

ΤΜΗΜΑ
ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΚΠΑ

ΠΜΣ «Ελληνικό και
Παγκόσμιο Θέατρο.
Δραματουργία,
Παράσταση,
Εκπαίδευση»

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στον 21ο αιώνα

Επιστημονικό Συνέδριο Νέων Ερευνητών
29 Σεπτεμβρίου - 2 Οκτωβρίου 2022, Αθήνα

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος

Έλλη Γαβριήλ

Μαρία Γεωργούση

Κωνσταντίνος Μαρούγκας

Αθηνά Μπακογιάννη

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΚΠΑ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στον 21ο αιώνα

Επιστημονικό Συνέδριο Νέων Ερευνητών
29 Σεπτεμβρίου - 2 Οκτωβρίου 2022, Αθήνα

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος
Έλλη Γαβριήλ
Μαρία Γεωργούση
Κωνσταντίνος Μαρούγκας
Αθηνά Μπακογιάννη

ISBN 978-960-628-334-5

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Πρόεδρος

Γιώργος Π. Πεφάνης, Καθηγητής

Αντιπρόεδρος

Καίτη Διαμαντάκου, Καθηγήτρια

Μέλη

Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια
Γρηγόρης Ιωαννίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής
Κλειώ Φανουράκη, Επίκουρη Καθηγήτρια

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος, Υποψήφιος Διδάκτωρ
Κωνσταντίνος Μαρούγκας, Υποψήφιος Διδάκτωρ
Αθηνά Μπακογιάννη, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια
Ισμήνη Σακελλαροπούλου, Υποψήφια Διδάκτωρ
Αγγελική Στρατάκη, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια

Περιεχόμενα

Εισαγωγή / 9

ΠΡΩΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ζητήματα
κειμενικής, δραματολογικής και
συγκριτικής ανάλυσης του έργου του

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Ιάκωβος Καμπανέλλης – Nikolai Evreinov: διαχειμενικές προσεγγίσεις / 16

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΡΟΜΠΟΥΚΗ

Ο κώδικας της κίνησης στον *Αόρατο θίασο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 24

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

Το θέμα του πολέμου στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 31

ΡΕΑ ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ο καφκικός Καμπανέλλης: μια μελέτη για την *Αποικία των τιμωρημένων* και
την ευρύτερη επιρροή του Φραντς Κάφκα στο έργο του Καμπανέλλη / 39

ΜΑΡΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΣΟΛΔΑΤΟΥ

Η μορφή του ξένου στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 48

ΟΥΡΑΝΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Ο μπαμπάς ο πόλεμος του Ιάκωβου Καμπανέλλη, μια πρωτοποριακή
πολιτικο-οικονομική επιτομή της διατροφής / 54

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΡΚΑΝΤΖΟΥ

Το κωμικό στοιχείο στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη:
μια γλωσσολογική προσέγγιση στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* / 62

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ ΔΟΥΝΙΑ

Ο δρόμος περνά [από] μέσα από το Μαουτχάουζεν / 71

ΗΛΙΑΣ ΣΑΠΟΥΝΤΖΑΚΗΣ

*Αυτός και το πανταλόνι του: Φροϋδική αναβλητικότητα
και Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ / 79*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ

*Ανοικοδόμηση και ερείπωση στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη:
η πολιτική διάσταση των ονείρων στον 21ο αιώνα / 88*

ΕΥΘΥΜΙΑ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

*Ζητήματα καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας
στην Ηλικία της νύχτας του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 93*

ΕΥΓΕΝΙΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥ

*Ο Πάνω και ο Κάτω κόσμος. Η πολιτική σηματοδότηση της μεταγραφής
του μύθου της Περσεφόνης στο έργο του Καμπανέλλη / 99*

ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ

*«Αφήστε τους να ζήσουνε». Μορφές που στοιχειώνουν
(σ)τη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 107*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ

*Η απάρνηση της κοινωνικής ταυτότητας και οι συνέπειές της
στους θεατρικούς και κινηματογραφικούς ήρωες του Ιάκωβου Καμπανέλλη / 114*

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

*Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ζητήματα
ιστορίας ή/και θεωρίας παράστασης και
θεατρικής πρόσληψης του έργου*

ΜΑΡΙΖΑ ΑΤΤΙΑ

*Η θεατρική συμβολή του Ιάκωβου Καμπανέλλη
στους Εταιρικούς Θιάσους του ΟΕΘ-ΣΕΗ / 124*

ΜΑΡΙΑ-ΣΑΡΡΑ ΚΑΡΠΟΥΖΗ

*Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη κατά την περίοδο
της δικτατορίας: Οι παρεμβάσεις της λογοκρισίας στο έργο του / 130*

ΙΟΥΛΙΑ ΣΙΑΜΟΥ

Ο γορίλας και η Ορτανσία.

Ένα πρωτοποριακό έργο σε λάθος εποχή / 144

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

Η αυλή των θαυμάτων: Από τη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης

στο Μέγαρο Μουσικής / 150

ΕΛΕΝΗ ΡΟΥΜΠΑΝΗ

Η «καταδιωγμένη» αντίσταση της Ασπασίας:

Επιχειρήματα και προσχήματα / 158

ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΑΛΚΙΑΣ

Ο εχθρός λαός. Ζητήματα πρόσληψης

ενός ιδιότυπου δείγματος Θεάτρου-ντοκουμέντο / 166

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Μεταφράσεις και παραστάσεις του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο εξωτερικό:

Ο μπαμπάς ο πόλεμος και Η αυλή των θαυμάτων στην Τουρκία / 176

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΝΤΟΥΡΟΥ

Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια σε σκηνοθεσία Γιάννου Περγλέγκα

ως υπονόμηση του μύθου της Στέλλας του Μιχάλη Κακογιάννη / 184

MARIA ΚΟΡΩΝΕΛΛΟΥ

Το μεγάλο μας τσίρκο του Καμπανέλλη: κείμενο και παράσταση,

χρονικό συνυφασμένο με τα χρόνια της δικτατορίας / 192

ΒΑΛΕΝΤΙΝΑ ΤΑΜΙΩΛΑΚΗ

Το φως στην Ηλικία της νύχτας (1959): Όψη και αφήγηση / 199

ΕΛΕΝΗ-ΜΑΡΙΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Αναπαραστάσεις της θηλυκότητας στη Στέλλα με τα κόκκινα γάντια

του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Από την οθόνη στη streaming σκηνή / 212

ΤΡΙΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης: Προσεγγίσεις και εφαρμογές του έργου του στην εκπαίδευση και τη δραματοθεραπεία

ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΑΚΑΡΑ

E-Kambanellis, ή προσεγγίζοντας τον Ιάκωβο Καμπανέλλη
στη Δευτεροβάθμια τυπική εκπαίδευση μέσω του θεάτρου
στην εκπαίδευση και των ψηφιακών τεχνολογιών / **222**

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Ρόλοι και σχέσεις στην Αυλή των θαυμάτων μέσα από
μια δραματοθεραπευτική επεξεργασία / **235**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΡΟΥΓΚΑΣ

Η διδακτική προσέγγιση του θεατρικού έργου στη Δευτεροβάθμια
Εκπαίδευση: Το παράδειγμα του Ιάκωβου Καμπανέλλη / **243**

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του:
μια εκπαιδευτική ταινία / **256**

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΣΙΜΑΤΟΥ

Καμπανέλλης και Οδυσσέας: μια δραματοθεραπευτική προσέγγιση του ρόλου
του Οδυσσέα στο έργο *Η τελευταία πράξη* και η πρακτική της εφαρμογή / **264**

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΛΑΠΟΡΤΑ

Η αρπαγή της Περσεφόνης: Προσεγγίζοντας το σενάριο του Καμπανέλλη
με οδηγό τον αρχαίο μύθο και τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος / **272**

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης: Αποτυπώματα του έργου του στα μέσα Ήχου και Εικόνας

ΕΥΑ ΦΡΑΚΤΟΠΟΥΛΟΥ

Όνειρο στο ελληνικό τοπίο / **280**

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και το ραδιοφωνικό θέατρο / **288**

ΒΑΣΙΛΙΚΗ-ΕΛΕΝΗ ΖΑΡΚΑΔΑΚΗ

Έντεχνη ποίηση και λαϊκό τραγούδι στη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη
για τη *Γειτονιά των αγγέλων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη / **296**

