποτίζουν την αρχαία ελληνική τραγωδία (θυσίες,

αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (μετ. Μ. Καίσαρ – Όλ. Μπεζαντάκου – Φ. Φιλίππου), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2010, σ. 115-142.

5. Τη διάκριση μεταξύ τελετουργίας (ritual) και σκηνικής εκτέλεσης (performance) στην αρχαία ελληνική κοινωνία συνοψίζει παραδειγματικά ο Martin, «Το αρχαίο θέατρο και ο πολιτισμός της σκηνικής δράσης», σ. 46-47.

6. Για την έννοια της (μεθ)οριακότητας (liminality) και την επικράτησή της στο πεδίο των παραστατικών σπουδών διαμέσου της καθοριστικής αντίληψής της από τους Victor Turner και Richard Schechner, βλ. J. McKenzie, «Genre trouble: (The) butler did it», P. Phelan – J. Lane (επιμ.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York / London, 1998, σ. 217-235: 217-219. Πρβλ. την επισκόπηση του εννοιολογικού πεδίου των οριακών (luminal) και οριοειδών (liminoid) παραστατικών δραστηριοτήτων καθώς και την επισκόπηση της αντίστοιχης βιβλιογραφίας από τον Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, σ. 100-115.

7. Ακολουθώ τη διάκριση ανάμεσα στη δημοκρατικότητα (democraticity) και τη δημοκρατία (democracy), που συζητά ο L. Bergström, «Degrees of Democraticity», *Oñati Socio-Legal Series* 1/5 (2011), http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1837342## [31-8-2015].

8. D. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή* (μετ. Ελ. Οικονόμου), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2009, «Η τελετουργία στην τραγωδία», σ. 80.

εξαγνισμοί, ικεσίες, αναζητήσεις ασύλου, προσευχές, τελετές ταφής και θρήνου),⁹ είτε σε μιμητικό, αναπαριστάμενο επίπεδο είτε σε επίπεδο αφηγηματικό,¹⁰ αυτή υποφώσκει, αναμένοντας τη σκηνική ενεργοποίηση και εντατικοποίησή της, σε ένα πλήθος από άλλες ειδικότερες πράξεις σκηνικής (αλληλό)δρασης, που υποδηλώνονται από το κείμενο, συνδέονται κατά πρώτο και κύριο λόγο με την ύπαρξη και τη σκηνική δράση της κοινότητας του Χορού και μπορεί να μην έχουν την εν πολλοίς σχηματοποιημένη και συμβατική διάταξη της τελετουργίας, ωστόσο διαφοροποιούνται επίσης, περισσότερο ή λιγότερο, από τις συνηθισμένες διαδικασίες της επικοινωνίας και προβάλλουν μια έντονη και ενισχυμένη αισθητική διάσταση.¹¹ Τα περιθώρια της μη συντεταγμένης σκηνικής δράσης και της αυτοσχεδιαστικής ως έναν βαθμό και αυτονομημένης αισθητικά παραστατικότητας είναι μεγάλα, για παράδειγμα, στους *Πέρσες* στις –πολυσύνθετες σημειακά, σε επίπεδο γλωσσικό, παραγλωσσικό, κινησιακό, χορογραφικό– σκηνές της επίκλησης του νεκρού Δαρείου από τον Χορό, της θαυματικής εμφάνισης του ειδώλου του, του κοινού εξόδιου θρήνου του Ξέρξη και του Χορού. Ή, στους *Επτά επί Θήβας*, στην εκτενέστατη αφηγηματική σκηνή των «επτά δίδυμων ρήσεων» ή στην εξόδια σκηνή της εκφοράς των νεκρών αδελφών, είτε η τραγωδία ολοκληρώνεται στον στίχο 1004 είτε ολοκληρώνεται –αναπροσανατολισμένη δραματουργικά– στον στίχο 1077, με το παρέμβλητο, αμφισβητούμενης γνησιότητας τρίτο επεισόδιο.

Αν και πρέπει να μιλούμε για μια «παραστατικότητα» ενταγμένη σε ένα ευρύτερο εντελεχές όλον –που προϋπέθετε ένα ορισμένο κείμενο, με συγκεκριμένα κατά ποιόν και κατά ποσόν μέρη, με πλήρη και ολοκληρωμένη τυπική δομή, με συνεκτική εσωτερική λογική και συνοργάνωση των παριστάμενων και αφηγηματικών συστατικών της σε μία «πράξεως μίμησιν... μιᾶς τε καὶ ταύτης ὄλης», σύμφωνα με τη διατύπωση του Αριστοτέλη– υπήρχαν χρόνοι της σκηνικής δράσης όπου η παραστατικότητα πιθανότατα παρέκκλινε από τη συντεταγμένη, δραματική αλληλουχία και κειμενική προγραμματικότητα και παρήγε μια παράλληλη, παραπληρωματική επιφάνεια σημασιοδότησης της σκηνικής πράξης. Με παραστατικούς-επιτελεστικούς, για παράδειγμα, όρους πιστεύω ότι θα πρέπει να εννοήσουμε τη μεταγενέστερη μαρτυρία του Αθήναιου, ότι ο «Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὄρχηστής οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως» (Αθήναιος 1,22a).¹² Η μαρτυρία αφήνει πολλά αναπάντητα ερωτήματα: Ποια ήταν η ακριβής ιδιότητα του Τελέστη (απλό μέλος του Χορού; κορυφαίος του Χορού; πρόσθετος δεξιότηχης σολίστας); Σε ποια σημεία (απαγγελλόμενα ή αδόμενα), σε πόση διάρκεια και με ποια επαναληπτι-

9. Ό.π., σ. 83-94.

10. Πρβλ. τον εορτασμό των Ηραίων, στον οποίο καλεί ο Χορός την ευριπίδεια Ηλέκτρα, και τις επιφυλάξεις της τελευταίας να συμμετάσχει και να ανταποκριθεί στις προδιαγραφές της συγκεκριμένης «εκτέλεσης» (όμως μεταφράζεται εδώ το performance), όπως σημειώνει ο Pelling, «Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της σκηνικής δράσης», σ. 119.

11. Πρβλ. Martin, «Το αρχαίο θέατρο και ο πολιτισμός της σκηνικής δράσης», σ. 46-47.

12. Για την «οπτική» δεινότητα του Αισχύλου στη δημιουργία είτε υλικών, αναπαριστάμενων επί σκηνής εικόνων είτε «νοερών» οπτικών εικόνων, μεταδιδόμενων και υποβαλλόμενων μέσω της τραγικής «λέξης», και μάλιστα στους *Επτά επί Θήβας*, βλ. Agis Marinis, «Seeing sounds: synaesthesia in the Parodos of the Seven against Thebes», *Λογείον/Logeion* 2 (2012), σ. 26-59, ιδίως 40-44 (υποκεφ. Visualisation and theatricality), με αναφορά στην παράδοση για τον Τελέστη (σ. 43, σημ. 77).

κότητα επανερχόταν η ορχηστρική παρεμβολή του; Με ποιον ακριβώς τρόπο ο Τελέστης «φανερὰ ἐποίει τὰ πράγματα διὰ τῆς ὀρχήσεως»; Ποια ἴταν αὐτά τα «πράγματα» και τι σήμαινε «φανερὸ» για τους αρχαίους;. Από την ἄλλη, ωστόσο, δείχνει προς μια έντονα –σε επίπεδο παραγωγῆς και πρόσληψης– παραστατική δράση (δραματουργικά ενισχυμένη, εν εἶδει ενός σύγχρονου χοροθεατρικού δρωμένου) η οποία ενεργοποιούσε και ενεργοποιούνταν από το σώμα του περφόρμερ-εκτελεστή Τελέστη (με το προδρομικά ομιλούν ὄνομα!), καθιστώντας αὐτὸ καθαυτὸ το σώμα παραστασιακὸ υλικὸ μέσω της δικῆς του συνειδησιακῆς διαδικασίας και επεξεργασίας.

Η παραστατικότητα, ως κυοφορούσα μια σειρά από διαπλεκόμενα και αντικρουόμενα ερεθίσματα, ως συνεχῆς ροή επιθυμιῶν και κίνησης, ως φέρουσα τη ζωτικὴ σημασιακὴ αιώρηση «σε αντίθεση με την ισχυρότερη δηλωτικὴ του λόγου» και, ως εκ τούτου, ως οὐσα «το εν δυνάμει δημοκρατικότερο στοιχείο της θεατρικῆς διαδικασίας»,¹³ υποφώσκει, στο κειμενικὸ υπόστρωμα της τραγωδίας και εἶναι στην ευχέρεια και την ετοιμότητα του σκηνοθέτη εἴτε να την αποδυναμώσει ἢ να την απαλείψει εντελῶς ως σκηνικὸ σῆμα εἴτε να την ανελκύσει και να τη μεταγράψει με ὄρους της νεώτερης καλλιτεχνικῆς και κοινωνικῆς συνθήκης, παράγοντας in situ νέες σημασίες μέσα από τον συνδυασμὸ διαφορετικῶν τεχνῶν και τεχνικῶν με την περιρρέουσα πραγματικότητα και δικαιώνοντας, ἔτσι, τόσο την καταγωγικὴ σημασία της ως γενεσιουργοῦ πυρήνα ὅλου του θεάτρου ὅσο και τη συγχρονικὴ δυναμικὴ της ως ζώσας αισθητικῆς λειτουργίας στο παγκόσμιο και παγκοσμιοποιημένο (μετα)μεταμοντέρνο περιβάλλον.

Αὐτὴν τη δυνατότητα ὥσμωσης της παραστατικότητας και της αρχαίας τραγωδίας κατὰ τη σκηνικὴ μεταφορὰ της τελευταίας θα θίξουμε εδῶ, με βάση δύο θεατρικῆς παραστάσεις στις αρχές της νέας χιλιετίας: *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (Θέατρο Επιδάουρου 2006) και *Προμηθεὺς Δεσμώτης* του Αισχύλου (Παλιὸ Ελαιουργεῖο Ελευσίνας 2010). Τα παραδείγματα εἶναι ενδεικτικά και θα μπορούσαν να αντικατασταθῶν από πολλές ἄλλες «περιπτώσεις» θεατρικῶν παραστάσεων (εἴτε των ιδίων δημιουργῶν εἴτε ἄλλων), οι οποίες ανιχνεύουν και καταφεύγουν στην παραστατικότητα, για να ανασημειοδοτήσουν το αρχαίον «υλικὸ» ἀπὸ και προς το σύγχρονο περιβάλλον. Παραμένω, ωστόσο (αναπόφευκτα), στις δύο περιπτώσεις που επέλεξα ἐξαρχῆς, που κινούνται στο μεταίχμιο «του τέλους της ιστορίας» και της «επιστροφῆς της ιστορίας»¹⁴ και που πιστεύω ὅτι –μέσα ἀπὸ πολὺ διαφορετικῆς αισθητικῆς και ιδεολογικῆς ατραπούς– προσφέρουν επαρκῆς αν μη τι ἄλλο, ενδείξεις των δυνατοτήτων μιας θετικῆς, δημιουργικῆς αναδι-ατύπωσης της αρχαίας τραγωδίας με ὄρους σύγχρονης παραστατικότητας.

Οι *Ικέτιδες* του Theseum Ensemble το 2006 ἔρχονται μετὰ τις τρεῖς διαφορετικῆς παραγωγῆς της *Μήδειας* «κλειστοῦ χώρου» ἀπὸ το 1990 μέχρι το 1994 στο Studio Γλίσια, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή στο Αρχαίον Θέατρο της Επιδάουρου το καλοκαίρι του 1998, την παράσταση *Αγαμέμνων - Η σονάτα των φαντασμάτων* στο Θέατρο Θησείον το 1999-2000. Σε συμπαραγωγή του Theseum Ensemble και της ολλανδικῆς θεατρικῆς

13. Βλ. στον παρόντα τόμο την εἰσήγηση του Ζαφείρη Νικίττα, «Παραστατικὴ Δημοκρατία: Παραστατικότητα - Μια πρόταση ορολογίας».

14. Ἐνα μεταίχμιο που απασχόλησε τον προβληματισμὸ της ανακοίνωσης του Φίλιππου Χάγερ, «Επιτελέσεις Δημοκρατίας και Δραματουργίες της Κρίσης: Η Επιστροφή της Ιστορίας» στο συνέδριο «Θέατρο και Δημοκρατία».

ομάδας Veen Fabriek και σε συν-σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού με τον Paul Koek, μέσα από αλληπάλληλες συναντήσεις, κοινές αναζητήσεις και ομαδική εργασία, οι *Ικέτιδες* πρωτοπαρουσιάστηκαν στο Λέιντεν τον Απρίλιο 2006 και περιόδευσαν στην Ολλανδία, πριν παιχτούν τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς στην Επίδαυρο.¹⁵ Η μετα-ολυμπιακή και μετα-Euro2004 ευφορία παραχωρεί σταδιακά τη θέση της στην ολόενα και πιο πιεστική κρίση του ελληνικού δημόσιου χρέους, στην αποκάλυψη του σκανδάλου των τηλεφωνικών υποκλοπών, στις συνεχείς απεργίες, στον δικομματικό ανταγωνισμό εν όψει των επόμενων εκλογών, ενώ σε διεθνές επίπεδο μαίνεται η τρομοκρατία, συνεχίζονται οι μαζικές μετακινήσεις πληθυσμών και η Άνγκελα Μέρκελ, πολιτικός από την πρώην Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, μόλις έχει εκλεγεί καγκελάριος το 2005. Σ' αυτό το –πολύ αδρά σκιαγραφημένο εδώ– πλαίσιο, η ελληνο-ολλανδική ομάδα επιλέγει τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, ένα αμφιλεγόμενο σημασιολογικά δράμα, ριζικά ειρωνικό και διαλεκτικό έως απροκάλυπτα εξιδανικευτικό και προπαγανδιστικό υπέρ της αθηναϊκής πολιτείας, ένα «πολιτικό μανιφέστο»,¹⁶ που γράφεται ενόσω η ίδια η αθηναϊκή πόλις απειλείται εκτός των τειχών από τον εμφύλιο σπαραγμό του Πελοποννησιακού Πολέμου και εντός των τειχών από τις συνεχείς αντιθέσεις μεταξύ δημοκρατικών και ολιγαρχικών, αλλά και από τις παθογένειες της ίδιας της λαϊκής κυριαρχίας (δημαγωγική χειραγώγηση, απάθεια των πολιτών).¹⁷ Η καταστροφική για όλους τους οικογενειακά εμπλεκόμενους άρνηση της ταφής του Πολυνείκη από τον Θηβαίο Κρέοντα της σοφώκλειας *Αντιγόνης* μεγεθύνεται εδώ σε άρνηση ταφής όλων των επικεφαλής στρατηγών του αργειακού στρατού. Ο στρατός της υβριστικής Θήβας θα κατατροπωθεί τελικά από το αθηναϊκό στράτευμα και τον Θησέα, ο οποίος, αφού εξαντλεί όλα τα μέσα της διπλωματικής πειθούς, καταφεύγει στη χρήση της στρατιωτικής βίας, επιτυγχάνοντας την απόδοση και ταφή των πτωμάτων των πεσόντων στρατηγών.

Οι *Ικέτιδες* είναι μια από τις λίγες σωζόμενες τραγωδίες, των οποίων η δράση τοποθετείται στην αττική επικρατία και όπου η Αθήνα –αν και μυθολογικά διοικούμενη από ένα είδος «φωτισμένης συνταγματικής μοναρχίας»– επιδεικνύει αναχρονιστικά «ένα είδος πρωτοδημοκρατικού καθεστώτος», το οποίο μπορεί να παρέχει άσυλο σε εγκληματίες και ιερόσυλους από άλλες ελληνικές πόλεις, και συχνά μάλιστα δίνει λύση,

15. El. Ioannidou, «Monumental texts in ruins: Greek tragedy in Greece and Michael Marmarinos' postmodern stagings», C. Honratty – El. Ioannidou (επιμ.), *Epidaurus Encounters. Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance*, Parodos Verlag, Berlin, 2011, σ. 121-145: 121 και 134, σημ. 5 και 6.

16. Το οποίο αντιμετώπιστηκε έτσι ήδη από την αρχαιότητα, με τον Αθηναίο ρήτορα Ισοκράτη να παραθέτει σε πατριωτικό λόγο του (*Παναθηναϊκός* 121-122, 168) ένα απόσπασμα από τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, για να τεκμηριώσει τη διαφοροποίηση των Αθηναίων από τους εγκληματικούς αντιπάλους τους. Βλ. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*, σ. 175-176. Για τις διαφορετικές νεώτερες αναγνώσεις του έργου, βλ. I. C. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, Duckworth, London, 2008, σ. 90-104.

17. Βλ. J. Hesk, «Η κοινωνικοπολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας», McDonald – Walton, *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, σ. 90-114: 100-101. Για τις διαφορετικές χρονολογήσεις του έργου, που κυμαίνονται από το 424 έως το 417 π.Χ., με κριτήρια εσωτερικά-μετρικά ή/και εξωτερικά-ιστορικά (με βάση κυρίως τις πολεμικές και διπλωματικές –παλαιότερες ή νεώτερες– συνθήκες μεταξύ Αθήνας και Άργους, Αθήνας και Θήβας, Αθήνας και Σπάρτης), βλ. James Morwood, «Introduction», *Euripides. Suppliant Women* (with Introduction, Translation and Commentary by J. Morwood), Aris & Phillips Classical Texts, Oxford, 2007, σ. 1-31, ιδίως 26-30.

έστω και μερική, στα προβλήματα που απορρέουν από τις παραβάσεις αυτές.¹⁸ Μια τραγωδία κατ' άλλους δραματικά «καλοφτιαγμένη», κατ' άλλους «δύσκαμπτη, δύσκολη να αγαπηθεί και ακόμη πιο δύσκολη να παρασταθεί», σίγουρα πάντως πληθωρική σε σκηνικές εικόνες, έντονες συγκινήσεις και εξίσου έντονες πολιτικές συζητήσεις.¹⁹ Μια τραγωδία με «ευρεία ανθρωπολογική αναφορά (στις συγγενικές, οικογενειακές, πολιτικές, αλλά και καθαρά οντολογικές σχέσεις των μελών μιας ανθρώπινης κοινότητας)»,²⁰ στην οποία συμπλέκονται τα –επανερχόμενα γενικά στην αρχαία τραγωδία– θέματα της «ικεσίας», της «ασυλίας», της «ταφής των νεκρών», της «δημοκρατικής διακυβέρνησης» και «ειρήνης» καθώς και των τρόπων και των όρων της ηθικής και της θεσμικής κατοχύρωσής τους σε πανελλήνια μάλιστα κλίμακα:²¹ Θέματα τα οποία αναδεικνύονται πολυσημιακά από τη σκηνική ποιητική των Ελλήνων και Ολλανδών δημιουργών, η οποία διανοίγεται στο «αλλού και άλλοτε» των απανταχού εξόριστων και υποδοχέων πολιτών, αλλά και τα οποία δαιδαλώνονται ιδεολογικά, στο ογκώδες πρόγραμμα της παράστασης, όπου συγκεντρώνονται –εν είδει μιας συμπληρωματικής γλωσσικής πλέον επιτελεστικότητας– εκτενή ερωτηματολόγια απαντημένα από πολλούς ανώνυμους και κυρίως επώνυμους μετόχους της ελληνικής κατά πρώτο λόγο, δημόσιας πολιτικής και πολιτισμικής, σκηνής: Τι σας φέρνει στον νου ο όρος «ικέτης»; Τι είναι «πολιτικός φυγάς»; Πώς θα θέλατε να φέρονται στους φυγάδες; Πώς θα θέλατε να σας φερθούν ως ικέτη ή ως φυγά; Θεωρείτε ότι ο πολιτικός φυγάς είναι άλλο από τον οικονομικό μετανάστη; Τι είναι δημοκρατία; Σήμερα έχουμε δημοκρατία; Ποιο ή ποια στοιχεία της δημοκρατίας σας συγκινούν; Τι επιπτώσεις, θετικές ή αρνητικές, έχει η τρομοκρατία στη δημοκρατία; Μερικά μόνο από τα ερωτήματα που απαντήθηκαν από έναν εξω-δραματικό ανομοιογενή Χορό, τον οποίο αποτελούσαν άνθρωποι, όπως οι Τάσος Γιαννίτσης, Μάκης Βορίδης, Δημήτρης Δημητριάδης, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Κώστας Καζάκος, Ντόρα Μπακογιάννη, Μιχάλης Παπαγιαννάκης, Κωστής Παπαγιώργης, Γιώργος Παπανδρέου, Θεόδωρος Πάγκαλος, Βασίλης Παπαβασιλείου, Ελένη Παπάζογλου, Γκατζμέντ

18. Hesk, «Η κοινωνικοπολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας», σ. 98.

19. Για την αμφιλεγόμενη πρόσληψη των *Ικετίδων* από τη νεώτερη φιλολογική και θεατρική παράδοση και για τις δραματουργικές παραδοξότητες του έργου πρβλ., J. M. 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. 204-206· Αντ. Τσακμάκης, «“Ευτυχούντες ουκ επίστανται φέρειν”, Φρόνηση και μάθηση στις *Ικετίδες* του Ευριπίδη», *Δωδέκατο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία, 2012, σ. 71-94: 71-72. Για τη «σκηνική δυναμική» του έργου (αξιοποίηση των τριών υποκριτών στη διανομή των ρόλων, εναρκτήρια «εικόνα», χώρος σκηνικής δράσης, χρήση των εισόδων, χρήση της στέγης της σκηνής και ανάπτυξη της δράσης σε οριζόντιο και κάθετο άξονα, κινησιακές και απτικές σχέσεις μεταξύ των προσώπων) βλ. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 105-120.

20. Τσακμάκης, «Ευτυχούντες ουκ επίστανται φέρειν», σ. 91. Για την προβολή των οικογενειακών σχέσεων (politics of the family) στην οθόνη των διεθνών σχέσεων (international affairs) στις *Ικετίδες*, πρβλ. Morwood, «Introduction», σ. 5-8.

21. Βλ. Morwood, *ό.π.*, σ. 1-5. Βλ. αναλυτικά Χ. Μπακονικόλα, «Το δίκαιο του ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία», *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2004, τ. Β', σ. 93-111, ιδίως 101-105· της ίδιας, «Η πολιτική πράξη ως διακύβευση πολιτισμικών αξιών (*Φοίνισσες* και *Ικετίδες* του Ευριπίδη)», *ό.π.*, σ. 147-154· της ίδιας, «Δημοκρατία και πειθώ στο θέατρο του Ευριπίδη», *ό.π.*, σ. 155-164.

Καπλάνι, Στάθης Τσακαρουσιάνος, ο ιστορικός Arend Jan Boekenstijn, ο αξιωματικός εν αποστρατεία Leen Noordsij, ο καθηγητής φυσικής ανθρωπολογίας George Maat, η μητέρα Ολλανδού στρατιώτη και εθελόντρια στο κέντρο Ψυχολογικής Υποστήριξης των οικογενειών των στρατευμένων, Elsde Jong, και άλλοι. Ένα ερωτηματολόγιο «περι-κειμενικό», εξωτερικό του σκηνικού κειμένου, αλλά κατεξοχήν οργανικά συστατικό του, το οποίο πλαισιώθηκε από πλούσιο φωτογραφικό υλικό με καθημερινά ως επί το πλείστον στιγμιότυπα από τον παγκόσμιο χάρτη, αλλά και με αποσπάσματα από τον κατά Θουκυδίδη *Επιτάφιο* του Περικλή και από το *Κατά Ιησούν Ευαγγέλιο* του Ζοζέ Σαμαράγκου.²²

Εάν στην περίπτωση των διαφορετικών εκδοχών της *Μήδειας* και του *Αγαμέμνονα* ο «κλειστός» θεατρικός χώρος επέτρεψε ή επέβαλε δραστικές επεμβάσεις (περικοπές, προσθήκες ή απρόσμενες μείξεις) στο κειμενικό σώμα, στην περίπτωση των *Ικετίδων*, όπως αντίστοιχα και στην περίπτωση της προηγηθείσας *Ηλέκτρας*, ο ανοιχτός χώρος της Επιδαύρου ενέπνευσε στον Μαρμαρινό και τους συνεργάτες του μια διαφορετική «στάση» απέναντι στο δραματικό κείμενο, το οποίο και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις παρακολούθηθηκε πιστά μέσω της εκάστοτε μετάφρασής του. Στην περίπτωση της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* ακολουθήθηκε η μετάφραση του Μίνου Βολανάκη, ενώ οι *Ικετίδες* παραστάθηκαν στην ολλανδική γλώσσα, με οδηγό τη μετάφραση του κλασικού φιλόλογου Herman Altena, με συνεχή παράλληλη προβολή ελληνικών υπέρτιτλων αλλά και με περιστασιακή, ταυτόχρονη ή διαδοχική, εκφορά του κειμένου, σε ολλανδικά και σε ελληνικά (κείμενο παράστασης στα ελληνικά: Ευαγγελία Ανδριτσάνου, Μιχαήλ Μαρμαρινός και ερευνητική-μεταφραστική ομάδα).

Διατηρώντας καταρχήν τη δραματουργική σύσταση και ροή του ευριπίδειου κειμένου, οι σκηνοθέτες Μαρμαρινός – Κοεκ δημιουργούν ένα πυκνό σε οπτικοακουστική παραστατικότητα κείμενο, που ακροβατεί διαρκώς στο μεταίχμιο μεταξύ συμβατικής και ελεύθερης σκηνικής δραματουργίας, παράστασης (performance) και θεατρικής παράστασης (theatrical performance): Διακειμενική χρήση ετερογενούς υλικού από διαφορετικές γλωσσικές και πολιτισμικές σφαίρες· εξαιρετικά πλούσια, πότε ρητή και πότε λανθάνουσα, αυτοαναφορικότητα· οπτική πολυσυλλεκτικότητα και δημιουργία πολλαπλών πυρήνων δράσης μέσω παράλληλων σκηνικών εικόνων ή ταυτόχρονης εκφοράς του λόγου και κινησιολογίας· αποθεατροποίηση του ρόλου ως φορέα ιδεών και συγκεκριμένης ψυχολογικής φόρτισης, διατάραξη της σχέσης ταύτισης ηθοποιού-δραματικού προσώπου και εν γένει διατάραξη του μιμητικού χαρακτήρα του θεάτρου, συχνά μέσα από την ανάληψη του ίδιου ρόλου από διαφορετικούς ηθοποιούς ή μέσα από τη δι-αρκή μετατόπιση ανάμεσα στον εξατομικευμένο ρόλο και την ιδιότητα του μέλους του Χορού.²³ Τελευταίο αλλά καθόλου επουσιώδες, εντατική και εκτατική χρήση των

22. Ελ. Πετάση (επιμ.), *Ευριπίδη Ικετίδες. Οι συνεντεύξεις*, ΚΟΑΝ, Αθήνα, χ.χ.

23. Για την ανάλυση της σκηνικής γραφής του Μιχαήλ Μαρμαρινού, πρβλ. Δ. Τσατσούλης, *Σημεία γραφής - Κώδικες σκηνης*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 71-70· Κ. Αρφαρά, «Το μεταμοντέρνο στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Μια επαναπροσέγγιση του φαινομένου με αφορμή τον *Εθνικό Ύμνο* του Μιχαήλ Μαρμαρινού», Κ. Γεωργιάδη – Αντ. Γλυτζουρή (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 363-370· Ioannidou, «Monumental

τεχνών της μουσικής και του χορού (μετακινούμενες εξέδρες, ατομικές και συλλογικές χορογραφικές ενθέσεις, χρήση μικροφώνων, ζωντανή μουσική επί σκηνής, τραγουδιστικά-μουσικά σόλο, μείξη μουσικών ειδών, όπως ραπ, ηλεκτρονική και ακαδημαϊκή μουσική).²⁴ Μια χρήση που εξαρχής μέχρι τέλος αφενός διάνοιγε τα όρια της δυνατής θεατρικής παράστασης μιας αρχαίας τραγωδίας προς άλλα πεδία σύγχρονης παραστατικής δράσης και αφετέρου κατέτεινε αδιάλειπτα στο ιδεώδες της οργανικής ενότητας του λόγου, της μουσικής και της όρχησης στην αρχαία τραγική παράσταση.²⁵ νοούμενη ως το «πληρέστερο και πλουσιότερο είδος μουσικού θεάτρου», σύμφωνα με τον Paul Koek, όπου η «μουσική είναι «αναπόσπαστο κομμάτι του κειμένου και της συναισθηματικής δομής του».²⁶ Μια γενική παρατήρηση, που ίσχυε πολύ μάλλον στην περίπτωση των *Ικετίδων* του Ευριπίδη, που περιλαμβάνουν πολλές σκηνικές ακολουθίες αδόμενες ή/και ορχηστικά εκτελούμενες: Ο Άδραστος αφιερώνει ένα «tearful singing» (772-773) χαιρετώντας τα πτώματα των Αργείων αρχηγών που μεταφέρονται επί σκηνής· ο Χορός τραγουδά και χορεύει σε ανταπάντηση (778-793), πριν τραγουδήσει την αναγνώριση των σωρών (794-797)· στη συνέχεια, Άδραστος και Χορός μοιράζονται έναν κοινό θρήνο (815-818), ενώ ο Άδραστος ενώνεται και πάλι με τον Χορό σε ένα «χορευτικό τραγούδι» (danced song), μετά την αποτέφρωση των νεκρών και την κοιμή των λειψάνων τους επί σκηνής· οι γυναίκες του Χορού τραγουδούν και πάλι, συνοδευόμενες από τους εγγονούς τους (1114-1122), που συνθέτουν τώρα έναν δεύτερο Χορό, για να ενώσουν όλοι μαζί τη φωνή τους, σε ένα κοινό άσμα (1123-1164), με διαφορετικές αντιδράσεις κατά την εξέλιξή του, που θα απαιτούσε και στην αρχαιότητα μια ιδιαίτερα επεξεργασμένη χορογραφία.²⁷

Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Θεόδωρου Τερζόπουλου έρχεται έπειτα από μια μακρά θεατρική καταβύθιση του σκηνοθέτη στην αρχαία τραγωδία, που αρχίζει με τις *Βάκχες* του 1986 για να επεκταθεί μέχρι σήμερα σε δώδεκα διαφορετικές αρχαίες τραγωδίες, αυτοτελώς ανεβασμένες ή ενίοτε συνδυασμένες αποσπασματικά, σε παραστάσεις που συχνά επαν-ενεργοποιούνται σε χρονικά εγγύς ή απομακρυσμένες, διαφορετικές παραγωγές, σε διαφορετικούς θεατρικούς χώρους και με διαφορετικές, διανομές: από τον *Αισχύλο Πέρσες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Επίγονοι* (σύνθεση από αποσπάσματα από χαμένες αισχύλειες τραγωδίες)· από τον Σοφοκλή *Αντιγόνη*, *Τραχίνια* (σε σύνθεση με τον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη στις παραστάσεις *Κάθοδος και Κάθοδος του*

texts in ruins», σ. 121-145· Κ. Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: Απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 270-306: 295-296· V. Manteli, «Shattered icons and fragmented narrative in a world of crisis: *Herakles Mainomenos* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2011», *New Voices in Classical Reception Studies* 9 (2014), σ. 67-84.

24. Βλ. το εισαγωγικό κείμενο του Paul Koek στην έκδοση Πετάση (επιμ.), *Ευριπίδη Ικετίδες*, σ. 39.

25. Βλ. ενδεικτικά Γρ. Σηφάκης, «Μέτρο, μέλος, όψεις: Η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας», *Λογείον* 1 (2011), σ. 1-30.

26. Α. Γραμμέλη, «*Ικετίδες* δύο πολιτισμών - Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός και ο Πολ Κουκ ένωσαν τις σκηνοθετικές τους δυνάμεις για τις *Ικετίδες* του Ευριπίδη. Η παράσταση, βασισμένη στη σύμπραξη κειμένου, λόγου και μουσικής, ανεβαίνει στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *Το Βήμα*, 2-7-2006, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=174245> [30-8-2015].

27. Gr. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and the Chorus*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 2007, σ. 102-103.

Ηρακλή στον Άδη), Ηρακλής Μαινόμενος (αυτοτελώς και σε σύνθεση με τις Τραχίνιες, supra), Αίας (σε ελεύθερη διασκευή αποσπασμάτων του στην παράσταση Αίας, η τρέλα), Φιλοκτήτης, Οιδίπους Τύραννος, Ηλέκτρα (σε σκηνική σύνθεση μονολόγων, μαζί με τον Ιππόλυτο και τη Μήδεια του Ευριπίδη, στην παράσταση Τρίστια)· από τον Ευριπίδη Βάκχες (αυτοτελώς και σε σύνθεση με τον ινδιάνικο μύθο του προκολομβιανού θεού Γιουρουπαρί στην παράσταση Διόνυσος), Ιππόλυτος και Μήδεια (σε σκηνική σύνθεση μονολόγων, μαζί με την Ηλέκτρα του Σοφοκλή, στην παράσταση Τρίστια).²⁸

Ο ίδιος ο Προμηθεύς Δεσμώτης αποτελεί μια νέα σκηνοθετική ανάγνωση της τραγωδίας, που διέθετε ήδη μακρά διαδρομή στο ρεπερτόριο του Άττις (η οποία άρχισε το 1995 στην Τοσκάνη της Ιταλίας και κατέληξε στην Κεντρική Ακαδημία Θεάτρου του Πεκίνου το 2008) και την οποία ο σκηνοθέτης παρουσίασε το 2010, εκτός από την αφετηριακή Ελευσίνα, στο Έσεν και την Κωνσταντινούπολη –στην παραγωγή συμμετείχαν η Κωνσταντινούπολη Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2010, το Φεστιβάλ Αθηνών και το γερμανικό πολιτιστικό Ίδρυμα Stiftung Zollverein. Στη νέα σκηνοθετική ανάγνωση του 2010 η παράσταση της Ελευσίνας αποτέλεσε έτσι, όπως σημειώνει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, «το άτυπο πρώτο μέρος ενός πρότζεκτ που αποκτά πλήρες περιεχόμενο όταν ιδωθεί στο σύνολό του», με υπεύθυνο γι' αυτό το «τριπλό σχήμα», πέραν του σκηνοθέτη, τον εικαστικό Γιάννη Κουνέλλη, ο οποίος «υλοποίησε μια εν κινήσει εικαστική αποκωδικοποίηση της παράστασης (ή κωδικοποίησή της με τους όρους της εικαστικής παρέμβασης –όπως το δει κανείς), που δίνει στην κάθε μια από τις τρεις παραγωγές –Ελευσίνα, Κωνσταντινούπολη, Έσεν– τοπολογική, αλλά και ιστορική ιδιαιτερότητα».²⁹

Στις Ικέτιδες του 2006 η διακειμενική οπτική και συγκρητική πρακτική του Μιχαήλ Μαρμαρινού δεξιώνεται την ιδεολογική αναφορικότητα του δραματικού υπο-κειμένου και την αναπροσαρμόζει συμμετρικά στους όρους ενός σύγχρονου αδιόρατου πολιτικού μετα-κειμένου, που εκβάλλει στον παγκόσμιο ιστό μέσω του ελληνο-ολλανδικού πυρήνα, χωρίς ωστόσο να επιζητά τη συνοχή και το κλείσιμο του ερμηνευτικού ορίζοντα του έργου σε σαφή ιστορικά συμφραζόμενα.³⁰ Μέσα από τον ισότιμο, μη ιεραρχημένο πολλαπλασιασμό των σκηνικών εκφωνημάτων (ηθοποιόι, μουσική, ρυθμός, χορός, φωτισμός

28. Βλ. το –διαρκώς ανατροφοδοτούμενο στο εξής– «Ημερολόγιο παραστάσεων του Θεάτρου Άττις» στον τόμο *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θεάτρο Άττις. Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια* (πρόλ. Ελ. Βαροπούλου, εισ. Μ. McDonald, μετ. Αλ. Καψάλη), Άγρα, Αθήνα, 2000, σ. 261-290 και το «Παράρτημα» του βιβλίου της Π. Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 287-332. Πρβλ. Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή», σ. 293-295.

29. Γρ. Ιωαννίδης, «Προμηθεύς Δεσμώτης, Θεάτρο Άττις - Φεστιβάλ Αθηνών» (κριτική θεάτρου), *Ελευθεροτυπία*, 28-8-2010.

30. Στην ερώτηση της Αφροδίτης Γραμμέλη: «Πόσο όμως έχει επηρεαστεί η παράσταση από τα γεγονότα που καταγράφονται γύρω από αυτήν ως αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής πραγματικότητας;» ο Έλληνας σκηνοθέτης απαντά: «Μας απασχόλησαν τόσο πολύ στην πρόβα που στην παράσταση δεν ασχοληθήκαμε. Το αρχαίο δράμα δεν περιγράφει τις ιστορικές συνθήκες, δεν κάνει ρεπορτάζ, η τηλεόραση είναι σε πιο κομπλικέ επίπεδο, γι' αυτό μπορεί και συναντά και την ποίηση. Κάποια στιγμή έκανα σκάνιγκ και αναρωτήθηκα πού φάνηκαν όλα αυτά. Έχουν παρέμβει εξαιρετικά οργανικά με ήπιο τρόπο και γι' αυτό είναι επιτυχή νομίζω. Επιπλέον έχουν επηρεάσει την υποκριτική κάποιων σκηνών –άλλωστε, όλα πρέπει να βρουν μια συνιστώσα μέσα στην παράσταση, αλλιώς δεν έχει νόημα. Χάρη στους ηθοποι-

κ.τ.λ.), το σκηνικό κείμενο, μετατοπιζόμενο χωρο-χρονικά, «ανασυγκειμενοποιείται»,³¹ αλλά δεν «ιστοριοποιείται»: Διανοίγεται στον ορίζοντα των σημάνσεων, στην πληθώρα των σημείων που αλληλεπιδρούν, αλληλοσυγκρούονται, αλληλοσυμπληρώνονται, αρνούμενα να συρρικνωθούν σε μια συνολική οριστική σημασιοδότηση.³²

Με διαφορετική αισθητική στόχευση και διάθεση ιδεολογικής παρέμβασης, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του 2010 ο Θεόδωρος Τερζόπουλος μετακινείται από την κυρίαρχη οντολογική, αρχετυπικά διαπολιτισμική οπτική του πάνω στην αρχαία τραγωδία γενικά και πάνω στον ίδιο τον *Προμηθέα Δεσμώτη* ειδικότερα (βλέπε και την πρώτη εκδοχή του *Προμηθέα* το 1995)³³ προς μια ριζική «ιστοριοποίηση» (historicisation), που αφενός τεκμηριώνεται από τον αντι-εξουσιαστικό, αντι-τυραννικό προβληματισμό του δραματικού κειμένου και αφετέρου αφορμάται άμεσα από την τρέχουσα κοινωνικοπολιτική συνθήκη και εφορμά άμεσα προς αυτήν,³⁴ αναζητώντας και εγκαθιδρύοντας ιστορικές γέφυρες ανάμεσα στον χρόνο της θεατρικής αφήγησης και τον χρόνο της θεατρικής εκφώνησης.³⁵ Λίγο καιρόν πριν παρουσιαστεί ο *Προμηθέας* του Άττις, η Ελλάδα είχε υπαχθεί στον διεθνή οικονομικό έλεγχο, η Τρόικα είχε εγκατασταθεί στην Αθήνα και είχε ψηφιστεί το πρώτο μνημόνιο, ο διεθνής χώρος ταλανιζόταν ακόμη από την κατάρρευση της Lehman Brothers, την οικονομική κρίση των Η.Π.Α. και τους τριγμούς στο παγκόσμιο πιστωτικό σύστημα, ενώ στην Ευρώπη μαινόταν η σύρραξη Γεωργίας-Ρωσίας. Σ' αυτό το εθνικό και διεθνές πλαίσιο, η συγχρονική ανασηματοδότηση του πολυπολιτισμικού *Προμηθέα Δεσμώτη* από το θέατρο Άττις είναι, στη δραματουργική και σκηνική επιφάνεια, μάλλον εύγλωττη: Η Βία και το Κράτος είναι Γερμανοί, το φερέφωνο και εκτελεστικό όργανο της εξουσίας Ερμής είναι επίσης Γερμανός, ο καταπιεσμένος και ευθυνόφοβος Ήφαιστος είναι Έλληνας, ο συνειδητά συμβιβασμένος και διαπλεκόμενος Ωκεανός διασπάται σε τρεις εθνικές και γλωσσικές εκδοχές (Έλληνας Γερμανός και Τούρκος), η Ιώ παραπέμπει στη χωρίς «άδεια παραμονής», απελπισμένη μετανάστρια από τις ανατολικές χώρες, οι μυθικές Ωκεανίδες –ένας ιδιαίτερος τραγικός Χορός, με ασυνήθιστη «χορεία», αδιευκρίνιστη χωροταξική τοποθέτηση αλλά και με ισχυρή κειμενικά εγγεγραμμένη παραστατικότητα, σε συνεχή συνάρτηση με τον αμετά-

ούς αυτούς φέρουν το ίχνος τους μέσα από αυτή τη διαδρομή. Δεν υπάρχει προφάνεια» (βλ. Γραμμέλη, «*Ικέτιδες* δύο πολιτισμών», υποσημ. 27).

31. Για τη «recontextualisation» ως τάση της σύγχρονης σκηνοθεσίας, βλ. P. Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2009, σ. 224-225.

32. Ακολουθώντας τη «σημαίνουσα πρακτική» (pratique signifiante) κατά την τυπολογία του Pavis, ό.π., σ. 214-215.

33. Βλ. Δ. Τσατσούλης, «Διαπολιτισμικά αρχέτυπα στη σκηνοθετική “γραφή” του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Θεατρογραφίες* 13 (2005), σ. 132-149, ιδίως 142-143.

34. Πρβλ. Ιωαννίδης: «*Προμηθέας Δεσμώτης*»: «Αν εξαιρέσει κανείς τη σταθερή μέθοδο εργασίας του σκηνοθέτη, το νόημα της προσπάθειας κάθε φορά διαφέρει. Το οντολογικό περιεχόμενο δίνει τη θέση του σε μια ανθρωπολογική παρατήρηση, και αυτή με τη σειρά της μετατίθεται –όπως τώρα, στην Ελευσίνα– σε μια κρίση πολιτικού χαρακτήρα».

35. Για την «ιστοριοποίηση» (historicisation) ως σκηνοθετικό νεώτερο «τύπο» σκηνοθεσίας, βλ. και πάλι Pavis, *La mise en scène contemporaine*, σ. 213.

βλητο τόπο της καθήλωσης και τον ακίνητο και μόνο λεκτικά ενεργούντα Προμηθέα³⁶ μετατρέπονται σε ξεβρασμένα πτώματα και δολοφονημένους μετανάστες, για να εγερθούν στη συνέχεια σε ζωντανούς πτωχούς και νεόπτωχους, που αποκτούν σταδιακά, διά του επιτελεστικού λόγου του Προμηθέα, ταξική συνείδηση και τελικά ταυτίζονται μαζί του, σε ένα κοινό εξόδιο ομιλιακό ενέργημα (speech act): «Θα ῥθει μια μέρα...», που επαναλαμβάνεται και στις τρεις γλώσσες της παράστασης.³⁷

Η καταγγελτική δηλωτικότητα που θα αντέκειτο τόσο στη διαλεκτική νοηματική σύσταση της αρχαίας τραγωδίας όσο και στη διαλεκτική ιδεολογική ιδιοσυγκρασία του σκηνοθέτη, αίρεται, χάρη, σε μεγάλο βαθμό, στην απελευθερωτική ενέργεια της πολυφωνικής και πολυσήμαντης παραστατικότητας, που διοχετεύεται εικαστικά μέσω κυρίως της αιγιματικής πετρώδους εγκατάστασης του Γιάννη Κουνέλλη πάνω στους εξωτερικούς τοίχους του εργοστασίου της Ελευσίνας, ηχητικά μέσω της λυρικής αντιστικτικής μουσικής του Τάκη Βελλιανίτη, και, υποκριτικά, μέσω της διαφορούμενης, διαρκώς στατικής και διαρκώς σιωπηλής δράσης της –καθισμένης στο νοητό κέντρο της σκηνής– μορφής της Σοφίας Μιχοπούλου (εστία ιστορικής μνήμης; μυθικής αναγωγής; μυθοπλασιακής μαρτυρίας; ψυχικού πόνου; υπαρξιακού τρόμου; ψυχρής ουδετερότητας; μελλοντικής προσμονής;).

Οι δίγλωσσες *Ικέτιδες* των Μαρμαρινού – Κοεκ, υπομιμνήσκοντας διακριτικά την ελληνική καταγωγή του κειμενικού και σκηνικού εγχειρήματος (με την παράλληλη χρήση της ελληνικής μετάφρασης αλλά και μέσα από τη διαρκή σκηνική παρουσία των τριών τυπικών μεσογειακών μαυροφορεμένων μανάδων), διανοίγονται μέσα από μια εντατική οπτικοακουστική χρήση της διακειμενικής παραστατικότητας, σε ένα πολύ ευρύτερο και –αταύτιστο επακριβώς– δυτικοευρωπαϊκό περιβάλλον, προβάλλοντας τα αιτήματα της «ειρήνης» και της «δημοκρατίας» ως καθολικών, α-χρονικών και α-τοπικών, συστατικών της ανθρώπινης συνθήκης. Από την άλλη μεριά, ο τρίγλωσσος Προμηθέας του Θεόδωρου Τερζόπουλου, με μια πολύ πιο περιορισμένη ποσοτικά αλλά συμπαγή ποιοτικά χρήση της παραστατικότητας, ως σταθερού πλαισίου νοηματοδότησης της σκηνικής δράσης, υπηρετεί μια πρωτίστως ιδεο-κειμενικά συγκροτημένη σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας, με σαφείς πολιτικές (συν)(υπο)δηλώσεις σε ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο.³⁸

36. Βλ. Ch. Kokkiou, «Choral self-referentiality in the *Prometheus Bound*. Song, dance and the emotions», *Logeion* 4 (2014), σ. 127-143. Για την πολλαπλή λεκτική δράση του Προμηθέα (ως έκπτωτο θεού, ως μάνη και ως σοφού διδασκάλου), βλ. X. Μπακονικόλα, «Προμηθέας Δεσμώτης: Το αίτημα της σαφήνειας του λόγου», *Τραγωδία και Γλώσσα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2008, σ. 107-119. Τη χωροταξική και σκηνοθετική-σκηνογραφική «αποκατάσταση» της παράστασης του Προμηθέα Δεσμώτη τον 5ο αιώνα επιχειρεί ο R. Merker, «Der Προμηθέας Δεσμώτης auf der Buhne des 5. Jhd v. Chr. Versuch einer szenischen Rekonstruktion», *Logeion* 4 (2014), σ. 93-126, ιδίως 108-120.

37. Πρβλ. τις συνεντεύξεις του σκηνοθέτη στην Ι. Κλεφτόγιαννη, «Ο Προμηθέας των ρήξεων ταιριάζει σε εργατούπολη», *Ελευθεροτυπία*, 29-5-2010 (<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=167238> [30-8-2015]) και στη Μ. Λοβέρδου, «Θόδωρος Τερζόπουλος: Ο λαός μας έμεινε γυμνός σαν τον Καραγκιόζη», *Το Βήμα*, 29-5-2010 (<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=334406> [30-8-2015]).

38. Ακολουθώ εδώ την τυπολογική διάκριση των σύγχρονων σκηνοθεσιών από τον P. Pavis, σε αυτοκειμενικές (autotextuelles), διακειμενικές (intertextuelles) και ιδεοκειμενικές (idéotextuelles), που συνήθως αποτελούν «τις τρεις συνισταμένες κάθε κειμένου» και, τηρουμένων των αναλογιών, «συνυπάρχουν σε

Οι δύο πολύγλωσσες θεατρικές συμπαραγωγές αν και επιστρατεύουν, με διαφορετικούς ποσοτικούς όρους και διαφορετικές ποιοτικές προελεύσεις, πολλά από τα «μέσα» της σκηνικής παραστατικής γλώσσας,³⁹ δεν καταφεύγουν ούτε επιδιώκουν την ανιστορικότητα, την απελευθέρωση από τη μνήμη και την ιστορία, και σίγουρα δεν απομακρύνονται από τον «γλωσσικό λόγο» (verbal language), από τον λυρισμό και τον νοηματικό πλούτο του, προκειμένου να προτείνουν μια διαδοχή εικόνων, εν είδει αυτοσχεδιαστικών ή προπαρασκευαστικών ασκήσεων, στερούμενων ενσυνείδητα οποιασδήποτε ποίησης.⁴⁰ Και στις δύο περιπτώσεις ο παράγων «κείμενο» παραμένει αναντικατάστατος από οποιοδήποτε άλλο συστατικό της σκηνοθεσίας, όσο κι αν αυτή αναδιατέμνει, διαχέει ή εκσυγχρονίζει το συμβολικό σύστημά του.⁴¹

Από τη μια μεριά, οι *Ικέτιδες* των Μαρμαρινού – Koek, με μεγαλύτερη ειρωνική αυτοαναφορικότητα και παρωδιακή-υπονομευτική διάθεση απέναντι στα αντικείμενα αναφοράς και τον περιρρέοντα ή παρελθόντα πολιτισμό, από την άλλη, ο *Προμηθέας* του Άττις, με μεγαλύτερη προφάνεια στην αναζήτηση των αιτιών και των αποτελεσμάτων της σύγχρονης πολιτικής, ελληνικής, ευρωπαϊκής και παγκόσμιας συνθήκης: Αμφότερες οι θεατρικές παραγωγές κινητοποιούν μέσα από τα δύο τραγικά κείμενα καινούριες μορφές του πραγματικού, που μπορούν να εγγράψουν ξανά τον καταγωγικό τελετουργικό πυρήνα της αρχαίας τραγωδίας και τον εξελιγμένο διαλεκτικό προβληματισμό της για τη φύση και τις αρχές μιας ανθρωποκεντρικής δημοκρατίας, στον κατακερματισμένο σύγχρονο αστικό χώρο, επιστρατεύοντας την αποδομημένη αποσπασματικότητα και ασυνέχεια του τελευταίου ακριβώς για την αισθητική και σημασιολογική αναδόμησή του.

Σε μια εποχή όπου τα όρια του θεατρικού θεματοποιούνται και ρευστοποιούνται συνεχώς, οι δύο παραγωγές, μέσα από την ενεργοποίηση της πολυφωνικής και πολυσήμαντης –και ως εκ τούτου, ουσιωδώς δημοκρατικής– παραστατικότητας επί της σύγχρονης σκηνής, είναι μια ικανή απόδειξη και μαζί ένα ικανό επιχείρημα για τη δυ-

κάθε σκηνοθεσία». Βλ. P. Pavis, *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1985, σ. 288.

39. Οπτική πλαισίωση και ανάδειξη της εικόνας ως « τρίτου χαρακτήρα μέσα στο έργο », οραματική χρήση του φωτισμού και των σκηνικών αντικειμένων, εξαύλωση του σταθερού χρονικού πλαισίου και υπερ-πραγματική χρήση του θεατρικού χρόνου, χρήση των σωμάτων ως εντελεχών « κειμένων », αξιολόγηση των ακουστικών δυνατοτήτων της παράστασης και δοκιμασία της ηχητικότητας της γλώσσας, τέλεια « από-ψυχολογοποίηση » (de-psychologization) του πρωτότυπου κειμένου, αισθητική ενσωμάτωση των νέων μέσων: διαμεσολαβημένη παρουσία, μαγνητοφωνημένη φωνή, τηλεοπτικές οθόνες και χρήση μικροφώνων κ.ά. Βλ. ενδεικτικά Σ. Πατσαλίδης *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη « χαμένη πραγματικότητα »*. Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σ. 120-121.

40. « At a time when all art-forms seem saturated, when experimentation with ever-multiplying performance genres appears exhausted, we should definitely take note of the directors' return to the primary –that is, the original text of the playwright– perhaps as a reaction against the self-gratifying and downright shallow equation of scenic writing with flamboyant exercises in staging », έγραφε το 2011 η Αύρα Σιδιροπούλου, έχοντας πρώτα συνοψίσει την ιστορία της ανάδυσης του σύγχρονου « δημιουργού » (auteur) και την ποικιλία των σκηνικών μέσων στο σύγχρονο θέατρο (A. Sidiropoulou, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave / Macmillan, New York, 2011, σ. 133).

41. *Ο.π.*, σ. 135-157.

νατότητα και την ανάγκη μιας εκ νέου εικονοποίησης του κόσμου και ενός νέου τρόπου στοχασμού πάνω στον κόσμο και την ταυτότητά μας, ειδικά την πολιτική. Πρόκειται για μια παραστατική, κατά το μάλλον ή ήττον, αναδιατύπωση της αρχαίας τραγωδίας η οποία –για να δανειστώ όρους και να απαντήσω θετικά σε προβληματισμούς άλλων εισηγήσεων αυτού του Συνεδρίου– πιστεύω ότι μπορεί να αντισταθεί στον συστημικό λειτουργισμό και την παρεπόμενη αποπολιτικοποίηση της θεατρικής πράξης στο σύγχρονο μετα-μεταμοντέρνο πλέον τοπίο· μπορεί να ισορροπήσει επιτυχώς ανάμεσα στον οικείο εθνικό περίγυρο και την απο-εθνικοποιημένη παγκοσμιότητα, ανάμεσα στον (παγκόσμιο) Άνθρωπο και τον (αναγνωρίσιμο) συμπολίτη· μπορεί ακόμη να αρθρώσει έναν ζωτικό (Αντί)λογο στη μοιρολατρική και ισοπεδωτική αποδοχή του τέλους της ιστορίας, της αφήγησης, της γραφής, της ιδεολογίας και, τέλος, της δημοκρατίας.

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

Η λυρική τέχνη ως ενεργός συνομιλητής της κοινωνίας

Είναι η όπερα τέχνη για όλους; Είναι ελιτίστικο είδος; Υπάρχει ανάγκη «απομυθοποίησης» της για να γίνει πιο προσιτή ή μήπως το γεγονός ότι είναι τόσο «διαφορετική» ανήκει στα θετικά της, καθώς έτσι, κατά μια άποψη, «αποσπά το κοινό από τις έγνοιες της καθημερινότητας»; Τα ερωτήματα αυτά τίθενται διεθνώς. Στη χώρα μας συχνά εμπλουτίζονται με ένα ακόμα, που αφορά το κατά πόσον η όπερα «ανήκει στην παράδοσή μας», ως εάν η λυρική τέχνη να είναι «παραδοσιακό» είδος και ως εκ τούτου να ανήκει στην «παράδοση» κάποιου ή κάποιων συγκεκριμένων λαών. Ή ως εάν η «παράδοση» ενός τόπου ή ενός λαού να είναι μία, συγκεκριμένη και αμετάβλητη στον χρόνο και από περιοχή σε περιοχή.

Η σύντομη αυτή εισήγηση επιχειρεί να φανερώσει με πόσο οργανικό τρόπο το λυρικό θέατρο είναι καρπός της ευρωπαϊκής αστικής τέχνης και συνεπώς ανήκει στην αστική «παράδοση» όσων λαών τη δημιούργησαν και συμμετείχαν στην εξέλιξή της. Ότι είναι καρπός της κοινής ευρωπαϊκής παιδείας και ότι, συνεπώς, όπως το μετ-αναγεννησιακό θέατρο, ο χορός, η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία ή ο κινηματογράφος, είναι τέχνη που ανήκει και στην «ελληνική παράδοση». Είναι απλώς ενδεικτικό ότι, επιχειρώντας να στήσει έναν χάρτη του πολιτισμικού εξαστισμού για την περίοδο από το 1789 έως το 1914 στην Ευρώπη, ο ιστορικός Έρικ Χόμπσμπουμ (Eric Hobsbawm) στηρίζεται στη διάδοση της όπερας, κρίνοντας ότι κατ' εξοχήν αυτός ο θεσμός αντανάκλασε την ισχύ της αστικής τάξης, όπως αυτή προέκυψε από τη Γαλλική Επανάσταση.¹

Α. Από την αυλική όπερα στα δημοτικά και κρατικά θέατρα

Ενδιαφέρον και κρίσιμο στοιχείο για την πορεία της λυρικής τέχνης στάθηκε η αλληλεπίδραση ανάμεσα σε εκείνον που πλήρωνε την παραγωγή και στο ίδιο το θέαμα. Η σχέση αυτή εκφραζόταν τόσο στην επιλογή της θεματολογίας, όσο και στον τρόπο με τον οποίο αυτή εκφραζόταν μέσα από τη μουσική.

Αρχικά, η λυρική τέχνη στηρίχτηκε από μονάρχες ή εύπορους ευγενείς. Τα πρώτα θέατρα, που δεν υποστηρίζονταν από μονάρχες, ανήκαν σε εύπορες οικογένειες οι οποίες τα εκμεταλλεύονταν οικονομικά. Ακολούθησαν θέατρα των οποίων την οικο-

1. Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789-1848*, Abacus, London, 2012, παράρτημα με χάρτες σ. 378-379· του ίδιου, *The Age of Capital 1848-1875*, Abacus, London, 2012, παράρτημα με χάρτες σ. 371· του ίδιου, *The Age of Empire 1875-1914*, Abacus, London, 2012, παράρτημα με χάρτες σ. 356.

νομική υποστήριξη αναλάμβαναν οι δημοτικές αρχές. Μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα τα περισσότερα λυρικά θέατρα στην Ευρώπη κατέληξαν να στηρίζονται από κρατικές επιχορηγήσεις ή εύπορους πολίτες, οι οποίοι αναζητούσαν να αναπτύξουν κύρος και πολιτική επιφάνεια.²

Σε απόλυτη αντιστοιχία, αρχικά τα θεάματα εξήραν τις αρετές και τη δύναμη ευγενών και αρχόντων οι οποίοι τα παράγγελναν. Σταδιακά, αντανακλούσαν όλο και περισσότερο τα ενδιαφέροντα και τις αγωνίες των τοπικών κοινωνιών που αναλάμβαναν το κόστος. Αλλά και αντίστροφα: τα λυρικά έργα προσέφεραν στις κοινωνίες αυτές εναύσματα και είχαν τη δύναμη να προκαλέσουν κοινωνικές εκρήξεις. Με άλλα λόγια, ο «εκδημοκρατισμός» των κοινωνιών αντανακλά και αντανακλάται με αμεσότητα στη θεματολογία αλλά και στη μουσική.

A.1. Ιταλική χερσόνησος

Η όπερα γεννήθηκε περίπου το 1600 στον γεωγραφικό χώρο της βόρειας Ιταλίας. Το πρώτο λυρικό θέατρο, το οποίο δεν στηρίχθηκε οικονομικά από βασιλική οικογένεια, αλλά κινήθηκε αποκλειστικά από χρήματα των αστών, οι οποίοι είχαν την άνεση να πληρώσουν εισιτήριο για μία θέση ή ένα θεωρείο, ήταν αυτό του Αγίου Κασσιανού ή θέατρο Τρον. Εγκαινιάστηκε στη Βενετία των δόγγων το 1637, δηλαδή πολύ πριν από τη Γαλλική Επανάσταση και τη μετατροπή των περισσότερων βασιλικά επιχορηγούμενων θεάτρων σε θεσμούς επιχορηγούμενους από αστικές δημοκρατίες.³

Τον 19ο αιώνα η όπερα βρισκόταν στο επίκεντρο της ζωής των αστών κάθε ιταλικής πόλης και ο σημαντικότερος άνθρωπος για την παραγωγή λυρικών θεαμάτων ήταν ο μπρεσάριος.⁴ Οργάνωνε την καλλιτεχνική περίοδο και την καθημερινή ροή των εργασιών, διαπραγματευόταν με τους συνθέτες τα νέα έργα, προσλάμβανε τους καλλιτέχνες και διατηρούσε επαφές με την αστυνομία όπως επίσης με τις λογοκριτικές αρχές κάθε πόλης.⁵ Το οικονομικό ρίσκο που αναλάμβανε ήταν τεράστιο. Τα έσοδά του προέρχονταν από τα εισιτήρια, τις τιμές των οποίων όμως καθόριζαν οι αρχές κάθε τόπου. Έτσι, για πολιτικούς λόγους, επειδή από τα θέατρα ξεκινούσαν συχνά αναταραχές, οι τιμές των εισιτηρίων στις αίθουσες των ιταλικών πόλεων ήταν ιδιαίτερα χαμηλές, πολύ χαμηλότερες από τις αντίστοιχες γερμανικών ή γαλλικών θεάτρων. Διαφορετική ήταν η πολιτική για τις τιμές των συνδρομητών, καθώς οι μπρεσάριοι αποκόμιζαν κέρδη κυρίως από τα τυχερά παιχνίδια, τα οποία ειδικά κατά τον 18ο αιώνα απαγορεύονταν παντού, εκτός από τα θέατρα. Η χαμηλή τιμή των εισιτηρίων περίπου μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα συνέβαλε αποφασιστικά στην καθιέρωση της όπερας ως λαϊκού είδους.⁶

2. Hobsbawm; *The Age of Capital*, σ. 330.

3. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater de 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart / Weimar, 1992, σ. 4.

4. Michael Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart / Weimar, 1997, σ. 19.

5. Σχετικά με τον ρόλο των μπρεσάριων, βλ. επίσης: Roger Parker, «The opera industry», Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 92-97.

6. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 12-13, 25.

Παράλληλα, επέτρεπε στους ιμπρεσάριους μεγαλύτερο ρίσκο ως προς έργα και συνθέτες, αφού τα έσοδα προέρχονταν κυρίως από τα τυχερά παιχνίδια.

Τη δεκαετία του 1820 στο Μιλάνο, «πρωτεύουσα» του Ναπολέοντα στην Ιταλία, αναπτύχθηκε σύντομα μία μεσαία τάξη, η οποία προσερχόταν στην όπερα. Εκεί καταργήθηκε για πρώτη φορά το σύστημα της τιμής των εισιτηρίων με βάση την κοινωνική τάξη –δηλαδή την ιεραρχία που οδηγούσε από τα ακριβά εισιτήρια για ευγενείς στα οικονομικά για υπηρέτες– αλλά και με βάση το είδος, δηλαδή ακριβά εισιτήρια για τη σοβαρή όπερα και οικονομικότερα για την κωμική.⁷

Το 1880, όταν οικοδομήθηκε το θέατρο Κοστάντσι, η σημερινή Όπερα της Ρώμης διέθετε μόνο τρεις επάλληλες σειρές με θεωρεία, έναντι έξι της Σκάλας του Μιλάνου, η οποία είχε εγκαινιαστεί έναν αιώνα νωρίτερα, το 1778. Αντ' αυτών προβλέφθηκαν δύο μεγάλοι εξώστες, χωρίς ενδιάμεσα διαχωριστικά. Τέσσερα χρόνια νωρίτερα είχε εγκαινιαστεί στο Μπάυροϋτ της Βαυαρίας το θέατρο που είχε εμπνευστεί ο Ρίχαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner): Χωρίς πλευρικούς εξώστες, βασίζεται στο πρότυπο των αμφιθεάτρων της αρχαιότητας, όπως αυτό της Επιδαύρου, και στοχεύει στην κατά το δυνατόν «δημοκρατικότερη» κατανομή του κοινού.⁸ Σταδιακά, στην αρχιτεκτονική των νέων θεάτρων τα θεωρεία, προοριζόμενα για ευγενείς και οικονομικά εύρωστους πολίτες, υποχωρούσαν ενώ οι «δημοκρατικοί» εξώστες κέρδιζαν έδαφος.⁹

A.2. Γερμανικές πόλεις

Η στήριξη του «εθνικού» πολιτισμού και, ευρύτερα, των «εθνικών» τεχνών κρίθηκε θεμελιώδης από την ίδρυση των ευρωπαϊκών εθνικών κρατών στο πλαίσιο οικοδόμησης της εθνικής ταυτότητας αλλά και της εκπαίδευσης των πολιτών. Στα πλέον γνωστά παραδείγματα ανήκει η μεταρρυθμιστική προσπάθεια του Ιωσήφ Β' (Joseph II), αυτοκράτορα της Αυστροουγγαρίας. Μεταξύ άλλων, ως επίσημη γλώσσα διδασκαλίας αλλά και ως επίσημη γλώσσα των υπηρεσιών του κράτους ορίστηκε η γερμανική, αντικαθιστώντας τη λατινική (1784).¹⁰ Η όπερα *Απαγωγή από το σεράι* (*Die Entführung aus dem Serail*) του Β. Α. Μότσαρτ (W. A. Mozart), σε γερμανικό ποιητικό κείμενο, πρωτοπαρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 1782 στο Μπούργκτεατερ (Burgtheater), το θέατρο με το μεγαλύτερο γόητρο ανάμεσα σε εκείνα της Αυλής. Σε αυτό στεγαζόταν ο θίασος του Εθνικού Θεάτρου, που είχε ιδρύσει ο Ιωσήφ Β', και εκείνος της Εθνικής Όπερας της Βιέννης (Wiener National-Singspiel), που ιδρύθηκε δύο χρόνια αργότερα. Προκειμένου να επιτύχει τον στόχο του σε έναν χώρο όπου κυριαρχούσε η ιταλική όπερα, ο Ιωσήφ

7. John Rosselli, «Sociology of opera», Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London, 1998, τ. 4, σ. 431-437.

8. Αναλυτικά οι σχέσεις του Βάγκνερ στο Richard Wagner, «A Communication to my Friends by Richard Wagner» (μετ. William Ashton Ellis), σ. 7-63 (ανάρτηση στον ιστοχώρο skynet στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0079.pdf> [Οκτώβριος 2012]).

9. Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, σ. 69-125, 163-195.

10. Peter Wiesinger, «Die Stadt in der neueren deutschen Sprachgeschichte V: Wien», Werner Besch – Anne Betten – Oskar Reichmann, (επιμ.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung* (β' έκδοση), De Gruyter, Berlin, 2000, v. 2, σ. 2367.

Β' διαμόρφωσε θίασο με καλούς τραγουδιστές και δημιούργησε σημαντικά σύνολα, ορχήστρα και χορωδία.¹¹

Στις αρχές του 19ου αιώνα οι Πρώσοι μεταρρυθμιστές έθεσαν ως έναν από τους σκοπούς του κράτους τη στήριξη των Καλών Τεχνών πλάι στην υποστήριξη της μόρφωσης, της εκπαίδευσης και των επιστημών.¹² Το 1817 η Πρωσία θεσμοθέτησε ένα από τα πρώτα «υπουργεία Πολιτισμού» (Kultusverwaltung) στην Ευρώπη, με αντικείμενο την προαγωγή του πολιτισμού σε σχολεία, πανεπιστήμια και ακαδημίες.¹³

Το πρώτο δημόσιο θέατρο του γερμανόφωνου χώρου εγκαινιάστηκε το 1678 στο Αμβούργο. Υπήρξε καρπός της αγάπης των εμπόρων της πόλης για την τέχνη, όπως δηλώνει περήφανα στον ιστοχώρο της η Κρατική Όπερα της πόλης.¹⁴ Το 1827 ανεγέρθηκε νέο κτήριο 2.500 θέσεων, προκειμένου να ανταποκριθεί στη ζήτηση του κοινού, ενώ μετά τους βομβαρδισμούς του Β' Παγκόσμιου Πολέμου οι πολίτες του Αμβούργου συνέβαλαν οικονομικά στην ανοικοδόμηση του θεάτρου ακόμα και μέσα από λαχειοφόρο αγορά.

Στον γερμανόφωνο χώρο ίσχυαν κατά τον 19ο αιώνα δύο συστήματα λειτουργίας λυρικών θεάτρων: τα αυλικά και τα ιδιωτικά ή δημοτικά, τα οποία το αργότερο μέχρι τα μέσα του αιώνα επιχορηγούνταν από τον εκάστοτε δήμο.¹⁵ Για οικονομικούς λόγους, τα αυλικά θέατρα, που κατά τον 18ο αιώνα δεν ήταν ανοικτά στο κοινό, κατά τον 19ο αιώνα έγιναν προσιτά στους αστούς, έναντι εισιτηρίου.¹⁶ Ως αποτέλεσμα, οι προτιμήσεις του κοινού επηρέαζαν το ρεπερτόριο και των αυλικών θεάτρων. Το 1818 εγκαινιάστηκε η Κρατική Όπερα της Βαυαρίας. Η οικοδόμησή της αποπερατώθηκε με κρατικά χρήματα. Το θέατρο καταστράφηκε από πυρκαγιά και το 1825 ανοικοδομήθηκε αποκλειστικά με χρήματα της πόλης του Μονάχου. Για τον σκοπό αυτό ο δήμος επέβαλε φόρο επί της μύρας, του δημοφιλέστερου ποτού. Το υπερβολικά μεγάλο θέατρο για τα μέτρα μίας πόλης 54.000 κατοίκων είχε μεγαλύτερη σημασία για τον συμβολισμό του, παρά γι' αυτή καθαυτή τη λειτουργία του.¹⁷

Τον Μάιο του 1869 εγκαινιάστηκε με μέγιστη επισημότητα η Κρατική Όπερα της Βιέννης. Το κτήριο οικοδομήθηκε σε σχέδια που αναδείχτηκαν από διεθνή διαγωνισμό. Ήταν το πρώτο μνημειακό κτήριο που χρηματοδοτήθηκε από το Ταμείο Επέκτασης της Πόλης

11. Thomas Bauman, *W. A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, σ. 3-6.

12. Wolfgang Neugebauer – Bärbel Holtz (επιμ.), *Kulturstaat und Bürgergesellschaft. Preußen, Deutschland und Europa im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Akademie Verlag, Berlin, 2010, σ. 56.

13. Ο.π., σ. 58. Στη Γαλλία υπουργείο Γραμμάτων, Επιστημών και Καλών Τεχνών ιδρύθηκε το 1870, Charles-Louis Foulon, «Des Beaux-Arts aux affaires culturelles (1959-1969). Les entourages d'André Malraux et les structures du ministère», *ανάρτηση στον ιστοχώρο «Persée», persee.fr, στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_02941759_1990_num_28_1_2297 [Οκτώβριος 2012].*

14. Ιστοχώρος Κρατικής Όπερας Αμβούργου, «Staatsoper Hamburg», http://www.hamburgische-staatsoper.de/en/1_state_opera/hso/jubilaem/index.php [Ιανουάριος 2013].

15. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 73, 79.

16. Ο.π., σ. 71.

17. Ulrike Hessler – Jürgen Schläder – Robert Braunmüller – Wilfried Hösl, *Macht der Gefühle. 350 Jahre Oper in München*, Henschel, Berlin, 2003, σ. 200-203.

(Stadterweiterungsfond).¹⁸ Την ίδια στιγμή στην Πράγα, η οποία υπέφερε υπό τον ζυγό των Αψβούργων, η επένδυση της τσεχικής κοινότητας στην ανέγερση εθνικού θεάτρου ήταν ταυτόχρονα πράξη επαναστατική και σύμβολο εθνικής υπερηφάνειας. Το 1881 εγκαινιάστηκε με την πατριωτική όπερα *Λίμπουσε (Libuše)* του Βοημού Σμέτανα (Smetana) το Τσεχικό Εθνικό Θέατρο, στέγη του τσεχικού λυρικού θιάσου της πόλης, στην οικοδόμηση του οποίου συνεισέφεραν κοινότητες ομογενών ακόμα και από τις Η.Π.Α. Η γερμανική κοινότητα της πόλης απάντησε κτίζοντας το Νέο Γερμανικό Θέατρο –σήμερα Κρατικό Θέατρο της Πράγας– το οποίο εγκαινιάστηκε το 1888 με τους εξίσου «πατριωτικούς» Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης (*Die Meistersinger von Nürnberg*) του Βάγκνερ.¹⁹

A.3. Γαλλία

Η Εθνική Όπερα της Γαλλίας²⁰ μετρά την ηλικία της από το 1669, όταν ο ποιητής Πιερ Περρέν (Pierre Perrin) έλαβε το προνόμιο επί 12 έτη να ιδρύσει και να λειτουργήσει την Ακαδημία της Όπερας με στόχο την παρουσίαση λυρικών έργων σε γαλλική γλώσσα. Μετά την Επανάσταση, με νόμο του 1791 κάθε Γάλλος πολίτης είχε το δικαίωμα να ιδρύσει θέατρο και να παρουσιάζει σε αυτό έργα κάθε είδους. Σημειώθηκε έκρηξη νέων έργων και παραστάσεων όπερας σε όλη τη Γαλλία. Ενδεικτικά, ανάμεσα στον Οκτώβριο του 1793 και τον Αύγουστο του 1795 αναφέρονται 1.643 παραστάσεις λυρικών έργων του σήμερα λησμονημένου συνθέτη Νικολά Νταλαϋράκ (Nicolas Dalayrac) σε 36 επαρχιακές πόλεις της Γαλλίας.²¹ Τον νόμο αυτό απέσυρε ο Ναπολέων με στόχο τον έλεγχο των θεαμάτων και την αξιοποίηση των θεάτρων για προπαγανδιστικούς σκοπούς: με διάταγμα του 1807 το Παρίσι ορίστηκε ότι θα έχει οκτώ θέατρα.²² Σταδιακά, τον 19ο αιώνα το Παρίσι αναδείχτηκε σε μουσική πρωτεύουσα της Ευρώπης,²³ γεγονός που αντιστοιχούσε στη θέση της πόλης ως ευρωπαϊκής μητρόπολης. Τα θέατρα της υπόλοιπης Γαλλίας είχαν πολύ μικρότερη σημασία, γεγονός που σχετιζόταν με τον απολυταρχικό συγκεντρωτισμό της χώρας.²⁴

Η μεταβολή της κοινωνικο-οικονομικής σύνθεσης του κοινού της όπερας δεν έγινε ούτε απότομα, ούτε σε όλη την Ευρώπη ταυτόχρονα. Στη Γαλλία, όπου παράλληλα με τις ιδεολογικές και κοινωνικές ζυμώσεις, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα η οικονομική κατάσταση ήταν σχετικά καλύτερη, η μεσαία τάξη άρχισε να επισκέπτεται την όπερα νωρίτερα απ' ό,τι αλλού.²⁵ Οι προτιμήσεις του κοινού ήταν καθοριστικές και η εμπορική επιτυχία κρίσιμη. Η οικονομική επένδυση σε μία παραγωγή λυρικού έργου

18. Wilhelm Sinkovicz, *Das Haus am Ring. Die Wiener Oper. Ein Spaziergang durch das Haus mit einem Blick hinter die Kulissen*, Holzhausen, Wien, 1996, σ. 4-6.

19. Daniel Snowman, *The Gilded Stage. A Social History of Opera*, Atlantic books, London, 2009, σ. 188-189.

20. Τότε «Βασιλική Ακαδημία Μουσικής». Μονάχα ανάμεσα στα 1797 και 1870 το όνομα του θεσμού άλλαξε δεκαέξι φορές. Αναλυτικά, βλ. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 45-46.

21. Rosselli, «Sociology of opera», σ. 434.

22. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 43.

23. Ό.π., σ. 37. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (ειδική έκδοση, α' έκδοση: 2009), C. H. Beck, München, 2011, σ. 28.

24. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 43.

25. Rosselli, «Sociology of opera», σ. 431-437.

ήταν τόσο μεγάλη ώστε η ενδεχόμενη αποτυχία να είναι καταστροφική και συνεπώς απευκαταία.²⁶ Μετά την 1η Μαρτίου 1831, ως συνέπεια οικονομικής κρίσης αλλά και της Ιουλιανής Επανάστασης (1830), η οποία έφερε στον θρόνο τον «βασιλιά-πολίτη» Λουδοβίκο-Φίλιππο (Louis-Philippe), την παρισινή όπερα ανέλαβε διευθυντής-ιμπρεσάριος, ο οποίος όμως δεν έπαψε να λαμβάνει κρατική επιχορήγηση, έστω σημαντικά μειωμένη σε σχέση με το παρελθόν. Από το 1870 η Εθνική Όπερα της Γαλλίας ήταν πλέον κρατικός θεσμός.²⁷

B. Διάλογος με την κοινωνία

Μετά τον συνθέτη Ετιέν Μεϋλ (Étienne Mehul, 1763-1817), η όπερα απευθυνόταν στον «λαό», στην «ανθρωπότητα», όπως σημειώνει ο μουσικολόγος Καρλ Ντάλχαους (Carl Dalhaus).²⁸ Το κοινό της δεν αποτελούσαν πλέον αριστοκράτες και ευγενείς, αλλά αστοί, οι οποίοι είχαν πολεμήσει για τα δικαιώματά τους. Το νέο κοινό παρακολουθούσε τα θεάματα, πληρώνοντας ένα αντίτιμο. Συνακόλουθα, σημασία δεν είχε εάν η όπερα ικανοποιούσε το γούστο λίγων ευγενών αλλά εάν ικανοποιούσε τις προσδοκίες των πολλών και σημείωνε εισπρακτική επιτυχία.²⁹ Οι υποθέσεις των έργων δεν εξιστορούσαν πλέον κατορθώματα βασιλιάδων και ηρώων ούτε υμνούσαν ευγενείς. Στην πλοκή εστεμμένοι και απλοί πολίτες συνομιλούσαν ισότιμα. Οι αστοί διεκδικούσαν κοινωνική ορατότητα, την οποία η όπερα τους προσέφερε.³⁰ Στο λυρικό θέατρο ο ανερχόμενος, γεμάτος αυτοπεποίθηση αστικός κόσμος, μπορούσε να επιβεβαιώνεται και να απολαμβάνει την κατάκτηση αυτή.³¹

B.1. Πολιτική διάσταση

Επιγραμματικά σημειώνεται ότι έντονα κοινωνικά αλλά και πολιτικά ήταν τα μηνύματα σε ορισμένες από τις τελευταίες όπερες του Μότσαρτ, όπως *Οι γάμοι του Φίγκαρο* (*Le nozze di Figaro*), *Ντον Τζοβάννι* (*Don Giovanni*), *Έτσι κάνουν όλες* (*Così fan tutte*). Όλες τους παρουσιάστηκαν πριν δύσει ο 18ος αιώνας και στην ουσία ανατρέπουν μία από τις βασιικές λειτουργίες της λυρικής τέχνης, η οποία κατά τους πρώτους δύο αιώνες ζωής της ήταν η επιβεβαίωση, ενδυνάμωση και εξύμνηση της καθεστηκυίας κοινωνικής ιεραρχίας. Ο λόγος για τον οποίο η κριτική στην κοινωνία της εποχής ήταν πλέον δυνατή, ήταν η δυναμική ανάδυση της αστικής τάξης, η οποία επερωτούσε την κυριαρχία και επιζητούσε την ανατροπή της μέχρι τότε άρχουσας αριστοκρατίας.³²

26. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, σ. 39.

27. *Ο.π.*, σ. 48-49.

28. Carl Dalhaus, *Between Romanticism and Modernism* (μετ. M. Whittall), University of California, Berkeley / Los Angeles, 1989, σ. 98.

29. Ο Dalhaus σημειώνει ότι το ιδανικό της δημοτικότητας βρίσκεται προφανώς σε ευθεία αντίθεση προς τη διαρκή αναζήτηση πρωτοτυπίας, *ό.π.*, σ. 99.

30. Gerhard, *Die Verstärkung der Oper*, σ. 3-4.

31. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp (α' έκδοση ως «βιβλίο τσέπης», α' έκδοση 1962), Frankfurt am Mein, 1975, σ. 100.

32. Για αναλυτική πραγμάτευση του θέματος, βλ. Dieter Schickling, «Sozialkritik in der Oper des 19.

Κατά τη διάρκεια και αμέσως μετά τα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης οι τότε εξαιρετικά δημοφιλείς «όπερες σωτηρίας», όπως ο μπετοβενικός Φιντέλιο (*Fidelio*, 1805/1814), εξέφρασαν τα νέα ιδανικά, ανοίγοντας διάπλατα την πόρτα του Ρομαντισμού, καθώς σε αυτές τα ουμανιστικά ιδεώδη υπερισχύουν και το «καλό» θριαμβεύει.³³ Ταυτόχρονα, η τεράστια πανευρωπαϊκή, σχεδόν παγκόσμια επιτυχία των κωμικών έργων του Ροσσίνι (*Rossini*) αντανακλούσε την πολιτική κατάσταση, όπως διαμορφώθηκε μετά τη Συνθήκη των Παρισίων (1814) και του Συνεδρίου της Βιέννης την επόμενη χρονιά: Τα έργα του προέβαλαν τον κυνισμό της εποχής³⁴ ενώ ο συνθέτης εξέφρασε με μουσικό τρόπο το βιομηχανικό κίνημα που αναπτυσσόταν.³⁵

Η όπερα *Η βουβή του Πόρτιτσι* (*La muette de Portici*) του Ωμπέρ (*Auber*) βασίζεται σε ιστορικό γεγονός, την εξέγερση των Ναπολιτάνων φαράδων ενάντια στους Ισπανούς κατακτητές το 1647. Το 1830, έπειτα από παραστάσεις του έργου στις Βρυξέλλες, ξέσπασαν ταραχές οι οποίες οδήγησαν στην ανεξαρτησία του Βελγίου.³⁶ Την ίδια χρονιά στο Παρίσι, λίγους μήνες πριν από τη «δεύτερη Γαλλική Επανάσταση», η οποία ανέτρεψε τον Κάρολο Ι΄ των Βουρβόνων, η παράσταση του ροσσίνειου Γουλιέλμου Τέλλου (*Guillaume Tell*), ο οποίος αναφέρεται στον εμβληματικό μυθικό λαϊκό ήρωα που απελευθέρωσε τα ελβετικά εδάφη από τους Αψβούργους και τα οδήγησε σε ομοσπονδία, ξεσήκωσε το κοινό της αίθουσας και το οδήγησε, επίσης, από το θέατρο στα οδοφράγματα.³⁷ Μέχρι τις επαναστάσεις του 1848/9 σε ολόκληρη την Ευρώπη παραστάσεις όπερας έδιναν συχνά αφορμή για δημόσιες διαμαρτυρίες και παρείχαν το έναυσμα για διαδηλώσεις ή/και εξεγέρσεις, δεδομένου ότι τα λυρικά θέατρα ήταν κατ'εξοχήν οι χώροι στους οποίους μπορούσε να συγκεντρωθεί μεγάλο πλήθος αστών.³⁸

Η φήμη του Βέρντι (*Verdi*) ως «βάρδου του Ριζορτζιμέντο», δηλαδή του πατριωτικού κινήματος παλιγενεσίας που οδήγησε στη σταδιακή απελευθέρωση των ιταλικών πόλεων και στην ενοποίηση της χερσονήσου σε κυρίαρχο κράτος, όσο και αν διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,³⁹ δεν έπαυε να αποτελεί πραγματικότητα.⁴⁰ Ο Χόμπσμπαουμ μιλά για το πάλλο ως πολιτιστική, πολιτική και κοινωνική έκφραση μιας νέας ελίτ, που είναι αστική και γεμάτη αυτοπεποίθηση. Στην Ιταλία, σημειώνει, «κατασκευάστηκαν

Und 20. Jahrhunderts», Udo Bermbach – Wulf Konold (επιμ.), *Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*, Reimer, Berlin / Hamburg, 1992, σ. 113-136.

33. Το θέμα πραγματεύεται διεξοδικά ο Edward J. Dent, *The Rise of the Romantic Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976/1979.

34. Το ντουέτο «All' idea di quel metallo» («Στην ιδέα αυτού του μετάλλου») ανάμεσα στον Φίγκαρο και στον κόμη Αλμαβίβα στον *Κουρέα της Σεβίλλης*, όπως επίσης συνολικά η αποτελεσματικότητα της δωροδοκίας, όπως παρουσιάζεται στην όπερα αυτή, είναι απολύτως ενδεικτικά.

35. Norbert Abels, *Ohrentheater. Szenen einer Operngeschichte*, Dielmann, Frankfurt, 2009, σ. 101.

36. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt*, σ. 588.

37. Ulrich Schreiber, «Staatstheater oder unmoralische Anstalt? Zum Wandel in der Wechselbeziehung zwischen Oper und Gesellschaft», Bermbach, Konold (επιμ.), *Gesungene Welten*, σ. 13.

38. Parker, «The Opera Industry», σ. 113.

39. Roger Parker, «“Arpa d'or dei fatidici vati”. The Verdian Patriotic Chorus in the 1840's, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 1997· Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Akademie Verlag, Berlin, 1996.

40. Parker, «The opera industry», σ. 113.

–ούτε λίγο ούτε πολύ– 613 νέα θέατρα στην πεντηκονταετία μετά το 1815: δώδεκα ή δεκατρία κάθε χρόνο. Στο νέο τοπίο των πόλεων, το σκόπιμα μεγαλόπρεπο κτήριο, ένας κοσμικός ναός του πνεύματος, αντιπαρατασσόταν συνήθως με τον θείκο ναό της Εκκλησίας. Και η κουλτούρα που διαδιδόταν εκεί ήταν εξ ολοκλήρου εθνική. Πριν από την επανάσταση του 1848 είχαν ήδη ανέβει στην ιταλική χερσόνησο σχεδόν οχτακόσιες παραγωγές όπερας, όλες πρακτικά από το ολοκαίνουργιο ιταλικό ρεπερτόριο νεαρών συνθετών. Οι πολίτες του Βιτέρμπο και της Σενιγκάλια, της Ανκόνας και της Πάρμας, έμαθαν να είναι Ιταλοί μέσα από το πάλλο –που στην Ιταλία σήμαινε μέσα από την όπερα».⁴¹

Γνωστή είναι η πολιτική δράση του Βάγκνερ κατά τα νεανικά του χρόνια, όπως επίσης η κριτική του διάθεση απέναντι στη βιομηχανική κοινωνία, την οποία εξέφρασε στην τριλογία με πρόλογο *Το δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ* (*Der Ring des Nibelungen*).⁴² Οι ρίζες της βρίσκονται επίσης στις επαναστάσεις του 1848/9. Στο γιγάντιο τετραμερές έργο ο συνθέτης ασκεί κριτική στις μείζονες αξίες της ευρωπαϊκής κοινωνίας στα μέσα του 19ου αιώνα, τον καπιταλισμό, την πατριαρχία, τον επεκτατισμό, την απολυταρχία.⁴³ Ενθουσιασμένος από τα επαναστατικά ιδεώδη και τις πρώτες επιτυχίες, το 1848 ο συνθέτης Άλμπερτ Λόρτσινγκ (*Albert Lortzing*) συνέθεσε την τρίπρακτη *Ρεγκίνα* (*Regina*). Η όπερα ξεκινά με μία σκηνή σε εργοστάσιο, στο οποίο οι εργάτες απεργούν και τραγουδούν: «Θα αποκτήσουμε το δίκιο μας, αν όχι με λόγια τότε με όπλα».⁴⁴ Σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη, ο οποίος συνέγραψε επίσης το ποιητικό κείμενο της όπερας, στη Γ' Πράξη τη σκηνή κατακλύζουν «εργάτες από κάθε τάξη». Η όπερα τελειώνει με το όραμα της δημοκρατίας.⁴⁵

Συνοπτικά, μοιάζει πως ό,τι συνέβαινε στην κοινωνία κάθε τύπου καθρεπτιζόταν στη σκηνή, τουλάχιστον στα έργα όσων συνθετών δεν επεδίωκαν αποκλειστικά τη διασκέδαση και την επίδειξη δεξιοτεχνικών ικανοτήτων των ερμηνευτών. Ο διάλογος ήταν έντονος και γόνιμος.

41. Έρικ Χόμπσπλουμ, *Θρυμματισμένοι καιροί. Κουλτούρα και κοινωνία στον 20ό αιώνα*, (μετ. Νίκος Κούρκουλος), Θεμέλιο, Αθήνα 2013, σ. 50-51. Η δύναμη του συμβολισμού και η θεμελιώδης σημασία του στην οικοδόμηση της «μυθολογίας» της σύγχρονης Ιταλίας είναι εντυπωσιακά μακρόβια και αποτυπώθηκε διαχρονικά με ποικιλία τρόπων. Η διάσημη κινηματογραφική ταινία *Senso* (1954) του Λουκίνο Βισκόντι (*Luchino Visconti*) ξεκινά με την αναπαραγωγή ενός επεισοδίου πολιτικής έκρηξης σε παράσταση του βερντιανού *Τροβαδούρου* (*Il trovatore*) το 1866 στη Βενετία.

42. Jürgen Kolbe (επιμ.), *Wagners Welten*, Minerva, München, 2003, σ. 308-315.

43. Η ανάλυση της «τετραλογίας» από τον θαυμαστή του Βάγκνερ, Τζορτζ Μπέρναρντ Σω (*George Bernard Shaw*) ήδη το 1898 έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον: *George Bernard Shaw, The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Nibelung's Ring*, Dover, New York, 1967, βλ. επίσης Schickling, «Sozialkritik in der Oper», σ. 124-127.

44. «Wir werden Recht uns bald verschaffen, sei's nicht mit Worten, sei's mit Waffen», *Albert Lortzing, Regina*, Α' Πράξη, αρ. 1 *Εισαγωγή* (εκδ.: G. Ricordi & Co) στο συνοδευτικό έντυπο της δισκογραφικής έκδοσης του έργου «*Albert Lortzing, Regina*», cpo 777 710-2, Goergsmarienhütte, 2013.

45. Η *Ρεγκίνα* αντανακλά τις αντιφάσεις της εποχής και η ανάδειξη της αμφισημίας χαρακτήρων και καταστάσεων εξηγεί γιατί απέτυχαν οι επαναστάσεις του 1848, βλ. Wolfgang Stöhr, «“Sieg der Freiheit oder Tod!” Zu Albert Lortzings Oper *Regina*», άρθρο στο συνοδευτικό έντυπο της δισκογραφικής έκδοσης του έργου «*Albert Lortzing, Regina*»· Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, John Calder, London, 1978, σ. 1218· James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, σ. 141-155.

B.2. Κοινωνικές παρεμβάσεις

Ήδη το 1813 η Ιζαμπέλλα, πρωταγωνίστρια στην *Ιταλίδα στο Αλγέρι* (*L'Italiana in Algeri*) του Ροσσίνι, εμφανίζεται ως απελευθερωμένη γυναίκα που ορίζει απόλυτα τον εαυτό της και ισορροπεί με ευκολία ανάμεσα σε τέσσερις άνδρες. Η όπερα πρωτοπαρουσιάστηκε στην υπό γαλλική κατοχή Βενετία και διαπνέεται από τον αέρα ουμανισμού της επανάστασης με την οποία ο Ναπολέων κατέκτησε την Ευρώπη. Το δημοκρατικό πλαίσιο επιβεβαιώνει ο ίδιος ο Ροσσίνι, καθώς στην ενόργανη εισαγωγή της πατριωτικής άριας της ηρωίδας «Pensa alla patria» («Σκέψου την πατρίδα»), παρεμβάλλει αναφορά στη *Μασσαλιώτιδα*.⁴⁶

Στην περίπτωση του Βέρντι κρίσιμος παρέμεινε ο σταθερά εξελισσόμενος διάλογος γύρω από κοινωνικά θέματα. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της *Τραβιάτα* (*La traviata*), που αφηγείται την ιστορία της εταίρας Βιολέττας Βαλερύ, χαρακτήρα απολύτως ανάλογου του κοινωνικά στιγματισμένου αυλικού γελωτοποιού Ριγολέττου και της περιθωριακής τσιγγάνας Ατσουτσένας στον *Τροβαδούρο* (*Il trovatore*). Και στα τρία έργα περιθωριακοί χαρακτήρες και οι ψυχικές και κοινωνικές διαστάσεις της συμπεριφοράς και της κατάστασής τους αντιμετωπίζονταν και προτεινόταν στο πλατύ κοινό με σοβαρότητα στο πλαίσιο έργων υψηλής τέχνης.⁴⁷ Ειδικότερα στην *Τραβιάτα* η πρόθεση του συνθέτη να στηλιτεύσει την κοινωνία της εποχής σκόνταψε στον πουριτανισμό μικροαστικών αντιλήψεων τότε, όπως συχνά συμβαίνει και σήμερα. Ύστερα από πιέσεις της διεύθυνσης του διάσημου «Μεγάλου Θεάτρου ο Φοίνικας» (*Gran Teatro La Fenice*) της Βενετίας, στο οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε η *Τραβιάτα*, ο συνθέτης υποχρεώθηκε να δεχτεί τη χρονική μετατόπιση της υπόθεσης σε παλαιότερη εποχή.⁴⁸ Σημειώνεται, ότι παγκοσμίως η *Τραβιάτα* παραμένει ένας από τους ελάχιστους τίτλους όπερας ο οποίος δίδεται αμετάφραστος, παρότι δεν είναι κατανοητός σε μη ιταλόφωνους. Πόσοι θα ήθελαν να παρακολουθήσουν μία όπερα με τίτλο *Η παραστρατημένη*;

Η ενασχόληση με το θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας, τόσο επικίνδυνης και καταστροφικής για τον άντρα, κορυφώθηκε το 1875 με την τολμηρή *Κάρμεν* (*Carmen*) του Ζωρζ Μπιζέ (Georges Bizet), η οποία μάλιστα πρωτοπαρουσιάστηκε στο μικροαστικό κοινό της παρισινής Οπερά-Κομίκ (Opéra-Comique). Η συντηρητική μερίδα της κοινωνίας αντέδρασε πολύ έντονα. Συνθέτες όπως οι Μασνέ (Massenet) και Σαιν-Σανς (Saint-Saëns) εισέπραξαν το μήνυμα και προσέφεραν στα κυρίαρχα υποκριτικά ήθη συγκαλυμμένο ερωτισμό.⁴⁹ Χρονικά, όλα αυτά βρίσκονταν πλέον πολύ μακριά από τις

46. Schickling, «Sozialkritik in der Oper», σ. 119-120. Για την επιτυχία με την οποία η μουσική του Ροσσίνι εξέφρασε την πολιτική κατάσταση της Ευρώπης, η οποία χαρακτηρίστηκε από την Παλινόρθωση των Βουρβόνων μετά την εκδίωξη του μεγάλου Ναπολέοντα το 1814, βλ. επίσης: Parker, «The opera industry», σ. 98.

47. Βλ. σχετικά Schreiber, «Staatstheater oder unmoralische Anstalt?», Bermbach – Konold *Gesungene Welten*, σ. 23.

48. Ο Βέρντι υποχρεώθηκε να δεχτεί τη χρονική μετατόπιση της υπόθεσης σε παλαιότερη εποχή, «παρά τη θέλησή του», αλλά δεν επέτρεψε πουδραρισμένες περούκες της εποχής του μπαρόκ, βλ. Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Clarendon Press, Oxford, 1992, v. 2, σ. 121-122.

49. «Έξοχη κρέμα από βατόμουρα σε ρε ύφεση μείζονα» χαρακτήρισε το 1905 ο μουσικοκριτικός Γιούλιους Κόρνγκολντ (Julius Korngold), πατέρας του συνθέτη Έριχ Κόρνγκολντ (Erich Korngold), την

αξίες και τον κόσμο της Γαλλικής Επανάστασης αλλά και από τη διάφευση των επαναστάσεων του 1848/9. Μετά τον Γαλλογερμανικό πόλεμο (1870-1871) και την ένωση των γερμανικών εδαφών είχε ανατείλει η κατά Χόμπσπαουμ «εποχή των αυτοκρατοριών»:⁵⁰ Έχοντας πλουτίσει χάρη στη βιομηχανοποίηση, η αστική τάξη υιοθετούσε συντηρητικά, αντιδραστικά ανακλαστικά. Την αλλαγή στα ήθη της γαλλικής κοινωνίας είχε καθρεπτίσει ήδη από το 1858 ο Όφενμπαχ (Offenbach) στις σατιρικές όπερες και οπερέτες του, όπως ο *Ορφέας στον Άδη* (*Orphée aux enfers*).

Ο εθνικισμός συνδέθηκε άμεσα με την άνοδο της αστικής τάξης, με την εκκοσμίκευση του κράτους και με τον χωρισμό του από την εκκλησία.⁵¹ Μετά τη Γαλλική Επανάσταση οι ευρωπαϊκές κοινωνίες διήγαν περίοδο έντονης εκκοσμίκευσης. Απελευθερωμένοι από το φεουδαρχικό καθεστώς και τον κληρικαλισμό οι πολίτες έπαιρναν τις τύχες στα χέρια τους, όπως ο Ντον Τζοβάννι στην ομώνυμη όπερα του Μότσαρτ, και έσωζαν οι ίδιοι τους εαυτούς τους, όπως η Λεονόρα/Φιντέλιο στην αντίστοιχη όπερα του Μπετόβεν. Η πίστη στον εαυτό αποτελούσε νέα θρησκεία, το λυρικό θέατρο υπήρξε ένας από τους νέους ναούς. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η τέχνη «πήρε τη θέση της παραδοσιακής θρησκείας ανάμεσα στους μορφωμένους και χειραφετημένους, δηλαδή τις επιτυχημένες μεσαίες τάξεις».⁵²

Στη γερμανική διανόηση ο όρος *Kunstreligion* –«θρησκεία της τέχνης»– εισήχθη το 1799 από τον θεολόγο και φιλόσοφο Φρήντριχ Σλάιερμαχερ (Friedrich Schleiermacher) στο βιβλίο του *Λόγοι σχετικά με τη θρησκεία* (*Reden über die Religion*).⁵³ Στο πλαίσιο αυτό, το φαινόμενο του Βάγκνερ είναι κάθε άλλο παρά τυχαίο. Στο θέατρο, που κτίστηκε –βασισμένο σε σχέδια του συνθέτη– στους αγρούς, στα όρια ενός δάσους έξω από το επαρχιακό Μπάουροϋτ της Βαυαρίας και όχι σε ένα από τα μείζονα αστικά κέντρα της εποχής, προσερχόταν κανείς μόνο προκειμένου να ακούσει τα έργα του Βάγκνερ και ειδικότερα το *Δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ* και τον *Πάρσιφαλ* (*Parsifal*). Το συγκεκριμένο κτήριο δεν αποτελεί τόπο κοινωνικής συνάντησης, καθώς στα έργα του Βάγκνερ η λυρική τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως εκδήλωση του αστικού τρόπου ζωής. Για πρώτη φορά στην ιστορία το θεατρικό κοινό παρακολούθησε το θέαμα σε πλήρες σκοτάδι,

άρια με την οποία η Δαλιδά αποπλανά τον Σαμφών στη σχετική όπερα του Σαιν-Σανς. Βλ. Schreiber, «Staatstheater oder unmoralische Anstalt?», σ. 24.

50. Hobsbawm, *The Age of Empire*.

51. Jim Samson, «Nations and nationalism», Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σ. 569-570.

52. Hobsbawm, *The Age of Capital*, σ. 333. Αρκετοί φιλόσοφοι του 19ου αιώνα αναγνώριζαν στη μουσική μία τέχνη που αντιστεκόταν στον ορθολογισμό της εποχής, ο οποίος σταδιακά όλο και περισσότερο θεωρούσε ως σημαντικό εκείνο το οποίο μπορούσε να μετρηθεί ποσοτικά και να υπαχθεί σε συγκεκριμένους κανόνες. Σχετικά με τη σχέση μουσικής, θεολογίας και μεταφυσικής στη σκέψη του 19ου αιώνα, βλ. επίσης Andrew Bowie, «Music and theories of aesthetics», Samson, *The Cambridge History*, σ. 29-54 και ειδικότερα σ. 48-54.

53. Carl Dalhaus, *The Idea of Absolute Music* (μετ. R. Lustig), University of Chicago Press, Chicago / London, 1991, σ. 88-102. Για την ανάγκη δημιουργίας και παγίωσης μίας «εθνικής μυθολογίας» και μίας «εθνικής θρησκείας της τέχνης», η οποία θα λειτουργούσε ως συνεκτικός ιστός στον γερμανικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα, καθώς επίσης σχετικά με τη θέση του Ρίχαρντ Βάγκνερ σε αυτή, βλ. Wolf-Daniel Hartwich, *Deutsche Mythologie. Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion*, Philo, Berlin / Wien, 2000, σ. 9-15.

καθισμένο στην πλατεία ενός αμφιθεάτρου. Οι συνθήκες δεν επιτρέπουν στα μέλη του κοινού να παρατηρούν άλληλα, όπως συμβαίνει σε «ιταλικές σκηνές» με εξώστες και θεωρεία, όπου τα φώτα είναι χαμηλά και εκείνη την εποχή δεν έσβηναν ποτέ τελείως. Από τότε μέχρι σήμερα κατά κανόνα το κοινό δεν χειροκροτεί μετά το τέλος της Α΄ Πράξης του *Πάρσιφαλ*.⁵⁴ Στο τέλος της Πράξης αυτής αναπαρίσταται επί σκηνής το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, όχι αυτή καθαυτή η θρησκευτική τελετή ούτε όμως αναπαράστασή της, αλλά η αναπαράσταση της κοσμικής τελετουργίας των «ιπποτών του Αγίου Δισκοπότηρου». Με τον τρόπο αυτό, μέσα από το συγκεκριμένο έργο, το οποίο ο Βάγκνερ προσδιόρισε ως «ιερό σκηνικό φεστιβαλικό έργο» (*Bühnenweifestspiel*) και το οποίο συνιστά τεκμήριο/υπόδειγμα της «θρησκείας ως τέχνης» του δέκατου ένατου αιώνα,⁵⁵ αλλά και μέσα από την παράδοση της αναπαράστασής του, δημιουργούνται οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την ανάδειξη της τέχνης ως φορέα της νέας κοσμικής θρησκείας, που ήταν ο εθνικισμός.

Γ. Η θέση της όπερας στο νέο ελληνικό κράτος: ζητήματα ιδεολογίας

Ως κομμάτι του δυτικού πολιτισμού το λυρικό θέατρο συνδέεται με πολλαπλούς τρόπους με τα πνευματικά και πολιτιστικά συστατικά τα οποία συγκροτούν την ταυτότητα και την ιστορία της Δύσης. Η γλώσσα είναι ένας από τους πιο βασικούς, αφού καθοδηγώντας τον θεατή αποσαφηνίζει όσα αρχικά μοιάζουν δυσδιάκριτα. Ως προς αυτό, καθοριστικές υπήρξαν η επικράτηση των ιδεωδών που προέκυψαν από τη Γαλλική Επανάσταση και η υιοθέτηση εθνικών γλωσσών, τόσο στα νέα έργα «εθνικών» συνθετών όσο και στην παρουσίαση λυρικών έργων, των οποίων η πρωτότυπη γλώσσα ήταν διαφορετική από αυτή του τόπου παρουσίασης. Στη Βιέννη οι ιταλικές όπερες παρουσιάζονταν ολοένα και περισσότερο στα γερμανικά, στη Γαλλία στα γαλλικά. Οι Γερμανοί μουσουργοί συνέθεταν θεωρώντας αυτονόητο να βασιστούν σε γερμανικά ποιητικά κείμενα και οι Γάλλοι σε γαλλικά.

Η μουσική ζωή του νέου βασιλείου της Ελλάδος αναπτύχθηκε κυρίως στην Αθήνα, πρωτεύουσα από το 1834, όπου συγκεντρωνόταν η εξουσία και η νέα άρχουσα τάξη. Υποχρεωτική διδασκαλία ευρωπαϊκής μουσικής αναφέρεται ήδη από το 1834 στο πρόγραμμα των σχολείων της Φιλελευθέρου Εταιρείας, συγκεκριμένα στο Αρσάκειο. Μελοδραματικοί θίασοι επισκέπτονταν από τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα οργανωμένα και σε τακτική βάση την Κέρκυρα, η οποία βρισκόταν στη σφαίρα πολιτιστικής επιρροής των ιταλικών πόλεων.⁵⁶ Το 1831 η Αθήνα μετρούσε 4.000 ψυ-

54. Charles Osborne, *The Complete Operas of Wagner. A Critical Guide*, Victor Gollancz Ltd., London, 1992, σ. 266-267.

55. Carl Dalhaus, *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ* (μετ. Θ. Παρασκευόπουλος, επιμ. Δ. Κουβίδης, Μ. Σολωμός), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010, σ. 246. Επίσης, στην *Ανακοίνωση προς τους φίλους μου*, ο Βάγκνερ σημειώνει: «Θεός, δηλ. απόλυτος καλλιτέχνης», βλ. Wagner, «A Communication», σ. 39.

56. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 147-191. Θεατρική δραστηριότητα στην Κέρκυρα αναφέρεται ήδη από την τρίτη δεκαετία του 16ου αιώνα, ωστόσο οργανωμένη θεατρική ζωή αναπτύχθηκε μετά τη μετατροπή της λέσχης –Loggia– των Βενετσιάνων αξιωματούχων, στρατηγών και πολιτικών αρχικά σε θέατρο (1720) και –με νέα διαρρύθμιση– σε λυρικό θέατρο (1733) του «Αγίου Ιακώβου» ή Σαντζάκομο, όπως έγινε

χές⁵⁷ τη στιγμή που ολόκληρη η χώρα αριθμούσε 800.000 κατοίκους, δηλαδή το μισό των κατοίκων του Λονδίνου.⁵⁸ Σταδιακά, θίασοι όπερας άρχισαν να επισκέπτονται διάφορες πόλεις του νέου κράτους.⁵⁹ Χωρίς να διαθέτει τα χαρακτηριστικά ευρωπαϊκών αστικών τάξεων,⁶⁰ η νεοελληνική αστική τάξη υποδέχτηκε το μελόδραμα, αρχικά το ιταλικό και αργότερα το γαλλικό και το γερμανικό,⁶¹ ως σύμβολο ευρωπαϊκού αστικού κοσμοπολιτισμού.

Παρά τη δημοτικότητα των θεαμάτων ούτε η Αντιβασιλεία ούτε ο Όθων προχώρησαν στην ανέγερση κτηρίου όπερας, όπως θα ήταν αυτονόητο σε οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα. Οι λόγοι δεν ήταν τόσο οικονομικοί, όσο ιδεολογικοί.⁶² Η προσπάθεια των Βαυαρών να ανεγείρουν μνημειακό θέατρο στη βόρεια πλευρά της πλατείας Κλαυθμώνος σε σχέδια του διάσημου αρχιτέκτονα Χριστανού Χάνσεν (Christian Hansen), δεν ολοκληρώθηκε. Σε επιστολή με ημερομηνία 25 Μαρτίου 1835 ο Χάνσεν γράφει: «Οι εργασίες του θεάτρου που σχεδίασα για λογαριασμό της κυβέρνησης προχωρούν και έχουν ήδη κτισθεί οι τοίχοι των θεμελίων μέχρι τη στάθμη του εδάφους. Αλλά λόγω της κριτικής που ασκήθηκε από τις τοπικές εφημερίδες εναντίον της κυβέρνησης, επειδή άρχισε να κατασκευάζει ένα θέατρο στην Αθήνα τη στιγμή που λείπουν σχολεία και άλλα σημαντικότερα κτήρια, αποφασίστηκε να σταματήσουν οι εργασίες».⁶³ Στις 14 Αυγούστου 1840 ο στρατηγός Μακρυγιάννης έγραφε: «Το Έθνος αφανίστη όλως διόλου· και η θρησκεία εκκλησία εις την πρωτεύουσα δεν είναι και μας γελάνε όλος ο κόσμος. Οι φατρίες σας, το 'να το μέρος και τ' άλλο, θέλετε θέατρο· το φκειιάσετε κι' αυτό διά να μας μάθη την παραλυσία. Και τα παιδιά οπού τα στέλνουν να φωτιστούν γράμματα κι' αρετή, από μέσα το κράτος κι' απόξω, φωτίζονται την τραγουδική και ηθική του θεάτρου· και πουλόνε τα βιβλία τους οι μαθηταί να πάνε ν' ακούσουνε την Ρίττα Βάσσω την τραγουδίστρα του θεάτρου· ότι παλαβώσανε οι γέροντες όχι τα παιδάκια να μην πουλήσουνε τα βιβλία τους. Το γέρο Λόντο, οπού δεν έχει ούτε ένα

γνωστό. Βλ. Γεράσιμος Χυτήρης, *Η όπερα στο θέατρο του Σαντζάκομο της Κέρκυρας. Ένας μακρύς κατάλογος*, Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα, 1994, σ. 11.

57. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, χ.ε., Αθήνα, 1994, τ. Α', σ. 239.

58. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt*, σ. 185.

59. Παραστάσεις όπερας αναφέρονται σε Σύρο (1835), Αθήνα (1837), Πάτρα (1850)· βλ. Αγγελική Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου. Μία πρώτη προσέγγιση*, Gutenberg, Αθήνα, 2001, σ. 47, 66.

60. Σχετικά με την ιδιομορφία του νεοελληνικού αστικού πολιτισμού βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2007, σ. 11-47.

61. Στην Αθήνα αναφέρονται γαλλικός μελοδραματικός θίασος το 1873 και γερμανικός το 1888· βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Νάκας, Αθήνα, 1992, σ. 24, 41.

62. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σ. Καράγιωργα, Αθήνα, 2011, σ. 23-24.

63. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική*, τ. Α', σ. 274. Για σχετικές αναφορές της ίδιας περιόδου σε δημοσιεύματα του Τύπου, βλ. Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής 1824-1919*, Τύποις Τύπου, Αθήνα, 1919, τ. Α', σ. 73-75. Στην κυρίαρχη σημασία του ιδεολογικού στοιχείου κάνει διαρκείς αναφορές και ο Μπακουνάκης, εξετάζοντας την υποδοχή του μελοδράματος στις αστικές κοινωνίες της Πάτρας και της Σύρου· βλ. Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1991, σ. 47, 89-90, 138.

δόντι, τον παλάβωσε η Ρίτα Μπάσσω του θεάτρου και τον αφάνισε τόσα τάλλαρα δίνοντας κι άλλα πισκέσια».⁶⁴

Το πρώτο ιδιωτικό υπαίθριο θέατρο έκανε την εμφάνισή του στην Αθήνα, στην οδό Αιόλου το 1836⁶⁵ ενώ την ίδια χρονιά ο Ιταλός θεατρικός επιχειρηματίας Γκαετάνο Μέλι ή Μέλε (Gaetano Meli / Mele)⁶⁶ φρόντισε για την κατασκευή ξύλινου στεγασμένου παραπήγματος στη σημερινή πλατεία Αγ. Θεοδώρων.⁶⁷ Το πρώτο συστηματικό θέατρο της Αθήνας –και η μόνη χειμερινή αίθουσα της πρωτεύουσας μέχρι τα εγκαίνια του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών το 1888– εγκαινιάστηκε στις 6 Ιανουαρίου 1840 με την όπερα *Λουτσία ντι Λαμμερμούρ* (*Lucia di Lammermoor*) του Ντονιτσέτι. Έμεινε γνωστό ως Θέατρο Αθηνών ή Θέατρο Μπούκουρα και βρισκόταν στη σημερινή οδό Μενάνδρου. Στην πεταλόσχημη πλατεία του κάθονταν 113 θεατές. Η αίθουσα διέθετε τρεις σειρές θεωρείων (η μία ισόγεια) και έναν εξώστη.⁶⁸ Κατά τη βασίλισσα Αμαλία ήταν «σχεδόν υπερβολικά μεγάλο» για την πόλη.⁶⁹

Το 1888, δηλαδή σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, παράλληλα με την πρώτη φάση εκβιομηχάνισης της χώρας, τον πλουτισμό της τάξης των εμπόρων, την ενίσχυση μίας μεσαίας τάξης και την εμπέδωση ενός αστικού τύπου ζωής, ακολούθησαν οι πρώτοι ιδιωτικοί –πάντα– ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι, με μακροβιότερο το Γ' Ελληνικό Μελόδραμα, που λειτούργησε από το 1900 έως το 1943.⁷⁰ Την ίδια εποχή ανεγέρθηκαν επίσης τα πρώτα δημοτικά θέατρα σε Σύρο (1861), Πάτρα (1871), Ζάκυνθο (1875) και Αθήνα (1875). Όλα τους στέγαζαν παραστάσεις πρόζας και παραστάσεις μελοδράματος.⁷¹

Τα δημοτικά θέατρα και πολύ περισσότερο τα δημαρχεία αντανακλούν την ισχύ της τοπικής αστικής τάξης. Η Αθήνα, της οποίας το δημαρχείο στέγαζε εξ αρχής απλώς υπηρεσίες, αφού η εξουσία εξακολουθούσε να απορρέει από τα ανάκτορα, διέθετε δημαρχιακό μέγαρο ελάχιστα μνημειακό. Αντίθετα, στην Ερμούπολη, όπου η ισχυρή τάξη εμπόρων είχε να αντιπαλέψει το κεντρικό κράτος, το δημαρχείο υψώνεται περήφανα

64. [Ιωάννη] Μακρυγιάννη, *Στρατηγού Μακρυγιάννη Απομνημονεύματα*, Γαλαξίας, Αθήνα, 1965, σ. 390. Ο Μακρυγιάννης αναφέρεται στον πολιτικό και στρατιωτικό Ανδρέα Λόντο και στην Ιταλίδα υφίφωνο Ρίτα Μπάσσο-Μπόριο (Rita Basso-Borio).

65. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική*, τ. Α', σ. 245.

66. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης «Οι παραστάσεις όπερας στο Ναύπλιο κατά την οθωνική περίοδο», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 7 (2010), σ. 10.

67. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του θεάτρου*, τ. Α', σ. 274-277.

68. Ό.π., σ. 277-278.

69. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η όπερα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του Τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2011, σ. 217 (ανάρτηση στον ιστοχώρο του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/25052#page/1/mode/2up> [Ιούλιος 2013]).

70. Είχαν προηγηθεί θίασοι που έμειναν γνωστοί ως Α' Ελληνικό Μελόδραμα (1888) και Β' Ελληνικό Μελόδραμα (1888-1890)· βλ. Πέγκυ Κουνενάκη (επιμ.), «Ελληνικό μελόδραμα», ένθετο «Επτά ημέρες», *Η Καθημερινή*, 4-4-1999· Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας*, σ. 135-143.

71. Το Εθνικό και το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, τα θέατρα Απόλλων της Πάτρας και Φώσκολος της Ζακύνθου όπως επίσης το δημαρχιακό μέγαρο Σύρου είναι όλα έργα του Σάξονα αρχιτέκτονα Ερνστ Τσίλλερ.

στην κεντρική πλατεία και το λυρικό θέατρο, σύμβολο της αστικής τάξης, δημιουργήθηκε χωρίς.⁷²

Κρίσιμο για τη θέση της όπερας στην Ελλάδα υπήρξε το γεγονός ότι η λυρική τέχνη εισήχθη ως διασκέδαση και παρέμεινε ως τέτοια για μεγάλο χρονικό διάστημα. Τα έργα παρουσιάζονταν σε γλώσσα την οποία το κοινό δεν κατανοούσε και σε μουσικό ιδίωμα με το οποίο το κοινό της ηπειρωτικής Ελλάδας, τουλάχιστον, δεν ήταν εξοικειωμένο. Η απουσία ωδείων και τραγουδιστών δυσχέραινε την κατάσταση. Το 1842 μέσα από μερίδα του αθηναϊκού Τύπου επισημαινόταν ο κίνδυνος αφελληνισμού του κοινού από τις παραστάσεις ιταλικού μελοδραματικού θιάσου και διατυπωνόταν η άποψη ο θιάσος να παρουσιάζει ελληνικά έργα, αφού πρώτα οι τραγουδιστές του μάθουν ελληνικά. Τη σημασία της γλώσσας φανερώνει παράσταση της όπερας *Δέσπω* του Καρρέρ, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1883 στην Πάτρα. Το έργο δόθηκε στα ιταλικά από Ιταλούς καλλιτέχνες εκτός από την άρια «Μες στα σπλάχνα του Τούρκου», η οποία αποδόθηκε από την Ιταλίδα τραγουδίστρια στα ελληνικά, με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο απόσπασμα να τύχει «ένθουσιαστικής υποδοχής».⁷³ Ο Καρρέρ είχε απόλυτη συναίσθηση της σημασίας της γλώσσας: Το 1868 στα «Απομνημονεύματά» του σημείωνε για την όπερά του *Φροσύνη* ότι, αν ποτέ δινόταν στα ελληνικά, θα άρεσε πάντοτε στο κοινό.⁷⁴ Το 1859 υπογραμμάτας του Όθωνα ανακοίνωσε στον Καρρέρ ότι δεν μπορούσε να επιτραπεί παρουσίαση της όπεράς του *Μάρκος Μπότσαρης* «ένεκεν πολιτικών λόγων ύψιστης σημασίας».⁷⁵ Το έργο ανέβηκε τελικά το 1861 στην Πάτρα, το 1864 στη Ζάκυνθο και τον Νοέμβριο του 1866 στη Σύρο κατά τη διάρκεια της Κρητικής Επανάστασης. Αναφέρεται ότι ο ενθουσιασμός που προκάλεσαν οι παραστάσεις στους Συριανούς έκαναν αρκετούς από τους θεατές να καταταχούν ως εθελοντές.⁷⁶ Ανάλογο ενθουσιασμό στον ελληνόφωνο πληθυσμό αλλά και απαγορεύσεις των Αρχών προκάλεσε η ίδια όπερα κατά την παρουσίασή της στο Κάιρο το 1889 αλλά ακόμα και στο Βουκουρέστι το 1911, δηλαδή είκοσι χρόνια αργότερα.⁷⁷

Από μόνο του το γεγονός ότι λόγω της γλώσσας η όπερα θεωρείτο είδος το οποίο αφορούσε εύπορες κοινωνικές τάξεις ενώ για τον ίδιο λόγο, δηλαδή λόγω της γλώσσας, θεωρείτο ότι δεν απευθυνόταν στα κατώτερα στρώματα, υποδηλώνει ότι μία όπερα

72. Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοστροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Μνήμων, Αθήνα, 2009, σ. 88· Hobsbawm, *The Age of Capital*, σ. 328-329.

73. Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη - Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2003, σ. 151.

74. *Ο.π.*, σ. 131.

75. *Ο.π.*, σ. 117. Ο Καρρέρ θεωρεί ότι για την απαγόρευση ευθύνονταν «ρωμαίικαι άντιζηλίας», αλλά είναι εξίσου πιθανό να θεωρήθηκε ότι η παρουσίαση μίας όπερας με «αντιτουρκικό» περιεχόμενο θα δυσχέραινε τις διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας-Τουρκίας· βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ο Μάρκος Μπότσαρης του Παύλου Καρρέρ: μία εθνική όπερα», σ. 6 (ανάρτηση στον ιστοχώρο του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, www.ionio.gr/~GreekMus/, στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.ionio.gr/~GreekMus/xepapadaku.pdf>, [Οκτώβριος 2012]).

76. Σπυρίδων Γ. Μοντσενίγος, *Νεοελληνική μουσική*, χ.ε., Αθήνα, 1958, σ. 243· Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής*, σ. 276.

77. Μοντσενίγος, *Νεοελληνική μουσική*, σ. 243· Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής*, σ. 276.

στη γλώσσα των πολιτών θα απευθυνόταν στους «πολλούς», συνεπώς θα ήταν είδος «λαϊκό», κάτι το οποίο, προφανώς, δεν ήταν επιθυμητό από όλους.⁷⁸

Στην Ελλάδα η όπερα έπαψε να λειτουργεί απλά ως διασκέδαση, την οποία προσέφεραν περιοδεύοντες θίασοι, και μπήκε σε διάλογο με την κοινωνία μόνον όταν εκπληρώθηκαν τρεις στοιχειώδεις όροι, δηλαδή όταν το κοινό άρχισε να κατανοεί το κείμενο και όταν το ακροατήριο μπόρεσε να σχετιστεί αφενός με τη μουσική και αφετέρου με τη θεματολογία.

Στον 20ό αιώνα ο Καλομοίρης μελοποίησε Καζαντζάκη. Τα κείμενα είναι σε δημοτική γλώσσα: ο συγκεκριμένος όρος εισάγεται το 1918, αν και η συγκεκριμένη γλώσσα είχε καθιερωθεί στα Δημοτικά σχολεία από το 1917 από την κυβέρνηση Βενιζέλου· είναι, δηλαδή, απολύτως σύγχρονη με την όπερα *Ο πρωτομάστορας* (1916), της οποίας το ποιητικό κείμενο αποτελεί διασκευή της ομώνυμης τραγωδίας του Νίκου Καζαντζάκη. Οι παραστάσεις του συγκεκριμένου έργου σκηνοθετήθηκαν από τον Δημήτρη Ροντήρη, ο οποίος συμμετείχε στην αναγέννηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Έργα του Καλομοίρη διηύθυνε ο Δημήτρης Μητρόπουλος. Στο τέλος της σταδιοδρομίας του, με την όπερα *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* (1961), ο Καλομοίρης επέστρεψε στον Καζαντζάκη, θρημώντας την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας.

Οι περιπτώσεις έργων του Καρρέρ και του Καλομοίρη αναφέρθηκαν μονάχα ενδεικτικά, προκειμένου να φανερώσουν τη στενή και οργανική σχέση της λυρικής τέχνης όχι μόνον με τον ελληνικό πολιτισμό αλλά και με τις ιδεολογικές ζυμώσεις κάθε εποχής. Από τη συνέχεια φάνηκε ότι και οι δύο αυτές περιπτώσεις υπήρξαν μάλλον εξαιρέσεις.

Η διαφορετική αντιμετώπιση της κλασικής μουσικής και, ειδικότερα, της λυρικής τέχνης στην Ελλάδα εντοπίζεται στα ειδικά γνωρίσματα του αστικού πολιτισμού, όπως διαμορφώθηκε στη νεώτερη ιστορία του τόπου. Βασικό και κρίσιμο στοιχείο είναι ο ίδιος ο ορισμός αυτού το οποίο στη νεώτερη ιστορία της Ελλάδας ορίζεται ως «αστική τάξη» και αποκτά εξαρχής αρνητικό χρωματισμό σε αντίθεση με την αστική τάξη άλλων κρατών της δυτικής Ευρώπης, όπου αυτή υπήρξε αρχικά φορέας θετικής αντίληψης, λόγω των αγώνων που είχε δώσει ενάντια στην αριστοκρατία και στον κλήρο.

Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε η αστική τάξη στην Ελλάδα ξεφεύγει από το πλαίσιο αυτής της εισήγησης. Συνοπτικά, μόνο, ας αναφερθεί ότι κατά τη σύσταση του Βασιλείου της Ελλάδος, η χώρα ήταν κυρίως γεωργική, με μεγάλο αριθμό αναλφάβητων και, σε ό,τι αφορούσε το ηπειρωτικό κομμάτι της, αποκομμένη επί περίπου

78. Ενδεικτικά: Όταν στα μέσα της δεκαετίας 1880 η κοινωνία της Ερμούπολης διερχόταν κρίση, με έγγραφο του προς το δημοτικό συμβούλιο της πόλης ο δημαρχών πάρεδρος αρνιόταν την επιχορήγηση ιταλικού μελοδραματικού θιάσου «καθόσον δέν είναι δίκαιον έν ᾧ χρόνω ὁ Δῆμος εὐρίσκεται εἰς οικονομικὰς δυσχερείας νά δαπανῶμεν χάριν διασκεδάσεως τῆς εὐπόρου τάξεως, δυναμένης νά καταβάλλῃ δι' ἑράνου τό ποσόν». Σε άλλο σημείο αναφέρεται: «Αλλά η παρουσία του ιταλικού ρομαντικού μελοδράματος δεν είναι, φυσικά, μία τεχνητή υπόθεση. Είναι πάνω απ' όλα μία ιδεολογική επιλογή των αστών, που βλέπουν στην όπερα όχι μόνο το μεγάλο θέατρο αλλά και τον τελετουργικό χαρακτήρα της, αυτό που αρμόζει στο συλλογικό status τους». Ακόμα: «Αναφερθήκαμε στην επισήμανση της εφημερίδας *Ερμούπολις*, ότι στις παραστάσεις ελληνικού δραματικού θιάσου, τον Απρίλιο του 1866, στη Σύρο “οἱ πλείστοι τῶν θεατῶν ἦσαν ἐκ τῆς κατωτέρας τάξεως τῆς κοινωνίας”» επισήμανση, η οποία φανερώνει επίσης τη σχέση του θεάτρου πρόζας σε ελληνική γλώσσα με το ιταλικό ή γαλλικό μελόδραμα· βλ. Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα*, σ. 47, 89-90, 138.

τέσσερις αιώνες από τις μουσικές εξελίξεις στη Δύση, με μοναδικά μουσικά ακούσματα τα μονόφωνα βυζαντινά μέλη και τα δημοτικά τραγούδια. Αυτή η οποία αποτέλεσε την αστική τάξη, δημιουργήθηκε με διαφορετικές διαδικασίες απ' ό,τι στις χώρες της δυτικής Ευρώπης. Έτσι, κατά την εισαγωγή της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής και της όπερας στο νεοϊδρυθέν κράτος, δεν υπήρχαν συνθήκες αντίστοιχες εκείνων σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, οι οποίες θα επέτρεπαν τη θεμελίωση και την υγιή ανάπτυξή της.⁷⁹

Επιπλέον, σε αντίθεση προς άλλες τέχνες, η κλασική μουσική απαιτούσε πολύ μεγαλύτερη οικονομική επένδυση για την εκπαίδευση μουσικών. Ταυτόχρονα, λόγω του μη αναπαραστατικού χαρακτήρα της, δεν χρησίμευε πρακτικά στην υλική και συμβολική τελετουργική απεικόνιση της νέας άρχουσας τάξης, αντίθετα, λόγου χάριν, προς τις εικαστικές τέχνες.

Σε αυτά προστίθεται η ανταγωνιστική στάση της Ορθόδοξης Εκκλησίας, η οποία αφενός ενδιαφερόταν για την πρόσβαση σε οικονομικούς πόρους για την ανάπτυξη της δικής της μουσικής,⁸⁰ αφετέρου αντιπαράθεσε ιδεολογικά. Αποτέλεσμα ήταν η σταδιακή δημιουργία αυτού που αποκαλείται «ελληνική παράδοση» και επέχει χαρακτήρα αξιωματικής αλήθειας, όπου ο όρος «ελληνική παράδοση» περιλαμβάνει την κοσμοθεωρία των Πατέρων της Εκκλησίας αλλά όχι τον δυτικό ορθολογισμό. Στο πλαίσιο της ιδεολογικής αντιπαράθεσης εντάσσονται επίσης το «μουσικό ζήτημα» και η ανησυχία της Ορθόδοξης Εκκλησίας για τον «εκδυτικισμό» της βυζαντινής μουσικής. Μέσω του εθνικισμού και της προβολής της γλώσσας αντί του θρησκευματος ως κεντρικού ενοποιητικού στοιχείου, αυτή η ιδεολογική αντιπαράθεση οδήγησε στη διάσπαση της ανατολικής ορθόδοξης οικουμένης. Έτσι, η «ελληνική παράδοση» και, συνακόλουθα, ο «ελληνικός λαός» εμφανίζονται ως κρίσιμες αντιδυτικές έννοιες.⁸¹

Μετά τα γεγονότα του 1843, τα οποία κατέληξαν στην παραχώρηση συντάγματος από τον Όθωνα και την ανάληψη της εξουσίας από Έλληνες πολιτικούς, έως την έξωση του Όθωνα το 1862, παρατηρήθηκε κάμψη της μελοδραματικής δραστηριότητας και περιστολή της οικονομικής ενίσχυσης του μελοδράματος, προφανώς όχι άσχετη με το προφίλ της νέας πολιτικής ηγεσίας.⁸² Η επιλογή αυτή σε συνάρτηση με όλο το ιδεολογικό πλαίσιο το οποίο αναπτύχθηκε την ίδια εποχή, την αποκατάσταση του Βυζαντίου, τη Μεγάλη Ιδέα και την είσοδο της «ελληνικής παράδοσης» επιτρέπουν να μιλήσει κανείς για φανερό αντιδυτισμό.⁸³ Είναι χαρακτηριστικό ότι όσο το μελόδραμα περιοριζόταν σε παραστάσεις ξενόγλωσσες και συνεπώς μη κατανοητές στο ευρύ κοινό, επομένως επέιχε κυρίως θέση διασκέδασης, οι αντιδράσεις αξιωματούχων της εκκλησίας ήταν περιορισμένες. Αντίθετα, στην περίπτωση παρουσίας έργων τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν με επιτυχία και σε πολιτικό/ιδεολογικό επίπεδο όπως στη Δύση, όπως,

79. Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, σ. 27-30.

80. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός*, σ. 29.

81. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Ιστορία της Ελλάδος από το 1800. Το έθνος, η πολιτεία και η κοινωνία των Ελλήνων*, Βάνιας, Αθήνα, 2000, τ. Α', σ. 187-192.

82. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός*, σ. 23-25.

83. *Ο.π.*, σ. 25.

για παράδειγμα, η όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* που προαναφέρθηκε, η αντίδραση του κλήρου υπήρξε δριμεία.⁸⁴

Οι στρεβλώσεις οι οποίες δημιουργήθηκαν, ουδέποτε ξεπεράστηκαν. Ακόμα και για τη σχετικά δημοφιλή ιταλική όπερα το ελληνικό κράτος, από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα, δεν έκρινε σκόπιμο να επενδύσει στην ανέγερση κατάλληλου κτηρίου για τη στέγαση λυρικού θιάσου.

Σκηνική τέχνη, θεατρικό είδος στο οποίο η μουσική παίζει οργανικό ρόλο, η όπερα στηρίχτηκε αρχικά από βασιλείς, κοσμικούς ή εκκλησιαστικούς άρχοντες και ευγενείς. Σταδιακά, πέρασε στα χέρια της ταχύτατα ανερχόμενης αστικής τάξης εμπόρων και επιχειρηματιών. Όπου υπήρχαν υγιείς, εύρωστες και καλά οργανωμένες αστικές κοινωνίες, όπως στη Βενετία, αυτό συνέβη αρκετά πριν από τη Γαλλική Επανάσταση. Σε κάθε περίπτωση όμως, μετά το 1789 σε όλη την Ευρώπη η μετάβαση από τα αυλικά στα δημόσια θεάματα, συνεπώς και από τα αυλικά στα δημόσια θέατρα, υπήρξε ταχύτατη και σχεδόν καθολική.

Στις ευρωπαϊκές κοινωνίες η αστική τάξη συγκρούστηκε με αριστοκρατία και κλήρο, διεκδικώντας όσα έκρινε ότι της ανήκαν. Το αστικό κράτος εκφράστηκε μέσα από σειρά κατακτήσεων, όπως διάκριση εξουσιών, κράτος δικαίου, ατομικά και πολιτικά δικαιώματα. Τα θεάματα όπερας δεν εισήχθησαν από άλλους τόπους ή κοινωνίες με διαφορετικές δομές, δεν επιβλήθηκαν και δεν αποτελούσαν –τουλάχιστον όχι αποκλειστικά– διασκέδαση μίας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης.

Στην Ελλάδα μετά την Επανάσταση του 1821 οι ιδιαίτερες συνθήκες μέσα από τις οποίες συγκροτήθηκε μία αστική τάξη εμπόρων και επιχειρηματιών, ο τρόπος με τον οποίο οργανώθηκαν το κράτος και οι θεσμοί του, η στάση της εκκλησίας και το σημαντικό κόστος που προϋποθέτει η λυρική τέχνη, προσδιόρισαν τη θέση και τη σημασία που κατέλαβε η όπερα στο πλαίσιο του νεώτερου ελληνικού πολιτισμού.

84. Ό.π., σ. 29. Ως προς την αντίδραση του αρχιεπισκόπου Μισαήλ στην Πάτρα, βλ. Λεωτσάκος, Παύλος Καρρέρ, σ. 121-122. Ειδικότερα για την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* και την υποδοχή της, βλ. Ξεπαπαδάκου, «Ο *Μάρκος Μπότσαρης*», σ. 1-18.

ΕΛΕΝΗ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Οι παθογένειες της κλασικής δημοκρατίας όπως παρουσιάζονται στο έργο του Αριστοφάνη

Η δημοκρατία μας αυτοκαταστρέφεται διότι κατεχράσθη το δικαίωμα της ελευθερίας και της ισότητας, διότι έμαθε τους πολίτες να θεωρούν την αυθάδεια ως δικαίωμα, την παρανομία ως ελευθερία, την αναίδεια του λόγου ως ισότητα και την αναρχία ως ευδαιμονία.

Ισοκράτης

Η λέξη πάθος συναντάται συχνά στα κείμενα ορισμένων αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων και δίνονται σ' αυτήν ποικίλες ερμηνείες. Η έννοια του πάθους στη δραματουργία είναι κατά κύριο λόγο συνυφασμένη με την τραγωδία. Και πράγματι, είναι δύσκολο να την ταυτίσει κανείς με την κωμωδία. Παρ' όλα αυτά, μια περισσότερο προσεκτική ματιά θα μας πείσει για το αντίθετο, το γεγονός, δηλαδή, πως μπορούμε να εντοπίσουμε πάθη και σε έργα κωμικά, χρησιμοποιώντας όμως διαφορετικές πτυχές την έννοιας του πάθους και εξετάζοντας τα έργα αυτά από την κατάλληλη οπτική, έχοντας πάντοτε κατά νου πως το πάθος διαφέρει από δραματικό είδος σε δραματικό είδος.

Από την εποχή του Αριστοτέλη ακόμα, υπάρχει κριτική αναφορά στον όρο πάθος και τη θεατρική λειτουργία του. Ο φιλόσοφος, στην *Περί Ποιητικής* πραγματεία του, μιλώντας για την τραγωδία, συγκαταλέγει το πάθος τρίτο ανάμεσα στα μέρη του μύθου, σε μία σειρά όπου προηγούνται η περιπέτεια και η αναγνώρισις. Για τον ορισμό του πάθους ο Αριστοτέλης αρκείται να αναφέρει πως «είναι πράξη καταστροφική και οδυνηρή όπως είναι οι θάνατοι, τα βασανιστήρια, οι τραυματισμοί και τα παρόμοια που εμφανίζονται στη σκηνή».¹

Το πάθος έχει να κάνει με καταστάσεις τόσο σωματικές όσο και ψυχικές οι οποίες ταλαιπωρούν τους θνητούς και έχουν προέλευση, σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, θείκη. Οι άνθρωποι, μέσω αυτών, δοκιμάζονται και είτε καταφέρνουν να ξεφύγουν είτε εγκαταλείπουν παραμένοντας εγκλωβισμένοι σ' αυτά. Στο πλαίσιο του αρχαίου ελληνικού δράματος, το πάθος συναντάται σε όλα τα δραματικά είδη: οι ήρωες είναι έρμαια των παθών τους και είτε συμβιβάζονται και πορεύονται μαζί τους είτε προσπαθούν να τα νικήσουν· άλλοτε από μόνοι τους, άλλοτε ζητώντας τη συμβολή και άλλων.

¹ Αριστ. *Ποιητ.* 6 6 1452a. Βλ. Αριστοτέλης, *Ποιητική* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Στάθη Ι. Δρομάζου), Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 249.

Το πάθος, έννοια πολυεπίπεδη και λέξη πολύσημη, είναι ταυτόχρονα για τον άνθρωπο μέσο καταστροφής και σωτηρίας. Η λέξη έχει τη ρίζα της στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Ετυμολογικά έχει το θέμα παθ- από τον αόριστο β' (έ-παθ-ον) του ρήματος πάσχω (παθαίνω, υποφέρω στη νεοελληνική). Αρχικά, με τρόπο σημασιολογικά ουδέτερο, αναφέρθηκε σε οτιδήποτε παθαίνει κανείς. Σταδιακά, εξειδικεύτηκε στη δήλωση της κακοπάθειας, της συμφοράς, ενός δυσάρεστου γεγονότος που βιώνει κανείς. Ταυτόχρονα όμως, επειδή οι αρνητικές ροπές και έξεις που συνέχουν την ψυχή του ανθρώπου την κάνουν κατά κάποιον τρόπο άρρωστη, την κάνουν δηλαδή να πάσχει, η λέξη πάθος χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει και αυτές.

Με τον όρο αυτό λοιπόν, οι αρχαίοι Έλληνες ονομάτιζαν την αρρώστια, την ασθένεια, καθώς η ετυμολογική ρίζα της λέξης βρίσκεται, όπως αναφέρθηκε, στο ρήμα πάσχω. Μία από τις πιο γνωστές παθήσεις της αρχαιότητας ήταν η αποκαλούμενη Ηράκλεια νόσος, η Ιερά νόσος, σημερινή επιληψία. Ο Ιπποκράτης, στην *Περί ιερής νόσου* πραγματεία του, αναφέρει πως την αρρώστια αποκάλεσαν «ιερό πάθος» κάποιοι μάγοι και εξορκιστές² και ο ίδιος υποστηρίζει πως η προέλευσή της δεν είναι θεική αλλά φυσική και οφείλεται σε διεργασίες που συντελούνται στον ανθρώπινο εγκέφαλο.

Στις μέρες μας, ο όρος πάθος χρησιμοποιείται κυρίως με την αρνητική σημασία της έξης, της τάσης προς το κακό (ανθρώπινα πάθη, το πάθος της ζήλιας κ.τ.λ.), ενώ η χρήση της με τη σημασία του υπέρμετρου ενθουσιασμού και στη λογοτεχνία αποτελεί σημασιολογικό δάνειο από τη γαλλική λέξη passion.

Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε σε ενδεικτικά παραδείγματα που δηλώνουν τις παθογένειες του αρχαίου ελληνικού δημοκρατικού πολιτεύματος –το οποίο γεννήθηκε στην Ελλάδα στα τέλη του 6ου αι. π.Χ. μέσα στο πλαίσιο πολιτειακής μεταρρύθμισης που πρότεινε ο Κλεισθένης– με αναφορές σε συγκεκριμένα δραματικά πρόσωπα και καταστάσεις μέσα από το έργο του κωμικού ποιητή Αριστοφάνη. Οι χαρακτηριστικές δραματικές περιπτώσεις θα εξεταστούν με βάση μια κατηγοριοποίηση των κωμικών παθών με έμφαση στα ψυχικά και ιδεολογικά πάθη.

Το κωμικό πάθος που συναντάμε στο σύνολο του αριστοφανικού έργου μπορεί σε γενικές γραμμές να κατηγοριοποιηθεί. Οι γενικές κατηγορίες παθών είναι πέντε: α) σωματικά πάθη (νόσος/ασθένεια, σωματικές βλάβες που προέρχονται από την άσκηση βίας και την κακομεταχείριση, σωματικές αλλαγές που προκαλούνται από το πέρασμα των χρόνων), β) ψυχικά πάθη (τρέλα, μανία, ψυχικές νόσοι), γ) σεξουαλικά-ερωτικά πάθη, δ) βιοτικά-υλικά πάθη (έντονη επιθυμία προς κάποιο υλικό «αγαθό» π.χ. φαγητό, ποτό, τυχερά παιχνίδια), ε) ιδεολογικά-πολιτικά πάθη (δόξα, πλούτος/χρήμα, εξουσία, πόθος για ειρήνη).

Ιδεολογικά πάθη - Ο Δήμος των Ιππέων και ο αγώνας για την εύνειά του

Στο επίπεδο των ιδεολογικών παθών, παρατηρούμε τις δυσλειτουργίες της πολιτείας καθώς και τη διακωμώδηση της λειτουργίας του δημοκρατικού πολιτεύματος στους Ιππείς. Στην αρχή του έργου, πληροφορούμαστε από τον δούλο Δημοσθένη πως το αφεντι-

2. Ιπποκράτης, *Περί ιερής νόσου*, 2. Βλ. Ιπποκράτης, «Ιπποκρατική συλλογή - Περί ιερής νόσου» (μετ. Δ. Λυπουρλής), http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=222 [17-9-2013].

κό του, ο Δήμος, είναι αγροίκος και δύσκολος στον χαρακτήρα. Εξιστορώντας μάλιστα την κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι, αναφέρει πως ο νέος δούλος Παφλαγόνας, έχει καταφέρει να ασκήσει τέτοια επιρροή στον Δήμο ώστε ο τελευταίος να ξυλοφορτώνει συστηματικά όλους τους υπόλοιπους.³ Μάλιστα η χαρακτηριστική τιμωρία ήταν το μαστίγωμα αφού αυτό τον τρόπο επέλεγε ο Δήμος για να συνετίσει τους –κατά τη γνώμη του– ατάκτους (στ. 64-67). Στον χαρακτήρα του Δήμου αντικατοπτρίζεται η φαυλότητα και η δύναμη της εξουσίας. Κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης του Παφλαγόνα με τον Αλλαντοπώλη, ο πρώτος επιλέγει να προσφέρει στον Δήμο χρήματα προκειμένου να κερδίσει την εύνοιά του, ενώ ο δεύτερος του προσφέρει κάτι που έχει να κάνει με το μέγιστο αγαθό της ζωής, την υγεία. Του υπόσχεται λοιπόν «κυλίχιον και φάρμακον» (στ. 906) για την ίαση των «έλκυσδριών» των «άντικνημίων» του. Στο σημείο που ο Δήμος αποδέχεται την πρόταση να κρίνει τους δύο αντιπάλους, ο Παφλαγόνας ορκίζεται με όρκους βαρείς για την αγάπη του στον αφέντη του και περιγράφει τη σχέση τους ως σχέση ερωτική αφού αναφέρει πως τον «φιλεί» και είναι «έραστής» του (στ. 732).⁴ Ο Αριστοφάνης φανερώνει μέσα από τον αγώνα λόγου των Παφλαγόνα και Αγοράκριτου τη μεθυστική δύναμη της εξουσίας. Σύμφωνα με τον K. J. Dover, ένα από τα συμπεράσματα του έργου είναι πως ο αθηναϊκός λαός οδηγείται σε σφάλματα εξαιτίας της ανέντιμης ρητορείας των υστερόβουλων και ιδιοτελών πολιτικών.⁵

Στις δυσλειτουργίες της δικαστικής εξουσίας γίνεται μια μικρή αναφορά στους Όρνιθες. Στον Πρόλογο του έργου ο Ευελπίδης και ο Πεισθέταιρος αποκαλύπτουν πως, απηυδισμένοι από τη δικομανία των συμπολιτών τους, εγκατέλειψαν την πόλη τους αναζητώντας τον Έποπα για να τους υποδείξει ένα νέο μέρος να ιδρύσουν την πολιτεία τους. Ωστόσο, η εγκατάλειψη αυτή της πόλης χαρακτηρίζεται από τους ομιλητές ως «νόσος» (στ. 31). Παρόλο που δεν πρόκειται για κάποια ασθένεια σωματική, την κατατάσσουμε σε αυτή την κατηγορία λόγω της χρήσης του παραπάνω όρου από τον ίδιο τον ποιητή.

Στην αρχή του *Πλούτου*, ο Χρεμύλος, Αθηναίος πολίτης που είναι φτωχός και δυστυχής αλλά παρά τα προβλήματά του εξακολουθεί να είναι δίκαιος, επιστρέφει από το μαντείο συνοδευόμενος από τον δούλο του, Καρίωνα. Σκοπός της επίσκεψης ήταν να συμβουλευτεί τον θεό Απόλλωνα σχετικά με το εάν πρέπει να εξακολουθεί να διδάσκει τον μοναχογιό του τον δίκαιο λόγο ή αν θα ήταν προτιμότερο να ξεκινησει τη διδασκαλία του άδικου λόγου ώστε να έχει κάποια πιθανότητα επιτυχίας στη ζωή του αφού, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, μόνον οι άδικοι και οι συκοφάντες καταφέρνουν

3. Φωτεινή Δεκάζου-Στεφανοπούλου, *Περιθωριακοί και παραβάτες. Ο κόσμος των παρεκκλίσεων στην κωμωδία του Αριστοφάνη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006, σ. 59.

4. «Ένας πολιτικός μπορεί να αποκαλείται “εραστής” του λαού είτε διότι επιθυμεί με πάθος να κερδίσει την εύνοιά του είτε διότι είναι ή ισχυρίζεται πως είναι αφοσιωμένος στις επιθυμίες του. Έχει υπονοηθεί περισσότερες από μία φορές πως ο Κλέων χαρακτήρισε τον εαυτό του “εραστή” με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Από τα συμφραζόμενα όμως καταλαβαίνουμε πως το επάγγελμά του γελοιοποιείται από την ηλικία και την εμφάνιση του Δήμου, ο οποίος δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι ελκυστικός σε έναν εραστή με την κυριολεκτική σημασία του όρου» [Aristophanes, *Knights* (translation and commentary by Alan H. Sommerstein), Aris & Phillips, Warminster, England, 1981, σ. 181].

5. K. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φάνης Ι. Κακριδής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2003, σ. 141.

να επιβιώσουν έναντι των υπολοίπων. Σε ολόκληρο το έργο, διαφαίνεται ένας διαρκής προβληματισμός σχετικά με την άνιση κατανομή του πλούτου. Η βασική αυτή αντίθεση προβάλλεται ιδιαίτερα στον αγώνα λόγου ανάμεσα στον Χρεμύλο και την Πενία.

Το αγαθό της Ειρήνης

Οι αριστοφανικοί ήρωες ποθούν ένα ακόμα αγαθό για την απόκτηση του οποίου κάνουν τα αδύνατα δυνατά. Αυτό δεν είναι άλλο από την ειρήνη.⁶ Νύξεις για τα οφέλη και τα πλεονεκτήματα της ειρήνης συναντούμε σε πολλά από τα έργα του ποιητή όπου εξυμνείται το άριστο αυτό αγαθό και κατηγορείται ο πόλεμος και όλες οι αρνητικές του συνέπειες.⁷ Ας μην ξεχνούμε πως η *Λυσιστράτη*, ένα κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο, έχει ως βάση του τον πόθο των γυναικών για τη λήξη των εχθροπραξιών· με το κίνητρο αυτό, ο γυναικείος πληθυσμός προχωρά σε σεξουαλική αποχή με τα γνωστά κωμικά αποτελέσματα. Τα τρία έργα του Αριστοφάνη (*Αχαρνείς*, *Ειρήνη*, *Λυσιστράτη*) πραγματεύονται το θέμα του πολέμου και των συνεπειών του για την Αθήνα και αντικατοπτρίζουν με διαφορετικό τρόπο τις επιμέρους φάσεις του.⁸ Τα δράματα απηχούν μ' αυτόν τον τρόπο τη στρατιωτική και εσωτερική πολιτική κατάσταση που επικρατούσε κάθε φορά στην πόλη.⁹

Το έργο που από τον τίτλο του ακόμα μαρτυρά το πάθος του κεντρικού ήρωα για το τέλος του πολέμου, είναι η *Ειρήνη*. Από τους πρώτους στίχους του Προλόγου ο Τρυγαίος παρουσιάζεται από τον δούλο του σπιτιού του ως φανατικός ειρηνόφιλος που «μαινεται καινόν τρόπον» (στ. 54) για χάρη της ειρήνης.¹⁰ Όλη την ημέρα ατενίζει τον ουρανό προπηλακίζοντας αλλά και ρωτώντας τον Δία γιατί αφήνει την Ελλάδα να ρημάζεται από τα δεινά του πολέμου. Επειδή όμως δεν λαμβάνει απάντηση στα ερωτήματά του, οργίζεται και μηχανεύεται τρόπους ώστε να ανέβει στον ουρανό και να μιλήσει με τον πατέρα των θεών προς όφελος όλων των ανθρώπων. Λίγο αργότερα, μετά την απελευθέρωση της Ειρήνης, ο Χορός θα αναφέρει πόσο «ποθεινή» (στ. 556) ήταν αυτή η ημέρα για τον λαό. Ο Τρυγαίος θα θυμίσει τα αγαθά της πολυπόθητης ειρήνης και θα καλέσει τους ανθρώπους να επιστρέψουν στα λιβάδια και τα αμπέλια, όπως τον παλιό καλό καιρό. Τις ευχαριστίες και τους ύμνους του ήρωα στην ειρήνη θα συμπληρώσει ο Χορός που έλιωνε τόσο καιρό από τον πόθο («ἐδάμην πόθω» στ. 585) λόγω της έλλειψής της και τώρα που αποκτήθηκε αποτελεί το μεγαλύτερο κέρδος («ἤσθα γὰρ μέγιστον ἡμῖν κέρδος» στ. 586), ενώ χαρακτηρίζεται και «ποθουμένη» (στ. 586).

6. Για την ειρήνη στο έργο του Αριστοφάνη, βλ. Χρυσός Ευελπίδης, *Ο Αριστοφάνης και η εποχή του*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1962, σ. 63-67.

7. Για τον πόλεμο και την ειρήνη, βλ. Γεώργιος Δ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Αριστοφάνης - Δεκαπέντε μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα, 2007, σ. 372-397.

8. Bernhard Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (μετ. Ηλίας Τσιριγκάκης), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2002, σ. 67.

9. Ο.π., σ. 108.

10. Ο Τρυγαίος θα μπορούσε να θεωρηθεί πως κατατρώχεται από έμμονες ιδέες όπως ο Στρεψιάδης και ο Φιλοκλέων (Δεκάζου-Στεφανοπούλου, *Περιθωριακοί και παραβάτες*, σ. 100-101) αλλά τον κατατάσσουμε στα ιδεολογικά-πολιτικά πάθη διότι χαρακτηρίζεται από την επιθυμία του για ειρήνη, ένα αγαθό που εδώ εντάξαμε σ' αυτή την κατηγορία των παθών.

Στους *Αχαρνείς* διαπιστώνουμε μία διαφορετική προοπτική για ειρήνευση. Η ειρήνη του Δικαιόπολη ισχύει για ένα μεμονωμένο άτομο, τον ίδιο, ενώ η κοινότητα δεν μπορεί να συμμετάσχει, σε αντίθεση με την *Ειρήνη* όπου ο Τρυγαίος επιθυμούσε να αποκαταστήσει την ηρεμία προς όφελος ολόκληρης της πολιτείας. Ο Δικαιόπολης κρατά την κοινότητα με απότομο τρόπο σε απόσταση από τα πλεονεκτήματα της ιδιωτικής του συνθήκης ειρήνης¹¹ και για τον λόγο αυτό ο Χορός του έργου αντιδρά βίαια επιτιθέμενος αρχικά στον πολίτη.¹² Στο δεύτερο στάσιμο πάντως, ο Χορός, μετανιωμένος προφανώς για την προηγούμενη συμπεριφορά του, άδει έναν ύμνο στην ειρήνη αποκαλώντας τη «συντρόφισσα της Κύπριδας και των Χαρίτων» και λέγοντας πως δεν είχε αντιληφθεί το όμορφο πρόσωπό της («ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες», στ. 991).

Ψυχικά πάθη - Η περίπτωση του Φιλοκλέωνα

Στα ψυχικά πάθη εντάσσεται η περίπτωση του Φιλοκλέωνα των *Σφηκών* και της ιδεοληπτικής δικομανίας του, όπου διακρίνονται και πάλι οι δυσλειτουργίες της δικαστικής εξουσίας. Κατά την περίοδο της αθηναϊκής δημοκρατίας η δικαστική εξουσία μεταβιβάστηκε εξ ολοκλήρου στον λαό και αυξήθηκαν οι συνεδριάσεις των δικαστηρίων. Ο ποιητής διακωμωδεί τη δικαιοσύνη μπήγοντας το κεντρί του στους θεσμούς της δημοκρατίας που έχουν εκχυδαϊστεί και εκμαυλίζουν τους πολίτες.¹³ Ο Φιλοκλέων «νοσεί νόσον ἀλλόκοτον»¹⁴ (στ. 71) την οποία είναι αδύνατον να κατανοήσει και να συμπεράνει ο ανθρώπινος νους. Ο ηλικιωμένος είναι «φιληλιαστής» (στ. 88) και φιλόδικος, πάσχει από μία νόσο παράξενη¹⁵ η οποία μάλιστα ακολουθείται από σωματικά και άλλα συμπτώματα. Ο πάσχων ταλαιπωρείται από: α) έντονες αϋπνίες που οφείλονται στην έμμομη ιδέα του πως δικάζει και κατά τη διάρκεια της νύχτας, σε σημείο μάλιστα να σηκώνεται από το κρεβάτι του κρατώντας ενωμένα τα δάχτυλά του φανταζόμενος πως ψηφίζει στο δικαστήριο, β) πράξεις ψυχαναγκασμού και αβάσιμες καχυποψίες και γ) επιθετική συμπεριφορά που εκδηλώνεται με την εξάντληση της αυστηρότητας του νόμου και την επιβολή της αυστηρότερης των ποινών στους υπόδικους σε κάθε περίπτωση εκδίκασης υποθέσεων.

Η ιδεοληπτική δικομανία του Φιλοκλέωνα είναι μια πάθηση σοβαρή τόσο σε ένταση όσο και σε διάρκεια¹⁶ καθώς σε ολόκληρο σχεδόν το έργο οι οικείοι του προσπαθούν να τον απαλλάξουν από το αρρωστημένο πάθος του. Ο γερο-δικαστής είναι παράφρων και πάσχει από μανία καθώς κατατρώχεται από έμμομες ιδέες. Η πάθηση του

11. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, σ. 94.

12. Για την επίθεση του Χορού στον Δικαιόπολη, βλ. Helene P. Foley, «Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*», *The Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), σ. 33-47.

13. Πρόγραμμα της παράστασης: Αριστοφάνη, *Σφήκες*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Ιούλιος 2006, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, σ. 46.

14. Για την περίπτωση του Φιλοκλέωνα, βλ. Καίτη Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας: Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 87-92.

15. Η ασθένεια του Φιλοκλέωνα ονομάζεται «φιληλίαση» ή «φιληλιασμός». Η λέξη και η πάθηση αυτή δημιουργήθηκαν για τις ανάγκες του κειμένου και σημαίνουν «τον κατεχόμενο από το πάθος του δικάζει εν Ηλιαία ή από το πάθος του φιληλιαστού» βλ. Ανδρέας Αναγνωστάκης, *Η ιατρική του Αριστοφάνους*, Ιγγλέσης, Αθήνα, 1891, σ. 172.

16. Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 87.

προκαλεί υπερκινητικότητα και ψυχαναγκαστικές συμπεριφορές. Η νόσος αυτή είναι κατά τα λεγόμενα του Βδελυκλέωνα «ἀρχαία» (στ. 651)¹⁷ και μαστίζει την πόλη και τους κατοίκους της εδώ και πολλά χρόνια.¹⁸ Ο ποιητής όμως δίνει στη φιλοδικία του πατέρα και διαστάσεις πολιτικές με τη χρήση των ονομάτων των δύο κεντρικών ηρώων (Φιλοκλέων = φίλος, υπέρμαχος του Κλέωνα, Βδελυκλέων = εχθρός του Κλέωνα) τονίζοντας παράλληλα και τον «φιλοκλεωνισμό» που χαρακτήριζε ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού της Αθήνας της εποχής του Αριστοφάνη.¹⁹

Παρά τη δυσκολία της ίασης της χρόνιας και οξείας αυτής πάθησης που αντιμετώπισε ο Φιλοκλέων, ο γιος του Βδελυκλέων καταφέρνει τελικά να θεραπεύσει τον ψυχικά ασθενή πατέρα του. Η λύση που αποδέχτηκε και ο ίδιος ο παθών είναι η εκδίκαση οικιακών υποθέσεων έναντι αμοιβής, την οποία θα προσφέρει ο γιος αφού πρώτα δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον που θα είναι ομοίωμα του δικαστηρίου (στ. 764-765).

Σωματικά πάθη - Ο ξυλοδαρμός των δούλων

Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε συνοπτικά σε ορισμένα παραδείγματα στα οποία γίνεται φανερή η μεταφορική νοσηρότητα της δημοκρατίας της εποχής του Αριστοφάνη. Στον τομέα των σωματικών παθών συγκαταλέγεται ο συστηματικός ξυλοδαρμός των δούλων. Ο ξυλοδαρμός παρουσιάζεται κυρίως ως ένα πάθος που προκαλείται κατά κύριο λόγο σε δούλους από τους αφέντες τους. Ακόμη και όταν τις σωματικές βλάβες δεν τις προκαλούν τα αφεντικά, φαίνεται πως ο δούλος αποτελεί ένα μέσο «εκτόνωσης» και θεωρείται συνηθισμένη η άσκηση βίας σε βάρος του.²⁰

Οι δούλοι του αριστοφανικού έργου δεν διστάζουν να ομολογήσουν πως δέχονται σωματική βία από τους κυρίους τους. Στους *Ιππείς*, όπως είδαμε προηγουμένως, οι δούλοι του σπιτιού ξυλοφορτώνονται συστηματικά από τον αφέντη τους. Την κακομεταχείριση όμως υφίσταται και ο δούλος του Στρεψιάδη στην αρχή των *Νεφελών* όταν, όπως φαίνεται από τον μεταξύ τους διάλογο, ο αφέντης του τον χτυπά επειδή έβαλε παχουλό φιτίλι στο λύχνο, με αποτέλεσμα την υπερχατανάλωση λαδιού (στ. 58). Στους *Σφήκες* ο Φιλοκλέων, προσπαθώντας να ξεφύγει από το σπίτι του και να ακολουθήσει τον Χορό στα δικαστήρια προκειμένου να επιτελέσει το –κατά τη γνώμη του– λειτούργημά του, υπενθυμίζει στον Ξανθία, έναν από τους δούλους του που εμποδίζει την έξοδό του, ένα παλαιότερο περιστατικό. Αναφέρεται στην περίπτωση που έπιασε τον δούλο να κλέβει σταφύλια και αφού τον έδεσε σε μία ελιά, τον χτύπησε ώστε να γίνει το κέντρο της προσοχής (στ. 449-450). Η κακομεταχείριση του συγκεκριμένου δούλου φαίνεται και παρακάτω, όταν στον στίχο 1296 μαρτυρεί πως τον χτυπούν με τη «βα-

17. «Η δικομανία του Φιλοκλέωνα δεν είναι μια προσωπική εκκεντρικότητα αλλά μία ακραία μορφή εθισμού μεταξύ των Αθηναίων» [Aristophanes, *Wasps* (μετ. - σχολ. Alan H. Sommerstein), Aris & Phillips Ltd., Warminster, England, 1983, σ. 196].

18. Για τη δικομανία των Αθηναίων, βλ. και Αριστοφάνη, *Σφήκες*, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελλάτου, σ. 46.

19. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, σ. 130.

20. Για τις συνθήκες διαβίωσης των δούλων στην αρχαία Ελλάδα, βλ. Y. Garlan, *Les esclaves en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 1982 και M. H. Jameson, «Agriculture and slavery in classical Athens», *Classical Journal* 73 (1977-1978), σ. 122-145.

κτηρία» –μπαστούνι– και καλοτυχίζει τις χελώνες που μπορούν να προστατευτούν στο καβούκι τους. Ο Καρίων του Πλούτου σε μια συζήτησή του με τον Ερμή αναφέρει πως τον χτυπούσαν κάθε φορά που «πανουργούσε» (στ. 1145) εννοώντας κάθε φορά που επιχειρούσε ή και κατάφερε τελικά να φάει κρυφά κάποιο σπιτικό έδεσμα το οποίο όμως δεν προοριζόταν για εκείνον.

Σεξουαλικά πάθη - Η σεξουαλική κοινοκτημοσύνη

Στα σεξουαλικά πάθη κατατάσσεται η σεξουαλική κοινοκτημοσύνη που επιβάλλουν οι γυναίκες στις Εκκλησιάζουσες. Στο συγκεκριμένο έργο ο ποιητής, παρωδώντας την πλατωνική Πολιτεία, βάζει την Πραξαγόρα να οραματίζεται και στην πορεία να υλοποιεί μια νέα πολιτεία, η οποία έχει τη βάση της στην κοινοκτημοσύνη. Η γυναίκα ανακοινώνει πως όλοι οι πολίτες θα είναι κοινόι και θα δικαιούνται να έρχονται σε επαφή και να τεκνοποιούν με οποιονδήποτε (στ. 613-614).

Υλικά πάθη - Οινοποσία

Στην κατηγορία των υλικών παθών έχουμε ένα ακόμα παράδειγμα της νοσηρότητας της κλασικής δημοκρατίας της Αθήνας. Οι άνδρες και οι γυναίκες των κωμωδιών του Αριστοφάνη είχαν «φίλοινα» αισθήματα. Φαίνεται πως οι Αθηναίοι συνήθιζαν να πίνουν παντού, μέχρι και στις λαϊκές τους συνελεύσεις. Στις Εκκλησιάζουσες, όταν η Πραξαγόρα επιθεωρεί τις γυναίκες και τις προετοιμάζει για την Εκκλησία του Δήμου, απομακρύνει τη μεθυσμένη γυναίκα παρόλο που εκείνη διαμαρτύρεται διερωτώμενη «οὐ πίνουσι κἄν τῆκκλησία;» (στ. 135). Η Πραξαγόρα σχολιάζει πως οι άντρες πίνουν στην Εκκλησία και μάλιστα κρασί «εὐζῶρον» –ανέρωτο– (στ. 137). Συνεχίζοντας την επίθεσή της στους άντρες (ίσως παίρνοντας και εκδίκηση για όσα καταμαρτυρούν στις γυναίκες κι εκείνοι) αναφέρει πως τις αποφάσεις τις έπαιρναν πολλές φορές μεθυσμένοι («μεθυόντων» στ. 139) για να ολοκληρώσει λέγοντας πως οι Σκύθες τοξότες ήταν επιφορτισμένοι με την τήρηση της τάξης και απομάκρυναν από τον χώρο της συνέλευσης τους μεθυσμένους εκκλησιαστές.

Το «πάθος» του Αριστοφάνη

Στο πλαίσιο της ελευθερίας που προσέφερε το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθήνας, ο Αριστοφάνης συχνά ασχολήθηκε με συναδέλφους του δραματικούς ποιητές (Αισχύλος, Ευριπίδης), πολιτικούς (Κλέων) αλλά και φιλοσόφους (Σωκράτης). Η δημοκρατία τού έδινε το δικαίωμα να ασκεί συστηματική σάτιρα εξεχουσών προσωπικοτήτων της εποχής του. Συνήθως στα έργα του παρωδεί τις ιδέες και τις πράξεις τους και κατακρίνει τις λανθασμένες κατά την άποψή του αποφάσεις και κινήσεις τους. Στο σύνολο του έργου του σατιρίζονται πολλές προσωπικότητες της εποχής του είτε με απλή αναφορά είτε και με παρουσία επάνω στη σκηνή.

Η φιλοσοφία: Σωκράτης

Στις Νεφέλες παρακολουθούμε τον καταχρεωμένο Στρεψιάδη να φοιτά στο Φροντιστήριο του Σωκράτη –στη θέση του γιου του– ώστε να μάθει να αντιμετωπίζει τους

δανειστές του στα δικαστήρια διδασκόμενος τον δίκαιο και τον άδικο λόγο από τον αμφιλεγόμενο για την εποχή του φιλόσοφο. Στόχος του ποιητή στις *Νεφέλες* είναι οι σοφιστές, οι οποίοι τον 5ο αιώνα π.Χ. παρουσιάστηκαν ως «διαφωτιστές» και δίδασκαν με αμοιβή στους νέους της εποχής τη ρητορική τέχνη. Ο Αριστοφάνης θεωρούσε πως οι νέες ιδέες των σοφιστών οδηγούσαν τους νέους στην αμφισβήτηση των παλαιών αξιών και την αθηναϊκή δημοκρατία σε παρακμή. Τα βέλη του στράφηκαν κυρίως στο πρόσωπο του Σωκράτη, παρά τις διαφορές του με τους σοφιστές.²¹

Το 423 π.Χ., τη χρονιά που διδάχτηκαν οι *Νεφέλες*, ο Σωκράτης δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστός. Μπορούμε να πούμε πως ο ποιητής συνέβαλε κατά κάποιο τρόπο στην αναγνώρισή του. Η αναγνώριση όμως αυτή δεν είχε ανώδυνα αποτελέσματα. Ο Πλάτωνας στην *Απολογία* του θεωρεί πως ο Αριστοφάνης είναι συνυπεύθυνος για τις κατηγορίες εναντίον του δασκάλου του.

Η πολιτική: Κλέων

Μετά τον θάνατο του Περικλή εμφανίζονται στην Αθήνα νέοι ηγέτες που δεν στηρίζουν την επιτυχία στο κύρος τους, όπως οι στρατηγοί, αλλά στον λαϊκισμό και στην επιχειρηματολογική τους δεινότητα στην Εκκλησία του Δήμου. Ο Κλέων υπήρξε ο πρώτος από τους νέους αυτούς άνδρες. Πέτυχε να απαλλαγεί από τους κυριότερους πολιτικούς αντιπάλους του αλλά και να αποκτήσει ισχυρά ερείσματα στον λαό. Ο Αριστοφάνης ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον δημαγωγό Κλέωνα και έκανε αρκετές επώνυμες και μη αναφορές σ' αυτόν και τις δράσεις του.²²

Οι *Ιππείς* συνιστούν μια πρωτοφανή αλληγορία και είναι ένα έργο με πολιτική θέση. Στην κωμωδία αυτή ένα από τα δύο βασικά πρόσωπα είναι ο Αθηναίος πολιτικός. Το έργο είναι η πρώτη χρονολογικά κωμωδία που αφιερώνεται ολοκληρωτικά στον αγώνα εναντίον ενός συγκεκριμένου πολιτικού. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως το όνομα του Κλέωνα χρησιμοποιείται σε ολόκληρο το έργο μία μόλις φορά («ἦν Κλέων ἀπόληται» στ. 976) και μάλιστα στα λόγια του Χορού. Ο Αριστοφάνης επιμένει να τον ονομάζει παντού αλλού Παφλαγόνα, όχι μόνο για να διατηρήσει την οικιακή αλληγορία αλλά και για να τον περιπαίξει.²³ Μάλιστα, σε υστερότερα χρόνια, ο Αριστοφάνης θα αναφέρει τους *Ιππείς* σαν νίκη του απέναντι στον Κλέωνα.²⁴

Ο ποιητής δεν χάνει ευκαιρία να σατιρίσει τον επικίνδυνο δημαγωγό. Τον αναφέρει και στον πρόλογο της *Ειρήνης* του –και πάλι όχι ονομαστικά– στο σημείο όπου ο Πόλεμος σχεδιάζει να συντρίψει τις ελληνικές πόλεις. Ο πολιτικός αναφέρεται και στους *Αχαρνείς*, ονομαστικά αυτή τη φορά, όταν λέει διά στόματος Χορού πως έχει μισήσει τον Δικαιόπολη περισσότερο και από τον Κλέωνα. Στους *Σφήκες* έχουμε μία έντονη επίθεση στον δημαγωγό, χωρίς την αναφορά του ονόματός του, κατά τη διάρκεια της Παράβασης όπου ο Χορός επιτίθεται στον Κλέωνα χρησιμοποιώντας βωμολοχίες και προσβλητικότητας χαρακτηρισμούς (στ. 1031-1050).

21. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια*, σ. 189.

22. T. A. Dorey, «Aristophanes and Cleon», *Greece and Rome* 3/2 (1956), σ. 132-139.

23. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 138.

24. Ο.π., σ. 146.

Η δραματική ποίηση: Ευριπίδης και Αισχύλος

Πέρα από διακειμενικές αναφορές στο θέατρο του Ευριπίδη²⁵ στην πλειονότητα των σωζόμενων έργων του Αριστοφάνη, ο ίδιος ο τραγικός ποιητής εμφανίζεται ως δραματικός χαρακτήρας στους *Αχαρνείς*, ενώ κατέχει κεντρικό ρόλο στις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*.

Στους *Αχαρνείς*, στη σκηνή της σύγκρουσης του Χορού με τον Δικαιόπολη (στ. 284 κ.ε.), ο ποιητής παρωδεί την πλοκή της τραγωδίας του Ευριπίδη *Τήλεφος*,²⁶ η οποία σώζεται σε αποσπασματική μορφή. Λίγο παρακάτω, υπάρχει μία εκτενέστερη διακωμώδηση του τραγικού ποιητή στο σημείο όπου ο Δικαιόπολης επιθυμεί να προκαλέσει τον οίκτο των Αχαρνέων και για τον λόγο αυτό προτίθεται να δανειστεί από τον Ευριπίδη ράκη, ώστε να εγείρει το αίσθημα του ελέου (στ. 393-479).

Ο πολυσυζητημένος μισογυνισμός που έχει αποδοθεί στον Ευριπίδη αποτελεί τον θεματικό πυρήνα των *Θεσμοφοριαζουσών*. Μάλιστα, όπως αναφέρουν οι γυναίκες των *Θεσμοφοριών*, για εκείνες ο Ευριπίδης αποτελεί εξίσου μεγάλη συμφορά με τους Πέρσες (στ. 337). Η διένεξη Αισχύλου και Ευριπίδη στους *Βατράχους* κατά ένα μεγάλο μέρος της στρέφεται γύρω από το θέμα της ηθικής επίδρασης που ασκεί η τραγωδία στο ακροατήριό της²⁷ καθώς ο αγώνας αυτός εστιάζει στην αντιπαράθεση παραδοσιακού και νεωτερικού.

Θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αθηναϊκής δημοκρατίας των κλασικών χρόνων ήταν η ελευθερία, η ανθρώπινη αξιοπρέπεια, η ισοπολιτεία. Βασική υποχρέωση της πολιτείας ήταν όχι μόνο η προστασία από τον εξωτερικό εχθρό αλλά και η εξασφάλιση της ατομικής ελευθερίας και της ισότητας όλων, καθώς και η κάλυψη των καθημερινών αναγκών των πολιτών. Ωστόσο, το αθηναϊκό δημοκρατικό πολίτευμα πέραν των αρετών του, μετρούσε και ορισμένες παθογένειες, όπως αυτές που εξετάσαμε παραπάνω. Σε κάποιες περιπτώσεις αρκετά σοβαρές, σε ορισμένες άλλες μικρότερης σημασίας.

25. Σχετικά με την παρωδία του Ευριπίδη στα έργα του Αριστοφάνη, βλ. Ανδρέας Μαριαντωνάτος – Θεόδωρος Παππάς (επιμ.), *Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, 2011, σ. 675-737.

26. Για τον μύθο του Τήλεφου, βλ. Ανθή Δίπλα, «Τήλεφος και Αγαύη», στην *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, <http://asiaminor.ehw.gr/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=6453> [4-3-2014].

27. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 256.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ

*Η μουσική σε νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας
και η ανάδυση της εθνικής συνείδησης:
Όροι, συνέχειες και ρήξεις*

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ζητήματα που έχει να αντιμετωπίσει κανείς στη μελέτη των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος σήμερα είναι το να χαρτογραφήσει τα χαρακτηριστικά εκείνα που στοιχειοθετούν κατά κάποιον τρόπο ένα σύστημα αισθητικών σταθερών, τέτοιων που να μπορούν να οριστούν ως «η ελληνική πρόταση» στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος στον 20ό αιώνα. Στην προσπάθεια αυτή ο παράγων της μουσικής αποτελεί ένα πεδίο χαρακτηριστικό, μοναδικό, το οποίο έχει να επιδείξει αξιόλογη παραγωγή καλλιτεχνικού έργου και προβληματισμού.

Κατά κανόνα η μουσική ερμηνεία του αρχαίου δράματος αποτελεί έναν χώρο πειραματισμού για τους συνθέτες του 20ού αιώνα. Όλοι εκφράζουν φόβο και δέος. Όλοι δηλώνουν απερίφραστα ότι αναμετρώνται με έναν «κίνδυνο». Ποια είναι όμως τα χαρακτηριστικά αυτού του κινδύνου; Είναι άραγε οι τεχνικές απαιτήσεις της δραματικής μορφής της τραγωδίας ή μήπως η χρονική και πολιτισμική απόσταση από το αρχαίο πνεύμα; Μήπως είναι εν τέλει η αναμέτρηση με τα ερμηνευτικά στερεότυπα της εκάστοτε εποχής;

Παρόλο που η έννοια του πειραματισμού λαμβάνει διαφορετικές ερμηνείες σε κάθε εποχή, κοινός παρονομαστής είναι η επίγνωση όλων ότι βαδίζουν σε μια terra incognita, όπου κανείς δεν ξέρει πού θα οδηγηθεί μέχρι τέλους και ποιους κατοίκους θα συναντήσει. Παρά τα στερεότυπα που κατά κανόνα κυριαρχούν, τα οποία αγγίζουν εξίσου και αυτόν τον τομέα, η μουσική σύνθεση για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι όντως προϊόν μελέτης και πειραματισμού. Οι εκφάνσεις της μουσικής διάστασης στις νεοελληνικές παραστάσεις είναι το καταλυτικό εκείνο μορφολογικό στοιχείο που δίνει το στίγμα της «ελληνικής ερμηνείας» περισσότερο ίσως από κάθε άλλον σκηνικό παράγοντα.

Διατυπώνεται ωστόσο σήμερα, όλο και περισσότερο, γύρω από τις παραστάσεις της Επιδαύρου η βούληση να γίνει μια υπέρβαση της λεγόμενης «παράδοσης», μια τάση απομάκρυνσης από κάτι που φαντάζει πια παρωχημένο, τα χαρακτηριστικά του οποίου ωστόσο δεν διατυπώνονται πάντα με σαφήνεια. Η τάση αυτή, αν και είναι αυτονόητη, φυσιολογική και επιτακτική, συχνά διατυπώνεται επιθετικά. Η επιθετικότητα αυτή, η οποία οφείλεται σε αίτια περισσότερο πολιτικής παρά αισθητικής προέλευσης, μένει περισσότερο στα λόγια παρά στην πράξη. Το αντικείμενο της επίθεσης, η λεγόμενη «παράδοση», περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα μεθοδολογικών εργαλείων, εκ των οποίων αρ-

κετά έχουν διαχρονικά αποβεί χρήσιμα και συντελούν στη διαμόρφωση της ιδιάζουσας και μοναδικής ελληνικής ταυτότητας στην ερμηνεία του αρχαίου ελληνικού δράματος. Στο οπλοστάσιο αυτό περιλαμβάνονται συχνά θεατρικές πρακτικές οι οποίες με τον έναν ή τον άλλον τρόπο έχουν να προτείνουν σκηνικές λύσεις, ενίοτε άκρως διαφωτιστικές. Σε αυτή την πολυκύμαντη πορεία –γεμάτη από αιρέσεις, αυτοαναιρέσεις, κινδύνους, ματαιώσεις, αλλά προπάντων κόπο, εργασία και προβληματισμό– σε ένα τόσο ευρύ ερμηνευτικό φάσμα, όπως είναι η μεγάλη παραγωγή παραστάσεων αρχαίου δράματος που έχει να επιδείξει ο 20ός αιώνας, υπάρχουν κάποιες σταθερές οι οποίες αντέχουν στον χρόνο.

Ποια είναι όμως αυτή η «παράδοση», ποια είναι ακριβώς αυτά τα στοιχεία της που στέκονται στο επίκεντρο της επίθεσης; Για να κωδικοποιηθούν με ασφάλεια τα γενικά γνωρίσματα αυτής της «ελληνικής πρότασης», πρέπει να ανατρέξει κανείς διαχρονικά κυρίως στις ίδιες τις παραστάσεις, οι οποίες είναι τα πιο αξιόπιστα τεκμήρια, και όχι τόσο στη ρητορική γύρω από την ερμηνεία του αρχαίου δράματος από τις αρχές του αιώνα, καθώς αυτή στηρίζεται σε επιχειρήματα όχι μόνο καλλιτεχνικά αλλά είναι και αποτέλεσμα πολιτικών αντιπαραθέσεων. Συχνά δηλαδή, ο τρόπος ερμηνείας της Τραγωδίας μπορεί να μπαίνει στο στόχαστρο κούφινων διαπληκτισμών, οι οποίοι στηρίζονται σε επιχειρηματολογία προσχηματική, στον βαθμό που εκκινούν από εξω-καλλιτεχνική αφετηρία.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: Η αντιπαλότητα Δημήτρη Ροντήρη και Λίνου Καρζή, η οποία είχε κατακτήσει «ως μη ώφειλε...πολιτικό ζήτημα»,¹ ένα ζήτημα το οποίο, ως φαινόμενο πόλωσης διαρκεί μέχρι σήμερα. Αν παραβλέψει κανείς το γλωσσικό ύφος από το ακόλουθο απόκομμα εφημερίδας, θα νομίσει ότι το διαβάζει σε κάποιο σύγχρονο μέσο κοινωνικής δικτύωσης:

Νέας περιπετείας του μυθικού Τιτάνος αφηγείται η θεατρική ειδησεογραφία των εφημερίδων. Ο αρχαίος μύθος είχε προσδέσει τον Προμηθέα εις βράχον του Καυκάσου και είχε στείλει αετόν να κατατρώγη του συκώτι του. Αλλά φαίνεται ότι αι αμαρτίαι του δεν ετελείωσαν τότε. Άσπονδοι φίλοι του εννοούν να τον φέρουν και πάλιν δεσμώτην εις το παρά την Ακρόπολιν αρχαίον θέατρον, διά να τον υποβάλουν εις νέα μαρτύρια. Άλλοι ευσπλαχνικώτεροι, προσπαθούν να ματαιώσουν τα τεκταινόμενα. Πού θα καταλήξει ο διεξαγόμενος καυγός, δεν ημπορεί κανείς να προβλέψη. Βέβαιον μόνον δύναται να θεωρηθή ότι όσον συκώτι άφησεν εις τον ταλαίπωρον Τιτάνα το σαρκοβόρον όρνεον, θα του το πρήξουν τώρα οι περί αυτόν διαπληκτιζόμενοι θεατρικοί και άλλοι παράγοντες.²

1. Μ. Καραγάτσης, «Η Ορέστεια του Αισχύλου, Θέατρο Ηρώδου του Αττικού», Βραδυνή, 10-9-1949: «[...] Φρονώ πως ο κ. Ροντήρης βρίσκεται σε πλάνη σε ό,τι αφορά την ερμηνεία της ελληνικής τραγωδίας. Ο καλός φίλος, ελπίζω να γνωρίζει τον χαρακτήρα μου και την μέχρι παρεξηγήσεως ανιδιοτέλειάν μου σε ό,τι αφορά την στάσιν μου εντός του θεατρικού μας κόσμου. Γνωρίζει ότι ο υποφαινόμενος και ο κομματισμός (που έχει υπεισέλθει σε όλες ανεξαιρέτως τις εκδηλώσεις της ζωής μας) δεν κάνουν χωριό. Ότι το αν στη μεγάλη διένεξι μεταξύ Ροντήρη και Καρζή, σχετικώς με τον τρόπον ερμηνείας της τραγωδίας (και που κατάντησε ως μη ώφειλε... πολιτικό ζήτημα) πιστεύω στις απόψεις του δεύτερου, αυτό δε σημαίνει πως είμαι... καρζικός και αντιροντηρικός...».

2. «Προμηθεύς Δεσμώτης», Ακρόπολις, 30-4-1949 (απόκομμα που βρέθηκε στο αρχείο του Ιωσήφ [Παπαδόπουλου] Γκρέκα, το οποίο ευγενικά μου παραχωρήθηκε από τον αείμνηστο καθηγητή Σπύρο Α. Ευαγγελάτο).

Το απόσπασμα αυτό χρονολογείται από το 1949 και αναφέρεται σε μια παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* σε μετάφραση, πάνω στα αρχαία μέτρα, σκηνοθεσία και χορογραφία του Λίνου Καρζή. Η συζήτηση που προκάλεσε η παράσταση αυτή είναι ενδεικτική μιας θερμής αλλά και διόλου δημοκρατικής όψης της θεατρικής πραγματικότητας, η οποία θα μπορούσε να παραπέμπει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο σε εντελώς σύγχρονες αναφορές. Συγκεκριμένα, σε άρθρο που έγραψε ο Μ. Καραγάτσης σχετικά, αποτυπώνονται οι αντιδράσεις γύρω από το συγκεκριμένο θεατρικό γεγονός αλλά και το θεατρικό γίγνεσθαι της εποχής σε όλο το φάσμα:

Το περυσινό οργανωτικό φιάσκο των παραστάσεων του Θυμεικού θιάσου με είχε καταλυτήσει. Επειδή εκτιμούσα την καλλιτεχνική εργασία του δημιουργού του, του κ. Λίνου Καρζή. Το ίδιο λυπήθηκα και όλοι όσοι έκριναν τα πράγματα με αντικειμενική ανιδιοτέλεια. Διότι καθ' όσον ποσοστό τους άφησε ν' αντιληφθούν του Κουτρούλη του πανηγύρι που γινόταν στο ακροατήριο, τα συμβαίνοντα επί σκηνής ήσαν αρίστης ποιότητας.

Υπήρξαν όμως και άνθρωποι που εχάρηκαν από την οργανωτική αποτυχία του κ. Καρζή και προσπάθησαν να την παρουσιάσουν ως καλλιτεχνική, πράγμα ανακριβέστατο. Οι άνθρωποι αυτοί, όταν εφέτος το υπουργείο Παιδείας παρεχώρησε το θέατρο Ηρώδου στον κ. Καρζή για πέντε παραστάσεις, διέρρηξαν τα ιμάτιά των. Θα μολυνθούν, είπαν, τα αρχαία μάρμαρα από την οπωσδήποτε αισχρά ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας που θα έδιδε το οικτρό μπουλούκι του κ. Καρζή. Και ήταν τόσο τεράστιος ο πνευματικός φетиχισμός που ένοιωθαν οι άνθρωποι αυτοί για τον «ιερόν ναόν» του θεάτρου του Ηρώδου, ώστε ηπέιλησαν παραιτήσεις από τις επίσημες θέσεις τους. Αλλά το υπουργικόν αυτί δεν ίδρωσε από αμφιβόλου πνευματικής αξίας επιχειρήματα και απειλές παραιτήσεων (οι οποίες, ευτυχώς, δεν ξεπέρασαν το στάδιο της απειλής, διότι κατά τ' άλλα οι άνθρωποι αυτοί είναι άξιοι εργάτες του θεάτρου). Και ανέλαβε ακεραίαν την... κοινοβουλευτική ευθύνη της μόλυνσεως του θεάτρου Ηρώδου από τις ασχημοσύνες του κ. Καρζή. Έκανε κάτι παραπάνω το υπουργείο: έφερε τους Βασιλείς να ιδούν τον κ. Καρζή ασχημονούντα.

Όπως ήταν επόμενο, ο κ. Καρζής δεν ησχυρόνησε. Απεναντίας έδωσε στην ερμηνεία του Αισχυλείου *Προμηθέως* τόνο ανωτάτης πνευματικής υφής και καλλιτεχνικής αρτιότητας. Όστε μετά τον προχθεσινό θρίαμβό του, να έχει πια αυτός το δικαίωμα ν' απαγορεύη την μόλυνση του θεάτρου Ηρώδου από άλλον θίασο. Πράγμα που δεν θα το κάνη ποτέ. Επειδή ο κ. Καρζής είναι πνεύμα δημιουργικό και φιλελεύθερο, που δέχεται με την ηρεμία της πεποιθήσεως κάθε προσπάθεια ευγενικής αμίλλης.³

Στο άρθρο του Καραγάτση αντανακλάται μια εικόνα που φέρνει στο φως πολλά τρωτά στη θεατρική ζωή της χώρας:

1. Ο βαθμός έμμεσης ή άμεσης επέμβασης των παραγόντων του θεατρικού και πολιτικού κατεστημένου στη διαδικασία δημιουργίας ενός θεατρικού προϊόντος.⁴

3. Μ. Καραγάτσης, «Ο Προμηθεύς από τον Θυμεικό θίασο», *Βραδυνή*, 24-5-1949.

4. Ο Λ. Καρζής βρίσκεται σε ρήξη με το κυρίαρχο θεατρικό κατεστημένο και πάντως επιβεβαιώνει τη διασύνδεση θεατρικών με πολιτικούς παράγοντες. Ο ίδιος, χαρακτηριστικά, με αφορμή τις Φοίνισσες, που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στο Ηρώδειο το 1938, αναφέρει πως, καθώς ετοιμάζει την επόμενη παράσταση, τον *Ίωνα*, ζητά το Ηρώδειο, τού το αρνούνται και τότε «[...] ζητά το Στάδιο και η Ολυμπιακή

2. Η αντι-δημοκρατική συμπεριφορά του ακροατηρίου.

3. Η ρητορική γύρω από τα όρια στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος, ιδιαίτερα όταν παρουσιάζεται στα αρχαία μάρμαρα.

4. Η περιρρέουσα αντίληψη ότι υπάρχει το δικαίωμα της «χρησικτησίας του αρχαίου θεατρικού μνημείου» σε όποιον στεφθεί με τις δάφνες της επιτυχίας έστω και μία φορά.

Πέρα όμως από όλες αυτές τις στρεβλές αντιλήψεις και συμπεριφορές που μοιάζουν τόσο επίκαιρες, εκείνο που έχει σήμερα ενδιαφέρον είναι το να δει κανείς το κατά ποίου στρέφονται όλα αυτά τα βέλη. Ποιός είναι αυτός που «ασχημονεί» στα αρχαία μάρμαρα; Ο Λ. Καρζής, ο οποίος ταυτίζεται στη συνείδησή μας σήμερα με όσους επεδίωκαν τη λεγόμενη «μουσειακή αναπαράσταση» της Τραγωδίας; Ασχημονεί στα αρχαία μάρμαρα ένας άνθρωπος, ο οποίος είναι ταγμένος στην αναστήλωσή τους; Μοιάζει οξύμωρο. Ο ίδιος εξάλλου δεν αποδέχεται τον χαρακτηρισμό: αντιθέτως μάλιστα, τον εκλαμβάνει ως κατηγορία!⁵ Σε μια σειρά από τρία άρθρα του απαντά ότι μουσειακή αναπαράσταση δεν κάνει αυτός αλλά εκείνοι οι οποίοι δίνουν βάση μόνο στον Λόγο, και τους επιστρέφει την κατηγορία.⁶ Παραλληλίζει το σώμα μιας αρχαίας τραγωδίας με το σώμα του Παρθενώνα,⁷ θεωρεί δηλαδή ότι, όπως οι κίονες του Παρθενώνα, είναι το ερείπιό του, έτσι και: «[...] Το κείμενο είναι ο σκελετός του σκηνικού έργου. Μπορεί να ολοκληρωθεί μόνο με τη συνύπαρξη της σκηνικής τεχνικής του, γιατί μόνο μ' αυτήν θα πάρει την τελική και οριστική μορφή που του αρμόζει και θα εκφράσει ολοκληρωμένο το πνεύμα που το εμψυχώνει».⁸

Μέχρις αυτού του σημείου η ανάλυσή του αγγίζει το βάθος της ιδέας του συνολικού έργου τέχνης. Ο Καρζής, όμως, κάνει μία ρήξη με τα βαγκνερικά πρότυπα που εκείνη την εποχή κυριαρχούν και αναζητά το ελληνικό στοιχείο έχοντας επίγνωση πως είναι επικίνδυνο το πεδίο στο οποίο βαδίζει.⁹ Παρουσιάζει τον *Προμηθέα Δεσμώτη* (για πρώτη φορά στο Στάδιο στις 27 Σεπτεμβρίου 1931 και συνεχίζει επί σειρά ετών)

Επιτροπή του το παραχωρεί. Θαυμαστά και πανάκριβα σκηνικά υψώνονται, τεράστια προπώληση εισιτηρίων παρατηρείται. Όμως οι αντίπαλοι, φοβούμενοι ότι μια νέα μεγάλη επιτυχία, όπως των *Φοινισσών* θα του 'δινε οριστικά το προβάδισμα στο αρχαίο θέατρο πείθουν τον Μανιαδάκη και απαγορεύει την παράσταση, καταστρέφοντας και τα σκηνικά!...», βλ. αρχείο Ι. Γκρέκα, *ό.π.*

5. Λίνος Καρζής (τρία άρθρα, Α', Β' και Γ', που δημοσιεύονται σε σειρά με τίτλο): «Προβλήματα ερμηνείας: Το αρχαίο αττικόν θέατρον, εξ αφορμής του *Προμηθέως Δεσμώτου*», Β', *Καθημερινή*, 29-6-1949: «[...] Η ευκολότερη μομφή που μου αποδίδουν όσοι διαφωνούν με τον δικό μου τρόπο ερμηνείας του αρχαίου θεάτρου είναι ότι κάνω μουσειακή αναπαράσταση της τραγωδίας. Και την τέτοια μομφή δεν κουράστηκαν επί μακρά χρόνια να μου πετάν στα μούτρα οι αντίπαλοι της ερμηνείας μου...».

6. *Ό.π.*: «...Στο προηγούμενο άρθρο μου εύκολα μπόρεσα ν' αποδείξω όχι μόνο το ασύστατο της μομφής, μα και να την ανταποδώσω σε κείνους που θέλουν να πιστεύουν ότι κάνουν δημιουργική δήθεν εργασία με το να επιδείχνουν κομπαστικά το ερείπιο που μας μένει απ' το αρχαίο θέατρο: το ξερό κείμενο, δηλαδή της τραγωδίας...».

7. Λίνος Καρζής, «Προβλήματα ερμηνείας: Το αρχαίο αττικόν θέατρον, εξ αφορμής του *Προμηθέως Δεσμώτου*», Α', *Καθημερινή*, 28-6-1949.

8. Του ίδιου, «Προβλήματα ερμηνείας», Β'.

9. Του ίδιου, «Προβλήματα ερμηνείας», Α': «[...] Ο περιορισμός στον λόγο του σωζόμενου κειμένου δεν αποτελεί τον "άρτιο λόγο", είναι το ερείπιο του σκηνικού λόγου που ζούσε πάνω στο αρχαίο λογείο. Και η επίδειξη του είναι Μουσειακή επίδειξη ερειπίου. Το ξαναζωντανέμα του σωζόμενου λόγου, με τα μέσα που διέθετε ο αρχαίος τραγικός και ο σκηνοποιός του και τα οποία πρέπει ν' αποκατασταθούν με

θαυμάζοντας το έργο της Εύας Σικελιανού, αναλαμβάνοντας να συνεχίσει τη «δελφική ιδέα» με τους κυριότερους από τους πρωτεργάτες των Δελφικών Εορτών, τον μουσικοσυνθέτη Κωνσταντίνο Ψάχο, τον σκηνογράφο Γιόχαν Ρωμανό και τον Γεώργιο Μπούρλο, ο οποίος επωμίστηκε και τον ομώνυμο ρόλο. Στο ίδιο πνεύμα λοιπόν με την Εύα Σικελιανού, ο Καρζής απαντώντας στους επικριτές του, εξηγεί τους λόγους, για τους οποίους τάσσεται κατά της εισαγωγής πολυφωνικής δυτικής μουσικής στην αρχαία τραγωδία, ενώ ταυτόχρονα επισημαίνει με τη σειρά του τον κίνδυνο του δικού του εγχειρήματος: «[...] Αν επιζητούμε, όπως ο κ. Χουρμούζιος, πολύφθογγη συνοδεία στα χορικά της τραγωδίας είναι σα να θέλουμε στο αρχαίο κείμενο, που είναι το σωζόμενο ερείπιο, ας πούμε ένα είδος ακέφαλον άγαλμα, να του καθήσουμε το κεφάλι του Μιχαηλαγγελικού Μέδικου. [...] Συμπέρασμα: Με σύνεση, με διαίσθηση, με γνώση των μουσικών θησαυρών που υπάρχουν στη διάθεσή μας και με τον διαρκή κίνδυνο στο πλευρό μας, πρέπει να πλησιάσουμε σε κείνο που ήταν πάνω-κάτω το μονόφωνο μέλος της τραγωδίας».¹⁰

Σχολιάζοντας αντικειμενικά την προσπάθειά του, ο Άγγελος Τερζάκης αρχικά επισημαίνει τις καλλιτεχνικές αδυναμίες της παράστασης: «[...] Το μέλος έπνιγε τα χορικά, οι κινήσεις ήταν συρραφή στάσεων εμπνευσμένων από αρχαϊκά αγγεία», αναγνωρίζει όμως την προσπάθεια και στη συνέχεια καταλήγει ότι: «[...] Το αρχαίο δράμα είναι ένα πρόβλημα και ένα άθλημα. Με τον Προμηθέα μάλιστα, τα πράγματα γίνονται ακόμη περισσότερο περίπλοκα. Αδιάφορο! Έχουμε μια βαρειά προγονική κληρονομιά που πάντοτε θα μας παροτρύνει!».¹¹

Στέκομαι στη φράση αυτή για να επισημάνω ότι στην εργασία του Καρζή, η οποία θα μπορούσε αβίαστα να θεωρείται ως η αντιπρόταση στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου,¹² ακόμη και αν όντως βρέθηκε σε αισθητικό αδιέξοδο (πράγμα το οποίο επικυρώνει τον πειραματικό της χαρακτήρα), πρέπει να αναγνωρίσουμε την εντιμότητα αλλά και τη διάρκεια, που σημαίνει πίστη.¹³ Πρέπει επίσης να αναγνωρίσουμε την αξία που έχει η επιμονή του Καρζή στην ιδέα της ελληνικής μουσικής, του μονόφωνου μέλους και πάνω απ' όλα στην αξία της μουσικής διάστασης, η οποία ταυτίζεται με την ίδια την ποιητική της τραγωδίας την εποχή μάλιστα της κυριαρχίας του λόγου.¹⁴

τρομερά επίτονη και ανωτέρα δημιουργική προσπάθεια αφάνταστα δύσκολη και –τ' ομολογώ– επικίνδυνη, είναι η πραγματικά δημιουργική ολοκλήρωση του σκηνικού εκείνου θαύματος».

10. Του ίδιου, «Προβλήματα ερμηνείας», Β'.

11. Άγγελος Τερζάκης, «Προμηθεύς Δεσμώτης - Θυμελικός θίασος», *Βήμα*, 20-5-1949.

12. Βλ. ενδεικτικά την υπέροχη περιγραφή που κάνει ο Γ. Κ. Σταμπούλης, «Η διδασκαλία των *Περσών* από τον Θυμελικό θίασο του Λίνου Καρζή», *Εμπρός*, 24-6-1945.

13. Καρζής, «Προβλήματα ερμηνείας», Β': «[...] Αυτό κάνω δέκα οχτώ χρόνια τώρα με τον ιδρυτή της Θυμελικής μουσικής κ. Ψάχο, τον Κωστάκη, τον Αλμπέρτη, τον Καρυωτάκη τον Γκρέκα και τον Γιατρά. Οι άλλοι που καταπιάστηκαν με το αρχαίο δράμα –η Εύα Σικελιανού θα μείνει για πολύ καιρό θαυμαστή– προχειρολογούν και ξιπάζονται με κάθε ξενική μόδα....».

14. Αξίζει να επισημάνουμε ότι την εποχή εκείνη σκηνοθετεί στο Εθνικό Θέατρο ο Δ. Ροντήρης, παρουσιάζονται οι *Πέρσες* το 1947 (επανάληψη σε μουσική Μ. Βάρβογλη της παράστασης του 1939), ξανά το 1948 με αφορμή την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου χωρίς να αναφέρεται μουσική στους συντελεστές και το 1949 ανεβαίνει νέα παράσταση η *Ορέστεια* σε μουσική Μ. Παλλάντιου, για την οποία ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρει: «[...] Μέσα όμως στην αληθινά μεγαλειώδη σκηνοθετική εργασία του

Στη σημερινή εποχή, το αίτημα της αρχαιοπρέπειας έχει πλέον σχεδόν ακυρωθεί έπειτα από την πολυκύμαντη διερεύνησή του· ωστόσο, δεν θα πρέπει να παραβλέπεται η συμβολή του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής παραστασιογραφίας:¹⁵ Αρχικά, η θεωρητική αλλά και δημιουργική αναζήτηση της «συνέχειας» της ελληνικής μουσικής, η οποία οδήγησε σε προσπάθειες ανασύστασης του αρχαιοελληνικού μουσικού ύφους έδωσε ώθηση για έρευνα της προσωδίας των κειμένων αλλά και των μορφών της νεοελληνικής μουσικής παράδοσης. Στη συνέχεια, μέσα από το αίτημα για μία επαφή με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, διερευνήθηκε από τους Έλληνες συνθέτες του 20ού αιώνα η ευρωπαϊκή μουσική παράδοση, μέσα από την οπτική της αναζήτησης κάθε στοιχείου το οποίο θα μπορούσε να παραπέμπει σε έννοιες «ελληνικότητας»: Έτσι αξιοποιήθηκαν τα μουσικά αντιδάνεια από τη Δύση και προέκυψαν σημαντικές παραστάσεις. Με άλλα λόγια, το αίτημα της επαφής με το αρχαιοελληνικό ύφος λειτούργησε πάντοτε ως μοχλός-κινητήρια δύναμη προς την καλλιτεχνική έρευνα. Καλώς ή κακώς, με αυτό το ζητούμενο, το οποίο διαμορφώθηκε ως ένας υψηλός δείκτης προσδοκιών, γεννήθηκαν υψηλής ποιότητας σκηνικά εγχειρήματα, διότι οι συνθέτες, έχοντας κατά νου την ανάγκη να βρεθεί το νήμα αφενός με την αρχαία ελληνική μουσική και αφετέρου με το «ελληνικό πνεύμα», έστω και με ματαιώσεις και αναιρέσεις, εργάστηκαν πάνω στα χαρακτηριστικά της ελληνικής μουσικής ταυτότητας, τα οποία γονιμοποίησαν με την «αίσθηση του τραγικού». Με το να γράφουν αυτοτελείς πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις προορισμένες ακριβώς για τους σκοπούς της σκηνικής παρουσίασης των συγκεκριμένων δραματικών έργων και μάλιστα λαμβάνοντας υπ' όψιν τους όρους του συγκεκριμένου θεατρικού χώρου (κατεξοχήν σε ό,τι αφορά το θέατρο της Επιδαύρου), αναζήτησαν τον ρόλο της μουσικής τέχνης σε σχέση όχι μόνο με τον τραγικό λόγο και το νόημά του, αλλά με κάτι πέρα από αυτό: την τραγική εμπειρία.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε την ύπαρξη μιας αυτόνομης κατηγορίας σκηνικών μουσικών έργων, η οποία έχει καταχωρηθεί στη συνείδηση του κοινού ως «παράδοση της νεοελληνικής ερμηνείας της τραγωδίας». Θα άξιζε μάλι-

κ. Ροντήρη σχετικά με την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, η μουσική παίζει ένα εντελώς υποταγμένο και διακοσμητικό ρόλο. Έχει τόση σημασία ίσως και λιγότερη από ό,τι ένα πέδιλο των χορωδών ή ένα κράνος των ακολούθων του Αγαμέμνονα», *Έθνος*, 9-9-1949. Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη κατηγορεί τον Ροντήρη από την άλλη: «Τη λύση της Μουσικής, τη λύση του Χορού στο αρχαίο δράμα που χρόνια τώρα απασχολεί τα μεγαλύτερα κεφάλια του κόσμου δεν μπορεί να την βρη μονάχος του κι αυθαίρετα ο κ. Ροντήρης...». Η ίδια αναλύει περαιτέρω και λέει ότι δεν υπάρχει σύνδεση της μουσικής με τα χορικά και τον λόγο και το τραγούδι. Θεωρεί επίσης ότι και το σπρέχκορ, η χορική απαγγελία, απέτυχε από τον Ροντήρη και εξηγεί: «...Όμως και στην αντιγραφή των Γερμανών πέφτει έξω. Γιατί βλέπει το εξωτερικό σχήμα του “ομιλούντος Χορού” και όχι το πνεύμα του· στο γερμανικό “σπρέχκορ” η χορική απαγγελία παίρνει απόλυτα μουσικό σχήμα, τονίζει υπερβολικά τις φυσικές καμπύλες του Λόγου· ενώ εδώ είχαμε μια τεχνική τεχνητή, ψεύτικη, χωρίς φυσικές καμπύλες, χωρίς σωστή στίξη, χωρίς αναπνοές, χωρίς ειρμό, χωρίς “φραζαρίσματα”, χωρίς μουσική. Πλήρης ανατροπή της φυσικής αγωγής του προφορικού λόγου και πλήρες σβήσιμο της Μουσικής που υπάρχει μέσα σ' αυτό το άφθαστο κείμενο...». Βλ. άρθρο της με τίτλο: «Μουσική και Χορός στην Ορέστεια», *Βραδυνή*, 14-9-1949.

15. Βλ. Αγγελική Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας Τραγωδίας*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2010, ιστοσελίδα του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/19703> [26-6-2015].

στα να διερευνηθεί σε επόμενη μελέτη το ότι: Όταν αναφέρεται κανείς στην παράδοση αυτή, ξυπνούν στη συνείδησή μας μνήμες οι οποίες ενδεχομένως να είναι περισσότερο ακουστικές παρά οπτικές. Ούτως ή άλλως, ο προβληματισμός σχετικά με το είδος της μουσικής η οποία αρμόζει στην αρχαία Τραγωδία, δεν παύει να είναι ένα εργαλείο για την αποκωδικοποίηση του ρόλου του Χορού, άρα και την κατανόηση της διαπλοκής των νοημάτων. Στόχος είναι να βρίσκονται δίοδοι για την πολυεπίπεδη ερμηνεία των κλασικών έργων, και όταν η μουσική, ως εκφραστικό μέσο σύμφυτο με το κείμενο (και ως μέσο που εμψυχώνει το κείμενο, για να επανέλθω στον Καρζή), είναι μία από αυτές, τότε εκείνη έχει ήδη επιτελέσει μία λειτουργία της: την ανύψωση από το επίπεδο του ατομικού δράματος στο επίπεδο της Τραγωδίας.¹⁶

Η αναφορά στο φαινομενικά ακραίο για τα σημερινά δεδομένα παράδειγμα του Καρζή θα ήταν ατελής εάν δεν γινόταν μία αντιπαραβολή με το σήμερα. Επιχειρώ ένα τελευταίο σχόλιο ως συνδεδετικό με το τρέχον αίτημα για κάτι «καινούριο» με αφορμή τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, που παραστάθηκε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου (2014) σε σκηνοθεσία Έκτορα Λυγίζου, καθώς η παράσταση συνοδεύτηκε από θετικές κριτικές, με αυτό ακριβώς το επιχείρημα: της καινοτομίας.

Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται στην *Καθημερινή*, ο Έ. Λυγίζος με την παράσταση αυτή: «[...] Επέλεξε ν' αφήσει πίσω του, απολύτως συνειδητά, ό,τι φέρνει το θεατρικό παρελθόν του αρχαίου δράματος».¹⁷ Πράγματι, για τα δεδομένα του Φεστιβάλ Επιδαύρου, θα μπορούσε να παραδεχτεί κανείς ότι η παράσταση αυτή δεν κόμιζε πολλά από το θεατρικό παρελθόν. Θα ήταν σκόπιμο όμως να διερευνηθεί κατά πόσο η μετατόπιση από το επίπεδο της αναπαράστασης στο επίπεδο της αφήγησης, έτσι, όπως επέλεξε ο Έ. Λυγίζος να αποδώσει το –κατά τα άλλα δραματικό– κείμενο του Αισχύλου, συνιστά πορεία προς τα εμπρός στην έρευνα για το αρχαίο δράμα ή απλώς ένα σημείο μηδέν, από το οποίο όλη η συζήτηση είναι σαν να ξεκινά από την αρχή. Στη συζήτηση αυτή θα ήταν ενδιαφέρον να ληφθεί υπόψη η παρατήρηση του Δημήτρη Λιγνάδη ότι χαρακτηριστικό της εποχής μας είναι να «αποθεατροποιούνται τα θεατρικά κείμενα και να θεατροποιούνται τα μη θεατρικά».¹⁸

Η παράσταση του Έ. Λυγίζου, συναντούσε τον μεταμοντερνισμό, καθώς αποσκοπούσε όχι στην αναζήτηση του νοήματος του αισχύλειου κειμένου –με την έννοια της

16. Λίνος Καρζής, «Προβλήματα ερμηνείας», Γ', 30-6-1949: «[...] Πόσο πιο εύκολη είναι η σύγχρονη υποκριτική! Αλλά η χρησιμοποίησή της αρπάζει την τραγωδία και την πετά στο βόρβορο της ασημαντότητας. Εγκαθιστά στο κέντρο του δρώμενου τον ατομικόν άνθρωπο και το τραγικό συμβάν γίνεται η μικρότερη πραγματικότητα. Ιδού αμέσως ύστερα σα φυσικό επακόλουθο ο ρεαλισμός, που δεν μπορεί να συμβαδίσει με οποιαδήποτε μουσική, η ακρόστευση, εφ' όσον θα υπάρχει σκηνοθετική συνέπεια, του Χορού, ο αποκλεισμός του εξημένου (του 'άρτιου' θα 'λεγε ο κ. Χουρμούζιος) λόγου γιατί θα 'ταν μελοδραματικός, η πτώση του όλου δρώμενου στο συνήθη τόνο κοινωνικού δράματος, με πλήρη αδυναμία απόδοσης όχι του τραγικού, μόνον, πνεύματος αλλ' οποιουδήποτε πνεύματος...».

17. Όλγα Σελλά, «*Προμηθέας Δεσμώτης* στην Επίδαυρο, κόσμος και ανατροπές», *Καθημερινή*, 15-7-2014, <http://www.kathimerini.gr/776091/article/politismos/8eatro/promh8eas-desmwths-kinhtikos-kai-anatreptikos> [26-6-2015].

18. Δημήτρης Λιγνάδης, «Η Επίδαυρος δεν είναι μόνο ένα γεωγραφικό τοπίο. Είναι ένα ψυχικό τοπίο», 21-7-2014, <http://www.monopoli.gr/people/item/129657-Dhnhtrhs-Lignadhs-H-Epidayros-den-einai-mono-ena-geografiko-topio-Einai-ena-psychiko-topio> [26-6-2015].

αληθοφάνειας και της αυθεντικότητας σύμφωνα με τα παραδοσιακά δραματικά μοντέλα— αλλά λειτουργούσε περισσότερο ως αφορμή για στοχασμό πάνω στην τύχη του Προμηθέα: ενός Προμηθέα ιδωμένου όχι ως δραματικού ήρωα αλλά ως συμβόλου, ως ενός αντικειμένου-παιγνίου. Στην παράσταση δεν εμφανιζόταν ο ήρωας, ο Προμηθέας, αλλά ένα ομοίωμά του: ένα ξύλινο πατάρι, (ενθύμιο μιας εποχής θεάτρου σε έναν κόσμο που αναρωτιέται για τη φύση του θεάτρου) το οποίο συμβόλιζε τη μορφή ενός υπερμεγέθους ανδρικού «μαρμάρινου» αγάλματος, κάτι που παρέπεμπε σε έναν γιγάντιο ξαπλωμένο Κούρο (ενθύμιο μιας αρχαϊκής εποχής): αυτό ήταν το ομοίωμα του «βωβού», παροπλισμένου Προμηθέα. Οι ηθοποιοί ήταν οκτώ συνολικά και εξέφεραν τον λόγο του αισχύλειου κειμένου με το να μοιράζονται τα μέρη του λόγου ως «απρόσωπα πρόσωπα»:¹⁹ Π.χ. ο ρόλος του Προμηθέα εκφερόταν εναλλάξ από τη Στεφανία Γουλιώτη και τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Η παρωδία, το παραξένισμα, η μηχανική ελεγχόμενη επανάληψη κινήσεων, στάσεων, η παντελής κατάργηση της ψευδαισθήσης αλλά και ενότητας και κάθε σημειωτικής σχέσης, ήταν κάποια από τα χαρακτηριστικά που μπορούν να περιγράψουν το εκφραστικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο λειτουργήσε το θεατρικό γεγονός.²⁰ Το ομοίωμα του Προμηθέα —ως σπασμένο άγαλμα αντί μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης του πάσχοντα ήρωα— σηματοδοτούσε τη μεταμοντέρνα οπτική, η οποία αρέσκεται στο να προτάσσει την απροσδιοριστία του νοήματος, στο να παίζει με τις εναλλαγές, στο να δημιουργεί χάσματα και ρωγμές σε κάθε παραδοσιακή αξία.

Με τα υλικά αυτά, σε έναν κόσμο κατακερματισμένο, όπου οι άνθρωποι, σε διάστασεις μυρμηγκιού έναντι του γιγάντιου συμβόλου του Προμηθέα, περιφέρονταν σαν μαριονέτες γύρω από το (επίσης τραυματισμένο από τη φθορά του χρόνου) μνημείο, η μουσική, το μέλος δεν βρήκε ή δεν είχε καμία θέση. Διότι το μέλος συνεπάγεται ολότρη-

19. Λέανδρος Πολενάκης, «Ο νέος σκηνοθέτης Έκτωρ Λυγίζος, στην πρώτη εμφάνισή του στην Επίδαυρο, ασχολείται με τον Προμηθέα Δεσμώτη», *Αυγή*, 15-7-2014: «[...] Επιχειρεί να δώσει μια “μοντέρνα” εκδοχή “σωματικής” παράστασης, βασισμένη στη μείξη των ρόλων (όλοι παίζουν όλους) και στη διαρκή, ασταμάτητη κίνηση. Όλα αυτά είναι ακουόντως παλιά, μυρίζουν ναφθαλίνη. Ο Προμηθέας δεν ήταν ποτέ το ρομαντικό δράμα του 19ου αιώνα, ούτε (μόνο) το επαναστατικό μανιφέστο του 20ού. Είναι σύγχρονος, με την έννοια ότι προηγείται σταθερά της εποχής του τόσο όσο και της δικής μας. Χρειάζεται, επομένως, περίσκεψη και πνευματική προεργασία πριν καταπιαστείς μαζί του. Η τραγωδία δεν είναι “ένα είδος μεικτό, υβριδικό, όπου συνυπάρχουν συλλογική και ατομική έκφραση, λυρισμός και διάλογος, αφήγηση και δράση”, όπως περισπούδαστα δηλώνεται στο πρόγραμμα. Ότι ο Χορός κάποτε γίνεται ένα συλλογικό πρόσωπο δεν σημαίνει τα πιο πάνω. Τα μέρη της είναι διακριτά. Ούτε η ασύμμετρη μείξη των χορικών με τα διαλογικά δικαιώνεται στην παράσταση, ούτε το κόψιμο του λόγου σε “φρέτες” που είναι ένα παρωχημένο τρικ, ούτε η διανομή ανά ζεύγη, ούτε η “καραγκιοζίστικη” κίνηση. Το στοίχημα είναι να δοθεί μέσα από την ακινησία η διαρκής πυρετική, εσωτερική κίνηση του καθηλωμένου πρωταγωνιστή, με γύρω του τον κύκλιο χορό. Όλα τα άλλα περιττεύουν. Ο Χορός των Ωκεανίδων, ασφαλώς, δεν αποτελείται από τις ατακτούλες συμμαθήτριες της Αλίκης Βουγιουκλάκη στο έργο: “Το ξύλο βγήκε απ’ τον παράδεισο”. Είδαμε μια μαθητική παράσταση οικτροφείου θηλέων, με ανάλογες “στολές” και με πρωτόλεια υποκριτικά προσόντα. Κοριτσάκια να κάνουν τούμπες, να ακκίζονται και να τσιρίζουν, προξενώντας το γέλιο των θεατών. Όποτε δοκίμαζε να λειτουργήσει όπως ξέρει η Στεφανία Γουλιώτη... στον ρόλο ενός θηλυκού Προμηθέα, η σκηνοθεσία την “έκοβε” ακαριαία. Ο σκηνοθέτης... ως αρσενικός Προμηθέας, ούτε βλέποταν ούτε ακουγόταν. Πού πηγαίνει η Επίδαυρος;».

20. Βλ. ενδεικτικά Σάββας Πατσάλιδης: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, εκδ. Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα, 1997.

τα. Και η ολότητα ισοδυναμεί με μία πολιτική τάξη πραγμάτων, η οποία δεν αποκλείει, αλλά περικλείει τη διαλεκτική (στην περίπτωσή μας, τη διαλεκτική των εκφραστικών μέσων). Η ολότητα προϋποθέτει τη σκηνική αντιμετώπιση του πιο φλέγοντος προβλήματος των παραστάσεων αρχαίας Τραγωδίας, που είναι η διαχείριση του προβλήματος του Χορού, ο οποίος βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με τους ήρωες και μ' αυτόν τον τρόπο επιτείνει την τραγικότητα, το ήθος και το πάθος τους. Η αντίστιξη ήρωα - Χορού συνιστά από μόνη της ένα πολιτικό μήνυμα, την πεμπτουσία του πολιτικού υπόβαθρου στην Τραγωδία.

Η ύπαρξη του Χορού στη δραματουργική σύνθεση του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι το κατεξοχήν διακριτικό του γνώρισμα, αυτό που βάζει την απόλυτη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο αρχαιοελληνικό δράμα και κάθε άλλο δραματικό είδος. Κατά συνέπεια, η σκηνική αντιμετώπιση αυτού του «προβλήματος», η λειτουργία δηλαδή του Χορού, αποτελεί πάγια το πιο αντιπροσωπευτικό κριτήριο πρωτοπορίας για μια παράσταση με ερευνητικές αξιώσεις πάνω στο είδος. Η εξίσωση του Χορού με τους ήρωες, η οποία παρουσιάστηκε στη μεταμοντέρνα εκδοχή του Έ. Λυγίζου ισοδυναμεί με απουσία κινδύνου από την πλευρά του σκηνοθέτη, ισοδυναμεί με απουσία από την ίδια την αναμέτρηση. Ο ίδιος ο Έ. Λυγίζος διόλου απολογητικά επιβεβαιώνει την υπεραπλουστευτική προσέγγισή του: «[...] Όταν κρατάς την αγάπη σου για ένα κείμενο μέχρι το τέλος, απλοποιούνται οι αποφάσεις και οι επιλογές σου».²¹ Η μετατόπιση όλων των ρόλων και η αφομοίωσή τους²² στο επίπεδο ενός συνόλου εκφωνητών-αφηγητών εξανεμίζει τις δραματουργικές αντιθέσεις στα νοήματα, στους τρόπους εκφοράς, στους χαρακτήρες, ακόμη και στο θεαματικό στοιχείο και κατά συνέπεια παύει να υπάρχει η ανάγκη της όρχησης και του μέλους.

Το κέντρο της παράστασης θα 'λεγε κανείς ότι μετατοπίστηκε, έτσι, από την Τύχη του Προμηθέα ως ήρωα στην Τύχη του Προμηθέα ως έργου-δραματικού είδους. Όπως ο Καρζής είχε παρομοιάσει το σώμα του δραματικού κειμένου μιας αρχαίας τραγωδίας με το αρχιτεκτονικό σώμα του Παρθενώνα, κατά έναν ανάλογο τρόπο και ο Λυγίζος συμβόλισε το δραματικό κείμενο *Προμηθέας Δεσμώτης* με ένα μνημείο, ένα άγαλμα (η παράσταση ήταν ομολογουμένως εντυπωσιακή ως προς το εικαστικό μέρος). Η αρχαϊκή μορφή που κειτόταν στην ορχήστρα του Θεάτρου ως γιγάντιος Κούρος λειτούργησε ως ένας στοχασμός απέναντι στο ίδιο το μνημείο-κείμενο. Σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αυτή ανάγνωση, με τη χρήση της αφηγηματικής τεχνικής έναντι της αναπαράστασης μετατίθεται ο συμβολισμός του ομοιώματος του Προμηθέα από το επίπεδο του ήρωα στο επίπεδο του δραματικού είδους της αρχαίας Τραγωδίας. Η κρίση περί την ταυτότητα του ήρωα μπορεί να ιδωθεί ως κρίση περί την ταυτότητα του δραματικού είδους της αρχαίας Τραγωδίας, το οποίο αυτός συμβολίζει: όπως κατακερματίζεται ο ήρωας, έτσι κατακερματίζεται και το δραματικό είδος μαζί με όλες τις παραδοσιακές σκηνικές συμβάσεις του, η σημαντικότερη των οποίων είναι η λυρική της διάσταση.

21. «Ο Έκτορας Λυγίζος ανεβάζει *Προμηθέα Δεσμώτη*», Αθήνα, 12-7-2014, <http://www.nooz.gr/entertainment/o-ektoras-lugizos-anevazei-promi8ea-desmoti> [26-6-2015].

22. Σύμφωνα με τη δραματουργό της παράστασης, Κατερίνα Κωνσταντινάκου, [...] «επιλέγοντας τη διάχυση της “χορικότητας” σε όλο το σώμα του κειμένου, η παράσταση επιχειρεί να συνδιαλλαγεί με την υβριδικότητα του είδους και μέσω αυτής να εξερευνήσει το θέμα της συντροφικότητας...» βλ. ό.π.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΩΝΙΟΥ

*Προσεγγίσεις της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου:
Η περίπτωση του ηθοποιού-εμφυχωτή
του Θεάτρου του Καταπιεσμένου του Augusto Boal*

Εισαγωγή

Στη μελέτη αυτή συγκρίνεται η προσέγγιση της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου του Augusto Boal με άλλες παραδόσεις της υποκριτικής. Ο Richard Schechner λέει για το θέατρο του Augusto Boal:

Πέτυχες ό,τι ο Brecht μόνο ονειρεύτηκε και έγραψε για αυτό: το να κάνει κανείς ένα χρήσιμο θέατρο που να είναι διασκεδαστικό, αστείο και διδακτικό. Είναι ένα διαφορετικό είδος θεάτρου, ένα είδος κοινωνικής θεραπείας... εστιάζει στο μυαλό, χαλαρώνει το πνεύμα και δίνει στον κόσμο μια νέα δυνατότητα να χειρίζεται τις καταστάσεις του.¹

Υποστηρίζουμε ότι ο Boal με τη μέθοδό του συνδυάζει αρμονικά, αναπάντεχα και αποκαλυπτικά τις δύο κυρίαρχες σχολές του 20ού αιώνα, εκείνη του Konstantin Stanislavski με εκείνη του Bertolt Brecht, ανοίγοντας νέους δρόμους για τους ηθοποιούς τόσο του επαγγελματικού όσο και του κοινωνικού θεάτρου. Μέθεξη και δημόσια μοναξιά συνδιαισθάνονται με ευελιξία με τη στοχευμένη διακοπή της ταύτισης, την κριτική αποστασιοποίηση του ηθοποιού από τον ρόλο του, τον κριτικό στοχασμό.

Επιπλέον, εξετάζεται η πολιτική διάσταση των επιλογών αυτών: Η επανεφεύρεση, σε μια μετα-δραματική εποχή, της δραματικότητας του ηθοποιού και η διαδικασία της ρωγμής του τέταρτου τοίχου και της μεταβίβασης της εξουσίας του ηθοποιού στον θεατή συνδέονται με τις απόπειρες αμφισβήτησης της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας στη δημόσια σφαίρα και τη φαντασιακή ενδραμάτιση μιας άλλης πολιτικής και κοινωνικής δομής, εμπνευσμένης από την αθηναϊκή πολιτεία, την αρχαία Αγορά και την Εκκλησία του Δήμου.

Στη μελέτη αυτή καταρχάς θα διευκρινιστεί ο όρος «κοινωνικό θέατρο» και ο ρόλος του κοινωνικού ηθοποιού σε αυτό. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί το είδος του θεάτρου που ονομάζεται Θεάτρο του Καταπιεσμένου και, πιο συγκεκριμένα, το παραστασιακό είδος Θεάτρο Φόρουμ. Στη συνέχεια η μελέτη θα εξετάσει τις απαιτήσεις της υποκρι-

1. R. Schechner, Backcover (οπισθόφυλλο), στο A. Boal, *Games for Actors and Non-Actors* (μετ. A. Jackson), Routledge, London / New York, 1992.

τικής και τον ρόλο του κοινωνικού ηθοποιού στο είδος αυτό και, τέλος, τις αισθητικές και πολιτικές διαστάσεις της εφαρμογής του.

Το κοινωνικό θέατρο

Από τη σύζευξη της ανθρωπιστικής και της κριτικής παράδοσης της εκπαίδευσης ενηλίκων, του παραστασιακού ρεύματος στις κοινωνικές επιστήμες, των παραστασιακών τεχνών στην εκπαίδευση και στη διά βίου μάθηση και των νέων αναζητήσεων στη θεατρική πρακτική προήλθε το κοινωνικό θέατρο (social theatre)² ως υποείδος του εφαρμοσμένου θεάτρου (applied theatre).³ Το κοινωνικό θέατρο ως ξεχωριστό θεατρικό φαινόμενο, όπως το έχουν ορίσει οι μελετητές του,⁴ έχει μεν επηρεαστεί από ρεύματα του επαγγελματικού θεάτρου ως προς τις αισθητικές και υφολογικές επιλογές αλλά και εγκαθιδρύει με την πάροδο του χρόνου διακριτές επιτελεστικές κατευθύνσεις και επιδρά με τη σειρά του πάνω στη νέα θεατρική πρωτοπορία.

Μεγάλοι δάσκαλοι του θεάτρου, όπως ο Brecht, ο Grotowski, ο Barba, ο Schechner, ο Brook και η Mnouchkine, πλησίασαν με την πρακτική τους το κοινωνικό θέατρο, ενέπνευσαν συχνά τους λειτουργούς του αλλά και εμπνεύστηκαν από αυτούς. Η θεατρική πρωτοπορία από το '60 και εξής αντιμετωπίζει το θέατρο όχι ως ψυχαγωγικό γεγονός και μέρος της show business, αλλά ως κοινωνική τελετουργία και, ως τέτοια, αναγκαστικά διαχέεται σε πολλά κοινωνικά περιβάλλοντα.⁵ Η διαφορά, ωστόσο, με τους πειραματισμούς αυτούς έγκειται στο ότι το κοινωνικό θέατρο απευθύνεται σε όλη την κοινωνία και εμπλέκει όλους τους πολίτες, ανεξαρτήτως ταλέντου, εκπαίδευσης, διαθέσιμου χρόνου, και όχι μόνο τους αφοσιωμένους επαγγελματίες της θεατρικής τέχνης, και έτσι αναπτύσσει τα εργαλεία του προς την κατεύθυνση αυτή με στόχο κυρίως την ενδυνάμωση της ενεργού πολιτικότητας, δηλαδή της ιδιότητας –και της ικανότητας– του ενεργού πολίτη.

Το κοινωνικό θέατρο αποτελεί μια πρόταση για δράση, για επαναπροσδιορισμό και επινόηση της κοινωνικότητας, της κοινότητας και της κοινωνίας, οι οποίες έχουν καταστραφεί ή απειλούνται από τον ατομικισμό και τις διαδικασίες πολιτισμικής ομογενο-

2. Ο όρος έχει επικρατήσει κυρίως σε χώρες όπως η Ιταλία, η Γαλλία, η Ισπανία και η Ελλάδα, έναντι όρων όπως community-based theatre, popular theatre, theatre for social intervention, applied theatre, που χρησιμοποιούνται κυρίως στον αγγλοσαξονικό χώρο.

3. H. Nicholson, *Applied Drama: The Gift of Theatre*, Pelgrave Macmillan, London, 2005· M. Prendergast – J. Saxton (επιμ.), *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Intellect Books, Bristol / Chicago, 2009· T. Prentki – Sh. Preston (επιμ.), *Applied Theatre Reader*, Routledge, Abingdon, 2009· T. Prentki – J. Selman, *Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus*, Intellect Books, Portland, 2000· P. Taylor, *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*, Heineman, Portsmouth, 2003· J. Thompson, *Digging up Stories: Applied Theatre, Performance and War*, Manchester University Press, Manchester, 2005.

4. C. Bernardi, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carrocci, Roma, 2004· G. Schininà «Here we are: Social theatre and some open questions about its development», *TDR/The Drama Review* 48/3 (2004), σ. 17-31· J. Thomson – R. Schechner, «Why “social theatre”», *TDR/The Drama Review* 48/3 (2004), σ. 11-16.

5. Schininà, «Here we are: Social theatre and some open questions about its development», σ. 17.

ποίησης της παγκοσμιοποίησης. Συνιστά μια πρόταση επιμόρφωσης και επιδίωξης της ψυχοσωματικής ευεξίας των ατόμων μέσω της δημιουργίας ομάδων με παραστατικές, εκφραστικές και διαπροσωπικές πρακτικές, ικανές να δημιουργήσουν μύθους, τελετουργίες, χώρους, χρόνους, σώματα, αυτόνομα ή / και ανταγωνιστικά στο σύστημα.⁶ Αποτελεί μια συμπυκνωμένη κοινωνική δράση αναστοχαστικής φύσης και γι' αυτό μπορεί να είναι αποτελεσματικός καταλύτης μετασχηματισμών.

Το κοινωνικό θέατρο αποτελεί «έκφραση, διαπαιδαγώγηση και διά-δραση των ατόμων, των ομάδων και των κοινοτήτων. Είναι η κατασκευή του ατόμου και της κοινότητας μέσω παραστατικών δραστηριοτήτων»,⁷ κυρίως σε συνθήκες έντονης κρίσης και συγκρούσεων, που οφείλονται σε πολιτισμικές και εθνοτικές διαφορές και σε κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες. Στόχος του είναι η διαχείριση των κρίσεων αυτών, όχι από μια αντικειμενική ή ουδέτερη σκοπιά, αλλά παίρνοντας το μέρος και ενδυναμώνοντας τη φωνή των ανίσχυρων, φτωχών, περιθωριοποιημένων ή καταπιεσμένων πολιτών.⁸ Επιδίωξή του, επίσης, είναι η διαπροσωπική / διαπολιτισμική ένωση των ανθρώπων, μέσα από την ανάδειξη της ετερότητας και η γεφύρωση των υπαρχουσών διαφορών.⁹

Στο πλαίσιο της επιδιωκόμενης κοινωνικής αλλαγής από το κοινωνικό θέατρο, αποτελεί συχνά προτεραιότητα για τους λειτουργούς του η πολιτική επιταγή της απομυθοποίησης και αποκαθάρωσης των τεχνών. Με τη λογική αυτή ενθαρρύνονται άτομα από διαφορετική προέλευση και πολιτισμικό πλαίσιο να συμμετάσχουν ενεργά στο θεατρικό γίγνεσθαι «είτε ως αναστοχαζόμενοι συμμετέχοντες σε διάφορες μορφές θεατρικών εργαστηρίων είτε ως σκεπτόμενα μέλη θεατρικού κοινού είτε ως ενήμεροι και δημιουργικοί συμμετέχοντες παραστασιακών και θεατρικών πρακτικών».¹⁰

Ακολουθώντας την παράδοση του Brecht, οι λειτουργοί του κοινωνικού θεάτρου θεωρούν ότι η πρωταρχική συνθήκη για την κοινωνική αλλαγή έγκειται στο να σταματήσουμε να είμαστε εξοικειωμένοι με ό,τι θεωρείται δεδομένο, με την κοινή λογική. Η πραγματικότητα μέσα από το θέατρο μπορεί να παρουσιαστεί ως μη οικεία, ώστε να γίνεται αντικείμενο κοινωνικής κριτικής, και κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να θεωρείται δυνατή η αλλαγή της μέσα από τις πράξεις των ανθρώπων.¹¹ Στο κοινωνικό θέατρο, οι κατά τον Eugenio Barba χρήσεις των εξωκαθημερινών επιτελεστικών δραστηριοτήτων, ίδιων των θεατρικών εργαστηρίων,¹² συναντούν τις καθημερινές επιτελέσεις της κοινωνικής ζωής και της δημόσιας σφαίρας και αλληλεπιδρούν με αυτές ισότιμα. Η προϋπάρχουσα θεατρικότητα όλων των κοινωνικών χώρων (χώροι εργασίας, νοσοκομεία, φυλακές, χώροι συνεύρεσης και πολιτισμού, κοινότητες) υπογραμμίζεται, αναδεικνύεται, συμπληρώνεται ή υπονομεύεται.¹³

6. Bernardi, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, σ. 9

7. Ο.π.

8. Thomson – Schechner, «Why “social theatre”».

9. Schininà, «Here we are: Social theatre and some open questions about its development».

10. Nicholson, *Applied Drama: The Gift of Theatre*, σ. 10.

11. Prentki – Preston, *Applied Theatre Reader*. A. Boal, *Games for Actors and Non-Actors*.

12. E. Barba – N. Savarese, *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας* (μετ. Μ. Χατζηεμμανουήλ), ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2008, σ. 66-67.

13. Thomson – Schechner, «Why “social theatre”», σ. 13.

Το κοινωνικό θέατρο γεννιέται στη δεκαετία του '60 και αναπτύσσεται σε μια περίοδο πολιτικής αβεβαιότητας και αλλαγών, στη δεκαετία του 1990.¹⁴ Οι σταθερές πολιτισμικές ταυτότητες βρίσκονται σε κρίση και το κοινωνικό θέατρο δουλεύει ακριβώς με όσους είναι ευάλωτοι και βιώνουν την αβεβαιότητα από πρώτο χέρι, με τις υβριδικές πολιτισμικές ταυτότητες, με τα όρια, με τις μίξεις, με τα περιθώρια, μέσα σε (μεθ)οριακούς χώρους (liminal spaces). Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Victor Turner χρησιμοποιεί τους όρους *liminal space* και *liminality* για να υποδηλώσει μια διφορούμενη κατάσταση, κατά την οποία ο άνθρωπος βρίσκεται στο κατώφλι μιας μετάβασης, η οποία διαφοροποιεί τον τρόπο που σκέφτεται και δρα και ενδεχομένως θα τον οδηγήσει σε μια καινούργια κατάσταση.¹⁵

Όλες οι στιγμές κατά τις οποίες οι κοινωνικοί ηθοποιοί ως τελεστές (performers) είναι «όχι οι εαυτοί τους», δηλαδή όταν ενδύονται τον ρόλο τους, και ταυτόχρονα «όχι όχι οι εαυτοί τους», δηλαδή όταν δρουν έξω από τον ρόλο, τοποθετούνται στους μεθοριακούς χώρους της προσωποποίησης, της υπόκρισης, της μίμησης, της μεταφοράς, της αναπαράστασης, του μετασχηματισμού.¹⁶ Ταυτόχρονα, επηρεάζονται από το κάθε συγκεκριμένο πολιτισμικό, κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο λαμβάνει χώρα η επιτέλεση.¹⁷

Η διαδικασία της παγκοσμιοποίησης έχει οδηγήσει εκ των πραγμάτων στην αποσταθεροποίηση των παγιωμένων ταυτοτήτων που συνδέονται με έναν τόπο και έναν πολιτισμό, στην πολιτική της εκτόπισης, στην ακούσια συχνά υβριδικότητα και μεθοριακότητα. Το κοινωνικό θέατρο έρχεται να δώσει μια νέα προοπτική στο ανήκειν και στην ταυτότητα, με τη σύμπλεξη του τοπικού με το παγκόσμιο, με την αποδοχή και εκμετάλλευση της υβριδικότητας, τη μεθοριακότητα και την προώθηση των πολλαπλών ταυτοτήτων του παγκοσμιοποιημένου πολίτη, δίνοντάς του τη δυνατότητα να φανταστεί, να επαναπροσδιορίσει και να αυτο-καθορίσει την ταυτότητά του πέρα από τα στεγανά και τα έως τώρα θεωρούμενα ως δεδομένα.

Η άνθηση του κοινωνικού θεάτρου συμπίπτει χρονικά με την έμφαση στη θεατρικότητα που επικράτησε στις κοινωνικές, παιδαγωγικές και ανθρωπολογικές σπουδές. Σε μεγάλο αριθμό μελετών της κοινωνικής ανθρωπολογίας και των πολιτισμικών σπουδών επικράτησε από τα τέλη της δεκαετίας του πενήντα η μόδα του «δραματουργικού μοντέλου».¹⁸ Ακόμα όμως και στις κοινωνικές επιστήμες και στην ιστοριογραφία παρατηρείται μια στροφή προς την έννοια της «επιτέλεσης»¹⁹. Η έμφαση της ανάλυσης μετατοπίζεται από τα κείμενα στα επικοινωνιακά γεγονότα, στην πολιτισμική συμπεριφορά, στην παρουσίαση ως επιτέλεση του ατόμου και των κοινωνιών. Ο πολιτισμός

14. Ο.π.

15. V. Turner, «Betwixt and between: The liminal period in rites de passage», *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1967, σ. 93-111· του ίδιου, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

16. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London, 2002, σ. 4.

17. E. Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Ν. Σιουζουλή), Πατάκης, Αθήνα, 2012.

18. Πρβλ. E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (μετ. Μ. Γκόφρα), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006 (1956) και Turner, «Betwixt and Between: The liminal period in rites de passage».

19. P. Burke, «Performing history: The importance of occasions», *Rethinking History* 9/1 (2005), σ. 35-52.

πλέον θεωρείται ως μια σειρά παραστάσεων / επιτελέσεων, η παράσταση / επιτέλεση ορίζεται ως μια πολιτισμική συμπεριφορά, για την οποία το άτομο αναλαμβάνει την ευθύνη απέναντι σε ένα κοινό,²⁰ και ο ηθοποιός (actor) είναι ο πρωταγωνιστής είτε μιας θεατρικής παράστασης είτε μιας δράσης. Κατά τον Schechner, όσο το θέατρο «ανθρωπολογικοποιείται» και η κοινωνική ανθρωπολογία «θεατρικοποιείται», το ανθρώπινο είδος γίνεται πλέον αντιληπτό με διαφορετικό τρόπο: ο άνθρωπος όχι μόνο σκέφτεται και φτιάχνει, αλλά παίζει επίσης και αναπαριστά.²¹

Η έμφαση στη θεατρικότητα (theatricality)²² σημαίνει και μια ουσιαστική αλλαγή παραδείγματος στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες. Υποστηρίζεται ότι τα άτομα δεν χαρακτηρίζονται από σταθερή συμπεριφορά, σταθερές ταυτότητες, ιδιοσυγκρασία, κ.ά. στον χώρο και στον χρόνο, αλλά, συνειδητά ή ασυνείδητα, επιτελούν διαφορετικούς ρόλους ανάλογα με τις περιστάσεις, τις καταστάσεις και τους χώρους και χαρακτηρίζονται από μια ικανότητα αλλαγής κωδίκων και ευλυγισίας.²³ Όπως υποστήριξε ο Goffman ήδη από το 1956, όλες οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις καθορίζονται από τη συνειδητή ή ασυνείδητη πρόθεση του ατόμου να παρουσιάζει τον εαυτό του κατά τον έναν ή τον άλλον τρόπο στους άλλους.²⁴

Ο πλουραλισμός, η υβριδικότητα, οι πολλαπλές και μεταβαλλόμενες ταυτότητες, αλλά και ο εν δυνάμει αυτοκαθορισμός βρίσκονται στο επίκεντρο των παραδοχών του παραστασιακού ρεύματος και των θεωριών της επιτέλεσης.²⁵ Επιπλέον, σε πολιτικό επίπεδο, η θεώρηση της κοινωνικής ζωής μέσα από τους φακούς του θεάτρου προσφέρει νέα εργαλεία για την κοινωνική κριτική. Τελετουργικές δραστηριότητες όπως οι παρελάσεις, που θεωρούνται δεδομένες και «πραγματική ζωή», εάν ιδωθούν ως θεατρικές παραστάσεις, ως επιτελέσεις, μέσω των οποίων κατασκευάζεται και αναπαράγεται η εξουσία, χάνουν μέρος του κύρους τους, γίνονται αντιληπτές ως αποτέλεσμα διακανονισμού των ανθρώπων και άρα μπορούν να αλλάξουν.²⁶ Πολλές ανθρωπολογικές αναλύσεις εστιάζουν στον ρόλο που διαδραματίζει η παράσταση / επιτέλεση σε μια κοινωνία, ο οποίος έγκειται «στην υπονόμηση της παράδοσης και στη δημιουργία ενός χώρου για την εξερεύνηση νέων και εναλλακτικών δομών και προτύπων συμπεριφοράς».²⁷ Όσο οι έννοιες παραστασιακότητα και θεατρικότητα διαχέονται στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες και σε κάθε οργανωμένη απόπειρα να γίνει κατανοητή η ανθρώπινη δράση, τόσο και οι θεατρικές και παραστατικές σπουδές επηρεάζονται με τη σειρά τους από τις εξελίξεις της σκέψης.²⁸

20. Ό.π., σ. 41.

21. R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984, σ. 33.

22. T. C. Davis – Th. Postlewait, *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

23. Burke, «Performing history: The importance of occasions».

24. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*.

25. Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*.

26. S. Shepherd – M. Wallis, *Drama / Theatre / Performance*, Routledge, London / New York, 2004, σ. 43-44.

27. M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London / New York, 1996, σ. 15.

28. Ό.π., σ. 6-7.

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου

Ένα από τα πιο γνωστά και συστηματοποιημένα είδη κοινωνικού θεάτρου είναι το Θέατρο του Καταπιεσμένου (Teatro do Oprimido) που ξεκίνησε από τον Augusto Boal (1931-2009) και μια ομάδα ηθοποιών στη Λατινική Αμερική της δεκαετίας του '60 και του '70.²⁹ Το Θέατρο του Καταπιεσμένου έχει πλέον ευρεία εφαρμογή παγκοσμίως σε κοινωνικές, πολιτικές, εκπαιδευτικές και θεραπευτικές δράσεις. Οι τεχνικές του αποτελούν έναν τρόπο για να ανακαλύψει κανείς τον εαυτό του, τις προβολές των άλλων στον εαυτό του, τις ενσωματωμένες καταπιέσεις, τη σύνδεση του ατομικού προβλήματος με τις καταπιεστικές δομές και τις δυνατότητες μετασχηματισμού του ατόμου μέσα από τη συλλογική διαδικασία.³⁰ Ο σκοπός του είναι η αποκάλυψη της κρυμμένης καταπίεσης, σε μια κοινωνία που θέλει να πιστεύουμε ότι δεν υπάρχει καταπίεση. Στις Αρχές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου διαβάζουμε:

Οι καταπιεσμένοι είναι τα άτομα ή οι ομάδες που έχουν στερηθεί για κοινωνικούς, πολιτισμικούς, πολιτικούς, οικονομικούς, φυλετικούς, σεξουαλικούς ή για όποιο άλλο λόγο το δικαίωμα του διαλόγου ή που έχουν βρει με άλλο τρόπο εμπόδια στην άσκηση του δικαιώματος αυτού.³¹

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου θέτει ερωτηματικά –συχνά δύσκολα, προκλητικά, περιίπλοκα– χωρίς να υπαγορεύει τις απαντήσεις. Είναι ένα ανοιχτό, πολυδιάστατο είδος που προσκαλεί την παρέμβαση του κοινού χωρίς να κάνει διδασχά. Αποτελεί μια διαδικασία ομαδικής εξερεύνησης των απαντήσεων, από κοινού μάθησης, συλλογικής ωρίμανσης και συνειδητοποίησης, εφόσον προϋποθέτει ότι τόσο οι ηθοποιοί όσο και οι θεατές εξίσου μπορεί να γνωρίζουν τις απαντήσεις των ερωτηματικών που θέτει το θεατρικό έργο και η ίδια η πραγματικότητα.

Η απάντηση στο ερώτημα του τι είναι καταπίεση, ποιος είναι ο καταπιεστής και ποιος ο καταπιεζόμενος και κυρίως τι κάνουμε για να ανατρέψουμε την καταπίεση, μένει ανοιχτό και δίνει τον χώρο για τις αμέτρητες μορφές που έχει λάβει το Θέατρο του Καταπιεσμένου στις τοπικές δράσεις και για την έντονη πολιτική συζήτηση σε εξέλιξη των λειτουργιών του.³² Το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι το θέατρο για τους καταπιεσμένους και από τους καταπιεσμένους, που νιώθουν την ανάγκη και την επιθυμία για αλλαγή. Δεν γίνεται από μια φιλανθρωπική διάθεση, με σκοπό τη βοήθεια

29. B. Santos, «Ένα μονοπάτι που σχηματίζεται όσο το περπατάμε. Θέατρο του Καταπιεσμένου – Ιστορική Αναδρομή», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 16 (2015a), σ. 30-35· Fr. Babbage, *Augusto Boal*, Routledge, Abingdon / London, 2004.

30. A. Boal, *The Theatre of the Oppressed* (μετ. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride – Emily Fryer), Pluto Press, London, 2008 (1979)· του ίδιου, *Games for Actors and Non-Actors* (μετ. A. Jackson), Routledge, London / New York, 1992· του ίδιου, *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy* (μετ. A. Jackson), Routledge, Abingdon / New York, 1995· του ίδιου, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics* (μετ. A. Jackson), Routledge, Abingdon / New York, 1998· του ίδιου, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics* (μετ. A. Jackson – Candida Blaker), Routledge, Abingdon / New York, 2001· του ίδιου, *The Aesthetics of the Oppressed* (μετ. A. Jackson), Routledge, Abingdon / New York, 2006.

31. Του ίδιου, «The aesthetics of the oppressed», χ.χ., www.thetheatreoftheoppressed.org [18-7-2010].

32. Βλ. M. Schutzman – J. Cohen-Cruz (επιμ.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, Routledge, London, 1994.

των καταπιεσμένων. Δεν μιλάει για τους άλλους, αλλά μιλά για το εμείς. Το Θέατρο του Καταπιεσμένου αποτελεί πολιτική πράξη για τους εφαρμοστές του και συνδέθηκε με παγκόσμια κινήματα οριζόντιου κοινωνικού και παιδαγωγικού ακτιβισμού των τελευταίων δεκαετιών. Σύμφωνα με τον Ινδό Sanjoy Gangouly, ιδρυτή του πολυπληθούς κινήματος-δικτύου «Jana Sanskriti» με έδρα την Καλκούτα, σκοπός της πολιτικής δράσης του Θεάτρου του Καταπιεσμένου είναι η ενίσχυση της ικανότητας της εκλογίκευσης, της ανάλυσης και της κριτικής των ανθρώπων: «Δύο είναι τα υποχρεωτικά στοιχεία για το Θ.τ.Κ.: η υποκριτική (acting) και η πολιτική δράση (activism) που πρέπει να συνδυάζονται. Όταν δρας πάνω στη σκηνή είσαι ηθοποιός και όταν δρας έξω από τη σκηνή είσαι ακτιβιστής».³³

Η αλλαγή που επιτυγχάνει ή θέλει να επιτύχει το Θέατρο του Καταπιεσμένου επέρχεται ταυτόχρονα σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Παρότι η ομάδα ξεκινά από το ατομικό πρόβλημα, από μια προσωπική ιστορία καταπίεσης, ο σκοπός δεν είναι η εξεύρεση ατομικών λύσεων αλλά η εξερεύνηση της κοινωνικής διάστασης του προβλήματος, η κατάδειξη της δομής της καταπίεσης και η κινητοποίηση της συλλογικότητας. Είναι καταγεγραμμένο γεγονός από πολλές έρευνες³⁴ ότι το Θέατρο του Καταπιεσμένου ενισχύει την επικοινωνία σε μια ομάδα, τον διάλογο, τη διαπολιτισμικότητα και ενδυναμώνει την αίσθηση συντροφικότητας και τη συλλογικότητα. Ο σκοπός του όμως δεν είναι μια προσωρινή επίλυση των αντιθέσεων και των συγκρούσεων σε μια ομάδα και η αγαλλίαση, η κάθαρση που προκύπτει από την επίτευξη της αρμονικής συνύπαρξης και του μοιράσματος των προβλημάτων της καθημερινότητας με τους άλλους, με ενδεχόμενη κατάληξη την αποδοχή ως έχει της κατάστασης που εντοπίστηκε ως καταπιεστική, όπως επισημαίνει ο γιος του Augusto, Julian Boal: «Εάν δεν γίνεσαι διαμεσολαβητής της συζήτησης, εάν δεν αναστοχάζεσαι κριτικά αυτό που λένε οι άνθρωποι, εάν δεν παίρνεις θέση, τότε απλά ενισχύεις την κυρίαρχη δομή».³⁵ Ο πρωταρχικός στόχος του Θεάτρου του Καταπιεσμένου είναι η ανάδειξη και η ανάλυση της καταπίεσης, ακόμα και των πιο καλά κρυμμένων μέσα στο μυαλό και το σώμα μας πτυχών της, και ο απώτερος στόχος του είναι η χειραφέτηση του ατόμου για την κοινωνική αλλαγή, για

33. Συνέντευξη του Sanjoy Gangouly στη Χρ. Ζώνιου, «Augusto Boal (1931-2009)», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 16 (2015), σ. 18.

34. R. Forgasz, «Reframing “the rainbow of desire” as embodied self-reflexivity in initial teacher education», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 19/3 (2014), σ. 280-286· L. A Howard, «Speaking theatre/doing pedagogy: Re-visiting Theatre of the Oppressed», *Communication Education* 53/3 (2004), σ. 217-233· C. A. Marin «Methodology rooted in praxis: Theatre of the Oppressed (TO) Techniques employed as arts-based educational research methods», *Youth Theatre Journal* 21 (2007), σ. 81-93· S. Odierna – F. Letsch (επιμ.), *Theater macht Politik. Forumtheater nach Augusto Boal. Ein Werkstattbuch*, AG SPAK Bücher, Frankfurt, 2006· P. Placier – S. Burgoyne – K. Cockrell – S. Welch – H. Neville, «Learning to teach with Theatre of the Oppressed», *Advances in Research on Teaching* 11 (2006), σ. 253-280· H. Wiegand (επιμ.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüppig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2004· Χρ. Ζώνιου – Ν. Μπόεμη (επιμ.), *Αριάδνη – Τέχνες και Διαπολιτισμική Προσαρμογή. Καλλιτεχνικά εργαστήρια με ομάδες μεταναστών*, εκδ. Γρηγόρη / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών Παν/μίου Πελοποννήσου, Αθήνα, 2013.

35. Συνέντευξη του Julian Boal στη Χρ. Ζώνιου, «Augusto Boal (1931-2009)», σ. 19.

την ανατροπή των σχέσεων καταπίεσης και εξουσίας, όπου κι αν βρίσκονται, στην οικογένεια, στην εκπαίδευση, στην εργασία, στα ψυχιατρικά ιδρύματα, στις κοινωνικές σχέσεις, σε εθνικό ή διεθνές επίπεδο.

Αν σημειώσουμε ωστόσο ότι το Θέατρο του Καταπιεσμένου, αν και μορφή πολιτικής δράσης και κοινωνικής παρέμβασης, είναι πρώτα απ' όλα θέατρο, τέχνη. Σε αντίθεση, όμως, με το παραδοσιακό θέατρο, δεν είναι θέατρο μόνο του πεφωτισμένου και ταλαντούχου καλλιτέχνη. Είναι ένα θέατρο που επενδύει στην καλλιτεχνική φύση, στη δημιουργικότητα του ανθρώπου, του κάθε ανθρώπου: το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι:

Το θέατρο το οποίο στην πιο αρχαϊκή του έννοια είναι η ικανότητά μας να παρατηρούμε τον εαυτό μας εν δράσει. Είμαστε σε θέση να βλέπουμε τον εαυτό μας να κοιτά! Αυτή η δυνατότητα, να είμαστε ταυτόχρονα ο πρωταγωνιστής και ο κύριος θεατής των δράσεών μας, μας επιτρέπει την επιπλέον δυνατότητα να σκεφτόμαστε εναλλακτικές πραγματικότητες, να φανταζόμαστε δυνατότητες, να συνδυάζουμε τη μνήμη και τη φαντασία, τις δύο αδιαχώριστες ψυχικές διαδικασίες, να ανακαλύπτουμε ξανά το παρελθόν και να εφευρίσκουμε το μέλλον. Εκεί βρίσκεται η τεράστια δύναμη που φέρει το θέατρο.³⁶

Πυρήνας του θεάτρου για τον Boal είναι ο αισθητικός χώρος (aesthetic space), ο θεατρικός / δραματικός χώρος ο οποίος χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες ιδιότητες που τον καθιστούν ικανό να παράγει γνώση για τον κόσμο και για τον εαυτό: ένας χώρος διχοτομημένος, τηλε-μικροσκοπικός, εύπλαστος.³⁷ Διχοτομημένος γιατί σε αυτόν δρουν ταυτόχρονα το εγώ που παίζει και το εγώ που παίζεται, ο ηθοποιός και ο ρόλος, το εγώ-εξιστορητής και το εγώ-εξιστορούμενος. Αυτή η διττή υπόσταση επιτρέπει στον δρώντα εντός του αισθητικού χώρου να παρατηρεί τον εαυτό του εν δράσει και να επιτελεί συνειδητές αλλαγές στη συμπεριφορά του. Η ιδιότητα του τηλε-μικροσκοπικού χώρου επιτρέπει την εστίαση και την απομάκρυνση κατά βούληση σε σχέση με τα αντικείμενα, τον χρόνο, τις ιστορίες, επιτρέπει την προβολή στον χώρο των βιωμάτων μας μέσω της μνήμης και της φαντασίας. Η δημιουργικότητα συνδέεται με την πλαστικότητα του χώρου: Όλοι όσοι αποφασίζουν να εισέλθουν σε αυτόν, εισέρχονται σε μια συνθήκη όπου ο χρόνος και ο χώρος γίνονται εύπλαστοι και υπακούν στην φαντασία. Στον αισθητικό χώρο δρα ο άνθρωπος στην ολότητά του, ως νους, σώμα και συναίσθημα και μπορεί να ερευνήσει τις δυνατότητες μιας αντίστοιχα ολιστικής αλλαγής.

Η λειτουργία του ηθοποιού στο Θέατρο του Καταπιεσμένου

Καθώς το Θέατρο του Καταπιεσμένου διαδίδεται σε διεθνές επίπεδο και στην Ελλάδα, οι αισθητικές του επιλογές εμπλουτίζονται από τη θεατρική παράδοση κάθε τόπου και την αισθητική των καταπιεσμένων, προκαλώντας νέες απροσδόκητες υφολογικές μίξεις. Ωστόσο, ο βασικός πυρήνας της μεθόδου του Boal συνδυάζει αναπάντεχα και αρμονικά στοιχεία των θεατρικών μεθόδων του Konstantin Stanislavski και του Bertolt Brecht.

Μια από τις γνωστότερες παραστασιακές τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου είναι το Θέατρο Φόρουμ (Forum Theatre), ή αλλιώς Θέατρο της Αγοράς (αγορά

36. Boal, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*, σ. 7.

37. Του ίδιου, *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*.

με την αρχαιοελληνική έννοια), που στόχο έχει να συντελέσει στην κοινωνική αλλαγή, ξεκινώντας από την ανάλυση ενός συγκεκριμένου προβλήματος και την επισκόπηση των πιθανών διεξόδων.³⁸ Στο Θέατρο Φόρουμ η παράσταση αρχίζει με τη λεγόμενη σκηνή-πρότυπο (model scene), δηλαδή με την παρουσίαση μιας αλληλουχίας θεατρικών σκηνών που παρουσιάζουν μία ιστορία καταπίεσης, εμπνευσμένη από αληθινά γεγονότα που έχουν βιώσει ως καταπιεστικά τα μέλη της ομάδας ηθοποιών. Παρουσιάζεται η εξέλιξη της σύγκρουσης μεταξύ του καταπιεζόμενου και του καταπιεστή και η αποτυχημένη απόπειρα του πρώτου να ανατρέψει την καταπίεση. Ακολουθεί το δεύτερο μέρος όπου η παράσταση ξαναπαίζεται από την αρχή και συντελείται η θεατρική εκείνη συζήτηση με τη συμμετοχή του κοινού στη δράση, το φόρουμ:

Ο αυτοσχεδιασμός των πιθανών λύσεων, η παρέμβαση των μελών του κοινού, η αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων μιας καταπιεστικής, άδικης, απαράδεκτης κατάστασης. Τα μέλη του κοινού έρχονται στην σκηνή, ένας τη φορά, και παίζουν τις ιδέες τους πάνω στο θέμα, δίνοντας φωνή και θεατρική υπόσταση στις σκέψεις τους και τις απόψεις τους. Μέσα στο θεατρικό πλαίσιο διενεργείται μια συζήτηση για το τι είναι δυνατόν να γίνει και αυτές οι δυνατότητες προβάρονται.³⁹

Το πρώτο μέρος, η σκηνή-πρότυπο, είναι μια ολοκληρωμένη αλλά σύντομη παράσταση, η οποία προκύπτει από συστηματικά εργαστήρια με μια ομάδα συμμετεχόντων, τους οποίους συνδέει ένα κοινό πρόβλημα καταπίεσης, και παρουσιάζεται στο κοινό με τη μορφή ερωτήματος σε μια δυναμική αισθητική μεταφορά της βιωμένης πραγματικότητας.⁴⁰ Η παράσταση αφηγείται την ιστορία της σύγκρουσης μεταξύ του πρωταγωνιστή-καταπιεσμένου, που βιώνει μια συγκεκριμένη αδικία και καταπίεση, κοινωνικά προσδιορισμένη, την οποία αγωνίζεται να αλλάξει, καθώς έχει και την ανάγκη και την επιθυμία για αλλαγή, και του ανταγωνιστή-καταπιεστή (ή ανταγωνιστών-καταπιεστών), που εργάζεται συστηματικά για τη διαίωνιση της καταπίεσης. Παρουσιάζεται το πλαίσιο της σύγκρουσης, και τα πρόσωπα που μπορούν να δράσουν ως σύμμαχοι είτε του πρωταγωνιστή είτε του ανταγωνιστή. Μεταξύ παλινοδιών και σύνθετων σχέσεων, η σύγκρουση κορυφώνεται και φτάνει η στιγμή της κρίσης, όπου ο πρωταγωνιστής έρχεται σε αδιέξοδο, χωρίς ωστόσο τα κίνητρά του για αλλαγή να έχουν μεταβληθεί. Παρακολουθούμε τα αποτελέσματα από τη λαθεμένη στρατηγική αντιμετώπισης της καταπίεσης και η αίσθηση της αδικίας και του θυμού είναι η στιγμή του τέλους της παράστασης της σκηνής-προτύπου.

Στη συνέχεια, με την καθοδήγηση του εμφυχωτή που διαμεσολαβεί μεταξύ της σκηνής και της πλατείας,⁴¹ προσκαλείται το κοινό να αναστοχαστεί και να τοποθετηθεί σύντομα, σχετικά με το πρόβλημα που παρουσιάζεται. Ο εμφυχωτής στη συνέχεια

38. Του ίδιου, *The Theatre of the Oppressed* και του ίδιου, *Games for Actors and Non-Actors*.

39. Του ίδιου, *Legislative Theatre: Using performance to make politics*, σ. 8-9.

40. B. Santos, «Σύγκρουση: το ερώτημα του Θεάτρου Φόρουμ», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 162 (2015b), σ. 36-39.

41. Μεταφράζουμε «εμφυχωτής-τρια» την πορτογαλική λέξη *curinga* και την αγγλική *joker*, ακολουθώντας τις διευκρινίσεις του ίδιου του Boal για τον ρόλο των εμφυχωτών ως «διευκολυντών» και «δυσκολευτών» της θεατρικής διάδρασης· βλ. Boal, *Games for Actors and Non Actors*. Θεωρούμε ως εκ τούτου λανθασμένη και περιοριστική την απόδοση του *joker* ως «μπαλαντέρ» στα ελληνικά.

εξηγεί τους κανόνες της δεύτερης φάσης της παράστασης, της φάσης του φόρουμ. Η παράσταση ξαναπαίζεται και οι θεατές μπορούν να λάβουν θέση στα τεκταινόμενα και να προτείνουν εναλλακτικές στρατηγικές που θα μπορούσε να ακολουθήσει ο πρωταγωνιστής, αντικαθιστώντας τον ενσώματα επί σκηνής. Οι θεατές, που έχουν ήδη στο πρώτο μέρος προσλάβει μια συγκεκριμένη «δοσμένη πραγματικότητα» και χαρακτήρες με ισχυρά κίνητρα, σχέσεις και επιδιώξεις και έχουν εισέλθει ιδανικά σε μια διαδικασία μέθεξης με τον καταπιεσμένο-πρωταγωνιστή, στο δεύτερο μέρος καλούνται να επεξεργαστούν διανοητικά την πρόσληψή τους και να τη συσχετίσουν με την εμπειρία τους, την οποία στη συνέχεια καλούνται ενεργητικά να εναποθέσουν στη σκηνή, σε διάλογο με τη δοσμένη πραγματικότητα. Μετατρέπονται, έτσι, κατά τον Boal, σε θεα-ποιούς (spect-actors), σε δρώντες θεατές.

Τα ζητήματα της υποκριτικής στο Θέατρο του Καταπιεσμένου εντάσσονται στα γενικότερα ζητήματα υποκριτικής του μη επαγγελματία ηθοποιού του κοινωνικού θεάτρου, του λεγόμενου κοινωνικού ηθοποιού (social actor).⁴² Ο κοινωνικός ηθοποιός του Θεάτρου Φόρουμ, αρχικά, κατά τη σκηνή-πρότυπο κινείται στο πλαίσιο του δραματικού θεάτρου, όπως το ορίζουν ο Brecht⁴³ και πιο πρόσφατα ο Lehmann⁴⁴ στην απόπειρά τους να το διαχωρίσουν από το επικό και το μεταδραματικό θέατρο αντίστοιχα. Απαιτείται, δηλαδή, από τον ηθοποιό η ικανότητα να συγκεντρώνεται στη μυθοπλαστική πραγματικότητα του αυτοσχέδιου έργου και του ρόλου του, στις σχέσεις, στα κίνητρα, στις ψυχοσωματικές δράσεις. Όπως και στον Stanislavski, ο ηθοποιός τελεί υπό το καθεστώς της λεγόμενης «δημόσιας μοναξιάς» και συχνά βρίσκεται σε συναισθηματική ταύτιση με τον ρόλο του και τα κίνητρά του.⁴⁵ Αυτό συμβαίνει ανεξαρτήτως των υφολογικών επιλογών της ομάδας των κοινωνικών ηθοποιών, οι οποίες μπορούν να κινούνται από τον ρεαλισμό και τον ποιητικό ρεαλισμό μέχρι τον εξπρεσιονισμό και τον συμβολισμό.

Ο στόχος του Boal, ωστόσο, ήταν να διαρρήξει τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ εκείνου που κατέχει και αφηγείται την αλήθεια, του ηθοποιού, και εκείνου που έχει έλθει να την ακούσει, του θεατή. Η παράσταση στο δεύτερο μέρος της, το φόρουμ, μετατρέπεται σε μια διερευνητική διαδικασία των τελετών πολιτειότητας,⁴⁶ που βασίζεται στην εγγενή ανθρώπινη θεατρικότητα, ώστε το θέατρο να γίνει χώρος ενδυνάμωσης και συλλογικό εργαλείο πρόβας πολλαπλών στρατηγικών για την κοινωνική αλλαγή.

Σύμφωνα με τη γνωστή άποψη του Brecht, προϋπόθεση για τον κοινωνικό μετασχηματισμό είναι να σταματήσει κανείς να είναι εξοικειωμένος με οτιδήποτε ενδύεται τον

42. Βλ. Schininà, «Here we are: Social theatre and some open questions about its development».

43. Η πρώτη διάκριση του δραματικού από ένα άλλο, νέο είδος προσέγγισης της σκηηνικής δράσης, το επικό θέατρο, γίνεται από τον B. Brecht, «Theatre for learning», C. Martin – H. Bial (επιμ.), *Brecht Sourcebook*, Routledge, London, 2000b, σ. 23-30.

44. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre* (μετ. K. Jürs-Munby), Routledge, Abingdon, 2006.

45. J. Benedetti, *Stanislavski: An Introduction. Revised and updated*, Routledge, New York, 2004· K. Stanislavski, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* (μετ. Α. Νίκας), Γκόνης, Αθήνα, 2006 (1959)· του ίδιου, *Πλάθοντας ένα ρόλο* (μετ. Φ. Κονδύλης), Γκόνης, Αθήνα, 2006 (1962)· του ίδιου, *Για την τέχνη του ηθοποιού: ο ηθοποιός σε πρόβα*, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2010.

46. Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*.

μανδύα της κοινής λογικής.⁴⁷ Η λειτουργία του θεάτρου, κατά τον ίδιο, είναι να οδηγήσει τον θεατή στην κριτική θέαση της πραγματικότητας, ώστε να είναι σε θέση, μέσω της θεατρικής απ-οικειοποίησης-αποστασιοποίησης, του *Verfremdungseffekt*, να κάνει διασυνδέσεις του έργου με την προσωπική και την κοινωνική του πραγματικότητα. Ο Boal ωθεί τις ιδέες του Brecht στα άκρα: στο φόρουμ «γκρεμίζει» τον τέταρτο τοίχο του δραματικού χώρου του Stanislavski, επιτρέποντας την είσοδο του κοινού στη σκηνή.

Οι παράσταση στο δεύτερο μέρος αποδομείται πλέον κατά τη βούληση του κοινού, οι διαφορετικές απόψεις αναδεικνύονται και αντιτίθενται μέσω της θεατρικότητας, με ενέργεια αλλά και με έναν οργανωμένο και ασφαλή τρόπο. Βρισκόμαστε πλέον πολύ κοντά στο όραμα του Brecht για ένα διαλεκτικό θέατρο ασυνέχειας και αντιθέσεων, ώστε το κάθε πρόβλημα να γίνει ορατό. Η διαφορά είναι ότι αυτή τη διαλεκτική δεν τη χτίζει κάποιος δραματουργός ή σκηνοθέτης, αλλά οικοδομείται στο εδώ και τώρα μεταξύ θεατών και ηθοποιών.

Από την άποψη της υποκριτικής του κοινωνικού ηθοποιού, στο δεύτερο αυτό μέρος επέρχεται η ρήξη με το προηγούμενο μέρος της παράστασης που, όπως είδαμε, κινούνταν στο πλαίσιο του δραματικού θεάτρου. Ο κοινωνικός ηθοποιός χρειάζεται στο σημείο αυτό να δρα ταυτόχρονα τόσο ως ηθοποιός όσο και ως εμφυχωτής, με στόχο την κριτική συνειδητοποίηση και την ενδυνάμωση του κάθε θεατή, καθώς τον υποδέχεται στη σκηνή ως ισότιμο φορέα της δράσης, ώστε να μετασχηματιστεί, μέσα από συναισθηματικές και διανοητικές διαδικασίες, η δοσμένη σκηνική πραγματικότητα.

Ο ηθοποιός είναι πλέον αναγκασμένος να διευρύνει τον κατά τον Stanislavski κύκλο της προσοχής του⁴⁸ πέρα από τα όρια της σκηνής και των άλλων ηθοποιών με τους οποίους έχει προβάρει το έργο, και να βρίσκεται σε ετοιμότητα για να υποστηρίξει το κίνητρο του χαρακτήρα του, ερχόμενος αντιμέτωπος με τον απρόβλεπτο πλούτο των προτάσεων του κοινού και της συλλογικής σοφίας που χτίζεται σταδιακά. Πέρα από τα κίνητρα του αντίπαλου χαρακτήρα στη διαμειβόμενη σύγκρουση, ο ηθοποιός που παίζει τον ρόλο του καταπιεστή πρέπει να προσλάβει και τις προθέσεις και το υπόβαθρο του κάθε θεατή που ενσαρκώνει κάθε φορά τον καταπιεσμένο. Ο ηθοποιός καλείται να αναλύσει την κάθε προτεινόμενη στρατηγική, καθώς ερμηνεύει τον ρόλο του έτσι ώστε να αναδείξει τα προτερήματα και τις αδυναμίες της. Η μέθεξή έχει δώσει πια τη θέση της σε μια κριτική και διαλεκτική σχέση του ηθοποιού ως καταπιεσμένου στην πραγματικότητα, που επιθυμεί την αλλαγή που προτείνουν οι θεατές, με τον ρόλο του στη σκηνή ως ανταγωνιστή-καταπιεστή και με την αποστολή του να δράσει παιδαγωγικά, να «δυσκολεύει» τον θεατή για να τον προκαλέσει να εφεύρει αποτελεσματικότερες λύσεις.

Δεν είμαστε στην περιοχή ωστόσο της αποστασιοποίησης από τον ρόλο, όπως την περιέγραφε ο Brecht, καθώς ο ηθοποιός συνεχίζει να «είναι» ο ρόλος του. Ο Boal

47. C. Martin – H. Bial (επιμ.), *Brecht Sourcebook*, Routledge, London, 2000· B. Brecht, «Μικρό όργανο για το θέατρο» (μετ. Αγγέλας Βερυκοκάκη), *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*, Κάλβος, Αθήνα, 1979, σ. 233-274· του ίδιου, «Σκηνή του δρόμου: Βασικό πρότυπο για το επικό θέατρο», Π. Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Δωδώνη, Αθήνα, 2012.

48. S. Moore, *Το Σύστημα Στανισλάβσκι* (μετ. Α. Τσάκας), Παρασκήνιο, Αθήνα, 1992.

αποκαλεί αυτή τη φάση *ενδιαμεσότητα* (metaxis)⁴⁹: Εξηγεί ότι πρόκειται για την «κατάσταση του ανήκειν ολοκληρωτικά και ταυτόχρονα σε δύο διαφορετικούς κόσμους»,⁵⁰ τον κοινωνικό κόσμο, δηλαδή την καταπιεστική πραγματικότητα στην οποία ζει ο καταπιεσμένος πολίτης, και τον αισθητικό κόσμο, δηλαδή την καλλιτεχνική ανάπλαση της καταπιεστικής πραγματικότητας από τον καταπιεσμένο καλλιτέχνη.⁵¹

Καθώς οι δύο φαινομενικά αντίθετες παραδόσεις της υποκριτικής του 20ού αιώνα, εκείνη του δραματικού-ρεαλιστικού και εκείνη του επικού θεάτρου, συνομιλούν αρμονικά πάνω στη σκηνή, αντί για τη *μέθεξη* ο ηθοποιός χρησιμοποιεί την *αναλογική επαγωγή* (analogical induction),⁵² ξεφεύγοντας από την ατομική ερμηνεία του ρόλου του, και συμπεριλαμβάνει στην ερμηνεία του αυτό που εκπροσωπεί ο ρόλος του στο συλλογικό κοινωνικό φαντασιακό.⁵³ Το αν ο ηθοποιός καταφεύγει ή όχι σε στιλιζαρισμένη ερμηνεία του ρόλου του αποτελεί ζήτημα υφολογικών επιλογών των ομάδων. Αξίζει πάντως την προσοχή μας το γεγονός ότι το ζητούμενο είναι πάντοτε το θέατρο να χρησιμεύει για την ανάλυση και κατανόηση των επειγουσών καταπιεστικών καταστάσεων της πραγματικής ζωής και η παράσταση αποτελεί τον προστατευμένο χώρο πρόβας για την αλλαγή στην πραγματικότητα.⁵⁴

Οι ηθοποιοί όπως και ο εμφυχωτής καλούνται να οδηγήσουν το κοινό σε μια ανυψωτική πορεία από την κατανόηση της δυναμικής της δεδομένης σύγκρουσης, το μικρο-επίπεδο, στην κριτική και πολύπλευρη συνειδητοποίηση του προβλήματος και των κοινωνικών δομών που το αναπαράγουν, στο μακρο-επίπεδο.⁵⁵ Αυτή η διαδικασία δεν είναι μονόπλευρη, καθώς οι θεατές αποκαλύπτουν ολοένα και νέες απροσδόκητες εναλλακτικές στρατηγικές, ακόμα και για τους ίδιους τους δημιουργούς της παράστασης, που βίωσαν το πρόβλημα στην πραγματικότητα. Οι λύσεις που προτείνονται αλλάζουν την οπτική γωνία από την οποία, ενδεχομένως, έβλεπαν μέχρι τότε το πρόβλημα τόσο οι δρώντες θεατές όσο και οι ίδιοι οι ηθοποιοί που παραμένουν στη σκηνή κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτή τη διαδικασία ο Boal την ονομάζει *άσκηση* (ascesis), χρησιμοποιώντας την ελληνική λέξη.⁵⁶ Η *άσκηση* είναι η μαιευτική διαδικασία που ακολουθεί ο εμφυχωτής για να οδηγήσει τους *θεα-ποιούς* να συνειδητοποιήσουν κριτικά τα αίτια μιας ατομικής καταπίεσης και να την αναγάγουν στο ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο, συνδέοντάς τη με κοινωνικά προβλήματα, σχέσεις εξουσίας και την κοινωνική δομή, προκειμένου οι λύσεις και οι στρατηγικές που προτείνονται να λαμβάνουν υπό-

49. Νεολογισμός του Boal που προέρχεται από την πλατωνική χρήση της λέξης «μεταξύ» στο *Συμπόσιο*.

50. Boal, *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*, σ. 43.

51. *Ο.π.*, σ. 42-44.

52. *Ο.π.*

53. Η έννοια της *αναλογικής επαγωγής* συνδέεται με την έννοια του *Gestus* του Brecht, χωρίς να ταυτίζονται απόλυτα αισθητικά. Για το *Gestus*, βλ. C. Weber, «Brecht's concept of Gestus and the American performance tradition», C. Martin – H. Bial (επιμ.), *Brecht Sourcebook*, Routledge, London / New York, 2000 σ. 43-49.

54. Boal, *Games for Actors and Non Actors*, σ. xxi.

55. Santos, «Σύγκρουση: το ερώτημα του Θεάτρου Φόρουμ», σ. 38.

56. *Ο.π.*

ψη τους το κοινωνικό μακρο-επίπεδο και να μην περιορίζονται στο μικρο-επίπεδο της παρουσιαζόμενης σύγκρουσης.

Για την προετοιμασία του ηθοποιού στο Θέατρο του Καταπιεσμένου χρησιμοποιούνται παιχνίδια-ασκήσεις, οι παιχνιδασκήσεις, εμπνευσμένες από τις ασκήσεις της εκπαίδευσης του ηθοποιού, που αποτελούν το οπλοστάσιο του Θεάτρου του Καταπιεσμένου.⁵⁷ Ο Barba υπογραμμίζει τη λειτουργικότητα της άσκησης ως μέσου ανάσχεσης του αυτοματισμού στη σκέψη, την κίνηση και εν τέλει στη δράση και την επανεπεξεργασία του αυθορμητισμού της δράσης υπό τον έλεγχο του δρώντος.⁵⁸ Ο Boal, αντίστοιχα, υποστήριξε ότι οι παιχνιδασκήσεις οδηγούν το μηχανοποιημένο από την καθημερινή δραστηριότητα σώμα-νου σε εξω-καθημερινά μονοπάτια έκφρασης και μέσω αυτής της διαδρομής σε από-μηχανοποίηση (de-mechanization).⁵⁹ Όταν επιδιώκουμε, δηλαδή, την αλλαγή στον τρόπο σκέψης, πρέπει ίσως να ξεκινάμε από την αλλαγή στον τρόπο κίνησης και να μιλάμε για αλλαγή του συνολικού συστήματος δράσης.

Η διαφορά, ωστόσο, της δουλειάς με το σώμα του Boal, σε σχέση με εκείνη των εκπροσώπων του λεγόμενου Άγιου Θεάτρου (Holy Theatre), όπως ο Barba και ο Grotowski, έγκειται στο ότι κατά τον πρώτο στόχος της από-μηχανοποίησης είναι να καταστεί η ιδεολογία που εγγράφεται στο σώμα από άρατη ορατή και να γίνει αντικείμενο κριτικής ανάλυσης και αλλαγής. Είναι όμως αδύνατον να υπάρχει σώμα που δεν είναι φορέας μιας ιδεολογίας, ενός κοινωνικού προσώπου που διαδρά αναπόδραστα στο πλαίσιο κοινωνικών τελετουργιών.⁶⁰ Το ζήτημα είναι ποια προσωπεία και ποιες τελετουργίες επιλέγει συνειδητά ο ηθοποιός, και κατ' επέκταση ο πολίτης, να ενσαρκώσει. Αντίθετα, οι δεύτεροι οραματίζονταν ένα σώμα ουδέτερο, «άγιο», χωρίς ιδεολογία ως ιδανικό σημείο αφετηρίας της δουλειάς του ηθοποιού⁶¹ σε μία διαδικασία μυστικιστικής σχεδόν, εξω-ιδεολογικής και εξω-κοινωνικής τελείωσης.

Οι συμμετέχοντες στο Θέατρο του Καταπιεσμένου ως ηθοποιοί και ως θεατές συμμετέχουν στη διαδικασία της άσκησης, όπως την εννοεί ο Boal, καθώς από το προσωπικό μικρο-επίπεδο οδηγούνται στο κοινωνικό μακρο-επίπεδο και στην αποκαλούμενη από τον παιδαγωγό Paulo Freire *κριτική συνειδητοποίηση* (conscientization),⁶² μέσω των δραστηριοτήτων της ενσώματης ανάλυσης της καταπίεσης, των κοινωνικών προσώπων και των κοινωνικών τελετουργιών που την αναπαράγουν. Ο ηθοποιός, ταυτόχρονα με

57. Βλ. ένα ιδιαίτερα πλούσιο σύστημα ασκήσεων στο Boal, *Games for Actors and Non Actors*.

58. Barba – Savarese, *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, σ. 66-67.

59. Ό.π.

60. Οι έννοιες *κοινωνικό πρόσωπο* (social mask) και οι *κοινωνικές τελετουργίες* (social rituals) του Boal (1992,1995) αντιστοιχούν στην έννοια του *Gestus* του Brecht. Βλ. Boal, *Games for Actors and Non Actors* και του ίδιου, *Rainbow of Desire*.

61. Ph. Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London / New York, 1997.

62. Βασικός όρος των Paulo Freire και Augusto Boal και στόχος της πρακτικής τους είναι η παιδαγωγική διαδικασία ανάπτυξης της κριτικής επίγνωσης της οικείας κοινωνικής πραγματικότητας μέσω της μάθησης και της πράξης (ο όρος *praxis* εμπερικλείει την ενήμερη δράση και τον αναστοχασμό πάνω σε αυτή), με στόχο την αποκάλυψη της κοινωνικής δομής των προβλημάτων, των κοινωνικών μύθων και τη λειτουργία της κυρίαρχης ιδεολογίας. Βλ. P. Freire, *The Paulo Freire Reader* (επιμ. A. M. A. Freire – D. Macedo), Continuum, New York, 1998.

τους στόχους του χαρακτήρα του, δεν ξεχνά ποτέ πάνω στη σκηνή αυτήν τη λειτουργία του ως συντελεστή της άσκησης, ως ηθοποιού - εμψυχωτή.

Οι πολιτικές διαστάσεις του Θεάτρου του Καταπιεσμένου

Ο Boal στην πολιτική του θεώρηση, η οποία στην αφετηρία της είναι νεο-μαρξιστική,⁶³ έχει εμπνευστεί στο θεατρικό του όραμα, εκτός των άλλων, και από την αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία και τη λειτουργία της αρχαίας αγοράς. Επέκρινε, ωστόσο, την αριστοτελική κάθαρση με πολιτικούς όρους, ως λειτουργία καταναγκασμού και επανεδραίωσης του ισχύοντος καταπιεστικού συστήματος,⁶⁴ απηχώντας τη σκέψη του Brecht, χωρίς, ωστόσο, να έχει λάβει υπόψη του τη δημοκρατική διάσταση του αρχαίου δράματος και του αρχαίου θεάτρου ως αυτο-αναστοχαστικού, αυτο-ρρυθμιστικού θεσμού, απαραίτητου στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας, όπως την ερμήνευσε ο Κορνήλιος Καστοριάδης.⁶⁵ Σε συμφωνία με την οπτική του Καστοριάδη, η ερευνήτρια Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση στη διατριβή της⁶⁶ υποστηρίζει ότι οι διαδικασίες των θεατρικών αγώνων στα Μεγάλα Διονύσια και η αντιμετώπιση του κοινού όχι απλώς ως θεατών αλλά ως πολιτών, αποτελούν διαδικασίες που αντανακλούν τελετουργικά τις συμμετοχικές διαδικασίες των πολιτών στη λήψη αποφάσεων στον δημόσιο χώρο και στην πολιτική σφαίρα. Επίσης, ότι η ίδια η δομή της αρχαίας τραγωδίας χρησιμοποιεί ως σημείο αναφοράς δύο βασικές δημοκρατικές πρακτικές, τον λόγο και τη δράση, και παρουσιάζει τις διαφορετικές απόψεις μέσω του αγώνα, με βάση την αρχή της ισηγορίας των αγωνιζόμενων. Οι αγώνες δεν μένουν στο πλαίσιο των προσωπικών διαφορών των ηρώων, αλλά αφορούν πολιτικά ζητήματα και ανθρώπινες αξίες, το εύρος της ανθρώπινης δράσης, το ζήτημα της ευθύνης.

Όπως υποστηρίζει ο Καστοριάδης, καθώς και άλλοι φιλόσοφοι και μελετητές,⁶⁷ η αρχαία τραγωδία αποτελεί μια ποιητική αναπαραγωγή στη σκηνή των πολιτικών ζητημάτων και των αγωνιών των πολιτών της δημοκρατικής Αθήνας, μιας κοινωνίας σε μια διαρκή διαδικασία αυτοθέσμησης.⁶⁸ Η ύβρις δεν αφορά την καταστρατήγηση των καθορισμένων κανόνων, αλλά μιλά για τις απρόβλεπτες συνέπειες της ανθρώπινης δράσης και για την ανάγκη και την αξία του αυτοπεριορισμού και της αναγνώρισης του άλλου στο πλαίσιο της δημοκρατικής συνύπαρξης των πολιτών. Η ύβρις του τραγικού ήρωα είναι το «μόνος φρονεΐν», το ότι δεν συμπεριλαμβάνει στη θεώρησή του την οπτική των άλλων. Όπως εξηγεί η Πίγκου-Ρεπούση,⁶⁹ απηχώντας πάντοτε τον Καστοριάδη και την

63. Boal, *The Theatre of the Oppressed*.

64. Ο.π.

65. Κ. Καστοριάδης, *Αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*, Ύψιλον, Αθήνα, 1984· του ίδιου, *Παράθυρο στο χάος* (μετ. Ε. Τσελέντη), Ύψιλον, Αθήνα, 2007.

66. Μ. Pigkou-Repousi, *Ensemble Theatre and Citizenship Education How Ensemble Theatre Contributes to Citizenship Education*, PhD Thesis, University of Warwick, Institute of Education, 2012, <http://go.warwick.ac.uk/wrap/56233> [15-9-2014].

67. Ο.π.

68. Γ. Π. Πεφάνης, «Φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία», *Λογείον* 2. (2012), σ. 256-283, http://blog.theaterst.upatras.gr/images/2012_PDF/pefanis_kastoriadis.pdf [10-10-2014].

69. Pigkou-Repousi, *Ensemble Theatre and Citizenship Education*.

οπτική του πάνω στην αρχαία τραγωδία, η ύβρις στην τραγωδία δεν έχει θεολογική διάσταση αλλά πολιτειακή. Το ίδιο συμβαίνει με την κάθαρση: δεν αφορά τη θεολογία αλλά την πολιτειότητα και αποτελεί ως διαδικασία και διεργασία την προϋπόθεση για τη συλλογική ανάληψη της ευθύνης και τη λήψη αποφάσεων σε ένα άλλο θέατρο εκείνου της Εκκλησίας του Δήμου.

Παρά τους ισχυρισμούς του Boal περί του αντιθέτου,⁷⁰ υποστηρίζουμε ότι, στην πραγματικότητα, το θέατρό του όχι μόνο δεν είναι ο αντίποδας της τραγωδίας, αλλά αντιθέτως έχει πολλά κοινά με εκείνη τη λειτουργία της τραγωδίας ως θεσμού της δημοκρατίας. Ισχυριζόμαστε, μάλιστα, ότι η απόπειρά του πράγματι αποτελεί μια πετυχημένη μεταφορά της λειτουργίας αυτής του αρχαίου θεάτρου στο σήμερα, καθώς μετακινεί στη σφαίρα του δραματικού τον δημόσιο χώρο της συνέλευσης των πολιτών και επανατοποθετεί στη δημόσια σφαίρα τη θεατρικότητα. Συνθέτει έτσι σε ένα παραστασιακό γεγονός τη λειτουργία του αρχαίου θεάτρου και τη λειτουργία της Εκκλησίας του Δήμου και της αρχαίας Αγοράς. Από αυτήν την άποψη, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Schechner, πράγματι το θέατρο του Boal είναι ό,τι είχε ονειρευτεί να κάνει Brecht αλλά ποτέ δεν τα κατάφερε.⁷¹

Η πολιτική διάσταση των επιλογών του Boal –της επανεφεύρεσης της δραματικότητας του ηθοποιού, της διαδικασίας της κατάρτησης του τέταρτου τοίχου και της μεταβίβασης της εξουσίας του ηθοποιού στον θεατή– συνδέεται με τις σύγχρονες απόπειρες αμφισβήτησης της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας στη δημόσια σφαίρα και τη φαντασιακή ενδραμάτιση μιας άλλης πολιτικής και κοινωνικής δομής, εμπνευσμένης από τους θεσμούς και τη διαδικασία συνεχούς αναθεώρησης και αυτοθέσμησης της αθηναϊκής πολιτείας.

Δεν είναι τυχαίο που η τεχνική του Θεάτρου του Καταπιεσμένου που ονομάζεται νομοθετικό θέατρο (legislative theatre) και αποτελεί τη συνέχεια του Θεάτρου Φόρουμ στη δεκαετία του '90, χρησιμοποιήθηκε τόσο από τον Boal όσο και από πολλά κινήματα στον κόσμο ως τρόπος πραγματοποίησης γενικών συνελεύσεων πολιτών, όχι πλέον για τη διαμαρτυρία, αλλά για τη σύλληψη και την κατάρτιση συγκεκριμένων θεσμικών προτάσεων από την πλευρά των πολιτών, με στόχο τη σύνταξη του συλλογικού προϋπολογισμού, νομοσχεδίων, εσωτερικών κανονισμών πολιτειακών οργανισμών κ.ά. στο πλαίσιο μιας απόπειρας διεύρυνσης της έννοιας της δημοκρατίας. Ο Καστοριάδης θεωρεί ότι το δημοκρατικό πρόταγμα:

Είναι αλληλένδετο τόσο με την ανάδειξη της ικανότητας της κοινωνίας, όσο και με την επιβεβαίωση αυτής της ικανότητας να αμφισβητήσει τους θεσμούς της και να τους αλλάξει. Με φιλοσοφικούς όρους, η δημοκρατία είναι το καθεστώς της ανακλαστικής σκέψης. Αυτό σημαίνει, επίσης, ότι η δημοκρατία προϋποθέτει πως δεν υφίσταται αποκάλυψη, αλλά ούτε και απόλυτη γνώση ή πολιτική επιστήμη, όπως πίστευαν ο Πλάτων και στη συνέχεια τόσο άλλοι. Η δημοκρατία είναι το καθεστώς της δόξας, της σκεπτόμενης γνώμης και απώτατος στόχος της είναι η φρόνησις, η έμπρακτη σύνεση.⁷²

70. Boal, *The Theatre of the Oppressed*.

71. Schechner, Backcover στο *Games for Actors and Non Actors*.

72. Καστοριάδης, *Παράθυρο στο χάος*, σ. 106-107.

Θεωρήσεις του κόσμου που εμπνέονται από τον δογματισμό, από αποκαλυπτικές θεωρίες, από τον φονταμενταλισμό, καθώς και πολιτικά συστήματα, όπως η ολιγαρχία και ο ολοκληρωτισμός, τα κλειστά συστήματα σκέψης και ιδεολογίας, οι ιεραρχικές σχέσεις εξουσίας τίθενται ευθέως σε αμφισβήτηση από ένα τέτοιο είδος θεάτρου, όπως το Θέατρο του Καταπιεσμένου, καθώς ο διάλογος είναι η βάση του και η αρχή του. Και με αυτήν την έννοια το Θέατρο του Καταπιεσμένου, πέρα από προϊόν της ανθρωπιστικής παράδοσης, είναι, επίσης, και ένα αυθεντικό «παιδί» της μετα-νεωτερικής εποχής,⁷³ η οποία αναδεικνύει και νομιμοποιεί την πολύ-πρισματική σκέψη.

Στο Θέατρο του Καταπιεσμένου μέσω της θεατρικότητας τίθεται υπό αμφισβήτηση η αντιπροσωπευτική δημοκρατία της εποχής μας και η ιδιώτευση του πολίτη, την οποία το καθεστώς αυτό αναπόφευκτα επιφέρει, καθώς επαναφέρονται στο θέατρο, όχι μόνο ως περιεχόμενο αλλά κυρίως ως μορφή, τα ζητήματα της δόξας, δηλαδή της σκεπτόμενης γνώμης και της κρίσης, του αγώνα, δηλαδή της σύγκρουσης ιδεών στο πλαίσιο της ισηγορίας, της ύβρεως, της αμαρτίας και της περιπέτειας, των συνεπειών δηλαδή της απρόβλεπτης ανθρώπινης δράσης, της φρόνησης, της συμπερίληψης της οπτικής του άλλου μέσω του διαλόγου και της επίκλησης της συλλογικής σοφίας της κοινωνίας, του Χορού, της ανάληψης ευθύνης έναντι ενός κοινωνικού συνόλου και τέλος, της πράξης, της αδιαμεσολάβητης ενημερωμένης δράσης. Όλα χαρακτηριστικά μιας άλλης δημοκρατίας, της ανακλαστικής και συνεχώς αυτό-αμφισβητούμενης, μεταβαλλόμενης και αυτορρυθμιζόμενης δημοκρατίας, που «ποτέ δεν υπήρξε ούτε στην αρχαία Ελλάδα αλλά ούτε και στη σύγχρονη Δύση, παρά μόνο ως πρόταγμα ή μια εν σπέρματι κατάσταση».⁷⁴

Ο Augusto Boal, στις 27 Μαρτίου του 2009, λίγο πριν πεθάνει, γράφει το μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου, που διαβάστηκε σε όλα τα θέατρα του κόσμου:

Κάνοντας θέατρο μαθαίνουμε να βλέπουμε αυτό που είναι προφανές, αλλά που συνήθως δεν μπορούμε να δούμε, επειδή δεν έχουμε συνηθίσει να το παρατηρούμε. Αυτό που μας είναι οικείο γίνεται αόρατο: κάνοντας θέατρο φωτίζουμε τη σκηνή της καθημερινής ζωής. (...) Είμαστε όλοι ηθοποιοί: το να είσαι πολίτης δεν σημαίνει ότι ζεις σε μια κοινωνία, σημαίνει ότι την αλλάζεις.⁷⁵

Σε μία τέτοια ιστορική συνθήκη που ζούμε, ίσως η μόνη επιλογή είναι τελικά να γίνουμε όλοι ηθοποιοί: πολίτες με σκέψη και κρίση σε μια απόπειρα να εγκαθιδρύσουμε ένα δημοκρατικό «καθεστώς συλλογικού αυτοστοχασμού»⁷⁶ ενάντια στο ρεύμα της ιδιώτευσης, του φόβου, της ηττοπάθειας και της μισαλλοδοξίας.

73. Auslander, *From Acting to Performance*.

74. Καστοριάδης, *Παράθυρο στο χάος*, σ. 106.

75. A. Boal, «Μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα του Θεάτρου 27 Μαρτίου 2009» (μετ. Ν. Παναγιώτου), *Εκπαίδευση & Θέατρο* 16 (2015), σ. 10-11.

76. Καστοριάδης, *Παράθυρο στο χάος*, σ. 124.

DIKMEN GÜRÜN

Democracy and Theatre in Turkey: A Landscape of Discrepancies

The revolutionary steps, taken briefly after the establishment of the Turkish Republic in 1923, underlie the foundation of Atatürk's reforms which take Western-style democracy and secularism as a model. With the young Republic, radical changes in all domains of life have been necessary in order to design a new modern society based on the Western model. Accordingly, reforms ranging from the new civil code to the modern education system, from equality between men and women and women's right to vote, to the new penal code have been implemented, embracing the idea of a secular state.

Arts and theatre in particular, occupy a special place among these accomplished reforms. Theatre has always been an essential component of modernization endeavors both starting with the Tanzimat Reformation period of the Ottoman Empire and during the Republican Period of modern Turkey. However, interestingly enough, the desired democratic culture, in each period, has been subjected to mechanisms of oppression and censorship.

The current problems of Turkish theatre today can be regarded as an outcome of this historical clash which dates back to 1839, the beginning of the Ottoman Reformation (Tanzimat) period. The issuing of an imperial edict called Tanzimat Fermanı, which marks the beginning of this period, also marks the beginning of the westernization movement in the Ottoman Empire. As the historian Prof. İlber Ortaylı claims, the reformative steps undertaken in the military, legal and education systems within this context, did not originate from an admiration for the West but resulted from mere necessity. However, the fact that attempts at modernization, including reformation plans and objectives for social transformation, have all been imposed from above by an elite class, prompt discussions about the extent to which these reforms have been understood and internalized by the majority.

Ottoman Empire, in its late years, realized that it could not afford to fall behind the advancements in Europe which were fostered by the culture of democracy, and that it had to catch up with this process of progress by covering a very long distance in fairly a short amount of time. Thus, the cultural developments were imposed from above in the form of government policies, rather than organically evolving from ages of scientific and artistic progress as it has been the case in the West.

As Dr. Burcu Yasemin Şeyben explains explicitly in her PhD thesis,¹ the main discrepancy has been that the Western approach to arts and culture that is secular and

1. Burcu Yasemin Şeyben, *Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki*

individualistic, contradicts the Islamic tradition's approach that is more conservative. However, for the sake of the state's respectability and improvement as brought about by the Ottoman Reformation, all components of the modernization package have been accepted by the Empire not only as a state policy but also as a cultural policy as well.

The Western approach to arts and culture that encourages freedom and the Islamic approach based on traditions, renouncing individual freedom, naturally conflict with one another. For this reason, even though Tanzimat (the Ottoman Reformation Era) and Meşrutiyet (The Constitutional Era) subsequent to it have laid the foundations of modern Turkish theatre in the Western sense, works that displease the state and that defend freedom of expression have been banned and their creators banished during these periods. A similar approach, although different in essence, by the state might be observed also during the Republican Period as well. This difference in essence of these two approaches might be traced back to how Mustafa Kemal Atatürk distinguishes the processes of modernization and westernization from merely copying the West. Nevertheless, taking hasty steps and the presence of a system imposed from top to bottom by a bureaucratic class of elites during the Republican Period is criticized today retrospectively even though the conditions then apparently have been different from those of today.

With the foundation of the Turkish Republic in 1923, cultural policies also received their share of the government's attention, and arts and culture were addressed within a centralized system. This centralized structure, when examined within the context of that period, signifies an attempt to protect the integrity and secularism of a new country founded on the remains of an empire. One of the most important steps taken with regards to cultural policy was taken by Atatürk, the founder of the Turkish Republic, who initiated an overall mobilization throughout the country advocating on every occasion that culture was the basis and the backbone of the Republic. He has declared that «People need certain things in order to progress. One should admit that a nation that does not paint paintings, that does not sculpt sculptures, that does not perform what science requires, has no place in civilization»² in a speech he gave on January 22nd 1923 in Bursa, at the Şark Cinema (Orient Cinema). However, as I have mentioned previously, the steps taken in this direction back in the 1920s, 1930s and 1940s, as well as the efforts to achieve their objectives, are heavily criticized today by some for having intended to cultivate uniform, homogenous generations. Critics of Atatürk argue that his doctrines were anti-democratic and oppressive. They ground their criticism on the claim that social transformations and cultural formations have been based on certain rigid projects during the Republican Period, and that these projects were far-removed from the emancipatory aspect of modernization since they were structured on the notion of a nation-state. Yet, when criticizing this struggle to create a new state from the ashes of a multinational and multilingual empire, one should take into account the challenges and circumstances of that period. The difficulty of fully comprehending the sheer size of the task that confront-

Yeri (Ancient Greek Plays Staged in Turkey and their role in Cultural Policy), PhD Thesis, (Thesis adviser: Prof. Dr. Dikmen Gürün), Theater Criticism and Dramaturgy Department of Istanbul University, Istanbul, 2009.

2. *Atatürk'ün Hayatı, Konuşmaları ve Yurt Gezileri: Derleyen Necati Çankaya*, Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş., Istanbul, 1985, p. 199.

ed and which was successfully accomplished by Atatürk and his immediate circle has been recognized by the vast majority even though some politically oriented controversial approaches are in effect as well.

1930s in the Republic of Turkey marked the beginning of efforts to build a national identity and to annihilate the notion of religious community («ümmet»). One of the principle objectives of the Community Centers (Halkevleri), opened for the first time in 1932, was to disseminate all disciplines of art as well as the art of theatre throughout the country. Their goal with regards to theatre was to foster the production of new theatre works as well of the classics. Within this project's scope, almost all classics were translated into Turkish. Likewise, Village Institutes, founded in 1940, while providing education to the rural population of Anatolia, at the same time encouraged them to participate in theatrical activities. In the meantime, Turkish-Muslim actresses were encouraged to go on stage and theatre houses were built all over the country. Theatre was regarded and functioned as a means of enlightenment. However, this was short-lived since these educational institutes were subject to criticism for being nests of communism, a claim advocated by the feudal land owners who put the right wing DP (Democratic Party) into power. Consequently, both institutions were shut down by the conservative Democratic Party that came to power in the early 1950s and thus the hope of fostering theater was lost.

1946, the year of transition to a multi-party system, marks a turning point when the top-down structure of Atatürk's reforms began to be challenged. This critical approach still maintains itself today since inconsistencies are inevitable in a country which has a low level of education and which has suffered many interruptions to its industrialization process; discrepancies are inevitable in particular since the libertarian approach of the intelligentsia is coupled up with the conservative intervention of the right wing governments in Turkey. As a matter of fact, the process that started with the elections in 1950, gave rise to a culture that became dominant as a result of successful expansionist policies by Islamist political parties. Effects of this might be observed in how the State Theaters founded 65 years ago and the Istanbul Municipal Theater celebrating its 100th anniversary this year, which are institutions of the Republican Period, today face serious threats of having their capacity limited and their freedom of expression suppressed by the Justice and Development Party (AKP) government which is so far the most expansionist of these Islamist political parties.

On the other hand, military coups recurring virtually every ten years as of 1960, swiftly downgraded the country. Surprisingly, the Constitution of 1961, introduced following the 1960 coup d'état, by creating a relatively free environment in the world of art, catalyzed private theatres. Private theatres occupy an important and special place in Turkey's theatre scene with their stance advocating free-thinking and democracy. Indeed, the political theatre movement of the 1960s was initiated by the bold moves of private theatres, and thanks to it quite a few playwrights and theatre artists could flourish. Frequent and regular tours in Anatolia during those years targeted raising the public's awareness. While state-funded theatres could not include playwrights such as Nazım Hikmet, Aziz Nesin or Brecht in their repertoire in the '60s and '70s since they were labeled «communists», it was private theatres that introduced them to the young population. However, the Constitution of 1982 that was ratified following the 1980 Turkish

coup d'état, severely restricted the fundamental rights and basic freedoms introduced by the previous constitution of 1961. With the new Constitution, reign of fear prevailed in the society and theatre could not remain exempt from this. While the musicals and vaudevilles supported by the new administration misled the new generation's notion of theatre, the fresh and vigorous spirit of the '60s and partly of the '70s, dissolved and the public became more and more detached from theatre.

It is a fact that socio-economic structure has an indisputable effect on theatre. Major political, economic and cultural developments have a direct impact on theatre, influencing the public's approach to it. While the audience was not considered a determining factor during the '50s which marked a transition from the single party administration to a multi-party one, later in the '60s, the organic relationship established between the audience and theatre gained importance in terms of theatre's social function. Restriction of constitutional rights and freedoms, shutting down some theatres and banning of plays that criticize the authorities are also unfortunate but evident indicators of the interaction between theatre and its audience, since both mutually define each other. So, unavoidably, the coup d'états of 1971 and 1980 as well as the innumerable detentions and countless torture cases of the 1990s along with its polarizing environment, turned the social topography upside down. Hence a long-lasting period of mutual silence between theatres and their audience has been experienced until the 2000s.

Currently, Turkey is undergoing another social transformation that will certainly leave its profound marks. For many years, Turkey had the privilege of being the one and only secular and Muslim country that adopted Western-style democracy in the Middle East. However, the conservative and Islam-oriented Justice and Development Party (AKP), winning a landslide victory for its third term in power, starting with 2011, upset the existing stability. Turkey is not only losing its position as a «model» in the region but it is also growing more and more isolated in Europe as well as in the Middle East. This has to do with AKP's authoritarian regime harboring ambitions to overgrow itself.

Today, it is indisputable that Turkey has a debatable reputation when it comes to democracy and freedom of expression and as such art cannot be relieved from the grip of oppression and censorship. It would be impossible to cover in its entirety the deterioration experienced in the field of arts caused by the mechanism of censorship, within the scope of this report. Yet, in the meantime, one cannot challenge the fact that banned books, films, plays, sculptures or paintings, and attempts even to ban social media tools such as Twitter and Facebook, are inevitable consequences of the ever-rising, strongly conservative right wing governments since the 1950s, including those of the military coup d'états which took place in succession in 1960, 1971 and 1980, not to mention the memoranda of 1997 and 2007.

As I have mentioned previously, there was censorship also during the years of the flourishing Republic while many reforms to catch up with the modern world were under way. However today, the AKP government attempts to disintegrate the cultural policies established by the Republic and accommodate them to their own agenda. Unfortunately, it is a fact that oppression and multitude of prohibitions are gradually increasing at a time when democracy in Turkey is supposedly improving, in the first decade of the century.

Recep Tayyip Erdoğan, who is today the President of the country although he still runs the show as the Prime Minister, and his highly conservative party AKP that has been in power since 2002, secured almost 50% of the votes in the last general elections of 2011 with the promise that they would take important steps towards eliminating the military's covert control over politics by commencing legal investigations against coup d'état attempts to overthrow their government. In addition to this, the initiation of the Resolution/Peace Process with the Kurdish PKK, in order to bring the Turkish-Kurdish conflict to an end, was a significant achievement on their part. These promises attracted not only votes by the conservatives but they also appealed to the liberal voters. However, tensions began to mount and questions began to arise, particularly among the liberal population as continuing arrests of military officers of all ranks, of journalists, and academicians started to pose a threat on the democratic breeze promised. These threatening and relentless measures naturally entailed criticism of the country's judicial system as unfair and despotic. Such despotic approaches by the state began permeating all arenas of social life. Under these circumstances, it would even be a valid argument to suggest that Recep Tayyip Erdoğan deliberately aims to weaken the fundamental ideals of the Republic and that his «New Turkey» is creating politically, socially and culturally, a milieu of tension in all aspects.

AKP's despotic conservative policies dictate ruling out any artistic production that fails to fall within their acceptable categories. Banned plays, banned books, and removed sculptures... These are all part of the «degenerate art» shows staged, as a tour de force, by this extreme-right wing party in power today.

The globally known Gezi Park Protests organized in June 2013 by tens of thousands of mainly university students simply declaring «don't interfere with my life style and my social space», and supported by the general public and artists, ended up with the government's use of excessive and brutal police force and the tragic deaths of 7 young people, the youngest of them being only 15 years old...None of the police is either jailed or arrested yet, leaving these crimes unaccounted-for...

In the wake of Gezi events, the AKP government intervened in the subsidized and private theatres to absorb them into their own policy by imposing them to stage plays compatible with the «general moral principles». This was a vague concept generated in order to be able to more promptly and more efficiently implement pressure and censorship.

On the other hand, the State Funding Committee of the Ministry of Culture and Tourism yearly provides financial support to private theatres since 1982 on project application and selection basis. This year, financial support was not granted to many of the prominent theatre groups simply because they supported the Gezi Park Protests. Naturally, some of these theatres went to court and sued the Ministry for its discrimination.

When talking about freedom of expression and democracy, the significance of private theatres comes to the fore. With their political and social stance their presence is a critical component of Turkish theatre. They were a vital component yesterday and they are a vital component today. The authoritarian attitude of the government manifests itself in various incidents that concern these private theatres; cutting down of the financial support to some private theatres is an example. Yet the audience's reaction to this veiled censorship by the Ministry is rather to fill the venues in support of private theatres.

On the other hand, the new policy of the AKP government, who intends to restructure the cultural environment of the country, towards the State Theatres and the State Opera and Ballet is aimed at terminating their status as state-funded cultural institutions. The proposed hybrid draft law concerning the establishment of TÜSAK, a Turkish Arts Council, for supporting arts is a hot topic of debate among art circles. Layoffs as well as demonstrations and resignations are taking place in relation to it. Primarily, the Draft Law is counter to the Law on the Establishment of the State Theatre and Opera, issued in 1949 which has the mission to subsidize such institutions in order to support the public culture.

What is to happen if the draft law is passed by the Grand Assembly soon!? It is a plausible scenario that these state-funded theatres and cultural institutions will be either closed down or privatized, that only those theatres with a repertoire which complies with the government's cultural standards will receive financial support since exercising artistic censorship via economic policies on private companies has become common practice, and that many state theatres in Anatolia will be closed down. Though, I am sure that such a cultural policy shift from the ideals of the Republic will not be submissively tolerated by the majority.

In the end, the dynamism of our theatre scene still prevails in a cultural climate marred by the government's actions. It is a fact that the AKP government cannot or does not want to tolerate the resistive, insubordinate and always questioning nature of theatre. However, while the AKP government struggles hard to subjugate theater and the theatre scene in Turkey, this on the other hand provokes a counter-movement which also pays attention to the culmination of audience development. More and more discussions come to the forefront generating interaction. And, hopefully, they will eventually lead us to a better future...

7 November 2014

Η διαμόρφωση δημοκρατικής συνείδησης στους εφήβους μέσω της ενδυνάμωσης της θεατρικής τους κουλτούρας¹

Παρά το γεγονός ότι, ιδιαιτέρως κατά τις τελευταίες δεκαετίες, τίποτα δεν φαινόταν να σκιάζει τον δημοκρατικό εαυτό των δυτικών κοινωνιών και, συναφώς, τίποτα δεν τις εμπόδιζε να διατυμπανίζουν προς όλες τις κατευθύνσεις πόσο καλά μπόρεσαν να συνδυάσουν τη δημοκρατία με το θαύμα της οικονομικής ανάπτυξης,² ωστόσο η Ιστορία είχε άλλη άποψη επ' αυτού. Τις άφησε, λοιπόν, άφωνες σήμερα να στέκουν απέναντι στο φάντασμα του ολοκληρωτισμού, το οποίο φαίνεται σαν να επανέκαμψε στη Δύση από το πουθενά. Το χειρότερο, δε, είναι ότι εκτός από άφωνες τις βρήκε και εξαιρετικά αδύναμες, τόσο ως προς το θεωρητικό εν γένει ενδιαφέρον τους όσο και σε σχέση με την ποιότητα του ίδιου του πολιτικού πράττειν. Τις βρήκε αδύναμες ως προς το θεωρητικό τους ενδιαφέρον, καθόσον οι ίδιες, αφού ασέληγαν επάνω στη θεωρητική απαίτηση, μετατρέποντάς τη στην καλύτερη περίπτωση σε φλυαρία, δεν διαθέτουν σήμερα αυτές τις κατηγορίες ανάλυσης που η εφαρμογή τους θα τους επέτρεπε να κατανοήσουν την κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα. Και τις βρήκε αδύναμες ως προς την ποιότητα του πολιτικού πράττειν, εφόσον οι ίδιες με κάθε τρόπο το ναρκοθέτησαν και το κατέστησαν ύποπτο, καθώς το ταύτισαν με τον επαγγελματισμό, τη δολοπλοκία, την κυριαρχία και, κατ' επέκτασιν, την αυταρχική εξουσία και το συνέδεσαν με τη διαστροφή του πολιτικού νοήματος· ενός νοήματος εντός του οποίου, στο μεταξύ, είχαν αποκτήσει την όποια δημοκρατική τους αυτοσυνειδησία.³

Την ίδια στιγμή, μάλιστα, ενώ διαβεβαίωναν, προς όλες τις κατευθύνσεις με υπερηφάνεια, για την «αντιμεταφυσική» τους στάση και, άρα, για το γεγονός ότι εκπροσωπούν έναν ορθό λόγο απολύτως αποτελεσματικό, επιστημονικό αλλιώς καλούμενο, βού-

1. Η δημοσίευση αυτή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος «ΘΑΛΗΣ», που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – Ε.Κ.Τ.) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (Ε.Σ.Π.Α.) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ – Ε.Κ.Π.Α. «Το Θέατρο ως Μορφοπαιδευτικό Αγαθό και καλλιτεχνική έκφραση στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία».

2. Παρεκτός, ίσως, από τις «δυστροπίες» κάποιων αμετανόητων θεωρητικών που επέμεναν να κάνουν χρήση του λεξιλογίου της δημοκρατικής ή της λεγόμενης σοσιαλιστικής πολιτικής σκέψης.

3. Βλ. Alexandros Theodoridis, «The scars suffered by democracy in the name of “democracy”: Democratic education in name only and the re-emerging face of totalitarianism in the contemporary western world», *Skepsis* XII /IV (2012) σ. 125-134.

λιαζαν στο πολιτικό πεδίο στην άθλια μεταφυσική της αντιπροσώπευσης, επί της οποίας και θεμελιώναν το κοινοβουλευτικό τους μεγαλείο. Κατειλημμένες από την ιδεολογία της προόδου, είδαν στην ανάπτυξη με κάθε μέσο αυτό που θα τις καθιστούσε άτρωτες. Κατέστησαν έτσι την αγορά της οικονομίας κέντρο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής και ανέπτυξαν τις δραστηριότητες του δημόσιου, αλλά και του ιδιωτικού βίου, γύρω από αυτό το κέντρο. Ταυτοχρόνως, κατέστησαν ενεργές τις αξίες που αντιστοιχούν σε αυτόν τον προσανατολισμό της ζωής, δηλαδή την κατοχή πλούτου, γοήτρου και ισχύος και, ακολούθως, τη δυνατότητα του ατόμου να αγοράζει και να καταναλώνει εμπορεύματα: αξίες οι οποίες αποτέλεσαν και τις κύριες εστίες νοηματοδότησης του κόσμου τους και του κόσμου εν γένει.⁴ Συναφώς, μετατρέποντας την κουλτούρα σε εργαλειώδη συμπλήρωμα των απολαύσεων, οδηγήθηκαν στην απίσχναση τόσο της λόγιας όσο και της λαϊκής παράδοσης αλλά και στο να καταστήσουν την τέχνη ανίκανη να εκδηλώσει, μέσω της απελευθερωτικής της δύναμης, το συμβάν της αλήθειας.⁵

Στο σημείο αυτό πρέπει, όμως, να τονίσουμε ότι οι δυτικές κοινωνίες στάθηκαν ικανές να δημιουργήσουν έναν τέτοιο κόσμο, ακριβώς επειδή οι ίδιες το επιθύμησαν. Είναι πλέον καιρός (έστω και καθυστερημένα) να απομακρυνθούμε από την ανθρωπολογικά και πολιτικά λανθασμένη άποψη που θέλει να βλέπει σε αυτή την εξέλιξη την επιβολή μιας δύναμης επάνω σε αδύναμους χειραγωγούμενους ανθρώπους. Η εξέλιξη αυτή κατέστη δυνατή χάριν της παιδαγωγικής δραστηριότητας των κοινωνιών αυτών, η οποία και προσανατολίσθηκε στη δημιουργία ενός κοινωνικού ατόμου τέτοιου που να αντιστοιχεί στην πραγματοποίηση της επιθυμίας κατασκευής ή και διατήρησης ενός τέτοιου κόσμου. Ενός κόσμου, δηλαδή, καπιταλιστικού, που, βεβαίως, μπορούσε να αλλάζει τη μορφή του, εξελισσόμενος.

Πρέπει, λοιπόν, πλέον να κατανοήσουμε, απομακρυνόμενοι από τη μεταφυσική ενός ατόμου-ουσίας, ότι το κοινωνικό άτομο, όπως μας έδειξε η σχετική κριτική του Καστοριάδη, δεν είναι ελεύθερος πλανώμενο. Είναι πάντα αυτό που η εκάστοτε κοινωνία επιδιώκει και εντέλει κατασκευάζει, προκειμένου να διαιωνισθεί. Αυτό, δηλαδή, το κοινωνικό άτομο που επιθυμεί συγκεκριμένα πράγματα, αδιαφορεί για άλλα και επενδύει με συγκεκριμένο νόημα την πραγματικότητα: ένα, δηλαδή, άτομο που της ταιριάζει απόλυτα, ακόμα και μέσα από την πλήρη διαφωνία ή και τη σύγκρουσή του με αυτήν.⁶

Η σύγκρουση ενός ατόμου με την κοινωνία δεν συνιστά αυτομάτως και αναγκαστικά κοινωνική ρωγμή τέτοιου τύπου που να διακυβεύεται ακόμα και η επιβίωση της κοινωνίας. Όπως όλοι γνωρίζουμε, σε κάθε κοινωνία υπάρχει εξαιρετική συμπληρωματικότητα

4. Βλ. ενδεικτικά, Cornelius Castoriadis, *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe, II*, Seuil, Paris, 1986· του ίδιου, *Le monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe, III*, Seuil, Paris, 1990. Βλ. επίσης, Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1989· του ίδιου, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Paris, 2006. Βλ. επίσης, Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, Paris, 1996.

5. Την ίδια στιγμή, αποθεώνοντας έναν μηδενιστικό εαυτό, ματαίωναν την επιθυμία του ανθρώπου να αποδώσει το Ύψηλό. Βλ. επ' αυτού, Αλέξανδρος Θεοδωρίδης, «Η απελευθερωτική δύναμη της τέχνης και η κατίσχυση της μηδενιστικής αγωγής», Έλενα Θεοδοροπούλου (επιμ - μετ. - εισαγ.), *Φιλοσοφία της Παιδείας: λόγοι, όψεις, διαδρομές*, Πεδίο, Αθήνα, 2010, σ. 159-184. Βλ. επίσης, Eva Geulen, *The End of Art. Readings in a Rumour after Hegel* (μετ. J. MacFarland), Stanford University Press, Stanford, 2006.

6. Βλ. Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975.

των αντίθετων μερών. Αυτό ακριβώς είναι που επιτρέπει σε κάθε κοινωνία, ακόμα και όταν σπαράσσεται από αντιθέσεις, να μην καταρρέει. Κι αυτό ακριβώς το γεγονός είναι που η σύγχρονη πολιτική σκέψη δεν στάθηκε ικανή να δει και οδηγήθηκε σε αδιέξοδα, κυρίως δομιστικού ή μεταδομιστικού τύπου· δηλαδή στο φάντασμα ενός ατόμου-ουσίας, το οποίο ενσάρκωνε κάθε δυνατότητα. Με βάση, μάλιστα, αυτό το γεγονός, μπορούμε να προσμετρήσουμε τις συνέπειες της απουσίας μιας ακμαίας ανθρωπολογικής σκέψης, επί της οποίας θα έπρεπε να θεμελιώνεται κάθε πολιτική θεωρία και πράξη. Σε αυτή την περίπτωση θα γινόταν κατανοητό ως προς τις πολιτικές του προεκτάσεις το εξής βαθύτατο, σχεδόν αυτονόητο, κοινωνικό γεγονός: ότι, δηλαδή, το ανθρώπινο ον δεν θα μπορούσε καν να επιβιώσει αν δεν ενσάρκωνε τα κοινωνικά νοήματα. Κι αυτό, επί ποινή πλήρους ασυναρτησίας. Και ακολούθως, ότι η ανατροπή αυτών των νοημάτων σε μια προοπτική αλλαγής του ατόμου και της κοινωνίας, σε μια προοπτική, δηλαδή, εκδημοκρατισμού του ατόμου και της κοινωνίας, όχι μόνον δεν είναι εύκολη υπόθεση, αλλά, αντιθέτως, είναι εξαιρετικά δύσκολη, εάν λάβουμε και μόνο υπ' όψιν μας, παραδείγματος χάριν, το γεγονός της ισχυρής επαναληπτικότητας που χαρακτηρίζει την ψυχική σφαίρα.⁷ Η Ιστορία, άλλωστε, είναι εδώ, για να επιβεβαιώσει περίτρανα μια τέτοια αλήθεια.

Η γενικευμένη, λοιπόν, ακριβία της παιδαγωγικής αλλά και της πολιτικής δραστηριότητας, που οδήγησε στη συρρίκνωση της δημοκρατικής απαίτησης, έτσι τουλάχιστον όπως αυτή αρθρώθηκε στη σύγχρονη εποχή, μπορούμε να πούμε ότι αρχίζει από το γεγονός που ήδη θίξαμε: της αδιαφορίας τους, δηλαδή, να ταράξουν δημιουργικά-στοχαστικά το ανθρωπολογικό πεδίο και να κλονίσουν εγκατεστημένες βεβαιότητες αναφορικά με το ανθρώπινο, παρακάμπτοντας αυτό που η ιστορία ιδιαιτέρως του 20ού αιώνα, όσο και του τρέχοντος, με ένταση έδειχνε. Καταλήγει όμως, όπως είπαμε, και στο γεγονός της αδιάκριτης χρήσης του λεξιλογίου της δημοκρατίας και της κένωσης, κατά συνέπεια, των πολιτικών σημασιών από το πραγματικό τους νόημα. Αυτό μάλιστα οδήγησε στην κατάχρηση και στη διαπόμευσή τους, καθώς οι σημασίες έπαψαν να έχουν κάποιο αντίκρισμα, παρά μόνον οριακά, στην κοινωνική πραγματικότητα.

Πολιτικά, ηθικά και αισθητικά αδύναμος, λοιπόν, ο δυτικός άνθρωπος, φορέας μιας ατροφικής φαντασίας (καθόσον διαρκώς εργαλειοποιούμενης και άρα ανίκανης να ανοίξει πια διάλογο με την απελευθερωτική δύναμη του παιδαγωγικού, του πολιτικού και του καλλιτεχνικού γεγονότος, ως δημοκρατικού γεγονότος), δεν είναι να απορούμε που περιορίστηκε σταδιακά στη φυλακή ενός καταδυναστεύοντος ομοίου και κατέτεινε στη συγκρότηση μιας κοινωνικής πραγματικότητας ολοένα και περισσότερο αυταρχικού χαρακτήρα.

Εάν όσα είπαμε έως εδώ αληθεύουν, τότε το μέγα πολιτικό πρόβλημα που έχουμε να αντιμετωπίσουμε στον δυτικό κόσμο, εάν ακόμα μας ενδιαφέρει, είναι πώς μπορεί αυτή η εξέλιξη να αποτραπεί, εάν, βεβαίως, μπορεί να αποτραπεί. Διότι σε ένα περιβάλλον γενικευμένης πολιτικής απάθειας, η οποία μπορούμε πλέον να υποθέσουμε βάσιμα

7. Βλ. Sigmund Freud, «Au-delà du principe de plaisir» (μετ. J. Laplanche – J. B. Pontalis), *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981, σ. 7-82· του ίδιου, «Considération actuelles sur la guerre et sur la mort» (μετ. P. Cotet, A. – O. Bourguignon – J. Altounian – A. Rauzy), *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981, σ. 235-267. Βλ. επίσης Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, κυρίως κεφ. VI.

ότι συνοδεύεται από καινούριες μορφές ψυχοπαθολογίας και προϊόντος παραλογισμού (αρκεί να σκεφθεί κανείς, αναφορικά με την πρώτη περίπτωση, τις δυσκολίες επικοινωνίας των ανθρώπων και την εξαπλώνόμενη τάση απομόνωσής τους και, αναφορικά με τη δεύτερη, τις συνέπειες των βλαβών που η ανθρώπινη δραστηριότητα επιφέρει στον πλανήτη), δεν μπορεί να ελπίζει κανείς πολλά πράγματα, όσον αφορά στην επανενεργοποίηση της φρόνησης και, αντιστοίχως, στην αναζωπύρωση της επιθυμίας του δυτικού ανθρώπου να εγκαθιδρύσει μια πραγματική δημοκρατία. Αντιθέτως, ολοένα και περισσότερο πειθόμαστε ότι το μέλλον αυτού του κόσμου επιφυλάσσει την ενδυνάμωση αυταρχικών συμπεριφορών και αυταρχικών καθεστώτων.

Για την αποφυγή, όμως, ενός ζοφερού μέλλοντος που θα καθιστά αδύνατη τη διαμόρφωση των συνθηκών που προάγουν τις αξίες της ελευθερίας, της δημοκρατίας, της ισότητας, της υπευθυνότητας και του σεβασμού των δικαιωμάτων του ανθρώπου, σπουδαίο ρόλο, μεταξύ άλλων, θεωρούμε ότι μπορεί να παίξει η τέχνη και, ιδιαιτέρως, η τέχνη του θεάτρου. Κι αυτό, βεβαίως, υπό την προϋπόθεση ότι ο παρών δυτικός κόσμος θα συνεχίσει, οριακά, να καθιστά δυνατή την τέχνη. Διότι, εφόσον η αναγκαιότητα της τέχνης βρίσκεται πέραν της λειτουργικής-εργαλειακής διάστασης του κοινωνικού θεσμού και για να λάβει χώρα θα πρέπει τα ανθρώπινα όντα να επενδύουν σε αυτήν θετικά ως αξία, μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι ο σύγχρονος κόσμος ολοένα και περισσότερο απομακρύνεται από αυτήν την απαίτηση.⁸ Εδώ μάλιστα φαίνεται καθαρά ότι το πρόβλημα της τέχνης αγγίζει το πολιτικό πρόβλημα.⁹

Η συνάφεια του προβλήματος της τέχνης με το πολιτικό πρόβλημα είναι, επίσης, εμφανής αν σκεφτούμε ότι η ένταση που προκαλεί η τέχνη δεν μπορεί να νοηθεί με άλλον τρόπο παρά ως απολύτως συνδεδεμένη με την αμφισβήτηση ενός κατεστημένου νοήματος.¹⁰ Και το νόημα αυτό είναι πάντα κοινωνικό νόημα. Μπορούμε, επίσης, να τη διαπιστώσουμε και μέσα από τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην ιδιοφυία του καλλιτέχνη και στην ιδιοφυία του λαού σε μια συγκεκριμένη εποχή. Όλα αυτά, όμως, είναι τρόπος του ζην και του θεσμιζέσθαι, τρόπος του πράττειν της κοινωνικο-ιστορικής κοινότητας και, κυρίως, τρόπος ένταξης του ατόμου και του έργου τέχνης στη συλλογική ζωή.

Η τέχνη είτε επωμιζόμενη το καθήκον να φέρει αρμονία στην κοινωνία, όπως ήθελε ο Schiller, εγκαθιδρύοντας μια ευνοϊκή κατάσταση συνεννόησης,¹¹ είτε εκπροσωπώντας μια αισθητική ουτοπία, σε συνδυασμό με μια κοινωνική ουτοπία, όπως ήθελε η εγελομαρξιστική παράδοση μέχρι τον Lukács και τον Marcuse,¹² γινόμενη ένα μέσον διά του οποίου ο άνθρωπος μπορεί να διαπαιδαγωγηθεί, προκειμένου να εγκαθιδρύσει την

8. Βλ. Geulen, *The End of Art*. Βλ. επίσης Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Seuil, Paris, 1996.

9. Βλ. επ' αυτού και Gilles Lipovetsky – Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris, 2013.

10. Βλ. Κώστας Παπαϊωάννου, *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Χ. Σταματοπούλου – Σ. Κακουριώτης), Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα, 1998.

11. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (μετ. R. Leroux), Aubier, Paris, 1992.

12. Βλ. ενδεικτικά, Georg Lukács, *Über die besonderheit als kategorie der Aesthetic*, Luchterhand, Neuwied / Berlin, 1967. Βλ. επίσης, Herbert Marcuse, *Negations. Essays in Critical Theory*, Free Association Books, London, 1988· του ίδιου, *Eros et civilisation* (μετ. J. G. Nény – B. Fraenkel), Minuit, Paris, 1971.

πολιτική ελευθερία, δεν μπορεί, λοιπόν, παρά να ιδωθεί, όπως είπαμε, ως ένα γεγονός που προσιδιάζει στην αλήθεια. Κι αυτή η αλήθεια, ως ποιητική αλήθεια, διαθέτει μια δύναμη αποκαλυπτική. Τι είναι, όμως, αυτή η αλήθεια αν όχι η ενεργοποίηση και η παρουσίαση του κόσμου ως ενός ανεξάντλητου προς-είναι, ως ενός νοήματος, δηλαδή, που ακυρώνει τις συνηθισμένες πλευρές των σημασιών και έτσι καθιστά πραγματικό το Άλλο; Γι' αυτό ακριβώς αυτή η δύναμη της τέχνης να αμφισβητεί τα ισχύοντα νοήματα, που τη συνδέει απολύτως με τη δημοκρατία, πολλές φορές συνιστά απειλή για την κοινωνία ετούτη που δεν επιθυμεί μια τέτοια αμφισβήτηση, καθώς θα μπορούσε να εξαρθρώσει την ίδια της την ύπαρξη. Αυτή η κοινωνία είναι ανίκανη να αναγνωρίσει τη σπουδαιότερη αλήθεια για τα ανθρώπινα όντα: ότι δηλαδή δεν υπάρχει έσχατη βεβαιότητα του νοήματος. Αυτή την αλήθεια που κάνει ενεργή την παρουσία της Ύβρεως και απαιτεί τον ανθρώπινο μόχθο, προκειμένου να μην είναι κάποιος υβριστής, την οποία και ανέδειξε η μεγαλοσύνη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, παρουσιάζει η τέχνη χωρίς να κρύβει τίποτε.

Αυτή την αλήθεια παρουσίασε η αθηναϊκή τραγωδία, καθιστάμενη θεσμός της δημοκρατίας. Η τραγωδία, όπως μας το έδειξαν έξοχοι στοχαστές, ανήκει στην άνθηση της δημοκρατίας.¹³ Το βλέπουμε αυτό πολύ καλά, όταν τη συγκρίνουμε με τις διάφορες μορφές θεάτρου που υπήρξαν λίγο πολύ παντού. Το θέατρο μπορεί να μην είναι ελληνική εφεύρεση, αλλά επ' ουδενί δεν θα μπορούσαμε να συλλάβουμε την εμφάνιση της τραγωδίας, έτσι όπως υπήρξε στην Αθήνα, σε κάποιο άλλο πλαίσιο πέρα από το πλαίσιο της δημοκρατικής πόλεως. Και ασφαλώς είναι πολλοί οι λόγοι γι' αυτό. Κεντρική, πάντως, διάσταση της σύνδεσής της με τη δημοκρατία είναι ότι λειτουργεί ως θεσμός αυτοπεριορισμού. Και επιπλέον, η αθηναϊκή τραγωδία δίνει τη δυνατότητα στην κοινότητα να παρουσιάζει τον εαυτό της στον εαυτό της: πράξη βαθύτατα πολιτική. Στην τραγωδία ο αθηναϊκός δήμος βλέπει τον εαυτό του και, ταυτοχρόνως, τον αρνείται και τον επιβεβαιώνει. Υπ' αυτήν μάλιστα την έννοια, ορθώς επιμένει ο Καστοριάδης ότι η τραγωδία μπορεί να οριστεί ως ολική εκδήλωση της ζωής αυτής της κοινότητας.

Η τραγωδία, λοιπόν, ως δραματικό είδος, εκπροσωπώντας και στηρίζοντας μια δημοκρατική παιδεία, η οποία δεν καταδυναστεύεται από το λειτουργικό και το εργαλειώδες και την οποία η κοινότητα επενδύει ως θετική αξία, ωθεί τα ανθρώπινα όντα να δουν την πρώτη και έσχατη αλήθεια που παρουσιάζεται μέσα στο έργο τέχνης. Αυτή την αλήθεια που τα ανθρώπινα όντα μοχθούν για να ξεχνούν· ότι κατοικούν, δηλαδή, στο χείλος της Αβύσσου, ότι δεν υπάρχει οριστικό νόημα, ενώ την ίδια στιγμή επιχειρούν να δώσουν ένα νόημα στον κόσμο και τη ζωή τους. Αν, μάλιστα, ένα τέτοιο νόημα αρθρώνεται αποστασιοποιούμενο από την Ύβριν, οι άνθρωποι μπορούν να προσχωρούν με τη θέλησή τους στην ανοιχτή διαδικασία του εξανθρωπισμού τους.

Σε μια τέτοια προοπτική, επομένως, το θέατρο μπορεί να γίνει ένα εξαιρετικό μέσον για τη διαμόρφωση μιας δημοκρατικής συνείδησης, που μπορεί να κοιτάζει τον εαυτό της, να του ασκεί κριτική, να θέλει να τον αλλάξει λελογισμένα, αναγνωρίζοντας την

13. Βλ. ενδεικτικά Cornelius Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce. D'Homère à Héraclite*, t. 1, Seuil, Paris, 2004, σποράδην. Βλ. επίσης Κώστας Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία. Γενική θεωρία της επαναστατικής μάζας* (επιμ. Γ. Καραμπελιάς), Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα, 2003. Βλ. επίσης Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris, 1972.

ίδια στιγμή τη μεγάλη δυσκολία του εγχειρήματος. Η συνείδηση αυτή, πασχίζοντας για την αλήθεια, επιχειρεί διαρκώς να απομακρύνεται από το ψεύδος, από την οίηση του να γνωρίζει, από το φάντασμα της παντοδυναμίας, από την απαίτηση για μια αύξηση χάριν της αύξησης, από την εξίσωση των εμπορευμάτων με τις αξίες, από την πολιτική απάθεια, από την ανάδειξη του οικονομικού στοιχείου ως κεντρικού στοιχείου συνοχής της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, από την απόλαυση μέσω της κατανάλωσης δίχως τέλος, από την αυθάδεια και την αλαζονεία. Αυτή η συνείδηση θα μπορούσε να διασώσει τον δυτικό άνθρωπο από τον μηδενισμό, που κατατρώγει ό,τι έχει μείνει όρθιο από αυτά που μια μερική και πολλές φορές φενακισμένη δημοκρατική συνείδηση κατάφερε να δημιουργήσει μέχρι σήμερα. Η συνείδηση αυτή ως «ιστορική συνείδηση» δεν μαγεύεται από τη μεταμοντέρνα δοξολογία του υπάρχοντος κόσμου ως του μόνου δυνατού να υπάρχει. Πασχίζοντας για την ελευθερία της, μαθαίνει να συλλογάζεται καλά. Στοχαζόμενη και αναστοχαζόμενη τον εαυτό της, μπορεί να τον φαντάζεται αλλιώς και να αγωνίζεται να τον πραγματώσει. Αναδεικνύει τις απαιτήσεις για δικαιοσύνη, για ισότητα, για σεβασμό των δικαιωμάτων του ανθρώπου, σε κεντρικούς πόλους προσανατολισμού της επιθυμίας της και της πράξης της.

Όταν μάλιστα πρόκειται για τη συνείδηση των εφήβων μιας κοινωνίας, τα πράγματα γίνονται ιδιαιτέρως σοβαρά, υπό την έννοια ότι οι έφηβοι καλούνται να απαντήσουν, περισσότερο ίσως από οποιαδήποτε άλλη στιγμή της ζωής, στο πρόταγμα της αυτονομίας· δηλαδή να αποφασίσουν, διερχόμενοι μέσα από μια θεμελιώδη σύγκρουση, αν θα ταχθούν στη μεριά της ικανοποίησης της επιθυμίας της αυτονομίας ή θα παραμείνουν σε μια κατάσταση παιδικότητας, προσκολλημένοι στα πρωταρχικά αντικείμενα αγάπης. Ακριβώς σε ένα τέτοιο πλαίσιο, θεωρούμε πως η απαίτηση της δημοκρατικής παιδείας θα πρέπει να περάσει, εκτός των άλλων, και μέσα από την ενδυνάμωση της θεατρικής κουλτούρας των εφήβων. Έτσι, στο ατομικό επίπεδο η καλλιέργεια και η ανάπτυξη της αυτοσυνειδησίας τους μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην κατεύθυνση της ενδυνάμωσης της αυτονομίας τους. Η εγκατάστασή τους, μάλιστα, σε μια τέτοια κατάσταση «ανοιχτότητας», ως μια κατάσταση διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης του εαυτού στην προοπτική της εύρεσης της αλήθειας, μέσα από την ανάληψη θεατρικών ρόλων που εγγράφονται σε αυτή την προοπτική, θα βοηθήσει στην εύρεση της αλήθειας αλλά και στο να βρουν οι έφηβοι τη δύναμη να την επωμισθούν. Αυτή, μάλιστα, η δυνατότητα θα τους επιτρέψει να επιθυμήσουν, ενδεχομένως, την αλλαγή του εαυτού τους και να φαντασθούν τρόπους για να την επιτύχουν. Εξίσου στο συλλογικό επίπεδο, η βιωματική εμπλοκή τους στην ανάπτυξη δημοκρατικών στάσεων και εν γένει πρακτικών στην κατεύθυνση της αυτονομίας θα βοηθήσει στην αναζωπύρωση της δημοκρατίας ή ακόμα και στην επαναδημιουργία της. Η ανάληψη θεατρικών ρόλων από τους εφήβους μπορεί να συμβάλει στην καλλιέργεια συμπεριφορών και ψυχοκοινωνικών και πολιτικών διεργασιών, όπως είναι η αναστοχαστικότητα, η ενσυναίσθηση, η ανάπτυξη της προσωπικής ευθύνης και ο διάλογος.

Η βιωματική παράμετρος της θεατρικής παιδείας

Στην κατεύθυνση αυτή, εστιάζουμε την προσοχή μας στη βιωματική ιδιαίτερα παράμετρο της θεατρικής παιδείας και όχι στην ακαδημαϊκή και διανοητική, όπως συμβαίνει

κατεξοχήν στο σχετικό μάθημα της θεατρικής παιδείας στο ελληνικό Λύκειο, διότι τέτοιες διαδικασίες αυτοσυνειδησίας και αναστοχαστικότητας που μόλις πριν περιγράψαμε, μόνο μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο μπορούν να λάβουν χώρα. Τη βιωματική εμπειρία ως συμμετοχική εμπειρία και διαδικαστική γνώση θέλησε πολλούς αιώνες αργότερα από την ανάπτυξη του θεάτρου στην ελληνική αρχαιότητα να αναδείξει ο Μπρεχτ¹⁴ και άλλοι αναμορφωτές του θεάτρου (Μπόαλ, κ.ά.), καθώς πίστευαν ότι αποτελούσε θεμελιώδες συστατικό του αγωγικού-παιδευτικού ρόλου του θεάτρου στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των θεατών. Στο θέατρο αυτών των αναμορφωτών, οι θεατές ήταν συμμετέχοντες, δηλαδή δρώντα υποκείμενα¹⁵ που συνδημιουργούσαν τόσο τη διαδικασία όσο και το αποτέλεσμα της παράστασης με τρόπο εμπράγματο και μεταγνωστικό.

Αλλά και οι σύγχρονες επιστημονικές αντιλήψεις για την παιδαγωγική και διδακτική πράξη προσβλέπουν, σε αυτό το πλαίσιο, σε μαθητεία και μάθηση τέτοια, υπό το πρίσμα της οποίας η θεατρική πράξη είναι παιδαγωγικά ωφέλιμη για τους εφήβους, εφόσον χαρακτηρίζεται κατεξοχήν από βιωματικότητα και συμμετοχικότητα, προκειμένου να τους δώσει τη δυνατότητα να καλλιεργούν στάσεις, πεποιθήσεις και πρακτικές αντίστοιχες των κορυφαίων αξιών του ανθρώπινου πολιτισμού, οι οποίες συντελούν στην εφαρμογή της δημοκρατίας μέσα από συγκεκριμένες συμπεριφορές. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η θεατρική κουλτούρα συμβάλλει στη διαπροσωπική ανάπτυξη και μάθηση των μαθητών και οφείλουμε να ενδυναμώσουμε με πληρότητα τις θεμελιακές της λειτουργίες στο σχολείο. Προς τον σκοπό αυτό θα πρέπει να διαμορφωθεί το κατάλληλο εμφυχωτικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο θα καρποφορήσουν η χρήση του θεατρικού ρόλου και των θεατρικών μεθόδων και τεχνικών, στοιχεία τα οποία παρουσιάζουμε ευθύς αμέσως.

Το ψυχο-κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της θεατρικής πράξης – Ο εμφυχωτής και η ομάδα

Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι η σημασία του περιβάλλοντος που διαμορφώνεται από τις σχέσεις μεταξύ του εμφυχωτή και της ομάδας των εφήβων για τη βιωματική κατανόηση των ανθρώπινων καταστάσεων είναι θεμελιώδης. Το διανθρώπινο και πολιτικό στοιχείο αποτελεί το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσονται με γνησιότητα, ανοιχτότητα, αμοιβαιότητα, εμπιστοσύνη και ευθύνη, η σκηνική δράση και ο στοχασμός, στην τροχιά μιας ενσυναισθητικής και διαλεκτικής κίνησης για την κοινωνική αλλαγή στην κατεύθυνση της ενδυνάμωσης της δημοκρατίας. Το φανταστικό, το μεταφορικό, το μεταμορφωτικό, το αποστασιοποιητικό και το θεατρικό συνυφαίνονται με το παιγνιώδες, το αυθόρμητο, το απελευθερωτικό, το αγωνιώδες, το αναγκαίο, το απορητικό και αβέβαιο. Πρόκειται για ένα αυθεντικά διερευνητικό και πνευματικό περιβάλλον διανθρώπινης θεατρικής εμπειρίας. Σε αυτό το περιβάλλον μια πολλαπλή αλήθεια απο-

14. Βλ. Bertolt Brecht, *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [GBFA]*, v. 21, Aufbau Verlag, Berlin / Weimar / Suhrkamp / Frankfurt, 2000 (vols 31).

15. Βλ. Bertolt Brecht, *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ* (μετ. Α. Βερυκοιάκη), Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1977, σ. 106-107. Βλ. επίσης Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ* (μετ. Α. Φραγκουδάκη), Κέδρος, Αθήνα, 1975, σ. 75. Βλ. επίσης Augusto Boal, *Games for Actors and Non-Actors* (μετ. Α. Jackson), Routledge, London, 1992, σ. 224.

καλύπτεται στο κοινό της ομάδας, όπου το ατομικό «παλεύει» και αφυπνίζεται μέσα από το συλλογικό και όπου το εκάστοτε *δυνάμει είναι* δίνει τη θέση του στο αντίστοιχο του *ενεργεία είναι*. Μια διαρκής ζώνη επικείμενης ανάπτυξης αποτελεί θεμέλιο της συνύπαρξης και συμπόρευσης εν θεάτρω. Υπ' αυτό το πρίσμα, το θεατρικό μπορεί να είναι παιδαγωγικό-πολιτικό, εφόσον είναι στοχαστικό και δημοκρατικό.¹⁶

Για να θελήσουν στο εργαστήριο θεάτρου οι έφηβοι-μαθητές να εξηγήσουν και να κατανοήσουν τις θεατρικές καταστάσεις που διερευνούν και κατ' αυτόν τον τρόπο οι ίδιοι ως φυσικά πρόσωπα να αλλάξουν, θα χρειαστεί ο εμψυχωτής αφενός να τους ξυπνήσει την επιθυμία της αλλαγής, όπως θα έλεγε κι ο Μπρεχτ,¹⁷ αφετέρου να το πράξει με «αληθινή αγάπη», που κατά τη γκροτοφσκική αντίληψη προσδιορίζει τη σχέση ηθοποιού-θεατή.¹⁸ Από αυτή την άποψη ο εμψυχωτής είναι αυτός που τους οδηγεί στην αυτοπραγμάτωση με τρόπο συναισθηματικά ασφαλή, πνευματικά οραματικό, θεατρικά δημιουργικό και πολιτικά χειραφετητικό. Ταυτόχρονα συνερευνά μαζί τους και μαθαίνει κι ο ίδιος στην πορεία, όπως ο σκηνοθέτης, κατά τον Μπρουκ.¹⁹ Η θεατρική διερεύνηση, με την ενεργητική εμπλοκή των εφήβων, επιτρέπει να συνειδητοποιήσουν ότι το μυθοπλαστικό περιβάλλον αποτελεί το διάμεσο της αλλαγής στην προσωπική τους ζωή και ότι πρόκειται για κάτι βαθύτατα πολιτικό, στον βαθμό που θα επιθυμούσαν να αποκτήσουν και να καλλιεργήσουν μια δημοκρατική συνείδηση. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η κατανόηση και η αλλαγή διέρχονται μέσα από τη σωματική, διαλογική, στοχαστική και σκηνική διερεύνηση στην ομάδα, όπου όλοι οι συμμετέχοντες ως πρόσωπα και δρώντες παρατηρητές βιώνουν τις καταστάσεις που αναπαριστούν, ανταποκρίνονται στις αναπάντεχες σκηνικές εξελίξεις, σκέφτονται πάνω στη δράση τους και μεταγνωστικά αξιολογούν και συνειδητοποιούν την πορεία της εμπλοκής και γνώσης τους.

Ο θεατρικός ρόλος

Ο θεατρικός ρόλος, στην παιδαγωγική του χρήση, λειτουργεί ως μέσο διερεύνησης και επαναδιαπραγμάτευσης της ανθρώπινης εμπειρίας ως κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας,²⁰ στο μέτρο που ζητά από τον έφηβο που τον αναλαμβάνει να μετακινηθεί από τη δική του προσωπικότητα και, αφού μελετήσει μια άλλη ζωή, αυτή του ρόλου, να τη φωτίσει. Αυτό συμβαίνει: α) με την εσωτερική-ψυχοδιανοητική και πνευματική αναπαράσταση, που πραγματώνεται στο ψυχικό σύμπαν του εφήβου και β) με την εξωτερική-σκηνική αναπαράσταση, που εκδηλώνεται στον σκηνικό χώρο. Αυτή η τελευταία μπορεί να έχει θεατές, μέσα από τη δημόσια παρουσίαση-παράσταση (presenting-performing) ή να συμβαίνει στο εργαστήριο της ομάδας δίχως θεατές, καθώς όλοι

16. Βλ. Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, Αυτοέκδοση, Αθήνα, 2010.

17. Βλ. Bertolt Brecht, *Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι* (μετ. Σ. Ματζίρη), Δωδώνη, Αθήνα, 1983, σ. 10.

18. Βλ. Γιέρζυ Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο* (μετ. Φ. Κονδύλης – Μ. Γαϊτή-Βορρέ), Θεωρία, Αθήνα, 1982, σ. 162, 167.

19. Βλ. Πήτερ Μπρουκ, *Η σκηνή χωρίς όρια* (μετ. Μ-Π. Παπαρά), Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1976.

20. Βλ. Liz Johnson – Cecily O'Neill, *Dorothy Heathcote: Collected Writings on Education and Drama*, Hutchinson, London, 1984. Βλ. επίσης Jonothan Neelands, *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*, Heinemann Educational Books, Oxford, 1984.

ταυτόχρονα, αλλά και καθέννας μόνος του, αναπαριστούν μια συμπεριφορά. Επίσης, η διαδοχική μετακίνηση των εφήβων από τη θέση του ακροατηρίου στη θέση του ρόλου και το αντίστροφο καλλιεργεί τη συνείδηση του καθρέφτη και του ειδώλου και καθιστά τον έφηβο ικανό να προσεγγίζει τον ρόλο συμμετοχικά, τόσο μέσα από το προσωπικό του παίξιμο όσο και μέσα από την παρακολούθηση του παιξίματος των άλλων. Η μετακίνηση αυτή συμβάλλει στην προσέγγιση της αλήθειας του ρόλου, που πλέον αποκτά δυναμική υπόσταση ως σύνθετη κατασκευή, ενεργοποιώντας με τρόπο βιωματικό και ενσυναισθητικό τα δημοκρατικά ιδεώδη στη ζωή του εφήβου.

Για να διανυθεί και να αποκτηθεί η βιωμένη εμπειρία του ρόλου απαιτείται, βεβαίως, ενεργητική εμπλοκή και αυθεντική πίστη σε σωματικό και ψυχοδιανοητικό επίπεδο. Συγχρόνως, όμως, ζητείται η έκφραση να ενισχύεται με την ευθύνη του εφήβου για τις επιλογές του ρόλου. Ο έφηβος παίκτης-παρατηρητής επανατοποθετεί τα κομμάτια του παζλ για την αντίληψη του ρόλου, την οποία διαμορφώνει και μετασχηματίζει μέσα από στοχαστικές διεργασίες και, ειδικότερα, αξιολογικές κρίσεις για τη σκηνική-σωματική έκφραση και για την κοινωνική στάση του ως θεατρικού ρόλου και ως φυσικού προσώπου.

Ο θεατρικός ρόλος, που συνιστά μια εποπτεία έμπλη νοημάτων και διαθέσεων, πεποιθήσεων και συμπεριφορών, βρίσκεται ενώπιον του εφήβου, ο οποίος θα τον νοηματοδοτήσει κριτικά μέσα από τη μη-προβλεψιμότητα της σκηνικής δράσης και έτσι θα μπορέσει να αναδομήσει την κατανόησή του για τον κόσμο. Αποστασιοποιούμενος από τον ρόλο, μπορεί να επαναπροσδιορίσει με διαλεκτικό τρόπο τα δεδομένα, επιτυγχάνοντας να ξανααδει τα πράγματα μέσα από το κριτικό του παίξιμο, όπως ο ίδιος μπορεί και όχι όπως του τα παρουσιάζουν οι άλλοι.²¹ Η δική του διαμεσολαβημένη άποψη για τα πράγματα, μέσω παρατήρησης και αναστοχασμού, τον κάνει να διερωτάται και να αμφιβάλλει για το ήδη δοσμένο νόημα. Τον αποτρέπει έτσι από το να εγκλωβίζεται παθητικά στο δοσμένο νόημα και τον διευκολύνει να το αναταράξει δημιουργικά, αναπτύσσοντας έτσι μια δημοκρατική συνείδηση.

Η παρακολούθηση της συμπεριφοράς του ρόλου εξοικειώνει τον έφηβο με τις πολλαπλές οπτικές για την εξήγηση και την ερμηνεία των πραγμάτων και τον καθιστά ωριμότερο στην κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης. Η πρόσληψή της, μάλιστα, γίνεται αντιληπτή κριτικά ως διυποκειμενική διεργασία κατανόησης του κόσμου. Αναλαμβάνοντας ο έφηβος ρόλους, είναι υποχρεωμένος να μπει σε άλλες –συνά αντίθετες– αντιλήψεις από τις προσωπικές του, πράγμα που ενισχύει την πλουραλιστική του ματιά πάνω στα πράγματα. Η ανοιχτότητα στην προσέγγιση μιας κατάστασης ή διαφορετικών καταστάσεων από διαφορετικούς ρόλους ή από τον ίδιο ρόλο, αντίστοιχα, ενδυναμώνει τη διαπολιτισμική κουλτούρα του εφήβου, καθώς του επιτρέπει να την κατανοήσει ως σύνθετη και πολυεπίπεδη. Ο έφηβος κατανοεί ότι κάθε συμπεριφορά απηγεί τη δυναμική των εμπεδωμένων αντιλήψεων του ρόλου και από αυτήν την άποψη βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να μπαίνει με συναισθηματική ωριμότητα στον ψυχισμό του ρόλου,

21. Βλ. Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Ιθάκη, Αθήνα, 1982, σ. 38-39. Η «αποστασιοποίηση» (Distanzierung) προτείνεται από τον Μπρεχτ ως μέθοδος για τη δημιουργία του «παραξενίσματος» (Verfremdungseffekt).

καθώς σε ένα δημοκρατικό περιβάλλον οφείλει να έχει αναπτυγμένη την ικανότητά του να μπαίνει στη θέση του άλλου.

Από όλα αυτά συνάγεται ότι ο θεατρικός ρόλος, ως διαδικασία κατανόησης του εαυτού και του άλλου, μπορεί να ευαισθητοποιήσει τον έφηβο προκειμένου να αγαπήσει τη δημοκρατία. Τοποθετούμενος στη θέση, μάλιστα, του άλλου μπορεί να καλλιεργήσει βιωματικά όλες εκείνες τις δημοκρατικές ανθρωπιστικές αξίες, όπως είναι η συναλληλία, ο σεβασμός της γνώμης του άλλου, το πνεύμα ανοχής, η αποφυγή της μισαλλοδοξίας, η συναίσθηση των ευθυνών και των υποχρεώσεων, αλλά και η αξιοπρεπής διεκδίκηση απόδοσης της δικαιοσύνης.

Θεατρικές μέθοδοι και τεχνικές

Κεντρικό πυλώνα της θεατρικής εγγραμματοσύνης στην προοπτική που μας ενδιαφέρει αποτελούν, εξίσου, οι θεατρικές μέθοδοι και τεχνικές. Στην ελληνική εκπαίδευση το θεατρικό παιχνίδι και η δραματοποίηση, στις ποικίλες εκφάνσεις της, αποτελούν κύριες προσεγγίσεις της θεατρικής αγωγής.²² Σε αντίθεση με παλαιότερες δεκαετίες, που χαρακτηρίζονταν από απουσία ή εμπειρική εφαρμογή θεατροπαιδαγωγικών μεθόδων, σήμερα οι παραπάνω μέθοδοι, εφόσον χρησιμοποιούνται με τρόπο καλλιτεχνικά έγκυρο και αξιόπιστο, εγγυώνται υψηλής ποιότητας διαδικαστική μάθηση και γνώση, ιδιαιτέρως μέσα από το παιχνίδι και τη θεατρική απεικόνιση-αναπαράσταση. Κύριο γνώρισμά τους είναι η συμμετοχική και συνεργατική παιγνιώδης διερεύνηση της ανθρώπινης εμπειρίας και της κοινωνικής πραγματικότητας, στο κοινωνικό-πολιτικό περιβάλλον της ομάδας των μαθητών. Η προτεραιότητα, εδώ, δίνεται στις απόψεις που διαμορφώνουν οι έφηβοι μέσα από το συμμετοχικό παιχνίδι, τον στοχαστικό διάλογο και την ψυχο-συναίσθηματική, κοινωνική και θεατρική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Κι όλα αυτά με σεβασμό στη θέση του άλλου και στη διαφορετική άποψη.

Οι θεατρικές τεχνικές αποτελούν σκηνικές διαδικασίες μορφοποίησης των βημάτων της εκάστοτε θεατρικής μεθόδου και αξιοποιούνται από τον εμπυχωτή και την ομάδα, προκειμένου να εξελιχθεί το σκηνικό παιχνίδι και να διερευνηθούν τα στιγμιότυπα ενός μύθου. Χάρη στην ανοιχτή, συμμετοχική, συνεργατική, διαλεκτική, στοχαστική, ενσυναίσθητική, επικοινωνιακή και, επομένως, δημοκρατική δομή και λειτουργία τους, μπορούν να δημιουργήσουν τους απαραίτητους ανθρωποποιητικούς δεσμούς στον δραματικό χώρο και χρόνο, απηχώντας τις υπέρτατες αξίες της ανθρώπινης υπόστασης και του πολιτισμού.

Στο σχολικό περιβάλλον χρησιμοποιούμε κατάλληλες θεατρικές τεχνικές,²³ για να δημιουργήσουμε κλίμα θετικής συνύπαρξης και αποδοχής, θετικής αλληλεπίδρασης και αμοιβαιότητας, κατανόησης της θέσης του άλλου, έκφρασης και επικοινωνίας με τον

22. Βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Θέατρο και Παιδεία*, Αυτοέκδοση, Αθήνα, 2003. Βλ. επίσης Τηλέμαχος Μουδατσάκις, *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι - Η δραματοποίηση*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994. Βλ. επίσης Λάκης Κουρετζής, *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του*, Ταξιδευτής, Αθήνα, 2008.

23. Βλ. Jonathan Neelands, *Structuring Drama Work: A Handbook of Available Forms in Theatre and Drama* (επιμ. T. Goode), Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

άλλο. Οι τεχνικές αυτές είναι οι εξής: Ανίχνευση της σκέψης και της κοινωνικής κατάστασης (thought and social situation tracking), Παγωμένη εικόνα (freeze frame - still image - tableau vivant), Συλλογικός χαρακτήρας (collective character), Μαρτυρία (giving witness), Καρέκλα των αποκαλύψεων (hot seating), Συνέντευξη, Περίγραμμα του χαρακτήρα (role on the wall), Αντικρουόμενες σκέψεις (voices in the head), Γραφή και ανάγνωση σε ρόλο (προσωπικά ημερολόγια, επιστολές, μηνύματα, συμβουλές, κ.τ.λ.) (writing and reading in role), Μανδύας του ειδικού (mantle of the expert), Παιχνίδι ρόλου (role playing). Αυτοσχεδιασμός, Θέατρο Φόρουμ (forum theatre), Αναλογία και Τελετουργία (ceremony).

Οι θεατρικές τεχνικές θεωρούμε πως συμβάλλουν στην καλλιέργεια δημοκρατικής συνείδησης με τη(ν)/το:

- συμμετοχικό και εμφυχωτικό περιβάλλον που δημιουργούν, μέσα στο οποίο οι έφηβοι δρουν από κοινού με άλλους·
- αυθεντική διερεύνηση της σκέψης και των ειλικρινών κινήτρων των ρόλων που αναλαμβάνουν οι έφηβοι.²⁴
- ενεργητική ακρόαση και κατανόηση της θέσης των άλλων που προωθούν και με την ενσυναισθητική πρακτική που απαιτούν πριν από τη λήψη απόφασης·
- χρήση της οπτικής γωνίας που επιδιώκουν και συνειδητοποίηση της υποκειμενικότητάς της·
- ανάδειξη διλημμάτων·
- ανάπτυξη του διαλόγου που επιτάσσουν, των ειλικρινών διαπραγματεύσεων και των επιχειρημάτων που αφορούν σε επικείμενες αποφάσεις·
- στοχαστική γραφή και αυτοαξιολόγηση των απόψεων και πρακτικών των εφήβων.²⁵

Όλες αυτές οι ψυχοκοινωνικές και αναπαραστατικές διαδικασίες λαμβάνουν χώρα αφενός μέσω των ερωτήσεων που θέτει ο εμφυχωτής ή το ακροατήριο στον συμμετέχοντα, ο οποίος βρίσκεται σε θεατρικό ρόλο, αφετέρου μέσω της απορητικής-μονολογικής κατάστασης στην οποία πρέπει να περιέλθει ο συμμετέχων, προκειμένου να οδηγηθεί στη στοχαστική και μεταγνωστική σφαίρα, για να αλλάξει, ενδεχομένως, το νόημα των πραγμάτων.

Συμπεράσματα

Έπειτα από όλα όσα είπαμε, είναι φανερό ότι η θεατρική αγωγή στους εφήβους-μαθητές μπορεί να λειτουργήσει καταλυτικά για την καλλιέργεια όχι μόνον δημοκρατικών αξιών και στάσεων, αλλά και γενικότερα, εξανθρωπισμένων στάσεων ζωής, που θα δίνουν νόημα σε μια ουσιαστική δημοκρατική παιδεία. Ύπ' αυτό το πρίσμα, δεν θα πρέπει να καθυστερεί πλέον η ουσιαστική και συστηματική εισαγωγή της θεατρικής αγωγής στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα και, μάλιστα, όλων των βαθμίδων. Βεβαίως, για να συμβεί κάτι τέτοιο θα πρέπει ταυτοχρόνως να αλλάξει μορφή, δομή, περιεχόμε-

24. Βλ. Dorothy Heathcote – Gavin Bolton, *Drama for Learning*, Dorothy Heathcote's *Mantle of the Expert Approach to Education*, Heinemann, Portsmouth, 1995.

25. Βλ. David Booth (επιμ.), *Literacy Techniques: For Building Successful Readers and Writers*, Pembroke Publishers, Markham, 1996. Βλ. επίσης, Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του Θεάτρου*, σ. 257-258.

νο και προσανατολισμό και εν συνόλω το εκπαιδευτικό σύστημα, καθώς θα επιθυμεί, μετακινούμενο από μια αποκλειστικά γνωστική, λειτουργική-τεχνοκρατική και εξετασιοκεντρική σκοποθεσία, να ενστερνισθεί και να υπηρετήσει ουσιαστικά τα ανθρωπιστικά ιδεώδη και τις αξίες, στοχεύοντας στην ανάπτυξη του νέου ανθρώπου ως ατόμου μιας δημοκρατικής πολιτείας. Σε αυτή την περίπτωση δεν υπάρχει αμφιβολία πως η ελληνική πολιτεία θα έχει αρχίσει να αυτοαναγνωρίζεται ως μια πολιτεία ικανή να ανοίγεται στο γεγονός της αλήθειας με ειλικρίνεια και θάρρος· ενσαρκώνοντας, δηλαδή, δύο αρετές που συνοδεύουν το ξετύλιγμα της αγωνίας και της αγάπης της δημοκρατίας.

Τὸ παπὶ τοῦ οἰκονομολόγου:
*Μια σάτιρα της φιλελεύθερης οικονομικής σκέψης στην Ελλάδα
του 19ου αιώνα*

Εισαγωγή

Το 1866 ένας Έλληνας συγγραφέας, με το ψευδώνυμο Φουράμ, δημοσιεύει μια κωμωδία με τίτλο *Τὸ παπὶ τοῦ οἰκονομολόγου. Κωμωδία Πρώτη εἰς δύο πράξεις*. Ὑπὸ Φουράμ. Το ἔργο [*Το παπὶ ἢ Παπὶ εφεξῆς*] δημοσιεύθηκε σε ἓνα φυλλάδιο 16 σελίδων σχήματος *octavo* ἀπὸ το τυπογραφεῖο του Πέτρου Β. Μωραϊτίνη στην Αθήνα. Εντοπίσαμε ἓνα κολοβὸ ἀντίτυπο του ἔργου [λείπουν οἱ δύο τελευταῖες σελίδες] στη βιβλιοθήκη του Ἑλληνικοῦ Λογοτεχνικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου καὶ ἓνα πλήρες ἀντίγραφο στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικοῦ Μουσείου στην Αθήνα.¹ Πιστεύουμε ὅτι το ἔργο δείχνει πῶς το κοινὸ της Ελλάδας του 19ου αἰώνα ἐβλεπε τους οἰκονομολόγους καὶ την οικονομικὴ επιστήμη.

Το ἔργο μάλλον στερεῖται λογοτεχνικῆς ἀξίας, το χιούμορ του δεν εἶναι ἰδιαίτερα λεπτό, ἐνὼ φανερώνει μια ἐξόχως επιφανειακὴ καὶ πλημμελὴ κατανόηση των οικονομικῶν θεωριῶν. Ὡς εἶδος ἀποτελεῖ μέρος της παράδοσης της κοινωνικῆς κριτικῆς μέσω θεατρικῶν παραστάσεων που ἦταν αρκετὰ διαδεδομένη κατὰ τον 19ο αἰώνα στα Βαλκάνια ἀπὸ την Ελλάδα ἕως τη Σερβία, τη Βουλγαρία, την Κροατία, τη Σλοβενία, τη Ρουμανία καὶ την Ουγγαρία καὶ –σε πολὺ μικρότερο βαθμὸ– την Οθωμανικὴ αυτοκρατορία.² Ἡ ἀποψη που το χαρακτηρίζει εἶναι τυπικὴ των νεοσύστατων βαλκανικῶν

* Ευχαριστοῦμε θερμὰ τον ἐπίκουρο καθηγητὴ Λάμπρο Βαρελά του Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ο οποίος μοιράστηκε μαζί μας την ἐρευνά του καὶ τις γνώσεις του για τον Κωνσταντῖνο Ράμφο, καθὼς καὶ για τις ἐξαιρετικὰ πολύτιμες υποδείξεις καὶ παρατηρήσεις του. Ευχαριστοῦμε ἐπίσης την καθηγήτρια Χρυσόθεμιν Σταματοπούλου-Βασιλάκου του Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν του Ε.Κ.Π.Α. για τις πολύτιμες ἐπισημάνσεις της μετὰ την παρουσίαση της ανακοίνωσης. Τα σφάλματα, ὅπως πάντα, βαρύνουν τους συγγραφείς.

1. Ἐρευνα στο διαδίκτυο ἀνέδειξε καὶ ἄλλο ἓνα ἀντίτυπο στη Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης. Ἐχομε σκανάρει το ἀντίτυπο του Θεατρικοῦ Μουσείου καὶ το ἔχομε ἀναρτήσει στην ηλεκτρονικὴ διεύθυνση https://www.dropbox.com/s/woa7faq06cc87tl/Economists_duck_original.pdf?dl=0.

2. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Ἡ ἰδέα του ἐθνικοῦ θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αἰώνα: Ἱστορικὴ τραγωδία καὶ κοινωνιοκριτικὴ κωμωδία στις ἐθνικὲς λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικῆς Ευρώπης*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993, κεφάλαιο 6. Επίσης Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Ἀπὸ του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως: Το χρονικὸ της ἀνάπτυξης του ἐλληνικοῦ επαγγελματικοῦ θεάτρου (1825-1875)*, Πανεπιστημιακῆς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, κεφάλαιο «Ὁ Μολιερισμὸς στην κωμωδία», τ. Α1, σ. 230-247. Για τον Μο-

κρατών που δημιουργούσαν τότε σχεδόν από το μηδέν νέους πολιτικούς, διοικητικούς και νομικούς θεσμούς, στη μετάβαση από μια αγροτική κοινωνία σε μια αστικοποιημένη και βιομηχανική κουλτούρα. Το έργο επικρίνει τα νέα ήθη και έθιμα, την πολιτική τάξη και τους διεφθαρμένους κυβερνητικούς λειτουργούς που προωθούν την καριέρα τους, ανεξάρτητα από το κόστος, τους εξωνημένους δικηγόρους και τους επηρμένους και ματαιόδοξους μικροαστούς. Σημείο αναφοράς ήταν οι κωμωδίες χαρακτήρα του Μολιέρου και του Γκολντόνι. Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου έργου έγκειται στο ότι εστιάζει στους οικονομολόγους ως στόχο για επίθεση.³ Εξ όσων γνωρίζουμε, αυτό είναι μοναδικό στη βιβλιογραφία της περιόδου. Ακόμα κι αν το έργο είναι περιορισμένης αξίας λογοτεχνικά, είναι σημαντικό για την ιστορία της οικονομικής σκέψης, καθώς ρίχνει φως στον τρόπο με τον οποίο ο οικονομικός φιλελευθερισμός προσλαμβάνεται στη λαϊκή κουλτούρα της υποανάπτυκτης περιφέρειας της Ευρώπης. Προτού προχωρήσουμε στη συζήτηση της πατρότητας του έργου και στην ανάλυσή του, θα αναφερθούμε στο ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου κινείται το έργο.

Πολιτική κατάσταση και οικονομικές συνθήκες

Η ελληνική οικονομία βγήκε καθημαγμένη από τον Αγώνα για την Ανεξαρτησία. Η πολιτική ανεξαρτησία του ελληνικού κράτους επιτεύχθηκε *de facto* το 1827 και *de jure* το 1830 για να κατοχυρωθεί μόλις το 1832. Μεγάλες περιοχές με πληθυσμούς που πήραν μέρος στην εξέγερση έμειναν εκτός του ελληνικού κράτους, με συνέπεια αλυτρωτικές βλέψεις –η λεγόμενη «Μεγάλη Ιδέα»– να κυριαρχήσουν στην πολιτική σκηνή της Ελλάδας και να την οδηγήσουν σε μία σειρά πολέμων.⁴ Μετά τον Καποδίστρια, η οικονομική διαχείριση της χώρας κατά τη διάρκεια της Βαυαροκρατίας ακολούθησε τις αρχές ενός πεφωτισμένου καμεραλισμού. Τα θεμέλια του κρατικού μηχανισμού και των νομικών θεσμών τέθηκαν εκείνη την περίοδο. Η οικονομία του νέου κράτους, όμως, ήταν εντελώς υποτυπώδης. Η γεωργία ήταν σε πρωτόγονη κατάσταση με τους περισσότερους αγρότες χωρίς καμία σημαντική κτηματική περιουσία, να καλλιεργούν μικρά αγροτεμάχια είτε

λίερό στο νεοελληνικό θέατρο βλ. Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: genèse et formation: ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Thèse de Doctorat, EHESS, Paris, 1995, σ. 394-408 και της ίδιας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αιώνες): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Διάυλος, Αθήνα, 2005, σ. 49-65.

3. Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της κωμωδίας *Το Χαβιαρόχανον* του Οδυσσέα Δημητράκου που ανεβάστηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1864 και εκδόθηκε στην Αθήνα το 1867 [Α. Κτενάς & Π. Σούτσας], όπου σατιρίζεται το χρηματιστήριο και οι χαρακτήρες που εμπλέκονται σε αυτό: οι τοκογλύφοι που μαδούν τους αφελείς παίχτες, η απληστία των συμμετεχόντων, το γρήγορο κέρδος και η κατάρρευση. Τα μοιερικά ονόματα είναι χαρακτηριστικά: Κερδοθήρας, Αργυρόφιλος, Εκπεσμούλης, Πτωχοπλούτης και Ψυωμένης. Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη, Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, κεφ. «Το Χαβιαρόχανον του Οδυσσέα Δημητράκου: Ένα επίκαιρο θεατρικό έργο του 1864», σ. 165-179. «Χαβιαρόχανον» ήταν το κτήριο που στέγαζε το χρηματιστήριο της Κωνσταντινούπολης. Ευχαριστούμε τον καθηγητή Walter Puchner που μας υπέδειξε το έργο.

4. Έλλη Σκοπετέα, *Το πρότυπο βασίλειο και η Μεγάλη Ιδέα: Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Πολύτυπο, Αθήνα, 1988· Βασίλης Κρεμμυδάς, *Η Μεγάλη Ιδέα: Μεταμορφώσεις ενός εθνικού ιδεολογήματος*, Τυπωθήτω - Δαρδανός, Αθήνα, 2010.

δικά τους είτε δημόσια και να βρίσκονται στο έλεος των τοκογλύφων. Η χειροτεχνία ήταν περιορισμένης κλίμακας και η βιομηχανία ανύπαρκτη. Το εμπόριο ήταν κερδοφόρο στις πόλεις, αλλά βρισκόταν σε μειονεκτική θέση δεδομένου ότι το εθνικό νόμισμα, η δραχμή, δεν αποτελούσε διαδεδομένο μέσο συναλλαγών.⁵ Η κυβέρνηση είχε μια πολύ περιορισμένη φορολογική βάση για να αντλήσει κεφάλαια, η μέθοδος συλλογής των φόρων ήταν αναποτελεσματική, οι υποδομές –ιδιαιτέρως το οδικό δίκτυο– ήταν κακές, η ληστεία ήταν ανεξέλεγκτη, η πολιτική διαφθορά και η αναξιοκρατία ήταν ο κανόνας και το δημόσιο χρήμα σπαταλήθηκε και διατέθηκε ως επί το πλείστον στις στρατιωτικές δαπάνες. Η δυνατότητα εξωτερικού δανεισμού ήταν περιορισμένη, δεδομένης της αδυναμίας της Ελλάδας να αποπληρώσει τα δάνεια που συνάφθηκαν με εξόχως δυσμενείς όρους κατά τη διάρκεια του Αγώνα για την Ανεξαρτησία. Όταν ο Άγγλος οικονομολόγος Nassau Senior επισκέφθηκε την Ελλάδα το 1857 και το 1858, περιέγραψε με μελανά χρώματα τη δύσκολη θέση της χώρας.⁶ Η οικονομική θεωρία της περιόδου ακολουθούσε στα λόγια τον γαλλικό φιλελευθερισμό, ενώ στην πραγματικότητα υιοθετούσε έναν πρακτικό φιλελευθερισμό. Η οικονομία όμως δεν έδειχνε σημεία ανάπτυξης και η κοινωνική στασιμότητα δημιούργησε μια έντονη δυσαρέσκεια για τον φιλελευθερισμό.

Από την εποχή του Πολέμου της Ανεξαρτησίας λειτουργούσαν τρεις μεγάλες πολιτικές παρατάξεις, ή οιονεί κόμματα, με το καθένα να συνδέεται με μια Μεγάλη Δύναμη. Το πρώτο ήταν το Γαλλικό Κόμμα με τον Ιωάννη Κωλέττη, μετέπειτα πρωθυπουργό, ως αδιαμφισβήτητο ηγέτη του. Το δεύτερο ήταν το Ρωσικό Κόμμα, με επικεφαλής τον Ανδρέα Μεταξά. Ήταν το πλέον συντηρητικό από τα τρία και στενά συνδεδεμένο με την Ορθόδοξη Εκκλησία. Σε αυτό περιλαμβάνονταν οι μεγάλες στρατιωτικές προσωπικότητες του Αγώνα, όπως ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης και ο Κωνσταντίνος Κανάρης. Οι Μεταξάς και Κανάρης διετέλεσαν και πρωθυπουργοί της Ελλάδας. Το τρίτο κόμμα, το Αγγλικό, με ηγέτη τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, πολλές φορές πρωθυπουργό, ήταν το πλέον φιλελεύθερο και ισχυρά προσδεδεμένο στα αγγλικά συμφέροντα. Τα κόμματα αυτά διαλύθηκαν τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄.

Τα άλυτα εσωτερικά οικονομικά προβλήματα βρήκαν διέξοδο στην εξωτερική πολιτική. Από το 1844 η Ελλάδα ακολούθησε τη Μεγάλη Ιδέα με σκοπό την προσάρτηση εδαφών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με ελληνικό πληθυσμό και τη δημιουργία μιας μεγάλης αυτοκρατορίας με την Κωνσταντινούπολη ως πρωτεύουσα. Η πολιτική αυτή, φυσικώς λόγω, δε μπορούσε να έχει τη συναίνεση, πολλώ δε μάλλον την ενεργό υποστήριξη, των Μεγάλων Δυνάμεων, οι οποίες στόχευαν σε μια λύση του Ανατολικού Ζητήματος με τρόπο που δεν θα απειλούσε τη διεθνή τάξη. Έτσι, όταν το 1866 οι Κρήτες εξεγέρθηκαν εκ νέου κατά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η Ελλάδα δεν μπορούσε να παρέμβει και η εσωτερική δυσαρέσκεια για τον ρόλο των Μεγάλων Δυνάμεων έφτασε στο αποκορύφωμά της. Την ίδια χρονιά εκδίδεται και *Το παπὶ του οικονομολόγου*.

5. Βλ. το σχόλιο του Ιωάννη Σούτσου στο Nassau W. Senior, *A Journal kept in Turkey and Greece in the Autumn of 1857 and the Beginning of 1858*, Longman [κ.ά.], London, 1859, σ. 351.

6. Ό.π.

Η κατάσταση της πολιτικής οικονομίας στην Ελλάδα το 1866

Η Ελλάδα, όπως και οι περισσότερες χώρες των Βαλκανίων που έγιναν ανεξάρτητες τον 19ο αιώνα, δεν είχε δική της πολιτική οικονομία.⁷ Η θεωρητική παραγωγή στην οικονομική επιστήμη ήταν σχεδόν ανύπαρκτη, με πολύ λίγες μεταφράσεις από ευρωπαϊκά οικονομικά βιβλία ή φυλλάδια. Η πολιτική οικονομία διδάσκεται σε πανεπιστημιακό επίπεδο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος από την ίδρυση του Πανεπιστημίου Αθηνών (Οθωνείου Πανεπιστημίου) το 1837 από τον Φαναριώτη Ιωάννη Αλεξάνδρου Σούτσο (1803-1890), ως μέρος του προγράμματος σπουδών της Νομικής Σχολής.⁸ Ο Σούτσος δίδαξε στο Πανεπιστήμιο για μισό αιώνα, χρημάτισε μάλιστα πρύτανης. Ήταν φιλελεύθερος, οπαδός του Jean-Baptiste Say (1767-1832) και μαθητής του Pellegrino Rossi (1787-1848) στο Collège de France. Το σημαντικότερο έργο του, η *Πλουτολογία*, συστηματοποίησε τις πανεπιστημιακές διαλέξεις του και χρησίμευσε ως το πρότυπο εγχειρίδιο για την εκμάθηση της πολιτικής οικονομίας στην Ελλάδα για μεγάλο χρονικό διάστημα.⁹ Δημοσιεύθηκε το 1868, δυο χρόνια μετά *Το παπί*, αν και είναι πιθανόν ότι τμήματα της ύλης της *Πλουτολογίας* να κυκλοφορούσαν υπό μορφή πανεπιστημιακών σημειώσεων μεταξύ των φοιτητών. Τα δύο βιβλία ή εγχειρίδια που δημοσιεύθηκαν πριν από το 1866 και με τα οποία είναι πιθανόν να ήταν εξοικειωμένος ο συγγραφέας του έργου, ήταν δύο. Το πρώτο ήταν μια μετάφραση το 1828 από τον Γεώργιο Χρυσήδη της δεύτερης έκδοσης (1821) του *Catéchisme d'économie politique* του Jean-Baptiste Say. Το δεύτερο βιβλίο ήταν μια μετάφραση της *Économie politique ou principes de la science des richesses* του Joseph Droz, που εκδόθηκε το 1833 στα ελληνικά «με πολλές προσθήκες» από τον Αναστάσιο Πολυζωΐδη.¹⁰ Εκτός από αυτά τα συγγράμματα υπήρχαν και οι μεταφράσεις των απλοϊκών, ηθικοπλαστικών και στοιχειωδών έργων των Suzanne και Rapet.¹¹

Συνεπώς, η γνώση της πολιτικής οικονομίας περιοριζόταν σε όσους κατείχαν τουλάχιστον μια ευρωπαϊκή γλώσσα, συνήθως γαλλικά, και ιδιαίτερα σε όσους είχαν τη

7. Η Ρουμανία αποτελούσε μερική εξαίρεση. βλ. Michalis Psalidopoulos – Nicholas J. Theodorakis, «The dissemination of economic thought in South-Eastern Europe in the 19th century», Heinz D. Kurz – Tamotsu Nishizawa – Keith Tribe (επιμ.), *The Dissemination of Economic Ideas*, Elgar, Cheltenham, 2011, σ. 164-191.

8. Για τον Σούτσο, βλ. Michalis Psalidopoulos – Yorgos Stassinopoulos, «A liberal economist and economic policy reform in nineteenth-century Greece: The case of Ioannes Soutsos», *History of Political Economy* 413 (2009), σ. 491-517.

9. Ν. Γ. Πάσσαρης, Αθήνα, 2 τόμοι, 1868-9. Η δεύτερη έκδοση από τον ίδιο οίκο «μετά πολλών διορθώσεων» δημοσιεύθηκε σε δύο τόμους το 1882 και το 1885. Πριν από το 1866 τα δημοσιευμένα έργα του ήταν: *Πραγματεία περί παραγωγής και διανομής του πλούτου*, 1851· *Δοκίμιον περί οικονομικών μεταρρυθμίσεων*, 1863· *Εγχειρίδιον δημοσιολογίας ή θεωρία του προϋπολογισμού*, 1864.

10. *Πολιτικής Οικονομίας Κατήχησις*. Ἦτοι οἰκιακὴ διδασκαλία περὶ τοῦ πῶς γεννῶνται, διανέμονται καὶ ἀναλίσκονται εἰς τὴν κοινωνίαν τὰ χρήματα, [χ.ο.], Αἴγινα, 1828· *Πολιτικὴ Οἰκονομία ἢτοι Ἀρχαὶ τῆς Ἐπιστήμης τοῦ Πλούτου*, Κ. Τόμπρας – Κ. Ιωαννίδης – Γ. Αθανασιάδης Μελισταγής, Ναύπλιο, 1833.

11. P.-H. Suzanne, *Γενικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημοσίας καὶ βιομηχανικῆς οἰκονομίας ἐν εἴδει συνδιαλέξεως μεταξὺ πατρὸς καὶ υἱοῦ* (μετ. Μ. Βερνάρδος), Κ. Αντωνιάδης, Αθήνα, 1849· Jean-Jacques Rapet, *Δημῶδες ἐγχειρίδιον ἠθικῆς καὶ πολιτικῆς οἰκονομίας* (μετ. Μ. Κανελλόπουλος – Α. Σκαλίδης), Φιλόμουσος Λέσχη, Αθήνα, 1865. Βλ. Psalidopoulos – Theodorakis, «The dissemination of economic thought in South-Eastern Europe in the 19th century».

δυνατότητα να σπουδάσουν στην Ευρώπη. Αυτό όμως ήταν το πλεονέκτημα των ολίγων. Οι οικονομικές γνώσεις θα διαμορφώνονταν συνήθως αργότερα σε μια δημόσια θέση. Δεδομένου ότι το επάγγελμα του οικονομολόγου συστηματοποιήθηκε αρκετά αργά στην Ευρώπη, πόσο μάλλον στην Ελλάδα, «οικονομολόγος» πρέπει να θεωρείται κάποιος που είχε εκπαιδευθεί στα οικονομικά –συνήθως ως μέρος των νομικών σπουδών– και απέκτησε την εμπειρία, ως δημόσιος λειτουργός, να ασχολείται με οικονομικά ζητήματα. Ακόμα και η λέξη «οικονομολόγος» μπαίνει μάλλον αργά στο ελληνικό λεξιλόγιο.¹²

Το μείζον πρόβλημα με τη φιλελεύθερη πολιτική οικονομία στα νεοσύστατα Βαλκανικά κράτη ήταν ότι δεν μπορούσε να παράσχει τις αναγκαίες λύσεις για τον μετασχηματισμό μιας πρωτόγονης οικονομίας σε μια κάπως πιο ανεπτυγμένη, επιμένοντας ταυτόχρονα στην πολιτική του *laissez-faire*. Η θεωρητική καθαρότητα στα ζητήματα αυτά θα οδηγούσε σε μια ολοκληρωτική καταστροφή και σε μια οικονομία ανοιχτή στη λεηλασία από τους ξένους οικονομικούς παράγοντες. Ο αληθινός φιλελευθερισμός προϋπέθετε μια καλά οργανωμένη οικονομία και θεσμούς που ήταν απόντες στα κράτη αυτά. Οι θεωρητικοί της περιόδου, όμως, δεν επιχείρησαν να δημιουργήσουν τη δική τους εκδοχή μιας θεωρίας που θα ήταν καταλληλότερη για την οικονομική πραγματικότητα

12. Σύμφωνα με τη *Συναγωγή Νέων Λέξεων* του Στέφανου Κουμανούδη (Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1900), η λέξη εμφανίζεται το 1839 στον *Περιπλανώμενο* του Αλεξάνδρου Σούτσου. Πράγματι ο Σούτσος διακωμωδεί έναν σύμβουλο του Όθωνα, τον Maximilian Frey («Φραϊής»), λέγοντας ότι «Τὸ Ἄγιον Πνεῦμα κατέβη ἐν εἶδει λευκῆς περιστερᾶς, καὶ τὸν ἠύλογησεν Οἰκονομολογώτατον τῶν Οἰκονομολόγων», *Ὁ Περιπλανώμενος*, Τυπογραφία τῆς Προόδου, Αθήνα, 1839, σ. 45. Πιο πριν και ειδικότερα στη μετάφραση του J.-B. Say από τον Γ. Χρυσήδη [*Πολιτικῆς Οἰκονομίας Κατήχησις*, Πρόλογος], και του Droz από τον Πολυζωΐδη [*Πολιτικῆ Οἰκονομία*, Πρόλογος τοῦ μεταφραστοῦ, σ. ιη] ο ὅρος αναφέρεται στους Γάλλους Φυσιοκράτες που αυτοαποκαλούνταν «les économistes». Ο ὅρος ὑπάρχει ἐπίσης και στη *Φιλοσοφία τῆς Ἱστορίας* του Μάρκου Ρενιέρη (Φιλόλαος Τυπογραφία, Αθήνα, 1841, σ. 35). Στην ελληνική ἐκδοση των ἐπιστολῶν του Καποδίστρια ὑπάρχει ἡ ἐξῆς φράση ἀπὸ μιᾶ ἐπιστολῆς στὸν Εὐνάρδο: «Ὁ ἄνθρωπος ὄν σε ζητῶ πρέπει νὰ ᾔηται διοικητικὸς τις, ἔχων πρακτικὰς γνώσεις περὶ διοργανώσεως καὶ ὑπηρεσίας τῆς οἰκονομίας. Οὔτε δογματικὸν θέλω, οὔτε οἰκονομολόγον, ἀλλ' ἄνδρα ἐργατικὸν», *Ἐπιστολαὶ I. Α. Καποδίστρια, Κυβερνήτου τῆς Ἑλλάδος* (μετ. Μιχαὴλ Γ. Σχινιάς), Γ. Χαρτοφύλαξ, Αθήνα, 1843, ἐπιστολὴ 10-11-1830, τ. 4ος, σ. 122. Στὸ γαλλικὸ πρωτότυπο ο ἀποδιδόμενος ὅρος εἶναι «*économiste politique*», *Correspondance du comte J. Capodistrias, président de la Grèce*, Abraham Cherbuliez, Genève, 1839, v. 4, σ. 166. Ο ὅρος «οικονομολόγος» ἐμφανίζεται στα λεξικά τῆς περιόδου. Στὸ *Λεξικὸν Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικὸν* του Σκαρλάτου Βυζαντίου (Α. Κορομηλάς, Αθήνα, 1846) ο «οικονομολόγος» ἀποδίδει τὸ «*économiste*» στὸ γαλλοελληνικὸ μέρος, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει τὸ ἀντίστοιχο λήμμα στὸ ελληνογαλλικὸ τμήμα. Στὸ *Λεξικὸν Ἀγγλοελληνικὸν* του Γεωργίου Πολυμέρη (Γ. Πολυμέρης, Ερμούπολη, 1854) ἡ λέξη «*steward*» ἀποδίδεται μεταξύ ἄλλων και ὡς «πολιτ. οἰκονομολόγος», ἐνῶ στα *Γυμνάσματα* του Μιχαήλ Δέφνερ (Α. Κορομηλάς, Αθήνα, 1873) στὸ λεξιλόγιο στὸ τέλος τοῦ ἐργου, ο ὅρος «οικονομολόγος» ἀποδίδεται στὴν ἰδιαίτερη προσωπικὴ ὀρθογραφία του συγγραφέα ὡς «*lerer der volkswirtschaft*» <sic>. Στὸ *Λεξικὸν Ἑλληνοαγγλικὸν καὶ Ἀγγλοελληνικὸν, Μέρος Πρῶτον* (Trübner, London, 1868) του Ν. Κοντόπουλου ἡ λέξη «οικονόμος» ἀποδίδεται ὡς «*economist*» και δὲν ὑπάρχει λήμμα «οικονομολόγος». Στὸ *Μέρος Δεύτερον* (1869) ἡ λέξη «*economist*» μεταφράζεται ὡς «οικονόμος, οἰκονομολόγος». Στὸ βασικὸ λεξικὸ του Αἰδεσιμότατου Isaac Lowndes, *A Modern Greek and English Lexicon*, που ἐκδόθηκε στὴν Κέρκυρα τὸ 1837, ἡ λέξη «οικονόμος» ἀποδίδεται «*an economist, a steward, a manager of a family*», ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἡ λέξη «οικονομολόγος». Στὸ *Γλωσσάριο* του Charles Du Fresne Du Cange (*Glossari um ad scriptores mediae & infimae graecitatis*, Anissonios, J. Posuel – C. Rigaud, Lugdunum [Lyon], 1688) ὑπάρχει ἡ λέξη «οικολόγος» ὡς *Curatordomus* και ἐρανίζεται τὸ «οἱ τῶν οἰκολόγων λογαριασμοὶ».

που αντιμετώπιζαν. Το αποτέλεσμα ήταν ένας συμβιβασμός: ένας πραγματιστικός φιλελευθερισμός που ακολουθούσε το δόγμα στα λόγια, αλλά προχωρούσε σε προτάσεις πολιτικής που βρίσκονταν πιο κοντά στην πραγματικότητα. Όσοι επαγγέλλονταν μια ειλικρινή προσκόλληση στο δόγμα θα κατέληγαν να χαρακτηρισθούν ανυπόληπτοι ή άκαρδοι.

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση του έργου θα συζητήσουμε την πατρότητά του.

Ο συγγραφέας *Του παπιού*

Το ψευδώνυμο «Φουράμ» προκύπτει από την αντιμετάθεση των συλλαβών του επώνυμου «Ράμφορ» σε γενική πτώση (Ράμφορ). Οι μελετητές αποδίδουν την πατρότητα του έργου σε δύο συγγραφείς της περιόδου: στον Κωνσταντίνο Ράμφο και στον γιο του, Ιωάννη Ράμφο. Η έγκυρη βιβλιογραφία Ηλιού – Πολέμη σημειώνει χωρίς εξήγηση, όπως συμβαίνει σε έργα αυτού του είδους: «Φουράμ ό Ι. Ράμφορ».¹³ Ο Ιωάννης Ράμφορ ήταν ηθοποιός, ενώ για μια περίοδο είχε και τον δικό του περιοδεύοντα θίασο ανεβάζοντας ως επί το πλείστον δράματα –και λιγότερο συχνά κωμωδίες– στην Ελλάδα και στην Ανατολική Μεσόγειο για ελληνικό κοινό.¹⁴ Έχει εκδώσει μια σειρά από έργα στο όνομά του την περίοδο που δημοσιεύεται *Το παπί*.¹⁵ Τα έργα αυτά είναι συνήθως «υψηλά» δράματα γραμμένα σε μια αρχαϊζουσα καθαρεύουσα, που απεικονίζουν ρομαντικές ιστορίες αγάπης συχνά σε ένα ψευδοϊστορικό περιβάλλον (*Ο θρίαμβος τής άθωότητος*) ή δραματοποιούν πρόσφατα ιστορικά γεγονότα (*Η καταστροφή του Θεοδώρου, Αυτοκράτορος τής Άβυσσινίας*).¹⁶ Γράφτηκαν για να ανεβαστούν από τον θίασό του. Ο Ιωάννης Ράμφορ δεν έχει κωμωδίες στο όνομά του, αν και υπήρχαν στο ρεπερτόριο του θιάσου του.¹⁷

13. Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900*, τ. Α': *Συνοπτική Αναγραφή 1864-1879*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006, αρ. 1866.500.

14. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ιδιαίτερα τ. Α2, σ. 763 και 941. Βιογραφικά για τον Ιωάννη Ράμφο, τα έργα του και την παρουσία του στη Σμύρνη βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, κεφ. «Σμυρναϊκή Δραματολογία: Πρωτότυπες θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη του 19ου αιώνα», σ. 221-296, 283-284 και 322.

15. Ιωάννης Κ. Ράμφορ, *Η άποτυχοῦσα έκδίκησις Δράμα εἰς πράξεις δύο. Τῆς ὑποθέσεως ληφθείσης ἔκ τινος διηγήσεως*, Α. Κτενάς, Αθήνα, 1865· *Οἱ άντερασται: Δράμα εἰς πράξεις δύο*, Χατζηδήμος, Σμυρναϊκή, Σμύρνη, 1866· *Ο θρίαμβος τῆς άθωότητος: Δράμα εἰς πέντε πράξεις*, Π. Β. Μωραϊτίνης, Αθήνα, 1866· *Η καταστροφή του Θεοδώρου, Αυτοκράτορος τῆς Άβυσσινίας. Δράμα πρωτότυπον εἰς πράξεις πέντε*, Τυπογραφείο η «Μακεδονία», Ν. Βαγλαμαλή, Θεσσαλονίκη, 1871· *Η δόλιος εὔτυχία. Δράμα πρωτότυπον. Εἰς πράξεις πέντε*, Τυπογραφείο η «Μακεδονία», Ν. Βαγλαμαλή, Θεσσαλονίκη, 1871.

16. Το 1870 εκδίδεται στη Σμύρνη το έργο *Τὸ τέλος τοῦ Θεοδώρου Αυτοκράτορος τῆς Άβυσσινίας. Δράμα πρωτότυπον εἰς πράξεις πέντε. Ὑπὸ τοῦ Δικηγόρου Εὐαγγέλου (τοῦ Ἄρνιωτάκη)*, Ἐν Σμύρνη, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἄντ. Δαμιανοῦ. Η Σταματοπούλου-Βασιλάκου (*Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 284, ιδιαίτερα υποσημείωση 231) αναφέρει ότι μόνο τα κεντρικά πρόσωπα είναι τα ίδια στα δύο δράματα, ενώ τα υπόλοιπα πρόσωπα διαφέρουν.

17. Στη *Βιβλιογραφία των Ηλιού – Πολέμη* (αρ. 1867.462) αναφέρεται ότι ο Ιωάννης εξέδωσε «Κωμωδία Α'. μονόπρακτο[ν], μεταφρασθεῖσα ἔκ τοῦ Ἰταλικοῦ ὑπὸ ***» με τίτλο *Τὰ δύο ἀγάλματα*. Τα στοιχεία έκδοσης είναι Αθήνα: Ν. Αγγελίδης 1867. Δεν το έχουν όμως εντοπίσει σε βιβλιοθήκη και η αναφορά προέρχεται από προηγούμενη βιβλιογράφηση του Κουμανούδη.

Γνωρίζουμε ότι είχε ανεβάσει *Το παπί* στο Κάιρο και στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου την άνοιξη του 1873.¹⁸

Ο πατέρας Κωνσταντίνος Ι. Ράμφος (1796-1871) γεννήθηκε στη Χίο.¹⁹ Ήταν αγωνιστής του πολέμου για την ανεξαρτησία, δικηγόρος, δημόσιος λειτουργός, δικαστής, δημοσιογράφος και εκδότης εφημερίδας, πολιτικός, διπλωμάτης και συγγραφέας.²⁰ Εντάσσεται στη Φιλική Εταιρεία και παίρνει μέρος στην εξέγερση ως πολεμιστής, πολιτικός και διπλωμάτης. Στην κυβέρνηση Καποδίστρια (1827-1831) υπηρέτησε ως δικαστής και ως κυβερνήτης των Μεσσηνιακών οχυρών και του Πόρου. Μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια το 1831 υποστήριξε τον Όθωνα²¹ (Κ. Ράμφος 1835). Στη δεκαετία του 1830 και του 1840 εργάστηκε στην Αθήνα ως δικηγόρος, δημοσιογράφος και εκδότης

18. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως*, τ. Α2, σ. 882-883. Για το νεοελληνικό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη και στην Ανατολική Μεσόγειο, βλ. και Chrysothemis Stamatoroulou-Vasilakou, «Greek Theater in South Eastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007), σ. 267-284. Η περιοδεία του Ι. Κ. Ράμφου στην Αίγυπτο αναφέρεται στη σ. 274.

19. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Ράμφου, βλ. Λάμπρος Βαρελάς, «Ο Κωνσταντίνος Ράμφος στον χώρο του εφήμερου», *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική*, Πρακτικά 13ης Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Μνήμη Πάνου Μουλλά, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα, 2014, σ. 687-696. Ως έτος γεννήσεως του Κ. Ράμφου αναφέρεται συνήθως το 1776 (π.χ. στον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, ή στο βιογραφικό λήμμα του Ε.ΚΕ.ΒΙ.), στο Bruce Merry (*Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood, Westport, Conn. / London, 2004, σ. 173), στο Henri Tonnet («Κωνσταντίνος Ράμφος», Νάσος Βαγενάς επιμ., *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο: 1830-1880*, Εκδόσεις Σοκόλη - Κουλεδάκη, Αθήνα, 1996, τ. 4ος, σ. 282-304), στο Μιχάλης Μερκελής - Στέση Αθήνη («Κωνσταντίνος Ράμφος», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα. Όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 1909-1910). Η προσεκτική Αικατερίνη Κουμαριανού δεν αναφέρει έτος γεννήσεως, βλ. «Εισαγωγή», της ίδιας (επιμ.), *Κ. Ράμφου / Κατσαντώνης / Αι τελευταία ημέραι του Αλή-Πασά*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1994, σ. 7-62. «Κωνσταντίνος Ράμφος: άγνωστος άνθρωπος-αγνοημένος συγγραφέας», Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα: Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997, σ. 245-256. Αλλά ακόμα και στο Ε.ΚΕ.ΒΙ. αναφέρεται ότι πέθανε σε ηλικία 75 ετών. Η σύγχυση οφείλεται στη νεκρολογία του που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Εκλεκτική* στις 21-3-1872 από τον εκδότη της Νικόλαο Κορέσιο έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Ράμφου στις 15 Οκτωβρίου 1871. Πρόκειται για τυπογραφικό λάθος αφού ο Κορέσιος αναφέρει ότι: «Ότε οί απόστολοι τής θαυμαστής εκείνης “Εταιρίας τών Φιλικών” ής μέλη ήσαν πολλοί τών Χίων, κατήχησαν τούς ευφύστερους τών κατοίκων, ή νέα τότε καρδιά του Ράμφου συμμεθείξε και πρό του 1821 έφυγε τόν ζυγόν και τήν έπελθοῦσαν μεγάλην καταστροφήν κατά το έαρ του 1822, άπελθών ως απόστολος τής Έταιρίας εις Ύδραν και Ψαρόά». Αν είχε γεννηθεί το 1776, τότε το 1821 θα ήταν 45 ετών, που σίγουρα δεν ήταν «νέος», ιδιαίτερα με τα κριτήρια του 19ου αιώνα. Ο Λάμπρος Βαρελάς διορθώνει το έτος γέννησης στο ορθό 1796. Βλ. «Κωνσταντίνος Ράμφος (1796-1871)», Λουκία Δρούλια - Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974: Εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών / Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα, 2008, 4ος τ., Ρ - Ω, σ. 29-30. Σε προσωπική επικοινωνία μαζί του ο Βαρελάς μάς γνωστοποίησε ότι είδε το πιστοποιητικό θανάτου του Ράμφου στο οποίο αναφέρεται ότι όταν πέθανε ήταν 75 χρονών, συνεπώς γεννήθηκε το 1796.

20. Για τη δράση του στον χώρο του Τύπου, βλ. Βαρελάς, «Κωνσταντίνος Ράμφος (1796-1871)» «Ο Κωνσταντίνος Ράμφος στον χώρο του εφήμερου».

21. *Λόγος συντεθείς υπό Κ. Ράμφου και έκφωνηθείς υπό του ιδίου εις την Καθεδρικήν Έκκλησίαν αν τής Αιγίνης, κατά την άξιουμνημόνευτον ήμέραν τής 20 Μαΐου 1835 καθ' ήν ό Μεγ. Βασιλεύς τής*

εφημερίδας. Υπηρέτησε για ένα σύντομο διάστημα ως Αρχηγός της Αστυνομίας (1845) και στο Ελεγκτικό Συνέδριο (1848). Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα, υπηρέτησε ως πρόξενος στη Θεσσαλονίκη (1849-1856), στα Ιωάννινα (1856-1858) και στη Σάμο (1858-1861), περιοχές που ήταν τότε μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Μετά το τέλος της προξενικής υπηρεσίας του επέστρεψε στην Αθήνα, όπου άσκησε τη δικηγορία και αφιερώθηκε στη λογοτεχνία. Η πρώτη του είσοδος στη λογοτεχνία ήταν μια μετάφραση του *Κατά φαντασίαν ασθενούς* του Μολιέρου το 1834, αφιερωμένη στον φίλο του Γεώργιο Γλαράκη, εξέχον μέλος του ρωσικού κόμματος.²² Αυτή η σχέση αποδείχθηκε αργότερα πολιτικά επικίνδυνη, δεδομένου ότι το 1839 ο Γλαράκης και άλλα μέλη του ρωσικού κόμματος κατηγορήθηκαν ότι συνωμότησαν να καταλάβουν την εξουσία μέσω της Φιλορθοδόξου Εταιρείας.²³ Κάποια στιγμή (1844) στη δημοσιογραφική του καριέρα υποστήριξε ανοιχτά το γαλλικό κόμμα του Κωλέττη, ενώ αργότερα στο θέμα της διαδοχής του Όθωνα υιοθέτησε αγγλόφιλη στάση.²⁴

Ο Κωνσταντίνος Ράμφος είναι κυρίως γνωστός από τα ρομαντικά εθνικά και ιστορικά μυθιστορήματά του, που βασίζονται στη λαϊκή παράδοση των κλέφτικων τραγουδιών και του αγώνα για την ανεξαρτησία.²⁵ Το τρίτομο *Ό Χαλέρτ Έφέντης* είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα που αφηγείται τις δολοπλοκίες στην αυλή του Σουλτάνου Μαχμούτ Β'.²⁶ Έντονα αντιτουρκικό, είναι γραμμένο στο ύφος των *Τριών Σωματοφυλάκων* του Αλεξάνδρου Δουμά (1844) με τους γενίτσαρους στον ρόλο της φρουράς του καρδινάλιου Ρισελιέ. Ο Ράμφος δημοσίευσε επίσης σύντομα διηγήματα σε περιοδικά της περιόδου κυρίως στην *Πανδώρα*. Πολλά από αυτά εκδόθηκαν υπό μορφή βιβλίων –ή μάλλον φυλλαδιών– από τους γιους του, Ιωάννη και Νικόλαο. Η *Δέσπω τής Ηπείρου* διηγείται την ιστορία μιας όμορφης Χριστιανοπούλας που γλιτώνει από τα νύχια του δεσπότη της Ηπείρου, του Αλή Πασά.²⁷ Κάποια άλλα διηγήματά του είναι εξεζητημένες ρομαντικές και απλοϊκές ιστορίες όπως *Η κόμησσα Ποτόσκη*²⁸ στην οποία ο Ράμφος διηγείται την ιστορία μιας χριστιανής Κιρκασίας καλλονής που σώζεται από τη σκλαβιά από έναν

²² *Ελλάδος Όθων έλαβε τας ήνίας του Κράτους. Φιλοτίμω δαπάνη του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Αίγινης Κυρίου Σαμουήλ. Ανδρέας Κορομηλάς, Αίγινα, 1835.*

²³ *Ό κατά φαντασίαν ασθενής. Κωμωδία Μεταφρασθεΐσα εκ των του Ι. Β. Π. Μολιέρου Γάλλου εις την καθομιλουμένην Έλληνικήν παρά Κ. Ράμφου, Ανδρέας Κορομηλάς, Αίγινα, 1834.*

²⁴ Η σύνδεση αυτή ανάγκασε τον Ράμφο να κλείσει το 1839 την εφημερίδα *Έλλάς* της οποίας ήταν κύριος συντάκτης ή εκδότης. Βλ. Βαρελάς, «Ο Κωνσταντίνος Ράμφος στον χώρο του εφήμερου».

²⁵ Ο Βαρελάς (ό.π., σ. 690), θεωρεί ότι οι μετακινήσεις του αυτές δεν οφείλονταν σε οποροτουρισμό αλλά σε ειλικρινή βεβαιότητα ότι κάθε φορά αυτός θα ήταν ο καλύτερος τρόπος να σωθεί η πατρίδα.

²⁶ *Ό Κατσαντώνης, Κλέφτικον έπεισόδιον ή Έλληνικόν Μυθιστόρημα, Τέκνα Ανδρέα Κορομηλά, Αθήνα, 1862· Αί Τελευταΐαι Ημέραι του Άλη Πασά, Τέκνα Ανδρέα Κορομηλά, Αθήνα, 1862.*

²⁷ *Ό Χαλέρτ Έφέντης, 3 τόμοι: Α. Κτενάς – Π. Σούτσας, Αθήνα, 1867 και 1868· Α. Κτενάς – Σ. Οικονόμου, Αθήνα, 1869.*

²⁸ *Η Δέσπω τής Ηπείρου* [στην αρχική δημοσίευση εμφανίζεται χωρίς τίτλο απλά ως «Διήγημα»], *Πανδώρα* 10 (1859), φ. 224, σ. 177-182 και φ. 225, σ. 204-208.

²⁹ «*Η κόμησσα Ποτόσκη. Ιστορικόν διήγημα*», *Πανδώρα* 20 (1869), φ. 458, σ. 30-33· φ. 459, σ. 48-53· φ. 461, σ. 86-89 (και σ. 104 παροράματα)· φ. 466, σ. 185-192. Δημοσιεύθηκε ξεχωριστά μετά θάνατον από τον γιο του, Νικόλαο Κ. Ράμφο (Θ. Παπαλεξανδρής, Αθήνα, 1879).

Γάλλο ευγενή ο οποίος την υιοθετεί για να παντρευτεί τον κόμητα Ποτόσκη, ο οποίος –φευ– λίγο μετά τον γάμο πεθαίνει.

Ὁ *ἀπροσδόκητος γάμος*²⁹ είναι μια σύντομη ρομαντική ιστορία για μια ερωτοχτυπημένη αρχιδούκισσα στην Αγία Πετρούπολη που παντρεύεται –τη αγαθή αδεία των γονέων της– έναν όμορφο και ευσταλή Πρώσο αξιωματικό του ιππικού. Ἡ *ἀπροσδόκητος συνάντησις* (1860) είναι μια μικρή ιστορία για τον Λουδοβίκο Ναπολέοντα Βοναπάρτη που κυνηγᾶ μονάχος του στα βουνά της Ηπείρου, όπου συναντᾶ ένα ηλικιωμένο ζευγάρι ενός Ἑλληνα, ο οποίος αγωνίστηκε με τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη ως Μαμελούκος (!), και της Γαλλίδας συζύγου του.³⁰ Μέρος της λογοτεχνικῆς παραγωγῆς του Κωνσταντίνου Ράμφου γράφτηκε χωρίς λογοτεχνικές αξιώσεις υποκύπτοντας στη μόδα των γαλλικῶν ρομαντικῶν μυθιστορημάτων που είχαν συναρπάσει το ελληνικό αναγνωστικό κοινό στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα με σκοπὸ να στηρίξει οικονομικὰ την οικογένειά του και να ξεφύγει ἀπὸ τη φτώχεια, δυστυχῶς χωρίς επιτυχία.³¹ Ἡ κύρια συνεισφορά του στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, παραμένει ἡ εθνική μυθιστοριογραφία του, ὅπου συνδυάζει ζωντανούς διαλόγους τῆς ιδιωματικῆς καθομιλουμένης τῆς εποχῆς με μία αφήγηση σε καθαρεύουσα.

Απὸ τους δύο υποψηφίους για τὴν πατρότητα του ἔργου, θεωρούμε ὅτι ο πιθανότερος συγγραφέας είναι ο Κωνσταντίνος Ράμφος. Οἱ λόγοι για αὐτὸ εἶναι:

Πρώτον, ἔχουμε τὴν ἄμεση μαρτυρία του Νικολάου Κορέσιου το 1872 στη νεκρολογία του Ράμφου. Ο Κορέσιος αναφερόμενος στο *Παπὶ* γράφει: «Δὲν εἶναι ὅμως τοῦτο ἄξιον λόγου, ὅσον αἱ εἰρημέναι μυθιστορίαι». Ἡ Αικατερίνη Κουμαριανού ἀποδίδει τὸ ἔργο στον Κωνσταντῖνο χωρίς συζήτηση.

Δεύτερον, ο επικεφαλῆς ενός περιοδεύοντος θιάσου, ὅπως ο Ἰωάννης, δὲν εἶχε κανένα λόγο να χρησιμοποιήσει ψευδώνυμο ἀφοῦ μάλλον θα ἠθέλε να προσθέσει ἕνα ἀκόμα ἔργο στο ρεπερτόριό του. Απὸ τὴν ἄλλη μεριά, ο πατέρας Ράμφος, ο οποίος ἦταν πολιτικὰ ενεργός, μπορεῖ να μὴν ἠθέλε να βγει φανερά στο ευρὺ κοινὸ ὡς ο συγγραφέας ενός ἔργου που κατήγγελλε με τόση δριμύτητα τους πολιτικὸς και τους οικονομολόγους.

Τρίτον, ο Ἰωάννης δὲν εἶχε ποτὲ γράψει κωμωδία, προτιμώντας τα στομφώδη δράματα, ἐνῶ ο Κωνσταντῖνος ἀντίθετα εἶχε ἤδη μεταφράσει Μολιέρο. Πράγματι, τὸ ἔργο εἶναι μὴν ἐξαιρετικὰ φτωχὴ προσπάθεια να μιμηθεῖ τὸ ὕφος και τὴ θεατρικὴ μορφή του μεγάλου Γάλλου συγγραφέα. Ἦταν ἐπίσης γνωστός για τὸ φιλοσκόμμον πνεῦμα του, σε βαθμὸ μάλιστα που να του ἀποδίδονται σατιρικὰ κείμενα τα οποία πιθανότατα δὲν εἶχε ποτὲ συντάξει.³²

29. *Διήγημα πρωτότυπον. Ὁ ἀπροσδόκητος γάμος. Ἐκδοθὲν δαπάνῃ Ἰωάννου Ράμφου*, [χ.ο.], Αθήνα, 1867.

30. «Ἡ ἀπροσδόκητος συνάντησις», *Πανδώρα* 11 (1860), φ. 227, σ. 167-173. Δημοσιεύτηκε μαζί με τὴν *Δέσπω* ξεχωριστὰ ὡς *Ἡ Δέσπω τῆς Ἠπείρου καὶ Ἡ ἀπροσδόκητος συνάντησις, Διηγήματα ὑπὸ Κ. Ράμφου, ἐκδιδόμενα τὸ δεύτερον ὑπὸ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Ἰωάννου Κ. Ράμφου*, Π. Σούτσας καὶ Α. Κτενάς, Αθήνα, 1861.

31. Βλ. τὴν νεκρολογία του Ἰωάννου Φιλήμονος, «Κωνσταντῖνος Ράμφος», *Αἰών*, 28-10-1871. Ο Φιλήμων ἀναφέρει ὅτι τὶς τελευταῖες στιγμὲς του Ράμφου ἔμπαιναν στο σπῖτι του δικαστικοὶ κλητῆρες για να ἀφαιρέσουν τα ἐπιπλα.

32. Βαρελάς, «Ο Κωνσταντῖνος Ράμφος στον χώρο του εφήμερου», σ. 690.

Τέταρτον, ο Κωνσταντίνος είχε σπουδάσει νομικά και οι αναφορές στον Adam Smith και στον Jean-Baptiste Say που υπάρχουν στο *Παπί*, θα ήταν ευχερέστερες σε κάποιον που έχει διδαχθεί πολιτική οικονομία παρά σε έναν ηθοποιό. Βεβαίως, ο γιος θα μπορούσε να είχε ακούσει τα ονόματα από τον πατέρα ή αυτά θα μπορούσαν να αποτελούν κοινή γνώση στο μορφωμένο κοινό του 19ου αιώνα. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι η κατανόηση των θεωριών των δύο οικονομολόγων είναι πλημμελής, αυτό ίσως θα συνηγορούσε υπέρ της πατρότητας του έργου από κάποιον αθώο της πολιτικής οικονομίας, όπως ο Ιωάννης.

Πέμπτον, φαίνεται ότι υπάρχουν κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία στο έργο. Ο οικονομολόγος στο *Παπί* είναι 70 ετών, που είναι η ηλικία του Κωνσταντίνου όταν δημοσιεύθηκε το έργο, και ο ίδιος είχε αλλάξει πολιτικά στρατόπεδα όπως ο οικονομολόγος που διακωμωδείται στο *Παπί*. Από έμπιστος άνθρωπος του Καποδίστρια έγινε οπαδός του Όθωνα, από Ρωσόφιλος μετετράπη σε Γαλλόφιλο. Ο μονόλογος του οικονομολόγου στο έργο μπορεί να είναι και μια αυτοκριτική του Κ. Ράμφου και ένας επιπλέον λόγος να χρησιμοποιήσει ψευδώνυμο.

Τέλος, μια άλλη και πιθανότερη εκδοχή, την οποία οφείλουμε στον Λάμπρο Βαρελά, είναι ότι ο ενδεχόμενος στόχος της σάτιρας πιθανόν να ήταν ο συνομήλικος του Κ. Ράμφου, Δημήτριος Χρηστίδης (1795-1877). Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, έλαβε μέρος στον Αγώνα και κατέλαβε από νωρίς πολλές κυβερνητικές θέσεις. Ήταν Γερουσιαστής και είχε εκλεγεί αντιπρόσωπος της Σύρου στη Βουλή αρκετές φορές.³³ Διετέλεσε πρόεδρος της Βουλής το 1869. Ο «δωδεκάκις ύπουργεύσας»³⁴ Χρηστίδης είχε καταλάβει επτά φορές το αξίωμα του Υπουργού Οικονομικών σε διάφορες κυβερνήσεις.³⁵ Ο Χρηστίδης ήταν κατεξοχήν οικονομολόγος. Στην νεκρολογία του διαβάζουμε: «Ειδικώτερον δὲ ὡς οἰκονομολόγος ἦτο σχετικῶς ἐκ τῶν ἐν Ἑλλάδι ἀρίστων καὶ οἱ πλείστοι τῶν διεπόντων τοῦτον τὸν κλάδον νόμων, προῆλθον ἐκ νομοσχεδίων ἅτινα κατὰ καιροῦς αὐτὸς ὑπέβαλεν».³⁶ Ο Σοφοκλής Καρύδης στην Εφημερίδα *Φῶς* της 20-1-1867 διακωμωδεῖ τον Χρηστίδη εμφανίζοντας ένα φανταστικό βιβλίο το οποίο δόθηκε πωλείται στο «Βιβλιοπωλεῖο Δείνα και Τάδε» με τον τίτλο: «*Ο ΟΙΚΟΝΟΜΟΛΟΓΟΣ, μυθιστορία πρωτότυπος με εἰκονογραφίας, εἰς τόμους δύο, ὑπὸ Δημητρίου Χρηστίδου. Τύποις Φαφταλᾶ καὶ Νοῦλα*».³⁷ Ο δε Ιωάννης Φιλήμων (1798-1874) επίσης Κωνσταντινουπολίτης, ιστορικός και εκδότης της εφημερίδας *Αἰών*, γράφει το 1866 ένα κείμενο καταπέλτη για την έκθεση του υπουργού οικονομικών Χρηστίδη στην οποία αναφέρει ότι:

Πρὸς τὸν ἀξιότιμον Κ. Χρηστίδην εἶναι δύσκολον να συζητήσῃ τις περὶ οἰκονομικῶν. Αὐτὸς διατηρεῖ, ἀπὸ τριακονταετίας ἤδη, ἀναλλοιώτους τὰς οἰκονομολογικὰς ἰδέας

33. Πρώτη φορά το 1847 και μετά σχεδόν χωρίς διακοπή από το 1869 μέχρι τον θάνατό του.

34. *Νεκρολογία εἰς τὸν Δημήτριον Χρηστίδην. Ληφθεῖσα ἐκ τῆς ἐν Σύρῳ ἐκδιδομένης Ἐφημερίδος «Ἡλίου»*, Τυπογραφεῖο Ἀδελφῶν Καμπάνη, Ερμούπολη, 1877, σ. 16.

35. 4/8/1850 - 4/10/1853, 5/3/1864 - 15/4/1864, 29/10/1865 - 2/11/1865, 13/11/1865 - 27/11/1865, 9/6/1866 - 17/12/1866, 9/7/1870 - 2/12/1870, 8/7/1871 - 8/2/1874. Πηγή: *Ελληνική Δημοκρατία, Υπουργεῖο Οικονομίας και Οικονομικῶν, Διατελέσαντες Υπουργοὶ Οικονομικῶν ἀπὸ το 1833*, Γενικό Λογιστήριο του Κράτους, Δ40, Αθήνα, 2003 (μονόφυλλο).

36. *Νεκρολογία*, σ. 13-14.

37. Το «Δείνα και Τάδε» είναι το έμβλημα του Φωτός: «Και ο δείνας και ο τάδες είναι ὅλοι μασκαράδες. Κι ο συντάκτης τού Φωτός μασκαράς είναι κι αυτός».

του. Ζών με μόνας τὰς ἀναμνήσεις, οὐδόλως σπουδάζων, διατελεῖ πολὺ ὀπισθεν τῆς σημερινῆς καταστάσεως τῆς ἐπιστήμης. Ἀποδείξεις τούτου, αὐτὴ ἡ ἴδια ἐπίσημος ἔκθεσις, ἐν ἧ ἡ χαρακτηρίζει ὡς σύστημα οἰκονομολογικὸν τὴν ἰσορροπίαν ἐν τῷ προϋπολογισμῷ καὶ τὴν διὰ τῶν τακτικῶν ἐσόδων πληρωμὴν ὅλων των δαπανῶν τοῦ Κράτους.³⁸

Ἄλλοι στο ἴδιο ἄρθρο ο Φιλήμων κατηγορεῖ τον Χρηστίδη ὅτι κατέφυγε «εἰς τὸ σκληρὸν μέτρον τοῦ ν' ἀποβάλλει τῆς ὑπηρεσίας τινὰς τῶν ἐν ἐνεργείᾳ ὑπαλλήλων». Πιο κάτω μιλάει γιὰ «ταχυδακτυλουργικὴ ἐπιτηδειότητα» καὶ «ἀκατανόητον ἐμπαιγμὸν τῆς κοινῆς γνώμης» καὶ του ζητᾷ νὰ φέρει «ὄχι ἰδανικὴν καὶ ταχυδακτυλουργικὴν, ἀλλὰ πραγματικὴν ἰσορροπίαν ἐν τῷ προϋπολογισμῷ» καὶ νὰ καταδείξει εἰς τὴν κοινὴν γνώμην μέτρα οἰκονομίας πραγματικὰ καὶ κατάλληλα, καὶ οὐχὶ ἐπὶ τοῦ χάριτος ἀστειότητος».

Ἄν λοιπὸν σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι, ὅταν γράφεται τὸ Παπί, ὁ Χρηστίδης εἶναι 71 ἐτῶν, ὅτι ἔχει χρηματίσει ὑπουργὸς των οἰκονομικῶν τὸ 1865 καὶ τὸ 1866, ὅτι ἔχει ὑπηρετήσῃ σε παντοῖες κυβερνήσεις διαφορετικῶν πολιτικῶν προσανατολισμῶν, ὅτι αναφέρεται, ἢ λοιδορεῖται, ὡς «οικονομολόγος» καὶ ὅτι ἔχει κάνει σοβαρὰς περικοπὰς –γιὰ τις ὁποῖες κέρδισε τὸ προσωνύμιον «Ψαλίδας»– καὶ ὅτι ἔχει πρόβλημα ἐξυπηρέτησης τοῦ δημόσιου χρέους, τότε συσσωρεύονται αρκετὰ θέματα που διακωμωδοῦνται στο Παπί. Οἱ σχέσεις Ράμφου καὶ Χρηστίδη πρέπει νὰ ἦταν ἄλλοτε φιλικὲς καὶ ἄλλοτε τεταμένες, ἀν καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἀντικείμενον ἐρευνας στα δημοσιογραφικὰ κείμενα τοῦ Ράμφου.

Ἀς σημειωθεῖ ὅτι ὁ Χρηστίδης, ὁ ὁποῖος ἦταν ἀρχικὰ γραμματέας τοῦ Κωλέττη τὸ 1825, σταδιοδρομεῖ πολιτικὰ ἐπὶ Ὀθωνα καὶ ἐπειτα ἀπὸ διάφορες πολιτικὲς καὶ διπλωματικὲς θέσεις ἀναλαμβάνει τὸ ὑπουργεῖον Ἐξωτερικῶν στὴ βραχύβια κυβέρνησις τοῦ Ἀλέξανδρου Μαυροκορδάτου τὸ 1841. Ὄταν παραιτήθηκε ὁ Μαυροκορδάτος, ὁ Χρηστίδης ἀναλαμβάνει τὸ ὑπουργεῖον Ἐσωτερικῶν στὴν κυβέρνησις με πρωθυπουργὸν τὸν Ὀθωνα ὡς πρῶτος τῆ τάξεως ὑπουργός, οὐσιαστικὰ προεδρεύων τῆς κυβέρνησις, μέχρι τὴν ἐπανάστασις τῆς 3ης Σεπτεμβρίου τοῦ 1843.³⁹ Αὐτὸ δίνει ευκαιρία στὸν Ἀλέξανδρο Σούτσο νὰ τον σατιροῖε στὸ «πολιτικὸ δρᾶμα» Ὁ Πρωθυπουργός (1843), ὅπου ὁ ἥρωας εἶναι ὁ πρωθυπουργός Πονηρίδης⁴⁰ καὶ ὑπάρχουν αρκετὲς ἀναφορὰς περὶ οἰκονομίας καὶ οἰκονομικῶν μέτρων.⁴¹

Το παπί του οικονομολόγου

Ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου εἶναι ἀπλή. Τὸ ἔργο εἶναι γραμμὸν ὡς ἀπομίμησις τοῦ Μολιέρου καὶ ὄχι τοῦ Ἀριστοφάνη.⁴² Τὸ παπί, σύμφωνα με τὴν πρακτικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ, σατιροῖ

38. Ἰωάννης Φιλήμων, «Ἡ οἰκονομικὴ τοῦ ὑπουργείου ἔκθεσις», *Αἰὼν*, 18-7-1866. Ευχαριστοῦμε τὸν καθηγητὴ Βαρελά γι' αὐτὴν καὶ τὴν προηγούμενη ἀναφορὰ.

39. Τρύφων Ε. Ευαγγελίδης, *Ἱστορία τοῦ Ὀθωνος Βασιλέως τῆς Ἑλλάδος (1832-1862): Κατὰ τὰς νεωτάτας πηγὰς ξένων τε καὶ ἡμετέρων ἱστορικῶν*, Ἀριστείδης Γ. Γαλανός, Ἀθήνα, 1894, σ. 184-185.

40. Ελίζα-Ἄννα Δελβερούδη, *Ἀλέξανδρος Σούτσος, ἡ πολιτικὴ καὶ τὸ θέατρο*, Πορεία, Ἀθήνα, 1997, σ. 46 ἐξ.

41. Ἀλέξανδρος Σούτσος, *Ὁ Πρωθυπουργός καὶ Ὁ Ἀτίθασσος Ποιητής, Δράματα Πολιτικὰ*, [χ.ο.], Βρυξέλες, 1843, σ. 28-29. Οφείλουμε τὴν ὑπόδειξι τῆς σχέσης Σούτσου - Χρηστίδη καθὼς καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία στὴν κυρία Μαρία Μαυρογένη, συνεργαζόμενη ἐρευνήτρια στὸ Ἰνστιτοῦτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν. Βλ. καὶ τὴ σχετικὴ εἰσήγησὴ τῆς με τίτλο «Σκηρικὲς ἀναπαραστάσεις τῆς κοινοβουλευτικῆς ζωῆς στὴν κωμωδία τοῦ 19ου αἰῶνα» στὸ παρὸν Συνέδριον.