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΟΓΛΟΥ

Η δομική λειτουργία της αρχαίας τραγωδίας στο σενάριο
του *Δράκου* του Ιάκωβου Καμπανέλλη / **301**

Κατάλογος εισηγητών και εισηγητριών / 308

Συγκεντρωτική Βιβλιογραφία / 311

Εισαγωγή

Στο συνέδριο νέων ερευνητών με τίτλο «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στον 21ο αιώνα» που οργανώθηκε το φθινόπωρο του 2022 από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου της Αθήνας για να τιμηθούν τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αναδείχθηκε το πώς το έργο του σημαντικότερου εκπροσώπου της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας γεννιέται ξανά και ξανά στο διηνεκές μέσα από την πρόσληψή του, ακονίζοντας αδιάλειπτα το καλλιτεχνικό και ερευνητικό ενδιαφέρον και ακτινοβολώντας με μοναδική ισχύ στο σήμερα και το αύριο. Οι εισηγήσεις του συνεδρίου που φιλοξενούνται στον παρόντα τόμο, αποτυπώνουν πολυπρισματικά αυτή τη δυναμική παρουσία του Ιάκωβου Καμπανέλλη στον 21ο αιώνα.

Στην πρώτη θεματική ενότητα του τόμου και υπό τον τίτλο «**Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ζητήματα κειμενικής, δραματολογικής, συγκριτικής ανάλυσης του έργου του**» παρουσιάζονται δεκατέσσερις μελέτες:

Η **Ιφιγένεια Καφετζοπούλου** εξετάζει τη σύνδεση των έργων του Καμπανέλλη *Η τελευταία πράξη*, *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, *Αόρατος θίασος*, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, *Ο διάλογος*, *Αυτός και το πανταλόνι του*, *Ο δρόμος περνά από μέσα* με τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Nikolai Evreinov πάνω στις έννοιες θεατρικότητα, θέατρο του αιώνιου πολέμου, προ-αισθητισμός και μονόδραμα-πολύδραμα.

Η **Αγγελική Τρομπούκη** επιλέγει να μελετήσει τον κυρίαρχο ρόλο που διαδραματίζει ο κώδικας της κίνησης στην ανάπτυξη και δόμηση των σκηνών στο έργο *Ο αόρατος θίασος*. Με τον χρόνο και τον χώρο να αποτελούν βασικούς άξονες της δραματουργίας του εν λόγω θεατρικού κειμένου, εξετάζεται το πώς οι κινήσεις και μετακινήσεις των προσώπων του έργου, αλλά και τα σημεία στίξης, οι παύσεις, ο τρόπος σύνδεσης και εισχώρησης της μίας σκηνής μέσα στην άλλη, όπως και οι ίδιοι οι διάλογοι, συνθέτουν μια αλληλουχία κινήσεων, που λειτουργεί δυναμικά ως ένα έμμεσο κλειδί από τον συγγραφέα προς τον σκηνοθέτη ή τον χορογράφο κατά τη μετατροπή του θεατρικού κειμένου σε παράσταση.

Η **Κωνσταντία Νικολοπούλου** εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται ο Καμπανέλλης το θέμα του πολέμου μέσα από συγκριτική μελέτη των θεατρικών έργων *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και *Παραμύθι χωρίς όνομα* («τριλογία του πολέμου»), αλλά και του *Μαουτχάουζεν*, του ποιήματος *Όπως τότε*, και της ταινίας *Το κανόνι και το αηδόνι*. Αναλύονται η συσχέτιση παρόντος και παρελθόντος –ιστορικού, μυθικού και αλληγορικού–, οι αντιθέσεις της μεταπολεμικής «ειρηνικής» κοινωνίας που ωστόσο φέρει μέσα της τον πόλεμο, η αποτύπωση της σχέσης λαού-εξουσίας, αλλά και η σημασία των μοτίβων του «αγάλατος» και του «χάρτη».

Η **Ρέα Σαμαροπούλου** παρουσιάζει τη δημιουργία από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στα 1970 του έργου *Στην αποικία των τιμωρημένων*, εμπνευσμένου από το ομώνυμο διήγημα του Φραντς Κάφκα. Εξετάζει τη διαχείριση του εφιαλτικά προφητικού καφκικού κειμένου του 1914 από τον θεατρικό συγγραφέα, ο οποίος άλλωστε βίωσε ο ίδιος τη φρίκη των στρατοπέδων εξό-ντωσης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και την ύπαρξη «καφκικών» αποχρώσεων στο έργο του Καμπανέλλη γενικότερα.

Η **Μαρία-Ελένη Σολδάτου** μελετά την παρουσία της φιγούρας του «ξένου» στα έργα του Καμπανέλλη. Εξετάζεται το πώς ο συγγραφέας αποτυπώνει τους ελληνικής, κατά κύριο λόγο, καταγωγής «ξένους» του –που είναι είτε καταδιωγμένοι πρόσφυγες, είτε μετανάστες που αναζητούν ένα καλύτερο αύριο μακριά από την πατρίδα τους, είτε εκουσίως περιπλανώ-μενοι– και τις σκληρές, όσο και διαχρονικές, προκλήσεις που αντιμετωπίζουν.

Η **Ουρανία Αναγνώστου** εξετάζει τον κομβικό ρόλο της γαστριμαργίας και της κατανά-λωσης τροφής στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και το πώς με τον τρόπο αυτόν ο Καμπανέλλης αποτυπώνει σατιρικά την κυρίαρχη τάση της εμπορευματοποίησης στο σύγχρονο παγκόσμιο κοινωνικο-πολιτικό τοπίο.

Η **Βασιλική Καρκαντζού** επιλέγει επίσης να ασχοληθεί με το έργο *Ο μπαμπάς ο πό-λεμος*, προκειμένου να αναλύσει από γλωσσολογική σκοπιά την Τρίτη Εικόνα του εν λόγω έργου και να διερευνήσει τους γλωσσικούς μηχανισμούς που παράγουν το κωμικό στοιχείο στο κείμενο αυτό.

Η **Τριανταφυλλιά Δούνια** μελετά το πώς η εμπειρία το εγκλεισμού στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Μαουτχάουζεν αποτυπώνεται σε έργα του Καμπανέλλη που δεν σχετίζονται ευθέως με τη θεματική αυτή, συγκεκριμένα στα μονόπρακτα *Αυτός και το πανταλόνι του* και *Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά*, όπως και στο *Ο δρόμος περνά από μέσα*. Με σταθερό οδηγό το αυτοβιογραφικό χρονικό *Μαουτχάουζεν*, αλλά και το έργο των Gilles Deleuze και Félix Guattari *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*, τα παραπάνω έργα χαρ-τογραφούνται με επίκεντρο την αναζήτηση γραμμών και οδών (δια)φυγής.

Ο **Ηλίας Σαπουντζάκης** επιλέγει να αναδείξει τη σύνδεση ανάμεσα στο καμπανελλικό μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του* και την μεπεκετική *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, με επίκεντρο τη φροϋδική έννοια της αναβλητικότητας ως άμυνας ενάντια στο τραύμα, και την «ψυχαναγκαστική επανάληψη» του απωθημένου που αυτή πυροδοτεί.

Ο **Αλέξανδρος Λαβράνος** παρουσιάζει τις έννοιες της ανοικοδόμησης και της ερείπωσης, όπως αυτές εμφανίζονται σε χαρακτηριστικά παραδείγματα από τη δραματολογία του Ιάκω-βου Καμπανέλλη (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η αυλή των θαυμάτων*, *Ο δρόμος περνά από μέσα*, *Αόρατος θίασος*) και μελετά τη στενή τους σύνδεση με τη μνήμη, το όνειρο, αλλά και την πολιτική διάσταση του ονειρεύεσθαι.

Η **Ευθυμία Καραγιαννοπούλου** παρουσιάζει το στοιχείο της καλλιτεχνικής αυτοαναφο-ρικότητας στο έργο του Καμπανέλλη *Η ηλικία της νύχτας*, με την έννοια του στοχασμού και προβληματισμού του συγγραφέα μέσω των προσώπων του έργου πάνω στη φύση μιας άλλης μορφής καλλιτεχνικής δημιουργίας: της ποίησης.