42. Τίθεται τὸ ἐρώτημα πὼς ἐθνικιστὲς Ἕλληνες ἐπέλεξαν τὸν Μολιέρου ἀντὶ τοῦ Ἀριστοφάνη ὡς

έναν ανθρώπινο τύπο και όχι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο. Στην πρώτη πράξη εμφανίζεται ο οικονομολόγος και ο υπηρέτης του. Το όνομα του οικονομολόγου –κατά μολιερικό τρόπο– είναι ενδεικτικό και των ηθικών του ιδιοτήτων. Ονομάζεται «Αγυρτίων», δηλ. Αγύρτης. Ο υπηρέτης ονομάζεται «Φλυνάφας», δηλαδή πολυλογάς και μπουρδολόγος, από το «φληνάφημα». Ο υπηρέτης μιλάει στο αφεντικό του χωρίς σεβασμό, το αφεντικό του με τη σειρά του τον κακομεταχειρίζεται, ενώ εκμεταλλεύεται τη θέση του για ιδιον όφελος, σημάδια όλα ενός κακού υπηρέτη που δουλεύει σε έναν παράξενο αφέντη, ένα παλαιό θέμα στην κωμωδία.⁴³ Ο οικονομολόγος περιγράφεται ως εκκεντρικός, ίσως και λοξός. Διαλογίζεται σε μια περίεργη στάση: το κεφάλι του στα μαξιλάρια του καναπέ και τα πόδια του ανοιχτά ακουμπούν ψηλά στον τοίχο σε σχήμα Γάμμα.⁴⁴ Θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο ενεργοποιείται ο εγκέφαλός του. Ο Φλυνάφας κοροϊδεύει τη στάση του και του ανακοινώνει ότι έχει επισκέπτες. Αυτοί είναι πέντε μαθητές, μια γριά, δέκα γέροι και πέντε-έξι «έτσι και έτσι», οι οποίοι είναι παυθέντες δημόσιοι υπάλληλοι. Έπειτα από έναν μικρό τσακωμό ανάμεσα στον Φλυνάφα και στη Φραντσέσκα την υπηρέτρια, ο Φλυνάφας μπάζει τους μαθητές στο σπίτι. Στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης οι μαθητές βρίσκονται επί σκηνής και μιλούν όλοι μαζί ταυτόχρονα δημιουργώντας χάος. Πρόκειται για φοιτητές της πολιτικής οικονομίας που επιθυμούν να μάθουν τα, μέχρι τότε άγνωστα, νέα μυστήρια της οικονομίας που ανακάλυψε ο Αγυρτίων. Ο οικονομολόγος τούς ζητά να μιλούν ένας-ένας και αυτοί του απαντούν ότι μιλούν ταυτόχρονα για να εξοικονομήσουν χρόνο. Αν μιλούν ένα τέταρτο της ώρας ο καθένας με τη σειρά του, αυτό θα πάρει μιάμιση ώρα για τους έξι, ενώ αν μιλούν όλοι ταυτόχρονα, μόνο ένα τέταρτο. Στην παρατήρηση του Αγυρτίωνος ότι «ή δαπάνη του καιρού δὲν εἶναι ἀντικείμενον οἰκονομίας», του αντιτείνουν ότι, αντίθετα, αυτή είναι «οὐσιωδέστατον ἀντικείμενον τῆς οἰκονομίας». Θεωρούν ότι ο Αγυρτίων είναι «οπαδός της οικονομίας του Σαίη [Jean-Baptiste Say] και του Σμήθ [Adam Smith]» αλλά ότι οι νεώτεροι έχουν εγκαταλείψει το σύστημα και των δύο. Ο λόγος είναι ότι στον καιρό του Smith και του Say οι άνθρωποι έκοβαν το σίδηρο με τη λίμα και έπλεκαν τα σχοινιά με τα χέρια. Όταν όμως «έσπούδασαν τὴν οἰκονομίαν τοῦ Βίαντος, τὴν εἰς δύο μόνον

πρότυπο. Στον πρόλογο της μετάφρασής του *Κατὰ φαντασίαν ασθενοῦς* ο Κ. Ράμφος (σ. α') γράφει ότι ο Αριστοφάνης μπορεί να είναι ο περιφημότερος κωμικός της αρχαιότητας, αλλά ότι οι κωμωδίες του είναι γεμάτες από βωμολοχίες, οι σκηνές τους είναι ασύνδετες και συχνά έχουν σαν σκοπό τη συκοφαντία. Επιρρίπτει δε στον Αριστοφάνη και μερική ευθύνη για τον θάνατο του Σωκράτη, οπλίζοντας τους εχθρούς του. Τέλος οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, κατά τον Ράμφο, είχαν σκοπό μόνο να προξενήσουν την ευθυμία και τον γέλωτα στους φύσει σκωπτικούς Αθηναίους, δεν είχαν, δηλαδή, και παιδαγωγικό χαρακτήρα. Την απουσία του αθυρόστομου Αριστοφάνη στον νεοελληνικό 19ο αιώνα εξηγεί ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2008.

43. Πρβλ. «ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' ἔστιν ὦ Ζεῦ καὶ θεοὶ / δοῦλον γενέσθαι παραφρονοῦντος δεσπότηου». Αριστοφάνης, *Πλοῦτος*, στ. 1-2.

44. Πρβλ. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, London, 1865, σ. 63: «“You are old, Father William,” the young man said, “And your hair has become very white; And yet you incessantly stand on your head – Do you think, at your age, it is right?”» («“Είσαι γέρος πάτερ Γουίλιαμ”, είπε ο νεαρός, “Και τα μαλλιά σου έγιναν κάτασπρα. Παρόλα αυτά στέκεσαι πάνω στο κεφάλι σου ασταμάτητα. Νομίζεις ότι είναι σωστό στην ηλικία σου;”»).

λέξεις συνισταμένην “Καιροῦ Φεΐδου”, τότε ἐνόησαν ὅτι ἡ οἰκονομία τοῦ καιροῦ, εἶναι ἢ ἀληθῆς ἐπιστήμη τοῦ πλοῦτου· τότε ἐφεῦρον ψαλίδας, σφύρας καὶ διάφορα ὄργανα πρὸς οἰκονομίαν τοῦ καιροῦ· τὸν κοπτόμενον διὰ τῆς ῥίνης σίδηρον εἰς μίαν, δύο καὶ πολλαὺς ὥρας, κόπτουν τῶρα στιγμαίως τὸν πλατύνουν, τὸν ἐκτείνουν, τὸν τιλήσσουν, τὸν καθαρίζουν στιγμαίως· ἐφεῦρον ὄργανα νὰ πλέξουν ἐν βραχεῖ χρόνῳ τοὺς κάλους καὶ τὰ σχοινία, νὰ κλώθουν καὶ νὰ ὑφαίνουν ταχέως· καὶ τέλος ἐφεῦρον καὶ τὰταχύτατα τῆς συγκοινωνίας καὶτῆς συνεννοήσεως μέσα».

Πρόκειται γιὰ ἰσχυρισμούς οἱ ὁποῖοι δηλώνουν ἀγνοία τῶν ἐργῶν τοῦ Smith καὶ τοῦ Say. Ὁ Βίας εἶναι ὁ φιλόσοφος τοῦ 6ου π.Χ. αἰῶνα ἀπὸ τὴν Πριήνη τῆς Ἰωνίας, πού συγκαταλέγεται στους «επτὰ σοφούς» τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος καὶ στον ὁποῖον ἀποδόθησαν πολλὰ ἀποφθέγματα καὶ ρητά.⁴⁵ Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ ἦταν χαραγμένα στον πρόναο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος στους Δελφούς σύμφωνα με τὸν Παυσανία (X.24.1). Το συγκεκριμένο ρητὸ «χρόνου φεΐδου» δὲν ἀποδίδεται στον Βίαντα. Ὅταν ἀποδίδεται σε κάποιον ἀπὸ τοὺς επτὰ σοφούς, αὐτὸς εἶναι ὁ Χείλων ὁ Λακεδαιμόνιος.⁴⁶

Πῶς ὅμως «ἡ δαπάνη τοῦ καιροῦ» ἐγίνε στα μυαλὰ τῶν φοιτητῶν –καὶ τοῦ Ράμφου– τὸ 1866 τὸ «οὐσιωδέστατον ἀντικείμενον τῆς οἰκονομίας»; Ἀσφαλῶς ὄχι διαβάζοντας τὸν Hermann Heinrich Gossen ὅπου ἡ διαχείριση τοῦ χρόνου εἶναι κεντρικὴ.⁴⁷ Τὸ πρᾶγμα γίνετα ἀκόμα πιο παράξενο ὅταν οἱ φοιτητὲς ἐξηγούν τι ἐννοοῦν, ἰδιαιτέρα μάλιστα ἀν ἦταν μαθητὲς τοῦ Ἰωάννη Σούτσου, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ μόνος πανεπιστημιακὸς δάσκαλος τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας τὴν περίοδο αὐτή.⁴⁸ Οἱ φοιτητὲς ἀναφέρουν ὅτι τὸν καιροῦ τοῦ Smith καὶ τοῦ Say ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας ἦταν ὑποτυπώδης καὶ ὅτι ἐκόβαν τὸ σύρμα με λῖμα καὶ ἐπλεκαν τὰ σχοινία με τὰ χέρια καὶ ὅτι μόνον ἀργότερα οἱ ἄνθρωποι ἀνακάλυψαν τὰ κατάλληλα ἐργαλεῖα καὶ τὸν καταμερισμὸ τῶν ἐργῶν. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ το πει μόνον κάποιος πού δὲν ἔχει διαβάσει ποτέ Smith, ὁ ὁποῖος στο πρῶτο κεφάλαιο τοῦ πρῶτου βιβλίου τοῦ *Πλοῦτου τῶν Ἑθνῶν* ἀναφέρεται στον καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας χρησιμοποιώντας τὸ παράδειγμα τοῦ ἐργοστασίου καρφοβελονῶν καὶ γράφει ὅτι: «Ἐνας ἐργάτης ἐκτείνει τὸ σύρμα, ἕνας ἄλλος τὸ ἰσιώνει, ἕνας τρίτος τὸ κόβει, ἕνας τέταρτος τὸ κάνει μυτερό, ἕνας πέμπτος τὸ ἀκονίζει στο πάνω μέρος γιὰ νὰ μπει τὸ κεφάλι ... Καὶ ἔτσι ἡ σημαντικὴ δουλειά του νὰ κατασκευάσει μίαν καρφοβελόνα χωρίζεται σε 18 ξεχωριστὲς ἐργασίες».⁴⁹ Ἀργότερα μάλιστα ὁ Smith ἀναφέρει ὅτι ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας ὁδηγεῖ στὴν ἐφεύρεση κατάλληλων μηχανη-

45. Πλάτων, *Πρωταγόρας* 342e-343b, Παυσανίας, *Ἑλλάδος Περιήγησις*, *Φωκικά*, *Λοκρῶν Ὀξόλων* X.24.1, Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων*, I.13, I.22-100. Βλ. Bruno Snell, *Leben und Meinungen der Sieben Weisen: Griechische und lateinische Quellen*, Heimeran, München, 1971.

46. Βλ. Christian Walz (ἐπιμ.), *Ἀρσενίου Ἰωνιά*, *Arsenii Violetum*, Loeflund, Stuttgart, 1832, σ. 512. Ἐνῖστε τὸ ἀπόφθεγμα ἐμφανίζεται καὶ ὡς «χρόνου φεΐδου, μὴ παρελθεῖν μάτην αὐτόν». Βλ. Wilhelm Frommel (ἐπιμ.), *Scholia in Aelii Aristidis sophistae orationes panathenaicam et platonicas*, H. L. Brœnner, Frankfurt am Main, 1826, σ. 181.

47. *Entwicklung der Gesetze des menschlichen Verkehrs, und der daraus fließenden Regeln für menschliches Handeln*, Vieweg, Braunschweig, 1854.

48. Ὁ Σούτσος στὴν *Πλουτολογία* ἀφιερώνει αρκετὲς σελίδες στον καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας καὶ συζητεῖ λεπτομερειακὰ τὶς θεωρίες τοῦ Πλάτωνα, τοῦ Ξενοφῶντα, τοῦ Smith καὶ τοῦ Say πάνω στο ζήτημα αὐτό.

49. Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, R. H. Campbell – A. S.

μάτων.⁵⁰ Ο Say επίσης εξετάζει διά μακρών το ζήτημα του καταμερισμού της εργασίας, αντικαθιστώντας το παράδειγμα των καρφοβελονών του Smith με εκείνο των παιγνιόχαρτων.⁵¹ Είναι επίσης απορίας άξιον πώς οι φοιτητές θεωρούν ότι ο Say ανήκει στους ξεπερασμένους από την επιστήμη οικονομολόγους. Ο Γάλλος οικονομολόγος πέθανε το 1832 και η 8η έκδοση της περιβόητης *Traité* εκδόθηκε το 1876.⁵² Θεωρούνταν, δε, ένας από τους πιο καταξιωμένους οικονομολόγους της περιόδου.⁵³ Ας σημειωθεί, δε, ότι η έννοια του καταμερισμού της εργασίας, σε σχέση μάλιστα με τον Smith, από πολύ νωρίς αναφερόταν σε κείμενα γραμμένα στα ελληνικά, ιδιαίτερα σε συγγράμματα για χρήση των εμπορευομένων.⁵⁴

Ο Αγυρτίων προκειμένου να ξεφορτωθεί τους ξεμυαλισμένους νεανίες τους ρωτάει τι ζητούν. Αυτοί του λένε ότι πληροφορήθηκαν ότι έχει βρει τον τρόπο να τρώει ένας άνθρωπος μία φορά την εβδομάδα και παρά ταύτα να είναι υγιής, εύρωστος και ισχυρός και ότι έχει ένα παπί το οποίο ταιΐζει μια φορά στις οκτώ ημέρες 130 κόκκους κριθής. Ο Αγυρτίων βγάζει το παπί από τον κόρφο του και επιβεβαιώνει ότι όντως έχει επιτύχει αυτό το θαύμα. Το παπί –κατά τον Αγυρτίωνα– τρώει με όρεξη όπως οι Σπαρτιάτες τον μέλινα ζωμό. Αναλύει τα πλεονεκτήματα της μεθόδου του: αν καταναλώνουμε το ένα όγδοο των εισοδημάτων μας, μπορούμε να εξαγάγουμε το υπόλοιπο στο εξωτερικό και να σαρώσουμε όλα τα χρήματα των Φράγκων. Μόνο από τα τελωνεία θα συσσωρευτούν αμέτρητα πλούτη και όχι μόνο θα ξεχρεώσουμε το δημόσιο χρέος αλλά θα δανειζόμαστε και στους Ευρωπαίους.

Στη δεύτερη πράξη ο Αγυρτίων δέχεται δέκα γέρους συνταξιούχους, «ψωμοζήται του Δημοσίου» όπως αυτοπεριγράφονται, τους οποίους το κράτος, μετά τη συνεισφορά τους στον Αγώνα, τους πέταξε σαν στυμένες λεμονόκουπες. Ο Αγυρτίων υπερασπίζεται το κράτος και τον Υπουργό Οικονομικών, ο οποίος «είναι άνθρωπος αξιολόγος, οικονομολόγος μέγας και αυτός φροντίζει να εμπορηση τὸ Ταμείον να σὰς χορτάση χρήματα», αλλά οι συνταξιούχοι τού λένε ότι ο Υπουργός βάζει μυστικά σημάδια πάνω στα εντάλματα ώστε να ξέρει το ταμείο ποια θα πληρωθούν και ποια όχι. Εν πάση περιπτώσει αυτό που τους ενδιαφέρει είναι να μάθουν να τρώνε μία φορά την εβδο-

Skinner (επιμ.), *Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, Clarendon Press, Oxford, 1976 (1776), I.i. §3, v. 2, σ. 15.

50. Ο.π., I.i. §8 σ. 19.

51. Jean-Baptiste Say, *Cours complet d'économie politique pratique*, v. 1, Rapilly, Paris, 1828, κεφάλαιο XV. Βλ. επίσης και *Traité d'économie politique*, Crapelet, Paris, 1803, κεφάλαια VIII-XIII.

52. Guillaumin, Paris.

53. Keith Tribe, «Continental political economy from the Physiocrats to the marginal revolution», Theodore M. Porter - Dorothy Ross (επιμ.), *The Cambridge History of Science*, Volume 7: *The Modern Social Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 154-170, 162 · André Tiran (επιμ.), *Jean-Baptiste Say: Influences, critiques et postérité*, Classiques Garnier, Paris, 2010 · Evert Schorl, *Jean-Baptiste Say: Revolutionary, Entrepreneur, Economist*, Routledge, London, 2013.

54. Νικόλαος Παπαδόπουλος, *Έρμης ὁ Κερδῶς, ἤτοι Ἐμπορικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, Νικόλαος Γλυκός, Βενετία, 1815, τ. Α', σ. 131-132· *Διδασκαλία Ἐντελής συστηματικῆς ἀπάσης τῆς Ἐμπορικῆς Ἐπιστήμης, Πρὸς Χρήσιν τῶν Ἐμπόρων, Ἐξαιρέτως δὲ τῶν Ἐμπορικῶν Σχολείων*, Ἐλληνικὸ Τυπογραφεῖο, Ἰάσιο 1817, §21. Βλ. Nicholas J. Theodorakis, «The dissemination of Adam Smith's ideas in Greece: A most peculiar metakenosis», *Adam Smith Review* 7 (2013), σ. 148-165.

μάδα χωρίς να πεινάσουν. Τη στιγμή αυτή μπαίνει ο Φλυνάφας με το φόφιο παπί και η απάτη αποκαλύπτεται.

Η φήμη του οικονομολόγου έχει πλέον καταστραφεί. Αγόρασε έξι πάπιες για να ξεγελάσει τον κόσμο και παραδέχεται ότι κορόιδεψε το κοινό δημοσιεύοντας αποσπάσματα από θεωρίες που ούτε ο ίδιος καταλάβαινε. Δεν ξέρει αν ο υπηρέτης του τον αποκάλυψε από βλακεία ή κακία. Του τον είχε συστήσει ένα μέλος της πολιτικής φατρίας του και ως εκ τούτου έπρεπε να είναι υπεράνω υποψίας. Οι φοιτητές και οι συνταξιούχοι ενώνονται. Οι μεν θέλουν να πάνε το παπί στο πανεπιστήμιο για να το ανατάμουν, ενώ οι δε θέλουν να το περιφέρουν δημόσια για να καταγγείλουν την απάτη.

Στην τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης ο οικονομολόγος μονολογώντας αναφέρεται στην πολιτική και στις πολιτικές φατρίες. Παραδέχεται ότι ο λόγος που μπήκε στην πολιτική ήταν για να υπηρετήσει τα δικά του προσωπικά συμφέροντα και ότι ήταν πάντοτε έτοιμος να προδώσει τους δικούς του όποτε τον βόλευε.⁵⁵ Είναι φανερό ότι πρόκειται για οικονομολόγο που είναι πολιτικός ή δουλεύει για την κυβέρνηση ως πολιτικός της φίλος. Ομολογεί ότι όσοι κυλιούνται στη φάτνη των φατριών δεν έχουν μήτε χαρακτήρα μήτε σύστημα και ότι εξαπατούν τον λαό τάζοντας λαγούς με πετραχήλια, τον ξεμουαλίζουν και τον καταντούν δυστυχή και ελεεινό:

«Πολιτική θὰ εἰπῆ, κατὰ τὸν ἐπικρατοῦντα συρμὸν, ἀγυρτία, ψεῦδος, ἀπάτη, ὑποκρισία, συμφέρον». Παρηγορεῖται ὅμως στὴν ιδέα ὅτι, ὅσα και νὰ του κάνουν οἱ ἀντίπαλοί του, θὰ ἔχει πάντοτε οπαδούς τους νεοφύτους υπαλλήλους οἱ οποίοι θὰ τον «κλήρῳττουσι πανταχοῦ μεγάλον καὶ φοβερόν οἰκονομολόγον, ὡς ἐκλήρῳττον ὁ Ὅμαρ καὶ ὁ Ἀλῆς μεγάλον Προφήτην τὸν Μωάμεθ».

Η τελευταία σκηνή είναι μεταξύ του οικονομολόγου και μια γριάς χαρτορίχτρας, της Χρυσάφως. Εδώ ο οικονομολόγος μας αποδεικνύεται εξαιρετικά εύπιστος και ευήθης. Η μάντισσα ρίχνει την τράπουλα και προφητεύει ότι ο Αγυρτίων θα παντρευτεί μια νεαρή, όμορφη και πλούσια σύζυγό που θα του δώσει τρία μιλιούνια δραχμές και ότι θα κάνει μαζί της 24 παιδιά και ότι το ύστερο παιδί που θα είναι αγόρι θα «γείνει Βασιλιάς 'ς ένα νησί, ποῦ βγάζει πολλὰ καρύδια». Ο οικονομολόγος κάνει τον λογαριασμό και καταλήγει ότι θα ζήσει τουλάχιστον 114 χρόνια, πραγματικός Μαθουσάλας. Κάνει να πληρώσει τη μάντισσα, αλλά αυτή θέλει για αμοιβή το μυστικό του πώς να ταΐζει τις κότες της μία μέρα στις οχτώ.

Το έργο τελειώνει με τον υπηρέτη που μπαίνει στην αίθουσα και παίρνει την αγαπημένη στάση του κυρίου του: στην πλάτη με τα πόδια ψηλά. Ακολουθούν οι μαθητές που έχουν κρεμάσει το παπί σε ένα ραβδί συνοδευόμενοι από τους απολυμένους δημόσιους υπαλλήλους που φορούν μόνο τα μακριά τους πουκάμισα. Σηκώνουν τον Αγυρτίωνα και τη Χρυσάφω στα χέρια και χορεύουν γύρω από τον Φλυνάφα τραγουδώντας:

Σοφώτατ' οἰκονόμε / Μᾶς ἔμαθες νὰ ζῶμε / Χωρὶς φαγὶ, χωρὶς νερόν / Εἰς τοῦτον τὸν κακὸν καιρόν, / Χωρὶς βαρυὰ φορέματα / Εἶα μόλα, εἶα λῖσα / Μόνον μὲ τὴν ποκαμία.

55. Πρβλ. Σούτσος, Ὁ Ἀτίθασσος Ποιητὴς 1843, σ. 127: «Μισῶ τοὺς μεταλλάτοντας ἀρχὰς καὶ δοξασίας / Εἰς μόνον ἕν μειδίαιμα γλυκὸ τῆς Ἐξουσίας».

Η ιστορία του τσιγκούνη που προσπαθεί να μάθει το ζώο του να ζει χωρίς τροφή και που το ζώο του ψόφησε πάνω εκεί που μάθαινε, είναι πολύ παλιά. Η αναφορά στον γάιδαρο του Ναστρεντίν Χότζα ήταν προφανής στο ελληνικό κοινό του 19ου αιώνα. Φυσικά είναι μια ιδέα που δεν υπάρχει μόνο στην Ανατολή. Ο Ιρλανδός οικονομολόγος Edgeworth, για παράδειγμα, γράφει για το «άλογο που ο Σκοτσέζος ιδιοκτήτης του το έμαθε να τρέφεται με ελάχιστη τροφή, όταν το ζώο δυστυχώς ψόφησε».⁵⁶ Για σκηνική οικονομία ο γάιδαρος αντικαταστάθηκε από το παπί. Εδώ βέβαια ο Ράμφος χρησιμοποιεί τον μύθο διαφορετικά: όχι για να καταγγείλει την τσιγκουνιά, αλλά για να δείξει ότι οι οικονομολόγοι είναι οι κήρυκες της λιτότητας, οι θεωρίες τους είναι απατηλές και οι ίδιοι είναι αγύρτες και απατεώνες. Αργά ή γρήγορα όμως η πραγματικότητα θα τους ξεσκεπάσει.

Συμπέρασμα

Θεωρούσε άραγε η κοινή γνώμη στην Ελλάδα του 19ου αιώνα τους οικονομολόγους ως θλιβερούς απατεώνες; Τα θεατρικά έργα συνήθως διακωμωδούν τις κακές περιπτώσεις ενός επαγγέλματος, παρά το ίδιο το επάγγελμα. Ο Κωνσταντίνος Ράμφος, για παράδειγμα, στον πρόλογο της μετάφρασης του *Κατά φαντασίαν ασθενούς* το 1834 γράφει ότι ο Μολιέρος μάλλον δεν καταφερόταν εναντίον της ιατρικής γενικά, αλλά μόνον κατά των κακών γιατρών, αν και φαίνεται ότι στην εποχή του Μολιέρου η κατάχρηση ήταν τόσο διαδεδομένη ώστε τελικά αναγκάστηκε να στραφεί κατά της ίδιας της τέχνης. Ο ίδιος ο Ράμφος είναι προσεκτικός και χρησιμοποιεί την ευκαιρία για να εξυμνήσει δουλοπρεπώς την κυβέρνηση που πήρε τα σωστά μέτρα για την ασφαλή άσκηση του ιατρικού επαγγέλματος. Τι συμβαίνει άραγε με τους οικονομολόγους; Εάν ένας άνθρωπος σαν τον Κωνσταντίνο Ράμφο, ο οποίος τα είχε δει όλα, πιστεύει ότι έπρεπε να καταγγείλει με τον πιο σκληρό και κατηγορηματικό τρόπο τους σύγχρονους του οικονομολόγους, φαίνεται ότι οι οικονομολόγοι σε πολιτικές θέσεις που ήταν απατεώνες ήταν ένα στερεότυπο αρκετά διαδεδομένο στην εποχή του. Η αδυναμία ανάπτυξης κάποιας αξιολογής θεωρίας πολιτικής οικονομίας που θα ερμήνευε την ελληνική πραγματικότητα ξεκινούσε και από την έλλειψη μιας σοβαρής κριτικής των δογμάτων της κυρίαρχης πολιτικής οικονομίας. Στην Ελλάδα του 19ου αιώνα δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο της κριτικής που έκαναν στην Αγγλία οι Thomas Carlyle, John Ruskin και Charles Dickens⁵⁷ ή αυτό που ο Henderson αποκάλεσε «economics as literature» («τα οικονομικά ως λογοτεχνία»)⁵⁸. Ούτε υπάρχει αυτό που ο Arnold Toynbee αποκάλεσε «the bitter argument between economists and human beings» («η δριμεία αντιπαράθεση μεταξύ οικονομολόγων και ανθρωπίνων όντων»)⁵⁹. Πράγματι, τον 19ο αιώνα έχουμε

56. Francis Ysidro Edgeworth, «The theory of distribution», *Quarterly Journal of Economics* 18/2 (1904), σ. 159-219, 163. Ο Edgeworth αναφέρεται στην έννοια του επιχειρηματία που δεν έχει ούτε κέρδη ούτε ζημιές.

57. Donald Winch, *Wealth and Life: Essays on the Intellectual History of Political Economy in Britain, 1848-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

58. Willie Henderson, *Economics as Literature*, Routledge, London / New York, 1995.

59. Παρατίθεται στο Winch, *Wealth and Life*, σ. 1.

στην Ελλάδα πολύ λίγα κριτικά ἔργα τῆς φιλελεύθερης πολιτικῆς οικονομίας, ἀκόμη καὶ ἀπὸ πανεπιστημιακούς, με λίγες φωτεινές ἐξαιρέσεις.⁶⁰ Ἡ κριτικὴ ἔρχεται πλαγίως μέσα ἀπὸ τὴν πένα ἐνὸς ρομαντικοῦ συγγραφέα που ἦταν ἀπὸ τοὺς βασικούς συντελεστές τῆς δημιουργίας τοῦ ἐθνικοῦ μυθιστορήματος. Πιθανόν ἡ ρομαντικὴ, ορθόδοξη καὶ ἐθνικιστικὴ ψυχὴ τοῦ ἔκανε τὸν Ράμφο νὰ μὴν ἐμπιστεύεται τὶς φιλελεύθερες δυτικὲς θεωρίες ὡς λύση τῶν προβλημάτων τῆς χώρας τοῦ. Ἴσως μὴν προσεκτικότερη ἀνάγνωση τῶν πολιτικῶν τοῦ κειμένων, που ἔγραψε ὡς δημοσιογράφος, νὰ φώτιζε καλύτερα τὴ θέση τοῦ στα ζητήματα αὐτά. Ἦταν πάντως υποστηρικτῆς τῶν παρεμβατικῶν πολιτικῶν τοῦ Καποδίστρια καὶ τῶν Βαυαρῶν. Ἐβλεπε στὴν πολιτικὴ σφαῖρα οἱ διαμάχες νὰ γίνονται μόνο μέσα στο πλαίσιο τῆς φιλελεύθερης οικονομικῆς σκέψης.⁶¹ Ἡ οργὴ τοῦ τὸν ἔφερε στο σημεῖο νὰ ἐπιχειρεῖ νὰ καταρρίψει τὰ δόγματα τοῦ Smith καὶ τοῦ Say με ἓνα σύντομο ρητὸ ἐνὸς ἀρχαίου Ἑλληνα σοφοῦ.

Πιθανόν νὰ ἐνοιωθεῖ ὅτι, ἐφόσον δὲν εἶχε τὰ ἀπαραίτητα πνευματικὰ εφόδια νὰ ἀποδυθεῖ σὲ μίαν ἐπιστημονικὴ καὶ φιλοσοφικὴ κριτικὴ τῶν θεωριῶν αὐτῶν, τουλάχιστον θὰ ἐπέτρεπε στὸν ἑαυτὸ τοῦ νὰ χρησιμοποιοῦσε τὸ λογοτεχνικὸ τοῦ ταλέντο γιὰ νὰ καταγγεῖλει τὶς θεωρίες που κήρυτταν τὴ λιτότητα καὶ τὴ δυστυχία. Ἡ κληρονομιά τοῦ πιθανόν νὰ κρατῆσει περισσότερο ἀπὸ ὅσο θὰ ἔδειχνε ἡ ποιότητα τοῦ λογοτεχνικοῦ τοῦ ἔργου. Ἐνάμιση αἰῶνα ἀργότερα στὴν ἴδια χώρα ἀνάλογες ἀγύρτικες οικονομικὲς θεωρίες που πειραματίζονται με τοὺς ἀνθρώπους, σαν παπιά που πρέπει νὰ μάθουν νὰ μὴν τρώνε, ἐνῶ οφείλουν νὰ νοιώθουν εὐρῶστοι καὶ υγιεῖς, στοιχειώνουν τὸ πολιτικὸ τοπίο. *Τὸ παπὶ τοῦ οικονομολόγου* δυστυχῶς παραμένει ἐξαιρετικὰ ἐπίκαιρο.

60. Ὅπως ὁ Στάμος Τρικαλιώτης καὶ ὁ Τιμολέων Ἀδαμόπουλος. Βλ. Theocharakis, «The dissemination of Adam Smith's ideas in Greece».

61. Ὁ.π., γιὰ τὰ πρακτικὰ τῆς Γερουσίας τὸν 19ο αἰῶνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής

Το παρόν μελέτημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως συμπλήρωμα ή, καλύτερα, ένα είδος παραρτήματος στην παλιότερη, θεμελιώδη για το θέμα μας, έρευνα της καθηγήτριας Λίλας Μαράκα. Το άρθρο της Μαράκα με τον τίτλο: «Η επίδραση του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», που αποτέλεσε μέρος παλιότερου συλλεκτικού τόμου με δικά της άρθρα,¹ διέγραφε ήδη στα 2005 το πλαίσιο των διεθνών αναφορών αλλά και μερικές από τις κύριες εγχώριες μαρτυρίες οι οποίες σχετίζονται με την εμφάνιση ενός σχετικά νέου για τη δεκαετία του '60 και για το ελληνικό θέατρο δραματουργικού είδους που εισάγεται κάτω από το γενικό ορισμό του «θεάτρου-ντοκουμέντο».²

1. Λίλα Μαράκα, *Θέατρο και δράμα, Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα, 2005, σ. 413.

2. Η Λίλα Μαράκα εξάλλου ήταν και η πρώτη που θεωρητικά εισηγήθηκε το «Θέατρο-Ντοκουμέντο», με αφορμή το βιβλίο του Βασίλη Βασιλικού *Δίκη των εξ'* βλ. Λίλα Μαράκα, «*Η δίκη των εξ'*, βιβλιοκρισία στο θεατρικό έργο του Βασίλη Βασιλικού, *Η δίκη των εξ'* (από τα εστενογραφημένα Πρακτικά). Θεατρικό έργο σε δύο πράξεις, με έναν πρόλογο και έναν επίλογο. Στη σειρά "Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο", αριθμ. 6. Βιβλιοπωλείον Δωδώνη, Αθήνα, 1973», *Θέατρο Β'*, 38/39 (Μάρτης-Ιούνιος 1974), σ. 117-120, 117: «Η δεκαετία του '60 πρέπει να θεωρηθεί η δεκαετία του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις αρχές της. Στα μέσα της είναι η ακμή του. Κατόπιν, με αργότερο ρυθμό, ακολούθησαν μερικά ακόμα έργα. Τόπος του είναι, αποκλειστικά σχεδόν, η Δυτική Γερμανία. Οι άλλες χώρες ή παρουσίασαν μόνο στο θέατρό τους τα γερμανικά θεατρικά έργα ή πήραν ορισμένα στοιχεία και τα ενσωμάτωσαν στη δραματουργία τους, δίνοντας έτσι μια νέα ώθηση στο πολιτικό θεατρικό έργο, π.χ. *Η δίκη των 9 της Κάτονσβιλ*. Δέκα περίπου χρόνια από τότε που το Θέατρο-Ντοκουμέντο ήταν στην ακμή του κ' η διαμάχη γύρω απ' αυτό το καινούργιο τότε θεατρικό είδος ήταν οξυμένη, έγινε η πρώτη πλατιά παρουσίασή του στο ελληνικό κοινό (*Θέατρο αρ.* 34-36/1973). Σχεδόν ταυτόχρονα –κι αυτό είναι πολύ σημαντικό– κυκλοφόρησε σε βιβλίο και το πρώτο ελληνικό θεατρικό έργο που ανήκει στο Θέατρο-Ντοκουμέντο. Είναι το θεατρικό έργο του Βασίλη Βασιλικού *Η δίκη των εξ'*. Ο τίτλος του συμπληρώνεται με μια παρένθεση: Από τα εστενογραφημένα πρακτικά. Σ' έναν σύντομο επίλογό του ο συγγραφέας εκθέτει τον τρόπο της δουλειάς του: «Χωρίς επεμβάσεις δικές μου, εκτός από ελάχιστα "τα οποία" που αντικαταστάθηκαν με "που", και δυο-τρεις ασήμαντες αλλαγές στη σειρά των μαρτύρων, χωρίς καν να θίξω την αρχική δομή της πραγματικής δίκης... μηδενίζοντας μόνο τον χρόνο (η πραγματική δίκη κράτησε δύο βδομάδες) χωρίς τέλος την πονηρότερη προδοσία που μπορούσε να γίνει στο "μοντάζ", στάθηκα, νομίζω, πιστός, στις γενικές γραμμές, τονίζοντας ίσως μερικά στοιχεία περισσότερο...».

Η εργασία της Μαράκα μπορεί να αναλυθεί σε τρία μέρη. Στο πρώτο διαγράφονται οι κυριότεροι παράμετροι του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο και ερμηνεύονται οι όροι της αναβίωσής του κατά τη δεκαετία του '60 (ας σημειωθεί ότι, όπως σημειώνει η μελετήτρια, το είδος έχει εν πολλοίς ήδη ολοκληρώσει το κύκλο του μέσα στα χρονικά όρια της δεκαετίας του '60). Σύμφωνα με την ίδια, το Θέατρο-Ντοκουμέντο διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με το είδος των τεκμηρίων που χρησιμοποιούνται κάθε φορά (δικαστικά έγγραφα, ιστορικά κείμενα ή άλλα) και τον βαθμό της χρήσης τους ως πρώτου δραματουργικού υλικού. Η Μαράκα αφιερώνει το δεύτερο μέρος της εργασίας της στην ανάλυση τριών από τα γνωστότερα έργα του είδους, ως αντιπροσωπευτικών της παραπάνω κατάταξης: Τον *Φάκελο Οπενχάιμερ* του Χάιναρ Κίτχαρντ, «που έδωσε πρώτος τον πιο καθαρό τύπο του είδους, τη θεατρική παρουσίαση μιας δίκης ή ανακριτικής διαδικασίας γενικότερα, χρησιμοποιώντας ως υλικό τα πρακτικά της». Τον *Αντιπρόσωπο* του Ρολφ Χόχουτ, ο οποίος, σύμφωνα με τη Μαράκα, δεν ανήκει στον αμιγή τύπο: «Είναι περισσότερο... ιστορικό θεατρικό έργο... με τη διαφορά ότι ο Χόχουτ έχει συμπεριλάβει το ιστορικό υλικό, τα αποδεικτικά στοιχεία και τα ντοκουμέντα στην έκδοση του έργου, είτε με τη μορφή σκηνικών οδηγιών είτε ως παράρτημα στο τέλος του κειμένου». Και, τέλος, το έργο του Τάνκρεντ Ντορστ *Τόλερ*, ως παράδειγμα ενός έργου που ανήκει στο είδος αλλά δίνει το προβάδισμα στη μυθοπλασία και στην «αυτόνομη αισθητική επεξεργασία».³

Το τρίτο ωστόσο μέρος του άρθρου της Μαράκα είναι ασφαλώς αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο την έρευνά μας.⁴ Σε αυτό η μελετήτρια προβαίνει σε μια μεθοδική συγκριτική μελέτη έργων της ελληνικής δραματογραφίας, τα οποία επηρεάζονται από την εμφάνιση του είδους στη γερμανική σκηνή. Αναλύει κατά σειρά τη *Δίκη των εξ* του Βασίλη Βασιλικού (έργο του 1973), τους *Φιλοξενούμενους* του Πέτρου Μάρκαρη (ανέκδοτο έργο του 1978, έχει όμως ανεβεί από το Θεατρικό Εργαστήρι της Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα, στα 1981), την *Απεργία* του Γιώργου Σκούρτη (1976) και την *Υπόθεση Κ.Κ.* του ίδιου συγγραφέα (άπαιχτο έργο που εκδίδεται αργότερα, στα 1993, σε συλλογικό τόμο δύο έργων του). αναφέρει, τέλος, τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* του Θανάση Βαλτινού, με χρονολογία έκδοσης το 1989. Όπως γίνεται φανερό, τα έργα απλώνονται χρονικά σε μια μεγάλη περίοδο, από τη δεκαετία του '70 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90 και –αν και μορφολογικά ανήκουν στο είδος του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, αντλώντας κατά περίπτωση μέρος του υλικού τους από ντοκουμέντα, μαρτυρίες, δημοσιεύματα της εποχής– φαίνεται πως χρησιμοποιούν, όπως καταλήγει η Μαράκα, τους όρους παραγωγής του ντοκουμέντου με σχετική ελευθερία, δημιουργική πνοή και προσωπικό ύφος. Το ίδιο το γεγονός «εξάλλου πως παρουσιάστηκαν και καινούρια δείγματα αυτής της γραφής (Σκούρτης, Βαλτινός) σε μια εποχή που απέχει είκοσι πέντε ή ακόμη και τριάντα χρόνια από την εποχή της ακμής του είδους, επιβεβαιώνει την άποψη ότι πρόκειται για αφομοίωση και εναγκαλισμό της ιδέας, για την πιο γόνιμη δηλαδή μορφή επίδρασης ενός χρονικά και τοπικά συγκεκριμένου αισθητικού φαινομένου σε έναν άλλο εθνικό χώρο».

3. Ο.π., κυρίως σ. 331-339.

4. Ο.π., σ. 339-348.

Έπειτα από αυτή τη διεξοδική έρευνα, όπως είναι φανερό, δεν απομένει στην παρούσα ανακοίνωση κάτι άλλο παρά να προχωρήσει τα πράγματα λίγο παραπέρα. Θα προσπαθήσω να δείξω, συγκεκριμένα, ότι το Θέατρο-Ντοκουμέντο είχε πράγματι απήχηση στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '70, επίδραση όμως που ακολουθεί μια διπλή διαδρομή: από τη μια, προς την παραγωγή πρωτότυπων έργων, έργων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν (και πράγματι έτσι θεωρούνται από τους δημιουργούς τους και από τους πρώτους προσλαμβάνοντες της εποχής) ότι ανήκουν στο «θέατρο του ντοκουμέντου». Και από την άλλη, στην παρουσίαση παραστάσεων με πολιτικό χαρακτήρα, που κι αυτές, όπως μαρτυρείται στον Τύπο της εποχής, εντάσσονται στη γενικότερη τάση του ζωντανού θεάτρου της καταγγελίας, της κοινότητας, της ενημέρωσης και συνειδητοποίησης και, από μια άποψη, του θεάτρου της μαρτυρίας και του ντοκουμέντου. Με άλλα λόγια, η έρευνα του θεάτρου της Δικτατορίας φανερώνει ότι το Θέατρο-Ντοκουμέντο δεν προσλαμβάνεται από το πρωτοποριακό θέατρο της εποχής μόνο με τη μορφή της δραματογραφίας, αλλά εντάσσεται μέσα σε γενικότερα αισθητικά συμφραζόμενα και αιτήματα ανανέωσης, γεγονός που σημαίνει ότι Θέατρο-Ντοκουμέντο σε μια συγκεκριμένη περίοδο εκφράζει για το ελληνικό θέατρο μια γενικότερη αισθητική, μια πλατύτερη στάση απέναντι στο θεατρικό γεγονός και την πολιτική του λειτουργία.

Πράγματι, υπάρχει στο ελληνικό θέατρο από τη δεκαετία του '60 ολόένα και πιο έντονο το αίτημα ανανέωσης των σκηνικών τρόπων, αίτημα που ακολουθεί ασφαλώς αντίστοιχα αιτήματα του εξωτερικού και αφορά ζητήματα της σκηνικής πράξης, μια νέα επικοινωνία κοινού και ηθοποιών, την επιστροφή του θεάτρου στην τελετουργική, αρχαιολογική σημασία του κ.ο.κ. Αυτά όλα βέβαια στη διάρκεια της Δικτατορίας αποκτούν ένα σαφέστερο πολιτικό νόημα και μεταβάλλονται σε άξονα δημιουργίας για μια νέα γενιά καλλιτεχνών. Αναφέρω εδώ επιλεκτικά μονάχα ορισμένα σχήματα τα οποία αυτή την περίοδο, κυρίως μετά το 1965, στρέφονται σε νέες σκηνικές διατυπώσεις: Προσκήνιο, Πειραματικό Θέατρο Μ. Ριάλδη, Ανοικτό Θέατρο Γ. Μιχαηλίδη, Στοά, Θίασος Νέων Καλλιτεχνών, Στούντιο 47, Ελεύθερο Θέατρο, Θεατρικό Εργαστήριο, (Δεύτερη Σκηνή Δ. Παπαμιχαήλ), Πατάρι (θέατρο Άλφα - Δεύτερη Σκηνή του Στ. Ληναίου), Ζωντανό Θέατρο, Καφεθέατρο Λήδρα, κ.ά.

Για πρότυπά τους όλοι αυτοί οι νέοι καλλιτέχνες έχουν την εποχή αυτή τους πλέον ενεργούς φορείς της ανανέωσης του παγκόσμιου θεάτρου, όπως είναι το Living Theatre, το La MaMa ή τις τεχνικές του Γκροτόφκσι.⁵ Επιζητούν επομένως, με τα λόγια του

5. Οι έρευνες πολλαπλασιάζονται στη διάρκεια του 1970. Μετά τα *Νέα*, και τη *Νέα Πολιτεία*, σειρά έχει το *Βήμα*: «Οι πειραματικές σκηνές θα δώσουν νέα ζωή στο ελληνικό θέατρο», *Βήμα*, 1-2-1970: «Για να μιλάμε πάνω σε συγκεκριμένες βάσεις, αυτά που προσέφεραν ως τώρα αυτές οι μικρές σκηνές, είναι: πρώτα να παρουσιάσουν “νεοελληνικό έργο”, δηλαδή συγγραφικές απόπειρες ή και επιτεύγματα νέων ανθρώπων με σύγχρονο προβληματισμό· και ύστερα να πλησιάσουν όσο είναι δυνατό τις νεώτερες τάσεις στον τομέα του θεάτρου, που εδώ και αρκετά χρόνια –πρέπει να ομολογήσουμε– στο εξωτερικό πρωτοστατούν μιας σημαντικής αλλαγής. Η ίδρυση τέτοιων θεάτρων στη χώρα μας έχει μεγαλύτερη επομένως σημασία απ’ ό, τι αρχικά φαίνεται. Και για το ελληνικό έργο –βασικά– αλλά και για τα εκφραστικά πειράματα που θα στεγάσουν. Το νεοελληνικό θέατρο αποδείχτηκε ότι μόνο σε τέτοια θέατρο μπορεί ν’ ανεβεί, δεδομένου ότι ούτε το Εθνικό Θέατρο προτίθεται, ως φαίνεται, να δημιουργήσει αυτήν την πολυθρόνητη “Πειραματική Σκηνή”, ούτε και τα άλλα κεντρικά θέατρα προτίθενται να διακινδυνεύσουν οικονομικές απώλειες, ανεβάζοντας αδοκίμαστα στην θεατρική “πιάτσα” έργα. Απ’ την άλλη μεριά, πρέπει

Βάσου Βαρίκας, να επιτύχουν: «την άμεση συμμετοχή του κοινού κατά την παράσταση. [Το ζωντανό θέατρο] καταργεί, ουσιαστικά τα σύνορα, Σκηνής και Πλατείας, και έχει την πρόθεση όσα διαδραματίζονται στη σκηνή, ο θεατής να τα προσλαμβάνει κατά τρόπο που να αισθάνεται την ανάγκη να πάρει κι αυτός, με την εκδήλωση αυθόρμητων αντιδράσεών του, μέρος σ' αυτά. Να αντιδικεί ή να συμφωνεί με τους ηθοποιούς και συνθεατές του σαν να επρόκειτο για δική του προσωπική υπόθεση, όπως θα έκανε σ' ένα καφενείο ή μια συντροφιά, κατά τη διάρκεια μιας οποιασδήποτε συζητήσεως, μαχόμενος να επιβάλει τις προσωπικές του απόψεις. Θεωρητικά οδηγούμαστε έτσι στον τελετουργικό χαρακτήρα της τέχνης του θεάματος, δηλαδή στις πρώτες πηγές της θεατρικής τέχνης...».⁶

Η τάση είναι τόσο έντονη –και όπως είναι προφανές εντείνεται ακόμη περαιτέρω στις συνθήκες πίεσης της Δικτατορίας, με σαφή πολιτικά ερείσματα– ώστε αρκετοί καλλιτέχνες θα μπολιάσουν τις παραστάσεις τους με αυτά τα στοιχεία. Με αυτόν τον τρόπο αρκετές παραστάσεις του πρωτοποριακού θεάτρου θα αποκτήσουν στοιχεία που οδηγούν στο «θέατρο-εφημερίδα», την παλιά, ήδη από τη δεκαετία του '30, αμερικανική εκδοχή του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Εντούτοις, ο όρος που χρησιμοποιείται κυρίως και συχνότερα από τους ίδιους τους συντελεστές είναι ο γερμανικός όρος του «Θεάτρου-Ντοκουμέντο». Με αυτόν ακριβώς τον όρο η Μαριέττα Ριάλδη εισάγει στο ελληνικό θέατρο το πρώτο –όπως λέει η ίδια και επιβεβαιώνεται από τις δικές μου έρευνες– θέατρο του είδους. Πρόκειται για το έργο με τον τίτλο *Τα παιδιά*, έργο με αντιπολεμικό θέμα και πολυσυλλεκτική γραφή, που, πέραν του δραματουργικού του ενδιαφέροντος, φέρει έντονα τα στοιχεία του ζωντανού θεάτρου κατά την παρουσίαση του επί σκηνής υλικού του.⁷ Αφήνω να μεταφέρει η ίδια η καλλιτέχνιδα τις εντυπώσεις της:

να θεωρηθεί σημαντικό γεγονός η ίδρυση και επιβίωση αυτών των πειραματικών σκηνών, ακριβώς γιατί, απαλλαγμένες από τον κυριαρχικό και μοναδικό κατευθυντήριο γνώμονα του ταμείου, θα τολμήσουν ν' ανεβάσουν εκτός από ελληνικά και σύγχρονα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου, με μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία και με προθέσεις πειραματισμού». Το άρθρο αναφέρει τα εξής «πειραματικά» θέατρα: α) Το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, «ανεβάζει από πέρυσι μόνο ελληνικά έργα. Στεγάζεται σ' ένα ισόγειο πολυκατοικίας της οδού Ακαδημίας κι' έχει λιγότερες από 100 θέσεις. Το νοίκι του, μαζί με υπόγεια αίθουσα και μπαρ, είναι κάτι λιγότερο από 20.000 δραχμές το μήνα. Μέχρι φέτος παρουσίασε τρία κανονικής διάρκειας θεατρικά έργα και 7 μονόπρακτα. Ως το τέλος της σαιζόν θα παρουσιάσει δύο ακόμη τρίπρακτα θεατρικά έργα και 4-5 μονόπρακτα. Φυσικά εδώ τα κέρδη είναι περιορισμένα και οι αμοιβές των ηθοποιών και των σκηνοθετών ελάχιστες. β) Τα Βήματα, «που φιλοξενούνται στην αίθουσα της Ενώσεως Ποντίων Νίκαιας, άρχισαν φέτος την προσπάθειά τους ανεβάζοντας την *Αυλή των Θαυμάτων* του Καμπανέλλη, με εξαιρετικά επιτυχία. Οι θιασάρχες και οι ηθοποιοί είναι όλοι νέοι. Η δουλειά τους επαινήθηκε από τους ειδικούς, αλλά η προσπάθειά τους αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες». γ) Η *Απολογία*, «κι αυτή φετινή προσπάθεια, στεγάζεται σε μια πρώην μπουάτ της Πλάκας. Το έργο του Ντίνου Σιδερίδη *Άγωνα γραμμής*, που παρουσιάζεται στο καφέ θέατρο, όπως ονόμασαν την αίθουσά τους, παίζεται χωρίς σκηνή, με τους ηθοποιούς να κινούνται ανάμεσα στα τραπέζια των θεατών». Αναφέρει ακόμα τους θιάσους που προτίθενται να ξεκινήσουν το χειμώνα του 1970: α) θιάσος Νέας Ιωνίας (Γ. Μιχαηλίδης), β) θέατρο Πορεία (Αλέξης Δαμιανός), γ) θιάσος Χρήστου Τσάγκα.

6. Βάσος Βαρίκας, «Το *Μήλο* του Γκέμπλερ», *Τα Νέα*, 14-2-1969.

7. Μαριέττα Ριάλδη, «*Τα παιδιά*», σκην. Μαριέττα Ριάλδη, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Πειραματικό Τσέπης, 21-11-1969.

Τα παιδιά είναι το πρώτο Θέατρο-Ντοκουμέντο που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα. Το θέατρο αλήθεια –όπως το ονομάζουν έξω– απασχολεί διεθνώς τους συγγραφείς και τους σκηνοθέτες που δεν απασχολούνται με έργα κοινωνικά-αστικά αλλά με έργα που είναι μια κραυγή διαμαρτυρίας για τα δεινά των πολέμων και υπέρ της ειρήνης. Παράλληλα μια νέα μορφή εκφράσεως παίρνει το θέατρο όπου πρωταγωνιστεί η κίνηση, ο ήχος και τα μουσικά εφέ, κι ο λόγος είναι ελάχιστος. Το θέατρο δηλαδή ξαναγυρίζει στην πρώτη του μορφή –στην τελετουργία. Τα παιδιά είναι ένα κολάζ από άρθρα εφημερίδων και περιοδικών καθώς και βιβλίων που έγραψαν για τα κυριότερα γεγονότα που απασχόλησαν την ανθρωπότητα τα τελευταία 30 χρόνια. Επίσης υπάρχουν αυθεντικές ηχογραφήσεις των γεγονότων που έπληξαν τον κόσμο μας. Ελάχιστες είναι οι συνδέσεις του συγγραφέα, ενώ ο σκηνοθέτης παίζει τον πρωτεύοντα ρόλο γιατί τα έργα αυτά στήνονται μόνον από τον σκηνοθέτη. Τα γεγονότα που αναφέρονται στο έργο είναι η Χιροσίμα, το Βιετνάμ, ο θάνατος του Κέννεντυ, η γερμανική κατοχή και ακούγονται οι φωνές του Χίτλερ, του Τσάμπερλαιν, του Τσώρτσιλ, του Κέννεντυ, του Τρούμαν, κ.ά.

Είμαι πολύ χαρούμενος που στο μεσοδιάστημα από την εποχή της ανακοίνωσης της ομιλίας μου μέχρι την έκδοσή της στην παρούσα έντυπη μορφή, το έργο της Μαριέττας Ριάλδη εκδόθηκε και διατίθεται πλέον στην εποπτεία σας, σε επιμέλεια του υποφαινόμενου, μέσα από τις σελίδες της *Παράβασης*, του επιστημονικού περιοδικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.⁸ Το έργο φέρει από τη γέννησή του κιόλας έναν έντονο παραστασιακό χαρακτήρα, ο οποίος δυστυχώς δεν μεταφέρεται στο δραματικό κείμενο. Να, τι λέει σχετικά η ίδια η Ριάλδη:

[Στα *Παιδιά*] οι ηθοποιοί, ενεργούν σαν σύνολο που μιλάει, τραγουδάει και χορεύει ενώ τρεις αφηγητές συνδέουν το έργο. Δεν υπάρχει τίποτα που να θυμίζει τα έργα με την κλασική δομή. Παρ' όλα αυτά είναι απόλυτα κατανοητό στον πιο απλό θεατή, γιατί είναι γνώστης των γεγονότων. Γι' αυτό και προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στην Αθήνα. Δεν έχεις την εντύπωση πως βλέπεις θέατρο, είπε ένας θεατής, αλλά την ίδια σου τη ζωή. Αυτή για μας ήταν και η καλύτερη κριτική. Προσωπικά πιστεύω πως αυτή η μορφή του θεάτρου είναι και η πιο σημαντική. Το έργο προσπαθεί να διαφυλάξει τις νεώτερες γενιές από τη δίνη ενός νέου πολέμου... Επίσης πιστεύω ότι μόνο νέοι ηθοποιοί θα μπορέσουν να αποδώσουν με τέτοια συνέπεια το έργο αυτό γιατί εργάστηκαν με τυφλή υπακοή και με καμιά έννοια προβολής. Το θέατρο αυτό που είναι αντι-θέατρο κι οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να αντικατασταθούν και με μεγάφωνα, χρειάζεται μεγάλη πειθαρχία. Σαν σκηνοθέτης του έργου είμαι απόλυτα ικανοποιημένη.⁹

Για ένα διάστημα η μόδα αυτού του νέου, ζωντανού θεάτρου, που ακούει στο όνομα «Θέατρο-Ντοκουμέντο» (λαμβάνοντας παράλληλα κι άλλες, λειτουργικές ή περισσότερο ποιητικές επιφάσεις όπως «θέατρο-εφημερίδα», «θέατρο-διαμαρτυρία»,¹⁰ ακόμα και

8. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Τα Παιδιά: Το πρώτο “Θέατρο-Ντοκουμέντο” της ελληνικής δραματολογίας. Συμβολή στη μελέτη της πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο της δικτατορίας», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 563-592.

9. «Μια κραυγή διαμαρτυρίας από τη Μαριέττα Ριάλδη», *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 14-5-1970.

10. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Άσμα για το σκιαχτρο της Λουσιτανίας», *Το Βήμα*, 16-3-1973. Ο κριτικός θεωρεί το έργο «απόπειρα να συνδυαστεί το λεγόμενο Θέατρο-Ντοκουμέντο με το θέατρο-Διαμαρτυρία».

«κουβεντιαστό θέατρο»¹¹ και «θέατρο ανάγκη»¹²) απλώνεται στην ελληνική σκηνή. Οι αναφορές στον Τύπο είναι αλληπάλλληλες, ενώ όλο και περισσότεροι θέλουν να λάβουν μέρος στη διαμόρφωσή του. Έτσι, δεν προκαλεί εντύπωση ότι ακόμα και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, μετά την τριετή σιωπή του επί Δικτατορίας, η οποία ωστόσο, πέρα από πολιτικούς λόγους φαίνεται έχει και βαθύτερες δημιουργικές αιτίες,¹³ επιστρέφει στο θέατρο εγκαινιάζοντας τη συνεργασία του με τη Ριάλδη το 1970, με ένα –όπως λέει ο ίδιος– «Θέατρο-Ντοκουμέντο», με την *Αποικία των τιμωρημένων*, έστω κι αν στην περίπτωση αυτή πρέπει να λάβουμε τον ισχυρισμό του κάτω από τη γενική έννοια του θεατρικού όρου. Ρωτούν τη Ριάλδη σχετικά: «Ανακοινώσατε ότι θα ανεβάσετε το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Αποικία των τιμωρημένων*. Αλλά ο Καμπανέλλης είναι δόκιμος συγγραφέας. Ποια θέση μπορεί να έχει σε Πειραματικό Θέατρο; – Ο ίδιος ο Καμπανέλλης μου είπε ότι δεν έχει πλέον καμιά πρόθεση να γράφει έργα που έγραφε ως τώρα. Θέλει ν' ακολουθήσει την εποχή, δίνοντας πρωτοποριακά έργα και γράφοντας θέατρο σε νέα μορφή. Υπό την έννοια αυτή, λοιπόν, είναι ευπρόσδεκτος στο Πειραματικό Θέατρο. Μάλιστα, το έργο που θα ανεβάσουμε είναι ένα ντοκουμέντο εμπνευσμένο από έργο του Κάφκα. Επομένως, ο Καμπανέλλης θα δώσει φέτος

11. «[Το Θέατρο-Ντοκουμέντο] Δεσπόζει στη Γερμανική Σκηνή – Χόχουτ, Κίπχαρτ, Βάις», *Τα Σημερινά*, 23-2-1970. Το δημοσίευμα αναφέρει το έργο του Χόχουτ *Αναπληρωτής*, «στο οποίο οφείλεται η “εισβολή” του νέου πολιτικού θεάτρου στη Γερμανία», το έργο του Κίπχαρτ *Η υπόθεση Οππενχάιμ* και τα έργα του Πήτερ Βάις *Ορατόριο για τη δίκη του Άουστριτς στην Φρανκφούρτη (Η ανάκριση)* και *Συζήτηση για το Βιέτναμ*. Στο ίδιο πλαίσιο αναφέρει και την *Εξύβριση του κοινού* του Πέτερ Χάντκε, την οποία χαρακτηρίζει σαν «κουβεντιαστό θέατρο» και σημειώνει πως πρόκειται για «ένα καθαρό θέαμα όπου πέντε ηθοποιοί με ακαταλαβίστικες φράσεις, με διεστραμμένα ευφυολογήματα και αποφθέγματα, βρίζουν το κοινό του θεάτρου».

12. «Με πρωτοποριακά έργα εγκαινιάζεται το '72», *Τα Νέα*, 11-1-1972: «Με ελληνικά πρωτοποριακά έργα εγκαινιάστηκε το θεατρικό 1972: Χθες, ανεβίστηκε η σάτιρα του Δημήτρη Ποταμίτη στο Άλφα από τη Β' Σκηνή του Σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου (Πατάρι). Κι απόψε, στο Θεατρικό Εργαστήριο θα δοθή η πρεμιέρα του έργου του Γιώργη Χριστοφιλάκη *Ολονυχτία*. “– Δεν είναι ηθογραφία. Δεν είναι ποιητικό θέατρο. Αλλά μήτε και ρεαλισμός. Αν δεν είχε φθαρεί η φράση Ζωντανό Θέατρο καλό θα ήταν έτσι να το λέγαμε. Αλλά μας απομένει ακόμα: το θέατρο *Ανάγκη*”, λέει ο συγγραφέας της *Ολονυχτίας* για το καινούργιο του έργο».

13. Γ. Κοντογιάννης, «Ι. Καμπανέλλης: Επάνοδος στο θεατρικό προσκήνιο», *Το Βήμα*, 2-6-1970. Ο δημοσιογράφος παρατηρεί κάτι σημαντικό: Πράγματι, στην εργογραφία του Καμπανέλλη προκύπτουν 4 χρόνια κενής συγγραφικής δραστηριότητας. Πράγματι, από το 1966 οπότε ανεβαίνει το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* από το Θέατρο Τέχνης μέχρι το 1970, όταν ο συγγραφέας επιστρέφει με το *Αποικία των τιμωρημένων* στην Πειραματική Σκηνή της Ριάλδη, μεσολαβεί ένα διάστημα στο οποίο στρέφεται για βιοποριστικούς λόγους στη συγγραφή σεναρίων για τον κινηματογράφο, απουσιάζοντας από το Θέατρο. Αυτή η απουσία είναι ακόμα περισσότερο ηχηρή, αν συνυπολογίσουμε ότι στα τέσσερα αυτά χρόνια παρουσιάζεται ένα μεγάλο μέρος από τη νεώτερη γενιά Ελλήνων δραματογράφων (Αναγνωστάκη, Μάτσεις, Ζακόπουλος, Καρράς, Ζιώγας, κ.ά.). Τί λέει όμως ο ίδιος ο Κ.: «... Η εξήγηση της “αποχής” δίνεται από τον ίδιο μ' έναν άλλο τρόπο... – Ζούσα σε μια σύγχυση και δεν ήξερα τι μπορώ να γράψω και τι όχι– είναι η απάντηση. Αλλά νομίζω ότι πρέπει τώρα να προσπαθήσουμε να την ξεκαθαρίσουμε. Έγραφα –συνεχίζει– τα τέσσερα τελευταία χρόνια, αλλά με κάποια νευρικήτητα και αποσπασματικά... Το έργο του Κάφκα είναι η βάση. Για μένα, έργα όπως αυτά του Κάφκα, ή του Ντοστογιέφσκου ή του Μπαλζάκ, δεν είναι απλή φιλολογία αλλά επεισόδια της παγκόσμιας ιστορίας...».

θέατρο-ντοκουμέντο».¹⁴ Και πράγματι, όπως αναφέρει σε κάποια άλλο απόσπασμα του Τύπου ο συγγραφέας: «Το υλικό από τον Κάφκα το παίρνω σαν ντοκουμέντο. Άλλωστε σ' αυτό το έργο μεταχειρίζομαι κι άλλα κείμενα, που δεν είναι δικά μου. Όπως την Ορθόδοξη νεκρώσιμη ακολουθία, το Άσμα Ασμάτων του Σολομώντος και κάποια παιδικά τραγούδια».¹⁵

Η συμμετοχή εδώ ενός δόκιμου δραματουργού σε ένα θέατρο σκηνικής πρωτίστως πρωτοπορίας δεν πρέπει να μας εκπλήσσει. Είναι η εποχή όπου οι συγγραφείς προσπαθούν να ακολουθήσουν ή να ενσωματώσουν στο έργο τους αιτήματα του πρωτοποριακού θεάτρου. Έτσι, ίσως ο πιο δραστήριος δραματουργός της πρωτοπορίας την εποχή αυτή, ο Αρραμπάλ, προβαίνει στο θέατρό του σε καινοτομίες που σχετίζονται εν πολλοίς με το ζωντανό θέατρο. Θα επικαλεστώ και πάλι εδώ τη Μαράκα, αυτή τη φορά όμως μέσα από μια παλιά της ανταπόκριση από το Βερολίνο και από τις τότε νωπές εντυπώσεις της από κάποια παράσταση του Αρραμπάλ:

Απώτερος σκοπός αυτής της γραμμής μέσα στο σύγχρονο θέατρο, στο οποίο ανήκουν ο Πολωνός Γκροτόφσκυ, το Λίβινγκ Θήατερ, και άλλοι πρωτοποριακοί θίασοι στην Αμερική, είναι να ξαναβρεί το θέατρο την παλιά του μυστηριακή δύναμη, όπως ζήτηγε ο Αντονέν Αρτώ. Ειδικότερα, σ' αυτό το τελευταίο έργο επιδιώκει και ο Αρραμπάλ, ακολουθώντας το παράδειγμα των Αμερικανών, να δημιουργήσει μια κοινωνία κοινού και ηθοποιών, όλων όσοι συμμετέχουν δηλαδή στην παράσταση. Ο κάθε θεατής μπαίνει μόνος του σε μια ολοσκότεινη αίθουσα. Ένας από τους ηθοποιούς τον αγκαλιάζει στα σκοτεινά, και μιλώντας του με σιγανή, τρυφερή φωνή για τους πολιτικούς κρατούμενους, τις φυλακές κ.τ.λ. – «Μου υπόσχεσαι πως θα σκέφτεσαι τους πολιτικούς κρατούμενους; Μου το υπόσχεσαι;» – τον οδηγεί στη θέση του. Αυτό το αρχικό σοκ διαταράζει την κοινωνική σιγουριά του θεατή.¹⁶

Η Ριάλδη θα συνεχίσει να γράφει έργα ακολουθώντας τις σύγχρονες επιταγές για ένα Θέατρο-Ντοκουμέντο, και για μια νέα «εκφραστική φόρμα», όπως η ίδια ονομάζει τις προσπάθειές της. Σε αυτή τη γραμμή βρίσκονται ασφαλώς ο *Γυρισμός* (1969) και το *Μάο-Μάο* (1971)¹⁷,

14. Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Η Ριάλδη θέλει να παίξει μέσα στον Άγιο Διονύσιο – Προοπτικές του Πειραματικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 26-6-1970.

15. Κοντογιάννης, «Ι. Καμπανέλλης: Επάνοδος στο θεατρικό προσκήνιο».

16. Λίλα Μαράκα, «Νέες δυνατότητες στο θέατρο επιχειρεί να δώσει ο Αρραμπάλ – Με συμβολισμούς, ιεροτελεστίες και παιχνίδια», *Τα Νέα*, 29-3-1971. Η Μαράκα μεταφέρει από το Βερολίνο τις εντυπώσεις από το νέο έργο του Αρραμπάλ *Και θα βάλουν χειροπέδες στα λουλούδια*. Εντάσσει τον Αρραμπάλ στη χορεία όσων «προσπαθούν να ανοίξουν νέες δυνατότητες στο θέατρο με το ψυχόδραμα».

17. Μαριέττα Ριάλδη, *Μάο-Μάο*, σκην. Μαριέττα Ριάλδη, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Πειραματικό Τσέπης (Β' Σκηνή), 13-1-1971. Γ. Κ. Πηλιγός, «Το *Μάο-Μάο* και οι στόχοι του πειραματικού θεάτρου», *Τα Νέα*, 12-1-1971: «Η παρουσία της Μαριέττας Ριάλδη, τα τελευταία χρόνια, στον ελληνικό θεατρικό χώρο, έχει ουσιαστικοποιηθεί όχι μόνο με τη θετική συνεισφορά του θεάτρου της στην προσπάθεια αναδείξεως νέων δυνάμεων (συγγραφέων, ηθοποιών, σκηνοθετών, μουσικών), αλλά και με τη δική της προσωπική καταβολή σαν δημιουργού τριών, ως τώρα, έργων, που υπογράφει και σαν ηθοποιός και σκηνοθέτης μαζί...». Στην ερώτηση τι την παρακίνησε να γράψει το *Μάο-Μάο* η Ριάλδη απαντά: «Ό, τι με είχε παρακινήσει να γράψω και τα δυο προηγούμενα έργα μου: η εποχή που ζούμε. Η πίεση, η ψυχολογική και σωματική βία, που υφιστάμεθα από εκείνους που στέκονται πάνω από εμάς κι' εξουσιάζουν τις τύχες μας... Π: – Ποιοι ήσαν οι σκοποί του Πειραματικού Θεάτρου στο ξεκίνημά του. Ποιοι είναι σήμερα; – Ρ. Βασικό κίνητρο για τη δημιουργία πριν οκτώ-εννέα χρόνια του Πειραματικού Θεάτρου ήταν

αργότερα, το *Ουστ...* (1972)¹⁸, το οποίο και απαγορεύεται από τη Δικτατορία.¹⁹ Ας σημειωθεί ωστόσο ότι την ίδια περίοδο δεν λείπουν αντιδράσεις απέναντι στο είδος, που εκφράζονται μέσα από αναφορές στον Τύπο σχετικά με το μειωμένο ενδιαφέρον του κοινού²⁰ ή ακόμα τις αποδοκιμασίες που γνωρίζουν στο εξωτερικό οι παραστάσεις του «θεάτρου-ντοκουμέντο».²¹ Και βέβαια, το ίδιο το θέατρο της πρωτοπορίας δέχεται κατά καιρούς την άρνηση της ντόπιας θεατρικής κριτικής, η οποία ζητάει να στρέψει το ενδιαφέρον της νέας γενιάς καλλιτεχνών σε άλλα ζητήματα, που άπτονται της ιθαγένειας, της εγχώριας σκηνικής παράδοσης αλλά και της άμεσα αντιληπτής κοινωνικής πραγματικότητας.²²

η διαπίστωσή μου ότι τότε δεν υπήρχε στη θεατρική Αθήνα μια κίνηση, που να εκφράζει έμπρακτα και σε διάρκεια το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, όχι μόνο από την πλευρά των νέων συγγραφέων, αλλά και των νέων ηθοποιών, των νέων σκηνοθετών, των νέων σκηνογράφων, των νέων συνθετών κ.τ.λ. [...] Σκοποί λοιπόν τότε και τώρα του Πειραματικού Θεάτρου δεν ήταν και δεν είναι άλλοι από το να δοθεί στέγη και ενθάρρυνση στους νέους συγγραφείς, γενικά στους νέους ανθρώπους της θεατρικής τέχνης, που θέλουν να προσφέρουν ή να υπηρετήσουν νέες ιδέες και νέους τρόπους εκφράσεως. Ήδη έχουν παρουσιασθεί πολλά έργα, πολλοί νέοι ηθοποιοί και σκηνοθέτες και ακόμη με τα δυο έργα που έγραφα –ο *Γυρισμός και Τα Παιδιά*– μπορέσαμε με τους ηθοποιούς που τα δούλεψα να προχωρήσουμε και πέρα από την παραδοσιακή θεατρική φόρμα».

18. Μαριέττα Ριάλδη, *Ουστ...*, σκην. Μαριέττα Ριάλδη, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Πειραματικό Τσέπης (Κεντρική Σκηνή), 14-10-1972.

19. Ντοκουμέντα: «Τα δεσμά της Χούντας στο Ελληνικό Θέατρο. Ανοίγουμε το φάκελλο της εφτάχρονης Δικτατορίας», *Θέατρο Β'* 38/39 (Μάρτης-Ιούνιος 1974), σ. 107-110 με χειρόγραφο του λογοκριμένου κειμένου *Το τρομπόνι του Μάριου Ποντίκα*.

20. Π. Ποντίος, «Δεν συγκινεί το “Θέατρο Ντοκουμέντο” – Μπρεχτ, Χόχουτ, Γκρας, Βάις», *Το Βήμα*, 19-9-1970: «Το θέατρο αυτό είναι πολιτικό, δηλαδή μεταχειρίζεται τη Σκηνή για Βήμα και κηρύσσει με τα μέσα του θεάτρου την πολιτική ιδεολογία του συγγραφέως. Η πρόσθετη ιδιαιτερία του είναι ότι σε δυο περιπτώσεις –του Ρολφ Χόχουτ και του Πέτερ Βάις– το κήρυγμα είναι “ντοκουμενταρισμένο”. Στηρίζεται σε επίσημα έγγραφα, σε τεκμηριωμένες μαρτυρίες. Είναι ένα θέατρο που θρέφεται από χαρτιά, από καταθέσεις, από επίσημα μυστικά αρχεία. Οι συγγραφείς αυτού του θεάτρου μεταχειρίζονται την κύρια πηγή της Ιστορίας, που είναι το επίσημο αρχαιολογικό έγγραφο, το ντοκουμέντο, για να στεριώσουν τις “θέσεις” τους, να κάνουν πιστευτό το μήνυμά τους. Οι ήρωές τους επιχειρηματολογούν επί σκηνής όπως οι διάδικοι στο δικαστήριο. Τα περισσότερα πρόσωπα είναι ιστορικά».

21. Γ. Κ. Πηλιχός, «Το γερμανικό κοινό αποδοκιμάζει το σύγχρονο “πολιτικό θέατρο” – Ενδιαφέρουσα συνέντευξη με τη Χαρίκλεια Μπαξεβάνου [ενζενί της γερμανικής κωμωδίας]», *Τα Νέα*, 19-8-1970: «Χ. Μ.: Οι νέοι Γερμανοί συγγραφείς, όπως ο Χόχουτ λόγω χάρη, καταπιάνονται έμμεσα και αποκλειστικά με το λεγόμενο “πολιτικό θέατρο”. Ένα θέατρο-εφημερίδα, όπου σχολιάζονται και κριτικίζονται επίκαιρα πολιτικά γεγονότα κι όπου απουσιάζουν εντελώς η ποίηση, η σκηνική οικονομία, η πλοκή, η δράση και γενικά η ατμόσφαιρα και η μαγεία του θεάτρου (στοιχεία που δεν αγνόησε ποτέ το πολιτικό-επικό θέατρο του Μπρεχτ). Αλλά το γερμανικό κοινό, που δεχόταν ως τώρα αδιαμαρτύρητα το ξεστράτισμα του θεάτρου σε τέτοιου είδους “μοντέρνες” κατευθύνσεις, ξεσηκώνεται σήμερα εναντίον αυτών των στεγνών πολιτικών έργων κι αποδοκιμάζει όχι μόνο τους συγγραφείς αλλά και τους συντελεστές των παραστάσεων. Παράδειγμα πρόσφατο η αποδοκιμασία των *Στρατιωτών* του Χόχουτ στη Φραγκφούρτη».

22. Για το ζήτημα, βλ. την εισήγησή μου «Το ελληνικό θέατρο “της ρήξης”»: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία (Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών,*

Παρά τις επιμέρους αντιδράσεις και τις πολιτικές πιέσεις, το θέατρο του ντοκουμέντου, που επιμένει να κινείται γύρω από μια αρχειακή έρευνα και προβαίνει στη λιγότερο ή περισσότερο ανοικτή παρουσίαση του υλικού του επί σκηνής, γίνεται στα τελευταία χρόνια της Δικτατορίας κύριος μοχλός αναθεώρησης του ελληνικού θεάτρου, ακόμα και σε πτυχές του στις οποίες παραδοσιακά οι ανανεωτικές προσπάθειες φτάνουν δυσκολότερα. Έτσι, οι προσπάθειες του Ελεύθερου Θεάτρου στον χώρο της Επιθεώρησης αποκτούν την εποχή αυτή έναν ανάλογο χαρακτήρα, ειδικά στην παράσταση *Και εσύ χτενίζεσαι...* (1973)²³: «Εδώ και ένα χρόνο τα μέλη του Ελεύθερου Θεάτρου είχαν μια θαυμάσια ιδέα: να ανεβάσουν νούμερα από παλιές επιθεωρήσεις. Θα ανέφεραν συγχρόνως τον ρόλο που έπαιξαν σε διάφορες φάσεις της ιστορίας: θα ήταν δηλαδή μια παράσταση-έρευνα. Συγκέντρωσαν υλικό, που αρχίζει από το 1890 (μερικά δείγματα του περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα)».²⁴ Κατά τον ίδιο τρόπο, το Θέατρο-Ντοκουμέντο γονιμοποιεί ακόμα και το μουσικό θέατρο, στην περίπτωση της μεγάλης επιτυχίας του ελληνικού μιούζικαλ *Ο δρόμος* (1970).²⁵ Εδώ, οι αναφορές στο ντοκουμέντο είναι

Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014), Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, τ. Δ', σ. 167-189, http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/5_TOMOI.pdf. Ενδεικτικά πρβλ. τις κριτικές για το *Αμέρικα, Ουρρά!*: Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Αμέρικα ουρρά!*», *Το Βήμα*, 20-6-1972: «Από την άλλη μεριά, η αποστολική οδοιπορία του Γκροτόφσκι για τη μονοσήμαντη έκφραση, η συμβολοποίηση του ανθρώπινου σώματος και του μοναδικού φορέα αυθεντικής πληροφορίας γίνεται αναρχούμενη αποδέσμευση ενστίκτων, όπου το ανθρώπινο σώμα από σκεύος μετατρέπεται σε αγχείο. Η αναρχία και το θέατρο είναι έννοιες ασυμβίβαστες, όπως και κάθε τέχνη, εξ άλλου. Το Θέατρο Τέχνης, ενημερωμένο όπως πάντα, πληροφοριοδότης του ελληνικού κοινού πάνω στα καινούργια ρεύματα της Αμερικής παρουσιάζει φέτος τον κ. Ζ. Κ. Βαν Ίταλυ με το έργο του *Αμέρικα Ουρρά*. Αποτελείται από τρία μονόπρακτα που προσπαθούν με τον αφελέστερο τρόπο του κόσμου να συλλάβουν το σύγχρονο πρόσωπο της Αμερικής. [...] Η ελληνική επιθεώρηση, τώρα στην παρακμή της, χωρίς τις τραγικές ακόμα εμπειρίες των Αμερικανών από την τηλεόραση, έχει δώσει ωραιότερα και βαθύτερα σατιρικά δείγματα από τον Βαν Ίταλυ». – Θόδωρος Κρητικός, «*Αμέρικα Ουρρά!*», *Ακρόπολις*, 23-6-1972: «Το έργο του Βαν Ίταλυ όμως, δεν εξαντλεί την αμφισβήτησή του απλώς στις παραδοσιακές αξίες της αμερικανικής ζωής. Με την ίδια τη μορφή του, έρχεται να αμφισβητήσει ταυτόχρονα και τη θεατρική παράδοση του Νέου Κόσμου, από τον Ο' Νηλ μέχρι τον Άλμπυ. Το *Αμέρικα Ουρρά* καταργεί την ψυχολογία και τον ρεαλισμό, τις δυο κορυφαίες θεότητες της αμερικανικής σκηνής. Αντί για ατομική ψυχολογία, προσφέρει ομαδική κίνηση, ρυθμό, ήχο, χρώμα. Αντί για ρεαλισμό, προσφέρει στυλιζάρισμα, γελοιογραφικά αρχέτυπα ντυμένα με γκροτέσκα προσωπεία. Και σ' αυτόν ακριβώς τον τομέα –τον τομέα του αισθητικού προβληματισμού– θα έπρεπε ίσως να αναζητηθούν οι κάπως ανθεκτικότερες στο πέρασμα του χρόνου κατακτήσεις του συγγραφέα. Το περιεχόμενο του έργου, με τον απροσχημάτιστο περιστασιακό του χαρακτήρα, είναι στενά δεμένο με μια πολύ συγκεκριμένη ιστορική στιγμή μιας συγκεκριμένης κοινωνίας».

23. Μποστ (Μποστταντζόγλου Μέντης), Μουσελάς Κώστας, Σκούρτης Γιώργος, ομάδα Ελεύθερου Θεάτρου: *...Και συ χτενίζεσαι, σκην.* Ελεύθερο Θέατρο, θίασος Ελεύθερου Θεάτρου, Άλσος Παγκρατίου, 14-6-1973.

24. Αλκ. Μαργαρίτης, «...Και συ χτενίζεσαι...», *Τα Νέα*, 28-6-1973: «Η προϊστορία του Ελεύθερου Θεάτρου είναι πολύ σύντομη, αλλά συγχρόνως και πολύ θετική. Το αποτελούν νέοι, που καταλαβαίνουν την οραματική τέχνη και τη ζουν. Ένα θεατρικό “γεγονός” υπήρξε *Η ιστορία του Αλή Ρέντζο* του κ. Πέτρου Μάρκαρη. Θα έλεγε κανείς ότι και συγγραφέας και θίασος πλησίασαν τις ρίζες ενός γνήσιου ελληνικού θεάτρου».

25. Ο *Δρόμος* μεταφέρθηκε για πρώτη φορά στο σανίδι του θεάτρου Παξινού τον Ιανουάριο του 1970, με κύριους ερμηνευτές τους Γιάννη Πουλόπουλο, Ρένα Κουμιάτη και Πόπη Αστεριάδη. Η παράσταση έπεσε θύμα λογοκρισίας από το δικτατορικό καθεστώς.

σαφείς αλλά και ευθείες: «Λέμε ότι ο *Δρόμος* θα είναι ένα αποφασιστικό βήμα στην εξέλιξη του μιούζικαλ στην Ελλάδα. Το θέμα του *Δρόμου* είναι σκληρό. Κατοχή. “Κατοχικό χρονικό” το χαρακτήρισε ο Λευτέρης Παπαδόπουλος. “Μουσικό ντοκουμέντο” ο Μίμης Πλέσσας. Περισσότερο ταιριάζει στην περίπτωση ο χαρακτηρισμός του Μίμη Πλέσσα. Θα μιλούσαμε ίσως για “Κατοχικό χρονικό” αν είχαμε πρόζα. Ύστερα, το Θέατρο-Ντοκουμέντο θεωρείται σήμερα σε όλη την Ευρώπη. “Μουσικό ντοκουμέντο” έρχεται καλύτερα στ’ αυτιά μας. “Το έγγραφο όπως θα ‘γραφα ένα απλό “ντοκουμέντο”, είπε ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, “απλά, δημοσιογραφικά. Όπως ταιριάζει στο θέμα μου. Άλλωστε πιστεύω πως μόνον ένας τρόπος υπάρχει για να μιλήσει κανείς για τη σκλαβιά, την αντίσταση, την ελευθερία, τα βασανιστήρια, τον θάνατο”».²⁶

Έχω όμως αφήσει τελευταία την αναφορά μου στον Γιώργο Μιχαηλίδη και στις δικές του προσπάθειες του Ανοικτού Θεάτρου, προκειμένου να σταθώ ιδιαίτερα στην περίπτωση του. Όπως πιστεύω, την εποχή αυτή ο Μιχαηλίδης όχι μόνο εισάγει το θέατρο-ντοκουμέντο στην ελληνική σκηνή, αλλά το ωθεί μέχρι τα όρια μιας γραφής τόσο ελευθεριάζουσας, ώστε να συμπίπτει με τις ανάλογες προσπάθειες του αμερικανικού ερευνητικού θεάτρου, όπως στην περίπτωση του περιήρημου *Διόνυσου* ‘69. Τουλάχιστον από θέμα προθέσεων η παράσταση του έργου του Μιχαηλίδη *Εκείνο το βράδυ παίζαμε Ρωμαίο και Ιουλιέτα* (1971)²⁷ βρίσκεται πολύ κοντά σε αυτές τις προδιαγραφές, όπως εξάλλου βρισκόταν λίγο νωρίτερα το ανέβασμα της *Όπερας της Πεντάρας* με ανοικτό τέλος από το Ελεύθερο Θέατρο, σε δική του σκηνοθεσία:

Το κείμενο του Σαίξπηρ στην παράσταση του Μιχαηλίδη μένει αναλλοίωτο. Και η παράσταση του κλασικού έργου “αποτελεί ένα επίπεδο”. Ένα δεύτερο επίπεδο, είπε ο Γ. Μιχαηλίδης, που επιβάλλει στο πρώτο για να το καταργήσει, είναι η ίδια η ζωή, η οποία υποχρεώνει το θέατρο να ακολουθήσει το γεγονός και να διαφοροποιήσει τη στάση του απέναντί της. Έτσι μπορούμε τώρα να εξηγήσουμε και τον τίτλο που δόθηκε: Ένα βράδυ που παιζόταν το έργο του Σαίξπηρ συνέβησαν μερικά εξωτερικά γεγονότα. Αυτά τα γεγονότα που είναι κομμάτι από τη ζωή είναι ό,τι προστίθεται στην παράσταση του Μιχαηλίδη. [...] Αλλά ας αφήσουμε να μιλήσει ο ίδιος: Η αφετηρία της ιδέας αυτής της παράστασης –είπε σε χθεσινή συνέντευξη Τύπου– με ενδιαφέρει κυρίως. Είναι μια παράσταση που μιλάει για το τι πρέπει να είναι το θέατρο στην εποχή μας. Πιστεύω ότι η Τέχνη δεν είναι ξεκομμένη από τη ζωή και τα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω μας. Αντίθετα, η Τέχνη πρέπει να εκφράζει τη ζωή, να καθρεφτίζει τα γεγονότα και μέσα απ’ αυτά να βγάζει τα συμπεράσματά της. Πιστεύω ότι δεν φτάνει μια καλή παράσταση, ένα καλό έργο

26. Κοσμάς Λιναρδάτος, «Ο *Δρόμος* έγινε “Μιούζικαλ”»: «Ο *Δρόμος* είναι ο οδός Φυλής. Εκεί έπαιζαν οι τρεις φίλοι, εκεί τους βρήκε ο πόλεμος. Ο ένας σκοτώθηκε, ο άλλος κατέληξε στο Νταχάου και ο τρίτος συνθηκολόγησε. Πράγματα που γίνανε. Μόνον που είναι καταθλιπτικά. Έως σήμερα σπάνια μας έδωσε το θέατρο και ο κινηματογράφος μια Κατοχή αντάξια του ελληνικού ονόματος. Τούτο το μιούζικαλ μας δίνει εκείνη τη μυρωδιά, την τρεμούλα, τη μπόττα, τη σκλαβιά, την αντίσταση, τον ηρωικό θάνατο. Το θυμίζουν τα κείμενα-ντοκουμέντα, το θυμίζουν οι στίχοι, το θυμίζουν η μουσική, το θυμίζουν η παρουσία που απαιτεί η περίπτωση, το θυμίζουν οι χορογραφίες.» Βλ. περιοδικό *Ψυχαγωγία*, 3-2-1970, όπου ο *Δρόμος* θεωρείται το πρώτο ελληνικό καθαρό μιούζικαλ.

27. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Εκείνο το βράδυ παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σκην. Γιώργος Μιχαηλίδης, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο (Στέφανου Ληναίου – Έλλης Φωτίου), Όρβο, (Β΄ σκηνή - Το Πατάρι), 15-3-1971.

για να διατηρηθεί ζωντανό το θέατρο. Ούτε η μεγάλη κίνηση του ταμείου σημαίνει κάτι τέτοιο. Το θέατρο-καλλιτέχνημα απέχει από τη ζωή. [...] Η παράσταση του έργου λείπει δυο πράγματα: τι δεν πρέπει να κάνει το θέατρο και τι πρέπει να κάνει: Δεν πρέπει να ναρκισσεύεται με το παρελθόν του, αλλά να ασχημύνει, κοιτάζοντας κατάματα τα πράγματα πώς είναι γύρω του. Οι ηθοποιοί στο τέλος της παράστασης εγκαταλείπουν το θέατρο για ν' ανταμώσουν τη ζωή στον δρόμο. Το θέατρο πρέπει ν' ανοίξει τις πόρτες και τα παράθυρά του για να μπει η εποχή μας μέσα, έτσι όπως είναι. Να δείξει το πρόσωπό της άσχημο παραμορφωμένο, άρρωστο. Στο φινάλε της παραστάσεως οι ηθοποιοί είναι κλεισμένοι σε πλαστικές σακούλες σαν προϊόντα. Κάθε βράδυ σκίζουν αυτές τις σακούλες και απελευθερώνονται. Αυτό είναι σαν μια ευχή. [...] Και γιατί εν προκειμένω, διαλέχτηκε ένα κλασικό έργο του Σαίξπηρ; Ανήκει –είναι η απάντηση του Μιχαηλίδη– στο παλιό ένδοξο θέατρο. Έχει ένα δεύτερο στοιχείο που μ' ενδιαφέρει, το στοιχείο της πόλης και τρίτον μου δίνει την δυνατότητα να δημιουργήσω αισθητικές εικόνες που με πολλή χαρά καταστρέφω αργότερα.²⁸

Σε μια ανάλογη πορεία αποδόμησης του κλασικού έργου κινείται αυτά τα χρόνια και ο Δημήτρης Ποταμίτης, με το *Πώς φαγώθηκε η Κοκκινোসκουφίτσα* (1972).²⁹ Ωστόσο

28. «Εκείνο το βράδυ παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*», *Το Βήμα*, 22-3-1971. Η κριτική παρακολουθεί από κοντά τις προσπάθειες του Γ. Μιχαηλίδη: Γιώργος Ν. Κάρτερ, «Εκείνο το βράδυ παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*», *Νέα Πολιτεία*, 31-3-1971: «Υστερα από την παράσταση της *Όπερας του ζητιάνου* που είδαμε το 1970, και την παράσταση *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, που παρακολουθήσαμε πριν λίγες μέρες από το “Πατάρι του Σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου”, μπορούμε, νομίζω, να διακρίνουμε μερικές απόψεις του θεατρικού “πιστεύω” του Γ. Μιχαηλίδη τη μέθοδο, με την οποίαν αντιμετωπίζει την ερμηνεία του θεάτρου των κλασικών ποιητών, σε σχέση με το μοντέρνο θέατρο των σκηνοθετών, από όπου σαφέστατα φαίνεται να κατάγεται ο ίδιος. Η περίπτωση Μιχαηλίδη που αποκόπτει την παράδοση της φόρμας του “εκσυγχρονισμού”, αν και δεν έχει τίποτα το κοινό με τις θεμελιακές αρχές του Γκροτόφσκι, καταλήγει στη θεωρία του Γκροτόφσκι, ότι “στο θέατρο, το κείμενο λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο, που λειτουργούσε ο μύθος για τον ποιητή των παλιών καιρών”. [...] Δεν έχουν εδώ ένα αποτέλεσμα “αναδημιουργίας”, παρά μιας, απ’ αρχής, “δημιουργίας” στην οποία ο σκηνοθέτης δεν υποτάσσεται πλέον στο κείμενο. Η επιλογή του κειμένου σημαίνει πνευματική έλξη του σκηνοθέτη προς τον συγγραφέα, που το έργο του θ’ αποτελέσει ερμηνευτικό υλικό της θεατρικής παραστάσεως».

29. Ποταμίτης Δημήτρης, *Πώς φαγώθηκε η Κοκκινোসκουφίτσα*, σκην. Ποταμίτης Δημήτρης, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, Άλφα, (Β΄ Σκηνή - Το Πατάρι), 10-1-1972. «Σε σημειώματά τους με ευκαιρία της προεμιέρας του έργου, ο καλλιτεχνικός διευθυντής του “Άλφα” Στέφανος Ληναίος και ο Δημήτρης Ποταμίτης αναφέρονται, ο πρώτος στην προσπάθειά που κάνει η δεύτερη σκηνή του θιάσου, “Το πατάρι”, να προβάλει νέους συγγραφείς, οι οποίοι θα πειραματισθούν πάνω στις νέες τάσεις του θεάτρου, και ο δεύτερος στο περιεχόμενο και τη μορφή του έργου του, το οποίο είναι ένα αλληγορικό παραμύθι που βασίζεται στον γνωστό μύθο της Κοκκινোসκουφίτσας» – «Δημήτρης Ποταμίτης: *Πώς φαγώθηκε η Κοκκινোসκουφίτσα*», *Το Βήμα*, 8-1-1972. Βλ. και Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*Πώς φαγώθηκε η Κοκκινোসκουφίτσα*», *Νέα Πολιτεία*, 26-1-1972: «Ο Ποταμίτης κατατάσσει το έργο του στο “Θέατρο της ωμότητας” κι ακολουθεί πιστά τις “υποδείξεις” του Πήτερ Μπρουκ για ένα τέτοιο θέατρο. Με την πρώτη κι όλας σκηνή, μας ειδοποιεί πως τα εκφραστικά του μέσα έχουν λαϊκή την προέλευσή τους. Η λαϊκότητα είναι ένα στοιχείο από τα πιο αποδεκτά του “θεάτρου της ωμότητας”. Όμως ένα άλλο του στοιχείο είναι που μπορεί να προκαλεί κάποιες αμφισβητήσεις. Αυτό που, κατά τον Μπρουκ, το απελευθερώνει “από ενότητα ύφους”. Αυτό που κάνει τον Ποταμίτη να ταλαντεύεται από το κουκλοθέατρο στην παντομίμα, από το γκροτέσκο στον Καραγκιόζη, από το τσίρκο στο μιούζικ-χωλ. Η μοντέρνα εκφραστική, ασφαλώς δεν υποτάσσεται σ’ αντικειμενικούς κανόνες. Η νομοθεσία της είναι υποκειμενική. Αλλά αυτό σημαίνει οργάνωση ενότητας και, συνεκδοχικά, προσωπικού ύφους...».

η διάθεση καινοτομίας του Μιχαηλίδη θα τον οδηγήσει ήδη μακρύτερα, ακόμα και στις παρυφές της περφόρμανς με την αρχικά λογοκριμένη *Αυτοψία* (1970),³⁰ όπου:

Όσα γίνονται επί σκηνής είναι αρκετά δύσκολο να περιγραφούν. Δεν υπάρχει σκηνικό (και δεν υπάρχει ούτε στην παράσταση), δεν υπάρχουν κοστούμια και δεν υπάρχει, σχεδόν καθόλου λόγος. Πάνω απ' όλα βέβαια, δεν υπάρχει «μύθος» και «χαρακτήρες». Υπάρχουν, αντίθετα, τρία αυτοτελή επεισόδια, με συνέχεια χρόνου, και μια κοινή εκφραστική μέθοδο. Εκείνο όμως που τείνει να ενώσει τα επεισόδια αυτά, είναι ότι αποτελούν «παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα»: «Το πρόβλημα της εξουσίας και της ανακάλυψης του εαυτού μας». Μέσα σ' αυτά τα επεισόδια, οι 11 ηθοποιοί μιλούν ελάχιστα: εκτός από τις λίγες φορές που υπάρχει ένας υποτυπώδης και χωρίς σημασία διάλογος, οι ηθοποιοί που αναγκάζονται να ανοίξουν το στόμα τους είτε βγάζουν άναρθρες κραυγές, είτε λένε μονολόγους. Τα υπόλοιπα είναι κίνηση.³¹

Λίγο αργότερα, το Ανοιχτό Θέατρο προαναγγέλλει την *Τριλογία των μεγάλων πόλεων*, σαν ένα θέαμα «που πηγάζει αποκλειστικά από εικαστικές δυνατότητες, γλυπτικές και ζωγραφικές» και με θέμα του τον σύγχρονο άνθρωπο μέσα στην πόλη. Μέρος της τριλογίας είναι ο *Τίτος Ανδρόνικος* του Σαίξπηρ, *Οι σχέσεις* του Νίκου Παπαγεωργίου και, τέλος, *Η Μικρασιατική καταστροφή* του ίδιου του σκηνοθέτη, ένα θέατρο «με ντοκουμέντα και προσωπικές μαρτυρίες, που μεταπλάθονται με την πρόθεση να βγει το γιατί έγινε η Μικρασιατική καταστροφή και τι επιπτώσεις είχε».³²

Ο Γιώργος Μιχαηλίδης θα συνεχίσει το Θέατρο-Ντοκουμέντο και στη Μεταπολίτευση με δύο ακόμα δικά του έργα, δυστυχώς προς το παρόν λανθάνοντα. Το πρώτο αφορά για μία ακόμα φορά τη *Δίκη των εξ* (1974)³³ και οπωσδήποτε θα είχε ενδιαφέρον η σύγκριση των δύο προσεγγίσεων, του Βασιλικού και του Μιχαηλίδη. Λίγο αργότερα θα παρουσιασθεί από τον ίδιο η *Μάχη της Αθήνας*,³⁴ με θέμα τα Δεκεμβριανά. Γενικά, το

30. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Αυτοψία*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο (Στέφανου Ληναίου – Έλλης Φωτίου), σκην. Γιώργος Μιχαηλίδης, Όρβο (Β' Σκηνή - Πατάρι), 14-12-1970. «Επετράπη η *Αυτοψία* του Γ. Μιχαηλίδη», *Τα Νέα*, 15-1-1971: (διαταγή υπ. Αριθμ. 1384/14-1-1971) της Γενικής Γραμματείας Τύπου, επετράπη να ξαναπαιχθεί στο Όρβο με μόνη περικοπή το φινάλε του έργου.

31. Γ. Κοντογιάννης, «*Αυτοψία*: Ένα θέαμα βασισμένο στην κίνηση», *Το Βήμα*, 5-2-1970: «Η παράσταση που θα δούμε στις 14 Δεκεμβρίου στο Όρβο θα είναι ένα θέαμα καινούργιο. Δεν θα είναι “έργο” και μπορεί να μην είναι καν θέατρο. Είναι, όμως μια προσπάθεια “να ειπωθούν πράγματα του καιρού μας, με μια γλώσσα που μπορεί να ανταποκριθεί στα προβλήματα του καιρού μας”. [...] Ας δούμε τώρα τι θέλει να πει ο ίδιος ο Μιχαηλίδης, με αυτόν τον τρόπο που θέλει να το πει: “Εκείνο που μ' ενδιαφέρει πια είναι να μιλήσω άμεσα, εύστοχα για την εποχή μου· κι όταν λέω εύστοχα, εννοώ όχι εύκολα. Ποτέ δεν μ' ενδιέφεραν οι εύκολες λύσεις. Η εποχή μου είναι άγρια, μανιακή, επικίνδυνη, δηλητηριασμένη: με ωθεί σ' ένα θέαμα (για να την περικλείσω) άγριο, δηλητηριασμένο. [...] Απλώς είχα στα χέρια μου γεγονότα, φωνές, πλήθη, τον άνθρωπο· κι έπρεπε κάπου να πάρουν μια θέση, να μιλήσουν. Άφησα τα ίδια να εκφραστούν, αναζητώντας μέσα από την αγωνία τους τη μορφή τους. Τίποτα από τα πριν δεν τους ταίριαζε, δυσκολεύονταν, δεν ηρεμούσαν μέσα σε ξένα ρούχα” [...]».

32. «“Κυριακάτικος περίπατος” με το Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 27-7-1972.

33. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Η δίκη των εξ*, σκην. Γιώργος Μιχαηλίδης, Ανοιχτό Θέατρο (Γιώργου Μιχαηλίδη), ΚΥΨΕΛΗ, 11-10-1974 .

34. Του ίδιου, *Η μάχη της Αθήνας (Δεκέμβριος 1944)*, σκην. Γιώργος Μιχαηλίδης, θίασος Σάτιρας - Ανοιχτό Θέατρο (Γιώργου Μιχαηλίδη), 20-7-1975.

Θέατρο-Ντοκουμέντο θα δώσει αμέσως μετά την πτώση της Δικτατορίας κι άλλα έργα. Σε αυτό το είδος ή μάλλον στο είδος του «αυτοβιογραφικού ντοκουμέντο» θεωρείται ότι ανήκει *Ο τελευταίος αυτοκράτορας* του Δημήτρη Κολλάτου, που ανεβαίνει στο Παρίσι επίσης στα 1975,³⁵ ή το *Κιλελέρ* του Χαραλαμπίδη, που την ίδια χρονιά³⁶ μεταφέρει επί σκηνής με ντοκουμέντα τον αγροτικό αναβρασμό στη Θεσσαλία.³⁷ Παράλληλα ευδοκιμούν την ίδια περίοδο τα αντίστοιχα ξένα έργα του είδους. Εκτός από το *Άσμα για το Σκιάχτρο της Λουζιτάνιας* του Πέτερ Βάις, που έχει ανεβεί μετά βασάνων επί Δικτατορίας από τον θίασο Στοά (1973),³⁸ παίζονται τώρα έργα όπως *Η Χιλή θα νικήσει* του Χουάν Φοντόν (1975), από το Θέατρο Συνόλου, σε σκηνοθεσία του Βασίλη Διαμαντόπουλου,³⁹ ή το έργο των Βιτσεντσόνι και Ρόλι Σάκκο και Βαντζέττι (1975-76) από το Θέατρο Σάτιρας, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μιχαηλίδη.⁴⁰

Σε κάθε περίπτωση οι ελλείψεις μας σχετικά με το είδος είναι ακόμα πολλές. Οι εκδόσεις απουσιάζουν, οι πληροφορίες για τις παραστάσεις είναι ελλιπείς, τα ίχνη τους δυσεύρετα και οι μαρτυρίες ασαφείς. Το κυριότερο: λείπουν τα ίδια τα έργα που θα μας βοηθούσαν να αντιληφθούμε καλύτερα τις προδιαγραφές του είδους στον ελληνικό χώρο. Κι ακόμη χειρότερα, ακόμα και στην περίπτωση που μπορούσαν να βρεθούν, θα μας έδιναν μόνο μια ελλιπή ή ακόμα και παραθλασμένη εικόνα της αληθινής παράστασης. Αυτό για δύο λόγους: Πρώτον, γιατί στη βάση των παραστάσεων βρισκόταν πια ένας νέος τρόπος παραγωγής, διαφορετικός από το παραδοσιακό ανέβασμα

35. Βλ. την ανταπόκριση της Έρας Φελουκατζή «Έργο Δ. Κολλάτου στο Παρίσι – *Ο τελευταίος Αυτοκράτορας* – Αυτοβιογραφικό ντοκουμέντο», *Τα Νέα*, 10-2-1975.

36. Γιώργος Χαραλαμπίδης, *Κιλελέρ*, σκην. Γιώργος Χαραλαμπίδης, θίασος Νέας Πορείας, ΝΕΑ ΠΟΡΕΙΑ, 25-1-1975.

37. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Κιλελέρ*», *Το Βήμα*, 12-2-1975: «Φιλόδοξο το εγχείρημα του κ. Χαραλαμπίδη, γιατί θέλησε να ξεφύγει τις παγίδες και την ψυχρότητα του ντοκουμέντου από τη μια και από την άλλη γιατί προσπάθησε να περάσει τα στοιχεία που είχε στη διάθεσή του μέσα από μια φόρμα οικεία, απλή και ευανάγνωστη. Έχω κατά καιρούς σημειώσει τις αντιρρήσεις μου για το θέατρο-ντοκουμέντο και για την αποτελεσματικότητά του είδους του. Είναι, χωρίς αντίρρηση βέβαια, ένα όργανο πολιτικής καθοδήγησης ή ακόμα μια πράξη πολιτικής αυτογνωσίας».

38. Γραμμένο το 1967. Τον Βάις γνωρίζει το ελληνικό θέατρο από το Θέατρο Τέχνης. Έχουν εκδοθεί τα έργα του *Ανάκριση*, *Σκιάχτρο* και *Σημειώσεις για το Βιετνάμ* (*Τα Νέα*, 27-2-1973). Τον Νοέμβριο του 1973 απαγορεύεται από τη λογοκρισία (*Τα Νέα*, 27-11-1973). Μετά το έργο επιτρέπεται λογοκριμένο, αφαιρείται όμως κάθε τι που αφορούσε την αμερικάνικη πολιτική στην Αφρική και την αποικιοκρατία (*Τα Νέα*, 14-2-1975). Παίζεται παράλληλα με το έργο του Ποντίκα *Ο λάκκος και η φάβα* (*Χρονικό* 1975).

39. Βλ. «*Η Χιλή θα νικήσει* - ένα σπαρακτικό ντοκουμέντο», *Τα Νέα*, 12-2-1975.

40. «Ένα πολιτικό ντοκουμέντο στη σκηνή», *Τα Νέα*, 10-10-1975: «Θεατρικό πολιτικό ντοκουμέντο ανεβάζει αύριο το Θέατρο Σάτιρας του Γιώργου Μιχαλακόπουλου: το έργο των Βιτσεντσόνι και Ρόλι Σάκκο και Βαντζέττι που αναφέρεται στην πολύχρονη δίκη και την εκτέλεση των δύο Ιταλών μεταναστών που δούλευαν στο Μπόστον και ζητούσαν ημερομισθιακή εξίσωση των ξένων εργατών με τους Αμερικανούς. [...] Σκηνοθέτης της παράστασης είναι ο Γιώργος Μιχαηλίδης, οποίος είπε ότι η πολιτικοκοινωνική σύγκρουση στο έργο υλοποιείται σε μια σειρά από ανθρώπους: από τη μια τους εργάτες κι από την άλλη το κεφάλαιο και τους υπηρέτες του. Οι διάφοροι ήρωες παρουσιάζονται ξεκάθαρα σαν εκπρόσωποι της παρατάξεώς τους –όχι όμως και σαν χαρακτήρες, γιατί τους συγγραφείς δεν τους ενδιέφεραν οι ανθρωπίνι χαρακτήρες αλλά οι συγκρουόμενες τάξεις. Κάθε ήρωας μεταφέρει κι ένα συγκεκριμένο μήνυμα και η ερμηνεία του έργου αποβλέπει στο να φτάσει αυτό το μήνυμα ως τον θεατή».

του συγγραφέα-σκηνοθέτη, ένας τρόπος πολυσυλλεκτικός και συλλογικός, ζωντανός και συχνά αυτοσχεδιαστικός, που καθιστούσε την εκ των υστέρων έκδοση των έργων του ντοκουμέντο άνευ σημασίας ή ουσίας μετά τη λήξη του παραστασιακού γεγονότος. Πολλά από τα έργα επιτελούσαν τον ρόλο ενός σεναρίου για μια παράσταση, η οποία στην πράξη επιζητούσε τη συλλογική συμμετοχή της κοινότητας, την ενεργοποίηση του κοινού, την ενημέρωση και τη διδασχή του πάνω σε ζητήματα τόσο της ιστορίας όσο και της απαγορευμένης, λογοκριμένης καθημερινότητάς του.

Ο δεύτερος λόγος που δικαιολογεί την έλλειψη διάθεσης εκ μέρους των συγγραφέων για την έκδοση των έργων τους, αλλά και τονίζει τον σχετικό μόνο χαρακτήρα των διασωθέντων κειμένων ως προς την τελική παράσταση, σχετίζεται με τη λογοκρισία της εποχής. Πολλές από τις προφορικές μαρτυρίες μάς οδηγούν στο συμπέρασμα⁴¹ ότι οι παραστάσεις αυτές ήταν εν πολλοίς προϊόν ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, εφόσον ο στόχος τους δεν ήταν η μετάδοση ενός «έργου», αλλά η πολιτική λειτουργία της όλης παράστασης. Έτσι το κείμενο που ο θίασος κατέθετε στο Τμήμα της Λογοκρισίας⁴² ήταν ή μπορούσε να είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που παιζόταν ή ακουγόταν το βράδυ στην ώρα της παράστασης. Κι ήταν αυτός ένας τρόπος ώστε οι συντελεστές να αποφύγουν τη λογοκρισία, με τους όρους του ζωντανού θεάτρου, ενός θεάτρου αυθόρμητου, συλλογικού και πολιτικά καίριου. Αυτή η τελική παρατήρηση συνδέει, νομίζω, αναπόφευκτα το θέατρο-ντοκουμέντο με τις γενικές συνθήκες που επικρατούσαν στο ελληνικό θέατρο στη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης και ερμηνεύουν ποικιλοτρόπως πολλές από τις ιδιαιτερότητές του. Και πλαισιώνει ασφαλώς την έρευνα που θα ακολουθήσει.

Συμπερασματικά:

Το Θέατρο-Ντοκουμέντο παίζει για ένα διάστημα καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνής, πολύ μεγαλύτερο από ό,τι σήμερα έχει διασωθεί μέσω των εκδόσεων. Ουσιαστικά πρόκειται για μια θεατρική μόδα της τότε πρωτοπορίας, για όρο φετίχ.

Η ελληνική εκδοχή του υπάρχει, αλλά δεν συνδέεται αποκλειστικά με τη δραματουργική εκδοχή του. Συνδέεται ακόμη με τα ρέοντα σκηνικά αιτήματα της εποχής, όπως και με τις πολιτικές παραμέτρους της Δικτατορίας, έτσι ώστε να αποκτή έναν χαρακτήρα κοντινό στο ζωντανό θέατρο.

Η παρατήρηση αυτή ερμηνεύει την παρουσία λίγων συγκριτικά εκδόσεων αναφορικά με το πλήθος των αναφορών: α) Δείχνει τον επικαιρικό χαρακτήρα των παραστάσεων και αποκαλύπτει την επιτελεστική τους λειτουργία. Ήταν εξάλλου έργα γραμμένα από σκηνοθέτες-συγγραφείς και όχι από συγγραφείς με λογοτεχνικές βλέψεις. β) Από την άλλη, το έργο συχνά λειτουργούσε ως πρόσχημα για την παράκαμψη της λογοκρισίας της εποχής, μένοντας ασύνδετο με το τι αληθινά παιζόταν επί σκηνής. Η λειτουργία του κειμένου επομένως μπορεί σήμερα να είναι ακόμα και παραπειστική.

41. Οι μαρτυρίες προέρχονται από συνεντεύξεις ηθοποιών που συμμετείχαν στις παραστάσεις του Γιώργου Μιχαηλίδη, καθώς και του ίδιου του σκηνοθέτη και συγγραφέα.

42. Προεδρία Κυβερνήσεως, Γενική Διεύθυνση Τύπου, Διεύθυνση Ραδ. τηλ. οπτ. Ακουστικών Μέσων, τμήμα Κ']. Ο τύπος της λογοκρισίας ήταν ο εξής: «Έχοντες υπ' όψει: 1. Τας διατάξεις του άρθρου 3 του Ν. Δ. 1108)42 ως αύται ετροποποιήθησαν υπό του Ν. 485)43. 2. Τας διατάξεις του Α.Ν.031394)68. 3. Την υπ' αριθμ. 34031)11695)888)13.10.70 ημετέραν απόφασιν...».

MARINA ΚΑΠΕΛΑΚΗ

*Η ζωντανή μαρτυρία του θεατρικού λόγου για τους ιδιότυπους
κινδύνους της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αι. π.Χ.
κατά τη Jacqueline de Romilly*

Μελετώντας την εργογραφία της εξέχουσας ελληνίστριας Jacqueline de Romilly (1913-2010) διαδραματίζεται ζωντανά μπροστά μας σε όλο το εύρος του το θαύμα της αθηναϊκής Δημοκρατίας του 5ου αιώνα π.Χ., τότε που η Ευρώπη και ο δυτικός πολιτισμός αντίκρισαν για πρώτη φορά το λαμπρό φως του ηλίου, όταν μια μικρή πόλη σχεδόν ισόχρονα επινόησε την πολιτική, τη φιλοσοφία, το θέατρο και την τέχνη.

Το ανήσυχο ερευνητικό πνεύμα της De Romilly «αιχμαλωτίσθηκε» από μια μορφή ιδιότυπης πολιτειακής σύλληψης, που ανέδειξε στο έπακρο το μεγαλείο των ανθρωπίνων δυνατοτήτων, αντιλαμβανόμενη, εγκαίρως, πως «η επίμονη ενασχόληση με την ελληνική σκέψη καταλήγει σε μια γενική θεώρηση, βαθύτερη»¹ γεγονός που με απεριγραπτη ειλικρίνεια ομολόγησε στη δύση της ζωής της:

Το βλέπω τώρα... Στο πέρας των ερευνών μου... ότι πίσω από όλες τις ειδικές μελέτες αναζητούσα την απάντηση σε ένα μεγάλο ερώτημα, πάντοτε το ίδιο: Από πού έρχεται, από πού μπορεί να προέρχεται, πως μπορούμε να εξηγήσουμε ότι τα ελληνικά αυτά έργα επί είκοσι ή τριάντα αιώνες μάς δίνουν, με τόση δύναμη, το αίσθημα ότι είναι ακόμα επίκαιρα και έχουν γίνει για όλες τις εποχές; Εκείνο που αναζητούσα ήταν τι υπήρχε σ' αυτά, τι μπορούσε να εξηγήσει αυτό το συναίσθημα: πώς λειτουργούσαν και με ποιους τρόπους. Ήμουν σαν το παιδί που, μπροστά στο παιχνίδι του, ρωτάει: Πώς δουλεύει;²

Μακριά από κοινοτοπίες και ακροβατικούς διδακτισμούς, εντόπισε η Jacqueline de Romilly τις αλήθειες στα δρώντα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματολογίας και με «πρωτόλειο υλικό» τον Όμηρο, τον Αριστοτέλη, τον Πλάτωνα, τον Θουκυδίδη, τους μεγάλους Τραγικούς, τον Ισοκράτη, τους Σοφιστές, κ.ά., επανερμήνευσε μια μοναδική ανθρώπινη εμπειρία, όπως τη βίωσαν οι Αθηναίοι της κλασικής περιόδου, που, δοκιμά-

* Ευχαριστώ θερμά την ομότιμη Καθηγήτρια και πρώην Πρόεδρο του Τμήματος της Ιταλικής Γλώσσας & Φιλολογίας – Ε.Κ.Π.Α., κ. Στέλλα Πριόβολου για τις πολύτιμες υποδείξεις της κατά τη σύνταξη της εισήγησής μου. Την ευγνωμονώ για όλα.

1. Ζακλίν Καραγιώργη, *Η ελληνίστρια Ζακλίν Ντε Ρομιγύ*, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σ. 109.

2. Jacqueline de Romilly, *Γιατί η Ελλάδα;* (μετ. Μπάμπης Αθανασίου, Κατερίνα Μηλιαρέση), Το Άστυ, Αθήνα, ³1996, σ. 15.

ζοντας να σκεφθούν το καθεστώς τους «με τη μορφή αρχών, να εκτιμήσουν την αξία, τα μειονεκτήματα και τις υποχρεώσεις του, να καθορίσουν και να διευκρινίσουν τη φύση του, κέρδισαν το προνόμιο να συναντήσουν το καθολικό».³

Εκείνο, όμως, το στοιχείο που αξίζει να επισημανθεί, ιδιαιτέρως, είναι ότι η De Romilly ενδιαφέρθηκε «λιγότερο για τους θεσμούς από ό,τι για ιδέες και λιγότερο για γεγονότα από ό,τι για στοχασμούς».⁴

Από τα σπάργανα του πολιτικού της εγχειρήματος η Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ. ήταν, ήδη, συνειδητοποιημένη για την πρωτοτυπία της επινόησής της, αναδεικνύοντας μοναδική εξωστρέφεια, ακατάλυτη «αίσθηση ενός ανοίγματος και μιας προόδου που εμφυσούσε στον καθένα ξεχωριστά τον ενθουσιασμό για να επιτύχει σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δράσης».⁵ Τούτη τη συνεχή και αδιάλειπτη εξοικείωση του Αθηναίου πολίτη με τις δημόσιες διαβουλεύσεις, κατά τις οποίες «εκπαιδευόταν να κατανοεί, να αποφασίζει και να αισθάνεται κυρίαρχος του εαυτού του», η Γαλλίδα ελληνίστρια τη χαρακτήρισε «δημοκρατική δυναμική»,⁶ που αναδείκνυε την «πίστη στον λόγο» και στην «ανάλυση».⁷ Ο Θησεάς του Ευριπίδη, πλέκοντας το εγχώμιο του αθηναϊκού δημοκρατικού καθεστώτος στις *Ικέτιδες*, στέκεται στις βασικές αρχές που ρυθμίζουν τη λειτουργία του και το διέκριναν από τα άλλα υπάρχοντα πολιτειακά σχήματα:

Χειρότερο κακό από τον μονάρχη
δεν βρίσκεις σε μια πόλη. Πρώτα-πρώτα
νόμοι κοινοί για όλους δεν υπάρχουν,
ένας εξουσιάζει κι έχει νόμο
τη θέλησή του, ισότητα καμιά.
Όταν όμως οι νόμοι είναι γραμμένοι,
φτωχός και πλούσιος στέκονται πάντοτε ίσοι.
Μπορούν κι οι πιο αδύνατοι με γλώσσα
θαρρετή ν' απαντήσουνε στον πλούσιο
σαν τους κακολογεί. Άμα έχει δίκιο,
νικά ο μικρός και τον τρανό. Καθάρια
τη λευτεριά τα λόγια τούτα δείχνουν.
«Ποιος έχει γνώμη που ωφελεί την πόλη
και θέλει να τη φανερώσει;»
Έτσι, μιλά ο καθένας ή σωπαίνει.
Ποια ισότητα καλύτερη εσύ ξέρεις;⁸

Κάπως έτσι γεννήθηκε και η «ισηγορία»... Μια «μέγιστη καινοτομία» η οποία θεμελίωνε το δικαίωμα του ελεύθερου πολίτη να αναπτύσσει τις απόψεις και τα επιχειρή-

3. Της ίδιας, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας* (μετ. Νίκος Αγκαβανάκης), Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2010, σ. 5.

4. Της ίδιας, *Η αρχαία Ελλάδα σε αναζήτηση της ελευθερίας* (μετ. Μπάμπης Αθανασίου - Κατερίνα Μηλιαρέση), Το Άστυ, Αθήνα, 2001, σ. 16.

5. Ο.π.

6. Jacqueline de Romilly, *Πόσο επικαιρή είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα; Συνομιλίες με τον Fabrice Amedeo* (μετ. Ελένη Οικονόμου), Ερμής, Αθήνα, 2009, σ. 18.

7. Της ίδιας, *Γιατί η Ελλάδα;*, σ. 106.

8. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 430-441 (μετ. Τάσος Ρούσσο), Κάκτος, Αθήνα, 1992.

ματά του, επί ίσοις όροις, ενώπιον των συμπολιτών του στην Εκκλησία του Δήμου και ταυτόχρονα αποτελούσε τον «ακρογωνιαίο λίθο» της δικαιοσύνης και των δικαστηρίων, «εκεί που ο λαός ασκούσε ομοίως την παντοδυναμία του».⁹

Και μπορεί οι απλοί άνθρωποι να απέφευγαν να μιλήσουν στις λαϊκές συγκεντρώσεις του Δήμου, αλλά ποιος ήταν σίγουρος πως μια μέρα δεν θα έπρεπε να υπερασπισθεί τα συμφέροντά του στο δικαστήριο; Άλλωστε, είναι γνωστό πως στην Ηλιαία οι δικαστές εκλέγονταν από πολίτες που έθεταν υποψηφιότητα και είχαν συμπληρώσει το 30ό έτος της ηλικίας τους. Ο συνολικός αριθμός των μελών της οριζόταν στο επίπεδο των 6.000 ατόμων· γεγονός που καταδεικνύει πως όλοι σχεδόν οι Αθηναίοι μπορούσαν να υπηρετήσουν το λειτούργημα αυτό. Επιπλέον, στις δικαστικές υποθέσεις, ο εμπλεκόμενος, εκτός από το δικαίωμα του συνηγόρου, μπορούσε και ο ίδιος να αναλάβει την ευθύνη της υπερασπιστικής γραμμής στη δίκη του.¹⁰ Σ' αυτό το σημείο η De Romilly υπογραμμίζει σχετικά: «Οι πολιτικές συνελεύσεις της Αθήνας καθιστούσαν αναγκαία την εξάσκηση στη δημόσια ομιλία για όποιον ήλπιζε να διαδραματίσει κάποιο ρόλο στη πόλη. Η λειτουργία, όμως, του δικαστηρίου την έκανε απαραίτητη για όλους».¹¹

Τον 5ο αιώνα π.Χ. η αρχή της «ισηγορίας» χαρακτήριζε δίκες, σκέψεις,πραγματείες, έργα τραγωδών, ακόμη και ο Θουκυδίδης στο έργο του αξιοποιεί την πρακτική της «θέσης - αντίθεσης» για να αποσαφηνίσει τις αλήθειες του πνευματικού του τολμήματος.¹² Ο ίδιος ο Περικλής στον *Επιτάφιο* περιγράφει με τον πιο σαφή τρόπο το πνεύμα του δημοκρατικού ιδεώδους, υπερηφανευόμενος πως:

Είμαστε σε θέση οι ίδιοι να φροντίζουμε και για τα δικά μας πράγματα και για τα πολιτικά, και παρά τις διάφορες ασχολίες που ο καθένας μας έχει, δεν είμαστε ανεπαρκώς κατατοπισμένοι στα πολιτικά. Διότι είμαστε οι μόνοι που όποιον δεν συμμετέχει καθόλου σε αυτά δεν τον θεωρούμε φιλήσυχο πολίτη αλλά άχρηστο, και οι ίδιοι εμείς πάλι που παίρνουμε πολιτικές αποφάσεις ή τουλάχιστον σχηματίζουμε σωστή γνώμη για τα πράγματα, γιατί νομίζουμε ότι την πράξη δεν την βλάπτει η συζήτηση αλλά το να μην κατατοπιστεί κανείς πρώτα διαμέσου της συζήτησης σχετικά με ό,τι πρέπει να παραχθεί.¹³

Σαφώς, εκφράζει το ιδανικό μιας ζωής που είναι «γέννημα της δημοκρατικής ελευθερίας των πολιτών του»,¹⁴ με τη διαφορά ότι η ελευθερία στην αρχαία Αθήνα απέρρεε από την ελευθερία της πόλης, και οι Αθηναίοι δεν ήταν καθόλου έτοιμοι να δεχτούν ότι η ελευθερία τους έπρεπε να δημιουργήσει μια θέση και για την ελευθερία των άλλων.¹⁵

Σε πρακτικό επίπεδο, αν δεν υπήρχε η «ελευθερία» δεν θα υπήρχε ο «διάλογος» και η τέχνη της ρητορικής. Αν δεν υπήρχε ο «νόμος» δεν θα υπήρχε η «ελευθερία»· θα

9. Jacqueline de Romilly, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Μπάμπης Αθανασίου – Κατερίνα Μηλιαρέση), Το Άστυ, Αθήνα, 2006, σ. 16-17.

10. Μ. Β. Σακελλαρίου, *Η αθηναϊκή Δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 168-170.

11. De Romilly, *Γιατί η Ελλάδα*; σ. 107-108.

12. Της ίδιας, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 44-45.

13. Θουκυδίδης, *Ιστορία*, Β, 40, 2. (μετ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Πόλις, Αθήνα, 2014.

14. De Romilly, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 56.

15. Της ίδιας, *Πόσο επικαιρή είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα*, σ. 86.

υπήρχαν αυθαιρεσίες που θα ανέτρεπαν την πολιτική και κοινωνική συνοχή της πόλης. Αν δεν υπήρχε η «φιλοτιμία», οι πολίτες δεν θα ενδιαφέρονταν για τα κοινά και δεν θα επεδίωκαν με τόση προθυμία να ευδαιμονήσει η πολιτεία τους και να ευημερήσουν οι ίδιοι. Αν δεν υπήρχε η «ισότητα», θα απουσίαζε η ομοψυχία και η «ομόνοια». Αν δεν υπήρχε η «ομόνοια», δεν θα υπήρχε ο «σεβασμός προς τους άλλους», η «πραότητα» και η αρχή της «διαφορετικότητας».

Στο διαυγές φως της έξαρσης της αθηναϊκής δημοκρατίας, η «εκκλησία του δήμου» αποφάσιζε κυρίαρχα για τις δημόσιες υποθέσεις της Αρχαίας Αθήνας. Τα κείμενα, όμως, που αποστέλλονταν προς διαβούλευση ήταν επεξεργασμένα και ολοκληρωμένα από τη Βουλή: ένα συλλογικό όργανο 500 επιλεγέντων μελών, ηλικίας άνω των τριάντα ετών, για ένα έτος. Εκτός από τους δέκα «στρατηγούς» και κάποιους αρμόδιους αξιωματούχους επί των οικονομικών της πόλης, οι Αθηναίοι δικαστές εκλέγονταν διά κλήρου, δεν επανεκλέγονταν, ασκούσαν συλλογικά τις αρμοδιότητές τους για ένα έτος και έθεταν τα «πεπραγμένα» τους προς δημόσια διαβούλευση. Οι άρχοντες εκλέγονταν, διά κλήρου από έναν προκαταρτισμένο κατάλογο και ασκούσαν τα καθήκοντά τους για ένα έτος. Μοναδική εξαίρεση οι στρατηγοί των οποίων η εκλογή γινόταν απευθείας από τον λαό και είχαν ενιαύσια θητεία.

Οι προαναφερόμενες περιπτώσεις εκλογής και λειτουργίας των δημοκρατικών οργάνων, κατά την De Romilly, απεδείκνυαν πως κάθε λεπτομέρεια είχε προβλεφθεί και τακτοποιηθεί στη αθηναϊκή δημοκρατία των κλασικών χρόνων, ώστε τίποτα να μη στέκεται εμπόδιο στη λαϊκή κυριαρχία, καθώς η εφαρμογή της «ετήσιας ανανέωσης» εξασφάλιζε την «απόλυτη κυριαρχία των λαϊκών αποφάσεων και καθιστούσε αδύνατο να σχηματιστεί στο πλευρό της ένα είδος πολιτικής τάσης, που θα περιόριζε την ισχύ της και θα την υποβίβαζε ή θα την έθετε πιθανόν σε δεύτερη μοίρα!».¹⁶

Συνάμα ο «αγών λόγου» ενθάρρυνε την αμφίδρομη ανάπτυξη δύο τάσεων:

- Την τάση των εύπορων νέων, που επεδίωκαν να ενδυναμώσουν το πνευματικό τους υπόβαθρο για να αγορεύουν καλύτερα, να συζητούν καλύτερα, να πείθουν καλύτερα, και
- Την τάση του λαού, ο οποίος από τη θέση του «δημοσίου κριτή» όφειλε να βελτιώνει, διαρκώς, την ικανότητά του προκειμένου να διακρίνει ποιος ρήτορας έχει πραγματικά γνώμη, την παρουσιάζει ορθά, τον πείθει και ωφελεί την πόλη.

Έτσι, δεν φαίνεται παράδοξο ότι ο γιος του Περικλή στο έργο του Πλούταρχου αφηγείται πως ο Αλκμεωνίδης και ο Πρωταγόρας «μπορούσαν να περάσουν μια ολόκληρη μέρα, συζητώντας για κάποιο αθλητικό ατύχημα, διερωτώμενοι... ποιος έπρεπε κατά αυστηρά ορθόν λόγο να θεωρηθεί αίτιος του κακού: το ακόντιο, εκείνος που το έριξε, ή οι αγωνοθέτες;» .

Με άλλα λόγια, για την Ελλάδα ή την Αθήνα η εξάσκηση στον λόγο είναι άσκηση της σκέψης. Η τέχνη της επιχειρηματολογίας απαιτεί να εξαντλεί κανείς στο έπακρο τις αποδείξεις μιας θέσης και οδηγεί αυτόματα στην ουσία της γνώσης. Όταν υλοποιηθεί η αντιπαράθεση επιχειρημάτων, «η αλήθεια κερδίζει μέσα από την αυστηρότητα του συλλογισμού. Διότι, αν μία μεμονωμένη θέση ή ένα μεμονωμένο επιχείρημα είναι από

16. De Romilly, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 29-31.

τη φύση τους προκατειλημμένα ή μεροληπτικά, δύο θέσεις ή δύο επιχειρήματα, συστηματικά αντιμέτωπα... συνιστούν την πλήρη ανάλυση ενός προβλήματος».¹⁷

Εύλογο επακόλουθο, συνεπώς, μιας τόσο ισχυρής δημοκρατικής έξαρσης, η ανάγκη να καταστεί ο λόγος πιο επιτηδευμένος και αποτελεσματικός! Οι σοφιστές με την ανατρεπτική τους διδασκαλία, παρέδιδαν μαθήματα, επί χρήμασι, σε φιλόδοξους αριστοκράτες που επιθυμούσαν κάποια μέρα να αποκριθούν στο ερώτημα: «Τις αγορεύειν βούλεται» στις συνελεύσεις του Δήμου. Αντικείμενο της διδασκαλίας τους η ρητορική και ζητήματα φιλοσοφίας, όπως η δικαιοσύνη, η αλήθεια, η ηθική, ο νόμος, κ.ά. Κάποιοι εξ αυτών, όπως ο Γοργίας, ασχολήθηκαν ιδιαιτέρως με τη φόρμα, την ποιητική αξία, τη εικόνα, το σχήμα, το ύφος. Άλλοι, όπως ο Πρωταγόρας, δίδαξαν τη μέθοδο των πολιτικών συζητήσεων και αντιπαραθέσεων.

Η δημοκρατία ξεκίνησε από τη συνήθεια των Αθηναίων να αναλύουν πολύπλευρα τις όψεις της πολιτικής τους ζωής. Στο δεύτερο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. οι σοφιστές δίδασκαν την τέχνη της ρητορικής στους εύπορους νέους της Αθήνας, οι οποίοι φιλοδοξούσαν να σταδιοδρομήσουν στα πολιτικά αξιώματα της δημοκρατίας της. Από τα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ. οι περισσότεροι συγγραφείς υπεδείκνυαν στα έργα τους τον κίνδυνο της «δημαγωγίας», μιας άλλης ανακάλυψης που έκαναν οι Αθηναίοι εκείνον τον αιώνα. Έτσι, τα περισσότερα σχεδόν κείμενα της *Αρχαίας Ελληνικής Γραμματολογίας*, ενώ σχολίαζαν την ξεχωριστή ομορφιά του δημοκρατικού ιδεώδους, τις ελευθερίες, τις αρχές του, πρόβαλλαν και τους κινδύνους του, εστιάζοντας στις πρακτικές δυσκολίες, τις διαστρεβλώσεις ή τις διασπάσεις που απειλούσαν την επιβίωση του δημοκρατικού εγχειρήματος.

Ο κωμωδιογράφος Αριστοφάνης, «ολομόναχος εναντίον των άλλων, ανοίγει και αυτός με τη σειρά του έναν αντίλογο»: Αντιτίθεται και στηλιτεύει τις υπερβολές της αθηναϊκής δημοκρατίας, στοχοποιεί τους εχθρούς της, τους ακαλλιέργητους δημαγωγούς, αντιπαρατίθεται στους σοφιστές, τον Πρόδικο, τον Πρωταγόρα, τον Σωκράτη, θίγει ανθρώπινα και κοινωνικά προβλήματα και ανοίγει τους ασκούς του Αιόλου για την παράνοια του πολέμου, την ευεργεσία της ειρήνης, την κοινωνική θέση των γυναικών, την ανακατανομή των υλικών αγαθών, την ένωση της Ελλάδας.¹⁸ Άλλωστε, η Αθήνα εκείνης της εποχής «δεν θα ήταν πλήρης χωρίς αυτό το αντίβαρο»!

Μία από τις πρώτες προειδοποιήσεις των συγγραφέων της *Αρχαίας Ελληνικής Γραμματολογίας* για τους κινδύνους που απειλούσαν την αθηναϊκή δημοκρατία αφορούσε τη «λαϊκή τύφλωση». Στην πόλη όπου «όλα εξαρτώνται από τον λαό και ο λαός εξαρτάται από τον λόγο»,¹⁹ αναδείχθηκε η σαφής αμφισβήτηση του κατά πόσο οι πολίτες ήταν σε θέση να συμμετέχουν ευρύτερα στους μηχανισμούς εξουσίας και στα κέντρα λήψης αποφάσεων και κατά πόσο η απονομή «ίσων δικαιωμάτων ψήφου» σε όλους διευκόλυνε την απρόσκοπτη λειτουργία του πολιτεύματος, εφόσον ο δήμος θα μπορούσε να ήταν αδαής και να καθίστατο έρμαιο των βίαιων παθών του. Αυτονόητο είναι πως οι Αθηναίοι αριστοκράτες εκείνης της εποχής, ένιωθαν μια έντονη περιφρόνηση για τον δήμο, ο οποίος ασχούσε πολιτικές αρμοδιότητες, δίχως παράδοση και εκπαίδευση.

17. Ό.π., σ. 109-110, 127, 130.

18. De Romilly, *Γιατί η Ελλάδα;*, σ. 242.

19. Της ίδιας, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 37.

Επιπλέον, το κατηγορητήριο της «αμάθειας» προσέδιδε τον ακριβή προσδιορισμό της αγωγής, η οποία θεωρούνταν άρρηκτα συνυφασμένη με τις αριστοκρατικές παραδόσεις, και η κριτική που ασκούσαν στις δημοκρατικές συνήθειες των μη ευγενών Αθηναίων διαβαθμιζόταν από τη συμμετοχή που είχαν στις δημόσιες συνελεύσεις και κορυφωνόταν στην ανάληψη ευθυνών για τις πιο σοβαρές αποφάσεις της Αθήνας. Η ενεργή συμμετοχή ενός μη ευγενούς Αθηναίου της εποχής στα κοινά άρχιζε να προκαλεί έντονες ενστάσεις! Μάλιστα, μαζί με το κατηγορητήριο της «αμάθειας» προσετίθετο και η «ανεντιμότητα», σαν να ήταν εκ γενετής ιδιότητες.

Στους *Ιππείς*, σ' έναν «αγώνα θράσους»,²⁰ ο Αριστοφάνης διακωμωδώντας το πολιτικό σύστημα προκαλεί τον γέλωτα του απλού κοινού, όταν στηλιτεύει τον βυρσοδέφη Κλέωνα που είχε διαδεχθεί πολιτικά τον Περικλή, το 429 π.Χ., και συλλαμβάνει στο έργο την εναλλακτική ενός «αλλαντοποιού»:

Και δε μου λες, πως εγώ, που πουλάω μονάχα λουκάνικα, θα γίνω σεβαστός άνθρωπος; – Ακριβώς γι' αυτό θα γίνεις μεγάλος και τρανός, γιατί είσαι τιποτένιος (πονηρός) και άνθρωπος της πιάτσας και θρασύς. – Δεν έχω την αξίωση ν' ανεβώ ψηλά. – Αλίμονο, τι σε κάνει να λες πως δεν τ' αξίζεις; Νομίζω πως κάτι καλό κρύβεις μέσα σου. Μπας και κατάγεις από καλούς και τίμιους ανθρώπους; – Όχι, μα τους θεούς, μονάχα από τιποτένιους. – Καλότυχε, τύχη που την έχεις: πόσο καλά σου 'ρθαν τα πράγματα για να κυβερνήσεις. – Μα, ευλογημένε, δεν έχω καμιά μόρφωση. Κάτι γραμματάκια μόνο ξέρω και αυτά, βέβαια, κουτσά-στραβά. γιατί η κυβέρνηση, βέβαια δεν είναι δουλειά ούτε μορφωμένου ούτε έντιμου και ενάρετου ανθρώπου αλλά αμόρφωτου [αμαθούς] και αχρείου.²¹

Ο Ευριπίδης σε απόσπασμα της *Αντιόπης* δηλώνει ότι «μαζί με το πλήθος η “αμάθεια” είναι ένα πάρα πολύ μεγάλο κακό»²² και στις *Ικέτιδες* (γύρω στο 424-421),²³ σε μian ανάλυση των ευεργετημάτων και των κακών της δημοκρατίας εν συγκρίσει με τα αντίστοιχα της τυραννίδας, διά στόματος αγγελιοφόρου, εντοπίζεται ο κίνδυνος των ιδιοτελών ρητόρων που κολακεύουν τον λαό:

Άλλωστε, πώς θα μπορούσε ο λαός να κυβερνά σωστά το κράτος, αφού δεν μπορεί να κρίνει σωστά όσα ακούει; Ο καιρός, βέβαια, μας δίνει σωστή μάθηση και όχι η βιασύνη. Και ένας φτωχός γεωργός, ακόμη κι αν δεν του έλειψε η μόρφωση [«ει και γένοιτο μη αμαθής»] με τις δουλειές που έχει δεν θα μπορούσε να ασχοληθεί με τις δημόσιες υποθέσεις.²⁴

Στη συγκεκριμένη ανικανότητα του λαού, προσμετρώνται, επίσης, δυο διακριτά χαρακτηριστικά: η αδυναμία του να ανταπεξέρχεται με ορθή κρίση στα πολιτικά ζητήματα και η «ψυχολογία του όχλου» που επιδεικνύει στις σοβαρές καταστάσεις για την πόλη του. Παραστατικός ο αριστοφανικός λόγος: «Πρέπει να πάμε στην Πνύκα. – Αλίμονο, ο

20. Της ίδιας, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 132.

21. Αριστοφάνης, *Ιππής*, στ. 178-193 (μετ. Σπ. Ν. Φίλιππας), Επιστημονική Εταιρεία Των Ελληνικών Γραμμάτων ΠΑΠΥΡΟΣ.

22. Απόσπασμα 200 Ν στο De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 52.

23. Της ίδιας, *Αρχαία ελληνική γραμματολογία* (μετ. Θεώνη Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1988, σ. 127.

24. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 417-422.

κακότυχος, είμαι κιόλας χαμένος. Γιατί αυτός ο γέρος στο σπίτι του είναι πιο ξύπνιος από τους ανθρώπους, μα όταν συνεδριάζει σ' αυτό το βράχο χάσκει όμοια μ' αυτούς που αρμαθιάζουν σύκα».²⁵ Εδώ υπονοείται η εικόνα του λαού να χάσκει με το στόμα ανοιχτό στην Πνύκα, όπου συνερχόταν η Εκκλησία του Δήμου.

Για τον Ευριπίδη με δυσκολία μπορεί «να συγκρατήσει κάποιος το πλήθος».²⁶ Στη δε τραγωδία *Ορέστης*, διά του λόγου του Μενελάου, η λαϊκή ανευθυνότητα περιγράφεται κατά τον πλέον ρεαλιστικό τρόπο στους καιρούς των δημαγωγών:

Γιατί, όταν ο λαός [*«δήμος»*], αφού οργιστεί, συμπεριφέρεται παράφορα, μοιάζει με το να προσπαθείς να σβήσεις ορμητική φωτιά. Αν όμως κάποιος ήσυχα υποχωρήσει με αυτοσυγκράτηση περιμένοντας την κατάλληλη ευκαιρία, ίσως μπορεί να ξεθυμώσει. Και όταν ξεθυμάνει η οργή του, μπορείς εύκολα να πετύχεις ό,τι θέλεις. Γιατί διαθέτει ευσπλαχνία, μα και μεγάλη δύναμη, το πιο πολύτιμο πράγμα γι' αυτόν που περιμένει.²⁷

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* οι καλοί εξαφανίζονται, υποταγμένοι στην απερισκεψία του «ασύνετου» λαού,²⁸ στις *Εκκλησιάζουσες* οι άνθρωποι με «νουν» υπολείπονται αριθμητικά και γι' αυτό η αριθμητική τους μειοψηφία συντελεί στο να μην επικρατήσει η γνώμη τους.²⁹ Και όταν οι κόλακες παρεισφρέουν στο πολιτικό σκηνικό της κλασικής Αθήνας προκαλώντας γενική σύγχυση, η κατάσταση επιδεινώνεται!

Υπενθυμίζεται πως ο δημαγωγός που συνήθιζε να κολακεύει το αθηναϊκό πλήθος ήταν ένα πρόσωπο συνεχώς παρόν στο πολιτικό προσκήνιο της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. Στα ύστατα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου εμφανίζεται ένα καινούργιο πρόσωπο: «ο δημαγωγός που συμμαχεί με τη λαϊκή βία και την ενθαρρύνει».³⁰ Το 408 π.Χ. ο Ευριπίδης προβληματισμένος από την ηθική κατάπτωση του δημοκρατικού ιδεώδους χρησιμοποιεί την ελευθερία του λόγου για να χαρακτηρίσει την προκλητική αλαζονεία του δημαγωγού «που 'χε γλώσσα ακράτητη και δύναμη και θράσος... που σε φωνές μεγάλες στηριζόταν και στην αυθάδεια της αμάθειας...»,³¹ υποδαυλίζοντας το λαϊκό πάθος που απαιτούσε τον θάνατο του ομώνυμου ήρωα. Στο ίδιο έργο με οδύνη διαισθάνεται να πλησιάζει το τέλος: «Είναι φοβερό το πλήθος, όταν έχει φαύλους αρχηγούς. – Όταν όμως έχει καλούς, οι αποφάσεις του είναι πάντοτε καλές».³²

Επίσης, ο ευριπίδειος Οδυσσεάς, εικόνα-σύμβολο του δημαγωγού,³³ είναι μέρος της «φάρας που επιδιώκει μόνο να κολακεύει, να μηχανορραφεί, να εξαπατά».³⁴ Στην *Εκάβη*, τη στιγμή που ο Οδυσσεάς έρχεται να παραλάβει την Πολυξένη για να τη θυσιάσουν

25. Αριστοφάνης, *Ιππής*, στ. 751-755.

26. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 411.

27. Ευριπίδης, *Ορέστης*, στ. 696-703 (μετ. Άγγελος Τερζάκης), Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα, 1971.

28. Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 368 (μετ. Κ. Χ. Μύρης), Κάκτος, Αθήνα, 1992.

29. Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσες*, στ. 433 (μετ. Κώστας Ταχτσής), Ερμής, Αθήνα, 2013.

30. Jacqueline de Romilly, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου* (μετ. Μπάμπης Αθανασίου – Κατερίνα Μηλιαρέση), Το Άστυ, Αθήνα, 2000, σ. 30-31.

31. Ευριπίδης, *Ορέστης*, στ. 902-906.

32. *Ο.π.*, στ. 772-773.

33. De Romilly, *Πόσο επίκαιρη είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα;*, σ. 26.

34. Της ίδιας, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 37.

οι Αχαιοί, σε μια αποστροφή του δραματικού διαλόγου μαζί του, η ηρωίδα ξεσπά σε λυγμούς, κραυγάζοντας: «Αχάριστοι όλοι εσείς που αποζητάτε να σας τιμά ο λαός στις ρητορείες».³⁵ Κατά την De Romilly, δεν είναι καθόλου η μόνη που παρασύρεται στις ίδιες κρίσεις,³⁶ στον *Ιππόλυτο*,³⁷ στη *Μήδεια*,³⁸ στις *Φοίνισσες* υπάρχουν σπάργανα τέτοιας κραυγής! Στις *Ικέτιδες*: «Κανέννας σ' αυτήν [ενν. τη Θήβα], κάνοντας τον λαό να χάσκει, δεν τον παρασύρει για το δικό του κέρδος μια προς τα 'δω και μια προς τα 'κει, και που όντας πρόσκαιρα γλυκομίλητος και ευχάριστος αμέσως μετά τον ζημιώνει· έπειτα με καινούργιους δόλους τον παραπλανά για τα προηγούμενα λάθη και ξεφεύγει την τιμωρία».³⁹

Στο στόχαστρο του Αριστοφάνη, ο αντιπροσωπευτικότερος τύπος κόλακα και διάδοχος του Περικλή, ο βυρσοδέφης Κλέων! Οι μαρτυρίες για τον βυρσοδέφη, τον οποίο «μανία τον έχει πιάσει και ζητά να γίνει ο μεγάλος κυβερνήτης, αγνοώντας ότι θα οδηγήσει την πόλη στον χαμό και θα την παρασύρει το ποτάμι»⁴⁰ είναι αμέτρητες στο αριστοφανικό έργο! Στους *Ιππείς* ο Δήμος Πυκνίτης έχει στο πλάι του δυο κόλακες: τον Παφλαγόνα και έναν Αλλαντοπώλη, οι οποίοι επιδίδονται σε «επίθεση κολακείας». Δηλώνουν υπερήφανοι που τον λατρεύουν και του προσφέρουν αμέτρητα δώρα: ένα μαξιλάρι, παπούτσια, έναν χιτώνα με μανίκια, ένα πιάτο, μισθούς και μύρο... Του υπόσχονται επιπλέον κριθάρι και λαγάνες και ο πανευτυχής Πυκνίτης εξομολογείται απροκάλυπτα:

Λαέ, όμορφη εξουσία έχεις, μια και όλοι σε φοβούνται, όπως ακριβώς τον τύραννο. Μα παρασύρεσαι εύκολα και σ' ευχαριστεί όταν σε κολακεύουν και σε εξαπατούν, κι ακούς πάντοτε μ' ανοιχτό το στόμα τους ρήτορες. Και το μυαλό σου, αν κι είναι εδώ, πέρα ταξιιδεύει.⁴¹

Στο τέλος της δράσης του έργου ανακτά την ορθοβουλία του και αναρωτιέται:

Τι έκανα, πες μου, και τι άνθρωπος ήμουνα πριν (ξανανιώσω); – Πρώτα-πρώτα, όταν κάποιος έλεγε στην εκκλησία, «Δήμε, είμαι τρελός μαζί σου και σ' αγαπώ και σε φροντίζω και μόνο εγώ προνοώ για το καλό σου», μόλις χρησιμοποιούσε αυτά τα προκαταρκτικά, σκιρτούσες από ευχαρίστηση, φούσκωνες και σήκωνες ψηλά το κεφάλι σου. – Εγώ; – Κι αυτός, αφού σ' εξαπατούσε μ' αυτά, μετά εξαφανιζόταν. – Τι λες; Τέτοια μου 'καναν κι εγώ δεν έπαιρνα είδηση; – Ναι, γιατί, μα τον Δία, τ' αφτιά σου άνοιγαν σαν ομπρέλα του ήλιου και μετά ξανάκλειναν.⁴²

Με πλήρη μεταμέλεια και αναγνωρίζοντας το σφάλμα του θα καταλήξει: «Ντρέπομαι, στ' αλήθεια, για τα παλιά μου σφάλματα»...⁴³

35. Ευριπίδης, *Εκάβη*, στ. 252-253 (μετ. Τ. Ρούσσο), Κάκτος, Αθήνα, 1992.

36. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 81.

37. Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 482-489 (μετ. Θ. Γ. Μαυρόπουλος), Ζήτρος, Αθήνα, 2008.

38. Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 580 εξ. (μετ. Νίκος Χουρμουζιάδης), Στιγμή, Αθήνα, 2011.

39. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 412 εξ.

40. Αριστοφάνης, *Σφήκες*, στ. 1230-1235 (μετ. Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος), Ζήτρος, Αθήνα, 2008.

41. Αριστοφάνης, *Ιππής*, στ. 1114-1120.

42. *Ο.π.*, στ. 1339-1348.

43. *Ο.π.*, στ. 1355.

Στους *Σφήκες*, σε μια κωμωδία όπου καταδικάζεται η αθηναϊκή δικομανία της εποχής και «η δίκη εισβάλλει κατευθείαν στη λογοτεχνία»,⁴⁴ για την De Romilly, ο Φιλοκλέων, ο κεντρικός ήρωας, εξαρτημένος από μια περίεργη νόσο —«αρρώστια πολύ παλιά και έμφυτη της πόλης»—,⁴⁵ διεκδικεί καθημερινά «την αποζημίωση» και όταν επιστρέφει σπίτι του απολαμβάνει τις θωπίες της οικογένειάς του. Ο γιος του με κάθε δυνατό τρόπο πασχίζει να του θεραπεύσει το μικρόβιο των δικών και του προτείνει την εναλλακτική να δικάζει στο σπίτι. Του στήνει μια εικονική δίκη στο σπίτι (ένας σκύλος κατηγορείται ότι έκλεψε την τροφή κάποιο άλλου σκύλου) και τα γεγονότα εξελίσσονται σε αποκαλυπτική κλίμακα. Εδώ οι πολίτες, σαν τον Φιλοκλέωνα, παρουσιάζονται ως «λιομαζώχτρες (ελαιολόγοι) ξοπίσω απ' αυτόν που κρατά τον μισθό» να ακολουθούν, τους οποίους οι «λαοκόλακες» τους έχουν παγιδέψει στη φάκα τους.⁴⁶ Η αποζημίωση είχε θεσπισθεί για τους δικαστές, οι οποίοι συνεδρίαζαν στα δικαστήρια και μια τέτοιου τύπου θέσπιση μέτρου που απέβλεπε στην ικανοποίηση των πολιτών καθίσταται λογικό πως υποκαθιστούσε τον «πραγματικό αστικό ζήλο»⁴⁷ για τις υποθέσεις της πόλης.

Αναμφισβήτητα, ο λαός από τη φύση του ρέπει προς στην κολακεία. Σ' ένα απόσπασμα από τους *Αχαρνείς* οι Αθηναίοι αυτοθαυμάζονται όταν οι απεσταλμένοι των συμμαχικών πόλεων που ήθελαν να τους κοροϊδέψουν άρχιζαν με την προσφώνηση «στεφανωμένοι με βιολέτες» και μόλις το άκουγαν, καυστικά ο Αριστοφάνης θα τους το υπενθυμίσει:

Αμέσως για τα στεφάνια ακροκαθόσαστε στον πισινάκο σας· κι αν κάποιος άλλος, για να σας κολακέψει, αποκαλούσε την Αθήνα λιπαρή [ένδοξη - γόνιμη], γι' αυτό το λιπαρή πετύχαινε ό,τι ήθελε, αφού της απέδιδε χαρακτηρισμό που ταιριάζει στις σαρδέλες.⁴⁸

Το κοινό που είδε την παράσταση του έργου είχε δει περισσότερους από το ένα τρίτο των κατοίκων της πολιτείας του να πεθαίνουν από το λοιμό.⁴⁹

Παρά το γεγονός ότι στην αθηναϊκή δημοκρατία η ύπαρξη κοινωνικών ανισοτήτων ήταν τεράστια, στην εφαρμογή της έθεσε την ιδέα της κυριαρχίας των νόμων με μια ένταση συγκλονιστική και σε μία οριστική προοπτική.⁵⁰ Στην εξέλιξη των γεγονότων, όταν οι νόμοι έπαψαν να κυριαρχούν και τα δημοκρατικά ιδεώδη να διαστρεβλώνονται, ο κίνδυνος της πολιτικής αναρχίας πλησίαζε ανεπιστρεπτί. Μια τέτοια κραυγή αγωνίας βγάζει η αισχύλεια *Ορέστεια* το 458 π.Χ. Δηλαδή, τρία χρόνια περίπου μετά τις μεταρρυθμιστικές πρωτοβουλίες του Εφιάλτη, οι οποίες αφορούσαν τον περιορισμό των εξουσιών του Αρείου Πάγου και την αφαίρεση του κύρους του ως «υπέρτατου οργάνου» περιφρούρησης του αθηναϊκού πολιτειακού καθεστώτος, ενισχύοντας περαιτέρω τις

44. De Romilly, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 94.

45. Αριστοφάνης, *Σφήκες*, στ. 651.

46. *Ο.π.*, στ. 712, 698.

47. De Romilly, *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 93.

48. Αριστοφάνης, *Αχαρνείς*, στ. 636-640 (μετ. Ηλίας Σπυρόπουλος), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1998.

49. K. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ. Ι. Κακριδής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1978, σ. 334.

50. De Romilly, *Γιατί η Ελλάδα;*, σ. 116.

διαδικασίες εκδημοκρατισμού του. Το σώμα του Αρείου Πάγου θα εξασκούσε, πλέον, λειτουργίες δικαστηρίου για υποθέσεις φόνων και δεν θα είχε ανάμειξη στη φαρέτρα των πολιτικών ζητημάτων της Αθήνας. Συγκεκριμένα, στη δίκη του Ορέστη έπειτα από τον φόνο που διέπραξε, με τη συμμετοχή Αθηναίων δικαστών και υπό την προεδρία της Αθηνάς, η προστάτιδα της πόλης θα νουθετήσει:

Πολίτες της Αθήνας, ακούστε ποιος είναι ο θεσμός,
αφού καλείσθε για πρώτη φορά να δικάσετε φόνο.
Θα είναι από τώρα και για πάντα στη χώρα
του Αιγέα αυτό το βουλευτήριο των δικαστών.
Σ' αυτόν τον βράχο του Άρεως όπου οι Αμαζόνες
έστησαν τις σκηνές τους όταν ήρθαν να πολεμήσουν,
από φθόνο, τον Θησέα, και τότε όρθωσαν αντίκρου
στην πόλη νέον και υψηλόν πύργο, και θυσίαζαν
στον Άρη, απ' όπου κι ο βράχος ονομάστηκε Άρειος
Πάγος – εδώ πάνω ο Σεβασμός κι ο αδελφός του
Φόβος θα συγκρατούν την αδικία των πολιτών
όχι μόνο στη διάρκεια της μέρας αλλά και την νύχτα,
αρκεί να μην ανασκευάζουν οι ίδιοι τους νόμους·
ουδέποτε θα βρεις να πιεις κατακάθαρο νερό
αν το μιάνεις με βρόμικες ροές και βόρβορο.⁵¹

Και συνεχίζει, δίνοντας την ξεκάθαρη οδηγία της: «Συμβουλεύω τους πολίτες που φροντίζουν γι' αυτά να μην εκτιμούν μήτε την αναρχία μήτε τον δεσποτισμό κι ούτε να εξοστρακίσουν από την πόλη κάθε σεβασμό». Εδώ προσδιορίζεται «ένα καινούργιο ιδεώδες θεμελιωμένο στη μετριοπάθεια [...] αφού όταν υπάρχει άκρατη δημοκρατία ο κίνδυνος της αναρχίας γίνεται πιο επίφοβος από τις απειλές του δεσποτισμού».

Παράλληλα, ο Σοφοκλής με τις τραγωδίες του δηλώνει ότι «λίγο πριν από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο οι Αθηναίοι δεν είχαν συνείδηση του κινδύνου της πολιτικής αναρχίας και ούτε στον Αίαντα, ούτε στην Αντιγόνη οι αντιπρόσωποι της εξουσίας δεν έχουν ευπρεπή παρουσία».⁵²

Στην Αντιγόνη ο Κρέων θα ομολογήσει:

Δεν μπορεί όμως να επαινεθεί από μένα όποιος από αλαζονεία ή παραβιάζει τους νόμους ή βάζει στο μυαλό του να επιβάλλει τη θέλησή του σ' αυτούς που κυβερνούν. Αλλά όποιον έκανε η πόλη κυβερνήτη της, αυτόν όλοι πρέπει να τον υπακούουν και στα μικρά και στα δίκαια και στα αντίθετά τους. Κι εγώ θα ήμουν βέβαιος πως αυτός ο [πειθαρχημένος] άντρας θα ήταν πρόθυμος και καλά να κυβερνά και καλά να διοικείται και πως θα παρέμενε στη θύελλα της μάχης έντιμος και γενναίος συμπαράστατης, σ' όποιον είχε ταχθεί κοντά. Κι ούτε υπάρχει μεγαλύτερο κακό από την αναρχία. Αυτή καταστρέφει πόλεις, αυτή αναστατώνει σπίτια, αυτή διασκορπίζει τους συμμάχους στη μάχη και προκαλεί τη φυγή τους· ενώ στους νικητές, ποιος λοιπόν σώζει τις ζωές τους; η πειθαρχία.

51. Αισχύλος, *Ευμενίδες*, στ. 681-695 (μετ. Τάσος Ρούσσο), Κάκτος, Αθήνα, 1992.

52. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 127-128.

Στη συνέχεια, ο Αίμων τού δίνει τη χαρακτηριστική βολή: «δεν υπάρχει πόλη που να είναι κτήμα ενός μόνο ανθρώπου».⁵³

Και ενώ η Αθηνά των *Ευμενίδων* έδινε επίσημες συμβουλές, η Αντιγόνη επαναφέρει «στην επιφάνεια τον παλιό κανόνα της Αθηνάς: ούτε αναρχία, ούτε δεσποτισμός... Γίνεται αντιπαράθεση ιδεών και η συμπάθεια στρέφεται προς τη νέα κοπέλα, που παρακούει από οίκτο την πρόσφατη εντολή ενός αντιβασιλέα της ανάγκης».

Στο ίδιο κλίμα προβληματισμού, εντάσσεται και ο Αίας, στον οποίον «[...] ξαναβρίσκουμε την ίδια συζήτηση ανάμεσα σε έναν ήρωα, που έχει εξεγερθεί, και σε έναν αυταρχικό αφέντη, που επικαλείται την τάξη και την αρχή της υπακοής».⁵⁴ Εδώ ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνων θα συμφωνήσουν για την υπακοή στους νόμους, όπως η Αθηνά στην *Ορέστεια*:

Ούτε βέβαια, οι νόμοι θα μπορούν σ' ένα κράτος να είναι σωστά ανεκτοί, αν δεν έχει επικρατήσει ο φόβος [δέος], ούτε κάποιος στρατός θα μπορεί να διοικείται πια με σωφροσύνη, αν δεν τον στηρίζει σ' αυτό κανένας φόβος [φόβος] και σεβασμός [αιδώς]... Να ξέρεις καλά πως σώζεται αυτός που έχει ταυτόχρονα φόβο [δέος] και συναίσθηση ντροπής [αισχύνη]: και πίστευε ότι το κράτος, στο οποίο μπορεί ο καθένας να φέρεται αλαζονικά και να κάνει ό,τι του αρέσει, κι αν ξεκίνησε καλά, με τον καιρό θα καταστραφεί.⁵⁵

Με άλλα λόγια, και στην Αντιγόνη και στον Αίαντα μπορεί οι δυσχέρειες του αθηναϊκού πολιτεύματος να μην τίθενται άμεσα, αλλά «αυτή η διπλή αμφισβήτηση και η διπλή προσφυγή στους θεούς επιβεβαιώνουν τουλάχιστον ότι οι σχέσεις μεταξύ της τάξης και της ελευθερίας άρχισαν να επισύρουν την προσοχή».⁵⁶

Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος (431 π.Χ. - 404 π.Χ.) υπήρξε ένας πόλεμος που για είκοσι επτά συναπτά έτη παρέσυρε στη θανάσιμη δίνη του σχεδόν ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. Στον βωμό των φιλοδοξιών και του προσωπικού συμφέροντος, θυσιάστηκε ο σεβασμός προς τους νόμους· ο θεμέλιος λίθος του αθηναϊκού πολιτεύματος. Κατόπιν προστέθηκαν η συμφορά του λοιμού και η μάστιγα του εμφυλίου πολέμου. Ο Θουκυδίδης εξιστορεί την κατάσταση παραστατικά: «Η ταραχή επεκτάθηκε σε ολόκληρο σχεδόν τον ελληνικό κόσμο, καθώς σε κάθε τόπο υπήρχαν διαμάχες μεταξύ των αρχηγών των δημοκρατικών και των ολιγαρχικών, με αποτέλεσμα οι μεν να καλούν σε βοήθεια τους Αθηναίους και οι άλλοι τους Λακεδαιμόνιους».⁵⁷ Στην πράξη το «κακό» αυτό χτύπησε αδιάκριτα και τους δημοκρατικούς και τους φιλικά προσκείμενους στην ολιγαρχία.

Η Αθήνα χτυπήθηκε στη δίνη της «εμφύλιας σύρραξης» το 411 και το 404 π.Χ. Η ηθική κρίση της πόλης επιδεινώθηκε και από τη διδασκαλία των σοφιστών, αν και η De Romilly αποσαφηνίζει ότι: «[...] διόγκωσαν πολύ τόσο την ευθύνη των σοφιστών ... όσο και τον άσχετο με την ηθική χαρακτήρα της φιλοσοφικής διδασκαλίας τους. Αλλά κατά το μέτρο που δίδασκαν πώς να συζητά κάποιος για όλα, πώς να τεκμηριώνει τα υπέρ και τα κατά, πώς να υπερασπίζεται τις πιο δύσκολες υποθέσεις, είναι προφανές

53. Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 663-676 (μετ. Ιωάννης Μπάραμπας), Ζήτρος, Αθήνα, 2008.

54. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 129-130.

55. Σοφοκλής, *Αίας*, στ. 1073-1083 (μετ. Κ. Χ. Μύρης), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2008.

56. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 131.

57. Θουκυδίδης, Γ, 82, 1.

ότι έδωσαν όπλα στην ανηθικότητα της εποχής τους». Ένα γεγονός, όμως, ότι η ίδια η φύση της δημοκρατίας είχε αναπτύξει τις αντίστοιχες προδιαθέσεις για την «αναρχία», αφού οι πολίτες «[...] είχαν γίνει περισσότερο επιρρεπείς στα πλήγματα της και λιγότερο ικανοί στο να προστατεύονται απ' αυτά».

Έτσι, ο Ευριπίδης και κυρίως στα έργα της δεύτερης φάσης του Πελοποννησιακού Πολέμου, παρουσιάζει τον αθηναϊκό λαό να παρασύρεται «από βίαια πάθη, που οι βασιλιάδες τον φοβούνται και είναι υποχρεωμένοι να τον κολακεύουν». ⁵⁸ Μπορεί ο Θησέας στις *Ικέτιδες του* να συμπορεύεται με τον λαό, από την Εκάβη (γύρω στα 424 π.Χ.) και μετά βλέπουμε τον φόβο του όχλου. Ο Αγαμέμνωνας μεταμορφώνεται σε σκλάβο του «πλήθους των πολιτών». ⁵⁹ Ο Μενέλαος μερικά χρόνια αργότερα, αναποφάσιτος και άβουλος να αποφασίσει για την τύχη του μητροκτόνου Ορέστη και της αδελφής του, ομολογεί πως «τώρα είναι ανάγκη να υποκύψει ο φρόνιμος δούλος κι' αυτός στο πρόσταγμα της τύχης, γιατί με όπλο τη βία δεν σε σώζω. Δε γίνεται με μια και μόνο λόγχη να στήσω πάνω στα δεινά σου τρόπαιο». ⁶⁰ Στην *Ιφιγένεια Εν Αυλίδι* ο Αγαμέμνων τρέμει τον λαό και δέχεται τις ανάλογες μομφές από πρόσωπα του περιβάλλοντός του. ⁶¹

Στις *Ικέτιδες* κάποια στιγμή γίνεται λόγος για τις μερίδες των πολιτών και προβάλλεται η εικόνα της διαιρεμένης πόλης:

Η μία είναι οι πλούσιοι· απ' αυτούς δεν βγαίνει κανένα καλό και παντοτινός τους πόθος είναι τα πιο πολλά. Όσοι είναι φτωχοί και τους λείπει το καθημερινό, αυτοί είναι να τους τρέμεις· τους παρασύρει ο φθόνος και, καθώς τους πλανεύουν τα λόγια μοχθηρών δημαγωγών, πικρές σαΐτες ρίχνουν τους πλουσίους. Η μεσαία από τις τρεις μερίδες συγκρατεί τα κράτη, γιατί αυτή φυλάει την τάξη που θα καθορισθεί. ⁶²

Μεταξύ του 420 και του 415 π.Χ., ο *Ηρακλής Μαινόμενος* αντιπροσωπεύει έναν τύραννο που εξαιτίας των εμφύλιων πολέμων αναρριχήθηκε στην εξουσία.

Στον *Ίωνα* (στα χρόνια της σύναψης της *Νικίειου ειρήνης*) ο ομώνυμος ήρωας, στοχάζεται τυραννικά πως στην περίπτωση που προσπαθήσει να παίξει κάποιο ρόλο στην Αθήνα θα καταστεί «μισούμενος από το ανίκανο πλήθος, θα περιφρονηθεί από τους καθωσπρέπει ανθρώπους, που αποφεύγουν την πολιτική, και θα επισύρει τη ζηλοτυπία εκείνων που την ασκούν». ⁶³

Τέλος, το 410/409 π.Χ. ανεβαίνει στην Αθήνα η τραγωδία *Φοίνισσες*· τότε που η πόλη, παρασυρόμενη από τις άκρατες φιλοδοξίες και διενέξεις κάποιων συμπολιτών του Ευριπίδη οδηγούνταν στον όλεθρο. Δυο αδέρφια, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης, οι γιοι του Οιδίποδα, μονομαχούν και αλληλοσκοτώνονται για την εξουσία της Θήβας. Σ' έναν μονόλογο της Ιοκάστης, ο Ευριπίδης προτείνει την «ομόνοια» για την ενότητα της

58. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 138, 146, 202.

59. Ευριπίδης, *Εκάβη*, στ. 866.

60. *Ορέστης*, στ. 709-715.

61. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 203.

62. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 238-245.

63. Ευριπίδης, *Ίων*, στ. 595-606 (μετ. Ιγνάτιος Σακαλής), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006. Βλ. De Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 204-205.

πόλης του, μέσω της μητρικής νοθεσίας να αποτρέψει τους γιούς της από τον εμφύλιο αλληλοσπαραγμό και την αιματοχυσία:

Γιατί παιδί μου, τη χειρότερη αυτή θεά τη Φιλαρχία τη λαχταράς; Ειν' άδικη. Να μην τη θέλεις. Σε πολλά σπίτια μεσ' αυτή και πολιτείες, που ανθούσανε για χαλασμό μπήκε και βγήκε. Και ξετρελάθηκαν εσύ μ' αυτή; Παιδί μου, την Ισότητα, το καλύτερο που πρέπει να προτιμάς αυτό 'ναι. Αυτή φίλους με φίλους, πάντα, με πόλεις άλλες σφιχτοδένει και συμμαχούς με συμμαχούς. Γιατί στον κόσμο νόμιμο είναι το ίσο και στο πιο περίσσιο το λιγότερο σαν οχτρός στέκεται πάντα και πόλεμοι αρχινούν. Μέτρα, αριθμούς και ζύγια μες στους ανθρώπους η Ισότητα έχει ορίσει. Μα κι αυτό το άφεργγο ματόφυλλο της νύχτας και το φως του ήλιου κάνουν ίσο δρόμο πάντα στο κλωθογύρισμα του χρόνου και κανένα τ' άλλο δεν το ζηλοφτονάει όταν νικιέται, κι ήλιος και νύχτα όλο δουλεύουν. Κι εσύ, που 'σαι θνητός, δε θα δεχτείς, ίσο μερίδιο, παίρνοντας απ' το βίος, να δώσεις και σε κείνον το ίδιο; Κι ύστερα πού πάει το δίκιο;⁶⁴

Τη θέση του την ενισχύει στην επόμενη σκηνή, κατά την οποία ο Μενοικέας αποδέχεται τον θάνατό του για το κοινό καλό.⁶⁵

Στη *Λυσιστράτη* ο Αριστοφάνης, κάποιους μήνες πριν από την εγκαθίδρυση της ολιγαρχίας στην Αθήνα το 411 π.Χ., χρησιμοποιεί την ηρωίδα του για να νοθετήσει τους συμπατριώτες του προς την κατεύθυνση της εθνικής ένωσης, χρησιμοποιώντας μια παραστατική εικόνα του πώς εργάζονται οι γυναίκες το μαλλί για να φτιάξουν την κάπα στο σύνολό της:

Πρώτα-πρώτα θα έπρεπε, όπως κάνουν για το ακατέργαστο μαλλί, αφού ξεπλύνετε στο λουτρό την κοπριά που κόλλησε πάνω τους από την πόλη, να χτυπάτε με τον κόπανο πάνω σ' ένα κρεβάτι τους κακούς και να ξεδιαλέξετε τα αγκάθια, και, αυτούς, βέβαια, που συσπειρώνονται και γίνονται μια μάζα για να αρπάξουν τα αξιώματα να τους ξεκολλήσετε και να τους μαδάτε τρίχα-τρίχα το μαλλί του κεφαλιού τους. Έπειτα να λαναρίσετε σ' ένα καλάθι την κοινή καλή θέληση, ανακατεύοντας όλους, και τους μετοίκους, και αν κάποιος στο εξωτερικό είναι φίλος σας, και τους τυχόν οφειλέτες του δημοσίου, και αυτούς ακόμα να τους βάλετε μαζί. Και, μα τον Δία, οι πόλεις που είναι αποικίες αυτής της χώρας να καταλάβετε ότι είναι για μας σαν κάποιες άκρες μαλλιού που έπεσαν κάτω και βρίσκονται χωριστά η καθεμιά. Ακολούθως, αφού πάρετε από όλο αυτό το μαλλί τις άκρες, να το μαζέψετε εδώ και να κάνετε ένα μεγάλο κουβάρι και μετά να υφάνετε βαρύ χειμωνιάτικο ρούχο για το λαό.⁶⁶

Σ' αυτούς τους λιγοστούς στίχους, η αρχή της ομόνοιας αντικρίζει το φως του ηλίου.⁶⁷

Για την ιστορία μπορεί το 411 π.Χ. να θεωρείται η σοβαρότερη κρίση της αθηναϊκής Δημοκρατίας γιατί συνδύαζε την ήττα με τον εμφύλιο πόλεμο, αλλά η δημοκρατία θριάμβευσε! Υπεγράφη η συμφωνία με την υποστήριξη του ίδιου του βασιλιά της Σπάρτης

64. Ευριπίδης, *Φοίνισσες*, στ. 531-549 (μετ. Στέλλα Μαραγκουδάκη), Dian Books, Ιούνιος 2005. Βλ. De Romilly, *Γιατί η Ελλάδα;*, σ. 138-139.

65. De Romilly, *Πόσο επίκαιρη είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα;*, σ. 132-133.

66. Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, στ. 574-586 (μετ. Κώστας Ταχτσής), Ερμής, Αθήνα, 2013. Βλ. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 226-227.

67. De Romilly, *Πόσο επίκαιρη είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα;*, σ. 182-183.

και, μεταξύ των όρων, υπήρχε και ένας που ξεχώριζε: «...Στη δημοκρατία που είχε αποκατασταθεί, κανείς δεν θα είχε το δικαίωμα να επιτεθεί σε κανέναν, για να του “προσάψει το παρελθόν”. Και έδωσαν όρκο “Ορκίζομαι να λησμονήσω τις έχθρες...”». ⁶⁸ Πράγματι, οι Αθηναίοι, όταν ένωσαν υπερηφάνεια για την υπεροχή τους έναντι των άλλων, επεδίωκαν την ισχύ μέσω της «αγάπης για δράση», «για ασφάλεια ή άπλετη ελευθερία». Οι ίδιοι εδραίωσαν μια αυτοκρατορία με προσόδους, ναυτικό και τείχη στην πραγματικότητα κατακτήθηκαν μόνο όταν ο πλούτος της Περσίας ήρθε να βοηθήσει τους Σπαρτιάτες. ⁶⁹

Το νέο μοντέλο αυτό-διακυβέρνησης που επινόησαν λειτούργησε επί δύο περίπου αιώνες, «χωρίς πραγματικές αβαρίες παρά τις κοινωνικές ανισότητες». ⁷⁰ Η αθηναϊκή δημοκρατία των κλασικών χρόνων έδωσε προβάδισμα πρώτα στα δικαιώματα και ύστερα στις υποχρεώσεις των πολιτών της... Ίσως και αυτό να αποτέλεσε την πραγματική της αδυναμία στη μάχη της επιβίωσής της στον χρόνο! Ίσως και αυτές οι ανεπιθύμητες ενέργειες να μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί, εάν εγκαίρως και άμεσα οι ιθύνοντες είχαν συνειδητοποιήσει τους κινδύνους που αντιπροσώπευαν και μαζί με τον λαό είχαν κατά νου τις ευθύνες τους! ⁷¹

Τα λόγια του Γερμανού ιστορικού Βίλφριντ Νίππελ θα μπορούσαν να αποτελέσουν την ολοκλήρωση της προβληματικής μας: «Όσο η δημοκρατία και οι ανεπάρκειες της πρακτικής εφαρμογής της παραμένουν αντικείμενο συζήτησης σ’ ένα κράτος που δεν αποτελείται από θεούς, η Αθήνα πιθανότατα δεν θα εξαφανισθεί από τη σκέψη!» ⁷²

68. Της ίδιας, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, σ. 230-231.

69. Της ίδιας, *Άνοδος και πτώση των κρατών κατά τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς* (μετ. Μίνα Καρδαμίτσα - Ψυχογιού), Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2007, σ. 38-42.

70. Claude Mossé, *Μικρή ιστορία της αθηναϊκής δημοκρατίας και η πρόσληψή της στους αιώνες* (μετ. Σώτη Τριανταφύλλου), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2015, σ. 222.

71. De Romilly, *Πόσο επίκαιρη είναι η αθηναϊκή δημοκρατία σήμερα;*, σ. 30.

72. Mossé, *Μικρή Ιστορία της αθηναϊκής δημοκρατίας*, σ. 223.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

*Εξουδετερώνοντας την αντιδημοκρατική απειλή:
Μία πολιτική ανάγνωση
των Θεσμοφοριαζουσών του Αριστοφάνη*

Οι Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη έχουν μελετηθεί ευρύτατα ως προς δύο κύριους θεματικούς και δραματουργικούς άξονες: αφενός ως προς τα ζητήματα φύλου που τίθενται μέσω της αντιπαράθεσης του αριστοφανικού Ευριπίδη με τις γυναίκες των Θεσμοφοριών και αφετέρου ως προς τη δι-ειδολογική προσέγγιση της κωμωδίας και της ευριπίδειας τραγωδίας και τον «ανταγωνισμό» των δύο δραματικών ειδών, όπως προκύπτει από τις αλληπάλληλες περιπτώσεις αριστοφανικής παρατραγωδίας ευριπίδειων σκηνών.¹ Ως εκ τούτου, η πλειονότητα των μελετητών εκλαμβάνει τις Θεσμοφο-

1. Για τα ζητήματα φύλου που κυριαρχούν στις Θεσμοφοριάζουσες, βλ. C. Austin – S. D. Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2004, σ. li-lv· N. W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002, σ. 150-180· T. K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, σ. 182-199· F. I. Zeitlin, «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», H. P. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity*, Gordon & Breach, New York, 1981, σ. 182· D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens*, Oxford University Press, Oxford, 1995, σ. 270· L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, Routledge, London / New York, σ. 99· A. H. Sommerstein, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Aris & Phillips, Warminster, 1994, σ. 9-10. Για την παρατραγωδία ευριπίδειων σκηνών και τη λειτουργία της στις Θεσμοφοριάζουσες, βλ. Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, σ. lv-lxviii· MacDowell, *Aristophanes and Athens*, σ. 263-270· A. M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, σ. 220-225· C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007, σ. 162-175· J. Gibert, «Falling in Love with Euripides' (*Andromeda*)», M. J. Cropp – K. H. Lee – D. Sansone (επιμ.), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *Illinois Classical Studies* 24/25, Urbana, 1999/2000, σ. 87-90· S. Tsitsiridis, «Euripideische Kosmogonie bei Aristophanes», *Ελληνικά* 51 (2001), σ. 64-67· Α. Τσακμάκης, «Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη», *Ελληνικά* 47 (1997), σ. 252-259· S. Tsitsiridis, «On Aristophanic parody: The parodic techniques», του ίδιου (επιμ.), *Παραχορήγημα: Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο προς τιμήν του Καθηγητή Γ. Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 368-372, 377· Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Παρωδία», Σ. Γώγος – Κ. Πετράκου (επιμ.), *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου*, Μίλητος, Αθήνα, 2012, σ. 265-269 με πλούσια σχετική βιβλιογραφία· I. Καραμάνου, «Ευριπίδαριστοφανίζω: η πρόσληψη του Ευριπίδη στην αρχαία κωμωδία», Θ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική κωμωδία: πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, 2011, σ. 688- 692, 702-715.

ριάζουσες ως ένα μη πολιτικό έργο.² Η παρούσα δημοσίευση στοχεύει να αναδείξει τις πολιτικές διαστάσεις των Θεσμοφοριαζουσών, που έως τώρα δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο ειδικότερης έρευνας.

Η κωμωδία αυτή πιθανότατα παρουσιάστηκε στην αθηναϊκή σκηνή το 411 π.Χ., όπως προκύπτει από τον συνδυασμό αρκετών μαρτυριών, οι οποίες έχουν εκτεθεί και αναλυθεί διεξοδικά σε προηγούμενες μελέτες.³ Στις αρχές του 411 η Αθήνα είχε δεχθεί να στείλει μία πρεσβεία με επικεφαλής τον Πείσανδρο, για να εμπλακεί σε διαπραγματεύσεις με τον Πέρση σατράπη, τον Τισσαφέρνη, προκειμένου να αποσπάσει την οικονομική υποστήριξη της Περσίας στον Πελοποννησιακό Πόλεμο. Απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία των διαπραγματεύσεων ήταν η συμφωνία της Αθήνας αφενός να ανακαλέσει τον εξόριστο Αλκιβιάδη, καθώς ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να πείσει τον Τισσαφέρνη να παράσχει οικονομική υποστήριξη στην Αθήνα, και αφετέρου να μεταβάλει το αθηναϊκό πολίτευμα από δημοκρατία σε ολιγαρχία. Όπως αναφέρει ο Θουκυδίδης (8. 53-54, 8. 63. 3), η εκκλησία του δήμου έδωσε τη συγκατάθεσή της στα μέλη της πρεσβείας να διαπραγματευθούν με τους Πέρσες με όποιον τρόπο έκριναν καλύτερο (8.54.2-3: *πράσσειν ὅπη (ἄν) αὐτοῖς δοκοίη ἄριστα ἕξειν τά τε πρὸς τὸν Τισσαφέρνην καὶ τὸν Ἀλκιβιάδην*). Ο ιστορικός αποδίδει την απόφαση αυτή των Αθηναίων στον φόβο και την ανασφάλεια που ένιωθαν για την έκβαση του Πελοποννησιακού Πολέμου, καθώς και στην ελπίδα τους ότι το νέο αυτό καθεστώς δεν θα ήταν μακρόβιο και ότι θα μπορούσαν σύντομα να αποκαταστήσουν την πληγείσα δημοκρατία. Αξίζει να αναλογιστούμε πως, μολονότι οι αθηναϊκές διαπραγματεύσεις με την Περσία τελικά κατέρρευσαν, το αντιδημοκρατικό κλίμα που προκλήθηκε προετοίμασε το έδαφος για το ολιγαρχικό πραξικόπημα, το οποίο ξέσπασε λίγους μήνες αργότερα, το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου.⁴

2. Βλ. ενδεικτικά MacDowell, *Aristophanes and Athens*, σ. 251-252· Sommerstein, *Aristophanes: Thesmophoriazusaе*, σ. 4· Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusaе*, σ. xxxii· Th. Pappas, «Le sauveur chez Aristophane: Approche anthropologique», *Ελληνικά* 43 (1993), σ. 294· M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, Oxford, 2000, σ. 320.

3. Βλ. συγκεκριμένα Σ Αριστοφ. Θεσ. 190 (όπου αναφέρεται ότι ο Ευριπίδης απεβίωσε έξι έτη ύστερα από τη συγκεκριμένη κωμωδία, δηλ. το 407/6· για το έτος θανάτου του, βλ. επίσης το Πάριο Χρονικό, *FGrH* 239 A 63), Θεσ. 1060-1061 και Σ. Θεσ. 850 και 1012 (η Έλένη και η Άνδρομέδα του Ευριπίδη παρουσιάστηκαν έναν χρόνο πριν από τις Θεσμοφοριάζουσες, το 413/12, πρβλ. Σ Αριστοφ. Βάτ. 53), Θεσ. 804 (αναφορά στην ήττα του Χαρμίνου στη Σύμη το 412/11, πρβλ. Θουκ. 8.42). Για τη χρονολόγηση του έργου, βλ. λεπτομερώς U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1893, v. 2, σ. 343-55· K. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ. Ι. Κακριδής), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1978 (52003), σ. 237-240· A. H. Sommerstein, «Aristophanes and the events of 411», *Journal of Hellenic Studies* 97 (1977), σ. 112-126· Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusaе*, σ. xxxiii-xxxvi με πλούσια σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. A. Tsakmakis, «Persians, oligarchs and festivals: The date of *Lysistrata* and *Thesmophoriazusaе*», A. Markantonatos – B. Zimmermann (επιμ.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, De Gruyter, Berlin / Boston, 2012, σ. 291-302, για μια διαφορετική χρονολόγηση του έργου.

4. Για αυτά τα γεγονότα, βλ. επίσης [Αριστ.] Αθ. Πολ. 32. 1. Πρβλ. D. Kagan, *The Fall of the Athenian Empire*, Cornell University Press, Ithaca, 1987, σ. 51-139· M. Ostwald, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1986, σ. 344-358· T. L. Dynneson, *City-State Civism in Ancient Athens*, Peter Lang, New York, 2008, σ. 79-81· J. K. Davies,

Κατά πάσα πιθανότητα οι Θεσμοφοριαζούσες παρουσιάστηκαν επί σκηνής τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο των αθηναϊκών διαπραγματεύσεων με την Περσία, όπως προκύπτει από μία σειρά χωρίων που καταδικάζουν απερίφραστα την αντιδημοκρατική αυτή ενέργεια. Ήδη από τους πρώτους στίχους της παρόδου, η αντίληψη αυτή αποτυπώνεται στα λόγια του Χορού των γυναικών, που εμφανίζεται να φέρει συγκεκριμένες πολιτικές ιδιότητες. Στο πλαίσιο της κωμικής ουτοπίας, ο Αριστοφάνης επιλέγει να παρουσιάσει τη σύναξη των γυναικών σαν «προσομοίωση» της εκκλησίας του δήμου. Ειδικότερα, υιοθετείται η διαδικασία των συνεδριάσεων της εκκλησίας του δήμου με την εναρκτήρια δέηση της ιέρειας των Θεσμοφορίων προς τους θεούς για την ευόδωση των δραστηριοτήτων της συνέλευσης, που ακολουθείται από μία κατάρα ενάντια στους εχθρούς της πόλεως. Συγκεκριμένα:

Εϋχεσθε τοῖς θεοῖσι τοῖς Ὀλυμπίοις
καὶ ταῖς Ὀλυμπίαισι, καὶ τοῖς Πυθίοις
καὶ ταῖσι Πυθίαισι, καὶ τοῖς Δηλίοις
καὶ ταῖσι Δηλίαισι, τοῖς τ' ἄλλοις θεοῖς.
εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν
τῷ τῶν γυναικῶν, ἢ ἴπικηροκεύεται
Εὐριπίδῃ Μήδοις <τ'> ἐπὶ βλάβῃ τινὶ
τῇ τῶν γυναικῶν, ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ,
ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν [...]
κακῶς ἀπολέσθαι τοῦτον αὐτὸν κῶκίαν
ἄρᾱσθε, ταῖς δ' ἄλλαισιν ὑμῖν τοὺς θεοὺς
εϋχεσθε πάσαις πολλὰ δοῦναι κἀγαθὰ.

[Προσευχηθείτε στου Ολύμπου, στῆς Δήλου
καὶ στῶν Δελφῶν τοὺς θεοὺς καὶ τὶς θεές,
προσευχηθείτε καὶ στους θεοὺς τοὺς ἄλλους.
Ἄν κανεῖς θέλει το κακό του δήμου
τῶν γυναικῶν, ἂν πάει νὰ παζαρέψει
ἢ με τον Εὐριπίδῃ ἢ με τοὺς Μήδους
για το κακό τῶν γυναικῶν, ἂν ἕνας
ἔχει στο νοῦ του τύραννος νὰ γίνῃ
ἢ νὰ βοηθήσει νὰ γυρίσει πίσω
ὁ τύραννος [...]
ευχηθείτε νὰ πάει χαμένος με ὅλο
το σπιτικό του, ἀλλὰ σ' εσᾶς τὶς ἄλλες
χαρίσματα πολλὰ οἱ θεοὶ νὰ δώσουν.] (στ. 331-351)⁵

Ο ἴδιος τόνος κυριαρχεῖ καὶ στον κλητικό ὕμνο του Χορού (στ. 352-371):

Democracy and Classical Greece, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1993, (1978), σ. 134-135· P. J. Rhodes, *A History of the Classical Greek World, 478-323 BC*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden, 2010, (2006), σ. 178-179· J. F. Lazenby, *The Peloponnesian War: A Military Study*, Routledge, London, 2004, σ. 184-186.

5. Η νεοελληνική απόδοση των αρχαίων χωρίων βασίζεται στην απόδοση του Θρ. Σταύρου, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1996 (1967), με ορισμένες αναγκαίες προσαρμογές.

Ξυνευχόμεσθα τέλεα μὲν
 πόλει, τέλεα δὲ δήμῳ
 τὰδ' εὖγματ' ἀποτελεῖσθαι,
 τὰ δ' ἄρισθ' ὅσαις προσήκει
 νικᾶν λεγούσαις. ὀπόσαι δ'
 ἔξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς
 ὄρκους τοὺς νενομισμένους
 κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ,
 ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον
 ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι,
 τὰπόρρητά τε τοῖσιν ἐ-
 χθροῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ',
 ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῆς
 χώρας οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ,
 ἀσεβοῦσ' ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.
 ἀλλ', ὦ παγκρατῆς
 Ζεῦ, ταῦτα κυρώσειας, ὥσθ'
 ἡμῖν θεοὺς παραστατεῖν
 καίπερ γυναιξίν οὔσαις.

[Τὴν εὐχή μας στη δική σου ενώνουμε,
 ὅλα που ποθοῦμε για τὴν πόλη καὶ τὸν δήμο
 νὰ τελειώσουν, καὶ καλὸ νὰ δουν ἐκεῖνες
 που τὶς ἀριστες ἐδῶ θὰ πούνε γνώμες.
 Ὅσες ὅμως τοὺς ἱεροὺς πατώντας ὄρκους
 γιὰ ὄφελός τους καὶ γιὰ βλάβῃ ὅλων τῶν ἄλλων
 ξεγελοῦνε καὶ ἢ ψηφίσματα καὶ νόμο
 νὰ γκρεμίσουνε ζητοῦν καὶ φανερώνουν
 στοὺς ἐχθροὺς τὰ μυστικά μας
 ἢ τοὺς Μήδους προσκαλοῦνε
 γιὰ τῆς χώρας τὸ κακό,
 ἀθεόφοβες εἶν' ὅλες καὶ προδότρες
 τῆς πατρίδας.
 Παντοδύναμε ἐσύ Δία,
 κάμε αὐτὰ νὰ βγούνε σε ἀκρῆ
 καὶ οἱ θεοὶ κοντὰ μας νὰ ναι,
 παραστάτες μας, καὶ ἄς εἶμαστε γυναῖκες.]

Αἰξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ σύναξη τῶν γυναικῶν αυτοπροσδιορίζεται ὡς *δήμος*, τόσο στο συγκεκριμένο χωρίο (στ. 335-336, πρβλ. στ. 309) ὅσο καὶ σε ἄλλα χωρία τοῦ ἔργου, ὅπως στ. 1145, που θὰ ἐξετάσουμε στη συνέχεια: *δήμός τοι σε καλεῖ γυναικῶν* («σε προσκαλεῖ ὁ δήμος τῶν γυναικῶν»). Ἡ χρήση πολιτικῆς ορολογίας ἀπὸ τὶς γυναῖκες τῶν Θεσμοφορίων κλιμακώνεται στο ψήφισμά τους, τὸ ὁποῖο ἀναπαράγει τὴ μορφή καὶ τὴ δομὴ τοῦ προβουλευμάτος που υποβαλλόταν πρὸς συζήτηση στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου, ὅπως προκύπτει συγκεκριμένα ἀπὸ τὴν τυπικὴ φράση *ἔδοξε τῇ βουλῇ με τὸν προσδιορισμό στὴν προκειμένη περίπτωσιν τῇ βουλῇ τῇ τῶν γυναικῶν* (στ. 372-373).⁶ Συνεπῶς,

6. Βλ. Sommerstein, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, σ. 181 καὶ γιὰ τὴν τυπολογία τῶν προβουλευμά-

η σύναξη αυτή των γυναικών, η οποία πραγματοποιείται στην Πνύκα, δηλαδή στον χώρο της εκκλησίας του δήμου, και περαιτέρω προσδιορίζεται με τους όρους *ἐκκλησία* / *ἐκκλησιάζειν* (στ. 84, 90, 277, 300-301, 329-330, 376), που δηλώνουν τη συμμετοχή στην εκκλησία του δήμου, αποκτά μία μεταφορική πολιτική υπόσταση.⁷

Ο «δήμος των γυναικών» καταδικάζει απερίφραστα ως προδοσία την αντιδημοκρατική ενέργεια των διαπραγματεύσεων με τους Πέρσες, που αποβλέπει στην ικανοποίηση ατομικών συμφερόντων εις βάρος της πόλεως. Αξίζει να επισημάνουμε ότι στα μάτια τους ο Ευριπίδης παραλληλίζεται με τους Πέρσες ως προς την απειλή που και οι δύο συνιστούν για τον δήμο των γυναικών και για την πόλη εν γένει: όπως οι Πέρσες απειλούν την αθηναϊκή πόλη και το δημοκρατικό της πολίτευμα, έτσι και ο Ευριπίδης, λόγω των αρνητικών χαρακτηριστικών που θεωρούν οι γυναίκες ότι τους αποδίδει στα έργα του (βλ. ιδιαιτέρως στ. 384-431), παρουσιάζεται να υπονομεύει την ακεραιότητα του οίκου, ο οποίος, σύμφωνα κυρίως με τον Αριστοτέλη στα *Πολιτικά* (1252a 24-1253b 23), αποτελεί συστατικό στοιχείο της πόλεως.⁸

Η κριτική της πολιτικής των ανδρών, που έχει οδηγήσει την Αθήνα στο σημείο να διαπραγματεύεται με τους Πέρσες, κορυφώνεται στην παράβαση του έργου μέσω της νοσταλγικής αναφοράς στη μάχη του Μαραθώνα. Συγκεκριμένα:

πρὸς Ἄριστομάχην δὲ χρόνου πολλοῦ, πρὸς ἐκείνην τὴν Μαραθῶνι,
καὶ Στρατονίκην ὑμῶν οὐδεις οὐδ' ἐγγχειρεῖ πολεμίζειν.

των, βλ. ενδεικτικά P. J. Rhodes, *The Athenian Boule*, Oxford University Press, Oxford, 1972, σ. 52-87· R. K. Sinclair, *Democracy and Participation in Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, σ. 88-98· M. H. Hansen, *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes*, Oxford University Press, Oxford, 1991, σ. 138-140.

7. Για την πολιτική διάσταση της σύναξης των γυναικών, βλ. A. Tzanetou, «Something to do with Demeter: Ritual and performance in Aristophanes' *Women at the Thesmophoria*», *American Journal of Philology* 123 (2002), σ. 331-338· E. Bobrick, «The tyranny of roles: Play-acting and privilege in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», G. W. Dobrov (επιμ.), *The City as Comedy*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1997, σ. 177-179, 182-188· C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1981, σ. 125-126· J. A. Haldane, «A scene in the *Thesmophoriazousae* (295-371)», *Philologus* 109 (1965), σ. 39-46· Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, σ. 205-209.

8. Για την άρρηκτη σχέση οίκου-πόλεως, πρβλ. Σόλων απ. 4 West, Αριστ. Πολ. 1303b. 19 - 1304a. 17 (επίδραση ζητημάτων του οίκου σε θέματα της πόλεως). Βλ. επίσης D. B. Nagle, *The Household as the Foundation of Aristotle's Polis*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006· M. H. Hansen, *Polis*, Oxford University Press, Oxford, 2006, σ. 109-112· W. K. Lacey, *The Family in Classical Greece*, Cornell University Press, Ithaca, 1968, σ. 84-150· C. Patterson, *The Family in Greek history*, Harvard University Press, Cambridge Mass. / London, 1998, σ. 85-91· E. Hall, «The sociology of Athenian Tragedy», P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σ. 104-110· S. B. Pomeroy, *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford University Press, Oxford, 1997, σ. 36-39· J. Henderson, *Three Plays by Aristophanes: Staging Women*, Routledge, New York, 2010, (1996), σ. 22-24. Για τον αριστοφανικό παραλληλισμό μεταξύ του Ευριπίδη και των Περσών, βλ. I. Karamanou, «As threatening as the Persians: Euripides in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», C. Carey - M. Edwards (επιμ.), *Marathon - 2,500 years: Proceedings of the Marathon Conference 2010*, BICS Supp. 124, London, 2013, σ. 155-164.

[Την Αριστομάχη («Αρίστη Μάχη») –εκείνη του Μαραθώνα– και τη Στρατονίκη («Νίκη του Στρατού») πάει πολύς καιρός από τότε που κάποιος από σας προσπάθησε να την ανταγωνισθεί.] (στ. 806-807)

Οι γυναίκες του Χορού χρησιμοποιούν ονόματα θηλυκού γένους (λ.χ. Αριστομάχη, Στρατονίκη, βλ. γενικότερα στ. 804-809), για να επιχειρηματολογήσουν υπέρ της ανωτερότητάς τους, αμφισβητώντας τις ικανότητες των ανδρών να ανταποκριθούν στον ρόλο που είναι συνυφασμένος με το φύλο τους, δηλαδή την προάσπιση της πόλεως απέναντι στους εχθρούς της σε μια περίοδο κρίσης.⁹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η αναφορά των γυναικών στη μάχη του Μαραθώνα (που αποτελούσε τόπο στους επαίνους της πόλεως των Αθηνών)¹⁰ λειτουργεί ως ιστορικό παράδειγμα αλλά και ως πρόκληση, ωθώντας τους Αθηναίους να ανταγωνισθούν το ένδοξο παρελθόν τους και να εξουδετερώσουν τη νέα περσική απειλή.

Η ίδια ατμόσφαιρα κυριαρχεί και στον κλητικό ύμνο που απευθύνει ο Χορός στην Αθηνά Παλλάδα ακριβώς πριν από τη λύση του δράματος (βλ. ιδιαιτέρως στ. 1136-1147):

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ
δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν,
παρθένον ἄζυγα κούρην,
ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει
καὶ κράτος φανερόν μόνη
κληδοῦχος τε καλεῖται.
φάνηθ', ὦ τυράννουσ
στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός.
δῆμός τοί σε καλεῖ γυναί-
κων· ἔχουσα δέ μοι μόλοις
εἰρήνην φιλέορτον.

[Ἐτσι αρμόζει:
την Αθηνά, την παρθένα, την ελεύθερη
και των χορών μας την προστάτισσα,
να την καλέσουμ' εδώ στο χορό μας.

9. Βλ. Bobrick, «The tyranny of roles», σ. 185-186· Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusaе*, σ. 263· Taaffe, *Aristophanes and Women*, σ. 76-78· Moulton, *Aristophanic Poetry*, σ. 129-131· Zeitlin, «Travesties of gender and genre», σ. 185-186.

10. Βλ. Ηρόδ. 9.27, Θουκ. 1.73.4, 2.34.5, Αρ. Ἄχ. 181 (και το σχόλιο του S. D. Olson, *Aristophanes: Acharnians*, Oxford University Press, Oxford, 2002, σ. 128), Ἰππ. 1316-1408, Δημ. 14. 29-30, 40, 18. 208, 19. 311-12, 23. 196, 198, Αισχίν. 2. 75, 3. 181 (και το σχόλιο του C. Carey, *Aeschines*, University of Texas Press, Austin, 2000, σ. 226), Ισοκρ. 4. 91, 8. 38, 15. 306, 12. 195, Ανδοκ. 1. 107. Βλ. επίσης N. Loraux, *The Invention of Athens* (μετ. A. Sheridan), Harvard University Press, Cambridge Mass. / London, 1986, σ. 155-171· R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, σ. 221-226, 234-236· C. Carey, «Epideictic oratory», I. Worthington (επιμ.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Blackwell Publishing, Oxford, 2010, σ. 243-245· S. Usher, *Greek Oratory: Tradition and Originality*, Oxford University Press, Oxford, 1999, σ. 275, 349-351· J. E. Ziolkowski, *Thucydides and the Tradition of Funeral Speeches at Athens*, Arno Press, New York, 1981· A. Missiou, *The Subversive Oratory of Andokides*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, σ. 51-52, 152· H. J. Gehrke, «From Athenian identity to European ethnicity: The cultural biography of the myth of Marathon», T. Derks – N. Roymans (επιμ.), *Ethnic Constructs in Antiquity*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, σ. 88-94.

Εκείνη ορίζει και φυλάει την πόλη μας
και καλείται κλειδοκρατόρισσα.
Φανερώσου σ' εμάς, θεά,
που τους τυράννους μισείς,
όπως ταιριάζει.
Των γυναικών ο δήμος
σε προσκαλεί· κι η ειρήνη η φιλέορτη
να ῥθει μαζί σου, Αθηνά μας Παλλάδα.]

Για ακόμη μία φορά οι γυναίκες των Θεσμοφοριών αυτοπροσδιορίζονται ως *δήμος*, που απευθύνει επίκληση στη θεά Αθηνά ως προστάτιδα της πόλεως των Αθηνών και του δημοκρατικού της πολιτεύματος. Η θεά προβάλλεται ως *κληδοῦχος* («κρατάει τα κλειδιά») της πόλεως, κατ' αντιστοιχία με τις γυναίκες που έχουν τον ίδιο ρόλο στον οίκο τους. Η υφολογική κλιμάκωση της δραματικής έντασης μέσω της έκκλησης στη θεά σε βακχικό τετράμετρο (στ. 1143-1144) υπογραμμίζει την κρισιμότητα της περίπτωσης για την αθηναϊκή πόλη.¹¹

Όπως έχει εύλογα υποστηριχθεί από την πλειονότητα των ερευνητών, η λύση του έργου επέρχεται τόσο στο πεδίο της διαμάχης μεταξύ των γυναικών και του αριστοφανικού Ευριπίδη, που τελικά συμφιλιώνονται, όσο και στο πεδίο του δι-ειδολογικού ανταγωνισμού της κωμωδίας και της ευριπίδειας τραγωδίας.¹² Βάσει όσων επισημάνθηκαν παραπάνω, θα υποστηρίξω ότι η λύση της δραματικής πλοκής επιτελείται και σε ένα τρίτο επίπεδο, στο επίπεδο της πολιτικής. Έχοντας συμφιλιωθεί με τις γυναίκες των Θεσμοφοριών, ο αριστοφανικός Ευριπίδης εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε ηλικιωμένη προαγωγό, προκειμένου να ξεγελάσει τον Σκύθη τοξότη που φέρει ως κρατούμενο τον συγγενή του και να κατορθώσει να τον απελευθερώσει. Για να το επιτύχει αυτό, διασπά την προσοχή του Σκύθη με μια νεαρή χορεύτρια που επιδίδεται σε έναν αισθησιακό χορό υπό τον ήχο μιας περσικής μελωδίας. Ακολουθώντας την κοπέλα ο βάρβαρος τοξότης αφήνει τον κρατούμενό του και παραδίδει το τόξο του στον μεταμφιεσμένο Ευριπίδη, ρωτώντας το όνομά του. Ο Ευριπίδης του συστήνεται με το όνομα «Αρτεμισία» (στ. 1172-1209). Κατά τη γνώμη μου, η μορφή της Αρτεμισίας, σε συνδυασμό με την περσική μελωδία, συνθέτει μία «περσική» δραματική ατμόσφαιρα, εντός της οποίας εξουδετερώνεται με κωμικά μέσα η βαρβαρική απειλή.

Η Αρτεμισία, βασίλισσα της Αλικαρνασσού και σύμμαχος του Ξέρξη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, έμεινε στην ιστορία για την ευστροφία και την επιδεξιότητά της. Στη *Λυσιστράτη* (στ. 674-75) παραλληλίζεται με την ομώνυμη ηρώίδα για τους ίδιους λό-

11. Για τον συγκεκριμένο κλητικό ύμνο και την τυπολογία των αριστοφανικών κλητικών ύμνων, βλ. Θ. Γ. Παππάς, *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996 (1994), σ. 89-100. Βλ. επίσης C. Anderson, *Athena's Epithets: Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1995, κεφ. 3· Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, σ. 239-241· Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, σ. 227. Για την ένταση που προσδίδεται μέσω της χρήσης του βακχικού τετραμέτρου, βλ. Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, σ. xliii, 334-335· Sommerstein, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, σ. 224, 231-232· A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968, σ. 101· C. Austin, «Observations critiques sur les *Thesmophories* d' Aristophane», *Δωδώνη* 19 (1990), σ. 28.

12. Βλ. παραπάνω, σημ. 1.

γους.¹³ Όπως αναφέρει ο Ηρόδοτος (8.87-88), που αποτελεί την κύρια πηγή για την Αρτεμισία, κατά τη διάρκεια της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα ένα από τα πέντε πλοία της βρέθηκε αντιμέτωπο με μια αθηναϊκή τριήρη. Μην έχοντας τρόπο διαφυγής, η Αρτεμισία κινήθηκε προς ένα πλοίο των Καλυνδέων, που ήταν συμμαχικό των Περσών, και το εμβόλισε. Όταν το είδαν αυτοί οι Αθηναίοι, θεώρησαν ότι η Αρτεμισία ήταν με το μέρος τους και σταμάτησαν να την καταδιώκουν. Η κίνηση αυτή απέβη προς όφελός της, όχι μόνο καθώς διέφυγε τον κίνδυνο, αλλά και επειδή κέρδισε τον θαυμασμό του Ξέρξη, ο οποίος ανυποψίαστος νόμισε ότι η Αρτεμισία βύθισε ένα εχθρικό πλοίο. Κανείς από το πλοίο που βυθίστηκε δεν επέζησε για να το διαψεύσει, και ο Ξέρξης φέρεται ότι είπε, θαυμάζοντας το θάρρος της Αρτεμισίας: *οί μὲν ἄνδρες γεγόνασί μοι γυναῖκες, αἱ δὲ γυναῖκες ἄνδρες* («Οι άνδρες μου έγιναν γυναίκες, και οι γυναίκες άνδρες»: Ηρόδ. 8.88.14-15).

Η επιλογή του αριστοφανικού Ευριπίδη να υποδυθεί την Αρτεμισία δεν είναι διόλου τυχαία. Η ενσάρκωση αυτού του γυναικείου χαρακτήρα που θεωρούνταν ότι δρα σαν άνδρας ανταποκρίνεται επιτυχώς στο θέμα της αντιστροφής των ρόλων των δύο φύλων, που διέπει τις *Θεσμοφοριάζουσες*.¹⁴ Πέραν αυτού, όμως, θεωρώ ότι στη συγκεκριμένη σκηνή επιστρατεύεται κατά κύριο λόγο το θέμα της ευστροφίας και της πανουργίας που έδειξε η Αρτεμισία κατά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, εξαπατώντας τον ίδιο τον Πέρση βασιλιά. Ενσαρκώνοντας την Αρτεμισία, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τον δόλο, τον οποίο συστηματικά προβάλλει στις τραγωδίες του ως το μοναδικό μέσο που διαθέτουν οι γυναικείοι χαρακτήρες του, για να υπονομεύσουν την ανδρική εξουσία.¹⁵ Θα προσέθετα ότι η στενή σύνδεση της Αρτεμισίας με τον δόλο προκύπτει και από την έκκληση του μεταμφιεσμένου σε Αρτεμισία Ευριπίδη στον Ερμή ως θεό της απάτης στην ίδια σκηνή: *Ἐρμῆ δόλιε, ταυτὶ μὲν ἔτι καλῶς ποεῖς* («Ερμή, των δόλων θεέ, καλά τα φέρνεις»: στ. 1202). Υποδύμενος την Αρτεμισία, ο Ευριπίδης αποκτά τις ιδιότητες αυτής της ιστορικής μορφής, εξαπατώντας τον βάρβαρο χαρακτήρα του έργου. Όταν πλέον ο βάρβαρος τοξότης αντιλαμβάνεται ότι τον ξεγέλασε η «Αρτεμισία», αναζητά τον κρατούμενό του, ζητώντας τη συνδρομή του Χορού των γυναικών, που αναλαμβάνει να τον παραπλανήσει περαιτέρω, δίνοντάς του εσφαλμένες οδηγίες (στ. 1210-1226). Ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε Αρτεμισία εξουδετερώνει τον βάρβαρο χαρακτήρα μέσα σε μία «περσική» δραματική ατμόσφαιρα και με τη συνδρομή του «δήμου των γυναικών», που, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, εμφανίζεται να φέρει συγκεκριμένες πολιτικές

13. Βλ. J. Henderson, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford University Press, Oxford, 1987, σ. xxxv-xxxvi.

14. Βλ. Zeitlin, «Travesties of gender and genre», σ. 193· C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge Mass. / London, 1964, σ. 225· E. Bobrick, «Iphigenia revisited: *Thesmophoriazousae* 1160-1225», *Arethusa* 24 (1991), σ. 68-69.

15. Βλ. F. I. Zeitlin, «Playing the other: Theater, theatricality and the feminine in Greek drama», J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to do with Dionysos*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, σ. 79-84· S. Murnaghan, «Women in Greek tragedy», R. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, Blackwell Publishing, Oxford-Malden, 2005, σ. 238· R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, σ. 64· R. Just, *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London, 1989, σ. 196· M. Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, Stanford University Press, Stanford, 1987, σ. 160, και για ευριπίδεια παράλληλα χωρία που αναφέρονται στον γυναικείο δόλο, βλ. I. Karamanou, *Euripides: Danae and Dictys*, K. G. Saur / De Gruyter, München / Leipzig, 2006, σ. 58.

ιδιότητες. Η νίκη αυτή φαίνεται να υποδηλώνει *mutatis mutandis* τη δυνατότητα εξουδετέρωσης των βάρβαρων πολεμίων της αθηναϊκής πόλεως, που είναι στην προκειμένη περίπτωση οι Πέρσες. Όπως στη *Λυσιστράτη*, που πιθανότατα παρουσιάστηκε λίγους μήνες πιο πριν, στα Λήνια του 411,¹⁶ η ηρωίδα του έργου προτρέπει Αθηναίους και Λακεδαιμονίους να συστρατευθούν ενάντια στην περσική απειλή,¹⁷ αντιστοίχως, στην έξοδο των Θεσμοφοριαζουσών η γυναικεία σύναξη στα Θεσμοφόρια και ο αριστοφανικός Ευριπίδης λύνουν τις διαφορές τους και συμπαρατάσσονται σε ένα κοινό μέτωπο εναντίον του κοινού εχθρού και πολεμίου της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Εν κατακλείδι, οι πολιτικές αποχρώσεις των Θεσμοφοριαζουσών εντοπίζονται ήδη από την *πάροδο* και εξής σε όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τη συμβολική πολιτική υπόσταση την οποία λαμβάνει ο «δῆμος των γυναικών», σε αντίστιξη με τους εχθρούς του *δήμου*, οι οποίοι διαπραγματεύονται με τους Πέρσες, στοχεύοντας στην κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος. Στην έξοδο του έργου εξαλείφεται η βαρβαρική απειλή μέσω του εύστοχου δραματουργικού μετασχηματισμού του ιστορικού χαρακτήρα της Αρτεμισίας και με τη συνδρομή του «δῆμου των γυναικών». Η εξουδετέρωση του βαρβαρικού κινδύνου στον μικρόκοσμο της κωμικής περίπτωσης θα μπορούσε, τηρουμένων των αναλογιών, να αντανακλά τη δυνατότητα, αλλά και την αναγκαιότητα της εξάλειψης της περσικής και αντιδημοκρατικής απειλής στον μακρόκοσμο της αθηναϊκής πολιτικής.

16. Για τη χρονολόγηση της *Λυσιστράτης*, βλ. Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, v. 2, σ. 343-352· Sommerstein, «Aristophanes and the events of 411», σ. 112-126· Henderson, *Aristophanes: Lysistrata*, σ. xv-xxv· Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazousae*, σ. xli-xliv· Sommerstein, *Aristophanes: Thesmophoriazousae*, σ. 2-4.

17. Βλ. E. Hall, «The archer scene in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», *Philologus* 133 (1989), σ. 50-51· Austin – Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazousae*, σ. lxxvi· Slater, *Spectator Politics*, σ. 180· H. J. Tschiadel, «Aristophanes und Euripides: Zu Herkunft und Absicht der Weiberkomödien», *Grazer Beiträge* 11 (1984), σ. 36-37.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΝΑΝΟΥ

*Πολιτική και θέατρο για παιδιά:
Από τον Αριστοφάνη στον Ευγένιο Τριβιζά*

Η λέξη πολιτική προέρχεται από τη λέξη πόλις και, όπως είναι εμφανές ήδη από την Ηετυμολογία της, παραπέμπει σε μια δράση άρρηκτα συνδεδεμένη με τις υποθέσεις της πόλης. Ο Αριστοτέλης διακρίνει τρία είδη ομάδων συνύπαρξης των ανθρώπων: την οικογένεια (οἶκος, οἰκία), το χωριό (κώμη) και την πόλη-κράτος (πόλις). Η πόλη αποτελεί τον υψηλότερο και ανώτερο τύπο κοινωνίας, καθώς σχηματίζεται από τη συνένωση περισσότερων χωριών, συνεπώς και οικογενειών. Η πόλη δεν περιορίζεται στην επίτευξη του ζῆν, όπως η κώμη, αλλά στοχεύει στο εὖ ζῆν, στην ευδαιμονία των πολιτών. Η πολιτική ορίζεται συνεπώς ως η δραστηριότητα μέσω της οποίας οι άνθρωποι επιχειρούν να βελτιώσουν τη ζωή τους.¹ Είναι εμφανές ήδη από τον ορισμό αυτό ότι η πολιτική αφορά άμεσα όλα τα πρόσωπα που συνιστούν την πόλιν, συμπεριλαμβανομένων των παιδιών, αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, που η καθημερινή τους ζωή επηρεάζεται σε πολλαπλά επίπεδα από την πολιτική πράξη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ειδικότερη βαθύτερη σχέση της πολιτικής με το θέατρο. Σε μία γνωστή ομιλία με τίτλο «Θέατρο και Πολιτική» που πραγματοποιήθηκε το 1973, ο Καγκελάριος Willy Brandt κάνει μία πολύ εύστοχη παρατήρηση: «Θέατρο και Πολιτική έχουν στη βάση τους κάτι κοινό: Και τα δυο συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στο σύνολο της ανθρώπινης ζωής, στις κοινωνικές σχέσεις, τις προϋποθέσεις και τις αντιφάσεις της –τις εξωτερικές και τις εσωτερικές».² Από την εποχή της ομιλίας αυτής πολλά έχουν αλλάξει, όμως, παρόλο που η κυρίαρχη θέση του θεάτρου έχει μειωθεί, καθώς τηλεόραση και διαδίκτυο καθορίζουν αποφασιστικά τις πολιτικές μας απόψεις και διαμορφώνουν συνειδήσεις, η ουσία της θεατρικής πράξης δεν έχει αλλοιωθεί.

Η σχέση της πολιτικής και του θεάτρου για παιδιά είναι ένα πολυεπίπεδο θέμα με πολλαπλές προεκτάσεις. Πριν όμως από την οποιαδήποτε διερεύνησή του, είναι πολύ χρήσιμο να παρουσιαστούν πολύ συνοπτικά κάποια ερευνητικά συμπεράσματα πάνω στη διαμόρφωση της πολιτικής σκέψης των παιδιών.

Σύμφωνα με τον αναπτυξιακό ψυχολόγο και ψυχαναλυτή Erik Erikson, τα παιδιά περνούν από μια διαδοχή τεσσάρων σταδίων στο πλαίσιο της διαδικασίας κοινωνικοποίησης. Στο τελευταίο στάδιο αυτής της θεωρίας, περίπου στην ηλικία των 6-12 ετών,

1. Αριστοτέλης, *Πολιτικά* στο Αριστοτέλης: Άπαντα (Α' και Β' τόμος), εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993.

2. *Θέατρο* 31 (1973), σ. 73-76.

τα παιδιά μπαίνουν σε έναν οργανωμένο κόσμο δευτεροβάθμιων σχέσεων, τυπικών και απρόσωπων.³ Διαμορφώνουν τις πρώτες τους συνειδητές σχέσεις έξω από το οικογενειακό περιβάλλον, έρχονται σε επαφή με οργανωμένες κοινωνικές ομάδες, καλούνται να βρουν τον ρόλο τους και την ταυτότητά τους μέσα στις ομάδες αυτές. Στην ηλικία αυτή τα παιδιά βλέπουν και τις περισσότερες παραστάσεις είτε μέσα στο οικογενειακό είτε μέσα στο σχολικό πλαίσιο.

Η Ευγενία Κουτσοβάνου, καθηγήτρια παιδαγωγικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, υποστηρίζει ότι η διαδικασία της κατανόησης του πολιτικού συστήματος, η σύγκριση μεταξύ πολιτικών συστημάτων και η ανάπτυξη των παιδιών σε υπεύθυνους πολίτες περιλαμβάνεται στη διαδικασία κοινωνικοποίησης των παιδιών και τα εντάσσει ως θεματικές στον προτεινόμενο σχεδιασμό δραστηριοτήτων που αφορούν την προσχολική ηλικία. Με στόχο την αφύπνιση της πολιτικής συνείδησης των παιδιών θέτει τους άξονες της πολιτικής εκπαίδευσης στην προσχολική αγωγή: τη σημασία της υπευθυνότητας παιδιών και ενηλίκων απέναντι στην κοινωνία και την κατανόηση των διαδικασιών θέσπισης κανόνων.⁴

Σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα η πολιτική σκέψη των παιδιών αρχίζει να διαμορφώνεται από τα προσχολικά χρόνια. Ξεκινά από τα ερεθίσματα που δέχονται τα παιδιά στον άμεσο περίγυρό τους και αναπτύσσεται όσο προχωρά η διαδικασία κοινωνικοποίησής τους. Σε μια πολύ γνωστή έρευνα που πραγματοποιήθηκε από τους Stanley Moore, James Lare και Kenneth Wagner διαπιστώθηκε επιπλέον ότι οι γονείς μεταδίδουν τις πολιτικές τους πεποιθήσεις στα παιδιά χωρίς καν να χρειάζεται να εμπλακούν σε συζητήσεις μαζί τους για πολιτικές εντάσεις και διαμάχες. Κι εδώ ο ρόλος της εκπαίδευσης και της τέχνης, και ειδικότερα του θεάτρου μπορεί να είναι καταλυτικός.⁵ Γιατί διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης δεν σημαίνει απλά αποδοχή μιας υπάρχουσας κατάστασης αλλά ανάπτυξη κριτικής σκέψης η οποία αποτελεί τον θεμέλιο λίθο του δημοκρατικού πολιτεύματος.

Ποια όμως είναι ειδικότερα η σχέση παιδικού θεάτρου και πολιτικής; Σε μία από τις πρώτες μελέτες που έχουν διεξαχθεί πάνω στο θέμα με τίτλο *Program of a Proletarian Children's Theater* το 1929, ο Walter Benjamin εξετάζει τις εκπαιδευτικές δυνατότητες της θεατρικής πράξης σε σχέση με την πολιτική. Πιο συγκεκριμένα δηλώνει: «Η εκπαίδευση ενός παιδιού απαιτεί την εμπλοκή ολόκληρης της ζωής του... Και μόνο στο θέατρο ολόκληρη η ζωή εμφανίζεται σαν ένας καθορισμένος χώρος, σε όλη της την πληρότητα».⁶ Ο Benjamin βέβαια χρησιμοποιεί το άρθρο του για να ασκήσει κριτική στην αστική εκπαίδευση, αυτό που όμως μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία είναι το εξής: η αναγνώριση της δύναμης του θεάτρου στη διαμόρφωση της πολιτικής συνείδησης των νέων ανθρώπων ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

3. Ευγενία Κουτσοβάνου, *Οι κοινωνικές επιστήμες στην προσχολική αγωγή*, Οδυσσέας, Αθήνα, 2009, σ. 27-28.

4. *Ο.π.*, σ. 52.

5. *Ο.π.*, σ. 54.

6. Jules Simon, «What about the children? Benjamin and Arendt on education, work and the political», César Rosatto – Hermán Garcíá (επιμ.), *Teaching Global Community*, Information Age Publications, 2011.

Ο συγγραφέας και καθηγητής Jack Zipes αναλύοντας και σχολιάζοντας περαιτέρω τη μελέτη του Benjamin, αναγνωρίζει ότι μέσα από το θέατρο –και ειδικότερα το συμμετοχικό παιδικό θέατρο– τα παιδιά ενθαρρύνονται να θέτουν ερωτήματα, να συνειδητοποιούν ότι η κριτική είναι αναφαίρετο δικαίωμά τους και να εξοικειώνονται με την ύπαρξη πολλαπλών εναλλακτικών λύσεων. Το θέατρο θέτει στο επίκεντρο την καθημερινή επαφή των παιδιών με διάφορες μορφές εξουσίας που ορίζουν τόσο τη δική τους ζωή όσο και τη ζωή των ενηλίκων. Οι ήρωες σε ένα θεατρικό έργο αντιπροσωπεύουν ανταγωνιστικές αρχές και καθώς οι μάσκες πέφτουν και τα κίνητρά τους αποκαλύπτονται, οι κοινωνικές σχέσεις που διέπουν αυτές τις αρχές γίνονται πιο ορατές. Σύμφωνα πάντα με τον Zipes, τα παιδιά, ελεύθερα να εξερευνήσουν, μπορούν να περάσουν κάθε είδους διαχωριστική γραμμή, συχνά με τρόπο πολιτικά ανορθόδοξο.⁷

Η πολιτική δύναμη της θεατρικής πράξης για ανήλικους θεατές είναι αναγνωρισμένη. Τι συμβαίνει όμως με την παιδική δραματουργία; Θα χρησιμοποιήσω ως παράδειγμα δύο έργα με ιδιαίτερη απήχηση στο παιδικό / νεανικό κοινό τόσο ως έργα που παρίστανται από θιάσους ενηλίκων –οι οποίοι απευθύνονται σε παιδιά– όσο και ως έργα που επιλέγονται να παρασταθούν από τα ίδια τα παιδιά, συνήθως σε σχολικό πλαίσιο: την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη και τα *Μαγικά μαξιλάρια* του Ευγένιου Τριβιζά.

Από τις 11 σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, η *Ειρήνη*, οι *Όρνιθες*, ο *Πλούτος* και οι *Εκκλησιάζουσες* επανέρχονται συστηματικά στο ρεπερτόριο των θιάσων που απευθύνονται σε παιδιά. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι διασκευές των αριστοφανικών αυτών κωμωδιών για παιδιά ξεκίνησαν στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του '70 με προεξάρχουσες τις δουλειές της Σοφίας Ζαραμπούκα και του Δημήτρη Ποταμίτη. Ο πολιτικός χαρακτήρας των έργων και η αθυροστομία τους μπορούν να θεωρηθούν κυρίαρχοι λόγοι του έως τότε αποκλεισμού τους. Η στροφή αυτή αξίζει να αναφερθεί ότι σημειώνεται παράλληλα με μια διεθνή στροφή της παιδικής λογοτεχνίας σε θέματα κοινωνικού προβληματισμού.⁸

Η φιλόλογος και ερευνήτρια Ελένη Καλκάνη στο άρθρο της «Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της *Ειρήνης*, από τη Σοφία Ζαραμπούκα»⁹ θέτει ερωτήματα που έχουν πολύ ενδιαφέρον: Τι είχε να πει ξαφνικά τότε ο Αριστοφάνης στα παιδιά; Πώς χειρίστηκαν οι διασκευαστές τα σημεία τριβής, την ασεμνολογία και κυρίως τον επικαιρικό χαρακτήρα; Κι εδώ, στο πλαίσιο της σημερινής προβληματικής, τίθεται επιπλέον το ερώτημα: διατηρήθηκε ο πολιτικός χαρακτήρας των έργων; Και σε ποιο επίπεδο αφορά αυτός ο πολιτικός χαρακτήρας τα παιδιά;

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του μεγάλου κωμωδιογράφου, η *Ειρήνη*, σε μία από τις πιο πρόσφατες διασκευές της, αυτή του Γιάννη Καλαντζόπουλου.

7. Jack David Zipes, «Political children's theater on the age of globalisation», *Theater Magazine* 33/2 (2003), σ. 3-25.

8. Ελένη Καλκάνη, «Οι διασκευές αριστοφανικών κωμωδιών για παιδιά: το παράδειγμα της *Ειρήνης*, από τη Σοφία Ζαραμπούκα», *Κείμενα, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας* 4 (2006), σ. 1-21.

9. Ο.π.

Η *Ειρήνη* γράφτηκε στα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ο πρωταγωνιστής της, ο Τρυγαίος, ταξιδεύει στον Όλυμπο για να ζητήσει από τον Δία να στείλει πίσω στους ανθρώπους την Ειρήνη. Άδικος κόπος. Ο Δίας έχει μετακομίσει ακόμη πιο ψηλά με όλους του Θεούς μαζί, για να μη βλέπει τα χάλια των ανθρώπων από τους πολέμους. Ο Τρυγαίος αναλαμβάνει δράση. Αυτή είναι συνοπτικά η υπόθεση του πασίγνωστου έργου του Αριστοφάνη.

Ο πολιτικός χαρακτήρας της διασκευής που εξετάζουμε εκτείνεται σε δύο επίπεδα: τα πολιτικά στοιχεία του πρωτότυπου έργου που έχουν διατηρηθεί στη διασκευή αλλά και την πολιτική χροιά που επιλέγει να δώσει ο διασκευαστής Γιάννης Καλατζόπουλος. Το αντιπολεμικό μήνυμα και η ανάδειξη της ειρήνης ως υπέρτατου αγαθού είναι τα κεντρικά πολιτικά θέματα του έργου τόσο στο πρωτότυπο όσο και στη διασκευή. Οι έννοιες του πολέμου και της ειρήνης προσωποποιούνται, αποκτούν ανθρώπινη μορφή και γίνονται πολύ πιο προσιτές στα παιδιά.

Παράλληλα αναπτύσσονται και δευτερεύοντα ζητήματα με πολιτική χροιά: η πολεμοκαπηλία στο πρόσωπο των εμπόρων όπλων, η ανεργία, η φτώχεια και η εξαθλίωση που μαστίζει τις εμπόλεμες χώρες. Προβάλλεται το πρότυπο της συλλογικής δράσης και του ανθρώπου που αναλαμβάνει δράση και μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Άλλωστε, όπως γίνεται σαφές, καμία χώρα και κανείς δεν μένει ανεπηρέαστος και αμέτοχος όταν δίπλα του γίνεται πόλεμος.

Η διασκευή του Γιάννη Καλατζόπουλου διατηρεί τα διαχρονικά πολιτικά στοιχεία του πρωτότυπου κειμένου, προβάλλοντας το πανανθρώπινο αντιπολεμικό μήνυμα του Αριστοφάνη. Εκτός από τις δραματουργικές αλλαγές που είναι απαραίτητες για τη σκηνική πρόσληψη του έργου από ανήλικους θεατές, παρατηρούμε μία έντονη προσπάθεια ο διασκευαστής να συνδέσει πράγματα και καταστάσεις της επικαιρότητας αναγνωρίσιμες στα παιδιά. Ενδεικτικά σημειώνω τις αναφορές στην πρώην Γιουγκοσλαβία, στον Αμερικανό Πρόεδρο, το Ιράκ, τις ιδιωτικοποιήσεις, τις ανατιμήσεις στο κρέας και το γάλα, την κυβέρνηση που αδειάζει τα ταμεία του κράτους. Αναφορές σε μία πραγματικότητα της οποίας αποδέκτες είναι φυσικά και τα παιδιά.

Στο κείμενο η έννοια της ειρήνης συνδέεται με την ομόνοια, τη συνεργασία και τη συλλογική προσπάθεια. Μόνο με την ενεργό δράση όλων μαζί αλλά και του καθενός ξεχωριστά μπορεί να επικρατήσει η ειρήνη. Το αριστοφανικό έργο και η διασκευή του παρακινούν τους νέους να μη δέχονται άκριτα και παθητικά τίποτα, να μη δειλιάζουν μπροστά στην εξουσία αλλά αντίθετα να έχουν το θάρρος της γνώμης τους και να αναλαμβάνουν προσωπική και συλλογική δράση στα πολιτικά δρώμενα. Το πρότυπο του ενεργού πολίτη έξω από προκατασκευασμένα καλούπια εξαιρείται και γίνεται παράδειγμα προς μίμηση, μέσα όμως από ένα έργο ποτισμένο με ξεκαρδιστικό χιούμορ και αστείρευτη φαντασία.

Το δεύτερο έργο που εξετάζεται είναι γραμμένο από τον Ευγένιο Τριβιζά –μία από τις πλέον αναγνωρίσιμες μορφές στον χώρο της παιδικής λογοτεχνίας– και πρόκειται για ένα από τα πιο δημοφιλή του κείμενα: *Τα μαγικά μαξιλάρια*. Σημειώνεται ότι η έρευνα αυτή έχει στηριχθεί στη μεταγραφή του κειμένου σε θεατρικό έργο από τον ίδιο τον συγγραφέα, η οποία παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο το 2009.

Τα Μαγικά μαξιλάρια είναι ένα έργο που διερευνά την έννοια της δημοκρατίας μέσα από πολλαπλά πεδία. Το έργο διαδραματίζεται στη χώρα του άπληστου Βασι-

λιά Αρπατίλαου όπου απαγορεύονται οι... Κυριακές, τα πάρτι γενεθλίων, οι παιδικές χαρές, μέχρι και ο λόξυγκας! Όλοι δουλεύουν νύχτα-μέρα για να γεμίσει με διαμάντια το θησαυροφυλάκιό του Βασιλιά. Ο καταχθόνιος σύμβουλός του, Σαυρίλιος Βρισελιέ, σχεδιάζει να καταργήσει ακόμη και τα όνειρα με την καινούργια του εφεύρεση, τα «εφιαλτικά μαξιλάρια». Όμως σε αυτή την απόπειρα θα βρει απέναντί του την αντίσταση των παιδιών!

Μου άρεσε γιατί μας δίνει το μήνυμα ότι δεν πρέπει να δεχόμαστε καμία μορφή καταπίεσης, να μη χάνουμε την ελπίδα μας και να αγωνιζόμαστε για την ελευθερία μας.

Με αυτά τα λόγια αναφέρεται στα *Μαγικά μαξιλάρια* ένας μαθητής της Ε΄ Δημοτικού από το 13^ο Δημοτικό Σχολείο Βόλου,¹⁰ συμπυκνώνοντας το εντελώς σαφές και ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα του έργου.

Ποιο είναι το πολιτικό πλαίσιο στο οποίο ο Τριβιζάς τοποθετεί τη δράση του έργου; Ο Βασιλιάς Αρπατίλαος αντιπροσωπεύει τη μορφή του τυράννου-δικτάτορα που αρπάζει τα αγαθά των υπηκόων του, ζώντας στην απόλυτη πολυτέλεια. Τα χαρακτηριστικά των απολυταρχικών καθεστώτων διά μέσου των αιώνων μέχρι και τις μέρες μας είναι πασιφανή: Η βία και η αυθαιρεσία της εξουσίας που δεν δέχεται καμία κριτική αλλά ενεργεί μόνο προς όφελος των λίγων και εις βάρος των πολλών.

Στην ανάπτυξη της υπόθεσης, η καταπίεση της ελευθερίας εκφράζεται σε πολλαπλά πεδία: η άρνηση της χαράς και του παιχνιδιού, η εκμηδένιση του ελεύθερου χρόνου, η υποβάθμιση της τέχνης, ο πόλεμος ενάντια στη φύση και την ομορφιά.

Το τελειωτικό χτύπημα για τους πολίτες είναι η στέρηση των ονείρων τους: Αυτή η υπέρτατη μορφή καταπίεσης θα σηματοδοτήσει και την οργανωμένη και συστηματική γέννηση της αντίστασης η οποία θα ανατρέψει το υπάρχον καθεστώς. Στα *Μαγικά μαξιλάρια* η διεκδίκηση αυτή έρχεται από τα ίδια τα παιδιά. Η επαναστατικότητα των νέων τίθεται στο επίκεντρο, η τάση τους να διαφωνούν, να αμφισβητούν, να απορρίπτουν, να συγκρούονται και να φέρνουν αλλαγές οραματιζόμενοι ένα καλύτερο μέλλον –μία χώρα χωρίς Αρπατίλαο. Κι εδώ βρίσκεται ίσως το πιο σημαντικό πολιτικό μήνυμα του έργου: η σημασία του ονείρου και του οράματος, της ύπαρξης της ελεύθερης και δημιουργικής σκέψης που μπορεί να εμπνέεται ένα καλύτερο μέλλον και να αγωνίζεται για αυτό.

Δεν είναι τυχαίοι οι στίχοι που κλείνουν το έργο:

Μένουμε τα όνειρά μας
Ελπίδα, όαση παρηγοριά μας,
Θησαυρός στη συμφορά μας
Μένουμε τα όνειρά μας.

Με αντισυμβατική διάθεση και τη χαρακτηριστική για τον Τριβιζά ανατρεπτική χρήση της γλώσσας, η διακωμώδηση της κρατικής εξουσίας και η αρνητικά φορτισμένη παρουσίαση των κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων δίνουν στο έργο ένα πραγματικά

10. Ελένη Βρέζα, *Η πρόσληψη των λογοτεχνικών κειμένων από μαθητές του Δημοτικού Σχολείου: Αξιολόγηση μαθητικών κειμένων από το πρόγραμμα της Σκυταλοδρομίας Ανάγνωσης*, Π.Δ.Τ.Ε. – Α.Π.Θ., 2008.

έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Αξίες όπως η δημοκρατία, η ελευθερία έκφρασης, η δικαιοσύνη, η φιλία, η αγάπη σκιαγραφούνται μπροστά στα μάτια μας με τα πιο ζωντανά χρώματα, καθώς οι ήρωες του έργου εξελίσσονται σκηνή με σκηνή. Είναι ενδιαφέρον όμως ότι ο ίδιος ο Ευγένιος Τριβιζάς έχει δηλώσει πως τα κείμενα του δεν είναι στρατευμένα και δεν κατευθύνονται από συγκεκριμένες πολιτικές προθέσεις. Αντίθετα, προτεραιότητά του είναι η αισθητική απόλαυση και η τέρψη του αναγνώστη.¹¹ Και αυτά ακριβώς είναι τα στοιχεία που κάνουν το έργο τόσο ελκυστικό στα παιδιά: το πηγαίο χιούμορ, η ζωντάνια των ηρώων, η διασκεδαστική πλοκή.

Κι εδώ εντοπίζεται μια αδιόρατη αλλά ουσιαστική σύνδεση του έργου του Αριστοφάνη με το έργο του Ευγένιου Τριβιζά: Ενώ και στα δύο διακρίνεται μια έντονα πολιτική διάσταση καθώς είναι έργα που εκφράζουν αξίες πανανθρώπινες και τονίζουν τη σημασία της υπευθυνότητας απέναντι στην κοινωνία, παραμένουν και τα δύο κείμενα που προσφέρουν υψηλή αισθητική απόλαυση, που γοητεύουν μικρούς και μεγάλους θεατές με τους συναρπαστικούς χαρακτήρες, με τις συγκρούσεις, το χιούμορ και τη δραματική πλοκή τους. Και από τα σημεία αυτά απορρέει η δύναμή τους. Γιατί, όπως ο Πικάσο έχει πει, η τέχνη δεν είναι παρά «ένα ψέμα που μας βοηθάει να ανακαλύψουμε την αλήθεια».

11. Ευγένιος Τριβιζάς, «Τα νήματα του χιούμορ στο μαγικό χαλί της φαντασίας», Διαβάζω 336 (25-5-1994), σ. 57-61.

MENEΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ

Ἡρώας ἢ Φονιάς; Οι λαϊκές αποφάσεις και οι πολιτικές τους προεκτάσεις ως υλικό θεάτρου

Το αντικείμενο της εργασίας μου είναι διπλό: από τη μια, η ανάδειξη μιας ιστορίας, ενός ρωμαϊκού μύθου, που αποτέλεσε τη βάση για τη συγγραφή τριών θεατρικών έργων με έντονα χαρακτηριστικά πολιτικού θεάτρου –το ένα είναι δείγμα του γαλλικού κλασικισμού και τα άλλα δύο είναι γραμμένα τον 20ό αιώνα– και από την άλλη, η παρουσίαση μιας μετα-δραματουργικής επεξεργασίας των τεσσάρων κειμένων (δηλαδή των τριών θεατρικών έργων και της αρχικής ιστορίας), που είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός κειμένου *pastiche* στα αγγλικά, το οποίο υπήρξε το κειμενικό υλικό για το στήσιμο μιας παράστασης που σκηνοθέτησα στο Λονδίνο τον Απρίλιο του 2013. Ο στόχος της παράστασης ήταν να λειτουργήσει, επίσης, ως σύγχρονο πολιτικό σχόλιο. Το Παράρτημα της εργασίας περιλαμβάνει το τελικό κείμενο της παράστασης.

Το έργο *Από Κτίσεως της Πόλεως (Ab Urbe Condita)* που αποτελείται συνολικά από 142 τόμους (βιβλία) γράφτηκε από τον Ρωμαίο ιστορικό Τίτο Λίβιο, που έζησε στα τελευταία προ-χριστιανικά και πρώτα μετα-χριστιανικά χρόνια.¹ Στο έργο αυτό περιγράφεται η μυθολογία πριν και γύρω από την ίδρυση της Ρώμης, από την εποχή του Αινεία και του Ρωμύλου, καθώς και η ιστορία των πρώτων Ρωμαϊκών χρόνων μέχρι τον 9 π.Χ. την εποχή του πρώτου αυτοκράτορα Αυγούστου. Στο πρώτο βιβλίο και σε μια περίοδο που προσδιορίζεται γύρω στα μέσα του 7ου π.Χ. αιώνα τοποθετείται (κι εκεί πρωτοαναφέρεται) η ιστορία του Οράτιου.² Σύμφωνα με την αφήγηση του Λίβιου, για να σταματήσει ο εμφύλιος πόλεμος μεταξύ δύο γειτονικών πόλεων, της Ρώμης και της Άλμπα, θα μάχονταν μέχρι θανάτου τρεις εκπρόσωποι από την κάθε πόλη και η πόλη των ηττημένων θα υποτασσόταν στους νικητές. Οι τριδύμοι Οράτιοι ήταν εκπρόσωποι της Ρώμης και οι τριδύμοι Κουριάτιοι, της Άλμπα. Στη μεταξύ τους μάχη σκοτώθηκαν οι τρεις Κουριάτιοι και οι δύο από τους Οράτιους κι έτσι ο επιζών Οράτιος μπήκε θριαμβευτής στη Ρώμη έχοντας εξασφαλίσει την κυριαρχία της πόλης πάνω στην Άλμπα. Η αδερφή του Οράτιου ήταν αρραβωνιασμένη με έναν από τους Κουριάτιους και όταν

1. Οι γενικές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Τίτου Λίβιου προέρχονται από το βιβλίο της Mary Jaeger, *A Livy Reader, Selections from Ab Urbe Condita*, Bolchazy-Carducci Publishers Inc, Mundelein, Illinois, 2011.

2. Η αφήγηση του μύθου του Οράτιου περιλαμβάνεται στα κεφάλαια 23-26 του πρώτου βιβλίου του *Από Κτίσεως της Πόλεως*. βλ. σχετικά T. Livius, *Roman History from The Building of the City* (μετ. John Freinsheim), A. Donaldson, Edinburgh, 1761, v. I, σ. 49-57.

έμαθε για τον χαμό του άρχισε να θρηνεί. Τα κλάματα και οι οιμωγές της αδερφής προκάλεσαν την αγανάκτηση του Οράτιου που τη σκότωσε με το ίδιο ξίφος που είχε σκοτώσει και τον αγαπημένο της, διακηρύσσοντας ότι αυτό το τέλος αξίζει σε όσες αισθάνονται λύπη για τους εχθρούς αντί για χαρά για την πατρίδα τους. Με την πράξη του αυτή ο Οράτιος, εκτός από ήρωας για την πόλη, έγινε φονιάς της αδερφής του και παρόλο που θεωρήθηκε ότι οι συνέπειες της βάρβαρης ενέργειάς του αντισταθμίζονταν από την ωφέλεια προς την πόλη, έπρεπε να κριθεί από τον βασιλιά. Για να αποφύγει το βάρος της απόφασης ο βασιλιάς όρισε δικαστές για να κρίνουν ένοχο τον Οράτιο, αλλά του παραχώρησε το δικαίωμα της έφεσης. Ο Οράτιος καταδικάστηκε από τους δικαστές, έκανε έφεση και δικάστηκε ξανά ενώπιον του λαού αυτή τη φορά. Τα επιχειρήματα του πατέρα του Οράτιου που υπερασπίστηκε τον γιο του για τη φιλοπατρία του και αποδοκίμασε την ενέργεια της κόρης του, μαζί με τα δάκρυά του, είχαν έντονη επιρροή στον κόσμο που αθώωσε τελικά τον Οράτιο για τη δολοφονία της αδερφής του κρίνοντας με βάση το συναίσθημα και τον θαυμασμό στην ανδρεία του, παρά με βάση την πράξη του. Η εμπλοκή του λαού στη λήψη της απόφασης πέρα από τις πολύπλοκες νομικές συζητήσεις που έκτοτε προκαλεί,³ αποκαλύπτει την έντονη πολιτική επιθυμία να μη θανατωθεί ο ήρωας στο πρόσωπο του φονιά, πράγμα που αποτελούσε και το συμφέρον της πόλης. Εκτεταμένο σχολιασμό της ιστορίας του Οράτιου και των πολιτικο-νομικών προεκτάσεών της έχουν κάνει τόσο ο σύγχρονος με τον Λίβιο, Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς,⁴ όσο και ο Νικολό Μακιαβέλι.⁵

Η παραπάνω ιστορία από τότε που πρωτογράφηκε δεν σταμάτησε να επαναλαμβάνεται ως αφήγημα, να εμπνέει ζωγράφους και μουσικούς, ιδιαίτερα από την εποχή του Μπαρόκ και μετά,⁶ αλλά και να ζωντανεύει ως πραγματική μάχη μέχρι θανάτου δυο ζευγαριών τριδύμων για τη διασκέδαση βασιλιάδων και ευγενών.⁷

3. Εκτενής σχολιασμός από αμιγώς νομική σκοπιά της δολοφονίας της Οράτιας (αδερφής του Οράτιου) και της διαδικασίας που ακολουθήθηκε για την απονομή δικαιοσύνης, όπως περιγράφονται από τον Τίτο Λίβιο, γίνεται στο μελέτημα A. Watson, «The death of Horatia», *Legal Origins and Legal Change*, The Hambledon Press, London / Ohio, 1991, σ. 115-128.

4. Για μια γενικότερη επισκόπηση και σύγκριση των απόψεων των δύο Λατίνων ιστοριογράφων πάνω στον ίδιο μύθο, βλ. S. Oakley, «Dionysius of Halicarnassus and Livy on the Horatii and the Curiatii», C. Kraus – J. Marincola – C. Peling (επιμ.), *Ancient Historiography and its Context: Studies in Honour of A. J. Woodman*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2010, σ. 118-128. Επίσης, οι απόψεις του Διονυσίου αναλύονται και στο κεφάλαιο «The Death of Horatia» (βλ. υποσημείωση 3).

5. Το βιβλίο *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* γράφηκε από τον Μακιαβέλι στις αρχές του 16ου αιώνα και εκδόθηκε μετά τον θάνατό του, στα 1531· βλ. N. Machiavelli, *The Discourses* (μετ. Leslie Walker), Penguin Books, London, 1998, σ. 169-174.

6. Ενδεικτικά αναφέρονται οι πίνακες των Giuseppe Cesari (1612) και Fulchran-Jean Harriet (1798) με τον ίδιο τίτλο «Η Μάχη μεταξύ των Οράτιων και των Κουριάτιων» και του Jacques-Louis David «Ο Όρκος των Οράτιων» (1784), καθώς και οι όπερες των Domenico Cimarosa (1796) και Saverio Mercadante (1846) που είχαν τον ίδιο τίτλο *Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι* και του Antonio Salieri *Οι Οράτιοι* (1786).

7. Εικάζεται ότι η μονομαχία μεταξύ τριών αχολουθών του Ερρίκου III της Γαλλίας και τριών του Δούκα του Γκιζ στις 27 Απριλίου 1578 έγινε σε απομίμηση της μάχης μεταξύ των Οράτιων και των Κουριάτιων αδερφών [βλ. σχετικά K. Van Orden, *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, σ. 104-105 και N. Machiavelli – M. Montaigne, *The Essays of Michael de Montaigne* (μετ. Peter Coste), London, 1811, σ. 404].

Ο Πιερ Κορνείγ το 1640, απαντώντας στην κριτική που δέχτηκε από την Ακαδημία για το έργο του *Ελ Σιντ*,⁸ παρουσιάζει στο κοινό τον Οράτιο,⁹ ένα θεατρικό έργο γραμμένο αυστηρά σύμφωνα με τους αριστοτελικούς κανόνες της τραγωδίας. Εδώ ακολουθούνται και αποκαλύπτονται όλα τα στοιχεία της δραματουργίας του Κορνείγ, δηλαδή η περίπλοκη και παραφορτωμένη δράση, η κυρίαρχη σημασία του πολιτικού συμφέροντος και οι υπερβατικοί, μεγαλειώδεις ήρωες. Πρόκειται για μία πεντάπρακτη τραγωδία, γραμμένη σε αλεξανδρινό στίχο, που παραμένει συνεπής: (α) στην ενότητα του τόπου, καθώς εκτυλίσσεται ολόκληρη σε ένα δωμάτιο του σπιτιού του Οράτιου, (β) στην ενότητα του χρόνου, καθώς η δράση ολοκληρώνεται μέσα σε μία μέρα, και (γ) στην ενότητα της πλοκής που είναι μία και γραμμική.¹⁰ Παρά τις διατυπωμένες ηθικές αντιρρήσεις για το περιεχόμενο του δράματος και την επιλογή του Κορνείγ να ασχοληθεί με το θέμα αυτούσιο χωρίς να επιχειρήσει κάποια παρέμβαση ηθικής συμμόρφωσης, ο Οράτιος υπήρξε η πρώτη επιτυχημένη ρωμαϊκή τραγωδία του συγγραφέα, η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την πολιτική κατάσταση της εποχής που γράφτηκε.

Η υπόθεση ακολουθεί σε γενικές γραμμές την ιστορία του Λίβιου στην οποία ο Κορνείγ κάνει κάποιες αλλαγές για ενίσχυση της θεατρικότητας και του μηνύματος που θέλει να προβάλλει. Αντί για τα τρίδυμα αδέρφια στη σκηνή εμφανίζεται μόνο ένας αντιπρόσωπος από κάθε πόλη, ενώ στους πρωταγωνιστές του έργου περιλαμβάνονται η αδερφή του Οράτιου και αρραβωνιαστικιά του Κουριάτιου, Καμίλα, αλλά και η γυναίκα του Οράτιου και αδερφή του Κουριάτιου, Σαμπίνα. Οι χιαστί διασταυρούμενες σχέσεις των ζευγαριών αυξάνουν τη δραματικότητα της σύγκρουσης των δύο μονομάχων και περιπλέκουν τις έννοιες της αγάπης για την πατρίδα και της λύπης για τον χαμό του συγγενή ή του αγαπημένου. Μετά τις δύο πρώτες πράξεις, όπου αφθονούν οι διάλογοι, ή μάλλον οι εκτενείς απαντητικοί μονόλογοι περί του χρέους προς την πατρίδα, μεταξύ των πρωταγωνιστών σε διάφορους συνδυασμούς, η μονομαχία των δύο ηρώων περιγράφεται από πρόσωπα που έρχονται ως εξωτερικοί αγγελιαφόροι στην τρίτη πράξη και στο πρώτο μισό της τέταρτης πράξης, ενώ η σύγκρουση του Οράτιου με την αδερφή του και η δολοφονία της (που συμβαίνει φυσικά εκτός σκηνής) ολοκληρώνουν την τέταρτη πράξη. Στην πέμπτη πράξη, και για να αποφασιστεί αν ο Οράτιος είναι ήρωας ή φονιάς, στήνεται μέσα στον σταθερό οικιακό χώρο ένα ιδιότυπο δικαστήριο του οποίου πρόεδρος είναι ο βασιλιάς της Ρώμης που φτάνει στο σπίτι, κατηγορος ένας υπασπιστής του κρυφά ερωτευμένος με τη νεκρή Καμίλα, και υπερασπιστές του Οράτιου ο πατέρας του και η γυναίκα του, που προτείνει να πεθάνει αυτή στη θέση του Οράτιου, ο οποίος έχει ήδη δηλώσει την επιθυμία να θανατωθεί για να εξιλεωθεί για το έγκλημά του. Το έργο κλείνει με μια μακριά τιράντα του βασιλιά, ο οποίος αποφασίζει συνειδητά να παραβλέψει τον νόμο που καταδικάζει τον Οράτιο, λόγω της σημαντικής υπηρεσίας που προσέφερε στην πόλη της Ρώμης κάνοντάς την κυρίαρχη πάνω στην Άλμπα.

8. Οι γενικές πληροφορίες για το έργο και την εποχή του Κορνείγ αντλήθηκαν από το D. Clarke, *Pierre Corneille: Poetics and Political Drama under Louis XIII*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

9. Βλ. P. Corneille, *Horace, Oeuvres de P. Corneille, Tome III*, The Project Gutenberg eBook, 2011, και Pierre Corneille *Horace* (μετ. Alan Brownjohn), Angel Books, London, 1996.

10. Με το θέμα ασχολείται αναλυτικότερα ο David Clarke στην «Εισαγωγή» της παραπάνω μετάφρασης του Οράτιου στα αγγλικά (Pierre Corneille, «Introduction», σ. 8-22).

Το έργο γράφτηκε σε μία περίοδο που η Γαλλία προσπαθούσε να εδραιώσει τη θέση της στην Ευρώπη κατά την εμπλοκή της στον Τριακονταετή Πόλεμο και ο Κορνέιγ συμμορφώθηκε με τις επιθυμίες του πάτρονά του, Καρδινάλιου Ρισελιέ, να αναφερθεί στις ένδοξες μέρες της ρωμαϊκής ιστορίας, γράφοντας στην ουσία, όμως, για το μέλλον της Γαλλίας. Οι στρατιωτικές επιλογές του Ρισελιέ δεν ήταν καθόλου δημοφιλείς και είναι εμφανές μέσα στο έργο ότι ο Κορνέιγ δεν υποστηρίζει την καταφυγή στη στρατιωτική υπεροχή. Παρόλα αυτά, διαμορφώνει ένα απόλυτα φιλοπατριωτικό περιβάλλον, όπου η προβληματική σχέση μεταξύ της βίας και της τιμής ή αξίας του ήρωα θυσιάζεται για τη δόξα και το καλό του έθνους,¹¹ ενώ η προσωπική τραγωδία του ίδιου του Οράτιου αγνοείται εντελώς. Από επιλογή του Κορνέιγ η βίαιη πράξη του Οράτιου έχει μεταφερθεί από τον δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο,¹² η βασιλική παρέμβαση, όμως, επαναφέρει τον δημόσιο χαρακτήρα της κρίσης, ενώ οι μακροσκελείς λόγοι των ηρώων στοχεύουν στο να στοχαστούν οι θεατές πώς τα ηρωικά ιδεώδη αναμειγνύονται σε υπολογισμούς πολιτικής σκοπιμότητας και γιατί είναι απαραίτητη η υπεράνθρωπη επιβολή του καθήκοντος πάνω στα πάθη για να διαφυλάσσεται η αναντίρρητη υποταγή στο συμφέρον της πατρίδας.¹³

Το 1934 ο Μπέρτολτ Μπρεχτ έγραψε ένα Lehrstück,¹⁴ ένα διδακτικό έργο με θέμα τη διαλεκτική που, κατά τον ίδιο, ήταν προορισμένο για παιδιά.¹⁵ Είχε τίτλο *Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι*¹⁶ και ήταν γραμμένο σε ελεύθερο στίχο. Στο έργο αυτό –που εκπλήσσει για τον ευθύ και άμεσο λόγο του, τις φανταστικές εικόνες που περιγράφει και τις εμπνευσμένες σκηνικές του οδηγίες– λίγα στοιχεία από την ιστορία του Λίβιου έχουν κρατηθεί. Οι αντίπαλοι στρατοί των Οράτιων και των Κουριάτιων οδηγούνται στη μάχη και εμψυχώνονται από στρατηγούς, και πάλι τρεις εκπρόσωποι από κάθε στρατό καλούνται να συγκρουστούν αντί για ολόκληρα τα στρατεύματα. Στο μικρής έκτασης έργο περιγράφεται η μάχη μεταξύ των έξι αντρών και τίθενται ερωτήσεις για το ποιος τελικά νικάει στον πόλεμο: ο πιο έξυπνος, ο πιο δυνατός, ο καλύτερα εξοπλισμένος ή ο πιο οργανωμένος; Οι τρεις Κουριάτιοι και οι δύο από τους Οράτιους σκοτώνονται στο πεδίο της μάχης, ενώ ένας χορός Οράτιων αποθεώνει τον επιζήσαντα και αναλύει τους τρόπους που τους οδήγησαν στη νίκη. Η θεατρική παραβολή του Μπρεχτ δεν ασχολείται με ζητήματα ηθικής σημασίας και παρόλο που οι χαρακτήρες είναι συχνά αναποφάσιστοι, συντηρώντας ένα αίσθημα σασπένς ανάμεσα στις σκηνές, το συνολικό μήνυμα είναι προαποφασισμένο, όπως και η χρησιμότητα του έργου. Τα διδακτικά έργα σαν αυτό ήταν χρήσιμα γι' αυτούς που τα έπαιζαν και μόνο, και η ωφέλειά τους

11. Ό.π., σ. 13.

12. Ό.π., σ. 17.

13. Πολύ κατατοπιστική είναι και η «Εισαγωγή» στην έκδοση του έργου στην Αγγλία (στα γαλλικά) στα τέλη του 19ου αιώνα: George Saintsbury, «Introduction to *Horace*», *Cornelle's Horace*, Clarendon Press, Oxford, 1886, σ. xlv-lv.

14. Για μια εκτενή συζήτηση πάνω στη φόρμα και τη θέση των Lehrstück στο σύγχρονο θέατρο, βλ. Andrej Wirth, «The Lehrstück as performance», *TDR* 43/4, German Brecht, European Readings (Winter 1999), σ. 113-121.

15. Σύμφωνα με σημείωση του ίδιου του Μπρεχτ που συνοδεύει το κείμενο στην έκδοση του 1955.

16. Βλ. την αγγλική μετάφραση του έργου *The Horatians and the Curiatians, A Play for Schools* από τον John Willett, στο *Brecht Collected Plays: 3*, Methuen Drama, London, 1997.

αυξανόταν εάν έπαιζαν διαδοχικά όλους τους ρόλους για να μπορέσουν να ακολουθούν τη λογική του κάθε χαρακτήρα.¹⁷ Το μήνυμα του Μπρεχτ ότι πόλεμος συμβαίνει μόνο μεταξύ σχεδόν ίσων αντιπάλων και ότι η χρήση πανουργίας μπορεί να έχει αποφασιστική σημασία για την έκβασή του, δεν απαντά σε κάποιο ηθικό ερώτημα ανάλογο με το «ήρωας ή φονιάς», αλλά σίγουρα κρύβει τη σημασία της διαλεκτικής θεώρησης των πραγμάτων για ένα θέμα τόσο έντονα πολιτικό όσο ο πόλεμος.¹⁸

Διαλεκτική, όμως, υπήρξε στο μεγαλύτερο μέρος της και η σχέση του Χάινερ Μίλερ με τον Μπρεχτ, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από ορισμένα έργα που ο Μίλερ έγραψε ως απαντήσεις ή με αφορμή κάποια διδακτικά έργα του Μπρεχτ.¹⁹ Ένα απ' αυτά είναι και ο *Οράτιος* (1968).²⁰ Παρόλο που η αφορμή του Μίλερ για να γράψει τον *Οράτιο* στα 1968 ήταν η εισβολή στην Τσεχοσλοβακία και το τέλος της Άνοιξης της Πράγας, το σχόλιό του πάνω στο παλιότερο έργο του Μπρεχτ αφορά μάλλον το είδος γενικότερα παρά το συγκεκριμένο έργο και τη θεματική του, αν και κάποιοι στίχοι του έχουν συμπεριληφθεί ατόφιοι. Το μικρό σε έκταση αυτό έργο (διαρκεί λιγότερο από 15 λεπτά) είναι ιδιαίτερα πυκνό στη γλώσσα και τα νοήματα και ακολουθεί την ιστορία του Λίβιου με μεγαλύτερη πιστότητα απ' ό,τι το μπρεχτικό έργο. Από τις 10 σελίδες που καταλαμβάνει στην τυπωμένη του μορφή, στις 2 πρώτες παρουσιάζονται τα περιστατικά της ιστορίας του Οράτιου (η συμφωνία της επιλογής, η μονομαχία με τον Κουριάτιο, και η δολοφονία της αδερφής του), ενώ το υπόλοιπο είναι ένα τρόπον τινά δικαστικό δράμα κατά το οποίο ο λαός της Ρώμης, στον οποίο απευθύνονται άλλοτε άλλες ανώνυμες φωνές, καλείται να απαντήσει σε τρία ερωτήματα: (α) πώς πρέπει να κριθεί ο Οράτιος; (β) τι θα απογίνει το σώμα του μετά την εκτέλεσή του από τον δήμιο; και (γ) ως τι θα μείνει στη μνήμη των ανθρώπων; ως ήρωας ή ως δολοφόνος;²¹ Στην πρώτη ανάγνωσή του, το έργο ακούγεται σαν να αποτελεί έναν ύμνο στη δημοκρατία, αφού η καταφυγή στην κρίση του λαού φαίνεται να είναι ο μόνος ενδεδειγμένος τρόπος να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα. Ο συγγραφέας, όμως, προχωρεί βαθύτερα από το προφανές και κάτω από τη δημοκρατία αποκαλύπτει τη διαδικασία της κρίσης και τα όρια της γλώσσας.²²

17. Βλ. Uwe Schütte «Introduction», στο *Heiner Müller, Three Plays: Philoctetes, The Horatian, Mauser* (μετ. Nathaniel McBride), Seagull Books, Calcutta, 2011, σ. 5-7.

18. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι σημειώσεις του Μπρεχτ κατά τη συγγραφή του έργου που περιλαμβάνουν σχόλια για το παραδοσιακό κινέζικο θέατρο αλλά και οδηγίες προς τους ηθοποιούς που θα παραστήσουν τους Οράτιους και τους Κουριάτιους: βλ. J. Willett, «Notes on the *Horatians and the Curiatians*», *Brecht, Collected Plays: 3*, σ. 401-403.

19. Για μια συνοπτική σύγκριση του έργου των δύο δραματουργών, βλ. το άρθρο της Sue-Ellen Case, «From Bertolt Brecht to Heiner Müller», *Performing Arts Journal* 7/1 (1983) σ. 94-102.

20. Βλ. την αγγλική μετάφραση του έργου από τον Nathaniel McBride στο βιβλίο *Heiner Müller, Three Plays*.

21. Βλ. το εξαιρετικά εμπειριστατωμένο άρθρο του Jonathan Kalb, «The Horatian: Building the better Lehrstück», *New German Critique* 64: «Germany: East, West and Other» (Winter 1995), σ. 161-173.

22. Βλ. την πολύ κατατοπιστική «Εισαγωγή» του Hans-Thies Lehmann (μετ. Γιάννης Καλλιφατίδης) στην ελληνική έκδοση των έργων του Χάινερ Μίλερ *Μάουζερ & Ο Οράτιος* (μετ. Ελένη Βαροπούλου), Άγρα, Αθήνα, 2009, σ. 9-23, 15.

Ο Οράτιος του Χάινερ Μίλερ είναι γραμμένος σε ελεύθερο βραχύ στίχο, σε χρόνο παρελθοντικό, ακολουθώντας την οπτική τρίτου προσώπου, με σημεία εξιστορούμενου διαλόγου (και είπε ο ένας... και ένας άλλος απάντησε... κ.τ.λ.) και εκτεταμένα αφηγηματικά μέρη. Δεν υπάρχει διανομή ούτε ρόλοι και ο αριθμός των ηθοποιών που μπορούν να συμμετέχουν στην παράστασή του είναι ακαθόριστος (από έναν ηθοποιό, όπως παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μίλερ, μέχρι έναν πολυάριθμο Χορό ηθοποιών). Χαρακτηριστικό στοιχείο του κειμένου είναι οι συχνές επαναλήψεις, αφού όλα τα ερωτήματα που τίθενται απαντώνται με τον ίδιο τρόπο, το κείμενο έχει συγκριμένη φόρμα που επαναλαμβάνεται σχεδόν πιστά τρεις φορές. Αυτό επιβεβαιώνει το γεγονός ότι πρόθεση του Μίλερ ήταν να αποθεώσει την ίδια τη γλώσσα και να αποδείξει τελικά, μέσα από επαναληπτικά, ρυθμικά και ισόρροπα ιδεολογικά και γλωσσικά σχήματα, ότι μόνο αυτή είναι αρμόδια για την τελική κρίση του ήρωα και για το πώς το όνομά του θα μνημονεύεται από τις επόμενες γενιές.

Το έργο του Μίλερ είναι μια ισχυρότατη πολιτική αλληγορία και μ' αυτό ο συγγραφέας προσπάθησε να θέσει και να απαντήσει στο καίριο ερώτημα του πώς η ιστορία μιλά για τα αμφιλεγόμενα πρόσωπα του παρελθόντος. Πίσω από τον Οράτιο κρύβονται πολιτικά πρόσωπα που παρά τις πράξεις βίας που διέπραξαν, ή μάλλον εξαιτίας αυτών, χαρακτηρίστηκαν φονιάδες αλλά και σωτήρες από τους λαούς τους. Το ηχηρό παράδειγμα που ο Μίλερ υπονοεί αλλά δεν κατονομάζει είναι ο Στάλιν. Μόλις λίγα χρόνια μετά τον θάνατό του (1953) και καθώς τα φρικτά έργα του για τον λαό της Ρωσίας άρχιζαν να συζητούνται, ο Μίλερ θέτει το ερώτημα της κρίσης της ιστορίας και απαντά ξεκάθαρα ότι μόνο η γλώσσα είναι αρμόδια να το απαντήσει, αφού η δυσκολία ορισμού μιας ξεκάθαρης ηθικής σημασίας σε γεγονότα όπως τα αναφερόμενα είναι τεράστια. Βέβαια, η γλώσσα την οποία ευαγγελίζεται είναι μια γλώσσα ανύπαρκτη, ανέφικτη και απροσδιόριστη, αφού θα πρέπει εξ ορισμού να αναφέρει «στην ίδια ανάσα», όπως χαρακτηριστικά λέει, ότι ο Οράτιος της ιστορίας ήταν και ήρωας και φονιάς.²³

Παρά την εξέχουσα θέση που κατέχει ο Χάινερ Μίλερ στην ευρωπαϊκή και την παγκόσμια δραματουργία, δεν είναι ιδιαίτερα γνωστός στο Ηνωμένο Βασίλειο. Λίγοι άνθρωποι της βρετανικής θεατρικής κοινότητας γνωρίζουν το όνομά του και μ' αυτό (όπως είναι αναμενόμενο) συνδέεται μόνο το έργο του *Μηχανή Άμλετ*.²⁴ Κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στη σκηνοθεσία και στο πλαίσιο μιας συζήτησης για τους επιγόνους του Μπέρτολτ Μπρεχτ οργάνωσα ένα εργαστηριακό μάθημα για τον Μίλερ, όπου με τη χρήση αυτοσχεδιασμών και ασκήσεων έδειξα τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους δύο συγγραφείς εξετάζοντας αποσπάσματα από τα έργα *Μάουζερ* του Μίλερ και *Η Απόφαση* του Μπρεχτ. Ο πειραματισμός μου πάνω σ' αυτά τα δύο έργα, η παλιότερη επιθυμία μου να σκηνοθετήσω τον Οράτιο, λόγω του θέματός του και της φόρμας του, και η έρευνα για την ανακάλυψη των βασικών πηγών του έργου συνδυάστηκαν στην απόφασή μου να φτιάξω ένα καινούργιο κείμενο *pastiche* που αποτέλεσε τη βάση μιας παράστασης που ονομάστηκε *Publius Horatius*. Η δημιουργία του νέου κειμένου βασίστηκε στον Οράτιο του Μίλερ, του οποίου τη φόρμα των βραχέων στίχων

23. Ο.π., σ. 18.

24. Για μια συνοπτική παρουσίαση του έργου του Χάινερ Μίλερ και της *Μηχανής Άμλετ*, βλ. Carl Weber, «Heiner Müller, The despair and the hope», *Performing Arts Journal* 4/3 (1980) σ. 138.

και της έλλειψης διανομής και ρόλων διατήρησα, αλλά η χρήση του πρόσθετου υλικού είχε ως στόχους: (α) να αυξήσει τα αφηγηματικά στοιχεία, με κείμενο παρμένο κυρίως από την ιστορία του Λίβιου, (β) να σχιαγραφήσει λεπτομερέστερα τους χαρακτήρες που αναφέρονται στο έργο, κυρίως με στίχους και μονολόγους που προέρχονται από τον Κορνέιγ και (γ) να παραλλάξει τη γλώσσα σε ορισμένα σημεία χρησιμοποιώντας φράσεις επαναστατικού περιεχομένου και ύφους από τον Μπρεχτ. Για το βασικό ερώτημα «ήρωας ή φονιάς» ακολούθησα ως τελική απάντηση τη λύση που δίνει ο Μίλερ, θεωρήσα όμως καλό να συμπεριλάβω υπό μορφή εναλλακτικών λύσεων τις προτάσεις που είχαν γίνει από τους άλλους συγγραφείς και παρουσιάστηκαν παραπάνω. Στην ουσία, το αρχικό κείμενο εμπλουτίστηκε με τρεις ακόμη ιστορικές οπτικές που, πέρα από την ανάδειξη της πολυφωνίας, πιστεύω ότι βοήθησαν στην υποστήριξη της τελικής προτεινόμενης λύσης. Στην προσπάθεια επίτευξης ενιαίου ύφους, ολόκληρο το κείμενο στην τελική του μορφή γράφτηκε στα αγγλικά από μένα και για τη σύνταξή του και τις αναγκαίες μεταφράσεις χρησιμοποίησα τις παρακάτω πηγές: (α) την αγγλική μετάφραση του *Από Κτίσεως της Πόλεως* του Τίτου Λίβιου από τον John Freinsheim, (β) το γαλλικό κείμενο του *Οράτιου* του Κορνέιγ, (γ) την αγγλική μετάφραση του *Οράτιου* του Κορνέιγ από τον Alan Brownjohn, (δ) την αγγλική μετάφραση του *Οι Οράτιοι και οι Κουριάτιοι* του Μπέρτολτ Μπρεχτ από τον John Willett, (ε) την αγγλική μετάφραση του *Οράτιου* του Χάινερ Μίλερ από τον Nathaniel McBride, (στ) τη μετάφραση του *Οράτιου* στα αγγλικά από τους Marc Silberman, Helen Fehervary και Guntram Weber και (ζ) την ελληνική μετάφραση του *Οράτιου* από την Ελένη Βαροπούλου. Το κείμενο της παράστασης παρατίθεται στο Παράρτημα αυτής της εργασίας.

Ο δρόμος για τη σκηνική υλοποίηση της παράστασης δεν περνούσε, φυσικά, μέσα από τον νατουραλισμό. Έχοντας υπόψη τις σημειώσεις του Χάινερ Μίλερ που αφορούν την παράσταση του *Οράτιου*, με τους 5 ηθοποιούς που είχα στη διάθεσή μου και τον σκηνογράφο εργαστήκαμε προς την εξπρεσιονιστική κατεύθυνση, οργανώνοντας έναν χώρο που ενώ ήταν σύγχρονος, μπορούσε να λειτουργήσει και ως πλαίσιο της ιστορικής αφήγησης χωρίς να τη βαραίνει με λεπτομέρειες. Μέσα από ασκήσεις βασισμένες κυρίως στον Μέγιερχολντ και αυτοσχεδιασμούς επινόησης προσπαθήσαμε να οργανώσουμε το κείμενο και τη σκηνοθεσία με βάση τον συνδυασμό λόγου και κίνησης και τη χρήση ελάχιστων σκηνικών αντικειμένων. Για να ενισχύσουμε την αίσθηση απομάκρυνσης από την πραγματικότητα χρησιμοποιήσαμε φράσεις στα λατινικά (μάλιστα η παράσταση ξεκινούσε με δύο στίχους στα λατινικά) καθώς και στα ελληνικά. Λόγω των περιορισμένων συνθηκών παραγωγής, επιλέξαμε τις φτηνότερες λύσεις για τα κοστούμια και τον σκηνικό χώρο και αποφασίσαμε ότι το κύριο υλικό πάνω στη σκηνή μας θα ήταν εφημερίδες free press. Βέβαια, η επιλογή των εφημερίδων δεν έγινε μόνο για τους πρακτικούς λόγους της οικονομίας και της εύκολης ανεύρεσης του υλικού, αλλά εξυπηρετούσε ουσιαστικά τη δραματουργία της πολιτικής διάστασης του έργου.

Ήδη από τις αρχικές συζητήσεις με τους ηθοποιούς προσπαθήσαμε να αποκωδικοποιήσουμε το πολιτικό μήνυμα του Μίλερ και να συνταχτούμε με τον προβληματισμό τού πώς η ιστορία μιλάει για πρόσωπα που κατά περιόδους κρίθηκαν σωτήρες ή καταστροφείς λαών και κρατών. Παρόλη την επιβολή της τηλεόρασης, θεωρήσαμε ότι η υποτιθέμενα εγκυρότερη πληροφόρηση και διαμόρφωση γνώμης γίνονται από τον Τύπο, εξ ου και η επιλογή για τη χρήση των εφημερίδων. Όταν αποφασίστηκε ότι θα

διευρύνουμε την πινακοθήκη των πολιτικών προσώπων που κρύβονται μέσα στο έργο, εξετάσαμε τις περιπτώσεις από τη σύγχρονη ιστορία που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν, όπως ο Χίτλερ, ο Σαντάμ Χουσεΐν και ο Καντάφι.

Με τους Βρετανούς ηθοποιούς προβληματιστήκαμε έντονα για την περίπτωση της Μάργκαρετ Θάτσερ γιατί η ηθική και πολιτική αυτοουργία της, για παράδειγμα στην περίπτωση των ανθρακωρύχων ή του πολέμου στα Φόκλαντς, την είχαν αναδείξει και ήρωα και φονιά στα μάτια των Βρετανών. Ενώ η αρχική μας απόφαση ήταν να μη συμπεριληφθεί στα πρόσωπα που θα παρουσιάζαμε, λόγω της πολύ πρόσφατης ιστορίας της, συνέπεσε να πεθάνει μόλις δύο βδομάδες πριν από την πρεμιέρα της παράστασης. Τα κραυγαλέα σχόλια και οι φανατισμένες γνώμες των ανθρώπων τις επόμενες ημέρες, οι οποίοι ακόμη και κυριολεκτικά συγκρούονταν βίαια στους δρόμους για το αν η γυναίκα αυτή δόξασε ή κατέστρεψε το Ηνωμένο Βασίλειο, επιβεβαίωσαν την επικαιρότητα του δικού μας σχολιασμού και στην ουσία μάς επέβαλαν να τη συμπεριλάβουμε στη παράσταση. Θα πρέπει, πάντως, να επισημανθεί ότι η ουσία του πολιτικού σχολιασμού αρθρωνόταν οπτικά και με βάση το ακροτελεύτιο στο κείμενο του Μίλερ μόνο κατά τα τελευταία 5 λεπτά της παράστασης, όταν οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες των προσώπων που αναφέρθηκαν παραπάνω, αφήνοντας στους θεατές την επεξεργασία όλης της προηγούμενης 50λεπτης παράστασης και τη σύνδεση με τα σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα. Επέλεξα την τεχνική της εκ των υστέρων επεξήγησης του υλικού που προηγήθηκε, για να παραμείνει στο μυαλό των θεατών έντονη η απήχηση της παράστασης με μια δυνατή τελική εικόνα και για να μην επιβληθεί εξ αρχής μία οπτική που θα περιόριζε ή θα κατηύθυνε τις δυνατότητες πρόσληψης.²⁵

Συμπερασματικά, με βάση την πρακτική εφαρμογή σε μία παράσταση προσπάθησα να δείξω ότι ιστορίες όπως αυτή του Ρωμαίου Οράτιου συνεχίζουν να ερεθίζουν τη φαντασία των θεατρικών συγγραφέων που τις αναδημιουργούν σε διάφορες εποχές, ενώ ο πολιτικός προβληματισμός που δυνητικά διαμορφώνουν αλλάζει από εποχή σε εποχή αλλά εξακολουθεί να ενδιαφέρει και να ακρορά και τον σημερινό θεατή.

25. Κατά την προφορική ανακοίνωση της εργασίας στο συνέδριο παρουσιάστηκε πλούσιο φωτογραφικό υλικό από την παράσταση και προβλήθηκε ένα βίντεο που περιλάμβανε το τρέιλερ και κάποιες σκηνές της δίνοντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του ύφους και της φόρμας της παράστασης, κάτι που το παραπάνω κείμενο από τη φύση του αδυνατεί να κάνει.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

PUBLIUS HORATIUS

A pastiche made from texts by Titus Livius, Pierre Corneille, Bertolt Brecht and Heiner Müller.
Dramaturgy and translations by MENELAOS KARANTZAS

Forte evenit ut agrestes Romani ex Albano agro
Albani ex Romano praedas in vicem agerent.
The Roman peasants plundered the lands of Alba
The Alban peasants took the lands of Rome.
Et bellum utrimque summa ope parabatur
Civili simillimum bello.
And so both sides prepared for a war
Which was no less but civil war.
Albans, once more
Winter is over and once again
The war flares up over the ownership of land.
Therefore
We have determined to take up arms
Invade the land of the Romans
And overthrow them totally.
Submit!
We shall defeat you with such military strength
That none of you will escape.
Romans, the robbers come! With an enormous
Military strength they overrun the country.
They will spare our lives if we surrender
And leave us what we need to live.
But why
Are we more afraid of death than hunger?
We shall not submit!
And thus between the two cities, Rome and Alba
A war broke out about dominion.
While against the two cities fighting
The Etruscans waited, armed and mightily arrayed.
To resolve their quarrel faced with the common threat
Both armies moved face to face against each other
And stood in battalia. Their chiefs each
Advanced before his ranks into the middle

And said one to the other:
 We must be more sensible of the common danger
 Simul victorem ac victum
 The victor and the vanquished
 We run the risk of either sovereignty or slavery
 From the expected attack.
 And since battle weakens both victor and vanquished
 Let us agree on some expedient whereby
 It may be determined which shall reign over the other
 Without shedding much blood of either nation.
 Let us draw the lots so that
 One man will fight for our city.
 Against another fighting for our city
 Sparing the others for the common enemy.
 And the armies struck the swords on their shields
 And with this gesture they assented
 And the lots were drawn.
 The lots decided
 That a Horatian will fight for Rome
 That a Curiatian will fight for Alba.
 The Curiatian was engaged to the Horatian's sister
 And they were asked both the Horatian and the Curatian
 Each one by his army
 He is your
 engaged to sister
 You are his
 Should the lots
 Be drawn again?
 And the Horatian and the Curiatian said: No.
 And between the battle lines they fought
 Each side encouraged their own champion
 And had their eyes fixed on their swords
 And on their hands.
 Deos patrios, patriam ac parentes, quiquid civium
 Gods, country, parents, all the citizens
 In your hands
 Are our farmlands, herds and workshops.
 Between us and the robbers
 There is no one but you.
 Draw your sword and hasten!
 The battle begins!
 Inevitably
 The sun travelled across the heavens. Irrevocably
 Morning became midday
 And midday became nightfall
 And the Horatian wounded the Curiatian.
 The wounded man could barely lift his sword
 And the Curiatian breathed with fading voice:
 Have mercy for the vanquished. I am

Engaged to your sister.
And the Horatian yelled:
Rome is the name of my bride.
And the Horatian shoved his sword into the neck
Of the Curiatian, so that his blood spilled on the earth.
When to Rome returned the Horatian
Carried upon the shields of his unharmed comrades
Thrown over his shoulder was the battle chiton
Of the Curiatian he had killed
The dead man's sword hung as a trophy at his waist
His own sword bloodied in his hand.
With hurried pace his sister met him at the eastern gate of the city
Behind her slowly his old father came
And the victor jumped from the shields among the crowd's cheers
To receive his sister's embrace.
But his sister recognised the bloodied chiton
The work of her hands and screamed and loosened her hair.
And the Horatian rebuked his grieving sister:
Why do you scream and loosen your hair
Rome is victorious. Before you stands the victor.
The sister kissed the bloodied chiton and cried:
Merciless tiger, you who pleasures in bloodshed
You deny me tears. I can give to victory no else.
Rome, the only cause of my resentment
Rome, it was your hand that sacrificed my lover
Rome, which I hate and you adore
Rome
Give back to me him who once this chiton wore.
And the Horatian, still in his hand the sword
By which he had killed the Curiatian
For whom his sister grieved
On which the dead man's blood had not yet dried
Shoved the sword into the weeping woman's breast
So that her blood spilled on the earth. He said:
Go now to him the one you love more than Rome.
This to every Roman woman
Who mourns the enemy.
And he showed his twice bloodied sword
To all the Romans. And the cheering ceased.
From the watching crowd only a few still hailed
At the back. They had not yet witnessed
The cruel act. When in the silence of the crowd
The father reached his children, he had
Only one child left. He said then:
You have killed your sister.
And the Horatian did not cover the sword
Twice bloodied
And the Horatian's father
Looked at the twice bloodied sword and said:

You are the victor.
Rome dominates Alba.
Then with his face covered he grieved for his daughter
And on her wounds he spread the chiton
The work of her hands, by the same sword bloodied
And embraced the victor.
Now towards the Horatian and his father
The lictors marched on and with their fasces
Parted their embrace, removed the dead man's sword
From the victor's waist and from the murderer's hand
His own sword twice bloodied.
And from among the Romans one shouted out:
He is the victor.
Rome dominates Alba.
And from among the Romans another countered:
He killed his sister.
And all the Romans cried out at each other:
Honour the victor.
Execute the murderer.
And Romans against Romans drew their swords
In quarrel whether the Horatian was to be
Honoured as victor or executed as murderer.
The lictors
With their fasces, bundles of rods and axes, parted
The quarrellers. And called the people to the forum.
Concilio populi advocato Duumuiros inquit
Qui Horatio perduellionem iudicent secundum legem.
And from among them, people selected two
Who would pass judgment on the Horatian.
And to the first one, in his hand, they gave
The laurel for the victor
And to the other one an executioner's axe
The punishment for the murderer
And the Horatian stood
Between laurel and axe.
But to his side approached his father
The first in loss, and said:
A disgraceful spectacle which not even a citizen from Alba
Would watch without shame.
Against the city stand the Etruscans armed
And Rome will break its best sword.
About one you worry
Worry about Rome.
And from among the Romans one retorted:
Rome has many swords.
No Roman
Is less than Rome or there is no Rome.
And from among the Romans another one said
Pointing to the enemy with his finger:

Twice as powerful
Is the Etruscan when Rome is split in two
By difference of opinions
In an ill-timed conflict.
And the first one justified his opinion thus:
Words unspoken
Burden the arm bearing the sword.
Dissension hidden
Weakens the line of battle.
And the Horatian's father spoke to his son:
Your sister's was the crime, I do not pity her
You should be pitied more and I with you
For being the father of a daughter
Who proved so little in her Roman heart
And of a son who killed her staining his hands.
I do not find your deed unprompted or unjust
Yet you should spare the shame
Of killing your own sister.
And the Horatian's father embracing his son
For the second time he spoke to the people:
Impulsive deeds are never crimes
And praise is due, if virtue is the impulse.
It was his love for Rome that armed his hand
And if he loved Rome less he would be guiltless.
But innocent he is! His father's hand
Already would have punished him if guilty.
And for the second time the lictors parted
The embrace of the Horatian and his father.
And the Horatian crouched to pick up
His sword that lay bloodied in the dust.
But the lictors hindered him with their fasces.
And the Horatian's father moved
To lift up the bloody sword
Of the victor who was a murderer
And the lictors hindered him too.
And from among the Romans one uttered:
All of you citizens not jealous for his honours
Those he will have because his deed deserves them
Since Rome dominates Alba
Think he was capable of such a crime.
Rome must be saved from his killing hands.
If he cannot forgive his sister's tears
Her grief for the death of her loved one
The right of life and death for all of us
Shall be in his hands and in his mercy.
An act like his, such a dishonour for a man
Should make us fear and from his sword
We should be saved.
Publi Horati tibi perduellionem iudico

Publius Horatius I judge you guilty.
 And from among the Romans another said:
 An act so horrible that nature is appalled
 Was what he did in front of our very eyes
 Moreover impulse cannot justify a crime
 And if we adhere to laws, death is what he deserves
 Yet it is his sword that made us strong today
 Rome dominates Alba
 While against us both stands a common foe.
 Heroes like him should stand above all laws
 We should ignore them for the warrior who saved us
 And he will save us from the coming threat
 And Rome should hide the truth
 Let laws be silent!
 And all the Romans armed themselves
 Each one with his sword
 To fight against another Roman
 Whether the Horatian was to be
 Honoured as victor or executed as murderer.
 And he who bore the laurel and he who bore the axe
 Each also drew their swords. Even the lictors
 Put aside for a moment the fasces
 The symbols of their office
 And each took his sword in his hand
 And they stopped the quarrellers and made them silent.
 And at the four gates the guards were strengthened
 And the trial resumed
 In expectation of the enemy.
 And he who bore the laurel said:
 His service cancels his guilt
 And he who bore the axe said:
 His guilt cancels his service.
 And he who bore the laurel asked:
 Should the victor be executed?
 And he who bore the axe asked:
 Should the murderer be honoured?
 And he who bore the laurel said:
 If the murderer is executed
 The victor is executed.
 And he who bore the axe said:
 If the victor is honoured
 The murderer is honoured.
 Και ο λαός κοίταξε τον έναν και αδιαίρετο
 Δράστη των διαφορετικών πράξεων και τήρησε σιγή.
 And the people looked at him the indivisible one
 Doer of different deeds, one man, and remained silent.
 And he who bore the laurel
 And he who bore the axe asked:
 If the one cannot be done

Without the other which makes it undone
victor murderer
Because the and the
murderer victor
Are one man indivisible
Should we then do neither of the two
victory victor
So that we have a but not a
murder murderer
victor
And the is called No one?
murderer
And the people answered with one voice
(But the Horatian's father said nothing)
There is the victor. His name: Horatius.
There is the murderer. His name: Horatius.
Many men are in one man
One for Rome was victorious in the swordfight
Another one killed his sister
Unnecessarily. To each his due.
To the victor the laurel. To the murderer the axe.
And the Horatian was crowned with the laurel
And he who bore the laurel held high his sword
And with his arm outstretched honoured the victor.
And the lictors put aside their fasces
Their bundle of rods and axes and raised up the sword
The one twice stained with different bloods
Which lay in the dust and gave it to the victor.
And the Horatian crowned with laurel
Held high his sword so that all the Romans see
The one twice bloodied with different bloods.
And he who bore the axe set aside the axe
And the Romans all held high each one his sword
And for no more than three beats of the heart
With arms outstretched honoured the victor.
And then the lictors placed their swords
Back into their belts, took the victor's sword
Out of the murderer's hand and threw it
In the same dust it lay before, and he who bore the axe
Ripped from the murderer's brow the laurel
With which the victor was crowned and gave it back
To the man who carried it before and cast
Over the head of the Horatian
The cloth the colour of the night
Into which he was sentenced to go
Because he had killed a human being
Unnecessarily, and the Romans all
Placed each his sword into its sheath
And so all blades were covered

For the weapons that had honoured the victor would not
Take part in the murderer's execution. But the guards
At the four gates in expectation of the enemy
Did not cover their swords
And the blade of the axe was not covered
And the victor's sword, bloodied, lying in the dust.
And the Horatian's father said:
He is my last child. Kill me for him.
Allow him to live for Rome and punish him
Through me. Let my poor blood pay for his guilt
Then he will suffer more from my loss
But Rome will save her bravest defender.
And all the people with one voice answered:
No man is another man.
And Publius Horatius was put to death by the axe
So that his blood spilled on the earth.
And the laurel carrier, still holding
The victor's laurel, now dishevelled
Being ripped off from the murderer's brow
Asked the people:
What should be done with the victor's corpse?
And all the people with one voice answered:
The victor's corpse should be honoured
Carried upon the shields of all men saved by his sword.
And in a way they assembled the pieces of what
Would never again be reassembled naturally
The murderer's head and the murderer's body
One from the other separated by the executioner's axe
Both bloody from his very own blood.
Now the victor's corpse was carried
Upon the shields of all men saved by his sword
Heedless of his blood that flowed on their shields
Heedless of his blood upon their hands. And they pressed
The ripped off dishevelled laurel onto his brow
And in the clutching fingers of his hand they put
His dusted sword bloodied from the last fight
And crossed their naked swords over his body
A sign that nothing should defile the corpse
Of the Horatian who had won victory for Rome
Not rain nor time, not snow neither oblivion
And with their faces covered they mourned him.
At the four gates, though, the guards
In expectation of the enemy
Did not cover their faces.
And the axe carrier, still in his hand the executioner's axe
On which the victor's blood had not yet dried
Asked the people:
What should be done with the murderer's corpse?
And all the people with one voice answered:

(Although the last Horatian was silent)
The murderer's corpse
Should be thrown to the dogs
To be torn to pieces
So that remains nothing from him
Who killed a human being
Unnecessarily.
And the last Horatian, on his face
Twice the signs of tears, said:
The victor is dead, never to be forgotten
As long as Rome will dominate Alba.
Forget you all the murderer, as I, the first in loss
Have forgotten him.
And from among the Romans one replied:
Longer than Rome will dominate Alba
Shall not Rome be forgotten and with it the example
It has given or not given
Weighing with merchant scales the one against the other
Or undoubtedly distinguishing between guilt and service
Of the one indivisible doer of different deeds
Fearing the impure truth or not fearing it
Since half an example is no example
And what has not reached its definite end
Walks crabwise towards nothingness in the course of time.
And the laurel was stripped from the victor
And from among the Romans one bowed
Before the corpse and said:
Victor, let us remove from your hand
From you, who feels no longer
The sword that we need.
And from among the Romans another spat
Upon the corpse and said:
Murderer, give up the sword.
And the sword was torn off his hand
For stiff in death his hand had locked
Around the sword's hilt
So that the fingers had to be broken
Of the Horatian, in order he surrendered the sword
With which he had killed once for Rome
And once not for Rome, bloodied once too many
So that it could be used better by others
What he once used well and once not well.
And the murderer's corpse, split by the executioner's axe
Was thrown to the dogs to tear to pieces
Whole of it, so that nothing remains
Of him who killed a human being
Unnecessarily, or as much as nothing.
And then the voice was heard
Of him who was both a victor and a murderer

For the first time after the trial started.
And the Romans all remained silent and still
Before their eyes the murderer's corpse
Within their ears the victor's voice.
Friends Romans countrymen
You know my deeds and you decided for my fate
And, same as you, I wanted my death
Because death will guarantee my honour.
I shall not boast of my feats of bravery
My sword will show everything my hand has done
And as I wished to leave behind a memory of my service
Only my death could thus preserve my fame.
I'm sacrificed for my glory, not for my sister.
And these words were the last they heard from him.
And from among the Romans one asked the others:
How shall Publius Horatius be remembered
By the future generations?
And the people answered with one voice:
He should be known as the victor over Alba
He should be known as the murderer of his sister
In one breath both his service and his guilt.
And he who names his guilt and not his service
Should dwell among the dogs, himself a dog alike
And he who names his service and not his guilt
Should also dwell among the dogs.
But whoever names his guilt at one time
And names his service at another
Differently speaking from one mouth at different times
Or differently for different ears
Should have his tongue torn out.
That is to say that words must remain pure. Because
A sword can be broken and a man
Can also be broken, but the words
Fall into the swirl of the world irretrievably
Making things recognizable or unrecognizable.
Deadly to people is the unrecognizable.
Thus, not fearing of the impure truth
And in expectation of the enemy, they gave the world
A preliminary example of pure differentiation
Not concealing the remainder which otherwise
Would not unravel in the unstoppable change.
And each went back to work clutching with him
Next to plough, hammer, awl and quill, the sword.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Πολιτική και πολιτικοί στις ελληνικές κωμωδίες από το 1940 ως το 1967

Η πολιτική ανέκαθεν υπήρξε ένας ισχυρός πόλος έλξης για την ελληνική κωμωδιογραφία. Κατά τη χρονική περίοδο 1940-1967, η σατιρική πένα αρκετών κωμωδιογράφων τροφοδοτείται από τις κωμικοτραγικές σχεδόν πολιτικές καταστάσεις της ελληνικής κοινωνίας. Η μελέτη των έργων αυτών αποδεικνύει ότι υπάρχει μια «πολιτική» στη θεατρική ενασχόληση με την πολιτική, η οποία δικαιολογείται από τους συγκεκριμένους κοινωνικούς/ιστορικούς παράγοντες. Αν και συνήθως η πολιτική δεν σκιαγραφείται από τους συγγραφείς με τους καλύτερους θεμιτούς όρους, στην παρούσα ανακοίνωση, θα επικεντρωθούμε σε δύο κωμωδίες του είδους, οι οποίες συνδέονται από έναν κοινό παρονομαστή: την περιγραφή ενός ζοφερού πολιτικού κλίματος και την ύπαρξη ενός και μόνο ευσυνείδητου πολιτικού που προσπαθεί να επιβιώσει μέσα σε αυτό.

Οι ευσυνείδητοι πολιτικοί: Τοπικός παράγων και Ανώμαλος προσγείωσις

Πρώτος σταθμός, *Ο τοπικός παράγων* του Παναγιώτη Καγιά, έργο γραμμένο από τον συγγραφέα ήδη από το 1935,¹ το οποίο όμως γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία στην αθηναϊκή σκηνή κατά τη δεκαετία του 1950.² Σε ένα επαρχιακό μέρος της Αρκαδίας και σε ένα παγιωμένο πολιτικό καθεστώς, ο τοπικός παράγοντας της περιοχής Δαλέγκος έχει κατορθώσει να επηρεάζει την πολιτική επιλογή των κατοίκων με αποτέλεσμα να εκλέγεται κάθε φορά ο υποψήφιος της προτίμησής του. Το εκλογικό τοπίο, ωστόσο, αλλάζει όταν ο γιος του τοπικού γιατρού, Ντίνος Δενδράκης, επιστρέφει, με σπουδές στο εξωτερικό και ανανεωμένες ιδέες, προκειμένου να θέσει υποψηφιότητα στη γενετήριά του. Το έργο επικεντρώνεται στην εκλογική αναμέτρηση των δύο αντιπάλων, η οποία σηματοδοτείται και από μία έξυπνη ανατροπή: ο Ντίνος είναι ερωτευμένος με

1. Σύμφωνα με πληροφορία του ίδιου του συγγραφέα στο πρόγραμμα της παράστασης του 1945.

2. Ανέβηκε το 1945 από τον θίασο Κοτοπούλη στο θέατρο REX με τους: Βασίλη Λογοθετίδη (Δαλέγκος), Βίλμα Κύρου (Αννίτσα), Ντίνο Χατζίσκο (Δενδράκης), Λάμπρο Κωνσταντάρα (Δαμαλάς). Επαναλήφθηκε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1958, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη με τον Αθηνόδωρο Προύσαλη στο ρόλο του Δαλέγκου και την Άννα Κυριακού στο ρόλο της Αννίτσας. Στον κινηματογράφο παρουσιάστηκε το 1960 με τον τίτλο *Οι 900 της Μαρίνας* σε σκηνοθεσία Θάνου Σάντα και Κώστα Δούκα και με τους Γκέλλυ Μαυροπούλου, Άρη Μαλλιαγρό και Νίκο Τζόγια στους τρεις βασικούς ρόλους της υπόθεσης.

την Αννίτσα, κόρη του τοπικού παράγοντα Δαλέγκου, και οι δύο νέοι σχεδιάζουν να παντρευτούν μόλις ο νεοφώτιστος υποψήφιος εκλεγεί βουλευτής.

Στόχος του συγγραφέα είναι προφανώς να δημιουργήσει μια καθαρά ελληνική σάτιρα επαρχιώτικου ήθους με κωμικές αιχμές για τη φύση και τη λειτουργία της πολιτικής, τουλάχιστον μακριά απ' την πρωτεύουσα. Εξετάζοντας βαθύτερα τις σχέσεις και τις επιλογές των χαρακτήρων του έργου, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι ο Καγιάς χτίζει την πλοκή της κωμωδίας του πάνω στην αντίθεση παλαιού - καινούριου, με όσες προεκτάσεις μπορεί να λάβει ο συγκεκριμένος όρος. Ως προς την πολιτική, η εκλογική αντιπαράθεση Δενδράκη - Δαλέγκου είναι ένα αρκετά καυστικό σχόλιο πάνω στη στασιμότητα των αποτελεσμάτων της κάλπης και στη χειραγώγηση της σκέψης των ψηφοφόρων. Αξιότιμος και... γηραιότερος, ο Δαλέγκος υπόσχεται μικρο-ρουσφέτια και διευκολύνσεις στους κατοίκους του χωριού, εισπράττοντας ένα μεγάλο μερίδιο ψήφων και μη πραγματοποιώντας –όπως είναι αναμενόμενο– τα όσα υποσχέθηκε. Οι ψήφοι είναι η περιουσία του και τις διαχειρίζεται όσο πιο ευέλικτα μπορεί, γνωρίζοντας καλά τους κανόνες του πολιτικού παιχνιδιού. Χωρίς να περιγράφεται ως σκληρόκαρδος ή ανελέητος, ο τοπικός παράγοντας του Καγιά χρησιμοποιεί την πολιτική του ιδιότητα πρωτίστως για καλό δικό του και έπειτα για το καλό της κοινότητάς του.

Αντίθετα, ο νέος και πολλά υποσχόμενος Ντίνος Δενδράκης δείχνει να ενδιαφέρεται πραγματικά για τον τόπο του και από εκεί προκύπτει και η συνειδητή του επιλογή να πολιτευτεί. Στις συζητήσεις με τους κατοίκους του χωριού εξηγεί ότι το πολιτικό του όραμα περιλαμβάνει δουλειά για όλους ενώ αρνείται να υποσχεθεί προσωπικές χάρες, τις οποίες δεν θα καταφέρει αργότερα να τηρήσει, μόνο και μόνο για να κερδίσει ψηφοφόρους.³ Ο συγγραφέας προτάσσει την ηθική και τον αυθορμητισμό του Δενδράκη για να αναδείξει ακόμα περισσότερο την πονηριά και τους ψυχρούς υπολογισμούς του Δαλέγκου. Το νέο έρχεται αντιμέτωπο με το παλιό και φαίνεται πως πρέπει να επικρατήσει. Δεν είναι, ωστόσο, μόνο η ηλικιακή διαφορά που δίνει τον αέρα της ανανέωσης στην εκλογική διαδικασία. Ο νεαρός Ντίνος έχει σπουδάσει πολιτικές επιστήμες στο εξωτερικό και επιστρέφει στον τόπο του μορφωμένος και με διευρυμένους πνευματικούς ορίζοντες. Επιπλέον, διαθέτει επιστημονικό οικογενειακό υπόβαθρο, είναι γιος γιατρού, το οποίο δικαιολογεί τον ορθολογισμό αλλά και τον αλτρουισμό του.

Φαίνεται πως ο Καγιάς, μέσ' απ' την καλόκαρδη ματιά των χαρακτήρων του, προτείνει τη σοβαρή ενασχόληση με το πολιτικό προσκλήνιο και διαπιστώνει την ανάγκη ύπαρξης νέων, καλλιεργημένων και ευσυνειδητών προσώπων που να αναλάβουν με μεράκι και τιμιότητα τη διακυβέρνηση του τόπου. Παράλληλα όμως βρίσκει την κατάλληλη ευκαιρία για να σχολιάσει την –πολλές φορές δίχως κρίση– εκλογική επιλογή των ψηφοφόρων, αγκιστρωμένη πάντα σε προσωπικές γνωριμίες, πατροπαράδοτες κομματικές προτιμήσεις και προσδοκίες πραγμάτωσης υποσχέσεων. Αυτή άλλωστε είναι και

3. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», Διαμάντης Λεβεντάκος – Δημήτρης Καλαντίδης (επιμ.), *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2002, σ. 137: «Ο διαφοροποιητικός λόγος και το ήθος του [του Δενδράκη], παρόντα στο θεατρικό πρωτότυπο, αναδύονται μέσα από μια εποχή που πίστευε ότι τα ΕΑΜικά οράματα θα πραγματοποιηθούν και ότι ο λαός, με μια άξια ηγεσία και με τις δέουσες κινήσεις, θα αλλάξει τη μοίρα του».

η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στον έμπειρο πολιτικά Δαλέγκο και στον άπειρο –και ίσως γι’ αυτό περισσότερο τίμιο– Δενδράκη. Ο νεαρός υποψήφιος, γεμάτος από αίσθημα αισιοδοξίας και εμπιστοσύνης στην κρίση του εκλογικού σώματος, είναι πεπεισμένος πως οι δίκαιες προεκλογικές του θέσεις θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον των ψηφοφόρων, οι οποίοι θα ψηφίσουν «κατά συνείδηση».⁴ Ο Δαλέγκος, πάλι, δεν στηρίζεται σε τόσο συναισθηματικά δεδομένα. Γι’ αυτόν οι εκλογές είναι αριθμοί και η εξασφάλιση αυτών των αριθμών είναι το πρωταρχικό μέλημα του προγράμματός του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως και η προίκα της μοναχοκόρης του –και δασκάλας Αννίτσας– δεν είναι ούτε σπίτια ούτε κτήματα ούτε μετρητά. Είναι οι 900 ψήφοι της επιρροής του Δαλέγκου, οι οποίες, σε περίπτωση γάμου, θα μεταβιβασθούν σε μια κερδοφόρα εκλογική συμμαχία. Η Αννίτσα, ωστόσο, δεν επαναπαύεται στην παγιωμένη πολιτική πρακτική του πατέρα της. Δυσανασχετεί με τις φεύτικες πολιτικές υποσχέσεις του και χρησιμοποιεί την προεκλογική του καμπάνια προς όφελος του αγαπημένου της.

- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : [...] Εμπρός, Αννίτσα, γρήγορα!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : [...] Τι τρέχει;
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Την αλληλογραφία! Διάβασέ μου την αλληλογραφία. Γρήγορα! Δε μας παίρνουν οι ώρες. Είναι πολλά; Λέγε!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : [...] Αυτά τα δέκα γράμματα!
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Εμπρός, διάβαζε, να σου υπαγορεύω τις απαντήσεις. Συνοπτικά!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : [...] «Οι κάτοικοι της απάνω γειτονιάς του χωριού Σβώρα»...
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Τι ζητάνε; Λέγε!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : Ζητάνε να περάσει ο δημόσιος δρόμος από την απάνω γειτονιά, τη δική τους κι όχι από την κάτω.
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : (με ύφος Υπουργού) Δεκτόν! Άλλο!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : (ανοίγει άλλο γράμμα) Οι κάτοικοι της κάτω γειτονιάς του αυτού χωριού...
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Τι ζητάνε;
- ΑΝΝΙΤΣΑ : Ζητάνε να περάσει ο δρόμος από την κάτω γειτονιά, τη δική τους κι όχι από την απάνω.
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Δεκτόν επίσης!
- ΑΝΝΙΤΣΑ : Κι αυτό δεκτόν.
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Όλα δεκτά! Εκλογές έχουμε.
- ΑΝΝΙΤΣΑ : Μα για όνομα του Θεού πατέρα, πώς είναι δυνατόν μα περάσει ο δρόμος κι από την απάνω κι από την κάτω γειτονιά;
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Κάνε δουλειά σου εσύ, δεν ξέρεις. Ο δρόμος δεν πρόκειται να περάσει ούτε από την απάνω ούτε από την κάτω γειτονιά. Θα περάσει από κει που πρέπει να περάσει. Πίσω από το χωριό. Όξω από τα’ αμπέλι μας. Προχώρει, άλλο.
- ΑΝΝΙΤΣΑ : Τι να προχωρήσω! Άσε να γράψω «δεκτόν» σε όλα, να τελειώνουμε μια ώρα αρχύτερα.
- ΔΑΛΕΓΚΟΣ : Δεκτόν! Και γρήγορα! Οι απαντήσεις να φύγουν αυθημερόν!⁵

4. Βλ. σημείωση 7.

5. Παν. Γ. Καγιάς, *Θέατρον, τ. Α': Ο τοπικός παράγων, Ο ρομαντισμός εκδικείται*, Αθήνα, 1958, σ. 39-40.

Εδώ συνίσταται η δεύτερη αντίθεση της κωμωδίας, η διαφορά απόψεων πατέρα - κόρης, μοτίβο γνώριμο στον συγγραφέα ήδη από την επεξεργασία του συγκεκριμένου θέματος στο θεμελιώδες έργο του *Τιμόνι στον έρωτα*. Τόσο διαφορετικοί μα και τόσο όμοιοι, πατέρας και κόρη θα προσπαθήσουν με κάθε τρόπο να επιβάλουν τη θέλησή τους ώσπου ο ευέλικτος τοπικός παράγων να ηττηθεί από τη γυναικεία εφευρετικότητα. Γαλουχημένη με την εικόνα μιας μη συνειδητής πολιτικής επιλογής, η Αννίτσα γνωρίζει εκ των προτέρων ότι ο Ντίνος δεν υπάρχει περίπτωση να εκλεγεί με μόνο σύμμαχο το δίκαιο προεκλογικό του πρόγραμμα και την ισότιμη αντιμετώπιση των ψηφοφόρων. Το τέχνασμα που σκαρφίζεται –η αντικατάσταση των «σταυρωμένων» ψηφοδελτίων του Δαμαλά με εκείνα του Δενδράκη– αλλά και η επιτυχία του σχεδίου της που φέρνει τη νίκη στον αγαπημένο της, είναι μια άριστη απεικόνιση της ψήφου με κλειστά μάτια και της τυφλής εμπιστοσύνης σε πολιτικές καταστάσεις που πολλές φορές έχουν φθαρεί και ξεφτίσει.⁶

Η ειρωνεία που χτίζει ο Καγιάς είναι ξεκάθαρη στην τελευταία φράση του έργου, «Επιτέλους, οι συμπολίτες μου ψήφισαν κατά συνείδηση», που αναφωνεί ο Δενδράκης κλείνοντας την αυλαία της κωμωδίας.⁷ Ο συγγραφέας δεν θα μπορούσε να βρει καλύτερο φινάλε για να μηδενίσει ολόκληρο τον κόσμο της πολιτικής: τους ψηφοφόρους για τη δίχως σκέψη επιλογή τους, τους παλαιότερους πολιτικούς για τα τεχνάσματα και τις μηχανορραφίες τους αλλά και τους νέους που δεν είναι ρεαλιστές και εφευρετικοί. Το μόνο σίγουρο είναι ότι από το σατιρικό σύμπαν του Καγιά εκείνο που μένει αλώβητο είναι η γυναικεία καπατσοσύνη και η αγάπη –σε όλες της τις μορφές. Πραγματικός νικητής των εκλογών στην κοινότητα Άνω και Κάτω Παναγιάς δεν είναι ο Ντίνος αλλά η Μαρίνα, δεν είναι η συνείδηση των ψηφοφόρων αλλά η πονηριά. Ο κύκλος του πολιτικού ψεύδους δείχνει να συνεχίζεται καθώς ο –τουλάχιστον προεκλογικά– πολλά υποσχόμενος δίκαιος βουλευτής κερδίζει την έδρα του με την εξαπάτηση του εκλογικού σώματος, όπως ακριβώς θα έκανε και ένας συνάδελφός του «παλαιάς κοπής».

Παρόλα αυτά, ο Δαλέγκος, ως τίμιος και στοργικός πατέρας, δεν μπαίνει καν στον κόπο να «μαλώσει» τη μοναχοκόρη του για την εκλογική πανωλεθρία του καταξιωμένου ονόματός του καθώς αντιλαμβάνεται γρήγορα τα αληθινά αισθήματα του αντιπάλου του για τη Μαρίνα. Άλλωστε η τελευταία είναι γνήσια «κόρη του πατέρα της»⁸ και λειτουργεί με την ίδια πολιτική πονηριά που υιοθετεί κι εκείνος στις εκλογικές του συναλλαγές. Παρακινήμένη από την αγάπη της προς τον Ντίνο, η Μαρίνα προδίδει τον πατέρα της στην εκλογική του μάχη και ο Δαλέγκος, ο ευυπόληπτος τοπικός παράγων, το αποδέχεται ήρεμα, ως κάτι αναμενόμενο, ξεχνώντας ψήφους και αξιώματα μπροστά στην ευτυχία της κόρης του. Ο Ντίνος Δενδράκης, απ' την πλευρά του, χωρίς να γνωρίζει τις κατεργαριές της αγαπημένης του, δεν παρασύρεται από τη σαρωτική του νίκη και κρατάει την υπόσχεση αρραβώνων που έχει δώσει. Όσο ειλικρινής και τίμιος

6. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», σ. 137.

7. Καγιάς, *Ο τοπικός παράγων*, σ. 68: «ANNITSA: Είσαι ευχαριστημένος τώρα, Ντίνος; – NTINOS: Είμαι υπερήφανος, Αννίτσα, για τους συμπολίτες μου! Ψηφίσανε κατά συνείδησιν!».

8. *Ο.π.*, σ. 21: «ΔΑΛΕΓΚΟΣ: Σοβαρά; Τι μου λες; Λογαριάζεις να μου κάνεις αντιπολίτευση; – ANNITSA: Μη με ειρωνεύεσαι σε παρακαλώ. Και προπάντων μην ξεχνάς, ότι είμαι κόρη του πατέρα μου. – ΔΑΛΕΓΚΟΣ: «Κόρη του πατέρα της». Άκου λόγια. Μέσα! Μέσα γρήγορα να στρώσεις τραπέζι.».

παρουσιάζεται στην πολιτική του σταδιοδρομία, άλλο τόσο έντιμος περιγράφεται και στις προσωπικές του σχέσεις και η άμεση τήρηση της υπόσχεσής του αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο ενός πολιτικού που δεν θα διαφθαρεί από την παγίδα της εξουσίας.

Παρά, λοιπόν, τον εν μέρει σάπιο πολιτικό κόσμο που ζει με φέματα, υποκρισία και ανευθυνότητα, στο τέλος της κωμωδίας, όπως είναι αναμενόμενο, θριαμβεύει η αγάπη και η ανιδιοτέλεια. Ο Καγιάς προτάσσει τους αληθινούς ανθρώπινους δεσμούς έναντι των απατηλών πολιτικών συνεργασιών και το έργο του τελικά ξεχωρίζει για την –αδιανόητη λόγω δισταγμών– σπίθα εμπιστοσύνης στο πρόσωπο νέων πολιτικών που διακρίνονται για τη συνείδηση και το όραμά τους.

Αυτή ακριβώς φαίνεται να είναι και η αιτία που διχάζει τους θεατρικούς κριτικούς της παράστασης του 1945. Ο Κ.Ο. του Έθνους αφιερώνει μόλις μία παράγραφο στην κατά τα άλλα «διασκεδαστική» κωμωδία, το θέμα της οποίας ωστόσο «σηκώνει πολύ νερό και ο Καγιάς το πήρε μάλλον ξώφαρσα».⁹ Ο Άλκης Θρύλος δείχνει εμφανώς δυσαναστετημένος από την παράσταση του θιάσου Κοτοπούλη: «Ο κ. Καγιάς δεν κατορθώνει τουλάχιστον να ολοκληρώσει την εικόνα του κόσμου που θέλει να αναπαραστήσει. Κι ο παλιός πολιτευτής, κι ο κομματάρχης, κι ο νεαρός πολιτευτής με τις “καινούριες” ιδέες δεν αποχτούν καμιά υπόσταση, σκιστάρουνται με αμυδρότατες γραμμές. Η νίκη του τελευταίου καθώς ξεπετιέται εντελώς απροετοίμαστη, χωρίς να έχει προηγηθεί καμιά ιδεολογική πάλη, δεν μας πείθει ότι είναι το αποτέλεσμα μιας ανάπτυξης της λαϊκής συνείδησης και φαίνεται κατά συνέπεια εντελώς αυθαίρετη».¹⁰ Αντίθετα, ο Ριζοσπάστης θεωρεί την κωμωδία με «το γνήσια ελληνικό θέμα, την ατμόσφαιρα, τη σάτιρα, τους τύπους και τις καταστάσεις» της ανάμεσα στις καλύτερες του είδους: «Με το δυνατότερο όπλο, το γέλιο, ο συγγραφέας γκρεμνά – μα βάζει και θεμέλια για μια πιο ηθική πολιτική».¹¹ Παρόμοια αντίληψη παρουσιάζεται και στην *Ελεύθερη Ελλάδα*, την εφημερίδα της Κεντρικής Επιτροπής του Ε.Α.Μ.: «Στην Ελλάδα, με τη βαθύτατη κρίση και εξαθλίωση των παλαιών κομμάτων, ο θεσμός του κοινοβουλευτισμού έμοιαζε με πραγματική συμφορά. Κοινό λαϊκό αίσθημα υπαγόρευε την ανανέωσή του με την άνοδο στην εξουσία των εργαζόμενων τάξεων [...] Ο Τοπικός παράγων είναι και θα παραμένει πάντοτε αντιπροσωπευτικό έργο μιας ολάκερης εποχής και –ούτε πολύ ούτε λίγο– της αξέχαστης εποχής της φαυλοκρατίας του ελληνικού κοτζαμπασιδο-κομματαρχισμού».¹² Μια ηθογραφική κωμωδία τελικά, με πολιτικές προεκτάσεις, ο *Τοπικός Παράγων* του Καγιά δίνει το έναυσμα για συζητήσεις σχετικά με την πρόθεση του συγγραφέα, για αποκρυπτογράφηση κρυμμένων μηνυμάτων και για ερμηνεία της υπόθεσης του έργου ανάλογα με τις ιδεολογικές προσλαμβάνουσες του θεατή/αναγνώστη¹³ –και ίσως αυτή να είναι η μεγαλύτερη γοητεία της συγκεκριμένης κωμωδίας σήμερα...

9. Κ.Ο., «Τοπικός παράγων», Έθνος, 21-8-1945, σ. 1.

10. Άλκης Θρύλος, «Τοπικός παράγων», Ελληνικόν Αίμα, 24-8-1945, σ. 2.

11. «Τοπικός παράγων», Ριζοσπάστης, 26-8-1945, σ. 2 (δυσανάγνωστο το όνομα του αρθρογράφου).

12. Μ. Σκ. «Τα θέατρα: Καγιά Τοπικός παράγων», Ελεύθερη Ελλάδα, 27-8-1945, σ. 3.

13. Στις κριτικές της παράστασης του 1958 δεν παρατηρείται ανάλογη σύγκριση. Αντιθέτως, οι περισσότεροι κριτικοί συμφωνούν ότι πρόκειται περί μιας εύστοχης σάτιρας των πολιτικών μας ηθών. Η αντίθεση αυτή ενισχύει την άποψη για την ιδεολογική ερμηνεία του έργου κατά την παραγμένη χρονιά που ακολούθησε την Απελευθέρωση και τα Δεκεμβριανά του 1944.

Μία ακόμα περίπτωση ευσυνείδητου πολιτικού παρουσιάζεται στο έργο *Ανώμαλος προσγειώσεις των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου*.¹⁴ Ο υπουργός Τραχαντάρης (ο γνωστός μας... Μαυρογιαλός από τον ελληνικό κινηματογράφο) πρόκειται να επισκεφτεί την Πλατανιά για να εγκαινιάσει ένα μαιευτήριο. Το ιδιωτικό τζετ όμως με το οποίο ταξιδεύει προς τον προορισμό του, προσγειώνεται αναγκαστικά, λόγω βλάβης, στο κοντινό χωριό Άγρυλος. Εκεί, οι χωριανοί καλοδέχονται τον επισκέπτη και, χωρίς να γνωρίζουν την ταυτότητά του, του αποκαλύπτουν όλη την αλήθεια για τον... υπουργό Τραχαντάρη: τις ψεύτικες υποσχέσεις του, την εγκατάλειψη του χωριού, τα οικονομικά σκάνδαλα, την αναβολή των δημόσιων έργων προς όφελος των επιτήδειων του υπουργείου...

Ως ένας άλλος γκογκολικός «Επιθεωρητής», ο ήρωας του έργου αρχικά παραξενεύεται, αργότερα όμως είναι αποφασισμένος να παίξει το παιχνίδι μέχρι το τέλος. Οι αποκαλύψεις για τη λειτουργία του υπουργείου του διαδέχονται η μία την άλλη –και δεν είναι ευχάριστες... Μόνη διέξοδος για τον υπουργό, η παραίτηση, όχι επειδή του το επιβάλλει κανείς αλλά γιατί του το προστάζει ο ίδιος του ο εαυτός. Πάνω σ' αυτό το μοτίβο συνείδησης – καθήκοντος οικοδομούν την κωμωδία τους οι συγγραφείς. Ο πρωτευουσιάνος υπουργός εισχωρεί απρόθυμα στον φτωχικό μικρόκοσμο του χωριού για να ενταχθεί σιγά-σιγά σε αυτόν και να αναθεωρήσει τις απόψεις του. Δίπλα του, μια στρατιά από «γνωστικούς» συμβούλους και φινετσάτους γραμματείς που φιγουράρουν ανενόχλητοι στα άνετα γραφεία του υπουργείου. Ποιος φταίει; Οι ψηφοφόροι; Ίσως η χρονική διαφορά από τον προαναφερθέντα *Τοπικό παράγοντα* κάνει τους ψηφοφόρους λιγότερο σταθερούς πολιτικά και περισσότερο δύσπιστους. Δεν περιμένουν άλλες αποδείξεις, δεν χαρίζουν άλλη ευκαιρία. Στις επόμενες εκλογές θα καταψηφίσουν τον άλλοτε δημοφιλή υπουργό γιατί τους πρόδωσε. Μαύρο στον Τραχαντάρη, λοιπόν, και μάλιστα μαύρο δαγκωτό.

Το ευφυές τέχνασμα των συγγραφέων είναι ότι ο κεντρικός ήρωας του έργου τους συμμετέχει με όση ειρωνεία και αυτοσαρκασμό διαθέτει στην απομυθοποίηση του υπουργικού του ονόματος. Συμπάσχει με τους κατοίκους του Άγρυλου και αναζητά εύλογα τις αιτίες της παραμέλησης του χωριού τους από την πολιτεία. «Η μάσα... η ρεμούλα... να φάνε αυτοί και οι δικοί τους»¹⁵ είναι η απάντηση που προέρχεται από

14. Ανέβηκε το 1950 από το Θέατρο Τέχνης με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι το –γνωστό για τις δραματολογικές του επιλογές– Θέατρο Τέχνης ανεβάζει θεατρικό έργο των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, το οποίο είναι φανερό ότι προορίζεται για το ευρύ κοινό και όχι για απαιτητικούς θεατές. Ο Άγγελος Τερζάκης («Αναγκαστική προσγειώσεις», *Το Βήμα*, 23-6-1950, σ. 2) σημειώνει: «Η Αναγκαστική Προσγειώσεις είναι και δεν είναι παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Αι μεν χείρες, χείρες Ισαάκ, η δε φωνή, φωνή Ιακώβ. Αλίμονο: Η Αναγκαστική Προσγειώσεις φαίνεται πως, στην περίπτωση τούτη, δεν έχει δυο έννοιες μονάχα, αλλά τρεις. Ανάγκη και οι θεοί πείθονται –αυτή είναι η τρίτη». Η κωμωδία των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου επαναλήφθηκε με τον τίτλο *Υπάρχει και φιλότιμο* κατά τη χειμερινή περίοδο 1964-1965 από το θίασο Λάμπρου Κωνσταντάρα στο θέατρο Έλσας Βεργή. Την ίδια χρονιά παρουσιάστηκε και η ομώνυμη κινηματογραφική ταινία, η οποία στηρίζεται περισσότερο στη δεύτερη θεατρική εκδοχή του έργου (*Υπάρχει και φιλότιμο*, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος, με τους Λάμπρο Κωνσταντάρα, Διονύση Παπαγιαννόπουλο, Νίκη Λινάρδου, Μέλπω Ζαρόκωστα / Φίνος Φιλμς, 1965)

15. Αλέκος Σακελλάριος, *Ανώμαλος προσγειώσεις*, χ.ε., 50 σ. Δακτυλογραφημένο, φωτοτυπία (Θεατρική Βιβλιοθήκη), Δεύτερη Πράξη, σ. 7.

τους υποτιθέμενα αδαείς αγρότες, οι οποίοι αποδεικνύονται περισσότερο ανοιχτομάτες και διορατικοί από τον καλλιεργημένο και καθωσπρέπει υπουργό. Πώς όμως είναι δυνατό ένας πολιτικός εκπρόσωπος του τόπου να μη γνωρίζει τον τρόπο λειτουργίας της μονάδας που διευθύνει;¹⁶ Η συγγραφική δυάδα παρουσιάζει έναν υπουργό σίγουρο για τη σταθερότητα του αξιώματός του και γι' αυτό αδιάφορο για τις πολιτικές εξελίξεις, ο οποίος όμως είναι ηθικός και δίκαιος και πιστεύει ότι και όλοι οι άλλοι γύρω του είναι έτσι. Ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος, πατώντας σε μια αφελή ουσιαστικά βάση την κωμωδία τους, προετοιμάζουν το έδαφος για μια ολοκληρωτική αλλαγή του κεντρικού χαρακτήρα της. Η «ανώμαλος προσγείωσις» του κυρίου Τρακαντάρη στον Άγρولو είναι μια «εξ άδου κάθοδος», μια πτώση που θα τον ταρακουνήσει και θα του δείξει τα λάθη του. Όπως ο Δύσκολος του Μενάνδρου και ο μολιερικός Οργκόν του Ταρτούφου ή ακόμα όπως ο αγαπημένος λογοτεχνικά Εμπενίζερ Σκρουτζ του Ντίκενς, έτσι και ο υπουργός Τρακαντάρης πρέπει να βυθιστεί στο σκοτάδι για να κατορθώσει να δει ξεκάθαρα. Έτσι, η αντίδρασή του στην αποκάλυψη της αλήθειας, δεν μπορεί παρά να είναι αληθινή και έντιμη:

... Εγώ να φύγω... να φύγω... Γιατί ντρέπομαι... Ντρέπομαι ειλικρινώς... [...] Τι σόι πολιτικοί είμαστε εμείς; Μαζευόμαστε, φλυαρούμε, κατεβάζουμε τις ποτήρες μας κι έχουμε μεσάνυχτα από τη σπαρακτική τραγωδία του ευγενικού Λαού μας... Πώς είναι δυνατόν εγώ, που από την Ελλάδα ξέρω μόνο τρεις βεράντες της Κηφισιάς, πέντε σαλόνια της Πατριάρχου Ιωακείμ, δύο κοσμικά μπαρ, τρία καμπαρέ και ολίγη Μύκονο να διοικήσω αυτό τον τόπο. Δεν θέλω να πω ότι ανάμεσα στους συναδέλφους μου δεν υπάρχουν κι οι καλοί άνθρωποι, με τις αγνές προθέσεις... Αλλά δεν φτάνει η πρόθεσις...¹⁷

Ένας υπουργός με αγνές προθέσεις, λοιπόν, οι οποίες όμως δεν επαρκούν καθώς εκείνοι που τις διαθέτουν είναι ελάχιστοι. Κρυμμένος κάτω από την ιδιότητά του, εφησυχασμένος από τη θετική ψήφο της εκλογικής του περιφέρειας, ο Τρακαντάρης εξαπατάται από τον κομματικό περίγυρο του υπουργείου του. Δεν φταίει αυτός. Φταίνει οι άλλοι. Εκείνοι που προσπαθούν να κερδίσουν χρήματα χρησιμοποιώντας ανώτερες θέσεις και προνόμια. Εκείνοι που διαχειρίζονται την ψήφο των συμπολιτών τους για τη δική τους ανέντιμη καλοπέραση. Εκείνοι που μιλούν με μεγάλα και βαρύγδουπα λόγια χωρίς να εννοούν ποτέ όσα λένε.

Ένας από αυτούς τους «άλλους» είναι ο «αξιότιμος» κομματάρχης Γκρουέζας, το δεξί χέρι του υπουργού στα θέματα της επαρχιακής ανάπτυξης. Καθήκον του είναι να μελετά τις ελλείψεις των χωριών και να κλείνει τις πιο συμφέρουσες για το κράτος συμφωνίες ανέγερσης δημόσιων έργων. Πραγματική του δουλειά όμως αποδεικνύεται η στενή συνεργασία του με τον ιδιαίτερο του υπουργού, Στουπάθη, τόσο στην εξαπάτηση

16. Κλέων Παράσχος, «Ανώμαλος προσγείωσις», *Καθημερινή*, 23-6-1950, σ. 2: «Ο θεατής διασκεδάζει βέβαια με τα όσα ο υπουργός Τρακαντάρης ακούει να ψέλνουν εις βάρος του και εις βάρος ιδίως των "ανθρώπων" του οι κάτοικοι του χωριού όπου έχει προσγειωθεί, διασκεδάζει με τους θυμούς, με την έκπληξή του, με την τίμια και καλοκάγαθη αναγνώριση των λαθών του. Δεν μπορεί όμως να δεχθεί ότι ένας αρχηγός κόμματος, με τόσο μακρό πολιτικό βίο, είναι δυνατόν να αγνοεί σε τέτοιο βαθμό το τι ακριβώς είναι η πολιτική και τι κάτω από τη λαμπρή της επιφάνεια κρύβει».

17. Σακελλάριος, *Ανώμαλος προσγείωσις*, Τρίτη Πράξη, σ. 11.

του Τρακαντάρη για το δήθεν κοινωφελές έργο που παράγουν όσο και στην ανεύρεση της πιο κερδοφόρας προσφοράς για τους ίδιους.¹⁸

ΤΡΑΚΑΝΤΑΡΗΣ: Δε μου λες Γκρουέζα... Εσύ είσαι του Κόμματος, ε; – ΓΚΡΟΥΕΖΑΣ: Αν είμαι του Κόμματος, κ. Υπουργέ...; Και μου το λέτε εσείς αυτό...[...] ΤΡΑΚΑΝΤΑΡΗΣ: Και τι δουλειά κάνεις, Γκρουέζα; ΓΚΡΟΥΕΖΑΣ: Ορίστε; ΤΡΑΚΑΝΤΑΡΗΣ: Σε ρωτάω τι δουλειά κάνεις... Πώς ζεις...; ΓΚΡΟΥΕΖΑΣ: Μα εγώ... Εγώ... Είμαι του Κόμματος... Εργάζομαι για το Κόμμα. ΤΡΑΚΑΝΤΑΡΗΣ: Κατάλαβα... Κατάλαβα... Άργησα, βρε Γκρουέζα, αλλά κατάλαβα...

Οι σύμβουλοι του υπουργού προτείνουν όλο και πιο μεγάλοπνοα δημόσια έργα που κοστίζουν περισσότερα χρήματα και που φυσικά δεν επιλέγονται προς όφελος των κατοίκων. Η πλήρως εξοπλισμένη Γεωργική Σχολή θεωρείται «ζωτικότερης σημασίας»¹⁹ από την ανέγερση γέφυρας που ενώνει το χωριουδάκι Άγρυλος με το κεφαλοχώρι της Πλατανιάς και το σχέδιο για την οικοδόμηση της πρώτης πρέπει να μπει άμεσα σε εφαρμογή παρά τις εκκλήσεις των κατοίκων για σύνδεση του χωριού τους με το υπόλοιπο επαρχιακό δίκτυο. Οι συγγραφείς χρησιμοποιούν αυτήν ακριβώς την –ηθελμένη– αναβολή της κατασκευής της γέφυρας για να παγιδεύσουν τον υπουργό στα δίκτυα των ιδίων του των υπουργικών αποφάσεων. Η εύστοχη ειρωνεία όμως συνίσταται ότι τα ίδια δίκτυα παγιδεύουν και τους επιτήδειους συμβούλους του –αν και πιθανότατα η απόλυση από έναν έντιμο υπουργό δεν συνεπάγεται και το τέλος της ευέλικτης πολιτικής τους καριέρας. Ο Τρακαντάρης παραιτείται αλλά το πολιτικό παιχνίδι συνεχίζεται και οι αγαπητοί του συνεργάτες έχουν αποδείξει ότι ξέρουν να επιβιώνουν...

Περιτριγυρισμένος από ιδιοτελείς συναδέλφους του πολιτικού στερεώματος και από μια εφησυχασμένη στην πολυτελή της καθημερινότητα οικογένεια, ο Τρακαντάρης αποφασίζει να σπάσει την αλυσίδα της υποκρισίας και της απάτης. Δεν προσδοκά να αλλάξει το πολιτικό σκηνικό –ήδη ο υφυπουργός Καλαμίτσης στον οποίο ανακοινώνει την παραίτησή του, δεν εννοεί να καταλάβει τους λόγους: «Είστε ίσως υπό την επιρροήν ποιος ξέρει ποιας εντυπώσεως και υπερβάλλετε... Πρέπει να το παραδεχθείτε... Είστε υπερβολικός... Πώς εκφράζεσθε με τόσην περιφρόνησιν διά την Κυβέρνησιν μας, μιαν Κυβέρνησιν, η οποία τέλος πάντων...».²⁰ Η αλυσίδα του ψεύδους θα συνεχιστεί, απλώς θα λείπει ένας κρίκος...

Αυτή η μετατόπιση του προβλήματος από τη μονάδα στο σύνολο και από τον κατά βάση πολιτικό εκπρόσωπο στον περίγυρό του ανοίγει μια μεγάλη συζήτηση σχετικά με το τι θέλουν να πουν οι συγγραφείς. Οπωσδήποτε θέλουν να θίξουν πολιτικές συμπεριφορές και καταστάσεις που είναι αναγνωρίσιμες ως σήμερα στο ελληνικό κοινό. Τα βέλη της κριτικής τους, ωστόσο, δεν στρέφονται στα πολιτικά πρόσωπα αλλά στους παράγοντες επιρροής τους, οι οποίοι αδιαμφισβήτητα παρουσιάζονται ως διεφθαρμένοι. Μέσα σε ένα ολόκληρο υπουργείο ανελέητων απατεώνων ή απλώς αδιάφορων πολιτικών προσώπων, ο μόνος που αποφασίζει να πατάξει την αδικία είναι ο ίδιος ο υπουργός, πληρώνοντας το βαρύ τίμημα της απόσυρσης από την πολιτική ζωή. Ο Σα-

18. Ο.π., Τρίτη Πράξη, σ. 9-10.

19. Ο.π., Πρώτη Πράξη, σ. 13.

20. Ο.π., Τρίτη Πράξη, σ. 12.

κελλάριος και ο Γιαννακόπουλος σπεύδουν να ξεκαθαρίσουν τη θέση τους: Ο υπουργός δεν φταίει. Παρασύρθηκε. Εμπιστεύθηκε λάθος άτομα. Εξαπατήθηκε.²¹ Η σάτιρα των συγγραφέων, όσο κι αν θέλει να λέγεται πολιτική, δεν ακουμπά τελικά το καθεαυτό πολιτικό σύστημα. Ο πολιτικός της κωμωδίας τους μπορεί να κατηγορηθεί γιατί επαναπαύτηκε στον υπουργικό του θώκο ή γιατί αδιαφόρησε αφήνοντας να χειρίζονται την κατάσταση οι σύμβουλοι και οι γραμματείς, σε καμία περίπτωση όμως δεν είναι ένας κακός πολιτικός. Αντίθετα μάλιστα, η απόλυτα συνειδητή απόφαση της παραίτησής του τον απαλλάσσει από τις προηγούμενες κατηγορίες των πλημμελημάτων του, τον εξιλεώνει και τον ανυψώνει στα μάτια του κοινού.

Η θέση των συγγραφέων είναι κατανοητή και δικαιολογημένη. Έργο των αρχών της δεκαετίας του '50, η *Ανώμαλος προσγείωσις*,²² ακόμα κι αν θέλει, δεν μπορεί να πει τα πράγματα με το όνομά τους. Μετά τον πόλεμο, η δημοκρατία φαίνεται να έχει αποκατασταθεί επιφανειακά, καθώς τα νωπά κατάλοιπα του Εμφυλίου, οι εξορίες και οι διώξεις απαγορεύουν και πάλι την ελεύθερη έκφραση. Επιπλέον, πρέπει να αρέσει στο κοινό. Η συγγραφική δυάδα θέλει να παραδώσει στις αθηναϊκές σκηνές μια εμπορική επιτυχία, όχι ένα έργο με ξεκάθαρο πολιτικό νόημα.²³ Η κωμωδία της πρέπει να απευθύνεται σε ένα πλήθος θεατών και να καλύπτει μια ευρεία κλίμακα ιδεολογικών αποχρώσεων. Ένας υπουργός που αντιλαμβάνεται το σφάλμα του και παραιτείται από ευθιξία είναι σαφώς μια πολύ περισσότερο αποδεκτή εικόνα από έναν υπουργό που ενδεχομένως συμμετέχει αδιάντροπα στα οικονομικά σκάνδαλα του υπουργείου του, εκμεταλλευόμενος ψήφους και υποσχέσεις του εκλογικού σώματος.

Αντίθετα, οι κωμωδιογράφοι θεωρούν ότι έχουν το δικαίωμα να κατηγορήσουν κομματάρχες και πρόσωπα των κατώτερων πολιτικών βαθμίδων ως ανέντιμους και δίχως ηθικούς ενδοιασμούς στις πολιτικές τους συναλλαγές. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στον *Τοπικό παράγοντα* του Καγιά. Ο κομματάρχης Δελέγκας χρησιμοποιεί όποιο μέσο διαθέτει προκειμένου να κερδίσει ψήφους τη στιγμή που, μερικά χρόνια αργότερα, ο κομματάρχης Γκρουέζας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου πασχίζει ανελέητα να κερδίσει χρήματα. Η αλλαγή της χρονικής περιόδου δικαιολογεί τη μετατόπιση του

21. Πρβλ. Μάριος Πλωρίτης, «*Ανώμαλος προσγείωσις*», *Ελευθερία*, 24-6-1950, σ. 2: «Λάθεψαν [οι συγγραφείς] στη διαγραφή του κεντρικού τους ήρωα, του “αθώου” υπουργού Τρακαντάρη, που αγνοεί το καθετί απ’ την ελληνική συναλλαγή, απ’ τα σκάνδαλα, τις καταχρήσεις, την εκμετάλλευση του κοσμάκη. Και δεν μπορούν να μας πείσουν πως κι ο πιο αιθεροβάμων πολιτικός μας είναι πιθανό ν’ αγνοεί αυτό που τα παιδιά μαθαίνουν στο σχολείο μαζί με του βου-α-βα... Αν, παρουσιάζοντάς τον έτσι, θέλουν να δώσουν συγχωροχάρτι στους πολιτικούς μας και να ρίξουν όλα τα βάρη στους κομματάρχες, έχουν άδικο. Κανένας στην Ελλάδα δεν είναι τόσο “αθώος”...».

22. Στη δεύτερη παρουσίαση του έργου, το 1965, το ιδιωτικό τζετ έχει αντικατασταθεί από πολυτελές υπουργικό αυτοκίνητο και η Τρίτη πράξη που διαδραματίζεται στο μαιευτήριο της Πλατανιάς μεταφέρεται στο σπίτι του υπουργού. Παράλληλα, προστίθεται ως πρόσωπο η σύζυγός του υπουργού και ο ρόλος της κόρης του επεκτείνεται. Είναι σαφές ότι 15 χρόνια αργότερα από το πρωτότυπο κείμενο, οι συγγραφείς συνεχίζουν να αναφέρονται ακροθιγώς σε πολιτικές καταστάσεις και στοχεύουν περισσότερο στη δημιουργία μιας αστικής κωμωδίας με μπόλινο επαρχιώτικο χρώμα.

23. Άγγελος Τερζάκης, *Το Βήμα*, 23-6-1950, σ. 2: «Οι συγγραφείς είναι φανερό πως θέλησαν να σατιρίσουν, όχι όμως και να θιξούν. Από εδώ ξεκινάει το παράλογο που κλονίζει την αληθοφάνεια του ήρωά τους».

στόχου του καθενός –και οι δύο όμως περιγράφονται με μελανά χρώματα ως προς την ηθική τους ακεραιότητα. Οι συγγραφείς δεν προβληματίζονται καθόλου στην παρουσία ενός άκυρου πλέον πολιτικού σκηνικού (θεσμός των κομματαρχών) ή στη σκιαγράφηση χαρακτήρων που πιστεύουν ακόμα σ' αυτό. Σπεύδουν να διαβεβαιώσουν όμως ότι κάτω από το σάπιο οικοδόμημα το σύστημα στηρίζεται στα γερά θεμέλια παλαίμαχων ευσυνείδητων ή νέων οραματιστών πολιτικών. Μια δημιουργία ενός κλίματος ασφάλειας και επιφανειακού happy end δηλαδή, όπως το απαιτούν οι κανόνες της κωμωδίας. Ή όπως το απαιτεί η ιστορική συγκυρία της εποχής που ήθελε να περιγράφεται ως ελεύθερη και δημοκρατική –αλλά δεν ήταν...

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ

Ένα «χαμένο» επιθεωρησιακό νούμερο
από την Κατοχή για τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου

Το θεατρικό νούμερο «Έξαντλητική ανάκρισις ἤ... ἂν ἔχῃς τύχη διάβαινε...» ανήκει στην επιθεώρηση *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται* των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου,¹ που ανέβηκε από τον θίασο Μουσουρή στο Θέατρο Λυρικόν της Αθήνας κατά το διάστημα 4 Ιουνίου - 10 Αυγούστου 1941.² Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να αναδείξει την πρόσληψη ενός τέτοιου νούμερου με έντονο πολιτικό περιεχόμενο από κοινό και κριτική, καθώς και να επιχειρήσει μια ερμηνεία της ύπαρξής του μέσα σε ένα κειμενικό είδος, αυτό της επιθεώρησης, όπου κανονικά δεν θα είχε θέση.

Έχουμε πληροφορίες πως θεατρικά νούμερα που στρέφονταν εναντίον είτε του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου³ και των πρακτικών που χρησιμοποιούνταν εναντίον των κομμουνιστών,⁴ είτε προσώπων που βρίσκονταν σε υψηλές θέσεις κατά τη διάρκειά του

1. Κατά τη διεξαγωγή του συνεδρίου (Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014) το κείμενο παρέμεινε ανέκδοτο και γι' αυτόν τον λόγο υπήρχε και η λέξη «χαμένο» στον τίτλο της εισήγησης. Ολόκληρο το κείμενο της επιθεώρησης, μαζί με εισαγωγή και σχόλια έχει πλέον δημοσιευτεί (βλ. Κώστας Καρασαββίδης, «Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται* (1941): Μια επιθεώρηση από την εποχή της Κατοχής», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 477-562 στο: <http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PARAVASIS/1HELLENICPARABASISDIGITALEDITION.pdf> [2-8-2015]). Ειδικότερα, στις σ. 509-515 μπορεί κανείς να βρει το συγκεκριμένο νούμερο. Κατά συνέπεια, το παρόν κείμενο διαφοροποιείται από το κείμενο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο προκειμένου να υπάρχουν οι ελάχιστες κατά το δυνατόν επαναλήψεις πληροφοριών ανάμεσα σε αυτό και τη διαθέσιμη πλέον έκδοση.

2. Η παράσταση ανέβηκε το ίδιο καλοκαίρι και στη Θεσσαλονίκη (18-31 Ιουλίου και 27-28 Αυγούστου 1941) από τον θίασο Οικονόμου (βλ. Καρασαββίδης, *ό.π.*, σ. 486-487), αλλά δεν έχουμε πληροφορίες για το συγκεκριμένο νούμερο στις παραστάσεις αυτές.

3. Η Βούλα Δαμιανάκου, στο κείμενό της για τον Βασίλη Ρώτα με τίτλο «Το θέατρο στην Αντίσταση», αναφέρει μια σάτιρα για την 4η Αυγούστου με τον τίτλο *Ἡ Φρειδερίκη γέννησε*, χωρίς όμως να παραθέτει περισσότερες πληροφορίες (βλ. Βασίλης Ρώτας, *Θέατρο και Αντίσταση. Αφιέρωμα στη μνήμη του ποιητή και στα 40 χρόνια της ίδρυσης του Ε.Α.Μ.*, Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1981, σ. 72).

4. Ο Γιώργος Καφταντζής, ανάμεσα σε διάφορα νούμερα και σκετς που παίχτηκαν από τον θίασο της Ε.Π.Ο.Ν. Δυτικής Μακεδονίας και τα οποία παραθέτει από μνήμης, περιλαμβάνει και ένα που αναφέρεται στην κατάχρηση της εξουσίας από τους αστυνομικούς και στις πρακτικές που εφαρμόζαν αυτοί κατά τη διάρκεια της 4ης Αυγούστου. Παραθέτουμε το νούμερο «Στον καιρό του Μεταξά» (βλ. Γιώργος Καφταντζής, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας τον καιρό της Κατοχής*, Περιοδικό «Γιατί», χ.τ., 1990, σ. 81-83). Διατηρήθηκε η ορθογραφία της έκδοσης. «ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΤΟΥ ΜΕΤΑΞΑ (Ἡ σκηνή σε γραφείο

(όπως ο Κώστας Μανιαδάκης),⁵ παίζονταν κατά τη διάρκεια της Κατοχής σε αυτό που

αστυνομικού σταθμού) – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Θα σε εξουρήσου ρεεεε! – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Να με ξουρήσεις, να είμαι όμορφος. Να με βάνεις και λεβάντα να μωσχομυρίζω. – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Βρε δε θα σε ξουρήσου. Θα σι εξουρήσου. Εμπρός, υπόγραφι ιδώ μια δηλωσούλα μετανόιας για να γλυτώσεις. – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Να γλυτώσω από τι; – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Από ένα σωρό μπελάδες, πάγο, ρετσινόλαδο, φάλαγγα, νησί κι τα ρέστα. (Του δίνει τη δήλωση). – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: (Διαβάζει). Καλά όλα κύριε νωματάρχα. Αυτό όμως το αποκηρύσσω τας παραφυάδας, τι σημαίνει; – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Γενικώς ειπείν σημαίνει πως το ΚΚΕ φυτρώνει εκεί που δεν το σπέρνουν. – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Και αυτό το μετά βδελυγμίας, τι πάει να πει; – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Πάει να πει πως εσείς οι κουμμουνιστάδες είστε γενικώς ειπείν βδέλλις και ρουφάτε το αίμα του λαού. Έλα, μαρτύρα τώρα γιάφκες, τρόικες, ινστρούκτορες να συμπληρώσουμε τη δήλωση, να τελειώνουμε. Φαίνεσαι καλό πιδί κι λόγω τιμής σε συμπάθησα. Αν όμους δεν την πατήσεις, θα σι πατήσου κάτου ρε κι θα σι λυώσω. Θα σι κάνου γενικώς ειπείν να ξεράσεις της μάνας σου το γάλα. – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Και τι θα την κάνεις μια τέτοια δήλωση που γίνεται με τη βία; – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Θα την μοστράρω στην εφημερίδα ρε. Θα την διαβάσει και ο παπάς στην εκκλησία. Για να μάθουν γενικώς ειπείν οι ομοχώριοι του χωριού σου πως ένα ακόμα απολουλός πρόβατο ξαναγύρισι μιτανιωμένου στο εθνικό κουπάδι. Λοιπόν, τι λες. Θα την πατήσεις ή θ' αρπάξω το βοϊδόνευρο; (Παύση). Ρε καθήκι, αλήτη, κάθαρμα, τον κουφάλαλο μου παριστάνεις; Ρε εδώ υπόγραψαν θεριά, έσπασαν λιουντάρια και συ σαμιαμίδι πας να περάσεις για ήρωας; (Παύση). Εκεί αυτός. Τότε θ' αλλάξω και γω φύλλο. Γιατί τραβούσες φωτογραφίες στο λιμάνι; – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Δεν τραβούσα, αλλά και να τραβούσα, ο νόμος επιτρέπει τις φωτογραφίες. – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Ο νόμος επιτρέπει και την κατασκοπεία; (Του δίνει ένα χαστούκι). – ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ: Είμαι ελεύθερος πολίτης. Με ποιο δικαίωμα σηκώνεις χέρι πάνω μου; – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Μαστραπά, ε μαστραπά! (Μπαίνει ένας χωροφύλακας). Ο σύντροφος λέει πως είναι ελεύθερος πολίτης και ρωτάει με ποιο δικαίωμα σηκώνουμε χέρι επάνω του. – ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ: Έχει δίκαιο ο σύντροφος, δεν πρέπει να σηκώνουμε χέρι επάνω του. Να σηκώνουμε ποδάρι. (Τον κλωτσάει). – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Πάρτον μέσα τον αλήτη, γενικώς ειπείν διά τα περαιτέρω. – ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ: Μέσα ρε, πάμε μέσα στο ιδιαίτερο, για να μάθεις τι εστί βερύκοκκο. (Τον σπρώχνει με κλωτσιές και χάνονται στο βάθος. Σε λίγο ακούγονται ουρλιαχτά πόνου. Ο ενωματοάρχης βηματίζει. Μπαίνει ο χωροφύλακας). Εντάξει. – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Τι εντάξει. – ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ: Ομολόγησε. – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Τι ομολόγησε δηλαδή; – ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ: Αυτός βίασε τη χήρα Ζαράγκα, αυτός λήστεψε τον Εβραίο, αυτός έδωσε τα σχέδια στους Ρώσους, αυτός τύπωσε τις προκηρύξεις για το στρατό. – ΕΝΩΜΑΤΑΡΧΗΣ: Τι λες ρε βλάκα. Για όλα αυτά στείλαμε προχθές άλλους στο στρατοδικείο. – ΧΩΡΟΦΥΛΑΚΑΣ: Μπα! Ε, τότε θα χρειαστεί να τον περιλάβω πάλι απ' την αρχή».

5. Το «Ουρανικό» ήταν ένα νούμερο της επιθεώρησης *Ό,τι θέλει ο λαός* που γνωρίζουμε από το πρόγραμμα της παράστασης πως παίχτηκε από θίασο της Ε.Π.Ο.Ν. στις Σέρρες στις 14 Ιανουαρίου 1945. Σε αυτό το νούμερο καταφτάνουν στον Άγιο Πέτρο για να χριθούν αναφορικά με το αν θα πάνε στον παράδεισο ή στην κόλαση ο Αδόλφος Χίτλερ, ο Μπενίτο Μουσολίνι, ο Ιωάννης Ράλλης, ο Σωτήριος Γκοτζίμανης και ο Κώστας Μανιαδάκης. Παραθέτουμε το τελευταίο μέρος του νούμερου αυτού, που αναφερόταν στον Κώστα Μανιαδάκη, όπως το παραθέτει από μνήμης ο Γιώργος Καφταντζής (ό.π., σ. 99-107). Διατηρήθηκε η ορθογραφία της έκδοσης. «ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Τι βρωμάει έτσι; – ΓΑΒΡΙΗΛ: Κάποιος απ' το λαό κυνηγημένος / και ξεπουπουλισμένος / που τάκανε στα βρακιά του / και τον πήρε ο φόβος τη μιλιά του. – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Πώς σε λένε; – ΜΑΝΙΑΔΑΚΗΣ: Μανία... Μανία... Μανία... – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Ποιος είσαι χριστιανέ μου; – ΜΑΝΙΑΔΑΚΗΣ: Μανία... Μανία... – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Βρε μανία με τη μανία. Ποιος είναι Γαβριήλ ο μακαρίτης; – ΓΑΒΡΙΗΛ: Ο Μανιαδάκης Άγιε. Όνομα και πράμα. Το δεξί χέρι του Μεταξά. – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Α, μπα, μπα. Αυτός που είχε μανία με τους κουκουέδες; Γιατί βρε κυνηγούσες τους ανθρώπους; Γιατί τους πότιζες ρετσινόλαδο; Γιατί τους ξάπλωνες στον πάγο; – ΜΑΝΙΑΔΑΚΗΣ: Κολο... κολο... κολοκύθια. Μερικά σκα... σκα... σκαμπίλια έδωσα. Κα... κα... κα... κά έκανα; – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Τώρα όμως ήρθε η ώρα να πληρώσεις. – ΜΑΝΙΑΔΑΚΗΣ: Αν κάνω μια δήλωση μετανόιας Άγιε... θα πάω στον παρά... παρά... παράδεισο; – ΕΝΑΣ ΔΙΑΒΟΛΟΣ: Μεγάλη μορφή. – ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ: Μεγάλο καρφί. – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Όχι, είσαι κολασμένος και θα πας στην κόλαση. – ΜΑΝΙΑΔΑΚΗΣ: Κρυπτοκομμούνας μου

συνηθίζουμε να αποκαλούμε «θέατρο στο βουνό».⁶ Θεματολογικά δηλαδή το νούμερό μας ταιριάζει με αυτά. Όταν όμως κάνουμε λόγο για «θέατρο στο βουνό», μιλούμε για παραστάσεις πολιτικά στρατευμένες και ιδεολογικά φορτισμένες, ερασιτεχνικού ή ημι-επαγγελματικού χαρακτήρα, που δίνονταν από μέλη των αντιστασιακών οργανώσεων σε κοινό αποτελούμενο από άλλα μέλη. Αυτό που καθιστά εξαιρετικά πολύτιμο το συγκεκριμένο νούμερο είναι πως παραστάθηκε από επαγγελματικό θίασο, σε επαγγελματική θεατρική σκηνή μέσα στην Αθήνα και πως απευθυνόταν σε θεατές που προφανώς δεν ανήκαν απαραίτητα στους κόλπους του Κ.Κ.Ε. Επιπλέον, δεν έχουμε μια ανώνυμη δημιουργία, όπως συμβαίνει με τα κείμενα του «θέατρο στο βουνό», αλλά το στέρεο κείμενο δύο καταξιωμένων – ήδη το 1941– συγγραφέων, του Αλέκου Σακελλάριου και του Χρήστου Γιαννακόπουλου. Η σπουδαιότερη ίσως πτυχή του νούμερου είναι πως με αυτό έχουμε την πρώτη σκηνική απεικόνιση μιας τέτοιας θεματολογίας.⁷

Το χειρόγραφο που διασώζει ολόκληρη την επιθεώρηση εντοπίστηκε στο αρχείο του Αλέκου Σακελλάριου,⁸ δεν αποτελεί όμως αυτόγραφο του αλλά προϊόν παραγγελίας σε κάποιον καλλιγράφο.⁹ Μπορεί να υπάρχουν κάποιες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στο χειρόγραφο και την τελική παράσταση ως προς τη σειρά των επιθεωρησιακών νούμερων, ωστόσο όχι μόνο είμαστε σίγουροι από τον Τύπο της εποχής πως το συγκεκριμένο νούμερο παραστάθηκε αλλά και πως το κείμενο διασώζει στον μεγαλύτερο βαθμό του την αρχική μορφή του νούμερου,¹⁰ πιθανότατα όπως αυτό παρουσιάστηκε επάνω

φαίνεται πως είσαι. Πού στη... Πού στη... Πού στηρίζεις την κατηγορία; – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Στα έργατά σου Μανιαδάκη. Δικός σας κύριοι σατανάδες. Πάρτε τον να μάθει πώς το τρίβουν το πιπέρι του διαβόλου οι καλογέροι. Καταδικάζεται να έχει παντοτεινά για στρώμα μια κολόνα πάγου και να πίνει πρωί, μεσημέρι, βράδι από ένα βαρέλι ρετσίνολαδο. (Τρίβει τα χέρια του). Έτσι έχουμε τέλος ευτυ... ευτυ... χές... χές... Φτου να σε πάρει ο διάβολος. Μου το κόλλησες πανάθεμά σε. (Οι διάβολοι παίρνουν σέροντας τον Μανιαδάκη). – ΧΟΡΟΣ ΔΙΑΒΟΛΩΝ: Σας πήραμε, σας πήραμε του έθνους το καμάρι. – ΧΟΡΟΣ ΑΓΓΕΛΩΝ: Μας πήρατε, μας πήρατε ψωριάριχο γουμάρι. – ΧΟΡΟΣ ΔΙΑΒΟΛΩΝ: Σας πήραμε, σας πήραμε γεράνι μυρωμένο. – ΧΟΡΟΣ ΑΓΓΕΛΩΝ: Μας πήρατε, μας πήρατε τομάρι πουλημένο. – ΧΟΡΟΣ ΔΙΑΒΟΛΩΝ: Σας πήραμε, σας πήραμε φανατικό φασίστα. – ΧΟΡΟΣ ΑΓΓΕΛΩΝ: Μας πήρατε, μας πήρατε προδότη αριβίστα. – ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ: Καλοί μου άγγελοι και διάβολοι της συγκεντρώσεως (κατεβαίνει από το θρόνο) / Και σεις αγαπητοί θεατές / σύντροφοι και συναγωνιστές / το σκετσάκι που είδατε το φανταστικό / ευχηθείτε να γενεί προφητικό. / (ευλογεί) Αμήν. – ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ: (Στον σκοπό της Τιριτόμπας): / Ευχηθείτε, ευχηθείτε, το σκετσάκι τούτο το φανταστικό / ευχηθείτε, ευχηθείτε να γενεί προφητικό».

6. Πρόκειται κυρίως για ανώνυμα μονόπρακτα σατιρικά νούμερα και σκετς που παίζονταν από θιάσους της Ε.Π.Ο.Ν. σε χωριά της ελληνικής υπαίθρου.

7. Η πρώτη παράσταση του θιάσου Ε.Π.Ο.Ν. Δυτικής Μακεδονίας δόθηκε στις αρχές Μαρτίου 1944 (βλ. Καφταντζής, *Θέατρο στα βουνά της Δ. Μακεδονίας*, σ. 69). Όσο για το *Η Φρειδερίκη γέννησε* δεν έχουμε χρονολογικές ενδείξεις. Επομένως, το νούμερο «Έξαντλητική ανάκρισις ή... αν ἔχης τύχη διάβαινε...» προηγείται σχεδόν κατά μια τριετία από τα ίδιας θεματικής νούμερα που παίχτηκαν στο βουνό από τον θίασο Ε.Π.Ο.Ν. Δυτικής Μακεδονίας.

8. Ευχαριστώ από καρδιάς την Τίνα Σακελλάριου για την άδεια έρευνας στο αρχείο Σακελλάριου, καθώς και για την παραχώρηση του υλικού.

9. Ο γραφικός χαρακτήρας του χειρογράφου δεν έχει καμία ομοιότητα με τον γραφικό χαρακτήρα του Αλέκου Σακελλάριου, γεγονός που πιστοποιήθηκε κατόπιν μελέτης χειρογράφων σημειώσεών του στο αρχείο του.

10. Καρασαββίδης, «Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου *Η ζωή συνεχίζεται*», σ. 479-480.

στη σκηνή. Η επιτυχία του έργου ήταν τεράστια. Και μπορεί τα αριθμητικά δεδομένα αναφορικά με την πρόσληψη της παράστασης, όπως αυτά περνούν στον Τύπο της εποχής, να είναι προφανώς παραπονημένα χάριν διαφήμισης, ωστόσο είναι ενδεικτικά της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας της παράστασης.

Στο νούμερο «Ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις ἢ... ἂν ἔχῃς τύχη διάβαινε...» έπαιζαν ο Ορέστης Μακρής, ο Ερρίκος Κονταρίνης, ο Περικλῆς Χριστοφορίδης, ο Γιώργος Κουκούλης και ο Ιωάννης Δούκας. Ο πρωταγωνιστής, που τον υποδυόταν ο Ορέστης Μακρής, συλλαμβάνεται αναίτια ως «κομμουνιστής» από κάποιον που ανήκει στα Τάγματα Εργασίας. «Εἶχεν εἰπῆ πρὸς κάποιον φίλον του “ἀπεστάλην εἰς τὰ Ἰωάννινα χάριν γούστου”, καὶ ὁ νεαρὸς τῶν ταγμάτων ἐργασίας ἐνόμιζεν ὅτι εἶπε “Στάλιν” καὶ “4ῆ Αὐγούστου”. [...]», όπως πληροφορούμαστε από δημοσίευμα της εποχής.¹¹ Στο χειρόγραφο Σακελλάριου υπάρχει μόνο η πρώτη παρεξήγηση σε λεκτικό επίπεδο, αυτή ανάμεσα στις λέξεις «ἀπεστάλην» και «Στάλιν». Ο πρωταγωνιστής, σύμφωνα με το ίδιο χειρόγραφο, βρίσκεται έπειτα ενώπιον ανακριτῶν, στους οποίους ο νέος των Ταγμάτων Εργασίας λέει: «Ὁ ἐν λόγῳ συνελήφθη ἐπ’ αὐτοφῶρῳ προπαγανδίζων ὑπὲρ τοῦ κομμουνισμοῦ καὶ καταφερόμενος ἐναντίον τοῦ καθεστώτος [...] Ἦτο ἐπὶ κεφαλῆς ὁμάδος καὶ ἐφώναζε ζήτῳ ὁ Στάλιν κι’ ἔλεγε ὅτι θὰ συναντηθοῦνε στὰ Γιάννενα». Κατά τη διάρκεια της ανάκρισης, ο πρωταγωνιστής ξυλοκοπείται και, αφού αρνείται να παραδεχτεί την ύπαρξη ενός φανταστικού πιεστηρίου, υποχρεώνεται να πιει το πρώτο ποτήρι με το ρετσινόλαδο. Στη συνέχεια αναγκάζεται, προκειμένου να γλιτώσει, να ομολογήσει μια τυχαία διεύθυνση όπου θα μπορούσαν να βρουν το περιβόητο πιεστήριο. Κατόπιν, οι ανακριτές τον ρωτούν για τον υποτιθέμενο Επίτροπό του. Ο πρωταγωνιστής, αφού ξυλοκοπείται ξανά και πίνει το δεύτερο ποτήρι με το ρετσινόλαδο, εξαναγκάζεται να ομολογήσει μια φανταστική συνάντηση με τον εν λόγω Επίτροπο και με άλλα 12 άτομα που συμμετείχαν στην αντικαθεστωτική ομάδα. Οι αποκαλύψεις του αρέσουν στους ανακριτές, που του επιτρέπουν να φύγει αφού πρώτα υπογράψει μια δήλωση μετανοίας. Υπογράφει, αλλά όταν του ζητείται να εκφράσει την ειλικρινή του άποψη του για το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, ο πρωταγωνιστής, μην μπορώντας άλλο να υποκριθεί, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «βγάζει τὸ σακκάκι του. Πίνει τὸ [τρίτο ποτήρι μὲ τὸ] ρετσινόλαδο καὶ κατεβάζει τὶς τσιράντες του».

Ο τίτλος του επιθεωρησιακού νούμερου αποτελεί άμεση αναφορά στις μεθόδους βασανισμού κομμουνιστῶν, αντιβασιλικῶν και αντιφρονούντων από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, που εφαρμόζονταν από το Υφυπουργείο Ασφαλείας κατά την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά. Αποτελεί επιπλέον έμμεση αναφορά στον παντοδύναμο –τότε– Υφυπουργό Ασφαλείας Κώστα Μανιαδάκη,¹² που είχε επινοήσει αυτές τις μεθόδους. Η «έξαντλητικὴ ἀνάκρισις» ήταν μια μέθοδος ανάκρισης με χρήση ρετσινό-

11. «Τὸ εὐθυμον περιθώριον τῆς ἱστορίας. Μία “συνωμοσία” πρὸς ἀνατροπὴν τοῦ Ἰωάννου Μεταξά», *Ο Πρωινός Τύπος*, 18-7-1941, σ. 1.

12. Χαρακτηρίζεται και ως το «μαστίγιον διὰ τὴν Ἑλλάδα ἐπὶ πέντε περίπου ἔτη». Τη διαδικασία της εξαντλητικῆς ἀνάκρισης ἐφάρμοζε στην Αθήνα ο διοικητῆς της ἐιδικῆς ασφαλείας και στρατηγός της χωροφυλακῆς Αγγελέτος, ἐνὼ στη Θεσσαλονίκη ο Κινινῆς (βλ. «Ἡ “παρέα” Μανιαδάκη ἐκυβέρνα Κράτος καὶ Βασιλέα. Κοινοὶ λωποδύται καὶ καταχρασταὶ. Πράκτορες καὶ ἐκπρόσωποι τοῦ “ὑπουργοῦ”», *Ο Πρωινός Τύπος*, 11-5-1941, σ. 1).

λαδου ή πάγου. Πρωτοσέλιδο της εποχής είναι αποκαλυπτικό για τον ρόλο του Κώστα Μανιαδάκη στην πρακτική αυτή.¹³ Στο άρθρο περιγράφονται αναλυτικά δύο εκδοχές βασανιστηρίων (με τη χρήση πάγου και με τη χρήση ρετσινόλαδου), και μάλιστα η περιγραφή για τη χρήση ρετσινόλαδου¹⁴ ταυτίζεται απόλυτα με τα όσα διαδραματίζονται στο νούμερο.

Αλλά και οι «δηλώσεις μετανοίας» ήταν εμπνεύσεως του Μανιαδάκη, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει υπερήφανος σε συνέντευξή του στον Αχιλλέα Μαμάκη στο *Έθνος* το 1955.¹⁵ Και σε αυτήν την περίπτωση η περιγραφή της διαδικασίας που οδηγούσε στην υπογραφή της δήλωσης μετανοίας ταυτίζεται απόλυτα με όσα λαμβάνουν χώρα στο επιθεωρησιακό νούμερο. Δευτερευόντως, το νούμερο στρέφεται εναντίον του Σπύρου Καζιάνη, αρχηγού των Ταγμάτων Εργασίας, κατά την απόλυτη κρίση του οποίου διενεργούνταν συλλήψεις, γίνονταν απελάσεις και πολλοί οδηγούνταν σε εξαντλητική ανάκριση.¹⁶

Η πρόσληψη του συγκεκριμένου νούμερου από την κριτική υπήρξε αρνητική. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική στα *Αθηναϊκά Νέα* κλείνει με τα εξής: «Μιά μόνη παρατήρησης: Είς ένα έργο πολιτισμένο και άβρò σαν και αυτό δέν έχουν θέσι τὰ ρετσινόλαδα. Τò πολιτικόν παρελθόν επίδέχεται καυστική σάτυρα <sic> με χίλια δυò άλλα μέσα. Μπουκάλια όμως με ρετσινόλαδα επί σκηνης και όλόκληρο σκέτς με ρετσινόλαδο εἶνε ἀπλῶς πράγματα ἀηδιαστικά πού ἐνοχλοῦν –και ἐνοχλοῦν μέχρι δυσφορίας– ἀντὶ νὰ εὐχαριστοῦν. Πρέπει ἀμέσως νὰ κοποῦν διότι ἀληθινὰ ζημιώνουν τò διασκεδαστικόν και καλοανεβασμένο ἔργον».¹⁷

Αλλά και η Αλεξάνδρα Λαλαούνη στη *Βραδυνή* ξεκινά την κριτική της με ένα δηκτικό σχόλιο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στò “Λυρικό”, ó θίασος Κώστα Μουσούρη δίνει μια “λογοτεχνική” επιθεώρησι [...] με τίτλο *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*. Τώρα γιατί παίρνει τὸν τίτλο “λογοτεχνική” δέν ξέρω κι’ οὔτε εἶναι τὸ ρετσινόλαδο ἐπὶ σκηνης στὸ σκέτς

13. «Κ. Μανιαδάκης, ó ἀδυσώπητος και “τρομερός” τέως Ὑφυπουργὸς τῆς Ἀσφαλείας, Ἐφευρέτης τῆς “ἐξαντλητικῆς” ἀνακρίσεως», *Ὁ Πρωινὸς Τύπος*, 10-5-1941, σ. 1.

14. Αρχικά ο ανακρινόμενος έβλεπε τα τρία ποτήρια με το ρετσινόλαδο, που περιείχαν 30, 75 και 100 δράμια, αντίστοιχα (1 δράμι = 3,2 γραμμάρια). Αν δεν άρεσαν στον ανακριτή τα όσα αποκάλυπτε ο ανακρινόμενος, του έδιναν το πρώτο ποτήρι. Η ανάκριση σταματούσε για μισή ώρα και στη συνέχεια άρχιζε το δεύτερο στάδιο της ανάκρισης. Αν εξακολουθούσαν να μην άρέσουν στον ανακριτή τα όσα αποκάλυπτε ο ανακρινόμενος, του έδιναν τα 75 δράμια. Η ανάκριση σταματούσε για τέσσερις ώρες και στη συνέχεια ξεκινούσε το τρίτο στάδιο της ανάκρισης με τα 100 δράμια επάνω στο τραπέζι του ανακριτή (βλ. *ό.π.*). Στο θεατρικό νούμερο δεν τηρούνται τα παραπάνω χρονικά όρια χάριν σκηνικής οικονομίας.

15. «Συνελήφθησαν ἐπὶ τῆς ὑπουργίας μου 97 χιλιάδες κομμουνισταί. Ἀπ’ αὐτοὺς μόνον 1310 ἀμετανόητοι και ὑπερφανατικοὶ δέν ὑπέβαλαν δηλώσεις μετανοίας κι’ ἔμειναν κλεισμένοι στὰ στρατόπεδα τῆς Πύλου, τῆς Ἀκροναυπλίας και τῶν νήσων... [...] Τὸ σύστημα τῶν δηλώσεων ὑπῆρξεν ἐπινοήσίς μου. Τὸ ἐφήρμοζα ὅμως, ὄχι με ἀπλῆν ὑπογραφήν ἐνὸς ξηροῦ κειμένου ἀποκηρύξεως τοῦ Κομμουνισμοῦ. Ὅχι. Ὁ “δηλωσίας” ἔπρεπε διὰ νὰ γίνῃ πιστευτὸς νὰ κάμῃ πλήρη ἐξομολόγησιν ὅλης τῆς προηγούμενης δράσεως και ν’ ἀποκαλύψῃ και ὅλα τὰ πρόσωπα με τὰ ὁποῖα εἶχεν ἔλθει εἰς ἐπαφήν. Ἔτσι ἐκόπτετο ὀριστικῶς ἡ γέφυρα ἐπανόδου του εἰς τὸν Κομμουνισμὸν διότι ἔπαυε πλέον νὰ ἐμπνέῃ ἐμπιστοσύνην εἰς τὸ κόμμα πού τὸν θεωροῦσε προδότην [...]» (βλ. Αχιλλέας Μαμάκης, «Ἡ ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν πολιτικῶν ἀρχηγῶν και αἱ σημερινὰ ἀπόψεις των. Ὁ κ. Μανιαδάκης ἀπαντᾷ εἰς τὸ ἐρώτημα: “Τί καινούργιο ἔχετε νὰ ὑποσχεθῆτε στὸν λαὸν εἰς τὰς προσεχεῖς ἐκλογάς;”», *Έθνος*, 25-11-1955, σ. 1).

16. Βλ. υποσ. 13.

17. «Τὸ θέατρον», *Αθηναϊκά Νέα*, 10-6-1941, σ. 2.

“Εξαντλητική ανάκρισις”, πὸν τὸν δικαιολογεῖ. Μοῦ φαίνεται μάλιστα πὸς ὕστερεῖ ἀπὸ προηγούμενες ἐπιτυχίες τῶν δύο συγγραφέων». ¹⁸ Στις ἄλλες δύο κριτικές που γράφτηκαν για τὴν ἐπιθεώρηση, στὴν *Εστία*¹⁹ καὶ στὴ *Νέα εστία*,²⁰ δὲν ἀναφέρεται κάτι συγκεκριμένο για τὸ ἐν λόγω νούμερο.

Αναφορικά με τὴν πρόσληψη ἀπὸ τὸ κοινό, πέραν τῆς μεγάλης ἐμπορικής ἐπιτυχίας που εἶχε γενικά ἡ ἐπιθεώρηση αὐτή, μας ἔχει διασωθεῖ καὶ μια πληροφορία, που ὁμως προέρχεται ἀπὸ κάποιον δημοσίευμα για τὴ δράση τῶν Ταγμάτων Ἐργασίας. Το δημοσίευμα παραθέτει τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα τοῦ κειμένου:

- Τί εἶσαι;
- Δὲν βλέπεις;
- Βλέπω ἓνα μασκαρεμένο ἄνθρωπο.
- Καὶ δὲν ξέρεις τί εἶμαι;
- Τραμβαγιέρης εἶσαι; Φαροφύλακας εἶσαι; Γεννίσαρος εἶσαι;
- Ἀνήκω εἰς τὰ Τάγματα Ἐργασίας.²¹
- Καὶ τί ἐργασίαν κάνετε, παρακαλῶ;

για νὰ καταλήξει πὸς: «Ὁ κόσμος γελᾷ μὲ τὴν σκηνὴν τῆς ἐπιθεωρήσεως. Ἄλλ’ ἢ ὑπόθεσις τῶν ταγμάτων ἐργασίας φαίνεται ὅτι ὑπῆρξεν ὄντως κωμωδία [...]».²²

Ἡ ἐντάξη τοῦ συγκεκριμένου νουμέρου σε μια γεμάτη τραγούδια ἐπιθεώρηση, που ἀσχολεῖται κυρίως με τὸ ἐντονο ἐπισιτιστικὸ πρόβλημα καὶ στοχεύει στο νὰ ἐμπνεύσει τὴν αισιοδοξία για τὸ ἄμεσο μέλλον, προβληματίζει. Προβληματίζει ὄχι γιατί ἀναφέρεται σε ἓνα δικτατορικό καθεστῶς, ἀλλὰ λόγω τῆς σκληρῆς θεματολογίας τοῦ, που δὲν ἔχει οὕτως ἢ ἄλλως θέση σε μια ἐπιθεώρηση. Για νὰ μπορέσουμε νὰ κατανοήσουμε μια τέτοια ἐπιλογή, θα πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε στο κλίμα τῆς ἐποχῆς. Ἢδη ἀπὸ τις ἀρχές Μαΐου 1941, σε ὅλες τις ἐφημερίδες βρίσκουμε δημοσιεύματα με ἐξαγγελίες τῆς Κατοχικῆς κυβέρνησης τοῦ στρατηγού Τσολάκογλου για τὴ σύλληψη καὶ παραπομπή σε δίκη τῶν ὑπουργῶν τῆς Μεταξικῆς περιόδου, για δήμευση τῶν περιουσιῶν τοῦς κ.ά. Στόχο ἔχουν νὰ πλήξουν τὸ γόητρο τοῦ «θεοποιημένου» μετὰ τὸ «Ὄχι»- Ἰωάννη Μεταξά, ἐνῶ ὁ Τύπος, ἐλεγχόμενος πλέον ἀπὸ τις δυνάμεις Κατοχῆς, συμμετέχει σε αὐτὸ τὸ κλίμα με καθημερινὰ πρωτοσέλιδα καὶ ἀρθρα σε συνέχειες, που φέρνουν στο φῶς ὅλες τις οικονομικές, διοικητικές καὶ πολιτικές ἀτασθαλίες που ἐγέναν κατὰ τὴν περίοδο τῆς δικτατορίας. Μια πρώτη σκέψη ἐπομένως θα ἦταν ὅτι τὸ συγκεκριμένο

18. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ἀθηναϊκὲς ἐπιθεωρήσεις. Μιὰ ματιὰ στὸ ἐλαφρὸ μουσικὸ μας θέατρο. Ἔργα, συγγραφεῖς καὶ καλλιτέχναι», *Ἡ Βραδυνή*, 14-6-1941, σ. 1.

19. *Εστία*, 11-6-1941, σ. 2.

20. Ἄλκης Θρύλος, «Τὸ θέατρον», *Νέα Εστία* 29/347 (Ἰανουάριος - Ἰούνιος 1941), σ. 467.

21. «Αἱ στολαὶ τῶν εἶχον σημαντικὴν διαφορὰν ἀπὸ τὰς τῶν ὑπολοίπων φαλαγγιτῶν. Δὲν ἦσαν ἐκ τοῦ βαθέος κυανοῦ ὑφάσματος, ἀλλὰ ἐκ φαιοῦ ἀνοιχτοῦ χρώματος. Ἐπὶ πλέον ἦσαν ἐφωδιασμένοι με ὁμοίχρωμον ἐπενδύτην με πλατεῖα πέττα καὶ χρυσᾶ κουμπιά. [...] Ὡς τὸ “μυστικὸν ὄπλον” τῆς Ε.Ο.Ν. δύναται νὰ χαρακτηρισθοῦν αἱ φάλαγγες ἐκεῖναι [...] Τὸ ὑφυπουργεῖον τῆς ἀσφαλείας [...] ἐφρόντισεν ἐπίσης νὰ ἐφωδιάσῃ τοὺς νέους ἐκείνους καὶ με περιστροφὰ [...]» (βλ. «Τὸ “φρουραρχεῖον” τῆς Ε.Ο.Ν. Οἱ 5.000 “μαχηταὶ” τῆς 4ης Αὐγούστου. Πὸς διεφθέρητο ἡ ψυχὴ τῶν παιδιῶν», *Ὁ Πρωινὸς Τύπος*, 23-9-1941, σ. 1).

22. «Τὸ εὐθυμον περιθώριον τῆς ἱστορίας. Μία “συνωμοσία” πρὸς ἀνατροπὴν τοῦ Ἰωάννου Μεταξά», *Ὁ Πρωινὸς Τύπος*, 18-7-1941, σ. 1.

νούμερο εντάσσεται στο πλαίσιο της στοχευμένης επίθεσης εναντίον της 4ης Αυγούστου από την κυβέρνηση Τσολάκογλου και αποτελεί το πρώτο σκηνικό τεκμήριο για τη στράτευση του θεάτρου ως μέσου χειραγώγησης των πολιτών από τις δυνάμεις Κατοχής. Σε μια τέτοια περίπτωση, η στράτευση ασφαλώς θα ήταν γενικότερη, αλλά καθώς το κείμενο της επιθεώρησης αποτελεί το μοναδικό ολοκληρωμένο επιθεωρησιακό κείμενο της εποχής που έχει βρεθεί μέχρι σήμερα,²³ αυτή η θεωρία δεν μπορεί να τεκμηριωθεί. Επιπρόσθετα, αν ο θιασάρχης ή οι συγγραφείς είχαν δεχτεί πιέσεις για ένα τέτοιο νούμερο, δεν δικαιολογείται το γεγονός ότι τόσο ο Κώστας Μουσούρης όσο και ο Αλέκος Σακελλάριος όχι μόνο δεν αποποιήθηκαν τη συγκεκριμένη επιθεώρηση, αλλά αντίθετα την αναφέρουν και οι δύο ως παράδειγμα μιας παράστασης με κρυμμένα νοήματα που δεν τα αντιλήφθηκε η Επιτροπή Λογοκρισίας.²⁴ Επομένως, ο λόγος ύπαρξης του νούμερου αυτού μέσα στην επιθεώρηση θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Κλειδί στην έρευνα είναι κάποιες βιογραφικές πληροφορίες τόσο του Κώστα Μουσούρη όσο και του Αλέκου Σακελλάριου, που αποκαλύπτουν όψεις της σχέσης τους με τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου.

Ειδικότερα, το καλοκαίρι του 1936 ο Κώστας Μουσούρης ετοιμάζεται να ανεβάσει το έργο του Ρόμπερτ Σέργγουντ *Ο πόλεμος θα γίνει (Idiot's Delight)*. Η πρεμιέρα του όμως δεν θα γίνει, γιατί την 4η Αυγούστου κηρύσσεται η δικτατορία του Μεταξά και στις 6 Αυγούστου η λογοκρισία του νέου καθεστώτος απαγορεύει εγγράφως το ανέβασμα του έργου. Τον Ιανουάριο του 1937 ο θίασος Αλίκης – Μουσούρη – Νέξερ, με την επωνυμία Καινούριο Θέατρο και καλλιτεχνικό διευθυντή και σκηνοθέτη τον Σπύρο Μελά, ανεβάζει τη *Ζαν Ντ' Αρκ (Saint Joan)* του Μπέρναντ Σω, αλλά την επομένη της πρεμιέρας το έργο κατεβαίνει και πάλι με κυβερνητική παρέμβαση, προφορική αυτή τη φορά, καθώς θεωρείται ότι σατιρίζει τον βασιλικό θεσμό. Για το ανέβασμα είχαν ξοδευτεί, κατά τον Γιάννη Σιδέρη, 50.000 δραχμές και, κατά τον Σπύρο Μελά, 300.000 δραχμές. Ανασύρονται παλαιές επιτυχίες για να σώσουν την κατάσταση, αλλά το κοινό

23. Από τις 70 περίπου επιθεωρήσεις που ανέβηκαν στην Αθήνα κατά την περίοδο της Κατοχής μάς έχουν διασωθεί μονάχα μικρά αποσπάσματα των κειμένων και οι στίχοι κάποιων τραγουδιών που ακούγονταν σε αυτές.

24. Ο Κώστας Μουσούρης αναφέρει πως λόγω της παρούσας επιθεώρησης «είχε την τιμή [...] να κλείσουν οι Ιταλοί το θέατρό του και να κατεβάσουν το έργο [...] γιατί ο κόσμος χειροκροτούσε με συγκίνηση τα άφθονα υπονοούμενα που υπήρχαν» (βλ. Μίλτος Α. Λιδωρίκης, *Κώστας Μουσούρης. Πάθος θεάτρου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2002, σ. 44). Ο Αλέκος Σακελλάριος αναφέρει: «Ένα βράδυ, [...] λίγο πριν αρχίσει η παράσταση, το θέατρο περικυκλώθηκε από τους Ιταλούς κι ένας [...] Ιταλός αξιωματικός, αφού έδωσε πρώτα εντολή να αδειάσει το θέατρο και να εξαργυρωθούν τα εισιτήρια, είπε στον Μουσούρη, στον Σακελλαρίδη, στον Γιαννακόπουλο και σε μένα ότι, την άλλη μέρα το πρωί, έπρεπε να παρουσιαστούμε στο “Κομάντο Τάπα”, που στεγαζότανε στην οδό Αμερικής. [...] Δεν θυμάμαι τώρα το όνομα του Ιταλού “Κολονέλλο”. [...] Περίμενα [...] να κάνει τη μετάφραση ο διερμηνέας. Τον άκουσε με προσοχή ο “Κολονέλλο” κι όταν τελείωσε, μου χαμογέλασε: “[...] Συμπατριώτες σας, άνθρωποι της δουλειάς σας, μας ρωτούνε πώς επιτρέπουμε να λέγονται στις επιθεωρήσεις σας αυτά που λέγονται, αφού εσείς είχατε γράψει και το *Μπράβο Κολονέλλο*. [...] Δεν φαντάζομαι να περιμένετε να σας πω ονόματα!”. [...] Και τέλος, στον Μουσούρη έδωσε ένα αντίγραφο της επιθεώρησής μας, που είχε πάρει από την ιταλική λογοκρισία κι έσβυσε με κόκκινο μολύβι ορισμένες σκηνές και πολλές επιλήψιμες φράσεις. Από το ίδιο βράδυ κιόλας άρχισε να ξαναπαίζεται η επιθεώρηση με τις σχετικές περικοπές» (βλ. Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, Συμυρνωτάκης, β' έκδοση, Αθήνα χ.χ. [1990], σ. 331-334).

δεν ανταποκρίνεται. Τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου ο θίασος ανεβάζει τον *Παπαφλέσσα* του Σπύρου Μελά, που είναι πολυδάπανος και αφήνει παθητικό. Το πείραμα του Καινούριου Θεάτρου αφήνει συνολική ζημιά 700.000 δραχμών. Έπειτα από περίπου έναν χρόνο, ο Μουσούρης και η Αλίκη χωρίζουν, η Αλίκη φεύγει για την Αμερική και ο Μουσούρης αναγκάζεται το 1939 να υπενοικιάσει το θέατρό του στον επιχορηγούμενο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη.²⁵ Αυτή η πλήρης οικονομική καταστροφή του, που είχε ως συνέπεια και την καταστροφή της προσωπικής του ευτυχίας, οφείλεται λοιπόν εν μέρει και στην 4η Αυγούστου. «Ο Μεταξάς μάς κατέστρεψε, μας έκλεισε το θέατρο επανειλημμένως», θα πει αργότερα και η ίδια η Αλίκη σε ραδιοφωνική εκπομπή.²⁶

Περνώντας στον Αλέκο Σακελλάριο και γνωρίζοντας πως η μητέρα του Ελένη ήταν κόρη του Απόστολου Ζάππα, βρίσκουμε στον Τύπο πληροφορίες και μαρτυρία της ίδιας της Ελένης Σακελλάριου, που καταδεικνύουν την υφαρπαγή των οικονομικών πόρων της οικογένειάς της από τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Ο υπουργός των Οικονομικών της 4ης Αυγούστου Ανδρέας Αποστολίδης δημοσίευσε τον υπ. αρ. 1249 του 1938 αναγκαστικό νόμο, παραβιάζοντας συμβιβαστικό συμβόλαιο του 1896 ανάμεσα στην οικογένεια Ζάππα και το Ελληνικό Δημόσιο. Σύμφωνα με τον νόμο αυτό, το Κράτος θα κατέβαλλε στους κληρονόμους της οικογένειας τα χρήματα που δικαιούνταν από τα κληροδοτήματα στην τιμή της μίας δραχμής για κάθε χρυσό φράγκο.²⁷ «Ποῖος δὲν ἔννοεῖ, ὅτι τοιαύτη μετατροπὴ τοῦ χρυσοῦ φράγκου εἰς δραχμὴν ἀποτελεῖ τερατώδη νομοθετικὴν κακοήθειαν, ἣτις ἐν τοσοῦτῳ διετηρήθη ἐν ἰσχύϊ ἐπὶ ἔτη μακρὰ, διατηρεῖται δὲ κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἀκατανόητον ἐπὶ πέντε ἤδη ὅλους μῆνας, ἀφ' ὅτου ἔφυγεν ἐξ Ἑλλάδος, προαισθανόμενος τὸν κίνδυνον τῆς συλλήψεως διὰ πολλὰς καταχρήσεις, ὁ πρωτότυπος ὑπουργός, ὁ Ἄνδρέας Αποστολίδης» αναφωνεῖ ο Κωνσταντῖνος Ἀγγελόπουλος στην εφημερίδα *Ἀκρόπολις*.²⁸ Η αιτία αποσαφηνίζεται στο ίδιο άρθρο. Σύμφωνα με τις κυρίες Ελένη Σακελλάριου και Ἀγγελική Δημητρίου, κόρες του Απόστολου Ζάππα:

Ὁ ὑπ' ἀριθμ. 1249 νεαρὸς νόμος, ὅστις ἔγινεν ἀποκλειστικῶς δι' ἡμᾶς καὶ μόνον, ἔχει ὡς φαίνεται βᾶσιν, προσωπικὴν μῆνιν καὶ πάθος τοῦ πρώην ὑπουργοῦ τῶν Οἰκονομικῶν κ. Ἀποστολίδου, ἐναντίον ἡμῶν. [...] Αἰτία τῆς καθ' ἡμῶν μῆνιός του αὐτῆς εἶνε ὅτι ἡμεῖς εἰς τὴν κληρονομίαν τοῦ θανόντος θεοῦ μας Χρήστου Ζάππα, [...] εὔρομεν ὁμοῦ μὲ τὰ ἄλλα περιουσιακὰ στοιχεῖα του καὶ ἐν μεταλλεῖον χρωμίου

25. Για τις πληροφορίες που παρατέθηκαν παραπάνω, βλ. Λιδωρίκης, *Κώστας Μουσούρης*, σ. 37-42.

26. Πρόκειται για φράση από συνέντευξη της Αλίκης στους Δ. Ιωακειμίδη και Γκ. Βοσκοπούλου στην *ΕΡΑ 2* (5 Ιουνίου 1990) όπως την παραθέτει ο Λιδωρίκης (ό.π., σ. 41).

27. Το χρυσό φράγκο είναι το 1/25 της χρυσής λίρας και αντιστοιχούσε σε περίπου 20 δραχμές. Επομένως αντιλαμβανόμαστε πως το κάθε χρυσό φράγκο θα πληρωνόταν στο 1/20 της αξίας του.

28. Κ. Ι. Ἀγγελόπουλος, «Τὸ Ζάππειον, ἡ Ἐπιτροπὴ Ὀλυμπίων καὶ Κληροδοτημάτων καὶ οἱ ἄνθρωποι τῆς 4ης Αὐγούστου», *Ἀκρόπολις*, 27-9-1941, σ. 1. Σύμφωνα με το ίδιο δημοσίευμα, ο Ανδρέας Αποστολίδης κάλεσε τους κληροδόχους και τους πρότεινε να υπογράψουν ένα συμβόλαιο με το οποίο θα πληρώνονταν 7 δραχμές για κάθε χρυσό φράγκο, υπό τον όρο να παραιτηθούν οριστικά από κάθε άλλη απαίτησή τους στο μέλλον. Σε αντίθετη περίπτωση τους απείλησε πως διά νόμου θα τους αποξένωνε από την περιουσία του Ζάππα. Κάποιοι από τους κληρονόμους υπέκυψαν και υπέγραψαν το συγκεκριμένο συμβόλαιο. Η υπόθεση έφτασε στον Ἄρειο Πάγο, ο οποίος δικαίωσε τους κληρονόμους και επιδίκασε την τιμή των 19,40 δραχμών για κάθε φράγκο. Ο Αποστολίδης απείλησε πως διά νόμου θα ακύρωνε την απόφαση του Ἀρείου Πάγου και θα τους στερούσε κάθε δικαίωμά τους αν δεν υπέγραψαν το συμβόλαιο.

ἐν Βόλῳ [...]. Ἐπὶ τοῦ μεταλλείου τούτου ὁ κ. ὑπουργὸς [...] ἐζήτησε διὰ τοῦ τότε ὑπουργοῦ τῆς Ἐθνικῆς Οἰκονομίας ἄδειαν προσωρινῆς ἐκμεταλλεύσεως, ἣτις καὶ τῷ παρεχωρήθη [...]. Τοῦτο πληροφορηθέντες ἡμεῖς ἐζητήσαμεν [...] νὰ τῷ ἀφαιρεθῇ ἡ ἄδεια τῆς προσωρινῆς αὐτῆς ἐκμεταλλεύσεως, [...]. Αὐτός, λοιπόν, εἶνε ὁ λόγος τοῦ ἐναντίον μας διωγμοῦ ἐκ μέρους τοῦ κ. ὑπουργοῦ, ὅστις [...] ἠπείλησεν ἡμᾶς ὅτι θὰ μᾶς ἀφαιρέσῃ καὶ τὰ κληροδοτήματα καὶ μᾶς τὰ ἀφῆρεσεν ἐκδικούμενος.

Από τα παραπάνω προκύπτει πως τόσο ο Κώστας Μουσούρης όσο και ο Αλέκος Σακελλάριος είχαν λόγους να θέλουν να στηλιτεύσουν τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Πέραν αυτού, όμως, ο Αλέκος Σακελλάριος, με την ιδιότητα του δημοσιογράφου, θα είχε ούτως ή άλλως ψυχανεμιστεί τη στοχευμένη από τον Τύπο επίθεση στο καθεστώς της 4ης Αυγούστου. Με το συγκεκριμένο νούμερο πιθανότατα έκλειναν και οι δύο τους δικούς τους ανοιχτούς λογαριασμούς με τη δικτατορία Μεταξά και παράλληλα εξασφάλιζαν την έγκριση της επιθεώρησης από την Επιτροπή Λογοκρισίας, που έπειτα από ένα τέτοιο νούμερο δεν θα έκανε *ἐξαντλητικὴν ἀναζήτησιν* για κρυμμένα νοήματα.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΡΕΛΛΗ

*Μια νέα αντίληψη της δημοκρατικής δικαιοσύνης:
Αισχύλου Εὐμενίδες – Η σκηνική απόδοση και
η εικονογραφική πρόσληψη της Δίκης*

Οι *Εὐμενίδες*¹ αποτελούν το τρίτο δράμα που ολοκληρώνει τη δράση και κλείνει τον κύκλο βίας της *Ὀρέστειας*, της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας, που διδάχθηκε στην Αθήνα το 458 π.Χ., δύο χρόνια πριν από τον θάνατο του Αισχύλου, και απέσπασε το πρώτο βραβείο (Υπόθεση Αισχ. Ἀγ.). Σημείο εκκίνησης της *Ὀρέστειας* είναι ένας οἶκος και σημείο κατάληξης η πόλις. Οι *Εὐμενίδες* είναι η μόνη σωζόμενη τραγωδία η δράση της οποίας τοποθετείται, κατά το μεγαλύτερο μέρος της, στην καρδιά του αθηναϊκού άστεως, και η μόνη στην οποία αναπαρίσταται σκηνή δικαστηρίου. Ο μητροκτόνος Ορέστης, καταδιωκόμενος από τις Ερινύες, τις άγριες θεές των τύψεων που προασπίζονται το μητριαρχικό δίκαιο, καταφεύγει στο Δελφικό μαντείο ζητώντας άσυλία στον ὄμφαλό. Ο Απόλλων τον στέλνει στην πόλη της Αθήνας, με ασφαλή συνοδεία τον Ερμή, για να αναζητήσει το τέλος των δεινών του ως *ικέτης* στο άγαλμα της Αθηνάς, στην Ακρόπολη. Εκεί θα τον ξαναβρεί ο Χορός των Ερινύων.

Πληροφορούμενη τα γεγονότα, η θεά Αθηνά αποφασίζει να παραπέμψει την υπόθεση σε ένα δικαστήριο ενόρκων που θα εγκαθιδρύσει η ίδια και το οποίο θα συγκροτηθεί από επιφανείς Αθηναίους πολίτες. Θα λειτουργήσει στον Άρειο Πάγο και θα είναι ένα δικαστήριο αιώνιο που θα εκδικάζει τις υποθέσεις φόνων. Εδώ παρουσιάζεται και ο ίδιος ο θεός Απόλλων για να υπερασπιστεί τον Ορέστη. Παρακολουθούμε μια σύγκρουση ανάμεσα στον Απόλλωνα, που υποστηρίζει έναν νεώτερο κόσμο, τον κόσμο του πατέρα, και στις Ερινύες, που αντιπροσωπεύουν τον αρχέγονο κόσμο της μητέρας. Οι ένορκοι ισοψηφούν, αλλά με την αθωτική ψήφο της Αθηνάς ο Ορέστης τελικώς απαλλάσσεται. Έτσι, διά στόματος Απόλλωνα και Αθηνάς, επιβάλλεται το πατριαρχικό δίκαιο που απονέμεται από τον Δία. Ο ήρωας γεμάτος ευγνωμοσύνη υπόσχεται αιώνια πίστη εκ μέρους του και εκ μέρους της πατρίδας του, του Άργους, στην πόλη που τον έσωσε. Και ενώ οι Ερινύες θυμώνουν και απειλούν να εκδικηθούν, η θεά Αθηνά με εκτενή επιχειρηματολογία πετυχαίνει να τις εξευμενίσει. Στο εξής θα αποκαλούνται *Σεμένες Θεές*, θα εγκατασταθούν στο ιερό τους στην Αθήνα και θα χαρίζουν την αφθονία στη χώρα.

1. Με τον τίτλο αυτό παραδόθηκε η τραγωδία. Η ονομασία *Εὐμενίδες* δεν υπάρχει πουθενά στο δραματικό κείμενο. Το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς* που ανήκε στην τετραλογία έχει χαθεί.

Ο Αισχύλος πλάθει ελεύθερα τα στοιχεία της παλαιάς παράδοσης εισάγοντας στον μύθο του Ορέστη έναν ανθρωποπαγή κοινωνικοπολιτικό θεσμό, έναν νέο αστικό τρόπο δίκαιης αντιμετώπισης των ξένων *ίκετών* από την πόλη της Αθήνας. Στις περιπτώσεις *ίκεσίας* σε ιερό χώρο αποδέκτες της κατά κύριο λόγο δεν είναι οι άνθρωποι, αλλά οι θεοί. Το τελετουργικό απευθύνεται στη θεότητα στο ιερό της οποίας λαμβάνει χώρα η *ίκεσία*, και οι συμβολικές ενέργειες είναι στοιχεία που την ενεργοποιούν. Η θεότητα αναμένεται να είναι προστατευτική.² Αυτό δεν σημαίνει ατιμωρησία, αλλά μετάβαση της ευθύνης για την τιμωρία από τους ανθρώπους στους θεούς. Ωστόσο, στην περίπτωση των *Ευμενίδων* η πολιούχος θεά της Αθήνας παραπέμπει την υπόθεση του Ορέστη στην κρίση των Αθηναίων πολιτών.³ Ο μητροκτόνος εμφανίζεται ως ο πρώτος υπόδικος που δικάζεται για φόνο από τη Βουλή του Αρείου Πάγου, η οποία πρόκειται να είναι στο εξής μόνιμος θεσμός της αθηναϊκής πολιτείας. Η Δίκη αποτελεί την κορύφωση του δράματος και κρίσιμη καμπή στην τριλογία,⁴ καθώς παριστά το νέο είδος θεσμοθετημένης απονομής δικαιοσύνης που έρχεται να αντικαταστήσει την αυτοδικία και τον νόμο της ανταπόδοσης (*lex talionis*). Έχει παρατηρηθεί ότι η Δίκη του Ορέστη αντιστοιχεί μάλλον σε μία κοινή διαδικασία ενώπιον ενός σώματος *ήλιαστων*, ενώ απέχει πολύ από το τυπικόν μιας δίκης φόνου στη Βουλή του Αρείου Πάγου.⁵ Είναι πολύ πιθανόν ότι ο Άρειος Πάγος αντιπροσωπεύει εδώ το σύνολο των αθηναϊκών δικαστηρίων, προωθώντας

2. Φαίνεται πως προϋπήρχε κάποια παράδοση που συνέδεε τον Ορέστη με την Αθήνα, όπου όμως ο μητροκτόνος είχε δικαστεί από τους δώδεκα θεούς, καθώς αυτό το θέμα διασώζεται σε διάφορες παραλλαγές (πρβλ. Ευρ. *Ίφ. Ταυρ.*, στ. 958–960 και *Όρ.*, στ. 1649–1652). Η δίκη από τη Βουλή του Αρείου Πάγου, όμως, είναι πιθανότατα Αισχύλεια επινόηση και τροποποιεί τον μύθο σύμφωνα με τον οποίο ο πρώτος υπόδικος ήταν ο Άρης. Βλ. Alan H. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες: Κριτική και ερμηνευτική έκδοση* (μετ. Νικόλαος Γεωργαντζόγλου), Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 32013, σ. 21–28.

3. Βλ. ενδεικτικά Jon Mikalson, *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991, σ. 76.

4. Αρχικά η *άσυλία* εθεωρείτο ως ένα δικαίωμα που έπρεπε να παραχωρείται αυτόματα στον καθένα που είχε καταφύγει σε ιερό χώρο, ανεξάρτητα από τον λόγο για τον οποίο ζητούσε προστασία. Ωστόσο, ήδη από την αρχαϊκή εποχή άρχισε να εμφανίζεται η ιδέα ότι η θεία προστασία δεν μπορεί να παρέχεται αυτόματα και χωρίς διακρίσεις σε όλους. Ο κοσμικός νόμος, και ιδιαίτερα εκείνος που αφορούσε στις ανθρωποκτονίες, εισήγαγε μία διάκριση στην ουσία της ενοχής μεταθέτοντας το κέντρο βάρους από την πράξη στην πρόθεση (φόνος εκ προμελέτης και φόνος εξ αμελείας) που σταδιακά επηρέασε τον ιερό νόμο. Η *άσυλία* αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα προνόμιο που χορηγείται μόνον εάν πληρούνται ορισμένες ηθικές και νομικές προϋποθέσεις. Βλ. Άγγελος Χανιώτης, «Σαν την άδικη κατάρρα. Η αρχαιολογία μιας μεταφοράς», Αφροδίτη Αβαγιανού (επιμ.), *Η μαγεία στην αρχαία Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 2008, σ. 76 εξ.

5. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 270. Ο Goldhill παρατηρεί ότι η αναπαράσταση αυτής της δίκης είναι «το τελικό στάδιο της πραγμάτωσης ενός συστηματικού σχεδίου χρήσης της νομικής γλώσσας το οποίο διέπει όλη την τριλογία»: Βλ. Simon Goldhill, «Η γλώσσα της Τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία», Pat Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, (μετ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 197.

6. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 42.

μια νέα αντίληψη του δημοκρατικού δικαίου.⁷ Παράλληλα, στην τραγωδία τονίζεται η δημοκρατική φύση του αθηναϊκού λαού με τη χρήση ενός εντυπωσιακού στοιχείου πολιτικού αναχρονισμού: είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχει βασιλιάς στην πόλη, παρά το ότι ο μύθος ανάγεται στα μυκηναϊκά χρόνια.⁸

Σε μια ανταγωνιστική διαδικασία είναι αναπόφευκτο να υπάρχει δίκαιο και άδικο και στις δύο πλευρές, πράγμα που δηλώνεται με την ίση κατανομή των ψήφων των ενόρκων, και η αθώωση του Ορέστη θα επιτευχθεί με τη θέσπιση μιας ρύθμισης που θα μείνει δεσμευτική για το δικαστήριο: σε περίπτωση ισοψηφίας ο κατηγορούμενος αθώνεται. Πρόκειται για έναν μύθο που αιτιολογεί την πρακτική των αθηναϊκών δικαστηρίων. Υπάρχουν διστάμενες απόψεις σχετικά με το αν η ισοψηφία επετεύχθη με την ψήφο της Αθηνάς ή αν η θεά έθεσε την ψήφο της συμβολικά ώστε να υπολογισθεί σε περίπτωση ισοψηφίας.⁹ Βρίσκω περισσότερο πειστικά τα επιχειρήματα υπέρ της πρώτης άποψης. Η Αθηνά ψηφίζει ως μία των ενόρκων, η ψήφος της επιφέρει ισοψηφία (στ. 735: *ἐμόν τόδ' ἔργον, λιοισθίαν κρίναι δίκην/ ψήφον δ' Ὀρέστη τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι*) και η απόφαση που εκδίδει καταλύει την ισοψηφία (στ. 741: *νικᾷ δ' Ὀρέστης, κἄν ἰσόψηφος κριθῆ*). Μοιάζει παράλογο κάτι τέτοιο; Όχι, αν θεωρήσουμε ότι ο Άρειος Πάγος είναι ένα δικαστήριο που εκπροσωπεί την ενότητα της πόλεως, όπου θεοί και άνθρωποι δικάζουν ως ένα σώμα μια υπόθεση που εμπλέκει θνητούς και αθανάτους.¹⁰

Τα δράματα του Αισχύλου χαρακτηρίζονται από μεγάλη τόλμη ως προς τους τόπους δράσης και τις μετατοπίσεις από τον έναν τόπο στον άλλο. Η εξέλιξη των δραματικών γεγονότων σε υπαίθριο χώρο, που αποτελούσε κανόνα στην κλασική τραγωδία, δεν ήταν αυτονόητη στα πρώιμα στάδια της θεατρικής παραγωγής, ειδικότερα δε στα έργα του Αισχύλου συναντάται ένας αναλογικά σημαντικός αριθμός περιπτώσεων όπου η δρά-

7. Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μετ. Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης), Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1981, σ. 379· Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 151· F. S. Naiden, *Ancient Supplication*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2006, σ. 195· David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή* (μετ. Ελένη Οικονόμου), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2009, σ. 90.

8. Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»· Neil Croally, «Ο παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας», Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια* (επιμ. ελλην. έκδ. Δανιήλ Ιακώβ), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2010, σ. 94· Pat Easterling, «Anachronism in Greek tragedy», *The Journal of Hellenic Studies* 105 (1985), σ. 1-10.

9. Η εντύπωση ότι η ισοψηφία επετεύχθη με την ψήφο της Αθηνάς υποδηλώνεται σε μεταγενέστερα χωρία του Λουκιανού, όπως Άλιεύς, 21 (Παρρησιάδης: *ὦ Πολιάς, ἐλθέ μοι κατὰ τῶν ἀλαζόνων σύμμαχος ἀναμνηθεῖσα ὅποσα ἐπιορκούντων ὁσημέραι ἀκούεις αὐτῶν: καὶ ἃ πράττουσι δὲ μόνη ὄρας ἄτε δὴ ἐπὶ σκοπῆς οἰκοῦσα νῦν καιρὸς ἀμύνασθαι αὐτούς. ἐμὲ δὲ ἦν που κρατούμενον ἴδης καὶ πλείους ὦσιν αἱ μέλαιναί, σὺ προσθεῖσα τὴν σεαυτῆς σῶξέ με*) και Χαρμονίδης, 3 (σὺ δὲ τὴν τῆς Ἀθηνᾶς προστιθεῖς ἀναπλήρου τὸ ἐν δέον). Ωστόσο οι μεταγενέστερες μαρτυρίες δεν είναι πάντα αξιόπιστες. Οι παρασημειώσεις του Σχολιαστή είναι αντιφατικές: σημειώνει μονό αριθμό Αρεοπαγιτών (λ' και εἶς) αλλά σε άλλο σημείο (στ. 735) αναφέρει ότι η ψήφος της Αθηνάς προστίθεται σε περίπτωση ισοψηφίας. Προβλ. Eur. *Ἰφ. Ταυρ.*, στ. 964-966: *εἰπὼν <δ'> ἀκούσας θ' αἵματος μητρὸς πέρι, / Φοῖβός μ' ἔσφωσε μαρτυρῶν, ἴσας δέ μοι / ψήφους διηριθμήσε Παλλὰς ὠλένη*.

10. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 331.

ση τοποθετείται ή μετατοπίζεται στο εσωτερικό ενός κλειστού χώρου.¹¹ Οι μελετητές συμφωνούν σχεδόν ομόφωνα στη λειτουργική αναγκαιότητα κάποιου σκηνικού οικοδομήματος για τη διδασκαλία της Όρέστειας, ενός απλού ξύλινου κτίσματος που στις *Εὐμενίδες* χρησιμοποιήθηκε άλλοτε ως πρόσοψη ναού και άλλοτε ως φόντο υπαίθριου χώρου.¹² Υπάρχει όμως μεγάλη ασυμφωνία κατά την προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής παρουσίασης.¹³ Πώς οργάνωσε ο Αισχύλος τη σκηνή της Δίκης; Στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας η δράση έχει μετατοπιστεί από τους Δελφούς στην Ακρόπολη, όπου ο Ορέστης έχει προσπέσει *ικέτης*¹⁴ στο παλαιόν βρέτα¹⁵ της Αθηνάς, και η Δίκη αρχίζει

11. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Στιγμή, Αθήνα, 2003, σ. 58.

12. Βλ. ενδεικτικά Christopher Collard, *Aeschylus Oresteia*, Oxford University Press, Oxford, 2002, σ. Xliii εξ.· Σάββας Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου: αρχιτεκτονική, μορφή και λειτουργία*, Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 77-82. Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα από το πρώιμο θέατρο του Διονύσου είναι ανεπαρκή για την αποκατάσταση της αρχικής μορφής του θεατρικού χώρου και έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις χωρίς να υπάρχει συμφωνία για μια κοινά αποδεκτή θεωρία. Για μία σύνοψη των προτάσεων και των αντιπαρατιθέμενων απόψεων σχετικά με την αρχιτεκτονική μορφή του Θεάτρου του Διονύσου, βλ. Πάνος Βαλαβάνης, «ΕΓΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ: Σύντομο Περίγραμμα της έρευνας για το Διονυσιακό θέατρο», Κ. Μπουραζέλης κ.ά. (επιμ.), *Θέατρο και Κοινωνία στη διαδρομή της ελληνικής ιστορίας: Μελέτες από μια ημερίδα προς τιμήν της Ά. Ραμού-Χαφιιάδη*, Αθήνα, 2009, σ. 83-109. Για τη μορφή του σκηνικού οικοδομήματος του 5ου αι. π.Χ. βλ. τη μελέτη της Chr. Papastamati-von Moock που βασίζεται σε νέα ανασκαφικά δεδομένα: «The wooden theater of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old issues, new research», R. Frederiksen et al. (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens* (27-30 January 2012), Aarhus University Press, Aarhus, 2015.

13. Υπάρχει διχογνωμία μεταξύ των μελετητών σχετικά με το αν μπορεί ο ερευνητής να εξασφαλίσει πληροφορίες για τη σκηνική παρουσίαση μέσα από το δραματικό κείμενο. Τις διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις μελετά η M. Powers στο βιβλίο της *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, University of Iowa Press, 2014. Όσοι ασχολούνται με το αρχαίο δράμα έχουν κατά νου ότι έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά για θεατρική παράσταση και ότι τα κείμενα ήταν προορισμένα να παρασταθούν υπό την καθοδήγηση του ίδιου του ποιητή, επομένως οι σκηνικές οδηγίες θα παρέχονταν προφορικά στο πλαίσιο των δοκιμών: Βλ. David Kovacs, «Κείμενο και παράδοση», Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 528. Η απουσία όμως των σκηνικών οδηγιών δεν φαίνεται να είναι σημαντικό εμπόδιο για όποιον επιχειρεί σήμερα να ανεβάσει μια παράσταση αρχαίου δράματος, διότι στα λόγια των προσώπων, στο ίδιο το δραματικό κείμενο, υπάρχουν ενδείξεις που μπορεί να αποτελέσουν αξιόπιστη πηγή σκηνοθετικών οδηγιών. Ήδη στον Αισχύλο παρατηρείται ότι υπήρχε η τάση να αναφέρονται τα πρόσωπα σε μια σημαντική κίνηση ή χειρονομία που έπρεπε να γίνει κατά τη σκηνική δράση. Κατά τον Oliver Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, Clarendon Press, Oxford, 1977, σ. 29-31) κάθε σημαντική σκηνική πράξη υποδεικνύεται ή συνάγεται μέσα από το κείμενο. Συχνά οι πληροφορίες είτε περιγράφουν, ότι δεν παρουσιαζόταν μπροστά στα μάτια των θεατών είτε διευκολύνουν τους θεατές να ερμηνεύσουν αυτά που βλέπουν. Πόσο σημαντική είναι αυτή η τελευταία παράμετρος μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο αν αναλογιστούμε ότι κάποια στοιχεία, όπως η μεγάλη κλίμακα του υπαίθριου αρχαίου θεάτρου και η έλλειψη του τεχνητού φωτισμού, διαφοροποιούν τελείως τις συνθήκες της αρχαίας παράστασης από τις σημερινές.

14. Η *ικεσία* σε ιερό χώρο (*άσυλία*) απαιτεί τη φυσική επαφή με τον βωμό, τον περίβολο του ιερού ή το άγαλμα της θεότητας, διά της οποίας πιστεύεται ότι μεταδίδεται η θείκη δύναμη στον *ικέτη*. βλ. ενδεικτικά J. Kopperschmidt, «Hikesie als dramatische Form», W. Jens (επιμ.), *Die Bauformen der Tragödie*, Munich, 1971, σ. 321-345· John Gould, «Hiketieia», *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), σ. 97.

15. Το «Διπετές ξόανο» της θεάς κατά τον Πausanias (1. 26.6) εθεωρείτο από όλους ως ιερότατο, πολλά χρόνια πριν από τον Συνοικισμό των Αθηνών. Για την αναπαράσταση και την ιστορία του ομοιώ-

χωρίς τίποτε να δηλώνει αλλαγή χώρου.¹⁶ Ωστόσο, όταν αργότερα η θεά Αθηνά θεσπίζει επισήμως την εγκαθίδρυση του νέου θεσμού, φαίνεται να προσδιορίζει με ακρίβεια τον τόπο: *πάγον δ' ἴ' Ἄρειον ἴ' τόνδ(ε)*.¹⁷ Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι από την Ακρόπολη η θεά δείχνει τον βράχο του Ἄρη που βρίσκεται απέναντι,¹⁸ αλλά η επιμονή στην περιγραφή του χώρου και της ιστορίας του¹⁹ ίσως υποδεικνύει ότι η δράση έχει μεταφερθεί στο βραχώδες ύψωμα ανάμεσα στην Ακρόπολη και την Πνύκα.²⁰ Ο Παισαβάνης (1.28.5) περιγράφοντας τον βράχο του Ἄρη μιλά για τους αλάξευτους λίθους της ὕβρεως και της ἀναιδείας,²¹ όπου στέκονταν οι κατηγορούμενοι και οι κατήγοροι, και αναφέρει ότι εκεί

ματος βλ. John H. Kroll, «The ancient image of Athena Polias», *Hesperia, Supplement* 20 (1982), σ. 65-76 και σ. 203, πίν. 11. Πριν από την κατασκευή του Ερεχθείου φυλασσόταν στον αρχαίο ναό της Πολιάδος Αθηνάς. Το πραγματικό παλαιόν βρέτας βρισκόταν στο εσωτερικό του ναού, στο άβατο. Κρίνοντας από τα λόγια του Ορέστη (στ. 241: *πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά*) μπορούμε να υποθέσουμε ότι το άγαλμα της Αθηνάς Παλλάδας είχε στηθεί κοντά στη σκηνή, η πρόσοψη της οποίας αναπαριστούσε το δῶμα της θεάς. Ίσως να χρησιμοποιήθηκε το *ἐκκύκλημα*, για να δοθεί η εντύπωση ότι βρισκόταν μέσα στον ναό, πράγμα το οποίο, κατά τον Sommerstein (*Αισχύλου Εὐμενίδες*, σ. 182) θα ενίσχυε τον οπτικό παραλληλισμό της *ἀσουλίας* στο Παλλάδιο με την *ἀσουλία* στον *ὄμφαλό* των Δελφών, η οποία υπήρξε ο πυρήνας του πρώτου μέρους του δράματος. Ο Ορέστης δηλώνει ότι θα παραμείνει *ικέτης* στο άγαλμα μέχρι το τέλος της Δίκης. Η τοποθέτησή του αγάλματος στο κέντρο της *ὄρχηστρας*, όπως προτείνεται από ορισμένους μελετητές, δεν εξηγεί γιατί ο *ικέτης* δεν γίνεται αμέσως αντιληπτός από τις Ερινύες κατά την είσοδό τους. Εξάλλου, δεν είναι απαραίτητο οι Ερινύες να περικυκλώνουν τον Ορέστη κατά τον *δέσμιος ὕμνος*: ο ὕμνος είναι *δέσμιος φρενῶν*.

16. Η θεά Αθηνά, αποχωρώντας για να επιλέξει τα μέλη του δικαστικού σώματος, λέει ότι θα επιστρέψει στο ίδιο μέρος (στ. 488: *ἤξω*) και στο μεταξύ ούτε ο Ορέστης ούτε οι Ερινύες έχουν εγκαταλείψει τον σκηνικό χώρο· βλ. Sommerstein, *ό.π.*, σ. 181-182 και σ. 141, υπόμνημα 80· A. J. Pödlecki, *Aeschylus Eumenides*, Aris & Phillips, Warminster England, 1992, σ. 13.

17. *Αισχ. Εὐ.*, στ. 683-690: *ἔσται δὲ καὶ τὸ λοιπὸν Αἰγέως στρατῶ / αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον. / πάγον δ' ἴ' Ἄρειον ἴ' τόνδ', Ἀμαζόνων ἔδραν / σκηνάς θ', ὅτ' ἤλθον Θησέως κατὰ φθόνον / στρατηλατοῦσαι, καὶ πόλει νεόπολιν / τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε, / Ἄρει δ' ἔθουον, ἔνθεν ἔστ' ἐπώνυμος / πέτρα πάγος τ' Ἄρειος.*

18. Η υπόθεση ότι η Αθηνά, με την έκφραση «*πάγον δ' ἴ' Ἄρειον τόνδ(ε)*» υπονοεί το δικαστήριο του Αρείου Πάγου και όχι τον λόφο (Pödlecki, *Aeschylus Eumenides*, σ. 14-15) δεν είναι πιθανή, γιατί στην περίπτωση αυτή ο ποιητής δεν θα ονόμαζε το δικαστικό σώμα «*Ἀμαζόνων ἔδραν*» ούτε θα περιέγραφε τον καταυλισμό των Αμαζόνων στον βράχο και την οχύρωση που θεμελίωσαν εκεί.

19. Η επιμονή στην αφήγηση της ιστορίας του τόπου είναι κατά κάποιον τρόπο επιβεβλημένη και λόγω της τροποποίησης του μύθου, σύμφωνα με την οποία ο Ορέστης και όχι ο Ἄρης ήταν ο πρώτος υπόδικος που δικάστηκε για φόνο στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου. Ο ποιητής θα πρέπει να εξηγήσει για ποιον λόγο ο βράχος ονομάστηκε Ἄρειος (στ. 685-690): οι Αμαζόνες που είχαν εκστρατεύσει εναντίον του Θησέα οχυρώθηκαν στον βράχο αυτό και προσέφεραν θυσίες στον Ἄρη. Βλ. και Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», σ. 102. Αν και στην αρχαιότητα πίστευαν ότι ο λόφος έφερε το όνομά του από τον θεό Ἄρη, είναι όμως πιθανότερο πως ο προσδιορισμός Ἄρειος οφείλεται στο ιερό των Ἄρων, των χθόνιων θεοτήτων που έβγαιναν από κοιλότητα του βράχου για να εκδικηθούν τους φονείς. Ο Αισχύλος παρουσιάζει τις Ερινύες να λένε στην Αθηνά πως το όνομά τους είναι Ἄραι και πως είναι κόρες της φοβερής νύχτας (*Αισχ. Εὐ.*, στ. 416).

20. Για μια αντίθετη άποψη, βλ. Scott Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1994, σ. 77-88.

21. Παισαβ. 1. 28.5: *κριθῆναι δὲ καὶ ὕστερον Ὀρέστην λέγουσιν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῆς μητρὸς· καὶ βωμὸς ἐστὶν Ἀθηνᾶς Ἀρείας, ὃν ἀνέθηκεν ἀποφυγῶν τὴν δίκην. τοὺς δὲ ἀργοὺς λίθους, ἐφ' ὧν ἐστᾶσιν ὄσοι*

δικάστηκε ο Ορέστης.²² Στην *Ιφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις* (στ. 961-963)²³ του Ευριπίδη, ο Ορέστης αφηγείται πως στη μία πέτρα είχε σταθεί ο ίδιος ως κατηγορούμενος και στην άλλη η πρεσβύτερη από τις Ερινύες ως κατήγορος. Αν και μπορεί να θεωρηθεί ότι η εν γένει σκηνογραφία του δεύτερου μέρους της τραγωδίας δεν αναπαριστά με συγκεκριμένο τρόπο την Ακρόπολη ή τον Άρειο Πάγο αλλά υποδηλώνει σε γενικές γραμμές τον χώρο, ωστόσο μικρές προσθήκες και αφαιρέσεις χαρακτηριστικών συμβόλων στον σκηνικό χώρο θα αρκούσαν για να προσδιορίσουν τον τόπο πλοκής της δράσης.²⁴ Ο Ορέστης εν αναμονή της Δίκης μπορεί να εγκαταλείψει τη στάση *ίκεσίας* στο είδωλο της θεάς (είναι άραγε τυχαίο ότι στη σκηνή της Δίκης των *Εὐμενίδων* δεν γίνεται πλέον καμία αναφορά στο παλαιόν βρέτας, παρά μόνον στο τέλος του έργου και με τελείως διαφορετικά συμφραζόμενα;) και η αντικατάσταση του Παλλαδίου με τα αντικείμενα τα απαραίτητα για τη διεξαγωγή της Δίκης²⁵ θα ήταν το μόνο που χρειαζόταν για να δηλωθεί η μετατόπιση της δράσης στον Άρειο Πάγο.

Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στη σκηνή, εκτός από τον Ορέστη και τον Χορό, είναι η θεά Αθηνά, η οποία συνοδεύεται από έναν κήρυκα και έναν σαλπικτή (κατά πάσα πιθανότητα δύο πρόσωπα και όχι ένα),²⁶ μια ομάδα Αθηναίων πολιτών που έχουν επιλεγεί και ορκιστεί ως μέλη του δικαστηρίου, κάποιιοι θεράποντες, ο Απόλλων. Όσον αφορά στους ενόρκους, μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι άνθρωποι νέοι ή και μεσήλικες, αφού πουθενά μέσα στο έργο δεν αναφέρεται ότι πρόκειται για γέροντες.²⁷ Ο αριθμός τους παραμένει άγνωστος, αν όμως ο ρυθμός ψηφοφορίας συναφθεί με τον ρυθμό λογομαχίας μεταξύ Χορού και Απόλλωνα (στ. 710-733)²⁸ που διεξάγεται πα-

δίκας ὑπέχουσι καὶ οἱ διώκοντες, τὸν μὲν ὕβρεως τὸν δὲ Ἀναιδείας αὐτῶν ὀνομάζουσι (ἀναιδεια = ἡ ἀσπλαχνία· ὁ κατήγορος ζητοῦσε τὴ χωρὶς ἔλεος τιμωρία τοῦ κατηγορουμένου).

22. Ο Πausanίας (ό.π.) αναφέρει επίσης ότι ο Ορέστης αφιέρωσε στο σημείο αυτό, μετά την αθώωσή του, τον βωμό της Αρείας Αθηνάς και ότι εκεί κοντά βρισκόταν και ιερό για τις Σεμνές θεές ή Ερινύες.

23. Ευρ. *Ίφ. Ταυρ.*, στ. 961-963: *ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἤκον, ἐς δίκην / ἔστην, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβὼν βάθρον, / τὸ δ' ἄλλο πρέσβειρ' ἤπερ ἦν Ἐρινύων.*

24. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, σ. 78.

25. Δεν μου φαίνεται πιθανή η πρόταση του N. G. L. Hammond [«More on conditions of production to the death of Aeschylus», *Greek Roman and Byzantine Studies* 29/1 (1988), σ. 28] ότι όλα αυτά τα αντικείμενα βρίσκονταν εξαρχής στον σκηνικό χώρο. Βλ. και στο παρόν άρθρο, υποσημ. 33.

26. Η Αθηνά σαφώς δίνει εντολή σε κάποιον κήρυκα να κηρύξει για να επιβάλει την τάξη στον λαό και επίσης προστάζει να ηχήσει η σάλπιγγα για να ακουστεί το προσκλητήριο, αλλά πουθενά στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν φαίνεται να αποτελούσε η σάλπιγγα μέρος της εξάρτησης ενός κήρυκα. Στο δραματικό κείμενο δεν υπάρχει αναγγελία του κήρυκα, ίσως όμως να είχε παραλειφθεί. Βλ. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 273, σ. 274, υπόμνημα 566 και σ. 275 υπόμνημα 567-569. Αντίθετα, ο Hammond (ό.π.) υποθέτει ότι η θεά ακολουθείται από ένα μόνο πρόσωπο, εκτός από τους Δικαστές και το πλήθος των Αθηναίων πολιτών.

27. Κατά τον Sommerstein (ό.π., σ. 273) ένας νεανικός Χορός θα αποτελούσε σαφή αντιδιαστολή προς τον Χορό των γερόντων του *Ἀγαμέμνονα*, του πρώτου έργου της τριλογίας.

28. Στον στ. 710 η Αθηνά καλεί τους Δικαστές να σηκωθούν για να ψηφίσουν και στον στ. 734 έρχεται η ώρα να δώσει κι εκείνη την ψήφο της. Επειδή η ψηφοφορία συμπίπτει με διάλογο μεταξύ Χορού και Απόλλωνα που αποτελείται από 10 δίστιχα (711-730) και ένα τρίστιχο (731-733), είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο ρυθμός της ψηφοφορίας ακολουθεί τον ρυθμό της λογομαχίας μεταξύ του Απόλλωνος και του Χορού, και τα 10 δίστιχα μπορούν να συναφθούν με τη σκηνική δράση της ψηφοφορίας. Ο στ.

ράλληλα, μπορούμε να υπολογίσουμε ένδεκα. Οι συχνές αναφορές στον αθηναϊκό λαό ως εάν ήταν παρών, οδήγησε άλλους μελετητές (όπως ο Hammond)²⁹ να εισαγάγουν επί σκηνής ένα πλήθος πολιτών και άλλους (όπως ο Taplin)³⁰ να θεωρήσουν ότι ο λαός εκπροσωπείται από τους Αρεοπαγίτες. Μια τρίτη πρόταση (Sommerstein),³¹ που με βρίσκει περισσότερο σύμφωνη, είναι ότι το πλήθος εκπροσωπείται από το κοινό του θεάτρου, που σε τελική ανάλυση είναι στην πλειονότητά του ο αθηναϊκός λαός. Όπως λέει ο Sommerstein, η Αθηνά απευθύνεται στους πολίτες του μέλλοντος και οι θεατές προσκαλούνται να εισέλθουν στο δράμα χωρίς να παραβιάζονται οι σχετικές συμβάσεις, καθώς δεν βγαίνουν οι χαρακτήρες έξω από τον κόσμο του έργου, αλλά μάλλον το κοινό προσκαλείται να εισέλθει εν μέρει σε αυτό.³²

Τα σκηνικά αντικείμενα που θα χρειαστούν είναι δύο ψηφοδόχοι υδρίες (μία καταδικαστική και μία αθωωτική), μία βάση για την τοποθέτησή τους (π.χ. ένα τραπέζι), το κάθισμα της Αθηνάς και ίσως πάγκοι ή έδρες για τους δικαστές.³³ Όσον αφορά στη σκευή των ηθοποιών, το δραματικό κείμενο μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι τα μέλη του Χορού είχαν γενικώς αποκρουστική εμφάνιση: Φορούσαν προσωπίδα, ίσως φαιά, με ομοιώματα φιδιών στα μαλλιά, και δεν αποκλείεται να απεικονιζόταν το αίμα που

729 (σύ τοι τάχ' οὐκ ἔχουσα τῆς δίκης τέλος) δηλώνει ότι η ψηφοφορία πλησιάζει στο τέλος, ενώ ο στ. 732 (δίκης γενέσθαι τῆσδ' ἐπήκοος μένω) ότι έχει ολοκληρωθεί. Επομένως στον στ. 732 έχει ψηφίσει και ο τελευταίος (ο ενδέκατος) δικαστής, ενώ ο στ. 733 δίνει τον χρόνο στους τελευταίους ψηφοφόρους να επιστρέψουν στη θέση τους.

29. Ο Hammond («More on conditions of production to the death of Aeschylus», σ. 28 και σημ. 79) πιθανολογεί ότι η θεά ακολουθείτο από έναν αριθμό ένδεκα δικαστών και ένα πλήθος τριάντα Αθηναίων πολιτών που αποτελούσαν τον στρατόν (στ. 566), έτσι ώστε στο τέλος του δράματος βρίσκονταν επί σκηνής συνολικά περίπου εξήντα άτομα για τη μεγαλοπρεπή πομπή της Εξόδου.

30. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, σ. 392 εξ.

31. Sommerstein, *Ασχύλου Ευμενίδες*, σ. 274-275, υπόμνημα 566.

32. Για επιχειρήματα κατά της οποιασδήποτε «συμμετοχής των θεατών» στις παραστάσεις ελληνικής τραγωδίας, βλ. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, σ. 129-134. Ωστόσο, κατά τον Sommerstein (ό.π.), υπάρχει το αντίστοιχο μιας κλητικής προσφώνησης προς τους θεατές, καθώς οι στ. 571-572 μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμοι με πρόταση που εκφράζει προσταγή (σιγᾶν ἀρήγει καὶ μαθεῖν θεσμούς ἐμούς / πόλιον τε πᾶσαν = σίγα, ὦ πόλι, καὶ μάθε θεσμούς ἐμούς) ενώ κάποια χειρονομία της Αθηνάς προς το κοινό θα κάλυπτε τη σχετική σκηνική ανάγκη, και υπάρχει επίσης ένα εμφανές σήμα προς το κοινό διά του ήχου της σάλπιγγας και διά της κραυγής του κήρυκα. Βλ. και Jae-Won Chung, *Σκηνική τέχνη στις Ευμενίδες του Αισχύλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 1988, σημ. 164.

33. Είναι πιθανόν ότι ένα εξάρτημα (κημὸς) κάλυπτε τα στόμια των δύο αγγείων ώστε να διαφυλάσσεται η μυστικότητα της ψήφου· βλ. Alan L. Boegehold, *The Lawcourts at Athens: Sites, Buildings, Equipment, Procedure and Testimonia*, The Athenian Agora XXVIII, Princeton, 1995, σ. 28 και 29 ill. 1. Μου φαίνεται πιθανότερη η εκδοχή του Taplin (ό.π., σ. 391) ότι τα σκηνικά αντικείμενα μεταφέρονταν επί σκηνής από βοηθητικό προσωπικό (το οποίο και απομάκρυνε το είδωλο της Αθηνάς, αν και αυτό δεν θα ήταν απαραίτητο στην περίπτωση που το Παλλάδιο δεν βρισκόταν στο κέντρο της ὀρχήστρας). Αντίθετα, ο Hammond («More on conditions of production to the death of Aeschylus», σ. 28) βρίσκει αυτή την πρόταση «unnecessary and inartistic» («περιττή και άτεχνη»)· στη δική του παράσταση του δράματος, το 1977, στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin στο Madison, τα καθίσματα και η κάλπη βρίσκονταν στον σκηνικό χώρο από την αρχή του έργου.

έσταζε από τα μάτια τους. Δεν είχαν φτερά (στ. 51: *ἄπτεροι*)³⁴ και οι χιτώνες τους ήταν μαύροι.³⁵ Αν λάβουμε υπόψη τα παράπονα των Ερινύων για τη μοίρα που τους στέρησε τη δυνατότητα να φορούν άσπρους πέπλους (στ. 352: *παλλεύκων δὲ πέπλων ἄκκληρος ἄμοιρος ἐτύχθη*) αποκλείοντάς τες από την κοινωνία των θεών του Ολύμπου, είναι λογικό να φανταστούμε την Αθηνά και τον Απόλλωνα με λευκά. Η Αθηνά βέβαια φορούσε την απαστράπτουσα πανοπλία με την *αίγίδα* της (στ. 404).³⁶ Ο Ορέστης στην προλογική σκηνή κρατούσε γυμνό σπαθί και *ίκετηρία* (σύμβολο *ίκεσίας*, κλαδί ελιάς, όπου είναι τυλιγμένες με επιμέλεια μακριές ταινίες από λευκό μαλλί), κι από τα χέρια του έσταζε αίμα (στ. 40-45). Όμως όταν φθάνει στην Αθήνα έχει περάσει πολύς καιρός και έχουν μεσολαβήσει καθαρμοί· γι' αυτό είναι πιθανή η αλλαγή ενδύματος, ίσως και προσωπίου, για τον *ύποκριτή* που υποδυόταν τον Ορέστη. Δεν υπάρχουν ενδείξεις για τη θεατρική στολή του Ορέστη, όμως, δεδομένης της κατάστασής του και των περιπλανήσεών του, μπορούμε να τον φανταστούμε με ταξιδιωτική περιβολή, δηλαδή με κοντό χιτώνα, ενδρομίδες, χλαμύδα και πέτασο ή πίλο στο κεφάλι. Ο κήρυκας θα κρατούσε το κηρύκειό του, ο σαλπικτής τη σάλπιγγα³⁷ και οι δικαστές την ψήφο τους. Τον 5ο αι. π.Χ. η ψήφος ήταν ένα χαλίκι ή ένα όστρακο της θάλασσας, που ριχνόταν στη μία από τις δύο κάλπες, και όχι δύο, μία λευκή και μία μαύρη, όπως αναφέρει η παρασημείωση του αρχαίου Σχολιαστή.³⁸

Η σκηνή της Δίκης ξεκινά μετά το τέλος του πρώτου στασίμου (στ. 566). Η είσοδος της Αθηνάς με τη συνοδεία της γίνεται από κάποια *πάροδο*. Η τακτοποίηση των προσώπων πρέπει να γίνει με τελετουργική κίνηση, και ίσως η απουσία αναπαιστικής συνοδείας να αναπληρωνόταν από τον ήχο της σάλπιγγας που θα οδηγούσε το πλήθος στις θέσεις του, όπως προτείνει ο Χουρμουζιάδης,³⁹ κάτι το οποίο βέβαια είναι μοναδικό στα σωζόμενα τραγικά δράματα. Η Αθηνά θα μπορούσε να κάθεται σε θρόνο στο κέντρο, πλαισιωμένη από τον κήρυκα και τον σαλπικτή που θα παρέμεναν όρθιοι. Ο

34. Κατά τον P. G. Maxwell-Stuart: «The appearance of Aeschylus' Erinyes», *Greece & Rome*, Second Series, 20/1 (Απρ. 1973), σ. 81-84, οι Ερινύες είχαν μεμβρανώδη φτερά (ο προσδιορισμός *ἄπτεροι* κατά τη γνώμη του σημαίνει «χωρίς πούπουλα») και έμοιαζαν στην εμφάνιση με νυχτερίδες.