Η **Ευγενία Μαραγκού** εξετάζει τις πολιτικές σηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, μεταγράφει, και χειρίζεται δραματουργικά τον μύθο της Περσεφόνης σε δύο έργα του, γραμμένα με απόσταση σαράντα ετών μεταξύ τους: στο κινηματογραφικό σενάριο *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956) και στο θεατρικό έργο *Μια κωμωδία* (1997).

Η **Ναταλία Κατσού** παρουσιάζει φαντασματικές μορφές στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, έχοντας ως κεντρικό άξονα τη σχέση Ιστορίας και σύγχρονης καθημερινότητας στις θεματικές του συγγραφέα και εστιάζοντας στη διαχείριση της μνήμης και του τραύματος σε προσωπικό και σε συλλογικό επίπεδο. Μελετώντας τις μορφές που σκιάζουν συγκεκριμένα κείμενα, όπως *Ο αόρατος θίασος*, *Ο δείπνος*, και *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, εντοπίζονται τα βιώματα και οι εμπειρίες του συγγραφέα ως παρατηρητή των κοινωνικοπολιτικών τομών, αλλά και η αντίληψή του για την εξέλιξη της συλλογικής συνείδησης. Επίσης ερευνάται το πώς ο ίδιος συχνά διερρήγνυε ρεαλιστικές συμβάσεις που είχε εγκαταστήσει, μεταξύ άλλων εισάγοντας στα έργα του υπερβατικές μορφές, προωθώντας έτσι μία δυναμική αντίληψη για τη θεατρική πράξη που έχει επηρεάσει την ελληνική δραματουργία έως σήμερα.

Η **Αλεξάνδρα Βουτζουράκη** μελετά τους καμπανελλικούς χαρακτήρες που έρχονται αντιμέτωποι με στις «κοινωνικές ταυτότητες» που τους επιβάλλονται από τον περίγυρό τους λόγω της θέσης, του επαγγέλματος, του φύλου ή του χαρακτήρα τους και τον τρόπο που αγωνίζονται να συμβιβάσουν τον «εσωτερικό» τους εαυτό με τον «κοινωνικό», να υιοθετήσουν μια άλλη κοινωνική ταυτότητα ή να διατηρήσουν την ανεξαρτησία και την ατομικότητά τους.

Στη δεύτερη θεματική ενότητα του τόμου και υπό τον τίτλο «**Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ζητήματα ιστορίας ή/και θεωρίας παράστασης και πρόσληψης του έργου του**» παρουσιάζονται έντεκα μελέτες:

Η **Μαρίζα Αττία** παρουσιάζει το πλαίσιο, με ενεργό παρουσία και του ίδιου του συγγραφέα, μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκαν οι παραστάσεις των έργων του Καμπανέλλη *Παραμύθι χωρίς όνομα* το 1988 και *Γράμμα στον Ορέστη* το 1997-98 από δύο θιάσους μέλη του Οργανισμού Εταιρικών Θιάσων του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών.

Η **Μαρία-Σάρρα Καρπούζη** μελετά τις παρεμβάσεις της λογοκρισίας κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών σε τέσσερα έργα του Καμπανέλλη που γράφηκαν και πρωτοπαρουσιάστηκαν κατά τη διάρκειά της. Εξετάζεται το πώς επηρεάστηκε η συγγραφή, αλλά και η παράσταση των έργων *Η αποικία των τιμωρημένων*, *Ασπασία*, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Ένα κάποιο παραμύθι...* *Το κουκί και το ρεβύθι*, παρουσιάζοντας συγκεκριμένα παραδείγματα απορρίψεων, παρατηρήσεων και αλλαγών που συλλέχθηκαν μέσω έρευνας στο Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.

Η **Ιουλία Σιάμου** παρουσιάζει το κωμικοτραγικό στοιχείο στο έργο του Καμπανέλλη *Ο γορίλας και η Ορτανσία* τη σύνδεσή του με την επικαιρότητα της εποχής, την πρόσληψη του έργου μέσα από τις κριτικές της περιόδου εκείνης, τη διαχρονικότητά του, καθώς και την πρωτοποριακή για την εποχή του, επιλογή ενός προσώπου-ζώου που ίσως το αναδεικνύει ως το πρώτο έργο με το εύρημα αυτό στη νεοελληνική δραματουργία.

Η **Ολίβια Παλληκάρη** παρουσιάζει την πορεία του εμβληματικού καμπανελλικού έργου *Η αυλή των θαυμάτων* στις επαγγελματικές θεατρικές σκηνές της Ελλάδας, αναζητώντας τα κίνητρα και τα κριτήρια των σκηνοθετών που οδήγησαν κάθε φορά στην επιλογή του συγκεκριμένου έργου, τα βαθύτερα νοήματα που εντόπισαν και ανέδειξαν, την πρόσληψη από το κοινό, αλλά και το πώς οι διαφορετικές προσεγγίσεις των ανθρώπων της τέχνης βοήθησαν το έργο να διατηρήσει τη διαχρονικότητά του.

Η **Ελένη Ρουμπάνη** μελετά τις αρνητικές αντιδράσεις που προξένησε το 1966 το ανέβασμα του νέου έργου του Καμπανέλλη *Βίβα Ασπασία*, με τις μορφές να αφορούν τόσο στον τρόπο διαχείρισης από το συγγραφέα του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος της Εθνικής Αντίστασης, όσο και σε ορισμένες αναλογίες του θέματος του έργου με την τρέχουσα μετεμφυλιακή επικαιρότητα που ενδεχομένως συνέβαλαν εν μέρει σε κάποιες από τις ιδεολογικές αντιρρήσεις.

Ο **Θανάσης Χαλκιάς** μελετά το έργο *Ο εχθρός λαός* ως ιδιότυπο δείγμα Θεάτρου-ντοκουμέντο, αποτελούμενο από δραματοποιημένα ιστορικά ντοκουμέντα, σκηνές μυθοπλασίας και λυρικά μέρη. Επίσης την πρόσληψή του όταν παρουσιάστηκε το 1975, πυροδοτώντας, λόγω της την αναφοράς του σε γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος (1964-1967), ιδεολογικές διαφορές, διχάζοντας τους κριτικούς και προκαλώντας την οργή της φασιστικής τρομοκρατικής οργάνωσης «Νέα Τάξις».

Η **Στέλλα Παπακωνσταντίνου** μελετά και παρουσιάζει τις μεταφράσεις στα τουρκικά από τον Παναγιώτη Αμπατζή των καμπανελλικών έργων *Η αυλή των θαυμάτων* και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, καθώς και τις παραστάσεις των έργων αυτών από κρατικά επαγγελματικά θέατρα της Τουρκίας.

Η **Μαγδαληνή Ντούρου** παρουσιάζει μια συγκριτική ανάγνωση της ταινίας του Μιχάλη Κακογιάννη *Στέλλα* (1955) και της πρόσφατης παράστασης *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* σε σκηνοθεσία Γιάννου Περγλέγκα (2020), περιλαμβάνοντας στη σύγκριση και τη σχέση εκάστης με το «κείμενο-πηγή», το πρωτότυπο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Με χρήση της συγκριτικής αφηγηματολογίας εντοπίζονται στο τρίπτυχο Θεατρικό Κείμενο–Κινηματογραφική Ταινία–Παράσταση οι διαφορετικοί κάθε φορά αισθητικοί προσανατολισμοί, καθώς και η διαφορετική σκιαγράφηση της κεντρικής ηρωίδας Στέλλας, του μύθου της ελληνικότητας και της Ιστορίας της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Η **Μαρία Κορωνέλλου** παρουσιάζει την εμβληματική πρώτη παρουσίαση του έργου του Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο* κατά τη δικτατορία των συνταγματαρχών και το πώς η περιπετειώδης πορεία του εν μέσω λογοκρισίας, διώξεων, αλλά και ενός κοινού σε αναβρασμό το μετέτρεψε από καλλιτεχνικό σε πολιτικοκοινωνικό γεγονός. Επίσης ερευνά τους λόγους που, μετά και τις πολλές και γεμάτες συγκίνηση παραστάσεις αμέσως μετά την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος, το έργο ανέβηκε πλέον σχεδόν αποκλειστικά σε σχολικές ή ερασιτεχνικές παραστάσεις.