35. Στο τέλος της τραγωδίας η Αθηνά δίνει το σύνθημα για την εκκίνηση της πομπής και αναφέρει κάποια πρόσωπα με πορφυροβαμμένα ενδύματα (στ. 1028-1029: *φοινικοβάπτοις ένδυτοις έσθήμασι / τιμάτε, και τὸ φέγγος ὀρμάσθω πυρός*), τα οποία όμως δεν μπορούν να προσδιοριστούν, εξαιτίας ενός χάσματος στην παράδοση του κειμένου. Δεν είναι σίγουρο αν οι ίδιες οι Ερινύες ντύθηκαν πορφυρά ή αν υπήρχε δεύτερος Χορός· βλ. Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, London / New York, 1989, σ. 179. Φαίνεται δελεαστική η πρόταση του Χουρμουζιάδη (*Όροι και μετασχηματισμοί*, σ. 189) ότι η εικόνα αναφέρεται στην υποδοχή των θεαινών ως *μετοίκων* στην πόλη και υπαινίσσεται την πομπή των Παναθηναίων όπου οι *μέτοικοι* συμμετείχαν με πορφυρούς χιτώνες.

36. Βλ. και Joachim Dingel, «Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie», W. Jens (επιμ.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, W. Fink, Munich, 1971, σ. 351.

37. Βλ. στο παρόν άρθρο, υποσημ. 26.

38. Για τη χρήση χαλικιών και θαλάσσιων οστράκων ως ψήφων, βλ. Boegehold, *The Lawcourts at Athens* σ. 28.

39. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Στιχικοί ανάπαιστοι και σκηνικά δρώμενα στον Αισχύλο», Σταύρος Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα: Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ηράκλειο, 2011, σ. 24-25.

Ορέστης με τον Απόλλωνα ως συνήγορο⁴⁰ και ο Χορός συσπειρωμένος πίσω από την Κορυφαία, πρέπει να στέκονταν σε δύο αντικριστά σημεία της ὀρχήστρας.⁴¹ Οι ένορκοι, που είναι βωβά πρόσωπα, παραμένουν μέχρι την ώρα της ψηφοφορίας καθισμένοι, ίσως σε έδρανα ή σε πάγκους, όπως στα αθηναϊκά δικαστήρια. Η καταμέτρηση των ψήφων γίνεται από δύο, πιθανότατα, δικαστές, που ήταν επιφορτισμένοι με αυτό το καθήκον. Η αποχαιρετιστήρια αγόρευση του Ορέστη, μετά την αναγγελία του αθωωτικού αποτελέσματος (στ. 711-753), σημαίνει και το τέλος της συνεδρίασης. Ο ήρωας αποχωρεί, μάλλον μαζί με τον Απόλλωνα, από κάποια πάροδο, ενώ οι Δικαστές είναι πολύ πιθανόν ότι παραμένουν για να συμμετάσχουν στην πομπή του τέλους.⁴²

Ας περάσουμε τώρα στο θέμα της εικονογραφικής πρόσληψης της σκηνής της Δίκης. Η σχέση δράματος και εικονογραφίας έχει γίνει αντικείμενο σκληρής αντιπαράθεσης ανάμεσα σε «φιλοδραματιστές» και «εικονοκεντρικούς».⁴³ Η αγγειογραφία είναι πλούσια σε θέματα εμπνευσμένα από τραγικούς μύθους, αλλά είναι δύσκολο να διαπιστωθεί η σχέση τους με τη θεατρική παράσταση, επειδή οι καλλιτέχνες κατά κανόνα απέδιδαν την τραγωδία σαν να αφηγούνται τον μύθο, διατηρώντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Είναι γεγονός ότι περί τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. εγκαταλείπεται από τους αγγειογράφους το θέμα του φόνου του Αιγίσθου, που ήταν αγαπητό από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, και εμφανίζεται μία προτίμηση στην απεικόνιση της συνάντησης του Ορέστη με την Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα και της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, που συνεχίζεται και κατά τον 4ο αι. π.Χ. Τα επεισόδια αυτά είχαν δραματοποιηθεί με πολύ δυνατό τρόπο από τον Αισχύλο, και το γεγονός ότι είχαν μια ξαφνική και διαρκή επιρροή στην τέχνη λίγο μετά τη διδασκαλία της Όρέστειας πιθανόν υποδηλώνει ότι πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες ήταν η παράσταση.⁴⁴ Το θέμα της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές στους αγγειογράφους της Δύσης κατά τον 4ο αι. π.Χ., και έχουν εντοπιστεί από τους ερευνητές πάνω από 30 αγγειογραφίες με το μοτίβο του Ορέστη σε στάση *ικεσίας* στον *ὄμφαλό* ή σε βωμό,

40. Ενώ η θεά ζητά ησυχία για να εκθέσει τους θεσμούς, εισέρχεται ο Απόλλων ο οποίος παίρνει θέση δίπλα στον Ορέστη ως συνήγορός του (στ. 574).

41. Sommerstein, *Αισχύλου Εὐμενίδες*, σ. 273-274· Pödlecki, *Aeschylus Eumenides*, σ. 15.

42. Κατά τον Χουρμουζιάδη (*Όροι και μετασχηματισμοί*, σ. 153-154) οι Δικαστές ως Προπομποί εκτελούν ένα λυρικό κομμάτι (στ. 1032-1047) που κλείνει την πομπή. Αυτή η λύση θα ήταν δραματικά λογική γιατί θα προσέδιδε έναν πρόσθετο ρόλο εποπτείας για την εγκατάσταση των θεαινών και θα εξυπηρετούσε τη σκηνική οικονομία, καθώς θα εξασφάλιζε την παρουσία Προπομπών χωρίς παλινδρομίες. Την πομπή συνοδεύουν επίσης ιέρειες που φρουρούν το ξόανο της θεάς (στ. 1024) και ίσως οδηγούν τα σφάγια για τη θυσία (στ. 1007). Αναφορά της θεάς Αθηνάς σε ομάδες λαού, που υπάρχει σε φθαρμένους στίχους, ίσως αποτελεί υπαινιγμό για συμμετοχή του λαού στη γιορτή. Δεν γνωρίζουμε με ποια σειρά αναχωρούσαν τα πρόσωπα, μάλλον όμως επικεφαλής ήταν η Αθηνά και ουραγοί ήταν οι Προπομποί με τη λαμπαδηφορία.

43. Για την αντιπαράθεση, βλ. ενδεικτικά François Lissarrague, «Image and representation in the pottery of Magna Graecia», M. Revermann – P. Wilson (επιμ.), *Studies in Honour of Taplin*, Oxford University Press, Oxford, 2008, σ. 439-449.

44. Susan Woodford, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 106-108.

που κοσμούν ερυθρόμορφα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας⁴⁵ και μαρτυρούν μικρότερη ή μεγαλύτερη επιρροή από το συγκεκριμένο δράμα. Πουθενά όμως δεν απεικονίζεται η σκηνή της Δίκης στον Άρειο Πάγο.⁴⁶

Στην Κυρίως Ελλάδα είναι διαπιστωμένο ότι η Αττική Τραγωδία περιορισμένα μόνον αντανακλάται στην τέχνη της εποχής της, όμως στην περίπτωση των εικονογραφικών παραστάσεων που συνδέονται με το θέμα των Ερινύων συμβαίνει κάτι ασυνήθιστο. Ενώ μέχρι τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. οι Ερινύες απεικονίζονταν ως μεγάλα φίδια, προφανώς ως σύμβολα του πνεύματος του νεκρού που ζητούσε εκδίκηση,⁴⁷ αμέσως μετά την πρώτη διδασκαλία της Όρέστειας παρατηρείται ξαφνική και σαφής αλλαγή: οι θεότητες παριστάνονται ανθρωπόμορφες, σαν Γοργόνες ή Άρπυιες, με φίδια στα μαλλιά και στα χέρια. Έχουμε μάλιστα μία ομάδα πέντε αττικών ερυθρόμορφων αγγείων⁴⁸ των μέσων

45. Προκρίθηκε ο όρος «αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας» αντί των συνήθως χρησιμοποιούμενων «κατωιταλικά» ή «ιταλιτικά» ή «κατωιταλιτικά», ως ευρύτερος όρος ο οποίος συμπεριλαμβάνει όλη την παραγωγή των εργαστηρίων της Νότιας Ιταλίας και το έργο όλων των αγγειογράφων που έδρασαν όχι μόνο στις ελληνικές αποικίες αλλά και στις πόλεις των αυτοχθόνων. Βλ. Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007, σ. 15-16.

46. Πιθανή εξαίρεση αποτελεί η παράσταση ερυθρόμορφης Λευκανικής νεστορίδας, περ. 330 π.Χ. (Cambridge Massachusetts, Sackler Museum 1960, 367: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, «Orestes» 19* = «Erinys» 59 = «Phrixos et Helle» 45) η οποία απεικονίζει τον Ορέστη σε στάση *ίκεσίας* επάνω σε έξαρμα που μοιάζει είτε ως *όμφαλος* είτε ως βράχος. Η σκηνή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες λόγω του ότι η φτερωτή Ερινύα της αγγειογραφίας στέκεται ασυνήθιστα ήρεμη, δεν έχει φίδια στα μαλλιά, δεν κρατά τα συνήθη όπλα στα χέρια και δεν απειλεί τον Ορέστη, ενώ δίπλα της υπάρχει μία καθιστή γυναικεία μορφή που παρουσιάζει δυσκολία στην ταύτιση. Ο Α. J. N. W. Prag (*The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Aris & Phillips, Warminster, 1985, σ. 49), ερμηνεύοντας την παράσταση αυτή ως σκηνή της Δίκης του Ορέστη στον Άρειο Πάγο, βλέπει στην καθιστή γυναικεία μορφή την πρεσβύτερη των Ερινύων που κάθισε στον λίθο της *άναιδείας* και η οποία έχει ήδη αρχίσει να μεταμορφώνεται σε Ευμενίδα.

47. Η παλαιότερη γνωστή αποτύπωση της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες είναι το ανάγλυφο μετόπης από αρχαϊκό ναό στον Σίλαρο της Ιταλίας (570-550 π.Χ.), όπου άνδρας με ξίφος αμύνεται εναντίον φιδιού· βλ. Emanuele Greco, *Αρχαιολογία της Μεγάλης Ελλάδας* (μετ. Κώστας Σουρέρφ), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 200-202. Ο Haignanuch Sarian («Réflexions sur l' iconographie des Erinyes dans le milieu grec, italote et étrusque», *Bulletin de Correspondance Hellenique*, Suppl. XIV, Paris 1986, σ., 26, εικ. 1) αναφέρει μελανόμορφη αττική λήκυθο του 470 π.Χ. (Αθήνα ΕΑΜ 19765) όπου απεικονίζονται τρεις ανθρωπόμορφες Ερινύες μαζί με την Εκάτη που τιμωρεί ένα είδωλο σε σκηνή του Κάτω Κόσμου. Η απεικόνισή τους δεν παρουσιάζει καμία αναλογία με τις μορφές που εξετάζουμε.

48. (1) Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung F2380 (εικ. 1). Αττική υδρία ερυθρόμορφη, ύστερος μανιερισμός, προέλευση Νόλα, περ. 450 π.Χ.: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, «Orestes» 7 = «Erinys» 41· John Davidson Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963, 1121, 16: «Later Manierists»· T. Carpenter, *Beazley Addenda – Additional References to ABV, ARV and Paralipomena*, Oxford University Press, 1989, 331· Denis Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie: Mille ans d'art antique autour d'un myth grec*, Acanthus, Zurich, 1993, σ. 81, εικ. 63-64· Prag, *The "Oresteia"*, σ. 7, πίν. 31 b-c· J. Moret, *L'Iliou persis dans la Céramique Italote: Les mythes et leur expression figurée au IV^e s.*, Institut Suisse de Rome, 1975, σ. 104, πίν. 44,2· Sarian, *ό.π.*, σ. 27-28, αρ. 5, εικ. 3· Thomas Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford University Press, 2001, αρ. UI.16, πίν. 46. (2) Σαν Αντόνιο, Τέξας, Museum of Art 86. 134.73 (εικ. 2). Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος της Νεάπολης, περ. 440 π.Χ.: *LIMC*, «Orestes» 10*· Beazley, *ό.π.*, 1097, 21 bis: Naples Painter· Carpenter, *ό.π.*,

του 5ου αι. π.Χ. που αποδίδονται σε αγγειογράφους του ύστερου μανιερισμού, όπου αποτυπώνεται το επεισόδιο καταδίωξης του Ορέστη από μία ή δύο Ερινύες. Ο Ορέστης απεικονίζεται σε ηρωική γυμνότητα, κατά τη σχετική σύμβαση. Η στάση του (στάση γονυκλισίας)⁴⁹ είναι πανομοιότυπη με αυτήν στις σκηνές *ἀσουλίας*⁵⁰ στον *ὄμφαλό* των Δελφών ή σε βωμό, όμως στη θέση του βωμού υπάρχουν σειρές ακατέργαστων λίθων.⁵¹ Έχει προταθεί η σύνδεση των λίθων με το βραχώδες έδαφος του Αρείου Πάγου και με το βάθρο της ὕβρεως, το οποίο ονομαζόταν κάποτε και *βωμός*⁵² (πράγμα που θα δικαιολογούσε τη στάση *ἀσουλίας* του Ορέστη) και έχει υποθεθεί ότι οι απεικονίσεις αυτές αποδίδουν το επεισόδιο της Δίκης στον Άρειο Πάγο.⁵³

Σε όλες τις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής είναι φανερός ο κυρίαρχος ρόλος του Απόλλωνα,⁵⁴ ο οποίος απεικονίζεται ήρεμος και επιβλητικός, να προστατεύει τον ήρωα

328· Prag, *ό.π.*, σ. 8 πίν. 32a· Finarte, *Vendita Milano 13-14, marzo 1963, lot 73, πίν. 34-35*· Anneliese Kossatz-Deissman, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, von Zabern, Mainz, 1978, σ. 103-104· Knoepfler, *ό.π.*, σ. 82, εικ. 65. (3) Παρίσι, Λούβρο K 343. Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του *Duomo*, άγνωστη προέλευση, 440-430 π.Χ.: *LIMC*, «Erinys» 42* = «Orestes» 22· Beazley, *ό.π.*, 1117, 7: *Duomo Painter*· Carpenter, *ό.π.*, σ. 331· Prag, *ό.π.*, σ. 6, πίν. 31a· Moret, *ό.π.*, σ. 103, αρ. 4, σ. 104, πίν. 44.1· Knoepfler, *ό.π.*, σ. 80· Mannack, *ό.π.*, αρ. D.7. (4) Λονδίνο, British Museum 1923. 1016. 1 (εικ. 3). Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Ορέστη, άγνωστη προέλευση, 440-430 π.Χ. (Η πλειονότητα των μελετητών αναφέρει τον αριθμό του αγγείου ως 10-16. 10): *LIMC*, «Orestes» 8 = «Erinys» 43· Beazley, *ό.π.*, 1121, αρ. 5: *Orestes Painter*· Carpenter, *ό.π.*, σ. 330· Prag, *ό.π.*, σ. 4, πίν. 30 a· T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play, Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Suppl. 20, London, 1967, σ. 140 (με αναφορές και στα άλλα αττικά αγγεία)· A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Phaidon, London, 1971, σ. 45, αρ. III 1.8· Moret, *ό.π.*, σ. 104, πίν. 43.2· Knoepfler, *ό.π.*, σ. 80-81, εικ. 62· Sarian, *ό.π.*, σ. 28, αρ. 7· Mannack, *ό.π.*, αρ. O.5, πίν. 23a. (5) Συρακούσες, Museo Regionale 41621. Αττικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Ηφαίστου, προέλευση: Λεοντίνοι, 440-430 π.Χ.: *LIMC*, «Orestes» 9 = «Erinys» 44· Beazley, *ό.π.*, 1115, 31: *Hephaistos Painter*· Carpenter, *ό.π.*, σ. 331· Prag, *ό.π.*, σ. 5 πίν. 30b· Sarian, *ό.π.*, σ. 28, αρ. 6· Mannack, *ό.π.*, αρ. H.31, πίν. 40a.

49. Για τη στάση του Ορέστη στα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ., βλ. Moret, *ό.π.*, σ. 103.

50. Ο όρος *ἀσουλία* χρησιμοποιείται εδώ για να δηλώσει την *ίκεσία* που πραγματοποιείται σε ιερό χώρο.

51. Απεικονίζονται είτε ένας σωρός από λίθους (Λονδίνο) είτε δύο σειρές από στρογγυλεμένες πέτρες (Σαν Αντόνιο, Συρακούσες, Λούβρο) είτε ένας ακανόνιστος δόμος διαιρευμένος σε επιμέρους στοιχεία (Βερολίνο). Στο κείμενο της τραγωδίας δεν υπάρχει καμία αναφορά που να εξηγεί την ύπαρξη των λίθων. Οι «λοφόσχημοι» βωμοί που αποτελούνταν από σωρούς χαλκιών ή «λογάδες λίθους» δεν είναι άγνωστοι κατά την αρχαιότητα, εδώ όμως δεν δίνεται η εντύπωση λοφώδους σωρού. Οπωσδήποτε οι αγγειογράφοι δεν χρησιμοποιούν κατά κανόνα αυτό τον τρόπο για να απεικονίσουν έναν βωμό, είτε μονολιθικό είτε κτιστό.

52. Νικόλαος Παπαχατζής, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Αττικά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σ. 374, σημ. 3.

53. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie*, σ. 80. Την υπόθεση θεωρεί αρκετά πιθανή και ο Taplin, *Pots and Plays*, σ. 276, σημ. 36.

54. Η παράσταση του κρατήρα του Σαν Αντόνιο έχει ερμηνευθεί από την Kossatz-Deissmann (*Dramen des Aischylos*, σ. 103-104) ως απεικόνιση τελετής εξαγνισμού, όμως δεν αποτυπώνεται κανένα εξαγνιστικό μέσο (λεκάνη με ύδωρ καθαρού, φύλλα δάφνης). Θεωρώ ότι η στάση του Απόλλωνα (στηρίζεται σε ψηλό κλαδί δάφνης και υψώνει το δεξί χέρι απαγορευτικά προς την Ερινύα, όπως στις περισσότερες σκηνές *ἀσουλίας* του Ορέστη στους Δελφούς) δεν θα μπορούσε να εκληφθεί ως χειρονομία καθαρού. Το

υψώνοντας το χέρι απαγορευτικά προς το μέρος των Ερινύων. Σε τρεις αγγειογραφίες ένα γυναικείο πρόσωπο παρακολουθεί τη σκηνή: η Αθηνά (Λούβρο), η Άρτεμις (Βερολίνο), μια γυναικεία μορφή που είναι δύσκολο να ταυτιστεί (Σαν Αντόνιο). Η παρουσία της Αθηνάς είναι συχνή σε ανάλογες απεικονίσεις των αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας του 4ου αι. π.Χ. και δικαιολογείται κατά μείζονα λόγο αν δεχθούμε ότι η σκηνή διαδραματίζεται στον Άρειο Πάγο. Η Άρτεμις παρίσταται ως αδελφή του Απόλλωνα αλλά και επειδή, ως θεά κυνηγός, έχει στενή σχέση με τις Ερινύες που κυνηγούν το θήραμά τους σαν κυνηγετικά σκυλιά. Γι' αυτό και απεικονίζεται σε μεταγενέστερες αγγειογραφίες των αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας (κυρίως στις σκηνές εξαγνισμού του Ορέστη) με στολή κυνηγίου και συχνά ακολουθούμενη από κυνηγετικά σκυλιά. Προβληματική παραμένει η ερμηνεία της γυναικείας μορφής του κρατήρα του Σαν Αντόνιο, που έχει καλυμμένο το κεφάλι με πέπλο και κρατά πυρσό (εικ. 2).⁵⁵

Έχουν αναζητηθεί στοιχεία που θα μπορούσαν να υποδηλώνουν επίδραση θεατρικής παράστασης στην αποτύπωση των σκηνών αυτών, κανένα όμως δεν είναι αρκετά πειστικό. Η Roscino⁵⁶ παρατηρεί ότι στην αγγειογραφία του Βερολίνου (εικ. 1) υπάρχει ένα έντονο περίγραμμα γύρω από το πρόσωπο του Ορέστη, που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένδειξη προσωπείου. Επισημαίνει όμως και η ίδια ότι οι Ερινύες δεν έχουν αντίστοιχο περίγραμμα και το αποδίδει τελικά στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να απεικονίσει μετωπικά τη μορφή του Ορέστη, πράγμα το οποίο γίνεται όταν επιδιώκεται να αποτυπωθεί ο τρόμος και η ένταση της στιγμής.⁵⁷ Ακόμη, παρατηρήθηκε ότι οι Ερινύες τείνουν να απεικονίζονται αρκετά «ανδροπρεπείς» και θεωρήθηκε ότι το παρουσιαστικό τους μπορεί να έχει επηρεαστεί από τις παραστάσεις δράματος όπου

τελετουργικό ένδυμα του Απόλλωνα, που υποτίθεται ότι αποτελεί τεκμήριο για την υπόθεση αυτή, θα μπορούσε να υποδηλώνει θεατρικό κοστούμι. Η Άρτεμις φορά χειριδωτό πτυχωτό χιτώνα και λοξό μάτιο, και μόνο το τόξο που κρατά μας οδηγεί στην αναγνώρισή της. Η Kossatz-Deissmann υποθέτει ότι η Άρτεμις φορά «τελετουργικό ένδυμα» επειδή, κατά τη δική της ερμηνεία, η θεά παρίσταται σε τελετουργία καθαρμού. Ωστόσο, σε όσες αναπαραστάσεις εξαγνισμού του Ορέστη συμμετέχει η θεά, στις μεταγενέστερες παραστάσεις των αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας, απεικονίζεται πάντα με κυνηγετική στολή. Βλ. και στο παρόν άρθρο, υποσημ. 59.

55. Θα πρέπει να αποκλεισθεί η Αθηνά, γιατί δεν απεικονίζεται με αυτό τον τρόπο στην εικονογραφία. Από τον Knoepfler (*Les imagiers de l'Orestie*, σ. 82) έχει προταθεί η ταύτισή της με τη Δήμητρα, επειδή η θεά έχει ιερά τα οποία γειτνιάζουν με τον Άρειο Πάγο (Ελευσίνο, Θεσμοφόριο). Η Δήμητρα, ως θεά της γης, συνδέεται με χθόνιες θεότητες όπως οι Ερινύες, αλλά το νεαρόν της ηλικίας της γυναικείας μορφής παραπέμπει μάλλον σε Περσεφόνη. Δεν έχει αποκλεισθεί ούτε το ενδεχόμενο η μορφή να παριστάνει θνητή, οπότε το γεγονός ότι κρατά πυρσό μπορεί να υποδεικνύει ότι η σκηνή διεξάγεται τη νύχτα. Ο Λουκιανός, συγγραφέας οπωσδήποτε μεταγενέστερος (2ος αι. μ.Χ.), υπαινίσσεται ότι το δικαστήριο του Άρειου Πάγου έλαβε χώρα τη νύχτα. Θεωρώ πάντως ότι δεν συντρέχει λόγος να αποκλείσουμε την Άρτεμη. Τη συναντάμε σε αρκετές αγγειογραφίες της Μεγάλης Ελλάδας να συμμετέχει στη σκηνή άσυλίας του Ορέστη και, παρόλο που δεν παριστάνεται εδώ ως θεά κυνηγός, δεν είναι άγνωστη η απεικόνιση της θεάς με πυρσό, που είναι σύμφωνη με τη σεληνιακή, σκοτεινή πλευρά της.

56. Carmela Roscino, «L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramic italiana e siceliota», Luigi Todisco (επιμ.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, *Archaeologica* 140, Giorgio Bretschneider, Rome, 2003, σ. 232.

57. Προβλ. Claude Calame, *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Labor & Fides, Genève, 1988, σ. 110, 115.

τα μέλη του Χορού ήταν βεβαίως άνδρες, αλλά θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί σε αδυναμία του αγγειογράφου.⁵⁸ Περισσότερο πειστικό στοιχείο για σύνδεση με παράσταση είναι ο θεατρικός χαρακτήρας της ενδυμασίας του Απόλλωνα, στον κρατήρα του Σαν Αντόνιο (εικ. 2),⁵⁹ ίσως και της Ερινύας, στον κρατήρα του Λούβρου.⁶⁰

Ο κύριος λόγος που μας οδηγεί στη σύνδεση των πρώιμων αυτών εικονογραφικών παραστάσεων με το έργο του Αισχύλου είναι ο ανθρωπομορφισμός των Ερινύων.⁶¹ Εικάζεται ότι ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που έδωσε στις θεότητες αυτές ανθρωπόμορφη όψη,⁶² ο Πausanίας (1. 28. 6) μάλιστα αναφέρει ότι πρώτος ο Αισχύλος τις παρουσίασε με φίδια στα μαλλιά.⁶³ Οι Ερινύες στις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής κατά κανόνα παριστάνονται φτερωτές, αντίθετα με την περιγραφή της Πυθίας στον Πρόλογο των *Εὐμενίδων* (στ. 46-56), αυτό όμως μπορεί να είναι επιρροή από την εικονογραφική παράδοση ανάλογων μυθικών μορφών. Όπως επισημαίνει η Woodford,⁶⁴ την εποχή εκείνη τα κείμενα ήταν σπάνια και οι αγγειογράφοι ασφαλώς δεν τα συμβουλευόνταν, ενώ οι τεχνίτες και οι καλλιτέχνες, όπως πολλοί άλλοι θεατές, θα αποκόμιζαν μια γενική εντύπωση από το έργο, την οποία και προσπαθούσαν να αποτυπώσουν στα αγγεία τους με τον τρόπο που θεωρούσαν καλύτερο.

Από τον Brommer⁶⁵ έχει υποστηριχθεί ότι στις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας απεικονίζεται ο Ορέστης στους Δελφούς, εκτός από την περίπτωση του κρατήρα του Λούβρου, για τον οποίο προτάθηκε η Αθήνα λόγω της παρουσίας της θεάς Αθηνάς. Όμως, αφενός μεν η απουσία *ὄμφαλοῦ* ή τρίποδα μάς απομακρύνει από το μοτίβο *ἀσυλίας* στο Δελφικό μαντείο, αφετέρου δε η εμφάνιση της Αθηνάς δεν μπορεί να είναι καθοριστική, διότι η θεά συμμετέχει και σε σκηνές *ἀσυλίας* του Ορέστη στον *ὄμφαλό*, που αναμφισβήτητα διαδραματίζονται στο Δελφικό ιερό.⁶⁶ Ούτε από την παρουσία του

58. Πρβλ. Taplin, *Pots and Plays*, σ. 67, αρ. 11 και σ. 275 σημ. 56.

59. Στον κρατήρα του Σαν Αντόνιο ο Απόλλων φορά, μέσα από το ιμάτιο, ένδυμα ποικιλιμένο με γεωμετρικά σχέδια. Η Kossatz-Deissmann (*Dramen des Aischylos*, σ. 103-104) το χαρακτηρίζει ως *ἐπενδύτη*, που είναι ένδυμα τελετουργικό, και ερμηνεύει τη σκηνή ως απεικόνιση τελετής εξαγνισμού (βλ. στο παρόν άρθρο, υποσημ. 54). Όπως σημειώνει ο Prag (*The Oresteia*, σ. 51) ο *ἐπενδύτης* είναι επίσης ένδυμα θεάτρου και η ενδυμασία του Απόλλωνα στη συγκεκριμένη αγγειογραφία θα μπορούσε να παραπέμπει σε θεατρικό κοστούμι.

60. Η φτερωτή Ερινύα του Λούβρου φορά κοντό, καταστόλιστο χιτώνα που θα μπορούσε να υποδηλώνει θεατρικό κοστούμι. Επίσης, η λεπτομέρεια των εσωτερικών ταινιών που συγκρατούν τα φτερά της Ερινύας του Λονδίνου θεωρήθηκε ότι αποτελεί υπαινιγμό σε θεατρικό ένδυμα και ότι πρόκειται για τις ταινίες που συγκρατούσαν τα φτερά στην πλάτη των Χορευτών (Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie*, σ. 80). Όμως είναι πολύ πιθανότερο να πρόκειται για τις συνηθισμένες ταινίες που σταύρωναν στο στήθος για να εμποδίζουν τους χιτώνες να ανεμίζουν (συναντώνται συχνά στις στολές των Ερινύων και στην κυνηγετική στολή της Αρτέμιδας), που εδώ αποδόθηκαν με αυτό τον τρόπο.

61. Kossatz-Deissman, *Dramen des Aischylos*, σ. 59· J. R. Green, «On seeing and depicting the theatre in classical Athens», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32 (1991), σ. 33-34· Mannack, *The Late Mannerists*, σ. 90.

62. Prag, *The Oresteia*, σ. 44· Taplin, *Pots and Plays*, σ. 40.

63. Πaus. 1. 28. 6: *πρώτος δέ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξίν εἶναι*.

64. Woodford, *Images of Myths*, σ. 108.

65. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, N. G. Elwert, Marburg, 1973, σ. 455.

66. Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, περ. 360 π.Χ. (Βοστώνη, Museum of Fine Arts 1976. 144. 48: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, «Erinys» 49 = «Orestes» 24)· Ποσειδωνια-

Απόλλωνα, αν και σε κυρίαρχο ρόλο, μπορεί να κριθεί ο χώρος δράσης στις αγγειογραφίες αυτές.

Το επεισόδιο της Δίκης στον Άρειο Πάγο, που άφησε αδιάφορους τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες της Δύσης, θα ήταν εύλογα αγαπητό στους Αθηναίους συναδέλφους τους του 5ου αι. π.Χ. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, αν σκοπός των αγγειογράφων ήταν να αποδώσουν τη σκηνή της Δίκης, θα απεικόνιζαν σε κυρίαρχο ρόλο την Αθηνά, που είναι απύσχα στις τέσσερις από τις πέντε αγγειογραφίες.⁶⁷ Επίσης, θα αποτυπωνόταν η ψηφοδόχος υδρία και οι Ερινύες θα απεικονίζονταν στατικές και όχι σε στάση καταδίωξης. Τα στοιχεία αυτά συναντώνται σε ρωμαϊκές απεικονίσεις της σκηνής της Δίκης⁶⁸ και ανάλογο κλίμα αποδίδεται στην παράσταση της Λευκανικής νεστορίδας του Cambridge (περ. 330 π.Χ.).⁶⁹ Πιστεύω ότι οι αγγειογράφοι των έργων που εξετάζουμε δεν ενδιαφέρθηκαν να αποδώσουν τη σκηνή της Δίκης των *Εὐμενίδων*, αλλά θέλησαν μάλλον να αναπαραγάγουν μια εικόνα που θα μπορούσε να παραπέμψει στο συγκεκριμένο έργο. Είναι σίγουρο ότι ο Χορός των ανθρωπόμορφων θεαινών του Σκότους εντυπωσίασε τους θεατές της παράστασης και η πληροφορία που παραδίδει ο αρχαίος *Βίος* για τον τρόπο που έσπειραν στο κοινό, αν και ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, είναι ενδεικτική της εντύπωσης που προκάλεσαν.⁷⁰ Πέραν αυτού, οι σχεδόν σύγχρονες με τη διδασκαλία των *Εὐμενίδων* αττικές αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, δυστυχώς δεν μπορούν να αξιοποιηθούν ενισχυτικά κατά τη μελέτη του δράματος.

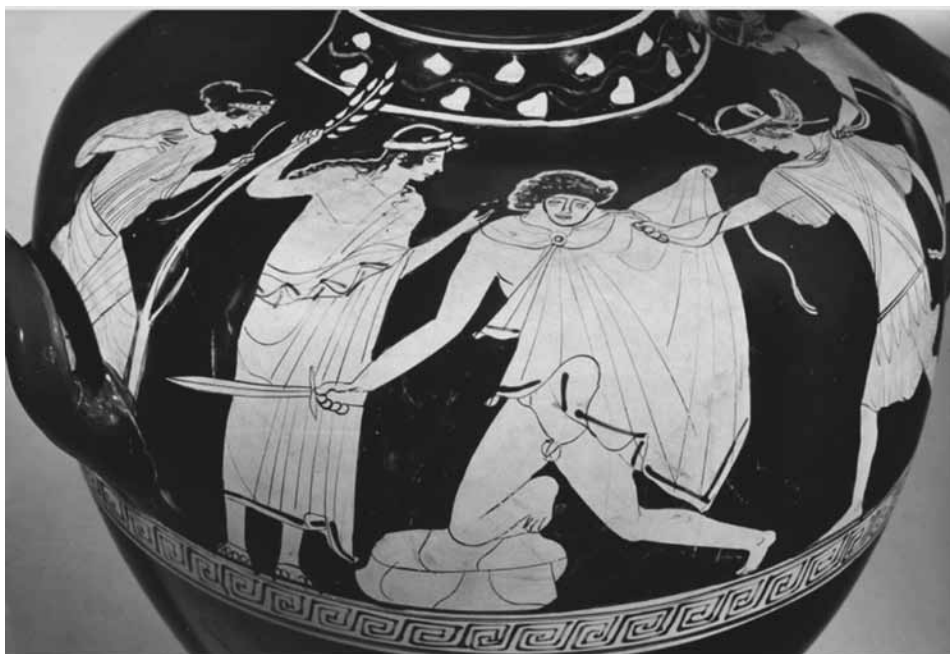
κός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, αγγειογράφος Πύθων, περ. 350-340 π.Χ. (Λονδίνο, British Museum 1917. 12-10.1.: *ό.π.*, «Erinys» 52 = «Orestes» 23 = «Leto» 70*). Καμπανική υδρία ερυθρόμορφη, Ζωγράφος του Ιξίωνος, περ. 350-325 π.Χ. (Βερολίνο, Staatliche Museen Antikensammlung V.I. 3164: *ό.π.*, «Orestes» 26 = «Erinys» 58*). Βλ. και Prag, *The Oresteia*, σ. 6.

67. Πρβλ. την απεικόνιση της μοναδικής σκηνής *άσουλίας* του Ορέστη στο Παλλάδιο της Αθήνας, που κοσμεί Απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα ερυθρόμορφο του Ζωγράφου του Hearst, περ. 400 π.Χ. (Βερολίνο, Staatliche Museen Antikensammlung V.I. 4565: *LIMC* «Orestes» 61 = «Erinys 74» = «Athena» 116).

68. Όπως στην ανάγλυφη παράσταση ρωμαϊκού αργυρού κανθάρου του τέλους του 1ου αι. π.Χ. (Ρώμη, Palazzo Corsini 671: *ό.π.*, «Athena» 565*).

69. Βλ. στο παρόν άρθρο, υποσημ. 46.

70. *τινές δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νῆπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρουα ἐξαμβλωθῆναι.*



Εικ. 1. Βερολίνο, Staatliche Museen Antikensammlung F 2380. Αττική υδρία ερυθρόμορφη, ύστερος μανιερισμός, περ. 450 π.Χ.

© Foto: Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Jutta Tietz-Glagow.



Εικ. 2. Σαν Αντόνιο (Τέξας), Museum of Art 86. 134.73.

Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος της Νεάπολης, περ. 450 π.Χ.

© Courtesy of the San Antonio Museum of Art.



Εικ. 3. Λονδίνο, British Museum 1923. 1016. 1. Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Ορέστη, 440-430 π.Χ.
© Trustees of the British Museum.

*Δημοκρατία σε κρίση: ο πολιτικός στις νεοελληνικές κωμωδίες.
Από το έργο του Σπύρου Μελά Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται
στο έργο του Δημήτρη Ψαθά Φον Δημητράκης*

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να μελετηθεί η εικόνα του πολιτικού σε κωμωδίες σε καιρό κρίσης.¹ Η μελέτη επικεντρώνεται σε μια κρίσιμη δεκαετία για την πολιτική ζωή του τόπου και χρησιμοποιεί ως ορόσημα δύο χαρακτηριστικές κωμωδίες: το έργο του Σπύρου Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* και το έργο του Δημήτρη Ψαθά Φον Δημητράκης. Στόχος είναι να διαπιστωθεί αν, και σε ποιο βαθμό, οι νεοελληνικές κωμωδίες αποτυπώνουν τις μεταβολές στο πολιτικό σκηνικό, αν η εμπειρία της Κατοχής αλλάζει τον τρόπο που εικονίζεται ο πολιτικός και η πολιτική σε σχέση με την αναπαράσταση της προπολεμικής περιόδου, και αν ναι, προς ποια κατεύθυνση· αν δηλαδή η συγκεκριμένη εμπειρία μετασχηματίζει ριζικά την εικόνα του πολιτικού στη νεοελληνική κωμωδία όπως μετασχημάτισε τον ιδεολογικό και πολιτικό χάρτη της χώρας.²

Έχει διαπιστωθεί από προηγούμενες μελέτες –και αναφέρομαι κυρίως στην ανέκδοτη διατριβή της Γλυκερίας Καλαντζή³– πως η εμπειρία της Κατοχής συνέβαλε στο να γίνει η σχέση θεάτρου-κοινωνίας πιο στενή και, συνακόλουθα, να αρχίσουν και οι συγγραφείς να αντλούν σε μεγάλο βαθμό τα θέματά τους από τα προβλήματα της πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας. Όσον αφορά τις κωμωδίες διαπιστώθηκε επίσης από προηγούμενες μελέτες πως μετά την περίοδο της Κατοχής, ειδικά μετά το 1943, παρατηρείται και στις κωμωδίες ότι πάνω από το ατομικό διαγράφεται πλέον ένα σύνολο ανθρώπων, η ομάδα με τις κοινές αγωνίες και τους κοινούς αγώνες της. Ακόμα και οι

1. Στο βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σ. 39 περιγράφεται πως έχει γίνει προσπάθεια να συσχετιστεί το περιεχόμενο έργων κωμωδιογράφων του 19ου αιώνα με συγκεκριμένα γεγονότα της τότε πολιτικής επικαιρότητας. Βλ. τη μονογραφία της Ελίζας Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, εκδ. Πορεία, Αθήνα 1997 και πώς τοποθετείται ιστορικά το έργο του Χουρμούζη από τον Δημήτρη Σπάθη στο «Χουρμούζης», *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα από το Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σ. 71-97.

2. Πολυμέρης Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010, σ. 11.

3. Γλυκερία Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., Τμήμα Φιλολογίας, 2001. Ευχαριστώ θερμά την κ. Καλαϊτζή για την παροχή αντίγραφου της διατριβής της καθώς και χρήσιμων πληροφοριών για την περίοδο που εξετάζεται στην παρούσα εργασία.

τίτλοι των έργων παύουν να είναι ανθρωποκεντρικοί και υποδεικνύουν την ομάδα: Από το *Στραβόξυλο* ή τη *Μαντάμ Σουσου* του Ψαθά, τον *Μπαμπά εκπαιδύεται* του Μελά είμαστε πιο κοντά στους *Ελαφρόμυαλους* του πρώτου συγγραφέα ή στο *Ο κόσμος που έρχεται* του Παλαιολόγου όπου η δυάδα είναι η απαραίτητη ελάχιστη μονάδα.⁴

Ερώτημα είναι αν υπάρχει μια ανάλογη αλλαγή στην εικόνα του πολιτικού ή αν παλαιές ιδέες και σχήματα μετεγγράφονται από την προπολεμική στη μεταπολεμική περίοδο. Το corpus των κωμωδιών που μελετήθηκε αφορά κωμωδίες που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα από επαγγελματικούς θιάσους κατά την περίοδο 1935-1946. Δεν ενδιαφέρει η δημοσίευση ή όχι των συγκεκριμένων κωμωδιών. Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει είναι το αν οι κωμωδίες έχουν παρουσιαστεί στο κοινό και το αν η δημόσια λειτουργία των έργων μέσα από την παράστασή τους διαδραμάτισε κάποιο σημαντικό ρόλο. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο επιλέχθηκαν ως ορόσημα και ενδεικτικά παραδείγματα οι δύο συγκεκριμένες κωμωδίες των Μελά και Ψαθά, γιατί η καθεμία απ' αυτές διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της κωμωδίας την εποχή της παρουσιάσής τους και επίσης έχουν σκηηνική παρουσία που συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Η κωμωδία *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται* του Μελά παρουσιάστηκε στις 16 Αυγούστου 1935 από τον θίασο Αλίκης – Λογοθετίδη – Μουσουρή, στο θέατρο Αλίκης, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μελά, με τον Β. Λογοθετίδη στον ρόλο του Προκόπη Κολαούζου και τον Κ. Μουσουρή στον ρόλο του γιου του, Γιάννη. Το έργο δημιούργησε προσδοκίες για ανανέωση της ελληνικής κωμωδίας και αποτέλεσε πρότυπο για μια σειρά από κωμωδίες με ανάλογη στόχευση και προβληματισμό, προκάλεσε δημιουργικές συζητήσεις για το δικαίωμα μίξης των θεατρικών ειδών και τις τεχνικές δραματικής γραφής, στις οποίες εξέφρασαν την άποψή τους γνωστοί θεατρικοί κριτικοί, δραματουργοί και άνθρωποι του πνεύματος, όπως οι Γ. Ξενόπουλος, Π. Χάρης, Γ. Οικονομίδης, Λ. Κουκούλας, ο Γ. Θεοτοκάς.⁵ Αποτέλεσε επίσης μια τυπική ηθογραφία αντιπροσωπευτική για το κλίμα

4. Κατερίνα Καρρά, «Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, Αθήνα, 2015, τ. Δ', σ. 105-114.

5. Ο αριθμός των τριάντα οκτώ κριτικών και προεξαγγελτικών σημειωμάτων που έχουν αποδελτιωθεί για την παράσταση είναι ενδεικτικός του ενδιαφέροντος του κοινού και των κριτικών. Βλ. Καρρά Κατερίνα, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., Τμήμα Θεάτρου, 2010, σ. 247-269, 413-414, 662-667, όπου εκτενής αναφορά στην εκδοτική και παραστασιακή τύχη του έργου. Ενδεικτική κριτικογραφία για την 1η παράσταση του έργου: (Ανυπόγραφο), «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Ελεύθερον Βήμα*, 7-8-1935· Φορτούνιο, «*Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Ελεύθερον Βήμα*, 10-8-1935· (Ανυπόγραφο), «*Το νέον έργο του κ. Σπ. Μελά*», *Αθηναϊκά Νέα*, 14-8-1935· Ν. Γ.[ιοκαρίνης], «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται...*», *Ελεύθερον Βήμα*, 15-8-1935· Π., «*Η αποφινή πρώτη στο θέατρο Αλίκης*», *Αθηναϊκά Νέα*, 16-8-1935· Αγ. [Χρ. Εμ. Αγγελομάτης;], «*Αι πρώται των θεάτρων μας. Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Εστία*, 17-8-1935· Α. Μαμάκης, «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται. Το νέον έργο του κ. Μελά*», *Αθηναϊκά Νέα*, 17-8-1935· Β., «*Θεατρικά βράδια. Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Καθημερινή*, 18-8-1935· Θεατρόφιλος, «*Θεατρικά σημειώματα. Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Πατρίς*, 18-8-1935· Λ. Κουκούλας, «*Τα θέατρα. Ο μπαμπάς εκπαιδύεται...*, το νέο έργο του κ. Σπύρου Μελά», *Πρωία*, 18-8-1935· Μ. Ροδάς, «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται του κ. Σπύρου Μελά*», *Ελεύθερον Βήμα*, 18-8-1935· Γ. Ξενόπουλος, «*Ένας ελληνικός θρίαμβος: Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Αθηναϊκά Νέα*, 25-8-1935· Τ. Μπαρλάς, «*Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*», *Νεοελληνικά Γράμματα* Α/20 (25-8-1935), σ. 2· Π. Χάρης, «*Το θέατρο. Ένα έργο. Θέατρο Αλίκης, θίασος*

του Μεσοπολέμου όχι μόνο για την Ελλάδα αλλά και για τις υπόλοιπες χώρες που μοιράζονταν κοινές ανησυχίες και προβληματισμούς και, τέλος, αποτέλεσε τον συνδυαστικό κρίκο με τη μεταπολεμική φαρσοκωμωδία ηθών.

Στον *Μπαμπά*, που παρουσιάστηκε έναν χρόνο πριν από την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας, καυτηριάζονται τολμηρά οι τρόποι με τους οποίους κατακτώνται ανώτερες κυβερνητικές θέσεις και επικρίνεται η συνδιαλλαγή. Η σατιρική στόχευση περιλαμβάνει τους αφελείς πολιτικούς που υποκύπτουν σε εκβιασμούς, τους δημοσιογράφους που χρηματίζονται, τους κοινούς απατεώνες που στηρίζονται στην απειρία και τη φιλοδοξία των επίδοξων πολιτικών και πλουτίζουν άκοπα εκμεταλλευόμενοι τον πατριωτισμό των πολιτών. Στο κέντρο του έργου είναι ο Προκόπης Κολαούζος ένας μπαμπάς που αντιπαρατίθεται στον διεφθαρμένο κόσμο της αριστοκρατίας και στοχεύει να βοηθήσει τον γιο του να πολιτευθεί και να εκλεγεί χωρίς όμως να εμπλακεί στη διαφθορά που η παλαιά τάξη φέρει. Ο Γιάννης είναι ένας νέος πολιτικός, που δεν έχει σχέση με τις παλαιές πολιτικές ελίτ, είναι γιος ταβερνιάρη αλλά έχει σπουδάσει στο εξωτερικό οικονομικές επιστήμες. Ωστόσο εμφανίζεται εξαιρετικά αφελής στις επιλογές και την κρίση του φτάνοντας στο ακραίο σημείο να παραπλανηθεί από τη σύζυγό του σε σχέση με την πατρότητα του γιου του. Η νεότητά του δεν μοιάζει να προβάλλεται, όπως λ.χ. στη δικτατορία του Μεταξά, ως πηγή συμβολισμού για την πρόοδο της πατρίδας, ως μια έννοια «μοντερνική», ανάλογη του σφρίγγου, της δράσης, του σχήματος, της αποθέωσης της οργάνωσης και της αξίας των μηχανισμών και των μηχανών.⁶ Αντίθετα, φαίνεται ότι ο Μελάς προβάλλει έναν νέο που έχει ανάγκη από τη συμπαράσταση του παλαιού, του πατέρα του στην προκειμένη περίπτωση, για να επιβιώσει.

Ο Προκόπης Κολαούζος, ο αντίθετος πόλος στο έργο, είναι η ενσάρκωση του λαού. Έξυπνος, ειλικρινής αλλά και καχύποπτος δεν αρκείται στα φαινόμενα αλλά αναζητά την αιτία των πραγμάτων. Τιράντες για την υπεροχή του λαού ακούγονται δημοκοπικά λίγο πριν από το τέλος από το στόμα του. «Αυτά παθαίνει όποιος ανακατώνεται με τον λαό!», λέει η Ασπασία η συμπεθέρα του και ο Προκόπης τής απαντά: «Τι σας έκανε ο λαός μωρέ; Δουλεύει από το πρωί ως το βράδυ, χύνει το αίμα και τον ιδρώτα του, πληρώνει φόρους, στέλνει τα παιδιά του και σκοτώνονται... Και σεις τι κάνετε; Σπατάλες, λοβιτούρες, καταχρήσεις, κινήματα!». ⁷ Το έργο κλείνει με την οριστική αποχώρηση

Αλίκης – Λογοθετίδη – Μουσούρη. Σπύρου Μελά, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, τρίπρακτη κωμωδία ηθών με πρόλογο», *Νέα Εστία* 18/209 (1-9-1935), σ. 830-832. Γ. Πράτσινας, «Το έργο του κ. Μελά», *Αθηναϊκά Νέα*, 5-9-1935. Ν. Μαρσέλλος, «Συγγραφείς και θέατρο», *Νεοελληνικά Γράμματα* Α'25 (29-9-1935), σ. 2 και 15. Μ. Ροδάς, «Ο Μπαμπάς», *Ελεύθερον Βήμα*, 18-10-1935. Γ. Ξενόπουλος, «Τα ελληνικά έργα», *Ελεύθερον Βήμα*, 19-10-1935. Σ. Μελάς, «Αθηναϊκά δειλινά. Ο Νέξερ στον Μπαμπά», *Αθηναϊκά Νέα*, 21-10-1935. Π. Χάρης, «Έργα και ηθοποιοί», *Νέα Εστία* 18/213 (1-11-1935), σ. 1021-1022. Κ. Μανιάτης, «Η κριτική του δεκαπενθήμερου», *Θεατρική Τέχνη* 1 (15-10-1935), σ. 13-14. Γ. Οικονομίδης, «Το θέατρο. Ένα θεατρικό κήρυγμα υγείας και αλήθειας: Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται του Σπύρου Μελά», *Νέα Γράμματα* Α' (1935), σ. 555-562 [απόσπασμα αναδημοσιεύεται στο *Ελεύθερον Βήμα*, 15-10-1935 με τον τίτλο «Διά τον Μπαμπά του Σπύρου Μελά», καθώς και στο Σ. Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960, σ. 387-400].

6. Βλ. Γιώργος Μαργαρίτης, «Από τον Μεταξά στον Εμφύλιο – Τα σύμβολα της Πατρίδας», Χάγκεν Φλάισερ (επιμ.), *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, Καστανιώτης, Αθήνα, ⁵2003, σ. 121-129, ειδικά σ. 123.

7. Γ' πράξη, ιδ' σκηνή, σ. 1119.

του Γιάννη, του γιου του Προκόπη, από τον διεφθαρμένο κόσμο της αριστοκρατίας και την επιστροφή του στον κόσμο από τον οποίο προέρχεται.

Αντίστοιχη κριτική στους κοινοβουλευτικούς θεσμούς, κριτική που συνδέεται με την πολυτάραχη πολιτική περίοδο που προηγείται, απαντάται σε μία σειρά κωμωδιών της περιόδου. Απαριθμώ μερικά τέτοια έργα ξεκινώντας από τα συμπεράσματα της εργασίας της Αρετής Βασιλείου⁸ χωρίς την πρόθεση η παράθεσή μου να είναι εξαντλητική: Το 1936 συναντάμε την «τρίπρακτη κωμωδία του Π. Χορν *Τσαλιμάκια* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), η οποία, παράλληλα με την εξέλιξη συζυγικών απιστιών και ερωτικών ιστοριών, σατιρίζει τον κεντρικό ήρωα που, έχοντας πλουτίσει ξαφνικά, αρχίζει να ενδιαφέρεται, σπρωγμένος από τη φιλοδοξία της γυναίκας του, για την πολιτική. Η σάτιρα της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της χώρας παρουσιάζεται και στην τρίπρακτη σατιρική κωμωδία του Θ. Συναδινού *Ο υπουργός συνεργάζεται* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), όπου ένας πρώην εργολάβος οικοδομών γίνεται υπουργός Παιδείας χάρη στη χρεοκοπία του κοινοβουλευτισμού. Η σάτιρα των κοινοβουλευτικών ζυμώσεων στα παρασκήνια της Βουλής παρουσιάζεται και μέσω της τρίπρακτης «πολιτικής μπλόφας» με πρόλογο και επίλογο *Ο κύριος πρωθυπουργός, άγνωστου συγγραφέα με τα αρχικά Α. Ω.* (1936, Ελληνική Κωμωδία Β. Αργυρόπουλου). Ανάλογο θέμα έχει και η 3πρακτη ηθογραφική σάτιρα με πρόλογο του Στεφ. Στεφάνου *Χρυσοβέργας* (1936, θίασος Αλίκης – Κ. Μουσούρη – Χρ. Νέζερ), που εκτυλίσσεται κατά τα έτη του δημοκρατικού καθεστώτος και σατιρίζει έναν διεφθαρμένο τραπεζίτη, ο οποίος χρησιμοποιώντας τη δύναμη του χρήματος επιχειρεί να γίνει βουλευτής και μετά υπουργός. Η σάτιρα του εκατομμυριούχου που θέλει να γίνει βουλευτής παρουσιάζεται και στην 3πρακτη σατιρική κομεντί σε 4 εικόνες του Μήτσου Μυράτ, ο οποίος εμφανίζεται για πρώτη φορά ως δραματογράφος με το έργο *Θέλω να γίνω βουλευτής* (1935, Ηνωμένοι Καλλιτέχνες). Σε όλες αυτές τις κωμωδίες ένας πολίτης, κινημένος από φιλοδοξία, μεταχειρίζεται όλα τα μικροκομματικά μέσα για να πολιτευτεί, να εκλεγεί βουλευτής ή και να υπουργοποιηθεί. Το αποτέλεσμα είναι στο τέλος να γελοιοποιείται.

Επίσης ο ίδιος ο Μελάς ένα χρόνο μετά τον Μπαμπά γράφει μία «κωμωδία ηθών» με τον τίτλο *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*, όπου καυτηριάζονται κυρίως η πολιτική φαυλότητα και η διαφθορά του δημόσιου βίου, θέματα που θίχτηκαν και στον Μπαμπά. Εδώ η κριτική επεκτείνεται και στον θεσμό της δικαιοσύνης,⁹ ενώ το 1937 σε συνεργασία με τον Σακελλάριο γράφει το *Ρόδο του Ισπαχάν*, όπου πάλι επικρίνεται η πολιτική αφέλεια και ανικανότητα των πολιτικών.¹⁰

Στη συνέχεια και μέχρι την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου δεν έχουμε συχνή αναπαράσταση της εικόνας του πολιτικού σε νεοελληνικές κωμωδίες Λόγω της λογοκρι-

8. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σ. 347.

9. Για εκτενή ανάλυση του έργου, βλ. Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, σ. 270-275.

10. Για παρουσίαση αυτού του έργου, βλ. Κατερίνα Καρρά, «Αναζητώντας την ανανέωση της ελληνικής κωμωδιογραφίας: Το ρόδο του Ισπαχάν του Αλέκου Σακελλάριου», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2014, σ. 247-252.

σίας οι επιθεωρησιακοί θίασοι θα στραφούν στη φαντασμαγορία και οι κωμωδιογράφοι σε πιο ανώδυνα θέματα. Η ίδια εύγλωττη σιωπή σε σχέση με την αναπαράσταση του πολιτικού συναντάται στην Κατοχή. Λόγω της λογοκρισίας θα λείψουν οι αναφορές στην πολιτική, ελληνική ή ευρωπαϊκή, επικαιρότητα. Υπάρχουν βέβαια αναφορές έμμεσες στην πείνα και τον μαυραγοριτισμό (το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η *Ιφιγένεια εν Μαύροις* του Ψαθά), όπου έμμεσα κρίνεται η ανικανότητα της κατοχικής κυβέρνησης να διαχειριστεί την επισιτιστική κρίση. Ενδεικτικό επίσης είναι το παράδειγμα του μονόπρακτου το *Πιάνο* του Β. Ρώτα, όπου στόχος του συγγραφέα δεν είναι μόνο το θέμα της πείνας, αλλά η κινητοποίηση του θεατή προς την κατεύθυνση της αναζήτησης των λόγων που προκάλεσαν το συγκεκριμένο φαινόμενο του μαυραγοριτισμού. Όμως ο πολιτικός, έστω ως δευτερεύον δραματικό πρόσωπο, λείπει εντελώς και η πραγμάτευση των πολιτικών θεμάτων γίνεται ακροθιγώς. Για παράδειγμα σε μία κωμωδία, στον *Έρωτα Μαστροχαλαστή* του Μελά, ο κεντρικός ήρωας Στάμος Ζουρής, παρουσιάζεται ως πλούσιος γεωπόνος και μέλλον υπουργός Γεωργίας προκειμένου να επηρεάσει θετικά απέναντί του τα μελλοντικά πεθερικά του. Η αναφορά όμως, αν και ενδεικτική του κοινωνικού κύρους που ασκούσε σε κάποια στρώματα η ιδιότητα του πολιτικού καριέρας, φαίνεται να ταιριάζει σε άλλη εποχή. Άλλωστε ο ήρωας δεν υπουργοποιήθηκε τελικά, και το παράδειγμα ως μοναδικό τονίζει το γεγονός ότι οι πολιτικοί ως κοινωνική ομάδα και ιδιαίτερα οι υπάρχοντες κατοχικοί πρωθυπουργοί και υπουργοί είχαν περιέλθει σε πλήρη ανυποληψία, κάτι που δεν ισχύει για άλλες κοινωνικές ομάδες. Αν δηλαδή η συστράτευση της πνευματικής κοινότητας και η ενεργός συμμετοχή της στον αγώνα της Αντίστασης ενίσχυσαν σημαντικά το κύρος των διανοουμένων, γεγονός που τονίζεται από την ιδιαίτερα συχνή παρουσία καλλιτεχνών και διανοούμενων στα θεατρικά έργα της εποχής, ακριβώς το αντίθετο ισχύει για τους Έλληνες πολιτικούς, ιδιαίτερα αυτούς που είχαν συνεργαστεί με τους κατακτητές.

Στο μικρό διάστημα που μεσολαβεί από την Απελευθέρωση ως την κρίση του Δεκέμβρη, όλοι οι θίασοι, όπως συνέβη και την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου, θα προσαρμόσουν το ρεπερτόριό τους στις απαιτήσεις της μεταπολεμικής επικαιρότητας, ανεβάζοντας είτε επίκαιρες επιθεωρήσεις, είτε ξένα αντιπολεμικά έργα, ακόμα και σύγχρονα ελληνικά με θέμα την Κατοχή και την Αντίσταση. Τον Οκτώβριο του 1945 παρουσιάζεται το έργο του Παναγιώτη Καγιά, *Πολιτικός παράγων* (Κοτοπούλη - θέατρο Ρεξ), έργο όμως που –απ’ ό,τι αποκαλύπτεται στις κριτικές¹¹ αλλά και όπως τονίζει η προπολεμική του θεματολογία με αναφορά σε κομματάρχες, ρουσφετολογία και συναλλαγή– γράφτηκε αρκετά χρόνια νωρίτερα, μάλλον στον απόηχο του έργου του Μελά. Τη διετία 1945-1946 παρατηρείται άνθηση του ελληνικού έργου.¹²

11. Βλ. ενδεικτικά Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον. Θέατρο Ρεξ, θίασος Κοτοπούλη. Παν. Καγιά, *Τοπικός Παράγων*», *Νέα Εστία* 38/439 (1-10-1945), σ. 852-853, όπου ο Θρύλος αναφέρεται στη σχετική αποκόλυψη του Α. Κουκούλα αλλά και υπερθεματίζει για το άκαιρο του κειμένου του Καγιά, όπου η σάτιρα «στρέφεται εναντίον μιας πολιτικής κατάστασης εντελώς ξεπερασμένης».

12. Ενδεικτικά, την εποχή πρεμιέρας του έργου του Δ. Ψαθά, που αποτελεί το δεύτερο ορόσημο της παρούσας εργασίας, παρουσιάζονται επίσης τα εξής ελληνικά έργα: Ο *Στρατηγός Μακρυγιάννης* του Δ. Φωτιάδη (Ενωμένοι Καλλιτέχνες), Ο *πομπός της ευτυχίας* του Ν. Τσεκούρα (θέατρο - θίασος Κοτοπούλη), *Καποδίστριας* του Ν. Καζαντζάκη (Εθνικό θέατρο), *Μπαρ Ελδοράδο* του Μ. Καραγάτση, (θέατρο

Με τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών,¹³ θίασο που έρχεται σε ρήξη με την πρακτική του αστικού θεάτρου και με το σύστημα της θιασαρχικής εμπορικής επιχείρησης,¹⁴ θα παρουσιαστεί ο Φον Δημητράκης, στο θέατρο Βρετάνια στις 4 Απριλίου του 1946.¹⁵ Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται σ' ένα αστικό σπίτι της Αθήνας του 1942. Ο Δημήτρης Χαρίτος θέλει πάση θυσία να υπουργοποιηθεί. Όταν του δίνεται η ευκαιρία, μέσω ενός Έλληνα πράκτορα των Γερμανών, να γίνει υπουργός της κατοχικής κυβέρνησης, τότε χάνει το μέτρο, γελοιοποιείται χάριν της εξουσίας, αποκηρύσσει μέχρι και τον γιο του – ο οποίος ως αντάρτης του βουνού δυσκόλεψε την ανέλιξή του – και δέχεται με κάθε τίμημα την υπουργική θέση. Ο ίδιος θεωρεί την υπουργοποίησή του σε καιρό κατοχής μια μοναδική ευκαιρία και όχι μια ντροπιαστική πράξη. «Δεν έχει ούτε εκλογές, ούτε μούντζες, ούτε γκαζοτενεκέδες. Σήμερα σου δίνουν Υπουργείο, το παίρνεις. Τάνκε. Αρχεί να σε θέλουνε οι Γερμανοί. Καταλαβαίνεις; Για αυτό σου λέω, Λεωνίδα. Είναι μια μοναδική ευκαιρία που όποιος την αφήνει είναι ηλίθιος». Η ρητορική του συνδέεται με τον τρόπο νομιμοποίησης της προδοσίας του. Η συνεργασία του με τους Γερμανούς δεν εκφέρεται γενικά με ιδεολογικούς ή πολιτικούς όρους αλλά με εθνικούς (πατριώτες - προδότες), που συνδηλώνουν το ευρύτερο και καθολικά αποδεκτό διακύβευμα (απελευθέρωση της πατρίδας). Έτσι ο Φον Δημητράκης αρνείται ότι «επρόδωσε», βαφτίζει την ιδεολογική του αστάθεια «πολιτική ευστροφία», επικαλείται τον «πατριωτισμό» του για τις άνομες πράξεις του και, τέλος, διατείνεται: «δεν επιτρέπω σε κανέναν να μονοπωλεί τον πατριωτισμό». Ωστόσο φοβάται την ένοπλη βία των «αξιωματικών ανταρτών», βία που φαίνεται να δικαιολογεί ο Ψαθάς προκειμένου να «καθαρίσει» ο τόπος από τους προδότες. Σε προεξαγγελτικό σημείωμα ο Ψαθάς αναφέρεται στον κόσμο που προβάλλει στο έργο του: «Τύποι προδοτών υπάρχουν πολλών λογίων. Ο Φον Δημητράκης δεν είναι ο στυγνός προδότης που τραβά τον δρόμο του με πλήρη συνείδηση του έργου του. Είναι ο κωμικοτραγικός Ρωμιός πολιτικάντης που τους ειρηνικούς καιρούς απέτυχε και γελοιοποιήθηκε οικτρά ζητώντας την ψήφο του λαού κι όμως τον καίει πάντα ο καημός ν' ανέβει. Στην Κατοχή που χαμήλωσαν τ' αξιώματα,

Αλίκης, θίασος Μουσούρη – Μόρντου – Ανεμογιάννη), *Η Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ Παντελής των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, Παραμύθι ενός φεγγαριού* του Γ. Τζαβέλλα (Κοτοπούλη - θέατρο Ρεξ).

13. Για τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, βλ. Αγνή Μουζενίδου, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα, 2002, σ. 311-323.*

14. Δημήτρης Σπάθης, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», *Ελλάδα: Ιστορία, Πολιτισμός, τ. 10, Μαλλιάρης, Θεσσαλονίκη, 1983, σ. 58.*

15. Ενδεικτική κριτικογραφία: Ο Θεατρικός, «Το χρονικό του θεάτρου. Ο Φον Δημητράκης στη Βρετάνια», *Τα Νέα*, 10-4-1946· Κ.Ο., «Θέατρον Βρετάνια. Φον Δημητράκης του κ. Δημ. Ψαθά», *Έθνος*, 5-4-1946· Λέων Κουκούλας, «Τα θέατρα. Δ. Ψαθά: Φον Δημητράκης. Γ. Τζαβέλλα: Το παραμύθι ενός φεγγαριού», *Η Μάχη*, 7-4-1946· Άγγελος Τερζάκης, «Το θέατρο. Τρία ελληνικά έργα», *Καθημερινά Νέα*, 10-4-1946· Μ. Ροδάς, «Από το θέατρο. Φον Δημητράκης. Θίασος Ενωμένων Καλλιτεχνών», *Το Βήμα*, 12-4-1946· Άλκης Θρούλος, «Το θέατρο. Τρία ελληνικά έργα. Θέατρο Αλίκης, θίασος Μουσούρη; Μ. Καραγάτση; Μπαρ Ελδωράδο, θεατρική νουβέλα σε τρεις πράξεις – Θέατρο, θίασος Κοτοπούλη; Γ. Τζαβέλλα, Παραμύθι ενός φεγγαριού, σε πρόλογο τρεις πράξεις και επίλογο – Θέατρο Βρετάνια, θίασος Ενωμένων Καλλιτεχνών; Δ. Ψαθά, Φον Δημητράκης, κωμωδία σε τρεις πράξεις, τέσσερις εικόνες, *Νέα Εστία* 39/454-455, (1-15.6.1946), σ. 625-627· Μάρκος Αυγέρης, «Ενωμένοι Καλλιτέχνες. Δ. Ψαθά: Φον Δημητράκης», *Ριζοσπάστης*, 7-4-1946.

δημιουργήθηκε το κατάλληλο κλίμα που ευνόησε την άνθηση όλων των αποτυχημένων φιλοδοξιών. Έτσι ο Φον Δημητράκης λαχταρώντας να μη χάσει τη μοναδική ευκαιρία που του προσφέρεται, περνά στην προδοσία». ¹⁶

Ένα χρόνο μετά τη μεγάλη δίκη των μελών των τριών κατοχικών κυβερνήσεων, που διήρκησε από τις 21 Φεβρουαρίου έως τις 31 Μαΐου 1945, ο Ψαθάς φαίνεται να σχολιάζει μέσω της τέχνης του την απόσταση ανάμεσα στο αίτημα για τιμωρία των εγκλημάτων και της δικαιοσύνης που τελικά αποδόθηκε από τα Ειδικά Δικαστήρια Δωσιλόγων. ¹⁷ Την εποχή των δικών των δωσιλόγων, παρουσιάζεται το συγκεκριμένο έργο όπου κυριαρχεί η απογοήτευση από τη διαπίστωση πως οι άνθρωποι που κατά την περίοδο της Κατοχής συνεργάστηκαν με τον κατακτητή τώρα επιβίωναν και έμεναν ατιμώρητοι. Χαρακτηριστικό είναι ότι στα Ειδικά Δικαστήρια των Δωσιλόγων καταδικάστηκε μόνο ένας πολύ μικρός αριθμός δωσιλόγων και κυρίως όχι όσοι συνδέονταν με την προπολεμική πολιτική και οικονομική ελίτ. Ένας από όσους κατηγορήθηκαν ως πνευματικοί δωσίλογοι ήταν και ο Μελάς, ο συγγραφέας της μεγάλης επιτυχίας του Μπαμπά αλλά και θερμός υποστηρικτής του Ψαθά κατά την προπολεμική περίοδο. ¹⁸

Η συμπεριφορά του Δημήτρη Χαρίτου προκαλεί αγανάκτηση και ο αμοραλισμός του είναι ακραίος, αλλά είναι τόσο ακραίος που καταλήγει κωμικός και εν τέλει τον αθώνει στη συνείδηση του θεατή. Το γεγονός ότι ο Ψαθάς αντιμετωπίζει τρυφερά τον Φον Δημητράκη, πρέπει άραγε να ενταχθεί στη λογική της αθώωσης της παλαιάς πολιτικής και οικονομικής ελίτ; Επηρεάζεται ίσως ο Ψαθάς, επειδή ομότεχνοι και φίλοι του, όπως ο Μελάς, κατηγορούνται ως δωσίλογοι; Ο ήρωας του Ψαθά όμως ανήκει σε έναν πολιτικό κόσμο που αναδύθηκε κατά τύχη και λόγω της συγκυρίας την εποχή της Κατοχής. Ο Ψαθάς επικρίνει κυρίως τη δειλία και τη μωροφιλοδοξία του Δημήτρη Χαρίτου, γράφει μια κωμωδία χαρακτήρων παρά μια πολιτική σάτιρα, όπου αθώνει έμμεσα τους πολιτικούς. Άλλωστε ο Φον Δημητράκης δεν ανήκε στους επαγγελματίες πολιτικούς, ούτε στους πολιτικούς της παλαιάς ελίτ. Είμαστε σε μια εποχή όπου είναι διάχυτη η αντίληψη «για τη χρεοκοπία του προπολεμικού αστικού πολιτικού κόσμου, ο οποίος δεν ευθυνόταν μόνο για τα αδιέξοδα που κληρονόμησε ο Διχασμός και την επιβολή της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου αλλά και απουσίαζε από τον αντιστασιακό αγώνα». ¹⁹ Ο Ψαθάς σχολιάζει με σατιρικό τρόπο τόσο αυτή την χρεοκοπία όσο και την ατιμωρησία των εμπλεκόμενων. Προβάλλει την πραγματική εικόνα του κόσμου της Αντίστασης και μάλιστα καθόλου αποκοιμημένη από τα συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά της υποκείμενα. Δεν πρόκειται για την Αντίσταση από τη Μέση Ανατολή, αλλά για τους αντάρτες του βουνού, τους καθηγητές και δασκάλους που συμμετείχαν ενεργά στον Αγώνα, τη συμμετοχή στα συσσίτια, στις απεργίες και στις διαδηλώσεις, την αντίσταση των γυναικών, την παρουσία νέων κοινωνικών ομάδων,

16. «Θεατρικά Νέα, Ο κ. Δ. Ψαθάς διά το νέο έργο του», *Τα Νέα*, 4-4-1946.

17. Για τις Δίκες των Δωσιλόγων 1946-1949, βλ. Κουσουρής Δημήτρης, *Δίκες των δωσιλόγων 1944-1949*, Πόλις, Αθήνα, ³2015.

18. Για αναλυτική παρουσίαση της εν λόγω περίπτωσης δωσιλογισμού, βλ. Κατερίνα Καρρά, «Η θεατρική κριτική στην Κατοχή: η περίπτωση του Σπ. Μελά», *Νέα Εστία*, 169/1845 (Ιούνιος 2011), σ. 1164-1173, ειδικά σ. 1164-1168. Για τις σχέσεις Σπ. Μελά - Δ. Ψαθά, βλ. Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο*, σ. 227.

19. Βόγλης, *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*, σ. 65.

για δεκαετίες αποκλεισμένων από την πολιτική. Στο έργο παράλληλα με τον κόσμο των δωσιλόγων προβάλλεται αυτός ο κόσμος της Αντίστασης: ο αδελφός του Δημήτρη Χαρίτου, Λεωνίδας, καθηγητής φιλολογίας πριν από την Κατοχή, ανοίγει ένα μπακάλικο στο οποίο εργάζεται η κόρη του Χαρίτου, Άννα. Στην πραγματικότητα όμως το μαγαζί είναι μόνο η βιτρίνα. Κάτω απ' τις πατάτες και τις τομάτες που μεταφέρονται στα γύρω χωριά, κρύβονται όπλα και πολεμοφόδια που προορίζονται για τους αντάρτες. Αν σκεφτούμε πως στις δίκες των δωσιλόγων αυτός ακριβώς ο κόσμος είναι αποκλεισμένος από τη θέση του μάρτυρα κατηγορίας, καταλαβαίνουμε το πολιτικό μήνυμα του συγγραφέα.²⁰ Πρώτα οι εκλογές της 31ης Μαρτίου 1946 με την αμφιλεγόμενη νίκη της δεξιάς και πέντε μήνες αργότερα, το δημοψήφισμα για την επιστροφή του βασιλιά Γεώργιου Β', ήταν πολιτικές μεταβολές που δεν θα οδηγήσουν μόνο στην εμφύλια σύγκρουση, αλλά οδηγούν και σε ταυτόχρονες θεατρικές αλλαγές: στην εκκαθάριση του Εθνικού αλλά και στη διάλυση των Ενωμένων Καλλιτεχνών, του θιάσου στον οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε ο Φον Δημητράκης.

Η παρούσα ανακοίνωση φιλοδόξησε να αναδείξει κυρίως τη συμμετοχή του θεάτρου στην κατασκευή της εικόνας του πολιτικού και να δώσει όσον είναι δυνατό την αντιπροσωπευτική εικόνα της προσέγγισης του θέματος χρησιμοποιώντας ως ενδεικτικά παραδείγματα δύο κωμωδίες μίας δεκαετίας κρίσιμης για την ελληνική ιστορία. Η παρουσίαση και καταγραφή σίγουρα δεν είναι εξαντλητική. Οδηγούμαστε έτσι σε κάποια συμπεράσματα όχι τόσο για την πολιτική κατάσταση που επικράτησε στη χώρα αλλά κυρίως για το ποιες συγκεκριμένες πτυχές της πολιτικής ζωής επιλέχθηκαν από τους συγγραφείς για να αποτυπωθούν στις κωμωδίες της εποχής. Αν πριν από τον πόλεμο κυρίαρχο μότο των συγγραφέων είναι η πολιτική διαφθορά, η αφέλεια και τα οικονομικά κίνητρα των υποψήφιων πολιτικών, μεταπολεμικά το θέμα που φαίνεται να τους απασχολεί είναι η ατιμωρησία όσων συνεργάστηκαν με τα όργανα Κατοχής, ο εξαιρετικά επικίνδυνος αμοραλισμός των δωσιλόγων, ο οποίος γίνεται εμφαντικά έντονος σε αντιδιαστολή με τις θυσίες του ελληνικού λαού, η απογοήτευση από την παράδοση αθώωσή τους στα δικαστήρια των δωσιλόγων αλλά και η προσπάθεια για συμφιλίωση της ελληνικής κοινωνίας όχι τόσο μέσω της επιεικούς αντιμετώπισης της προδοτικής στάσης των δωσιλόγων και της προσπάθειας για ερμηνεία της προδοσίας τους, αλλά και κυρίως μέσω της υπενθύμισης εκείνων που πραγματικά συνέβαλαν στον απελευθερωτικό Αγώνα.

20. Ο Ψαθάς την εποχή αυτή γράφει χρονογραφήματα σε δύο τουλάχιστον εφημερίδες. Υπογράφει στα Νέα τη στήλη «Από την Εύθυμη πλευρά», όπου γράφει κυρίως χρονογραφήματα στα οποία σκιαγραφεί χαρακτηριστές της εποχής –βλ. «Σκίτσα εποχής», 13-3-1946 (ένας ακραίος αριστερός επιτίθεται σε ώρα μεθυσίου σε έναν Άγγλο φύλακα), αλλά και 18-3-1946 (ένας αφελής χριστιανός πέφτει θύμα ενός κερδοσκοπού)· αλλά και πολιτικά χρονογραφήματα, όπως «Δώδεκα γύροι», *Τα Νέα*, 19-3-1946· «Προεκλογικά», *Τα Νέα*, 23-3-1946 (για τις επικείμενες εκλογές και την πιθανή αναβολή τους)· «Ο παράδεισος στους... τοίχους», *Τα Νέα*, 26-3-1946 (για τις προεκλογικές αφίσες)· «Μετεκλογικά», *Τα Νέα*, 3-4-1946 (όπου αναφέρεται στον πανηγυρισμό εκατέρωθεν των δύο πλευρών, της δεξιάς για τους 200 βουλευτές του λαϊκού κόμματος στη βουλή, της αριστεράς για την αποχή). Παράλληλα υπογράφει στην εφημερίδα *Η μάχη*, όργανο του σοσιαλιστικού κόμματος Ε.Α.Δ., τη στήλη «Το χρονικό». Εκεί τα χρονογραφήματα είναι κυρίως πολιτικού σχολιασμού, λ.χ. «Θεατρικά», *Η μάχη*, 20-3-1946 (όπου παρομοιάζει τους πολιτικούς θιάσους με τους θεατρικούς)· «Υποψήφιος», *Η μάχη*, 21-3-1946 (για τους υποψήφιους των πολιτικών κομμάτων)· «Τα ναύλα», *Η μάχη*, 30-3-1946 (όπου επικρίνει την επιστροφή των πολιτικών του τρίτου ελληνικού πολιτισμού) ενώ δεν διστάζει να πάρει θέση ανοιχτά υπέρ της αποχής στις εκλογές του Μαρτίου· βλ. «Αποχή», *Η μάχη*, 31-3-1946.

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Για έναν κνημιδόδεσμο ή για τη δημοκρατία στην πλατεία του θεάτρου*

1883, στη χώρα των κατ' εξοχήν μαγγούφιδων. Έτσι αποκαλούσε το ελληνικό βασίλειο ο Κωνσταντίνος Κοσσονάκος, ο τότε διευθυντής της Διοικητικής Αστυνομίας Αθηνών.¹ Στη χώρα των μαγγούφιδων, λοιπόν, και μέσα σε κρίση οικονομική, πρωθυπουργός για τέταρτη φορά ήταν ο Χαρίλαος Τρικούπης, «τουπίκλην και Μογγόλος», που θα 'γραφε ο Σουρής. Πετρέλαιος, το παρατσούκλι του εκείνη τη χρονιά, για τη φορολόγηση του φωτιστικού πετρελαίου: του το είχε κολλήσει η *Νέα Εφημερίς* και φαίνεται πως ήταν πετυχημένο, αφού άντεξε στο χρόνο κι επικράτησε. Το *Βωδίας* (απ' το βόδι, που τότε έπαιρνε ωμέγα), του το είχαν βγάλει για την αντικατάσταση της δεκάτης με το φόρο των αροτριώντων κτηνών (1880), αλλά κανείς δεν το χρησιμοποιούσε πια. Ο σιδηρούς πρωθυπουργός, που είχε εκλεγεί το Μάρτιο του 1882, παρέμεινε στην εξουσία μέχρι το Μάιο του 1885.

Το πολεοδομικό συγκρότημα των Αθηνών, το 1883, έχει ήδη τριπλασιαστεί κι οι κάτοικοι της πόλης έχουν ξεπεράσει τις ογδόντα χιλιάδες. Πληθώρα εντύπων βρίσκεται στη διάθεσή τους. Μόνο στην πρωτεύουσα (χωρίς να λογαριάσουμε τον Πειραιά) και σύμφωνα με την καταγραφή του Δημητρίου Βικέλα, εκδίδονται είκοσι ένα περιοδικά και πενήντα τέσσερις εφημερίδες, απ' τις οποίες οι δύο βγαίνουν στα γαλλικά και τριάντα δύο εμφανίζονται το 1883 για πρώτη φορά.²

Στην πνευματική ζωή του τόπου είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι προκηρύσσεται, το Μάιο, το πρώτο «Διαγώνισμα της Εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος».

* Σ.τ.Ε. Σύμφωνα με την επιθυμία της συγγραφέως, στο κείμενο διατηρήθηκε η επιλογή της ν' ακολουθήσει τη Γραμματική του Μανόλη Τριανταφυλλίδη, όπως επίσης διατηρήθηκαν οι συγκεκριμένες μορφολογικές επιλογές της.

1. Ο Κ. Κοσσονάκος (ή Κοσονάκος) χρησιμοποιούσε πολύ συχνά, όπως φαίνεται απ' τα ειρωνικά σχόλια του Τύπου της εποχής, τη λέξη *μαγγούφης* (ή *μαγκούφης*) και τα παράγωγά της [βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Οι Μηδενισταί της Ρωσίας εις την... νήσον των χελωνών», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., 2014, σ. 170-171, ηλεκτρονική έκδοση στο http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf].

2. D. Bikélas, «État de la Presse Périodique Grecque en 1883», *Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France*, 17^e Année, 1883, Paris, au siège de l'Association, 1883, σ. 88, 89, 90, 103, 104. Βλ. και μετάφραση του Γ. Μ. Βιζυηνού με τίτλο «Η ελληνική δημοσιογραφία κατά το 1883», *Εστία* 17/423 (1884), σ. 90 και 17/424, σ. 108.

Ο στόχος, όπως διατυπώθηκε απ' το Νικόλαο Πολίτη, ήταν να επιδράσει «το είδος τούτου της φιλολογίας [...] επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών».³

«Το ωμόν και άξεστον του ήθους» των μαθητών, πάντως, μαζί με άλλα ήκιστα κολακευτικά, διαπιστώνει την ίδια χρονιά ο Χαρίσιος Παπαμάρκου, έκτακτος επιθεωρητής, όπως κι ο Νικόλαος Πολίτης, στη μεγάλη επιθεώρηση των δημοτικών σχολείων της χώρας, που αποκάλυψε την απίστευτη κατάσταση της εκπαίδευσης.⁴ «Νομίζει τις ότα πάντα έχουσι καλώς εν τω ελεεινώ εκείνω κλάδω και έν και μόνον η οπλασμία μάς έλειπεν», θα σχολιάσει ο Ασμοδαίος για τη θεσμοθέτηση, το 1883, των στρατιωτικών ασκήσεων στα γυμνάσια.⁵

Απ' όσα σχετίζονται με το θέατρο, αξίζει να επισημάνουμε την έκδοση σαράντα δύο θεατρικών έργων, παραγωγή δηλαδή που αντιστοιχεί στο 4,28% του συνόλου των εκδόσεων το 1883.⁶ Στα θετικά της χρονιάς αυτής και το ανανεωμένο κάπως δραματολόγιο των θιάσων, η βελτιωμένη υλικότεχνική υποδομή κι η διαφήμιση, παράγοντες που θα ενισχύσουν το ενδιαφέρον του κοινού για το ελληνικό θέατρο. Στο ίδιο ευνοϊκό κλίμα, η δραστηριοποίηση του Εθνικού Συλλόγου προς την κατεύθυνση της εκπαίδευσης των ηθοποιών, η δημοσίευση του πρώτου δοκιμίου για την υποκριτική, η ίδρυση του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών, καθώς κι η προσπάθεια σύστασης εταιρίας για την ανέγερση μεγάλου θεάτρου στην Αθήνα.⁷

Η θερινή θεατρική σεζόν της πρωτεύουσας είχε αρχίσει στην ώρα της, αρχές Ιουνίου με το παλιό ημερολόγιο. Το θέατρο Απόλλων, εκείνο το καλοκαίρι, το μοιραστήκανε τέσσερις θίασοι: ο Πανελλήνιος του Δημοσθένη Αλεξιάδη, ο Ευριπίδης του Μιχαήλ Αρνωτάκη, ο Σοφοκλής του Αντωνίου Τασσόγλου και, τέλος, η μεγάλη έκπληξη της χρονιάς, ο αρμένικος θίασος οπερέτας του Σεραφείμ Μπενλιάν, μετά τις παραστάσεις του στο θέατρο του Νέου Φαλήρου. Στον Παράδεισο, τέως Μουσών, απόλυτος κυρίαρχος ήταν ο θίασος Μένανδρος των αδελφών Ταβουλάρη.⁸

Στο θέατρο Ολύμπια του Αναστασίου Τσόχα («του Τρικούπη των θεατρικών επιχειρήσεων»),⁹ εκεί που σήμερα βρίσκεται το άγαλμα του Βύρωνα, έπαιζε ιταλικός

3. «Διαγώνισμα της Εστίας προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος», *Δελτίον της Εστίας* 333, 15-5-1883, σ. 1. — Στα παραθέματα η ορθογραφία έχει απλοποιηθεί: χρησιμοποιώ μονοτονικό σύστημα και δε σημειώνω την υπογεγραμμένη και το υφέν. — Στο κείμενο ακολουθώ τη Γραμματική του Μανόλη Τριανταφυλλίδη κι ευχαριστώ θερμά τις επιμελήτριες του τόμου για την αποδοχή της επιλογής μου. — Οι ημερομηνίες, προερχόμενες απ' τον Τύπο της εποχής, είναι σύμφωνες με το ισχύον τότε στην Ελλάδα ουλιανό ημερολόγιο.

4. Αλέξης Δημαράς (επιμ.), *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε (τεκμήρια ιστορίας)*, τ. Α': 1821-1894, Ερμής, Αθήνα, 1987, σ. μβ'-μγ' και 246-250.

5. Α. «Εκπαιδευτικά», *Ασμοδαίος* 237, 28-8-1883, σ. 4.

6. Η καταμέτρησή μου αυτή βασίζεται στο: Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: συνοπτική καταγραφή*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» / Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.

7. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Δοκίμιον Υποκριτικής του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου», Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας στη μνήμη της Αγνής Τ. Μουζενίδου, Αθήνα, 6-7 Οκτωβρίου 2008, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Ergo, Αθήνα, 2011, σ. 73-78.

8. Της ίδιας, «Αστράγαλοι κι αστραγάλια», *Πολιτισμός, Ημερολόγιο 2005*, Έκδοση Εκπαιδευτηρίων Δούκα, Αθήνα, σ. 90-93.

9. *Τρικ-Τρακ*, «Θεατρικά», *Ασμοδαίος* 235, 14-8-1883, σ. 4.

λυρικός θίασος. Στις 15 Ιουνίου 1883, στην παράσταση του Γκουαρανύ (*Il Guarany*), όπερας-μπαλέτου σε τέσσερις πράξεις του Βραζιλιάνου Antonio Carlos Gomes, έγινε ένα επεισόδιο. Το κατέγραψε σε δυο αράδες η εφημερίδα *Μη Χάνεσαι* του Βλάση Γαβριηλίδη, που τότε έβγαινε πέντε φορές τη βδομάδα: ο διευθυντής της αστυνομίας, Κ. Κοσσονάκος, είχε διώξει βίαια απ' το θέατρο κάποιες γυναίκες «αμφιβόλου ηθικής».



ΕΙΚΥΕ ΤΟΥ Η ΠΑΛΛΗΗ ΤΟΥ

Κωνσταντίνος Κοσσονάκος. Γελοιογραφία του Θέμου Άννινου.
Ασμοδαίος 227, 19 Ιουνίου 1883, σ. 3

Μερικοί αποδοκιμάσανε την ενέργεια, ενώ οι πιο πολλοί απ' τους θεατές την επικροτήσανε, αφού, σύμφωνα με το δημοσιογράφο, κι οι κυρίες αυτές, στο κάτω-κάτω, ασκούσανε μιαν άλλου είδους βία στον υπόλοιπο κόσμο, «όστις ευχαριστείται εις το θέατρον, χωρίς όμως να έχη εις το πλευρόν του και από μίαν τοιαύτην».¹⁰

Το γεγονός δεν πέρασε ούτε στα φιλά των καθημερινών εφημερίδων, αφού δεν ήτανε είδηση. Είδηση, ως γνωστόν, είναι να δαγκώσει σκύλο άνθρωπος. Το αντίθετο δεν είναι είδηση, είναι φυσικό. Άλλωστε, η καυτή επικαιρότητα ήτανε οι επικείμενες δημοτικές εκλογές: Δημήτριος Σούτσος, τότε Δήμαρχος Αθηναίων, εναντίον Μιχαήλ Μελά, εκπροσώπου των ομογενών χρυσοκανθάρων. Καυτή επικαιρότητα κι η ευλογία, που αποδεκάτιζε χωριά ολόκληρα, και πιο καυτή, η απειλή της αιγυπτιακής χολέρας.

Παρ' όλ' αυτά, ο *Ραμπαγάς* καταχωρίζει, έντεκα μέρες μετά το επεισόδιο, ένα μακροσκελές άρθρο για την υπόθεση, με τίτλο εύγλωττο: «Προνόμια και εις τας εταιράς».¹¹ Ο συντάκτης σχολιάζει διεξοδικά την αστυνομική διάταξη που δίνει το δικαίωμα ν' απομακρύνονται απ' τις δημόσιες συναθροίσεις οι κοινές γυναίκες, και περιγράφει πολύ παραστατικά την εφαρμογή της εκείνη τη σημαδιακή βραδιά, όταν συρτήκανε με τη βία έξω απ' το θέατρο πεντέξι ελληνίδες ιέρειες της Αφροδίτης. Τον προβληματίζει κι η σιωπηρή τροποποίηση που ακολούθησε, να επιτρέπεται δηλαδή στις εταιρές η είσοδος

10. Μάγκκας, «Θέατρον Ολύμπια», *Μη Χάνεσαι* 503, 17-6-1883, σ. 6-7.

11. *Fauchery*, «Προνόμια και εις τας εταιράς», *Ραμπαγάς* 494, 26-6-1883, σ. 6-8.

στο θέατρο, αρκεί να κάθονται στα πίσω καθίσματα, «δευτέρας θέσεως». Κι αυτό, επειδή θεωρήθηκε πως επιλήψιμη δεν ήτανε η περιβολή ούτε η διαγωγή τους· επιλήψιμοι ήτανε οι διάλογοι που ανοίγανε με τους φίλους τους και τους ακούγανε οι γύρω. Αναρωτιέται, λοιπόν, ο αρθρογράφος, αν τ' αφτιά και τα ήθη των γυναικών της «δευτέρας τάξεως», που κάθονται στα φτηνότερα καθίσματα της δεύτερης θέσης, είναι άξια μικρότερης προστασίας απ' ό,τι τ' αφτιά και τα ήθη των έντιμων γυναικών της «πρώτης τάξεως».

Στη συνέχεια, μεταφέρει διαλόγους στα γαλλικά, με διαφορούμενα κι υπονοούμενα, που άκουσε ο ίδιος στα πρώτα καθίσματα του θεάτρου, και συνάγει τα συμπεράσματά του: τ' αστυνομικά μέτρα εφαρμοστήκανε μόνο στις ελληνίδες ελευθερίων ηθών, ενώ στις ξένες εταιρές δεν έχουν ισχύ, επειδή, εκτός απ' τα γαλλικά, οι κυρίες αυτές διαθέτουν κι αναγνωρισμένους προστάτες ή φίλους. Και καταλήγει, διαπιστώνοντας με αρκετή ειρωνεία, ότι την καταστροφή των ηθών την προκαλούν οι κοινές γυναίκες που δεν ανήκουν σε κανέναν αποκλειστικά και πως ό,τι λέγεται γαλλικά έχει την «αστυνομικήν της ελευθέρας κυκλοφορίας άδειαν».

Δυο μήνες μετά το επεισόδιο, στις 18 Αυγούστου, ο Ιωάννης Βερβέρης, απ' τις στήλες του *Παληάνθρωπου*, επιτέθηκε λάβρος ενάντια στο θέατρο του Τσόχα μ' αυτά τα λόγια:

Φαίνεται ότι το θέατρον των Ολυμπίων μεταβλήθηκε πλέον εις σχολείον πορναγωγίας, όπου τα κορίτσα μας, η γυναίκες μας και μεις οι ίδιοι ακόμα, μπορούμε να μάθωμε απόξω όσα δεν ξέρομε.¹²

Ο τίτλος του κομματιού, «Περί φιλομούσων Μαγδαλινών», είναι ενδεικτικός των διαθέσεων του Βερβέρη: στο τέλος του σχολίου και χωρίς περιστροφές, διατυπώνει την προτροπή ή να διωχτούν αυτές οι «Μαγδαλινές» απ' τα θέατρα ή όσοι αγαπούν την τιμή τους να πάψουν να πηγαίνουν τις οικογένειές τους στα Ολύμπια.

Η εφημερίδα του Βερβέρη, ο *Παληάνθρωπος*, που την έγραφε ο ίδιος στη λαϊκή γλώσσα, είχε ευρεία κυκλοφορία, αφού τυπωνότανε σε οχτώ-εννιά χιλιάδες φύλλα ο κάθε αριθμός, κι έβγαινε τρεις φορές τη βδομάδα. Οι απόψεις του Βερβέρη, λοιπόν, θα πρέπει να εκφράζανε ή/και να επηρεάζανε αρκετά μεγάλο μέρος και του θεατρικού κοινού.¹³



ΠΑΛΗΑΝΘΡΩΠΟΣ

Ιωάννης Βερβέρης, *Παληάνθρωπος* 6+140, 29 Αυγούστου 1883, σ. 4

12. [Ιωάννης Βερβέρης], «Περί φιλομούσων Μαγδαλινών», *Παληάνθρωπος* 1+140, 18-8-1883, σ. 4.

13. Για τον Ιωάννη Βερβέρη, βλ. Κατσιώτη, «Για το Δοκίμιον Υποκριτικής του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου», σ. 61-62.

Δεν πρόλαβε να στεγνώσει το μελάνι του Παληανθρώπου και το ζυμάρι που φούσκωνε δυο μήνες και κάτι, έσκασε στις 22 Αυγούστου (μια βδομάδα μετά την τρομερή έκρηξη του ηφαιστείου Κρακατόα της Ινδονησίας...). Το τι συνέβη το μαθαίνουμε την επομένη, από ημερήσια εφημερίδα αυτή τη φορά, το *Εθνικόν Πνεύμα*: τ' αστυνομικά όργανα, λέει η είδηση, θελήσανε ν' απομακρύνουν απ' τα Ολύμπια, στ' όνομα της ηθικής, κάποια Γαλλίδα, αλλά κάθε γυναίκα, και της τελευταίας υποστάθμης, είναι ελεύθερη να πηγαίνει στο θέατρο, όπως και στην εκκλησία, αρκεί να κρατεί κόσμια στάση. Αφού κι η βυζαντινή νομοθεσία προστάτευε τα γύναια, πρέπει κι η αστυνομία να έχει υπόψη της «ότι δι' αυτήν ο νόμος προτάσσεται της ηθικής».¹⁴

Το αιχμηρό αυτό σχόλιο φαίνεται πως είχε δημοσιευτεί χωρίς τη συγκατάθεση του διευθυντή της εφημερίδας, που δυο μέρες αργότερα θ' αποδοκιμάσει το δημοσιογράφο, δηλώνοντας ότι το σχόλιο γράφτηκε «απούσης της συντάξεως, ης η γνώμη είναι η εν τω σημερινώ φύλλω ανωτέρω εκτεθειμένη».¹⁵ Γνώμη, βέβαια, εντελώς διαφορετική, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Στις 24 Αυγούστου η *Νέα Εφημερίς*, σε άρθρο με τίτλο «Το μέγα σκάνδαλον της Αστυνομίας», κάνει λεπτομερέστατη περιγραφή του επεισοδίου, αφού αυτόπτης μάρτυρας και προφανώς συντάκτης του άρθρου είναι ο διευθυντής της, Ιωάννης Καμπούρογλου. Θεωρεί, λοιπόν, ο αρθρογράφος ότι η βάρβαρη διαγωγή των αστυνομικών οργάνων «εν μέσω κόσμου πάσης χροιάς, εν μέσω πλήθους πάσης αρετής και αμαρτίας ανθρωπίνης», αποτελεί ύβρη για την κοινωνία των Αθηνών και, κλείνοντας, υπόσχεται να εξετάσει το ζήτημα «και υπό ηθικήν και υπό νομικήν και υπό κοινωνικήν έποψιν». Έχει, ωστόσο, βάλει φωτιά στα τόπια με το ευαγγελικό «ο αναμάρτητος τον λίθον βαλέτω».¹⁶

Η *Εφημερίς*, την ίδια μέρα, σε άρθρο με τίτλο «Το εν τω θεάτρω σκάνδαλον», παρέχει στοιχεία ταυτότητας του θύματος («Γαλλίς κυρία Ανζέλ, γνωστή αιιδός του κήπου του Ποσειδώνος»), περιγράφει το επεισόδιο και συγχάιρει τον Ιωάννη Πατρικίο [ελεγκτή του Εθνικού Σφραγιστηρίου], που είπε στους μαινόμενους αστυφύλακες ότι εκείνος συνόδευε την κυρία, και της πρόσφερε ιπποτικότατα το βραχιονά του· δίνει συγχαρητήρια και στον Ιωάννη Καμπούρογλου, που μόνος αυτός είχε το θάρρος να στιγματίσει έντονα την ασχημονούσα αρχή.

Λέει κι άλλα πολλά το άρθρο, που πρέπει να είναι του Δημητρίου Κορομηλά. Κατά τον αρθρογράφο, η αστυνομική διάταξη που εφαρμόζεται αγρίως εδώ και κάμποσον καιρό, και κατά προτίμησιν στο θέατρο των Ολυμπίων, είναι αξιοκατάκριτη και μάλιστα αξιόποινη, γιατί περιορίζει παράνομα την ατομική ελευθερία· η αστυνομία, σεμνότυφη και φαρισαϊζουσα, κάνει συνεχείς παρεκτροπές, εμπαιζοντας τους νόμους· φταίει η ακατονόμαστη ανοχή των πολιτών που δε δόθηκε η αφορμή, σε καμιά απ' τις τόσο συχνές περιστάσεις, να επέμβει κι η Ποινική δικαιοσύνη, για να καθορίσει άπαξ και διά παντός «τα λίαν συγκεχυμένα σύνορα μεταξύ της αστυνομικής δικαιοδοσίας και της ελευθερίας του πολίτου» και για να ελευθερώσει την κοινωνία από μέλλουσες χειρότερες επιδρομές της αστυνομίας.

14. «Ειδήσεις», *Εθνικόν Πνεύμα* 3542, 23-8-1883, σ. 2.

15. «Ειδήσεις», *Εθνικόν Πνεύμα* 3544, 25-8-1883, σ. 3.

16. [Ιωάννης Καμπούρογλου], «Το μέγα σκάνδαλον της Αστυνομίας», *Νέα Εφημερίς* 232, 24-8-1883, σ. 3.

Είπε και για τις ύποπτες δουλειές των οργάνων της τάξης με τις ιέριες της Αφροδίτης ο Κορομηλάς, μίλησε και για την ανυπολόγιστη ζημία που επιφέρει στην κοινωνία η ύπαρξη τέτοιας αστυνομίας, είπε και για τη δημόσια ηθική, που η αστυνομία οφείλει να την υπηρετεί κι όχι να την εξουσιάζει, κι ακόμη, ότι η ηθική δεν επιβάλλεται στην κοινωνία με αστυνομικές διατάξεις· αυτό όμως που έτσουξε, όσο τίποτ' άλλο, ήταν πως, αν το μέτρο της ευαγγελικής ηθικής αφηνότανε στα πάναγνα χέρια της αστυνομίας, και το μέτρο τούτο εφαρμοζότανε πιστά, θρήνος πολὺς κι οδυρμός θ' ακουγότανε απ' τους εργολάβους των θεάτρων,

διότι ουχί οι ημίσεις ουχί το τέταρτον, ἀλλ' ουδέ το εκατοστόν των θαμώνων των θεάτρων των θα ήσαν άπταιστοι απέναντι της ηθικής και επομένως εισακτέοι εις την βασιλείαν του μελοδράματος.¹⁷

Την επαύριο, 25 Αυγούστου, η *Νέα Εφημερίς* απαριθμεί τις εφημερίδες που έχουν ήδη συνταχτεί με τη δική της γνώμη (*Παλιγγενεσία*, *Εφημερίς*, *Εθνικόν Πνεύμα*, *Κήρυγμα*, *Ελληνικός Λαός*), και μεταφέρει κάποια απ' τα σχόλιά τους.¹⁸

Ας δούμε μερικά κι εμείς:

Η *Παλιγγενεσία* αποδοκιμάζει τη διαγωγή της αστυνομίας, που πέταξε έξω απ' την παράσταση της *Αΐντας* μια Γαλλίδα, εξαιτίας μιας απλής υπόνοιαν ή μιας ανόητης καταγγελίας, χωρίς να έχει κάμει τίποτα το προσβλητικό ή το σκανδαλιστικό η γυναίκα αυτή. Κι επειδή είναι η δεύτερη φορά που επαναλαμβάνεται η ίδια ιστορία, στον ίδιο τόπο και με τις ίδιες περίπου αναλογίες, κι επειδή μπορεί να προκαλέσει μεγαλύτερο σκάνδαλο, η εφημερίδα συμβουλεύει τ' αστυνομικά όργανα να δίνουν λιγότερη προσοχή στις εισηγήσεις των σεμνοτύφων και περισσότερη στις αστυνομικές διατάξεις, απ' τις οποίες καθόλου δεν απορρέει το δικαίωμα να εκθέτουν δημοσία την υπόληψη γυναικών που δεν ενοχλούν κανένα.¹⁹

Το κατ' εξοχήν αυστηρό *Κήρυγμα* ειρωνεύεται, με αφορμή το επεισόδιο, τη δήθεν προσήλωση της αστυνομίας στην ηθική, την εποχή που πλήθος έκθετα εγκαταλείπονται καθημερινά στο βρεφοκομείο, κι αναρωτιέται μήπως οι αστυνομικοί, σαν τους Εβραίους, φορτώσανε τις αμαρτίες της κοινωνίας σ' έναν αποδιοπομπαίο τράγο.²⁰

Η *Πρωία* καταδικάζει «την μετά βαναυσότητος επιπολαιότητα των αστυνομικών οργάνων», δικαιώνει τις εφημερίδες που επιτιμήσανε την άτοπη, άκαιρη και βάρβαρη συμπεριφορά της αστυνομίας και συγχαίρει εκείνους, που με την ευγενική κι έγκαιρη αρωγή τους, σώσανε τη γυναίκα από μεγαλύτερους εξευτελισμούς.²¹

Στις 25 Αυγούστου, όμως, μπαίνουν στο χορό κι οι υπερασπιστές της αστυνομίας: το *Εθνικόν Πνεύμα*, με πρωτοσέλιδο του διευθυντή αυτή τη φορά, και το *Μη Χάνεσαι*, με άρθρο αγαναχτισμένου φίλου της εφημερίδας.

Το άρθρο του διευθυντή του *Εθνικού Πνεύματος*, Γ. Γονίδη, με τίτλο «Δημόσια ήθη», καταχωρίζεται στο φύλλο, όπου ο διευθυντής αποκηρύσσει το αιχμηρό σχόλιο του δημο-

17. [Δημήτριος Κορομηλάς], «Το εν τω θεάτρω σκάνδαλον», *Εφημερίς* 236, 24-8-1883, σ. 2.

18. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 233, 25-8-1883, σ. 2.

19. «Διάφορα», *Παλιγγενεσία* 5760, 24-8-1883, σ. 3.

20. «Διάφορα», *Κήρυγμα* 486, 25-8-1883, σ. 3.

21. «Διάφορα», *Πρωία* 1380, 26-8-1883, σ. 2.



- Πρόσιζε να κρείσσει τὴν τρύπα
 - εἰς τὴν Ἀμερικανὴν
 - Σιωπὴ Μαγγούρη

Κωνσταντῖνος Κοσσονάκος. Γελοιογραφία του Θέμου Ἄννινου.
 Ασμοδαῖος 236, 21 Αυγούστου 1883, σ. 3

σιογράφου, εκείνο που είχε δημοσιευτεί στην εφημερίδα του στις 23 του μηνός και για το οποίο μιλήσαμε πιο πάνω. Η «γνώμη της συντάξεως», λοιπόν, είναι μια σχοινοτενής ηθικολογία, που στόχο έχει την υπεράσπιση της αστυνομίας· γι' αυτό κι αναφέρεται στους νόμους που διέπουν τις ενέργειές της, παραθέτοντας μάλιστα κι επιλεγμένα ή/και προσαρμοσμένα για την περίπτωση αποσπάσματα.²² Ενδιαφέρον, επίσης, έχει η διαπίστωση του Γονίδη ότι για πρώτη φορά ο Τύπος, ενώ είναι προορισμένος να καυτηριάζει κάθε τι που τείνει προς την εξαχρείωση, έγινε, άγνωστο πώς, «θερμός συνήγορος σκανδάλου» που προσβάλλει τα ήθη κι αυτήν την ίδια την αιδῶ. Ας σημειώσουμε ότι σκάνδαλο αποκαλεί και το *Εθνικόν Πνεύμα* το επεισόδιο στα Ολύμπια, μόνο που θεωρεί πως το προκάλεσε «έν άσεμνον γύναιον» κι όχι η αστυνομία.

Στην απορία του Γονίδη για τα κίνητρα των δημοσιογράφων-συνηγῶρων, φαίνεται ν' απαντά ο αρθρογράφος που υπογράφει με το αρχικό Χ. Μεγάλο μέρος του άρθρου του, υπό τον τίτλο «Αστυνομικά», δημοσιεύεται στο *Μη Χάνεσαι* την ίδια μέρα, 25

22. [Γ. Γονίδης], «Δημόσια ήθη», *Εθνικόν Πνεύμα* 3544, 25-8-1883, σ. 1-2. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, ο περί δημοτικής αστυνομίας νόμος, στο άρθρο 50 ορίζει ότι: «Χρεωστούν οι αστυνόμοι να καταστέλλωσιν αυστηρώς τας προσβαλλούσας τα ήθη πράξεις και απαγορεύωσι παν ό,τι τείνη προς διαφθοράν αυτών. Επιτηρούν ιδίως τα άτομα, εις τα οποία προσάπτεται ασωτεία και διαφθορά των ηθῶν αμφοτέρων των γενών. Εμποδίζουσι κοινάς γυναίκας να περιφέρωνται εις δημοσίους περιπάτους[...]». Επίσης, σύμφωνα με το δημοσίευμα, ο ποινικός νόμος στο άρθρο 272 τιμωρεί «τους βλάπτοντας τα ήθη διά φυλακίσεως τριών μηνών». Στην πραγματικότητα, το άρθρο 272 του *Ποινικού Νόμου του Βασιλείου της Ελλάδος*, (εν Αθήναις, εκ του πρώτου τμήματος της Β. Τυπογραφίας, 1835, σ. 72), κεφ. ΙΕ' «Περί βλάβης των ηθῶν: Α' Προσβολή κατά των ηθῶν εν γένει (attentats aux mœurs)», που επικαλείται ο αρθρογράφος, ορίζει τα ακόλουθα: «Όστις, προς κοινόν σκάνδαλον ή επί σκοπῶ τού να παρασύρη άλλους, βλέπτει τα ήθη, διαδίδων ακόλαστα συγγράμματα ή συμβολικά παραστάσεις, τιμωρείται με φυλάκισιν το πολύ ενός έτους, και όστις ωσαύτως προσβάλλει την αιδῶ δι' ακόλαστων πράξεων μη τιμωρουμένων ιδίως εις τον παρόντα Ποινικόν Νόμον, καταδικάζεται εις φυλάκισιν το πολύ τριών μηνών».

Αυγούστου (ολόκληρο το άρθρο θα καταχωριστεί στο *Εθνικόν Πνεύμα* δυο μέρες αργότερα). Η εφημερίδα δηλώνει πως το άρθρο που δημοσιεύει είναι η φωνή της αγαναχτήσης φίλου της, για τις διαστάσεις που προσέλαβε σε δυο εφημερίδες ένα ζήτημα ελάχιστης σπουδαιότητας. Από τότε, λέει το *Μη Χάνεσαι*, που υπάρχει αστυνομία, βγάζει γυναίκες έξω απ' το θέατρο, κι ούτε χάλασε ο κόσμος ούτε «υβρίσθη κοινωνία ολόκληρος χάριν μιας υπόπτων ηθών γυναικός». Αν η αστυνομία φέρθηκε βάνουσα, το *Μη Χάνεσαι* είναι κατά της βαναυσότητας των αστυνομικών οργάνων, αλλά δεν είναι δυνατό να περιμένει καλύτερους τρόπους από «αστυνομίαν ούτως ωργανωμένην». Και προσθέτει: «Αι φωναί είνε περιτταί· ρίψατε πρώτον τον τρόπον του κυβερνάν, και έπειτα ζητήσατε γαλλικά και ευγένειαις». Η κατακλείδα δικαιώνει απόλυτα το διευθυντή της αστυνομίας που «είνε άξιος κοινωνικής ευγνωμοσύνης, διότι εκηρύχθη κατά του συγχρωτισμού τιμής και ατιμίας, και προέλαβε την αηδίαν τού να μεταβληθή το θέατρον εις χρηματιστήριον πορνείας».²³



Κωνσταντίνος Κοσσονάκος. Γελοιογραφία του Θέμου Άννινου.
Ασμοδαίος 240, 18 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 3

Πώς απαντά, λοιπόν, ο αγαναχτισμένος φίλος του *Μη Χάνεσαι*, στην απορία του Γονίδη για τα κίνητρα των δημοσιογράφων-συνηγόρων του σκανδάλου; Όλ' αυτά, λέει ο Χ., τα γράψανε ο Καμπούρογλου κι ο Κορομηλάς, «διά να γίνη μία ακούσιος ίσως, αλλά περίκλυτος ρεκλάμα υπέρ μιαςμαντάμ!». Στη συνέχεια, επιτίθεται προσωπικά στους δυο εκδότες και τους κατηγορεί για άγνοια των αστυνομικών νόμων κι έλλειψη ευαισθησίας για την κατάπτωση των ηθών, επειδή οι ίδιοι δεν έχουν τίποτα να χάσουν ούτε έχουν πάει ποτέ στο θέατρο με μάννα, αδερφή ή σύζυγο και μιαν εταίρα ανάμεσά τους. Όσο για τ' αστυνομικά όργανα, θεωρεί πως εκπληρώσανε το καθήκον τους, αφού οι γυναίκες δεν είναι υπέρτερες των θεσμών κι ούτε έπρεπε «η αρχή να ναυαγήση αβρώς προ του πείσματος ή αισθηματικώς προ του κνημιδοδέσμου μιας διεφθαρμένης».²⁴

23. «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι* 553, 25-8-1883, σ. 2.

24. Χ., «Αστυνομικά», *Μη Χάνεσαι* 553, 25-8-1883, σ. 3-4. Δε δηλώνονται οι περικοπές που έχουν γίνει σε τρία σημεία του κειμένου. Ολόκληρο το άρθρο στο *Εθνικόν Πνεύμα* 3546, 27-8-1883, σ. 1-2.

«Αρχή παιδείσεως η των ονομάτων επίσκεψις». Πριν προχωρήσουμε, ας πούμε δυο λόγια για τη λέξη που εμφανίζεται και στον τίτλο της ανακοίνωσης αυτής: κνημιδόδεσμος είναι ο νεολογισμός που κατασκεύασαν οι αιδήμονες καθαρευουσιάνοι για τη χυδαία καλτσοδέτα. Οι ξεδιάντροποι Εγγλέζοι την έχουν για σπουδαίο παράσημο. Εδώ, το λέμε της περικνημίδος, καταχρηστικά βέβαια, αλλά με στυλ...



Η γλωσσοκοπάνα με καλτσοδέτες. Προμετωπίδα. *Γλωσσοκοπάνα* 1, 12 Ιανουαρίου 1883.

Κλείνοντας την παρένθεση, ας δούμε την εξέλιξη της ιστορίας. Το ύφος του αρθρογράφου των «Αστυνομικών» θα επικρατήσει κι ένας άλλος κύκλος θ' ανοίξει, όπου οι διαξιφισμοί ανάμεσα στους δημοσιογράφους δε θα γίνονται πια μόνο μ' επιχειρήματα, αλλά και με χτυπήματα κάτω απ' τη ζώνη: μέθοδος που επιστρατεύεται συχνά, όταν η επιχειρηματολογία είναι ισχνή ή/και τα κίνητρα ισχυρά.

Παίρνοντας, λοιπόν, τη σκυτάλη απ' τον Χ., ο Παληάνθρωπος, στις 27 Αυγούστου, επιτίθεται δριμύτατα στις εφημερίδες που αναδείξανε το σκάνδαλο: τις αποκαλεί «πατσαβούρες», τους εκδότες «κενέφια» [βρομιάρηδες], «ξερό κορμί» τον Καμπούρογλου, χωρίς αδερφή, γυναίκα, κόρη, που να τον καίει η ηθική τους υπόσταση, βάνουσο τον «Κορομυαλά» [Κορομηλά], που ποδοπάτησε κι έδειρε καταμεσής στο δρόμο το μακαρίτη και γέρο καθηγητή Κουμπιτόρη, «ξεκουτιάρη» τον Πατρίκιο, που έσωσε την υπόληψη της «παστρικογαλλίδας». Κι όπως φαίνεται λογικό, ο εκδότης του Παληανθρώπου, απηνής διώκτης των «Μαγδαλινών», συντάσσεται με την αστυνομία και το διευθυντή της, κι επικροτεί τις σύννομες, κατά την αντίληψή του, ενέργειές τους.²⁵ Να θυμίσουμε, ωστόσο, εδώ ότι ο Ιωάννης Βερβέρης (τέως συνεργάτης του Μη Χάνεσαι με το ψευδώνυμο Παληάνθρωπος), ως ένθερμος υπερασπιστής των αδυνάτων και τιμητής των ισχυρών, είχε πληρώσει με φυλακίσεις και πρόστιμα σωρό τις καταγγελίες του για πρόσωπα του δημόσιου βίου. Εκείνες τις μέρες κιόλας περίμενε να δικαστεί επί εξυβρίσει καθ' υποτροπήν.²⁶

Στις 27 Αυγούστου κι η *Νέα Εφημερίς*, ενισχυμένη –καθώς λέει– απ' τη συμπαράταξη πολλών συναδέλφων της και τα συγχαρητήρια των έντιμων οικογενειών για τη

25. [Ιωάννης Βερβέρης], «Στραβομάρες», *Παληάνθρωπος* 5+140, 27-8-1883, σ. 1.

26. «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι* 555, 29 [αντί του ορθού 28]-8-1883, σ. 2.

στάση της στο επεισόδιο, τα βάζει με την αστυνομία και την προκαλεί ν' απαντήσει στα ερωτήματα: ποια ηθική αντιπροσωπεύει, ποιο άγνωστο είδος τιμής υπερασπίζεται και ποιων αγνώστων την τιμή διαφεντεύει, με την επιμονή της να βρίζει τη *Νέα Εφημερίδα* μέσ' από σατιρικά φύλλα. Θα έπρεπε να ντρέπεται η αστυνομία, καταλήγει ο εκδότης, κι όχι να υποστηρίζει ανόητα ότι έπραξε το καθήκον της κι ότι παρέχει «εθνικήν υπηρεσίαν» υπέρ των ηθών.²⁷



Κωνσταντίνος Κοσσονάκος. Γελοιογραφία του Θέμου Άννινου.
Ασμοδαίος 241, 25 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 3

Στο ίδιο φύλλο δημοσιεύεται σύντομη επιστολή που απευθύνει ο Κ. Πλατούτσας προς το *Μη Χάνεσαι*, διατυπώνοντας μίαν απορία: με ποια λογική επιτρέπει ο συντάκτης του σε μια γαλλίδα κυρία να τη βλέπουν στη σκηνή, «φαινομηρίδα πολλάκις», π.χ. στο ίδιο θέατρο, με τους ίδιους «ηθικωτάτους θεατάς», να της ρίχνουν μάλιστα κι ανθοδέσμες οι θαυμαστές της με φανερό τ' όνομα και το σκοπό τους, και δεν επιτρέπει στην ίδια κυρία, ντυμένη κόσμια, να κάθεται ήσυχα, χωρίς να πειράζει κανένα, σ' ένα κάθισμα στην πλατεία του θεάτρου.²⁸

Το *Μη Χάνεσαι* απάντησε την επαύριο, 28 Αυγούστου, και μίλησε για την ταμπακιέρα. Λυπηρό, λέει, δεν είναι μόνο που αναλάβανε την επίσημη προστασία της πορνείας δυο απ' τις πιο διακεκριμένες εφημερίδες της πρωτεύουσας, αλλά και το γεγονός ότι η κοινωνία ανέχτηκε να την κατατάξουν στην ίδια υποστάθμη με τα κοινωνικά κατακάθια. Το ένα δημοσιογραφικό όργανο πέταξε στα μούτρα των έντιμων οικογενειών που συχνάζουν στα θέατρα, το διαβόητο «ο αναμάρτητος τον λίθον βαλέτω», που θα πει πως μπορεί ν' αποδοκιμάσει τη *Μαντάμ Ανζέλ*, μονάχα όποια δεν της μοιάζει. Το άλλο δημοσιογραφικό όργανο διαβεβαίωσε ρητά πως, αν θέλει η αστυνομία να μην επιτρέψει παρέλαση πορνικών ηθών στο θέατρο, τότε αλίμονο στους εργολάβους των θεάτρων,

27. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 235, 27-8-1883, σ. 1.

28. Κ. Πλατούτσας, [Επιστολή], *Νέα Εφημερίς* 235, 27-8-1883, σ. 4.

γιατί θα χάσουν όλη σχεδόν την πελατεία τους. Αν στις βρισιές αυτές, συνεχίζει το *Μη Χάνεσαι*, προσθέσουμε τα συγχαρητήρια που ισχυρίζεται ότι έλαβε η *Νέα Εφημερίς*, πρέπει να βουβαθούμε ή να μείνουμε μ' ανοιχτό το στόμα, διαπιστώνοντας πόσο γρήγορα κατρακύλησε η κοινωνία μας, ώστε να δίνει και συγχαρητήρια σ' εκείνους που την ονομάζουν μοιχαλίδα. Όσο για τα λεγόμενα της *Νέας Εφημερίδος* ότι μόνο τα σατιρικά φύλλα υπερασπίζονται την αστυνομία, το *Μη Χάνεσαι* υπενθυμίζει πως το *Εθνικόν Πνεύμα* ουδέποτε υπήρξε σατιρικό κι ότι η *Νέα Εφημερίς* είναι ασύγκριτα πιο σατιρική απ' το «τωρινόν» *Μη Χάνεσαι*. Κι αφού υποστηρίξει την αξία της κριτικής που ασκούν ορισμένα σατιρικά φύλλα, και το ότι δεν μπορεί, στο συγκεκριμένο ζήτημα, να είναι όργανα οι εφημερίδες που τάσσονται με τη μια πλευρά και να μην είναι όργανα όσες τάσσονται με την άλλη, καταλήγει:

Το εφ' ημίν προτιμώμεν να εκληφθώμεν, έστω και αναληθώς, όργανα του εντίμου συμπολίτου μας κ. Κοσσονάκου ή [παρά] όργανα μιας υπόπτων ηθών φραντσέζας.²⁹

Ο Βλάσης Γαβριηλίδης είχε δίκιο για το «τωρινόν» *Μη Χάνεσαι*: είχε αρχίσει πράγματι ν' αλλάζει χαρακτήρα αρκετά πριν καταργηθεί ο υπότιτλος («εφημερίς πολιτικοσατιρική») κι η γελοιογραφική προμετωπίδα του (15 Ιανουαρίου 1883). Ο Δημήτριος Βικέλας είχε χαιρέτισε τη μεταβολή κι είχε ευχηθεί ν' αλλάξει κι ο τίτλος της εφημερίδας, για ν' ανέβει στην εκτίμηση της σοβαρής μερίδας των πολυπληθών αναγνωστών της.³⁰ Αυτό ήταν και το μέλημα του Γαβριηλίδη: ν' αυξήσει το σοβαρό αναγνωστικό του κοινό, πριν από την επικείμενη έκδοση της *Αχροπόλεως* (30 Οκτωβρίου 1883). Ίσως γι' αυτό έκρινε πως έπρεπε με τον έντιμο συμπολίτη του Κοσσονάκου να συνταχτεί κι όχι με την υπόπτων ηθών φραντσέζα. Άλλωστε, ο διευθυντής του *Μη Χάνεσαι* είχε πολύ δρόμο διανύσει απ' τις 22 Ιανουαρίου, όταν με πρωτοσέλιδο άρθρο του στηλίτευε «το εμβλωμένο υπόδημα», τον Τρικούπη, που ως επί των Εσωτερικών υπουργός, διόριζε αστυνόμους «τα κοινωνικά σκύβαλα».³¹



Ο Κοσσονάκος με τὸν Τρικούπη
'μολὸν κ;' εἰ δὴο ἔνευ κλοῦσι.

Κοσσονάκος και Τρικούπης. Ο *Ρωμηός* 43, 17 Νοεμβρίου 1884, σ. 3

29. «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι* 555, 29 [αντί του ορθού 28]-8-1883, σ. 2-3.

30. D. Bikélas, «État de la Presse Périodique Grecque en 1883», σ. 95. Στη μετάφραση του Βιζυηνού, «Η ελληνική δημοσιογραφία κατά το 1883», *Εστία* 17/424 (1884), σ. 104.

31. Καλιβάν [Βλάσης Γαβριηλίδης], «Γενική παραλυσία», *Μη Χάνεσαι* 409, 22-1-1883, σ. 1.

Κι ενώ η αστυνομία έβρισκε στο πρόσωπο του Βερβέρη και του Γαβριηλίδη δυο απροσδόκητους συμμάχους, δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εφημερίδα*, 31 Αυγούστου, εκτενέστατο άρθρο του Κωνσταντίνου Σκόκου, χρονολογημένο 26 του μηνός. Σε υποσημείωση, η εφημερίδα εξηγεί γιατί καθυστέρησε τη δημοσίευση: νόμιζε πως ήτανε αρκετά όσα είχε γράψει μέχρι τότε για το θέμα· βλέποντας, όμως, την αστυνομία να επιμένει ότι θα συνεχίσει να διώχνει όσες γυναίκες θέλει απ' τις πρώτες θέσεις του θεάτρου, αποφάσισε να εξακολουθήσει κι εκείνη με διαφωτιστικά δημοσιεύματα.³² Ας θυμηθούμε εδώ πως η *Νέα Εφημερίς* είχε υποσχεθεί στις 24 Αυγούστου, όταν πρωτόγραφε για το σκάνδαλο, να εξετάσει το ζήτημα «και υπό ηθικήν και υπό νομικήν και υπό κοινωνικήν έποψιν».

Ο Κωνσταντίνος Σκόκος, λοιπόν, καταρρίπτει στο άρθρο του ένα προς ένα τα επιχειρήματα της αστυνομίας, αποκαλύπτοντας την ταρτουφική ηθική της· την εγκραλεί για τις παραβάσεις του Νόμου που δήθεν υπερασπίζεται και για την ανοχή της στη σωματεμπορία –την κερδοφόρα επιχείρηση, στην οποία επιδίδονται πολλά αστυνομικά όργανα– κι απαριθμεί τις επιπτώσεις των ένομων ενεργειών της αστυνομίας στην κοινωνία.³³

Το δημοσίευμα προκάλεσε την ακραία αντίδραση δημοσιογράφου του *Εθνικού Πνεύματος*: πρώτα-πρώτα βγάζει τ' άπλυτα του Σκόκου στα φόρα –ένα παλιό «οικογενειακόν σκάνδαλον»– και διατείνεται πως κίνητρο του δηλητηριώδους και συκοφαντικού άρθρου είναι η μνησικακία, επειδή η τότε αστυνομική αρχή είχε φερθεί στο σημερινό τιμητή με αυστηρότητα. Ο συντάκτης δεν αρκείται, ωστόσο, σ' αυτή την ανοίκεια επίθεση: προτρέπει την αστυνομία να εξακολουθήσει να προστατεύει σθεναρά τα δημόσια ήθη και να υποβάλλει σε αυστηρή ιατρική επιθεώρηση –για χάρη της δημόσιας υγείας– «πάντα τα γύναια ταύτα είτε ελληνίδες εισίν, είτε ιταλίδες, είτε γαλλίδες», και με την καθοδήγηση του αυστηρού κι έντιμου προϊσταμένου της, να «εγείρη τείχος Σινικόν ανά μέσον της ακολάστου τάξεως και των εντίμων οικογενειών προς άς τοσούτον ασεβούσιν οι υπερασπισταί και οι θιασώται της ακολασίας».³⁴

Η ένδεια επιχειρημάτων είναι προφανής, αφού πέρα απ' τη λάσπη στον αντίπαλο, επιστρατεύεται κι ο κίνδυνος για τη δημόσια υγεία και το τείχος το απόρθητο, που θα χωρίσει τα πρόβατα απ' τα ερίφια.

Ο Κ. Σκόκος δέχτηκε κι απειλές από κάποιους που θελήσανε να πουλήσουν εκδούλευση στην αστυνομία, γράφει η *Νέα Εφημερίς*. Παρ' όλ' αυτά, πείστηκε ν' αποσύρει τη δίκαιη απάντησή του προς το *Εθνικόν Πνεύμα* και ν' αγνοήσει το συντάκτη που είχε υπερβεί τα εσκαμμένα. Η *Νέα Εφημερίς*, υπερασπιζόμενη τον αρθρογράφο της, εκτοξεύει σαφείς απειλές ενάντια σ' αυτούς που αποταθήκανε προσωπικά στον Κ. Σκόκο ή που σκοπεύουν να το κάμουν: πρέπει να λογαριάσουν την ευθύνη που αναλαβαίνουν, δηλώνει, διότι σε χώρα ελευθεροτυπίας, κανείς δεν μπορεί, χωρίς συνέπειες, «να ζητή λόγον δι' ελευθέως γραφόμενα επί κοινού ζητήματος».³⁵

32. Κ.[ωνσταντίνος] Σκ.[όκος], «Ηθικολογία: το εν τοις “Ολυμπίοις” σκάνδαλον», *Νέα Εφημερίς* 239, 31-8-1883, σ. 3.

33. *Ο.π.*, σ. 3-4.

34. «Ειδήσεις», *Εθνικόν Πνεύμα* 3551, 2-9-1883, σ. 3-4.

35. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 245, 6-9-1883, σ. 2.

Ο Αιών του Τιμολέοντος Φιλήμονος, μόλις την 1η Σεπτεμβρίου πήρε θέση στην υπόθεση. Απορεί για τις διαστάσεις που έλαβε το θέμα, για τις ρυπαρές λέξεις που υποχρεωθήκανε να χρησιμοποιήσουν οι αντιμαχόμενοι και για τα ζητήματα που ανακινήσανε: τέτοια ζητήματα, λέει, φροντίζουν να τ' αποφεύγουν οι σοβαρές εφημερίδες της Ευρώπης. Ευελπιστεί, λοιπόν, να πάφει η συζήτηση, «προς τιμήν της εν Αθήναις δημοσιογραφίας». Όσο για το επεισόδιο, παρατηρεί ότι πιθανόν οι τρόποι της αστυνομίας «να υπερέβησαν κατά τι την λεπτότητα», στην ουσία όμως, η ενέργειά της ήταν σύμφωνη με τις κείμενες διατάξεις και με τις απαιτήσεις των πολλών, που πρέπει πάντα να γίνονται σεβαστές και να υπολογίζονται. Παράδοξη, ωστόσο, θεωρεί ο Αιών τη θερμότατη υποστήριξη που παρασχέθηκε σ' ένα ύποπτο πρόσωπο, ενώ άλλοτε που πάθανε παραπλήσια κάποιες Ελληνίδες, δεν έγινε καν λόγος και τα πάντα κάλυψε ο πέπλος της σιωπής. Στον επίλογο, ο Αιών προτρέπει την κοινωνία να ενθαρρύνει και να υποστηρίξει κι όχι να μέμφεται την αστυνομία: τέλεια δεν είναι βέβαια, αλλά με το δραστήριο Κ. Κοσσονάκο αρχηγό, τη διακρίνει «ζήλος, τιμιότης και καθαρά χείρες».³⁶



Μία μονοκονδυλίτ' καθ' ἑξομοίωσιν

Κωνσταντίνος Κοσσονάκος. Γελοιογραφία του Θέμου Άννινου.
Ασμοδαίος 312, 27 Ιανουαρίου 1885, σ. 3

Καθαρά χέρια, λοιπόν, υπήρχανε και το 19ο αιώνα... Η *Νέα Εφημερίς*, πάντως, στην απάντησή της, 3 Σεπτεμβρίου, δεν αμφισβητεί όλες τις αρετές του Κοσσονάκου και μάλιστα δηλώνει πως τον υπερασπίζεται δωρεάν, αφού, αντίθετα απ' τον Αιώνα, εκείνη δεν είχε ποτέ ούτε γραμμή του δημοφιλούς του δελτίου. Απ' την αρχή τον είχε εξαιρέσει απ' τη βάρβαρη αστυνομική πράξη εκείνης της βραδιάς. Και τον εξαίρεσε, καθώς λέει, γιατί κι ο ίδιος δεν κατέγραψε στο αστυνομικό του δελτίο τα διατρέξαντα, για ν' αποφύγει να πει, αν εκείνος είχε δώσει, ναι ή όχι, τέτοια απάνθρωπη κι έκνομη διαταγή. Με την ιδέα, εξάλλου, ότι δεν έπρεπε να συζητηθούν ζητήματα που οδηγούν κάθε φορά σε παρεκτροπές, η *Νέα Εφημερίς* δε συμφωνεί. Όσο για τη διάκριση που της καταλογίζει ο Αιών πως έκαμε ανάμεσα σε Ελληνίδες και Γαλλίδες, η *Νέα Εφημε-*

36. «Διάφορα», *Αιών* 4257, 1-9-1883, σ. 3.

ρίς απαντά ότι απλώς δεν έτυχε ν' αντιληφτεί τη βάρβαρη αστυνομική βιαιότητα, όταν ασκήθηκε σε κάποιες Ελληνίδες για πρώτη φορά.³⁷

Ο Αιών δεν είχε καταλογίσει στη *Νέα Εφημερίδα* την αποσιώπηση του επεισοδίου με τις Ελληνίδες. Είχε αναφερθεί γενικά, όπως είδαμε, και δεν ήταν ο μόνος: κι ο αρθρογράφος Χ. των «Αστυνομικών» είχε γράψει κάτι ανάλογο, στις 25 Αυγούστου, που όμως έμεινε ασχολίαστο. Ο Καμπούρογλου φαίνεται πως περίμενε το Φιλήμονα στη γωνία. Και δεν παρέλειψε στην απάντησή του ν' αποκαλύψει το κίνητρο του Φιλήμονα για την υπεράσπιση του Κοσσονάκου: το αστυνομικό δελτίο.

Ο Κ. Κοσσονάκος έγραφε και, με γενναία επιχορήγηση του δημοσίου, καταχώριζε στον Αιών ένα χορταστικό «Δελτίον Αστυνομικόν», που είχε φανατικούς αναγνώστες. Η *Νέα Εφημερίς* μάλιστα είχε κάποτε ανιχνεύσει στις γραμμές του δελτίου και μιαν αγγελία πολύγλωσσης Ιταλίδας, που ζητούσε να υπηρετήσει σε καλό σπίτι, ως παιδαγωγός. Αθέμιτο ανταγωνισμό το θεώρησε φυσικά κι έγραψε ένα πολύ καυστικό σχόλιο για το θέμα.³⁸

Απ' την έντονη συζήτηση που προκάλεσε το επεισόδιο στο θέατρο των Ολυμπίων, δε θα μπορούσε να λείψει κι η φωνή της επαρχίας. Στην πατρινή εφημερίδα *Επί τα πρόσω* δημοσιεύτηκε, 7 Σεπτεμβρίου, ένα μεγάλο πρωτοσέλιδο άρθρο, με τίτλο «Αι Αθήναι ηθικολογούσαι» και δυο θαυμαστικά. Ο αρθρογράφος ειρωνεύεται, απ' τον τίτλο κιόλας, τους αθηναίους σταυροφόρους της ηθικής. Με αφορμή το ζήτημα, εστιάζει στις γενικές περί τιμής ιδέες της κοινωνίας, καταφέρεται κατά της διαφθοράς, που με το απατηλό όνομα του πολιτισμού μεταφυτεύτηκε και βλάστησε στην Αττική, καλεί τους κήνσορες να φανούν αυστηροί πρώτα με τον εαυτό τους και την οικογένειά τους, και τους συστήνει να διαπλάσουν ηθικά τα παιδιά τους και να τους δώσουν ελληνική ανατροφή, που θα τα θωρακίσει από κάθε κακή επιρροή.³⁹

Η *Νέα Εφημερίς* συγχαίρει τον πατρινό αρθρογράφο και παρουσιάζει συνοπτικά το άρθρο του στις 12 Σεπτεμβρίου.⁴⁰

Η πιο αστεία τροπή της διαμάχης ανάμεσα στις εφημερίδες ήταν η αποδελτίωση δήθεν επιλήψιμων φράσεων απ' το *Μη Χάνεσαι* και τη *Νέα Εφημερίδα*. Κι ο ίδιος ο Καμπούρογλου μπήκε στον πειρασμό και, με το γνωστό του χιούμορ, κάλεσε τον Κοσσονάκο να σπεύσει να κατάσχει το φύλλο 351 της *Εφημερίδος της Κυβερνήσεως*, γιατί στη δεύτερη σελίδα του περιείχε πολύ άσεμνα πράγματα για τα αίτια της καταδίκης ενός φυγοδίκου.⁴¹

Ενδιαφέρον θα είχε η ματιά του *Ραμπαγά* στην υπόθεση, μια κι οι απόψεις του μας είναι γνωστές απ' το επεισόδιο με τις Ελληνίδες. Η έκδοση, όμως, του φύλλου διακόπτεται στις 28 Ιουλίου λόγω ασθενείας του εκδότη. Όταν, ωστόσο, ξαναρχίζει, στις 18

37. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 242, 3-9-1883, σ. 2.

38. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 201, 24-6-1882, σ. 1-2.

39. *Ηθικολόγος*, «Αι Αθήναι ηθικολογούσαι!!», *Επί τα πρόσω* 46, 7-9-1883, σ. 1-2.

40. «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 251, 12-9-1883, σ. 1.

41. *Είς ηθικολόγος και εγώ*, «Ηθικολογία», *Νέα Εφημερίς* 236, 28-8-1883, σ. 3. Επίσης, «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι* 557, 30-8-1883, σ. 3. Επίσης, *Ηθικολόγος*, «Ηθικολογία», *Νέα Εφημερίς* 238, 30-8-1883, σ. 3. Επίσης, «Ειδήσεις», *Νέα Εφημερίς* 242, 3-9-1883, σ. 2.

Σεπτεμβρίου, μέσα σε δυο αράδες, ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος δίνει το στίγμα του και καταγγέλλει με το δικό του τρόπο το φαρισαϊσμό της αστυνομίας:

Σκέψις αμερολήπτου επί της πολυκρότου αστυνομικής εξώσεως γυναικός εκ του θεάτρου. — Το μέτρον θα ήτο καλόν αν ήτο γενικόν, αν δηλαδή εφηρμόζετο και επί ανδρών εισερχομένων εις το θέατρον, ενώ σοδομογορρεύονται.⁴²

Το σχόλιο του Ασμοδαίου για το σκάνδαλο, αν και δημοσιεύτηκε στις 28 Αυγούστου, το άφησα για το τέλος. Είναι εκτός συναγωνισμού και θα το παραθέσω αυτούσιο:

Ο Ασμοδαίος δεν νομίζει αναγκαίον να χώση την ουράν του εις το κατ' αυτάς διεγεροθέν ηθικοαστυνομικόν ζήτημα. Αλλά νομίζει ότι το ανεβίβασαν επί υπερυψήλων τραγικών καλοβάθρων. Ούτε περί προσβολής της κοινωνίας υπό της αστυνομίας επρόκειτο, ούτε περί συγχρωτισμού τιμής και ατιμίας, ον έπρεπε να εξαλείψη η αστυνομική παλάμη. Ως προς το πρώτον, υπήρξεν υπερβολή ζήλου προελθούσα εκ φρενολογικών ή άλλων ιδιωτικών λόγων· ως προς δε το δεύτερον, δόξα τω θεώ και χάρις τοις ηθικολόγοις, ήδη τα όρια της τιμής και της ατιμίας μόλις διακρίνονται· εν ω δε καιρώ η ατιμία νομιμοποιείται τη παρεμβάσει ενός καλυμμαυχίου και δύο στεφάνων, η κλοπή θεωρείται ευφυΐα, υπό δε τον χρυσοϋφαντον μανδύαν του πλούτου δύναται να καλύπτηται οιοσδήποτε βόρβορος, μα την αλήθειαν δύναται τις μετά του Ευαγγελίου και του κ. Καμπούρογλου να προκαλέση τον λίθον του αναμαρτήτου, τον φιλοσοφικόν λίθον της τιμής. Και δύναται ο Ασμοδαίος να φορέση ράσον και γενόμενος χριστιανός διάβολος να επιφωνήση «ώ σεις οι διυλίζοντες τον κώνωπα...». Και επειδή ανήχθη ούτω à travers le christianisme [διά μέσου του χριστιανισμού] και επί του συγκεκριμένου θέματος των ημερών τούτων, της αποπείρας εξώσεως αγροίκως κυρίας τινός εκ του θεάτρου, κρίνει καλόν να συνταχθή μάλλον προς τους αγαθούς εκείνους καλογήρους οικουμενικής τινός συνόδου, οίτινες μετά πολλάς αμφισβητήσεις απεφάνθησαν «mulierem hominem esse» [η γυναίκα είναι άνθρωπος].⁴³ Ως προς δε την διαγωγήν των αστυνομικών οργάνων αύτη ουδένα πρέπει να εκπλήσση διότι είνε συμφωνοτάτη προς τα κρατούντα έτι νεοελληνικά έθιμα, καθ' α ο προς την γυναίκα και ίδια την οπωσδήποτε εκπεσούσαν, μη σεβασμός, είνε μεγάλη γενναιότης και ανδρικόν δικαίωμα και προτέρημα.⁴⁴

Αξιοπρόσεχτη η προσέγγιση του Ασμοδαίου, αφού βάζει και τη νεοελληνική νοοτροπία στο τραπέζι, άρα και τη δυσκολία ν' αλλάξουν τα κακώς κείμενα.

Η συζήτηση ανάμεσα στους δημοσιογράφους ανέδειξε την κοινή τους μέριμνα για ένα σύγχρονο ευνομούμενο κράτος. Η διαφοροποίησή τους σημειώθηκε στον τρόπο εφαρμογής αστυνομικών διατάξεων απ' τα εντεταλμένα όργανα. Η ερμηνεία των διατάξεων, οι διατάξεις οι ίδιες ή οι νόμοι απ' τους οποίους απορρέανε, συζητηθήκανε επίσης, αμφισβητήσεις όμως διατύπωσε η μία μόνο πλευρά των αντιμαχομένων. Όλοι μιλήσανε πολύ για την ηθική, τα ήθη και την εκτεταμένη διαφθορά. Προοδευτικοί και συντηρητικοί συγκρουστήκανε. Πολιτικές και κίνητρα αποκαλυφτήκανε. Την αφορμή,

42. «Πιφ-Παφ», *Ραμππαγάς* 504, 18-9-1883, σ. 3.

43. Στην πόλη Mâcon της Γαλλίας, το 585, έγινε μια τοπική επισκοπική σύνοδος, όπου κάποιος επίσκοπος αναρωτήθηκε αν ο όρος *homo* σήμαινε ανθρώπινο ον γενικά (συμπεριλάβαινε, δηλαδή, και τις γυναίκες) κι όχι αποκλειστικά το αρσενικό φύλο. Η ερώτηση ήταν γλωσσική κι όχι φιλοσοφική κι η συζήτηση αυτή μάς έχει μεταφερθεί απ' τον Grégoire de Tours στο βιβλίο του *Histoire des Francs*.

44. PAF, «Το σκάνδαλον», *Ασμοδαίος* 237, 28-8-1883, σ. 4.

βέβαια, την έδωσε ένα επεισόδιο στο θέατρο με μια γυναίκα, μια ξένη τραγουδίστρια, που αντί να είναι στη σκηνή, βρέθηκε στην πλατεία. Κι έτσι η ελληνική πρωτεύουσα ύψωσε «σημαίαν του Εικοσιένα υπέρ μιας Μαντάμας».⁴⁵

Απ' το 1840-41, την εποχή της Ρίτας Μπάσσο, που παλάβωσε ως και το γέρο Λόντο και τον αφάνισε, καταπώς λέει ο Μακρουγιάννης, ανάβανε την περιέργεια και στοιχειώνανε τη φαντασία, ηθικολόγων και μη, οι ξένες τραγουδίστριες και χορεύτριες: Μαρίκες, Τούμπλες, Βοημίδες, Ουγγρίδες, Τευτονίδες, Ιταλίδες και Γαλλίδες, *μαινάδων ομάς και φαινομηρίδων κόρδαξ και διαφθοράς φωλεά*, για μερικούς. Απομεινάρι της οπτικής αυτής κι η σημασία που είχε προσλάβει σε κάποια μέρη της Ελλάδας η λέξη *πριμαντόνα*, συνώνυμο της παστρικάιας, σε χρήση ακόμα και στη δεκαετία του 1960.

Για τον Κλεάνθη Τριαντάφυλλο, το Ραμπαγά, ένα φανατικό τους θαυμαστή που μας έχει κιόλας χαρίσει τις πιο φίνες αισθησιακές περιγραφές, οι ξένες τραγουδίστριες ήτανε *λιγύμολπες, ημισφαιρόεσσες, παχύμηρες, καίμακοπαχουλές, καίμακόπλαστες, γαλακτόπλαστες, αφρογαλακτόπλαστες, γαλακτοζύμωτες και... θεοπαχοαφράτες*.

Τα βλέμματα, μέχρι την εποχή που μας απασχολεί (κι αργότερα βέβαια), είναι στραμμένα συνήθως στη σκηνή. Το ενδιαφέρον για την πλατεία εξαντλείται στον αριθμό των θεατών και στις σπάνιες παρουσίες επισήμων. Τώρα αρχίζει κάτι ν' αλλάζει. Βλέπουμε να έλκει την προσοχή μ' έναν τρόπο διαφορετικό η πλατεία, μια συγκεκριμένη όμως, η πλατεία του θεάτρου των Ολυμπίων. Εκεί συχνάζανε κι ωραίες ξένες, όχι πολύ αυστηρών αρχών, καθώς και μέλη της καλής –λεγόμενης– κοινωνίας, που έπρεπε να προστατεύτουν από ομιλίες κακών, από συναγελασμό, δηλαδή, με ύποπτα στοιχεία. Τα λαγωνικά της αστυνομίας, σε μια επίδειξη ζήλου, ξετρυπώσανε εύκολα το θήραμα - αποδιοπομπαίο τράγο: μια ξένη, μια Γαλλίδα, πρώην σαντέζα, με την τάρρα του παρελθόντος... Κι έτσι δόθηκε η αφορμή για ν' ανοίξει μια υπόθεση - ταμπού.

Σε μιαν αυστηρά ιεραρχημένη κοινωνία, το θέατρο έδωσε την ευκαιρία ν' αποκαλυφτούν πτυχές της κοινωνικής ζωής, της κρατούσας ιδεολογίας και της λειτουργίας του κράτους, ν' αναμετρηθούν δημοσιογράφοι και να συζητηθούν θέματα που δύσκολα θα βλέπανε τα φώτα της δημοσιότητας.

Για μια φραντσέζα... Έναν κνημιδόδεσμο... Μια καλτσοδέτα, αξεσουάρ απόκρυφο, έγινε φλάμπουρο στην έντονη συζήτηση για τα όρια της εξουσίας και τους δημοκρατικούς θεσμούς, την ατομική ελευθερία, την ισότητα και την ισονομία στην πλατεία του θεάτρου, το 1883, στην εξωτική χώρα των μαγγούφιδων...

45. «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι* 557, 30-8-1883, σ. 3.

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΚΑΨΙΑΝΗ

*Μποστ (Μέντης Μποστατζόγλου), Δον Κιχώτης:
«Μια σάτιρα με αιχμές για σημερινά πράγματα και καταστάσεις»*

Σκοπός αυτής της ανακοίνωσης είναι να παρουσιαστεί ο *Δον Κιχώτης*, το ανέκδοτο θεατρικό έργο του Μέντη Μποστατζόγλου (Μποστ), το οποίο ολοκληρώθηκε το 1963. Το έργο αυτό αποτελεί ένα καίριο σχόλιο για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο με κυρίαρχα τα στοιχεία πολιτικής αμφισβήτησης της τότε κυβέρνησης και του πολιτεύματος. Είναι γραμμένο μέσα στην πενταετία 1960-1965, όταν οι λαϊκές διεκδικήσεις και οι κινητοποιήσεις εντείνονται ενάντια στο πλέγμα εξουσίας όπως το εκπροσωπούσαν η Μοναρχία και η στρατιωτική και εκτελεστική εξουσία.¹ Οι συνθήκες και ο τρόπος άσκησης αυτής της εξουσίας διαμορφώθηκαν κατά τη δεκαετία του 1950. Το πολίτευμα της βασιλευομένης δημοκρατίας εδραιώνεται το 1951, με τις πρώτες εκλογές μετά τον Εμφύλιο πόλεμο και με το αναθεωρημένο Σύνταγμα του 1952. Το νέο Σύνταγμα ήταν λιγότερο φιλελεύθερο από τα προηγούμενά του,² αφού περιείχε άρθρα που έδιναν το δικαίωμα στην κυβέρνηση να επικαλεστεί «εσωτερικό κίνδυνο» για να κηρύξει κατάσταση έκτακτης ανάγκης και να περιορίσει ορισμένες πολιτικές ελευθερίες.

Η εθνικοφροσύνη είναι «η επίσημη κρατική ιδεολογία του κράτους των νικητών».³ Είναι μιά ιδεολογία που λειτουργεί αμυντικά στο παρελθόν, ως άρνηση και αποκήρυξη του. Η κοινωνία παραμένει διχασμένη, ενώ απαιτείται από ένα σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού να υπογράψει μια συλλογική δήλωση μετάνοιας - λήθης του παρελθόντος με το Πιστοποιητικό Κοινωνικών Φρονημάτων, το οποίο χρειάζεται για κάθε είδους άδεια, δημόσια εξουσιοδότηση και εργασία.⁴ Παρά, όμως, το κλίμα εκφοβισμού που επιβλήθηκε στους αριστερούς σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, το κόμμα της Ε.Δ.Α., ένας συνασπισμός κομμουνιστών, σοσιαλιστών και άλλων δημοκρατών αριστερών⁵ ανα-

1. Βλ. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967) Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, FINATEC, Αθήνα, 2001, σ. 100.

2. *Ο.π.*, σ. 245.

3. Βλ. Άγγελος Ελεφάντης, «1951-1967: Ε.Δ.Α. - Κ.Κ.Ε. Τα δύο οργανωτικά πρόσωπα της αριστεράς», *1949-1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών, Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2002, σ. 37.

4. Βλ. Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*, σ. 89.

5. Ελεφάντης, «1951-1967: Ε.Δ.Α. - Κ.Κ.Ε. Τα δύο οργανωτικά πρόσωπα της Αριστεράς», σ. 32-33.

δεικνύεται το 1958 σε αξιωματική αντιπολίτευση από το 25% του εκλογικού σώματος.⁶ Στις επόμενες εκλογές του 1961, κυβέρνηση είναι πάλι η Ε.Ρ.Ε. του Κωνσταντίνου Καραμανλή, όμως τα κόμματα της αντιπολίτευσης (ο συνασπισμός Ένωσης Κέντρου - Προοδευτικών και ο συνασπισμός Ε.Δ.Α. - Εθνικού Αγροτικού Κόμματος) ισχυρίζονται ότι «ήταν θύματα ενός εκλογικού πραξικοπήματος».⁷

Ο Μποστ καθορίστηκε ως εικαστικός καλλιτέχνης και θεατρικός συγγραφέας από τα μεγάλα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής του. Είναι ενεργό μέλος του αριστερού κινήματος και εκφράζει τις πολιτικές του απόψεις μέσα από τη σάτιρα των σκίτσων, των κειμένων και των θεατρικών του έργων. Εμφανίζεται για πρώτη φορά ως θεατρικός συγγραφέας το 1962, όταν συμμετέχει στη μουσική επιθεώρηση *Όμορφη Πόλη* (σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη). Γράφει τα κείμενα και σχεδιάζει τα σκηνικά για το Α΄ μέρος του έργου, ένα μονόπρακτο που χωρίζεται σε τρεις εικόνες και αποτελεί την πρώτη απόπειρά του να δραματοποιήσει τους τρεις βασικούς «ήρωες» των σκίτσων του, τη Μαμά Ελλάς, τον γιο της Πειναλέοντα και την κόρη της Ανεργίτσα. Σατιρίζει τον γάμο της πριγκίπισσας Σοφίας της Ελλάδας, κόρης των τότε βασιλέων Παύλου και Φρειδερίκης, με τον Δον Χουάν Κάρλος της Ισπανίας. Ο γάμος αυτός τελέστηκε με μεγαλοπρέπεια και πολυτέλεια στην Αθήνα στις 14 Μαΐου 1962 και επιβάρυνε τον κρατικό προϋπολογισμό όχι μόνο με τα ποσά που ξοδεύτηκαν για την οργάνωση και τη φιλοξενία των καλεσμένων, αλλά και με ένα μεγάλο ποσό για την «προίκα» της πριγκίπισσας Σοφίας, το οποίο ψήφισε η Βουλή

Η σάτιρα με στόχο τη βασιλική οικογένεια και κατ' επέκταση τον θεσμό της μοναρχίας είναι γεγονός πρωτόγνωρο για την εποχή. Το 1962 ο αρχηγός της Ένωσης Κέντρου, Γεώργιος Παπανδρέου, μετά τις εκλογές «βίας και νοθείας», κηρύσσει ανένδοτο αγώνα και καλεί τους πολίτες να προστατεύσουν το Σύνταγμα. Όπως γράφει ο Βασίλης Ραφαηλίδης, για πρώτη φορά στην ιστορία της ελληνικής μοναρχίας, ένας πολιτικός υπονοεί ότι ο βασιλιάς ταυτίζεται με παράνομη κυβέρνηση, άρα και ο βασιλιάς είναι παράνομος.⁸ Ο Μποστ στο μονόπρακτο της *Όμορφης πόλης* εκφράζει με τη σάτιρά του αυτές τις απόψεις που αμφισβητούν τον θεσμό της βασιλείας.

Ο Μποστ έγραψε το δεύτερο θεατρικό του έργο *Δον Κιχώτης* με αφορμή τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη.⁹ Το 1963 η δολοφονική επίθεση κατά του βουλευτή της Ε.Δ.Α., στη Θεσσαλονίκη, στις 22 Μαΐου 1963, καθόρισε την εξέλιξη των πολιτικών γεγονότων στην Ελλάδα. Ο Λαμπράκης ήταν ο κύριος ομιλητής σε μια συγκέντρωση που οργανώθηκε από την Αριστερά. Όπως συνηθιζόταν εκείνο το διάστημα σε κάθε συγκέντρωση της Αριστεράς αντιπαρατάσσονταν αντισυγκεντρώσεις οργανώσεων της

6. Ο.π., σ. 34.

7. Richard Clogg, *Σύντομη ιστορία της νεώτερης Ελλάδας* (μετ. Χάρης Φουντέας), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1984, σ. 259.

8. Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, *Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους 1830-1974*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 1993, σ. 369.

9. Το 1962 ο Μποστ είχε δημοσιεύσει ένα πεζό κείμενο με την ίδια βασική ιδέα με το θεατρικό έργο, με τίτλο *Ο ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ στην Ελλάδα*. Η αφορμή για το πεζό κείμενο είναι ο γάμος της πριγκίπισσας Σοφίας με τον Δον Χουάν Κάρλος με συνεχείς αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα του ίδιου έτους. Βλ. Μποστ, *Πεζά Κείμενα 1960-1965*, Ερμής, Αθήνα, 2013, σ. 119-152.

Δεξιάς με σκοπό να διαλύουν τις πρώτες.¹⁰ Οι συγκεντρωμένοι προσπάθησαν να σταματήσουν την προσέλευση του Λαμπράκη χωρίς να το πετύχουν. Όταν όμως τελείωσε την ομιλία του και καθώς επέστρεφε στο ξενοδοχείο του, ο βουλευτής παρασύρθηκε και τραυματίστηκε θανάσιμα από ένα τρίκυκλο. Ένα μήνα μετά τη δολοφονία του Λαμπράκη, ο Καραμανλής παραιτήθηκε, με αφορμή την αντίρρησή του για ένα επίσημο ταξίδι των βασιλέων στην Αγγλία, και η χώρα οδηγήθηκε σε εκλογές τον Νοέμβριο του 1963. Αυτές οι εκλογές ανέδειξαν νικητή την Ένωση Κέντρου, με ισχυρή πλειοψηφία, έπειτα από δώδεκα χρόνια κυριαρχίας της δεξιάς στην εξουσία.

Στο σημείωμα που γράφει σαν πρόλογο ο Μποστ λέει ότι το έργο γράφτηκε για να παιχτεί από τον Μάνο Κατράκη, επισημαίνει την ανάγκη για προώθηση νεοελληνικών έργων και ακόμα δηλώνει ότι αυτά τα έργα οφείλουν να είναι πολιτικά. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Δεν χρωστάει κατά τίποτε ο ανύποπτος θεατρόφιλος ελλείψει άλλης παραγωγής να καλείται σε διάφορα Κορίτσια (στον αέρα, στη θάλασσα κ.τ.λ.) ή να παρακολουθεί τη μαμά που θέλει μπαμπά, να σπαζοκεφαλά εν έτει 1963 διά το Τι είναι ο Ζαμόρ σε εποχή προβλημάτων που είναι χρησιμότερο να ξέρη “τι είναι η ΕΡΕ” ώστε να μην την ξαναψηφίζη».¹¹ Ο Μποστ επιδιώκει την πολιτική συνειδητοποίηση των θεατών. Θεωρεί ότι το θέατρο λειτουργεί ως μέσο εκπαίδευσης του κοινού. Η άποψη ότι το γέλιο πρέπει να διδάσκει προέρχεται φυσικά από την κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού. Όπως τονίζει ο Βάλτερ Πούχγερ: «Το κωμικό είναι κωμικό γιατί αποκλίνει από την κοινωνική και ιδεολογική νόρμα, το ομαλό, το επιθυμητό, και το γέλιο είναι η αρνητική αντίδραση που προκαλεί ο συγγραφέας στους αναγνώστες/θεατές του για να διδάξει το σωστό».¹²

Το δακτυλόγραφο κείμενο του Δον Κιχώτη βρίσκεται στο αρχείο της οικογένειας Μποσταντζόγλου, είναι γραμμένο σε μονοτονικό σύστημα και αποτελείται από ενενήντα δύο (92) σελίδες. Πρόκειται για μεταγενέστερη αντιγραφή από το πρωτότυπο καθώς στη σελίδα 63 σημειώνεται ότι λείπουν οι σελίδες 39, 40, 41 του πρωτοτύπου. Αν και αυτές οι σελίδες αποτελούν το τέλος της δεύτερης Πράξης του έργου, μπορεί να θεωρηθεί ότι το υπάρχον κείμενο δίνει μια ολοκληρωμένη εικόνα του.

Στην πρώτη σελίδα, που είναι χωρίς αρίθμηση, αναφέρονται ο τίτλος του έργου, Δον Κιχώτης, το είδος του έργου, «σάτιρα σε τρεις πράξεις και πέντε εικόνες», τα πρόσωπα με τη σειρά που βγαίνουν:

ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ, συγγραφέας
 ΕΡΜΙΝΙΑ, Καθαρίστρια του Μουσείου
 ΕΣΜΕΡΑΛΔΑ, Καθαρίστρια του Μουσείου
 ΔΟΝ ΑΛΟΝΣΟ, Διευθυντής του Μουσείου
 ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ
 ΚΟΛΟΜΒΟΣ, Βασικό στέλεχος του Μουσείου Προσωπικότητας

10. Βλ. Σόλων Νεοκ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της συγχρόνου Ελλάδας 1941-1967*, Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, 1974, τ. 4ος, σ. 316 και Ηλίας Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη δημοκρατία. Από το τέλος του Εμφυλίου έως τη δικτατορία», *Ελληνική Πολιτική Ιστορία 1950-2004*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2011, σ. 39.

11. Ο.π., σ. 13.

12. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα Κορακίστικα ως τον Καραγκιόζη*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2001, σ. 11.

ΓΚΡΕΚΟ, Βασικό στέλεχος του Μουσείου Προσωπικοτήτων
 ΣΑΝΤΣΟΣ, Υπηρέτης του Δον Κιχώτη
 ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ, Βασιλεύς
 ΙΣΑΒΕΛΛΑ, Βασίλισσα
 ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ
 ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ
 ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, Έλλην παραγωγός ταινιών
 ΚΥΡΙΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΙΩΤΟΥ
 ΓΛΥΚΕΡΙΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΙΩΤΟΥ, Κόρη της (Ελένη)
 ΚΥΡΙΑ ΦΩΦΩ, Κουνιάδα της κυρίας Κουρμπανιώτου
 ΣΤΡΑΤΟΣ, Αγαπημένος της Ελένης Κουρμπανιώτου
 ΤΣΙΓΓΑΝΑ, Σύζυγος του Σάντσου
 ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ ΜΟΥΣΕΙΟΥ – ΤΟΥΡΙΣΤΕΣ – ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΙ – ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΕΡ

Τέλος καθορίζεται ότι: «Τα ιστορικά πρόσωπα, ντυμένα με ρούχα εποχής. Τα άλλα μοντέρνα, ενώ η εποχή που διαδραματίζεται το έργο περιγράφεται ως σύγχρονη»

Η βασική υπόθεση ανακατεύει διάφορα ιστορικά πρόσωπα, όπως τον Χριστόφορο Κολόμβο, τον ζωγράφο Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (Ελ Γκρέκο), τον συγγραφέα Μιγκέλ ντε Θερβάντες και τους ήρωες του μυθιστορήματός του *Δον Κιχώτης*, Δουλτσινέα και Σάντσο, μαζί με άτομα που ανήκουν στην ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1960. Μετά τη μεγάλη πρόοδο της ιατρικής επιστήμης τα ιστορικά πρόσωπα έχουν νεκραναστηθεί και εκτίθενται σε μουσείο της Ισπανίας. Ο Δον Κιχώτης αποφασίζει να επισκεφθεί την Ελλάδα, που περιγράφεται από τον ξένο Τύπο ως μια γνήσια δημοκρατική χώρα. Παρακολουθούμε τις περιπέτειές του καθώς και την απόφασή του να μείνει για να βοηθήσει τον ελληνικό λαό. Το έργο προβάλλει τα κακώς κείμενα της ελληνικής κοινωνίας της εποχής του, όπως διαμορφώνονται από τις πολιτικές συνθήκες αλλά και από κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές.

Το έργο ξεκινάει με ένα τραγούδι, το μόνο σε ομοιοκατάληκτο στίχο, που τραγουδάει ο Θερβάντες, μπροστά από την αυλαία, και μας εισάγει στην υπόθεση.

ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ:

Επειδή μπορεί κανένας από σας να μην με ξέρει,
 έγραψα τον Δον Κιχώτη κι έχω μόνον ένα χέρι.
 Τόχασα σε ναυμαχία και δεν έχω πλέον δύο,
 κάπου-κάπου με πονάει και ιδίως με το κρύο.
 Κι υποχρεωμένος νάμουν με τα πόδια μου να γράψω,
 τους δικούς σας συγγραφέας θα μπορούσα να τους θάψω.
 Μα δεν πρόκειται Μισέλλην κι ούτε θέλω να σας θίξω,
 άλλο θέλω να σας είπω και αλλού να το τραβήξω.
 Κι' αν στην ναυμαχία εκείνη που και η Τουρκία ξέρει,
 έχασε αυτή το στόλο κι έχασα εγώ το χέρι,
 χάρις στη δολοφονία του δικού σας του Λαμπράκη,
 είμαι ζωντανός μπροστά σας με το ένα μου χεράκι.
 Βλέπων οι καθηγηταί μας ότι εις οργανισμός,
 τετραήμερον κρατείται αν γενεί εγχειρισμός,
 με διαφόρους εγχειρήσεις στους νεκρούς χωρίς πνοή,
 εκατόρθωσαν εν τέλει να τους φέρουν στην ζωή.
 Τους γιατρούς μας στη Μαδρίτη τους διατάξαν αυστηρά,

για συνάλλαγμα να βγάλουν τους διασήμους στη σειρά,
κι αναστήσανε τον Γκρέκο το δικό σας πατριώτη,
τον Χριστόφορο Κολόμβο, το δικό μου Δον Κιχώτη,
τους οποίους και θα δείτε όπως ήταν στη ζωή των,
σε μουσείο με τουρίστας μ' άλλων προσωποποιήτων (σ. 1).¹³

Η παράδοση και εξωφρενική αναφορά της επαναφοράς στη ζωή ανθρώπων προ πολλού πεθαμένων αποτελεί καυστική σάτιρα των γεγονότων που ακολούθησαν τη δολοφονική επίθεση κατά του Λαμπράκη. Παρά την τελική παραδοχή των γιατρών,¹⁴ ο Λαμπράκης υποβλήθηκε σε εγχείρηση και κρατήθηκε στη ζωή με τεχνητά μέσα για τέσσερις μέρες, σε μια προσπάθεια της Κυβέρνησης να διαχειριστεί την κατάσταση και να μετριάσει τη σημασία του γεγονότος. Αυτό είχε το αντίθετο αποτέλεσμα γιατί εντάθηκαν οι διαμαρτυρίες και οι υποψίες για απόπειρα συγκάλυψης.

Η πρώτη Πράξη του έργου διαδραματίζεται στο Μουσείο Προσωποποιήτων στην Ισπανία, όπου εκτίθενται τα ζωντανά εκθέματα. Η υπόθεση αναπτύσσεται μέσα από μια εναλλαγή σκηνών, όπου αναμειγνύονται οι καθαρίστριες του μουσείου με τον Δον Κιχώτη και τον Κολόμβο, ο διευθυντής του μουσείου με τους επισκέπτες, ο Σάντσο με τη Δουλτσινέα, χωρίς εμφανή πλοκή αλλά με σατιρική διάθεση, με χρήση της ειρωνείας και με πρόθεση να στηλιτευθούν προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι πολίτες στην Ελλάδα του 1960.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Τι συνέβη;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Τη διώξανε.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Γιατί;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Γιατί ο άντρας της είχε πάρει μέρος στον εμφύλιο πόλεμο.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Ποιόν εμφύλιο;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Του 36.

ΕΣΜΕΡΑΛΔΑ: Προ τριακονταετίας.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Κι ήταν λόγος αυτός για να χάσει μια καθαρίστρια τη δουλειά της;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Εντολή Ασφαλείας. Άμα δεν έχεις πιστοποιητικό Κοινωνικών Φρονημάτων, δεν μπορείς να σφουγγαρίσεις. (σ. 7)

Σε άλλες σκηνές χρησιμοποιεί αναχρονισμούς με σκοπό πάντα την καθοδήγηση του θεατή, γιατί, όπως παρατηρεί η Χαρά Μπακονικόλα, «εκείνο που ανατρέπει εντελώς τη φυσιογνωμία του μύθου του Μποστ... είναι οι απροσδόκητες αναφορές στις σημερινές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ή σε σύγχρονα φαινόμενα που μόνο με ελεύθερους συνειρμούς ανακαλούνται».¹⁵ Η ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο παρουσιάζεται με στόμφο από τον διευθυντή του μουσείου με απρόβλεπτη κατάληξη:

13. Όλες οι αναφορές σε σελίδες γίνονται από τις φωτοτυπίες του ανέκδοτου κειμένου του Δον Κιχώτη, που βρίσκονται στο αρχείο της οικογένειας Μποσταντζόγλου.

14. Η τελευταία δήλωση των γιατρών ήταν: «Κρατούμε στη ζωή έναν νεκρό. Έναν άνθρωπο που έχει πεθάνει από τις 9:30 το βράδυ της 22 Μαΐου. Δηλαδή 15' λεπτά από τη στιγμή που έπαθε το κτύπημα». Βλ. Γρηγοριάδη, *Ιστορία της συγχρόνου Ελλάδας 1941-1967*, σ. 326.

15. Βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Dramatis Personae του ευρωπαϊκού θεάτρου στο σύγχρονο ελληνικό έργο», Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό – Διαδι-*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: [...] Η Αμερική, η Αμερική λέγω, στην οποία ο κόσμος τόσα οφείλει δια την ελευθερίαν του, βρέθηκε από τον υπέροχον αυτόν Ισπανόν που πρωτοπάτησε τα μέρη των Ινδιάνων και χάριν εις τους Ινδιάνικους ρυθμούς, τόσην ποικιλίαν εγνώρισαν τα τραγούδια. Και τολμώ να πω, ότι, εάν δεν υπήρχον Ινδοί και Ινδικαί μελωδίαί, δεν θα υπήρχε σήμερα, και Ελληνική Λαϊκή Μουσική. (σ. 8, 9)

Αργότερα ο ίδιος διευθυντής, που εκπροσωπεί την εξουσία, υιοθετεί τις γνώριμες μεθόδους ανάκρισης της εποχής, με αποτέλεσμα να καταλήγει σε παράλογα συμπεράσματα. Αφού ο Κολόμβος πρωτοπάτησε στο νησί Ισπανιόλα όταν έφτασε στην Αμερική, είναι ύποπτος.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Και τι δουλειά παρακαλώ, είχατε στην Κούβα; [...] Όχι, να μου δώσει απάντησιν καθαράν. Επήγε οικειοθελώς ή τον έστειλαν; Και ποιοί είναι αυτοί οι οποίοι τον προέτρεψαν να επισκεφθεί πρώτον μίαν νήσον, καθαρώς κομμουνιστικήν; (σ. 18)

Ο βασιικός ήρωας Δον Κιχώτης διατηρεί κάποια στοιχεία από τον χαρακτήρα του μυθιστορήματος του Θερβάντες, είναι ονειροπόλος, ιπποτικός και αναζητεί το δίκαιο. Είναι όμως μποστικός ήρωας που χρησιμοποιεί την ευστροφία του και την κοινωνικότητά του για να επιβιώσει. Η αναζήτηση μιας χώρας «όπου υπάρχει πραγματική Δημοκρατία, σταθερότης, ισότης και καλή διακυβέρνησις» (σ. 14) τον οδηγεί στην Ελλάδα.

Η δεύτερη Πράξη αρχίζει με την περιγραφή της διαδρομής που ακολούθησε, μέσω Βελγίου και Γερμανίας, όπου συνάντησε Έλληνες μετανάστες. Η επόμενη σκηνή, η άφιξη του Δον Κιχώτη στο ξενοδοχείο στην Αθήνα, είναι μια παρωδία των περιγραφών των εφημερίδων για αφίξεις διάσημων προσώπων. Αργότερα, ένας κινηματογραφικός παραγωγός δακρύβρεχτων ταινιών του προτείνει να πρωταγωνιστήσει σε ταινία βασισμένη στο γνώριμο μοτίβο από το δραματικό ειδύλλιο,¹⁶ όπου η μητέρα θυσιάζει τον έρωτά της για να εξασφαλίσει γαμπρό για την κόρη της. Σε άλλη σκηνή που διαδραματίζεται σε ένα «αστικό σαλόνι, μάλλον φτωχικό αλλά ψευτοαξιοπρεπές» (σ. 41), ο Μποστ υποδεικνύει με ειρωνεία την αυθαιρεσία που επικρατεί στην καθημερινότητα των μικροαστών. Η ποιότητα των σπέρτων, που αποτελούσαν κρατικό μονοπώλιο, οι ανύπαρχτες συκοινωνίες, που συχνά αντικαθίστανται από στρατιωτικά οχήματα, η επιβολή φόρων χωρίς ουσιαστικά να ωφελούνται οι φορολογούμενοι, σατιρίζονται μέσα από την κουβέντα μεταξύ του Δον Κιχώτη και της οικοδέσποινας. Με αυτή την κυρία και την κόρη της θα βρεθεί άθελά του στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του. Όταν τους βλέπει ο Σάντσο, ο Δον Κιχώτης πηδάει από το παράθυρο στην τελευταία σκηνή αυτής της Πράξης.

Το 1963 προκηρύχτηκαν εκλογές για τις 3 Νοεμβρίου. Το έργο πιθανότατα γράφτηκε πριν από αυτές, γιατί υπάρχει έντονο το στοιχείο της προπαγάνδας υπέρ της Αριστεράς, κυρίως στην τρίτη και τελευταία Πράξη, που διαδραματίζεται μέσα στο

κασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από τη Αναγέννηση ως σήμερα, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράβασις - Μελετήματα [3], Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 468.

16. Στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* του Δημητρίου Κορομηλά η μητέρα της Κρουστάλλως, η Στάθαινα, παρόλο που αναγνωρίζει τον παλιό αγαπημένο της Μήτρο, προτιμά να του πει ψέματα για να παντρευτεί αυτός τη νεαρή κόρη της.

μουσείο στην Ισπανία. Το σκηνικό περιγράφεται: «Το ίδιο με της πρώτης πράξεως. Ανοιχτά όλα τα κουρτινάκια. Άδεια η θέση του Κολόμβου και του Δον Κιχώτη. Μόνο ο Γκρέκο ζωγραφίζει, στο φως ενός κεριού, τη Δουλτσινέα, που είναι καθισμένη και ποζάρει». (σ. 63)

Ο Γκρέκο είναι μαζί με τον Δον Κιχώτη τα πρόσωπα τα οποία, με αφορμή την εξέλιξη της υπόθεσης, κάνουν συνεχώς αναφορές σε πρόσωπα και καταστάσεις της Αριστεράς. Εκφράζει την κοινή λογική και προσπαθεί καταρχήν να παρηγορήσει τη Δουλτσινέα, που ανησυχεί για την τύχη του Δον Κιχώτη.

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: Δομήνικε, φοβάμαι... Αν τούτυχε τίποτα;

ΓΚΡΕΚΟ: Α, μα είσαι ανυπόφορη. Στάσου Δουλτσινέα μου, τι φοβάσαι; Πήγε στην Ελλάδα, έτσι;

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: Μάλιστα.

ΓΚΡΕΚΟ: Ήταν γραμμένος πουθενά;

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: Τι γραμμένος;

ΓΚΡΕΚΟ: Σε κανένα κόμμα;

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: Όχι.

ΓΚΡΕΚΟ: Θα μιλούσε σε καμιά συγκέντρωση της Ειρήνης;

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: Όχι.

ΓΚΡΕΚΟ: (Με βεβαιότητα) Ε, τότε θα γυρίσει. Γιατί να τον καθαρίσουν; (σ. 65)

Στο τέλος της τρίτης Πράξης, όταν επιστρέφει ο Δον Κιχώτης στο μουσείο, προβάλλεται ως βασικό αίτημα του έργου η ανάγκη για δημοκρατική μεταρρύθμιση στην Ελλάδα μέσα από το υπάρχον κοινοβουλευτικό σύστημα. Ο Δον Κιχώτης περιγράφει, χωρίς έντονα σατιρικά στοιχεία, το πολιτικό σκηνικό, αφού έχει ήδη αναφερθεί σε θέματα όπως η ελεύθερη κυκλοφορία εφημερίδων που πρόσκεινται στην Αριστερά και η τρομοκρατία που ασκείται σε ανθρώπους που τις διαβάζουν. Με έντονα συναισθηματικό ύφος δηλώνει την πρόθεσή του να επιστρέψει στην Ελλάδα για να συμπαρασταθεί στον ελληνικό λαό. Όταν ο Γκρέκο στο τέλος του έργου τού δηλώνει ότι θα τους ακολουθήσει, αυτόν και τη Δουλτσινέα στην Ελλάδα, ο Δον Κιχώτης τον ρωτά:

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Δε μούχεις εμπιστοσύνη;

ΓΚΡΕΚΟ: Εσύ είσαι τρελλός κι ονειροπόλος. Οι Έλληνες χρειάζονται κυρίως ανθρώπους μυαλωμένους. Μυαλωμένους και Δημοκρατικούς. Και προ παντός όχι δημαγωγούς. (σ. 91)

Το θεατρικό έργο Δον Κιχώτης μπορεί να θεωρηθεί ότι εκφράζει κάποια από τα κυριότερα στοιχεία του λαϊκού ριζοσπαστικού λόγου, όπως τον αντι-ιμπεριαλισμό, με έμφαση στον αντι-αμερικανισμό, και τον αντι-μοναρχισμό, με μια γενικότερη άρνηση του θεσμού της βασιλείας. Είναι γραμμένο σε πρόζα και χρησιμοποιεί τις θεατρικές συμβάσεις, όπως είναι ο διαχωρισμός σε πράξεις και σκηνές. Όμως οι χαρακτήρες του έργου, που αποτελούν καρικατούρες ανθρώπων ή ηρώων, υποδηλώνουν την αδυναμία του Μποστ να γράψει ένα έργο με βάση τις «θεωρίες περί δομής, ανέλιξης, χτισίματος χαρακτήρων»¹⁷ ώστε να μπορεί να ενταχθεί σε συγκεκριμένο θεατρικό είδος. Στην

17. Βλ. Θανάσης Παπαγεωργίου, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», Μέντης Μποστατζόγλου, *Φαύστα*, Θεατρική Εταιρεία Στοά, χειμερινή θεατρική περίοδος 1987-1988, σ. 37.

Όμορφη πόλη, η χαλαρή δραματουργική δομή και οι χαρακτήρες που δεν εξελίσσονται μέσα από την υπόθεση του έργου, εντάσσονται στην επιθεωρησιακή μορφή της παράστασης. Στον *Δον Κιχώτη*, όπου δεν υπάρχει εναλλαγή κειμένου και τραγουδιών, είναι εμφανής η αδυναμία του έργου να αποτελέσει ένα ενιαίο σύνολο. Τα δύο πρώτα θεατρικά έργα του Μποστ βασίστηκαν στη δική του προσωπική μυθολογία, στη γνώση του για την παγκόσμια λογοτεχνία, είναι άμεσα συνυφασμένα με την πολιτική επικαιρότητα και εκφράζουν και σκιαγραφούν την εποχή για την οποία γράφτηκαν.

Η μόνη αναφορά σε παράσταση του *Δον Κιχώτη*, που ανέβηκε στην Ποντιακή Στέγη Κοκκινιάς, υπάρχει σε μια συνέντευξη του Μποστ. Σχολιάζει ότι πέρασε απαρατήρητη¹⁸ γιατί η περιοχή δεν την υποστήριξε.¹⁹ Η επιλογή της θεατρικής στέγης σε μία τυπικά λαϊκή γειτονιά της Αθήνας φανερώνει την πρόθεση του συγγραφέα και των συντελεστών να απευθυνθούν σε ένα κοινό που δεν πηγαίνει συχνά στο θέατρο. Είναι προφανές ότι το όλο εγχείρημα ανήκει σε μια νέα εποχή για την ελληνική δραματουργία, όπως αυτή αρχίζει να διαμορφώνεται μετά το 1960, με την ταυτόχρονη εμφάνιση νέων θεατρικών φορέων που επιθυμούν τη θεατρική αποκέντρωση και προβάλλουν πρωτοεμφανιζόμενους Έλληνες συγγραφείς.²⁰

18. Οι μόνες αναφορές που γίνονται στην παράσταση είναι σε συνεντεύξεις του ίδιου και στο βιογραφικό του Μποστ, όπου συνήθως αναφέρεται ως το πρώτο θεατρικό έργο, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα στοιχεία που προκύπτουν από το ίδιο το κείμενο.

19. Από συνέντευξή του στον Άρη Σκιαδόπουλο στην εκπομπή «Νυχτερινός Επισκέπτης», <http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-view.aspx.tid=7153&tsz=0&act=mMainView> [13-9-2011].

20. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ. 100.

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ

Δημοκρατία και ενεργός συμμετοχή του θεατή: Από τους Living Theater στους Rimini Protokoll

Η πρόσκληση-πρόκληση της συμμετοχής του θεατή στα δρώμενα της παράστασης αποτελεί μια σκηνοθετική πρακτική που αντανακλά τους προβληματισμούς του κάθε σκηνοθέτη σχετικά με τη θεατρικότητα και τον εκδημοκρατισμό. Με αυτόν τον τρόπο οι καλλιτέχνες του θεάτρου, όταν ανεβάζουν έργα με πολιτικό περιεχόμενο, όπως στα παραδείγματα που θα παρουσιάσουμε, επιχειρούν παράλληλα μια απεικόνιση της δημοκρατικής συμπεριφοράς. Αυτή συνιστά σημαντικό μέρος της ευρύτερης ανθρωπίνης συμπεριφοράς, την οποία μελετούν με στόχο την εμβάθυνση και την ουσιαστική βελτίωσή της. Επιχειρείται, λοιπόν, μια απεικόνιση της πολιτικής φυσιογνωμίας των πολιτών μέσα από τη συμμετοχική προδιάθεση των προοδευτικών θεατών-πολιτών στην παράσταση. Η συμμετοχή του θεατή στη θεατρική παράσταση συνιστά μια στρατηγική της σκηνοθετικής πρακτικής, στην οποία ενσωματώνεται η θέση του σκηνοθέτη. Είναι, λοιπόν, μια σκηνική νοηματοδότηση που προσομοιάζει στην πρόσκληση για συμμετοχή στη δημοκρατία. Άρα, μπορεί κανείς μέσα από αυτήν την πρακτική να αντλήσει νοήματα για την πολιτική και την κοινωνία.

Ποια όμως είναι η διαδικασία αυτή που κάνει τον θεατή να κατανοήσει ότι οι δημιουργοί της παράστασης θέλουν να συμμετέχει σε αυτήν και ποια είναι η διαδικασία μέσω της οποίας οι θεατές δέχονται ή απορρίπτουν αυτό το αίτημα της παράστασης; Η χρήση των παραδειγμάτων που θα παρουσιάσουμε θα γίνει με βάση την αισθητική σύμβαση του φαινομένου της συμμετοχής του κοινού και της διαδραστικότητας ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, ως σκηνοθετικής πρακτικής. Η σύμβαση αυτή μπορεί να μελετηθεί από διάφορες πλευρές: Πρώτον, από πλευράς ανάδειξης της λειτουργικότητας του αντίστοιχου συγγραφικού έργου, φορτισμένου με πολιτικό περιεχόμενο· για παράδειγμα, στην περίπτωση των παραστάσεων που θα παρουσιάσουμε η διαδραστικότητα μπορεί να μελετηθεί σε σχέση με τη δραματολογία του Σαίξπηρ, του Αισχύλου και του συλλογικού σεναρίου-κειμένου που βασίζεται στην αφηγηματική της αποδομιστικής γραφής (το κείμενο της performance). Δεύτερον, η σύμβαση αυτή μπορεί να μελετηθεί από πλευράς ανάδειξης των αισθητικών επιταγών του κάθε θεατρικού κώδικα· για παράδειγμα, η διαδραστικότητα σε σχέση με το θεατρικό είδος της περφόρμανς, το τελετουργικό θέατρο, τη σύγχρονη αναπαράσταση κλασικού κειμένου, το μεταμοντέρνο θέατρο ή και το θέατρο-Ντοκουμέντο. Εμείς θα επιδιώξουμε να την προσεγγίσουμε από μια τρίτη συμπληρωματική πλευρά: από την οπτική γωνία της ανάλυσης των βασικών χαρακτηριστικών αυτής της σκηνοθετικής πρακτικής ως αισθητικής

δόμησης και επιλογής προκειμένου να επιτευχθεί μια νοητική και συμβολική σύνδεση με τις βασικές θέσεις της δημοκρατίας, όπως είναι η δημοκρατική συμμετοχή στα κοινά και η ανάπτυξη της δημοκρατικής κουλτούρας. Σκοπός μας είναι να απομονώσουμε κάποια μορφολογικά στοιχεία και να εξετάσουμε τι είναι αυτό που μετατρέπεται σε αισθητικό υλικό όταν καλείται το κοινό να συμμετάσχει στην παράσταση και τι συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν όταν η συμμετοχή αυτή αντιμετωπίζεται ως πράξη δημοκρατίας.

Πολιτική κουλτούρα θεωρείται γενικότερα το ενεργό και ουσιαστικό ενδιαφέρον των πολιτών για πολιτικά ζητήματα, το οποίο, λόγου χάρη, εκφράζεται με την ευρείας έκτασης ενημέρωση για τους δημοκρατικούς θεσμούς.¹ Η πολιτική κουλτούρα είναι μέρος του ευρύτερου πολιτισμού, της ευρύτερης κουλτούρας μιας κοινωνίας. Η τυπολογία της δημοκρατικής πολιτικής κουλτούρας περιλαμβάνει, συγκεκριμένα, είτε το ιδεώδες της συμμετοχής είτε την παθητική-υποτακτική σχέση με το πολιτικό σύστημα. Η συμμετοχή του κοινού ήταν πάντοτε σημαντική για το πολιτικό και κοινωνικό θέατρο που είχε ως στόχο την εξέλιξη του θεατή, δηλαδή από τη μια την προσωπική ανάπτυξη του θεατή μέσα από το δράμα και από την άλλη την ανάδειξη του κοινωνικού-καλλιτεχνικού ακτιβισμού.² Οι πρακτικές των σκηνοθετών σήμερα, οι οποίες δίνουν το κίνητρο για την εξέταση του φαινομένου της συμμετοχής του κοινού, έχουν θέση σε μια μεγάλη γκάμα θεατρικών πρακτικών και παραδόσεων, όπως αυτή της διάσημης αμερικανικής ομάδας-κολεκτίβας Living Theater.

***Paradise Now* από τον Julian Beck και τη Judith Malina**

Το *Paradise Now* από το Living Theater του Julian Beck και της Judith Malina, όπως και ο *Διόνυσος το '69* (1968) από το Performance Group του Richard Schechner, αποτελεί ένα από τα πολύ γνωστά παραδείγματα πρωτοποριακής παράστασης του θεάτρου και ανήκει στις σύγχρονες παραστάσεις-τελέσεις (performances) που υπήρξαν πρόδρομοι μιας καινούργιας εξέλιξης στον χώρο της θεατρικής τέχνης.³ Η πρώτη παράσταση του *Paradise Now* παρουσιάστηκε το 1968-69 και μια ιστορική αναπαράσταση έγινε το 2007-08 στη Νέα Υόρκη κατά την επέτειο των 40 χρόνων από την πρώτη παράσταση του Living Theater με τον τίτλο *Paradise Now: A Permanent Revolution*.⁴ Οι σύγχρονοι θεατές είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν μία από τις πρότυπες παραστάσεις οι

1. Για την πολιτική κουλτούρα, βλ. σχετικά Dennis Kavanagh, *Πολιτική κουλτούρα* (μετ. Α. Αθανασίου, επιμ. Νίκος Δεμερτζής), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1991.

2. Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα, 2003, σ. 224-225.

3. Judith Malina – Julian Beck, *Paradise Now*, Vintage Random House, New York, 1971. Για την πρόσληψη της παράστασης, βλ. σχετικά John Tytell, *The Living Theater: Art, Exile, and Outrage*, Grove, New York, 1995, σ. 225-229, 235-238, 247-251, 257-274· Sheldon Rochlin, *Signals Through the Flames: The Story of Living Theater*, Mystic Fire Video, 1983. DVD· βλ. και το ηλεκτρονικό αρχείο στην πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=jF7_BdHi_NA [5-10-2014].

4. Παρακολούθηση της αναβίωσης της παράστασης: Judith Malina – Julian Beck, *Paradise Now: A Permanent Revolution*, The Living Theater, New York, 23 Αυγούστου 2007.

οποίες ενέταξαν την αρχή της πρόσκλησης-πρόκλησης για ενεργή συμμετοχή του θεατή στα δρώμενα της σκηνής.

Η επίδραση των παγκόσμιων εξελίξεων, ξεκινώντας από τον ψυχρό πόλεμο και καταλήγοντας στον πόλεμο του Βιετνάμ, ήταν τόσο σφοδρή τη δεκαετία του '60 ώστε επηρέασε όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα. Στο θέατρο συγκεκριμένα έγιναν ραγδαίες ανακατατάξεις όσον αφορά τη δραματολογία και την απόρριψη των παγιωμένων παραδοσιακών μοντέλων αναπαράστασης. Ήταν η εποχή ενός θεάτρου με χαρακτηριστικά την επαναστατικότητα και τη συλλογική δημιουργία.⁵ Συγκεκριμένα, η παράσταση *Paradise Now* αφορούσε τον κόσμο των ονείρων, των φαντασιώσεων και των παραισθήσεων, που πήγαιναν από τη λήψη ναρκωτικών (όπως το LSD, ένα μυθικό σύμβολο των ναρκωτικών της εποχής της δεκαετίας του '60). Με αυτόν τον τρόπο αποκάλυπτε την ψυχοθεραπευτική λειτουργικότητα των υπέρλογων εικόνων και της ενέργειας που εκπέμπουν οι ηθοποιοί μέσα από τελετουργικές κινήσεις. Ακολουθώντας λοιπόν τις αρχές του Antonin Artaud, ο οποίος κήρυξε την επιστροφή στο σώμα,⁶ ο σκηνοθέτης Julian Beck υλοποίησε το αίτημα για υπέρβαση του πραγματικού μέσω της απελευθέρωσης από την καταδυνάστευση του κειμένου και τη χρήση της γλώσσας. Έτσι, στην παράσταση *Paradise Now* τα πολιτικά ριζοσπαστικά αιτήματα, η δυναμική έκφραση των ηθοποιών και ο υπερτονισμός της σωματικότητας αποτέλεσαν βασικά χαρακτηριστικά της σκηνικής επικοινωνίας.

Αλλά η μεγαλύτερη στροφή έγκειται στο γεγονός ότι αυτή η σύγχρονη κατεύθυνση του θεάτρου απαιτούσε την ενεργή συμμετοχή του κοινού. Κατά τη διάρκεια της παράστασης ο Beck κάλεσε το κοινό να συμμετάσχει στους αυτοσχεδιασμούς. Οι ηθοποιοί από την αρχή της παράστασης πλησίασαν πολύ κοντά στο κοινό και του έλεγαν φράσεις, όπως «δεν μου επιτρέπεται να ταξιδέψω χωρίς το διαβατήριό μου», «δεν μπορώ να ζήσω άμα δεν έχω χρήματα», «δεν μου επιτρέπεται να βγάλω τα ρούχα μου», «δεν ξέρω πώς να σταματήσω τους πολέμους».⁷ Οι ηθοποιοί έβγαζαν τα ρούχα τους και στο τέλος καλούσαν το κοινό να αγκαλιαστούν και να τραγουδήσουν όλοι μαζί σε μια προσπάθεια να απελευθερωθούν από την ψυχοσωματική ένταση.

Η συμμετοχή του θεατή στην παράσταση του *Living Theater* βασιζόταν στη σύμβαση κατά την οποία το κοινό ήταν πρόθυμο να αγκαλιάσει τους ηθοποιούς, να συμμετάσχει μαζί του στους αυτοσχεδιασμούς, να αποβάλει τον καταπιεσμένο του εαυτό, να αναζητήσει τη φυσικότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ο περιορισμός της καθιερωμένης συμμετοχής των πολιτών στα κοινά, ιδιαίτερα σε αποφάσεις που αφορούσαν πολεμικές επιθέσεις σε άλλες χώρες, είχε ως αποτέλεσμα τότε στην Αμερική να αναζητηθούν νέοι τρόποι συμμετοχής στα κοινά μέσω των τεχνών, ιδιαίτερα από τους νέους σε ηλικία και υψηλότερου μορφωτικού επιπέδου πολίτες, που ήταν και οι πιο πολιτικοποιημένοι. Με την παράσταση αυτή ο Beck ως σκηνοθέτης επιδίωξε την αλλαγή μέσω της θεατρικής αναπαράστασης μιας μη-αιματηρής επανάστασης. Το θέατρο με αυτόν τον τρόπο

5. Stephen J. Bottoms, *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004.

6. Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του* (μετ. Παύλος Μάτσεις), Δωδώνη, Αθήνα, 1992.

7. Steven Connor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, σ. 109.

έγινε ακτιβιστικό και αποτέλεσε μέσο για τη λύτρωση. Στην πασιφιστική συμμετοχή του θεατή αντικατοπτριζόταν η πολιτική ιδεολογία του σκηνοθέτη και της ομάδας του που στόχευε σε μια ιδανική ουτοπική δημοκρατία, στην οποία η συμμετοχή δεν είναι υποχρέωση αλλά φυσική ανάγκη του ανθρώπου.

Mapa-Corpo από τον Guillermo Gómez-Peña

Η επίδραση της παράστασης *Paradise Now* από το Living Theater είναι έντονη ακόμα και σήμερα σε πολλές σύγχρονες παραστάσεις. Για παράδειγμα, ο Αμερικανομεξικανός περφόρμερ Guillermo Gómez-Peña με την ομάδα La Pocha Nostra δημιούργησε μία σειρά από διαδραστικές παραστάσεις με τον τίτλο *Mapa-Corpo: Διαδραστικά Τελετουργικά για τη Νέα Χιλιετηρίδα*, που παρουσιάστηκαν στο Μεξικό, στο Σαν Φρανσίσκο και στο Λονδίνο από το 2004 έως το 2009.⁸ Στις παραστάσεις αυτές ο Guillermo Gómez-Peña ανέμιξε την πειραματική αισθητική της περφόρμανς με τον ακτιβισμό, την πολιτική, το γκροτέσκο χιούμορ και την κραυγή της απόγνωσης. Ακόμη, στοχεύοντας στη διερεύνηση του ρόλου της διαδραστικότητας, ενέπλεξε το κοινό σε πρωτόγνωρες καταστάσεις ώστε να δημιουργήσει ένα ολικό θέαμα.⁹

Ο Gómez-Peña σε αυτή την περφόρμανς καταπιάνεται με θέματα όπως ο πόλεμος, η τρομοκρατία, η οικονομική κρίση, η αποικιοκρατία και ανατρέχει στις νέες μορφές αποικιακής επιβολής. Η παράστασή του έχει ως ζητούμενο το αισθητικό βίωμα ώστε να μεταδώσει με τον ηχηρότερο τρόπο το πολιτικό του μήνυμα. Ο Gómez-Peña στήνει μία σειρά από πολύπλοκες υπέρλογες εικόνες (ταμπλό βιβάν) και καλεί τον θεατή να τις αποκωδικοποιήσει. Συγκεκριμένα, το κοινό, μπαίνοντας στον χώρο της παράστασης, βλέπει μια ηθοποιό γυμνή να είναι ξαπλωμένη και ακίνητη σε ένα νοσοκομειακό φορείο. Είναι μια νεαρή κοπέλα από τη Λατινική Αμερική. Ένας βελονιστής-βασανιστής, φορώντας μια μάσκα και έχοντας χειρουργικά εργαλεία γύρω του, αρχίζει να τοποθετεί στο σώμα της γυναίκας λεπτές βελόνες. Οι βελόνες πάνω τους έχουν μικρές σημαίες της Αμερικής και της Μεγάλης Βρετανίας. Δύο κάμερα-μεν βιντεοσκοπούν κοντινά πλάνα, που προβάλλονται στην οθόνη πίσω από τους ηθοποιούς. Η εικόνα ξεκάθαρα συνιστά μια οπτική αναπαράσταση της αποικιοκρατίας. Ο Gómez-Peña, όμως, δεν σταματά εδώ. Καλεί το κοινό να επέμβει και να βγάλει το ίδιο τις βελόνες από το σώμα της ηθοποιού. Ένας-ένας οι θεατές περνούν και βγάζουν τις βελόνες, απελευθερώνοντας το σώμα της γυναίκας.

Η συμμετοχή του θεατή στην παράσταση του Gómez-Peña βασίστηκε στη σύμβαση ότι ο θεατής έχει τρεις επιλογές, που έχουν δοθεί εκεί στρατηγικά από τον σκηνοθέτη: ή να εξωθηθεί να συμμετάσχει με το να βγάλει τις βελόνες από το σώμα της γυναίκας, ή απλά να κοιτάει τη δράση από πολύ κοντά, –λόγου χάρη οι θεατές βρίσκονταν δίπλα στον ηθοποιό και ταυτόχρονα έβλεπαν τη δράση και στις οθόνες– ή να φύγει τελείως

8. Παρακολούθηση της παράστασης: Guillermo Gómez-Peña – Roberto Sifuentes, *Mapa-Corpo: Interactive Rituals for the New Millennium*, La Pocha Nostra, Great Hall, The People's Palace, Queen Mary, University of London, London, 18 Ιουνίου 2006.

9. Για το ολικό θέαμα, βλ. E. T. Kirby (επιμ.), *Total Theatre: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1969· Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993.

από την παράσταση αν νιώθει ότι σοκάρεται. Υπήρχε, δηλαδή, η άμεση συμμετοχή του θεατή-πολίτη ή η έμμεση συμμετοχή ή η επιλογή να τεθεί τελείως εκτός του πλαισίου της παράστασης. Φυσικά, η συμμετοχή ήταν τελείως εθελοντική και αυθόρμητη, αλλά παρά ταύτα μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνοθέτης είχε πραγματικά τον έλεγχο της όλης κατάστασης.

Ο ηθοποιός ήταν φορέας μιας δράσης που απαιτούσε έναν σημαντικό βαθμό αυτοθυσίας. Το θέαμα αυτό ενείχε μια σκληρότητα, μια βία, και απαιτούσε τη σωματική αντοχή όχι μόνο του ηθοποιού αλλά και του ίδιου του θεατή που συμμετείχε. Και αυτό, γιατί το ηθικό σκέλος έπαιζε σημαντικό ρόλο, ενώ η στενή επαφή του θεατή με το τραυματισμένο σώμα, όπως κατά τη διάρκεια ενός τελετουργικού, αποτέλεσε ένα ισχυρότατο αισθητικό κέντρισμα. Μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι η δραματουργία της παράστασης βασιζόταν στο θέαμα του πόνου και η συμμετοχή του θεατή σε μια βίαιη πράξη αποτέλεσε τη βασική αισθητική της παράστασης.¹⁰ Η δυνατότητα της βίας και της συμμετοχής στη βία από το ίδιο το κοινό γοήτευσε, συνάρπασε αλλά και σοκάρει, δημιουργώντας στιγμές πνευματικής διέγερσης και συναισθηματικής έντασης. Ο σκηνοθέτης Gómez-Reña κατάφερε να ενσωματώσει το κοινό σε μια πράξη συμβολικής έκφρασης της βίας, καθιστώντας το κοινών σε ένα μυστήριο, σε μια τελετουργία, απελευθερώνοντας την πολιτική του συνείδηση.

Ρωμαϊκές Τραγωδίες του Σαίξπηρ από τον Ivo Van Hove

Ο Βέλγος σκηνοθέτης Ivo Van Hove με τον θίασο Toneelgroep του Amsterdam παρουσίασε το 2007-09 στο Λονδίνο, στην Αβινιόν, στο Μόντρεαλ και στο Κεμπέκ μια εξάωρη παράσταση, όπου συνέθεσε τις *Ρωμαϊκές Τραγωδίες του Σαίξπηρ: Κοριολανός, Ιούλιος Καίσαρας, Αντώνιος και Κλεοπάτρα*.¹¹ Η δράση έλαβε χώρα στις open plan αίθουσες ενός ευρωπαϊκού συνεδριακού κέντρου, όπου πρωθυπουργοί και σύμβουλοι της Ευρωπαϊκής Ένωσης συζητούν πριν από και μετά τις συνόδους κορυφής και δίνουν συνεντεύξεις στον Τύπο. Στην παράσταση έγινε έντονη η χρήση πολυμέσων με κοντινά πλάνα των πρωταγωνιστών να προβάλλονται στην οθόνη, με ειδήσεις σε τίτλους να περνούν στο πάνω μέρος της σκηνής, με συνεντεύξεις πολιτικών αντιπάλων και ρεπορτάζ από καταστροφές και μάχες να προβάλλονται σε τηλεοράσεις. Η παράσταση ήταν ενδεικτική του πώς διαπλέκονται τα μιντιακά όργανα ενημέρωσης και πληροφόρησης με την πολιτική.

Κάθε φορά που υπήρχε ένα μικρό διάλειμμα ανάμεσα στις σκηνές, το κοινό είχε την επιλογή να ανεβεί το ίδιο πάνω στη σκηνή και να παρακολουθήσει τα δρώμενα από κοντά. Μπορούσε να καθίσει στους καναπέδες του σκηνικού, να διαβάσει τα e-mail του από τους υπολογιστές που ήταν τοποθετημένοι γύρω, να πάρει ποτό και φαγητό από το μπαρ, να διαβάσει εφημερίδα ή ακόμα και να φτιάξει το μακιγιάζ και τα μαλλιά του στον καθρέφτη σαν να επρόκειτο σε λίγο να βγει στον αέρα μιας τηλεοπτικής εκ-

10. Για το θέαμα του πόνου, βλ. Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, και Arthur Danto – Chrissie Iles – Klaus Biesenbach, *Marina Abramovic: The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010.

11. Παρακολούθηση της παράστασης: William Shakespeare, *Roman Tragedies: Coriolanus, Julius Caesar and Anthony and Cleopatra*, Toneelgroep Amsterdam, Barbican Bite, Barbican, London, 22 Νοεμβρίου 2009.

πομπής. Έχοντας, έτσι, τον ρόλο των πολιτών της Ρώμης, το κοινό του θεάτρου συνυπήρχε μαζί με τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης.

Η συμμετοχή του θεατή στην παράσταση του Van Hove ήταν πιο παθητική. Ο θεατής είχε τη δυνατότητα να παρακολουθεί από πολύ κοντά τη δράση, αλλά συνέχιζε να είναι στο περιθώριο των δρωμένων και να ταυτίζεται με τους σαιξπηρικούς χαρακτήρες μέσω των αντιπρόσωπων του, των ηθοποιών. Η παράσταση έθεσε ερωτήματα που αφορούσαν τη σημασία της πολιτικής συμμετοχής ως έννοιας και πρακτικής. Έδειξε κατά πόσο συμβαδίζει με το αίτημα για πραγματική δημοκρατία η πολιτική ανισότητα, η οποία βρίσκει την αντιστοιχία της από τη μία στους θεατές, που ως απαθείς πολίτες παρακολουθούν τα δρώμενα από τον καναπέ, και από την άλλη στους ηθοποιούς, που ως ενεργοί πολιτικοί πράττουν. Η τυπολογία της δημοκρατικής πολιτικής κουλτούρας περιλαμβάνει γενικότερα το ιδεώδες της συμμετοχής, αλλά συνήθως η σχέση με το πολιτικό σύστημα είναι παθητική ή υποτακτική, εφόσον οι πολίτες θεωρούν ότι ελάχιστα το επηρεάζουν, αν και επηρεάζονται σημαντικά από αυτό. Στην παράσταση ο σκηνοθέτης Van Hove υπογράμμισε αφενός τη σημασία των αξιών και των κινήτρων των ανθρώπων που επανδρώνουν τους δημοκρατικούς θεσμούς, και αφετέρου τη σχέση που οι θεσμοί αυτοί έχουν με τη δημοκρατική συμμετοχή των θεατών-πολιτών.

Προμηθέας στην Αθήνα από τους Rimini Protokoll

Το θεατρικό γκρουπ Rimini Protokoll από το Βερολίνο στην παράστασή τους *Ο Προμηθέας στην Αθήνα*, το 2010, τοποθέτησε πάνω στη σκηνή του Ηρώδειου 103 κατοίκους της Αθήνας, που δεν είχαν καμιά επαφή με το θέατρο και δεν ήταν ποτέ ηθοποιοί. Από ένα μωρό δύο ετών ως μια σεβάσμια γερόντισσα 92 ετών, δημόσιοι υπάλληλοι, αρχιτέκτονες, γιατροί, οικοδόμοι, ταξιτζήδες, άνεργοι, φοιτητές, μετανάστες, μεταξύ άλλων, παρήλασαν στη σκηνή, δήλωσαν με ποιο πρόσωπο από την τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου ταυτίζονταν και διηγήθηκαν την προσωπική τους ιστορία στο κοινό.¹² Η παράσταση αποτέλεσε ένα ζωντανό ντοκουμέντο για την ελληνική κοινωνία του σήμερα και πώς αυτή αντιμετωπίζει την κρίση.

Συγκεκριμένα, στο θέατρο των «ειδικών της καθημερινότητας» («experts of the everyday life»), όπως αποκαλείται το θέατρο των Rimini Protokoll, οι ερμηνευτές μη-επαγγελματίες ηθοποιοί κλήθηκαν από τους σκηνοθέτες Daniel Wetzel και Helgard Haug να θέσουν ερωτήματα κοινωνικο-πολιτικού περιεχομένου στους υπόλοιπους θεατές, οι οποίοι και μετακινούνταν πάνω στη σκηνή ανάλογα με το αν ήταν θετικοί ή αρνητικοί σε κάποιο συγκεκριμένο ζήτημα.¹³ Για παράδειγμα, διερευνήθηκαν ερωτήματα που έχουν να κάνουν με την υπακοή στην αυθεντία των νόμων, με τη θέληση για αλλαγή των συνθηκών ζωής, με τη θυσία για το καλύτερο μέλλον της ανθρωπότητας κ.τ.λ. Τα αποτελέσματα αυτού του είδους της κοινωνικής δημοσκόπησης παρουσιάζονταν άμεσα

12. Παρακολούθηση της παράστασης: Αισχύλος – Rimini Protokoll, *Ο Προμηθέας στην Αθήνα*, Rimini Protokoll, Φεστιβάλ Αθηνών, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Αθήνα, 15 Ιουλίου 2010.

13. Για το «θέατρο των ειδικών της καθημερινότητας» («experts of the everyday life»), βλ. Miriam Dreyse – Florian Malzacher, *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2008.

πάνω σε οθόνη με μορφή στατιστικής. Μετά οι «ειδικοί» έκαναν ερωτήσεις στο ίδιο το κοινό του Ηρωδείου, το οποίο απαντούσε διά ανατάσεως της χειρός. Τα αποτελέσματα της καταμέτρησης παρουσιάζονταν πάλι άμεσα πάνω στην οθόνη με μορφή στατιστικής, «σε μια ιδιότυπη μέτρηση της ποιότητας ζωής των Αθηναίων».¹⁴

Η συμμετοχή του θεατή στην παράσταση των *Rimini Protokoll* ήταν πιο ενεργητική. Οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί-«ειδικοί» ανέβηκαν πάνω στη σκηνή και μίλησαν οι ίδιοι αυτοπροσώπως για τη ζωή τους σε μια πόλη που πάσχει όπως και ο Προμηθέας. Οι θεατές του Ηρωδείου συμμετείχαν στην παράσταση με τη μορφή ψηφοφορίας, που αποτυπωνόταν άμεσα σε νούμερα στατιστικής. Η παράσταση, έτσι, αντανakλούσε την παραδοσιακή θεσμοθετημένη εκλογική συμμετοχή (εκλογικές διαδικασίες, ψήφος, τηλεοπτική παρουσίαση των αποτελεσμάτων). Με αυτόν τον τρόπο οι θεατές έγιναν κοινωνοί μιας συλλογικότητας και αισθάνθηκαν μέρος ενός συνόλου, πολίτες μιας πόλης που δεν ήταν πια απρόσωπη, αλλά πιο ανθρώπινη.

Η χρήση της στατιστικής ως δραματουργικής τεχνικής ανέδειξε με ρεαλιστικό τρόπο την υποκειμενική πολιτική συμπεριφορά και τις μεταβλητές που την επηρεάζουν.¹⁵ Δηλαδή, η χρήση των στατιστικών ανέδειξε την προβληματική της ατομικότητας και της συλλογικότητας σε σχέση με το τι θεωρούμε ότι είναι αληθινό και τι καθοδηγούμενο, μια και γενικά οι στατιστικές τοποθετούν τον πολίτη μέσα στο σύνολο και όχι ως άτομο. Για τους σκηνοθέτες Wetzl και Haug το αισθητικό υλικό της παράστασης προήλθε μέσα από την ιδιαίτερη φυσιογνωμία της πολιτικής κουλτούρας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και μέσα από μια ευρύτερη πρόσληψη της δημοκρατίας ως συλλογικού τρόπου ζωής.

Η συμμετοχή του κοινού, η διαδραστικότητα και η δημοκρατική κουλτούρα: Κύρια χαρακτηριστικά

Η συμμετοχή του κοινού και η διαδραστική επαφή των ηθοποιών με τους θεατές αποτελεί βασικό αισθητικό υλικό στα χέρια κάθε πρωτοποριακού σκηνοθέτη, όπως στα παραδείγματα στα οποία αναφερθήκαμε. Με αυτόν τον τρόπο οι σκηνοθέτες προσπαθούν να προκαλέσουν μια συγκεκριμένη αντίδραση του κοινού. Σε όλες τις προαναφερθείσες παραστάσεις, αν δεν υπήρχε η συμμετοχή του θεατή, θα είχαμε ένα τελείως διαφορετικό θεατρικό γεγονός. Τα κύρια χαρακτηριστικά των πρωτοποριακών παραστάσεων του θεάτρου, που έχουν συνδεθεί με την έντονη και καθοριστική συμμετοχή του κοινού ως προέκταση της δημοκρατίας, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Δημιουργείται πρωτίστως ένας σκηνικός χώρος, όπου ο θεατής συνυπάρχει με τον ηθοποιό. Υπάρχει έντονη αλληλεπίδραση όχι μόνο με τις δημοκρατικές ιδέες του έργου αλλά και με το ίδιο το σώμα του ηθοποιού. Η επικοινωνία μεταξύ ηθοποιού και κοινού

14. Παρουσίαση/ανακοίνωση της παράστασης στον ελληνικό Τύπο, βλ. στην πηγή: <http://www.in.gr/entertainment/archive/article/?aid=1300087841> 2 Ιουλίου 2010 [5-10-2014].

15. Για περισσότερα, βλ. Styliani Keramida, «Intermedial Practices and Spectatorship: *Prometheus in Athens* by Rimini Protokoll», Fast Forward Festival – International Symposium: Media, Politics, Performance: The Role of Intermedial Theatre in the Public Sphere, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα, 4-6 Μαΐου 2014.

γίνεται με αυτόν τον τρόπο εξαιρετικά άμεση. Υπάρχουν ακόμα στιγμές όπου τα μέλη του κοινού αλληλεπιδρούν έντονα και μεταξύ τους.

Δημιουργείται μια νέα σύμβαση: το ρίσκο ως ισχυρότατο αισθητικό κέντρισμα.¹⁶ Από τη μία έχουμε το ρίσκο του σκηνοθέτη και των ερμηνευτών και από την άλλη το ρίσκο του θεατή. Το ρίσκο του σκηνοθέτη συνίσταται στη διατήρηση της συνοχής της παράστασης, ακόμα και όταν παρεμβάλλεται ένα νέο δομικό στοιχείο, όπως είναι ο ενεργός θεατής, ο οποίος όχι μόνο καθορίζει τον ρυθμό της παράστασης, αλλά έχει τη δυνατότητα ακόμα και να ανατρέψει τη προβλεπόμενη και επιδιωκόμενη εντύπωση που θέλει να προκαλέσει η παράσταση. Αντίστοιχα, το ρίσκο που παίρνει ο θεατής αφορά τη δύσκολη θέση στην οποία έρχεται, λόγω της ενδεχόμενης συστολής/ντροπής που αισθάνεται με την έκθεσή του απέναντι στους άλλους.

Οι σκηνοθέτες προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα νέο θεατρικό σύστημα. Η φυσιολογική της θεατρικής πρακτικής της διαδραστικότητας, ως μιας καθιερωμένης πια θεατρικής κουλτούρας, όχι μόνο δεν βρίσκεται πια στο περιθώριο, αλλά εισάγεται αυτούσια στο κυρίαρχο και τυποποιημένο σύστημα του θεατή. Για τον θεατή που έχει παραδοσιακά συνηθίσει να παρακολουθεί το θέαμα από απόσταση, το θέατρο έως τώρα είχε συμβατικό χαρακτήρα, για παράδειγμα ο διαχωρισμός θεατή-ηθοποιού, η παρουσία του τέταρτου τοίχου κ.τ.λ. Επιπλέον, οι καθιερωμένοι μηχανισμοί και τεχνικές ανάπτυξης της υποκριτικής τέχνης που διαθέτουν οι ερμηνευτές, όπως οι ασκήσεις εμπιστοσύνης, τα θεατρικά παιχνίδια, οι αυτοσχεδιασμοί και η διάθεση παιγνιώδους εγκεφαλικότητας επεκτείνονται ώστε να καταλαμβάνουν και τους θεατές.

Το σώμα των θεατών πάνω στη σκηνή ενσαρκώνει την προσδοκία της παραγωγής ενός παραστασιακού νοήματος που έχει την ίδια βαρύτητα με τον συγγραφέα, τους ηθοποιούς και τους λοιπούς συντελεστές. Μπορούμε να πούμε, λοιπόν, ότι οι σκηνοθέτες βλέπουν το κοινό τους σαν συν-σκηνοθέτη. Έτσι, η παράσταση αποτελεί μια κρυπτογραφημένη αναφορά στο ιδανικό της δημοκρατίας, όπου πολλά ήθη, πολλές μειονότητες και μικρές ομάδες μοιράζονται με τον πιο γνήσιο τρόπο την εξουσία.

Τέλος, οι σκηνοθέτες φιλοδοξούν να αλλάξουν όχι μόνο τον τρόπο που βιώνεται η θεατρική τέχνη αλλά και τον τρόπο που βιώνονται δημοκρατικές αξίες, όπως είναι η πολιτική συμμετοχή και η άρθρωση ζωτικών αιτημάτων. Δεν επιδιώκουν, δηλαδή, να κάνουν το κοινό μόνο να προβληματιστεί σε σχέση με τη δημοκρατική διαδικασία αλλά και να πράξει κάτι το ίδιο. Η συγκεκριμένη αισθητική προϋποθέτει έναν ήδη υπάρχοντα κοινωνικό σχηματισμό που μας επιτρέπει να είμαστε πολιτικά όντα και μέλη μιας δημοκρατίας. Για να κατανοήσουμε, όμως, πλήρως το τι είναι η δημοκρατία πρέπει να δούμε τι διακυβεύεται. Και το θέατρο των σκηνοθετών, που προσκαλεί το κοινό να συμμετέχει στα δρώμενα, βοηθά να προκύψει αυτό το συμπέρασμα γιατί, όπου υπάρχει επιλογή, υπάρχει και ελευθερία. Έτσι, όπως η δημοκρατία επιδιώκει και επεκτείνει την ελευθερία των πολιτών, το ίδιο επιδιώκουν και οι σκηνοθέτες: να επεκτείνουν, δηλαδή, την ελευθερία του θεατή. Αναδύεται, λοιπόν, με αυτόν τον τρόπο μια νέα θεατρικότητα που φαίνεται να οδηγεί στην εξέλιξη του εκάστοτε σκηνοθετικού μοντέλου, μια και η

16. Gareth White, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke / New York, 2013, σ. 92, 176.

σύνδεση της αισθητικής και της δημοκρατίας είναι ένας ριζοσπαστικός τρόπος να κάνει κανείς και θέατρο και πολιτική.

Θα προσπαθήσουμε, στη συνέχεια, να ερμηνεύσουμε τις παραστάσεις με βάση τρεις άξονες: Το πώς η σκηνοθετική πρακτική της πρόσκλησης-πρόκλησης της συμμετοχής του κοινού στα δρώμενα αναδεικνύει τους προβληματισμούς του σκηνοθέτη για τις βασικές αρχές και τη λειτουργία της δημοκρατίας, το πώς η διαδραστική επαφή των ηθοποιών με τους θεατές αποτελεί πολύτιμο εργαλείο για τους πρωτοποριακούς σκηνοθέτες και το πώς κινητοποιείται η κριτική σκέψη του κοινού.

Και στις τρεις σύγχρονες παραστάσεις (Gómez-Peña, Van Hove, Rimini Protokoll) καλλιεργείται ο διάλογος της θεατρικής τέχνης με την κοινωνία και την πολιτική. Το γεγονός ότι το θεατρικό κοινό φαίνεται να είναι θετικά διακείμενο απέναντι στους πειραματισμούς των σκηνοθετών, που αφορούν την άμεση επικοινωνία με τους ηθοποιούς, αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τον καθορισμό της ιδεολογικής και πολιτιστικής φυσιογνωμίας της θεατρικής πρακτικής. Κάποιος θα μπορούσε να μιλήσει για μια θεατρική ελίτ ή για ένα κοινό που είναι πραγματικά εξοικειωμένο να συμμετέχει ενεργά σε θεατρικές παραστάσεις. Από μόνο του το γεγονός τού να είναι κανείς θεατής σε μια θεατρική παράσταση, είτε κάθεται αναπαυτικά στη θέση του και παρακολουθεί είτε υπάρχει έντονη διαδραστικότητα, αντανακλά την ανάγκη για μια σημαντική αναθεώρηση του τρόπου σκέψης και μια προσωπική έκθεση σε ερεθίσματα. Οι συγκεκριμένοι σκηνοθέτες φαίνεται να επιδιώκουν μια πολύ μεγαλύτερη κατανόηση των προθέσεων, των κινήτρων και των βαθύτερων ενδόμυχων εμποδίων που συναντά εκείνος ο πολίτης που επιθυμεί να συμμετέχει ενεργά στα ίδια τα πολιτικά πράγματα και όχι μόνο σε μια διαδραστική θεατρική παράσταση.

Γενικά, θεωρείται ότι σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις υπήρξε στο τέλος μια κάθαρση για το κοινό, η οποία είχε κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Στην παράσταση του Gómez-Peña η συμμετοχή του κοινού έμοιαζε να είναι ίδια με τους συμμετέχοντες σε ένα θρησκευτικό τελετουργικό, π.χ. σε μια εκκλησία, όπου οι θεατές συμμετέχουν ευλαβικά ως πιστοί στα τελετουργικά δρώμενα. Ο δημιουργός της παράστασης ήθελε να «θεραπεύσει» το κοινό σαν ιερέας ή μάγος, απηχώντας τη βίαιη λειτουργία των συμβολισμών στο θέατρο του Αρτώ. Δημιούργησε ένα κλίμα όπου το κοινό όχι μόνο ήταν ελεύθερο να παίρνει μόνο του αποφάσεις αλλά είχε και τη δυνατότητα να διαπραγματευθεί τη σκηνική εκδοχή μιας νέας σύγχρονης «πολιτικής δύναμης», με τους κατεξοχήν παραδοσιακούς φορείς της: τους ηθοποιούς. Για τους Rimini Protokoll οι μη ηθοποιοί-συμμετέχοντες ήταν σαν τους ερευνητές σε ένα πανεπιστήμιο. Ήταν σαν να διεξαγόταν μια έρευνα και οι θεατές συμμετείχαν σε ένα ερευνητικό πείραμα για να διερευνηθεί περισσότερο η αλήθεια. Οι δημιουργοί ήθελαν να «εκπαιδεύσουν» το κοινό σαν ένας άλλος δάσκαλος, αντανακλώντας με αυτόν τον τρόπο τις παραδοσιακές θεωρίες του Μπρεχτ. Και στις δυο αυτές περιπτώσεις, του Gómez-Peña και των Rimini Protokoll, παρουσιάστηκε η σκηνική εκδοχή μιας πολιτικής ουτοπίας. Αντίθετα, στην παράσταση του Van Hove επιδιώχθηκε μια πιο ρεαλιστική περιγραφή της πραγματικότητας. Οι θεατές διατήρησαν τον κεντρικό ρόλο τους, αλλά όχι την «πολιτική δύναμη», όπως ακριβώς και σε ένα αληθινό κέντρο πολιτικών αποφάσεων ή σε μια μεγάλη επιχείρηση, όπου οι «πολίτες-πελάτες» μπορεί να είναι το αντικείμενο των διαπραγματεύσεων, δεν καταφέρνουν, όμως, ποτέ να συμμετάσχουν ουσιαστικά στις αποφάσεις.

Είναι αλήθεια ότι η διαλεκτική σχέση των δημιουργών και του κοινού αρχίζει αυτόματα από τη στιγμή που το κοινό μπαίνει στον θεατρικό χώρο. Οι δημιουργοί, των οποίων αναλύσαμε τη σκηνοθετική πρακτική της διαδραστικότητας, επιδιώκουν την άρση των περιορισμών στο θέατρο, εξαφανίζοντας τον τέταρτο τοίχο που είναι το βασικό εμπόδιο ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό. Η άρση του τέταρτου τοίχου αποτελεί μια μακρά παράδοση της αβάν-γκαρντ, δηλαδή, από τότε που έπεσαν για πρώτη φορά οι προβολείς πάνω στο κοινό, οι ηθοποιοί άρχισαν να κοιτούν τους θεατές κατευθείαν στα μάτια και οι συγγραφείς απευθύνθηκαν άμεσα σε αυτούς. Η νέα αυτο-αναφορικότητα του κοινού, όταν για παράδειγμα το κοινό βλέπει τον εαυτό του πάνω στη σκηνή ή μέσα από τις κάμερες, σαν μια νέα μορφή άρσης του τέταρτου τοίχου, έχει ως στόχο μια σημαντική αυτο-θεώρηση του ρόλου του κοινού. Δηλαδή, το κοινό είναι σε θέση να διερευνήσει με διαύγεια το περιεχόμενο και την ουσία της δημοκρατικής συμπεριφοράς μέσω της ενεργής πολιτικής συμμετοχής. Συμπερασματικά, η σκηνοθετική πρακτική της πρόσκλησης-πρόκλησης της συμμετοχής του κοινού στα δρώμενα αναδεικνύει τους προβληματισμούς του σύγχρονου σκηνοθέτη για τις βασικές αρχές και τη λειτουργία της δημοκρατίας, αναβιώνοντας ουσιαστικά τη διασύνδεση θεάτρου και δημοκρατικής πόλεως που υπήρχε στην αρχαιότητα.

ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ

Παραστασιολογία στη Ρόδο της Ιταλοκρατίας και ως την Ενσωμάτωση: Ερανίσματα από τον τοπικό Τύπο

Ιστορικό πλαίσιο

Το Φθινόπωρο του 1911 το Βασίλειο της Ιταλίας κήρυττε πόλεμο κατά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, διεκδικώντας εδάφη της Κυρηναϊκής και της Τριπολίτιδας (σημερινή Λιβύη).¹ Στο πλαίσιο του ιταλο-τουρκικού πολέμου (1911-1912) αλλά και της γενικότερης αποικιακής και επεκτατικής πολιτικής της Ιταλίας στις αρχές του 20ού αιώνα, οι ιταλικές δυνάμεις με επικεφαλής τον αντιστράτηγο Giovanni Ameglio, καταλαμβάνουν κάποια από τα νησιά των τότε Νοτίων Σποράδων όπως ονομάζονταν τα Δωδεκάνησα. Στις 4 Μαΐου του 1912, η δεύτερη μοίρα του ιταλικού στόλου περικύκλωσε την Ρόδο. Για να εξασφαλίσουν την κυριαρχία τους στα νησιά, οι Ιταλοί κατακτητές, υποσχέθηκαν στους κατοίκους, ότι η κατάληψη θα ήταν προσωρινή.² Οι Δωδεκανήσιοι από την πλευρά τους, έπειτα από σχεδόν τέσσερις αιώνες οθωμανικής κυριαρχίας, υποδέχθηκαν τους Ιταλούς ως ελευθερωτές.³ Θεωρούσαν πως ήταν μια μεταβατική περίοδος και ότι σύντομα θα ελευθερώνονταν.⁴ Έτσι, αποφάσισαν την οργάνωση συνεδρίου, το οποίο πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1912 στην Πάτμο και είχε ως αποτέλεσμα την σύνταξη και υπογραφή ψηφίσματος με το οποίο οι εκπρόσωποι των νησιωτών κήρυτταν την αυτονομία των νησιών τα οποία θα ονομάζονταν «Πολιτεία του Αιγαίου».⁵

Όμως ούτε η λήξη των Βαλκανικών Πολέμων το καλοκαίρι του 1913 ούτε στη συνέχεια η λήξη του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου σηματοδοτεί κάποια αλλαγή στη ζωή των νησιωτών, οι οποίοι προσπαθούν πλέον με συλλαλητήρια να διεκδικήσουν την επάνεση με τη μητέρα Ελλάδα. Οι ταραχές κάποιες φορές καταπνίγονται στο αίμα.⁶ Η

1. Χριστόδουλος Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου: Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948)*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, Αθήνα, 1994, σ. 257.

2. Wikipedia, «Ιταλοκρατία στα Δωδεκάνησα», https://el.wikipedia.org/wiki/Ιταλοκρατία_στα_Δωδεκάνησα [22-6-2014].

3. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, σ. 531-532.

4. Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή – Τιμόθεος Φρέρης, *Από την εκπαιδευτική ιστορία της Ρόδου (1889-1989)*, Έκδοση Δήμου Ροδίων, Σύρος, 2002, σ. 32.

5. Για το συνέδριο της Πάτμου, βλ. Κώστας Τσαλαχούρης, *Σελίδες ιστορίας: ροδιακά και άλλα*, Θυμέλη, Αθήνα, 2002, σ. 72-90· Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, σ. 534-536.

6. Γεώργιος Γεωργιάδης, *Το αιματηρόν Πάσχα του 1919*, Αθήναι, 1945· Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, σ. 539-541.

κατάσταση δυσκολεύει περισσότερο μετά το 1922. Η Μικρασιατική Καταστροφή άφησε την Ελλάδα αποδυναμωμένη, βαθιά πληγωμένη και τα νησιά υπό ιταλική Κατοχή. Η άνοδος του Εθνικού Φασιστικού Κόμματος στην εξουσία, τον Οκτώβριο του 1922, ανείρεσε κάθε προηγούμενη συμφωνία των Ιταλών με την πολιτική ηγεσία της Ελλάδας. Η υπογραφή της συνθήκης της Λωζάννης, τον Ιούλιο του 1923 σηματοδοτεί την έναρξη της πιο δύσκολης περιόδου για τους κατοίκους των νησιών. Τα Δωδεκάνησα θα ζήσουν προσαρτημένα στο ιταλικό βασίλειο χαρακτηριζόμενα ως «Possedimento» («Κτήση») και γρήγορα μετονομάζονται σε «Isole italiane dell' Egeo» («Ιταλικά νησιά του Αιγαίου»)⁷.

Ως πρώτος κυβερνήτης των νησιών ορίστηκε ο Mario Lago. Προερχόταν από το διπλωματικό σώμα και παρέμεινε κυβερνήτης 14 χρόνια. Το 1936 τον αντικατέστησε στην εξουσία ο Cesare Maria De Vecchi, στρατάρχης που ανήκε στον σκληρό πυρήνα του φασιστικού καθεστώτος και συντέλεσε ουσιαστικά στην άνοδο του Μουσολίνι. Έπειτα από τετραετή θητεία ο De Vecchi παραδίδει την εξουσία στον στρατηγό Εττόρε Μπάστικο και εκείνος με τη σειρά του στον Ινίγκο Καμπιόνι, ο οποίος παραμένει μέχρι το 1943. Εκείνη τη χρονιά τα νησιά καταλαμβάνονται από τους Γερμανούς, οι οποίοι παραμένουν ως το 1945, οπότε και αναγκάζονται να υπογράψουν τη συνθήκη παράδοσης των νησιών στους Άγγλους. Το 1948, με νόμο,⁸ ορίζεται ότι τα νησιά προσαρτώνται στο Ελληνικό κράτος από την 28η Οκτωβρίου 1947. Η 7η Μαρτίου επιλέχθηκε ως ημέρα του πανηγυρικού εορτασμού της Ενσωμάτωσης.

Ο Τύπος την περίοδο της Ιταλοκρατίας

Την περίοδο της ιταλικής Κατοχής, δηλαδή από το 1912 και για 31 χρόνια, κυκλοφορούσαν στα Δωδεκάνησα, για την ενημέρωση των πολιτών, εφημερίδες στα ελληνικά, στα ιταλικά, στα τουρκικά και στα εβραϊκά. Ξεκινώντας μια περιδιάβαση στον Τύπο της εποχής, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η πρώτη εφημερίδα στη Ρόδο κυκλοφορεί το 1896 από τον Βαλή (Νομάρχη) του Αρχιπελάγους, Αμπεντίν Πασά, με την ονομασία *Αιγαίον*. Ακολουθούν οι βραχύβιες εκδόσεις *Όρσα* και *Afitap*, για να φθάσουμε, στα 1909, όταν ο Εμμ. Πολεμικός και ο Γεώργ. Κοκκίδης εκδίδουν την εφημερίδα *Ρόδος*. Όμως τον σημαντικότερο ίσως ρόλο στην ελληνικό Τύπο της Ρόδου έχει η εφημερίδα *Ροδιακή* που εκδίδεται το 1915, από τους Καλαμπίχη και Αναστασιάδη. Είναι από τις μακροβιότερες στα Δωδεκάνησα και σε όλη την Ελλάδα, αφού κυκλοφορεί μέχρι σήμερα, καταγράφοντας σημαντικές στιγμές της τοπικής ιστορίας.

Παράλληλα με τις ελληνικές εφημερίδες, εκδίδεται στην ιταλική γλώσσα η Εφημερίδα *Messaggero di Rodi* από τον κυβερνήτη Croce. Πρόκειται για μια τετρασέλιδη ημερήσια εφημερίδα, η οποία παρέχει την εξής καινοτομία: η πρώτη και οι δύο μεσαίες σελίδες είναι γραμμένες στα ιταλικά, ενώ η τελευταία σελίδα είναι γραμμένη στα ελληνικά. Η εφημερίδα πρωτο-κυκλοφόρησε στις 23 Απριλίου 1916 σε 1.800 φύλλα, που αργότερα ελαττώθηκαν σε 1.200, εξαιτίας του πολέμου και της έλλειψης χαρτιού.

7. Αναλυτικά για το ιστορικό της μετονομασίας των νησιών, βλ. Κλαδάκη-Μενεμενλή – Φρέρης, *Από την εκπαιδευτική ιστορία της Ρόδου (1889-1989)*, σ. 35-36.

8. Πρόκειται για τον Ν.518/9.1.1948 που ψήφισε η Βουλή των Ελλήνων με συμβολική ημερομηνία έναρξης ισχύος την 28η Οκτωβρίου 1947.

Το τεχνικό προσωπικό και οι δημοσιογράφοι προέρχονταν από τον στρατό Κατοχής. Ουσιαστικά ο ιταλικός στρατός ήταν εκείνος που διέθεσε τον χώρο, τα μηχανήματα, τα τυπογραφικά στοιχεία και φυσικά κάλυπτε όλα τα έξοδα. Όπως επισημαίνει ο Τσιρπανλής: «Επρόκειτο για έντυπο εξ ολοκλήρου ελεγχόμενο από τους κρατούντες, των οποίων μετέδιδε τη βούληση και τις επιλογές. Ήταν ένα δυναμικό προπαγανδιστικό όργανο που διατηρήθηκε ως το τέλος της ιταλοκρατίας».⁹

Όσον αφορά τις τουρκικές και τις εβραϊκές εφημερίδες, ιστορικές πηγές αναφέρουν την έκδοση εφημερίδων στα τουρκικά, όπως για παράδειγμα, της εφημερίδας *Rodos*. Όμως, την περίοδο της Ιταλοκρατίας, οι κατακτητές φαίνεται να υποστηρίζουν την έκδοση στην τουρκική γλώσσα της εφημερίδας *Selam* η οποία κυκλοφορεί από το 1926 ως το 1936. Την επιμέλεια έκδοσης είχε ο Hizkia Franco, ο οποίος επιστρέφει στη γενέτειρά του Ρόδο,¹⁰ έπειτα από πολλά χρόνια διαμονής στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη. Ο ίδιος ο Franco, ως επικεφαλής της εβραϊκής κοινότητας Ρόδου,¹¹ προχωρά το 1928 και στην ίδρυση μιας βραχύβιας εβραϊκής εφημερίδας, *Buletino Mensual de la Comunidad Israelita*, η οποία τυπώνεται σε λατινικό αλφάβητο. Ωστόσο, το 1934 ο Franco αποφασίζει να ξεκινήσει την έκδοση νέας εφημερίδας, με την ονομασία *El Boletin: Órgano Mensual de la Comunidad Israelita*, η οποία συνεχίζει να δημοσιεύεται για περίπου τρία χρόνια, τυπωμένη και αυτή σε λατινικό αλφάβητο. Η χρήση λατινικών χαρακτήρων δεν ήταν από επιλογή αλλά από ανάγκη, όπως αναφέρει ο ίδιος στο πρώτο φύλλο της πρώτης έκδοσης, καθώς η εβραϊκή γραφή δεν ήταν διαθέσιμη τυπογραφικά.¹²

Σκοπός της έρευνας και ερευνητικό υλικό

Η παρούσα ερευνητική μελέτη έχει ως στόχο την ανάλυση του ελληνικού έντυπου Τύπου. Ειδικότερα στόχος είναι η μελέτη και ανάλυση της εφημερίδας *Ροδιακή* με σκοπό την καταγραφή και παρουσίαση όλων των άρθρων, των ανακοινώσεων ή των ειδήσεων που αναφέρονται ή παρουσιάζουν θεατρικές παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα σε έναν τόπο που τελεί υπό κατοχή και από μια εφημερίδα που προσπαθεί να ξεγλιστρήσει από τον αυστηρό έλεγχο του καθεστώτος. Πέρα από την καταγραφή των παραστάσεων μέσα από τις καλλιτεχνικές στήλες, μας ενδιαφέρει το πώς ο ελληνικός ροδιακός Τύπος καλύπτει ενημερωτικά και ειδησεογραφικά την καλλιτεχνική κίνηση και εάν μέσα από τη φαινομενικά απλή είδηση των διαφόρων παραστάσεων κατορθώνει να περνά μηνύματα κατά της Ιταλοκρατίας. Τη θέλησή μας να ασχοληθούμε με τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο επέτεινε το γεγονός πως λίγες έρευνες έχουν γίνει τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ιταλία για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, παρόλο που υπήρξε η μοναδική περίπτωση επεκτατισμού και αποικιοκρατίας της Ιταλίας σε ευρωπαϊκό έδαφος το 1900. Ειδικότερα, εστίασαμε το

9. Ζαχαρίας Ν. Τσιρπανλής, *Ιταλοκρατία στα Δωδεκάνησα 1912-1943: Αλλοτρίωση του ανθρώπου και του περιβάλλοντος*, Ρόδος, 1998, σ. 111.

10. Ο Hizkia (Hizquiyá- Χίζκιγιά) Μ. Franco γεννήθηκε στη Ρόδο το 1875.

11. Ο Η. Μ. Franco ήταν επικεφαλής της εβραϊκής κοινότητας Ρόδου από το 1925 έως το 1936.

12. David M. Bunis, *The Anti-Castilianist Credo of Judezmo Journalist Hizkia M. Franco (1875-1953)*, *Homenaje a Elena Romero*, ed. Aitor García Moreno, *ehumanista* 20, σ. 63-97 http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_20/pdfs/articles/ [28-6-2014].

ερευνητικό ενδιαφέρον στη μελέτη της εφημερίδας *Ροδιακή*, διότι, εκτός από μακροβιότερη στα Δωδεκάνησα, κυκλοφορεί στην ελληνική γλώσσα και όντας στελεχωμένη από Ρόδιους επιχειρούσε να εκφράζει τον ντόπιο πληθυσμό και την επιθυμία του για ελευθερία.

Αποτελέσματα έρευνας

Για τη μελέτη του υλικού εκείνης της περιόδου ήταν αναγκαίο να ανατρέξουμε στο αρχικό υλικό της εφημερίδας *Ροδιακή*, στα αρχεία της εφημερίδας στη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ρόδου, αλλά και σε πηγές από μελετήματα για την ιστορία της Ρόδου και των Δωδεκανήσων.¹³ Η συστηματική έρευνα και η λεπτομερής αποδελτίωση των εντύπων είχε ως αποτέλεσμα την επισήμανση και καταγραφή πενήντα πέντε (55) δημοσιευμάτων που αναφέρονταν άμεσα ή έμμεσα σε θεατρικές παραστάσεις που είχαν ήδη πραγματοποιηθεί ή που επρόκειτο να γίνουν. Τα δημοσιεύματα και οι αντίστοιχες εκδηλώσεις έλαβαν χώρα στο νησί της Ρόδου επί ιταλικής Κατοχής και συγκεκριμένα από το 1916, οπότε έχουμε την πρώτη δημοσίευση της εφημερίδας αναφορικά με το θέμα της μελέτης,¹⁴ έως και το 1939, οπότε και διακόπτεται η έκδοσή της από το ιταλικό φασιστικό καθεστώς.¹⁵

Ειδικότερα, τα ευρήματα της μελέτης παρουσιάζονται με βάση την ημερομηνία δημοσίευσης. Αναφέρεται η πηγή, δηλαδή το όνομα της εφημερίδας, η ακριβής ημερομηνία έκδοσης του φύλλου, ο αριθμός σελίδας όπου βρίσκεται η δημοσίευση και, τέλος, ο τίτλος της δημοσίευσης και το κείμενο της είδησης, ανακοίνωσης ή πρόσκλησης, όπως αναγράφεται στην εφημερίδα.

Στη συνέχεια, παρατίθενται αναλυτικά τα ευρήματα της μελέτης:

1. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 3-3-1916, σ. 4
Τίτλος: ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΕΝ ΚΡΕΜΑΣΤΗ

Σύμφωνα με τη δημοσίευση πρόκειται για το ερωτικό δράμα *Γκόλφω* που παρέστησε όμιλος ερασιτεχνών της κοινότητας Κρεμαστής στο προαύλιο της Σχολής για την ενίσχυση του ταμείου της. Η δημοσίευση υπογράφεται από τον Ι. Τεχνιτόπουλο.

2. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 7-4-1916, σ. 2
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Δεν αναφέρεται το θεατρικό έργο. Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τη δημοσίευση, στη θεατρική παράσταση, που διοργανώνεται από τους «συμπολίτες Ιουδαίους» λαμβάνουν μέρος «ερασιτέχνες και ερασιτέχνιδες των καλύτερων οικογενειών της παροικίας».

3. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 30-3-1917, σ. 3
Τίτλος: ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΑ
Υπότιτλος: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΘΕΑΜΑΤΑ

Το συγκεκριμένο άρθρο με τίτλο «Διοικητικά» ενημερώνει ουσιαστικά τους κατοίκους για τις νέες διατάξεις που αφορούν μεταξύ άλλων δημόσιες συναθροίσεις, παραστάσεις

13. Ενδεικτικά αναφέρουμε μεταξύ άλλων: Κώστας Τσαλαχούρης, *Σελίδες ιστορίας: ροδιακά και άλλα*, Θυμέλη, Αθήνα, 2002· Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*.

14. Όπως προαναφέρθηκε η εφημερίδα εκδίδεται από το 1915.

15. Η εφημερίδα επανεκδίδεται μετά την Απελευθέρωση.

και θεάματα. Καθίσταται σαφές από τη δημοσίευση ότι απαγορεύεται οποιαδήποτε θεατρική παράσταση χωρίς την έγκριση της «επιτόπιας αρχής». Μάλιστα τονίζεται πως ο παραβάτης τιμωρείται με βάση τον ποινικό κώδικα. Άρα οποιαδήποτε συνάθροιση χωρίς έγκριση του καθεστώτος αποτελεί ποινικό αδίκημα.

4. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 1-3-1918, σ. 3

Τίτλος: Δ΄ ΜΟΥΣΙΚΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΓΥΜΝΑΣΤ. ΣΥΛΛ. ΔΙΑΓΟΡΑ

Με βάση τη δημοσίευση, στην εκδήλωση –μεταξύ άλλων– θα παρουσιαστεί από ομάδα ερασιτεχνών το μονόπρακτο δράμα: *Το πατρικό σπίτι* του Θρασύβουλου Ζωιόπουλου (ή αλλιώς Στέφανου Δάφνη), το οποίο, όπως αναφέρεται και στο άρθρο, βραβεύτηκε στον τελευταίο διαγωνισμό μονόπρακτων.

5. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 31-7-1924, σ. 2

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Δεν αναφέρεται ρητά το θεατρικό έργο. Ωστόσο, δηλώνεται πως θα παρουσιαστεί στο θέατρο Oriens, δίπλα στην καθολική εκκλησία Νεοχωρίου.¹⁶

6. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 14-5-1925, σ. 2

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Με αυτήν τη δημοσίευση επισημαίνεται η μεγάλη επιτυχία που σημείωσε το «έξοχο» –όπως χαρακτηρίζεται– δράμα *Τόσκα*. Η παράσταση συνεχίζεται και θα «διδασθεί», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, από όμιλο ερασιτεχνών μαθητών του Βενετόκλειου Σχολείου στην αίθουσα του Κινηματογράφου ΙΔΕΑΛ με στόχο τη συγκέντρωση χρημάτων για τον εξοπλισμό της οργανοθήκης του Βενετόκλειου Γυμνασίου.

7. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 13-8-1925, σ. 2

Τίτλος: ΜΑΘΗΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «Η ΠΡΟΟΔΟΣ»

Υπότιτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Σε αυτήν τη δημοσίευση διαβάζουμε: «Σήμερα [...] θα διδασθεί από σκηνής υπό ομίλου ερασιτεχνών και προς όφελος του Μαθητικού Συλλόγου “Η Πρόοδος” η ξεκαρδιστική κωμωδία ο *Φιάκας* εις το εν Νεοχώριω Καθολικόν Θέατρον “Oriens” [...] Κατά τα διαλείμματα θα εκτελεσθώσι διάφορα εκλεκτά μουσικά τεμάχια».

8. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 25-2-1926, σ. 3

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Όπως αναφέρει το άρθρο: «Θα διδασθεί από σκηνής εν τη μεγάλη αίθουσα του Βενετόκλειου προς όφελος των Κ. Σχολών υπό μαθητών και μαθητριών του Γυμνασίου το συγκινητικότερον δράμα: *Για την τιμήν* [...] λαμβανομένου υπόψη του σκοπού υπέρ ου δίδεται η παράστασις είμεθα βέβαιοι ότι οι φιλόμουσοι συμπολίται θέλουσιν αθρόοι προσέλθει».

16. Στη συνέχεια βλέπουμε μια σειρά από κινηματογραφικές παραστάσεις. Τα συγκεκριμένα άρθρα δημοσιεύονται στα φύλλα: 24-11-1924, 1-12-1924, 4-12-1924, 8-12-1924, 11-12-1924, 15-12-1924.

9. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 24-6-1926, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ «ΕΡΓΑΝΗΣ»

Η δημοσίευση αναφέρεται στη θεατρική παράσταση *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, που δίδεται σε αίθουσα του Βενετόκλειου Γυμνασίου από ερασιτέχνες μαθητές και μαθήτριες προς όφελος του ταμείου της «Εργάνης». Σημειώνεται ότι μετά το δράμα θα ακολουθήσουν «ωραιότατα παιδικά κωμωδία». Το άρθρο συμπληρώνεται από μία επιπλέον παράγραφο όπου συγκεκριμένα αναγράφεται: «Δεν αμφιβάλλομεν ότι το κοινόν θα σπεύση να παρακολουθήση το αρχαίον κλασικόν έργον, διά την από σκηνης διδασκαλίαν του οποίου ελήφθησαν και επίτηδες ενδυμασίαι από το αρχαιολογικόν Μουσείον της πόλεως μας».

10. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 28-6-1926, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ «ΕΡΓΑΝΗΣ»

Τέσσερις ημέρες μετά τη γνωστοποίηση της παράστασης της *Ηλέκτρας*, δημοσιεύεται ένα εκτενές άρθρο που μας ενημερώνει για την επιτυχία της παράστασης. Ο αρθρογράφος εξαιρεί την προσπάθεια των ερασιτεχνών ηθοποιών και όλων των συντελεστών της παράστασης. Συγχαίρει επίσης τους μικρότερους μαθητές για τις δύο παιδικές κωμωδίες, οι οποίες όμως δεν κατονομάζονται στο άρθρο.

11. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 19-5-1927, σ. 3
Τίτλος: Γ.Σ. «ΔΙΑΓΟΡΑΣ» - ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Σύμφωνα με τη δημοσίευση της εφημερίδας, θα διδαχθεί από ομάδα ερασιτεχνών Διαγοριδών το κοινωνικό δράμα *Η νύξ της Ελεημοσύνης* στη μεγάλη αίθουσα του Βενετόκλειου Γυμνασίου. Όπως ενημερωνόμαστε: «Κατά τα διαλείμματα [της παράστασης] η Φιλαρμονική και Μανδολινάτατου Διαγόρα θέλουσι παιανίση διάφορα εκλεκτά τεμάχια».

12. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 26-5-1927, σ. 3
Τίτλος: Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ «ΔΙΑΓΟΡΑ»

Η συγκεκριμένη δημοσίευση εξαιρεί την παράσταση του αθλητικού συλλόγου «Διαγόρας» σημειώνοντας: «Δεδομένου ότι εις την παράσταση [...] θα ελάμβανον μέρος παλαιοί και έμπειροι της σκηνης ερασιτέχνη του Συλλόγου, υπέρ του οποίου τόσας άλλοτε είχαν δώσει παραστάσεις, η επιτυχία της θεατρικής παραστάσεως ήτο εξασφαλισμένη». Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο αρθρογράφος επισημαίνει την αναγκαιότητα αυτών των παραστάσεων: «Διά μίαν επιπλέον φοράν διεπιστώθη ό,τι πολλάκις εγράψαμεν, ότι τοιαύται φυχαγωγικά συγκεντρώσεις είναι ανάγκη να διοργανώνονται συχνότερον, ο Διαγόρας θα ήτο άξιος της μεγαλύτερας μας έτι συμπάθειας, εάν ανελάμβανε να συστήση μίαν ομάδα ερασιτεχνών διά τοιαύτας παραστάσεις...». Η κεκαλυμμένη αυτή υποκίνηση του αρθρογράφου έχει αξία να τη μελετήσουμε σε συνάρτηση με το γεγονός πως οι θεατρικές παραστάσεις απαιτούν άδεια και γενικά τελούν υπό τον αυστηρό έλεγχο των κρατούντων.

13. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 11-7-1927, σ. 3
Τίτλος: Η ΕΝΑΡΞΙΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΥΠΑΙΘΡΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Από το άρθρο ενημερωνόμαστε τα εξής: «Ο υπό την διεύθυνση του αξ. ιππ. Αξ.¹⁷ Σπανοφιλοδραματικός σύλλογος ήρχισε χθες τας παραστάσεις του εν τω παρά τοις Δι-

17. Αξιότιμου ίππαρχου αξιωματικού.

καστηρίους υπαίθριω θεάτρω. Την έναρξίν του έκαμε με δύο ωραιοτάτας κωμωδίας, Ο βουλευτής Βομβινιάκ και οι Πρεσβευταί. Την παράστασιν ετίμησαν διά της παρουσίας των αι Α.Α. Ε.Ε. ο Γεν. Διοικητής και η Δόννα Όκτα βία Λάγο».

14. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 23-1-1928, σ. 3, 4

Τίτλος: Γ.Σ. «ΔΙΑΓΟΡΑΣ» - ΜΕΓΑΛΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Το συγκεκριμένο άρθρο αναφέρεται στο κοινωνικό δράμα η *Μονάκριβη* του Γρ. Ξενόπουλου, το οποίο πληροφορούμαστε ότι θα παρουσιαστεί στη μεγάλη αίθουσα του Βενετόκλειου Γυμνασίου «υπό ερασιτεχνών δεσποινίδων και κυριών της πόλης μας».

15. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 26-1-1928, σ. 3

Τίτλος: Γ.Σ. «ΔΙΑΓΟΡΑΣ» - ΜΕΓΑΛΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Η δημοσίευση αναφέρεται και πάλι στο έργο *Μονάκριβη* του Γρ. Ξενόπουλου, την παράσταση του οποίου η εφημερίδα προανήγγειλε σε προηγούμενο φύλλο. Σε αυτή τη δημοσίευση επισημαίνονται και κάποιες δραστηριότητες που θα πλαισιώσουν την παράσταση (μια απαγγελία πριν, Μανδολινάτα στα διαλείμματα κ.τ.λ.).

16. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 30-1-1928, σ. 3, 4

Τίτλος: Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ «ΔΙΑΓΟΡΑ»

Με μια δίστηλη δημοσίευση ο αρθρογράφος εξαίρει την προσπάθεια των ερασιτεχνών αναφέροντας ένα προς ένα τα ονόματα, τους ρόλους, και την επιτυχία στην απόδοση του κάθε ρόλου καθώς και τα αλλεπάλληλα χειροκροτήματα του κοινού. Ξεκινά ως εξής: «Διά μίαν ακόμα φοράν [...] εγένετο αντιληπτόν ότι η ευρεία αίθουσα του Γυμνασίου δεν επαρκεί διά τας συγκεντρώσεις μας. Ήτο τόσον πυκνός ο συνελθών κόσμος ώστε εδέησε να πληρώση και τας παρακείμενας αίθουσας και τους διαδρόμους». Ξεχωρίζει ανάμεσα στον κόσμο τον πρόξενο της Ελλάδας, τον γραμματέα του προξενείου, κ.ά. Καταλήγει συγχαίροντας τη Διοικούσα επιτροπή του Σωματείου «Διαγόρας» γιατί συμβάλλουν στην υλική αλλά και στην ηθική ενίσχυση του Σωματείου και «τέρπωσι την κοινωνίαν διά τοιούτων ψυχαγωγικών και διδακτικών θεαμάτων». Το άρθρο κλείνει με την παράκληση που –όπως σημειώνει– εκφράστηκε από πολλούς, να επαναληφθεί το έργο.

17. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 2-2-1928, σ. 1, 2

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ - ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΑΒΒΑΤΟΥ

Για πρώτη φορά στην πρώτη σελίδα της *Ροδιακής*, υπογράφοντας αυτή τη φορά το άρθρο του, ο Πέτρος Κρισνάς αναφέρεται και πάλι στην παράσταση της *Μονάκριβης*. Αξίζει να διαβάσουμε ένα απόσπασμα: «Με την παράσταση του περασμένου Σαββάτου ο “Διαγόρας” εσημείωσε ένα μεγάλο προοδευτικό βήμα εις τα θεατρικά χρονικά του τόπου μας. Ύπήρχαν οι υποστηρίζοντες ότι το κοινόν της Ρόδου ήτο ακατάλληλο για τα κοινωνικά θεατρικά έργα τα οποία απαιτούν ένα λεπτό –ας το ονομάσωμε έτσι– θεατρικό αισθητήριο. Ήρθε όμως η προχθεσινή παράσταση της *Μονάκριβης* του Ξενόπουλου για να αποδειχθή το ενάντιο, γιατί πραγματικά και χωρίς καμία αμφισβήτηση το έργο άρεσε και ηννοήθη από όλους όπως του ήξιζε. Η *Μονάκριβη* δεν αποτελεί βέβαια το καλύτερο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου και πρόχειρα σημειώνω εδώ δύο από τα καλύτερά του, τη *Φωτεινή Σάντρη* και το *Ανθρώπινο*, μα η εκλογή της υπήρξε

επιτυχημένη γιατί εχρησίμευσε ως σκαλοπάτι που μας πέρασε προς έργα με κάποια λογοτεχνική απαίτηση. Έτσι το βλέπω εγώ το ζήτημα και νομίζω γι' αυτό πως η επιτυχία του προχθεσινού πειραματισμού πρέπει να σπρώξει την Δ.Ε. του Σωματείου να ανεβάσει εις το μέλλον έργα που να υποκινούν τη βαθύτερη σκέψη με τη βεβαιότητα πως το κοινόν είναι επιδεκτικό και γι' αυτά. Άλλως τε ας μην ξεχνούμε ότι ένας από τους κύριους σκοπούς του "Διαγόρα" είναι και η πνευματική μόρφωση των μελών του...». Το άρθρο συνεχίζει και στην επόμενη σελίδα, όπου με θερμά λόγια αναφέρεται σε όλους τους συντελεστές της παράστασης.

18. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 10-5-1928, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΜΕΤΑ ΧΟΡΟΕΣΠΕΡΙΔΟΣ

Με μια λιτή ανακοίνωση –που δεν είχαμε συνηθίσει στο παρελθόν– γνωστοποιείται ότι ο Σύλλογος «Διαγόρας» και το Σωματείο Κυριών και δεσποινίδων «Εργάνη Αθηνά» θα παραθέσουν θεατρική παράσταση και χοροεσπερίδα υπέρ των σεισμοπαθών της Κορίνθου.

19. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 24-5-1928, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Και πάλι με μια λιτή ανακοίνωση γνωστοποιείται στο κοινό ότι πρόκειται να παρουσιαστούν τρία μονόπρακτα. Στην ανακοίνωση μεταξύ άλλων αναφέρονται τα εξής: «Την ερχομένη Κυριακή [...] εν τω Βενετοκλείω Γυμνασίω διδαχθήσονται από σκηνης προς όφελος του Ταμείου των Κεντρικών Σχολών τα υπέροχα μονόπρακτα έργα *Ζητείται υπηρέτης* (κωμωδία Αννίνου), *Gloria victis* (δράμα Στ. Δάφνη), *Ενοικιάζεται* (κωμωδία Λάσκαρη)».

20. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 4-6-1928, σ. 3
Τίτλος: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ

Στο παρόν φύλλο ο αρθρογράφος επισημαίνει τη μεγάλη επιτυχία που σημείωσε η παράσταση των τριών μονόπρακτων και σημειώνει ότι στην αίθουσα συγκεντρώθηκε όλη η καλή κοινωνία του τόπου. Ξεχωρίζει δε τον σεβασμιότατο μητροπολίτη Απόστολο, τον Πρόξενο της Ελλάδας και τον Γραμματέα του Προξενείου.

21. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 18-2-1929, σ. 3
Τίτλος: ΕΚ ΚΡΕΜΑΣΤΗΣ
Υπότιτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Σε αυτό το άρθρο γράφονται μεταξύ άλλων τα εξής: «Στο νεόχτιστο θέατρο Κρεμαστής παίχτηκε, από ερασιτέχνες του Γυμναστικού συλλόγου "Ελπίς", η *Σκλάβια* του Περесиάδη. Πριν από την παράσταση απαγγέλθηκε ο μονόλογος του Ξενοπούλου *Η Αγωνία*». Όπως πληροφορούμαστε από το άρθρο, ο μονόλογος ήταν τόσο παραστατικός ώστε πολλές φορές χειροκροτήθηκε στο διάστημα της απαγγελίας. Όσο για την παράσταση, μαθαίνουμε πως ήταν τόσο αθρόα η προσέλευση του κόσμου, ώστε πολλοί ήταν εκείνοι που δεν μπόρεσαν να την παρακολουθήσουν λόγω έλλειψης θέσεων.

22. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 4-3-1929, σ. 3
Τίτλος: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ ΑΜΑΡΑΝΤΕΙΟΥ

Με το παρόν ενημερωνόμαστε για μια παράσταση που δόθηκε με μεγάλη επιτυχία στο Βενετόκλειο υπέρ της Αμαραντείου Σχολής. Όπως αναφέρεται, πρόκειται για έργο του

Μολιέρου.¹⁸ Την παράσταση παρακολούθησε μεταξύ άλλων ο επόπτης των σχολών κ. Γκιουλιανίνι κ.ά.

23. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 13-1-1930, σ. 4

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ - ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ

Όπως πληροφορούμαστε, προς όφελος της κοινότητας Ασκληπιείου «φιλόμουσοι» νέοι και νέες παρουσίασαν το έργο *Γκόλφω* του Περεσιάδη. Η είδηση της παράστασης συνοδεύεται από το ακόλουθο σχόλιο: «Αλησμόνητη και πρωτοφανής για τα δεδομένα της κοινότητας πνευματική ευωχία».

24. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 16-1-1930, σ. 4

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ - ΑΡΝΙΘΑ

Το συγκεκριμένο άρθρο, όπως και το προηγούμενο, αναφέρεται σε παράσταση που έγινε σε χωριό της Ρόδου. Όπως διαβάζουμε, φιλόμουσοι νέοι της κοινότητας παρουσίασαν με επιτυχία τη γνωστή κωμωδία *Γιατρός με το στανιό* σε μια κατάμεστη αίθουσα. Σημειώνεται μεταξύ άλλων από τον άρθρογράφο πως ήταν η πρώτη φορά που δινόταν παράσταση στην κοινότητα και πως τα έσοδα διατέθηκαν για το ταμείο της Σχολής. Το άρθρο κλείνει ως εξής: «Επιτυχίαν άξιαν θαυμασμού, αξίζει να απονεμηθή εις δίκαιος έπαινος»

25. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 30-1-1930, σ. 3

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Όπως μαθαίνουμε, ομάδα ερασιτεχνών παρουσίασε στην κατάμεστη αίθουσα του Βενετόκλειου Σχολείου το κοινωνικό δράμα του Γρ. Ξενοπούλου *Στέλλα Βιολάντη*. Τα έσοδα σημειώνεται πως ήταν υπέρ του ταμείου της Αμαραντείου Σχολής.

26. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 27-3-1930, σ. 4

Τίτλος: ΜΙΑ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΒΙΛΑΝΟΒΑ

Το άρθρο αναφέρει μεταξύ άλλων πως ερασιτέχνες της Νυχτερινής Σχολής Κλεάνθης παρουσίασαν το έργο του Κορομηλά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*. Η παράσταση δόθηκε στην ευρύχωρη, όπως επισημαίνεται, αίθουσα «του πάνω σχολείου Βιλανόβας και ενώπιον εκλεκτού κοινού».

27. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 5-6-1930, σ. 3

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Το άρθρο αναφέρει ότι στην αίθουσα του Βενετοκλείου δόθηκε θεατρική παράσταση από μαθητές του σχολείου και υπέρ του ταμείου των Σχολών. Πρόκειται για το μονόπρακτο δράμα του Ρόδιου Κωνστ. Κωνσταντινίδη *Φωτεινούλα* καθώς και για τις κωμωδίες *Η πώληση της Αθήνας* του Λάσκαρη και *Γιατρός με το στανιό* του Μολιέρου.

28. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 27-10-1930, σ. 4

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Όπως πληροφορούμαστε, στην αίθουσα της Νυχτερινής Σχολής Βιλανόβα θα διδαχθεί από ερασιτέχνες η παράσταση *Το κόκκινο πουκάμισο* του Σπύρου Μελά. Τα χρήματα

18. Συγκεκριμένα πρόκειται τη θεατρική παράσταση του Αγαθόπουλου.

από την παράσταση θα διατεθούν για την αγορά βιβλίων για τη Νυχτερινή Σχολή. Σημειώνεται επίσης ότι μετά την παράσταση θα ακολουθήσει χορός.

29. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 30-10-1930, σ. 4
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Η ανακοίνωση υπενθυμίζει στο κοινό την παράσταση της Νυχτερινής Σχολής Βιλανόβα. Όπως προειπώθηκε, αφορά το έργο *Το κόκκινο πουκάμισο* του Σπύρου Μελά.

30. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 30-10-1930, σ. 4
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΙΣ ΒΙΛΛΑΝΟΒΑΝ

Στην ίδια σελίδα έχει δύο φορές ανακοίνωση για την παράσταση στη Βιλανόβα. Εδώ προτρέπει το κοινό να σπεύσει λόγω του σκοπού και επειδή τα μέσα συγκοινωνίας είναι τόσο φτηνά (!).

31. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 15-1-1931, σ. 4
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Σύμφωνα με την ανακοίνωση, στη Βιλανόβα θα διδαχθεί το τρίπρακτο δράμα του Μπόργη *Τα Αρραβωνιάσματα* από άριστους και πεπειραμένους, όπως αναφέρεται, ερασιτέχνες. Σημειώνεται πως στα διαλείμματα θα παινίζει ορχήστρα.

32. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 30-4-1931, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΚ ΚΩ

Όπως πληροφορούμαστε, στην αίθουσα του Ιπποκράτειου Γυμνασίου δόθηκε από όμιλο ευγενών ερασιτεχνών παράσταση του έργου *Σκλάβοι* του Περεσιάδη υπέρ της Ιεράς Μονής του Αγίου Βασιλείου.

33. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 21-5-1931, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Σε αυτό το φύλλο γνωστοποιείται ότι θα δοθεί από το διδακτικό προσωπικό της Αμαραντείου Σχολής και άλλους ερασιτέχνες το έργο του Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη* και η κωμωδία *Ακόμη δεν τον είδαμε* στην αίθουσα του Βενετοκλείου και υπέρ της Αμαραντείου Σχολής.

34. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 28-05-1931, σ. 2, 3
Τίτλος: Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ ΑΜΑΡΑΝΤΕΙΟΥ

Εδώ ο αρθρογράφος αναφέρεται στη παράσταση της Αμαραντείου Σχολής. Επαινεί την προσπάθεια των ερασιτεχνών για την απόδοση των δύο έργων και αναφέρεται στην ασφυκτικά γεμάτη αίθουσα και στο κοινό που έσπευσε να παρακολουθήσει τα δύο έργα.

35. Πηγή: ΡΟΔΙΑΚΗ (1915-1939), Φύλλο: 14-1-1932, σ. 3
Τίτλος: ΕΥΕΡΓΕΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΥΠΕΡ ΤΟΥ ΣΥΣΣΙΤΙΟΥ

Στην ανακοίνωση αναφέρονται μεταξύ άλλων ότι θα δοθεί το κοινωνικό δράμα του Γάλλου Ζαν Ρικάρ ο *Παπά Λεμπονάρ* για την ενίσχυση του συσσιτίου των σχολών με την ευγενική σύμπραξη «του ενταύθα παρεπιδημούντος ελληνικού θιάσου Νέζερ».

36. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 18-2-1932, σ. 3

Τίτλος: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ «ΕΡΓΑΝΗΣ ΑΘΗΝΑΣ»

Σε αυτό το άρθρο αναφέρεται πως ο Σύλλογος «Εργάνη Αθηνά» δίνει την παράσταση *Της Ρόδου ηθογραφίες*. Εκτός από την αναπαράσταση ροδιακών ηθογραφιών, το κοινό πληροφορείται πως θα υπάρχει χορός με παραδοσιακές ενδυμασίες και με τοπικά όργανα. Η παράσταση χαρακτηρίζεται σημαντική από τον αρθρογράφο γιατί, όπως αναφέρει, θα πρέπει να συνεχιστεί η παράδοση και τονίζει: «Η λαϊκή ψυχή κινδυνεύει να αποκτήσει ελαττώματα και συνήθειες άλλες προς το τοπικό χρώμα».

37. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 22-2-1932, σ. 3

Τίτλος: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ «ΕΡΓΑΝΗΣ»

Εδώ ο αρθρογράφος εξαιρεί την προσπάθεια των ερασιτεχνών και τονίζει πως η ευρεία αίθουσα του Βενετοκλείου στάθηκε αδύνατο να συμπεριλάβει όλο το πλήθος της ομογενούς –όπως τονίζεται– και διεθνούς κοινωνίας της Ρόδου.

38. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 25-2-1932, σ. 2

Τίτλος: Η «ΡΟΔΙΤΙΚΗ ΒΡΑΔΥΑ» - ΚΡΙΣΕΙΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ

Υπέριτλος: ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Στο δεύτερο φύλλο της εφημερίδας γίνεται ένα εκτενές αφιέρωμα στην παράσταση των ηθογραφιών της Ρόδου από το σωματείο «Εργάνη Αθηνά».

39. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 25-2-1932, σ. 3

Τίτλος: ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΚΑΙΡΙΑΝ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΩΝ ΡΟΔΙΑΚΩΝ ΗΘΟΓΡΑΦΙΩΝ

Στην επόμενη σελίδα του ίδιου φύλλου εφημερίδας, ο κ. Βροντής, συντελεστής της παράστασης *Της Ρόδου ηθογραφίες*, ευχαριστεί τους ερασιτέχνες που συμμετείχαν και το κοινό για τη θερμή υποδοχή. Προβάλλει την αναγκαιότητα ύπαρξης τέτοιων έργων και προαναγγέλλει τη συγγραφή νέου έργου από τον ίδιο.

40. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 17-3-1932, σ. 2, 3

Τίτλος: ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ ΤΗΣ «ΕΡΓΑΝΗΣ» - ΑΛΛΟΤΕ ΚΑΙ ΤΩΡΑ

Ο συντάκτης του άρθρου, που υπογράφει ως «θεατής», αναφέρεται στην παράσταση της «Εργάνης Αθηνάς». Αφορμή στάθηκε ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Νέα Ρόδος* της 11ης Μαρτίου από κάποιον που υπογράφει ως «αμερόληπτός» και υποτιμά την επιτυχία των ηθογραφιών λέγοντας πως κάποιος μπορεί να τα δει αυτά «ιδίως όμμασι» και όχι από σκηνής. Μάλιστα συγκρίνει τις ηθογραφίες με τις αθηναϊκές επιθεωρήσεις. Ο συντάκτης του παρόντος σε ένα εκτενές –ομολογουμένως– άρθρο στρέφεται κατά του «αμερόληπτου» κατηγορώντας τον μεταξύ άλλων ως ξένο, με ξένα γούστα και ξένες αντιλήψεις.

41. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 17-3-1932, σ. 3

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΝ ΒΙΛΛΑΝΟΒΑ

Με μια λιτή ανακοίνωση γνωστοποιείται ότι στην αίθουσα της Νυχτερινής Σχολής και υπέρ του ταμείου της, θα παρασταθεί από ομάδα ερασιτεχνών το έργο του Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη*.

42. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 12-1-1933, σ. 4
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Με μια σύντομη γνωστοποίηση πληροφορούμαστε πως ο σύλλογος Κρεμαστινών¹⁹ «Η ελπίς» θα διδάξει από σκηνής το έξοχο δράμα *Η θυσία του Αβραάμ* και την ξεκαρδιστική κωμωδία *Επιδημία τρέλας*».

43. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 13-8-1934, σ. 2
Τίτλος: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ

Δυστυχώς δεν είναι ευκρινής η συγκεκριμένη δημοσίευση. Από όσα μπορούμε να διακρίνουμε, αναφέρεται σε δύο παραστάσεις αρχαίου δράματος, τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη και την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε μετάφραση Νικόλαου Ποριώτη.

44. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 25-2-1935, σ. 3
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΝ ΤΩ ΒΕΝΕΤΟΚΛΕΙΩ

Όπως πληροφορούμαστε, θα ανεβεί το έργο ο *Ποπολάρος* του Γρ. Ξενοπούλου από μαθητές των ανώτερων τάξεων του Βενετόκλειου και του Καζούλειου υπό την καθοδήγηση των καθηγητών του Βενετόκλειου σχολείου.

45. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 7-3-1935, σ. 3
Τίτλος: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΟΠΟΛΑΡΟΥ

Σε ένα εκτενές άρθρο αναφέρεται η μεγάλη επιτυχία τις παράστασης του *Ποπολάρου*, η οποία, όπως διαβάζουμε, θα επαναληφθεί έπειτα από απαίτηση του κοινού.

46. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 14-3-1935, σ. 2
Τίτλος: ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ ΤΟΥ Ο ΠΟΠΟΛΑΡΟΣ

Όπως επισημαίνεται, η δεύτερη παράσταση του *Ποπολάρου* είχε επιτυχία μεγαλύτερη και από την πρώτη. Στο άρθρο τονίζεται η αναγκαιότητα να συσταθεί «μόνιμος φιλοδραματικός όμιλος» που θα αφήσει –όπως αναφέρεται– ένα ανεκτίμητο ηθικό και καλλιτεχνικό κεφάλαιο.

47. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 25-4-1936, σ. 3, 4
Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΝ ΤΩ ΒΕΝΕΤΟΚΛΕΙΩ

Όπως σημειώνεται, θα παραστεί το πολύ-αναμενόμενο από το ροδιακό κοινό, έργο του Μπόγρη *Τα αρραβωνιάσματα*. Η παράσταση θα γίνει στο Βενετόκλειο με τη σκηνοθετική επιμέλεια καθηγητών του Βενετοκλείου.

48. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 29-4-1936, σ. 4
Τίτλος: ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΒΕΝΕΤΟΚΛΕΙΟΥ

Σε αυτό το άρθρο παρουσιάζεται η ζωή και το έργο του Δημ. Μπόγρη με αφορμή την παρουσίαση του θεατρικού του έργου *Τα αρραβωνιάσματα*.

19. Πρόκειται για σύλλογο που είχε την έδρα του στο χωριό Κρεμαστή της Ρόδου.

49. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 16-5-1936, σ. 4

Τίτλος: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Μας γνωστοποιείται ότι θα επαναληφθεί το έργο του Μπόγγρη *Τα αρραβωνιάσματα* έπειτα από απαίτηση του κοινού και προς όφελος του κοινοτικού ταμείου.

50. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 23-7-1938, σ. 3

Τίτλος: ΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Όπως διαβάζουμε, από σήμερα στο θέατρο «Πουτσίνι» ξεκινούν «αι μελοδραματικά παραστάσεις». Πρώτο θα παιχτεί «το περίφημον και λαοφιλές μελόδραμα του Βέρντι ο *Ριγολέτος* [...]. Την Τρίτη θα αναβιβασθή επί σκηνής η *Μποέμ*».

51. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 30-7-1938, σ. 3

Τίτλος: ΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΙΣ ΤΟ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Μετά την επιτυχία –όπως αναφέρεται– των παραστάσεων *Ριγολέτος* και *Μποέμ*, ολοκληρώθηκε, επίσης, με επιτυχία η παράσταση του έργου *Λουκία Λαμερμούρ* από τα ωραιότερα –όπως τονίζεται– έργα του Ντονιζέτι.

52. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 3-8-1938, σ. 3

Τίτλος: ΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΙΣ ΤΟ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Όπως πληροφορούμαστε, οι παραστάσεις στο «Πουτσίνι» επαναλαμβάνονται με χαμηλό εισιτήριο προκειμένου να μπορούν να τις παρακολουθήσουν και οι λαϊκές τάξεις.

53. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 15-2-1939, σ. 3

Τίτλος: ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΙΣ ΤΟ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Μια παράσταση με φιλανθρωπικό χαρακτήρα «υπό την υψηλήν προστασίαν της Α.Ε. της Κόμισσας Βαλ. Κισμόν» παρουσιάζει αυτή η είδηση. Όπως αναφέρεται, ερασιτέχνες θα ανεβάσουν μονόπρακτες κωμωδίες «των καλύτερων Ιταλών συγγραφέων: Ο αληθινός αρχοντάθρωπος του περίφημου συγγραφέως Λουκιανού Τζουκόλι, αι *Πεταλούδες*, *χαριεστάτη κωμωδία του Τζαμπάλδι*, και αι *τρεις Χάριτες* του Ντάριο Νικοντέμι. Η επιτυχία είναι ήδη εξασφαλισμένη χάρις εις την προσπάθειαν των ευγενών ερασιτεχνών [...]».

54. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 18-2-1939, σ. 4

Τίτλος: ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΙΣ ΤΟ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Με αυτή την ανακοίνωση επαναλαμβάνεται η είδηση της παράστασης των τριών μονόπρακτων στο θέατρο «Πουτσίνι».

55. Πηγή: *ΡΟΔΙΑΚΗ* (1915-1939), Φύλλο: 15-3-1939, σ. 3

Τίτλος: ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ «ΠΟΥΤΣΙΝΙ»

Όπως πληροφορούμαστε και πάλι, «υπό την υψηλήν προστασίαν της Α.Ε. της Κόμισσας Βαλ. Κισμόν» θα δοθεί από ομάδα «ευγενών ερασιτεχνών υπέρ των αγαθοεργών σκοπών η παράσταση της τριπράκτου κωμωδίας *Καρολλίνας* του Αρνάλδου Φρακκαρόλι».

Αυτή η είδηση έμελλε να είναι και η τελευταία που αφορούσε το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης, καθώς η εφημερίδα κλείνει τον ίδιο χρόνο με απόφαση του καθεστώτος.

Συμπεράσματα

Εάν επιχειρούσαμε να εξαγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα από την παρούσα ερευνητική μελέτη, αυτά θα ήταν, όσον αφορά τις παραστάσεις, η αξιοσημείωτη μαθητική ερασιτεχνία, συχνά εντασσόμενη στο πλαίσιο των εκδηλώσεων ορισμένων αθλητικών συλλόγων. Οι σύλλογοι αυτοί επιτελούσαν έναν πολυσχιδή ρόλο, καθώς υπό τον μανδύα της καλλιέργειας του αθλητικού πνεύματος, κατά βάση βοηθούσαν στην καλλιέργεια του εθνικού φρονήματος μέσα από πολιτιστικές δράσεις που περιλάμβαναν θεατρικές παραστάσεις. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν ως επί το πλείστον σε μεγάλες αίθουσες σχολικών κτηρίων, υπό την καθοδήγηση των εκπαιδευτικών και σε αρκετές περιπτώσεις είχαν σκοπό την ενίσχυση του ταμείου των σχολών.

Η κάθε τέτοια παράσταση αποτελούσε ένα σπουδαίο κοσμικό γεγονός για τη ροδίτικη κοινωνία της εποχής, καθώς συχνά αναφέρεται στον τοπικό Τύπο η ποιότητα του κόσμου που παρακολουθεί την παράσταση. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένα πρόσωπα, σημαντικές προσωπικότητες της ροδίτικης κοινωνίας της εποχής, προφανώς με μια διάθεση συσπείρωσης του ντόπιου πληθυσμού με αφορμή ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Επιπλέον, όπως επισημαίνεται από σχετικές αναφορές, οι παραστάσεις πλαισιώνονταν από εκλεκτές ορχήστρες, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που, αμέσως μετά το πέρας των παραστάσεων, πραγματοποιούνται χοροί.

Συχνά ο αρθρογράφος δεν μεταφέρει μόνο την είδηση του καλλιτεχνικού γεγονότος, αλλά προσπαθεί να μεταφέρει τον παλμό των απλών πολιτών, τη θέλησή τους να παρακολουθούν έργα Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και γενικά την επιθυμία τους να ακολουθούν καλλιτεχνικά την Αθήνα. Πολλές φορές, απλά και μόνο η έκταση της είδησης καταδεικνύει πόσο φειδωλή είναι η εφημερίδα στη παρουσίαση των παραστάσεων που οργανώνονται από το καθεστώς και με πόσο θερμά λόγια υποστηρίζει τις παραστάσεις των Ρόδιων ερασιτεχνών.

Στα επόμενα χρόνια η κυκλοφορία της εφημερίδας διακόπτεται με απόφαση των ιταλικών αρχών²⁰ και ο ροδιακός λαός περνά δύσκολα χρόνια μέχρι την απελευθέρωση και την επανένωση με τη μητέρα Ελλάδα. Η ημέρα του εορτασμού της Ενσωμάτωσης, σκιαγραφείται πολύ συγκινητικά σε μια φωτογραφία της εποχής, όπου εικονίζεται πλήθος κόσμου, αλλά και οι αρχές του τόπου να παρακολουθούν γονατιστοί και με δάκρυα στα μάτια την έπαρση της ελληνικής σημαίας.²¹ Το ημερολόγιο έγραφε 31 Μαρτίου 1947.

20. Η εφημερίδα *Ροδιακή* αποτέλεσε μία από τις επάλληλεις αντίστασης του δωδεκανησιακού λαού και γι' αυτό τον λόγο το ιταλικό φασιστικό καθεστώς διέκοψε την έκδοσή της το 1939. Η εφημερίδα επανεκδόθηκε το 1948, ενώ άλλες εφημερίδες εκδίδονται ήδη από την αγγλική κατοχή.

21. Είχε προηγηθεί η υποστολή της βρετανικής σημαίας.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ

*Η πόλη και η έννοια του «πολιτικού»
στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση :
Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015)¹*

A revolution without dancing is a revolution not worth having
Emma Goldman

Η έννοια της «πόλης» και του «πολιτικού» στο σύγχρονο θεατρικό κείμενο είναι μάλλον προβληματική κι αυτό δεν αφορά μόνο τα ελληνικά αλλά και τα ευρωπαϊκά κείμενα. Ειδικά όμως στην Ελλάδα μετά την κρίση, έρχεται κανείς, αντίθετα ίσως απ' ό,τι θα περίμενε, ακόμα πιο αντιμέτωπος με την απουσία της πόλης ως συνεκτικού κοινωνικού ιστού και μια παραφθορά της έννοιας του «πολιτικού». Αν εξαιρέσει κανείς τις πιο «πολιτικές» συνθέσεις κειμένων, τις ανοιχτές σκηνικές δραματουργίες ή τις παραστάσεις του είδους του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, που δεν δημιουργούν όμως προσδοκίες μιας ποιητικής συμπύκνωσης στο επίπεδο του γραπτού λόγου, τα νέα θεατρικά έργα που εμφανίζονται και οι αξιόλογες συγγραφικές προσπάθειες που κυοφορούνται καταγγέλλουν στη σύστασή τους ως ξεπερασμένο και άτοπο πλέον τον οποιοδήποτε «πολιτικό» προσδιορισμό.

Πράγματι, από το 2000 και μετά αλλά και ειδικότερα μετά το ξέσπασμα της κρίσης, ακόμα κι αν η πόλη είναι παρούσα στο δραματικό κείμενο, όταν δεν είναι με τρόπο σχηματικό, είναι τις περισσότερες φορές με τρόπο «μη πολιτικό», δηλαδή υπονομευτικό της όποιας συνεκτικής, συντεταγμένης πολιτικής στάσης, απορρίπτοντας τις μαχητικές και ανατρεπτικές συνδηλώσεις του παραδοσιακά «ενοούμενου» πολιτικού θεάτρου. Ταυτόχρονα βέβαια, οι σύγχρονοι Έλληνες δραματουργοί επιχειρούν να επαναπροσδιοριστούν σε σχέση με την «πόλη», έχοντας απομακρυνθεί από το ιδίωμα «θεάτρου δωματίου» που επικρατούσε τις δεκαετίες του 1980 και του 1990.

Είναι γεγονός ότι η ακραία πόλωση της εποχής και η γενικότερη ιδεολογική σύγχυση καθιστούν δραματική την ανάγκη μιας νηφάλιας και συνεκτικής πρότασης επί της σκηνής του θεάτρου, αυτού του προνομιακού βήματος δημόσιου διαλόγου που επιτρέπει την απόσταση και τον στοχασμό, μακριά από τις κραυγές και τις επιταγές δράσης της

1. Η εισήγηση δημοσιεύτηκε σε νεώτερη, επεξεργασμένη μορφή και στα αγγλικά με τον τίτλο: «The polis and the political in contemporary Greek drama since the eruption of the Greek crisis: A first appraisal (2009-2015)», *Gramma* 22 (2014), σ. 61-72.

επικαιρότητας. Ο συγγραφέας λοιπόν ως παραγωγός ενός αυτόνομου έργου που να διαθέτει ισχυρή φωνή (όχι μόνο από ποιητική αλλά και από κοινωνική και πολιτική άποψη) ξαναγίνεται αναγκαίος. Ωστόσο σ' ένα θεατρικό τοπίο όπου κυριαρχεί η λογική της performance, της αυτονόμησης σώματος, αναπαράστασης και κειμένου, είναι πάρα πολύ δύσκολο να ξαναβρεί τη θέση του, «εξορισμένος από τη σκηνή» από τη δεκαετία του 1960 ως φιγούρα «πατριαρχική» κι εξουσιαστική. Ταυτόχρονα, το σύγχρονο ελληνικό θέατρο έχει οριστικά απομακρυνθεί από την παράδοση του νεοελληνικού έργου που άνθησε τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, με σαφώς κοινωνικό προσανατολισμό. Η νατουραλιστική, σχηματική διάσταση αυτού του θεάτρου στέκεται εμπόδιο σήμερα στη σύνδεση με τη δική μας πραγματικότητα, που διψάει για την ανάδειξη των αποχρώσεων και αποστρέφεται μανιχαϊστικού τύπου ερμηνείες.

Όσο εύστοχο μπορεί να ήταν, λόγου χάριν, ένα κείμενο του 1979 σαν το *Δάφνες και Πικροδάφνες*² για την ερμηνεία της μεταπολιτευτικής Ελλάδας της μικροδιαπλοκής, του παλαιοκομματισμού, του άρρωστου πολιτικού συστήματος, που τροφοδοτούνταν στα χρόνια του μετεμφυλιακού διχασμού από μια συλλογική συνενοχή συναλλαγής με την εξουσία, οι χαρακτήρες του προέρχονται εμφανώς από μια άλλη εποχή: Δύσκολα υπερβαίνουμε την ψυχολογική τους γραφικότητα, και η αναγωγή της πραγματικότητας εκείνης σ' έναν αντίστοιχο δήθεν «οπορτουνισμό» της Ελλάδας του μνημονίου, που επιχειρείται σε σύγχρονες παραστάσεις του έργου,³ φαίνεται «εύκολη» και παραπλανητική. Η υπερβολική προσκόλληση στον καθρέφτη μάς εμποδίζει να δούμε το πρόσωπό μας μέσα στο σύνολο των συνθηκών που διαμορφώνει η πραγματικότητα. Ζητούμενο είναι «από τη διαστροφή των χαρακτήρων να περάσουμε στο σύστημα που διαστρέφει τους χαρακτήρες», όπως έχει γραφτεί,⁴ πράγμα που επιβάλλει σε σκηνικό επίπεδο μια αποστασιοποίηση από την επικαιρότητα, εφικτή κυρίως διά μέσου της μεταφοράς. Η σύγχρονη σκηνή απαιτεί τη διεύρυνση του φακού εστίασης: από το ψυχολογικό στο συλλογικό, από το έλλογο και απολύτως ελεγχόμενο στο βουβό κείμενο των συνδέσεων, συνάψεων, συσχετίσεων του υποκειμένου με τον έξω κόσμο· μια τέτοια διευρυμένη οπτική αναζητά το σύγχρονο αποσπασματικό και αντι-αναπαραστατικό δραματικό ιδίωμα. Επομένως η ταύτιση του «πολιτικού» με το καταγγελητικό περιεχόμενο ενός έργου δεν μπορεί να θεωρείται προφανής και εν πάση περιπτώσει δεν είναι δεδομένη.

Η ίδια προσέγγιση ισχύει και για λογοτεχνικά κείμενα ή μαρτυρίες που στοχεύουν σε μια πολιτική ευαισθητοποίηση και αφύπνιση του κοινού. Ελλείψει σύγχρονων σημαντικών ελληνικών έργων, γραμμένων ειδικά για το θέατρο, άπειρες είναι οι περιπτώσεις δραματοποίησης αφηγηματικών κειμένων μέσω των οποίων επιχειρείται ένας

2. Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και πικροδάφνες – Με δύναμη από την Κηφισιά*, Κέδρος, Αθήνα, 1996.

3. Όπως π.χ. σ' εκείνην του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, σε σκηνοθεσία Θεωρή Γκόνη, που κλείνει με τον ηχογραφημένο κατάλογο των ονομάτων των βουλευτών καθώς ψηφίζουν «ΝΑΙ» ή «ΟΧΙ σε όλα» κατά την ψήφιση των νομοσχεδίων του Μνημονίου (Αθήνα, Μάιος 2015, Θέατρο Θησείον).

4. Βλ. κριτική του έργου για την παράσταση σε σκηνοθεσία Γιώργου Κιουρτσίδα, από τον Γρηγόρη Ιωαννίδη, *Ελευθεροτυπία*, 13-11-2010.

παραλληλισμός με το σήμερα. Το *Πεθαίνω σα χώρα*⁵ του Δημητριάδη λ.χ., που μετά το ξέσπασμα της κρίσης δεν παύει να επανέρχεται, είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα.⁶ Αλλά για να μην απομακρυνθούμε από την επικαιρότητα, ας αναφέρουμε κι άλλα όπως: *Η απολογία του Σωκράτη* σε σκηνοθεσία Ένκε Φεζολλάρι,⁷ δι-ασκευή της *Αθηθινής απολογίας του Σωκράτη* του Κώστα Βάρναλη,⁸ *Η αρχή*, Αθήνα 1895, *Υλικό Ροΐδης* σε σκηνοθεσία Μάνθου Σαντοριναίου,⁹ βασισμένο στο *Παράπονο του νεκροθάπτου* του Εμμανουήλ Ροΐδη,¹⁰ *Μπουμπουλίνας 18* σε σκηνοθεσία Γιώργου Γιανναράκου,¹¹ βασισμένο στη μαρτυρία της Κίττυς Αρσένη¹² για τη σύλληψή της από τη Χούντα και τα βασανιστήρια που υπέστη στην Ασφάλεια, κ.ά.

Ο κατάλογος είναι μακρύς, αλλά κυρίως ενδεικτικός του πόσο διψασμένοι είμαστε να ανασκάψουμε αναλογίες, συστοιχίσεις, στοιχεία ομοιότητας με το παρελθόν για να καταλάβουμε αυτό που τώρα μας συμβαίνει. Το οποίο όμως τείνει διαρκώς να μας διαφεύγει όσο δεν φιλτράρεται αυτούσιο σε μια σύγχρονη φόρμα, επινοημένη ειδικά για το θέατρο, που αξιοποιεί την επί σκηνής ζωντανή αντιπαράθεση. Γιατί δεν είναι αυτονόητο ότι κάθε πολιτικό κείμενο λειτουργεί ανατρεπτικά στη σκηνική του απεύθυνση. Αν ήταν έτσι, δεν θα είχαμε παρά να διαβάσουμε το *Κεφάλαιο* του Μαρξ επί σκηνής και όλο το θέμα του πολιτικού θεάτρου θα λυνόταν εκεί...

Ακόμη όμως κι αν σκεφτούμε μια σειρά κειμένων γραμμένων για το θέατρο που κέρδισαν το κοινό κατά το πρόσφατο διάστημα, όπως τα *Αίματα* του Ευθύμη Φιλίππου¹³ ή τη *Μετατόπιση προς το ερυθρό* του Γιάννη Μαυριτσάκη,¹⁴ θα πρέπει όντως να συγκρατήσουμε τον ενθουσιασμό μας για την επιστροφή του συγγραφέα στο ελληνικό θέατρο, αφού στην πρόσληψη των έργων αυτών, όπως εύστοχα παρατηρεί ο κριτικός Γρηγόρης Ιωαννίδης, «οι ρόλοι συγγραφέα και σκηνοθέτη, έργου και παράστασης, μοιάζουν τόσο δεμένοι μεταξύ τους ώστε να συμφύονται [...] Τίποτα στο έργο του Φιλίππου δεν θα γινόταν κατανοητό και θεατρικό χωρίς την προεργασία των Vasistas¹⁵ σε ένα

5. Δημήτρης Δημητριάδης *Πεθαίνω σα χώρα. Σχέδιο ενός μυθιστορήματος*, Λέσχη & Άγρα, Αθήνα, 1980 και *Πεθαίνω σαν χώρα*, Άγρα, Αθήνα, 2003 / *Σαιξπηρικών*, Θεσσαλονίκη, 2010.

6. Μετά το εμβληματικό ανέβασμα του Μαρμαρινού στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2007, που επαναλήφθηκε το 2008 και περιόδευσε στην Ευρώπη τα δύο επόμενα χρόνια, μόνο το 2012 τρεις διαφορετικές ομάδες καταπιάστηκαν με το *Πεθαίνω σα χώρα* δημιουργώντας αλληπάλληλες παραστάσεις του έργου: *Ars Moriendi*, σκηνοθεσία: Θάνος Νίκας, + Institute (for Experimental arts), σκηνοθεσία Τάσος Σάγγρης, Ομάδα Paracoon, Θέατρο OLVIO, σύνθεση με το έργο *Ανάθεση*, σκηνοθεσία Γιάννης Μάντσης.

7. Ίδρυμα Κακογιάννη, Μουσική παράσταση με τον Σταμάτη Κραουνάκη. Πρωτότυπη μουσική σύνθεση: Άρης Βλάχος, 10 έως 25 Ιουλίου και 23 Οκτωβρίου έως 16 Νοεμβρίου 2014.

8. Κώστας Βάρναλης, *Η αθηθινή απολογία του Σωκράτη. Το ημερολόγιο της Πηνελόπης. Δηγήματα*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2000.

9. Θέατρο Φούρνος, 22 Οκτωβρίου - 17 Δεκεμβρίου 2014. Με τον Βασίλη Ζαϊφίδη.

10. Εμμανουήλ Ροΐδης, *Το παράπονο του νεκροθάπτου (1895)*, Περίπλους, Αθήνα, 1997.

11. Θέατρο Σημείο, Από 14 Νοεμβρίου 2014. Με τη Μαβρίνα Πιτυχούτη και τον Στέφανο Φούκα.

12. Κίττυ Αρσένη, *Μπουμπουλίνας 18*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1975.

13. Ευθύμης Φιλίππου, *Αίματα. Αλληλογραφία Δημήτρη Καλαφάτη - Γιώργου Σιμόπουλου (1990-1993)*, ΜΝΡ, 2015.

14. Γιάννης Μαυριτσάκης, *Μετατόπιση προς το ερυθρό*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2014.

15. Ευθύμης Φιλίππου, *Αίματα*, σκηνοθεσία Ομάδα Vasistas και Αργυρώ Χιώτη, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών, 8-19 Οκτωβρίου 2014.

μεταδραματικό θέατρο κοινής θέας», γράφει στην κριτική του χαρακτηριστικά.¹⁶ Στη δε *Μετατόπιση προς το ερυθρό*, αν και μεγάλο μέρος της κριτικής αναγνώρισε την πιο ολοκληρωμένη παράσταση έργου του Μαυριτσάκη,¹⁷ που είχε εδώ την τύχη να συναντηθεί μ' έναν αντίστοιχα τολμηρό καλλιτεχνικά σκηνοθέτη και ηθοποιό, τον Θάνο Παπακωνσταντίνου, και με την υψηλή υποκριτική τέχνη της Αμαλίας Μουτούση, διακρίνει κανείς μια εμφανή δραματουργική και ιδεολογική αμηχανία. Οι τέσσερις σπονδυλωτές σκηνές του έργου είναι ερμητικά κλειστές στον εαυτό τους υπονομεύοντας τη συνοχή της πλοκής. Στο επίπεδο του σημασιόμενου από την άλλη, ο συμβολισμός της καταστροφής και της κοινοτοπίας του κακού μοιάζει τόσο προφανής, που αφήνει ελάχιστα περιθώρια εναλλακτικής ερμηνείας ή διεξόδου.

Η σχέση του Μαυριτσάκη με το «πολιτικό» είναι σύνθετη και χρήζει ειδικής ανάλυσης που δεν μπορεί να εξαντληθεί εδώ: αναμφισβήτητα σε όλα σχεδόν τα παλαιότερα έργα του η κριτική που κάνει στο νεοφιλελεύθερο μοντέλο έχει δώσει υλικό για σκηνές ανθολογίας. Κανένα όμως από αυτά, σε αντίθεση με την πλέον πετυχημένη σκηνικά *Μετατόπιση* –ούτε το *Τυφλό σημείο*, ούτε ο *Βόλφγανγκ*, ούτε η *Κωλοδουλειά*– δεν έχει εδραιωθεί στη συλλογική σκηνική μνήμη. Περισσότερο έχουν αφήσει τα ίχνη τους στη μοναχική ανάγνωση παρά στους θεατές που τα ανακάλυψαν σε παραστασιακή μορφή.

Ας το παραδεχτούμε: η επιστροφή του συγγραφέα στο θέατρό μας και μάλιστα ως μαχητικού και ενεργού κοινωνικά διανοούμενου που παίρνει πολιτική θέση χωρίς να γίνεται διδακτικός ή σχηματικός, δεν έχει επέλθει. Θα μπορέσουμε να μιλήσουμε πραγματικά γι' αυτήν μόνον εφόσον διαμορφωθεί ένα νέο ρεπερτόριο έργων που υπερβαίνουν το ένα και μοναδικό ανέβασμα, προκαλώντας ποικίλες και διαφορετικές μεταξύ τους σκηνικές αναγνώσεις· κι ακόμη περισσότερο, ικανές να επιδράσουν στη μετακίνηση ιδεών ή, τουλάχιστον, στην έκφραση της αντίδρασης του κοινού στην οριακή πραγματικότητα που βιώνει, κάτι που επ' ουδενί συμβαίνει τώρα.

Δεν είναι όμως μόνο η ουσιαστική έλλειψη σκηνοθετικού ενδιαφέροντος για τους σύγχρονους συγγραφείς αλλά και μια λογική «διακοπής της όποιας κανονικής, έννομης, πολιτικής στάσης», όπως την προσεγγίζει ο θεωρητικός του μεταδραματικού θεάτρου Hans-Thies Lehmann, που καθιστά προβληματική την έννοια του «πολιτικού» στο σύγχρονο θέατρο –και όχι μόνο το ελληνικό: «ο τρόμος, η αναρχία, η τρέλα, η απόγνωση, το γέλιο, η επανάσταση, το αντικοινωνικό», που διατρανώνουν τα σύγχρονα κείμενα ανήκουν, κατά τον Λέμαν, στη σφαίρα του «μη πολιτικού».¹⁸ Πράγματι, πόσο πολιτικός

16. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Επιθετικό θέατρο της γελοιοτήτας», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 20-10-2014. Ως παράδειγμα της εδώ υποστηριζόμενης θέσης, ο κριτικός ανέφερε επίσης τον *Κυκλισμό του τετραγώνου* του Δημήτρη Δημητριάδη. Θα διαφωνήσουμε ωστόσο ότι το έργο αυτό, που είχε ανέβει και στη Γαλλία το 2010 σε μια εντυπωσιακή και εντελώς διαφορετική προσέγγιση από την ελληνική (του Δημήτρη Καραντζά), ανήκει στην κατηγορία έργων που ευνοούν τη σύμφυση ρόλων συγγραφέα και σκηνοθέτη, καθώς η δομική του σύνθεση και η αξιοποίηση της δραματικής φόρμας σε μια φιλοσοφική κατεύθυνση του προσδίδουν άλλες αξιώσεις. Γι' αυτό και υπερβαίνει κατά πολύ το πλαίσιο της «δραματουργικής άσκησης» και διατηρεί αυτούσια τη δραματική του αυτονομία.

17. Ανέβηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 2014, σε σκηνοθεσία Θάνου Παπακωνσταντίνου. Η παράσταση επαναλήφθηκε και το 2015.

18. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* (μετ. Philippe-Henri Ledru), L'Arche éditeur, Paris, 2002, σ. 272 (δική μου η μετάφραση από τα γαλλικά).

είναι ο μηδενισμός; Έχει ενδιαφέρον να αναρωτηθεί κανείς. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα που εικονογραφεί «τη διακοπή της όποια έννομης πολιτικής στάσης» και όπου το άναρχο στοιχείο της σκηνης υπονομεύει τη συγγραφική γλώσσα, ήταν η προσέγγιση του Βασίλη Νούλα πάνω στο κείμενο *Νεκρή φύση* του Μανώλη Τσίπου¹⁹ στο Ρομάντσο στις 7 Απριλίου 2014 και στον Μήνα Ελληνικού Έργου στο Panta Théâtre που πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του ίδιου χρόνου στην Caen με Γάλλους ηθοποιούς.

Στο κείμενο που είναι εμφανώς εμπνευσμένο από τα γεγονότα του Δεκεμβρη του 2008, η απάθεια και η αδυναμία του πολίτη να αγωνιστεί για την απειλούμενη πόλη του συμβολίζεται από την περιγραφή του ευνουχισμού του. Απαγγέλλοντας το θραυσματικό αυτό κείμενο που συνδιαλέγεται ευθέως με το *Πεθαίνω σα χώρα* του Δημήτρη Δημητριάδη, η ομάδα ερασιτεχνών ηθοποιών του Βασίλη Νούλα επιτελούσε, στο πλαίσιο της περφόρμανς που δόθηκε στο Ρομάντσο, μια σειρά παράλληλων, ασύνδετων σε πρώτο επίπεδο δράσεων, σε ευφορικό ύφος. Ταυτόχρονα, ο σκηνοθέτης υπογράμμιζε σκηνικά την κατεύθυνση του «μεταδραματικού» θεάτρου ως συνειδητή επιλογή, προβάλλοντας μετωπικά το εξώφυλλο του ομώνυμου δοκιμίου του Λέμαν στο ταβάνι. Την ίδια κατεύθυνση διασποράς του σκηνικού χάους ακολούθησε η σκηνοθεσία του και στο Panta Théâtre, επιχειρώντας να απελευθερώσει την υποκριτική ομάδα από μια παραδοσιακά γαλλική, λογοκεντρική κατεύθυνση στην ερμηνεία και προκαλώντας την ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού όταν ένας εκ των ηθοποιών, σ' αυτό το βιβλικό ύφος κείμενο με θέμα τον πολιτικό ευνουχισμό, άρχισε να ξέφρενα χορεύει το «Like a Virgin» της Madonna. Στη σκηνοθεσία του ίδιου έργου που η ομάδα Nova Melancolia επανεπεξεργάστηκε για την παράσταση στην Αθήνα –«με το σώμα των ηθοποιών να τοποθετείται στο επίκεντρο των ποικίλων δράσεων που ξετυλίγονταν σε διάφορες μικροεπίπεδες του μεγάλου χώρου της σκηνης, ενώ οι εξέδρες-σιδηροκατασκευές δημιουργούσαν διαφορετικά επίπεδα με παράλληλες δράσεις»²⁰ (κάτι που είχαμε δει και στην Caen)– ο καθηγητής σημειωτικής του θεάτρου Δημήτρης Τσατσούλης διέκρινε «μια σωματοποίηση της πάσχουσας και ταυτόχρονα παλλόμενης από ζωή πόλης».²¹ Και κατέληγε στην κριτική του: «Η ομάδα Nova Melancolia έδωσε μια αμιγώς μεταμοντέρνα παράσταση αναδεικνύοντας ένα απαιτητικό κείμενο: απόδειξε ότι η μεταμοντερνικότητα ούτε κενή νοήματος είναι, ούτε, ακόμη περισσότερο, α-πολιτική. Αντίθετα καταγγέλλει χωρίς να γίνεται γραφικά καταγγελτική. Διότι είναι πολυεπίπεδη, πολύπλευρη και απαιτεί έναν ενεργό θεατή κι όχι τον εύκολο χειροκροτητή».²²

Αναγνωρίζοντας την πολυεπίπεδη διάσταση τέτοιων μεταμοντέρνων προσεγγίσεων, αξίζει πάντως να αναρωτηθούμε μήπως η αυτονόμηση της σκηνης από κάθε είδους αναπαραστατική σχέση με το κείμενο, ευνοεί εντέλει, ως μόνη διέξοδο επαφής με το

19. Μανώλης Τσίπος, *Νεκρή φύση. Προς δόξα της πόλης*, Αφήγημα, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2015. Το έργο ανέβηκε σε ολοκληρωμένη παράσταση στην Αθήνα από τις 19 Φεβρουαρίου ως τις 5 Απριλίου 2015 στο BIOS ενώ το καλοκαίρι του 2014 είχε ταξιδέψει και στο φεστιβάλ της Αβινιόν σε σκηνοθεσία Michel Raskine.

20. Δημήτρης Τσατσούλης, «Στη σάρκα της πόλης. Μεταμοντέρνο δοξαστικό της καταστροφής», *Ημεροδρόμος*, 8-4-2015, <http://www.imerodromos.gr/nekrrh-fush-pros-th-doxa-ths-polhs/> [21-9-2015].

21. Ο.π.

22. Ο.π.

πραγματικό, την παρωδία. Μπορεί έτσι να ενισχύεται ο σημειολογικός πλούτος και οι ανυπότακτες, αντιεξουσιαστικές συνάψεις σώματος και νοήματος, αλλά με την παρωδία δεν συγκροτείται κατεύθυνση δράσης. Το ειδολογικά και αισθητικά correct «μη συντεταγμένο», μη συγκεκριμένο, άναρχο, απεγνωσμένο, σαρκαστικό, όσο σκληρό κι αν είναι, παραμένει αμήχανο απέναντι στο θεμελιώδες πολιτικό ερώτημα: «Τι να κάνουμε;». Κατά πόσον η αποτύπωση του ρήγματος, της αμηχανίας, του τρόμου επαρκούν για να υποκαταστήσουν μια οργανωμένη κριτική των κοινωνικών σχέσεων που αξιολογεί όχι μόνο τα σκηνικά αλλά και τα ποιητικά εργαλεία του θεάτρου: τον διάλογο, την πλοκή, τη σύγκρουση;

Η κατεύθυνση της παρωδίας χαρακτηρίζει κατ' εξοχήν και τα πολύ δημοφιλή κείμενα-παραστάσεις της Λένας Κιτσοπούλου. Παρωδώντας επιθετικά κάθε κοινωνικό αφήγημα που θέτει στο στόχαστρο είτε ως συγγραφέας –ας πούμε την ελληνική φιλοξενία στο Άουστρας ή η Αγριάδα²³ είτε ως σκηνοθέτης –τον έρωτα ως κοινωνική σύμβαση στο *Χαίρε Νύμφη*²⁴ ή την τελετουργία του γάμου στο *Ματωμένος γάμος*²⁵ κ.τ.λ.)– η Κιτσοπούλου μοιάζει να ενδιαφέρεται λιγότερο για τον μηχανισμό και τη λειτουργία των στερεοτύπων και περισσότερο για την έκθεση μιας απελευθερωμένης αυτοαναφοράς σε σχέση μ' αυτά. Το ιδίωμα «Κιτσοπούλου» θα μπορούσε να ιδωθεί ως μεταμοντέρνα μετάλλαξη του θεάτρου καταγγελίας, διδακτική όσο και τα μανιχαϊστικά σχήματα που καταγγέλλει, «ο κακός νεοέλληνας» / «ο αθώς ξένος», «ο άκαρδος διαφθορέας» / «η πεπλανημένη νεαρά» κ.ά., κιτς όσο και η αισθητική του σκυλάδικου που κατηγορεί.

Στην παραμόρφωση των ανθρώπινων σχέσεων που η ηθοποιός-συγγραφέας τραβά ως τα άκρα, με αποκορύφωμα την τελευταία της παράσταση στο Θέατρο Τέχνης (*Η ανουσιότητα του να ζεις*),²⁶ σίγουρα μπορεί κανείς να διακρίνει την επιθυμία να αντικαθρεφτίσει την ευθύνη, την υποκρισία και την αναισθησία του καθενός μας. Αυτή η έμφαση στο γελοίο και στο παρωδιακό φαίνεται όμως ότι περισσότερο ακυρώνει παρά διεγείρει την επιθυμία αντίδρασης στην πραγματικότητα –κάτι που βέβαια μεταφράζει τον περιρρέοντα μηδενισμό της εποχής.

Ειδικά στο θέατρο, η αποπολιτικοποίηση των τελευταίων δεκαετιών πριν από την κρίση –όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη ευρύτερα– απομόνωσε τον θεατρικό συγγραφέα από το κοινωνικό περιβάλλον. Αντιδρώντας στην έξαρση του στρατευμένου θεάτρου που επικρατούσε τις δεκαετίες '60-'80, ο συγγραφέας των 80's στράφηκε σε μια δραματουργία του ιδιωτικού, που στα 90's άρχισε να γίνεται όλο και πιο βίαιη, αυτοκαταστροφική και ταυτόχρονα αυτοαναφορική. Η έμφαση στη φόρμα, ο γλωσσοκεντρισμός και η εκδικητική μανία ενάντια στην υποκρισία μιας τελματωμένης κοινωνίας της κατανάλωσης ήταν τα κυριότερα στοιχεία που επικρατούσαν στην ευρω-

23. Λένα Κιτσοπούλου, *Άουστρας ή Η αγριάδα*, σκηνοθεσία Γιάννη Καλαβριανού, Εθνικό θέατρο, 2013.

24. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Χαίρε Νύμφη*, σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου, Θέατρο Τέχνης, 2012.

25. Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα, *Ματωμένος γάμος*, σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου, Φεστιβάλ Αθηνών, 2014.

26. *Μια μέρα, όπως κάθε μέρα, σε ένα διαμέρισμα από τα χιλιάδες διαμερίσματα της Αθήνας, αυτά με τα κουφώματα ασφαλείας και τους βολικούς καναπέδες τους, σε κατάσταση αμόκ. Η η ανουσιότητα του να ζεις*, κείμενο - σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου, Θέατρο Τέχνης, 2015.

παϊκή δραματολογία από τη δεκαετία του '90 έως και το 2010. Το αυτομαστιγωτικό, παρωδιακό θέατρο των ορίων της Κιτσοπούλου είναι σαφώς καρπός αυτής της εποχής. Μπορεί να είναι κριτικό, σαρωτικό, ακραίο, κυρίως όμως παραμένει ομφαλοσκοπικό.

Με το επιτακτικό αίτημα πνευματικής εγρήγορσης που δημιουργεί το ιδεολογικό χάος στην Ελλάδα μετά την κρίση συνειδητοποιεί ωστόσο κανείς, τώρα περισσότερο παρά ποτέ, τη σημασία της συμμετοχής του καλλιτέχνη του θεάτρου στη διαδικασία της «κοινωνικής μεταβολής», όπως ο Μπρεχτ κατ' εξοχήν την ορίζει. Καθώς, λόγω της άτεγκτης πολιτικής της λιτότητας που υφίσταται η ελληνική κοινωνία και της ανόδου του νεοαζιστικού φαινομένου, πολλοί αναλυτές παραλληλίζουν τη δική μας εποχή με το τέλος της δημοκρατίας της Βαϊμάρης,²⁷ ο πειρασμός να επισκεφτούμε τον Μεσοπόλεμο για να ανακαλύψουμε το πρωτογενές νόημα του «πολιτικού θεάτρου» είναι μεγάλος. «Θέατρο της επικαιρότητας» για τον Piscator με εργαλείο το ρεπορτάζ και το ντοκουμέντο ή «θέατρο της αποστασιοποίησης» για τον Μπρεχτ με εργαλείο τον μύθο, το πολιτικό θέατρο, όπως αναδείχτηκε εκείνη την εποχή και αναπτύχθηκε αργότερα στη δεκαετία του 1960, είναι «πολιτικό» ακριβώς γιατί ζητά να αποκαλύψει τους μηχανισμούς της ιστορίας και να συμπαρασύρει προς την κοινωνική ανατροπή.

Βέβαια, όσο προβληματικός είναι ο παραλληλισμός μεταξύ Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και σύγχρονης Ελλάδας, αντίστοιχα προβληματική είναι και μια προβολή του σύγχρονου θεάτρου στο θέατρο του Μεσοπολέμου. Αφενός, μας είναι πιο οικεία (χρονικά και συναισθηματικά) η εσωστρέφεια του θεάτρου του Παραλόγου, που μπόλιασε και τις κατοπινές δραματοουργίες του ιδιωτικού, παρά η αισθητική του agit-prop ή του καμπαρέ, που προϋποθέτουν λαϊκά ακροατήρια. Αφετέρου, η διείσδυση μιας απολιτικοποιημένης μαζικής κουλτούρας στα λαϊκά στρώματα απομάκρυνε ριζικά το λεγόμενο «ευρύτερο κοινό» από τις αναζητήσεις της θεατρικής τέχνης. Τόσο η αισθητική της ωμότητας και ο ντετερμινισμός ως συστατικά του σύγχρονου δράματος όσο και η κοινωνική περιθωριοποίηση της θεατρικής τέχνης υπονομεύουν ριζικά την έκφραση μιας συλλογικής δύναμης πίστης σε κάτι καλύτερο που θα γεννήσει με τη σειρά της αντίστοιχα μαχητικά έργα.

Πάντως, χωρίς να παραβλέπουμε τον κίνδυνο της «εργαλειοποίησης» του καλλιτέχνη και του έργου του –γιατί «μια λειτουργική τέχνη στην υπηρεσία της επανάστασης» καταλήγει νομοτελειακά να γίνει όργανο προπαγάνδας– δυσκολευόμαστε να αντιληφθούμε ένα αυθεντικά πολιτικό θέατρο ξέχωρα από τις απόψεις και την πολιτική στάση του συγγραφέα. Μπορεί το πολιτικό θέατρο να είναι προϊόν ενός απομονωμένου ποιητή που δεν διεκδικεί μια πολιτική ταυτότητα την οποία μάλιστα εκφράζει δημόσια, μαχόμενος γι' αυτήν και ανεξαρτήτως θεάτρου; Η απάντηση σήμερα δεν είναι προφανής.

27. «Ό,τι ήταν για τους Γερμανούς η “ντροπή” της Συνθήκης των Βερσαλλιών φαίνεται να είναι για τους Έλληνες οι εντολές λιτότητας που έρχονται από τις Βρυξέλλες. Και όπως έγινε τη δεκαετία του 1920 στη Γερμανία, έτσι τώρα και στην Ελλάδα εκείνοι που ενισχύονται είναι οι ακραίες δυνάμεις στο δεξιό και το αριστερό φάσμα. Το πολιτικό σύστημα της χώρας καταρρέει. Ορισμένοι μάλιστα φοβούνται ότι στο τέλος η όξυνση της κατάστασης θα μπορούσε να καταλήξει σε στρατιωτικό πραξικόπημα». Σπίγκελ στο τεύχος - αφιέρωμά του για την Ελλάδα με τίτλο «Αντίο Ακρόπολη» (20/14-5-12). (Αναδημοσίευση στο άρθρο του Γιώργου Παππά, «Η Ελλάδα ξυπνά μνήμες δημοκρατίας της Βαϊμάρης», *Τα Νέα*, 2-6-2012.)

Σε κάθε περίπτωση, έχει σημασία να μην ταυτίσουμε το πολιτικό με το στρατευμένο θέατρο. Σ' αυτήν την κατεύθυνση, και σε αντιστοιχία με τη δική μας εποχή, ιδανικά θα σκεφτόμασταν τον Μπύχνερ, έναν συγγραφέα που συμμετείχε στο απελευθερωτικό κίνημα της εποχής του κατά της φεουδαρχίας, ανέπτυξε επαναστατική δράση, ανέλαβε ως δραματικός ποιητής «την αποστολή να προσεγγίσει την ιστορία όπως αυτή πραγματικά συνέβη» (*Επιστολή της 28ης Ιουλίου 1835*). Ενώ ταυτόχρονα, αντιμέτωπος μ' αυτήν ακριβώς «τη διπλή αποστολή» (του δραματουργού και του επαναστάτη), αποτύπωσε, εμπροσθόνομος από την εμπειρία της εμπλοκής του στο ιστορικό γίγνεσθαι, την ήττα της επανάστασης, τον φαναλισμό της ιστορίας αλλά και τον συνθλιπτικό μηχανισμό της κοινωνίας και της προτεσταντικής ηθικής επί του ατόμου (που εξακολουθεί να υφίσταται διακόσια σχεδόν χρόνια μετά). Λίγα σύγχρονα κείμενα μπορούν να θεωρηθούν πιο πολιτικά από τον Βούτσεκ που τυφλωμένος από την κοινωνική καταπίεση που του ασκείται στρέφεται ενάντια στον εαυτό του. Δεν είναι τυχαίο ότι το κείμενο αυτό επανέρχεται διαρκώς στην ελληνική σκηνή τα τελευταία χρόνια: Ας αναφέρω, ενδεικτικά, την παράσταση της Ομάδας Σημείο Μηδέν στο θέατρο Άττις (2013-2014) σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου, το *Κουαρτέτο Βούτσεκ* της Έλλης Παπακωνσταντίνου το 2012 στο Φεστιβάλ Αθηνών και τη σκηνοθεσία της Άντζελας Μπρούσκου δέκα χρόνια νωρίτερα το 2002, από τις πιο ενδιαφέρουσες πρόσφατες προτάσεις ερμηνείας του έργου στη χώρα μας. Αλλά και τη διασκευή του Μάνου Λαμπράκη σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη (*Puerto Grande, Χώρος Ιστορικής Μνήμης*, 2009), που τοποθετούσε τον σύγχρονο Βούτσεκ στο Γκουαντάναμο υπερτονίζοντας την αισθητική της ωμότητας και της φρίκης αντίστοιχα με το σύγχρονο δραματικό ιδίωμα. Έργο εντυπωσιακής διαύγειας, το πρωτότυπο δεν γίνεται δραστικότερο αν μεταγραφεί (όπως συμβαίνει στη διασκευή του Μ. Λαμπράκη) με περισσότερη ωμότητα απ' ό,τι ήδη περιέχει στην προοπτική μιας «επικαιροποίησής» του, κι είναι υποδειγματικά «πολιτικό» γιατί «πράγματι δεν μας αφήνει να εφησυχάσουμε, πράγματι δεν μας αφήνει να δεχτούμε την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων και μας ωθεί να θέσουμε με τον πιο εμφαντικό τρόπο το αίτημα για καθολική χειραφέτηση των ανθρώπων», όπως διαβάζουμε στο σκηνοθετικό σημείωμα του Σάββα Στρούμπου.²⁸ Όχι μόνο λόγω της ανατομικής διεξόδου στο μυαλό του ήρωα που επιτυγχάνει ο συγγραφέας αλλά κυρίως, λόγω του αισθήματος αλληλεγγύης που εκφράζει εντέλει απέναντι στον απεγνωσμένο στρατιωτικό κουρέα παρά την αποτρόπαια πράξη του.

Το αίσθημα της αλληλεγγύης τόσο απέναντι στους χαρακτήρες όσο και απέναντι στο κοινό είναι κατά την άποψή μας το ριζικό στοιχείο που λείπει από τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, κάτι που εντείνει τον μη-πολιτικό, ντετερμινιστικό, παθητικό, αυτοκαταστροφικό της χαρακτήρα. Φυσικά δεν μπορεί ο ουμανισμός να υποκαταστήσει την ποίηση. Αλλά μήπως και ο πειρασμός της τιμωρίας και της αυτοτιμωρίας έχει αγγίξει τα όρια του; Αρκετά από τα θεατρικά του Δημήτρη Δημητριάδη λόγου χάριν,²⁹ τόσο παλαιότερα –όπως η *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* και το *Υψωμα*–

28. Από το πρόγραμμα της παράστασης που παίχθηκε για δεύτερη χρονιά στο θέατρο Άττις (από τις 17 Οκτωβρίου 2014).

29. Βλ. αναλυτικά: Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης: Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα, 2015.

όσο και πρόσφατα –όπως ο *Τόκος*, ο *Φαέθων* και το *Άγγιγμα του βυθού*– διαθέτουν ιστορικές και πολιτικές διαστάσεις· αυτό δεν αίρει όμως το τιμωρητικό μένος και την οργή τους απέναντι στον σύγχρονο άνθρωπο. Μόνο σ' ένα έργο σαν τον *Κυκλισμό του τετραγώνου* εντοπίζουμε μια συμφιλίωση με την ανθρώπινη κατάσταση, μια μεγαλύτερη τρυφερότητα απέναντι στους χαρακτήρες. Θέτοντας το φιλοσοφικό πρόβλημα της επανάληψης τόσο από πλευράς φόρμας όσο και από πλευράς περιεχομένου, το έργο αυτό μας καλεί να αναγνωρίσουμε τους εαυτούς μας στη σπείρα του λάθους και να αντιμετωπίσουμε αυτή την επίγνωση ως αφετηρία μιας νέας αρχής. Κι αυτό ίσως να είναι περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο το στοίχημα του «πολιτικού» στο θέατρο σήμερα: το πώς θα εμπνεύσει εκ νέου πίστη σε κάτι νέο που θα 'ρθει.

Φυσικά αυτό δεν μπορεί να γίνει με κείμενα επικαιρικά και στενά καταγγελτικά που εξαντλούν την έννοια του πολιτικού στην πολιτική θεματολογία: τα εργασιακά, τη μετανάστευση, τους πανοπτικούς μηχανισμούς της εξουσίας κ.τ.λ. Ούτε όμως και σε έργα ποιητικά, που προβάλλουν μόνο το σκοτάδι και την απελπισία της ύπαρξης, χωρίς διακυμάνσεις, χωρίς αποχρώσεις, χωρίς αυτοσαρκασμό.

Σε πρόσφατη ανακοίνωση³⁰ που αφιερώσαμε σε δραματουργούς με σκηνική παρουσία στη Γαλλία (τον Δημήτρη Δημητριάδη και τον Γιάννη Μαυριτσάκη αλλά και τους τρεις πρωτοεμφανιζόμενους στα γαλλικά γράμματα, Έλενα Πέγκα, Μανώλη Τσίπο και Κωνσταντίνο Τζήκα, που παρουσιάστηκαν τον περασμένο Μάιο στο φεστιβάλ «Écrire et mettre en scène») χαρακτηρίζαμε τη δραματουργία που αναδύεται μετά την κρίση, στις πιο ενδιαφέρουσες εκδοχές της, «συμπτωματολογική»: Με την έννοια ότι αναπαράγει την παθογένεια της ελληνικής πραγματικότητας, όσο επεξεργασμένα και ποιητικά κι αν το κάνει.

Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η *Μετατόπιση προς το ερυθρό* του Μαυριτσάκη. Στο ευθέως συναρτώμενο με την κρίση αυτό έργο δεν υπάρχουν καν πρόσωπα, με την έννοια των θυτών ή των θυμάτων: πρωταγωνιστεί η διαδικασία της ίδιας της μόλυνσης. «Στον πυρήνα του έργου βρίσκεται», όπως το διατυπώνει ο συγγραφέας, «το σκοτάδι που βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο, αυτή η γέννηση του σκότους που φέρνει τον όλεθρο και την επικράτηση της κτηνωδίας».³¹ Καμία δυνατότητα διαφυγής δεν υπάρχει, κάθε ανθρώπινη παρέμβαση είναι δραματικά ματαιωμένη, η μόνη δυνατότητα είναι η καταγραφή του ολέθρου. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο εγγράφεται σε μια κατεύθυνση «μετα-πολιτική» ή ακόμα και «αντιπολιτική», αν μας επιτρέπεται ο νεολογισμός, μην αφήνοντας κανένα περιθώριο παρέμβασης της «πόλης», του «έξω» ή του κάθε «Άλλου» (που αντιμετωπίζεται μόνο ως φορέας μιας καταστροφικής σαγήνης) στον περίκλειστο χώρο του βαλλόμενου αλλά και τοξικού «εγώ».

«Συμπτωματολογικά» σ' εκείνη την ανακοίνωση χαρακτηρίζαμε και τα έργα *Νεκρή φύση* του Μανώλη Τσίπου, *Νεκρά φύλλα* του Κωνσταντίνου Τζήκα και *Γυναίκα και λύκος* της Έλενας Πέγκα³² που ταξίδεψαν στο φεστιβάλ της Caen, αφού κανένα δεν αφήνει να διαφανεί η προοπτική μιας συνειδητής υπέρβασης. Τα πρόσωπα σαν μαγνητισμένα σε κινήσεις και δίκτυα δράσεων που δεν ελέγχουν, είναι έρμια ενός ονειρώδους

30. Βλ. σημείωση 19.

31. Από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών.

32. Έλενα Πέγκα, *Γυναίκα και λύκος*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 2014.

ρεύματος. Η βία –συχνά αδικαιολόγητη, ατιμώρητη και κυρίως αυτοκαταστροφική– είναι το κύριο χαρακτηριστικό τους.

Αλλά η ελληνική κρίση γίνεται αισθητή και διά μέσου του πόθου της φυγής που τα έργα αυτά μεταφέρουν, του πόθου της απόδρασης από το οικείο περιβάλλον –πόθος που παραμένει τις περισσότερες φορές ανικανοποίητος και γι' αυτό ανάγεται στο επίπεδο της εμμονής. Είναι ένα θέατρο αρκετά νοσηρό, που αντανακλά σίγουρα τη συλλογική πραγματικότητα χωρίς να καταφέρνει να την αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο... Ακόμη και στο έργο της Έλενας Πέγκα που συνδέει την αγριότητα με τη διεκδίκηση της ευτυχίας και της ζωής κι όχι με τον ευνουχισμό (*Νεκρή φύση*) ή τον ακρωτηριασμό (*Νεκρά φύλλα*), η ηρωίδα δεν καταφέρνει να λάβει την ευθύνη μιας συνειδητής επιλογής και να έρθει αντιμέτωπη με τον φόνο που έχει διαπράξει. Η παρουσία λοιπόν της «κρίσης» στα έργα αυτά μεταφράζει ακριβώς την αδυναμία να μετουσιωθεί ο ποιητικός λόγος σε λόγο συνειδητής αντίδρασης, εξέγερσης, ανάτασης.

Όμως αυτή την εποχή, η πόλη και κάθε σπίτι μέσα στην πόλη είναι ένα καζάνι που βράζει –με την επίφαση της κανονικότητας απλώς να συγκαλύπτει την απόγνωση στο εσωτερικό του καθενός. Χρόνο με τον χρόνο η απόγνωση μεγαλώνει, όσο κι αν το διαψεύδουν τα επίσημα στοιχεία. Το θέατρο του συγγραφέα θα μεταβολίσει αυτή την απόγνωση; Θα πάψει κάποια στιγμή να στρέφεται προς τα μέσα, να εσωτερικοποιείται, να σωματοποιείται; Θα καταφέρει να υπονομεύσει την επιφάνεια, να αρθρώσει μια ορθολογική ερμηνεία των πραγμάτων, να βοηθήσει σε μια συλλογική επίγνωση της κατάστασης; Χρειαζόμαστε ένα θέατρο όχι μόνο σκοτεινό και αυτοτιμωρητικό αλλά και παραγωγικό σε μια θετική κατεύθυνση. Ακόμα και χαρούμενο, δυναμικό, εκρηκτικό. Μακριά από τις συμβάσεις της στράτευσης αλλά και ικανό να μας ξυπνήσει την ανάγκη για ζωή, για συνύπαρξη, για συλλογική δράση. Ένα θέατρο, εντέλει, που να μην υποτιμά ούτε να περιφρονεί το «δικαίωμα του καθενός μας για όμορφα και λαμπερά πράγματα».³³

33. Emma Goldman, *Living my Life*, Dover publications, New York, 1970, v. I, σ. 56.

Θέατρο, εκτελεστική εξουσία και οικογενειακές σχέσεις

Εισαγωγή

Η ειδική σχέση μεταξύ Δικαίου και Θεάτρου υφίσταται με την έννοια ότι κάθε θεατρικό έργο, κλασικό ή νεώτερο, περιπλέκεται γύρω από κάποιο νομικό πρόβλημα ή πραγματεύεται κάποια νομική έννοια. Το δικαϊκό υπόβαθρο,¹ ακόμη και όταν δεν είναι ιδιαίτερα εμφανές, υπάρχει και είναι αυτό που δίνει στο θεατρικό έργο, απομονώνοντας πάντοτε την λογοτεχνική και δραματική πλευρά, κοινωνική διάσταση και διαχρονική αξία.

Η παρούσα ανακοίνωση είναι μια τομή του κλασικού ορισμού του γάμου από τον Μοδεστίνου² και της διάκρισης των εξουσιών από τον Αριστοτέλη, όπως την επανέφερε ο Montesquieu στο *Πνεύμα των Νόμων*.³ Σκοπός των τριών διανοητών ήταν η εξειδίκευση δύο αόριστων νομικών εννοιών, της εξουσίας και του γάμου, εντοπισμένων στο πεδίο του Δημοσίου και του Ιδιωτικού Δικαίου αντιστοίχως.

I. Ο γάμος όχημα προς την (εκτελεστική) Εξουσία

Η εξουσία αποτέλεσε ανά τους αιώνες απόλυτο desideratum (A), ο δε γάμος και ευρύτερα οι σχέσεις σημαντική συνιστώσα του προσωπικού κεφαλαίου του κάθε ανθρώπου (B). Η χρήση απατηλών δεδομένων και μέσων (Γ) είναι μια κοινωνιολογικά συνήθης μέθοδος αναβάθμισης του κεφαλαίου αυτού που η θεατρική γραφίδα αναδεικνύει με πικρή ειρωνεία.

A. Η Εξουσία ως απόλυτο desideratum

Η Εξουσία είναι φαινόμενο συλλογικής ψυχολογίας που στηρίζεται στην υπακοή-υποταγή των υποκειμένων. Χωρίς υπακοή η εξουσία δεν είναι μόνον αναποτελεσματική

1. Ιωάννα Κονδύλη, «Θέατρο και Δίκαιο (Το δικαϊκό υπόβαθρο του θεατρικού έργου)», *ΧρΙΔ* (Ιανουάριος 2010), σ. 510-518, (= *Τμητικός Τόμος Γεωργίου Καλλιμόπουλου*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα / Κομοτηνή, 2010, σ. 293-319).

2. «Γάμος ἐστὶν ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνάφεια καὶ συγκλήρωσις τοῦ βίου παντός, θεῖου τε καὶ ἀνθρώπινου δικαίου κοινωνία» (Βασ. 28, 4, 1 = Ἄρμ Δ', 4, 1). βλ. Γεωργίου Πετρόπουλου, *Ιστορία και Εισηγήσεις του Ρωμαϊκού Δικαίου*², 1963, § 126, σ. 1159 επ.

3. Για το νόημα και την σημασία της διάκρισης, βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, «Εισαγωγή» σε Μοντεσκιέ, *Το Πνεύμα των Νόμων* (μετ. Κ. Παπαγιώργης – Π. Κονδύλης), Γνώση, Αθήνα, 1994, σ. 69 επ.

απλώς δεν υπάρχει. Στρατιωτική και πολιτική, θρησκευτική και οικονομική, εργοδοτική και συνδικαλιστική, συζυγική και πατρική, η εξουσία είναι έννοια πολυσήμαντη, ανεπίδεκτη ενιαίου ή ενωτικού ορισμού. Έχει τρεις όψεις, την κοινωνιολογική (ασκείται επί μίας ομάδας), την πολιτική (έχει οργανωμένη δύναμη), την νομική (ασκείται σύμφωνα με κάποιους κανόνες δικαίου).

Η θύραθεν αντίληψη, όπως διατυπώνεται από τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη, συνδέει την εξουσία με την τέχνη του άρχειν. Ηθική και Πολιτική συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. Οι φιλόσοφοι βασιλείς⁴ της πλατωνικής *Πολιτείας* αποτελούν ένα καθαρώς ηθικό αίτημα· η τέχνη του κυβερνάν είναι συνυφασμένη με την κάθε δεξιότητα της ψυχής ως γνώση και αρετή ταυτοχρόνως. Ειδικά ο Αριστοτέλης εξαρτά την ευδαιμονία της πόλης από την έμφυτη ανάπτυξη της κοινωνικότητας στο πλαίσιο του μέτρου και της μεσότητας στον ηθικό και τον πολιτικό τομέα.

Σύμφωνα με την *Πολιτεία* του Πλάτωνος η λειτουργία του κοινωνικού σώματος είναι ανέφικτη δίχως δικαιοσύνη. Με την δικαιοσύνη το σώμα γίνεται χαρισματικό, το μόνο δηλαδή που απομακρύνει από το «συμφέρον του κρείττονος». Επομένως, έκπτωση από ένα χαρισματικό σώμα οδηγεί στις καταχρήσεις της συμβατικής εξουσίας και της τυραννικής γραφειοκρατίας.⁵ Κατά τον Πλάτωνα, η αρετή της δικαιοσύνης εναρμονίζει ως συντονιστικό κέντρο την λειτουργία του σώματος με τον καταμερισμό της ορθής εργασίας σε κάθε μέλος το οποίο «πράττει τὰ αὐτοῦ» και δεν σφετερίζεται άλλη εργασία.⁶ Καθώς αυτό είναι χαρισματικό σώμα, η πολυπραγμοσύνη είναι η αδικία και, συνεπώς, η καταστροφή του σώματος.⁷ Ως εκ τούτου, δεν υπάρχει εξουσία εγωκεντρική και σφετεριστική του ενός μέλους εις βάρος του άλλου, αλλά λειτουργική αύξηση των χαρισμάτων.⁸ Πολιτεία υγιής είναι εκείνη της οποίας όλα τα μέρη χαίρουν και πάσχουν, καθώς συμβαίνουν τα ευχάριστα και τα δυσάρεστα, και δεν παρατηρείται καμμία «ιδίωσις» που επιβάλλει το «ἐμόν» και το «οὐκ ἐμόν».⁹ Στους *Νόμους* οι άρχοντες διαθέτουν τα χαρίσματα χάριν των αρχομένων. Σύμφωνα με τον μύθο, κατά την βασιλεία του Κρόνου άρχοντες δεν ήταν άνθρωποι αλλά δαίμονες.¹⁰ Στον *Πρωταγόρα* επισημαίνεται η ανάγκη να υπερνικηθεί μια ενδογενής ανθρώπινη αδυναμία και να ανευρεθούν γερά στηρίγματα στην οργάνωση της εξουσίας. Κατά τον μύθο, οσάκις οι άνθρωποι επιχείρησαν να συγκροτήσουν πολιτεία, διαλύονταν με αλληλοσπαραγμούς. Ο Ζεὺς τούς λυπήθηκε και μέσω του Ερμή τούς δώρισε δύο ανεκτίμητα προσόντα πολιτικής τέχνης, την αιδώ και την δίκη.¹¹

Ασκητική θέαση της εξουσίας υπό οποιανδήποτε μορφή της χωρίς καμία απολύτως εξαίρεση προκύπτει και από την πατερική γραμματεία. Κανένα θεσμικό αξίωμα δεν

4. Πλάτωνος *Πολιτεία*, Ε', 473d.

5. Βλ. και Φραντς Κάφκα, *Ο Πύργος* (μετ. Β. Πατέρας), Ροές, Αθήνα, 2005.

6. Πλάτωνος *Πολιτεία*, Δ', 433b.

7. *Ο.π.*, Δ', 434ab.

8. *Ο.π.*, Α', 346a.

9. *Ο.π.*, Ε', 462cd.

10. Πλάτωνος *Νόμοι*, Δ', 713C.

11. Πλάτωνος *Πρωταγόρας*, 320d-322d.

μπορεί και δεν πρέπει να ασκείται ως πηγή δυνάμεως και γοήτρου, αλλά ως έκφραση αποστολής διακονίας.¹²

Η πρόσβαση στην πολυπόθητη¹³ Εξουσία και μάλιστα στην Εκτελεστική ούτε ανοικτή στον καθένα είναι ούτε εύκολα αποκτιέται. Απαιτεί συνδυασμό προσόντων, ευκαιριών και τύχης. Ιστορικά εμφανίζεται ως αποτέλεσμα θείας επιλογής, κληρονομικής διαδοχής, λαϊκής εκλογής, αλλά και άσκησης ωμής βίας. Όποιος προσβλέπει στην εξουσία πρέπει να έχει ικανότητες πνευματικές και ηθικές, τεχνικές και πρακτικές, να εμπνέει εμπιστοσύνη, θαυμασμό, αγάπη. Οι ικανότητες αυτές είναι πραγματικές ή εικαζόμενες, προσωπικές ή απορρέουσες από το πολιτικό, στρατιωτικό, θρησκευτικό, οικογενειακό περιβάλλον. Ατομικά θετικά χαρακτηριστικά είναι η καλή εμφάνιση (νεανικότητα, ομορφιά, κομψότητα), η λαμπερή προσωπικότητα (οξύνοια, μόρφωση, ευγλωττία), η προγενέστερη δόξα, η εμπειρία, η δημοφιλία. Η άσκηση της Εξουσίας συνδέεται επίσης με την προσωπικότητα του αρχηγού, ο οποίος σπάνια κοσμεύεται από τις ιδιότητες που απαρίθμησε ο Μάρκος Αυρήλιος¹⁴ ή ο Κεκαυμένος.¹⁵ Πάντως είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ η φιλοσοφία –πλην εξαιρέσεων, όπως ο Καλλικλής, ο Μακιαβέλι ή ο Νίτσε– ασχολείται με την περιγραφή των ηθικών αρετών του ηγεμόνα, το Θέατρο στοιχίζεται σε ρεαλιστικότερες προσεγγίσεις. Από τον *Αγαμέμνονα* στον *Άμλετ* και από τον *Μάχβεθ* στους *Μνηστήρες του Θρόνου*,¹⁶ η πρόσβαση στην εξουσία και η διατήρηση σε αυτήν είναι βαμμένες με αίμα. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για ηπιότερες μορφές εξουσίας, όπως η πατρική. Στα Επτάνησα του 18ου και του 19ου αιώνα η πατρική παντοδυναμία παραπαίει από τον Δαρείο Ρονκάλα¹⁷ στον Παναγή Βιολάντη,¹⁸ ενίοτε με θανατηφόρα αποτελέσματα.

B. Ο γάμος συστατικό στοιχείο του προσωπικού κεφαλαίου

Η κοινωνική ιεράρχηση προσδιορίζει την σχέση εξουσίας και υποταγής. Οι μορφές, τα είδη και οι τρόποι της εξουσίας παραλλάσσουν και ποικίλλουν, αλλά η υψομετρική διαφορά παραμένει κύρια αιτία της άβεστης δίψας για κοινωνική κινητικότητα. Καθένας αρθρώνει τον δικό του λόγο, ενώ συχνά δημιουργούνται ομάδες αλληλέγγυες ή ανταγωνιστικές. Ανάλογα με την κοινωνική τους ταυτότητα, τα πρόσωπα έλκονται ή απωθούνται, συγκλίνουν ή αποκλίνουν, προσεγγίζουν ή συγκρούονται. Κάποιοι, ωστόσο, δεν εναρμονίζουν την στάση με την θέση τους και δεν συμπεριφέρονται ανάλογα.

12. Ι. Καραβιδόπουλος, «Η ηγεσία ως διακονία. Σχόλιο στο Μρ 10, 42-45», *Βιβλικές Μελέτες*, Θεσσαλονίκη, 1995, σ. 310-311.

13. «[...] και γὰρ οὐδεμία ἀνθρωπίνη ἡδονὴ τοῦ θεοῦ ἐγγυτέρω δοκεῖ εἶναι ἢ ἡ περὶ τὰς τιμὰς εὐφροσύνη.» (Ξενοφῶντος *Ἰέρων*, VII 4).

14. *Επιλογή από τα «Εἰς εαυτόν»* (μετ. - επιμ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Στιγμή («Στοχασμοί»), Αθήνα, 2007, *passim*, συγκεκριμένα αρ. 1, 2 και 40.

15. *Στρατηγικόν* (μετ. Δ. Τσαγκαράκης), Κανάκη, Αθήνα, 1996.

16. Έργο του Ερρίκου Ίψεν, γραμμένο το 1863, που έχει αποδοθεί και με τον τίτλο *Οι μνηστήρες του Στέμματος*.

17. Ο ρόλος του πατέρα στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεσι.

18. Ο ρόλος του πατέρα στην *Στέλλα Βιολάντη* του Γρηγορίου Ξενόπουλου.

Επιδιώκουν ανατροπή που δεν συνιστά αντιστροφή της ιεραρχίας ή καταστροφή της όποιας συμμετρίας, αλλά συνίσταται στην δική τους ένταξη σ' αυτή.

Το προσωπικό κεφάλαιο (capital personnel) κάθε ανθρώπου αποτελείται από πέντε συνιστώσες-συστατικά στοιχεία. Πρόκειται για την φυσική υπόσταση (την εμφάνιση και την υγεία του ανθρώπου), την καταγωγή του (κοινωνικό¹⁹ και οικονομικό επίπεδο της οικογένειας εν γένει, πατρικής και μητρικής γραμμής), την παιδεία του (εκπαίδευση, καλλιέργεια, εμπειρία), την επαγγελματική του απασχόληση, τον γάμο που συνάπτει.

Η οικογένεια, εκτός από την απ' ευθείας πρόσβαση στα αξιώματα με *stricto sensu* κληρονομική διαδοχή,²⁰ διαμορφώνει²¹ αποφασιστικά τις εκλογικές προτιμήσεις²² και τις πολιτικές φιλοδοξίες των μελών της. Πέραν των τίτλων ευγενείας και των μεγάλων οικονομικών μέσων, η οικογένεια τούς προσδίδει (ηθικό) κύρος, παράδοση, επιρροή²³ ή διασυνδέσεις. Έτσι, η ύπαρξη λαμπρών προγόνων, ακόμη και απώτατων, ή μακρινών εκ πλαγίου συγγενών αυξάνει την φήμη, το οικογενειακό γόητρο που απευθύνεται στην φαντασία. Ο «νεποτισμός» δεν περιορίζεται στους ανεψιούς των Παπών(!).

Ο γάμος δημιουργεί, διαμορφώνει ή βελτιώνει τις εξωτερικές συνθήκες, ώστε ο φιλόδοξος να υπερβεί τα όρια που ο ίδιος αισθάνεται ότι του ακυρώνουν τις προσβάσεις προς τις περιοχές της εξουσίας, συνήθως πολιτικής αλλά και οικονομικής, που ονειρεύεται να κατακτήσει. Ο αδίστακτος Κάρλος, φίλος του Κλαβίγκο στο ομώνυμο έργο του Γκαίτε,²⁴ αναπτύσσει διεξοδικά την σχετική επιχειρηματολογία: Οι πολύφερνες νύφες επιδιώκουν²⁵ γάμο με φέρελπι νεαρό άνδρα, έστω και καταγόμενο από κατώτερα κοινωνικά στρώματα, όταν διαβλέπουν θεαματική επαγγελματική σταδιοδρομία του.

19. James Coleman, «Social capital in the creation of human capital», *American Journal of Sociology* 94 (1988), σ. 95 επ.· R. D. Putman, «Bowling alone: America's declining social capital», *Journal of Democracy* 6/1 (1995), σ. 65 επ.: 67.

20. Michel Offerle, «Usages et usure de l'héritité», *Revue française de science politique* 5, 43ème année (1993), σ. 850-856.

21. Anne-Cécile Broutelle, «La politique, une affaire de famille(s)?», *Idées économiques et sociales* 166, (2011/4), σ. 31-38· Daniel Gaxie (dir.), *Explication du vote. Un bilan des études électorales en France*, Presses de Sciences Po, Paris, 1989.

22. Angus Campbell – Philip E. Converse – Warren E. Miller – Donald E. Stokes, *The American Voter*, John Wiley & Sons, New York, 1960.

23. «Outre la succession aux biens, il existe nombre des successions aux droits extrapatrimoniaux du défunt. Plus largement, à côté de la *succession in bonis*, il faut faire une place à ce que l'on appela dans l'ancienne France *la successio in dignitatibus* [...]. Il est vrai que, dans cette voie, l'on quitte progressivement le terrain du droit, du moins du droit privé, car la succession au pouvoir –entendons au pouvoir économique et social– n'est pas indifférente au droit» (François Terré – Yves Lequette – Sophie Gaudemet, *Droit Civil. Les successions. Les libéralités*, Dalloz, Paris, 2013, 4^e éd., n° 3)· Jean Carbonnier, *Essai sur les lois*, LGDJ, Paris, 2013 (2^e éd.), σ. 102.

24. Johann W. von Goethe, *Clavigo* (μετ. Γιώργος Δεπάστας), Νεφέλη, Αθήνα, 2005.

25. «Σε όλα τα κοινωνικά στρώματα υπάρχουν καλά κορίτσια που καταστρώνουν σχέδια και στρατηγικές για να σε κατακτήσουν. Η μία χρησιμοποιεί την ομορφιά της, η άλλη τα πλούτη της, την κοινωνική της τάξη, το πνεύμα της, τους συγγενείς της» (ό.π., σ. 64-65).

Πρόκειται για μια κοινωνική σύμβαση αναγκαία για την ταχεία ανέλιξη κάθε νεαρού φιλόδοξου,²⁶ ενώ οποιαδήποτε αντίθετη επιλογή απορρίπτεται²⁷ σαν «περίεργη».

Γ. Η απάτη ως μέσο επίτευξης του γάμου

Τα ελαττώματα της βουλήσεως που μπορεί να προκαλέσουν ακύρωση της δικαιοπραξίας, σύμφωνα με τις Γενικές Αρχές του Αστικού Δικαίου, είναι τρία, η πλάνη, η απάτη και η απειλή. Ωστόσο, προκειμένου περί ακυρώσεως του γάμου, τα ελαττώματα αυτά περιορίζονται σε δύο, δηλαδή αποκλείεται η περίπτωση της απάτης. Εμπόδιο στην ακύρωση του γάμου από τον σύζυγο που επικαλείται την υφαρπαγή της συναίνεσής του μέσω τεχνασμάτων ή και ραδιουργιών του ετέρου συζύγου, έθεσε η επιλογή του νομοθέτη να προκρίνει την σταθερότητα του θεσμού του γάμου. Την παραδοσιακή αυτή αντίληψη εκφράζει το γνωμικό του Loysel «στον γάμο εξαπατά όποιος το μπορεί»,²⁸ ειδικά όταν η απάτη περί την πραγματική εμφάνιση του προσώπου εξαγνίζεται από την άδολη αγάπη. Το ψυχολογικό-βουλητικό στοιχείο ήταν πολύ σημαντικό ήδη από τον ρωμαϊκό γάμο, όπως εναργώς εκφράζεται από το αξίωμα *consensus facit nuptias*, διατυπωμένο από τον Ουλπιανό.²⁹

Η απάτη περί την κοινωνική και περιουσιακή κατάσταση των μελλονύμφων –εξειδίκευση της έννοιας της «κοινωνικής» ταυτότητάς τους–, τα μέσα που οι υποψήφιοι γαμπρός και νύφη μετέρχονται, συνήθως κωμικά ενίοτε και δραματικά, αποτελούν κοινότοπο καμβά της δραματουργίας του 19ου αιώνα.³⁰ Η σύμπτωση δεν αρκεί για να εξηγήσει το ομοούσιο δραματικό κέντρο. Το φαινόμενο μάλλον οφείλεται στην μεγάλη, και πάντως μεγαλύτερη σε σχέση με τους δύο προηγούμενους αιώνες, κινητικότητα μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών στρωμάτων.

26. «... Τι μπορεί να προσφέρει ακόμα και ο πιο πλούσιος γάμος σε κάποιον που έχει φτάσει τόσο μακριά, αν και κοινός θνητός; Αυτός, με το πνεύμα του, με τα χαρίσματά του, είναι ασυγχώρητο, είναι αδύνατον να μείνει εκεί που είναι. Και έκανα σχέδια. Υπάρχουν ελάχιστοι άνθρωποι που είναι συγχρόνως τόσο δραστήριοι και ευέλικτοι, τόσο ιδιοφυείς και φιλόπονοι. Αυτός είναι κατάλληλος για κάθε ειδικότητα, σκέφτηκα. Ως αρχειοφύλακας θα αποκτήσει σύντομα τις πιο σημαντικές γνώσεις, θα γίνει απαραίτητος, και με τον πρώτο ανασχηματισμό θα γίνει υπουργός [...] Όταν λοιπόν τελείωσα μ' αυτά τα σχέδια, άρχισα να αναζητώ μια καλή νύφη για σένα. Βρήκα πολλά μεγάλα τζάκια που θα παράβλεπαν την καταγωγή σου, κάποια από τα πλουσιότερα που ευχαρίστως θα πλήρωναν το κόστος της κοινωνικής σου θέσης, μόνο για να μπορούν να συμμετάσχουν στο μεγαλείο του δεύτερου βασιλιά...» (ό.π., σ. 66-67).

27. «Και μη σκεφτείς ότι η Αυλή θα δει αδιάφορα αυτόν τον γάμο. Ξέχασες ποιοι είχαν αντιρρήσεις για την σχέση σου, για το γάμο σου με την Μαρί, ξέχασες ποιοι σου έβαλαν την έξυπνη ιδέα να την εγκαταλείψεις; Θέλεις να τους απαριθμήσω;» (ό.π., σ. 68).

28. «En mariage, il trompe qui peut», *Institutes coutumières*, liv. II tit. III, n° 3· F. Terré – Dominique Fenouillet, *Droit Civil. Les personnes, La famille, Les incapacités*, Dalloz, Paris, 2011 (8^e éd.), n° 372.

29. «Nuptias non concubitus consensus facit» (Dig. 35,1,15).

30. Χαρακτηριστικό είναι το έργο του Δημητρίου Κορομηλά *Ο ξανθός νέος* (1890), στο οποίο διακωμωδείται η υστερόβουλη συμπεριφορά ενός φτωχού λιμοκοντόρου, υπαλλήλου τροφοδοσίας γαλλικού πλοίου, που παρεισφρεί λάθρα σε κοσμικό αποκριάτικο φιλανθρωπικό χορό πολυτελούς ξενοδοχείου της Κηφισιάς και, προκειμένου να «ψαρέψει» κόρη της αθηναϊκής αριστοκρατίας, καμώνεται τον πλούσιο ομογενή από την Αγγλία.

Στο μονόπρακτο *Η κόρη του παντοπώλου* (1865) του Άγγελου Βλάχου, ο Κωνσταντίνος, πρώην «δούλος» σε ξένη πρεσβεία, καλοφτιαγμένος, ωστόσο, και με καλούς τρόπους, εκμεταλλεύεται την ωραία εμφάνιση και την εκλεπτυσμένη συμπεριφορά του, προκειμένου, ψευδόμενος, να παραπλανήσει ως προς την επαγγελματική του θέση και να παντρευτεί την Μαριγώ, κόρη εύπορου εμπόρου. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και το δίπρακτο έργο *Ο Φιάκας*³¹ του Δημοσθένη Μισιτζή, που μάλιστα στις δύο πρώτες παραστάσεις παίχτηκε με τον εύγλωττο τίτλο *Ο απατεών!*³² Επίσης καλοφτιαγμένος και κατάχρεως, ο Χαρίλαος Πλουτίδης (Φιάκας), προκειμένου να σαγηνεύσει πλούσια κληρονόμο, εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας χονδροειδούς σκηνοθεσίας ως Γερμανός βαρώνος, επιλεγείς μάλιστα από τον αυτοκράτορα για υπουργός Οικονομικών!

Τα υποψήφια θύματα, Μαριγώ και Ευανθία αντίστοιχα, έχουν κοινά χαρακτηριστικά: μεγαλομανία, απειρία, ευπιστία και ανάγνωση γαλλικών μυθιστορημάτων!³³ Ο αντιδυτικός διδακτισμός των έργων αυτών συνιστά ένα από τα αίτια της απήχησής τους. Κατά την κρίσιμη στιγμή, η από μηχανής σύμπτωση αποκαλύπτει τις αληθινές περιστάσεις και σώζει τα αφελή κοράσια από τους επίδοξους προικιστές.

Διατοπική διάσταση στην απατηλή σαγήνη προσδίδει ο *Επιθεωρητής* του Νικολάι Γκόγκολ, μια πεντάπρακτη κωμωδία γραμμένη το 1836, από τα σημαντικότερα δείγματα της ρώσικης λογοτεχνίας. Πρόκειται για σάτιρα που καυτηριάζει την διαπλοκή πλούτου, (εκτελεστικής) εξουσίας και οικογενειακών σχέσεων στην τσαρική Ρωσία.

Ο Χλιεστακόφ, ένας χαμηλόβαθμος δημόσιος υπάλληλος από την Αγία Πετρούπολη, κατάχρεως και πειναλέων, διαμένει σε ένα φτωχικό πανδοχείο μιας μικρής επαρχιακής πόλης. Οι διεφθαρμένοι τοπικοί άρχοντες, πληροφορούμενοι ότι ένας επιθεωρητής μεταβαίνει ινκόγκνιτο στην πόλη τους, πείθουν εαυτούς, με μια αφελή αλληλουχία συλλογισμών, ότι ο Χλιεστακόφ είναι ο εν λόγω αξιωματούχος. Εκείνος δράττεται της ευκαιρίας και συνεχίζει την πλάνη, η οποία όμως μετατρέπεται πλέον σε απάτη: κομπάζει για τις υψηλές διασυνδέσεις του στην πρωτεύουσα, δέχεται δώρα, ερωτοτροπεί με την σύζυγο και την θυγατέρα του Επάρχου, την οποία μάλιστα και αρραβωνιάζεται.³⁴

31. Ο τίτλος προέρχεται από τη λέξη «φιάκα» που σημαίνει τέχνασμα, κατεργαριά.

32. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Φιάκας, Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τ. Β/1: *Από την Επανόσταση του 1821 ως την Μικρασιατική Καταστροφή*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006, σ. 237-253.

33. Πρβλ. Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων* (φιλ. επιμ.: Κ. Γ. Κασίνης), Το Ροδακίό, Αθήνα, 1999.

34. ΕΠΑΡΧΟΣ: [...] Ο γαμπρός μας ξέρει πολλούς υπουργούς και μπεινοβγαίνει στην Αυλή του Τσάρου. Κάπου θα βολέψει και εμένα. Μπορεί να με κάνει στρατηγό... / Λες να με κάνει στρατηγό; / ANNA: Γιατί όχι; Σου πάει για στρατηγός. / ΕΠΑΡΧΟΣ: Με σκέφτεσαι με την στολή και τα παράσημα; Και την κορδέλα με τον μεγαλόσταυρο; Τι κορδέλα να προτιμήσω, κόκκινη ή μπλε; / ANNA: Μπλε, φυσικά, να είναι ασορτί με τα μάτια σου. / ΕΠΑΡΧΟΣ: Εμένα θα μου άρεσε κι η κόκκινη. Τέλος πάντων. Και θα πηγαίνουμε παντού με άμαξα και συνοδεία. Και θα μας καλούν πρίγκιπες και δούκες. / [...] / ΕΠΑΡΧΟΣ: Και θα τρώμε νόστιμα ψάρια σερβιρισμένα σε ασημένιες πιατέλες. Αχ, μου τρέχουνε τα σάλια! / ANNA: Εσύ σκέφτεσαι το φαί, εγώ σκέφτομαι το σπίτι μας. Θα είναι το καλύτερο της Πετρούπολης! Σαλόνια γεμάτα καθρέφτες και πολυελαίους... Και στην κρεβατοκάμαρά μου αρώματα, που να μπαίνεις και να γλαρώνεις από ευχαρίστηση (Νικολάι Γκόγκολ, *Ο Επιθεωρητής, απόδοση Ερρίκος Μπελιές, Ηριδανός, Αθήνα, 2009, σ. 142-143*).

Όταν η απάτη αποκαλύπτεται, ο Χλιστακόφ έχει ήδη προλάβει να αναχωρήσει, ενώ ο αληθινός επιθεωρητής καταφθάνει.

II. Η (εκτελεστική) Εξουσία προϋπόθεση του γάμου

Όταν η προσωπική σχέση είναι ανταλλακτική, η απώλεια της όποιας θέσης εξουσίας συνεπάγεται την απώλεια και του γάμου, επιτευχθέντος ή προσδοκωμένου (Α). Και πριν από την τέλεσή του, η διπλή απώλεια της θέσης εξουσίας και της προσωπικής σχέσης είναι σχετικά απλή υπόθεση, εύκολα διαχειρίσιμη. Όμως, μετά την τέλεσή του, η απώλεια της θέσης αυτής είναι περίπλοκη, ευθέως ανάλογη προς την έκταση της ελαττωματικότητας της βουλήσεως (Β) και αντιστρόφως ανάλογη προς το εύρος της προστασίας που το Δίκαιο αναγνωρίζει στον γάμο (Γ). Η ανάλυση της ισορροπίας μεταξύ των δυο αυτών παραμέτρων αποκωδικοποιεί την θεατρική δράση.

A. Η διάλυση της πλάνης λόγω απάτης

Με την διάλυση της πλάνης το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από την εθελουφλία του παραπλανηθέντος στις όποιες συνέπειες. Οσάκις, παρά την υπέρβαση κάποιων ορίων, την παράβαση κάποιων κανόνων Δικαίου ή την καταπάτηση κάποιων συμφερόντων, ο γάμος δεν έχει ακόμη συναφθεί, η καταστροφή αποφεύγεται, τουλάχιστον πλην ορισμένων τραγικών εξαιρέσεων, όπως της άτυχης Στέλλας Βιολάντη, που οδηγείται στον θάνατο από τον αγνό έρωτά της για έναν τυχοδιώκτη προικοθήρα.

Εξάλλου, εάν έχει ήδη συναφθεί μνηστεία, η εξαπάτηση ως προς την κοινωνική ή περιουσιακή κατάσταση του ενός μνηστού θεωρείται ότι αποτελεί σπουδαίο λόγο³⁵ λύσεώς της, συγκαταλέγεται, δηλαδή, μεταξύ εκείνων των περιστατικών τα οποία, κρινόμενα αντικειμενικά με βάση την καλή πίστη, καθιστούν την συνέχισή της μη ανεκτή και δικαιολογούν την ματαίωση του γάμου. Έτσι, όταν συντρέχει περίπτωση απάτης ως προς την οικονομική επιφάνεια ή το περίζηλο επαγγελματικό status του ετέρου, ο μνηστός-θύμα διαλύει την μνηστεία, χωρίς να υποχρεούται σε αποζημίωση του «απατεώνα», των γονέων του ή κάποιου τρίτου που ενήργησε στην θέση τους για την ζημία που έπαθαν εξ αιτίας δαπανών ή άλλων μέτρων που έλαβαν με την προσδοκία του γάμου, αφού ληφθούν υπ' όψη και οι ειδικές περιστάσεις. Αντιθέτως, ο απατεών, καθώς υπαίτια προκάλεσε την διάλυση της μνηστείας, βαρύνεται με υποχρέωση αποζημίωσης (ΑΚ 1347 §1 και §2).

Η απώλεια της περίοπτης επαγγελματικής θέσης ως κοινωνικός λόγος ικανός να δικαιολογήσει την διάλυση της μνηστείας αποτελεί συστατικό στοιχείο του μύθου, αποφασιστικό για την εξέλιξη της πλοκής στον *Υπάλληλο* (1836) του Μ. Χουρμούζη, έργο σύγχρονο του *Επιθεωρητή*. Η κωμωδία δεν καυτηριάζει απλά ένα «γραφειοκρατικό πρόβλημα» αλλά «μια προσωπογραφία μειοδότη σε όλες τις πτυχές της δημόσιας και

35. Α.Π. 91/2001, ΝοΒ50, (2002), σ. 120 (= Ε.Ε.Ν. 2002, σ. 370)· βλ. και Αναστάσιο Βαλτούδη στο Απόστολος Σ. Γεωργιάδης /Σ.Ε.Α.Κ., Π. Ν. Σάκκουλας (Δίκαιο & Οικονομία), Αθήνα, 2013, άρθ. 1347, αρ. 6. Άλλοι σπουδαίοι λόγοι είναι η απιστία, η επανειλημμένη και αδικαιολόγητη αναβολή του γάμου, η ανάρμοστη συμπεριφορά έναντι του άλλου μνηστού ή των συγγενών του.

ιδιωτικής ζωής». Ο τρόπος που ζει, μιλάει, φέρεται και σκέπτεται, απεικονίζει ένα ξένο μοντέλο και μια αφύσικη μεταφύτευση.³⁶ Ο Ολυμπιάδης, «ένας από αυτούς τους νέους τυραννίσκους που αλλοιώναν την εθνική και κοινωνική ζωή του τόπου»,³⁷ παράλληλα με τις άλλες ξενόφερτες και καταγέλαστες δραστηριότητές του, επιδιώκει και έναν επιτυχημένο γάμο που θα διασφαλίσει την κοινωνική και οικονομική ανέλιξή του. Όμως, η εκλεκτή της καρδιάς του, Κλεοπάτρα, προτιμάει τον Ξενοφώντα και πείθει τους οικείους της να αποπέμψουν τον ανεπιθύμητο γαμπρό, χρησιμοποιώντας σαν τέχνασμα την χαλκευμένη είδηση της απόλυσής του από την όποια θέση εξουσίας κατέχει.

Ωστόσο, *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845), «πρωτότυπο πάντρεμα του Αριστοφάνη με τον Μολιέρο»,³⁸ είναι το θεατρικό έργο στο οποίο οι έννομες συνέπειες της διάλυσης της πλάνης λόγω απάτης περιγράφονται με απaráμιλλη σπιρτάδα και νομική ακρίβεια.

Ο Μανώλης Κουτρούλης, «ράπτης εκ Σύρας», έρχεται στην Αθήνα μαζί με τον μαθητευόμενό του, Στροβίλη, για να ζητήσει σε γάμο την Ανθούσα, μεσοαστικής οικογένειας, κόρη του φίλου του, Σπύρου, ιδιοκτήτη καφενείου. Όμως, η μεγαλομανής Ανθούσα –περισσότερο από κοινωνικό υπολογισμό παρά από ερωτικό αίσθημα– συνδέεται με τον ερωτευμένο μαζί της αστυνομικό γραφέα, Λεωνίδα Ξανθούλη. Για να αποφύγει τον επίδοξο γαμπρό χωρίς να εναντιωθεί στην θέληση του πάτερα της, η Ανθούσα θέτει στον αγράμματο Κουτρούλη έναν όρο, να γίνει από ράπτης υπουργός, δηλαδή να αλλάξει κοινωνική τάξη και μάλιστα θεαματικά. Με υπόγειες και καταγέλαστες διαδρομές ο Στροβίλης κατορθώνει να διαδώσει την δήθεν υπουργοποίηση του Κουτρούλη με αντάλλαγμα ο ράπτης να «προικίσει» την αγαπημένη του Σοφούλα. Ο Κουτρούλης χρησιμοποιεί όλα τα μέσα (αναξιοκρατία, διαπλοκή, διαφθορά, εξαγορά συνειδήσεων, ξενομανία, μιμητισμό) και φαίνεται να επιτυγχάνει αυτό που αρχικά έμοιαζε ακατόρθωτο. Η φιλόδοξη Ανθούσα τον παντρεύεται, ωστόσο η αποκάλυψη της αλήθειας δεν αργεί.

ΑΝΘΟΥΣΑ: Πώς υπουργός δεν είναι;
ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ: Όχι, υπουργός, κυρία μου,
δεν είναι· είναι ράπτης, μη προς βάρος σας,
και θα πηγαίνει εις την φυλακήν ευθύς.
ΑΝΘΟΥΣΑ: Αφ' ου δεν είναι, όχι, με ηπάτησαν·
όχι, δεν θέλω, δεν τον θέλω άνδρα μου·
τον ράπτην δεν τον θέλω, θέλω υπουργόν.
Τον γάμον διαλύω, είναι άκυρος·
είν' άκυρος, είν' άνομος, είναι ψευδής.
Είναι απάτη, δόλος, χλεύη, εμπαιγμός.
Βοήθησέ με, φίλε Λεωνίδα μου.
Διάλυσε τον γάμο αστυνομικώς,
κ' είμ' εδική σου, και σε στεφανώνομαι.

36. Τάσος Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία – Θέατρο*, Χ. Μπούρας, Αθήνα, 1986, σ. 368-369.

37. Στ. Ιω. Δρομάζος, «Ο Υπάλληλος του Χουρμούζη στην Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Καθημερινή*, 18-11-1977, σ. 10.

38. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Με τον Μουσών τον έρωτα...» *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σ. 177.

Ω! ενθυμείσαι τι δεσμοί μάς έδεναν.
 ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ: Δεν ενθυμούμαι τίποτε, κυρία μου.
 Ηξεύρω μόνον πως ο κύριος αυτός
 σήμεραν είναι νόμιμός σας σύζυγος·
 κ' ευχαριστώ την τύχην πως δεν είμ' εγώ.
 ΑΝΘΟΥΣΑ: Λοιπόν θα μείνω ως το τέλος ράπταινα!
 κ' αντί να γίνω υπουργίνα έχασα,
 και τον υπαστυνόμο! Δυστυχία μου!³⁹

«Ο θεματικός καμβάς της κωμωδίας πλέκεται γύρω από την ανάγκη κοινωνικής αναρρίχησης».⁴⁰ Ενδεχομένως, η Ανθούσα θα ισχυριζόταν ότι η δήλωση με την οποία εξέφρασε την βούλησή της να παντρευτεί τον Κουτρούλη περιείχε μια μη εκπληρωθείσα αίρεση (υπό τον όρο «να γίνει υπουργός»). Εάν η Ανθούσα επαναλάμβανε τις αξιώσεις της και ενώπιον του ιερέως κατά την ιερολογία, ο γάμος, στο πλαίσιο του ισχύοντος ελληνικού Δικαίου, δεν θα ήταν απλώς ακυρώσιμος αλλά άκυρος (άρθ. 1372 §1 ΑΚ),⁴¹ διότι καθορίζοντας τις προϋποθέσεις έγκυρης σύναψης του γάμου, ο Αστικός Κώδικας προβλέπει ότι οι σχετικές δηλώσεις γίνονται αυτοπροσώπως και χωρίς αίρεση ή προθεσμία (άρθ. 1350 §1 εδ. β').

B. Το νομοθετικό ταξίδι

Το δικαϊκό υπόβαθρο των προαναφερθέντων έργων και κυρίως του *Γάμου του Κουτρούλη* εντοπίζεται σε ένα γνωστό ζήτημα του Οικογενειακού Δικαίου σχετικό με την εγκυρότητα του γάμου σε περίπτωση ελαττωματικής βουλήσεως των μελλονύμφων, το οποίο είχε καταγραφεί έντονα ήδη στον Ναπολέοντειο Κώδικα (1804). Πρόκειται για την έκταση της ακυρωσίας λόγω πλάνης περί την ταυτότητα του προσώπου του ετέρου των συζύγων ή, άλλως ειπείν, για το κανονιστικά αποδεκτό εύρος της αόριστης νομικής περιφράσης «ταυτότητα του προσώπου». Ο ακυρώσιμος γάμος παράγει όλα τα αποτελέσματα του έγκυρου, ώσπου να ακυρωθεί με δικαστική απόφαση. Ο συντακτικός νομοθέτης είχε να ισορροπήσει ανάμεσα στην προστασία της ελεύθερης, απαλλαγμένης ελαττωμάτων, συνειδητής βουλήσεως και την σταθερότητα του γάμου.

Κατά τις προπαρασκευαστικές εργασίες του γαλλικού Αστικού Κώδικα, στην συνεδρίαση της 4ης Vend. του έτους 10 οι εισηγητές Thibaudeau και Tronchet τάχθηκαν υπέρ ενός ευρέος ορισμού της πλάνης που συμπεριελάμβανε και τις ιδιότητες του προσώπου. Αργότερα, όμως, στο πλαίσιο του Ναπολέοντειου Κώδικα⁴² διαμορφώθηκαν διαδοχικά τρεις απόψεις. Η πρώτη⁴³ ερμήνευε την έκφραση της «πλάνης περί το πρόσωπο» στενότερα, περιορίζοντάς την αποκλειστικά στην ταυτότητα του φυσικού προσώπου και εξαιρώντας τις ιδιότητές του. Η δεύτερη άποψη την διεύρυνε, περιλαμβάνοντας και την

39. Αλέξανδρος Ρίζος-Ραγκαβής, *Του Κουτρούλη ο γάμος*, Νεφέλη, Αθήνα, 2012, σ. 136.

40. Ο.π., σ. 167.

41. Βλ. Νίκος Γεωργιάδης / Σ.Ε.Α.Κ., άρθ. 1350-1352, αρ. 3.

42. Décret du 17 mars 1803: «Lorsqu' il y a eu erreur dans la personne, le mariage ne peut être attaqué que par celui des deux époux qui a été induit en erreur».

43. Robert-Joseph Pothier, *Contrat du mariage*, αρ. 310.

αστική ταυτότητα του προσώπου. Πρόκειται, κατά τον ίδιο τον Ναπολέοντα, για την «πλάνη περί την οικογένεια». ⁴⁴ Τέλος, η τρίτη άποψη την διεύρυνε ακόμη περισσότερο, περιλαμβάνοντας και τις ουσιώδεις ιδιότητες του προσώπου τις οποίες εξειδικεύει ο δικαστής. Ως τέτοιες κρίθηκαν η εθνικότητα, η θρησκεία. Η τρίτη άποψη κατοχυρώθηκε νομοθετικά στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα. ⁴⁵

Κατά τις προπαρασκευαστικές εργασίες για τον ελληνικό Αστικό Κώδικα, το άρθρο 31 του προσχεδίου του Εισηγητού και το άρθρο 35 της Συντακτικής Επιτροπής όριζε: «Δύνανται να ζητηθή η ακύρωσις του γάμου υπό του συζύγου, όστις ήχθη εις την τέλεσιν αυτού εξαπατηθείς παρά του ετέρου, ή, εν γνώσει τούτου, παρά τρίτου. Θεωρείται εξαπατηθείς ο σύζυγος, εάν ψευδώς τω παρεστάθη η πραγματική κατάστασις, εφ' όσον αυτή, εν τη εκτιμήσει της εννοίας του γάμου, θα απέτρεπε δεδικαιολογημένως αυτόν από του γάμου, εάν κατά την σύναψιν τούτου διετελεί εν γνώσει της πραγματικής καταστάσεως. Ο εξαπατηθείς δεν δύναται να ζητήση την ακύρωσιν, εάν, λαβών γνώσιν της πραγματικής καταστάσεως, ενέκρινε τον γάμον. Υφίσταται ιδία εξαπάτησις, εν τη εννοία της προηγουμένης παραγράφου, εάν απεκρύβη σοβαρά ασθένεια αποτελούσα εξαιρετικόν κίνδυνον διά τον εξαπατηθέντα σύζυγον και τους απογόνους αυτών. Δεν υφίσταται εξαπάτησις, εάν η ψευδής παράστασις στρέφηται περι τας περιουσιακάς συνθήκας του ετέρου συζύγου».

Παράλληλα, το προσχέδιο της Συντακτικής Επιτροπής του Α.Κ. στο άρθρο 30, αποδίδοντας τις παραγράφους 1333 και 1336 εδ.2 του γερμανικού Α.Κ., είχε μια ευρεία διατύπωση που συμπεριελάμβανε τόσο τις φυσικές όσο και τις διανοητικές και ηθικές ιδιότητες του προσώπου. ⁴⁶

Γ. Γάμος ακυρώσιμος λόγω πλάνης

Έπειτα από πολλές συζητήσεις στον ισχύοντα Αστικό Κώδικα η ακύρωση του γάμου λόγω πλάνης ρυθμίζεται από την διάταξη του άρθρου 1374 ως εξής: «γάμος που έχει τελεσθεί μπορεί να ακυρωθεί εξ αιτίας πλάνης σχετικής με την ταυτότητα του προσώπου του άλλου συζύγου». Όπως προκύπτει από την απλή ανάγνωση του άρθρου αυτού, αντίθετα με τις κοινές δικαιοπραξίες, η λόγω πλάνης προσβολή του γάμου είναι εντελώς περιορισμένη: Δεν επιτρέπεται σε κάθε περίπτωση ουσιώδους πλάνης, αλλά μόνον ως πλάνη περί την ταυτότητα του προσώπου του άλλου συζύγου, που ισοδυναμεί με πλάνη ως προς τις φυσικές ή αστικές ιδιότητες με τις οποίες προσδιορίζεται γενικά, ή στην συγκεκριμένη περίπτωση το άτομο, υπό την προϋπόθεση βεβαίως ότι αυτές είναι τόσο ουσιώδεις, ώστε η ύπαρξη ή η ανυπαρξία τους να επιδρά αποφασιστικά στην

44. Pierre-Antoine Fenet, *Recueil complet des travaux préparatoires du Code Civil*, 15 vol.-in 8^o, Paris, 1836, t. IX, σ. 453.

45. Loi 75-617 du 11 juillet 1975, art. 180 al. 2: «S'il y a eu erreur dans la personne ou sur des qualités essentielles de la personne, l'autre époux peut demander la nullité du mariage».

46. «Δύνανται να ζητηθή η ακύρωσις του γάμου παρά του συζύγου όστις εκ πλάνης περί το πρόσωπον του ετέρου συζύγου ήχθη εις την τέλεσιν του γάμου. Ένεκα πλάνης περί τας προσωπικάς ιδιότητας δύναται να ζητηθή η ακύρωσις του γάμου, μόνον εάν αύται είναι ικαναί να είχαν αποτρέψει δεδικαιολογημένως τον πλανηθέντα από της τελέσεως αυτού. Δεν χωρεί ακύρωσις, εάν ο πλανηθείς, μετά την διάλυσιν της πλάνης, ενέκρινε καθ' οιονδήποτε τρόπον τον γάμον».

προσωπικότητα του άλλου συζύγου, έτσι ώστε αυτός δεν θα τελούσε τον γάμο εάν γνώριζε την πραγματική κατάσταση.⁴⁷ Η νομολογία έχει κάνει δεκτό ότι οι ιδιότητες του προσώπου που αναφέρονται στην παρθενία, την ηλικία,⁴⁸ την ευφυΐα, την μόρφωση, την σωματική ή ψυχική υγεία⁴⁹ του άλλου συζύγου δεν αλλοιώνουν την προσωπικότητα του προσώπου και, κατ' ακολουθίαν, δεν θεμελιώνουν δικαίωμα ακυρωσίας, εάν εμφιλοχωρήσει πλάνη γι' αυτές.⁵⁰ Το ίδιο ισχύει ειδικά και ως προς την κοινωνική προβολή, την ποινική καταδίκη πριν από τον γάμο, την περιουσιακή και επαγγελματική κατάσταση.

Όπως προκύπτει και από την γραμματική ερμηνεία του άρθρου 1374 §1 Α.Κ. («... λόγω πλάνης...») πρέπει να υφίσταται αιτιώδης σύνδεσμος μεταξύ της πλάνης ή του λόγου της πλάνης και της σύναψης του γάμου. Άλλως ειπείν, η πλάνη πρέπει να αποτέλεσε το αίτιο της συναίνεσης του πλανηθέντος στην σύναψη του γάμου.

Η απάτη, αντίθετα προς τις κοινές δικαιοπραξίες, δεν προβλέπεται ως αυτοτελής λόγος ακύρωσης του γάμου. Ωστόσο, είναι πρόδηλο ότι όταν η απάτη οδήγησε σε πλάνη περί την ταυτότητα του προσώπου, ο γάμος είναι ακυρώσιμος σύμφωνα με το προαναφερθέν άρθρο 1374 §1 Α.Κ. Σε περίπτωση τέτοιας πλάνης, δηλαδή συνεπεία απάτης, και της συνακόλουθης ακύρωσης του γάμου, ο πλανηθείς-εξαπατηθείς δεν έχει βεβαίως υποχρέωση να ανορθώσει την ζημία που επέρχεται από την ακύρωση (μη εφαρμογή του άρθρου 145§1 Α.Κ.). Η λύση αυτή προσήκει διότι, σύμφωνα με την δεύτερη παράγραφο του ιδίου άρθρου, η υποχρέωση για αποζημίωση αποκλείεται όταν αυτός που ζημιώθηκε, (εν προκειμένω ο «απατεών»), γνώριζε ή όφειλε να γνωρίζει την πλάνη. Σε περίπτωση επομένως γάμου που ακυρώθηκε λόγω πλάνης που οφειλόταν σε απάτη, ο «απατεών» προφανώς όχι απλώς την γνώριζε αλλά και την προκάλεσε. Πάντως, υπέρ του πλανηθέντος-εξαπατηθέντος υπάρχει η δυνατότητα, παράλληλα με την ακύρωση του γάμου να ζητηθεί και η ανόρθωση κάθε άλλης ζημίας σύμφωνα με τις διατάξεις για τις αδικπραξίες (εφαρμογή του άρθ. 149 εδ. α' 1 Α.Κ.).⁵¹

Πάντως, αξίζει να σημειωθεί ότι νεώτερα νομοθετήματα διέυρυναν την δυνατότητα λύσης του γάμου με διαζύγιο (εισαγωγή αντικειμενικού κλονισμού, τετραετούς και αργότερα διετούς διάστασης της έγγαμης συμβίωσης, συναινετικού διαζυγίου) με αποτέλεσμα να αμβλυνθεί η σημασία της ακύρωσής του λόγω ελαττωμάτων της βουλήσεως.

47. Βλ. Απόστολος Γεωργιάδης, *Οικογενειακό Δίκαιο*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα / Θεσσαλονίκη, 2017 (2^η έκδ.), § 6.60.

48. Εφαθ 1056/1976, ΝοΒ 24 (1976), σ. 806: «Ο ενάγων διώκει την ακύρωσιν του μεταξύ αυτού και της εναγομένης τελεσθέντος [...] γάμου ένεκα πλάνης τούτου περί το πρόσωπον αυτής, προκληθείσης δολίως υπό ταύτης και συνισταμένης εις το ότι αυτή δια πλαστογραφήσεως των απαιτουμένων προς τέλεσιν του γάμου πιστοποιητικών, δια καταλλήλου κομμώσεως και καταλλήλων αισθητικών περιποιήσεων του προσώπου της ενεφανίσθη ως γεννηθείσα το έτος 1938, ενώ [...] εγεννήθη το έτος 1928. [...] η αγωγή αυτή τυγχάνει απορριπτέα [...], καθ' όσον η επικαλουμένη δι' αυτής πλάνη του ενάγοντος περί την ηλικίαν της εναγομένης, έστω και εάν αυτή δολίως παρήχθη υπό της τελευταίας, δεν συνιστά [...] τοιαύτην περί την ταυτότητα της συζύγου του [...] και επομένως δεν χωρεί ένεκα ταύτης προσβολή του γάμου».

49. Ως προς τις επιβαρυνόμενες περιπτώσεις σωματικής ή ψυχικής υγείας, όπως το AIDS ή η σχιζοφρένεια, υπάρχει διχογνωμία· βλ. Γεωργιάδης, *Οικογενειακό Δίκαιο*, § 6.63-64, σημ. 57 και 61.

50. Εφαθ 3649/2001, Δ/νη 2003/821.

51. Γιώργος Κουμάντος, *Οικογενειακό Δίκαιο*, εκδ. Αφοί Π. Σάκκουλα, 1989, τ. Ι, σ. 95· Ιωάννης Σπυριδάκης, *Οικογενειακό Δίκαιο*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα, 2006, αρ. 36.3, σημ. 7.

Επίμετρο

Οι προσωπικές σχέσεις έχουν καταστεί σημαντικός αναρριχητικός μηχανισμός, μοχλός κοινωνικής ανόδου και οικονομικής ανέλιξης, πρόσβασης στον πλούτο και την δύναμη, ανάδειξης στην ποικιλώνυμη εξουσία. Θεσμικοί ρόλοι εκτροχιάζονται, προσωπικοί δεσμοί αλλοιώνονται, κανόνες του Δημοσίου και του Ιδιωτικού Δικαίου καταρρακώνονται ή γελοιοποιούνται.

Η απάτη στις προσωπικές σχέσεις παρίσταται ως συνήθης και, εν τινι μέτρω, ανεκτή πρακτική/μέθοδος, δικαιωμένη μέσα από την αποφθεγματική ρήση του Φρειδερίκου Νίτσε: «Στον έρωτα και τον πόλεμο όλα επιτρέπονται». Ωστόσο, το εύρος της ανοχής διαφοροποιείται ανάλογα με τον σκοπό του «αυτουργού». Είναι μεγαλύτερη όταν αυτός παρασύρεται από τον αχαλίνωτο γιο της Αφροδίτης και σημαντικά μικρότερη όταν παρακινείται από άλλα, ταπεινά ελατήρια. Σε κάθε περίπτωση, η ανατροπή του γάμου δεν αφήνεται στην ελεύθερη βούληση του εξαπατηθέντος, αλλά περιορίζεται σε συνάρτηση με την επιλογή του νομοθέτη ως προς τον μυστηριακό, θεσμικό ή συμβατικό χαρακτήρα της έγγαμης συμβίωσης.

Νέες Γυναίκες, φεμινισμός και δημοκρατία

Η *Νέα Γυναίκα* (ΝΓ) της Καλλιρρόης Παρρέν είναι η πρώτη απόπειρα γραφής φεμινιστικού θεατρικού έργου στην Ελλάδα.¹ Διακεκριμένη δημοσιογράφος, συγγραφέας και εκδότρια του στρατευμένου εντύπου *Εφημερίς των Κυριών* (ΕφΚ), η Παρρέν είναι ηγετική φυσιογνωμία στην ιστορία του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα. Το θεατρικό της έργο ανέβηκε το 1907 στο Θέατρο του Συντάγματος στην Αθήνα, με τη Μαρίκα Κοτοπούλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο και είχε αξιοσημείωτη επιτυχία. Παίχτηκε επίσης αργότερα σε περιοδικές στην Πόλη, το Κάιρο και ίσως και την Αλεξάνδρεια.² Η ΝΓ προκάλεσε έντονες συζητήσεις σχετικά με ζητήματα φύλου στην Αθήνα των αρχών του αιώνα, στις οποίες συμμετείχαν κορυφαίοι διανοούμενοι της εποχής, όπως ο Κ. Παλαμάς, ο Γ. Ξενόπουλος και ο Π. Νιρβάνας. Τα θέματα που τίθενται στο δημόσιο βήμα αφορούν σε βασικές αρχές της δημοκρατίας, όπως η ισότητα, η ελευθερία ή η δικαιοσύνη και δοκιμάζουν τις δυνατότητες ενός θεάτρου με κοινωνική αποστολή και ρεαλιστικό προσανατολισμό. Διατυπώνονται ερωτήματα όπως: Τι κόστος, προσωπικό και κοινωνικό έχει η καταπίεση της γυναίκας και πώς μπορεί να ωφεληθεί η απελευθέρωσή της; Ποιες αντιστάσεις συναντά η απελευθέρωση των γυναικών από το κατεστημένο; Πώς αντιπαρατίθεται ο κόσμος των νέων αξιών, σε σχέση με το φύλο, με τον παλαιό κόσμο της πατριαρχικής κοινωνίας; Μπορεί να ενσωματωθεί το παλαιό στο νέο ή υπάρχει ανάγκη ριζικής τομής ή κάθαρσης; Ποια είναι η ηθική διάσταση της κάθαρσης και η σχέση της με τη δικαιοσύνη;

Σημαντικό ρόλο στη συζήτηση των ερωτημάτων περί φύλου που θέτει η ΝΓ έχει η αξιολόγηση των πολιτικών στόχων του έργου, η οποία είναι προβληματική. Τόσο στο γύρισμα του 20ού αιώνα όσο και στην εποχή μας κριτικοί και ερευνητές έχουν αμφισβητήσει τον προοδευτικό χαρακτήρα της ΝΓ, από την άποψη του φύλου. Για παράδειγμα ο Γ. Τσοκόπουλος σημειώνει στην *Εστία* ότι η ηρωίδα του έργου, η Μαρία, δεν είναι χειραφετημένη γυναίκα αλλά η μητέρα-θύσια της παραδοσιακής κοινωνίας. «Η νέα γυναίκα της [Παρρέν],» συμπεραίνει, «είναι παλαιά, παλαιότητα, αιωνία».³ Παρόμοιους

1. Καλλιρρόη Παρρέν, *Η Νέα Γυναίκα*, Παρασκευάς Λεωνής, Αθήνα, 1908.

2. Για αναφορές στις περιοδικές της ΝΓ, βλ. Μ. Αναστασοπούλου, *Καλλιρρόη Παρρέν, Η ζωή και το έργο*, Ηλιοδρόμιον, Αθήνα, 2003, σ. 473-476· Α. Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η “συνετή” ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», Κ. Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα, 1999, σ. 452.

3. Γ. Τσοκόπουλος, «Αι νέαι και αι παλαιαί», *Εφημερίς των Κυριών*, 30-9-1907, σ. 3. Στο ίδιο τεύχος έχουν αναδημοσιευτεί και άλλες κριτικές της εποχής για τη ΝΓ.

προβληματισμούς εκφράζει στη σύγχρονη εποχή και η Α. Ψαρρά: «Η χειραφετημένη θυσιάζεται για τον γιο της, ... και μέσα από τη σωτηρία του παιδιού της αναγεννά το έθνος της», παρατηρεί και καταλήγει ότι η μητρότητα της ηρωίδας αποσυνδέεται από τη χειραφέτηση στο έργο και παρουσιάζεται ως εθνική αποστολή.⁴ Στον αντίποδα της κρατούσας άποψης ότι το έργο εκφράζει συντηρητικές θέσεις υπάρχει η μοναχική φωνή ενός οξυδερκέστατου κριτικού, του εθνικού ποιητή Κωστή Παλαμά. Σε μια σημαντική κριτική που δεν έχει αξιοποιηθεί επαρκώς στη σύγχρονη θεατρολογική έρευνα, ο Παλαμάς εντοπίζει ριζοσπαστικά στοιχεία στη φεμινιστική προσέγγιση της ΝΓ. «Το έργο τούτο είναι αληθινό δράμα, που βάρεσε στο σημάδι και που συνεχίζει και τονώνει την κοινωνική και λυτρωτική εργασία του συγγραφέα της», συμπεραίνει διορατικά, «εργασία που μια μέρα θα λογαριαστεί σαν κάτι τι ξεχωριστό, μέσα στην ιστορία μας εδώ... της γυναικείας χειραφεσίας».⁵

Με επίκεντρο την κριτική του Παλαμά, επιχειρώ μια αξιολόγηση του ιδεολογικού περιεχομένου της ΝΓ λαμβάνοντας υπ' όψιν, πέρα από το κείμενο και την υποδοχή της κριτικής, την αρθρογραφία της Παρρέν σχετικά με τη ΝΓ και τον φεμινισμό στην ΕφΚ. Προσεγγίζω το θεατρικό έργο και τον δημοσιογραφικό λόγο ως μια ενιαία μορφή ακτιβιστικής δράσης με προπαγανδιστικό στόχο. Επιπλέον, ερευνώ τη συνάφεια της ΝΓ με τη δραματολογία του Ίψεν, όπως εκφράζεται διακειμενικά αλλά και μέσα από τον σχολιασμό της στο φεμινιστικό έντυπο. Η μελέτη ιψενικών επιδράσεων στη στρατευμένη προσέγγιση της Παρρέν συμπληρώνει την έρευνα σχετικά με την υποδοχή του Νορβηγού δραματουργού στην Ελλάδα και επισημαίνει την ύπαρξη μιας φεμινιστικής ανάγνωσης του έργου του στο γύρισμα του περασμένου αιώνα.⁶

Ίψεν και φεμινισμός

Οι πρώτες παραστάσεις των έργων του Ίψεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα εισήγαγαν τον ρεαλισμό στην εγχώρια δραματολογία και το θέατρο, ο οποίος επιβλήθηκε δυναμικά στα παρωχημένα νεοκλασικά και ρομαντικά πρότυπα. Ο Ίψεν ενέπνευσε μια νέα γενιά δραματουργών, όπως ο Γ. Καμπύσης, ο Μ. Αυγέρης και ιδιαίτερα ο Γ. Ξενόπουλος, να παρατηρήσουν τη ζωή γύρω τους και να γράψουν έργα με κοινωνικό περιεχόμενο και σύνθετους χαρακτήρες. Πέρα από το θέατρο, η επίδραση του Ίψεν ήταν αισθητή και σε σημαντικές ιδεολογικές αναζητήσεις εκείνη την εποχή, από τη σχέση του καλλιτέχνη με το κοινό του έως τις ηθικές και κοινωνικές διαστάσεις της τέχνης.

4. Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης», σ. 453.

5. Κ. Παλαμάς, «Η γυναίκα, ένα γράμμα προς την κ. Καλλιρ. Παρρέν», Κ. Παρρέν, *Η Νέα Γυναίκα*, σ. 85. Για αναφορές στην κριτική του Παλαμά, βλ. Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης», σ. 455. Πρβλ. Stratos Constantinidis, «The New Woman at the Olympics in Athens», *Modern Greek Theatre: A Quest for Hellenism*, McFarland and Company, Jefferson, North Carolina / London, 2001, σ. 97-99· Αναστασοπούλου, *Καλλιρόση Παρρέν*, σ. 468-470· Κ. Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, τ. Γ', σ. 169-178, <http://www.eens-congress.eu>.

6. Η βασική μελέτη για την υποδοχή του Ίψεν στην Ελλάδα (Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα, 1983) αφήνει ανοιχτό το ερώτημα εάν η ΝΓ της Παρρέν έχει ιψενικές επιδράσεις (σ. 170, σημ. 83).

Στις αναζητήσεις αυτές συμβάλλουν φωτισμένοι διανοούμενοι, όπως ο Παλαμάς, ο Ξενοπούλος, ο Γ. Βιζυηνός, ή ο δημοσιογράφος Β. Γαβριηλίδης οι οποίοι ήταν ένθερμοι υπέρμαχοι του Ίψεν στην Ελλάδα. Το ζωντανό ενδιαφέρον για το έργο του Ίψεν στο γύρισμα του περασμένου αιώνα σηματοδοτούσε την ανάγκη της ελληνικής κοινωνίας να εκσυγχρονιστεί και να συμμετάσχει στις πολιτισμικές εξελίξεις στην Ευρώπη.

Στο πλευρό των μεταρρυθμιστών και των υποστηρικτών του Ίψεν προσχώρησε εξαρχής και η Παρρέν, μέσα από τον κριτικό λόγο στην ΕφΚ. Το φεμινιστικό έντυπο έχει σημαίνουσα ιστορική αξία, καθώς εκδιδόταν στην Ελλάδα επί τρεις δεκαετίες, γραφόταν αποκλειστικά από γυναίκες και είχε ευρεία κυκλοφορία για τα μέτρα της εποχής.⁷ Οι πρώτες αναφορές στον Ίψεν στο φεμινιστικό έντυπο γίνονται ήδη από το 1894, με αφορμή την πρεμιέρα των *Βρικολάκων*, του πρώτου έργου του συγγραφέα που ανέβηκε στην αθηναϊκή σκηνή.⁸ Όμως οι πιο διεξοδικές αναφορές στον Ίψεν γίνονται σε δύο κύρια άρθρα της Παρρέν το 1900, όπου η συγγραφέας αναφέρεται με ενθουσιασμό στον ρεαλισμό της ψενικής γραφής και στο κοινωνικό της υπόβαθρο, απηχώντας το πνεύμα του καιρού της.⁹ Διαφοροποιείται όμως από τις απόψεις των συγχρόνων της ως προς την έμφαση που δίνει σε ζητήματα φύλου στην ανάγνωσή της. Εάν ο Ίψεν είναι κοινωνικός μεταρρυθμιστής, στόχος του είναι να πολεμήσει στο πλευρό των γυναικών για την ισότητα και την ελευθερία. Στην παραδοσιακή δραματουργία οι γυναίκες είναι ψεύτρες και υποκρίτριες. Ο Ίψεν διορθώνει την ποιητική αυτή αδικία σε σχέση με το φύλο, αποκαλύπτοντας ότι οι άνδρες κυρίως ευθύνονται για την ηθική κατάπτωση των γυναικών. Όπως άλλες φεμινίστριες στη Δύση εκείνη την εποχή, η Παρρέν ερμηνεύει τον Ίψεν ως βαθιά δημοκρατικό ακτιβιστή και τον ακούει να διακηρύσσει ιδεαλιστικά: «Γυναίκες! Εγερθείτε διά να σώσετε τα παιδιά σας, γυναίκες, ανδρισθείτε διά να σωφρονίσετε τους άνδρας, διά να σώσετε την φυλήν, διά να αναστήσετε την ανθρωπότητα».¹⁰

Η Παρρέν προβάλλει τον Ίψεν προπαγανδιστικά ως ποιητή που αποσκοπεί στο να προσεγγίσει και να διδάξει το ευρύ κοινό. Αυτή η σύλληψη διαφοροποιεί επίσης την Παρρέν από την πλειονότητα της ανδρικής διανόησης της εποχής της. Στο γύρισμα του περασμένου αιώνα, τόσο οι συντηρητικοί όσο και οι προοδευτικοί κριτικοί είχαν την

7. Η ΕφΚ εκδιδόταν εβδομαδιαία το διάστημα 1887-1907 και κάθε δύο εβδομάδες από το 1907-1917. Όπως αναφέρει η Ε. Βαρίκα (*Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα, 2004, σ. 279), σύμφωνα με στατιστική του 1892, η ΕφΚ ήταν η δεύτερη σε κυκλοφορία εβδομαδιαία εφημερίδα μετά τον *Ρωμηό* του Σουρή.

8. «Θέατρον» *Εφημερίς των Κυριών*, 30-10-1894, σ. 7. «Θέατρον και καλλιτεχνία», *Εφημερίς των Κυριών*, 6-11-1894, σ. 7-8.

9. Κ. Παρρέν, «Ο Ίψεν και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 12-11-1900, σ. 1-2 και «Αι γυναίκες του Βορρά» *Εφημερίς των Κυριών*, 19-11-1900, σ. 1-2.

10. Παρρέν, «Αι γυναίκες του Βορρά» σ. 2. Ως προς την υποδοχή του Ίψεν σε φεμινιστικό πλαίσιο στην Ευρώπη, βλέπε Gail Finney, «Ibsen and feminism», James McFarlane (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, σ. 89-105. Joan Templeton, «*The Doll House* backlash: criticism, feminism and Ibsen», *PMLA* 104 (1989). Popovich, Helen, «Shelf of dolls: A modern view of Ibsen's emancipated women», *CEA Critic* 39: 3 (1977), σ. 4-8. Gail Finney, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Ithaca, 1989. Ως προς την Ελλάδα και την υποδοχή του φεμινισμού στο θέατρο βλέπε Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο».

τάση να υποτιμούν τη νοημοσύνη του κοινού. Συγγραφείς με βαθιά γνώση του Ίφεν, όπως ο Παλαμάς και ο Ξενόπουλος, θεωρούσαν ότι η δραματολογία του προοριζόταν κυρίως για μια φωτισμένη ελίτ. Αντί να προβληματιστούν για την ποιότητα των παραστάσεων, εκλάμβαναν την πλήξη ή τη δυσφορία των θεατών ως απόδειξη της αξίας των ιφενικών έργων. Με εφιαλτήριο έργα όπως ο *Εχθρός του Λαού* ερμήνευαν τον Ίφεν με νιτσεικό τρόπο ως υπέρμαχο του εξαιρετικού ατόμου που ξεχωρίζει από το πλήθος και επιβάλλει τη θέλησή του.¹¹ Αντίθετα, για την Παρρέν ο Ίφεν μοιάζει περισσότερο με τον Χριστό ή με ιεροκήρυκα. «Κηρύσσει το ευαγγέλιον της αληθινής θρησκείας εις τας γυναίκας του κόσμου όλου» και τις εμπνέει να εξαλείψουν τις αδικίες εις βάρος τους.¹²

Η στρατευμένη δημοσιογράφος δεν περιορίζεται σε γενικόλογους επαίνους του Ίφεν αλλά ερευνά έμπρακτα την κοινωνική χρησιμότητα της δραματολογίας του υπέρ του καταπιεσμένου φύλου. Σε σειρά άρθρων του 1902 υπέρ του διαζυγίου, η Παρρέν αναζητά επιχειρήματα στους *Βρικόλακες* και το *Κουκλόσπιτο* για να στηρίξει τη φεμινιστική θέση της.¹³ Τα δύο έργα αποτελούν παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα: τον γάμο. Επισημαίνουν ότι ο γάμος είναι δυσλειτουργικός θεσμός, καθώς εξωθεί τους άνδρες και τις γυναίκες σε παράλογες και άδικες σχέσεις. Αυτό συμβαίνει επειδή ο γάμος διαμορφώθηκε σε άλλη εποχή με γνώμονα τα συμφέροντα των ανδρών. Είναι ανάγκη λοιπόν να ανασκευαστεί ο θεσμός ώστε να αντανακλά σε σύγχρονες αξίες σχετικά με την ισότητα των φύλων.

Οι *Βρικόλακες* και το *Κουκλόσπιτο* μοιάζουν και ως προς τα διλήμματα που αντιμετωπίζουν οι κεντρικοί χαρακτήρες, η κ. Άλβιγκ και η Νόρα. Η Παρρέν χαρακτηρίζει και τις δύο «νέες γυναίκες», επειδή έχουν συνειδητοποιήσει ότι καταπιέζονται από το πατριαρχικό καθεστώς και αντιδρούν. Εφόσον και οι δύο είναι μητέρες, η απόφασή τους να μείνουν στον γάμο τους ή να φύγουν έχει αντίκτυπο στα παιδιά. Η Παρρέν επικρίνει τη γυναίκα που μένει, την κ. Άλβιγκ, κυρίως για τις συνέπειες του έχει η συγγάλυψη της έκλυτης σεξουαλικότητας του πατέρα στον γιο τους. Αυτό το επιχείρημα φαίνεται να υποστηρίζει τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας ως μητέρας που θυσιάζεται για το παιδί της. Όμως το παράδειγμα της Νόρας δείχνει ότι υπάρχουν και άλλοι λόγοι, πέρα από την ευημερία των παιδιών, για να διαλύσει μια γυναίκα έναν γάμο, όπως η αποξένωσή της από το ηθικό σύστημα που επιβάλλει ο σύζυγός της. Ενώ εκείνη πρόθυμα θυσιάζεται για τον άνδρα της, εκείνος δίνει μεγαλύτερη σημασία στην τιμή του από την υποστήριξη της γυναίκας του. Η Παρρέν επαινεί την απόφασή της να

11. Ο ελιτισμός που κυριαρχεί στην ερμηνεία του Ίφεν στην Ελλάδα στο γύρισμα του αιώνα συζητείται εκτενώς στο Παπανδρέου, *Ο Ίφεν στην Ελλάδα*. Ο Παπανδρέου πάντως επισημαίνει ότι οι απόψεις των διανοουμένων εκείνη την εποχή ήταν ρευστές και υπό διαμόρφωση. Για παράδειγμα, διακρίνει μετατόπιση, το 1907, στη στάση του Παλαμά από την άποψη «η τέχνη για την τέχνη» προς μια κοινωνική σύλληψη της αποστολής της τέχνης (βλ. σ. 77-78). Για τις απόψεις του Παλαμά σχετικά με την τέχνη και τη δραματολογία του Ίφεν ειδικότερα, βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 743-751 και πιο πρόσφατα, Χ. Α. Καραόγλου, «Ο Παλαμάς και η “νοημοσύνη των πορτιέρηδων”». Ο ποιητής και το κοινό του: μια πολύκροτη σχέση», Π. Βουτουρής (επιμ.), *Κωστής Παλαμάς: ο ποιητής και ο κριτικός*, Μεσόγειος, Αθήνα, 2007.

12. «Αι γυναίκες του Βορρά», 2.

13. Η αναφορά στο *Κουκλόσπιτο* και τους *Βρικόλακες* του Ίφεν γίνεται στο τεύχος *Εφημερίς των Κυριών*, 5-10-1902 της σειράς, σ. 1-2.

φύγει, προπάντων επειδή δηλώνει επιθυμία για αυτοδιάθεση και γνώση του εαυτού της: «Φεύγει η ηρώϊς του Ίψεν διότι η ψυχή της ζητά να μάθη τι είναι ο κόσμος αυτός και τι ζητεί από την γυναίκα εις την οποίαν μετά τόσης αστοργίας φέρεται».¹⁴ Επιπλέον, όπως αναφέρει η Παρρέν, η Νόρα είναι αναγκασμένη να φύγει διότι διαφορετικά θα κατέληγε όπως η κυρία Άλβιγκ.

Παρόλ' αυτά η έκβαση της ιστορίας δεν είναι αίσια, καθώς εγκαταλείπει τα παιδιά της. Από αυτή την άποψη μοιάζει με την κυρία Άλβιγκ: είναι και οι δύο γυναίκες μάρτυρες. Η Παρρέν δείχνει εξαιρετική ευαισθησία ως προς το ότι η καταπίεση της γυναίκας στην πατριαρχική οικογένεια έχει αντίκτυπο στα παιδιά. Όπως εξηγεί μεγαλόσχημα: «Διά την νέαν γυναίκα κώνειον θα είναι το από της αμαρτίας του ανδρός μαρτύριον του υιού ... Δι' αυτήν σταυρικός θάνατος θα είναι η απάρνησις και εγκατάλειψις των ιδίων της παιδιών».¹⁵ Στο έργο του Ίψεν το δικαίωμα της Νόρας στην αυτοδιάθεση αναγκαστικά υπερσκελίζει καθήκοντα απέναντι στην οικογένεια, όπως συμβαίνει με τους άνδρες. Το τίμημα όμως είναι βαρύ. Ενώ η Παρρέν υποστηρίζει την απόφαση της Νόρας να φύγει, το μέλλον της νέας γυναίκας σε απομόνωση από τα παιδιά της φαίνεται ζοφερό γι' αυτήν.

Στην ΕφΚ η χειραφέτηση συνδέεται στενά με τη μητρότητα, που συστηματικά προβάλλεται ως η υπέρτατη αποστολή της γυναίκας. Αντίθετα από τον άνδρα, η γυναίκα ξέρει πώς να αγαπά τον πλησίον της επειδή έχει φυσική κλίση να φροντίζει το παιδί της. Πέρα από τον ιδιωτικό, μπορεί λοιπόν να έχει πολύ ευεργετική επίδραση στον δημόσιο χώρο. Το φεμινιστικό έντυπο συστηματικά, αλλά όχι πάντοτε με συνέπεια, αναφερόταν στις ιδιαίτερες γυναικείες ιδιότητες και στην ιδεολογία της ισότητας στη διαφορά, κυρίως για να υποστηρίξει τα δικαιώματα της γυναίκας στην εκπαίδευση και την εργασία. Για την Παρρέν η γυναικεία χειραφέτηση συνδυάζεται ιδανικά με αναπτυγμένο αίσθημα μητρικής ευθύνης και με ευτυχημένα παιδιά, που εξασφαλίζουν την ευημερία όχι μόνο της οικογένειας αλλά και του έθνους. Από αυτή την άποψη ούτε η Νόρα ούτε η κ. Άλβιγκ είναι απολύτως θετικά πρότυπα. Όπως θα δούμε πιο κάτω, στη ΝΓ η Παρρέν εμπνεύστηκε από τον Ίψεν για να αναπτύξει δραματουργικά τη δική της ιδεολογία σχετικά με τη γυναικεία χειραφέτηση, με βάση τις ηρωίδες που είχε μελετήσει και ιδιαίτερα τη Νόρα, καθώς το ανοιχτό τέλος του *Κουκλόσπιτου* ευνοεί νέες προσεγγίσεις.

Αν και δεν είναι απολύτως θετικά πρότυπα, η κ. Άλβιγκ και η Νόρα ανταποκρίνονται στην εικόνα της χειραφετημένης γυναίκας που προβάλλει η ΕφΚ: και οι δύο είναι γενναϊόδωρες και δοτικές. Στον αντίποδα των γυναικείων αυτών χαρακτήρων βρίσκεται η Έντα Γκάμπλερ, η οποία αντιδρά στην πατριαρχική καταπίεση χωρίς ίχνος αλτρουισμού ή εποικοδομητικής διάθεσης. Η Παρρέν σχολιάζει αρνητικά: «Το ανήσυχον πνεύμα [της] επαναστατεί και εξέρχεται από τα όρια της αληθείας και της δικαιοσύνης και γίνεται εν πνεύμα κακού ... το οποίον παίζει με την ζωήν και την ευτυχίαν των άλλων την οποίαν ... καταστρέφει».¹⁶

14. Παρρέν, «Ο Ίψεν και αι γυναίκες», σ. 2.

15. Ο.π.

16. «Η Νέα Σκηνή», *Εφημερίς των Κυριών*, 22-6-1903, σ. 6.

Συνέργεια

Η ΝΓ είναι διασκευή των δύο πρώτων μυθιστορημάτων μιας τριλογίας της Παρρέν, των *Βιβλίων της αυγής*, που δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες στην ΕφΚ στο γύρισμα του αιώνα.¹⁷ Η τριλογία έχει ρεαλιστικό προσανατολισμό και φεμινιστικό περιεχόμενο. Στην παραγωγικότετη καριέρα της ως συγγραφέας η Παρρέν δραστηριοποιήθηκε κυρίως ως πεζογράφος, αλλά έχει γράψει και δύο θεατρικά έργα. Η ΝΓ είναι το πρώτο και μόνο απ' αυτά που ανέβηκε στη σκηνή.¹⁸ Η γραφή της Παρρέν, είτε την εξασκεί ως δημοσιογράφος, πεζογράφος ή θεατρική συγγραφέας, έχει στρατευμένο, πολιτικό στόχο. Από αυτή την άποψη, όπως σχολιάζει και η Α. Ψαρρά, το είδος γραφής που επιλέγει έχει δευτερεύουσα σημασία.¹⁹ Προέχει της αισθητικής η αποτελεσματικότητα του μέσου για την επίτευξη της διάδοσης των φεμινιστικών ιδεών. Η ίδια σημειώνει ότι στην αρχή της καριέρας της ήθελε να γράψει ένα μυθιστόρημα για τις γυναίκες της Ανατολής. Προτίμησε όμως να διοχετεύσει τη δραστηριότητά της στην έκδοση μιας εφημερίδας όταν συνειδητοποίησε ότι οι γυναίκες που διάβαζαν σοβαρά ήταν ελάχιστες. Μια εφημερίδα όπου οι φεμινιστικές ιδέες θα μεταδίδονταν «κατά δόσεις, ελαφρά, ήσυχα» είχε πιο πολλές δυνατότητες να καλλιεργήσει στο κοινό φεμινιστική συνείδηση απ' ό,τι ένα μυθιστόρημα.²⁰ Ως προς την τέχνη πάντως δεν υποτιμά τη συγκινησιακή της δύναμη και επιχειρεί να τη μεγιστοποιήσει, επιλέγοντας να δημοσιεύει το συγγραφικό της έργο σε συνέχειες στην ΕφΚ.

Η Παρρέν λοιπόν έχει έντονο ενδιαφέρον να προσεγγίσει μέσω της στρατευμένης γραφής το ευρύ κοινό. Αυτό επιδρά στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει τον Ίψεν και αιτιολογεί τη στροφή της προς τη σκηνή. Όταν η Παρρέν διασκευάζει τη ΝΓ, το καλοκαίρι του 1907, έχει ήδη προηγηθεί η περίοδος της μεγάλης ακμής των θεατρικών ερμηνειών έργων του Ίψεν στην αθηναϊκή σκηνή, που συμπίπτει γόνιμα με τα πρώτα νεωτερικά σκηνοθετικά πειράματα στην Ελλάδα του Κ. Χρηστομάνου και του Θ. Οικονόμου.²¹ Η νατουραλιστική γραφή και οι απόπειρες απόδοσης ενός ψευδαισθητικού ρεαλισμού μεγαλύτερων απαιτήσεων στη σκηνή, φαίνεται ότι βοήθησαν την Παρρέν να

17. Τα *Βιβλία της αυγής*, *Η χειραφετημένη*, *Η μάγισσα* και το *Νέον συμβόλαιον* δημοσιεύθηκαν σε συνέχειες στην ΕφΚ από τον Ιανουάριο του 1899 έως τον Σεπτέμβριο του 1903. Για σχολιασμό των μυθιστορημάτων βλ. Αναστασοπούλου, *Καλλιρρόη Παρρέν*, και Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης». Το τελευταίο συγκρίνει τη *Χειραφετημένη* με τη ΝΓ. Η σύγκριση της *Νέας Γυναίκας* με τα *Βιβλία της Αυγής* μπορεί να είναι γόνιμη ερευνητική οδός, ιδιαίτερα καθώς το συγγραφικό έργο της Παρρέν, όπως υποστηρίζω, αποτελεί ένα όλον. Η σύγκριση όμως απαιτεί ευρείας κλίμακας πρωτογενή έρευνα, που εκτείνεται πέρα από τα όρια της παρούσας μελέτης. Ενδεικτικά αναφέρω ότι μόνο το πρώτο από τα *Βιβλία της Αυγής* έχει επανεκδοθεί και σχολιαστεί διεξοδικά.

18. Το δεύτερο είναι η *Ασπασία*, το οποίο γράφτηκε το καλοκαίρι του 1908. Η Παρρέν σχεδίαζε να γράψει μια δραματική τριλογία όπου θα παρουσίαζε την τέλεια Ελληνίδα στην ομηρική, την κλασική και τη νεώτερη εποχή. Όπως αναφέρει, το πρώτο έργο της τριλογίας θα είχε τον τίτλο *Πηνελόπη* και θα ακολουθούσε η *Ασπασία*. βλ. Αναστασοπούλου, *Καλλιρρόη Παρρέν*, σ. 480-482.

19. Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης».

20. Ο.π. 418.

21. Κατά τον Ν. Παπανδρέου στο *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, η περίοδος της ακμής διαρκεί από το 1901 έως το 1903, ενώ ακολουθεί κάποια ύφεση στη θεατρική υποδοχή του Ίψεν στην Ελλάδα την περίοδο 1904-1910.

συνειδητοποιήσει τις προπαγανδιστικές δυνατότητες του θεάτρου. Ήδη από το 1894, στις αναφορές της στην πρεμιέρα των *Βρικολάκων* η συγγραφέας αποτιμά με νατουραλιστικά κριτήρια αληθοφάνειας την υπόκριση του Ευτύχιου Βονασέρα που έπαιξε τον Όσβαλτ: «Αι στάσεις του, αι κινήσεις του, το βλέμμα του, η φωνή του, αι παραφοραί του, όλα ήσαν τελείως φυσικά, όλα προέδιδον την παθολογικήν κατάστασιν του ανευθύνου, του δυστυχούς θύματος», γράφει.²² Αργότερα παρακολουθεί στενά τα σκηνοθετικά εγχειρήματα του Χρηστομάνου, «του μεγάλου ανακαινιστού», στη Νέα Σκηνή και ήταν μάλιστα, όπως αναφέρει, από τα ιδρυτικά στελέχη του σωματείου του.²³ Τις παραμονές της παράστασης της ΝΓ, η Παρρέν εξηγεί με ενθουσιασμό, προσεγγίζοντας το θέατρο με νατουραλιστικούς όσο και με στρατευμένους όρους, ότι το να βλέπει κανείς «αληθινούς» ανθρώπους πάνω στη σκηνή, να «ενσαρκώνουν» ιδέες με τις οποίες μπορεί να αντιπαρατεθεί, έχει μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα από την ανάγνωση μιας εφημερίδας.²⁴

Η συγκινησιακή δύναμη του θεάτρου λοιπόν –σε αντίθεση με την τέχνη του λόγου– φαίνεται να ανατρέπει τη βαρύνουσα σημασία της δημοσιογραφικής γραφής ως προπαγανδιστικού μέσου. Αυτό όμως δεν ισχύει. Το θέατρο ως μέσον στράτευσης είναι σε συνέργεια με τη δημοσιογραφική δραστηριότητα της Παρρέν, όπως συμβαίνει και με το πεζογραφικό της έργο. Προσωποποιώντας μάλιστα την ΕφΚ, η Παρρέν γράφει ότι από το χαρτί αποφάσισε να ζωντανέψει, να βροντοφωνάξει τις αρχές της εις το θέατρον.²⁵ Η ταύτιση δηλαδή της εφημερίδας με τις θέσεις της ΝΓ είναι απόλυτη. Ως δραματοουργός, η Παρρέν δεν θεωρεί ότι εκφράζει ατομικές απόψεις αλλά τις συλλογικές επιδιώξεις του φεμινιστικού κινήματος στη σκηνή. Τονώνει έτσι τον μαχητικό χαρακτήρα του έργου της, ιδιαίτερα καθώς το 1907 η ΕφΚ είχε ήδη πίσω της μια σημαντική παράδοση είκοσι χρόνων πολιτικών παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο. Παρουσιάζοντας το έργο της ως συλλογική έκφραση, η Παρρέν τονίζει επίσης τον λαϊκό, δημοκρατικό του χαρακτήρα. Επιπλέον οι αλήθειες σχετικά με τον φεμινισμό αποκτούν μια χροιά αντικειμενικότητας όταν εκφέρονται από ένα συλλογικό υποκείμενο, ιδιαίτερα όταν αυτό είναι μια εφημερίδα που αναμεταδίδει νέα και γεγονότα. Οι αλήθειες, έτσι, έχουν μεγαλύτερη δυνατότητα να πείσουν.

Η Παρρέν χρησιμοποιεί επίσης συστηματικά την ΕφΚ για να ενισχύσει τη δυνατότητα της παράστασης της ΝΓ να προβληματίσει την κοινωνία της εποχής σχετικά με ζητήματα φύλου. Επεκτείνει έτσι στο θέατρο μια πρακτική που έχει ήδη δοκιμάσει με το πεζογραφικό της έργο. Εκτός από τις αναφορές στους λόγους που την ώθησαν να γράψει τη ΝΓ, που ανέφερα πιο πάνω, η Παρρέν δημοσιεύει και απόσπασμα του κειμένου στην ΕφΚ, που φανερώνει την πολιτική κατακλείδα του έργου της. Επιπλέον αναδημοσιεύει στην εφημερίδα κριτικές του Τύπου για τη ΝΓ.²⁶ Αποτελεί δηλαδή η εφημερίδα ένα βήμα που μπορεί να διευρύνει τη συγκινησιακή και ιδεολογική εμβέλεια της ΝΓ πέρα από τα όρια της σκηνης, με τον κατάλληλο σχολιασμό πριν από και

22. Παρρέν, «Θέατρον και καλλιτεχνία», σ. 7-8.

23. «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Εφημερίς των Κυριών*, 15-31 Οκτωβρίου 1911, σ. 1762 και 1764.

24. «Η Εφημερίς των Κυριών και το θέατρον», *Εφημερίς των Κυριών*, 23-9-1907, σ. 1.

25. Ο.π.

26. Κ. Παρρέν, «Η Νέα Γυναίκα εις το θέατρον», *Εφημερίς των Κυριών*, 30-9-1907.

μετά την παράσταση. Η συνέργεια της εφημερίδας με το θέατρο δεν ενισχύει μόνο τις προπαγανδιστικές δυνατότητες της παράστασης. Επιπλέον, προστατεύει την Παρρέν, καθώς πάνω στη σκηνή είναι κανείς εξαιρετικά ευάλωτος στην κριτική. Όπως οι γυναίκες που μαρτύρησαν για τον χριστιανισμό, αναφέρει μελοδραματικά η Παρρέν, με την έξοδό της στη σκηνή η ΕφΚ είναι έτοιμη να υποφέρει και να καταδιωχθεί για τις ιδέες της.²⁷ Η επικινδυνότητα της έκθεσης πάντως μετριάζεται όταν εκφράζεται ανοιχτά μέσα στην εφημερίδα. Η ΕφΚ, είναι το καταφύγιό της, ο χώρος όπου μπορεί να εξομολογηθεί τους φόβους της, να τους μοιραστεί με ομοϊδεάτισσες αναγνώστριες, να ξανασκεφτεί, να επανέλθει.

Συμπερασματικά, ο δημοσιογραφικός λόγος στην ΕφΚ και η έκφραση μέσω του θεάτρου αποτελούν για την Παρρέν ένα όλον. Αυτή η προσέγγιση έχει συνάφεια, ως προς την ευελιξία της επιλογής των μέσων για την επίτευξη του στόχου και τη συνέργειά τους, με τον φεμινιστικό αγώνα για τη διεκδίκηση της ψήφου, όπως είχε διαμορφωθεί από τις Αγγλίδες σουφραζέτες κατά τη βραχεία περίοδο πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: παραστάσεις προπαγανδιστικών έργων, ακτιβιστική δράση στον δρόμο και αρθρογραφία συνιστούσαν μια πολυμορφία δράσεων που αλληλοενισχύονταν για να προπαγανδίσουν δυναμικά τον αγώνα τους. Αναδεικνύονταν έτσι οι αισθητικές διαστάσεις της πολιτικής και αντίστροφα, οι πολιτικές διαστάσεις της τέχνης, διευρύνοντας τα όρια της τέχνης ή, μάλλον, καταλύοντας τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή.²⁸ Η φεμινιστική αυτή προσέγγιση των αρχών του 20ού αιώνα παραπέμπει αβίαστα σε σύγχρονες μορφές τέχνης, όπου το έργο εκτείνεται πέρα από το παραστασιακό γεγονός, στην προετοιμασία της παράστασης ή της έκθεσης και στην υποδοχή του. Προπάντων, για να επανέλθουμε στην Παρρέν, η προσέγγισή της έχει άμεση σχέση με τη δημοκρατία, καθώς ενισχύει τη δημόσια συζήτηση, την πολυφωνία και γενικότερα, τις πολιτικές δυνατότητες της τέχνης. Ένα άλλο συμπέρασμα που βγαίνει από τη στενή συνάφεια της ΝΓ με το σύνολο της δράσης της Παρρέν, όπως εκφράζεται στην ΕφΚ, είναι ότι η επιτυχία του έργου αξιολογείται όχι ως αισθητικό προϊόν ή όχι μόνο ως αισθητικό προϊόν, αλλά κυρίως σε συνάρτηση με τις πολιτικές του δυνατότητες να καλλιεργήσει τη συζήτηση στον δημόσιο χώρο σχετικά με το φύλο.

Ίφεν και Νέα Γυναίκα

Η ΝΓ συνοψίζεται ως εξής: Η ηρωίδα του έργου, Μαρία Μύρτου, επαγγελματίας ζωγράφος από την Αθήνα, έχει παντρευτεί πρόσφατα τον Κώστα Μεμιδώφ, τον γιο μιας συντηρητικής μεγαλοαστικής οικογένειας από το Φανάρι. Εξοργισμένη από κάποια ερωτική ατασθαλία του Κώστα αλλά και από την υποκριτική ηθική που επικρατεί ως

27. «*Η Εφημερίς των Κυριών και το θέατρον*»

28. Βλέπε για παράδειγμα, Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988· Katharine Cockin, «Women's suffrage drama», M. Ioannou – J. Purvis (επιμ.), *The Women's Suffrage Movement. New Feminist Perspectives*, Manchester University Press, Manchester, 1998, σ. 127-139· Susan Carlson, «Suffrage theatre: Community activism and political commitment», M. Gale – J. Deeney (επιμ.), *Routledge Drama Anthology and Sourcebook*, Routledge, London / New York, 2010, σ. 435-444.

προς τους ρόλους των φύλων στον γάμο, η Μαρία εγκαταλείπει τον Κώστα και την Πόλη. Μαθαίνουμε ότι είναι έγκυος και ότι σκοπεύει να μεγαλώσει το παιδί της στην Αμερική, τη χώρα όπου οι γυναίκες είναι ελεύθερες. Η τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου εξελίσσεται είκοσι χρόνια αργότερα στην Αθήνα. Η Μαρία είναι πλούσια και διάσημη ζωγράφος ενώ ο γιος της Παύλος έχει μόλις στεφθεί νικητής τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας. Ο Κώστας, που έχει ζήσει έκλυτη και αποτυχημένη ζωή, συναντά τη Μαρία και την εκλιπαρεί να επανασυνδεθούν και να τον γνωρίσει στον γιο του. Η Μαρία αρνείται και ο Κώστας φεύγει, αφού συγγαίρει τον Παύλο για τη νίκη του ως ξένος.

Η ΝΓ είναι αστικό δράμα με χαρακτήρες και καταστάσεις εμπνευσμένες από την καθημερινότητα, εάν εξαιρέσουμε την εξαιρετική εξέλιξη της Μαρίας και του γιου της στο τέλος του έργου. Αποτελεί ουσιαστικά κριτική ανάγνωση της νατουραλιστικής περιόδου του Ίψεν, ως προς την κοινωνική του προοπτική, την προσέγγιση των χαρακτήρων και την επεξεργασία της πλοκής. Όπως στους *Βοικόλακες* και το *Κουκλόσπιτο*, η Παρρέν ερευνά κριτικά τον θεσμό του γάμου στη σύγχρονή της κοινωνία, από τη σκοπιά της γυναίκας. Η συγγραφέας διαγράφει ευαίσθητα ψυχολογικά πορτραίτα των χαρακτήρων της με ιδεολογικές προεκτάσεις και φωτίζει, με τον τρόπο του νατουραλισμού, την επίδραση του περιβάλλοντος και της κληρονομικότητας στις επιλογές τους. Ιψενικής έμπνευσης είναι επίσης η κεντρική σύγκρουση στη ΝΓ ανάμεσα στον παλιό κόσμο της σύμβασης και της υποκρισίας και στον κόσμο της αλήθειας και των νέων αξιών που προεβεί η Μαρία. Την Παρρέν ενδιαφέρει ιδιαίτερα ο σωστός τρόπος ανατροφής των παιδιών. Οπότε αντιπαραβάλλει στο έργο της τη μητέρα του παλαιού κόσμου με τη μητέρα του νέου. Η σκιαγράφηση της μητέρας στην πατριαρχική κοινωνία είναι, όπως σημειώνει και ο Παλαμάς, επιτυχημένη και φανερώνει στέρεο δραματικό ένστικτο.²⁹ Ως προς τον νέο κόσμο, η Παρρέν διαγράφει ένα απρόσκοπτα θετικό πρότυπο της ηρωίδας της ως εργαζόμενη, συζύγου και ιδιαίτερα μητέρας. Οι προπαγανδιστικοί της στόχοι αλλά και το δύσκολο εγχείρημα ανίχνευσης κοινωνικών σχημάτων υπό διαμόρφωση εκτροχιάζουν ενίοτε το έργο από τον νατουραλισμό προς την υπέρμετρη εξιδανίκευση και το μελόδραμα.

Η κυρία Μεμιδώφ είναι μια καταπιεσμένη σύζυγος μέσα σε έναν συμβατικό γάμο. Ταυτόχρονα θύμα και θύτης, η παλαιά γυναίκα φορά συνέχεια μάσκα, που κρύβει τα αισθήματά της, και έχει μάθει να χειρίζεται το πατριαρχικό σύστημα προς όφελός της. Ο χαρακτήρας της διαγράφεται καθαρά σε κωμικές σκηνές της καθημερινής ζωής στο σπίτι των Μεμιδώφ. Πέρα από τον διασκεδαστικό τους τόνο, οι σκηνές αυτές επισημαίνουν κοινωνικά ζητήματα. Στην αρχή του έργου στο αστικό σαλόνι βρίσκεται μόνο η κυρία Μεμιδώφ και οι κόρες της, ενώ ο πατέρας είναι παρών εκτός σκηνής, ως μια τρομερή φωνή που καλεί τις γυναίκες να τον υπηρετήσουν. Επί σκηνής η σύζυγός του εξυφαίνει τα σχέδιά της ανενόχλητη. Όταν εμφανίζεται ο Κώστας, η κυρία Μεμιδώφ παίρνει το παλτό του και, προφασιζόμενη ότι το στεγνώνει, φαχουλεύει τις τσέπες του να δει πού έχει πάει. Έτσι μαθαίνει για τον γάμο του με τη Μαρία. Κυριολεκτικά και μεταφορικά ο Κώστας είναι υπό τον απόλυτο έλεγχό της. Τον έχει αναθρέψει ώστε να

29. Παλαμάς, «Η γυναίκα, ένα γράμμα προς την κ. Καλλιρ. Παρρέν». Ο Παλαμάς αναφέρει ότι το έργο είναι «λεπτά και επιδέξια ψυχολογημένο» (σ. 75) και συζητά τους χαρακτήρες με διεξοδικές αναφορές στο κείμενο (σ. 76-78).

είναι αδύναμος και να μην έχει δική του γνώμη. Εκείνη τον σπρώχνει να ερωτοτροπήσει με την Ελένη, μια πλούσια κληρονόμο, και κανονίζει να το μάθει η Μαρία. Διαλύεται έτσι ο γάμος τους και η κ. Μεμιδώφ ελπίζει να ξαναπαντρευτεί ο Κώστας για να ανακουφίσει οικονομικά την οικογένεια Μεμιδώφ.

Σε αντίθεση με τον στέρεο δραματικό χαρακτήρα της κ. Μεμιδώφ, ο χαρακτήρας της Μαρίας, όπως εκτιμά και ο Παλαμάς, είναι άνισος. Η επιλογή της συγγραφέως να την κάνει ζωγράφο σχετίζεται στενά με τη χειραφέτησή της. Η Μαρία ζωγραφίζει πορτραίτα γυναικών, από τις συντηρητικές Φαναριώτισσες έως τις γυναίκες των χαρραιών και τις τσιγγάνες, ερμηνεύοντας μέσω της τέχνης τις ζωές τους. Η ζωγραφική όμως δεν συνδέεται μόνο με την εξερεύνηση του φύλου. Είναι ταυτόχρονα και μέσον βιοπορισμού. Η Παρρέν ενδιαφέρεται να αποδείξει ότι η Μαρία ζει από τη δουλειά της. Χάνει όμως την αίσθηση του μέτρου όταν την επανεμφανίζει ξαφνικά στην τέταρτη πράξη ως πλούσια και διάσημη ζωγράφο. Επιπλέον, ξενίζει το ότι μια έμπειρη γυναίκα όπως η Μαρία θα έπεφτε θύμα της γοητείας του στενόμυαλου Κώστα και των υστερόβουλων χειρισμών της πεθεράς της.