Η **Βαλεντίνα Ταμιωλάκη** μελετά το σχεδιασμό φωτισμού από τον σκηνογράφο Γιάννη Στεφανέλλη για την παράσταση *Η ηλικία της νύχτας* στο Θέατρο Τέχνης το 1959. Αρχικά παρουσιάζονται τα ευρήματα της έρευνας στο προσωπικό αρχείο του σκηνογράφου. Στη συνέχεια αναλύεται η σύνδεσή τους με το θεατρικό κείμενο και ειδικότερα με τις αναφορές του ίδιου του Καμπανέλλη στο φως. Τέλος, υποστηρίζεται ότι ο Στεφανέλλης δεν χρησιμοποίησε το φωτισμό ως μέσον ανάδειξης των σκηνικών, αλλά ως αναπόσπαστο μέρος μιας σκηνογραφίας που στόχευε, πρωτίστως, να αναδείξει τα μηνύματα του έργου.

Η **Μαρία-Ελένη Αντωνίου** αντιπαραβάλλει την κινηματογραφική *Στέλλα* (1955) σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη, βασισμένη στο θεατρικό έργο του Καμπανέλλη *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, με την παράσταση του έργου αυτού από το Εθνικό Θέατρο το 2020, σε σκηνοθεσία του Γιάννου Περγλέγκα και σε online streaming προβολή. Εστιάζει σε σημεία απόκλισης που αφορούν όχι μόνο στις διαφορές μεταξύ θεατρικού κειμένου και σεναρίου, αλλά και στα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της κάθε εποχής, τη σκηνοθετική ματιά, τους υποκριτικούς κώδικες, αλλά και το μέσο διά του οποίου το έργο φτάνει στην κάθε περίπτωση στο κοινό.

Στην τρίτη ενότητα του τόμου παρουσιάζονται υπό τον τίτλο «**Ιάκωβος Καμπανέλλης: Προσεγγίσεις και εφαρμογές του έργου του στην εκπαίδευση και τη δραματοθεραπεία**» έξι μελέτες:

Η **Γεωργία Κακαρά**, χρησιμοποιώντας το απόσπασμα του έργου *Το παραμύθι χωρίς όνομα* στο μάθημα της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας Γ' τάξης Λυκείου, παρουσιάζει μια εναλλακτική πρόταση διδασκαλίας των δραματικών κειμένων του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας και συγκεκριμένα της ψηφιακής αφήγησης, ώστε να προάγεται η αυτενέργεια των μαθητών, αλλά και η κατανόηση και η μάθηση με βιωματικό και άμεσο τρόπο.

Η **Μαρία Σούμπερτ** παρουσιάζει το πώς *Η αυλή των θαυμάτων* του Καμπανέλλη και οι ρόλοι του έργου προσεγγίστηκαν σε ένα βιωματικό εργαστήριο δραματοθεραπείας, αναδεικνύοντας τη λειτουργία της αυλής ως ενδιάμεσου χώρου μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, ως μιας μικρής θεατρικής σκηνής όπου αναπτύσσονται οι κοινωνικοί ρόλοι και οι διαπροσωπικές σχέσεις των κατοίκων της, και άρα, κατ' επέκταση, και ως δραματοθεραπευτικής σκηνής-τόπου θεραπείας.

Ο **Κωνσταντίνος Μαρούγκας** παρουσιάζει μία πρόταση αξιοποίησης των έργων της «Τριλογίας του Πολέμου» του Ιάκωβου Καμπανέλλη (*Το παραμύθι χωρίς όνομα*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*) σε ένα εργαστήριο θεατρικής αγωγής για μαθητές/-τριες της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (Α' και Β' Λυκείου) με κεντρικό άξονα το ζήτημα του πολέμου. Μετά από μία θεωρητική εστίαση στα τρία έργα, παρατίθεται ο προτεινόμενος εκπαιδευτικός σχεδιασμός και ορισμένα κρίσιμα συμπεράσματα.

Η **Ηρώ Κατσιώτη** παρουσιάζει το πώς στο ντοκιμαντέρ της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης του Υπουργείου Παιδείας με τίτλο *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του* (2001) αποτυπώθηκαν οι μνήμες του ίδιου του Καμπανέλλη από μια αυλή της δεκαετίας του 1950 στη Νέα Ελβετία, τη γειτονιά όπου ο συγγραφέας έζησε για τρία χρόνια. Καταθέτει όμως επιπλέον, στο πλαίσιο της προφορικής ιστορίας, και προσωπικές της μαρτυρίες και υλικό για την εν λόγω αυλή και τη γειτονιά, με πρόσωπα και στοιχεία που φαίνεται πως έχουν απαθανατιστεί στο εμβληματικό καμπανελλικό έργο *Η αυλή των θαυμάτων*.

Η **Παρασκευή Σιμάτου** προσεγγίζει δραματοθεραπευτικά τον ρόλο του Οδυσσέα στο έργο του Καμπανέλλη *Η τελευταία πράξη*. Μετά από ανάλυση του έργου με δραματοθεραπευτικά μοντέλα ρόλων και με εργαλεία του ψυχοδράματος, παρουσιάζει την περίπτωση όπου *Η τελευταία πράξη* χρησιμοποιήθηκε ως όχημα-εργαλείο σε ομάδα δραματοθεραπευομένων, με τον ρόλο του Οδυσσέα να έχει ιδιαίτερα θεραπευτικό αποτέλεσμα.

Η **Αικατερίνη Δελαπόρτα** μελετά το πώς το έργο του Καμπανέλλη *Η αρπαγή της Περσεφόνης* διαλέγεται με τον αρχαίο μύθο όπου βασίστηκε, και προτείνει τρόπους αξιοποίησης της διακειμενικής αυτής προσέγγισης για την ενίσχυση της διδασκαλίας σε μαθήματα του αναλυτικού προγράμματος σπουδών στην τυπική και μη τυπική εκπαίδευση, μέσω των τεχνικών και των εργαλείων του εκπαιδευτικού δράματος για την εφαρμογή θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων.

Η τέταρτη και τελευταία ενότητα του τόμου αφιερώνεται σε τέσσερις μελέτες υπό τον τίτλο «**Ιάκωβος Καμπανέλλης: Αποτυπώματα του έργου του στα μέσα Ήχου και Εικόνας**».

Η **Εύα Φρακτοπούλου** αντιπαραβάλλει τη θεατρική και την κινηματογραφική εκδοχή του έργου του Καμπανέλλη *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* και μελετά τη γενικότερη συμβολή του συγγραφέα στον ελληνικό κινηματογράφο, τη σχέση με το δημοφιλές τότε κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού, εστιάζοντας στην έννοια του ονείρου ως τρόπου φυγής από την πραγματικότητα.

Η **Κατερίνα Δημητρακοπούλου** μελετά τη σχέση του Καμπανέλλη με το ραδιοφωνικό θέατρο, παρουσιάζοντας τη συγγραφή πρωτοτύπων ή τη διασκευή για το ραδιόφωνο ήδη υπαρχόντων έργων του, όπως και τη γόνιμη συνεργασία του τόσο με τη Ραδιοφωνία της ΕΡΤ, όσο και με το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου.

Η **Βασιλική-Ελένη Ζαρχαδάκη** μελετά τη δομή, τη σημασία και τη διαχρονική ακτινοβολία των τραγουδιών που γράφηκαν για την παράσταση του έργου του Καμπανέλλη *Η γειτονιά των αγγέλων* σε στίχους-ποίηση του ίδιου του συγγραφέα και μουσική του Μίκη Θεοδωράκη.

Η **Δέσποινα Αναστάσογλου** εντοπίζει τα δομικά στοιχεία της Αρχαίας Τραγωδίας στο σενάριο που έγραψε ο Ιάκωβος Καμπανέλλης για την ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Ο δράκος*. Αναλύει το πώς ο σεναριογράφος Καμπανέλλης επιστρατεύει τη δομή και λειτουργία του αρχαίου δράματος με τα κατά ποσόν και ποιόν μέρη του, για να αναπαραστήσει έναν σύγχρονο αντιήρωα, αποτυπώνοντας το ανοίκειο της σύγχρονης Ελλάδας και παραδίδοντας ένα μοιρολόι-κοιμήτο για την αναζήτηση της ταυτότητας, την αποξένωση και τις θλιβερές συνέπειες του εμφυλίου στην Ελλάδα.

ΠΡΩΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης:
Ζητήματα κειμενικής,
δραματολογικής και
συγκριτικής ανάλυσης
του έργου του

Ιάκωβος Καμπανέλλης – Nikolai Evreinov: διακειμενικές προσεγγίσεις

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Εισαγωγή

Τι είδους αναλογίες θα μπορούσαμε, άραγε, να εντοπίσουμε μεταξύ του καταξιωμένου Έλληνα δραματουργού, Ιάκωβου Καμπανέλλη και του Ρώσου θεωρητικού των αρχών του 20ού αιώνα, Nikolai Evreinov; Η διεισδυτικότητα και το εύρος, που χαρακτηρίζουν την καμπανελλική γραφή, έχουν οδηγήσει στη συγγραφική έργων, που ραγίζουν τις επιφάνειες και δημιουργούν περάσματα προς τα υπόγεια δωμάτια της ανθρώπινης ύπαρξης. Εκεί κάτω, στο υπέδαφος, επιτελούνται διαδικασίες αόρατες με γυμνό μάτι, ορατές όμως σε έναν ανήσυχο παρατηρητή, όπως ο Καμπανέλλης, ικανό να αφουγκράζεται και να διαισθάνεται εκείνους τους μηχανισμούς, που θέτουν σε κίνηση την ίδια τη διαδικασία της ζωής. Σε αυτήν την ικανότητα θα εμφιλοχωρήσει το σημείο τομής των δύο συγγραφέων, το κοινό έδαφος, επάνω στο οποίο θα πατήσουμε, προκειμένου να ενεργοποιήσουμε τη διακειμενική τους ανάγνωση.

Το θέατρο του αιώνιου πολέμου

Η *θεατρικότητα*, η πιο γνωστή θεωρία του Nikolai Evreinov, απόρροια του θεατρικού ενστίκτου,¹ είναι η ίδια η διεργασία της ζωής, ο τρόπος φανέρωσης του είναι, η άμεση απόδειξη πως ο θάνατος δεν έχει ακόμα επέλθει.² Τι είδους μέσα έχει στη διάθεσή της η *θεατρικότητα*, ώστε να είναι σε θέση να επιτελεί το έργο της και να επιβεβαιώνει την ύπαρξή της; Η εισήγηση θα αποτελέσει μια πορεία ανακάλυψης αυτών των μέσων μέσα από τα έργα του Καμπανέλλη και του Evreinov, ως απόπειρα μιας διπλής απόδειξης: της ευρείας απήχησης των θεωριών του Evreinov και του φιλοσοφικού βάθους και πλάτους των έργων του Καμπανέλλη, που λειτουργούν ως γόνιμο πεδίο απορρόφησης ουσιαστικών ζητημάτων της ύπαρξης.

Την πρώτη εκδίπλωση *θεατρικότητας* εντοπίζουμε στη συνεχή διαδραμάτιση ρόλων στη σκηνή της καθημερινής ζωής. Εκεί, όπου το θεατρικό ένστικτο τίθεται πάντα σε λειτουργία, ως απαραίτητος μηχανισμός επιβίωσης. Ένα όπλο –ίσως το πιο βασικό– με το οποίο είμαστε εφοδιασμένοι από τη στιγμή της γέννησής μας, προκειμένου να αντεπεξέλθουμε στον πόλεμο, που επιτελείται καθημερινά, στο κοινωνικό θέατρο της ζωής· σε ό,τι δηλαδή ο Evreinov αποκαλεί το *θέατρο του αιώνιου πολέμου*.³ Ενός πολέμου, στον οποίο νικητής δε θα είναι ο πιο δυνατός,

¹ Βλ. ενδεικτικά Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life*, George G. Harrap & Company Ltd, London 1927, σ. 6· Olle Hildebrand, «Pirandello's Theater and the Influence of Nicolai Evreinov», *Italica* 60/2 (1983), σ. 110· Bruce Robert Fleming, *The Influence of Nikolai Evreinov in the Early Theatrical Works of Samuel Beckett*, Oklahoma State University, Oklahoma 1988, σ. 4· Sharon Marie Carnicke, *The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1989, σ. 247.

² Evreinoff, *The theatre in Life*, σ. 46-76.

³ Evreinoff, *ό.π.*, σ. xxiii.

αλλά ο πιο πονηρός,⁴ ο ικανός να υποκρίνεται, να εναλλάσσει δηλαδή προσωπεία, επιλέγοντας το κατάλληλο για την εκάστοτε περίπτωση. Αυτή η ευελιξία στην εναλλαγή ρόλων, που βρίσκονται σε άμεση κάθε φορά συμφωνία με το πλαίσιο, που τους περιβάλλει και τους εκκολάπτει, αποτελεί, σύμφωνα με τον Εντεϊνον, το βασικό μας όπλο, ο σωστός χειρισμός του οποίου αναδεικνύει το νικητή του καθημερινού πολέμου στο θέατρο της ζωής.

Η αδύνατη επιστροφή: Τελευταία πράξη

Το δραματικό πρόσωπο, που λειτουργεί ως ο πλέον αντιπροσωπευτικός ήρωας για το θέατρο του αιώνιου πολέμου, είναι ο Οδυσσέας της *Τελευταίας πράξης*.⁵ Το πρόσωπο του Οδυσσέα, ήδη φορτισμένο από το ομηρικό πρότυπό του με όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της ευελιξίας και προσαρμοστικότητας, αποκτά, μέσα από τη γραφή του Καμπανέλλη, την ιδιότητα που το εκφράζει περισσότερο: επιλέγει να γίνει ηθοποιός και να υποδύεται μάλιστα τον εαυτό του. Τι μπορεί να σημαίνει άραγε η συγκεκριμένη αυτή έκβαση του έργου; Γιατί το πλαίσιο, στο οποίο έχει επιλεγεί να τοποθετηθεί ο Οδυσσέας είναι μια μεταιχμιακή κατάσταση, μία ανάμειξη θεάτρου και καθημερινής ζωής, όπου τα κοντινά του πρόσωπα είναι αναμειγμένα με ηθοποιούς και η κατοικία του έχει πια μετατραπεί σε σκηνικό παράσταση; Γιατί ως τόπος εκτύλιξης και διαδραμάτισης των γεγονότων έχει επιλεγεί το σημείο επιστροφής, η Ιθάκη; Και, κυρίως, γιατί ο Οδυσσέας δεν εμφανίζεται ποτέ καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, αποτελώντας το μόνο καθαρά διηγητικό πρόσωπο, που υπάρχει μόνο μέσα από τα λόγια των άλλων;

Η Ιθάκη είναι η επιστροφή, που, όμως, αποδεικνύεται πάντα αδύνατη. Όπως ορθά υποστηρίζει ο Εντεϊνον, ο εαυτός δεν είναι μια παγιωμένη, προϋπάρχουσα κατάσταση, την οποία οφείλουμε να ανακαλύψουμε, να αποδεχτούμε ή να διατηρήσουμε, αλλά μια δυναμική διαδικασία, ένα διαρκές γίνεσθαι, το οποίο συνθέτουμε και ανασυνθέτουμε μέσα από την αυτο-σκηνοθεσία και την επιλογή ρόλων. Θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο αυτο-βιο-ανακατασκευή του Εντεϊνον για την αντιμετώπιση του εαυτού ως δέκτη,⁶ ως ένα υλικό εύπλαστο, που φέρει την ποιότητα και τα χαρακτηριστικά των επιλεγμένων, κάθε φορά, ρόλων. Μια πορεία διαρκούς μεταμόρφωσης και αλλαγής, μια ζωτική κίνηση ή δημιουργική εξέλιξη,⁷ που μας παραπέμπει στο μπερζονικό *élan vital*.⁸ Εφόσον κάνουμε λόγο για μια διεργασία ροής και συνεχούς εξέλιξης του τρόπου υπόδυσης του «είναι», η επιστροφή συμπίπτει με την αναίρεση του γίνεσθαι και τη μεταφορά σε ένα προηγούμενο στάδιο του εαυτού, αφού έχει αναιρεθεί η πραγμάτωση μίας πορείας.⁹

Η επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη είναι μια ψευδαίσθηση. Ο Οδυσσέας που έφυγε, δεν επιστρέφει στην πραγματικότητα ποτέ, εξού και ο φασματικός χαρακτήρας του στο καμπανελλικό έργο· είναι μονάχα ένα φάντασμα, που στοιχειώνει το κείμενο και το οποίο φυσικά

⁴ Evreinoff, ό.π., σ. 221.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ (Μια συνάντηση κάπου αλλού, Η τελευταία πράξη, Μια κωμωδία)*, Κέδρος, Αθήνα 1998.