Ενώ οι χαρακτήρες της ΝΓ δεν θυμίζουν ιδιαίτερα έργα του Ίψεν, μια βασική εξέλιξη της πλοκής παραπέμπει στο *Κουκλόσπιτο*. Όπως η Νόρα, η Μαρία διαλύει τον γάμο της, αλλά ο χωρισμός από τον Κώστα συμβαίνει στη μέση της δράσης και όχι στο τέλος. Η συγγραφέας όμως έχει προσθέσει και μια δεύτερη σκηνή χωρισμού ανάμεσα στους δύο συζύγους, στην τέταρτη πράξη. Ενώ ο πρώτος χωρισμός μοιάζει με αυτόν του *Κουκλόσπιτου* ως προς το ιδεολογικό του υπόβαθρο, ο δεύτερος τον ανασκευάζει ριζικά. Σε αντίθεση με το *Κουκλόσπιτο*, όπου παρακολουθούμε την εξέλιξη της Νόρας σε νέα γυναίκα, στο έργο της Παρρέν η Μαρία είναι νέα γυναίκα από την αρχή με ισχυρή αίσθηση ταυτότητας. Είναι λοιπόν πιο καλά προετοιμασμένη από τη Νόρα να αντιμετωπίσει τη ζωή μόνη της όταν φεύγει. Επιπλέον η χειραφέτησή της αποσυνδέεται από την εγκατάλειψη των παιδιών που τόσο είχε απασχολήσει την Παρρέν καθώς η Μαρία, ως μέλλουσα μητέρα, αποχωρεί από τη συζυγική εστία μαζί με το παιδί που κυοφορεί. Η λύση της Παρρέν υπογραμμίζει τη φυσική σχέση της χειραφετημένης ηρωίδας με το παιδί. Η σωτηρία της ταυτίζεται με τη σωτηρία του παιδιού της. Η χειραφέτηση της γυναίκας μπορεί βέβαια να είναι ανεξάρτητη από τη μητρότητα: η Μαρία ήταν νέα γυναίκα πριν μείνει έγκυος. Όμως όταν η νέα γυναίκα γίνεται μητέρα, η μητρότητα αναγκαστικά αποτελεί συστατικό στοιχείο της χειραφετημένης της ταυτότητας.

Γυναίκες και άνθη

Σε μια πρώτη ανάγνωση φαίνεται πως η Μαρία έχει αποποιηθεί τη χειραφέτηση υπέρ της μητρότητας στο τέλος της ΝΓ, καθώς η έμφαση στη νίκη του Παύλου στους Ολυμπιακούς Αγώνες εξαίρει τον μητρικό και εθνοσωτήριο ρόλο της. Μαθαίνουμε ότι μεγάλωσε τον Παύλο με πολλές δυσκολίες και ότι θυσίασε την προσωπική της ευτυχία. «Εγώ», αναφέρει μελοδραματικά, «μέσα στο πένθος και τα δάκρυα που έζησα είκοσι χρόνια τώρα, φύλαξα μια καρδιά μάνας όμορφη και αμόλυντη και αγνή».³⁰ Δεν ξενίζει λοιπόν το ότι η πλειονότητα των κριτικών της εποχής είδαν την ηρωίδα όχι ως χειραφετημένη

30. Παρρέν, *Η Νέα Γυναίκα*, σ. 66.

γυναίκα αλλά ως τη γνωστή μητέρα της παραδοσιακής κοινωνίας που διαπνέεται από αισθήματα αυτοθυσίας. Μάλιστα ο Ξενόπουλος δίνει την εντύπωση ότι το θέμα της ΝΓ είναι ο σωστός τρόπος ανατροφής των αρσενικών παιδιών. Χαρακτηριστικά, στις αναφορές του στο τέλος του έργου, η πρωταγωνίστρια έχει υποτονικό ρόλο. «Με τη συνάντηση πατέρα και γιου», γράφει ο Ξενόπουλος, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους του έργου από τις γυναίκες στους άνδρες, «αντικρίζουμε την διαφορά των δύο συστημάτων [ανατροφής] και εννοούμε πόσον ωραία και μεγάλη θα είναι η γενιά του μέλλοντος, την οποία θα αναθρέψουν νέες γυναίκες όπως η Μύρτου».³¹ Παρόλο που η Μαρία έχει θριαμβευτική επιτυχία όχι μόνο ως μητέρα αλλά και ως ζωγράφος, τα επαγγελματικά της επιτεύγματα δεν πείθουν, καθώς τα περισσότερα συμβαίνουν εκτός δράσης.

Είναι φυσικό λοιπόν οι κριτικοί να μην μπορούν να εκτιμήσουν τη Μαρία ως χειραφετημένη γυναίκα. Ωστόσο ο Ξενόπουλος δεν έχει δυσκολία να διακρίνει τη φεμινιστική θέση του έργου. Η νέα γυναίκα, γράφει, «θέλει την ανεξαρτησίαν της. Ισότης δικαιωμάτων και υποχρεώσεων μεταξύ των δύο φύλων ... νέα οικογένεια, νέα κοινωνία, τελειότερα, ωραιότερα».³² Οπότε δημιουργείται η υποψία μήπως οι κριτικοί της εποχής, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, αγνοούν ή αρνούνται τον φεμινιστικό χαρακτήρα του έργου επειδή δεν θέλουν να τον δουν;³³ Η σεξουαλική γυναίκα-κούκλα πρέπει να ήταν ένα ισχυρό θηλυκό αρχέτυπο της πατριαρχικής ελληνικής κοινωνίας των αρχών του περασμένου αιώνα. Ο Ξενόπουλος δείχνει κατανόηση για την εξωσυζυγική έλξη του Κώστα προς την Ελένη, καθώς εκείνη, αν και χωρίς προτερήματα και αξία, «είναι Γυναίκα, το θήλυ που τον γοητεύει ... Και αυτή, προς δυστυχίαν της Μαρίας ... και κάθε χειραφετημένης, είναι η μεγάλη διαφορά», αποφαινεται.³⁴ Το σχόλιο αυτό εκφράζει την επιθυμία να μη διαταραχθεί το status quo ως προς τους ρόλους των φύλων. Οι άνδρες θέλουν τη γυναίκα-κούκλα, ή τη Νόρα όπως ήταν πριν από τη φεμινιστική εξέλιξή της, όταν η ταυτότητά της εκπορευόταν από την έλξη που ασκούσε στο αρσενικό της φιλικό περιβάλλον.

Πιο υπερβολικά από τον Ξενόπουλο, η θέση αυτή του κυρίαρχου φύλου εκφράζεται απροκάλυπτα από τον Νιρβάνα. Χρησιμοποιώντας τη μεταφορά του άνθους για τη γυναίκα-κούκλα ο Νιρβάνας απορρίπτει με έντονα ειρωνικό τόνο το έργο της Παρρέν, στο οποίο διαβάζει μόνο την επιθυμία της φεμινίστριας να καταστρέψει τα άνθη της σέρας, μεταφυτεύοντάς τα στους δρόμους και απαιτώντας βάνουσα να συντηρούνται

31. Γ. Ξενόπουλος, «Θέατρον Συντάγματος: Η Νέα Γυναίκα», *Παναθήναια* 15 (Οκτώβριος 1907 - Μάρτιος 1908), σ. 26.

32. «Η Νέα Γυναίκα. Κρίσις του κ. Ξενοπούλου εις το Νέον Άστυ», *Εφημερίς των Κυριών*, 30-9-1907, σ. 2.

33. Στους κριτικούς που έγραψαν για τη ΝΓ συμπεριλαμβάνεται και μια γυναίκα, η Ευγενία Ζωγράφου, δραματουργός, μυθιστοριογράφος και εκδότρια της *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*, η οποία συντάσσεται με την ανδρική διανόηση ως προς την αξιολόγηση του έργου. Είναι ιδιαίτερα αυστηρή με την Παρρέν και δεν αναγνωρίζει τον ιδεολογικά νεωτερικό χαρακτήρα του έργου, από φεμινιστική άποψη. Για σχολιασμό της κριτικής της Ζωγράφου· βλ. Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο» και Αναστασοπούλου, *Καλλιρρόη Παρρέν*, σ. 472. Η Αναστασοπούλου χαρακτηρίζει την κριτική «μνησικάκη» και αναφέρει ότι η Ζωγράφου «φαίνεται να ξοφλάει παλαιούς λογαριασμούς» με την Παρρέν.

34. «Η Νέα Γυναίκα. Κρίσις του κ. Ξενοπούλου εις το Νέον Άστυ», σ. 2.

μόνα τους και να είναι παραγωγικά.³⁵ «... Άλλο τόσον ημπορεί να υπάρξει γυναικείον ζήτημα, όσον και ζήτημα άνθινον», συμπεραίνει.³⁶ Την ίδια εποχή η μισογυνική αυτή οπτική του Νιρβάνα εκφράστηκε και στο θεατρικό του έργο *Αρχιτέκτων Μάρθας*, όπου ο ήρωας προτιμά να θανατώσει τη γυναίκα του, έναν γοητευτικό και εύθραυστο τύπο Νόρας, προκειμένου να μην την εκθέσει στις δυστυχίες της ζωής.³⁷ Οι θέσεις του Νιρβάνα προκάλεσαν τις ζωνηρές αντιδράσεις της Παρρέν η οποία του απαντά σε σειρά άρθρων στην ΕφΚ.³⁸ Η Παρρέν επισημαίνει την ανδρική αντίσταση στην αλλαγή των ρόλων της γυναίκας, την οποία εύστοχα χαρακτηρίζει «ανδρικό ζήτημα», σηματοδοτώντας ότι η χειραφέτηση της γυναίκας φέρνει αναγκαστικά αλλαγές και στους ρόλους των ανδρών.³⁹ Στον *Αρχιτέκτονα Μάρθα* βλέπει, για παράδειγμα, ότι ο ήρωας έχει αποποιηθεί τον ρόλο του άνδρα κυρίαρχου και έχει καταπέσει σε μια εκφυλιστική κατάσταση. Ο Νιρβάνας, γράφει, ρίχνει «κάτω τον σιδερένιον γίγαντα [για] να μας τον παρουσιάσει κλείοντα μέσα του τι; τίποτα».⁴⁰ Σε άλλο άρθρο, αναφερόμενη στην ηρώίδα του δικού της έργου, παρατηρεί με περισσή ειρωνεία: «Έλλην ποιητής esthete ... εταράχθη ... ως ευρέθη αντίκρυ με μιαν γυναίκα ... αρνούμενη τον αποκλειστικόν ρόλον της ως σκεύους ηδονής». Στην παραζάλη του είδε «το ήμισυ της ανθρωπότητας ως λουλούδια μόνον προορισμένα να εμφανίζονται ... επάνω εις τας ανδρικός κομβοδόχας».⁴¹ Σε πιο σοβαρό τόνο επανέρχεται σε τρίτο άρθρο στην ανδρική σοβινιστική επιθυμία της ταύτισης της γυναίκας με άνθος.⁴² Επισημαίνει ότι η «ανθοποίηση» της γυναίκας συμβαίνει κυρίως στη ρομαντική ποίηση, άρα είναι σχετικά περιορισμένη. Ύπαρχουν παρατηρεί, χαρακτήρες στην κλασική παράδοση που είναι αδύνατον να ανθοποιηθούν, όπως η Κλυταίμνηστρα, που διαθέτει θέληση και χαρακτήρα ίση με τον άνδρα σε σκληρότητα. Παρατηρεί επίσης ότι οι γυναίκες ανθοποιούνται στη νεότητά τους, οπότε όχι μόνο οι γυναίκες αλλά και οι άνδρες μπορούν να παρομοιαστούν εξιδανικευμένα με λουλούδια. Πέρα από τη νεότητα, η μεταφορά αυτή δεν μπορεί να αποδώσει τις σημαντικές δραστηριότητες των γυναικών στη στήριξη της οικογένειας και τη φροντίδα των παιδιών και ηλικιωμένων.

Μητριαρχία, δίκη και κάθαρση

Η εκτεταμένη συζήτηση σχετικά με την ανθοποίηση των γυναικών δείχνει το μέγεθος της σοβινιστικής αντίστασης που είχε η πατριαρχική κοινωνία στο γύρισμα του περασμένου αιώνα στην Αθήνα απέναντι στην απελευθέρωση των γυναικών. Αυτό εξηγεί

35. Π. Νιρβάνας, «Το θηλυκόν ζήτημα» στο *Άπαντα* (επιμ. Γ. Βαλέτας), Γιοβάνης, Αθήνα, 1968, τ. 5ος, σ. 214-217.

36. *Ό.π.*, σ. 214.

37. Π. Νιρβάνας, *Ο Αρχιτέκτων Μάρθας*, Έκδοσις Παναθηναίων, Αθήνα, 1907.

38. Κ. Παρρέν, «Τα άνθη ενός Έλληνος ποιητού» *Εφημερίς των Κυριών*, 21-10-1907, σ. 1-2· της ίδιας, «Το Αρσενικόν Ζήτημα. Ο Αρχιτέκτων Μάρθας», *Εφημερίς των Κυριών*, 28-10-1907, σ. 1-2· της ίδιας, «Και πάλιν τα άνθη» *Εφημερίς των Κυριών*, 11-11-1907, σ. 1-2.

39. Παρρέν, «Το αρσενικόν ζήτημα. Ο Αρχιτέκτων Μάρθας», τίτλος άρθρου και σ. 1-2.

40. *Ό.π.*, σ. 2.

41. Παρρέν, «Τα άνθη ενός Έλληνος ποιητού», σ. 1.

42. Παρρέν, «Και πάλιν τα άνθη».

ίσως γιατί το σύνολο σχεδόν των κριτικών αρνείται τον νεωτερικό χαρακτήρα της ΝΓ. Υποβοηθούμενοι από τις δραματουργικές αδυναμίες του έργου εμμένουν πεισματικά στα οικεία γυναικεία στερεότυπα της γυναίκας κούκλας ή της ασεξουαλικής και ανιδιοτελούς μητέρας. Σ' αυτή την υπόθεση συνηγορεί και η κριτική του Παλαμά, ο οποίος αναγνωρίζει χωρίς καμία δυσκολία τον φεμινιστικό χαρακτήρα του έργου. Βλέπει βέβαια τα συγγραφικά του ελαττώματα, έχει όμως κατανόηση γιατί θεωρεί ότι αυτά οφείλονται στην ιδεολογική τόλμη του έργου. «Το δράμα σας», γράφει στην Παρρέν, στην εισαγωγική του παράγραφο, «φέρει προς ένα ψήλωμα». Αντιπαραθέτει τη ΝΓ με «κάποια έργα που δεν έχεις τίποτε να παρατηρήσεις. Είναι σαν καλοκαθαρισμένα ... οικόπεδα. Το πόδι σας δεν σκοντάφτει. Προτιμώ τα πρώτα».⁴³

Η φεμινιστική ανάγνωση του έργου, όπως προκύπτει από την κριτική του Παλαμά, αντιπαραβάλλει στη μητέρα-θυσία της πατριαρχικής κοινωνίας ένα δυνατό αρχέτυπο γυναίκας-μητέρας με υπερεξουσίες. Ο ποιητής παρατηρεί εύστοχα ότι η συζήτηση των συζύγων στο τέλος του έργου παίρνει τη μορφή δίκης, με τη Μαρία σε ρόλο δικαστή και τον Κώστα σε ρόλο κατηγορούμενου. Η Μαρία, γράφει, «στέκει αγνάντιά του μαζί μαρτυρημένη στοργή και ασάλευτη δικαιοσύνη».⁴⁴ Η ηρωίδα εκπροσωπεί βέβαια τις φεμινιστικές θέσεις της Παρρέν την οποία ο Παλαμάς χαρακτηρίζει «ηθικολόγο, κυνηγό κρισιμώτατων κοινωνικών ζητημάτων» και «δικαστή».⁴⁵ Το θέμα της δίκης είναι εάν ο Κώστας έχει το δικαίωμα να γνωρίσει τον γιο του και να προσχωρήσει στην οικογένεια της Μαρίας. Ο Παλαμάς επικροτεί το ότι η Μαρία δεν συγχωρεί τον Κώστα. Όπως εξηγεί, τίποτα δεν πείθει ότι έχει αλλάξει, αλλά ακόμα και εάν έχει αλλάξει, πρέπει να πληρώσει για τα λάθη του, επειδή ως θύτης εκπροσωπεί, στο σύγχρονο λεξιλόγιο, το άδικο πατριαρχικό σύστημα. Ο Παλαμάς λοιπόν διαβάζει το τέλος του έργου ως δίκη του πατριαρχικού συστήματος όπου εκφέρεται φεμινιστική απόφαση. Η στρατευμένη σημασία της ΝΓ φαίνεται καθαρά στην τελευταία πράξη, η οποία προπάντων, γράφει, «δείχνει τον δρόμο που τραβά ο θηλυκός συγγραφέας».⁴⁶ Πιο κάτω συμπληρώνει ότι το δράμα «εκδίδει σα μια δικαστική απόφαση, σύμφωνα με τα προστάγματα ενός νόμου, που βλέπει προς ένα μακρυσμένο ακόμα τέλος μιας κοινωνικής αναγέννησης».⁴⁷

Από αυτή την άποψη το έργο δεν είναι μόνο φεμινιστικό αλλά έχει ριζοσπαστικά φεμινιστικά χαρακτηριστικά. Εφόσον η κρίση του Κώστα εναπόκειται στη Μαρία, η Παρρέν υπονοεί ότι η μητέρα έχει μεγαλύτερα δικαιώματα ως προς το παιδί από τον πατέρα. Ο γιος της, που τον μεγάλωσε ως μόνη μητέρα, είναι απόλυτα δικό της δημιούργημα. Τα δικαιώματα της Μαρίας πάνω στο παιδί θεωρούνται αυτονόητα, περίπου όπως όταν το παιδί είναι μέρος του σώματός της. Άλλωστε έχει δώσει στον γιο το δικό της επίθετο, μια επιλογή που δεν θεωρείται δεδομένη, ακόμα και σήμερα. Όσο για τον Κώστα, πρέπει να αποδείξει την αξία του ως πατέρα για να έχει δικαιώματα στο παιδί. Ο ίδιος αναφέρει ότι σταμάτησε να γράφει στον γιο του καθώς η έκλυτη ζωή του είχε στερήσει το δικαίωμα να λέγεται πατέρας. Η Μαρία ως μητέρα έχει μεγαλύτερα

43. Παλαμάς, «Η Γυναίκα. Ένα γράμμα προς την κ. Καλλιρ. Παρρέν», σ. 72.

44. Ο.π., σ. 84.

45. Ο.π., σ. 75.

46. Ο.π., σ. 82.

47. Ο.π., σ. 82-83.

δικαιώματα όχι μόνο απέναντί στον πατέρα αλλά και απέναντι στον ενήλικα γιο που αγνοεί ότι ο πατέρας του επιθυμεί να τον συναντήσει.

Η ηρωίδα λοιπόν δεν αμφισβητεί απλά τον γάμο όπως υφίσταται στην πατριαρχική κοινωνία. Αντικαθιστά το πατριαρχικό σύστημα με μητριαρχικό.⁴⁸ Στο τέλος του έργου η νέα γυναίκα ως μητριαρχική θεότητα περιστοιχίζεται από άνδρες που τη λατρεύουν, τον Κώστα, τον Παύλο και δημοσιογράφους που παίρνουν συνέντευξη από τον νικητή. Όπως η μυθική Αθηνά, η Μαρία κάνει την Αθήνα, ολόκληρη την πόλη, δική της. Ως άλλη Αθηνά έχει προσφέρει δώρο στην πόλη τον γιο της, τον Ολυμπιονίκη. Αναθρεμμένος με μητριαρχικές αξίες, ο Παύλος θριαμβεύει και τονώνει την εθνική υπερηφάνεια. Η ΝΓ λοιπόν δεν προβάλλει ως πρότυπο τη μητρική αυτοθυσία αλλά γιορτάζει την εισαγωγή της μητριαρχίας στην Αθήνα.

Αυτή η ανάγνωση του έργου, που βασιίζεται στον Παλαμά, υποστηρίζεται και από τη διακειμενική σχέση του έργου με το *Κουκλόσπιτο*. Υπερβαίνοντας τον ιδιωτικό χώρο και τους χαρακτήρες του αστικού δράματος στη δεύτερη σκηνή του χωρισμού, η Παρρέν αντικαθιστά το σπίτι του Χέλμερ με μια πόλη όπου έχει εγκαθιδρυθεί η μητριαρχία. Η τελική σκηνή του χωρισμού λοιπόν εξελίσσεται σε μητριαρχική και όχι σε πατριαρχική κοινωνική δομή, όπως στον Ίφεν, βάζοντας τη γυναίκα θριαμβευτικά θέση ισχύος. Στο τέλος και των δύο έργων η σύζυγος ασκεί κριτική εφ' όλης της ύλης στον σύζυγο, ως εκπρόσωπο του πατριαρχικού συστήματος. Στη ΝΓ όμως η δραματουργική επιλογή της δίκης, την οποία αναφέρει ο Παλαμάς, δίνει στην κριτική μεγαλύτερες κοινωνικές διαστάσεις. Αντιστρέφοντας την έκβαση του *Κουκλόσπιτου* η Παρρέν κατευθύνει προς την έξοδο τον άνδρα και όχι τη γυναίκα. Ενώ η Νόρα επιθυμεί να φύγει για να απαλλαγεί από την καταπίεση, ο Κώστας επιδιώκει να γίνει δεκτός στη μητριαρχική οικογένεια και φεύγει παρά τη θέλησή του. Παρόλο που και οι δύο μένουν στο τέλος χωρίς παιδιά, για τη Νόρα αυτό είναι επιλογή, ενώ για τον Κώστα δίκαιη τιμωρία. Στην εκδοχή της Παρρέν πάντως η γυναίκα κρατά το παιδί της και επιβάλλει τη λατρεία της στην Αθήνα ως γεννήτορας της μητριαρχίας.

Ο Παλαμάς θεωρεί ότι η λύση που δίνει η Μαρία στο τέλος της ΝΓ είναι «από τις πιο αυστηρές, από τις πιο λογικές, από τις πιο τραγικές».⁴⁹ Πράγματι, παραμερίζοντας τις εθνικιστικές και μελοδραματικές εξάρσεις της συγγραφέως, ίσως μπορούμε να διαβάσουμε στο νατουραλιστικό της δράμα μια απόπειρα να μετρηθεί με την τραγωδία, με σύγχρονο τρόπο. Η συζήτηση των μεγάλων ζητημάτων στον δημόσιο χώρο της πόλης στην τέταρτη πράξη παραπέμπει στη χαρακτηριστική συνθήκη της τραγωδίας. Ειδικότερα μάλιστα, θυμίζει τις *Ευμενίδες*. Με σκηνικό την Αθήνα και επίκεντρο το θέμα της απόδοσης δικαιοσύνης σε πρώτο πλάνο και σε δεύτερο το ζήτημα του εάν το παιδί, ο γιος, ανήκει στον πατέρα ή τη μητέρα, η ΝΓ φαίνεται να έχει διακειμενικές σχέσεις όχι μόνο με το *Κουκλόσπιτο* αλλά και τις *Ευμενίδες*, αντιπαραθέτοντας την επικρά-

48. Στην ΕφΚ η Παρρέν κάνει πολλαπλές μυθικο-ιστορικές αναφορές σε μητριαρχικό «χρυσούν αιώνα», όπου οι γυναίκες είχαν εξουσία. Βλέπε για παράδειγμα, «Αι γυναίκες και η ειρήνη Α», *Εφημερίς των Κυριών*, 23-5-1899, σ. 1-2· «Αι γυναίκες και η ειρήνη Β», *Εφημερίς των Κυριών*, 28-5-1899, σ. 1-2· «Το γυναικείον ζήτημα Α», *Εφημερίς των Κυριών*, 3-12-1900, σ. 1-2· «Το γυναικείον ζήτημα Γ», *Εφημερίς των Κυριών*, 17-12-1900, σ. 1-2.

49. Παλαμάς, «Η Γυναίκα. Ένα γράμμα προς την κ. Καλλιρο. Παρρέν», σ. 84.

τηση της μητριαρχίας στην εγκαθίδρυση της πατριαρχικής εξουσίας, μέσω της δίκης του Ορέστη στο έργο του Αισχύλου. Με εφιαλτήριο τον νατουραλισμό, η ΝΓ φαίνεται δηλαδή όχι μόνο να προσεγγίζει την τραγωδία αλλά και να παρουσιάζει μια κριτική ανάγνωσή της, από ιδεολογική σκοπιά.⁵⁰ Το μοντέρνο έργο είναι πιο υπαινικτικό και, με τον τρόπο του νατουραλισμού, πιο κοντά στην καθημερινότητα. Όπως αναφέρει η Παρρέν, «κανείς φόνος και κανείς τραγικός θάνατος δεν έκλεισε την υπόθεσιν [του έργου]. Απλώς ένας ψυχικός θάνατος, μια καταστροφή ευτυχίας ...».⁵¹ Σε αντίθεση με τις *Ευμενίδες*, όπου δικαιώνεται ο πατέρας-Αγαμέμνωνας, στη ΝΓ δικαιώνεται η μητέρα. Με την αυτοπεποίθηση των μοντέρνων, η Παρρέν θεωρεί ότι μπορεί να διορθώσει το αρχαίο δράμα, ανασκευάζοντας τις άδικες απόψεις περί του φύλου που ίσχυαν στην Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ. Αυτή άλλωστε είναι και η πάγια τακτική της ΕφΚ στην ερμηνεία της αρχαιότητας.

Για παράδειγμα, μερικά χρόνια πριν από την παράσταση της ΝΓ, η Παρρέν είχε απορρίψει κατηγορηματικά στην ΕφΚ το ότι ο Αριστοφάνης μπορεί να χρησιμεύσει ως πρότυπο για τη συγγραφή νέων έργων με θέμα τη γυναίκα, καθώς οι απόψεις του περί του φύλου αντανακλούν την οπισθοδρομική εποχή του ζούσε.⁵² Αυτά γράφει για τον αρχαίο κωμικό, με αφορμή την παράσταση, το 1901, του αντιφεμινιστικού έργου του Σουρή, *Χειραφέτησις*, που βασίζεται στις γυναικείες κωμωδίες του Αριστοφάνη.⁵³ Η Παρρέν συστήνει στον Σουρή να ανατρέξει καλύτερα στον Ίψεν και τους νατουραλιστές συγγραφείς προκειμένου να γράψει σύγχρονα ιδεολογικά έργα για τις γυναίκες. Τα ιψενικά στοιχεία της ΝΓ δείχνουν ότι η ίδια έπαιρνε σοβαρά τη συμβουλή που έδωσε. Πέρα από την ιδεολογία, το φεμινιστικό λοιπόν έργο αντιπαρατίθεται με το αντιφεμινιστικό και ως προς τη χρήση των προτύπων: ο Ίψεν και ο σύγχρονος κόσμος συγκρούεται με τον Αριστοφάνη και την αρχαιότητα. Ωστόσο, η πόλωση δεν είναι απόλυτη, όπως δηλώνει η πιθανή ανάκληση των *Ευμενίδων* στην τελευταία πράξη της ΝΓ. Η Παρρέν δεν απορρίπτει την αρχαιότητα αλλά την προσεγγίζει κριτικά, μέσω του Ίψεν και μιας σύγχρονης οπτικής.⁵⁴

50. Ως προς τον οίκο των Ατρείδων, υπάρχουν άρθρα στην ΕφΚ όπου η Κλυταιμνήστρα και το δίκιο της αντιμετωπίζονται με συμπάθεια. Για παράδειγμα, σχετικά με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, διαβάζουμε: «Σχεδόν η Κλυταιμνήστρα εξαγνίζεται, σχεδόν το ιδιόν της έγκλημα λησμονείται απέναντι της συγγεράς μητροκτονίας με την ελπίδα της οποίας ζη η Ηλέκτρα» (*Εφημερίς των Κυριών*, 11-4-1899, σ. 4). Σε σειρά άρθρων σχετικά με τη γυναίκα στην αρχαία τραγωδία, η Σαπφώ Λεοντιάς θεωρεί ότι ο Αισχύλος, αθλώνοντας τον Ορέστη για την μητροκτονία στην τριλογία του, συντάσσεται με τα ήθη της εποχής στην αρχαία Αθήνα, που μεροληπτούν υπέρ του άνδρα και του πατέρα. Βλέπε Σαπφώ Λεοντιάς «Η γυνή εν τη αρχαία τραγωδία», *Εφημερίς των Κυριών*, 21-2-1888, σ. 2.

51. Παρρέν, «Η Νέα Γυναίκα εις το θέατρον», σ. 1.

52. Κ. Παρρέν, «Ξεθυμασμένη σάτυρα», *Εφημερίς των Κυριών*, 21-10-1901, σ. 1-2· της ίδιας, «Αι αμαζόνες και η χειραφέτησις», *Εφημερίς των Κυριών*, 28-10-1901, σ. 1-2.

53. Γ. Σουρή, *Χειραφέτησις*, στο *Άπαντα*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Βασιλείου, 1927, τ. Γ', σ. 177-240. Για σχολιασμό του έργου, σε σχέση με την υποδοχή του στην *Εφημερίδα των Κυριών* βλέπε Μ. Κοτζαμάνη «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας: η θαυμαστή ιστορία της *Χειραφετήσεως* του Γεωργίου Σουρή, εχθρού των γυναικών», *Τα Ιστορικά* 14/26 (Ιούνιος 1997), σ. 71-78.

54. Από αυτή την άποψη φαίνεται να συντάσσεται με τους διανοούμενους της εποχής της, που θεω-

Η στρατευμένη –αλλά παρενθετική βέβαια– ανάγνωση του αρχαίου δράματος που παρουσιάζει η Παρρέν στη ΝΓ συνάδει με την προπαγανδιστική χρήση του Ίψεν στο έργο καθώς και στα προηγούμενα δοκίμιά της για τη δραματουργία του. Συμπίπτει επίσης και ενισχύει την κριτική τοποθέτηση του Παλαμά. Εάν λάβουμε υπ’ όψη και το σύνδρομο ανθοποίησης της γυναίκας, το οποίο συσκοτίζει το ιδεολογικό περιεχόμενο της ΝΓ, η φεμινιστική ανάγνωση του έργου της Παρρέν κερδίζει έδαφος. Φαίνεται όμως ότι όχι μόνο οι κριτικοί αλλά και το κοινό είχε υποδεχτεί τη ΝΓ στο πλαίσιο της συμβατικής ηθικής ως μελόδραμα και ήταν συγκινημένο μέχρι δακρύων με τη μητρική αυτοθυσία της Μαρίας.⁵⁵ Σ’ αυτό πρέπει να συνέβαλε και η προσπάθεια ψευδαισθητικού ρεαλισμού στη σκηνογραφία, με «τα θαυμάσια σαλονάκια του Συντάγματος, εις τα οποία», όπως αναφέρει η Παρρέν ως άλλος Αντουάν, «είχαν μεταδώσει και μίαν νότα της πραγματικής γυναικείας ζωής πράγματα και κομψοτεχνήματα του ιδιού μου σπιτιού».⁵⁶

Οι περισσότεροι κριτικοί της ΝΓ εστιάζουν στο κείμενο και αναφέρονται πολύ συνοπτικά στη θεατρική ερμηνεία, όταν δεν την αγνοούν. Οπότε είναι δύσκολο να βγάλει κανείς συμπεράσματα ως προς το πώς η παράσταση ερμήνευσε το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου. Ο Ξενοπούλος σημειώνει ότι η Κοτοπούλη «έβαλε μέσα εις τον ρόλον της κάτι από την χειραφετημένη ψυχή της», χωρίς όμως να διευκρινίζει.⁵⁷ Ο Παλαμάς κάνει επίσης λίγα σχόλια για την υπόκριση, την οποία φαίνεται να προσεγγίζει με νατουραλιστικά κριτήρια. Χαρακτηρίζει το παίξιμο της Κοτοπούλη «αισθητικό και εκφραστικό», συνολικότερα όμως θα ήθελε να δει τις σκηνές «ερμηνευμένες προσεχτικώτερα και κάπως πιο λεπτά από δεξιώτερους ηθοποιούς».⁵⁸ Δεν είναι σαφές από τα σχόλια του Παλαμά ποιες ήταν οι ελλείψεις της παράστασης σε ιδεολογικό πεδίο. Πάντως η κριτική της υπόκρισης, που συστήνει πειθαρχία και παίξιμο πλουσιότερο σε αποχρώσεις, δείχνει ότι η θεατρική ερμηνεία πρέπει να έρεπε πράγματι προς την εύκολη συγκίνηση. Συνεπώς με την κριτική που ασκεί στις ρητορικές και εθνικιστικές εξάρσεις του κειμένου, ο ποιητής κρατάει σε απόσταση την υπερβολή και στη θεατρική ερμηνεία.⁵⁹ Η εκτίμησή του είναι ότι η υπόκριση δεν ανέδειξε πλήρως την αξία του έργου, από ιδεολογική άποψη. Σημειώνει πάντως ότι η παράσταση μπορεί να παραπέμπει σε ετερόκλητες ερμηνείες. Το θέμα της Παρρέν, ο έρωτας και ο γάμος, γράφει, «είναι πάντα σα μουσικό μοτίβο για λογής παιξίματα. «Μα πάντα», συμπληρώνει αισιόδοξα, «πολύ δύσκολο να ξεχωριστεί από το γενικό ζήτημα, το γυναικείο. Και γιατί το φέρνει πάντα στον νου το έργο σας, και γιατί είστε εσείς η μητέρα του έργου σας».⁶⁰ Οπότε για τον Παλαμά, η παράσταση, παρ’ όλες τις ελλείψεις της, επικοινωνούσε τον φεμινιστικό χαρακτήρα του έργου. Η Παρρέν βέβαια συμφωνεί και επαυξάνει. Η δική

ρούσαν, όπως σχολιάζει ο Ν. Παπανδρέου στο *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ότι ο δρόμος προς την τραγωδία στο σύγχρονο κόσμο, περνούσε μέσα από τον Ίψεν.

55. «*Η Νέα Γυναίκα*. Κρίσις του κ. Ξενοπούλου εις το *Νέον Άστυ*», σ. 3.

56. Αναστασοπούλου, *Καλλιρρόη Παρρέν*, σ. 474.

57. «*Η Νέα Γυναίκα*. Κρίσις του κ. Ξενοπούλου εις το *Νέον Άστυ*», σ. 3.

58. Παλαμάς, «*Η Γυναίκα*. Ένα γράμμα προς την κ. Καλλιρρ. Παρρέν», σ. 86.

59. Βλ. για παράδειγμα *ό.π.*, σ. 83 και 87.

60. *Ο.π.*, σ. 89.

της ανάγνωση της υποδοχής του έργου στην παράσταση είναι απροκάλυπτα προπαγανδιστική. Η αντίθεση της παλαιάς με τη νέα γυναίκα και η υπεροχή της τελευταίας ήταν τόσο έντονη ώστε το έργο προκάλεσε «αληθή ενθουσιασμό». ⁶¹ Με επιδεξιότητα η Παρρέν δίνει πολιτική ερμηνεία στη συγκίνηση του κοινού. Καταρχήν τη διογκώνει και την καθιστά αντάξια του ελέου και του φόβου του αρχαίου δράματος σε μέγεθος και ποιότητα. Στην τελευταία πράξη, σημειώνει, διέκρινε στα χειροκροτήματα και τα δάκρυα του κοινού «μια μεγάλη πνοή φρικιάσεως και υπερτάτης συγκινήσεως [η οποία] εφαινότο να επιπνέει εις όλο το θέατρον». ⁶² Η μοντέρνα συγκίνηση για τον ψυχικό θάνατο, αντί για τους αποτρόπαιους φόνους του αρχαίου δράματος, προκαλείτο από τη συνειδητοποίηση ότι την ευτυχία των ηρώων είχε καταστρέψει η υποκριτική ηθική της παλαιάς μητέρα. Η Παρρέν συμπεραίνει διδακτικότητας: «Ίδού τι έκλεισε μιαν επιτυχίαν θεατρικήν και εδημιούργησε την ελπίδα και την βεβαιότητα ότι νέαι γυναίκες και ευρίσκονται πολλάί εις την κοινωνίαν μας και θα επικρατήσουν ακόμη περισσότεραι εις πολύ προσεχές μέλλον». Όπως και το κείμενο, η παράσταση κινείται σε μια ευρεία γκάμα αντικρουόμενων ερμηνειών. Συγκίνησε κάποιους ως μελόδραμα, άλλοι διέκριναν φεμινιστικά στοιχεία και άλλοι ίσως, αν πιστέψουμε την Παρρέν, προσηλυτίστηκαν στον φεμινισμό. Συνοπτικά: *Νέα Γυναίκα*; Όπως σας αρέσει!

Συμπεράσματα

Οι πλούσιες ιδεολογικές προεκτάσεις της ΝΓ έγιναν σαφείς μέσα από μια εξερεύνηση που υπερέβη το πλαίσιο του θεατρικού κειμένου και της υποδοχής του. Η διακειμενική σχέση της ΝΓ με το *Κουκλόσπιτο* του Ίφεν συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη μιας στρατευμένης ανάγνωσης του Ίφεν στις αρχές του περασμένου αιώνα στην Ελλάδα, που χρειάζεται να ερευνηθεί περαιτέρω. Η ανάγνωση αυτή ερμηνεύει τον Ίφεν με δημοκρατικούς όρους ως φεμινιστή και ερευνά με πολιτικό πραγματισμό την κοινωνική χρησιμότητα των έργων του. Επιπλέον, ο Ίφεν και το νατουραλιστικό θέατρο ωθούν την Παρρέν να προσεγγίσει το θέατρο ως προπαγανδιστικό μέσο με στόχο τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας.

Ήταν λοιπόν επιτυχημένη η πρώτη απόπειρα γραφής στρατευμένου φεμινιστικού έργου στην Ελλάδα; Η κριτική εξέταση του ιστορικού υλικού δείχνει ότι το έργο και η θεατρική του ερμηνεία είναι αμφίσημα. Σε μια μεταβατική εποχή διαμόρφωσης της νεωτερικότητας, η ΝΓ ακροβατεί αινιγματικά ανάμεσα στις νέες και τις παλαιές αξίες. Μπορεί να διαβαστεί ως υπέρμετρα συντηρητικό ή ως υπέρμετρα ριζοσπαστικό. Παρόλ' αυτά, το έργο έδωσε έναυσμα να διατυπωθούν και να συζητηθούν πλήθος από ερωτήματα σχετικά με το φύλο στην κοινωνία των αρχών του περασμένου αιώνα. Όπως είδαμε, αυτό ήταν συνειδητή επιδίωξη της Παρρέν η οποία δεν προσεγγίζει το έργο ως αυτόνομο δημιούργημα αλλά πάντοτε σε συνέργεια με την *Εφημερίδα των Κυριών* και το σύνολο της φεμινιστικής δράσης της. Από αυτή την άποψη η πολιτική της παρέμβαση μέσω του θεάτρου ήταν απόλυτα επιτυχημένη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, στο πλαίσιο μιας φεμινιστικής ανάγνωσης του έργου, η σύλληψη της δίκης του πατρια-

61. Παρρέν, «*Η Νέα Γυναίκα* εις το θέατρον», σ. 1.

62. Ο.π.

χικού συστήματος και η ανάγκη να υπάρξει κάθαρση από τους φορείς των παλαιών αξιών, για να μπορέσει να επιβιώσει μια πιο ισότιμη κοινωνία. Η κοινωνία όμως αυτή δίνει υπερεξουσίες στην γυναίκα, που ίσως δικαιολογούνται ως αντιστάθμισμα στις αδικίες που έχει υποστεί ιστορικά από το status quo. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι ιδεολογικές προεκτάσεις των υφολογικών επιλογών της Παρρέν στο έργο, στο πλαίσιο της ρεαλιστικής της γραφής. Για την παρουσίαση του παλαιού κόσμου η συγγραφέας επιλέγει την κωμωδία, που τον θέτει σε απόσταση, δηλώνοντας ότι το σύστημα αυτό έχει εκπληρώσει τον ιστορικό του προορισμό. Το νέο και ανεξερεύνητο ρέπει προς το μελόδραμα, ίσως και την τραγωδία, ανιχνεύοντας την επανεμφάνιση του κλασικού δράματος. Τέλος, η εξέλιξη της τελευταίας πράξης στην Αθήνα προτείνει τη μοντέρνα, βελτιωτική αναδιάρθρωση της δημοκρατίας, με πιο δίκαιους όρους σχετικά με το φύλο, στην πόλη-κράτος που τη γέννησε.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

*Η διά του παραλόγου αμφισβήτηση
της πολιτικής ιδεολογίας: Eugène Ionesco*

«**Η** άκρα πολιτικοποίηση, της οποίας είμαστε μάρτυρες, είναι πιθανόν το αποτέλεσμα της απελπισίας μας. Ότι δεν μας έδωσε η τέχνη, η μουσική, η λογοτεχνία, θα μας το παράσχει η πολιτική, πιστεύουν πολλοί. Το μόνο που θα έκανε, στην πραγματικότητα το μόνο που κάνει, είναι να ολοκληρώνει τον διχασμό της ανθρωπότητας. Δεν πρόκειται, τώρα, για την εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Ή, τουλάχιστον, όχι μόνο γι' αυτό. Πρόκειται για μία ακόμα πιο τερατώδη επιθυμία, για την κυριότητα του ανθρώπου από τον άνθρωπο, ει δυνατόν από μερικούς ανθρώπους, οι οποίοι θα υποδούλωναν όλους τους άλλους».¹ – «Η υπερτροφία αθλητισμού και πολιτικής αποτελεί το νέο όπιο των λαών. Όλα αυτά, εις βάρος αυτού που αποκαλούμε κουλτούρα, επιστήμη, γνώση, τέχνη, θρησκεία, φιλοσοφία».² – «Η ιεραρχία έχει ανατραπεί: την εξουσία την κατέχει ο πιο συμβατικός, ο πιο κομπορμιστής, ο λιγότερο διανοούμενος, ο λιγότερο εραστής της αλήθειας».³ Με τα λόγια αυτά, ο Eugène Ionesco διατυπώνει την αντίθεσή του στην πολιτικοποίηση που αισθάνεται να κυριεύει την κοινωνία της εποχής του. Ο Γαλλορουμάνος δραματογράφος θεωρεί ότι «έχει πάψει πλέον να μας διακρίνει η υψηλοφροσύνη, επειδή ο κόσμος έχει τρελαθεί από την πολιτική. Αυτό που θα έπρεπε να γίνει είναι να απολιτικοποιηθεί η πνευματική ζωή και να εκπολιτιστούν οι πολιτικοί»,⁴ ενώ «μόνο η τέχνη και η φιλοσοφία, τα ζωντανά ερωτήματα, μπορούν να κρατούν σε εγρήγορση την ανθρωπότητα και να εμποδίζουν την ψυχή να αποκοιμηθεί».⁵

Και στον χώρο της τέχνης, όμως, και δη του θεάτρου, η πολιτικοποίηση είναι για τον Ιονέσκο βλαβερή: πολλοί σύγχρονοί του συγγραφείς διαλέγουν θέματα που ξεκινούν από ορισμένη «ιδεολογική μόδα», που εκφράζουν κάποια «πολύ ειδική πολιτική σκέψη», με αποτέλεσμα τα έργα τους να πεθαίνουν μαζί με την ιδεολογία που υποστηρίζουν, καθώς οι ιδεολογίες «παραγράφονται».⁶ Κατά τη γνώμη του, κάθε ιδεολογία προέρχεται, μάλλον τη δανειζόμαστε, από κάποια γνώση έμμεση, δευτερεύουσα, πλάγια, ψεύτικη, ενώ, αντίθετα, τίποτα δεν είναι αληθινό για τον καλλιτέχνη εκτός από αυτό που δεν δανεί-

1. Eugène Ionesco, *Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου* (μετ. Μίρκα Σκάρα), Ροές, Αθήνα, 2007, σ. 58.

2. *Ό.π.*, σ. 40.

3. *Ό.π.*, σ. 54.

4. *Ό.π.*, σ. 52-53.

5. *Ό.π.*, σ. 55.

6. Ευγένιος Ιονέσκο, *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις* (μετ. Ιουλία Ιατρίδη), Θεωρία, Αθήνα, 1982, σ. 20.

ζεται από τους άλλους.⁷ Ο ίδιος προτιμά από το να δει τη «δραματική εικονογράφηση» κάποιας πολιτικής να διαβάσει την καθημερινή του εφημερίδα ή να ακούσει τους λόγους των υποψηφίων του κόμματός του.⁸ Κατά τον Ιονέσκο, το θέατρο δεν αποτελεί γλώσσα ιδεών. Όταν το θέατρο θέλει να γίνει φορέας των ιδεολογιών, δεν μπορεί παρά να τις εκχυδαΐζει· τις απλουστεύει επικίνδυνα· τις κάνει στοιχειώδεις· τις υποβιβάζει.⁹

Ο Ιονέσκο δηλώνει ότι το μόνο για το οποίο είναι σίγουρος είναι ότι τα δικά του έργα δεν έχουν την απαίτηση να σώσουν τον κόσμο ούτε να αποδείξουν ότι οι μεν είναι ανώτεροι από τους δε.¹⁰ Εκείνος δεν διδάσκει –μαρτυρά· δεν εξηγεί– προσπαθεί να εξηγηθεί.¹¹ Θεωρεί γελοίο να ζητάμε από κάποιον συγγραφέα θεατρικών έργων μια βίβλο: τον δρόμο της σωτηρίας. Είναι γελοίο να σκεφτόμαστε για όλον τον κόσμο και να δίνουμε σε όλον τον κόσμο κάποια «αυτοματική φιλοσοφία». Όταν θέλουμε να μιλήσουμε σε όλον τον κόσμο, δεν μιλάμε πραγματικά σε κανέναν. Ο δραματικός συγγραφέας θέτει προβλήματα: όταν συγκεντρωθούν στον εαυτό τους, όταν βρεθούν μόνοι, οι άνθρωποι πρέπει να σκεφτούν και να προσπαθήσουν να τα λύσουν γι' αυτούς τους ίδιους με κάθε ελευθερία. Κάποια κολοβή λύση που τη βρήκαμε μόνοι μας έχει πολύ μεγαλύτερη αξία από κάποια πανέτοιμη ιδεολογία που περιορίζει τη σκέψη. Εξάλλου, αν καθένας αποκάλυπτε τη δική του «λύση», θα έχανε τη δύναμή της και πια δεν θα ήταν κλειδί μα «πασπαρτού».¹²

Ο Ιονέσκο, συνακόλουθα, εν πρώτοις φαίνεται απολιτικός δραματουργός, καθώς δεν μάχεται υπέρ κάποιας «δεδομένης» ιδεολογίας, κατ' ουσίαν, όμως, αποτελεί αναρχικό κριτή της κοινωνίας· αναρχικό υπό την έννοια του αδέσμευτου αφυπνιστή, εκείνου που επισημαίνει τον παραλογισμό, δίχως όμως να «διδάσκει» τον τρόπο υπέρβασής του. Φαίνεται ότι κίνητρο για τη συγγραφή των δραμάτων του στάθηκε η απορία του για ό,τι συνέβαινε στον κόσμο, η οποία σχηματοποιήθηκε σ' ένα γκροτέσκο και άλογο σχήμα, εμποτισμένο με άφθονο χιούμορ, σαρκασμό, ειρωνεία, φαντασίωση, όνειρο, καθαρό θεατρικό παιχνίδι. Για εκείνον, το θέατρο αποτελεί «κατασκευή» καμωμένη από σειρά συνειδησιακών καταστάσεων ή περιστάσεων που εντείνονται, πυκνώνονται, δένονται είτε για να λυθούν είτε για να καταλήξουν σε «αβάσταχτο αδιέξοδο».¹³ Ο Ιονέσκο διατυπώνει υπαρκτικές αγωνίες και αυτές δεν μπορούν να αποκτήσουν πολιτική χροιά, καθώς έρχονται «από μακριά».

Η αρχική απορία και έκπληξη του εν λόγω δημιουργού άλλοτε μένει άφωνη, άλλοτε διατυπώνεται ακατάληπτα, άλλοτε ενσαρκώνεται σε υπερφυσικά-αλλόκοτα-φανταστικά όντα. Η φαντασία του, όμως, δεν είναι αυθαίρετη μα αποκαλυπτική. Η έκπληξή του μετατρέπεται σε μείγμα μαύρου χιούμορ, τρόμου, αταξίας, απορίας, πανικού και εξέγερσης –εξέγερσης ενάντια στο δεδομένο, το επαναλαμβανόμενο, το φθαρμένο, το τυπικό, το μαζικό. Ο ίδιος διακηρύττει ότι το χιούμορ ενσολεί, καθώς αποτελεί δύναμη ελευθερίας.¹⁴ Τον κατηγορήσαν ότι αποστράφηκε τον κομπορμιισμό δίχως όμως να προτείνει κάτι άλλο

7. Ό.π., σ. 34.

8. Ό.π., σ. 23.

9. Ό.π., σ. 22.

10. Ό.π., σ. 122.

11. Ό.π., σ. 174.

12. Ό.π., σ. 141.

13. Ό.π., σ. 174.

14. Ό.π., σ. 47.

στη θέση του, κι εκείνος απαντά ότι ακριβώς αυτό το «κενό» ήταν η επιδίωξή του: από αυτό το κενό ένας ελεύθερος άνθρωπος πρέπει να βγει με τις δικές του δυνάμεις.¹⁵ Ο δραματουργός διατυπώνει τη δική του κοσμοθεωρία, καθορίζει τον προσωπικό του μικρόκοσμο. Καθώς, όμως, αυτή η κοσμοθεωρία αποκτά όλο και περισσότερο βάθος, κατακτά την παγκοσμιότητα και παύει να αφορά πλέον μόνο τον συγκεκριμένο συγγραφέα, αλλά αφορά οποιονδήποτε. Ο Ιονέσκο δεν προσφέρει κανένα φανερό ηθικό δίδαγμα, δεν παρέχει έτοιμες λύσεις· καλεί καθένα ξεχωριστά να τις βρει μόνος του. Μόλις κλείσει η αυλαία, αρχίζει ο ρόλος του κοινού. Κατά τη θεωρία του, αν βγαίνοντας ο θεατής από το θέατρο έχει κάτι αλλάξει μέσα του, τότε εκείνος πέτυχε τον στόχο του.

Επιχειρώντας την προσέγγιση κάποιων «ενοχλητικών» και «ανατρεπτικών» του έργων, παρατηρούμε ότι ήδη στο πρώτο του θεατρικό έργο, τη *Φαλακρή τραγουδίστρια* (*La cantatrice chauve*, 1948), ο Ιονέσκο επιχειρεί την αποδόμηση της καθιερωμένης αυτοματικής συμπεριφοράς, την εξάρθρωση της τυποποιημένης γλώσσας, τη γελοιοποίηση των παγιωμένων συζητήσεων. Τα δύο ζευγάρια, οι Μάρτιν και οι Σμιθ, είναι «γνήσιοι μικροαστοί». Ως τέτοιοι, πάσχουν από αμνησία: παρότι είναι σύζυγοι και συναντώνται καθημερινά, οι Μάρτιν δεν αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον. Στο υπέροχα εγγλέζικο αστικό τους σπίτι, οι Σμιθ επαναλαμβάνουν τις εγγλέζικες τετριμμένες ασχολίες τους και τις εγγλέζικες ασυνάρτητες και ανόητες κουβέντες τους, με το εγγλέζικο ρολόι του τοίχου να καταγράφει τον εγγλέζικο –μα και παγκόσμιο– άχρονο χρόνο. Όταν τα δύο εγγλέζικα αστικά ζευγάρια απαντώνται, καταγράφονται συζητήσεις απόλυτου παραλογισμού: αφηγήσεις άκρως ενδιαφερόντων πραγμάτων, όπως η «πρωτάκουστη» εικόνα ενός κυρίου που έδενε τα κορδόνια του, ή άλλων «απίθανων πραγμάτων» που αντιμετωπίζει κανείς όταν κυκλοφορεί στους δρόμους, όπως η «μοναδική» εικόνα ενός κυρίου καθισμένου σ' έναν πάγκο να διαβάζει την εφημερίδα του, και διατυπώσεις σοφών ρήσεων, όπως: όταν δεν υπάρχει καρέκλα καθόμαστε σε μια καρέκλα, το ταβάνι είναι επάνω και το πάτωμα είναι κάτω, πάρε έναν κύκλο, χάιδεψέ τον και θα γίνει φαύλος, δηλαδή, όπως παραδέχονται οι ίδιοι, «ένας χείμαρρος από αηδίες».¹⁶

Στη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, κατά συνέπεια, όπου δεν εμφανίζεται καμία τραγουδίστρια ούτε φαλακρή ούτε μακρυμαλλούσα, ο Ιονέσκο ασκεί έμμεση αλλά δριμεία κριτική στον γλωσσικό αυτοματισμό, τις κοινοτοπίες, την επαναληπτικότητα, την ισοπέδωση της ταυτότητας, την έλλειψη πρωτοτυπίας, την έλλειψη αυθορμητισμού, την αποδοχή στερεότυπων από τις μάζες, τις συνταγές ιδεών που μεταμορφώνουν τους ανθρώπους σε αυτόματα, την τυποποίηση. Εν ολίγοις, ο Ιονέσκο ασκεί δριμεία κριτική στην απονέκρωση του μηχανικού αστικού πολιτισμού, στην απουσία πραγματικών αξιών, με επακόλουθο τον ευτελισμό της ζωής.

Στο επόμενο έργο, το *Μάθημα* (*La leçon*, 1950), ο Ιονέσκο επανέρχεται στο θέμα της γλώσσας, τονίζει πάλι το ανέφικτο της επικοινωνίας, καθώς οι λέξεις αποκτούν την υποκειμενική έννοια που καθένας τούς αποδίδει. Ωστόσο, εδώ η γλώσσα αντιμετωπίζεται και ως όργανο εξουσίας, όπλο στα χέρια του καθηγητή, ο οποίος σταδιακά ισχυροποιεί την αυτοπεποίθηση και την αυταρχικότητά του, ενώ η μαθήτρια χάνει τη

15. Ο.π., σ. 141-142.

16. Ευγένιος Ιονέσκο, *Η φαλακρή τραγουδίστρια* (μετ. Γιώργος Πρωτοπαπάς), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1987, σ. 168-172.

δική της αυτοπεποίθηση και μετατρέπεται σε άβουλο και ετεροκίνητο πλάσμα, έρμαιο στη σημασία που ο καθηγητής αποφασίζει να δίνει στις λέξεις. Η τελική βίαιη πράξη κατ' ουσίαν συμπυκνώνει όλη την προηγηθείσα βία· αποτελεί συμβολική κατάληξη, είναι ήδη τετελεσμένη με ψυχολογικό ή, καλύτερα, με γλωσσολογικό τρόπο.¹⁷ Σημαίνουσα είναι η καταληκτική σκηνή, όπου η υπηρέτρια φορά στον καθηγητή το περιβραχιόνιο με την ίσως ναζιστική σβάστικα επάνω και σχολιάζει ότι «είναι πολιτικό το θέμα».¹⁸

Ο *Ζακ ή Η Υποταγή* (*Jacques ou La soumission*, 1950) αποτελεί παρωδία οικογενειακού δράματος. Στο έργο αυτό, ο Ιονέσκο επιχειρεί για μία ακόμα φορά να ασκήσει κριτική στον κοινωνικό –και ιδιαίτερος τον οικογενειακό– κομφορμισμό, την τυποποιημένη συμπεριφορά, τις καταναγκαστικές και «θεσμοθετημένες» οικογενειακές σχέσεις. Ο πρωταγωνιστής Ζακ προσπαθεί αρχικά να αποστασιοποιηθεί από την οικογένειά του, της οποίας τα μέλη κατά πρωτότυπο τρόπο ονομάζονται όλα Ζακ, και να χαράξει τον δικό του, ιδιαίτερο δρόμο. Καθώς, όμως, η Ζακ-μητέρα επισημαίνει την αχαριστία του να την πικραίνει μετά τις τόσες θυσίες της και να διαψεύδει την ελπίδα που έτρεφε για εκείνον, και θρηνεί που γέννησε «τέρας», «έκτρωμα», η Ζακλίν-αδελφή διακηρύσσει ότι «τον σιχαίνεται και τον μισεί», ο Ζακ-πατέρας τον αποκηρύσσει, αφού αποδείχθηκε ανάξιος των προγόνων του, μετατράπηκε σε «ντροπή» της οικογένειάς του, κατέστρεψε το «πεπρωμένο» και την «παράδοσή» τους, προς στιγμήν «λειτουργεί το σύστημα», ο Ζακ υποτάσσεται στους «κανόνες του παιχνιδιού» και δηλώνει ότι «λατρεύει τις τηγανητές πατάτες», προκαλώντας τον ενθουσιασμό της αστικής οικογένειας, που ξανα-αναγνωρίζει «τον γιο της», τον «ξε-αποκηρύσσει» και τον «ενσωματώνει πάλι στο γενεαλογικό της δέντρο. Και στην παράδοση. Και στην πατατοφαγία. Και στα πάντα». Ο Ζακ, αφού τους ξανα-απογοητεύσει στιγμιαία, καθώς αρνείται την υποψήφια νύφη που του παρουσιάζουν, παρότι «της έχει προσφερθεί τερατώδης παιδεία, που την αφομοίωσε με κτηνώδη επιμέλεια», και διατυπώνει την προσωρινή του επαναστατική προκήρυξη –«Καλύτερα αποκάλυψη παρά συγκάλυψη... Εγώ δεν μπορώ να κάνω τίποτα, γιατί έτσι γεννήθηκα... Έκανα ό,τι περνούσε από το χέρι μου. Είμαι αυτό που είμαι»–,¹⁹ υποτάσσεται για δεύτερη –οριστική– φορά στην περισσότερο άσχημη δεύτερη υποψήφια νύφη, με την οποία βρίσκουν κάποιον «συνθηματικό» τρόπο επικοινωνίας, και κατ' αυτόν τον τρόπο μπαίνει στο σιδερένιο καλούπι του αστικού κομφορμισμού.

Ο συγγραφέας του παραλόγου καταγγέλλει, εμμέσως πλην σαφώς, τον θάνατο της ιδιαιτερότητας, της πρωτοτυπίας, της πρωτοβουλίας, και την καταναγκαστική αφομοίωση με το κοινωνικό σύνολο. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο εν λόγω έργο υποβάλλεται έντονα η αίσθηση του *teatrum mundi*, ότι η ζωή είναι θέατρο με προκαθορισμένους ρόλους και δεδομένες συμπεριφορές: εύγλωττη είναι η στιχομυθία: «Ζακλίν: Περίμενε μέχρι το τέλος της σκηνής... – Ζακ Μητέρα: Στο τέλος ποιανής; – Ζακλίν: Της σκηνής. Της σκηνής που παίζουμε τώρα».²⁰

17. Μάρτιν Έσολιν, «Το μέλλον του θεάτρου: Η βία στο σύγχρονο δράμα», *Πέρα απ' το παράλογο* (μετ. Φώντας Κονδύλης), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1989, σ. 225.

18. Ευγένιος Ιονέσκο, *Το μάθημα - Οι καρτέλες* (μετ. Γιάννης Θηβαίος), Μπιλιέτο, Αθήνα, 2011, σ. 53-54.

19. Του ίδιου, *Ο Ζακ ή Η Υποταγή* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Κέδρος, Αθήνα, 2008, σ. 40.

20. Ο.π., σ. 37.

Ο Αυτοσχεδιασμός της Αλμά (*L'improvisu del'Alma*, 1955), έργο εμφανώς και ομολογουμένως εμπνευσμένο από τον Μολιέρο (Ο αυτοσχεδιασμός των Βερσαλλιών),²¹ είναι ένα είδος ποιητικής, δομημένο με την τεχνική του θεάτρου εν θεάτρω, όπου ο δραματουργός καταθέτει άμεσα (είναι ο ίδιος πρωταγωνιστής τόσο του παριστάμενου όσο και του εν εξελίξει-γραπτού έργου) την άποψή του για το θέατρο και απαντά στις αποδοκιμασίες των Roland Barthes, Bernard Dort και Jean-Jacques Gautier (*L'Express*, *Le Figaro*, *Théâtre Populaire*), ενώ «προοικονομεί» τη διαμάχη με τον κριτικό Kenneth Tynan.²² Το εν λόγω έργο είναι εύστοχη παρουσίαση του θεάτρου να αντικατοπτρίζεται στο θέατρο, τεχνική που αφ' εαυτής αποτελεί κριτική του παραδοσιακού θεάτρου, διακωμωδώντας κατ' αυτόν τον τρόπο το αστικό θέατρο, που ανακυκλώνει την πραγματικότητα. Ο Ιονέσκο εμφανίζει επί σκηνής τους κριτικούς-docteurs-επαίοντες-θεατρολόγους-λόγιους-σοφούς-κοστουμολόγους, ενσαρκωμένους από τους τρεις Βαρθολομαίους, οι οποίοι επιχειρούν να συνενώσουν και να συμμορφώσουν την εμφάνιση, το μυαλό και τη γραφή του δραματουργού, έτσι όπως τους αρέσει. Ενώ ο Ιονέσκο διακηρύττει ότι για εκείνον «το θεατρικό έργο αποτελεί περιπέτεια, κυνήγι, ανακάλυψη ενός σύμπαντος που προβάλλει μέσα του, η παρουσία του οποίου προκαλεί πρώτα στον ίδιο έκπληξη»,²³ εις εκ των κριτικών αναφωνεί ότι καθώς εκείνος δεν είναι «docteur» δεν έχει το δικαίωμα να έχει απόψεις,²⁴ ενώ έτερος δηλώνει ότι «οι συγγραφείς δεν είναι για να σκέφτονται, είναι για να γράφουν ό,τι τους ζητούμε».²⁵ Οι κριτικοί επισημαίνουν

21. Την παράλληλη ανάγνωση των δύο έργων πραγματοποιεί η Αφροδίτη Σιβετίδου, «Από τον Μολιέρο στον Ιονέσκο: Πολεμική - Θέατρο - Θεωρία», *Σύγκριση/Comparaison* 5 (1993), σ. 52-65.

22. Είναι γνωστή η «διαμάχη» που διεξήχθη ανάμεσα στους συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου –με κύριο απολογητή τον Ιονέσκο– και στους συγγραφείς του επικού θεάτρου –με κύριο απολογητή τον Μπρεχτ (βλ. ενδεικτικά: Μάρτιν Εσλιν, «Επικό θέατρο, το παράλογο και το μέλλον», *Πέρα απ' το παράλογο*, σ. 69-83· Julian H. Wulbern, *Brecht and Ionesco: Commitment in Context*, University of Illinois Press, London, 1971). Οι υποστηρικτές του επικού θεάτρου προσάπτουν στον Ιονέσκο ότι η καρικατούρα της μπουρζουαζίας του είναι μόνο φαινομενικά άγρια, καθώς ο πεσιμισμός του την αφήνει κατ' ουσίαν άθικτη. Εντούτοις, κατά τον Ιονέσκο, την ισχυρότερη αντίσταση το θέατρο –αλλά και οιαδήποτε μορφή τέχνης– την παρέχει ακουόμενο να υπογραμμίζει τις κακοτοπιές και όχι υποδεικνύοντας τον τρόπο αντίδρασης. Όταν το θέατρο μετατρέπεται σε προπαγανδιστικό μέσο πολιτικών, κοινωνικών ή και φιλοσοφικών θεωριών, τότε δεν αποτελεί αληθινό έργο τέχνης. Άλλωστε, η αντι-αστική στάση, που συνήθως υιοθετεί το πολιτικό-στρατευμένο-ιδεολογικό θέατρο, αποτελεί κατ' ουσίαν κομφορμισμό εξίσου βλαβερό με εκείνον της αστικής τάξης, που εμφανίζεται ότι πολεμά. Εν ολίγοις, οτιδήποτε δεδομένο, ετοιμοπαράδοτο και από πριν καθορισμένο περισσότερο συγχύζει παρά διευρύνει τον νου του αναγνώστη-θεατή. Ο Ιονέσκο αντιμάχεται εξίσου την άλλη σύγχρονη «ομάδα» του παραλόγου μα στρατευμένου θεάτρου (τους υπαρκτιστές, με κύριο υπέρμαχο τον Σαρτρ), η οποία πραγματεύεται επίσης το θέμα του παραλογισμού, κατά τρόπο φιλοσοφικό και διανοητικό όμως. Ενώ οι συγγραφείς του Υπαρκτισμού μιλούν, συζητούν περί παραλόγου, οι συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου το δείχνουν, το παρουσιάζουν επί σκηνής (Χαρά Μπακονικόλα, «Το παράλογο του θεάτρου και το θέατρο του παραλόγου», *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, Σμίλη, Αθήνα, 1991, σ. 141-175). Και σ' αυτήν την περίπτωση, η επίδραση που ασκούν οι συγγραφείς του παραλόγου στο μυαλό του αναγνώστη-θεατή είναι ισχυρότερη, καθώς δεν του προσφέρουν κάποια έτοιμη και κονσερβοποιημένη ιδεολογία να ασπαστεί, αλλά ακούονται να τον αφυπνίσουν.

23. Eugène Ionesco, «L'Improvisu de l'Alma ou Le caméléon du berger», *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1958, σ. 65.

24. Ο.π., σ. 66.

25. Ο.π., σ. 71.

τη διδακτική αποστολή του θεάτρου, τη μοναδική του αποστολή, το οποίο καλείται να ανεβάσει το επίπεδο του κοινού.²⁶ Το έργο δεν διαθέτει υπόσταση αφ' εαυτού του, σημασία έχει μόνο η ερμηνεία που εμείς του δίνουμε.²⁷

Αφού, λοιπόν, καταφέρνουν και μετατρέπουν τον δραματουργό σε «savant», απομένει να του μάθουν να γράφει κατά τη βούλησή τους, υπόθεση εξαιρετικά εύκολη πλέον, στην κατάσταση που τον έχουν φέρει.²⁸ Ωστόσο, το κοινό, η κοινή λογική, υπεισέρχεται, μέσα από τον λόγο της καθαρίστριας, η οποία «τον ξυπνά» και του επισημαίνει ότι «αυτοί οι κακόμοιροι δόκτορες μάλλον χρειάζεται να πάρουν μαθήματα παρά να δώσουν».²⁹ Εντέλει, ο Ιονέσκο σπάει τη θεατρική ψευδαίσθηση και απευθύνει άμεσα στο κοινό την ποιητική του, αυτοσαρκαζόμενος πάντοτε και διατυπώνοντας την αγωνία-δέσμευσή του να μη γίνει και ο ίδιος ακαδημαϊκός και διδακτικός: οι θεωρητικοί διαμόρφωσαν κατά τρόπο αυθαίρετο μία γλώσσα-πρότυπο, την οποία επιχειρούν να επιβάλουν ως δόγμα στους άλλους.

Ο Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή (*Tueur sans gages*, 1958) ανεβάζει στη σκηνή τον Μπερανζέ, τον αγαπημένο ήρωα του Ιονέσκο,³⁰ απλό και αδέξιο ανθρωπάκο, κατά το πρότυπο του Τσάπλιν. Ο ανθρωπάκος αυτός αποτελεί, εντούτοις, «ποιητική προσωπικότητα», η οποία διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους, που δεν είναι «ούτε ευτυχημένοι ούτε δυστυχημένοι ούτε άσχημοι ούτε όμορφοι»· είναι «άνθρωποι μελαγχολικά ουδέτεροι, που επιθυμούν χωρίς λαχτάρα λες και είναι αναίσθητοι, ασυναίσθητα υπομένοντας την ύπαρξή τους»,³¹ γι' αυτό αρχικά θαμπώνεται από τη φαινομενικά εκθαμβωτική «πόλη μέσα στην πόλη». Ωστόσο, έρχεται αντιμέτωπος με την αδιαφορία για το καταστροφικό κακό που εντέλει μαστίζει και αυτήν την πολιτεία, την αδιαφορία των «δημοσίων υπαλλήλων», τους οποίους ο δολοφόνος δεν ενοχλεί· ενοχλεί μόνον εκείνους που «αποζητούν την ελευθερία τους», ή έρχεται αντιμέτωπος με τη στάση εκείνων που θέλουν να φύγουν από την εκθαμβωτική συνοικία αλλά «δεν έχουν άλλο σπίτι να πάνε» ή ίσως και να το θεωρούν «θέμα τιμής» να μην το σκάσουν από εκεί.³² Ο απαθής αρχιτέκτονας-δημιουργός της πόλης δηλώνει κυνικά ότι «αν σκεφτόμασταν συνέχεια όλες τις δυστυχίες του ανθρώπινου γένους, δεν θα μπορούσαμε να ζήσουμε»,³³ όμως ο ιονεσκιός ήρωας δεν πείθεται. Εύγλωττη είναι, πέραν των άλλων, η πολιτική διακήρυξη της κυράς Πιπ, η οποία υπόσχεται να οδηγήσει τον λαό σε «νέο είδος σύγχυσης», «να τα αλλάξει όλα»,

26. Ό.π., σ. 79.

27. Ό.π., σ. 83.

28. Ό.π., σ. 99.

29. Ό.π., σ. 104.

30. Το πρόσωπο του Bérenger, του αντικοφορμιστή-αντισυμβατικού ήρωα, πρωτο-εμφανίζεται στο *Tueur sans gages*, εντούτοις προϋπάρχει σε προηγούμενα έργα (ως τύπος), με διαφορετικά ονόματα: ο Jacques στο *Jacques ou La soumission*, ο γέρος στο *Les Chaises*, ο Choubert στο *Victimes du devoir*, ο Amédée στο *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard, Paris, 1966, σ. 52). Ο ήρωας αυτός αποπειράται να απεγκλωβιστεί από τις συμβάσεις και –συνήθως– την οικογενειακή αλυσίδα, όμως αποτυγχάνει· ο μόνος που παραμένει πιστός στις απόψεις του μέχρι τέλους –παρά τις προσωρινές ταλαντεύσεις του– είναι ο Μπερανζέ του *Rhinocéros*.

31. Ευγένιος Ιονέσκο, *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Κέδρος, Αθήνα, 2012, σ. 25.

32. Ό.π., σ. 41.

33. Ό.π., σ. 49.

υπόσχεση που ταυτίζεται με το «να μην αλλάξει τίποτα», να δημιουργήσει «το τέλειο φέμα», να εγκαταστήσει «τη δικτατορία» που θα ονομάζεται «πειθαρχία κι ελευθερία»· η «δυστυχία του λαού» θα αποτελεί «την ευτυχία των άλλων», αρκεί ο λαός να την ακολουθεί με «τον βηματισμό της χήνας». Κάποιος μέσα από το πλήθος μεταφέρει τη θέση του δραματουργού ότι οι επιστήμονες και οι καλλιτέχνες αποτελούν τους πραγματικούς επαναστάτες, που δύνανται να μεταμορφώσουν τον κόσμο, ενώ δηλώνει «ήρωας», που διαθέτει τη δύναμη να σκέφτεται διαφορετικά από τους άλλους. Εντούτοις, στον τελικό μονόλογο του Μπερανζέ, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες, η «ποιητική προσωπικότητα» βαθμιαία καταρρέει, ενώ αποκαλύπτεται η «κενότητα της μάλλον τετριμμένης ηθικής», που «ξεφουσκώνει σαν τρύπιο μπαλόνι».

Ο *Ρινόκερος* (*Rhinocéros*, 1958) είναι το έργο που πρωταρχικά θεωρείται «*pièce à thèse*», δράμα ιδεών, στρατευμένο έργο, με συγκεκριμένα πολιτικά μηνύματα. Όπως υπογραμμίζει ο ίδιος ο δραματουργός, ωστόσο, το έργο είναι σαφώς αντιναζιστικό, αλλά πηγαιίνει και πέρα από αυτό: Αντιτίθεται σε κάθε μαζική υστερία, σε κάθε επιδημία, που καλύπτεται πίσω από την επίφαση της λογικής και των ιδεών, σε κάθε κοινωνική αρρώστια, σε τελική ανάλυση, υπό το άλλοθι της ιδεολογίας. Ο δραματουργός μάς παρακινεί, αν διαπιστώσουμε ότι η ιστορία παραλογίζεται, ότι η εκάστοτε προπαγάνδα καλύπτει απλώς τις αντιφάσεις ανάμεσα στα γεγονότα και τις ιδεολογίες που υποστηρίζει, να αντισταθούμε στην «παράλογη λογική» και σε κάθε ίλιγγο.³⁴ Μέσω του *Ρινόκερου*, συνεπώς, ο Ιονέσκο ασκεί τη δική του «αντίσταση» σε όλες τις «μεταφυσικές ψυχώσεις», αποδεικνύει τη μηδαμινότητα κάθε συστήματος, το οποίο επιδιώκει να καθοδηγεί και να παρασύρει τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα να τους αποκτηνώνει και να τους καταντά σκλάβους.

Όπως όλοι οι προηγούμενοι Μπερανζέ, είτε καλούνται με αυτό το όνομα είτε όχι, έτσι κι αυτός αντιτάσσεται στο καθιερωμένο: Μαραζώνει, η δουλειά του τον καταπιέζει, δεν μπορεί να συμβιβαστεί, νιώθει «έξω από τα νερά του με τους ανθρώπους», δεν θεωρεί τη ζωή –ως έχει– «κάτι το φυσικό». Τα λόγια «φόρμουλες-κλειδιά» των άλλων δεν καταφέρνουν να τον επηρεάσουν: «Ζαν: Ανώτερος άνθρωπος είναι όποιος κάνει το καθήκον του...³⁵ Έχεις μανία να βλέπεις παντού την καταστροφή... Αν του έκανε κέφι του ανθρωπάκου να γίνει ρινόκερος... αν το τραβούσε ο οργανισμός του... εγώ σ' αυτό το γεγονός δεν βλέπω τίποτα το αφύσικο...³⁶ – Ντινάρ: Οι επιδημίες είναι πολύ συνηθισμένες ανά τους αιώνες!...³⁷ Δεν τους παρατάς, το κέφι τους κάνουνε. Γιατί σ' ενοχλούνε τόσο πολύ...³⁸ Αν δεν τους πειράξεις, ούτε γυρίζουνε να σε κοιτάξουν...³⁹ Μην κρίνεις ποτέ τους άλλους, αν δεν θέλεις να σε κρίνουν. Και στο κάτω-κάτω της γραφής, αν καθόμαστε να χολοσκάμε με όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω μας, θα ήταν αδύνατο να συνεχίσουμε να ζούμε!...⁴⁰ Άσε την εξουσία να αντιδράσει μόνη της... Μερικά ανθρωπάκια θελήσανε να αλλάξουνε πετσί. Ίσως και να μην ένιωθαν πια ευχάριστα

34. Ιονέσκο, «Σημειώσεις για τον *Ρινόκερο*», *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, σ. 125-127.

35. Του ίδιου, *Ο Ρινόκερος* (μετ. Γιώργος Πρωτοπαπάς), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1992, σ. 38.

36. *Ο.π.*, σ. 132.

37. *Ο.π.*, σ. 147.

38. *Ο.π.*, σ. 148.

39. *Ο.π.*, σ. 151.

40. *Ο.π.*, σ. 152.

στο δικό τους... Δικός τους λογαριασμός!... Ποιος ξέρει πού βρίσκεται το κακό και πού βρίσκεται το καλό...⁴¹ Είναι καλύτερα να κάνεις την κριτική σου από μέσα παρά από έξω...⁴² – Ντέζη: Λοιπόν, όλα είναι μια συνήθεια. Τώρα κανένας δεν τρομάζει, όταν βλέπει κοπάδια ρινόκερους να καλπάζουν στους δρόμους...⁴³ Δεν αποκλείεται να έχουμε εμείς ανάγκη σωτηρίας! Εμείς να είμαστε οι ανώμαλοι!...⁴⁴ Είναι ο μόνος Μπερανζέ που δεν υποτάσσεται, που αποδέχεται τη διαφορετικότητά του· δεν συντάσσεται με την ανεκτικότητα και την αδιαφορία των άλλων· οι ρινόκεροι τον τυραννούν· δηλώνει ότι «δεν θα γίνει σαν κι αυτούς!». Τον τρομάζει η μοναξιά, ταλαντεύεται, στιγμιαία εύχεται να ήταν σαν τους άλλους, να μην ντρέπεται για την ιδιομορφία του, αναρρωτιέται αν εκείνος αποτελεί «το τέρας», αφού σ' έναν κόσμο όπου το φυσιολογικό είναι να είσαι ρινόκερος το να είσαι άνθρωπος καταντά τερατομορφία, οικτρίζει εκείνον που «θέλει με το στανιό να διατηρήσει την ιδιομορφία του» και εντέλει δηλώνει «ο τελευταίος άνθρωπος», που διατίθεται να πολεμήσει «ενάντια σε όλον τον κόσμο».

Στο *Η πείνα και η δίψα* (*La soif et la faim*, 1964), έργο «ελεύθερο, ολοκληρωμένο, δυνατό και απολύτως απαλλαγμένο από ιδεολογίες... όπου περνάμε χωρίς προσπάθεια από το κωμικό στο τραγικό και από την καθημερινότητα στην αιωνιότητα»,⁴⁵ έχουμε έναν ακόμη «Μπερανζέ», ονόματι Ζαν, ο οποίος επιχειρεί να αποδράσει από το μαζικό, το τετριμμένο, το συνηθισμένο. Το έργο διατυπώνει την κραυγή αγωνίας ενός ατόμου που επαναστατεί, που δεν «παρηγορείται με ψίχουλα»· δεν «υποτάσσεται στην αθλιότητα»· δεν το «χωρά» το μικροαστικό του σπίτι. Άτομο που «δεν μπορεί να ζήσει σαν τα άλλα», που ζει μόνο «στην αναμονή και την ελπίδα πως κάτι εξαιρετικό θα συμβεί». Έτσι, αποφασίζει να αντιταχθεί στη μαζοποίηση και τον κομπορμισμό: «Δεν θα βουλιάξω σαν τους άλλους. Η ύπαρξή μου είναι αλλού. Η μοίρα μου δεν είναι η δική τους μοίρα».⁴⁶ Εντούτοις, δεν καταφέρνει να ξεφύγει από το αδιέξοδο, δεν συναντά το «διαφορετικό» που αναζητά η «πεινασμένη και διψασμένη» του ύπαρξη. Αντ' αυτού, βιώνει το «παιχνίδι της διαπαιδαγωγώγησης στην αναπαιδαγωγώγηση», κατευθυνόμενο από τους μοναχούς-καθοδηγητές-πλύστες εγκεφάλου –κριτική του Ιονέσκο στο στρατευμένο και διδακτικό θέατρο και κατάδειξη της αποτυχίας κάθε συστήματος– και στο τέλος, κατά τον πρώτο σκηνοθέτη του έργου, Jean-Marie Serreau, «συνθηκολογεί, ισοπεδώνεται, καταποντίζεται μες στη σούπα».⁴⁷

Το *Παιχνίδι της σφαγής* (*Jeux de massacre*, 1970) δραματοποιεί τη θανατική επιδημία που μαστιίζει μια πόλη «ούτε σύγχρονη ούτε παλιά, μια πόλη χωρίς ιδιαίτερο χαρακτήρα». Οι κάτοικοι πεθαίνουν από «άγνωστο κακό», δίχως να εμφανίσουν συμπτώματα κάποιας αρρώστιας. Οι άνθρωποι αυτοί ζουν και πεθαίνουν κατά τύχη· δεν ξέρουν γιατί ζουν, δεν ξέρουν γιατί πεθαίνουν· στην εισαγωγική σκηνή, όλοι τριγυρίζουν σιωπηλοί, «ούτε χαρούμενοι ούτε λυπημένοι». Είναι χαρακτηριστικές οι επανερχόμενες σκηνοθε-

41. Ό.π., σ. 154.

42. Ό.π., σ. 176.

43. Ό.π., σ. 172.

44. Ό.π., σ. 191.

45. Ευγένιος Ιονέσκο, «Οι κριτικοί για την πείνα και τη δίψα», *Η πείνα και η δίψα* (μετ. Γιώργος Πρωτοπαπάς), Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννινα, 1987, σ. 19.

46. Ό.π., σ. 51.

47. Ό.π., σ. 24.

τικές οδηγίες: Οι ηθοποιοί να παίζουν «μηχανικά», ακόμα και να αντικαθίστανται από μαριονέτες ή κούκλες βιτρίνας, που λειτουργούν με μηχανισμό και κινούνται σπασμωδικά. Τον δραματουργό τον απασχολεί πρωταρχικά η ανθρώπινη συμπεριφορά μπροστά στον θάνατο, ο οποίος έρχεται να ισοπεδώσει τα πάντα: τα προσώπια σωριάζονται, οποιαδήποτε πόζα αποκαλύπτει τη γελοιότητά της, οποιαδήποτε ρητορεία την κενότητά της: Σημαίνουσες είναι οι δύο σκηνές με τις ομιλίες των πολιτικών, όταν ο πρώτος επισημαίνει τον πολιτικό χαρακτήρα της επιδημίας, η οποία χρησιμοποιείται σαν όπλο από την εξουσία προκειμένου να κρατά τους πολίτες εγκλωβισμένους στις φοβίες τους,⁴⁸ ενώ ο δεύτερος τους καλεί να χτίσουν έναν καινούριο κόσμο, χωρίς όμως να ανατρέψουν τους υπάρχοντες θεσμούς, αφού γνωρίζουν τις καταστροφές που φέρνουν οι επαναστάσεις.⁴⁹ Οι κάτοικοι επιχειρούν με γελοίους τρόπους να αποφύγουν τον θάνατο: ψεκαζοντας και αποστειρώνοντας τους χώρους,⁵⁰ αποφεύγοντας τις «κακές παρέες». «Το θέμα είναι πολύ απλό», αναφωνεί κάποιος, «αυτοί που πεθαίνουν ή αρρωσταίνουν είναι άμυαλοι. Το κόλπο είναι να μην πλησιάζεις τον κόσμο»,⁵¹ ενισχύοντας την πεποίθηση της ανωτερότητας τους: «η αρρώστια δεν θα μας πιάσει εμάς, είμαι σίγουρη», δηλώνει κάποια Μητέρα.⁵² Το πολιτικό-κοινωνικό μήνυμα υφέρπει πάλι: οι γκροτέσκο αυτές φιγούρες είναι άξιες για τον ανόητο και ανεξήγητο θάνατο, καθώς είναι ανάξιες για την ουσιαστική ζωή. Είναι εύγλωττη η ομολογία ενός πολίτη: «Εγώ, φίλε μου, δεν απαιτώ πια καμία χαρά απ' τη ζωή. Μου αρκεί μια ζωή ουδέτερη, να κάθομαι στο πεζοδρόμιο και να χαζεύω ό,τι γίνεται στον δρόμο, αρκεί να μην πονάω και να μην υποφέρω».⁵³

Γίνεται φανερό, κατόπιν τούτων, ότι ο Ιονέσκο δεν είναι διόλου απολιτικός δραματουργός: αντιτίθεται στη στράτευση και την τυφλή υιοθέτηση κάποιας πολιτικής ιδεολογίας, στους «επαναστάτες της μόδας» και στον δογματικό μανιχαϊσμό «αυτός είναι ο καλός και αυτός ο κακός», όχι στην κοινωνική πλευρά του θεάτρου. Όπως αναφέρει, όταν λένε πως το θέατρο πρέπει να είναι μόνο κοινωνικό, δεν πρόκειται, στην πραγματικότητα, για θέατρο πολιτικό. Άλλο κοινωνικό ον και άλλο «σοσιαλιστικό», «μαρξιστικό» ή «φασιστικό». Ο άνθρωπος του πολιτικού θεάτρου έχει μια διάσταση λιγότερη, η εποχή του ψευτίζει από την ιδεολογία του την ίδια, που περιορίζει το πεδίο του.⁵⁴ Ο Ιονέσκο δεν εκφράζει κάποια ιδεολογική τοποθέτηση, αλλά ακριβώς τη σύγχυση του μπροστά στην απουσία κάποιας συνεπούς ολοκληρωτικής αρχής, ιδεολογίας, ηθικού συστήματος. Ακολουθεί την «τακτική του σοκ», όπως ο Αρτώ με το «θέατρο της σκληρότητας»,⁵⁵ με απώτερο στόχο να «σηκώσει τους θεατές από το κάθισμά τους», να τους αφυπνίσει, να τους κάνει να δουν με διαφορετικό μάτι ό,τι ίσως θεωρούσαν έως τότε

48. Ευγένιος Ιονέσκο, «Σκηνή Δρόμου 1», *Το παιχνίδι της σφαγής* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Κέδρος, Αθήνα, 2009, σ. 77-81.

49. Του ίδιου, «Σκηνή Δρόμου 2», *ό.π.*, σ. 82-86.

50. Του ίδιου, «Σκηνή μέσα σε σπίτι», *ό.π.*, σ. 26-31.

51. Του ίδιου, «Συνάντηση στον δρόμο», *ό.π.*, σ. 41.

52. Του ίδιου, «Νέα Σκηνή», *ό.π.*, σ. 66.

53. *Ό.π.*, σ. 13-14.

54. Ιονέσκο, *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, σ. 28.

55. Όπως παρατηρεί ο Μάρτιν Έσολιν, «ο μέγιστος Γάλλος προφήτης ενός νέου είδους θεάτρου, ο Αντονέν Αρτώ, πίστευε πως, για να δημιουργήσεις οποιοδήποτε είδος καλλιτεχνικού αποτελέσματος, πρέπει να κάνεις το κοινό να σηκωθεί απ' το κάθισμά του και, αν είναι δυνατόν, να υποστεί μια πραγματικά

«δεδομένο». Ο αναγνώστης-θεατής, μέσα από το μυαλό του Ιονέσκο, έρχεται αντιμέτωπος με μια τρομακτική πραγματικότητα, η οποία τού παρουσιάζεται μεγεθυμένη, μέσα από σύμβολα και αλληγορικές εικόνες, που καλείται μετά μόνος του, ανεπηρέαστος και αποπροσανατόλιστος, να ερμηνεύσει. Ο Ιονέσκο επιτίθεται σε μια κοινωνία που έχει απολέσει τη μεταφυσική της διάσταση με την παρωδία και τον χλευασμό, κάνει έκκληση για την αποκατάσταση της ποιητικής αντίληψης για τη ζωή.

Αν επιχειρήσουμε να εφαρμόσουμε τη θεωρία/ποιητική του Ιονέσκο στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική και θεατρική πραγματικότητα, θα διαπιστώσουμε ότι σε αρκετά σημεία βρίσκει έρεισμα. Κατ' αρχάς, το «παράλογο» εξακολουθεί να είναι εξαιρετικά επίκαιρο τόσο ως παραστασιακός λόγος, που αφορά πια σχεδόν όλες τις δραματουργίες, όσο και ως υπαρξιακή φιλοσοφική έννοια. Σε εποχή πλαστότητας και αυτοματισμού, η αναζήτηση του νοήματος της ύπαρξης δεν είναι αίτημα απλώς ζωντανό μα σπαρταριστό. Εν συνεχεία, στη σύγχρονη βαθιά πολιτική κρίση, ένα πολιτικό θέατρο με τους παλιούς όρους και με τη μορφή του στρατευμένου θεάτρου δεν αποτελεί πλέον ισχυρή και πειστική αντίσταση· η πραγματικότητα το έχει ξεπεράσει κατά πολύ: έχουν διασαλευτεί πλήρως οι παγιωμένες ιδεολογικές θέσεις, ενώ έχουν ανατραπεί οι ταξικές διαιρέσεις. Η εξουσία δεν είναι σαφώς προσδιορίσιμη, γι' αυτό και είναι δύσκολα αντιμετώπισιμη. Το θέατρο, όμως, είναι σε θέση να ασκήσει «πολιτική» με άλλους τρόπους έκφρασης: κατά τον τρόπο του Ιονέσκο, μέσα από την ανατρεπτική αναπαράσταση, να ταρακουνήσει, να κλονίσει τις βεβαιότητες, να ανατρέψει την παθητική αναπαραγωγή εικόνων μπροστά σε παθητικούς αποδέκτες.

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Τάσος Λιγνάδης, η ίδια η ύπαρξη του θεάτρου αποτελεί πολιτικό γεγονός. Και η σκηνή, εφόσον εκπέμπει κάποιον μύθο προς κάποιο κοινό, παρέχει είτε άμεσα είτε έμμεσα τις προϋποθέσεις της πολιτικής επικοινωνίας. Εξαρτάται, βέβαια, από τον βαθμό επαφής που έχει το θέατρο με την πράξη της ζωής, για να καταμετρηθεί η πολιτική δραστηριότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο «ιερός» Αισχύλος δεν είναι λιγότερο πολιτικός από τον Μπρεχτ –κατ' ανάλογο τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο «παράλογος» ή «παράδοξος» ή «σαρκαστικός» Ιονέσκο δεν είναι λιγότερο πολιτικός. Η διαφορά τους βρίσκεται στο είδος της μυθικής επικοινωνίας (θεσμοί και ιδεολογίες), στην οποία εντάσσεται η εποχή καθενός, και στις κοινωνικές δομές που αυτόματα εκφράζει.⁵⁶

Εν κατακλείδι, προέχουσα είναι η Ιδεολογία και όχι οι στερεοποιημένες «ιδεολογίες», τις οποίες αποστρέφεται και ο Ιονέσκο. Ιδεολογία που ως δομούσα αρχή της υποκειμενικότητας στη θετική της διάσταση εμπεριέχει το συγκρουσιακό στοιχείο και την προοπτική της εξέλιξης. Ιδεολογία που δεν εξαντλείται σε κάποιο κεντρικό ιδεώδες που εγκαλεί και προκαλεί την απόλυτη και τυφλή ταύτιση. Ιδεολογία που καθιστά δυνατή τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας και βρίσκει έκφραση στην καθημερινή βιωματική αναφορά των ατόμων, προσδίδοντάς τους την πολιτικότητά τους ως κοινωνικών όντων.

συγκλονιστική εμπειρία, γιατί η τέχνη είναι ουσιαστικά διαδικασία αφύπνισης και ύπνωσης» («Το μέλλον του θεάτρου: Η βία στο σύγχρονο δράμα», Πέρα απ' το παράλογο, σ. 233).

56, Τάσος Λιγνάδης, «Συνοπτικό σημείωμα για το “πολιτικό θέατρο”», Θεατρολογικά I, Μπούρας, Αθήνα, 1990, σ. 221.

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ

*Théâtre du Soleil: Χαρτογραφώντας το δημοκρατικό έλλειμμα
στη σύγχρονη Ευρώπη, έτσι όπως αποτυπώνεται
στο παραστασιακό γεγονός του Μακμπέθ*

Τότε γκρεμίστηκαν τυραννίες λογής-λογής
Δίχως οι τυραννισμένοι να σωθούνε
Γιατί γίνηκαν δημοκρατίες χωρίς αξίες
Πράγμα που είναι μια τυραννία μιας άλλης λογής
Ν. Παναγιωτόπουλος, *Σύσσημον ή Τα Κεφάλαια*

Θα επιχειρήσουμε μια συζήτηση πάνω στο γοητευτικό και επικίνδυνο εγχείρημα να μιλάς για μια παράσταση που είναι εν εξελίξει, ζωντανή, παλλόμενη, που δεν έχει ακόμα ολοκληρώσει τον κύκλο της και που οι πληροφορίες, οι απόψεις αλλά και οι συγκρούσεις γι' αυτήν ακόμα διαμορφώνονται. Μια παράσταση, που ακόμα ο απόηχος της είναι εκκωφαντικός και ίσως σε μερικά σημεία της από τη μεγεθυμένη εικόνα απουσιάζει η νηφαλιότητα που προσφέρει απλόχερα ο χρόνος. Έχει όμως αυτή η προσέγγιση του τώρα τον παλμό και τον ενθουσιασμό μιας συνύπαρξης ζηλευτής: το παραστασιακό γεγονός να ανασαίνει μαζί με τη θεωρητική του προσέγγιση.

Τον *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ επέλεξαν η Αριάν Μνουσκίν και οι συνεργάτες της για να γιορτάσουν τα πενήντα χρόνια από τη σύσταση, από τη δημιουργία του Θεάτρου του Ήλιου, ενός από τους πιο σημαντικούς θεατρικούς οργανισμούς, και, παράλληλα, την επέτειο από τα 450 χρόνια γέννησης του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

Καθώς θα αναπτύσσεται η συζήτηση μας, θα προβάλλεται παράλληλα ένα ιδιότυπα επαναληπτικό βίντεο με στιγμές από την παράσταση που δεν έχει παρουσιαστεί στην Ελλάδα. Η αιτία των συνεχών επαναλήψεων στα πλάνα οφείλεται σε δύο λόγους: αφενός γιατί το οπτικοακουστικό υλικό που επιτρέπει το Θέατρο του Ήλιου να χρησιμοποιηθεί είναι ελάχιστο, αφετέρου γιατί με ενδιαφέρει στη συζήτηση που θα γίνει, ακόμα και όσοι δεν ξέρουν τίποτα για την παράσταση, να έχουν εικόνα για την ετερόκλητη αισθητική της, που έχει άμεση σχέση με το θέμα της εισήγησης, και θα εξηγήσω παρακάτω το γιατί.

Η αναγγελία αυτής της ομολογουμένως πολυαναμενόμενης παράστασης, τουλάχιστον στην Ελλάδα, έγινε από την ίδια την Αριάν Μνουσκίν σε μια συζήτηση για τους *Ναυαγούς της τρελής ελπίδας*, που παίζονταν τότε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, όπου ανακοινώθηκε ότι το επόμενο project του Θεάτρου του Ήλιου θα είναι ο *Μακμπέθ* και μεταξύ αστείου και σοβαρού ειπώθηκε από τη Μνουσκίν ότι αρχικά σκέφτηκε να

παρουσιάσει τον σαιξπηρικό ήρωα σαν τον Νικολά Σαρκοζί, αλλά τελικά κατέληξε ότι αυτή η ταύτιση αδικεί τον Μακμπέθ και την εγκατέλειψε ως ιδέα.

Κάτω από αυτό το ευφυολόγημα όμως κρύβεται η σαφής πρόθεσή της να μιλήσει για τις σύγχρονες πολιτικές σκοπιμότητες, για τα συμφέροντα των ολίγων που βρίσκονται ενταγμένα στον δημόσιο πολιτικό βίο και αποκαλύπτουν τις τωρινές συνθήκες δημοκρατικής επίφασης που έχουν επιβληθεί στον δυτικό κόσμο.

Μπορούμε να πούμε ότι οι απόψεις της Αριάν Μνουςκίν είναι συγγενικές με αυτές του Λουτσιάνο Κάνφορα. Ο ριζοσπάστης Ιταλός στοχαστής ανέφερε πρόσφατα: «Θα μπορούσε να δηλώσει κανείς ότι η Δημοκρατία έχει πεθάνει, και το μόνο που απέμεινε είναι το πτώμα της που συνεχίζει να περπατά και να διεξάγει εκλογές και να ψηφίζει νόμους, όμως αυτοί που πραγματικά αποφασίζουν δεν λογοδοτούν σε κανένα κοινοβούλιο». Ο Κάνφορα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «τα περισσότερα πολιτικά καθεστώτα της Νεώτερης Ευρώπης είναι Δημοκρατικά μόνο κατ' επίφαση»¹ και καταγράφει έντονα ολιγαρχικά στοιχεία στα οποία την εξουσία έχουν κάποιες ελίτ οι οποίες εκμεταλλεύονται τους εκλογικούς μηχανισμούς και τους Δημοκρατικούς θεσμούς.

Ένα καίριο λοιπόν πολιτικό σχόλιο για τις συνθήκες της τραυματισμένης δημοκρατίας του καιρού μας επιδιώκει η Αριάν Μνουςκίν σε μια αιρετική, πυκνή, απογυμνωτική και αποκαλυπτική για τα σύγχρονα πολιτικά συμφραζόμενα παράσταση, που άφησε όμως μετέωρο και αμήχανο κοινό και κριτική, που φάνηκε να μην έχουν τα αντανάκλαστατικά μιας καίριας πρόσληψης και που σαφώς περίμεναν κάτι εντελώς διαφορετικό. Και μάλλον πιο ανώδυνο.

Ομολογουμένως η παράσταση του Θεάτρου του Ήλιου δημιούργησε ένα ιδιότυπο, πολύπλοκο παραστασιακό οικοδόμημα, με πυκνά, δυσανάγνωστα, συχνά εμπλεκόμενα μεταξύ τους, αλλά πολύ ενδιαφέροντα και δυνατά γεωμετρικά σχήματα που επικοινωνούν και αλληλεπιδρούν.

1. Πρώτο σχήμα στο πολύπλοκο αυτό οικοδόμημα, η διήγηση της Ιστορίας έτσι όπως την παραδίδει ο Σαίξπηρ στο φεουδαρχικό πλαίσιο που τοποθετείται από το κείμενο και ο τρόπος που τη μετασχηματίζει η Μνουςκίν σε έναν Μακμπέθ, όπως η ίδια δηλώνει, του Σήμερα. (Αυτός ήταν και ο λόγος που αποφάσισε να κάνει η ίδια τη μετάφραση του έργου για να διασφαλίσει το μεγαλύτερο δυνατό ποσοστό αποκωδικοποίησης και σκηνικής μεταφοράς του κειμένου).

Παρουσιάζει λοιπόν τη «βουτηγμένη στο αίμα ιστορία του Αδάμ και της Εύας του εγκλήματος», όπως τους αποκαλεί η Ελέν Σιξού.²

2. Δεύτερο σχήμα, η υπαινικτική διήγηση των σημαντικών γεγονότων του πολύπαθου 20ού αιώνα, που οδήγησαν στα τωρινά ελλείμματα Δημοκρατίας (ενδεικτικά αναφέρω: άνοδος του ναζισμού, Α΄ και Β΄ Παγκόσμιοι Πόλεμοι, ψυχρός πόλεμος, πολεμικές επεμβάσεις των Η.Π.Α σε εμπόλεμες ζώνες, τρομοκρατία). Όλο αυτό το υπαινικτικό περιβάλλον ιστορικών στιγμών διαμορφώνεται με τη λογική κινηματογραφικών σεκάνς που ακουμπούν σε σκηνές του σαιξπηρικού έργου που μπορούν να έχουν τέτοιες προεκτάσεις: δηλαδή ο σαιξπηρικός λόγος αναδύεται-συνυπάρχει με την εικόνα που πα-

1. Συνέντευξη του Λουτσιάνο Κάνφορα, επιμέλεια Σάκης Μαλαβάκης, *Τα Νέα*, 13-10-2014 (μετ. από την εφημερίδα *El Pais*).

2. Hélène Cixous, «Lirréparable», 1-2-2014, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php>, [25-10-2014].

ραπέμπει στα ιστορικά γεγονότα. Από αυτό όμως προκύπτει μια ετερόκλητη σκηνική αισθητική που συζητήθηκε, αμφισβητήθηκε ή και παραποιήθηκε. Ενδεικτικά αναφέρω σχετικά χωρία από κριτικές: «Όλες αυτές οι ασταμάτητες μετατοπίσεις λειτουργούν παρασιτικά στη σκηνοθεσία, διακόπτουν τη ροή, και όλα αυτά μας κάνουν να αναρωτιόμαστε μήπως η Αριάν Μνουσκίν έχει χάσει το τρένο της σύγχρονης εποχής». Η: «Οι σκηνογραφικές επιλογές χάνουν σε ολότητα το γούστο και την αισθητική τους με αυτό το décor των συνεχών μεταμορφώσεων». Η: «Φτιάχνει ένα θέατρο για τον καιρό της και για το κοινό της, η πρόσληψη έχει αλλάξει». ³ Η: «Φρόντισε τον πίνακα / ξέχασε το θέατρο και έτσι αφαιρείται τελετουργία και μυστήριο». ⁴

Η άποψη μου είναι εντελώς διαφορετική, θα εξηγήσω παρακάτω το γιατί.

3. Τρίτο σχήμα: η πτωτική πορεία ενός αιμοσταγούς ηγέτη που περιγράφεται παράλληλα με την αποσάθρωση της ουσίας και της λειτουργικότητας των δημοκρατικών θεσμών της εποχής μας.

Η Αριάν Μνουσκίν σε μια αναπαράσταση πολιτικής παρακμής, περιγράφει έναν ηγέτη ετερόφωτο, ανεπαρκή και γι' αυτό έντρομο με αυτό που έχει επωμιστεί, αδίστακτο, κατασκευασμένο για να «ασελγήσει» στις μάζες σαν μια ρυθμισμένη, φονική μηχανή, όχι από τις επιβολές της μοίρας ή του πεπρωμένου –όπως παρουσιάζονται οι μάγισσες στο σαιξπηρικό κείμενο και στις πρώτες σκηνές της παράστασης– αλλά, όπως θα αποκαλυφθεί μετά στην τελευταία συνάντηση μαζί τους, με μια ευφυή ανατροπή της σκηνοθεσίας, όπου οι μάγισσες δεν συμβολίζουν το πεπρωμένο, αλλά μια πανίσχυρη, μη αιρετή, υπερεθνική εξουσία τεχνοκρατικού και χρηματοοικονομικού χαρακτήρα, που επιβάλλει τους δικούς της κοινωνικοοικονομικούς και ηθικοπολιτικούς όρους. Επομένως, ο Μακμπέθ είναι καταδικασμένος να συνθλιβεί από το ίδιο το σύστημα που τον δημιούργησε. Θα επανέλθω εδώ σε μια ακόμα φράση του Κάνφορα: «Η εξουσία που διαθέτουν οι μεγάλοι χρηματοπιστωτικοί όμιλοι είναι και παγκόσμια και απεριόριστη, με αποτέλεσμα να μπορούν να καθορίσουν τη μοίρα όλων μας, και των σύγχρονων κοινοβουλευτικών Δημοκρατιών». ⁵

Είναι παραπάνω από σαφές λοιπόν ότι οι προτεραιότητες του «νέου κράτους- Καιάδα» είναι ο πλούτος των ολίγων σε βάρος των αδύναμων μαζών.

Ο Κόλιν Κράουτς, που ακτινογραφεί τις κοινωνίες του αναπτυγμένου καπιταλισμού με όλα τα φαινόμενα δυσλειτουργίας της Δημοκρατίας και της αλλοτρίωσης των πολιτών επιμένει: «Η μετα-Δημοκρατία είναι αποτέλεσμα της αποτυχίας των πολιτικών μας δομών να συμβαδίσουν με τις οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές». ⁶

Αυτό αποκαλύπτει η μορφή της Λαίδης Μακμπέθ ως επικοινωνιακού κατασκευάσματος –με αναγωγές στην πρώτη κυρία των Ηνωμένων Πολιτειών ως θεσμό, όχι ως φυσικό πρόσωπο (ακτιβισμός-οικολογία-εναλλακτικός τρόπος ζωής μόνο όμως μπροστά στις κάμερες των μέσων μαζικής ενημέρωσης)– και ηθικού αυτουργού, καθώς η αγόρτα-

3. Fabienne Pascaud, «*Macbeth* W. Shakespeare», 17-5-2014, <http://www.telerama.fr/> [25-10-2014].

4. Michèle Laurent, «La roseraie ensanglantée de Mnouchkine distille son poison dans *Macbeth*», 31-05-2014, <https://hierautheatre.wordpress.com/> [25-10-2014].

5. Συνέντευξη του Λουτσιάνο Κάνφορα, *Τα Νέα*, 13-10-2014.

6. Κόλιν Κράουτς, «Τα κινήματα αντίστασης αμφισβητούν τη μεταδημοκρατία», συνέντευξη στον Τ. Τσακίρογλου, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 28-7-2013.

γη πείνα του χρήματος κατακρεουργεί τη σκέψη, οδηγεί σε μια σπειροειδή λειτουργία του φόνου και του αίματος.

Εναντίον τους, ένα εξεγερμένο πλήθος, που όμως στο παραστασιακό γεγονός της Μνουςκίν δεν αποτελεί απλώς τον καταλύτη που επισπεύδει την πτώση του Μακμπέθ, αλλά στέκεται απέναντί του συνυπεύθυνο για τα ελλείμματα της δημοκρατίας, αποπροσανατολισμένο και σαθρό, έτοιμο και αυτό να παραγάγει ανάλογοι ήθους και ανάλογης ποιότητας ηγέτες.

Και αυτό το τελευταίο, δηλαδή η σχέση του πολίτη με την πολιτεία του στα χρόνια της μετα-δημοκρατίας είναι το σημαντικότερο που εξερευνά η παράσταση της Μνουςκίν αναγγέλλοντας την ίδια παραδοξότητα με τον Αλαίν Τουρέν, ότι βρισκόμαστε δηλαδή στο «τέλος των κοινωνιών», όπως τις γνωρίζαμε μέχρι σήμερα ή με τους όποιους μετασχηματισμούς έχουν υποστεί. Ο Αλαίν Τουρέν αναφέρει σχετικά:

Ο θρίαμβος του κερδοσκοπικού χρηματοπιστωτικού τομέα αφοπλίζει την πολιτική και την οικονομία, αποδιαρθρώνοντας τις κοινωνίες έτσι όπως τις είχαμε γνωρίσει και σκεπτεί μέχρι τώρα. Μπροστά σε αυτήν την κατάσταση, ορισμένοι νομίζουν ότι η σύγχρονη κοινωνία είναι ικανή να μετασχηματιστεί από μόνη της. Δεδομένου ότι οι παλιές έννοιες δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν, χρειάζεται να βρούμε νέες. Χρειάζεται να ενδιαφερθούμε ιδιαίτερα για τις έννοιες του αυτοσυνείδητου υποκειμένου. Στις κοινωνίες του αναστοχασμού, το υποκείμενο κατέχει κεντρική θέση. Η δημοκρατία, που σήμερα μοιάζει στερούμενη νοήματος, θα μπορέσει να ξαναβρεί ένα νόημα μόνον αν κατορθώσουμε να δημιουργήσουμε δημοκρατικά υποκείμενα. Δεν υπάρχει δημοκρατία αν δεν υπάρχουν δημοκρατικές πεποιθήσεις. Οι θεσμοί από μόνοι τους, χωρίς τα δρώντα υποκείμενα που θα τους εμψυχώνουν, δεν μπορούν να λειτουργήσουν. Γι' αυτό χρειάζεται να μετασχηματίσουμε τα άτομα σε υποκείμενα ικανά για κοινωνική δράση. Είναι ένα επείγον καθήκον, επειδή σήμερα οι δημοκρατικές πεποιθήσεις δεν μου φαίνεται να είναι πολύ διαδεδομένες.⁷

Κανείς από τους ήρωες αυτής της εκδοχής του *Μακμπέθ* δεν έχει συνείδηση του ρόλου του ως πολίτη. Από τα πιο υψηλά στην ιεραρχία πρόσωπα μέχρι τους πιθανούς ανατροπείς τους, όλοι έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό που τους καθορίζει: δεν έχει εγγραφεί μέσα τους «η ηθική αντίσταση του Υποκειμένου»,⁸ και αυτό καταγράφει η Μνουςκίν ως μέγιστη αναγκαιότητα της εποχής μας και ως πρωταρχική έλλειψη στις πολιτικά ανάπηρες κοινωνίες του καιρού μας. Και αυτό μπορεί να συμβεί μόνο με την επαναξιολόγηση της έννοιας του πολίτη, που θα πάψει να λειτουργεί ως καταναλωτής ή ακόμα χειρότερα ως προϊόν και θα ανακτήσει την οντότητά του.

7. Αλαίν Τουρέν, «Η ηθική αντίσταση του υποκειμένου», από τον Θανάση Γιαλκέτση, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 9-3-2014 (μετ. συνέντευξης που έδωσε ο Αλαίν Τουρέν στην ιταλική εφημερίδα *La Repubblica*).

8. Αλαίν Τουρέν, «Η ηθική αντίσταση του υποκειμένου».

Βιβλιογραφία

- Banu, Georges, *Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, Paris, 2005.
- Bradly, David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honoré Champion, Paris, 2007.
- Γκάλι, Κάρλο, «Η πολιτική της απουσίας» (επιμ. - μετ. Θανάσης Γιαλκέτσης, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 17-5-2014 (κείμενο του Κάρλο Γκάλι, καθηγητή Ιστορίας των πολιτικών θεωριών στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *La Repubblica*).
- Crouch, Colin, *Μεταδημοκρατία* (μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), Εκκρεμές, Αθήνα, 2006.
- Hobsbawm, Eric, *Παγκοσμιοποίηση, Δημοκρατία και Τρομοκρατία* (μετ. Νίκος Κούρκουλος), Θεμέλιο, Αθήνα 2007.
- Κάνφορα, Λουτσιάνο (μεταφρασμένη συνέντευξη από την εφημερίδα *El Pais*), επιμέλεια Σάκης Μαλαβάρης), *Τα Νέα*, 13-10-2014.
- Κράουτς, Κόλιν, «Τα κινήματα αντίστασης αμφισβητούν τη μεταδημοκρατία», συνέντευξη στον Τ. Τσακίρογλου, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 28-7-2013.
- Παππάς, Τάσος, «Στεγανές ελίτ και μεταδημοκρατία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 18-3-2014.
- Shakespeare, William, *Macbeth* (μετ. Ariane Mnouchkine), Théâtre du Soleil / Éditions Théâtrales, 2014.
- Τουρέν, Αλαίν, «Η ηθική αντίσταση του υποκειμένου», από τον Θανάση Γιαλκέτση, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 9-3-2014 (μετ. συνέντευξης που έδωσε ο Αλέν Τουρέν στην ιταλική εφημερίδα *La Repubblica*).
- Touraine, Alain, *La fin des sociétés*, Seuil, Paris, 2013.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Μορφές συνέχειας και ασυνέχειας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2013.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Basuyaux, Marie-Laure, *Pièce (dé)montée* (dossier pédagogique sur): *Macbeth de W. Shakespeare* (*Théâtre du Soleil 2014*), Canopé Éditions, No 187, avril 2014, http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/macbeth1_total.pdf.
- Blaustein Niddam, Amélie, «Un *Macbeth* flamboyant pour fêter les 50 ans de soleil», 30-05-2014, <http://toutelaculture.com/> [25-10-2014].
- Cixous, Hélène, *L'irréparable*, 1er février 2014, <http://www.theatre-du-soleil.fr>.
- Costaz, Gilles, «Le *Macbeth* d'Ariane Mnouchkine, un nouveau souffle », 10-5-2014, <http://www.lepoint.fr/> [25-10-2014].
- du Vignal, Philippe «*Macbeth* de W. Shakespeare Théâtre du Soleil», 11-5-2014, <http://theatredublog.unblog.fr/> [25-10-2014].
- Hotte, Véronique, «*Macbeth*, une tragédie de W. Shakespeare, traduite et dirigée par Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre», 10-5-2014, <https://hottellotheatre.wordpress.com> [25-10-2014].
- Laurent, Michèle, «*Macbeth*: plein de désir et de fureur, au Théâtre du Soleil», 12-05-2014, <http://www.la-croix.com/> [25-10-2014].
- Laurent, Michèle, «La roseraie ensanglantée de Mnouchkine distille son poison dans *Macbeth*», 31-5-2014, <https://hierautheatre.wordpress.com/> [25-10-2014].
- «*Macbeth* au Théâtre du Soleil: l'élève Mnouchkine a tout bon avec mention rare», 11-6-2014, <http://www.atlantico.fr/> [25-10-2014].
- Pascaud, Fabienne, «*Macbeth* W. Shakespeare», 17-5-2014, <http://www.telerama.fr/> [25-10-2014].
- Pereira, Elsa, «*Macbeth*», trad. Catherine Bennett, *Timeout*, 30-7-2014.
- Plantin, Marie, «*Macbeth*», <http://spectacles.premiere.fr/> [25-10-2014].

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Ομοφυλοφιλία και ελληνική σκηνή: αρχείο, κώδικες, παραστάσεις

Εισαγωγική αναφορά στους όρους της προσέγγισης

Η έρευνα για την ελληνική σκηνική ιστορία της σεξουαλικότητας και ειδικά του θεωρούμενου «αιρετικού πάθους» της ομοφυλοφιλίας, σε συνδυασμό με τη μελέτη, μεθοδολογία και τεκμηρίωση της ελληνικής θεατρικής ιστορίας και των έμφυλων ταυτοτήτων, η οποία προμηθεύεται υλικό από το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο, παραμένει πεδίο ανεξερεύνητο στην ελληνική θεατρολογική επιστήμη. Γεγονός ερμηνεύσιμο έως ένα σημείο, που, ωστόσο, δεν παύει να ξενίζει, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι η σημασία του κοινωνικού φύλου (gender) στον προσδιορισμό των κοινωνικών συμπεριφορών και στον ορισμό των σχέσεων εξουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών, αποτέλεσε μείζον θέμα των πολιτισμικών συζητήσεων ήδη από τη δεκαετία του '70, ενώ, παράλληλα, το ενδιαφέρον για την «πολιτική των ταυτοτήτων» κατέστησε τα θέματα κοινωνικού φύλου θεμελιώδη στην κουλτούρα του τέλους του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα.

Κάθε πραγμάτευση της ομοφυλοφιλίας γνώρισε επαίνους και επικρίσεις, υπερασπιστές και επικριτές εξίσου ανυποχώρητους. Συχνότερα η ομοφυλοφιλία καταγράφηκε ως «κλινική περίπτωση περιορισμένου ανθρώπινου ενδιαφέροντος»· έτσι δεν διέφυγε ενός γενικότερου κανόνα: ό,τι παραμερίζει τις συμβατικότητες του κοινού γούστου εξωθείται στον σκιώδη κόσμο της ιδιωτικής διακίνησης και συναντά τη σιωπηρή απόρριψη. Βέβαια, όσο η (λογοτεχνική, σκηνική, κινηματογραφική) θεματοποίηση και έκφραση της ομοφυλοφιλίας μπορεί να αποτελεί σοβαρή δημιουργική πρωτοβουλία προκειμένου να σχολιασθεί ένα ζήτημα απωθημένο από θεσμική και καλλιτεχνική σεμνοτυφία, τόσο μπορεί να εκφράζει σκανδαλοθηρικές διαθέσεις και να αποτελεί εμπορεύσιμη συνταγή, μόδα και πρόκληση.¹ Σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα, πρωτίστως (μας) ενδιαφέρει να αποκατασταθούν στη δημόσια σφαίρα οι αποσιωπημένες όψεις της ομοφυλόφιλης ζωής και ο ευρύτερος δομικός ρόλος που αυτή έπαιξε στη δημιουργική ανέλιξη και την ψυχοδιανοητική και ιδεολογική συγκρότηση των υποκειμένων· εκεί όπου τα φύλα εκλαμβάνονται ως κοινωνικές ταυτότητες, κατασκευασμένες, με ιδιαίτερο τρόπο, από κάθε κουλτούρα.

1. Ως αντιπροσωπευτικότερα δείγματα αυτής της τάσης, κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, ως θεωρηθούν οι παραστάσεις *Ένας Έλληνας σήμερα* του Δημήτρη Κολλάτου (Θεατρικές Επιχειρήσεις Νίκου Ρίζου, 1975) και *Το κλουβί με τις τρελλές* [*La cage aux folles*, 1973] του Ζαν Πουαρέ (Θεατρικές Επιχειρήσεις Γιώργου Λαζαρίδη, 1976).

Αν στο ελληνικό Σύνταγμα, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας του ελληνικού κράτους, όσα αφορούν την ποινική νομοθεσία γύρω από την ομοφυλοφιλία αποδεικνύονται σαφή,² όσον αφορά την –αντίστοιχη χρονικά– οργάνωση μιας προσεκτικής γενεαλογίας αναφορικά με τις αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας στην ελληνική σκηνή, οι δυσκολίες μοιάζουν πολύπλοκες: ελλείπει ακόμη και η οργάνωση μιας προσεκτικής χαρτογράφησης ή ενός επιλεκτικού συναφούς «κανόνα».³ Πέρα από τις πιθανές θεωρητικές συγκρούσεις αναφορικά με τη χρήση δάνειων όρων (gay, lesbian, queer, post-queer)⁴ και την εφαρμογή στα καθ' ημάς του διεθνούς παραδείγματος μελέτης, θα πρέπει να κινηθούμε προς την αποκρυπτογράφηση μιας κωδικοποιημένης γλώσσας, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η «ομοφυλόφιλη ευαισθησία» υπήρξε διαρκώς παρούσα στο έργο «καλλιτεχνών με υπόληψη». Θέτοντας τους όρους προσέγγισης ενός επιστημονικού πεδίου αναμφισβήτητα υποφωτισμένου και ενδεχομένως συνειδητά παραγκωνισμένου βιβλιογραφικά, θα πρέπει εξ αρχής να σημειωθεί ότι αντιλαμβανόμαστε το θέατρο ως δημόσια τέχνη: συνακόλουθα, δεν θα αναφερθούμε σε ανεπίδοτα σκηνικά ομόθεμα θεατρικά έργα αλλά θα προκρίνουμε δικαιωμένες σκηνικές χειρονομίες, προβαίνοντας, παράλληλα, στην ποιοτική τους στάθμιση, ενώ θα ανασύρουμε από τη λήθη παραστάσεις που αποτελούν αναβαθμούς στη σκηνική ανάδυση της ομοερωτικής θεματολογίας.

Η τρέχουσα ακαδημαϊκή φιλολογία⁵ που αφορά τη ζωή, την εμπειρία, την πολιτική και τις ταυτότητες των ομοφυλοφίλων, εκτείνεται σε τρεις ακαδημαϊκούς κλάδους με

2. Για το θέμα, βλ. Γεώργιος-Αλέξανδρος Μαγκάκης, *Τα εγκλήματα περί την γενετήσιον και την οικογενειακήν ζωήν*, Αφοί Σάκκουλα, Αθήναι, 1967· Δημήτρης Τσαμπρούνης, «Δεν είναι απλώς τυφλή. Νομοθεσία και ομοφυλοφιλία στην Ελλάδα», 10%, 3 (Απρίλιος - Μάιος 2004), σ. 36-37. Για μια συνεξέταση όσων ισχύουν νομοθετικώς σε διεθνές πεδίο βλ. την ενότητα «Sex Laws (International)», David A. Gerstner, (επιμ.), *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*, Routledge, London / New York, 2006, σ. 648-676· ειδικά για την ελληνική νομοθεσία, σ. 656.

3. Για λόγους οικονομίας του παρόντος κειμένου εξαιρώ τα παραστασιογραφικά στοιχεία· θα περιληφθούν στην υπό ολοκλήρωση ομόθεμη μονογραφία του γράφοντος: *Ομοερωτισμός και ελληνική σκηνή. Από τον «άνεμο διαστροφής» και τις «αυτοκαταστελλόμενες επιθυμίες» στο αίτημα των ρεαλιστικών πορτρέτων. Μια κριτική χαρτογράφηση*.

4. Γενικότερα, από τις σημαντικές και ευρείας επίδρασης μελέτες, οι οποίες, αν και καλύπτουν παρόμοια θέματα και χρονικές περιόδους, συχνά συγκρούονται στην ερμηνεία και τη σημασία των glibq σπουδών, βλ. Teresa De Lauretis, «Queer theory: Lesbian and gay sexualities», *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/3 (1991), σ. iii-xviii· Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990· Eve Sedgwick-Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, University of California, Berkeley, 1990· David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, Routledge, Abingdon / New York, 1990. Για μια κριτική περιγραφή των θεωριών στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Γιώργος Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου. 7 κείμενα του Γιώργου Μαρνελάκη*, Futura - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2014.

5. Στην παρουσίαση που ακολουθεί αξιοποιήθηκαν στοιχεία από τα λήμματα: J. Todd Ormsbee, «Scholarship and academic study» και Stephen Hicks, «Queer theory and theorists», Gerstner (επιμ.), *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*, σ. 506-515 και 561-562, αντίστοιχα. Για μια προσέγγιση των όρων και της ιστορίας τους βλ. John M. Clum, «Dramatic literature: Modern drama» (σ. 189-193) και «Dramatic literature: Contemporary drama» (σ. 193-197), όπου και συνοπτική βιβλιογραφία, στο Claude J. Summers (επιμ.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and Their Works from Antiquity to the Present. Revised Edition*, Routledge, London / New York, 2002· βλ. επίσης τους συλλογικούς τόμους: Henry Abelove – Michele Ana Barale – David M. Halperin (επιμ.), *The Lesbian*

δικό τους θεωρητικό αφηγηριακό σημείο και δικές τους μεθόδους έρευνας: την κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, την γκέι και λεσβιακή ιστορία και την queer θεωρία.⁶ Η συναφής με την ομοφυλοφιλία ακαδημαϊκή έρευνα ξεκινά κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ως κοινωνιολογική κριτική των ψυχιατρικών μοντέλων που είχαν κυριαρχήσει γύρω από τη σεξουαλικότητα από τον 19ο αιώνα. Με την προσοχή στραμμένη στις ιστορικές και κοινωνικές μορφές της σεξουαλικότητας, η έρευνα, κατά τη συγκεκριμένη φάση, έδωσε ώθηση και στην υποκατηγορία της ιστορίας των γκέι και των λεσβιών. Στα μέσα του '80, η queer θεωρία εμφανίζεται ως τρίτος πόλος αναφοράς, σε συνδυασμό με τη μεταμοντέρνα φιλοσοφία, τη φεμινιστική θεωρία και την κριτική των φύλων και των σεξουαλικών κατηγοριών. Ειδικά η queer θεωρία εμφανίζεται έντονα επηρεασμένη από τις μελέτες της Eve Sedgwick-Kosofsky και της Judith Butler και θεμελιώνεται τόσο στη φεμινιστική αμφισβήτηση της ιδέας ότι το φύλο αποτελεί μέρος της βασικής ταυτότητας, όσο και στη σχολαστική εξέταση των μελετών ομοφυλόφιλης προσέγγισης πάνω στην κοινωνικώς δομημένη φύση των σεξουαλικών ενεργειών και ταυτοτήτων.

Κάθε προσέγγιση των ομοερωτικών αντιπροσωπεύσεων εντός ελληνικού περιβάλλοντος καταλήγει, αντικατοπτρίζοντας το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, να αφορά ζητήματα προόδου και αντίδρασης, μοντερνισμού και παράδοσης. Από τη μια, η ομοφυλοφιλία υπήρξε σύμβολο της παρακμής και έκφραση μιας εκθλημμένης αστικής κουλτούρας (ασθένεια, αδυναμία, ξένες κοινωνικές ομάδες): έτσι οι εκφάνσεις της κινήθηκαν στον αντίποδα μιας ελληνικής κοπής αρρενωπότητας που λάμβανε τα χαρακτηριστικά συμβόλου πολιτισμικής ισχύος. Από την άλλη, ετέθη το ερώτημα κατά πόσο η ελληνική σκηνή, ειδικά στα πρώτα μεταπολιτευτικά έτη, υπήρξε σε θέση να συλλάβει σύγχρονες ευαισθησίες: πόσο η αποδόμηση της σεξουαλικότητας υπήρξε μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού της ελληνικής κοινωνίας, όταν οι σεξουαλικές συμπεριφορές και ταυτότητες και κατ' επέκταση η ομοφυλόφιλη ορατότητα πολιτικοποιήθηκαν (κανονικότητα / παραβατικότητα). Στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς ως σταθμός στην κοινωνική και νομική ιστορία της ομοφυλοφιλίας κατά τα μεταπολιτευτικά χρόνια εκλαμβάνεται η ίδρυση του «Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλόφιλων Ελλάδας» (Α.Κ.Ο.Ε.) και το σχέδιο νόμου «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεως συναφών θεμάτων» μαζί με τις (αντι)δράσεις και κινητοποιήσεις που προκάλυψε.⁷

Αν η ιστορία της ομοφυλοφιλίας στο δράμα συμπίπτει με την ιστορία των αλλαγών στην κυρίαρχη αντίληψη της κοινωνίας σε ό,τι αφορά τα απωθημένα, τη διαφορετικότητα, την ιδεολογία και την ισχύ, όποιος επιχειρήσει να εξετάσει τη σκηνική αποτύπωση της ομοφυλόφιλης επιθυμίας στο νεώτερο θέατρο θα πρέπει να καλύψει

and Gay Studies Reader, Routledge, London, 1993· Diana Fuss (επιμ.), *Inside / Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, London, 1991· J. Bristow – A. R. Wilson (επιμ.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Lawrence and Wishart, London, 1993· Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York University Press, New York, 1996· Halberstam Judith, «Who's afraid of queer theory?», Amitava Kumar (επιμ.), *Class Issues*, New York University Press, New York, 1997, σ. 256-275.

6. Για το θέμα στο θέατρο, βλ. επιλεκτικά: David Savran, «Queer theater and the disarticulation of identity», Alisa Solomon – Framji Minwalla (επιμ.), *The Queer est Art. Essays on Lesbian and Gay Theater*, New York University Press, London / New York, 2002, σ. 152-167.

7. Βλ. «Μικρή ιστορία του Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλόφιλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ)», Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, «Αμφί» και Απελευθέρωση, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα, 2005, σ. 13-80.

ένα ευρύτατο φάσμα: από τις μεταμφιέσεις και το παιχνίδι των φύλων της ελισαβετιανής και ιακωβιανής δραματοουργίας έως τα σκηνικά τεχνάσματα του Όσκαρ Ουάιλντ κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, και από τα χρόνια της καταπίεσης των ομοφυλοφίλων και της αποσιώπησης της επιθυμίας τους έως την αυγή της σεξουαλικής και ομοφυλόφιλης απελευθέρωσης και το φάσμα των συνεπειών του AIDS. Κάθε προσέγγιση των συνθηκών υποδοχής της δραματοουργίας με ομοφυλόφιλη θεματολογία προϋποθέτει την ιστοριογραφικού και παραστασιογραφικού χαρακτήρα συγκρότηση του corpus των έργων από την ευρωπαϊκή και αμερικανική, πρωτίστως, δραματολογία που παρασταίνονται στην ελληνική σκηνή και, κατόπιν, τη διερεύνηση των όρων επιλογής και συμπερίληψής τους στο δραματολόγιο των θιάσων· από άλλη οπτική γωνία, ποια έργα της συγκεκριμένης αγνοήθηκαν ή παρερμηνεύθηκαν.

Αναφορικά με τα κριτήρια⁸ κατάταξης και αξιολόγησης του πλήθους των παραστάσεων, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη εκείνα της συμπερίληψης (θετικές και αρνητικές κρίσεις) και της διαλογικότητας, ειδικά όταν δίνεται έμφαση στις αντιρροητικές αναγνώσεις των παραστάσεων, τις αντιμαχίες και την πολεμική που ήγειραν ορισμένες από αυτές· αρχικά στο πλαίσιο της συγκρότησης και ανάγνωσης της κριτικογραφίας και, κατόπιν, στις αντεγκλήσεις που προκλήθηκαν στον Τύπο και το κοινό των αιθουσών. Πρόκειται για την κάθετη διακειμενικότητα, με άρθρα και πληροφορίες που συνοδεύουν το έργο τέχνης και διαδίδονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία και ασκούν ισχυρή ιδεολογική επίδραση. Ενδεικτικά, η κωμική παραλλαγή του γκέι μπουλβάρ, οι όψεις της γκέι καθημερινότητας και το θεματικό μοτίβο της σύγκλισης / κατανόησης ανάμεσα σ' έναν ομοφυλόφιλο και έναν άλλης τάξης, επίσης καταπιεζόμενο, προκάλεσαν λιγότερες αντεγκλήσεις από τις σκηνικά τολμηρές αναγνώσεις δραμάτων, όπου η ομοφυλοφιλία συνδέεται με το «Κακό» και το έγκλημα. Προφανώς είναι διαφορετικά τα σκηνικά σημειώματα έργων όπου προέχει ο ερωτικός μετωρισμός και η λανθάνουσα έκφρασή του από κάθε πολιτικά αιχμηρή αποτύπωση των συνεπειών του AIDS. Πέρα από τα έργα που άνετα εντάσσονται σ' αυτό που καθιερώθηκε ν' αποκαλείται «gay/lesbian theatre»⁹ ή από δράματα και κωμωδίες στους δραματικούς χαρακτήρες των

8. Περί κριτηρίων, βλ. A. C. Golding, «A history of American poetry anthologies», Robert von Hallberg (επιμ.), *Canons*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984, σ. 279-307.

9. Ο επιμελητής (William M. Hoffman) μιας από τις πρώτες ανθολογίες, *Gay Plays: The First Collection* (1979), εξηγεί: «Ορίζω ως γκέι θεατρικό έργο ένα έργο του οποίου η κεντρική μορφή ή άλλες μορφές είναι ομοφυλόφιλος / ομοφυλόφιλοι ή ένα έργο, του οποίου το κεντρικό θέμα είναι η ομοφυλοφιλία. Ένα γκέι έργο δεν είναι αναγκαστικά γραμμένο από ή για ομοφυλόφιλους». Κατά τα λεξικά, ο όρος «gay theater» αναφέρεται, συνήθως, σε περφόρμανς και έργα από τη δεκαετία του '60 και μεταγενέστερα, τα οποία παρουσιάζουν καθαρά γκέι χαρακτήρες και καταστάσεις και/ή γκέι πολιτική διαμαρτυρία, μπορεί όμως [ως όρος] να διευρυνθεί για να περιλάβει έργα πριν και μετά το '60 (ιδίως camp και γύρω από τους τρανς), τα οποία φέρουν έντονα γκέι ευαισθησίες ή αισθητική, ακόμα κι αν η αφήγηση δεν έχει άμεσα ομοφυλόφιλο χαρακτήρα. Βλ. τα κατατοπιστικά λήμματα «gay/lesbian theater» των θεατρικών και λοιπών συναφών λεξικών και συλλογικών εκδόσεων: *The Gay and Lesbian Literary Heritage*· Don B. Wilmetth – Tice L. Miller, *American Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990· Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991· C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990· *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*· Gregory Woods, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, Yale Uni-

οποίων περιλαμβάνεται κάποιο ομοφυλόφιλο πρόσωπο, στην προσέγγισή μας ελήφθη υπόψη, επίσης, η σκηνοθετική ανάγνωση, ειδικά κατά την απόπειρα φωτισμού των σκηνικών δράσεων και του ψυχολογικού υποστρώματος ενός έργου με εστιασμένο το βλέμμα σε ομοερωτικά υπονοούμενα. Άλλες από αυτές τις αναγνώσεις εμφανίζονται δικαιωμένες σκηνικά και άλλες αποτελούν παραναγνώσεις κινούμενες στα όρια της σκανδαλοθηρίας. Είναι σαφές ότι η εχθρότητα και η αδιαφορία, από τη μια πλευρά, όσο και η θερμή ανταπόκριση και το ενδιαφέρον, από την άλλη, αντανακλούν και αποτυπώνουν τη σχέση του θεατρικού κοινού αλλά και των λειτουργών του θεάτρου (θιασάρχες, ηθοποιοί, μεταφραστές, κριτικοί, δημοσιογράφοι) με την ετερότητα. Το κοινό, αντιδρώντας καθ' υπόδειξη των νόμων της αγοράς (αρθρογραφία, ορίζοντας αναμονής), ακολουθώντας τον συρμό ή απλά από περιέργεια, άλλοτε ανταποκρίνεται εχθρικά ή αμήχανα και άλλοτε προσέρχεται με διάθεση θυμηδίας για να παρακολουθήσει το «αξιοπερίεργο». Όσον αφορά τη θεατρική κριτική και τους δημοσιογράφους του καλλιτεχνικού ρεπορτάζ στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, η υποδοχή τους εκφράζεται μέσω του εμφαντικού σχολιασμού ή της αποσιώπησης, των ειρωνικών σχολίων και των λεπτών λεκτικών χειρισμών. Ενδέχεται να αντανακλά επιφυλακτικότητα και προκαταλήψεις, μαχητική διάθεση αλλά και ειλικρινή προσέγγιση των συνθηκών της γκέι κοινότητας.¹⁰

Τέλος, στην προσέγγισή μας ελήφθησαν υπόψη τόσο η επιβεβλημένη σιωπή όσο και η επιλεγμένη αποσιώπηση («μη ομοφυλόφιλη ορατότητα») στον ιδιωτικό και δημόσιο βίο· η σιωπή που συνοδεύει όσα αρνείται κάποιος να πει και η επιβεβλημένη σιωπή των θεσμικών απαγορεύσεων. Αν και αιχμηρά ερωτήματα συναφή με την πολιτική, την ηθική και τη σεξουαλική στάση αποκρυσταλλώνονται δημιουργικά από τον καλλιτέχνη σε συνάρτηση με την κοινωνική ομάδα που ανήκει και τη συνείδησή του, δεν παύουν να λειτουργούν ως ανασχετικές παράμετροι για την έκφραση των παραπάνω αρχών οι μηχανισμοί πίεσης και ελέγχου, οι απαγορεύσεις και οι παραγκωνισμοί. Από την άλλη πλευρά, η «φημολογία» ως προφορική μαρτυρία και μη επικυρωμένη ιστορία έρχεται να συμπληρώσει ή και να αμφισβητήσει τον έλεγχο του έντυπου αρχείου, εκ μέρους εκείνων των ομάδων που δεν μπορούν να έχουν τον δικό τους πρωτοπρόσωπο λόγο. Μελετητές αποτιμούν τη συγκεκριμένη διαδικασία ως χρήσιμο εργαλείο που εξουσιοδοτεί καταπιεσμένες ομάδες, ενσωματώνοντας μια εναλλακτική ομιλία σ' εκείνη της δημόσιας ζωής και αποτελώντας κοινή προϋπόθεση για την έκφραση ενός «εναλλακτικού υπο-πολιτισμού». Συχνά η σπερμολογία λειτουργεί και ως επανερμηνεία υλικών από τον κυρίαρχο πολιτισμό στην ιδιωτική σφαίρα: αυτό που μέσω του «κουτσομπολιού» αποτελεί κοινή γνώση στους κόλπους της ομοφυλόφιλης υποομάδας είναι συχνά απολύτως άγνωστο εκτός αυτής ή, εάν όχι άγνωστο, αποσιωπάται. Έτσι επιβεβαιώνεται,

versity Press, New York, 1999· Hugh Stevens (επιμ.), *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011· Robert Drake, *The Gay Canon*, Anchor, New York, 1998.

10. Όπως ο τρόπος σκηνικής υποδοχής της ομοφυλόφιλης κατάστασης κυμαίνεται από την κινητοποίηση των «φαιά φορούντων και περί ηθικής λαλούντων» (συζητήσεις στη Βουλή των Ελλήνων για το «άσεμνον του θεάματος») έως τον κορεσμό μετά τις αλληπάλληλες θεατρικές αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας, έτσι και οι εκτιμήσεις της, αθηναϊκής κυρίως, θεσμοποιημένης κριτικής στον αστικό Τύπο αποτυπώνουν μέσα από προκαταλήψεις και αστεϊσμούς τα θεατρικά ειωθότα και καινοφανή, τη διαχρονική ευστοχία ή τη χρονολογημένη εμπάθεια μιας μερίδας ή του συνόλου των εκπροσώπων του θεατρικού κριτικού λόγου.

αφενός, η επιμονή από την πλευρά του κυρίαρχου πολιτισμού να καταστεί η ομοφυλοφιλία αόρατη και άνευ περιγραφής και, αφετέρου, να επιτρέπεται ή να επαφίεται ο εντοπισμός της ομοφυλόφιλης ιστορίας στη φήμη, στον υπαινιγμό, στις εφήμερες χειρονομίες και στην κωδικοποιημένη γλώσσα.

«Μια περίεργη ηθική διαστροφή»: οι μεσοπολεμικές εικόνες

Για λόγους συστηματοποίησης κατά τη διερεύνηση των διαφοροποιούμενων λόγων και προκειμένου να προσδιορισθεί το ιστορικό πλαίσιο αλλά και να επισημανθούν οι όροι υπό τους οποίους διαμορφώνεται η σκηνική εικόνα της ανδρικής και γυναικείας ομοσεξουαλικότητας στην Ελλάδα, θα καταφύγουμε στη συγκρότηση ορισμένων κύκλων αναφοράς. Με μια επιφύλαξη: οι πολιτικά ορθές εικόνες στις σκηνικές αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας δεν σχετίζονται με τη γραμμική ιστορία προόδου των αναπαραστάσεων, καθώς πολλά από τα αιτήματα των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων συνδέονται, πρωτίστως, με την ανάδυση του μεταμοντέρνου θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του '90.

Ο πρώτος ιστορικός κύκλος ορίζεται στα μεσοπολεμικά χρόνια: οι πρώτες σκηνικές εικόνες φιλοξενούνται στους θιάσους δημοφιλών πρωταγωνιστριών και αφορούν όψεις μιας αποκαλούμενης «περίεργης ηθικής διαστροφής». Εκ παραλλήλου, δεν λείπουν, ως εκφάνσεις μιας άγραφης καλλιτεχνικής ιστορίας ενός «υπόγειου» κόσμου, φημολογίες σχετικές με την ιδιωτική και δημόσια ομοερωτική εικόνα σημαντικών πρωταγωνιστριών της ελληνικής σκηνής (Μαρίκα Κοτοπούλη και Ελένη Παπαδάκη). Η Κυβέλη (*Η αιχμάλωτος* [*La prisonnière*, 1926] του Εδουάρδου Μπουρντέ),¹¹ η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κατίνα Παξινού (*Η γκαρσόν* [*La Garçonne*, 1922] του Βικτώρ Μαργκερίτ) και η Κατερίνα Ανδρεάδη (*Οι αθώες* [*The Children's Hour*, 1934] της Λίλιαν Χέλμαν είναι εκείνες που θα κληθούν να κατασκευάσουν και ένα (αναγνωρίσιμο ή όχι, ανάλογα με τα δραματουργικά συμφραζόμενα) λεσβιακό ερμηνευτικό *gestus*. Όπως καμιά από τις παραπάνω πρωταγωνίστριες δεν θα λάβει περίοπτη θέση στη χορεία των πρωταγωνιστριών της ελληνικής σκηνής που κλήθηκαν να ερμηνεύσουν έναν λεσβιακής ταυτότητας χαρακτήρα, έτσι και τα προαναφερθέντα δραματικά θεατρικά έργα δεν αποτελούν ενσυνείδητα δείγματα μιας «λεσβιακής» δραματουργίας που αναφέρεται σε «γυναίκες της διαφοράς»: κανένα θεατρικό έργο από και για λεσβίες¹² δεν παραστάθηκε κατά τη

11. Βλ. Edouard Bourdet, *La prisonnière*, éditions Billandot, Paris, 1926 και, για την επεισοδιακή πρόσληψη του έργου στην αμερικανική σκηνή, Kaier Curtin, «They said it with violets in 1926», *We Can Always All Them Bulgarians: The Emergence of Lesbians and Gay Men on the American Stage*, Alison Publications, Boston, 1987, σ. 43-67. Στην ελληνική βιβλιογραφία: Γιώργος Χατζηδάκης, «Το πρώτο έργο με θέμα την ομοφυλοφιλία στην ελληνική σκηνή», *Σκηνή και οθόνη* 1 (1982), σ. 12-16.

12. Απέναντι στη δυσκολία αναπαράστασης της αυτόνομης γυναικείας σεξουαλικότητας σ' ένα σύστημα που συνεχίζει να εστιάζει στην ανδρική ετερόφυλη ματιά, λεσβίες δημιουργοί προσπαθούν να κατασκευάσουν τις δικές τους εικόνες, ενώ το λεσβιακό κοινό δίνει δικές του ερμηνείες προκειμένου να ενδυναμωθεί σε προσωπικό επίπεδο. Με την εξαίρεση ενός δράματος της Λόρεν Χάνσπερι (*Ένα σταφύλι στον ήλιο*, Θέατρο Τέχνης, 1961), έργα λεσβιών δραματογράφων θα παιχθούν σε μεταγενέστερες φάσεις πρόσληψης της λεσβιακής θεματολογίας: *Δεν έχει ωραίες εικόνες* (Θέατρο Τέχνης, 2010) και *Μετρώντας τα φορέματά της* ([*Counting Her Dresses*, 1917], Ομάδα Μ.Α.Μ.Α., 2014) της Γερτρούδης Στάνιν

διάρκεια της μεσοπολεμικής περιόδου. Θα ήταν πρώιμο να αναζητηθούν αναπαραστάσεις της γυναικείας ομοκοινωνικότητας και ομοσεξουαλικότητας, με εργαλεία τις αρχές της φεμινιστικής και λεσβιακής θεωρίας και υπό εκείνη την οπτική που τις διαφοροποιεί από τις τρέχουσες απεικονίσεις τους: μια (ομοφυλόφιλη ή μη) θηλυκή ματιά που σχολιάζει το γυναικείο (και λεσβιακό) continuum. Θα ήταν ωστόσο παράλειψη να μην εντάξουμε αυτές τις παραστάσεις¹³ σ' ένα γενικότερο καλλιτεχνικό περιβάλλον: λογοτεχνικό, σκηνικό, κινηματογραφικό. Φαίνεται ότι είχε έρθει το πλήρωμα του χρόνου να εισέλθουν και στο σκηνικό βασίλειο τα ευρήματα του Sigmund Freud και του Havelock Ellis με αφετηρία την πραγμάτευση απαγορευμένων θεμάτων, όπως τα σεξουαλικά προβλήματα των εφήβων, τα αφροδίσια νοσήματα, η πορνεία, η ομοφυλοφιλία και η αιμομιξία· πρόκειται για θέματα που δεν παύουν να αντιμετωπίζονται από τους φύλακες της ηθικής ως έκφραση μορφών κακόβουλης ανηθικότητας.

Επιπλέον, κανένα από τα παραπάνω έργα που πρωτοπαρουσιάζονται στη μεσοπολεμική ελληνική σκηνή δεν θα μακροημερεύσει σκηνικά: πρόκειται για άπαξ σκηνικές προσεγγίσεις. Εντελώς διαφορετικές θα είναι οι «τύχες» ενός ομόθεμου έργου που παρασταίνεται, με γυναικεία σκηνοθετική υπογραφή (Ρούλα Πατεράκη), από έναν αποκλειστικά θηλυκής σύνθεσης, νεοπαγή θίασο (Πράξη): Γραμμένο από έναν ομοφυλόφιλο καλλιτέχνη, *Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ* [*Die bitterender Petra von Kant*, 1971] του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ θα καθιερώσει, σε μία από τις εντελέστερες παραστάσεις της δεκαετίας του '80, το πρόσωπο της Πέτρα φον Καντ, ερμηνευμένο από τη θιασάρχη Μπέττυ Αρβανίτη, ως το επιφανέστερο λεσβιακό πρότυπο της ελληνικής σκηνης. Η εξουσιαστική και πλούσια, ευφυής και κομψή, σχεδιάστρια μόδας Πέτρα, ως ώριμη και ελκυστική γυναίκα, η οποία ζει τον έρωτά της για τη νεαρή Κάριν, διασχίζοντας μια αλληλουχία παλινδρομήσεων (από την αγοραστική αξία του έρωτα έως την ταπείνωση στο πλαίσιο των σαδομαζοχιστικών μηχανισμών) θα έχει ένα μεταγενέστερο ισοδύναμο (σε αποτελεσματικότητα και απήχηση) στο πρόσωπο της Περουβιανής ανδρογυναίικας Τσουνγκά (*La Chunga* του Μάριο Βάργκας Λιόσα, Θέατρο Νάμα, 2009) που αγαπά τα θηλυκά και, παράλληλα, υφίσταται και αντιστέκεται στην ανδρική φαλλοκρατική βία· πρόσωπο που ερμηνεύει, σε σκηνοθεσία Ελένης Σκότη, η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη. Ας υπογραμμισθεί ότι η σκηνική ιστορία των αναπαραστάσεων της «σαπφικής επιθυμίας» είναι πολύ πλουσιότερη από ό, τι υποφιαζόμαστε: Από την έκφραση

Δυσδεμόνα. Έργο για ένα μαντήλι [*Desdemona. A Play About a Handkerchief*, 1980], Θεατρική Εταιρεία Πράξη, 1997) και *Και το μωρό μας κάνει επτά* ([*And the Baby Makes Seven*, 1986], θεατρική ομάδα Όχι Παίζουμε, 2005) της Πόλα Βόγκελ και *Η γούνα* (Εθνικό Θέατρο, 2003) της Μιγκντάλια Κρουζ.

13. Με εξαίρεση την πρώτη (χρωματισμένη πολιτικά) παρουσίαση της αρχαιόθεμης *Πενθεσίλειας* του Χάινριχ φον Κλάιστ από την Περιφερειακή Διοίκηση Θηλέων Πρωτευούσης της Ε.Ο.Ν. (1939, σκηνοθεσία Τάκης Μουζενίδης) και την παράσταση της *Αγίας Ιωάννας* [*Saint Joan*, 1923] του Τζωρτζ Μπέρναντ Σο από το Καινούργιο Θέατρο (Αλίκης και Κώστα Μουσούρη), στα 1937, σε δύο παραστάσεις που θα εκφράσουν όψεις του αμαζονισμού, το μεσοπολεμικό κοινό προσλαμβάνει εικόνες αναφορικά με τις σαπφικές σχέσεις σε «έργα παρακμής», όπως *Η αρρώστια της νιότης* [*Krankheit der Jugend*, 1926] του Φερντινάντ Μπρούκνερ (θίασος Κυβέλης, 1932), και γυναίκες με ανδρικές συμπεριφορές, όπως ειδικά στις μεσοπολεμικές παραστάσεις της *Έντα Γκάμπλερ* [*Hedda Gabler*, 1890] του Ίφεν (θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη στα 1921 και Κατερίνας στα 1939) και *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* [*Mrs Warren's Profession*, 1894] του Σο από το Ελεύθερο Θέατρο Κυβέλης και Κοτοπούλη (1932).

του πάθους ανάμεσα στη Λούλου και την Κόμησσα Γκέσβιτς στις ελληνικές παραστάσεις της Λούλου - *Μια τραγωδία τεράτων* [*Der Erdgeist*, 1893 και *Die Büchse der Pandora*, 1894]¹⁴ του Φρανκ Βέντεκιντ, ήδη από το 1919 (θίασος Κοτοπούλη), μέχρι τα ομοκοινωνικά περιβάλλοντα στην *Πενθεσίλεια* [*Penthesilea*, 1808] του Χάινριχ φον Κλάιστ –ειδικά όταν σκηνοθετείται από τον Γιάννη Χουβαρδά, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1986)– και στο *Μπαλκόνι* [*Le balcon*, 1956] του Ζαν Ζενέ, που σκηνοθετούν ο Μίνως Βολανάκης στον Θίασο Έλσας Βεργή (1962), ο Αλέξης Σολομός στο Προσκήνιο (1979) και ο Γιάννης Χουβαρδάς στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1985).

Σε αναγνωρισμένα συγγραφικά προϊόντα της δεκαετίας του '30, ικανοποιητικά κωδικοποιημένα ώστε να επιτραπεί η σκηνική τους παρουσίαση, όσο και σε έργα ομοφυλόφιλων συγγραφέων που δεν πραγματεύονται «ανοιχτά», σε θέματα και χαρακτήρες, την ομοφυλοφιλία, ο δημόσιος χαρακτήρας του σκηνικού θεάματος οδηγούσε, συχνά, στην κατακραυγή από μέρους της ηθικής πλειονότητας της εποχής, σε ηπιότερη ή δριμύτερη έκφραση: Αντιστοίχως, ο θόρυβος που συνεπάγεται το «πρωτόγνωρο στα καθ' ημάς» θέμα, συνδυασμένος με τις λογοκριτικές μεθόδους της δικτατορίας του Παγκάλου και οι αντιδράσεις που προκαλεί το ανέβασμα της *Αιχμαλώτου*, δεν θα λείψουν ακόμη και σε μεταγενέστερες, πλησιόχρονες σ' εμάς, παραστάσεις –χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το ανέβασμα από ημερασιτεχνική ομάδα του *Lesbian Blues* (1998, σκηνοθεσία Χριστιάνα Λαμπρινίδη).

Από την εξέταση, μέσω τεκμηρίων στον Τύπο της εποχής, του χρονικού της πρόσληψης του γαλλικού μελοδράματος *Η αιχμαλώτος*, κατά τη μοναδική ελληνική παρουσίασή του (μετάφραση Κώστα Ουράνη), μπορούμε να διακρίνουμε τρία στάδια: ευρύς ορίζοντας αναμονής καλλιεργημένος συστηματικά από δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις που αναφέρονται σε σκανδαλώδες έργο «περί λεσβιασμού» το οποίο και θριαμβεύει στην παρισινή σκηνή και άμεση ένταξή του στο ρεπερτόριο ενός εκ των δύο πλέον καθιερωμένων στη συνείδηση του κοινού και της κριτικής θιασαρχικών σχημάτων της εποχής· κινητοποίηση της λογοκρισίας και απόκτηση δικαιώματος «ελευθέρας» παρακολούθησης της παράστασης· απομυθοποίηση των καλλιεργημένων από τον Τύπο υπερβολών περί τολμηρότητας του έργου διά της επιχειρηματολογίας που αναπτύσσεται σε μέρος της αστικής προοδευτικής θεατρικής κριτικής, η οποία και αντιμετωπίζει το φαινόμενο στις πραγματικές του διαστάσεις.¹⁵ Αναφορικά με τη δεξίωση του δράματος θα πρέπει να επισημανθούν ο συνωστισμός του κοινού προκειμένου να παρακολουθήσει

14. Όσο περιορισμένες είναι οι πληροφορίες μας για το πρώτο ανέβασμα του έργου από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη (3 έως 6 Ιουνίου 1919, σε μετάφραση Βασίλη Αργυρόπουλου), με τίτλο *Ο Δαίμων της γης* («σύγχρονη τραγωδία σε 4 μέρη και πρόλογο»), τόσο πολυσχολιασμένες θα αποδειχθούν οι δύο επόμενες παραστάσεις: από το Προσκήνιο (21 Ιανουαρίου 1965), σε ελεύθερη απόδοση και σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, και από το Ανοιχτό Θέατρο (2 Δεκεμβρίου 1988), σε μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη και δραματουργική προσαρμογή και σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη.

15. Ο Φώτος Πολίτης θέτει επακριβώς τους όρους της συζήτησης περί της καινοτομίας του έργου: «Παρά το τολμηρόν του θέματος το δράμα εκτυλίσσεται εντός του πλαισίου της συμβατικής ευπρεπείας, χωρίς να δίνει αφορμήν –από στενής σκηνικής απόψεως– εις διαμαρτυρίας ηθικολογικάς» (*Πολιτεία*, 2-6-1926). Αντίθετα, στο περιοδικό *Παρασκήνιο* [N. Παρασκευάς 5 (1926), σ. 16-17 και 6 (1926), σ. 14-16] οι αντιδράσεις έχουν ομοφοβικά επιθετικό χαρακτήρα: «Προς τα έργα του είδους αυτού τρέφομεν ελαχίστην εκτίμησιν και καθόλου ανεκτικότητα. Μας αηδιάζουν κυριολεκτικώς. Έχουνε τόση σαπίλα κατά βάθος όση και οι κλεισμένοι τάφοι και βόθροι».

ένα σκανδαλοθηρικό έργο και το μένος μερίδας της κριτικής που ενεργοποιεί την κινητοποίηση της πολιτείας για ηθικό έλεγχο των παρασταινόμενων επί σκηνής δραμάτων. Η αποδοχή της *Αιχμαλώτου* χωρίς την πρόκληση αντιδράσεων από την πλευρά του αστικού κοινού που κατακλύζει την πλατεία του θεάτρου Διονύσια μπορεί να αποδοθεί στον ηθικολογικό χρωματισμό που χαρακτηρίζει τη σαπφική σχέση ως «αρρωστημένη», στη σκηνική απουσία της έτερης του θηλυκού ζευγαριού (γεγονός ευεργετικό δραματουργικά που οδηγεί, παράλληλα, στην αποφυγή επί σκηνής περιπτώσεων) και στην υιοθέτηση, από τη μεριά του κοινού, της οπτικής γωνίας των «απατημένων συζύγων λεσβιαζουσών γυναικών».

Αντίθετα από τον θόρυβο που προκαλεί η παράσταση της *Αιχμαλώτου*, η διασκευασμένη (ως «τρίπρακτη κομεντί») από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Βικτώρ Μαργκερίτ Γκαρσόν, που παρασταίνεται από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη (28 Ιανουαρίου έως 3 Φεβρουαρίου 1929) παραμένει εν πολλοίς άγνωστη: ελάχιστα στοιχεία γύρω από την παράσταση αλιεύονται από τις καλλιτεχνικές στήλες στον Τύπο της εποχής. Αν δεν είναι παρακινδυνευμένο, θα πρέπει να αποδώσουμε τη σιωπή που τη συνοδεύει, περισσότερο στο απαράσκευο της παράστασης παρά στη θεματική της. Από τις δύο πρωταγωνίστριες η ώριμη ηλικιακά Μαρίκα Κοτοπούλη παραμερίζει, παρά την επιτυχία της εξωτερική εμφάνιση, «την κοριτσιίστικη δροσιά, χάρη και ζωηρότητα που απαιτεί ο τύπος της Μόνικας», ενώ η Κατίνα Παξινού δίνει «έναν πολύ καλά μελετημένο τύπο έκφυλης γυναίκας». Στον προσωποπαγή θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη και σε δύο απομακρυσμένες χρονικά περιόδους (1938 και 1961), θα παρασταθεί το δράμα της Αμερικανίδας Λίλιαν Χέλμαν *Οι αθώες*, έργο που υπερβαίνει την ίντριγκα σεξουαλικής ιδιαιτερότητας, καθώς η κακοήθεια, η εκμετάλλευση του πλησίον, η καταγγελία περί δημόσιου ψεύδους και το διαρκές αίτημα για απονομή δικαιοσύνης προσδίδουν στην υπόθεση μετωπικές πολιτικές διαστάσεις. Θέμα του έργου αποτελούν οι επιπτώσεις της κακεντρεχούς φήμης, η καταστρεπτικότητα των υπαινιγμών και των μικρών ψεμάτων και οι εξ αμελείας επιπτώσεις της κοινωνικής αδιαλλαξίας απέναντι στον λεσβιασμό. Ένα μέτρο της επιτυχίας κάθε παράστασης του δράματος αποτελεί η αμφισημία για την «ενοχή» των δύο γυναικών: συχνά η κριτική της εποχής αποφαινεται ότι «στιγματίζονται οι αθώες διευθύντριες», γι' αυτό και «αναγκάζονται να αυτοφυλακισθούν», με αποτέλεσμα «η μια τους, θύμα αυθυποβολής, να πιστεύει πραγματικά στην ενοχή της και να σκοτώνεται για να εξιλεωθεί».¹⁶ Το δημοφιλές σκηνικά μονόπρακτο του Ζαν Πολ Σαρτρ *Κεκλεισμένων των θυρών* [*Huis-clos*, 1945], πρωτο-παρασταινόμενο (1955) στην ελληνική σκηνή από τον Κάρολο Κουν με τις Αναστασία Πανταζοπούλου (Ινές) και Βέρα Ζαβιτσιάνου (Εστέλ), αποτυπώνει τη δημοφιλή και τυπική εικόνα μιας «ανάληπτης» λεσβίας: η Ινές, που πρόθυμα ομολογεί ότι οδήγησε την ερωμένη της στην αυτοκτονία, συναγωνίζεται τον Γκαρσέν στην προσέλκυση του ενδιαφέροντος του τρίτου προσώπου του δράματος, της νεαρής Εστέλ.¹⁷

16. Άγγελος Τερζάκης, «Οι αθώες», *Το Βήμα*, 2-11-1961.

17. Το έργο γίνεται γνωστό στην Ελλάδα από τον περιοδεύοντα γαλλικό θίασο της Ζοσλίν Γκαλ (Θέατρο Κοτοπούλη, 23-1-1952), προσελκύνοντας το ενδιαφέρον της αθηναϊκής κριτικής. Από τις κατοπινές του παραστάσεις ως σημειωθεί, στα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης μελέτης, εκείνη του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Πάτρας (2005, σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, με τις Μαρία Κατσιαδάκη και

«Αυτοκαταστελλόμενες επιθυμίες» και «αέρας διαστροφής»

Αν η εν γένει αντιμετώπιση ανδρικών και γυναικείων χαρακτήρων με ομόφυλες ερωτικές προτιμήσεις σε έργα της ρεαλιστικής δραματοουργίας επιβεβαιώνει την παροιμιώδη ρήση για μια «αγάπη που δεν τολμά να πει τ' όνομά της», παράλληλα, όποτε, έστω και υπαινικτικά, εντοπίζεται η παρουσία ομοφυλόφιλων χαρακτήρων, οι τελευταίοι παρουσιάζονται ως «πρόβλημα» που πρέπει με την τελική αυλαία να απαλειφθεί (φυσική εξόντωση του παρεκκλίνοντος, ανάνηψη και απώθηση των επιθυμιών στο όνομα της σεξουαλικής ορθοδοξίας και της αποδοχής). Ας μην ξεχνάμε ότι ειδικά σε χώρες όπου η ομοφυλοφιλία υπήρξε ποινικά κολάσιμη, οι παραστάσεις ομόθεμων έργων έφεραν το στίγμα της ανηθικότητας, αντιμετώπιζαν τις επιθέσεις και απαγορεύσεις της λογοκρισίας και (εξ)ερέθιζαν το ενδιαφέρον (και την οργή) του κοινού.

Ο δεύτερος ιστορικός κύκλος στην προσέγγισή μας ορίζεται, σχηματικά αλλά με βάση ποιοτικά και ποσοτικά κριτήρια, μέχρι και τη Μεταπολίτευση και καθορίζεται από ορισμένους παράγοντες: ύπαρξη προληπτικής λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας για θέματα ταξικά και ερωτικά: απαίδευτο και συντηρητικό μικροαστικό και λαϊκό κοινό που γεμίζει τις αίθουσες, αναζητώντας το οικείο και αναγνωρίσιμο στα ακμάζοντα μελοδραματικά και φαρσικά είδη. Πρόκειται για μια φάση που καθορίζεται από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης (Τένεσι Ουίλιαμς, Ουίλιαμ Ίνγκ, Έντουαρντ Άλμπι, Λόρενς Χάνσπερι, Ζαν Ζενέ), τον απόηχο της επιτυχίας ενός αμερικανικού έργου αναφορικά με την επιβεβλημένη ετεροσεξουαλικότητα και αρρενωπότητα (*Τσάι και συμπάθεια* του Ρόμπερτ Άντερσον), τα ποικίλα σκηνικά δείγματα από τη δραματοουργία της «οργισμένης γενιάς» και την οικτρή αποτυχία της παράστασης του «ανοιχτά λεσβιακής θεματικής» έργου *Ο σκοτωμός της αδελφής Τζωρτζ* (*The Killing of Sister George*, 1965) του Φρανκ Μάρκους, όταν παρασταίνεται (1966) από έναν αστικό «θίασο επιτυχιών» (θίασος Κατερίνας).

Πρωτίστως ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης, ως βασικός σκηνικός εκφραστής του μοντέρνου ψυχολογικού δράματος, και ιδιαίτερα του αποκαλούμενου από την ελληνική κριτική «αρρωστημένου» αμερικανικού δράματος, θα συστήσει, με αποτελεσματικό για τη δεξίωσή τους από την ελληνική σκηνή τρόπο, δράματα που αφορούν τις αναπαραστάσεις ομοφυλόφιλων χαρακτήρων. Πέρα από τις καλλιγραφημένες φιλομόφυλες επιθυμίες, ιδιαίτερα ισχυρές ως προς την επίδρασή τους αποδεικνύονται οι «εικόνες της θλίψης» κατά την περιγραφή της ομοφυλόφιλης συνθήκης στα εκάστοτε κοινωνικά της συμφραζόμενα: απώθηση και εσωτερίκευση. Στο Θέατρο Τέχνης θα φιλοξενηθούν, με ανισοβαρή τρόπο, τα έργα των δύο επιφανέστερων εκπροσώπων της θεατρικής ομοφυλόφιλης κουλτούρας των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, του Τένεσι Ουίλιαμς και του Ζαν Ζενέ.

Η δραματοουργία της βρετανικής αποκαλούμενης «οργισμένης γενιάς», με ομοφυλόφιλα θέματα, γκέι χαρακτήρες, παρενδυτικές φαρσικές καταστάσεις και ομοερωτικές αποχρώσεις βρίσκει στέγη, κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70, σε θιάσους ρε-

Λυδία Φωτοπούλου). Οι ίδιες πρωταγωνίστριες διαπρέπουν προηγουμένως (1992) στο ανέβασμα (Θέατρο του Νότου) του «έργου για δύο» του Ουίν Ουέλς, *Η Γερτρούδη Στάιν και η συνοδός της* (*Gertrude Stein and Companion*, 1982).

περτορίου όπως το Θέατρο Πορεία του Αλέξη Δαμιανού, το Θεατρικό Εργαστήρι του Δημήτρη Κωνσταντινίδη, το Θέατρο Ρεπερτορίου του Τίτου Φαρμάκη: *Γεύση από μέλι* (*A Taste of Honey*, 1958) της Σίλας Ντελάνι, *Άσκηση πέντε δαχτύλων* (*Five Fingers Exercise*, 1958)¹⁸ και *Μαύρη κωμωδία* (*Black Comedy*, 1965) του Πίτερ Σάφερ, *Ένας όμηρος* (*The Hostage*, 1958) του Μπρένταν Μπίαν και, αργότερα, *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* (*Entertaining Mr. Sloan*, 1964) του Τζο Όρτον¹⁹ και *Κάτω από τη σκάλα* (*The Staircase*, 1968) του Τζο Ντάιερ. Σε περιόδους ανοιχτής ομοφυλόφιλης καταστολής, όπου απουσιάζει η δυνατότητα σύλληψης και επεξεργασίας «μιας ομοφυλόφιλης θεώρησης της ομοφυλοφιλίας», αυτό που προέχει στις αναπαραστάσεις είναι η καρικατούρα ως έκφραση της επιβολής του λόγου της πλειονότητας στη μειονότητα. Η «απαξιωτική» και «κινδυνολογική» εικόνα του ομοφυλόφιλου (άρρωστος, καταραμένος, εγκληματίας) φαίνεται να επιβάλλεται από μια «ετεροφυλοφιλική θεώρηση» των ομοφυλόφιλων· επομένως δεν θα πρέπει να παραγράφονται οι διαφορές/διακρίσεις ανάμεσα στις ομοφοβικές εικόνες και αφηγήσεις και στη διερεύνηση της ομοφυλόφιλης εμπειρίας μέσα από την «ομοφυλόφιλη προοπτική και εστίαση», χωρίς απολογητική, μάλιστα, διάθεση. Πρόκειται για μια σημαίνουσα (σ)τάση που άλλοτε εκφράζεται διστακτικά, υπαινικτικά, ως μετρημένη συνηγορία υπέρ του διαφορετικού και άλλοτε άμεσα, μαχητικά, τρόπον τινά «στρατευμένα» ή από θέση μάχης. Ωστόσο, η τύχη του Όσκαρ Ουάιλντ υπήρξε ένα αρνητικό παράδειγμα που οδήγησε –μέχρι την αποποινικοποίηση των σχέσεων στα 1968 «μεταξύ ενήλικων και συναινούστων ομοφυλόφιλων»– πολλούς, σεξουαλικά ομόδοξους, δημοφιλείς και στην ελληνική σκηνή Βρετανούς συγγραφείς (Τζέιμς Μπάρι, Σόμερσετ Μομ, Νόελ Κάουαρντ, Τέρενς Ράτιγκαν),²⁰ στην επιλογή της «σιωπής» και στην υιοθέτηση, από τη μεριά τους, ενός δραματουργικά αποτελεσματικού γυναικείου προσώπου (σεξουαλικά ενεργή ώριμη γυναίκα). Έτσι, σύμφωνα με τους μηχανισμούς της αυτοσυγκάλυψης και αυτοαποκάλυψης, οργανώνεται και η είσοδος σε ετεροφυλόφιλες μηχανογραφίες και μοτίβα αναγνωρίσιμα από την ομοφυλόφιλη κοινότητα.

Μια άλλη αντιπροσώπευση έχει, ως περιορισμένης εμβέλειας σκηνικά δείγματα, ποιητικά αποδομένους υπαινιγμούς: αντιπροσωπευτικό δείγμα αποτελεί *Το κοινό* [*El publico*, 1931] του Λόρκα.²¹ Με πρώτες σημάνσεις τους χαρακτηρισμούς («έκφυλος»,

18. Αν στο *Γεύση από μέλι* η περιγραφή κοινωνικά περιθωριακών χαρακτήρων (ομοφυλόφιλος και έγχρωμος) διαφέρει από τη συνήθη συγκαταβατική ή κωμική αντιμετώπισή τους, στο *Άσκηση πέντε δαχτύλων* η ομοφυλόφιλη επιθυμία συνδέεται με τη φροϋδική προσέγγιση της δυσλειτουργικής οικογένειας.

19. Οι φάρσες του Τζο Όρτον, μεταφρασμένες από τον Παύλο Μάτεσι, θα καθιερωθούν στην ελληνική σκηνή παρασταίνόμενες, κατά τη δεκαετία του '80, από το Απλό Θέατρο των Χρήστου Πολίτη και Αντώνη Αντύπα: *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* 1982· *Τι είδε ο υπηρέτης* (*What the Butler Saw*, 1969) 1983· *Ληλασία* (*Loot*, 1965) 1989.

20. Τα αντιπροσωπευτικότερα δράματα του Κάουαρντ, του Ράτιγκαν και του Μομ παρέμειναν από τα χρόνια του Μεσοπολέμου έως και τη δεκαετία του '70, στο ρεπερτόριο Ελληνίδων θιασαρχών, όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη, η Κυβέλη, η Κατερίνα, η Έλσα Βεργή, η Βούλα Ζουμπουλάκη, η Βίλμα Κύρου και η Έλλη Λαμπέτη.

21. Πρόκειται για ένα έργο στηριγμένο στο δραματουργικό τέχνασμα του θεάτρου εν θεάτρω, με διαρκείς μεταμφιέσεις και ερωτικά παιχνίδια, μέσω των ντανταϊστικών και σουρεαλιστικών εκφραστικών τρόπων. Ο δυσνόητος χαρακτήρας του αποκαλυπτικού για την ερωτική ταυτότητα του Λόρκα έργου το καθλώνει στην ελληνική παραστασιογραφία στο επίπεδο του αξιοπερίεργου: παρασταίνεται αρχικά

μετ. Μάριος Πλωρίτης) που αποδίδονται στον αυτόχειρα σύζυγο της Μπλανς Ντυμπουά κατά την ιστορική παράσταση του *Λεωφορείου ο πόθος* [*A Streetcar Named Desire*, 1947] του Ουίλιαμς (Θέατρο Τέχνης, 1949, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, με τη Μελίνα Μερκούρη),²² το κοινό της δεκαετίας του '50 θα παρακολουθήσει με ενδιαφέρον δύο δημοφιλή δράματα του συγγραφέα,²³ όπου οι αναφορές στην ομοερωτική συνθήκη εμφανίζονται σαφείς για κάθε ενήμερο («υποψιασμένο», κατά την κριτική) θεατή: η *Λυσσασμένη γάτα* [*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955] παίζεται (1955) από τον θίασο Δημήτρη Μυράτ και το *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* [*Suddenly Last Summer*, 1958] παρασταίνεται (1959) στο Θέατρο Τέχνης.²⁴

Μεταξύ των παραπάνω, ειδικά στο δεύτερο («σε «ατμόσφαιρα αυθεντικού γκραν-γκι-νιόλ») καταγράφεται μια «μεμονωμένη και παθολογική περίπτωση»: ο απών σκηνικά νεκρός ποιητής Σεμπάστιαν δεν μπορεί παρά να είναι το θύμα «που κατασπαράζεται με τον ίδιο σαδισμό και την ίδια αγριότητα, όχι από τα σαρκοβόρα πτηνά, αλλά από τους γυμνούς ζητιάνους “φίλους” του».²⁵ Η κριτική εμμένει στον «καταιγισμό των διαστροφών» προσπαθώντας να κατανοήσει με ρεαλιστικούς κώδικες ένα ποιητικό έργο, ενώ το πιο ανθεκτικό, ίσως, στο χρόνο έργο του Ουίλιαμς αξιολογείται ως *curiosité*: «Θα μπορούσε να παρασταθεί μόνο σε μια ειδική θεατρική βραδιά που θα είχε σκοπό να παρουσιάσει έργα που θέλουν να συγκαταλέγονται στην πρωτοπορία αλλά που ουσιαστικά φανερώνουν σε ποιες ακρότητες μπορεί να οδηγήσει τους συγγραφείς η μανία της προσκόλλησης με μονομέρεια σ' ό,τι ονομάζεται “το άγχος της εποχής”».²⁶ Επισημαίνεται, επίσης, με (αρνητική) έμφαση η ερωτική ταυτότητα του συγγραφέα: «Η έμπνευσις και το ταλέντο του δυναστεύονται μαρτυρικώς από αυτή τη γενετήσια διαστροφή του [...] το αιρετικό πάθος του έχει μεταβληθεί μέσα του σε ιδέα έμμοιο, καταθλιπτική και παραγωγική αισθήματος ενοχής –αν όχι άγχους».²⁷

Παράλληλα, στο *Ψηλά από τη γέφυρα* [*A View from the Bridge*, 1955] του Άρθουρ Μίλερ ο ανομολόγητος πόθος του Έντι Καρμπόνε για τον παράνομο μετανάστη Ροντόλ-

(1993) από το Μαγικό Θέατρο της Τιτίνας Χαλματζή και στη συνέχεια (1998) στη Θεσσαλονίκη από τον θίασο Παράθλαση, σε σκηνοθεσία Μόνας Κιτσοπούλου.

22. Για μια ερμηνεία της παράστασης ως «άλλοθι για τους απανταχού κατατρεγμένους και καταπιεσμένους σεξουαλικά», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Εμπρός ξεκίνα, πες τους γλυκά τους αναπαίστους», *Η λέξη* 199 (2009), σ. 20.

23. Η βιβλιογραφία επί του θέματος είναι πλούσια· βλ., αντιπροσωπευτικά, το κεφ. «Mapping the Closet» στη μελέτη του David Savran, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, σ. 103-110, και Alan Sinfield, «Reading Tennessee Williams», *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven / London, 1999, σ. 186-207.

24. Την πρώτη (1959) και καθοριστική για την πρόσληψη του έργου παράσταση θα ακολουθήσει μια τριακονταετής σκηνική σιωπή· σταδιακά το συγκεκριμένο μεγάλο μονόπρακτο θα αναδειχθεί στο προσφορότερο σκηνικό πεδίο ανάδειξης του ομοερωτικού κλίματος του συγγραφέα του: αντιπροσωπευτικά, Ομάδα Υψηλού Κινδύνου (1999, Γιάννης Κοντραφούρης) και Θεατρική Εταιρεία Πράξη (2014, Δημήτρης Μαυρίκιος).

25. Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, 11-4-1959.

26. Άλκης Θρύλος, «Οι τελευταίες παραστάσεις της χειμερινής περιόδου», *Νέα Εστία*, 1-5-1959.

27. Μ. Καραγάτσης, *Η Βραδυνή*, 14-4-1959.

φο που διεκδικεί ερωτικά τη δεκαοχτάχρονη ανιψιά του πρώτου, Κατρίν, δεν λανθάνει της προσοχής της κριτικής κατά την πρώτη παρουσίαση (1957) του έργου στην ελληνική σκηνή από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν με τον Γιώργο Λαζάνη στον πρωταγωνιστικό ρόλο: «Είναι κι ένας άλλος βουβός, ανομολόγητος, ύπουλος και επικίνδυνος ερωτισμός προς τον Ροντόλφο. Ο συγγραφέας στο σημείωμά του μιλά καθαρά για “το θέμα της ομοφυλοφιλίας του κεντρικού ήρωα”. Δεν ξέρουμε αν ο ίδιος ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης αναγκάστηκαν από λόγους ευπρεπειάς να τροποποιήσουν την αρχική σύλληψη και σχεδόν να μην κάμουν αισθητή τη δεύτερη αυτή “συνιστώσα”».²⁸

Στα δύο μονόπρακτα του Ζενέ Υψηλή *εποπτεία* [*Haute Surveillance*, 1947] και *Οι δούλες* [*Les bonnes*, 1947] μπορούν να αναζητηθούν κοινά θέματα: στο πρώτο παρουσιάζονται τρεις κατάδικοι κακοποιοί στο κελί τους και στο δεύτερο υφίσταται ένα παρόμοιο τρίο σε άλλου τύπου κελί, το αστικό σαλόνι· επίσης, παρατηρείται η ροπή προς το τελετουργικό και η γοητεία του θανάτου.²⁹ Κατά την πρώτη παρουσίαση (1959) της *Υψηλής εποπτείας* στην ελληνική σκηνή από το Θέατρο Τέχνης (μετάφραση: Νίκος Γκάτσος, σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνικά: Γιάννης Μόραλης), ο Μ. Καραγάτσης αναρωτιέται, εκ μέρους των «ανίδων και απονήρευτων» θεατών, ποια ακριβώς είναι τα πάθη που ενώνουν, διαιρούν και φέρνουν σε θανατερή σύγκρουση τους τρεις φυλακισμένους: «Το βασικότερο και κυριότατο όμως ελατήριο ο συγγραφέας το καμουφλάρει περιτέχνως. Πρόκειται για ελατήριο που δεν απαγορεύεται η λογοτεχνία ν’ ασχοληθεί κατ’ εξαίρεσιν μαζί του. Αλλά που η επίμονη προβολή του, με τρόπον ώστε η εξαίρεσις να μεταλλάξει σε κανόνα, δεν μπορεί παρά να προκαλέσει μερικές αντιρρήσεις».³⁰

Το *Τσάι και συμπάθεια* [*Tea and Sympathy*, 1953] του Ρόμπερτ Άντερσον, όπως και το *Ψηλά από τη γέφυρα*, παιγμένα στην ελληνική σκηνή στα τέλη της δεκαετίας του ’50, διερευνούν το φάσμα της παρουσίας της ομοφυλοφιλίας, χωρίς ωστόσο την επί σκηνής παρουσία ανοιχτά ομοφυλόφιλων χαρακτήρων· επιπλέον, η τελική αίσθηση που προσλαμβάνει το κοινό είναι η πριμοδότηση της απόκρυψης. Έτσι η επιτυχία του έργου θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως συνδυασμός της γλώσσας των υπαινιγμών και της περιέργειας ενός κοινού για τους «άλλους» τους οποίους και παρακολουθεί από θέση ασφαλείας. Κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου του Άντερσον στην ελληνική σκηνή από τη Νέα Σκηνή (Κωστής Λειβαδέας), «με τη σύμπραξη της κυρίας Αλίχης», παρότι γίνεται ευνοϊκά δεκτό από την αθηναϊκή κριτική,³¹ για λόγους αιδούς, παραγνωρίζο-

28. Βλ. Λίνος Πολίτης, *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, 24-6-1958, σ. 51-52.

29. Οι έμφυλες ανατροπές και το κλίμα ερωτισμού ενεργοποιούνται, κυρίως, σε πέντε από τα ανεβασματα των *Δούλων*, όταν τους ρόλους της Κλαίρης, της Σολάνζ και της Κυρίας καλούνται να ερμηνεύσουν (ακόμη και σε διπλή διανομή) άνδρες ηθοποιοί: αποεξοικειοποίηση και κατάδειξη του φύλου ως «κατασκευή». Ανάλογα, η *Υψηλή εποπτεία*, μετονομασμένη σε *Κλίμαξ*, παριστάνεται (1986, σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινός) από τον θίασο πειραματισμού Διπλούς Έρωσ ως σαδομαζοχιστικό εξουσιαστικό παιχνίδι ανάμεσα σε τρεις ομοφυλόφιλους φυλακισμένους που καλούνται να αποδώσουν δύο γυναίκες ηθοποιούς (Σοφία Σεϊρλή και Αμαλία Μουτούση).

30. Μ. Καραγάτσης, *Η Βραδυνή*, 27-5-1959.

31. «Κυριαρχεί τόνος ευγένειας και λεπτότητας χωρίς χυδαιότητα», «ο Άντερσον εχειρίσθη ένα θέμα πολύ “σκαμπρόζικο” για τη νοοτροπία του μέσου θεατού, με τρόπον άκρως επιδέξιο, ώστε να μην προκαλείται η παραμιχρή αντίδρασις και στον πιο πουριτανό» (Μ. Καραγάτσης, *Η Βραδυνή*, 7-4-1-1959): Πρόκειται για ενδεικτικές φράσεις μετατόπισης του άξονα του έργου· η εικόνα του μετεωριζόμενου

νται ή παραγράφονται οι αναφορές στην ομοφυλοφιλία. Μοιάζει η ίδια η λέξη να είναι ανείπωτη: η ομοφυλοφιλία μπορεί να παρουσιαστεί μόνο ως «σιωπή» και οι θεατές θα πρέπει να κάνουν κατ' ιδίαν τις ερμηνευτικές τους αναγωγές.

Αντίθετα, η «κωμωδία» *Ο σκοτωμός της αδελφής Τζωρτζ* εμφανίζεται επικεντρωμένη στη λεσβιακή θεματική: η (κυρία) Κατερίνα καλείται να ερμηνεύσει μια ώριμη γυναίκα «εγώιστρια, μέθυση και κατεχόμενη από όχι υποδειγματικής ομαλότητας τεκμήρια για τη συγκάτοικό της», προσανατολισμένη στα κωμικά στοιχεία του χαρακτήρα, χωρίς, ωστόσο, να παραγνωρίζει τις μελανές εκφάνσεις της ηρωίδας (εγωισμός, σαδισμός, αλκοολισμός). Πρόκειται για ένα έργο σκανδαλώδες («εξένισε και εσοκάρησε το ελληνικό κοινό»)³² που δεν μακροημέρευσε σκηνικά, καθώς κατεβαίνει έπειτα από ένα εικοσαήμερο παραστάσεων και «αντιδράσεων του κοινού».

Από τις αρνητικές εικόνες στο αίτημα για την «αλληλεγγύη της εξωτερικεύσης».

Ο επόμενος ιστορικός κύκλος που έχει ως αφετηρία τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια και φτάνει έως τις αρχές της δεκαετίας του '90, ορίζεται από τη δράση θιάσων ρεπερτορίου όπως το Θέατρο Έρευνας και το Ασκητικό Θέατρο,³³ τις επιτυχείς εμπορικά και πολυθρόμβες παραστάσεις έργων από την γκέι δραματουργία, την άρση της λογοκρισίας και τη σκηνική είσοδο εικόνων από τη σύγχρονη ελληνική ομοφυλόφιλη πραγματικότητα. Στα τέλη δεκαετίας του '70, λίγο πριν από την παράκαμψη των επίσημων κυρώσεων ενάντια στις ομοφυλόφιλες αντιπροσωπεύσεις (άρση της προληπτικής λογοκρισίας μετά το 1981), το ευρύ θεατρόφιλο κοινό μοιάζει να εξοικειώνεται με το «θέμα ταμπού» (αλλά και ανεκμετάλλευτο εμπορικά) της ομοσεξουαλικότητας, όταν προσέρχεται, μετά την προτροπή δημοσιογράφων και θεατρικών κριτικών, στις παραστάσεις τεσσάρων

σεξουαλικά νεαρού μαθητή του κολλεγίου συσκοτίζεται ως προς την ομοφυλόφιλή του εξέλιξη λόγω της σκηνικής έμφρασης που δίνεται στη σύναψη ερωτικής σχέσης με τη μεγαλύτερη ηλικιακά σύζυγο του διευθυντή του κολλεγίου. Για την πρόσληψη του έργου, βλ. ενδεικτικά Nicholas DeJongh, *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage*, Routledge, London / New York, 1992, σ. 59-62.

32. Μαζί με την αναγγελία διακοπής των παραστάσεων στις στήλες του Τύπου (*Αθηναϊκή*, 17-11-1966), σημειώνεται ότι η διακεκριμένη πρωταγωνίστρια αποφασίζει το αιφνιδιαστικό κατέβασμα του έργου «σεβόμενη και εκτιμώντας, όπως πάντα, τη γνώμη του κοινού», ενώ, ταυτόχρονα, η ίδια απολογείται για τη συμπερίληψή του στο ρεπερτόριο του θιάσου. Ερωτήματα για την ιδιαιτερότητα των σκηνικών καταστάσεων, ξένων στο κοινό του θιάσου της πρωταγωνίστριας επανέρχονται και στα σχόλια της κριτικής: Η ομοφυλοφιλία παραμένει θέμα εκκεντρικό, αν και η υβριστική απαξίωση του παρελθόντος έχει αντικατασταθεί από την ειρωνεία των κομφών εκφραστικών χαρακτηρισμών: «ανορθοδοξία», «μικρή περιέργη κατάσταση», «παραγαμήλιοι δεσμοί» (Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Η Καθημερινή*, 13-1-1966).

33. Μελετώντας το δραματολόγιο των παρακάτω θιάσων συμπεραίνουμε τη συχνότητα ανεβάσματος έργων ομοερωτικής θεματολογίας: Θέατρο Τέχνης, Νέα Σκηνή (Κωστής Λειβαδέας), Θέατρο Έρευνας (Δημήτρης Ποταμίτης), Ασκητικό Θέατρο (Κωνσταντίνος Ε. Μάριος), Έβδομο Θέατρο (Κοραής Δαμάτης), Παράθλαση (Μόνα Κιτσοπούλου), Άλλο Θέατρο (Αλέξανδρος Λιακόπουλος), Θέατρο Αναζήτησης (Αχιλλέας Ψαλτόπουλος), Θέατρο του Νέου Κόσμου (Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος), Angelus Novus (Δαμιανός Κωνσταντινίδης). Όχι Παίζουμε (Γιώργος Σαχίνης και Γιάννης Σκουρλέτης), Ομάδα Θεατρίνων Θεατές (Γιώργος Λιβανός), προΤΑΣΗ (Δημήτρης Φοινίτσος), Nova Melancolia (Βασίλης Νούλας), Bijoux de Kant (Γιάννης Σκουρλέτης).

διαφορετικών μεταξύ τους αλλά καλοπαιγμένων έργων:³⁴ Εικόνες εκδιδόμενων τραιν της λεωφόρου Συγγρού (*Ο λάκκος της αμαρτίας* του Γιώργου Μανιώτη) συνυπάρχουν μ' εκείνες ενός ζευγαριού μακρόχρονης συμβίωσης (*Ξανθιά φράουλα* του Μίνο Μπελέι) αλλά και των θυμάτων της ναζιστικής θηριωδίας (*Μπεντ* του Μάρτιν Σέρμαν) και του κοινωνικού περιθωρίου (*Πρόσωπα φυσικά και αλλόκοτα* [*Personae naturali et strafottenti*, 1973] του Τζιουζέπε Πατρόνι Γκρίφι, Θεατρικές Επιχειρήσεις Μπασιάκου, 1981, σκηνοθεσία Γιάννης Διαμαντόπουλος). Από το τέλος της δεκαετίας του '70 έως και την πρώτη πενταετία της επόμενης, όταν διευρύνεται η δαιμονοποίηση των ομοφυλοφίλων λόγω του κοινωνικού αντίκτυπου της ασθένειας του AIDS, χωρίς πια τους περιορισμούς της προληπτικής λογοκρισίας και με πρόσημο την καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία του *Μπεντ* και της *Ξανθιάς φράουλας*, θα πολλαπλασιαστούν και οι παραστάσεις με άμεση ή έμμεση αξιοποίηση της γυναικειάς ή ανδρικής ομοφυλόφιλης ταυτότητας των πρωταγωνιστικών σκηνικών χαρακτήρων.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στο προσωποπαγές Θέατρο Έρευνας ενός ευαίσθητου διανοούμενου, σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή, του Δημήτρη Ποταμίτη. Λίγο πριν η ομοφυλοφιλία ως έκφραση της σεξουαλικότητας γίνει ζήτημα και σωματικού θεάματος, στις παραστάσεις του Θεάτρου Έρευνας η ομοφυλόφιλη εμπειρία δεν γίνεται γνωστή μόνο διά της αφήγησης. Στη μικρή σκηνή του αποκεντρωμένου θεάτρου ανιχνεύονται όψεις της διαφοράς και συγκρούσεις με τις ποικιλόμορφες εξουσίες αλλά και δράματα που, ως κατοπτρικές εικόνες, αντιπροσωπεύουν και ενισχύουν την αίσθηση ταυτότητας της γκέι κοινότητας χωρίς να θίγουν την ευπρέπεια ενός ευρύτερου κοινού. Ένας κοινός άξονας αναγνωρίζεται ανάμεσα στον «βρετανοποιημένο Αλκιβιάδη» της παράστασης (1977) *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* [*The Picture of Dorian Gray*, 1890] και στα πολύκροτα δράματα της αγγλοαμερικανικής γκέι δραματουργίας: *Ερωτική τριλογία* [*The Torch Song Trilogy*, 1979] του Χάρβεϊ Φερστάιν (το 1983), *Ο ίσιος δρόμος* [*Straight and Narrow*, 1987] του Τζίμι Τσιν (το 1992), *Οι άγγελοι στην Αμερική* [*Angels in America - Part 1: Millennium Approaches*, 1991] του Τόνι Κούσνερ (το 1993). Αν το θεατρικό κοινό της Αθήνας είχε, μέχρι τότε, προσλάβει εικόνες ομοφυλόφιλων γεμάτες δραματικότητα και σε οριακές καταστάσεις (το *Μπεντ* διαδραματιζόταν στα ναζιστικά στρατόπεδα) και φαιδρές ή γελοιογραφημένες αναπαραστάσεις της καθημερινότητάς τους (οι ερωτικές καντρίλιες στην *Ξανθιά φράουλα*), με την παράσταση της *Ερωτικής Τριλογίας* η εν λόγω κοινότητα παρουσιάζεται δραματικά μεν αλλά και με χιουμοριστικές αποχρώσεις μέσα σε μια διαδοχή χρόνων, φέροντας τον κεντρικό ήρωα αντιμέτωπο τόσο με τα πρόσωπα του οικογενειακού του περιβάλλοντος όσο και με τις περιπλοκές κατά την κατάκτηση της προσωπικής ισορροπίας και ευτυχίας.

Δύο παραστάσεις με την υπογραφή του Μίνου Βολανάκη αποκτούν βαρύτητα στα καλλιτεχνικά συμφραζόμενα της συγκεκριμένης περιόδου: αν στην παράσταση (Κρατικό

34. Προηγείται *Ο λάκκος της αμαρτίας* (έκδοση: Κέδρος, 1981) που παρασταίνεται (19-7-1979, Θέατρο Πορεία) από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά, για να ακολουθήσουν το *Μπεντ* (24-10-1980, θέατρο Αθηνά) από τον θίασο Γιάννη Φέρτη και Πέτρου Φουσσούν, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη και η *Ξανθιά φράουλα* [*Fragola Blonda*, 1976] από τον θίασο Κώστα Αρζόγλου και Ηλία Λογοθέτη (5-11-1980, θέατρο Σούπερ Σταρ), σε μετάφραση Κώστα Ταχτσή και σκηνοθεσία Γιάννη Διαμαντόπουλου.

Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1976) της Συλλογής [Collection, 1961] του Πίντερ οι απαγορεύσεις μιας ανοιχτής επί σκηνής ομιλίας περί ομοφυλοφιλίας συνδυάζονται με το γνώριμο πιντερικό μείγμα εμμесότητας και απειλής, στον Έμπορο της Βενετίας [The Merchant of Venice, 1596-97], όπως σχεδιάστηκε (1986) για το Θέατρο Πόρτα της Ξένιας Καλογεροπούλου, ο Βολανάκης, προβαίνει σε ένα ευρηματικό και τολμηρό στάδιο σκηνικής σύλληψης: ανασκάπτοντας το ψυχαναλυτικό υπέδαφος της κωμωδίας, προκρίνει μια ερωτική παρανάγνωση, όπου υποφώσκει ο ομοφυλόφιλος ερωτισμός (ηδυπαθής ατμόσφαιρα, πόνος της ζήλειας, υπερχρονική σκηνογραφία).

Οι σκηνικές ταυτότητες στους καιρούς έλευσης του μεταμοντέρνου

Ο τελευταίος κύκλος ορίζεται στην αρχή του εικοστού πρώτου αιώνα και βρίσκεται ακόμη υπό διαμόρφωση: Στη φάση αυτή οι φόρμες του μεταμοντέρνου θεάτρου συνδέονται με την queer θεωρία και έχουν ως παραστασιολογικό πεδίο την εργογραφία εκπροσώπων της βρετανικής γενιάς του «In-Yer-Face» (πρωτίστως: Σάρα Κέιν και Μαρκ Ρέιβενχιλ), τα διασκευαστικά εγχειρήματα αρχετυπικών λογοτεχνικών κειμένων της queer κουλτούρας, τη σκηνική επανεγγραφή κλασικών δραματικών κειμένων με υπογράμμιση των ζητημάτων της σεξουαλικότητας (Λόρκα, Σέξπιρ, Μάρλοου, Ουάιλντ). Ας μη λησμονούμε ότι η queer θεωρία επιτρέπει να ανατέμνουμε και να αναλύουμε τις (σκηνικές) εικόνες με εκείνους τους τρόπους που συντηρούν ή ανασυντάσσουν τις ποικίλες έννοιες και σημασίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Ο χαρακτηρισμός queer δεν οριοθετεί μια βέβαιη έννοια αλλά μια αρχή και θέση αντιμέτωπη του κανονιστικού ετεροσεξισμού και της ομοερωτοφοβίας· αξιοποιεί μια ριζοσπαστική και εναλλακτική θεώρηση της σεξουαλικότητας ως πεδίο αυτοπροσδιορισμού. Αν ο μεταμοντερνισμός, ο φεμινισμός και η ψυχανάλυση θεωρούν την έμφυλη ταυτότητα αναπαραστατική, η εφαρμογή των σύγχρονων θεωριών περί κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας σε κλασικά έργα έχει να παρουσιάσει καινοτόμες παραστάσεις που φαίνεται να τροποποιούν και τους ερμηνευτικούς κώδικες της σκηνικής τους ιστορίας. Στους καιρούς του μεταδραματικού σκηνικού pastiche, αντί για καταγέλαστους θηλυπρεπείς, καταδικασμένους σε μια ηττοπαθή παθητικότητα και θύματα μιας διαβρωτικής απαξίωσης ή αποσεξουαλικοποιημένους και ψυχολογικά ασταθείς ομοφυλόφιλους, παρακολουθούμε σκηνικούς χαρακτήρες που προσδιορίζονται λιγότερο από την ετεροσεξουαλικότητά τους και περισσότερο από τον μεταμορφωτικό πόθο που γεννούν σε αμφότερα τα φύλα, διαφορετικών, μάλιστα, κοινωνικών τάξεων· κάποτε σε συνδυασμό και με την πολυσύνθετη περσόνα (και δημόσια ταυτότητα) των ηθοποιών που καλούνται να τους ερμηνεύσουν. Σε ανοιχτής δομής και πολλαπλών αναγνώσεων παραστάσεις έργων κλασικών και κλασικότροπων συγγραφέων (Σαίξπηρ, Λόρκα, Ξενόπουλος, Ρομπέρ Τομά), υπογεγραμμένες από τον Γιάννη Χουβαρδά, τον Δημήτρη Μαυρίκιο, τον Νίκο Μαστοράκη, τον Νίκο Καραθάνο, τη Λένα Κιτσοπούλου, οι έμφυλες ταυτότητες οργανώνονται ως κριτική θεώρηση του φύλου και του μικροαστισμού και ως απόπειρες ανακατασκευής του κοινωνικού ρόλου του φύλου στην ιστορία και τη σύγχρονη κοινωνία. Στα σχέδια των σκηνικών προσεγγίσεων αναγνωρίζονται μπρεχτικά πρότυπα (αποεξοικειοποίηση) και εφαρμογές της διάκρισης μεταξύ ηθοποιού και ρόλου ώστε να στραφεί η προσοχή στους πολιτικούς υπαινιγμούς της πολιτισμικής κατασκευής του κοινωνικού φύλου. Ορισμένοι, μάλιστα, δραματουργοί, σκη-

νοθέτες και ηθοποιοί στρέφονται σε διασταυρώσεις της ψυχαναλυτικής θεωρίας και των φεμινιστικών προσεγγίσεων (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray), πειραματιζόμενοι σε νέες μορφές θεατρικής αισθητικής που απογυμνώνουν τις παραδοσιακές μεθόδους αναπαράστασης και προσφέρουν νέους τρόπους προβολής της έμφυλης ταυτότητας (εστίαση στο σώμα, στρατηγικές αρσενικών και θηλυκών προσωποποιήσεων).

Σε εποχή θεατρικού πληθωρισμού, σε ανοιχτούς χώρους, διαμερίσματα, σκηνές-αποθήκες και θεσμικές πολυτελείς σκηνές, επί μακρόν ή για περιορισμένο αριθμό παραστάσεων αλλά και στο πλαίσιο κορυφαίων ετήσιων φεστιβάλ (Φεστιβάλ Αθηνών και Φεστιβάλ Επιδαύρου), κάθε σκηνικός (ανα)σχηματισμός των σεξουαλικών ταυτοτήτων αποδεικνύει ότι η αποτύπωση της ομοερωτικής αγάπης και επιθυμίας συνδέεται με την αρχή πως για το σύγχρονο κοινό τα ανθρώπινα σώματα συνιστούν τον μεγαλύτερο δυνατό κίνδυνο και ότι η δύναμη του θεάτρου πηγάζει και από αυτόν τον κίνδυνο.

«Σελίδες της εθνικής μας ζωής»: Πλαστικές εικόνες
της κοσμικής ερασιτεχνίας τη δεκαετία του 1910

Αντικείμενο του άρθρου είναι ένα *corpus tableaux vivants* (ή πλαστικών εικόνων στα ελληνικά) –ενός υβριδικού παραστασιακού είδους που βρίσκεται ανάμεσα στο θέατρο και τις εικαστικές τέχνες–, το οποίο παρουσιάστηκε ως μέρος δημόσιων εορταστικών ή φιλανθρωπικών εκδηλώσεων της κοσμικής ερασιτεχνίας, στην Αθήνα της δεκαετίας του '10, σε στενή σχέση με τα γεγονότα της πολιτικής ιστορίας της περιόδου (από τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-13 μέχρι και τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922). Πρόκειται για μια περίοδο της νεώτερης ελληνικής Ιστορίας ιδιαίτερα κρίσιμη, όταν οι επιδιώξεις για εθνική ολοκλήρωση μέσω της εδαφικής εξάπλωσης (η μεγάλη Ελλάδα των τριών ηπείρων και των πέντε θαλασσών) κορυφώθηκαν ακριβώς πριν λάβουν οριστικό τέλος.

Το είδος των *tableaux vivants* –που ταλαντεύεται ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία, τη στιγμή και την αιωνιότητα– έχει μια μακρά ιστορία, ήδη από τον Μεσαίωνα, όταν πρωτοεμφανίστηκε στη Δύση, μέχρι και τις ημέρες μας, που επιβιώνει προσαρμοσμένο στα σύγχρονα δεδομένα. Επομένως, η απόπειρα να αναφερθεί κανείς, έστω και συνοπτικά, στη γενεαλογία ή την τυπολογία των ταμπλό βιβάν ή/και στις ποικίλες προεκτάσεις τους –στη λογοτεχνία, στη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, τον χορό, την *performance/live art*, ακόμα και τη μουσική– αλλά και τις διαφορετικές κάθε φορά χρήσεις τους (θεάματα ερασιτεχνικού / σχολικού / ιδιωτικού / δημόσιου / εμπορικού / φιλανθρωπικού χαρακτήρα, που κινούνται ανάμεσα στην υψηλή και τη λαϊκή τέχνη), ξεπερνά κατά πολύ τα όρια ενός άρθρου.¹ Ας αρκεστούμε να σημειώσουμε πως η εκδοχή των ταμπλό βιβάν που θα εξετάσουμε στο άρθρο αυτό –η δημοφιλέστερη ίσως κατά τον 19ο αιώνα– καλεί τους συμμετέχοντες να κρατήσουν ολιγόλεπτες ακίνητες πόζες επί θεατρικής σκηνής σε βουβές αναπαραστάσεις γνωστών έργων τέχνης (γλυπτών, πινάκων, χαρακτικών, φωτογραφιών αλλά και λογοτεχνικών έργων). Τα οπτικά αυτά θεάματα κατά κανόνα πρέπει να επαληθεύονται με βάση ένα υπαρκτό καλλιτεχνικό

1. Δυστυχώς δεν υπάρχει ένα σύγγραμμα που να συνοφίζει τα πορίσματα της πρόσφατης έρευνας σε αυτό το ιδιαίτερα εκτεταμένο πεδίο. Για τα θεατροειδή φαινόμενα του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα παραπέμπουμε στο παλαιότερο κλασικό βιβλίο της Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1967. Έκτοτε η βιβλιογραφία έχει εμπλουτιστεί σημαντικά προς όλες τις προεκτάσεις του είδους, κυρίως σε επίπεδο άρθρων.

πρότυπο, αλλά μπορούν και να αποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις, που αντλούν όμως από γνωστές εικονογραφικές συμβάσεις. Για την αποτελεσματικότερη αναπαράσταση επιστρατεύονται πλούσια σκηνικά, προσεγμένα κοστούμια, ατμοσφαιρικοί φωτισμοί και εκφραστικό μακιγιάζ. Τη βουβή εικόνα συνοδεύει πάντα μουσική ή/και απαγγελία –είτε πρωτότυπες συνθέσεις είτε προϋπάρχον υλικό.²

Στη συνέχεια, θα επικεντρωθούμε όχι τόσο σε αισθητικά ή τεχνικά ζητήματα των πλαστικών εικόνων της αθηναϊκής κοσμικής ερασιτεχνίας της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα, όσο στη θεματολογία και την ιδεολογία τους, τις πτυχές εκείνες που καθιστούν το συγκεκριμένο corpus «σελίδες της εθνικής μας ζωής».³ Οι πλαστικές αυτές εικόνες παρουσίαζαν μια ωραιοποιημένη εικόνα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος της Ελλάδας, η οποία είχε εν τω μεταξύ συγκροτηθεί σε επίσημη εθνική αφήγηση.⁴ Με τον τρόπο αυτό οι διοργανωτές –κυρίες και κύριοι των ανώτερων τάξεων και των ανακτορικών κύκλων– φιλοδοξούσαν να μεταφράσουν με όρους εικαστικούς και σκηνικούς το παπαρηγοπούλειο δόγμα της συνέχειας του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή,⁵ και να εκφράσουν –αν όχι να υποδαυλίσουν–, με τον τρόπο της τέχνης,⁶ τις εθνικές εδαφικές διεκδικήσεις και την αλυτρωτική πολιτική του επίσημου κράτους την κρίσιμη αυτή δεκαετία.⁷ Χωρίς αμφιβολία, πρόκειται για

2. Πολύ διαφωτιστικό όσον αφορά τη θεματολογία, τη σύνθεση, αλλά και τεχνικές λεπτομέρειες του ανεβάσματος είναι το εγχειρίδιο του James H. Head, *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*, J. E. Tilton and Company, Boston, 1860, που απευθύνεται σε ερασιτέχνες που ήθελαν να καταπιαστούν με το είδος αυτό κατ' οίκον.

3. Η φράση έχει χρησιμοποιηθεί αναφορικά με τις σχετικές εκδηλώσεις του Λυκείου των Ελληνίδων ήδη από την εποχή εκείνη· βλ. Ελένη Φουρναράκη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων: Συμβολές της Ενώσεως των Ελληνίδων και του Λυκείου των Ελληνίδων (1897-1940)», *Το Λύκειον των Ελληνίδων: 100 χρόνια*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα, 2010, σ. 385.

4. Η διαδικασία συγκρότησης της εθνικής αφήγησης στα νεωτερικά έθνη-κράτη δεν πρέπει να νοείται ως κάτι στατικό. Αντίθετα, η εγκόλπωση των ιστορικών εποχών του ελλητισμού στην ελληνική εθνική αφήγηση υπήρξε αργή και συνεχής καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου και του 20ού αιώνα· βλ. Αντώνης Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομελείας και ενότητας. Η δόμηση του εθνικού χρόνου», *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Κ.Ν.Ε., Αθήνα, 1994, σ. 171-199.

5. Για την ιδεολογία της ιστορικής συνέχειας στις πλαστικές εικόνες, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Εύα Πάλμερ-Σικελιανού και Αντώνης Φωκιάς: Η κοσμική ερασιτεχνία, ο αισθητισμός και οι απαρχές της ενδυματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Πρακτικά Ημερίδας: Ελληνική σκηνογραφία – ενδυματολογία*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2002, σ. 128-142 και 152-160· του ίδιου, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 522 και Φουρναράκη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 385-387.

6. Άννα Μιχοπούλου, «Από “γυναικείο” σωματείο με εθνικούς στόχους σε “εθνικό” σωματείο γυναικών: Η εθνική πολιτική του Λυκείου των Ελληνίδων από την Καλλιρρόη Παρρέν στην Άννα Τριανταφυλλίδου (1911-1940)», *Το Λύκειον των Ελληνίδων: 100 χρόνια*, σ. 147.

7. Το εν λόγω corpus πλαστικών εικόνων εντάσσεται στη χορεία εκείνη των παραστασιακών γεγονότων των πρώτων χρόνων του 20ού αιώνα που εκφράζουν το διάχυτο την εποχή εκείνη πατριωτικό αίσθημα. Τέτοια στοιχεία εντοπίζονται κατεξοχήν στο πατριωτικό δράμα, αλλά και στην κωμωδία, την οπερέττα και την επιθεώρηση· βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», Γ. Θ. Μαυρογορδάτος – Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2018, σ. 287-

«σημαντική στιγμή στη διαμόρφωση της μαζικής εθνικής κουλτούρας» και των «επινοημένων παραδόσεων» του έθνους.⁸

Ως προάγγελος των πλαστικών εικόνων της δεκαετίας του '10 μπορούν να θεωρηθούν μια σειρά ταμπλό βιβάν που δόθηκαν, σύμφωνα με μαρτυρίες συμμετεχόντων, «εις την μικράν αίθουσαν των Ανακτόρων» επί βασιλείας Όθωνα (1858-59), ενώ το εγχείρημα επαναλήφθηκε τουλάχιστον μία φορά ακόμα, αμέσως πριν από την έξωση του βασιλικού ζεύγους στα 1862. Οι συμμετέχουσες ήταν όλες κυρίες και δεσποινίδες των ανακτορικών κύκλων. Υπεύθυνος φέρεται να είναι όχι κάποιος εικαστικός καλλιτέχνης, αλλά ένας οργανωτής, ο οποίος λειτούργησε ως «αυθεντία» (στα 1862 ήταν ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής).⁹ Στην πρώτη τουλάχιστον περίπτωση, οι συνθέσεις ήταν πολύ απλές:

Αι εικόνες αυταί δεν ήσαν σύνθετοι, αποτελούμενοι η καθεμία από έν μόνον άτομο· το άτομον αυτόν φέρον γραφικήν αμφίεσιν εφαινέτο περιβαλλόμενον από ωσειδές πλαίσιον το οποίο ενέτεινεν ακόμη περισσότερον την οπτικήν απάτην.¹⁰

Οι πλαστικές εικόνες των ανακτόρων περιέχουν κάποιους από τους σπόρους για τη μελλοντική εξέλιξη του είδους που θα δούμε στη συνέχεια. Από τη μια, γεννήθηκαν στους βασιλικούς κόλπους και στο πλαίσιο του ερασιτεχνισμού. Από την άλλη, αυτές οι πλαστικές εικόνες κινούνται στον άξονα της διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας, καθώς η αναζήτηση «αυθεντικών» τοπικών φορεσιών που ανέθεσε η ίδια η Αμαλία στον Ραγκαβή συνδέεται χωρίς αμφιβολία με τη φροντίδα για υιοθέτηση μιας εθνικής ενδυμασίας από το πρώτο βασιλικό ζεύγος της Ελλάδας.¹¹

Στην κρίσιμη, εθνικά, δεκαετία του '10, οι πλαστικές εικόνες που θα λάβουν χώρα και πάλι στο πλαίσιο της κοσμικής ερασιτεχνίας και με την υποστήριξη των βασιλικών κύκλων, θα δοθούν αυτή τη φορά στη δημόσια σφαίρα.¹² Οι «καλλιτεχνικές» / «τιμητι-

314. Για την Επιθεώρηση, βλ. και Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα, *Η αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα, 1977, σ. 116-123.

8. Φουρναράκη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 387 και 394. Για την έννοια της «επινοημένης παράδοσης», βλ. Eric Hobsbawm – Terence Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης* (μετ. Θ. Αθανασίου), Θεμέλιο, Αθήνα, 2004.

9. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 1999, τ. Γ', σ. 85. Ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί τον όρο «ζώσες εικόνες», που μεταφράζει πιστότερα τον γαλλικό όρο.

10. Ο Ίων των Αθηνών [= Τ. Δαραλέξης], «Πρώτοι εις τας Αθήνας πλαστικά εικόνες», *Παναθήναια* ΙΒ'/267 (15-1-1912), σ. 169-171, όπου και αναδημοσιεύεται σπάνιο οπτικό υλικό από την εν λόγω εκδήλωση.

11. Βλ. Λουκία Δρούλια, «Οι ενδυματολογικές μεταλλαγές στα χρόνια της εθνικής διαμόρφωσης του νέου Ελληνισμού», *Ο Ρομαντισμός στην Ελλάδα, Επιστημονικό Συμπόσιο (12-13 Νοεμβρίου 1999)*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πόλιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα, 2001, σ. 127-145· Δέσποινα Χριστοδούλου, «Ελληνοράπται και *Biedermeier*: Η φουστανέλα του Όθωνα και η στολή της Αμαλίας», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 84 (2002), σ. 30-36· Νάντια Μαχά-Μπιζούμη, «Φορεσιά "Αμαλία": Το οπτικό σύμβολο της μετάβασης από το ανατολικό παρελθόν στη δυτική νεωτερικότητα» / «The "Amalia" Costume: The Visual Symbol of the Transition from the Oriental Past to Western Modernity (19th Century)», Ι. Παπαντωνίου (επιμ.), *Αχνάρια μεγαλοπρέπειας: μια νέα ματιά στην παράδοση της ελληνικής γυναικείας φορεσιάς / Patterns of Magnificence. Tradition and Reinvention in Greek Women's Costume*, Κατάλογος έκθεσης, The Hellenic Centre, Λονδίνο, 2014, σ. 48-55.