⁶ Tatiana Babinchuk, «Nikolaï Evreinov et la possibilité d'une 'théâtrothérapie'», *Phantasia* 9 (2019), πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>.

⁷ Βλ. ενδεικτικά Николай Н. Евреинов, *Театр у животных. О смысле театральности с биологической точки зрения* [Το θέατρο των ζώων. Η έννοια της θεατρικότητας υπό το πρίσμα της βιολογίας], Книга, Москва 1924, σ. 8.

⁸ Henri Bergson, *Η δημιουργική εξέλιξη* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης – Γιάννης Πρελορέντζος), Πόλις, Αθήνα 2013.

⁹ Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, σ. 264.

δε βλέπουμε ποτέ. Διαισθανόμαστε μονάχα την αύρα του μέσα από τα λόγια των άλλων. Διότι η επιστροφή εμπεριέχει πάντα μέσα της μία στροφή: την επιφέρει το φορτίο των καινούργιων εκείνων ρόλων, που έχουμε απορροφήσει κατά τη διάρκεια του ταξιδιού. Η Ιθάκη αποδεικνύεται σκηνικό ενός θεάτρου και οι οικείοι ένα κράμα ηθοποιών και ρόλων. Μιας παράστασης που είχαμε σκηνοθετήσει, μιας παραγωγής, στην οποία είχαμε επενδύσει και γνωρίζουμε πολύ καλά ότι αδυνατεί να επαναληφθεί αυτούσια. Ποια είναι η κατάλληλη απόκριση σε μια τέτοιου είδους συνειδητοποίηση;

Η χρήση μιας κοινής γλώσσας· ό,τι δηλαδή επιλέγει να πράξει ο Οδυσσέας: να μιλήσει με την ίδια γλώσσα του θεάτρου, την οποία υπαγορεύει η υπάρχουσα κατάσταση. Σε αυτό το θέατρο του αιώνιου πολέμου, στις προσκρούσεις των εξαπατήσεων και του καμουφλαρίσματος,¹⁰ ο Οδυσσέας μπορεί και εναλλάσσει με ευελιξία τα προσώπια, αξιοποιεί δηλαδή με τον πλέον κατάλληλο τρόπο τα διαθέσιμα όπλα, προκειμένου να εξέλθει νικητής. Παριστάνει το σχιζοφρενή –προσθέτοντας ακόμη ένα ρόλο-βέλος στη φαρέτρα του– και τον εξαπατημένο από το θίασο ήρωα, αφήνοντάς τον να πιστεύει πως το σχέδιο του θιασάρχη έχει στεφθεί με επιτυχία. Παράλληλα, υποδύεται, σε ένα δεύτερο επίπεδο, και το ρόλο του ίδιου του Οδυσσέα μέσα σε ένα θέατρο εν θεάτρω. Και δε θα μπορούσαμε να φανταστούμε πιο εύστοχο τέλος για το έργο από την επιλογή του Οδυσσέα να παραμείνει στο θίασο και να συνεχίσει εφεξής τη ζωή του ως ηθοποιός, που θα υποδύεται, όμως, τον εαυτό του. Σε αυτό ακριβώς το σημείο εντοπίζουμε την «αυτο-βιο-ανακατασκευαστική μάσκα», για την οποία έκανε λόγο ο Evreinov, τη μεταφορά δηλαδή στη συμβατική σκηνή του θεάτρου, γεγονότων που έλαβαν χώρα στη σκηνή της ζωής και την αντιμετώπιση του εαυτού ως ρόλου, που πρόκειται να μελετηθεί, να μεταφερθεί και να διαδραματιστεί στη θεατρική σκηνή, ως ρόλος-μιας-παράστασης.

Προ-αισθητισμός: Ο γορίλας και η Ορτανσία

Το θέατρο του αιώνιου πολέμου, ως αναπαράσταση της καθημερινής ζωής, δεν είναι μια ανθρωποκεντρική διαδικασία, αλλά μία μάχη που δίνεται ακατάπαυστα και αφορά όλα τα έμβια όντα. Διότι σχετίζεται με την ίδια την επιβίωση, όπως εξάλλου συμβαίνει και με τα υπόλοιπα βασικά ένστικτα. Ορθά λοιπόν ο Evreinov επεκτείνει τη σκέψη του και αίρει το διαχωρισμό μεταξύ ανθρώπινου και μη ανθρώπινου ζώου, σε ό,τι αφορά το θεατρικό ένστικτο. Συνδέει τη θεατρικότητα με τη ζωικότητα εκλαμβάνοντας το θέατρο ως μια έμφυτη βιολογική ενέργεια, που εκδηλώνεται τόσο σε φυτικούς, όσο και ζωικούς οργανισμούς.¹¹ Μιμητισμός, καμουφλάζ, εξομίωση: συχνά ο Evreinov κάνει χρήση των συγκεκριμένων όρων, για να υποστηρίξει τον προ-αισθητικό¹² χαρακτήρα του θεάτρου: την εγγραφή του στον ενσώματο νου του υποκειμένου ως όπλου επιβίωσης και όχι απαραίτητα ως μέσου άντλησης αισθητικής ικανοποίησης. Η θεατρικότητα προ-υπάρχει της αισθητικής αντίληψης και μπορούμε να τη συγκαταλέξουμε σε εκείνη τη ζώνη με τα κριτήρια άρσης του διαχωρισμού ανθρώπινου και μη ανθρώπινου ζώου. Το έργο του Καμπανέλλη *Ο γορίλας και η Ορτανσία* μάς παρέχει το κατάλληλο έδαφος για την ανάπτυξη της συγκεκριμένης θεωρίας.¹³ Η θεατρικότητα χρησιμοποιείται στο κείμενο ως

¹⁰ Nikolai Evreinov, «The unmasked ball. The theatre of eternal war», *Theater As Life. Five Modern Plays*, Ardis Publishers, New York 2012, σ. 199-287.

¹¹ Евреинов, *Το θέατρο των ζώων*, σ. 8.

¹² Евреинов, *ό.π.*, σ. 59.

¹³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο*

το μέσο άρσης ενός διπόλου και της δημιουργίας ενός χiasμού: από τη μία πλευρά, ο καθηγητής, σύμβολο διανόησης και πνευματικής εκλέπτυνσης, εκπρόσωπος του πολιτισμού, από την άλλη πλευρά ο γορίλας, σύμβολο των ακατέργαστων και πρωτόγονων ενστίκτων, εκπρόσωπος της ζούγκλας. Την έννοια της ανθρωπινότητας αντιπροσωπεύει η παρουσία του καθηγητή, ενώ της ζωικότητας ο γορίλας. Πώς διαφαίνεται η ολίσθηση του ενός πόλου προς τον άλλον; Πώς δημιουργούνται οι ρωγμές των μεταξύ τους συνόρων; Ο γορίλας καταρχάς αποσπάται από το αναμενόμενο περιβάλλον πλαισίου του, μεταφέρεται πρώτα σε ένα κλουβί και έπειτα στην οικία του καθηγητή. Καλείται να αντεπεξέλθει στο κάλεσμα μιας βίαιης προσαρμογής σε δύο σκληρά ανοίγματα για τον ίδιο, να γίνει πρωταγωνιστής σε δύο παραστάσεις που αγνοεί και όπου φαντάζει παράταιρος.

Τι ρόλο θα μπορούσε να διαδραματίσει άραγε, προκειμένου να προσαρμοστεί και, στην ουσία, να χωρέσει σε μια παράσταση, στην οποία δεν ανήκει; Να χωρέσει, άρα να επιβιώσει. Μιμούμενος τον τρόπο που υποδύονται ρόλους οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Ο γορίλας μιμείται τη συμπεριφορά του καθηγητή αποκτώντας ανθρώπινες συνήθειες, καθώς το θεατρικό του ένστικτο ως μηχανισμός επιβίωσης τίθεται σε λειτουργία. Το καμουφλάζ κρίνεται απαραίτητο στη ζούγκλα ως μέθοδος απόκρυψης, παραπλάνησης και αποπροσανατολισμού, ως βασικό όπλο στον αγώνα της επιβίωσης. Καμουφλάζ, θεατρικότητα, μιμητισμός: κοινός τόπος η απόκρυψη μίας ταυτότητας, η αντικατάστασή της από μια άλλη. Εδώ δε βρίσκεται η καρδιά της υποκριτικής και η ουσία του ηθοποιού; Η θεατρικότητα χρησιμοποιείται ως μέσο σύνδεσης, εξοικείωσης και γεφύρωσης, με σκοπό την επιβίωση; Ως μέσο συμπερίληψης και αποκάλυψης ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας, ενός κοινού παρονομαστή επαφής μεταξύ ανθρώπινου και μη ανθρώπινου ζώου;

Μονόδραμα: Μια συνάντηση κάπου αλλού - Αόρατος θίασος - Ο διάλογος

Το μονόδραμα του Evreinov ή το θέατρο του ενός, σύμφωνα με την ορολογία του Sologub,¹⁴ θα εφαρμοστεί στα καμπανελλικά Μια συνάντηση κάπου αλλού,¹⁵ Ο αόρατος θίασος¹⁶ και Ο διάλογος.¹⁷ Μια καταβύθιση στην προσωπική σκηνή του εαυτού, εκεί όπου λαμβάνει χώρα η μόνη αδιάκοπη παράσταση, την οποία θα διαιρέσουμε σε δύο υπο-παραστάσεις: την εξωτερική παράσταση, που αφορά την αλληλεπίδραση του υποκειμένου με τον περίγυρό του, και την εσωτερική, την αδιόρατη παράσταση που επιτελείται μεταξύ του υποκειμένου και του εαυτού του. Και οι δύο τύποι παραστάσεων ακολουθούν τη διαδρομή ζωής του πρωταγωνιστή. Ποτέ ενιαίος και στατικός, ο πρωταγωνιστής-εαυτός είναι πάντα μια σύνθεση ρόλων και παράλληλης υπέρβασής τους· μια σύνθεση αναμνήσεων και οπτικών· μια συνάντηση που συμβαίνει πάντοτε κάπου αλλού, στην προσωπική σκηνή της συνείδησης. Εκεί οι ρόλοι συνδιαλέγονται με το χρόνο, που τους σμιλεύει και τους αλλοιώνει.

Μια παράσταση στο θέατρο της συνείδησης εκτυλίσσεται στα τρία αυτά έργα και, για

γορίλας και η Ορτανσία), Κέδρος, Αθήνα 1989.

¹⁴ Laurence Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists. An Anthologist*, University of Texas Press, Austin 1981, σ. 132-148.

¹⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Ζ'.

¹⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Δ'.

¹⁷ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος ΣΤ' (Γράμμα στον Ορέστη, Ο Δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Τψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο κύριος;..., Ο Κανείς και οι Κύκλωπες), Κέδρος, Αθήνα 1995.

άλλη μια φορά, διακρίνουμε την ενσωματωμένη θέση του θεάτρου στην έκφραση του «είναι». Αυτή η ιδιωτική, αυστηρά προσωπική παράσταση καθιστά το υποκείμενο, αλλά και την ίδια τη ζωή, ανάγλυφη: όχι γραμμική, ευθεία και λογικά αναμενόμενη, αλλά ανήσυχη και αναρχική, υπερβατική και ακανόνιστη. Είχαμε ποτέ στη διάθεσή μας κάποιον άλλον τρόπο μεγέθυνσης, εμβάθυνσης, πολλαπλασιασμού της ζωής εκτός από το θέατρο του εαυτού;

Στα καμπανελλικά έργα *Ο αόρατος θίασος* και *Ο διάλογος* βλέπουμε αυτή την άλλη ζωή, την άλλη παράσταση –αυτή τη φορά αδιόρατη–, να συνυπάρχει και να συνδιαλέγεται με την προϋπάρχουσα ορατή. Στα δύο έργα, η εσωτερική, διηγητική παράσταση του εαυτού είναι ακριβώς αυτή που πυροδοτεί και χρωματίζει, στην ουσία, τη ζωή των ηρώων. Είναι εκείνη που λειτουργεί αντιστιχτικά προς την άλλη, τη συμβατική και καταπιεσμένη παράσταση, που δίνουν καθημερινά οι ήρωες στους οικείους τους, και η οποία μονάχα συντηρεί την ύπαρξή τους μετατρέποντας τη ζωή σε επιβίωση. Δε θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε το εξωτερικό θέατρο του εαυτού, που δίνουν οι ήρωες, με εκείνο το θέατρο, που χρησιμοποιείται από τα μη ανθρώπινα ζώα καθαρά για λόγους επιβίωσης;

Ένα πλάσμα με εξουδετερωμένη τη δυνατότητα μιας τέτοιου είδους εσωτερικής, ιδιωτικής και ανυπάκουης παράστασης, που αμφισβητεί και υπονομεύει τη διαμορφωμένη και ήδη υπάρχουσα κατάσταση αναζητούσε ο καθηγητής στο έργο *Ο γορίλας και η Ορτανσία*. Εκεί όμως έγκειται και η αποτυχία του. Στην αδυναμία εξουδετέρωσης της άλλης αυτής παράστασης, της ανεξάρτητης από τη θεατρικότητα ως όπλο επιβίωσης, αλλά πλέον ως μέσο ελευθερίας, στην οποία δε θα κατορθώσει ποτέ να αποκτήσει πρόσβαση, να κατακτήσει και να ελέγξει. Αυτήν ακριβώς την ανάγκη για ελευθερία, που ικανοποιεί η εσωτερική παράσταση του εαυτού, δεν εντοπίζουμε κάτω από τα λόγια του ήρωα στον καμπανελλικό *Διάλογο*: «πάλι καλά που ο Θεός έκανε τη σκέψη διάφανη»;

Σε αυτή την ιδιωτική, εσωτερική παράσταση, που λαμβάνει χώρα στο θέατρο της ψυχής, ποιες άλλες προεκτάσεις μπορούμε να διακρίνουμε; Στο έργο του Evreinov *Τα παρασκήνια της ψυχής* μεταφερόμαστε σε εκείνο ακριβώς το αδιόρατο θέατρο που επιτελείται στα παρασκήνια του θεάτρου της καθημερινής ζωής,¹⁸ σε εκείνο δηλαδή το κρυφό και σκοτεινό μέρος, το απομακρυσμένο και προφυλαγμένο από τα βλέμματα των Άλλων και ορατό μόνο από τους δημιουργούς της ίδιας της παράστασης. Εκεί, όπου θεατής είναι η ίδια η συνείδηση, τι είδους εντάσεις και συγκρούσεις μπορούν να προκληθούν; Ένας κοινός τόπος συνδέει τα *Παρασκήνια της ψυχής* και το *Μια συνάντηση κάπου αλλού*: και τα δύο έργα εκτυλίσσονται στο κρυφό θέατρο της ψυχής, το οποίο δίνει αυτή τη φορά μία παράσταση, που συντίθεται από τη διαίρεση του εαυτού σε διαφορετικούς μεταξύ τους υπο-εαυτούς, η συνύπαρξη των οποίων έχει δημιουργήσει την τωρινή ταυτότητα του εαυτού-θεατή. Αναφέρω την ιδιότητα του «θεατή», γιατί πρωταγωνιστές είναι, στην προκειμένη περίπτωση, οι υπο-εαυτοί-ρόλοι, που συνθέτουν τον εαυτό, ο οποίος τους εμπεριέχει, καθώς ζουν μέσα του, δίχως όμως να εξαντλείται σε αυτούς. Η συνείδηση μετατρέπεται σε θεατής αυτής της παράστασης, γιατί είναι ο εαυτός που δεν μπορεί να εννοηθεί ως ένας ακόμη ρόλος, γιατί βρίσκεται υπεράνω και πίσω από το σύνολό τους.¹⁹ Τους γεννά, τους διατηρεί στη ζωή, τους κοιμίζει, τους μεταμορφώνει ή τους απορρίπτει, αντικαθιστώντας τους με άλλους, αλλά ποτέ δεν τους εξουδετερώνει.

Στα *Παρασκήνια της ψυχής* γινόμαστε μάρτυρες αυτής ακριβώς της αδυναμίας: η συνείδηση μπορεί να εξαφανίσει τους ρόλους και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση μόνο όταν σκοτώ-

¹⁸ Evreinov, *Theater As Life*, σ. 25-32.