12. Ο πρώτος που έγραψε σχετικά με τις εκδηλώσεις αυτές της κοσμικής ερασιτεχνίας αλλά και τη γενικότερη δραστηριότητά της, που περιλάμβανε διαλέξεις και αυτόνομες θεατρικές παραστάσεις, υπήρξε

κές» / «ευεργετικές» εσπερίδες ή σπανιότερα ημερίδες, όπως αναφέρονται στα έντυπα προγράμματα ή στον Τύπο, λάμβαναν χώρα στα δύο μνημειώδη χειμερινά θέατρα της πρωτεύουσας, το Βασιλικό Θέατρο (εγκαίνια: 1901) ή το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (εγκαίνια: 1888), στο πλαίσιο της εθνικής και φιλανθρωπικής δράσης άρτι ιδρυθέντων ερασιτεχνικών φορέων, όπως ο Σύλλογος Ερασιτεχνών και το Λύκειο των Ελληνίδων. Επρόκειτο για ιδιαιτέρως δημοφιλή θεάματα, πράγμα που πιστοποιείται όχι τόσο από τον μεγάλο αριθμό ανάλογων εκδηλώσεων (12 σε διάρκεια 11 χρόνων), αλλά κυρίως από την αθρόα προσέλευση παρά το ακριβό εισιτήριο, τις συχνές επαναλήψεις με μειωμένο αντίτιμο για τους οικονομικά ασθενέστερους θεατές, τις υπολογίσιμες εισπράξεις¹³ και τα «παταγώδη χειροκροτήματα» ενός ενθουσιώδους κοινού.¹⁴ Το υψηλό κύρος της βραδιάς διαφυλασσόταν από τον εθνικό και φιλανθρωπικό σκοπό τον οποίο εξυπηρετούσε σε μια ταραγμένη πολιτικά εποχή, αλλά και χάρη στους συμμετέχοντες, τόσο επί σκηνής όσο και κάτω από αυτήν: οι αιθέριες αθίδες και οι κομποί κύριοι των κοσμικών σαλονιών ακινητούσαν μπροστά σε ένα εκλεκτό κοινό, με προεξάρχουσα πάντοτε τη βασιλική οικογένεια.¹⁵ Σε κάθε περίπτωση, επρόκειτο για «πρώτης τάξεως θεαματική, ακροαματική και ιδίως κοσμική εορτή», που προκαλούσε «αληθή ενθουσιασμόν, εθνικόν όσο και καλλιτεχνικόν».¹⁶

Το πρόγραμμα της βραδιάς ήταν πάντοτε ποικίλο και συνήθως περιλάμβανε, εκτός από τις «πλαστικές εικόνες», εναλλάξ παράσταση ενός έργου, κατά κανόνα μονόπρακτου (ενίοτε στην πρωτότυπη γαλλική γλώσσα), απαγγελίες ποιημάτων, εκτέλεση μουσικών κομματιών, δυτικών ασμάτων και δημοτικών ή δημοτικοφανών τραγουδιών

ο ιστορικός του θεάτρου Γιάννης Σιδέρης, ο οποίος όμως περιορίστηκε στην επαύριο των Βαλκανικών Πολέμων· βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Η κοσμική ερασιτεχνία στο θέατρο. Η λάμψη της στα επινίκια 1912-1913», *Θέατρο* 5 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962), σ. 36-42. Για τα θέματα της κοσμικής ερασιτεχνίας έχει γράψει και στην *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1974-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, τ. 2, σ. 46-60.

13. Από τις πιο ακριβές εκδηλώσεις φαίνεται πως ήταν η εκδήλωση υπέρ των τραυματιών του μικρασιατικού μετώπου στο Βασιλικό Θέατρο (2-5-1921), στην οποία οι θέσεις της πλατείας τιμούνταν 100 δρχ., του α' εξώστη 100 και 75 δρχ., ενώ στον β' εξώστη οι τιμές ήταν 25 και 10 δρχ. ενδεχομένως λόγω της παρουσίας επί σκηνής μελών της βασιλικής οικογένειας· βλ. (Ανυπόγραφο), «Ολιγόστιχα», *Έθνος*, 2-5-1921. Λίγα χρόνια νωρίτερα, στην εκδήλωση του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου υπέρ των Άγγλων τραυματιών του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, επίσης στο Βασιλικό Θέατρο (23-1-1915), μία θέση στην πλατεία ή τον α' εξώστη στοίχιζε 12 δρχ., ενώ στον β' εξώστη 6 και 4 δρχ. Βλ. [Επιστολή του Προεδρείου του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών], «Η εσπερίς διά τους Άγγλους τραυματίας», *Εστία*, 19-1-1915. Στην επαναληπτική, λόγω μεγάλης ζήτησης, παράσταση οι τιμές ήταν σημαντικά ελαττωμένες: μία θέση στην πλατεία και τον α' εξώστη στοίχιζε 5 δρχ., ενώ στις δύο πρώτες σειρές του β' εξώστη 3 δρχ. και για τον υπόλοιπο εξώστη 2 δρχ.· βλ. (Ανυπόγραφο), «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 22-1-1915. Για την εν λόγω εκδήλωση, τα συνολικά έσοδα υπολογίζονται σε 8.000 δρχ. (μαζί με τα έσοδα από τις καρτ-ποστάλ, βλ. επόμενη σημείωση), ενώ για την επαναληπτική της σε 3.000 δρχ.· βλ. (Ανυπόγραφο), «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 24-1-1915.

14. (Ανυπόγραφο), «Η χθεσινή εορτή εις το Δημοτικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 10-3-1919.

15. Το σύνολο των δημοσιευμάτων μάς βεβαιώνει πως δεν υπάρχει καμία σχετική εκδήλωση όπου η βασιλική οικογένεια δεν εκπροσωπούσαν από ένα τουλάχιστον μέλος της.

16. Εκδήλωση υπέρ του Τμήματος των Βρεφών του Πατριωτικού Ιδρύματος Περιθάλψεως (Δημοτικό Θέατρο, 9-3-1919), βλ. (Ανυπόγραφο), «Η χθεσινή εορτή εις το Δημοτικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 10-3-1919.

και παρουσίαση χορών με αρχαίο ή παραδοσιακό ένδυμα (απαραίτητη σε κάθε ανάλογο πρόγραμμα του Λυκείου των Ελληνίδων). Σπανιότερα έκαναν την εμφάνισή τους επιδείξεις καλλιτεχνικών δεξιοτεχνιών,¹⁷ παρέλαση εθνικών ενδυμασιών¹⁸ ή προβολή κινηματογραφικής ταινίας.¹⁹ Ο αριθμός των πλαστικών εικόνων που στήνονταν επί θεατρικής σκηνής σε κάθε εκδήλωση ποικίλλει –αλλά ποτέ δεν ξεπερνά τη δεκάδα. Έπειτα από ολιγόλεπτη επίδειξη και υπό τους ήχους κατάλληλης μουσικής ή/και απαγγελίας, η αυλαία έκλεινε και η επί σκηνής σύνθεση (πολυπρόσωπη ή σπανιότερα μονοπρόσωπη) διαλυόταν.²⁰ Αν και το θέαμα σχεδιάζόταν για να διαρκέσει μερικά μόνο λεπτά, οι «πλαστικές εικόνες» αποτελούσαν, συνήθως, το «κλου» της βραδιάς και αποσπούσαν το μεγαλύτερο μερίδιο χειροκροτήματος, με αποτέλεσμα να ανοίγει και να κλείνει η αυλαία αρκετές φορές.²¹ Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο που καρτ ποστάλ που απαθανάτιζαν τα ταμπλό με τον τρόπο της φωτογραφίας πωλούνταν ξεχωριστά κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων, φέρνοντας έτσι επιπλέον έσοδα στο φιλανθρωπικό ταμείο.²²

17. Στην εκδήλωση Υπέρ του Τμήματος των Βρεφών του Πατριωτικού Ιδρύματος (Δημοτικό Θέατρο, 9-3-1919), το πρόγραμμα περιλάμβανε καλλιτεχνικό σφύριγμα, δεξιοτεχνία βιολιού και κλειδοκούμβαλου, καθώς και γελοιογραφικές δεξιοτεχνίες· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η χθεσινή εορτή εις το Δημοτικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 10-3-1919.

18. Γυναικείο Συνέδριο εις μνήμην των Ηρωίδων της Ελληνικής Επαναστάσεως (Βασιλικό Θέατρο, 11-4-1921)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Αι πλαστικά εικόνες», *Σκριπ*, 11-4-1921.

19. Μόνο μία σχετική αναγγελία έχει διασωθεί. Πρόκειται για την ταινία *Η μύτη της Αθηνάς* του Εμίλ Λέστερ, σε σενάριο του θεατρικού συγγραφέα και δημοσιογράφου Γεώργιου Τσοκόπουλου, η οποία γυρίστηκε ειδικά για την εκδήλωση υπέρ των Ηπειρωτών προσφύγων σε διοργάνωση της Ηπειρωτικής Επιτροπής Δεσποινίδων με συμμετοχή Αθηναίων κοσμικών και του θεατρικού συγγραφέα, ιστορικού του θεάτρου και κοσμικού Νικόλαου Λάσκαρη στον πρωταγωνιστικό ρόλο (Βασιλικό Θέατρο, 25-4-1914)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η σημερινή εσπερίς», *Σκριπ*, 25-4-1914. Η ταινία αφηγείται την επίσκεψη ενός Δανού αρχαιολόγου στη Ελλάδα της εποχής, προκειμένου να εντοπίσει την ενσάρκωση του αγάλματος της Αθηνάς Παλλάδος στο πρόσωπο μιας νεαρής Ατθίδας Αναλυτικά για τη σύλληψη, πραγματοποίηση και πρόσληψη της ταινίας, η οποία υπήρξε από τις πρώτες ταινίες μυθοπλασίας που γυρίστηκαν στην Ελλάδα, βλ. Λεωνίδα Κουρή, «*Η μύτη της Αθηνάς*. Η πρώτη αθηναϊκή ταινία πριν από 100 χρόνια», Σ. Γ. Φιλιππότης (επιμ.), *Αθηναϊκό Ημερολόγιο 2014*, Φιλιππότης, Αθήνα, 2014, σ. 117-128. Ο Λέστερ, που συστήνεται από τον Τύπο της εποχής ως «ο φωτογράφος της Β. Αυλής», δραστηριοποιούνταν και ως κινηματογραφιστής, αποτυπώνοντας είτε δραστηριότητες του παλατιού (βλ. Ανυπόγραφο, «Αττικόν», *Εμπρός*, 28-3-1917), είτε τις πολεμικές επιχειρήσεις της εποχής (βλ. Ανυπόγραφο, «Ο κινηματογράφος εις τα Ανάκτορα», *Εμπρός*, 8-12-1914 και Ανυπόγραφο, «Πενιές», *Εμπρός*, 14-9-1921).

20. Σε κάποιες περιπτώσεις, η διάρκεια του εκάστοτε ταμπλό δεν υπολογιζόταν σωστά. Για παράδειγμα, δημοσίευμα μετά την εκδήλωση του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών υπέρ των Άγγλων τραυματιών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Βασιλικό Θέατρο, 23-1-1915) διαμαρτύρεται γιατί ο χρόνος δεν επαρκούσε για να παρατηρήσει κανείς με την απαιτούμενη προσοχή το πολυπληθές ταμπλό με θέμα «Το εργαστήρι του καλλιτέχνη»· βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες. Η χθεσινή του Αγγλογαλλικού», *Αθήνα*, 24-1-1915.

21. Για παράδειγμα, για το ταμπλό του αρχαίου βωμού, που παρουσιάστηκε και στη λήξη του Συνεδρίου των Ανατολιστών από το Λύκειο των Ελληνίδων (Δημοτικό Θέατρο, 31-3-1912), η αυλαία ανοιγόκλεισε όχι μία, αλλά πέντε φορές· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η λήξις του Συνεδρίου των Ανατολιστών. Η εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων. Οι ελληνικοί χοροί εις το Δημοτικόν», *Πατρίς*, 1-4-1912.

22. Σχετική πληροφορία δίνεται σε άρθρο περί της εκδήλωσης του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου υπέρ των Άγγλων τραυματιών στο Βασιλικό Θέατρο (23-1-1915): «Κατά τα διαλείμματα επωλούντο φωτο-

Για την επίτευξη της επιθυμητής αρτιότητας παραγωγής, οι κοσμικοί ερασιτέχνες κατέβαλαν κάθε προσπάθεια, ενώ η εργασία των ίδιων ή των έκτακτων συνεργατών τους υπήρξε πάντα εθελοντική προσφορά στον σκοπό. Τις περισσότερες φορές η παρουσίαση των ταμπλό βιβάν ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας ειδικών (κατά κύριο λόγο αρχαιολόγων) με εικαστικούς καλλιτέχνες (γλύπτες ή ζωγράφους), που αναλάμβαναν –πράγμα σπάνιο για την εγχώρια θεατρική πρακτική– τη συνολική φροντίδα για την όψη.²³ Οι μεν αρχαιολόγοι πρότειναν το θέμα ή έθεταν στην υπηρεσία των εκδηλώσεων γνώσεις αρχαιολογίας και ιστορίας της τέχνης παλαιότερων εποχών,²⁴ οι δε εικαστικοί καλλιτέχνες αναλάμβαναν να εναρμονίσουν όλα τα στοιχεία μιας σκηνικής εικόνας, σε

γραφικά δελτάρια των πλαστικών εικόνων αντί δραχμής» (Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες, Η χθεσινή του Αγγλογαλλικού», Αθήναι, 24-1-1915). Τα «φωτογραφικά δελτάρια» πρέπει να υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλή, καθώς δημοσίευμα της *Εστίας* υπολογίζει τα έσοδα από τις καρτ ποστάλ της εν λόγω εκδήλωσης σε 600 δρχ· βλ. (Ανυπόγραφο), «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 24-1-1915. Άλλο δημοσίευμα κατονομάζει και τη φωτογράφο της βραδιάς: δις Φωτιάδη, η οποία τράβηξε τις φωτογραφίες κατά τη διάρκεια των δοκιμών· βλ. (Ανυπόγραφο), «Καλλιτεχνικά συναθροίσεις», *Ακρόπολις*, 21-1-1915. Είναι πιθανόν να πρόκειται για τη «γνωστή της φωτογραφίας ερασιτέχνη] κ. Πηνελόπη Φωτιάδου [που] εδώρησε τέσσερας ωραίους φωτογραφικούς πίνακας ελληνικών τοπίων και υποθέσεων» στο Λύκειο των Ελληνίδων στα 1911· βλ. Ελένη Μπόμπου-Πρωτόπαπα, *Το Λύκειο των Ελληνίδων 1911-1991*, Αθήνα, 1993, σ. 39. Η καρτ ποστάλ που έχει διασωθεί στο αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης (συλλογή του ζωγράφου Οδυσσέα Φωκά) μπορεί με κάποια βεβαιότητα να ταυτιστεί με το ταμπλό «Ο Βύρων και η Κόρη των Αθηνών» από αυτήν ακριβώς την εκδήλωση [εικόνα 1].

23. Από τον 19ο αιώνα και μέχρι την περίοδο που μας ενδιαφέρει, η συνεργασία σκηνογράφου σε κάθε ανέβασμα νέου έργου ήταν περιορισμένη, καθώς οι σκηνογραφικές ανάγκες των θιάσων εξυπηρετούνταν κατά κανόνα από έτοιμα αποθηκευμένα σκηνικά (generic stock scenery), τα οποία ανταποκρίνονταν με τρόπο γενικευτικό σε ένα ποικίλο και ταχύτατα εναλλασσόμενο ρεπερτόριο και τα οποία χειρίζονταν οι θιασάρχες ή το τεχνικό προσωπικό. Αντίστοιχα, η ενδυματολογική επιμέλεια μιας παράστασης περιοριζόταν στην επιλογή κοστούμιών από το βεστιάριο του εκάστοτε θιάσου ή από την προσωπική συλλογή του πρωταγωνιστή· βλ. Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 19-35. Για τον 19ο αιώνα, βλ. και Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλο 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. Α': *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... (1828-1875)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σ. 294-300 και τ. Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... (1876-1897)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 169-180.

24. Η συνεργασία ειδικών σε θεατρικά ανέβασματα απαντά σε κάποιες περιπτώσεις και τον προηγούμενο αιώνα. «Στον τομέα του σχεδιασμού, ισχυρή ήταν η παρουσία ειδικών συμβούλων που προσέφεραν στους θιάσους τις ιστορικές, αρχαιολογικές και λαογραφικές γνώσεις τους, καθώς και σχετικό με το εκάστοτε ανέβασμα εικονογραφικό υλικό. Οι “αυθεντίες” αυτές ήταν είτε συγγραφείς είτε λόγιοι εστέτ, ή αρχαιολόγοι, και έδιναν τη “γραμμή” σε ανθρώπους του θεάτρου, οι οποίοι αναλάμβαναν τον σχεδιασμό των σκηνογραφιών στο πλαίσιο των πρώιμων σκηνοθετικών καθηκόντων τους» (Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 32-33). Στις εκδηλώσεις της δεκαετίας του '10 μνημονεύεται η συνεργασία της αρχαιολόγου Δάφνης Καλαποθάκη στο ταμπλό «Η Ακρόπολις του 6ου π.Χ. αιώνας με το τέμενος της Πανδρόσου και τας κόρας» (Χειμερινή Εορτή Λυκείου των Ελληνίδων, Βασιλικό Θέατρο, 23-3-1915 και 27-3-1915), (βλ. Ανυπόγραφο, «Η Εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών* 1-15/3/1915, σ. 2704) και του «εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω καθηγητού της Βυζαντινολογίας κ. Αδαμαντίου» στο ταμπλό με το βυζαντινό στέμμα του Αυτοκράτορα Κωνσταντίνου του Μονομάχου (βλ. Ανυπόγραφο, «Μία εορτή», *Εμπρός*, 2-2-1914).

μία από τις πρώτες ανάλογες περιπτώσεις στο ελληνικό θέατρο. Συνήθως, έκαναν χρήση έτοιμων υλικών (π.χ. κοστούμια από τη συλλογή του Λυκείου των Ελληνίδων ή αποθηκευμένα σκηνικά από τη συλλογή των θεάτρων που χρησιμοποιούσαν),²⁵ αλλά κάποιες φορές σχεδίαζαν οι ίδιοι σκηνικά επί τούτου, ενώ επιμελούνταν και τον φωτισμό. Με τον τρόπο αυτό δόθηκε «ώθηση στο να αναδειχτεί η έννοια του συνόλου, της αρμονικής και φροντισμένης στις λεπτομέρειες σκηνικής εικόνας».²⁶

Ο εικαστικός καλλιτέχνης που σύστησε στο αθηναϊκό κοινό της δεκαετίας του '10 τις πλαστικές εικόνες ήταν ο Νικόλαος Οθωναίος (1877-1949), ο οποίος, γυρίζοντας από τις συμπληρωματικές σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου, ανέλαβε την πρώτη δημόσια επίδειξη επί ελληνικού εδάφους για τον Σύλλογο Ερασιτεχνών στα 1910. Με το Λύκειο των Ελληνίδων δούλευαν η γλύπτρια και ζωγράφος Ελένη Γεωργαντή (1881-1977), ο άντρας της γλύπτριας Νικόλαος Γεωργαντής (1883-1947), η ζωγράφος Μαρία Σκούφου (1860;-1926;) και η Αναστασία Ναυπλιώτου –η Σκούφου και η Γεωργαντή μάλιστα είναι από τις πρώτες γυναίκες που σπούδασαν στο Τμήμα Θηλέων του Σχολείου των Τεχνών. Με τον ίδιο φορέα συνεργάστηκε εκτάκτως και ο πολύς Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), που είχε ήδη διοριστεί έφορος της Εθνικής Πινακοθήκης καθώς και διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών. Αλλά το πρόσωπο που ξεχώρισε είναι ο Πάνος Αραβαντινός (1884-1930), ο οποίος, μετά τις σπουδές στο Βερολίνο και πριν από τη θριαμβευτική σκηνογραφική καριέρα του στις σκηνές της Ευρώπης, αναδείχτηκε ως ο κατεξοχήν σχεδιαστής ταμπλό βιβάν και, όπως σημείωσε ο Τύπος της εποχής, «ετίναξε την σιωπηλήν τέχνην των πλαστικών εικόνων εις ύψος εις το οποίον δεν είχε φθάσει ακόμη».²⁷

Η πρώτη δημόσια εσπερίδα του corpus παρουσιάζεται τα Χριστούγεννα του 1910 στο Βασιλικό Θέατρο υπέρ του Φθισιατρείου Σωτηρία (29-12-1910).²⁸ Την ευθύνη επωμίζεται ο Σύλλογος Ερασιτεχνών, που είχε ιδρυθεί από μέλη της ανώτερης τάξης τον προηγούμενο χρόνο και δραστηριοποιούνταν υπό τη διεύθυνση του πρίγκιπα Χριστόφορου.²⁹ Το πρόγραμμα των ταμπλό βιβάν της βραδιάς (αρκετά από αυτά σώζονται χάρη στον Τύπο της εποχής και αποτελούν ό,τι πιο πολυπληθές διαθέτουμε σε επίπεδο οπτικής τεκμηρίωσης από μία και μόνη εκδήλωση) υπήρξε εξαιρετικά πλούσιο. Παραπάνω από τα μισά θέματα, σε επιμέλεια του Νικόλαου Οθωναίου, έχουν δυτικά

25. Για το ταμπλό της βυζαντινής αυτοκράτειρας Θεοδώρας με την ακολουθία της πληροφορούμαστε πως θα παρασταινόταν «μέσα εις το θαυμάσιον πλαίσιον το οποίον θα εξασφάλιση ο επί τούτο παραχωρούμενος διάκοσμος του Βασιλικού» (Ανυπόγραφο), «Πεννιές», *Εμπρός*, 14-12-1910 [εικόνα 5].

26. Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 50.

27. «Κόσμος», *Εστία*, 26-4-1914, στο Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σ. 59-60.

28. Το Φθισιατρείο Σωτηρία είχε ιδρυθεί στα 1902 «από τη φιλανθρωπική εταιρεία με την επωνυμία Σωτηρία, με ιδιωτικά κεφάλαια, κυρίως της Σοφίας Σλήμαν και Ελλήνων της διασποράς, σε οικόπεδο που είχε παραχωρήσει η Μονή Πετράκη»· βλ. Βάσω Θεοδώρου, «Οι γιατροί απέναντι στο κοινωνικό ζήτημα. Ο αντιφυματικός αγώνας στις αρχές του 20ού αιώνα (1901-1926)», *Μνήμων* 24 (2002), σ. 175. Για περισσότερα, βλ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος, *Το σχέδιο Σωτηρία: Μνήμη και ασθένεια στον εικαστικό λόγο*, Οίστρος, Αθήνα, 2010.

29. Αναγγελία της ίδρυσης: Ο σύλλογος «σκοπόν έχει την από κοινού εξάσκηση των μελών εις την μουσικήν και την απαγγελίαν εις βαθμούς επιτρέποντες την εκτέλεσιν ενώπιον μουσικών καλλιτεχνικών συναθροίσεων», *Πινακοθήκη* 9/97 (1909), σ. 21.

ή και άπω ανατολικά πρότυπα: Για παράδειγμα, το ταμπλό βιβάν εμπνευσμένο από τη «Συναυλία» του Antoine Watteau (Εικ. 2) ή το ταμπλό που παριστάνει Ιαπωνικό Κήπο εμπνευσμένο από τον Τογιοκούι.³⁰ Παρουσιάστηκαν ακόμα δύο πορτρέτα: «Ms Siddons» του Thomas Gainsborough και η «Ανθοπώλις / La fleuriste» του Γάλλου Jean-Baptiste Greuze, ενός καλλιτέχνη του οποίου το όνομα έχει στενά συνδεθεί με τα ταμπλό βιβάν, καθώς ειδικοί σημειώνουν πως δικός του πίνακας αναπαραστάθηκε για πρώτη φορά επί θεατρικής σκηνής όχι αυτόνομα, αλλά στο πλαίσιο θεατρικής παράστασης στα 1761.³¹ Ωστόσο, το πρόγραμμα περιλάμβανε και ελληνικά θέματα, όπως αρχαία αγάλματα –«Λημνία Αθηνά» (Εικ. 3) / «πομπή κανηφόρων παρθένων από την ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα»– και σύνθεση εμπνευσμένη από την αρχαία Ελλάδα –«Πηγή / Κρήνη» (Εικ. 4)–, καθώς και το περίφημο μωσαϊκό από τον ναό του San Vitale στη Ραβένα με την αυτοκράτειρα του Βυζαντίου Θεοδώρα –«μετά της ακολουθίας της» (Εικ. 5). Τέλος, αναπαραστάθηκε και «Το θυμίαμα» του Έλληνα οριενταλιστή ζωγράφου Θεόδωρου Ράλλη.³²

Ωστόσο, η θεματολογία αυτή δεν γνωρίζει την αμέριστη αποδοχή της κριτικής, που σπεύδει να υποδείξει ένα πιο ιθαγενές ρεπερτόριο στη βάση της εθνικής αυτογνωσίας:

Διατί, όμως, η εικονογραφία της εθνικής ζωής να περιορισθή εις ένα μόνον καλλιτεχνικόν δίπτυχον γραμμών και χρωμάτων;

Η μετά την Άλωσιν εποχή και ολόκληρος η περίοδος του Αγώνος –τόσον κοντά και τόσον άγνωστος– έχουν μορφάς και κοστούμια που δύνανται να ζηλεύσει καθε Καρυάτις και κάθε Σεβαστή.

Οι πριγκιπέσσης της Βλαχίας, τα χιώτικα και τα σμυρναϊκά φορέματα, τα νησιώτικα, τα μωραίτικα, είναι σωροί ανεκμεταλλεύτου ευμορφιάς.

Προ δέκα ετών κανείς δεν ομιλούσε διά τα Βυζαντινά πράγματα εις τας Αθήνας. Την αποκάλυψιν την χρεωστούμεν εις τα βιβλία του Ντηλ, του Κρουμβάχερ, του Σλούμπερζε, του Έσλιγκ και δυο τριών άλλων μεμυημένων.

Δεν θα ευρεθή και κανείς (Έλλην ή βάρβαρος αδιάφορον) να γνωρίσει εις τον κόσμον και προ πάντων εις ημάς την κοινωνίαν των παρελθόντων τεσσάρων αιώνων; Υπάρχουν ευτυχώς τόσα ντοκουμέντα ώστε ολίγη ειδικότης, περισσότερα θέλησις και μεγαλυτέρα καλαισθησία, ημπορούν να περάσουν ένα όνομα εις την ιστορίαν της Τέχνης.³³

30. Σχετική καρτ ποστάλ του Λέστερ, δωρεά του Κ. Θ. Δημαρά, φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο και αναδημοσιεύεται στο Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σ. 179.

31. Πρόκειται για τον πίνακα «L'accordée de village», που αναπαραστάθηκε στο πλαίσιο της παράστασης *Les noces d'Arlequin* από την Comédie Italienne· βλ. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, σ. 217-218.

32. Για την εκδήλωση αυτή, βλ. (Ανυπόγραφο), «Ο χορός του Φθισιατρείου», *Εμπρός*, 22-12-1910· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 29-12-1910· (Ανυπόγραφο), «Πεννιές», *Εμπρός*, 14-12-1910 και (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Ο καλλιτέχνης* 10 (Ιανουάριος 1911), σ. 321. Παλαιότερες εκδηλώσεις υπέρ του Φθισιατρείου δεν περιλάμβαναν πλαστικές εικόνες· βλ. (Ανυπόγραφο), «Καλλιτεχνική κίνησις», *Ελλάς*, 10-2-1908.

33. (Ανυπόγραφο), «Πεννιές», *Εμπρός*, 14-12-1910.

Έτσι, στις επόμενες εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν ταμπλό βιβάν, τις οποίες επωμίζονται και άλλοι φορείς με πρωτοστάτη το Λύκειο Ελληνίδων (έτος ίδρυσης: 1911)³⁴ και οι οποίες απευθύνονται στο ευρύτερο δυνατό κοινό, η θεματολογία αλλάζει προσανατολισμό: Εγκαταλείπονται τα δυτικά θέματα και υιοθετούνται σχεδόν αποκλειστικά θέματα από «σελίδες της εθνικής μας ζωής», ένα ρεπερτόριο που συνεχώς εμπλουτίζεται, ώστε να παρουσιαστεί μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους κατά το παπαρρηγοπούλειο δόγμα, και σε στενή συνάφεια με τα σύγχρονα πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα. Οι αναπαραστάσεις αυτές έχουν σκοπό να ανυψώσουν το ηθικό των εμπόλεμων Ελλήνων και να υπερασπιστούν τις εθνικές εδαφικές διεκδικήσεις, συμπλέοντας με την επίσημη αλυτρωτική πολιτική της Ελλάδας την εποχή.

Η εθνική αφήγηση στις εν λόγω παραστάσεις αρθρώνεται σε ένα τετραμερές σχήμα, όπου προηγείται η αρχαιότητα και έπονται η βυζαντινή εποχή, η περίοδος που οδηγεί στην αναγέννηση του ελληνισμού με κατάληξη τη σύγχρονη Ελλάδα. Η τετραμερής διάρθρωση δεν σημαίνει πως το πρόγραμμα κάθε εσπερίδας περιλάμβανε απαραίτητα ταμπλό βιβάν και από τις τέσσερις φάσεις, καθώς μια διαδοχή ζεύγους πλαστικών εικόνων, μία από την αρχαιότητα - μία από τη σύγχρονη Ελλάδα, ήταν αρκετή για να υποστηρίξει την αφήγηση της ιστορικής συνέχειας.³⁵

Αρχαιότητα

Η πλειονότητα των ταμπλό βιβάν της κοσμικής ερασιτεχνίας της δεκαετίας του '10 είναι αρχαιοελληνικής θεματολογίας· δεν υπάρχει κανένα σχεδόν πρόγραμμα εσπερίδας χωρίς ένα τουλάχιστον αρχαιοελληνικό ταμπλό. Χάρη στη διάδοση της αρχαιολογίας και τη λειτουργία των αρχαιολογικών μουσείων³⁶ τα διαθέσιμα πρότυπα είναι άφθονα, με αποτέλεσμα μια μεγάλη ποικιλία στα θέματα: Τα περισσότερα ταμπλό αυτής της κατηγορίας εκκινούν από γλυπτικά πρότυπα («Λημνία Αθηνά» [Εικ. 3],³⁷ επιτύμβια στήλη,³⁸ «πομπή

34. Το Λύκειον των Ελληνίδων πήρε τη σκυτάλη από τον Σύλλογο των Ερασιτεχνών και διοργάνωσε για την εν λόγω περίοδο τον μεγαλύτερο αριθμό σχετικών εκδηλώσεων και μάλιστα σε ετήσια βάση, «επινοώντας» με τον τρόπο αυτό μια «παράδοση». Γνωστό, λόγω της αδιάλειπτης παρουσίας του μέχρι σήμερα στον στίβο της διατήρησης ελληνικών ηθών και εθίμων με έμφαση στους λαϊκούς χορούς, το Λύκειον των Ελληνίδων «θέτει τους εθνικούς στόχους ισότιμα στο πλάι των στόχων υπέρ των γυναικών» (Μιχοπούλου, «Από "γυναικείο" σωματείο με εθνικούς στόχους σε "εθνικό" σωματείο γυναικών», σ. 147).

35. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί το ζεύγος πλαστικών εικόνων από εκδήλωση της δεκαετίας αυτής, που επιγράφεται «η αρχαία και η σύγχρονος Ελλάς»: η πρώτη πλαστική εικόνα ήταν «πιστή αναπαραστάσις του Ερεχθείου», ενώ η δεύτερη απεικόνιζε πάλι το Ερεχθείο, «εις τας βαθμίδας του οποίου εκάθητο βλαχοπούλες» (εκδήλωση του Πανεπιστημίου για το Συνέδριο των Ανατολιστών, Βασιλικό Θέατρο, 28-3-1912), βλ. (Ανυπόγραφο), «Η ζωή. Εορταί εν Αθήναις», *Ο καλλιτέχνης* 25 (Απρίλιος 1912), σ. 35.

36. Βλ. Αγγελική Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Ερμής, Αθήνα, 1977.

37. Εσπερίδα του Συλλόγου Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία (Βασιλικό Θέατρο, 27-12-1910), βλ. (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Ο καλλιτέχνης* 10 (Ιανουάριος 1911), σ. 321.

38. Εκδήλωση υπέρ του ταμείου του θεάτρου (Βασιλικό Θέατρο, 14-5-1916)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 15-5-1916. Η εν λόγω πλαστική εικόνα του Πάνου Αραβαντινού, από φωτογραφία

κανηφόρων παρθένων από την ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα»,³⁹ «Αθηνά Υγεία» και «Τρεις Χάριτες»,⁴⁰ «Ταναγραία ειδώλια»,⁴¹ «Αι Κόραι της Ακροπόλεως προ του ναού της Πανδρόσου κατά τον 6ο αιώνα»⁴² και το Ερεχθείο.⁴³ Εντοπίζονται, όμως, και αγγειογραφικά πρότυπα: Ταμπλό «εξ αντιγράφων αρχαίων αγγείων της Ερετρείας»,⁴⁴ αλλά και αγγεία τύπου Wedgwood.⁴⁵ Απαντούν, επίσης, και μερικές πρωτότυπες συνθέσεις: «Περί τον βωμόν»,⁴⁶ «Πηγή / Κρήνη» (Εικ. 4),⁴⁷ ενώ αναφέρεται και ένα «αρχαίον όραμα».⁴⁸

Η προτίμηση στην αρχαιότητα δεν πρέπει να ξαφνιάζει, καθώς αυτή υπήρξε ο θεμέλιος λίθος στην εδραίωση της εθνικής ταυτότητας πριν ακόμα τη δημιουργία του

στην κατοχή της Λίνας Τσαλδάρη, αναδημοσιεύεται στην έκδοση Διονύσης Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1986, εικ. 32.

39. Εσπερίδα του Συλλόγου Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία (Βασιλικό Θέατρο, 27-12-1910)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Ο καλλιτέχνης* 10 (Ιανουάριος 1911), σ. 321.

40. Εκδήλωση του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου υπέρ των Άγγλων τραυματιών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Βασιλικό Θέατρο, 23-1-1915)· βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες. Η χθεσινή του Αγγλογαλλικού», *Αθήνα*, 24-1-1915 και (Ανυπόγραφο), «Υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Εμπρός*, 22-1-1915.

41. Ταμπλό με Ταναγραίες κάνουν την εμφάνισή τους σε δύο εκδηλώσεις: στην εσπερίδα υπέρ των Ηπειρωτών προσφύγων της Ηπειρωτικής Επιτροπής Δεσποινίδων (Βασιλικό Θέατρο, 25-4-1914), βλ. (Ανυπόγραφο), «Διά την περίθαλψιν», *Εμπρός*, 12-4-1914, και δύο χρόνια αργότερα, στην εκδήλωση υπέρ του ταμείου του θεάτρου (Βασιλικό Θέατρο, 14-5-1916), βλ. (Ανυπόγραφο), «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 15-5-1916, αμφότερα σε επιμέλεια του Πάνου Αραβαντινού.

42. Χειμερινή Εορτή Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 23-3-1915 και 27-3-1915)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η Εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών* 29/1060, σ. 2704-2706· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 24-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 27-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 28-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 20-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 24-3-1915 και (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 28-3-1915. Το εν λόγω ταμπλό επιμελήθηκαν η καλλιτέχνης Μαρία Σκούφου και η αρχαιολόγος Δάφνη Καλαποθάκη.

43. Εκδήλωση του Πανεπιστημίου για το Συνέδριο των Ανατολιστών (28-3-1912)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η εσπέρα του Βασιλικού Θεάτρου», *Εμπρός*, 29-3-1912 και (Ανυπόγραφο), «Η ζωή. Εορταί εν Αθήναις», *Ο καλλιτέχνης* 25 (Απρίλιος 1912), σ. 35.

44. Εσπερίδα υπέρ των Ηπειρωτών προσφύγων της Ηπειρωτικής Επιτροπής Δεσποινίδων (Βασιλικό Θέατρο, 25-4-1914)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Διά την περίθαλψιν», *Εμπρός*, 12-4-1914. Τη σύνθεση υπέγραψε ο Πάνος Αραβαντινός.

45. Εκδήλωση υπέρ του ταμείου του θεάτρου (Βασιλικό Θέατρο, 14-5-1916)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 15-5-1916. Υπεύθυνος καλλιτέχνης και πάλι ο Πάνος Αραβαντινός.

46. Εορτή της «πήττας» του Λυκείου των Ελληνίδων (Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, 6-1-1912), βλ. Τάκης Μπαρλάς, «Η εορτή της πήττας του Λυκείου των Ελληνίδων», *Ο καλλιτέχνης* 22 (Ιανουάριος 1912), σ. 403-404, και επανάληψη στην εκδήλωση της λήξης του Συνεδρίου των Ανατολιστών (Δημοτικό Θέατρο, 31-3-1912), βλ. (Ανυπόγραφο), «Η λήξις του Συνεδρίου των Ανατολιστών. Η εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων. Οι ελληνικοί χοροί εις το Δημοτικόν», *Πατρίς*, 1-4-1912 και (Ανυπόγραφο), «Η εσπέρα του Βασιλικού Θεάτρου», *Εμπρός*, 29-3-1912. Η σύνθεση υπογράφεται από τον Πάνο Αραβαντινός.

47. Εσπερίδα του Συλλόγου Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία (Βασιλικό Θέατρο, 27-12-1910)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Ο καλλιτέχνης* 10 (Ιανουάριος 1911), σ. 321.

48. Έκτακτος καλλιτεχνική εσπερίς υπέρ των τραυματιών του Μικρασιατικού Μετώπου (Βασιλικό Θέατρο, 2-5-1921)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Ολιγόστιχα», *Έθνος*, 2-5-1921. Συνεργάτης στην εκδήλωση αυτή υπήρξε ο γλύπτης Νικόλαος Γεωργαντής.

σύγχρονου ελληνικού κράτους.⁴⁹ Συνεπώς, και σε αντιδιαστολή με την πολύ δημοφιλή πρακτική σε εμπορικά θέατρα της Αμερικής ή και σε κάποιες περιπτώσεις της Ευρώπης, στα εγχώρια ταμπλό βιβάν η αρχαία γλυπτική δεν λειτούργησε ποτέ ως πρόσχημα για άσεμνο θέαμα, με ημί-γυμνες ή/και γυμνές καλλονές.⁵⁰ Αντίθετα, το αρχαιοελληνικό ένδυμα που έφεραν οι δεσποινίδες των αθηναϊκών κοσμικών σαλονιών προστάτευε χωρίς παρεξήγηση το κύρος τόσο των συμμετεχουσών όσο και του θεάματος.

Βυζάντιο

Το Βυζάντιο, αν και ενσωματώθηκε αρκετά αργότερα στην εθνική αφήγηση, δεν έπαψε έκτοτε να αποτελεί ένα αναπόσπαστο μέρος της.⁵¹ Τα ταμπλό βιβάν των ερασιτεχνών που καταπιάνονταν με βυζαντινά θέματα, με την εξαίρεση μιας «βυζαντινής Παναγίας»,⁵² ενδιαφέρονταν κυρίως να αναπαραστήσουν μέλη της βυζαντινής Αυλής («Η Αυτοκράτειρα Θεοδώρα μετά της ακολουθίας της» [Εικ. 5],⁵³ «Βυζαντινό στέμμα του Αυτοκράτορα Κωνσταντίνου του Μονομάχου»⁵⁴ και βυζαντινή πομπή⁵⁵), όχι μόνο γιατί έδιναν ευκαιρία για πλούσιο θέαμα –για αναπαραστάσεις «με όλην την χλιδήν

49. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομελείας και ενότητος», σ. 176.

50. Για το εξαιρετικά δημοφιλές γυμνό ή ψευδο-γυμνό θέαμα στα δυτικά tableaux vivants (ή poses plastiques), βλ. Jack W. McCullough, «Edward Kilanyi and American Tableaux Vivants», *Theatre Survey* 16/1 (Μάιος 1975), σ. 25-41· Tracy C. Davis, «The Spectacle of Absent Costume: Nudity on the Victorian Stage», *New Theatre Quarterly* 5/20 (Νοέμβριος 1989), σ. 321-333· Nicole Anae, «Poses Plastiques: The Art and Style of “Statuary” in Victorian Visual Theatre», *Australasian Drama Studies* 52 (Απρίλιος 2008), σ. 112-130 και Rosemary Barrow, «Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London’s Late-Victorian and Edwardian Popular Stage», *Theatre Journal* 62/2 (Μάιος 2010) σ. 209-266.

51. Για την εγχόλπωση του Βυζαντίου στην εθνική αφήγηση, βλ. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομελείας και ενότητος», σ. 179-183. Ειδικά τη δεκαετία του 1910-20 είναι ιδιαίτερα κρίσιμη για την εδραίωση και εκλαϊκευση των βυζαντινών σπουδών στη χώρα μας, αλλά και τη δημόσια έκθεση σχετικών ευρημάτων, βλ. Τόνια Κιουσοπούλου, «Η πρώτη έδρα βυζαντινής ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών», *Μνήμων* 15 (1993), σ. 257-276.

52. Εκδήλωση του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου υπέρ των Άγγλων τραυματιών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Βασιλικό Θέατρο, 23-1-1915)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η χθεσινή εσπερίς υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Νέα Ημέρα Τεργέστης*, 24-1-1915.

53. Εσπερίδα του Συλλόγου Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία (Βασιλικό Θέατρο, 27-12-1910)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Ο χορός του Φθισιατρείου», *Εμπρός*, 22-12-1910· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός*, 29-12-1910· (Ανυπόγραφο), «Πεννιές», *Εμπρός*, 14-12-1910 και (Ανυπόγραφο), «Το θέατρον», *Ο καλλιτέχνης* 10 (Ιανουάριος 1911), σ. 321.

54. Ετήσια Εορτή Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 1-2-1914)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός*, 29-1-1914· (Ανυπόγραφο), «Μία εορτή», *Εμπρός*, 2-2-1914· (Ανυπόγραφο), «Αι εορταί του Λυκείου», *Εφημερίς των Κυριών* 28/1048-1055, 1-1-1914, σ. 1528-1531 και 2544-2545, και Ν. Ι. Λάσκαρης, «Αλησμόνητες θεατρικές αναμνήσεις – Μια φωτογραφία της προιγκηπίσης Μαρίνας», *Αθήνα* 2 (Νοέμβριος 1934), σ. 6-9. Τα δύο τελευταία περιέχουν και εικονογράφιση.

55. Χειμερινή Εορτή Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 23-3-1915 και 27-3-1915)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η Εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών* 29/1060, σ. 2704-2706· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 24-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 27-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 28-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός*, 24-3-1915 και (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός*, 28-3-1915. Τη σύνθεση υπέγραψε η Ελένη Γεωργαντή.

και το θάμβος της βυζαντινής πολυτελείας» κάνει λόγο ο Τύπος της εποχής,⁵⁶ αλλά κυρίως γιατί αυτά συνέβαλαν «στην επιτέλεση της “παράδοσης” του βασιλικού θεσμού ως εθνικού θεσμού».⁵⁷ Επιπλέον, η αναπαράσταση των αυτοκρατόρων και των αυτοκρατορισμών στις σκηνές της κοσμικής ερασιτεχνίας πρέπει να διαβαστεί ως σαφής «επίκληση για την ανασύσταση της βυζαντινής αυτοκρατορίας» την επομένη της νίκης στους Βαλκανικούς Πολέμους.⁵⁸

Προς την αναγέννηση του ελληνισμού

Στην κατηγορία αυτή συνωθούνται τόσο μετεπαναστατικές όσο και προεπαναστατικές αναπαραστάσεις, που εικονογραφούν την πορεία προς την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης και τη δημιουργία του έθνους-κράτους, καθώς «[η] ιστορία [...] του ελληνισμού της τουρκοκρατίας αποτελεί μέρος του λόγου που παράγεται και σχετίζεται, αμέσως ή εμμέσως, με την Επανάσταση –στη χρονική και θεματική ευρυχωρία της».⁵⁹ Για παράδειγμα, τα ταμπλό που αναπαριστούν «Το κρυφό σχολειό» του Νικόλαου Γύζη,⁶⁰ καθώς και το λιγότερο γνωστό «Ο μικρός σοφός» του ίδιου,⁶¹ μνημονεύουν τον μύθο του κρυφού σχολείου κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας και την πεποίθηση πως «ο Αγώνας είναι αποτέλεσμα της αργόρρυθμης, αλλά συστηματικής παιδείας».⁶² Με παρόμοιο τρόπο, η αναπαράσταση της αυλής της βασίλισσας Αμαλίας (οι κυρίες της Αυλής με τοπικές ενδυμασίες)⁶³ –που βασίστηκε στη γνωστή φωτογραφία του Philibert Perrault, 1847– φέρει αναμνήσεις από τις ανακτορικές εκδηλώσεις του 19ου αιώνα με το τοπικό ένδυμα και επιχειρεί για ακόμη μία φορά να συνδέσει τη βασιλεία με την εθνική αφήγηση, αυτή τη φορά μνημονεύοντας τον ρόλο των ξένων δυναστειών στη δημιουργία του σύγχρονου ελληνικού κράτους.⁶⁴

Σύγχρονη Ελλάδα

Η αλυτρωτική επεκτατική πολιτική της χώρας μας, η οποία ακριβώς τη δεκαετία αυτή έχει την ευκαιρία να κάνει πραγματικότητα τη Μεγάλη Ιδέα και να προσαρτήσει όλα

56. (Ανυπόγραφο), «Η χθεςινή του Λυκείου», *Έθνος*, 2-4-1914.

57. Φουρνάρη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 387.

58. *Ο.π.*, σ. 386.

59. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομελείας και ενότητος», σ. 190.

60. Εκδήλωση του Λυκείου των Ελληνίδων για τη λήξη του Συνεδρίου των Ανατολιστών· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η λήξις του Συνεδρίου των Ανατολιστών. Η εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων. Οι ελληνικοί χοροί εις το Δημοτικόν», *Πατρίς*, 1-4-1912.

61. Χειμερινή Εορτή Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 23-3-1915 και 27-3-1915)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Η Εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών* 29/1060, σ. 2704-2706· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 24-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 28-3-1915· (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 24-3-1915 και (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός*, 28-3-1915. Για αυτήν την πλαστική εικόνα συνεργάστηκαν η Αναστασία Ναυπλιώτου με τον Νικόλαο Γεωργαντή.

62. Άλκης Αγγέλου, *Το κρυφό σχολειό. Χρονικό ενός μύθου*, Εστία, Αθήνα, 1997, σ. 21.

63. Εορτή της «πήττας» του Λυκείου των Ελληνίδων (Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, 6-1-1912), βλ. Μπαράς, «Η εορτή της πήττας του Λυκείου των Ελληνίδων», σ. 403-404 και 415, όπου και ανατύπωση του ταμπλό.

64. Φουρνάρη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 385.

τα εδάφη που κατοικούνται από Έλληνες, αποτυπώνεται με ενάργεια στο ρεπερτόριο των ταμπλό βιβάν της κοσμικής ερασιτεχνίας. Οι πλαστικές αυτές εικόνες απεικονίζουν τους ίδιους τους πρόσφυγες των πολεμικών επιχειρήσεων και την προετοιμασία για στρατιωτική δραστηριότητα ή διακρίνονται για τον αλληγορικό και συμβολικό χαρακτήρα τους.⁶⁵

Η αρχή γίνεται πριν ακόμα από την έναρξη των εχθροπραξιών με την «Ανθισμένη πρωτοχρονιά» της πρωτοχρονιάτικης εορτής του Λυκείου των Ελληνίδων (Δημοτικό Θέατρο, 6-1-1912), που δεν εορτάζει μόνο τον ερχομό του νέου έτους, αλλά και δίνει ταυτόχρονα ένα «μήνυμα αισιοδοξίας για την προσδοκώμενη δικαίωση των αλυτρωτικών πόθων, τις παραμονές των Βαλκανικών πολέμων».⁶⁶ Στη συνέχεια, τόσο οι ετήσιες εορτές όσο και οι έκτακτες εκδηλώσεις που προγραμματίζονται ανάλογα με τις εξελίξεις στον πολιτικό και στρατιωτικό στίβο δεν παραλείπουν να αναφέρονται ανοιχτά στην επεκτατική πολιτική και τους αλυτρωτικούς πόθους της χώρας μας. Παρένθεση σημειώνεται μόνο την περίοδο του Εθνικού Διχασμού (1915-17), καθώς έλειψε η εθνική ομοψυχία που ως τότε καθιστούσε λειτουργική την επί σκηνής απεικόνιση των πολεμικών κατορθωμάτων και των εθνικών πόθων.⁶⁷

Οι Νέες Χώρες που ενσωματώθηκαν στον εθνικό κορμό με τους Βαλκανικούς Πολέμους κάνουν την είσοδό τους στο ρεπερτόριο, στην ετήσια εορτή Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 1-2-1914): Στο ταμπλό με τίτλο «Νέα Ελλάδα», η Μακεδονία και η Ήπειρος, μαζί με την Κρήτη που είχε «ενωθεί» με την Ελλάδα στα 1908, αναπαριστώνται ως γυναίκες που φέρουν την τοπική φορεσιά (από τη συλλογή του Λυκείου) με φόντο την Κωνσταντινούπολη και την Αγία Σοφία, συνοδεία οπλισμού και στρατιωτικών δυνάμεων.⁶⁸

Ακόμα, η Βόρεια Ήπειρος, που είχε αντίθετη τύχη και παρέμενε αμφισβητούμενη μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, έχει την τιμητική της στην εσπερίδα υπέρ των Ηπειρωτών προσφύγων που διοργάνωσε η Ηπειρωτική Επιτροπή Δεσποινίδων⁶⁹ στο

65. Οι εν λόγω πλαστικές εικόνες έρχονται να συμπληρώσουν τη λαϊκή εικονογραφία της εποχής των Βαλκανικών Πολέμων. Οι λαϊκές αυτές εικόνες, που τυπώνονταν με τεχνικά μέσα σε πολλαπλά αντίτυπα με σκοπό να πουληθούν σε χαμηλή τιμή στο ευρύ κοινό, απεικόνιζαν στρατιωτικά κατορθώματα των συμπατριωτών μας στα διάφορα πεδία της μάχης, αλλά μπορεί να ήταν και αλληγορικές ή συμβολικές συνθέσεις (Ιωάννης Μελετόπουλος, *Η ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος εις την λαϊκήν εικονογραφίαν*, τυπ. Π. Α. Κλεισιούνη, Αθήνα, 1968 και Ιωάννης Κ. Μαζαράκης-Αινιάν: πρόλογος, Ευθυμία Παπασπύρου-Καραδημητρίου: εισαγωγή - κείμενα, *Βαλκανικοί πόλεμοι 1912-1913: Ελληνική λαϊκή εικονογραφία, Χρονικό των πολέμων*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα, 1992).

66. Φουρναράκη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 385.

67. Την ίδια αυτή περίοδο καταλαγιάζει το πατριωτικό στοιχείο και στη δραματική παραγωγή, βλ. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος», σ. 299. Για τις παρενέργειες του Διχασμού στο θέατρο, βλ. Σιδέρης, «Ο διχασμός στο θέατρο. Λογοκρισία, διώξεις, βανδαλισμοί», *Θέατρο 7* (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1963), σ. 28-36.

68. (Ανυπόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός*, 29-1-1914 και (Ανυπόγραφο), «Μία εορτή», *Εμπρός*, 2-2-1914. Φωτογραφικά τεκμήρια δημοσιεύουν η *Εφημερίς των Κυριών*, 1-1-1914, σ. 1529 και 2531 και *Ο Εικονογραφημένος Παρνασσός* Δ/200 (42), 9-2-1914, σ. 7.

69. Εκτός από την εσπερίδα, η πολύπλευρη φιλανθρωπική δράση της επιτροπής περιλάμβανε και εράνους «χάριν ανακουφίσεως των παντοειδών στερήσεων και της επουλώσεως των πολλαπλών πληγών, ας προκάλεσαν και εξακολουθούσι προκαλούσαι αι περιπέτειαι του πολέμου, τα δεινά δύο χειμώνων και η μακρά διάρκεια της εκκρεμότητος της Βορείου Ηπείρου», που υπήρξαν ιδιαίτερα αποδοτικοί, βλ. (Ανυ-

Βασιλικό Θέατρο, τον Απρίλη του 1914.⁷⁰ Τα ταμπλό που παρουσιάστηκαν ήταν όλες πρωτότυπες συνθέσεις του νεαρού Ηπειρώτη Πάνου Αραβαντινού, ο οποίος είχε λάβει μέρος στις εχθροπραξίες. Εκτός από το απαραίτητο αρχαιοελληνικό ταμπλό («Επιτύμβια στήλη»), οι πλαστικές εικόνες αυτής της εκδήλωσης παρουσιάζουν μια εξωραϊσμένη εικόνα των τιμώμενων προσφύγων, καθώς και της προετοιμασίας των στρατιωτών για τη μάχη, οι οποίοι ζητούν μάλιστα την ευλογία της Εκκλησίας. Η εσπερίδα κορυφώθηκε με ένα αλληγορικό εμβληματικό ταμπλό: Η Νίκη αφυπνίζει τους Έλληνες στρατιώτες, ώστε να τους οδηγήσει στην τελική επικράτηση στο πεδίο της μάχης.⁷¹ Εδώ, η αρχαία θεότητα εμπνέει αποφασιστικά τη μελλοντική αναγέννηση της σύγχρονης Ελλάδας. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για απλή διαδοχή των ιστορικών εποχών, αλλά για ουσιαστική συνύπαρξη, όπου το παρελθόν καθορίζει το παρόν και καθοδηγεί το μέλλον.⁷²

Καθώς η Ελλάδα δείχτηκε απρόθυμη να εμπλακεί αμέσως στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και κράτησε ουδέτερη στάση για αρκετό καιρό μετά την έναρξή του, η εσπερίδα υπέρ των Άγγλων τραυματιών που οργάνωσε ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος Αθηνών⁷³ στο Βασιλικό θέατρο, στις αρχές του 1915, υπήρξε μια σαφής πρόσκληση στην Ελλάδα να μπει στον πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ.⁷⁴ Με σκοπό να προωθήσουν την αγγλο-ελ-

πόγραφο), «Κοσμική κίνησης», *Ακρόπολις*, 28-2-1914 και (Ανυπόγραφο), «Έρανοι υπέρ των Ηπειρωτών», *Ακρόπολις*, 6-3-1914.

70. Για την εσπερίδα, βλ. [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Γράμματα και Τέχνη», *Πινακοθήκη* 159 (Μάιος 1914), σ. 41-42· (Ανυπόγραφο), «Η σημερινή εσπερίς», *Σκριπ*, 25-4-1914· (Ανυπόγραφο), «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 26-4-1914 και Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες – Η γθεσινή του Βασιλικού», *Αθήνα*, 26-4-1914.

71. «Προσευχή προ της μάχης», «Στη βρύση», «Πρόσφυγες», «Στρατιώτες σε παρεκκλήσι», «Η Νίκη αφυπνίζει τους στρατιώτες» είναι οι τίτλοι των πλαστικών εικόνων του Αραβαντινού, όπως παραδίδονται από τις σχετικές μακέτες που φυλάσσονται στο Μουσείο Μπενάκη· βλ. Φ. Ν. Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2011, σ. 114-117, εικ. 165-169.

72. Πλαστική εικόνα με αποθέωση της Νίκης, «σύμβολον των εθνικών μας αγώνων», περιλαμβανόταν επίσης και στην Ετήσια εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων (Βασιλικό Θέατρο, 1-2-1914)· βλ. (Ανυπόγραφο), «Μία εορτή», *Εμπρός*, 2-2-1914.

73. Ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος Αθηνών, που προωθούσε την αγγλο-ελληνική φιλία και συνεννόηση, αποτελούσε παράρτημα του Anglo-Hellenic League (Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος), που ιδρύθηκε στη Βρετανία την επαύριο των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-13, με σκοπό να απαντήσει στην ανθελληνική προπαγάνδα στο Ηνωμένο Βασίλειο και να βελτιώσει τις «κοινωνικές, εκπαιδευτικές, εμπορικές και πολιτικές σχέσεις των δύο κρατών»· βλ. Richard Clogg, *Politics and the Academy: Arnold Toynbee and the Koraeos Chair*, F. Cass in association with the Centre of Contemporary Greek Studies, King's College, London, 1986, σ. 2. Πρβλ. Georgia Kouta, «Redeeming the Unredeemed: The Anglo-Hellenic League's Campaign for the Greeks in Asia Minor», George N. Shirinian (επιμ.), *Genocide in the Ottoman Empire: Armenians, Assyrians, and Greeks, 1913-1923*, Berghahn, New York / London, 2017, σ. 323-353. Ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος εξακολουθεί να δραστηριοποιείται στη σημερινή Βρετανία, <http://www.anglohellenicleague.org/about.html>.

74. Η έκκληση του προεδρείου του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών προς την αθηναϊκή κοινωνία εδράζεται σαφώς στον φιλελληνισμό των Άγγλων του παρελθόντος: «Ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος Αθηνών ευελπιστεί ότι η Αθηναϊκή κοινωνία, ήτις προ μικρού ακόμη χρόνου παρηκολούθησε συγκεκινημένη εκ του πλησίον τα εκ των πολέμων δεινά και περιέβαλε διά της στοργής αυτής τους παθόντας, θέλει επιδείξει, ουχ ήττον, ζωηράν την συμπάθειαν και τα χαρακτηρίζοντα αυτήν φιλόφρονος αισθήματα προς τους συμπολίτας του Βύρωνος και του Άστιγγος, του Κάνιγγος και του Κόδριγκτων, του Κόχραν και του Τζώρτζ» ([Επιστολή του Προεδρείου του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών], «Η εσπερίς διά τους Άγγλους τραυματίας», *Εστία*, 19-1-1915).

ληνική φιλία, οι διοργανωτές παρουσίασαν ταμπλό τόσο ελληνικής θεματολογίας («Αθηνά Υγεία», «Τρεις Χάριτες στεφανούσαι τον Ύμέναιον» και βυζαντινή «Παναγία») όσο και βρετανικής («Serena» του George Romney⁷⁵ και «Πλανόδιοι πωληταί του Λονδίνου» ή «Φωναί του Λονδίνου»), παρόλο που τα δεύτερα δεν ήταν οικεία στο εγχώριο κοινό. Το πρόγραμμα συμπλήρωνε ένα πολυπληθές «εργαστήρι καλλιτέχνη»,⁷⁶ αλλά το πιο εμβληματικό ταμπλό της βραδιάς υπήρξε η πλαστική εικόνα με τίτλο «Ο Βύρων και η Κόρη των Αθηνών»: Μπροστά από το εκπληκτικής αληθοφάνειας μνημείο του Ερεχθείου με τις «ζωντανές» Καρυάτιδες, συναντώνται ο κατεξοχήν φιλέλληνας Λόρδος Βύρων και η νεαρή Τερέζα Μακρή ή Κόρη των Αθηνών, από την οποία ο ποιητής είχε γοητευθεί κατά την παραμονή του στην Αθήνα, στα 1809, ντυμένη με παραδοσιακή φορεσιά (Εικ. 1).⁷⁷ Στην εικόνα αυτή –που κουβαλά απόηχους από ζωγραφικά και φωτογραφικά έργα Ευρωπαίων περιηγητών του 19ου αιώνα και φωτογράφων του 20ού στην ελληνική γη, όπου πλάι στις αρχαιότητες απεικονίζονται και οι ντόπιοι με τοπικές ενδυμασίες–⁷⁸

75. Μοντέλο για τη σειρά πινάκων του George Romney με τον τίτλο «Serena», υπήρξε η περίφημη λαίδη Hamilton, στην οποία πιστώνεται η επινόηση των «attitudes», tableaux vivants με θέματα παρμένα από την αρχαιότητα (γλυπτική, μυθολογία και λογοτεχνία/ιστορία), βλ. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*. Για τη δράση της λαίδης Hamilton, βλ. και Ελένη Βαροπούλου, «Ζωγραφική, μεταμόρφωση, παντομίμα στο μονόδρομα *Proserpina* του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo*, Αθήνα, 2007, σ. 159-165.

76. Ο κοσμικός ερασιτέχνης και μετέπειτα πρώτος ενδυματολόγος του νεοελληνικού θεάτρου, Αντώνης Φωκάς, συνδέει τον Αραβαντινό με αυτήν την εκδήλωση, καθώς σε πολύ μεταγενέστερες αναμνήσεις του τον κατονομάζει ως δημιουργό ταμπλό βιβάν με θέμα «ατελιέ ζωγράφου» στο Βασιλικό Θέατρο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο· θυμάται μάλιστα και ονόματα των κοσμικών ερασιτέχνιδων που έπαιρναν μέρος, βλ. Διονύσης Φωτόπουλος (επιμ.), *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990, σ. 242. Ωστόσο, η αρθρογραφία της εποχής (Ανυπόγραφο, «Η εσπερίς υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Αθήναι*, 23-1-1915· Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες. Η χθεσινή του Αγγλογαλλικού», *Αθήναι*, 24-1-1915· Ανυπόγραφο, «Υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Εμπρός*, 22-1-1915· Ανυπόγραφο, «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 21-1-1915 και Ανυπόγραφο, «Η χθεσινή εσπερίς υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Νέα Ημέρα Τεργέστης*, 24-1-1915) δεν αναφέρει πουθενά το εν λόγω όνομα, αλλά ούτε και η έκδοση Μαυρικίου, Πάνος Αραβαντινός, θησαυρίζει σχετικό υλικό. Μόνο η *Ακρόπολις* αναφέρει τον γνωστό για την κοσμική του δράση Ν. Οθωναίο ανάμεσα στους «κυρίους» του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου Αθηνών που εργάζονται για την εν λόγω εκδήλωση χωρίς να προσδιορίζει τη συμβολή του· βλ. (Ανυπόγραφο), «Καλλιτεχνικά συναθροίσεις», *Ακρόπολις*, 21-1-1915.

77. Το ταμπλό συνόδευε απαγγελία στίχων του Βύρωνα για την Κόρη των Αθηνών με υπόκρουση μουσικής (βλ. Ανυπόγραφο, «Καλλιτεχνικά συναθροίσεις», *Ακρόπολις*, 21-1-1915), ενώ κατά τα διαλείμματα της εκδήλωσης αυτής απαγγέλθηκαν και στίχοι από την *Ωδή εις τον Λόρδον Βύρωνα* του Διονύσιου Σολωμού· βλ. Ο θεατής, «Θεατρικά σελίδες. Η χθεσινή του Αγγλογαλλικού», *Αθήναι*, 24-1-1915 και (Ανυπόγραφο), «Υπέρ των Άγγλων τραυματιών», *Εμπρός*, 22-1-1915. Δεν ήταν η πρώτη φορά που η εικόνα της Κόρης των Αθηνών αναπαραγόταν με τα μέσα της τέχνης: η Τερέζα Μακρή είχε ήδη απαθανατιστεί από τον χρωστήρα ξένων καλλιτεχνών που επισκέφθηκαν την Ελλάδα ενόσω ζούσε· βλ. Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (επιμ.), *Ο Βύρων στην Ελλάδα / Lord Byron in Greece*, Υπουργείο Πολιτισμού / Βρετανικό Συμβούλιο, Αθήνα, 1987, εικ. 89-91, σ. 78-82.

78. Δεν πρόκειται εδώ για απεικόνιση βιργιλικών ποιμένων μέσα σε ένα ονειρικό τοπίο απομακρυσμένης αρχαιότητας, όπως στους ζωγράφους περιηγητές του 19ου αιώνα· βλ. Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Με τα μάτια των ρομαντικών. Έργα ευρωπαϊκής ζωγραφικής του 19ου αιώνα από το Μουσείο Μπενάκη, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου*, Αθήνα, 1993, σ. 17. Αντίθετα, η σύλληψη πλησιάζει

συνυπάρχουν η αρχαιότητα με τη νεώτερη εποχή, η Ελλάδα με την Ευρώπη, το τότε και το τώρα. Αν το παρελθόν είναι ακόμα ζωντανό μέσω των μνημείων και το παρόν αντλεί τις ρίζες του από το απώτατο, αλλά τόσο κοντινό παρελθόν, το στοίχημα βρίσκεται πάντοτε στο μέλλον: πώς θα ανταποδώσουν οι Έλληνες τη «φιλία» του Βύρωνα έναν αιώνα πριν, στην κρίσιμη περίπτωση των αρχών του 1915;

Η είσοδος της χώρας στον Πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ, που υπήρξε και η νικήτρια δύναμη, έφερε προς στιγμήν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Κατά τη διάρκεια των σκληρών διαπραγματεύσεων που ακολούθησαν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η εκδήλωση Υπέρ του Τμήματος των Βρεφών του Πατριωτικού Ιδρύματος,⁷⁹ φέρνει επί σκηνής όλες τις εποχές του ελληνισμού σε μια διαδοχή ταμπλό, όπου η αρχαία Ελλάδα κάθεται σε βυζαντινό θρόνο, πλαισιωμένη από «αλληγορικές προσωποποιήσεις με αρχαίαν ελληνικήν εσθήτα», για να προστεθούν στη συνέχεια κυρίες και δεσποινίδες με «αμφιέσεις της νεωτέρας Ελλάδος».⁸⁰

Η Μικρασιατική Εκστρατεία που ακολούθησε παρουσιάστηκε ως μοναδική ευκαιρία εκπλήρωσης της Μεγάλης Ιδέας, την οποία αγκάλιασε όλο το έθνος. Εν μέσω των στρατιωτικών επιχειρήσεων, το Λύκειο των Ελληνίδων, για να εορτάσει τη δεκαετηρίδα του, διοργάνωσε το Γυναικείο Συνέδριο εις μνήμην των Ηρωίδων της Ελληνικής Επανάστασης (Βασιλικό Θέατρο, 11-4-1921), κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσίασε μία πλαστική εικόνα, που αντλούσε έμπνευση από την ποιητική σύνθεση του Διονύσιου Σολωμού *Μοναχή*, σε μια προσπάθεια να τονιστεί η εθνική διάσταση μέσω της επίκλησης του εθνικού ποιητή.⁸¹

Στην τελευταία έκτακτη καλλιτεχνική εσπερίδα του corpus, που δόθηκε υπέρ των τραυματιών του Μικρασιατικού Μετώπου από σκηνής του Βασιλικού Θεάτρου σε μια

περισσότερο το έργο του Βρετανού φωτογράφου James Robertson, αν θεωρήσουμε πως η εμφανώς σκηνοθετημένη παρουσία ανθρώπων στις φωτογραφίες του ελληνικών ερειπίων δεν «υπογραμμί[ζει] κάποιο ενδιαφέρον σημείο του μνημείου, είτε διασκεδά[ζει] τη μονοτονία των ερειπιώνων» (Φ. Μ. Τσιγκάκου, «Βρετανικές απόψεις της Ελλάδας. Από τη ζωγραφική αποτύπωση στη φωτογραφική απεικόνιση», Φανή Κωνσταντίνου – Φ. Μ. Τσιγκάκου, *Φωτογραφίες του James Robertson «Αθήνα και ελληνικές αρχαιότητες», 1853-1854 από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη / Photographs by James Robertson «Athens and Grecian antiquities», 1853-1854 from the photographic archive of the Benaki Museum, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα, 1998, σ. 19), αλλά δημιουργεί μια εικόνα όπου «ο εξωτισμός συναντούσε την ένδοξη ιστορία. Το παρελθόν και ο αμφίσημος ενεστώτας χρόνος συμπλέκονται σε μια εύγλωττη αντιπαράθεση» (Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου. Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Άγρα, Αθήνα, 2014, σ. 78).*

79. Το Πατριωτικό Ίδρυμα Περιθάλψεως (1917-21), μετεξέλιξη του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων και πρόδρομος του σημερινού Π.Ι.Κ.Π.Α., είχε σκοπό «την περίθαλψη των στρατιωτών και των οικογενειών τους, τη βοήθεια σε παθόντες από θεομηνίες και φυσικές καταστροφές, τη βοήθεια σε απόρους, ασθενείς, αναπήρους, απροστάτευτες μητέρες και παιδιά», με βασική δραστηριοποίηση την οργάνωση συσσιτίων σε διάφορες συνοικίες της Αθήνας· βλ. Βασιλική Θεοδώρου, «Μεταβαλλόμενα πλαίσια συνάφειας μεταξύ εθελοντών, ειδικών και κράτους: το παράδειγμα του Πατριωτικού Ιδρύματος Προστασίας του Παιδιού», Έφη Αβδελά – Χάρης Εξερτζόγλου – Χρήστος Λυριντζής (επιμ.), *Μορφές δημόσιας κοινωνικότητας στην Ελλάδα του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2015, σ. 91.

80. (Ανυπόγραφο), «Η χθεσινή εορτή εις το Δημοτικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 10-3-1919. Η σύνθεση αποδίδεται στον Ν. Οθωναίο.

81. (Ανυπόγραφο), «Αι πλαστικά εικόνες», *Σκριπ*, 11-4-1921 και Μπόμπου-Πρωτόπαπα, *Το Λύκειο των Ελληνίδων*, σ. 103.

πολύ κρίσιμη φάση των εχθροπραξιών και σε συμβολική ημερομηνία (2 Μαΐου 1921 –ακριβώς δύο χρόνια μετά την απόβαση των ελληνικών δυνάμεων στη Σμύρνη)–, οι πριγκίπισσες, Όλγα, Ελισάβετ, Μαρίνα, Μαργαρίτα και Θεοδώρα, εγκαταλείπουν τη θαλπωρή του βασιλικού θεωρείου και ανεβαίνουν αυτοπροσώπως στη θεατρική σκηνή για να ενσαρκώσουν ένα «αρχαίο όραμα» (vision antique).⁸² Έτσι, η Μικρασιατική Εκστρατεία προβάλλει ως μείζον εθνικό διακύβευμα, το οποίο η βασιλική οικογένεια οφείλει να υπερασπίσει, στην κυριολεξία με «σάρκα και οστά». Δεν πρόκειται, απλώς, για μια ακόμη απόπειρα ενσωμάτωσης της βασιλείας στο εθνικό αφήγημα, όπως και σε παλαιότερα ταμπλό, αλλά για μια δηλωμένη πρόθεση από τους ίδιους τους συμμετέχοντες να καρπωθούν για τον εαυτό τους μέρος από το άσβεστο κλέος της –αρχαίας και νέας– Ελλάδας, τότε και τώρα...⁸³

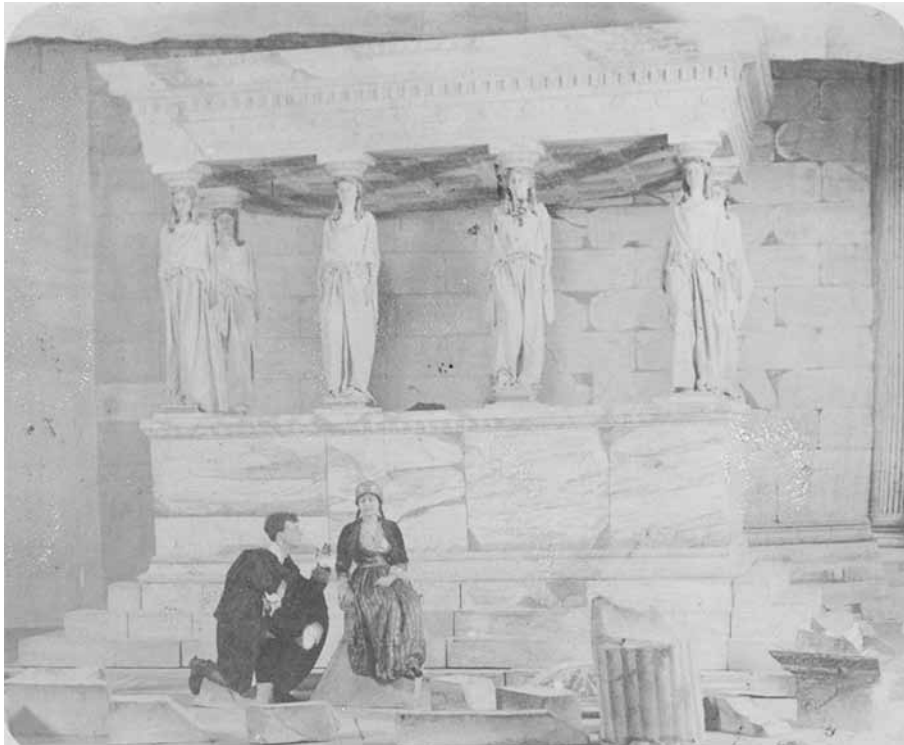
Η «σιωπηλή τέχνη των πλαστικών εικόνων» δεν άργησε να βγει από τα στενά όρια της ιταλικής σκηνής των δύο στεγασμένων θεάτρων της πρωτεύουσας, και –με πρωτοβουλία του Λυκείου των Ελληνίδων– να μεταπηδήσει στο υπαίθρο, αναζητώντας μαζικότερο κοινό και μεγαλύτερη κοινωνική αποτελεσματικότητα. Από τα μέσα της δεκαετίας του '20, οι «σελίδες της εθνικής μας ζωής» αποκτούν κίνηση –έστω και αν πρόκειται για ακίνητα ταμπλό στημένα σε κυλιόμενα άρματα– και, σε συνδυασμό με πολυπληθείς παρελάσεις και κυκλικούς χορούς, καταλαμβάνουν τον αχανή χώρο του Παναθηναϊκού Σταδίου. Το υπαίθριο μαζικό θέαμα –μια ακόμη «επινοημένη» εθνική παράδοση– αφηγείται και πάλι την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού διά μέσου των αιώνων, συμβάλλοντας, έτσι, «αποφασιστικά στην ανάπτυξη ενός νέου και ανεκμετάλλευτου ως τότε μέσου πατριωτικής προπαγανδιστικής διαφύλαξης της εθνικής ομοψυχίας και κοινωνικής συνοχής».⁸⁴ Τέλος, η σύλληψη της ιστορικής συνέχειας επιβιώνει και επαναλαμβάνεται ως μέρος της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων Αθήνα

82. (Ανυπόγραφο), «Ολιγόστιχα», *Έθνος*, 2-5-1921 και έντυπο πρόγραμμα της βραδιάς (αρχείο Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη).

83. Η παραπάνω δραστηριότητα της κοσμικής ερασιτεχνίας φαίνεται πως ενέπνευσε τα χρόνια αυτά ανάλογες παραστάσεις στην επαγγελματική σκηνή, υπό την επίβλεψη του κοσμικού ερασιτέχνη Μιλτιάδη Λιδωρίκη, ο οποίος είχε λάβει μέρος στην εορτή της Ηπειρωτικής Επιτροπής Δεσποινίδων (Βασιλικό Θέατρο, 25-4-1914). Στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου (1919-21), επιχορηγούμενου θιάσου που είχε συσταθεί στο πλαίσιο της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και στο οποίο ο Λιδωρίκης ήταν κύριος μέτοχος και διευθυντής, δόθηκαν παραστάσεις που περιλάμβαναν και πλαστικές εικόνες πατριωτικού περιεχομένου: «Ιστορικές πλαστικές εικόνες 1821-1921» παρουσιάστηκαν στη «μεγάλη θεατρική παράσταση υπέρ των οικογενειών των Ελλήνων πολεμιστών υπό την υψηλήν προστασία της Α.Β. υψηλότητος της πριγκιπίσσης Αλίκης πρωτοβουλία του κ. Μιλτιάδη Λιδωρίκη», σε καλλιτεχνική σύνθεση του Λιδωρίκη, ποίηση Τίμου Μωραϊτίνη, μουσική υπόκρουση Α. Μαρτινό και σκηνογραφίες Αιμίλιου Μπουραγιέ (Θέατρο Κοτοπούλη, 5-4-1921) (βλ. πρόγραμμα παράστασης, αρχείο Θεατρικού Μουσείου), αλλά και στην παράσταση του επιθεωρησιακού *Πανοράματος* 1920 (με προσθήκη σκηνών της *Μαντάμ Μαρή*, Θέατρο Κεντρικόν, 24-4-1921) (βλ. Ανυπόγραφο, «Το Πανόραμα του 1920», *Εμπρός*, 23-4-1921· Ανυπόγραφο, «Πεννιές», *Εμπρός*, 25-4-1921), ενώ σε απογευματινή παράσταση «επί τη νικηφόρω προελάσει του ελληνικού στρατού», το ποικίλο πρόγραμμα περιλάμβανε «πατριωτικά έργα, τον θεϊόν Παιάνα της νικηφόρου Ελληνικής ορμής από τους Πέρσας του Αισχύλου, πλαστικές εθνικές εικόνες και πατριωτικές σκηνάς επιθεωρήσεως» (Θέατρο Κεντρικόν, 11-7-1921) (βλ. Ανυπόγραφο, «Αι σημερινά παραστάσεις του Κεντρικού», *Εμπρός*, 11-7-1921).

84. Φουρναράκη, «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων», σ. 394. Για

2004: μέσω ενός αθλητικού τηλεοπτικού megaθεάματος, η Ελλάδα και η μακρόχρονη ιστορία της συστήνεται σε ένα διεθνές κοινό.⁸⁵



Εικ. 1. «Ο Λόρδος Βύρων και Κόρη των Αθηνών». Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος Αθηνών υπέρ των Άγγλων τραυματιών, Βασιλικό Θέατρο (23-1-1915). Επιστολικό δελτάριο.

© Copyright Εθνική Πινακοθήκη. Ευχαριστώ για την άδεια δημοσίευσης.

τις γιορτές του Λυκείου στο Στάδιο, βλ. ακόμα Ευαγγελία Αντζακά-Βέη, «Οι ελληνικοί χοροί στο Λύκειο Ελληνίδων. Τα πρώτα πενήντα χρόνια», *Το Λύκειο των Ελληνίδων: 100 χρόνια*, σ. 249-253.

85. Jilly Traganou, «National Narratives in the Opening and Closing Ceremonies of the Athens 2004 Olympic Games», *Journal of Sport and Social Issues* 34 (2010), σ. 236-251.



Εικ. 2 «Συναυλία» του Antoine Watteau. Σύλλογος Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία, Βασιλικό Θέατρο (27-12-1910). Σκηνογράφος: Νικόλαος Οθωναίος.
Πηγή: Μηνιαίον Παράρτημα της εφημερίδος *Αθήναι* Δ/1 (Ιανουάριος 1911), σ. 3027.



Εικ. 3. «Αθηνά Λημνία». Σύλλογος Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία, Βασιλικό Θέατρο (27-12-1910). Σκηνογράφος: Νικόλαος Οθωναίος.
Πηγή: Μηνιαίον Παράρτημα της εφημερίδος *Αθήναι* Δ/1 (Ιανουάριος 1911), σ. 3025.



Εικ. 4. «Πηγγή/Κρήνη». Σύλλογος Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία, Βασιλικό Θέατρο (27-12-1910). Σκηνογράφος: Νικόλαος Οθωναίος. Φωτογράφος: Ε. Λέστερ. Πηγή: Μηνιαίον Παράρτημα της εφημερίδος *Αθήναι* Δ/1 (Ιανουάριος 1911), σ. 3029.



Εικ. 5. «Η Αυτοκράτειρα [του Βυζαντίου] Θεοδώρα μετά της ακολουθίας της». Σύλλογος Ερασιτεχνών υπέρ του φθισιατρείου Σωτηρία, Βασιλικό Θέατρο (27-12-1910). Σκηνογράφος: Νικόλαος Οθωναίος. Πηγή: *Ελληνική Επιθεώρησις* Δ/39 (31-1-1911), σ. 1197.

Το θέατρο των εργατικών σωματείων στην Κύπρο τον 20ό αιώνα

Η Αντίληψη του θεάτρου ως φορέα ιδεολογικών θέσεων διατρέχει το θέατρο της νεότερης Κύπρου από τις πρώτες εκδηλώσεις του, κατά τον 19ο αιώνα, όταν το νησί βρίσκεται ακόμα υπό οθωμανική κυριαρχία. Στο τέλος του 19ου και στην αρχή του 20ού αιώνα – η Κύπρος περνά στη βρετανική κυριαρχία το 1878 – ο ιδεολογικός προσανατολισμός αφορά αρχικά τη δημιουργία εθνικής συνείδησης στους Ελληνοκυπρίους και την ενίσχυση του αιτήματος για ένωση με την Ελλάδα. Φορείς της εγχώριας θεατρικής παραγωγής είναι κυρίως μέλη της αστικής τάξης. Ακολούθως, χωρίς να έχει εκλείψει αυτή η τάση, η θεατρική δραστηριότητα που κυριαρχεί κατά τον Μεσοπόλεμο και τη δεκαετία του '40, φορείς της οποίας είναι κυρίως ερασιτέχνες, μέλη εργατικών σωματείων, έχει ως βασικό στόχο την ταξική συνειδητοποίηση των εργατών και τις συνακόλουθες διεκδικήσεις. Προηγείται, δε, και ακολούθως συμπίπτει με την έξαρση των εργατικών κινητοποιήσεων της δεκαετίας του '40, με αιτήματα βασικά εργασιακά δικαιώματα, όπως η οκτάωρη εργασία και η κοινωνική ασφάλιση. Στις ιστορικές καταγραφές, η εν λόγω δραστηριότητα αναφέρεται ως *θέατρο των συντεχνιών*: ο όρος *συντεχνία* χρησιμοποιείται και σήμερα στην Κύπρο για τα επαγγελματικά συνδικαλιστικά σωματεία.¹

Το παρόν κείμενο επιχειρεί την παράλληλη ανάγνωση του τοπικού ιστορικού και θεατρικού φαινομένου με τις αντίστοιχες τάσεις ανά τον κόσμο, συσχετίζει τους κυπριακούς θιάσους και τις παραστάσεις τους με το πολιτικό εργατικό κίνημα από το οποίο προέρχονται, και επικεντρώνεται σε μια κατ' αρχήν χαρτογράφηση του θεάτρου των συντεχνιών.² Περιορίζεται, δε, εξ ανάγκης στις ελληνόφωνες παραστάσεις, λόγω

1. Η ανακοίνωση στο Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο αφιερώθηκε στη μνήμη του Παντελή Βαρνάβα (1916-2013), ο οποίος υπήρξε ερευνητής της εργατικής ιστορίας της Κύπρου – ένας από τους ηγέτες των κρίσιμων απεργιών των μεταλλωρύχων, το 1948, και πρωτεργάτης στη δημιουργία του Ιστορικού Μουσείου της Παγκύπριας Εργατικής Ομοσπονδίας – και συγγραφέας βιβλίων που διασώζουν πολύτιμο σχετικό υλικό. Η συνεργασία με τον Π. Βαρνάβα σε ανύποπτο χρόνο κινητοποίησε το ενδιαφέρον μας για το θέατρο των συντεχνιών.

2. Η έρευνά μας για το εργατικό θέατρο στην Κύπρο αξιοποίησε κατ' αρχάς την καταγραφή των θεατρικών παραστάσεων των συντεχνιών που έγινε από τον Γιάννη Κατσούρη – ο οποίος, μεταξύ άλλων, αποδελτίωσε τον Τύπο της περιόδου –, όπως συγκεντρώθηκε στο βραβευμένο από την Ακαδημία Αθηνών έργο του, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α': 1860-1939, τ. Β': 1940-1959, Λευκωσία, 2005. Συμπεριελάβε δε τη μελέτη αρχαιακού υλικού (κυρίως από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου) και πηγών από τον Τύπο της εποχής, ενώ εξάντλησε την υπόλοιπη –πεπερασμένη– σχετική βιβλιογραφία.

της δυσχέρειας πρόσβασης στο αρχαιολογικό υλικό και τη βιβλιογραφία που αφορά τους Τουρκοκύπριους.³

Το εργατικό θέατρο

Στην Ευρώπη θεατρική δραστηριότητα από ομάδες εργατών παρατηρείται κυρίως κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Εντούτοις, οι πρώτες ενδείξεις εντοπίζονται ήδη μετά την επανάσταση του 1905 στη Ρωσία, όταν εργατικά σωματεία δημιουργούν ερασιτεχνικούς θιάσους που παρουσιάζουν κυρίως κλασικό ρεπερτόριο, με προτίμηση στους Ρώσους και Ευρωπαίους κλασικούς.⁴ Το εργατικό θέατρο γνωρίζει μεγαλύτερη ανάπτυξη μετά το 1917, συνδέεται με τους στόχους της Οκτωβριανής Επανάστασης και πειραματίζεται με νέα είδη θεάτρου: *Θέατρο προπαγάνδας* (agitprop), *ζωντανές εφημερίδες* (living newspapers), *θέατρο-ντοκουμέντο* (documentary theatre).⁵ Οι θίασοι που δημιουργήθηκαν περιόδευσαν σε όλη τη Ρωσία, ενώ κατά τη δεκαετία του '20 ο θίασος Μπλε μπλούζα (Синяя Блузка: Σίναγια Μπλούζκα, 1923-28), περιόδευσε στην Ευρώπη και επηρέασε κυρίως το γερμανικό θέατρο με συγγενείς προβληματισμούς.⁶ Την ίδια περίοδο εμφανίζεται και σε άλλες χώρες το αντίστοιχο φαινόμενο με την ίδια πειραματική διάθεση και συνδέεται με τα εκάστοτε ιστορικά γεγονότα, όπως η γενική απεργία του 1926 στη Βρετανία και η οικονομική κρίση του 1929 στις Η.Π.Α.⁷ Στη Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική, το εργατικό θέατρο αναπτύσσεται κυρίως στις δεκαετίες του '20 και του '30. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα ακόλουθα θεατρικά κινήματα: το γερμανικό Κόκκινο Μεγάφωνο (Das Rote Sprachrohr, 1927-33) και το καναδικό Θέατρο της Δράσης (Theatre of Action, 1936-40). Τα θεατρικά αυτά σχήματα πειραματίζονται με ποικίλα είδη: από τις ζωντανές εφημερίδες του ρωσικού θιάσου Μπλε μπλούζα μέχρι τα περίπλοκα μοντάζ του γερμανικού Κόκκινου Μεγαφώνου.⁸

Ειδικότερα στη Βρετανία, της οποίας αποικία ήταν η Κύπρος, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου το ερασιτεχνικό θέατρο ανθεί σε όλων των ειδών τις κοινότητες.⁹ Ως προς

3. Παρότι υπήρχε καλή συνεργασία ανάμεσα στους Ελληνοκύπριους και τους Τουρκοκύπριους εργατές στο πλαίσιο των εργατικών διεκδικήσεων, αντίστοιχες αναφορές στο θέατρο των Τουρκοκυπρίων δεν εντοπίζονται στη βιβλιογραφία στην οποία έχουμε πρόσβαση. Κάποια συνάφεια θα μπορούσε να εντοπιστεί στη δραστηριότητα της Ένωσης Τουρκοκύπριων Αγροτών, που περιοδεύει μάλιστα σε όλη την Κύπρο, και στην ύπαρξη θεατρικών ομίλων οργανωμένων από αθλητικά σωματεία, βλ. σχετικά Α. Γεωργίου – Υ. Ersoy – Σ. Περγίου, *Θεατρικό Ημερολόγιο 2009: Το θέατρο των Τουρκοκυπρίων / Tiyatro Takvimi 2009: Kibristürk Tiyatrosu*, Θεατρική Πορεία Λεμεσού, Λεμεσός, 2009.

4. Lynn Mally, *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Cornell University Press, Ithaca / London, 2000, σ. 7.

5. Robert Leach, *Theatre Studies. The Basics*, Routledge, New York, 2008, σ. 57-59.

6. Ο.π., σ. 59.

7. Lorraine A. Brown, «Review of Richard Stourac; Kathleen McCreery, *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain 1917-1934*», *Labour/Le Travail* 22 (Φθινόπωρο 1988), σ. 358-360.

8. Ο.π.

9. «In all kinds of communities», Claire Cochrane, *Twentieth-Century British Theatre. Industry, Art and Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, σ. 109. Το θέατρο της κοινότητας (community theatre) είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένο στη Βρετανία κι αφορά όχι μόνο ερασιτέχνες αλλά και ομάδες επαγγελματιών, οι οποίες επικεντρώνονται στη θεματολογία που ενδιαφέρει μια τοπική κοινότητα ή

τις κοινότητες εργατών, κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30 σημαντικότερα είναι το Θέατρο της Ενότητας (Unity Theatre) και το Εργατικό Θεατρικό Κίνημα (Worker's Theatre Movement), οι παραστάσεις των οποίων είχαν περισσότερο προπαγανδιστικό παρά ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Με το τελευταίο, δε, γίνεται μια προσπάθεια συστηματικότερης οργάνωσης του εργατικού θεάτρου της βρετανικής Αριστεράς.¹⁰ Τέλος, ο Erwin Piscator στη Γερμανία ίδρυσε, το 1920, το Προλεταριακό θέατρο (Proletarisches Theater), μια ομάδα από ερασιτέχνες ηθοποιούς που ανέβαζε παραστάσεις με πολιτικό περιεχόμενο, οι οποίες απευθύνονταν σε κοινό εργατών.¹¹ Για τον Πισκάτορ το θέατρο πρέπει να υπηρετεί τους στόχους της προλεταριακής επανάστασης. Υποστηρίζει ότι με την πάροδο του χρόνου οι ηθοποιοί πρέπει να προέρχονται από την εργατική τάξη, αλλά, προσωρινά, οι καθιερωμένοι (established) ηθοποιοί μπορούν να αξιοποιηθούν αν είναι διατεθειμένοι να μάθουν μια καινούργια προσέγγιση. Υποστηρίζει επίσης ότι ο ηθοποιός πρέπει να καταστεί πολιτικό ον και να παρουσιάζει σε θεατές, που είναι ίσοι με αυτόν, με στέρεο και σαφή τρόπο το υλικό της παράστασης, με τη μορφή ενός μανιφέστου του Λένιν.¹²

Όσον αφορά την Ελλάδα, παρότι η έρευνά μας υπήρξε μόνο ενδεικτική, διαπιστώνουμε ότι, κατά πάσα πιθανότητα, οι παραστάσεις εργατικών σωματείων δεν αποτέλεσαν ένα τόσο συλλογικό, διαρκές και σημαντικό για την ιστορία του τοπικού θεάτρου φαινόμενο όσο το αντίστοιχο, που θα εξετάσουμε παρακάτω, στην Κύπρο. Σταχυολογούμε, όμως, μια πληροφορία που αφορά το έργο *Ο Γήταυρος* του Ρήγα Γκόλφη, η παράσταση του οποίου αποτελεί και την αφετηρία του κυπριακού εργατικού θεάτρου: Στην εισαγωγή στην έκδοση του έργου, το 1921, ο εκδότης Χρύσος Γανιάρης μάς πληροφορεί μεταξύ άλλων για τα εξής:

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. [...] 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 και τον ψυχικό της υψωμό.¹³

Αντίστοιχες ιδεολογικά αναφορές θα συναντήσουμε ως προς τους ρητούς στόχους των κυπριακών συντεχνιών (όπως η προτεραιότητα στη βελτίωση του μορφωτικού επιπέ-

κοινότητα ανθρώπων με κοινά χαρακτηριστικά, προβλήματα ή ενδιαφέροντα. Πολύ συχνά αυτή η δραστηριότητα έχει πολιτικό χαρακτήρα.

10. Rachel Czwartacky, *In Time o' Strife: Agit-Prop and the British Workers' Theatre Movement*, <https://rachelcz.files.wordpress.com/2013/11/the-thesis.pdf> [20-9-2015].

11. Shomit Mitter, «Piscator (1893-1966)», Sh. Mitter – Maria Shevtsova, *Fifty Key Theatre Directors*, Routledge, New York, 2005, σ. 42 και Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1993, σ. 356.

12. Carlson, *Theories of the Theatre*, σ. 356.

13. Ρήγας Γκόλφης, *Ο Γήταυρος*, Αθηναϊκό Βιβλιοπωλείο Χ. Γανιάρης και Σία, Αθήνα, 1921. Βλ. επίσης: <http://www.sansimera.gr/anthology/294> [20-9-2015]. Το έργο είχε αρχικά δημοσιευθεί στο περ. *Νουμάς* το 1908.

δου των εργατών), και ως προς τα έργα που ανεβαίνουν, παρόλο που ο πολιτικός και ταξικός προσανατολισμός του ρεπερτορίου δεν είναι αμιγής.

Το θέατρο των συντεχνιών είναι ένα φαινόμενο καίριο για τη θεατρική ιστορία της Κύπρου λόγω του εύρους της διάδοσής του, λόγω της διάρκειας και της έντασής του και, κυρίως, λόγω της συμβολής του στη διαμόρφωση του επαγγελματικού θεάτρου του νησιού. Θα το παρακολουθήσουμε ως προς τις μορφές οργάνωσης, το ρεπερτόριο και το αισθητικό αποτέλεσμα, γνωρίζοντας ότι η εικόνα που έχουμε δεν είναι πλήρης: ο ερασιτεχνικός του χαρακτήρας και η σύνδεση του φαινομένου με την κομμουνιστική ιδεολογία δυσχέραινε την προβολή του στον Τύπο της εποχής.

Το ερασιτεχνικό θέατρο ως φορέας ιδεολογικών θέσεων

Θεατρική δραστηριότητα στην Κύπρο μαρτυρείται, ήδη, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αλλά από τη δεκαετία του '40 και έπειτα μπορεί να γίνει λόγος για ντόπιους θιάσους που έχουν επαγγελματικά χαρακτηριστικά.¹⁴ Την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα η θεατρική δραστηριότητα είναι έντονη.¹⁵ Στη Λευκωσία, κυρίως, οι αυτόκλητοι ηθοποιοί οργανώνονται γύρω από τα δύο πρώιμα οιονεί κόμματα της εποχής που δημιουργούνται με αφορμή το ζήτημα της εκλογής νέου αρχιεπισκόπου, το οποίο απασχολεί την Κύπρο από το 1900 έως το 1910. Πρόκειται για τους «Αδιάλλακτους» οπαδούς του Μητροπολίτη Κιτίου, και τους «Διαλλακτικούς» οπαδούς του Μητροπολίτη Κυρηναίας. Οι χαρακτηρισμοί αφορούν τη στάση τους απέναντι στη βρετανική κυριαρχία, κυρίως σε σχέση με το ζήτημα της ένωσης του νησιού με την Ελλάδα. Πρόκειται για την αντιπαράθεση της παραδοσιακής ελίτ της Λευκωσίας με την αστική ελίτ της –πιο κοσμοπολιτικής– Λάρνακας, κυρίως.¹⁶ Τα αντίστοιχά τους πνευματικά σωματεία, Αγάπη του Λαού και Κυπριακός Σύλλογος, αναπτύσσουν πλούσια θεατρική δραστηριότητα, συμβάλλοντας στη βελτίωση του επιπέδου των –ερασιτεχνικών πάντοτε– παραστάσεων.¹⁷ Παράλληλα, πυκνώνουν οι σχολικές παραστάσεις, που τότε παρουσιάζουν κυρίως αρχαία τραγωδία, επιλογή επίσης ιδεολογικά φορτισμένη.

Στην τρίτη δεκαετία του αιώνα συνεχίζεται η θεατρική δράση οργανισμών με πολιτικό προσανατολισμό, εν προκειμένω των εργατικών σωματείων: Η Οκτωβριανή Επανάσταση είναι πολύ πρόσφατη και ο απόηχός της έχει φτάσει στο νησί, σε μια εποχή που οι συνθήκες ζωής των αγροτών και της νέας τάξης των εργατών είναι ιδιαίτερα αντίξοες.¹⁸

14. Για το νεώτερο θέατρο της Κύπρου έως την Ανεξαρτησία, βλ. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*.

15. Για μια συνοπτική αναφορά στο θέατρο της περιόδου, βλ. Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, «Θίασοι και θεατρική δραστηριότητα στον εικοστό αιώνα», *Πολίτης της Κυριακής*, *Χρονικό* 107, 14-3-2010, σ. 5-6.

16. Βλ. σχετικά Σία Αναγνωστοπούλου, «Η Εκκλησία της Κύπρου και ο εθναρχικός της ρόλος: 1878-1960», *Σύγχρονα Θέματα* 68/70 (1999), σ. 198-227.

17. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 86-95.

18. Gregoris Ioannou, *Labour Relations in Cyprus: Employment, Trade Unionism and Class Composition*, PhD Thesis, University of Warwick, 2011, <http://wrap.warwick.ac.uk/47187/> [20-9-2015]. Βλ. επίσης Γρηγόρης Ιωάννου, «Η εργατική τάξη και το συνδικαλιστικό κίνημα 1920-1960», *Πολίτης της Κυριακής*, *Χρονικό* 37, 2-11-2008, <http://nekatomata.blogspot.com.cy/2008/11/1920-1960-2112008.html> [20-9-2015].

Η σημασία του θεάτρου των συντεχνιών συναρτάται με το γεγονός ότι ανθεί σε μια εποχή που δεν υπάρχει ακόμα επαγγελματικό θέατρο στο νησί. Οι πρώτοι θίασοι με επαγγελματικά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται κατά τη δεκαετία του '40 –με σημαντικότερους τους Λυρικό, Νέο Λυρικό και Ένωση Καλλιτεχνών Λευκωσίας– έχουν τελείως διαφορετικά ενδιαφέροντα από το εργατικό θέατρο και επικεντρώνονται στα δημοφιλή την περίοδο εκείνη μουσικά είδη (οπερέτα, επιθεώρηση, κυπριακή μουσική ηθογραφία).¹⁹ Οι ηθοποιοί είναι ακόμα αυτοδίδακτοι. Χωρίς πολιτική στόχευση, δρα στη διάρκεια του Μεσοπολέμου ο Πανεργατικός Σύνδεσμος Λευκωσίας. Παρά το όνομά του, δεν είναι εργατικό συνδικάτο, αλλά φιλολαϊκό σωματείο που αποστασιοποιείται ρητά από τους κομμουνιστές των συντεχνιών. Ο Γ. Κατσούρης γράφει ότι ο θίασος αυτός «έκανε συνειδητά κάτι σαν λαϊκό θέατρο».²⁰ Εμφανίζεται στο διάστημα 1922-39, πριν δηλαδή από τη μεγάλη ακμή του συντεχνιακού θεάτρου, επιτυγχάνοντας αξιοπρεπές επίπεδο στις παραστάσεις του και απήχηση στο κοινό. Το ρεπερτόριό του περιορίζεται στην πεπατημένη των προηγούμενων δεκαετιών με πατριωτικά και ιστορικά έργα. Η παρουσία του είναι συστηματική και οι παραστάσεις του ανεβαίνουν υπό την καθοδήγηση κυρίως του Κώστα Φυσεντζίδα και στη συνέχεια του Άγγελου και της Μαρίκας Βάζα.²¹

Οι συντεχνίες

Στην Κύπρο τα μοντέλα οργάνωσης των εργατών συναρτώνται με την εμφάνιση των ιδεών του κομμουνισμού: Μαρξιστικοί και συναφείς ιδεολογικοί πυρήνες υπάρχουν στη Λεμεσό από την αρχή της δεκαετίας του '20, ενώ το Κομμουνιστικό Κόμμα έχει το ιδρυτικό του συνέδριο το 1926, στην ίδια πόλη.²² Οι πρώτες συντεχνίες (όρος που επικράτησε, αν και χρησιμοποιήθηκε αρχικά και ο όρος σωματείο) συγκροτούνται και λειτουργούν άτυπα αρχικά, κατά τη δεκαετία του '20 στη Λεμεσό, με στόχο τη βελτίωση των όρων εργασίας και των συνθηκών ζωής των μελών τους.

Ο περί Συντεχνιών Νόμος, η πρώτη εργατική προστατευτική νομοθεσία, θεσπίζεται αρκετά αργότερα, το 1932, και βασίζεται στον αγγλικό Περί Συντεχνιών Νόμο του 1871. Από το 1932 έως το 1938, σε πέντε μόνο συντεχνίες επετράπη από τους Βρετανούς να εγγραφούν, αλλά η δυναμική της οργάνωσης των εργατών αποκαλύπτεται το 1939, όταν εγγράφονται 32 καινούργιες συντεχνίες. Τη χρονιά αυτή εφαρμόζεται η πρώτη συλλογική σύμβαση για οκτάωρη εργασία.²³

Στο μεταξύ, στα καταστατικά των περισσότερων εργατικών σωματείων γίνεται μεία στη μόρφωση των μελών τους. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι το καταστατικό του δρα-

19. Βλ. αναλυτική αναφορά στο θέατρο της περιόδου στο Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β', σ. 34-52 και συνοπτική στο Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974)*. Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σ. 64-67.

20. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 201-204.

21. Το εξ Ελλάδος θεατρικό ζεύγος και η θυγατέρα τους Ώρα προσέφεραν, με τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους στον χώρο, σημαντικές υπηρεσίες στο κυπριακό θέατρο, που έκανε τα πρώτα του βήματα προς τον επαγγελματισμό.

22. Βλ. Andreas Panayiotou, «Lenin in the coffee-shop: The communist alternative and forms of non-western modernity», *Postcolonial Studies* 9/3 (2006), σ. 267-280.

23. Ιωάννου, «Η εργατική τάξη και το συνδικαλιστικό κίνημα στην Κύπρο», σ. 7-10.

στήριου Σωματείου Ραπτεργατών Λεμεσού (1924) αναφέρει ως στόχους «την υλικήν καλυτέρευση των μελών του», αλλά και «την πνευματικήν ανύψωση αυτών».²⁴ Αυτός ο διττός στόχος διατρέχει συνολικά το φαινόμενο που μελετούμε.

Το 1925 συγκροτείται επισήμως το Εργατικό Κέντρο στη Λεμεσό, μια συνεργασία επαγγελματιών σωματείων της πόλης. Όπως επισημαίνει η Σ. Μουστάκα, η συστέγαση των συντεχνιών:

Δημιουργούσε προϋποθέσεις για λειτουργία μορφωτικών συλλόγων που θα αποτελούσαν εργαλεία για την υλοποίηση του στόχου. Με διαλέξεις, ανάγνωση εφημερίδων, συντήρηση νυχτερινών σχολείων, αθλητικές ομάδες, θεατρικές παραστάσεις, εργατικά μαθήματα προσπαθούσαν να απομακρύνουν τους εργάτες από συνήθειες όπως ήταν το χαρτοπαίγνιο και ο αλκοολισμός.²⁵

Στο Εργατικό Κέντρο, εις εκ των ομιλητών, με την ιδιότητα του δημοσιογράφου, ήταν ο Νίκος Καζαντζάκης, ο οποίος επισκέφθηκε το νησί τον Μάιο του 1926, άρτι αφιχθείς από τη Ρωσία.²⁶

Στο Εργατικό Κέντρο Λεμεσού ανεβαίνει, το 1925, η πρώτη παράσταση που γνωρίζουμε στο πλαίσιο του εργατικού θεάτρου: πρόκειται για τον *Γήταυρο* του Ρ. Γκόλφρη, έργο για το οποίο έγινε ήδη λόγος, ένα στρατευμένο, διδακτικό έργο για την κοινωνική ανισότητα και την απληστία του αφεντικού-κεφαλαιοκράτη. Για την ίδια την παράσταση δεν κατορθώσαμε να συλλέξουμε πληροφορίες πέρα από το ότι σημείωσε επιτυχία. Γνωρίζουμε, όμως, περισσότερα για την επόμενη παράσταση του έργου, στο Θέατρο Παπαδοπούλου στη Λευκωσία. Σύμφωνα με τον Λιασή Πιερή, ο ίδιος κι άλλο ένα στέλεχος του Εργατικού Κέντρου Λεμεσού πήγαν στη Λευκωσία για να οργανώσουν την εκεί παράσταση πεζή,²⁷ αφού δεν είχαν χρήματα για τα ναύλα του λεωφορείου. Τη βραδιά της παράστασης, στελέχη των συντεχνιών πουλούσαν –και εν ανάγκη χάριζαν– την έκδοση *Το βιβλίο του εργάτη*.²⁸ Την παράσταση ακολούθησε ομιλία του ηγέτη του κόμματος Κώστα Σκελέα, με την οποία παρότρυνε τους θεατές να ιδρύσουν εργατικά σωματεία, όπως είχε

24. Αναφερόμενη στο «Καταστατικόν του σωματείου “Ραπτεργατών Λεμεσού” καθώς εψηφίσθη στην ιδρυτική Γενική Συνέλευση της 17ης Νοεμβρίου 1924», «αντιπροσωπευτικό δείγμα που ενσωματώνει το πλαίσιο των στόχων του Εργατικού Κέντρου Λεμεσού», η Σ. Μουστάκα παραθέτει: «Βασιζόμενον επί της πάλης των τάξεων να επιδιώξη την υλικήν καλυτερεύεισιν των μελών του και την πνευματικήν ανύψωσησιν αυτών. Και το μεν α' το σωματείον θα το επιδιώξη διά της καλής οργανώσεως των εν Λεμεσώ Ραπτεργατών, ούτως ώστε διά της δυνάμεώς των να αποκτήσουν το οκτάωρον, την αύξησιν των ημερομισθίων, την αποζημίωσιν εκ μέρους των εργοδοτών των άνευ λόγου απολυομένων εργατών κ.λπ. (το σωματείον θα ενεργήσῃ και θα αγωνισθῇ όπως ψηφισθούσιν και ειδικοί εργατικοί νόμοι). Το δε β' διά του καταρτισμού βιβλιοθήκης από σοσιαλιστικά και εργατικά βιβλία ως και διά μαθημάτων και διαλέξεων ειδικών, προς απόκτησιν εργατικής συνείδησις» (βλ. Σωτηρούλα Μουστάκα, *Το Εργατικό Κίνημα στην Κύπρο την περίοδο της Αγγλοκρατίας, 1878-1955*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2010, σ. 102, <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:7604> [20-9-2015]).

25. Ο.π., σ. 194.

26. Γιάννης Λέφκης, *Οι ρίζες. Ιστορική μελέτη*, Λεμεσός, 1984, σ. 169-170.

27. Στον σημερινό αυτοκινητόδρομο η απόσταση ανάμεσα στο κέντρο της Λεμεσού και το κέντρο της Λευκωσίας είναι περίπου 85 χιλιόμετρα.

28. Παντελής Βαρνάβας, *Παλεύοντας για τη ζωή (Αναμνήσεις βετεράνων)*, Π.Ε.Ο., Λευκωσία, 1990, σ. 12-13.

ήδη γίνει στη Λεμεσό.²⁹ Ο Κατσούρης εκτιμά ότι «η θεατρική παράσταση ήταν απλά και μόνο μια ευκαιρία για διαφώτιση και πολιτική-οργανωτική δουλειά».³⁰

Οι μορφές οργάνωσης, το ρεπερτόριο, οι παραστάσεις

Το θέατρο των συντεχνιών εμφανίζεται σταδιακά σε όλες τις πόλεις και η ένταση του φαινομένου διαφαίνεται από τον αριθμό των εμπλεκόμενων ομάδων και των θεατρικών παραγωγών: Στο διάστημα 1925-45 καταγράφονται πάνω από 30 διαφορετικά ονόματα θεατρικών ομάδων. Οι ερασιτεχνικοί αυτοί θιάσοι συγκροτούνται από τα μέλη επαγγελματιών σωματείων (υποδηματεργάτες, εφημεριδοπώλες, κουρείς, οικοδόμοι, υπάλληλοι δημόσιων κέντρων, μικροκαταστηματάρχες, εργάτες εργοστασίου οδόντων, τυπογράφοι) ή συσπειρωμένες ομάδες εργατών και τεχνιτών της εκάστοτε πόλης ή, ακόμα, ομάδες εργαζόμενων γυναικών.

Στα χρόνια του Μεσοπολέμου, κατά τη δεκαπενταετία 1925-39, μαρτυρούνται τουλάχιστον 15 παραγωγές, ενώ στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου, κατά την πενταετία 1940-45, η δραστηριότητα των συντεχνιών παρουσιάζει εντυπωσιακή άνοδο με πλέον των 46 παραγωγές. Τα θεατρικά σχήματα είναι άλλοτε πιο σταθερά, άλλοτε εμφανίζονται άπαξ ή με διαφοροποιημένο όνομα, γεγονός που δημιουργεί δυσκολίες στην ταύτισή τους. Η πληροφόρηση που έχουμε για το περιεχόμενο και τους συντελεστές αυτής της πλούσιας δραστηριότητας είναι, επίσης, αποσπασματική: Οι τίτλοι των έργων συναντώνται συχνά παραλλαγμένοι και όχι σπάνια χωρίς το όνομα του συγγραφέα τους, ενώ τα ονόματα των ερασιτεχνών ηθοποιών σε λίγες περιπτώσεις παρατίθενται. Το επίπεδο των παραστάσεων είναι αρχικά στοιχειώδες και ακολούθως βελτιώνεται, καθώς οι ερασιτέχνες αποκτούν εμπειρία. Το εν λόγω κίνημα δίνει μεγάλη έμφαση στην παρουσία γυναικών ερασιτεχνών ηθοποιών στη σκηνή, και αυτό ήταν η πρώτη αποφασιστική κίνηση για την άρση των σχετικών προκαταλήψεων στο κυπριακό θέατρο.

Σταθμό σε αυτή την εξέλιξη αποτελεί η ίδρυση το 1940 του Ερασιτεχνικού Ομίλου Συντεχνιών Λευκωσίας, που συγκεντρώνει τα καλύτερα στελέχη των επαγγελματιών σωματείων, μεταξύ αυτών τους τυπογράφους και τους οικοδόμους. Ο όμιλος έχει καταστατικό και διοικητικό συμβούλιο και ο ρυθμός εργασίας των μελών του είναι αντίστοιχος με τους πρώιμους επαγγελματικούς θιάσους της εποχής: έως το 1943 ανεβάζει 14 παραγωγές.³¹

Αξίζει να αναφερθεί ότι την ίδια περίοδο (1940-45) η ένταση της θεατρικής δραστηριότητας είναι πρωτοφανής. Επιχειρώντας να σχηματίσει μια συνολική εικόνα της αυτής θεατρικής ακμής, ο Κατσούρης γράφει με το γλαφυρό του ύφος:

Το 1942 οι πάντες έκαναν θέατρο! Οι ερασιτέχνες των συντεχνιών, τα μέλη των χριστιανικών ενώσεων, τα μέλη των μορφωτικών συλλόγων, οι απόφοιτοι των γυμνασίων, οι στρατιώτες, οι αρτίστες των καμπαρέ, τα παιδιά των σχολείων. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα κοινωνικό φαινόμενο.³²

29. Το κόμμα υπήρχε ήδη ανεπίσημα, αλλά το ιδρυτικό συνέδριο πραγματοποιείται το 1926.

30. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 205.

31. *Ο.π.*, τ. Β', σ. 25.

32. *Ο.π.*, σ. 64.

Σημαντική εξέλιξη ήταν η δημιουργία από τον Ερασιτεχνικό Όμιλο Συντεχνιών Λευκωσίας της «Σχολής Θεάτρου των Οργανώσεων του Εργαζόμενου Λαού Λευκωσίας», το 1944. Αξίζει να επισημάνουμε την αντίληψη περί αναγκαιότητας της θεατρικής παιδείας, που μαρτυρείται από την ίδρυση της Σχολής –παρότι ήταν προφανώς αυτοσχέδια ως προς τη δομή και το περιεχόμενο των σπουδών– και συνδέεται με την προτεραιότητα στο θέμα της μόρφωσης, η οποία συναντάται ήδη, όπως είδαμε παραπάνω, στα καταστατικά των πρώτων συντεχνιών. Ο Γιώργος Φινόπουλος μάς πληροφορεί ότι:

Παραδίδονται ειδικά μαθήματα και καταβάλλεται κάθε προσπάθεια για την εξύψωση του αισθητικού και καλλιτεχνικού επιπέδου των μελών μας. Για την πρακτική εξάσκηση των μελών δημιουργήσαμε τη Δοκιμαστική Σκηνή, όπου διδάσκονται <sic> έμπρακτα την τέχνη της ηθοποιίας.³³

Η Σχολή δίνει και παραστάσεις και ο Κατσούρης παρατηρεί πολλές ομοιότητες ως προς το ρεπερτόριο της Σχολής θεάτρου και άλλων θιάσων εργατών της ίδιας περιόδου και εικάζει ότι οι ίδιοι, έμπειροι πλέον, ερασιτέχνες οργανώνουν τις παραστάσεις και στις δύο περιπτώσεις.³⁴

Ο Φινόπουλος, που εργαζόταν ως κουρέας και εξελίχθηκε σε ταλαντούχο ηθοποιό, στο πολύτιμο κείμενό του του 1944 –που έχει χαρακτήρα маниφέστου– υπερασπίζεται εξίσου την κοινωνική δικαιοσύνη, την ισότητα των φύλων, την αφύπνιση των χαμηλής μόρφωσης εργατών και αγροτών, την εκπαίδευση και την τέχνη, όπως την αντιλαμβάνεται το αριστερό κίνημα. Χαρακτηριστικά, το δημοσίευμα ξεκινά με τη δήλωση ότι «οι οργανώσεις του εργαζόμενου λαού αντιλαμβάνονται το θέατρο ως κοινωνικό σχολείο και ως πηγή χαράς καλλιτεχνικής πραγματικά και ανώτερης ψυχαγωγίας».³⁵

Ακόμα και μαθήματα ιστορίας θεάτρου εντάσσονταν στην ευρύτερη δραστηριότητα των συντεχνιών. Σε ανακοίνωση για την ίδρυση του Θεατρικού Ερασιτεχνικού Ομίλου των συντεχνιών της Λεμεσού, η πρώτη απόφαση που ανακοινώνεται είναι να «εξευρεθούν κορίτσια μορφωμένα» για τον θιάσο. Ακολούθως, μεταξύ άλλων, γίνεται λόγος για διαλέξεις ανά δεκαπενθήμερο «ειδικώς περί θεάτρου, διά να προπαρασκευασθούν τα μέλη του Ερασιτεχνικού Ομίλου και γενικώς να δημιουργηθεί μεταξύ των εργατών η αγάπη προς το θέατρον», για μαθήματα θεάτρου για τους ερασιτέχνες, προκειμένου να επιλεγούν τα μέλη του θιάσου, και τέλος, για τον εμπλουτισμό της βιβλιοθήκης των

33. Γιώργος Φινόπουλος, «Το θέατρο στις οργανώσεις του εργαζόμενου λαού», *Θέατρο* 17 (19-10-1944), σ. 1-2.

34. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β', σ. 30.

35. Φινόπουλος, «Το θέατρο στις οργανώσεις του εργαζόμενου λαού», σ. 1. Ο Φινόπουλος για ένα χρόνο, στο διάστημα 1952-53, διηύθυνε μαζί με τον Χρίστο Ελευθεριάδη τον επαγγελματικό θιάσο Κυπριακή Σκηνή. Παραθέτουμε, με επιφύλαξη, σχετικές πληροφορίες που δίνει η Μαίρη Ιγνατίου-Πιερίδου, η οποία αναφέρει ότι ύστερα από την ίδρυση του θιάσου Κυπριακό Θέατρο (με βασικό στέλεχος τον δημοφιλή κωμικό Νίκο Παντελίδη), «οι Λαϊκές Οργανώσεις [δηλ. της Αριστεράς] δεν μπορούσαν να μείνουν έξω από τη νέα κίνηση και συγκροτούν την Κυπριακή Σκηνή». Σημειώνει, δε, ότι «η συμμετοχή του Φινόπουλου ήταν αφιλοκερδής» και πιο κάτω υποστηρίζει ότι η Κυπριακή Σκηνή δημιουργείται «με μερική επιχορήγηση του Α.Κ.Ε.Λ.» βλ. Μαίρη Ιγνατίου-Πιερίδου, *Αναμνήσεις και εικόνες από το κυπριακό θέατρο*, Λευκωσία, 1993, σ. 25, 56. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι ότι το ρεπερτόριο της Κυπριακής Σκηνής, παρά τα πολιτικά συμφραζόμενα της ίδρυσής του, δεν ξεφεύγει από το καθιερωμένο εκείνη την περίοδο ρεπερτόριο με ηθογραφικά και φαρσικά έργα.

συντεχνιών με θεατρικά έργα. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο Όμιλος «στην προσπάθειά του να προωθήσει τους εργάτες μέλη των συντεχνιών να αγαπήσουν το θέατρο και να γίνουν ερασιτέχναι και για να μορφωθούν γενικά οι εργάται γύρω στο θέατρο» καλεί τον Νίκο Σ. Νικολαΐδη να δώσει στο οίχημα των συντεχνιών διάλεξη με θέμα «Η γένεσις του θεάτρου». Τον επόμενο μήνα, δε, ο Νικολαΐδης έδωσε διάλεξη για τον Μολιέρο.³⁶

Η συγκέντρωση των ερασιτεχνών από επαγγελματικά σωματεία σε επαρχιακούς ομίλους ενίσχυσε τη σταθερότητα των παραγωγών και βελτίωσε το επίπεδο των παραστάσεων, ωστόσο ως παράπλευρη απώλεια αραιώνει η δραστηριότητα των επί μέρους συντεχνιών. Οι ερασιτέχνες των συντεχνιών υποστηρίζονταν από την οικογένεια Βάζα, κατά πάσα πιθανότητα όχι μόνο για τις παραστάσεις για τις οποίες έχουμε στοιχεία. Η Μαρίκα Βάζα και η κόρη της Ώρα κάλυπταν συχνά τις ελλείψεις της διανομής ως προς τους γυναικείους ρόλους. «Όλες οι πληροφορίες μιλούν για διαρκή συμμετοχή τους στο συντεχνιακό θέατρο, όπως και σ' εκείνο του Πανεργατικού μετά, βέβαια, το 1931», επισημαίνει ο Κατσούρης.³⁷

Το 1945 γίνεται απόπειρα από τις Νέες Συντεχνίες που πρόσκεινται στη Δεξιά να κάνουν αισθητή την παρουσία τους, αλλά ανεβαίνουν δύο μόνο παραστάσεις από το Θεατρικό Τμήμα Νέων Συντεχνιών Αμμοχώστου και τις Νέες Συντεχνίες Λεμεσού. Μετά το 1945 παραστάσεις ανεβαίνουν από τις συνενωμένες συντεχνίες των πόλεων, με αισθητά μικρότερη συχνότητα ωστόσο. Ο Κατσούρης επισημαίνει ότι η κάμψη αυτή οφείλεται στη συγκέντρωση των θεατρικών δυνάμεων στον Προμηθέα, στη σταδιακή (κυρίως από το 1942) ανάπτυξη μουσικού θεάτρου με επαγγελματικές προδιαγραφές –που αποτελούσε πιο ελκυστικό ψυχαγωγικό θέαμα– και στην επανεμφάνιση ελληνικών περιουσιών θιάσων στο νησί από το 1945, με το τέλος του πολέμου.³⁸

Το ρεπερτόριο συναποτελούν δύο πόλοι: Ο πρώτος περιλαμβάνει έργα γύρω από την κοινωνική καταπίεση και την ταξική συνειδητοποίηση, όπως *Ο Γήταυρος*, που ήδη αναφέραμε, τα έργα του Δημήτριου Ταγκόπουλου *Ο Λυτρωμός* και *Στην εξώπορτα*, η αξιόλογη *Δημοκρασία* του Κύπριου ποιητή, θεατρικού συγγραφέα και δημοσιογράφου Τεύκρου Ανθία με θέμα την τοκογλυφία που μάστιζε τον κυπριακό αγροτικό πληθυσμό, οι *Αντάρτες* του Μάνθου Κέτση, το *Νυξ Ελεημοσύνης* του Ιωάννη Βουλοδήμου, το *Κόκκινο πουκάμισο* και το *Μια νύχτα μια ζωή* του Σπύρου Μελά. Άξια λόγου –και περαιτέρω διερεύνησης– είναι η επιλογή των Συντεχνιών Στροβόλου (στη Λευκωσία) να ανεβάσουν το πρώτο έργο για παιδιά που εκδίδεται, το 1936, στην Κύπρο, τον *Γιόκα* μας του Ανθία.

Ο δεύτερος πόλος αφορά τα συνήθη έργα του έως τότε κυρίαρχου ρεπερτορίου: γαλλικά μελοδράματα και ιστορικά έργα, επιλογές που εξηγούνται, αν συνοπλογιστεί η δυσκολία πρόσβασης σε καινούργια κείμενα. Δεν είναι, όμως, παράτολμη η εικασία ότι τα οικεία στο κοινό και εύπεπτα έργα συνέβαλλαν ώστε να είναι οι παραστάσεις

36. Είδηση στην *Ελευθερία*, 6-10-1940, επιστολή με ημερομηνία 19-9-1940 και είδηση στη *Χρόνος*, 19-10-1940, αντίστοιχα. Το υλικό προέρχεται από το Αρχείο Νίκου Σ. Νικολαΐδη, στο Θεατρικό Μουσείο Κύπρου. Στον Ν. Σ. Νικολαΐδη (1909-1989) οφείλεται το βασικό κληροδότημα με θεατρικό αρχειακό υλικό, που αποτέλεσε την αφετηρία για τη δημιουργία του Μουσείου.

37. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 207. Βλ. και πιο πάνω, σημ. 19.

38. Ο.π., τ. Β', σ. 31.

ελκυστικές και εύληπτες και πιο ευπρόσδεκτη η πολιτική παρέμβαση που συχνά τις συνόδευσε.

Το Παγκύπριο Θέατρο Προμηθέας (1945-46)

Την καινούργια δυναμική που έφερε το φαινόμενο του θεάτρου των συντεχνιών συνθέτει το Παγκύπριο Θέατρο Προμηθέας, που είναι ο πρώτος επαγγελματικός θίασος πρόζας στο νησί. Τον Φεβρουάριο του 1945 ο θίασος δίνει την πρώτη του παράσταση με την *Καινούργια ζωή* του Δημήτρη Μπόγρη, σε σκηνοθεσία του Άγγελου Βάζα. Η επιλογή του ονόματος του νέου θιάσου, ο προσδιορισμός *Παγκύπριο Θέατρο* –όστερα από τις ομάδες των επαγγελματικών σωματείων και ακολούθως τις συσπειρώσεις τους ανά επαρχία–, αλλά και η αναφορά στον μυθικό ήρωα, τον επαναστάτη Προμηθέα, συναρτάται με το γεγονός ότι ο θίασος αποτελεί το απαύγασμα του θεάτρου των εργατικών σωματείων. Συνδέεται, δε, με τις συντεχνίες, ως προς το πολιτικό υπόβαθρο και τις προθέσεις, το ρεπερτόριο και επίσης ως προς τα πρόσωπα: τροφοδοτείται με ηθοποιούς από τη «Σχολή Θεάτρου» και, κυρίως, αποτελεί πρωτοβουλία αριστερών διανοουμένων –βασικός μοχλός είναι ο πολυσχιδής Τεύκρος Ανθίας. Το Α.Κ.Ε.Λ. υπήρξε βασικός παράγοντας στην ίδρυση και στη λειτουργία του Προμηθέα.³⁹

Η σύντομη διαδρομή του, έως τον Αύγουστο του 1946, υπήρξε ιδιαίτερα δυναμική, καθώς ανέβασε 16 παραγωγές. Δάσκαλοι και σκηνοθέτες του θιάσου υπήρξαν ο Άγγελος Βάζας και στη συνέχεια ο Αδαμάντιος Λεμός, που προσκλήθηκε στην Κύπρο μαζί με τη Μαίρη Γιατρά-Λεμού, ενώ σταθερός συνεργάτης στη σκηνογραφία είναι ο ζωγράφος και χαράκτης Τηλέμαχος Κάνθος, μια εξέχουσα φυσιογνωμία της κυπριακής τέχνης. Ο Προμηθέας θα αναδειχθεί ως το πιο σοβαρό θεατρικό σχήμα της εποχής του, τόσο ως προς τις προθέσεις όσο και ως προς το αποτέλεσμα.

Συγγενείς μεταγενέστερες περιπτώσεις

Η συμμετοχή των εργατών ως δημιουργών στη θεατρική ζωή κατά τις επόμενες δεκαετίες –πέρα από την πληθώρα αμιγώς ερασιτεχνικών ομάδων σε επίπεδο τοπικών κοινοτήτων– συναντάται σε τρία ενδιαφέροντα ανόμοια παραδείγματα. Το πρώτο είναι το Νέο Θέατρο που ίδρυσε η Μόνικα Βασιλείου, στη Λεμεσό, το 1962. Η Βασιλείου, η οποία σπούδασε θέατρο στη Μόσχα, εργάστηκε συστηματικά για μερικούς μήνες με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς της, εργάτες κυρίως. Δύο από τα τρία έργα που ανέβασε το Νέο Θέατρο είχαν πολιτικό και ταξικό χαρακτήρα: το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και το *Για ένα κομμάτι γης*, διασκευή από τον Τζακ Κίρκλαντ του μυθιστορήματος του Έρσκιν Κάλντγουελ *Καπνοτόπια (Tobacco Road)*.⁴⁰

39. Στο βιβλίο του *Η ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό Οδοιπορικό*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 1989, ο Αδαμάντιος Λεμός αναφέρεται σε επιστολή που έλαβε τον Ιούλιο του 1945 από το Α.Κ.Ε.Λ. που τον καλούσε «να οργανώσει το κυπριακό θέατρο» (σ. 163) και παραθέτει επιστολή του Πολιτικού Γραφείου της Κεντρικής Επιστολής, στην οποία είναι εμφανής ο καθοριστικός ρόλος του κόμματος στη λειτουργία του θιάσου (σ. 169).

40. Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974)*, σ. 286-288.

Δεύτερο, τελείως διαφορετικό παράδειγμα, είναι ο επαγγελματικός θίασος Εργατικός Θεατρικός Όμιλος της Σ.Ε.Κ. (που ιδρύει και συντηρεί η προσκείμενη στη Δεξιά, Συνομοσπονδία Εργατών Κύπρου). Ο Ε.Θ.Ο.Σ. εμφανίζεται με επιτυχία στο διάστημα 1963-66, με ελαφρύ κυρίως ρεπερτόριο: επιθεώρηση, κυπριακή ηθογραφία και μουσική κωμωδία.⁴¹

Συναφής με το κίνημα που περιγράψαμε είναι η δραστηριότητα ενός θιάσου που – όχι τυχαία – έχει και πάλι το όνομα Προμηθέας: το 1976 κάνει την πρώτη του εμφάνιση το Λαϊκό Θέατρο Προμηθέας, που διευθύνεται από τον Χρίστο Ζάνο. Ο ερασιτεχνικός θίασος δημιουργήθηκε με υποστήριξη της Ενιαίας Δημοκρατικής Οργάνωσης Νεολαίας (Ε.Δ.Ο.Ν.), της νεολαίας του Ανορθωτικού Κόμματος Εργαζομένου Λαού (Α.Κ.Ε.Λ.) και έχει την έδρα του στο θέατρο του κτηρίου της Παγκύπριας Εργατικής Ομοσπονδίας (Π.Ε.Ο.). Το ρεπερτόριο του Προμηθέα έχει κυρίως πολιτικό και ταξικό χαρακτήρα.

Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως παραγωγή της ομάδας είχε τίτλο η *Μεγάλη Απεργία*, που βασίζεται στο έργο του Μπρεχτ *Η εξαίρεση και ο κανόνας* (1977). Τα πρόσωπα του έργου είναι Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι που συμμετέχουν στην ιστορική απεργία των μεταλλωρύχων στην Κύπρο το 1948: στη σύνθεση του κειμένου της παράστασης, οι απεργοί είναι οι ηθοποιοί που ανεβάζουν το έργο του Μπρεχτ, για να ενισχύσουν το απεργιακό ταμείο.⁴²

Επιλογικές παρατηρήσεις

Ο κριτικός Τάσος Λιγνάδης, σε μια εύστοχη συνοπτική αναφορά του στην Κύπρο της περιόδου, σημειώνει:

Στη μεταπολεμική περίοδο αποκρυσταλλώνεται στην Κύπρο η μεταβολή της κοινωνικής δομής. Η προώθηση της αστικοποίησης και η εμφάνιση πλουτοκρατικών ενδείξεων προσθέτει νέες μορφές σχέσεων στην παλιά αγροτικοφανή κοινωνία. Το αστικό κοινό στις κυπριακές πόλεις γίνεται πιο κλειστό και οι προτιμήσεις του ανάλογες. Δίπλα του ζει ένα εργατικό σύνολο δυναμικό, απαιτητικό και οργανωμένο.⁴³

Η θεατρική δραστηριότητα, που αναπτύσσεται κατά τον Μεσοπόλεμο και κατά τη δεκαετία του '40 από ερασιτέχνες-μέλη εργατικών σωματείων, έχει ως βασικό στόχο την ταξική συνειδητοποίηση των εργατών αλλά και τη μόρφωσή τους. Διέπεται, δε, από εντυπωσιακό ζήλο τόσο ως προς τους πολιτικούς τους στόχους όσο και ως προς την τέχνη του θεάτρου. Ανεβαίνουν παραστάσεις πρόζας και συχνά τα έργα έχουν πολιτική χροιά, αλλά ο κοινωνικός και ταξικός χαρακτήρας δεν είναι αμιγής.

Σε αντίθεση με το αντίστοιχο διεθνές παράδειγμα, όπου το εργατικό θέατρο συνδέεται με πειραματισμό με νέες φόρμες ως προς τη δραματοουργία και τη σκηνική της

41. Ο.π., σ. 291-295.

42. Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, «Το θεατρικό τοπίο στην Κύπρο (1974-1986): Ανακατατάξεις των θιάσων και ρεπερτόριο», Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 335-336.

43. Τάσος Λιγνάδης, «Το θέατρο στην Κύπρο», *Ακτή* 7 (1991), σ. 294-311. Πρόκειται για ομιλία του έγκριτου κριτικού στη Σχολή Μωραΐτη στην Αθήνα, το 1975.

πραγμάτωση, στην Κύπρο το ύφος των παραστάσεων δεν ξεφεύγει από τα καθιερωμένα, καθώς δεν έχει εγκαθιδρυθεί ακόμα επαγγελματική παράδοση, ώστε να υπάρχει και ανάγκη ανατροπής της.

Πρωτοποριακή ήταν, εντούτοις, καθεαυτή η πρωτοβουλία να δημιουργηθεί και να παρουσιαστεί θέατρο από εργάτες που να απευθύνεται σε αντίστοιχο εργατικό κοινό. Μέσα από αυτή τη δραστηριότητα, το θέατρο αποκτά πρόσβαση σε ένα ευρύτερο, νέο κοινό. Τα ιδεώδη της δημοκρατίας, της ισότητας και της εκπαίδευσης αποτελούν βασικό υπόβαθρο αυτής της δραστηριότητας, λόγω τόσο της στόχευσης σε καλύτερες συνθήκες ζωής όσο και της δυνατότητας που προσφερόταν στον καθένα να δοκιμάσει τις δυνάμεις του και να ενταχθεί σε αυτό το πολιτικό-καλλιτεχνικό κίνημα. Επίσης, οι πιο έμπειροι αναλαμβάνουν την εκπαίδευση των νεώτερων ερασιτεχνών και, τέλος, ενθαρρύνεται και επιτυγχάνεται η παρουσία γυναικών στη σκηνή.

Πρόκειται για ένα κίνημα με μεγάλο εύρος, αισθητή επίδραση και πολλαπλούς στόχους: ταξική αφύπνιση, κοινωνική δικαιοσύνη, θεατρική επιμόρφωση ηθοποιών και θεατών, ευρύτερη παιδεία, επιμελημένες θεατρικές παραστάσεις. Αυτό αποδεικνύεται από την έκταση της δραστηριότητας και τη συμβολή του φαινομένου στην εξάπλωση του ευρύτατα διαδεδομένου θεάτρου των τοπικών συλλόγων σε μικρά και μεγάλα χωριά και προάστια των πόλεων.⁴⁴

Το θέατρο των συντεχνιών, παρότι εν πολλοίς οι στόχοι του σχετίζονταν με την προώθηση πολιτικών θέσεων, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για να προκύψουν από τη μεγάλη δεξαμενή των ερασιτεχνών ηθοποιοί που είχαν τον ενθουσιασμό, την αφοσίωση και, πλέον, εν σπέρματι, την παιδεία ώστε να στελεχώσουν ωριμότερους καλλιτεχνικά θιάσους. Καίρια εξέλιξη υπήρξε η ίδρυση του Προμηθέα· με την κουλτούρα της συνεχιζόμενης εκπαίδευσης και με την αναζήτηση νέου και πιο απαιτητικού ρεπερτορίου από τον θίασο, καθώς και με μια υποφώσκουσα αντίληψη δουλειάς συνόλου έγινε ένα αποφασιστικό βήμα προς την εδραίωση του επαγγελματισμού, αλλά και για την καθιέρωση υψηλότερων καλλιτεχνικών προδιαγραφών στο κυπριακό θέατρο.

44. Ένα σημαντικό συναφές θέμα, στο οποίο δεν υπεισέρχεται το παρόν κείμενο, είναι το θέατρο των τοπικών συλλόγων και σωματείων. Πρόκειται για συγκοινωνούντα δοχεία με το συντεχνιακό θέατρο: Την ίδια περίοδο, αλλά και κατά τις επόμενες δεκαετίες, τοπικά σωματεία, που συνήθως πρόσκεινται πολιτικά στη μία ή την άλλη παράταξη, αναπτύσσουν πλούσια δραστηριότητα. Η μεγάλη ώθηση δόθηκε από τους συλλόγους της Αριστεράς, συχνά σε συνεργασία με τις συντεχνίες, και ακολούθησε η κινητοποίηση συλλόγων που καθοδηγούνταν από την Εκκλησία· βλ. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β', σ. 73. Ενίοτε, στην ίδια κοινότητα δύο σύλλογοι αντίπαλοι ιδεολογικά ανταγωνίζονταν και στο θέατρο. Το θέατρο στις κοινότητες παρουσιάζει εντυπωσιακή άνθηση στο διάστημα 1940-45: ο Κατσούρης (ό.π., σ. 71) εντοπίζει 540 παραστάσεις σε κοινότητες και προάστια των πόλεων. Σχετική πληροφόρηση δίνεται, επίσης, σε βιβλία του Παντελή Βαρνάβα και κυρίως στο *Παλεύοντας για τη ζωή*, και στο βιβλίο του Χρίστου Πέτα *Το κίνημα των μορφωτικών συλλόγων 1939-1945*, Λευκωσία, 1992.

OPENING SPEECH
SUMMARY

WALTER PUCHNER

Democracy - Dialogue - Theatre

This subtle inaugural communication, delivered as starting point of the 5th Pan-Hellenic Conference of Theatre Science in front of the total audience of participants of the conference in the historical ceremonial hall of the Kapodistrian and National University of Athens, analyses the strong links between the administrative institution of constitutional and parliamentary democracy and the artistic institution of organized theatre as a synthetic and creative cooperation of different art forms, based both on the communicative processes of dialogue. Democratic politics and art expression in the verbal modalities of performative speech acts in front of a public audience, exchanging different opinions and leading to a compromise and synthesis of ideas and visions, are linked together by basically the same ways of creating a flexible collective strategy of surviving and a coherent common interpretation of history, presence and future, providing for the individual as well as for the collective group of citizens a common worldview, which ensures the dignity of being and the sense of life in an organized universe of common ideas, values and habits, respecting the freedom of expression for all members of society.

«Drama of life», «social drama» and scenic performance on the theatre stage are interfering in many ways, as expressed in the parabolic metaphor of «world theatre», created firstly by the cynic and stoic philosophers of late antiquity, then by theologians in Byzantium and the famous playwrights of western Renaissance and Baroque literature, like Shakespeare and Lope de Vega, and modified by modern theatre-sociology and theoreticians of theatre: as the fictional world of stage production and scenic presentation is structured in a similar way as the experienced social reality of every day and festive life, communicated by a system of signalized signs of communications, creating and interpreting meanings and responding to intellectual and emotional stimuli on an collective and individual basis. There is no essential democracy without dialogue and no complex dramatic form without the verbal synthesis of different opinions and worldviews of the *dramatis personae* in a theatrical play.

The manifold procedures of globalization deprive human cultures of alternative ways of thinking and organizing societies, giving sustainable solutions for the ever changing realities of the future and the lasting problems of the planet, caused by short-sighted human activity, based on the exploitation of nature resources and the irrational accumulation of monetary profit. According to the ideological guidelines of neoliberal capitalism numbers are more important than human beings, quantification of everything has substituted the feeling for and the estimation of quality. The definition of democracy is closely linked to the dialogic structures of creating common sense and collective values, as drama is focused

on enacted and performed processes of interactions of scenic roles, creating in the end the organized fictional world of a theatre play. However, the implementation of dialogic structures in communication implies the ability of listening, anticipating a different viewpoint and the possibility of changing mind; the outcome of an open discussion is principally not predictable, but the result, as a product of creative synthesis of different opinions, is in terms of sociability more important than every dictated axiomatic directive, as genius as it may be. Furthermore, the necessity of utopias is outlined, in order to face future; the reservoir of different thinking, experiencing reality and viewing life and the world is precious, because otherwise the alternative ways of intellectual anticipation of reality and the creative reactions to given situations leading to dead ends are capsulated in the mere repetitions of the same traditional ways of thinking. Every different culture, way of living and thinking, on a collective or individual level, is worth of study and preservation, as a reservoir of given alternative ways of organizing life and societies, as a living think-tank of facing future problems of surviving, improving quality of life for all and manipulating in a positive manner the bad traditions created by recent materialistic civilization.

Moreover, art is an outstanding paradigm for the creation of alternative realities; and theatre realizes this utopia in a very special and convincing way, using as material of expression the very essence of existence, the human body. In some sense, art is a way of exploring possible realities, as science is a set of methods to analyze existing reality. The art work transcends reality, creating different worlds in a fictional status. The difference between *fictum* and *factum* is relativized by the possibility of realization of alternative ways of organizing life and thinking of the future world, at least on the level of social organization and cultural creativeness. The possibility of realization of the inexistent, as is demonstrated by artwork and in a special performative way by theatre art, is the presupposition of effective handling of the future of mankind, with flexibility, fantasy, realism and a sense of justice and a sensibility for the values of equality. Such flexibility is grounded on the knowledge of a great number of alternative ways of organizing life and society; and this knowledge is provided by the study of history, the exploration of societies in the third world, by political theories, utopias and visions, as well as by the very essence of art production. Every evening on the stages of theatre different realities are created, enacted and received by a collective audience in a public event of bilateral communication, and every spectator is eyewitness of the fascinating event of the temporary creation of a different reality. This is the «revolutionary» moment of theatre (and art in general). No reality is forever. But instead of suffering the changes caused by the ephemeral circumstances of history, mankind could create and realize its own visions of a better future, as it is demonstrated by the scenic art: in a democratic way and with the method of dialogue.

ABSTRACTS - ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΞΕΝΙΑ ΑΙΔΟΝΟΠΟΥΛΟΥ / XENIA AIDONOPOULOU. *Children's theatre in the era of crisis in Greece. The paradigm of Poreia Theatre*

Possibly the most important breakthrough in children's theatre in Greece was made in the 70's. The founding of the Children's Stage by Xenia Kalogeropoulou in 1972 played a decisive part in the transition from a theatre that was not exclusively practiced by specialists to a purely professional children's theatre. Forty years later, and amidst a crisis environment, the majority of the extensive number of theatres that are children oriented seem to either avoid or neglect the necessity for more groundbreaking choices with regard to the dramatic texts, choices that is, that connect theatre to the socio-political milieu. Though the Greek crisis would be expected to at least provoke the search for a repertoire that would touch upon the new reality of the young audiences' everyday life, such a thing did not happen. Nevertheless, this is not the case with the productions of the children's stage of Poreia Theatre. From October 2011 to April 2014, director Vasilis Koukalani staged in Poreia Theatre Volker Ludwig's plays *A celebration at Nourian's* and *Balle, Malle, Hupe und Artur*. Volker Ludwig founded in the late 60's the most famous avant-garde German theatre troupe, addressing younger audiences: The Grips Theater. Grips promoted a form of modern popular and political people's theatre, which remains active till our days. Xenophobia, racism, social injustice, city life, growing up in hostile environment, regaining control of public spaces, broken home family lives and environmental concerns are some of the issues Ludwig's plays highlight. Along with commenting on the political-ideological content of the plays mentioned above, this paper will attempt to point out their direct reference to modern Greek society. Moreover, it will refer to the overall aesthetic proposal of Poreia Theatre, which is to promote a children's theatre that aims to familiarize its young audience with critical and political thinking.

ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ / IOANNA ALEXANDRI. *The city on stage: Performances within and through the urban and the construction of a hybrid social experience*

In this paper I will discuss three stage productions that took place in public space, either in form of a promenade walk or involving the city population as a community, thus demonstrating the performative power of urban space. These three productions were all presented in Athens during the economic crisis: *Prometheus in Athens* by Rimini Protokoll (2010), *No Man's Land* by Dries Verhoeven (2014) and *Post-Yapi: A very nice place* by the Greek theatre company «Group 7» (2013-2014). Although these productions have different conceptions of art in aesthetics, there is a common element: the active involvement of the audience. This new element offers a fresh view of the city; the public space is being re-appropriated by spectator, putting into an alternative perspective the dynamics of the social construction of urban space. The performance analysis will reveal two

dimensions: a narrative one consisting of verbal references evoking the image of the city and a performative one which is based on the transformative power of proxemics. These two dimensions at their intersection will prove the theatrical experience as a hybrid social one resulting in crossing the boundaries between aesthetics and politics.

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ / MINAS I. ALEXIADIS. *Don Giovanni by Mozart and Da Ponte: A «villain» or a heroic figure in the Age of Enlightenment?*

This paper focuses on certain aspects of Da Ponte's libretto profiling the character and the deeds of Don Giovanni, and also on the relevant musical dramaturgical choices of W. A. Mozart under the influence and within the Age of European Enlightenment. At first, a compact synopsis of the plot is presented along with historical facts and commentaries on the creation of this opera. It has been often discussed, that libertine Don, as a strong willed and resolute heroic figure of Enlightenment, could be acquitted on all charges concerning his overall terrible behavior («raping» Donna Anna, killing her father, the Commendatore, during a duel, setting intrigues and misguiding his former «wife» Donna Elvira, the young village beauty Zerlina and her broom Masetto, using his servant Leporello etc.). Observing the interaction between Don and all these characters, it becomes somehow evident that Don Giovanni / Don Juan is here indeed conceived as a brave, life-affirming and celebrating figure within the Age of Enlightenment, under the historical perspective of 17th and 18th centuries libertinage.

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ / ALEXIA ALTOUVA. *Corporate troupes: A democratic theatrical institution in the early years of Metapolitefsi*

The paper focuses on the course of corporate troupes in the early years of Metapolitefsi. More specifically, it refers to the general context of the institution, the action of the troupes, the repertoire and the role of the press. Moreover, reference is made a) to the action of the troupe of «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» [Free Artists] as well as other similar theatrical groups until 1980, b) to the goals of corporate troupes, as elaborated in the post-dictatorship period, c) to the role of Σ.Ε.Η. [Association of Greek Actors] as regulator of the institution. It is worth mentioning that all evidence derives from documents, biographies, photographic and other archive material, as well as research to the everyday and periodical press of that period.

ΙΩΑΝΝΗΣ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΒΑΜΒΟΥΚΟΣ / IOANNIS-ALEXANDROS VAMVOUKOS. *The political Arthur Miller through his play The creation of the world and other business*

Arthur Miller has been a socially sensitive and politically involved dramatist from the onset of his theatrical career. In *The Creation of the World and Other Business* (1972) he deals with the familiar themes of family clashes, disillusionment and guilt – but with a twist. Moving away from the realistic style which made him famous, Miller chooses well-known biblical figures as ideal symbols in an intriguing socio-political allegory about the ones who

govern and those who are governed. Dramatising the life of the first family, from birth to demise, Miller shows us how the private is intertwined with the public and draws critical attention to the responsibility each one carries about one's actions, both on a microscopic-familial as well as on a macroscopic-public level. We propose to rediscover the play in all its relevance to Miller's general work and to current social and political issues. Thus, we could allow ourselves a return to our civilisation's biblical roots, the possibility of a voyage into the memory of the first betrayal, nurturing a necessary introspection and fertilising a discussion around the always relevant themes of responsibility, forgiveness and forgetfulness.

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ / GOGO K. VARZELIOTI. *Theatre and republics: The «renaissance» of Greek theatre (16th-17th centuries)*

An overview of the history of Greek theatre demonstrates that the first two landmarks in terms of dramaturgy were observed within the framework of two prominent, at European level, republics. This paper focuses on outlining the course of the Greek theatre, starting from its first major milestone within the Athenian Republic until the second milestone that was reached in Crete under the rule of another significant republic: that of the «Serenissima» Republic of Venice, when the first period of the modern Greek theatre was established during the last century of Venetian rule on the island. Having followed a course marked by continuities and ruptures through the Roman and Byzantine theatres and hippodromes, and mediated by the influence of Italian Renaissance, theatre in Crete under Venetian rule constitutes a product of the sociopolitical ferments that led to the pinnacle of Veneto-Cretan civilization. And, although playwriting was connected with upper social classes –a phenomenon dictated by social and political conditions–, these theatrical plays soon transcended their specific social context and occupied a special position in both written and oral tradition, thus paving the way for the next phase of Modern Greek theatre.

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ / ARETI VASILIOU. *The suspended step of democracy: Governor Kapodistrias' figure in modern Greek theatre of the 19th and 20th centuries*

Symbol of irreconcilable ideological and political beliefs, the murder of Greece's first governor Kapodistrias has been often used as an interpretative historical allegory of the national «present» of the 20th century. The social, political and ideological conflicts of the various periods of modern Greek history and especially the model of political organization that the Greek state should follow -parliamentary or monarchical- were reflected upon the political system Kapodistrias represented during the first quarter of the 19th century. Therefore, the bumpy road to the conquest of democratic institutions and the dispute of the Greeks for the appropriate state regime were reflected upon Kapodistrias' political murder. This ideological deferred use of a historical person for the political objectives of each era will be followed in the field of modern Greek theatre, where eight plays written from the 19th to the 20th century give each its own version of the murder, incentives, as well as the personality and the governor's offer to his nation.

ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ / MARIA VELIOTI-GEORGOPOULOU. *The Nauplian tragedy Palamedes: A contribution to the post-Nazi-occupation and post-civil-war dramatic poetics in Greece*

The tragedy *Palamedes*, written in Nafplio between November 1944 and May 1945 by the Nauplian scholars Thanos Anagnostopoulos and Theodoros Kostouros, was first published in Athens, in April 1946, by I. Sideris Publications. The drama, written in Modern Greek (Dimotiki) in hendecasyllabic metre, is based on an ancient Greek myth and follows the pattern of an ancient Attic tragedy. The first edition (1946) of *Palamedes* was soon exhausted but the play was reprinted in Nafplio, by the local Kostopoulos Bros Publications, on the occasion of its first performance in the ancient theatre of Argos, in 1952, with Manos Katrakis in the lead role. The myth unfolds in the Greek camp in Troy. Odysseus has a longstanding hatred against the Nauplian hero Palamedes who, by revealing Odysseus's feigned madness, forced him to join the rest of the Greeks in their expedition. Seeking revenge, Odysseus conceives a plot according to which Palamedes is incriminated, as he appears to be cooperating with the Trojans for profit. Palamedes chooses to remain silent, stoically sacrificing himself to ensure that no further disputes are triggered among the Greek leaders. The main theme of the tragedy is nothing but the discord among the Greeks. The aim of this communication is to explore the link between the drama *Palamedes* and the historical context of both the time of its creation (post-Nazi-occupation period) and the time of its performance (post-civil-war period). In addition, it is examined whether the scope of the above-mentioned editions and, mainly, the performance was restricted at the local level of Argolis or addressed a broader audience echoing more general quests and expectations.

ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ / ZOE VERVEROPOULOU. *Exploring issues of citizenship in new documentary theatre*

This paper seeks to explore how the new forms of documentary theatre, which emerged on the international stage from the '90s onwards, embody and develop issues of citizenship, a concept which is defined as the «status of a citizen with its attendant duties, rights, and privileges» or «the qualities that a person is expected to have as a responsible member of a community» (Merriam-Webster Dictionary). By analyzing three documentary productions a) *The Laramie project* (Moisés Kaufman & Tectonic Theatre project), b) *Hate Radio* (Milo Rau & International Institute of Political Murder) and c) *Min(d)ing Ibsen: An Enemy of the People meets the People* (Korina Vasileiadou & Charis Pechlivanidis-National Theatre of Northern Greece), we aim to show in what way documentary theatre contributes to the politico-social awareness of both the artist and the audience and to what extent this kind of performance has the power to enhance critical thinking and effective involvement in the life of the «polis», operating, finally, as a vehicle for what is called «active citizenship».

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ / IOSIF VIVILAKIS. *The mystery play Christos Paschon in the post-junta era*

The Byzantine play *Christos Paschon* (Χριστός Πάσχων, Lat. *Christus Patiens*) is a Christian drama on the story of the Passion and staged for first time in 1964 in Athens by

the National Theatre. In 1979 Yannis Houvardas directed a performance of this work with the company Theatriki Syntechnia (Theatre Guild). The performers discovered the theatrical value of this Passion in Euripides's style, and they projected it as the Greek version of the western mystery plays. In my paper I focus on the links of the performance aesthetics and I explore the production values of the social and cultural context after the military dictatorship in Greece.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ / ALEXANDRA VOUTZOURAKI. *Politicians through the lens of Greek playwrights*

Political circumstances and their impact have always inspired Greek dramatists- especially the Revolution of 1821, the Second World War, the Asia Minor Catastrophe, the Civil War and their consequences. But when we search for plays which present specific political personalities we don't find many. We can group these plays in three periods: A. 1905-1910. Patriotic plays that dramatize the Ottonian Rein presenting an idealized king Otto. B. 1912-1922. Propaganda plays that take on stage the political conflict between the supporters of king Constantine and the supporters of Eleftherios Venizelos. C. 1974-1980. The period right after the Military Junta playwrights turn to political theater using modern theatrical forms like epic theater and documentary theater. Greek political history and politicians are being treated critically in an effort to explain the present political situation. Finally, this essay focuses on two politicians that became theatrical characters multiple times throughout the history of Modern Greek Theater, Ioannis Kapodistrias, First President of Modern Greek Independent State and Theodoros Colocotronis, hero of the Greek Revolution and ambiguous political personality during the first years of the Modern Greek State.

ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ / PETROS VRACHIOTIS. *Theater and political prisoners in exile in the first decades of the post war Greece (1945-1974)*

The lecture deals with the theatrical activity of the political exiles and prisoners on desert islands and elsewhere in Greece from the years of the Civil War (1945) until the restoration of Democracy (1974). The political developments after the end of the Second World War brought upon a series of severe measures against human rights; the most important was the preventive measure of «administrative displacement» or «exile» which was imposed by the conservative governments of the time against a lot of democratic citizens, members of the Greek Communist Party, and former guerilla fighters of the National Resistance against the Nazi Occupation. Persecuted for not having a strong national spirit (ultimately for being leftists or communists), thousands of political prisoners and young soldiers were sent to desert islands and wet prisons in order to rehabilitate. And there, they developed an important cultural activity in order to stand against the difficult circumstances. Theater had a leading role in this activity as it proved to be a very strong weapon against the detention, the pressure and the torments (physical and psychological) imposed by the administration of the prisons and the exile camps.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΑΛΙΤΗΣ / CHRISTOS GALITIS. *Democracy: Oedipus or anti-Oedipus complex of art?*

Exploring the concerns fields which show the investigation of social and political conditions that influenced stage acting, dramatic writing and artistic creation in various historical periods, I will focus on the societal role of theater, its relationship with democracy and among the interactions. With starting point the level of formation and emergence of national consciousness and ending to the crisis of collectives and challenge its social role, at which the political conditions block the productive forces while losing the revolutionary force of desire, finds that in times of democracy, the usurpation of art seems more intense compared with periods of social constraints. Some parameters will be analyzed, where art and particularly theater, finds the way to be and function by infiltration. The rivalry of this symptom where some are willing to subjugate the multiplicity of desire as fascism, who has been able to mobilize and use the desire of the masses so effectively –but also fascism in our everyday behavior, causing us and make us to love authority, to desire just this thing that dominates and exploits us. Propagates the view that art neither wants nor can change minds, but that it must confine itself to dealing with personal existential questions and searches outside the social necessities. At the same time, the increasing inclusion of theater in the management of multinational capital reduces constricting the ability of expression and uptake of progressive ideas within the performances.

MONICA CENTANNI / MONIKA ΤΣΕΝΤΑΝΝΙ. *Δημοκρατία, μια προβληματική επαναστατική λέξη: Ανάλυση των εμφανίσεων του όρου δημοκρατία στα δραματικά κείμενα του 5ου αι. π.Χ.*

Στη λογοτεχνία του 5ου αι. π.Χ. οι εμφανίσεις του όρου *δημοκρατία* είναι σπάνιες και σποραδικές και, σε κάθε περίπτωση, πολύ μεταγενέστερες από ό,τι συμβατικά θεωρείται ως η χρονολογία γένεσης του αθηναϊκού πολιτικού συστήματος. Κατά γενικό κανόνα, οι περιπτώσεις και τα συμφραζόμενα της χρήσης του όρου κατά τον 5ο αιώνα επιβεβαιώνουν την υπόθεση ότι η δημοκρατία γεννήθηκε ως ένας πολεμικός όρος που «κατασκευάστηκε από τους εχθρούς του Δήμου» (όπως έγραψε ο Luciano Canfora). Δεν είναι άσχετο το γεγονός ότι η λέξη δημοκρατία δεν μαρτυρείται σε κανένα από τα σωζόμενα τραγικά κείμενα. Στις τραγωδίες του Αισχύλου υπάρχουν σκηνές στις οποίες αναπαρίσταται δραματουργικά η θεμελιακή μετάβαση από τη μοναρχία / τυραννία στο νέο πολιτικό δημοκρατικό σύστημα, ωστόσο ο δημοκρατικός κόσμος εισάγεται μέσω περιφράσεων και συνωνύμων και αποφεύγεται η προσφυγή στον συγκεκριμένο όρο *δημοκρατία*. Επιπρόσθετα, υπάρχουν χωρία στις παλαιότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη, στα οποία ο δραματικός χαρακτήρας που επονομάζεται Δήμος, και το ίδιο το δημοκρατικό πολιτικό σύστημα αναπαρίστανται με αμφιλεγόμενο τρόπο, με αρνητικούς τόνους και αντιθετικές αποχρώσεις. Η συμβολή της παρούσας μελέτης στοχεύει να αναλύσει όλες αυτές τις θεατρικές σκηνικές ακολουθίες, ώστε να

ανακατασκευάσει την πρώτη γένεση του όρου *δημοκρατία*, που είναι μια λέξη ιδεολογικά δύστροπη και γλωσσολογικά αμφιλεγόμενη.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (EPH) ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ / ELEFThERIA (ERI) GEORGAKAKI. *The policy of theatre and the theatre of politics: The case of London's Free Theatre Festival*

London's Free Theatre Festival, an innovative theatre festival which takes place in the heart of the theatrical Europe, is a subject of substantial study in the context of its targets and the policy they serve. Being different from the established festival mentality, which is underlying in the current theatrical production, this festival has managed to develop a new concept for the theater festivals, and to be innovative in a number of areas. Besides the fact that it is held in an open and not exclusively theatrical venue in the centre of London, it also presents classic and challenging repertoire (ancient Greek tragedy, Brecht, Lorca, etc.) and it is free to the public. The twelve-year course of the festival, the response from the public, the motivation (aesthetic and political) behind its organization, and the possibility/necessity for developing such festivals in Greece, are presented in this essay.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ / KONSTANZA GEORGAKAKI. *Stage spectacles after the military dictatorship: Dealing with history*

In 1974, after the end of the military dictatorship in Greece, some stage spectacles, containing small independent scenes, music and songs, are dealing with historical memory imitating Ar. Mnouchkine's *1789*. Kambanellis' *Enemy people (Ecthros Laos)*, Efthimiadis' *The Patrons (Oi prostates)* and Goufas' *Greek Panorama (Romeiko Panorama)*, face History with critical thinking and attempt to demystify the political leaders. These plays, between political theatre and revue, fascinate the spectators, but their one-dimensional and simplistic approach could not interpret complicated historical events.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ / KONSTANTINA GEORGIADI. *The ideological aspects of regicidal historical dramas before and after the Hellenic War of Independence*

The aim of this paper is to investigate the transforming ideological aspects presented in the historical tragedies of tyrannicide, which were composed during the first half of the nineteenth century. The study focuses especially on the struggling years of the preparation of Hellenic War of Independence as well on the historical period of Ioannis Capodistrias' despotic government. During the pre-revolution years, the regicidal plays conform to the spirit of the Enlightenment and its democratic claims; identifying the anti-tyrannical propaganda with the liberation from the Ottoman rule. While immediately after the Greek Revolution and the appointment of Ioannis Capodistrias as the first Governor of the newly established independent Greek state, in the midst of struggling to shape the new political situation, the regicidal historical dramas produced, are transformed into direct or indirect exponents of the new internal conflict; between the supporters of the –anti-Capodistrian– constitutional liberal governance on the one hand

and the nationalist fans of the monarchical governance, on the other. Plays like *Timoleon*, *Georgios Castriotis* and *Ioannis Capodistrias* by Ioannis Zampelios, *Alexandros Feraios* of Iakovos Rizos Rangaves, *Armodios kai Aristogeiton* of Georgios Lassanis, or *Pittakos o Mytilinaios* of Theodoros Alkaios serve in the mirroring of the transforming historical and ideological parameters of the time.

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ELENI GEORGIU. *The Greek theater during the Dictatorship: An overview*

The flourishing of the New Greek Theater (experimentations, enrichment of repertoire, adaptation of European inclinations at both the theoretical and the practical level, theatrical decentralization) during the 1960s was interrupted by the dictatorship. The enforcement of censorship and control on artistic creativity, as well as the arrest and exile of artists and intellectuals, were the basic forces which seemingly halted the progress of the Greek theater. During this period, various artists were persecuted, others attached themselves to the regime and yet others abandoned the theater in favour of other, safer activities. In fact, the artists of that time who resist, under conditions of firm control, find ways to communicate their need for freedom, to protest and to invent novel ways of expression. Mainly after 1969, a theatrical resistance targeted against the dictatorship builds up in Greece. Manos Katrakis, Katina Paxinou, Alexis Minotis, Giorgos Skourtis, Giorgos Michailidis, Stefanos Lineos, Thanasis Papageorgiou, Marietta Rialdi, Kostas Kazakos, Tzeni Karezi, and the members of the "Free Theater" company are among those who, by means of their theater companies and their theatrical repertoire, succeeded in proving that, during periods of violent oppression, individual action recedes, and that, respectively, collective action takes on the form of a political statement.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / MICHALIS GEORGIU. *The Royal Theater in Athens: A naturalized national house*

The construction of the building of the Royal Theater in Athens began in 1892, on the initiative of King George I. Nevertheless, the construction works were interrupted in 1897 due to the Greek-Turkish war. Greece came under international economic supervision and Germany became a key regulator of the Greek-Turkish issue. The Greek political system was considered to be at fault for the defeat and the national humiliation. The Palace's aspirations to reform the state apparatus, based on the German model, integrated procedures for the establishment of the theater. The German theatrical model, which was transferred to Greece for the organization of the Royal Theater, was developed under political changes that occurred under the influence of the German Revolutions of 1848-1849. These revolutions demonstrated the desire for increased political freedom and nationalism. In the theatrical world, the goal of the reformers was to transform theater into a social institution, putting it under state supervision as church and school were. These progressive efforts were not fully completed as theaters were censored by the Ministry of Culture, supervised by the King. The German theatrical model could serve King George's desire for a Royal Theater that was under his surveillance and would provide national aspirations.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ / VARVARA GEORGOPOULOU. *Discussions and debates on the occasion of the foundation and operation of the National theatre in interwar Athens*

The issue of the national theatre has always been an important factor linked directly with political developments. This paper focuses on the discussions that preceded the establishment of the National Theatre in 1932 and continued during its operation. They reflect the diverse ideological and aesthetic perceptions of relevant factors, who realized that the foundation of state scene would create radical changes in theatrical affairs. Of particular interest are the views of the Left, which at the beginning of the second interwar decade, due to external conditions and internal rearrangements, hardens its political justification and tactics on aesthetic issues. Disagrees fundamentally with the establishment of state scene and believes that this will promote the interests of the bourgeoisie against the lower social classes. Indicative of the above views is the dialogue in 1931 between K. Bastia's and P. Pikros's, representatives of the bourgeois and left intelligentsia respectively. Practical demonstration of the strong adversity is the adventurous reception of performances: *While the ship is sailing* Galatea's Kazantzaki in 1932, and *The poor's lamb* Stefan's Zweig in 1934.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ / KOSTAS GEORGOUSSOPOULOS. *Theatre as Democracy*

Theatre was born and took its important and ideal shape during the Gold Century of the Athenian 5th century BC. From a theatre stage, even during the ancient years, severe subjects were presented, such as politics, aesthetics and, furthermore, social, «psychological» and even «environmental» problems. Great examples, the Aeschylean tragedies *The Persians* and *Suppliant Women*. Theatre is the discovery of the historical, mature man and it has the ability to combine many art forms: lyrical poetry, epic poetry, dance, music, painting, sculpture etc. And all these together combine the elements of Drama.

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ / PARASKEVI GIANNOPOULOU. *The political theatre after the fall of the Junta: The political plays performed between 1974-1976*

The article constitutes a registry of the political plays performed between 1974-1976, that is after the fall of the military dictatorship. This registry is an attempt to detect the effect of various historical facts, such as the fall of the dictatorship, the lifting of bans, persecutions and censorship, and the emergence of politicization and progressive ideas on the theatrical world, by examining the particular repertoire selections of the troupes. At least forty-two plays were performed, with half of them written by Greeks while the rest of them composed a collection of foreign dramaturgy. The main themes of the plays were: the intervention of a country - mostly of the United States- in the internal political affairs of another one, the class struggle, the political persecutions (prison - torturing - illegality), the stance of the citizens towards an illiberal regime. To sum up, the political theater of these two years forms an important distinct trend, reflects the intensely radical atmosphere of the time and covers the specific needs of the public for political reflection and outlet.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΟΤΟΣΟΠΟΥΛΟΥ / DIMITRA GKOTOSOPOULOU. *Democratic reconsiderations in multi-media theatre*

This paper focuses on the way in which performers and performance groups, such as John Jesurun, Katie Mitchell and The Builders Association, discuss the issue of democracy in the current technological era. According to various experts' opinions, technological development is inextricably linked to the development of democracy. However, according to other views, technology does not appear to have positive but negative effects on the advancement of democracy. The ideas that this paper will comment on are how specific artists perceive this complex situation that the invasion of technology in life and art has created; how theatre manipulates technological means in order to overcome various existing limitations, but how at the same time, it criticizes technology and gives emphasis to respective limitations that can emerge by its unrestricted presence in everyday life. My final purpose is to indicate how the notion of democracy is questioned, deconstructed, and reconstructed through a discussion on language, image, reality, and deception.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΚΟΤΣΗ / KATERINA GOTSI. *From activism to reconciliation: Antigone's myth in Ireland, from Tom Paulin (1984) to Conall Morrison (1999)*

In 1984 three Irish writers, Tom Paulin, Aidan Mathews and Brendan Kennelly - none of them a playwright by vocation, produce their own versions of Sophocles' *Antigone*, reflecting in their work the troubled Irish political, social and economic reality of the time. Out of the three approaches, Paulin's *The Riot Act* undoubtedly has the most obvious political orientation; at a time when politics is treated with suspicion, as it seems unable to effectively address and solve serious issues, Paulin proposes activism and acting from conscience regardless of the consequences, making of Antigone a symbol of resistance in a corroded world. Two decades later, in 2003, after significant progress in the Irish political arena and a dramatic amelioration of the financial situation of the country were achieved, director Conall Morrison revisits the tragedy. By now living in a globalized era, the plot of his *Antigone* unfolds in the Middle East, his Antigone resembling a Palestinian extremist. After a lot of bloodshed, pain and despair, prudence and common sense appear as the most effective solution and politics as the only way out of the dead end. The discussion of these two versions produced in Ireland within less than twenty years aims to show that the world outlook of the writers is influenced by the political, social and economic circumstances in which they operate. It also indicates how flexibly Sophocles' *Antigone* has been used to express different, even contrasting, ideas.

ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ / OLYMPIA GLYKIOTI. *Bernard-Marie Koltès, In the solitude of cotton fields: Recognizing democracy*

Bernard-Marie Koltès's play *In the Solitude of the cotton fields* presents the encounter and the rhetorical controversy between a negro Dealer proposing an unnamed illegal object and a white potential Client refusing any proposed transaction. Nevertheless, the exceptionally poetic use of language sets an intricate net of metaphors converting the confrontation be-

tween the Dealer and the Client into a multilevel approach of human coexistence which focuses on violence, animosity and hate impeding any human relationship. This paper has as a starting point the assumption that the abstention from action and from any effective transaction is the result of the preliminary awareness of the two figures about the profoundly intricate character and the inescapable failure of any intersubjective bond. Thus, it is attempted to study this “philosophical dialogue” not merely as a verbal duel leading gradually to the climax of violence, but as a desperate effort of the Dealer and the Client to build an ultimate bond, assuming full responsibility of the inextricable negativity haunting human nature. Drawing its methodological tools from the field of political science, this paper aims to shed light on the political scope of Bernard-Marie Koltès’s play in view of the current post-democratic trends (depoliticization, withdrawal of decision-making to neutral extra-political agencies, paralysis of political participation within the seductive context of the late consumer capitalism), taking into account the subsequent persistent demand for a re-activation of the vital core of democracy, that is the authentic political competition between political subjects aware of the lack of any final resolution.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ / ANTONIS GLYTZOURIS. *National Theatre, demoticism and the education of the Greek people*

In autumn 1910, just a few weeks after Eleftherios Venizelos took over the governance of the country, there was manifested a significant initiative to establish a National Theatre. In the above initiative were participated, in consultation with the Prime Minister, some of the most innovative playwrights from the broader environment of Demoticism. As shown, the new conditions that prevailed in the political life of the country after 1909, entitled some Greek theatre intellectuals and artists to see that the time had reached for a big theatre change. The events that followed have frustrated them. Despite the fact that the fall and winter of 1910, the theme of the forthcoming establishment of the National Theatre had taken a large area in the press, in the spring of 1911, the plan had run aground. The paper deals with the above effort focusing particularly in the issue of artistic education of the Greek people in accordance with the ideals of Demoticism.

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ / EVDOKIA DELIPETROU. *The fiestas of Metaxas’ regime at the Stadium: A Greek version of fascist theatricality*

This paper investigates the correlation among spectacle, ideology and politics in the annual celebrations on 4 August from 1937 to 1940, held in the Panathenaic Stadium by the Metaxa regime. These events aimed at providing the dictatorship with a legalizing myth built within a certain ideological and aesthetic framework: the concepts of the *New State* and the *Third Hellenic Civilization*, and the convictions regarding national art related to ancient and folk tradition. After suggesting criteria for the examination of those celebrations as theatrical spectacles this essay focuses on the nationalistic reconstruction of history analyzing physicality, space and their relation to the spectators as well as the adoration of the leader and their appeal to emotions. Conclusions are drawn about the

relationship of ideology and aesthetics in the events, particularly about the way in which those spectacles focused on certain concepts of the nation, the state and homogeneity in order to serve the regime's propaganda and historical narrative. It is argued that the national audiences' indifference forced a reduction in the theatricality of Greek fascism.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΔΕΜΙΡΗ / KYRIAKI DEMIRI. *Theatre and democracy: When Elfriede Jelinek unmasks the past*

My point of departure is Elfriede Jelinek's play *Burgtheater* (1982) while in the core of my article is the lesson of democracy given by the Austrian playwright: Elfriede Jelinek reveals Austria's difficulty to face her Nazi past – a country that behind the self-nurtured and self-sustained mythology of the so-called «Viennese tradition», that is the paradise of alpine scenery, winter sports, classical music and high art encourages the collective oblivion and a feeling of victimization in order to repel the phantoms of the past. In the first part, I will present this «heretic» play that reveals the Nazi propaganda through an acting dynasty of Burgtheater, Austria's theatrical institution *par excellence*, who not only succeed in surviving but also obtain glory both during and after W.W. II. Then, I will discuss Jelinek's choice to connect her protagonist with the historical person of Paula Wessely, actress and protagonist of Burgtheater, the absolute diva and cultural icon of Nazi propaganda films. Finally, the intertexts and the lengthy verbal constructions (the «airplanes of language» as Jelinek calls them), that is the aesthetic and linguistic choices in her play which help the playwright show the democratic deficit and the deconstruction of Austria's dear notion of «Heimat» («Country»).

ΖΩΗ ΔΕΤΣΗ / ZOE DETSI. *Democratic conflicts and theatrical experimentations: The post-revolutionary American theatre*

This paper seeks to explore the role of post-revolutionary American theatre as a particularly effective means of conveying political notions and disparate ideological positions. Especially in the 1790s, with the rise of the first party system in the United States, the theatre functions as a public platform for the promotion of either Federalist or Democratic Republican ideas and visions for the new national identity. The plays that were produced during that time promoted specific notions of American democracy that reflected either the more conservative ideas of the Federalists for a centralized government and clear social class distinctions, and, on the other, the more liberal ideas of the Democratic-Republicans which revolved around the «inalienable» right of the common people to social justice and ascendancy as well as equal opportunities.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ / ANDREAS DIMITRIADIS. *Theatrical and political backstage in the years of Ioannis Metaxas' dictatorship*

Theatre and politics always maintained close, yet complex relations. A democratically elected government may often see theatre as a friendly tool, however a totalitarian re-

gime would most likely be a lot more suspicious, if not openly hostile. This paper uses Ioannis Metaxa's personal journal in order to focus on the dictator's own theatre views and experiences as a theatre-goer. At the same time, through unpublished letters by Katerina Paxinou, aims to shed light to an intriguing backstage –figuratively and literally– of interwoven private lives, theatre, domestic and international politics.

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ / NICOLETA DIMOPOULOU. *Greek financial crisis in the contemporary dramaturgy: Polis-kratos by Kanigunda Theatre Company and Yassou Aida! by The Beggars' Operas*

During the years that followed the economic crisis of 2009 as it was experienced in Greece, a variety of theatre performances emerged depicting the reflection of the artists on the current situation. The time of appearance but as well as the issues raised by the performances are two factors that could describe this contemporary dramaturgy as «of crisis», exactly for its contemporaneity with the national and international updates in sociopolitical life together with the concern to express, mainly, a critical reflection. Since 2010 approximately, artists and cultural institutions oriented themselves in creating performances and events in order to articulate a critique with regard to the trans-European conditions. An interesting point made on this contemporary dramaturgy is the immediate reaction and engagement with the actualities of political and social life both in Greece and Europe. Another significant comment is the use of historiographic material as a platform of reference, enabling parallelisms, comparisons, allegoric uses or juxtapositions in order to comment on this shifting turn for the European scene, in terms of economic and political balance on the axis of democracy and self-determination. *Polis-Kratos* and *Yassou Aida!* are the two case-studies in the performing arts to be examined in this paper.

ΑΝΘΟΥΛΛΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ / ANTHOULLIS DEMOSTHENOUS. *Decoding illiberal societies in the theatrical plays of Tennessee Williams: The case of Vieux Carré*

The aim of this paper is to interpret Tennessee Williams' *Vieux carré* as a coded political manifestation against illiberal regimes that plagued the world across the 20th century. Specifically, Williams implies indirect accusations against McCarthyism, since he himself experienced cruelty of persecution on behalf of the social establishment due to his sexual orientation. On the other hand, his close friend Elia Kazan, faced the criticism of his colleagues for his collaboration with the regime in order to frame the communist artists of Hollywood. The central character of the *Vieux carré* is Mrs Wire, the dark landlady. She rents rooms mainly to artists and social outcasts. In her lodgings lived her black servant, a fashion designer and her lover, a young writer, an old homosexual painter, two old ladies and a photographer who always gave "parties" for his models. Mrs Wire represents power and authority with no limits or morality. Her actions and attitude resemble notorious political regimes such as that of Stalin in the Soviet Union. The lodgings are a dreadful, dark and filthy place as are dictatorships. She attempts to control the personal lives of her tenants by brutally offending them and making them

miserable. The tenants lose their dignity and integrity in order to survive. Humiliation was the road of imprisonment in a nightmarish place where there is no democracy or freedom of speech; just subordination to a sadistic «tyrant».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ / ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ. *The Greek socialist theatre in the U.S.A.*

The Greek theatre of Diaspora, through its representatives (actors, impresarios, artists, theater owners, etc.) evolves as the world association of Hellenism, as the mediator of Greek theatrical phenomenon while crystallized as the integral part of an intercultural global institution. The Greek theater mobility lies spread throughout the world, embedded in cultural communities beyond the spatial dimensions. The Greek theater mobility has two dimensions: one is the migration of artists and the other is the movement of itinerant troupes. This article develops the socialist activities of Greek artists in the US. The bringing together of Greek actors in American socialist, labor organizations and the subsequent creation of Greek institutional representative seems as an expected socio-political perspective. Since the late 19th and early 20th century the immigrant populations in the US are 100% of the labor workforce. The Greeks since the mid-1910s participated in strikes demanding labor rights. In late 1916 they created the «Greek Socialist Union» and in 1918 founded the *Foni tou ergatou* in New York, the first Greek-speaking socialist newspaper, aimed at rallying the Greek labor world. The newspaper survived mainly by donations and contributions from readers and to cover additional financial deficits gave balls, which voluntarily took part troupes adjacent to socialist unions. As part of the aggregates and dances developed an unprecedented theatrical genre the «US socialist Greek Theatre».

ΚΑΙΘΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ / ΚΑΙΤΙ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ. *Performativity and ancient tragedy: The prospect of a united counter-speech to the crisis of democraticity*

A subtle performativity is always present in the constituent structure in the genre of ancient tragedy and it is up to the director and his/her coworkers' discretion and willingness to activate it, affirming its contemporary dynamics as a living theatrical and social function, in the global and globalized post-modern landscape. This potential osmosis of performativity and ancient tragedy during the staging of the latter is going to be discussed based on two performances at the beginning of the new millennium: Euripides' *The Suppliants* (Epidauros Theatre, 2006, a co-production of the theatrical organizations Theseum Ansemlle and Veenfabriek, co-directed by Michail Marmarinos and Paul Koek) and Aeschylus' *Prometheus Bound* (Old Eleourgio-Olive Mill of Eleusis, 2010, a co-production of Constantinople – European Capital of Culture 2010, Athens Festival and Stiftung Zollverein, directed by Theodoros Terzopoulos). These multilingual co-productions –each one with a different aesthetic armor, a distinctive intervening targeting and different quantitative and qualitative use of performativity as such– activate new forms of what is real, which could re-write the origins of the ritual core of ancient tragedy and its evolved dialectic concerns about the nature and the beginnings of an

anthropocentric democracy, in the shattered contemporary urban scenery, deploying the deconstructed fragmented nature and inconsistency of the latter exactly for its aesthetic and semantic reconstruction.

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ / NIKOS A. DONTAS. *Opera in immediate dialogue with society*

Is opera an elitist art form or does it address everyone? Is there a need to make it more accessible, or is the fact that it is so «different» a positive feature, since it therefore distracts the audience from everyday problems? Furthermore, in Greece, many wonder whether opera as an art form belongs to the country's «tradition», as if opera were a «traditional» art form or as if «tradition» were something steady, fixed and alike in all the regions of a country, entrenched, not open to evolution. Opera as we know it today is part of European bourgeois culture and in this sense, it belongs to European «tradition». The aim of this paper is to show the organic way in which opera reflects the needs, concerns and achievements of the social class that at each given time is paying for the works, the productions and the opera houses. The paper focuses on the fertile «interactive» dialogue between the (paying) public and the works themselves, especially during the 19th century, when the nation states, including Greece, were formed.

ΕΛΕΝΗ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ / ELENI ZACHAROPOULOU. *The pathogenesis of the Athenian democracy in Aristophanes' plays*

The paper deals with the notion of the ancient Greek word *pathos* (passion). The approach of the term is both based on the etymology of the word *pathos* and its content. Afterwards, there is a detailed reference to examples that indicate the pathogenesis of the ancient Greek democracy and there is a reference made to specific characters and situations of the dramatic works of the comic playwright Aristophanes. Characteristic dramatic cases are being examined based on a categorization of the comic passions and with emphasis on the mental and ideological passions. At the level of the ideological passions we examine the malfunctions of the state in *The Knights*, the malfunctions of the judiciary in *The Birds*, the concern about the unequal distribution of wealth in *Wealth* and examples of the suffering caused by war in *The Acharnians*, *Peace* and *Lysistrata*. Among the mental passions we include the case of Philocleon of *The Wasps*. As far as it concerns the other passion categories we refer to some specific examples where the metaphorical morbidity of ancient Greek democracy becomes obvious. The presentation leads to a general conclusion about the pathogenesis of classical democracy and about the freedom of Aristophanes for systematic satire of eminent personalities of his era.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ / AGGELIKI ZACHOU. *Music in ancient Greek drama performances and the emergence of national identity: Conditions, conflicts and contradictions*

In an effort to map the characteristics of the so called «Greek proposal» in reference to the way the ancient Greek drama is performed during the 20th century, it becomes very clear

that music is probably the most determining feature. Using two versions of the *Prometheus Bound* play, one directed by Linos Karzis in 1949 and one by Ektoras Lygizos in 2014, as examples in which music is treated with diametrically opposite ideological/ aesthetic criteria, this paper throws light on aspects regarding the manner the lyric element is handled. L. Karzis believed that music is inherent to the very essence of tragedy and should be treated as an integral part of every modern stage production. On the other hand, E. Lygizos in his production, preferred to use postmodern techniques, posing further questions concerning the need for music in modern approaches of ancient Greek drama.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΩΝΙΟΥ / CHRISTINA ZONIΟΥ. *Approaches to the social theatre acting: The case of the actor - facilitator of the Theatre of the Oppressed by Augusto Boal*

In this study I try to investigate acting in the case of the actor of social theatre. We compare Augusto Boal's approach to acting in his social theatre practice called Theatre of the Oppressed with that of other acting traditions. Boal with his method combines in an astonishing way the two main traditions of 20th century, that of Konstantin Stanislavski and that of Bertolt Brecht. In Boal's theatre, empathy and public solitude co-exist with critical reflection and actors' critical distance from the character. This study explores the political consequences of these aesthetic choices: both the re-invention of actors' dramatic quality in a post-dramatic era, as well as the simultaneous break of the fourth wall and the submission of power to the *spectatorare* connected with the attempts to challenge representative democracy in public sphere and with the imaginative dramatization of a different political and social structure, inspired by the Athenian *polis*, the *agora* and the *ecclesia of demos*.

DIKMEN GÜRÜN / ΝΤΙΚΜΕΝ ΓΚΙΟΥΡΟΥΝ. *Δημοκρατία και θέατρο στην Τουρκία: Ένα τοπίο αποκλίσεων*

Η ανακοίνωση παρακολουθεί την ανάπτυξη της δημοκρατίας και της πολιτιστικής πολιτικής στην Τουρκία, σε σχέση κυρίως με την επιρροή και τις επιπτώσεις τους στην ανάπτυξη του τουρκικού θεάτρου, ήδη από την περίοδο της ύστερης Οθωμανικής Περιόδου, διερευνώντας επίσης τους τρόπους εκδήλωσής τους κατά τη θεμελίωση της Τουρκικής Δημοκρατίας. Λαμβάνοντας υπόψη αντικρουόμενα επιχειρήματα και αναγνωρίζοντας τις ασυμφωνίες που εμφανίζονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, φιλοδοξεί να ρίξει φως στο πώς το τουρκικό θέατρο κατέκτησε την τωρινή του θέση σε σχέση με τη σύγχρονη κοινωνία. Ασχολείται επίσης με τη σημερινή κυβέρνηση και την προσέγγιση του ΑΚΡ (Κόμμα Δικαιοσύνης και ανάπτυξης) στο θέατρο, όπως επίσης στη Δημοκρατία και τις πολιτιστικές πολιτικές γενικότερα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ – ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ / ALEXANDROS THEODORIDIS – SIMOS PAPAΔOPOULOS. *Cultivating democratic conscience in adolescents through the empowerment of their dramatic culture*

The struggle of contemporary western societies for the possession of wealth and power so as to become invulnerable has deprived them of the possibility to be recognized as

the focus of meaning and value. Therefore, they have been transformed into antidemocratic ones. For the construction of the anthropological type of individual, which corresponds to these societies and incarnates their predominant spirit, it's the pedagogical practice as well as the political one, which are the responsible ones, by constantly being turned into instruments for bringing about economic growth, for they have denied the dialogue with their own liberating power as well as with that of the artistic event, and they have identified themselves with more authoritative choices. To avoid a dark future rendering the conditions impossible for promoting the values of freedom, democracy, equality, responsibility and respect of human rights, boosting dramatic culture can play a significant role during the adolescence, as it can engage the youth through experience in developing democratic attitudes and practices. Role taking in such a frame can cultivate behaviors as well as psycho-social and political proceedings, such as reflection, empathy, consciousness of individual responsibility and dialogue. In this light, the substantial and systematic introduction of drama education in the Greek educational system must no longer be delayed.

ΝΙΚΟΣ ΘΕΟΧΑΡΑΚΗΣ / ΜΙΧΑΛΗΣ ΨΑΛΙΔΟΠΟΥΛΟΣ NIKOS THEOCHARAKIS / MICHALIS PSALIDOPOULOS. *The Economist's Duck: A satire of the liberal economical thought in 19th century Greece*

In 1866 a Greek author under the *nom de plume* «Fouram» wrote a short stage comedy entitled *The Economist's Duck*. In this rather crude and artless play a liberal economist, a supposed follower of Adam Smith and J.-B. Say is lampooned as attempting to show how his duck can subsist without food. Students, old age pensioners, dismissed public employees, even a fortune-teller visit the house of the economist to find out the secret of this remarkable economy of resources. The duck naturally dies and the economist –and his profession– is denounced as a fraud and ridiculed. We attribute the play to Konstantinos Ramfos and argue that the target of his satire is possibly the minister of finance Dimitrios Christidis. We use it to shed light on the public perception of economics in 19th century Greece and relate it to research on the appearance, perception and criticism of economists and economics.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ / GREGORIOS IOANNIDIS. *The relations of the documentary theatre with the Greek avant-garde postwar stage*

The present essay tries to show that documentary theatre has a strong double impact in the Greek theatre of the '70s. It firsthand leads to the production of some original plays. And, moreover, it also leads to performances that carry a clear political statement, testified by the Press of that era as being included in the tendency of the «living theatre». In other words, the research of the Greek theatre during Dictatorship years is capable to reveal that documentary theatre is not only engaged with the demands of new dramaturgy, but also includes a more general aesthetic argument; for a concrete period it seems to express for the Greek stage a wide avant-garde attitude towards theatre and politics.

MAPINA ΚΑΠΕΛΑΚΗ / MARINA KAPELAKI. *The testimony of drama language concerning the dangers of Athenian democracy in the 5th century BC, according to Jacqueline de Romilly*

The great Hellenist and philhellene Jacqueline de Romilly examines at her studies the ongoing dialogue of ancient Greek culture about the meaning of Athenian democracy, writing down the advantages and the drawbacks of this status. Having as raw material the live testimonies of great tragic poets and Aristophanes: – She emphasizes the risk of «people’s blindness» during the 5th century and during a part of the 4th century. She worries about the broad participation of people in the machinery of authority and in the award of equal voting rights to all (*Orestes, Iphigenia in Aulis, Ecclesiazusae, The Knights*). – She describes the phenomenon of demagoguery after Perikles’ death, when his successors «started to consign even the government to the people» (*The Suppliants* of Euripides, *Hecuba, Acharneis*). – She focuses on the risk of «democratic anarchy» which she interprets as non-obedience to the law (Sophocles’ tragedies). – She impresses the influence of Sophists to the evolution of Athenian democracy (*Nepheleai, The Trojan Women*). – She brings out the problem of people’s «dictatorship» in the middle of crisis of Peloponnesian war, when tragedy focuses on the darkest side of war (*Lysistrata, The Phoenician Women*). In conclusion, the French intellectual approaches the bilateral relation of democracy and theatre and display its modernity by placing them in the framework of their era.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ / IOANNA KARAMANOU. *Outwitting the anti-democratic threat: A political reading of Aristophanes’ Thesmophoriazusae*

Aristophanes’ *Thesmophoriazusae* has been regarded as one of his least political plays. It has been studied extensively with regard to gender issues and the crossing of generic boundaries between Aristophanic comedy and Euripidean tragedy. The present publication seeks to draw attention to the political dimension of the *Thesmophoriazusae*, which has not been explored so far. This play was staged in 411 BC, in a critical period in which Athens was entering into negotiations with Persia, with a view to securing Persian financial support in the Peloponnesian War. One of the conditions for the negotiations to succeed was the change of the Athenian constitution from democracy to oligarchy. Throughout the play the women at the Thesmophoria underline the necessity of securing democracy and disparage those wishing to make alliances with Persia and overthrow the established constitution. The female gathering at the Thesmophoria is represented as a metaphorical political entity, being self-defined as *dēmos* and assuming a civic role equivalent to male participation in the Assembly. At the exodus this female political entity joins the Aristophanic Euripides for the sake of the common welfare against the enemies of the Athenian democratic constitution. The Persian/barbarian and antidemocratic threat is eliminated within the microcosm of the comic situation through the resourceful appropriation of the persona of “Artemisia”, thus stressing, *mutatis mutandis*, the necessity of outwitting the enemies of democracy within the macrocosm of Athenian politics.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΝΑΝΟΥ / MARIA KARANANOU. *Politics and kids theatre: From Aristophanes to Eugene (Eugenios) Trivizas*

Do politics have a place in the children's theater? The core principles of democracy as a political system but also as a way of being and thinking have been present in children's performances from the adaptations of Aristophanes to the texts of Eugenios Trivizas. How do adaptation writers and directors handle the political messages of these texts? Is it a conscious goal to educate children politically or just a side benefit?

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ / MENELAOS KARANTZAS. *Victor or Murderer? Decisions made after public vote and their political implications as theatre material*

In the first chapter of his book *The History of Rome* the historian Titus Livius narrates the story of Horatius; the latter was the Roman soldier who fought in battle with the Curatian, a soldier of the neighboring city of Alba, and by killing him, Rome dominated Alba. Horatius' sister was betrothed to the Curatian and when she lamented for his loss, her enraged brother killed her. Thus Horatius, the victor of Rome, became a murderer and Roman people needed to decide which of his two deeds was more significant. Three playwrights have used material from the Horatius' myth: Pierre Corneille in his play *Horace*, Bertolt Brecht in his play *The Horatians and the Curatians* and Heiner Müller in his play *The Horatian*. The different ways the four afore-mentioned writers present the same story according to their era and the various solutions they propose for the initial question, victor or murderer, according to their current politics are discussed. Also, a pastiche text made from extracts of the above four literary works and titled *Publius Horatius*, which was used as the performance text for a show with strong contemporary political commentary that was presented in London in spring 2013, is analyzed and included in the Appendix.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ / CHRISTIANA KARAPOSTOULOU. *Politics and politicians in Greek comedies from 1940 to 1967*

Is the Greek comedy of the decades 1940 and 1950 influenced by the political and social situation in Greece during this period of time? How the happy universe of a comedy can reflect the confused years of an unstable and difficult era in Modern Greek history? Using two fundamental plays of the Greek comical production, this essay tries to discover the interaction between comedies and politics and to find out the mechanisms of laughter on the post-war Greek theatrical scene. Although the relation between comedy and politics is ancient and has its root into the famous Aristophanes plays, the Greek playwrights of 1940-1960 choose to create comedies with enough farce elements but with less sharp references to the Greek political system of that time. This note links the writing choices of the authors to the desired popularity of the plays and the audience's requests about "light" comedies but also explains definitely that theatre is closely connected with the

freedom of speech and expression, proving that democracy –or the absence of it– affects the plays’ options and directions.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ / KOSTAS KARASAVVIDIS. *A «lost» revue sketch about the 4th of August Regime written in German-occupied Greece*

In June 1941, in German-occupied Athens, the troupe of Kostas Mousouris stages a revue by Alekos Sakellarios – Christos Giannakopoulos entitled *Life Goes On*, aspiring to raise the spirits of the Athenians. There is, however, a sketch, entitled *Exhaustive Interrogation or... Better Be Lucky than Good...* where the action is suddenly transferred back in July 1940, when Greece was still under the rule of the 4th of August Regime led by Ioannis Metaxas. The protagonist is placed under arrest, accused of being a «communist» and then found in front of interrogators; he is beaten up and forced to drink castor oil so as to admit to the existence of an imaginary printing press and anon-existent Commissioner; eventually, he is forced to sign a statement of repentance. This announcement aims at studying this sketch in an attempt to «demystify» the persona of I. Metaxas following his death –or in the light of a targeted campaign against the 4th of August Regime by the collaborationist government of General Tsolakoglou, at showing the extent to which political circumstances and censorship determined the writing of plays, as well as at raising questions regarding the reception of such an overtly political theme by both the audience and the critics.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΡΕΛΛΗ / DESPINA KARELLI. *A new conception of democratic justice: Aeschylus’ Eumenides – The staging and the pictorial reception of the trial scene*

Aeschylus’ *Eumenides* (458 BC), the final play of the *Oresteia* trilogy, is the only extant tragedy the action of which takes place in the center of Athens and the only one presenting a court scene. Aeschylus approaches the ancient and well-known myth in a distinctly different way. He introduces the Trial episode into the Orestes’ legend in order to establish a new concept of democratic justice symbolizing the passage to a modern democratic society ruled by reason and justify the recent limitation of the Areopagus court’s jurisdiction. This paper aims at studying the data that could lead us to reconstruct the hypothetical stage presentation of the Trial episode. Secondly, it examines the relation between the tragedy and a group of attic red-figure vase-paintings created shortly after the *didaskalia* of the *Oresteia* and considered to reflect the Trial of the hero in the Areopagus.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ / KATERINA KARRA. *Democracy in times of crisis: Evidence of politicians in modern Greek plays From Educating Dad by Sp. Melas to Von Dimitrakis by D. Psathas*

In this paper I will examine the relationship between politics and plays of Modern Greek playwrights in times of crisis. The aim of this work is to show the way in which the politician is depicted mainly in Modern Greek comedies. The paper focuses on the pe-

riod following the imposition of the Metaxas' Dictatorship until the end of the German Occupation. Starting from analyzing *Training dad (O mpampas ekpaidevetai)*, a comedy by the Greek playwright Spyros Melas, staged in 1935, and ending to *Von Dimitrakis (Von Dimitrakis)*, a comedy by Dimitris Psathas, which premiered in April 1946, the work follows the relationship between theatre and Democracy during the course of a decade. The paper highlights the importance of these two plays in discussing and satirizing contemporary socio-political realities.

HPΩ KATΣIΩTH / IRO KATSIOTI. *For the sake of a garter, or About democracy among a theatre audience*

Athens, August 1883. An incident at the open-air Olympia Theatre starts up a conversation in the press revealing some barely known aspects of the social life of the time as well as of the prevailing ideology and institutions. The paper, deploying all available sources, aims at shedding light on the journalistic discourse ignited by an incident in the theatre stalls, concerning the democratic nature of norms governing public gatherings.

NIKOΛEΤΤΑ ΚΑΨΙΑΝΗ / NIKOLETTA KAPSIANI. *Bost (Mendis Bostatzoglou), Don Quixote: «A pointed satire on current affairs and events»*

The aim of this presentation is to comment on the picture that is created through *Don Quixote*, the unpublished theatrical play by Mendis Bostatzoglou (Bost), about the political and social conditions in Greece at the time that it was written, while trying to trace the elements of political opposition against the government and the regime. Written in 1963, *Don Quixote* was performed the same year without success. The basic plot of the play, which is divided in three acts and five "pictures", describes the travels of the resurrected Don Quixote from Spain to Greece, and his encounters with people who live in Greece in the 1960s. Bost adapted one of his earlier texts into play, in order to describe and condemn the political situation that had been created in Greece in 1963 after the assassination of Grigoris Lambrakis, a deputy of the left wing party. In the brief prologue Bost expressed his views about the theatre of the period and stressed the need to promote Greek theatrical plays that could educate the people. The political education of the audience seems to be his main aim in writing this play.

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ / STYLIANI KERAMIDA. *Democracy and active audience participation: From the Living Theater to Rimini Protokoll*

Theatre has always functioned in relation to the ideological movements and the politics of each particular era. Today, this tension has been increased because of the financial crisis. Theatre and its practitioners (Living Theater / Julian Beck, La Pocha Nostra / Guillermo Gómez-Peña, Toneelgroep / Ivo Van Hove, Rimini Protokoll / Daniel Wetzell and Helgard Haug) create contemporary performances of political intervention, through the means of an interactive audience participation. In this way the spectator is called upon to be active and

alert against the threats that democracy faces. This paper attempts to answer the following questions: In what way are contemporary directors trying to be critical through interactive performances? Which experimental forms that are related to audience participation, function as an extension of the ideal of democracy? How does contemporary theatre practice signalise a demand for greater democracy? This paper seeks to demonstrate that theatre, as a cultural practice, addresses the above issues, and presents how theatre challenges and re-establishes the notions of the spectator-citizen, as well as democracy per se.

ΜΑΡΙΑ ΚΛΑΔΑΚΗ / MARIA KLADAKI. *Theatre performances in Rhodes in the age of the Italian Occupation and until Integration: Information through the Rhodian press*

This paper records all theatre performances held in Rhodes in the Age of the Italian occupation (1912-1945) and until March 7, 1948, designated as a day of solemn formal integration. Information source has been the Rhodian printed press of the time. The study of archival material showed that during the first period of Italian occupation performances were based on local amateurs. Conversely, from 1937 onwards, with the construction and operation of the Teatro G. Puccini, performances were based on the Italian dramaturgy. As shown by the survey, performances by local actors operated as rallying media of the Rhodian people against the conquerors, while press reports assisting this rallying dodged the censorship of the regime.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ / DIMITRA KONDYLAKI. *The polis and the political in contemporary Greek drama since the eruption of the Greek crisis*

This article attempts to explore how contemporary Greek drama responded to social reality since the eruption of the Greek crisis. Rejecting the polemical connotations of traditional *political theatre*, Greek dramatists struggle to redefine their relationship with the *polis*. But to what extent can we talk about an emergence of a new *political theatre*? Focusing at repertoire tendencies in Greek stage of the last five years, we argue that parody seems having replaced organized critique of social relations. Moreover, examining plays of contemporary authors, we detect a determinist, passive, self-destructive spirit in the author's drama. Can the Greek play re-imagine today the stage in its capacity as a therapeutic mirror, rather than a merely punitive and vindictive one? This is the question mainly formulated here.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΟΝΔΥΛΗ / IOANNA KONDYLI. *Theatre, executive power and family relationships*

The results of fraud between spouses that have got married on false pretexts regarding the name, the lineage, the age, the fortune or the social position either of the bride or the groom are being examined in this paper, by analyzing the legal background of the phenomenon and its reflection on plays of the Western theatre, like Goethe's *Clavigo* but focusing mostly on plays of the Greek theatre of the 19th century, in which such cases are quite common as a dramatic motive. It is pivotal in the plays of M. Hourmousis *The Civil Servant* (1836) and Alexandros Rizos Ragavis's *Koutroulis' Marriage* (1845).

The author compares the laws on the matter and the theatrical cases, showing that both present the triptych Power – Intercourse – Fortune (rhyming in the Greek language) as fundamental in the real as in the theatrical world.

MAPINA KOTZAMANH / MARINA KOTZAMANI. *New Women, feminism and democracy*

Kallirhoe Parren's *New Woman* (1907) is the first attempt to write and to put on the stage a feminist play in Greece. The play poses gender issues bearing on basic democratic principles such as equality, freedom and justice. Yet its ideological content is problematic. It has been received both as a conservative play affirming the status quo and as a radically feminist attempt to overthrow it. I attempt an evaluation of the play paying particular attention to the criticism of K. Palamas, who acknowledged its engaged, feminist character. Beyond the text and its reception, I take into consideration Parren's critical writings on feminism in the *Ladies' Journal*, particularly in connection to Ibsen. I identify a feminist reception of Ibsen in Greece at the turn of last century and study the influence of his work on the *New Woman*.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ / STELLA KOULANDROU. *The questioning through the absurd of the political ideology: Eugène Ionesco*

Eugène Ionesco argues that the artwork should provoke and crystallize a complex variety of disputations, to which it may answer, or it may pose wider questions that may lead to an «unbearable impasse». At the same time, however, the dramatist is opposed to the topics selected on the basis of an «ideological fashion», expressing a very specific political thinking, leading the plays to «die» along with the ideology they support, as ideologies «are erased». He does not consider the theatre as a language of ideas. He believes that theatre, when it tries to become an operator of ideologies, it vulgarizes them, it simplifies them, it decreases them. Every ideological theatre is nothing but a guided theatre, while theatre should be a real and original impulse, which owes nothing to anyone else beyond itself. However, the theatre of Ionesco, by no means political or in the service of a «fixed» ideology, is coming out especially penetrating and «annoying», as it criticizes strongly and it «resists» intensively, through its irrational means and its anarchist humour, to the «bourgeoisism», to the ideological conformism and to the «fixed conventional systems», in short, to any kind of «rinokeritis».

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ / ELENI KOUTSILEOU. *Théâtre du Soleil: Mapping the democratic deficit in contemporary Europe, as that is transcribed into the performative event of Macbeth*

The Theatre of the Sun has presented William Shakespeare's *Macbeth* at the famous Cartoucherie from the end of April till mid-July of 2014. Through this production, the emblematic theatre company, for which political thought and action constitute integral part of its cellular code, has attempted to make a clear, accurate and exceptionally penetrating comment on post-democracy, the new political order which gains more and more

ground throughout the Western world characterized by phenomena such as the decline of the traditional social classes, democratic deficits, mass politics going hand in hand with the rise of global capitalism and the establishment of a self-referential political order interlaced with powerful economic interests. Through a suggestive narration of 20th century's events, the Theatre of the Sun has pertinently sought a relevance between the feudal world of this pre-modern play and the contemporary «oligarchic groups» which seize and abuse power pursuing private interests in public offices. This paper aims to clarify the theatrical codes and signs used by Ariane Mnouchkine and the way in which the latter are translated into a sublime political reflection upon the conditions of our era's wounded democracy. More specifically, this paper focuses on Ariane Mnouchkine's *Macbeth*, a figure of a dependent, insufficient leader and thus horrified by the burden of his responsibilities. *Macbeth* is an unscrupulous personality resembling to a well-regulated murderous machine. Forced not by the destiny but by the new socio-economic and political conditions imposed by an omnipotent not-elected international technocratic and financial power, he is predestined to be destroyed by the system which generated him. At his side, Lady *Macbeth*, the instigator of the innumerable crimes, is presented by Mnouchkine as an idol produced by mass-media. Against him, an agitated crowd which does not constitute the catalyst accelerating *Macbeth*'s fall, but turns out to be equally responsible for democratic deficits. This disorientated and rotten crowd is condemned to produce leaders of the same morality and to be perpetually disenchanting.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ / KONSTANTINOS KYRIAKOS. *Homosexuality and Greek theatre: archives, codes, performances*

The present article deals with the perception of plays regarding homosexuality in Greek theatre, during the 20th and 21st centuries. Research was intended to divide the subject's content into four phases, or cycles, of examination: the first one is placed during the Inter bellum and performances of homosexuality-related plays given by the companies of Kyveli, Marika Kotopouli and Katerina Andreadi; the second one moves on to the 1950s and '60s and performances of American (Tennessee Williams) and European (Jean Genet, Jean-Paul Sartre) plays staged by the Arts Theatre (Karolos Koun) and other newly-established companies; the third cycle spans the first years of the 1974 Polity/Regime change to the end of the 20th century: this phase is marked by the presence of the Research Theatre, founded by Dimitris Potamitis; and, finally, the fourth one is placed in the beginning of the 21st century, and mainly concerns the re-staging of classical plays and dramas that focus on issues of identity and sexuality (Shakespeare, Lorca, Marlowe, Wilde). Special attention is given to the perception of selected plays such as *The Captive* (1926), *The Children's Hour* (1934), *Deathwatch* (1947), *Tea and Sympathy* (1953), *A Taste of Honey* (1958), *Suddenly Last Summer* (1958), *A View From the Bridge* (1955), *The Killing of Sister George* (1965), *Bent* (1979).

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ / PANAYIOTA KONSTANTINAKOU. «*Pages in our national life*»: *Early 20th century amateur Greek tableaux-vivants*

The paper focuses on *tableaux-vivants*, a distinct performative genre that stands between the theatre and the visual arts. More specifically, it examines in detail the ideology and aesthetics of an interesting corpus of their long history that featured in Greek public benefit performances as late as the early decades of 20th century, in the midst of Balkan Wars and before the Asia Minor Catastrophe. Produced in the context of amateurism (the performers and scenographers being members of the upper class) and enacting pieces of classical, byzantine and contemporary Greek painting, sculpture and architecture, tableaux-vivants of 1910s Greece offer a highly idealised image of Greek past and present, and as such can be seen as a manifestation of the ruling classes' attempt to translate in a theatrical and visual language a continuous national narrative from antiquity to the present as well as to boost the nation's morale in an extremely turbulent age. In that sense, these immovable pictures can be read as what the historians call 'invented traditions' of a nation.

ΑΝΤΡΗ Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ / ANDRI H. CONSTANTINOU – ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΝΔΡΕΟΥ / VASILIKI ANDREOU. *The trade unions' theatre in 20th century Cyprus*

The paper maps the dramatics of trade unions' amateur theatre groups during the Interwar years and the 1940's in Cyprus. It associates this activity with the Left-wing political movement they derived from and attempts correlations with the workers' theatre movement of the same period in Europe and North America. A major objective of this theatre movement was to enhance the class-consciousness of the working class in Cyprus, then a British colony. The trade unions' groups were nevertheless highly interested also in the continuous theatrical and general education of their members. The artistic level of the performances improved gradually when groups from specific trade unions were united in larger troupes, according to the districts of the island. A notable social achievement of the movement was the broad inclusion of amateur actresses, for the first time. The workers' theatre in Cyprus was a major phenomenon in the history of local theatre, due to the extent of its dissemination, the empirical training of actors –although there was not much ground for experimentation in form as it was the case in Europe– and its contribution to the evolution of professional theatre; the first prose professional group Prometheus (1945-1946) is considered as an outcome of this activity.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ*

- Ξένια Αηδοнопούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Aidonop@gmail.com
- Ιωάννα Αλεξανδρή**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ioannaalexandri@hotmail.com
- Μηνάς Ι. Αλεξιάδης**, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, minasialex@theatre.uoa.gr
- Αλεξία Αλτουβά**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, alexaltou@theatre.uoa.gr
- Βασιλική Ανδρέου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Πρόγραμμα Θεατρικές Σπουδές, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, vasiliki_and@hotmail.com
- Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, alexandros.vamvoukos@gmail.com
- Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, gvarzel@theatre.uoa.gr
- Αρετή Βασιλείου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, avasilou@upatras.gr
- Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Κοινωνική Ανθρωπολόγος, mvel@uop.gr
- Ζωή Βερβεροπούλου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Δημοσιογραφίας & Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, zoi@jour.auth.gr
- Ιωσήφ Βιβιλάκης**, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ivivilak@theatre.uoa.gr
- Αλεξάνδρα Βουτζουράκη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Alexandra@optics-online.org
- Πέτρος Βραχιώτης**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, pvrach@yahoo.gr
- Χρήστος Γαλίτης**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, c.galitis@gmail.com
- Monica Centanni**, Associated Professor of Greek Literature, University Iuav of Venice, centanni@iuav.it

* 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.

- Ελευθερία (Έρη) Γεωργακάκη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, eritimos@hotmail.com
- Κωνσταντζα Γεωργακάκη**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, kgeorga@theatre.uoa.gr
- Κωνσταντίνα Γεωργιάδη**, Ερευνήτρια, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, georgiadi@ims.forth.gr
- Ελένη Γεωργίου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, selana_nera@yahoo.gr
- Μιχάλης Γεωργίου**, Διδάκτωρ, Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών, Freie Universität Berlin, georgiou.mixalis@gmail.com
- Βαρβάρα Γεωργοπούλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, vargeorg@uop.gr
- Κώστας Γεωργουσόπουλος**, Επίτιμος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, georgoussopoulou.eva1@gmail.com
- Παρασκευή Γιαννοπούλου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, evigianno@yahoo.gr
- Δήμητρα Γκοτοσοπούλου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, dimitragkotosopoulou@gmail.com
- Κατερίνα Γκότση**, Διδάκτωρ Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Honorary Research Fellow, University College London, katerina.gotsi@gmail.com
- Ολυμπία Γλυκιώτη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ol_glikioti@yahoo.gr
- Αντώνης Γλυτζουρής**, Καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, glytzour@thea.auth.gr
- Ευδοκία Δεληπέτρου**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, edel-new@otenet.gr
- Κυριακή Δεμίρη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, demirik@yahoo.gr
- Ζωή Δέτση**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, detsi@enl.auth.gr
- Αντρέας Δημητριάδης**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, azvd@thea.auth.gr
- Νικολέττα Δημοπούλου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Master of Arts in International Performance Research, Universities of Warwick, Amsterdam and Belgrade, nikolettadimopoulou@gmail.com
- Ανθούλλης Δημοσθένους**, Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, a_demosthenous@hotmail.com
- Αικατερίνη Διακουμοπούλου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, k_diakoumopoulou@yahoo.gr
- Καίτη Διαμαντάκου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, diamcat@theatre.uoa.gr
- Νίκος Α. Δοντάς**, Διδάκτωρ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, nikdontas@gmail.com

- Ελένη Ζαχαροπούλου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, el-za@hotmail.gr
- Αγγελική Ζάχου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, azachou74@gmail.com
- Χριστίνα Ζώνιου**, Μέλος Ε.Ε.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, zoniou@uop.gr
- Dikmen Gürün**, Professor, Faculty of Art and Design, Department of Theater, Kadir Has University, dikmen.gurun@iksv.org
- Αλέξανδρος Θεοδωρίδης**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης στην Προσχολική Ηλικία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, atheodor@psed.duth.gr
- Νικόλαος Θεοχαράκης**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Οικονομικών Επιστημών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ntheocar@econ.uoa.gr
- Γρηγόρης Ιωαννίδης**, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, grioann@theatre.uoa.gr
- Μαρίνα Καπελάκη**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mkapelaki@gmail.com
- Ιωάννα Καραμάνου**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, karam@uop.gr
- Μαρία Καρανάνου**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Applied Drama, University of Exeter, mariakarananou@gmail.com
- Μενέλαος Καραντζάς**, Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mkarantzas@gmail.com
- Χριστιάνα Καραποστόλου**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, klouzo@otenet.gr
- Κώστας Καρασαββίδης**, Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, kkarasav@yahoo.gr
- Δέσποινα Καρέλλη**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, nkarelli@hotmail.com
- Κατερίνα Καρρά**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, katkarra@gmail.com
- Ηρώ Κατσιώτη**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, golfirok@yahoo.gr
- Νικολέττα Καψιάνη**, Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, nkapsiani@yahoo.com
- Στυλιανή Κεραμίδα**, Διδάκτωρ, Τμήμα Δράματος, Θεάτρου και Χορού, Royal Holloway, University of London, stkeramida@hotmail.com
- Μαρία Κλαδάκη**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, mkkladaki@rhodes.aegean.gr
- Δήμητρα Κονδυλάκη**, Διδάκτωρ Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Université Paris-Sorbonne (PARIS IV), dimitrakondylaki@yahoo.gr
- Ιωάννα Κονδύλη**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Νομική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ikondyli@law.uoa.gr
- Άλκηστις Κοντογιάννη**, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, alkistiseros@gmail.com

- Μαρίνα Κοτζαμάνη**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, kotzaman@uop.gr
- Στέλλα Κουλάνδρου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, stkoulan@theatre.uoa.gr
- Ελένη Κουτσιλαίου**, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, p.vonassera@gmail.com
- Μάρτιν Κρέεμπ**, Αφυπηρετήσας Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, kreeb@upatras.gr
- Κωνσταντίνος Κυριακός**, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, kyriakos@upatras.gr
- Παναγιώτα Κωνσταντινάκου**, Διδάκτωρ, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, panayiotakon@gmail.com
- Άντρη Χ. Κωνσταντίνου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Προδημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Frederick, pre.ca@frederick.ac.cy
- Πλάτων Μαυρομούστακος**, Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, platon@theatre.uoa.gr
- Σίμος Παπαδόπουλος**, Επίκουρος Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, sypapado@eled.duth.gr
- Βάλτερ Πούχνερ**, Επίτιμος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, wprochn@theatre.uoa.gr
- Μιχάλης Ψαλιδόπουλος**, Καθηγητής, Τμήμα Οικονομικών Επιστημών, Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mpsal@econ.uoa.gr