¹⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας ΙΙΙ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 124.

σει τον ίδιο της τον εαυτό. Γεγονός που ισοδυναμεί με το βιολογικό θάνατο του ίδιου του οργανισμού. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* με τον τελικό θάνατο του πρωταγωνιστή, ο οποίος σηματοδοτεί τη λήξη τόσο του έργου, όσο και της συνάντησης των υπο-εαυτών στο θέατρο της συνείδησής του. Και στα δύο έργα κάθε υπο-εαυτός διαδραματίζει το ρόλο μιας διαφορετικής και απαραίτητης συνάμα πτυχής του εαυτού: στα *Παρασκήνια της ψυχής* πρωταγωνιστεί ο λογικός, ο συναισθηματικός και ο υποσυνείδητος υπο-εαυτός – τρεις διαφορετικές οπτικές αντιλήψεις και προσλήψεις του εξωτερικού περιβάλλοντος, τρία διαφορετικά μονοδράματα, όχι όμως ανεξάρτητα και αυτοδύναμα, αλλά εξαρτημένα από τον ίδιο οργανισμό και την ίδια συνείδηση. Η παράσταση, επομένως, που δίνει κάθε υπο-εαυτός είναι ένα μονόδραμα, η παράσταση, όμως, που παρακολουθεί και εισπράττει ο εαυτός, είναι ένα πολύδραμα.²⁰ Θα μπορούσαμε, δηλαδή, να αντικαταστήσουμε το χαρακτηρισμό του έργου ως μονοδράματος με τον όρο πολυδραματικό μονόδραμα, δημιουργώντας αφενός ένα χιασμό και περιλαμβάνοντας αφετέρου τις ενσωματωμένες σε μία συνείδηση πολλαπλές παραστάσεις, που δίνονται καθημερινά και ακατάπαυστα, υπονομεύοντας σταθερά την αντίληψη περί ενικού και κρυσταλλωμένου εαυτού.

Κατ' αναλογία, στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* πρωταγωνιστούν πέντε υπο-εαυτοί, εκπρόσωποι πέντε διαφορετικών ηλικιών και το μοτίβο επανέρχεται: και πάλι πέντε μονοδράματα φιλοξενούνται και εκτυλίσσονται στη σκηνή του ίδιου οργανισμού και γινόμαστε –πάλι– μάρτυρες των πτυχώσεων, από τις οποίες συγκροτείται. Τίθεται, λοιπόν, στο επίκεντρο όχι η σύνθεση του εαυτού μέσω της μικροκλίμακας των πολλαπλών ρόλων, που διαδραματίζει στην καθημερινή του ζωή, αλλά μέσω των ρόλων μεσαίας κλίμακας, που διαμορφώνουν οι κοινοί ηλικιακοί σταθμοί της ζωής. Ο Καμπανέλλης αντλεί το απόσταγμα κάθε σημαδιακής ηλικιακής μετάβασης και υπογραμμίζει, κατά τη διάρκεια του έργου, τον αντιπροσωπευτικό ρόλο της καθεμίας. Μέσα από την εκδίπλωση και συνύπαρξη των ηλικιακών ρόλων ο θεατής αναγνωρίζει το μονόδραμα που διαδραματίζει καθένας, φανερώνοντας διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης του κόσμου: η παράσταση, που δομείται γύρω από το ρόλο ενός ονειροπόλου αγοριού, ενός ιδεαλιστή εφήβου, ενός νέου μεταιχμιακού, που διατηρεί τα ίχνη του εφηβικού ιδεαλισμού, ενώ βρίσκεται ταυτόχρονα στο κατώφλι του συμβιβασμού, ενός μεσήλικα αδίστακτου και συναισθηματικά απονεκρωμένου και ενός ηλικιωμένου πικραμένου και μετανιωμένου. Ο διάλογος και οι συγκρούσεις των μονοδραμάτων στο θέατρο του εαυτού συνθέτουν και εδώ ένα πολύδραμα, το οποίο κάθε φορά εμπλουτίζεται με μια ηλικία-ρόλο που ο εαυτός έχει μόλις υπερβεί:²¹ κάθε ηλικία μετατρέπεται σε συνείδηση-θεατή της άλλης.

Στα *Παρασκήνια της ψυχής* ο θάνατος της συνείδησης-εαυτού επέρχεται βίαια, ως αποτέλεσμα αυτοχειρίας, λόγω των εσωτερικών μονοδραματικών προσκρούσεων μεταξύ των υπο-εαυτών, που είχαν πλέον καταντήσει ανυπόφορες. Η σύγκρουση ως απαραίτητο συστατικό του δραματικού θεάτρου επιτελείται συνεχόμενα στην αόρατη, προσωπική σκηνή του εαυτού, ως παράσταση των διαφορετικών μεταξύ τους επιλογών, που κρύβουν μέσα τους οι ρόλοι των διαφορετικών οπτικών. Η αυτοχειρία επήλθε ως κίνηση απόσυρσης από την ευθύνη της επιλογής, από τη σύγκρουση των ρόλων. Στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* ο θάνατος είναι αποτέλεσμα της αναμενόμενης βιολογικής φθοράς και εμφανίζεται ως αποτέλεσμα συσσώρευσης και εξάντλησης των ηλικιακών ρόλων: έχουν πλέον όλοι κάνει την εμφάνισή τους και συμπρωταγω-

²⁰ Evreinov, *Theater As Life*, σ. xvi-xvii.

²¹ Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου*, σ. 251.

νιστούν ως ρόλοι φαντάσματα στο υπόγειο θέατρο του εαυτού.²² Έτσι, ο θάνατος επέρχεται πάλι ως απόσυρση, αυτήν τη φορά, από το στοίχειωμα των ρόλων, που φέρνει τη συνείδηση διαρκώς αντιμέτωπη με τον ενικό, μη αναστρέψιμο και αμετάκλητο χαρακτήρα κάθε παράστασης, που έχει λάβει χώρα στην εξωτερική σκηνή της ζωής. Η συσσώρευση των ηλικιακών ρόλων και των παραστάσεων τους στην εσωτερική σκηνή του ήρωα δεν είναι ικανή να πυροδοτήσει μια έκρηξη; Η σκηνή της ψυχής, στοίχειωμένη από το «μη αναστρέψιμο», φιλοξενεί τη νοσταλγία: στοίχειωμένη από το «αμετάκλητο» φιλοξενεί την τύψη.²³ Η υπερεπένδυση της εσωτερικής σκηνής από το στοίχειωμα της τύψης και της νοσταλγίας –λόγω αδυναμίας επιστροφής σε μια εξωτερική παράσταση που έχει ήδη παρέλθει– δεν αναγκάζει τη συνείδηση να συνυπάρχει με ρόλους-φαντάσματα, που συνεχώς πολλαπλασιάζονται, οδηγώντας στην εξουθένωσή της;

Αντικείμενα: Ο δρόμος περνά από μέσα – Αυτός και το πανταλόνι του

Το μονόδραμα είναι πάντοτε μια σχέση υποκειμένου με αντικείμενα. Εφόσον το υποκείμενο είναι μόνο ένα, οποιοσδήποτε αλληλεπιδρά μαζί του εμπίπτει ανεξαιρέτα στην κατηγορία του αντικειμένου.²⁴ Τι συμβαίνει όμως με τα αντικείμενα καθαυτά; Πώς φιλτράρονται και προσλαμβάνονται από το υποκείμενο στο μονόδραμα της ζωής τους; Στα έργα *Ο δρόμος περνά από μέσα*²⁵ και *Αυτός και το πανταλόνι του*²⁶ διαφαίνεται αυτή ακριβώς η σχέση: δεν υπάρχουν πράγματα, μονάχα αντι-κείμενα, που αντίκεινται στο υποκείμενο, βρίσκονται δηλαδή απέναντί του, όχι ως άλλα υποκείμενα και κέντρα δράσης, αλλά ως επιφάνειες απορρόφησης και αντανάκλασης της δυναμικής του. Τα αντικείμενα δεν μπορούν να εννοηθούν ανεξάρτητα από το υποκείμενο, παρά μόνο ως μέρος και προϋπόθεση της ύπαρξής του, ως αναγκαίο συστατικό της παράστασής του. Τα αντικείμενα συνθέτουν τον *περίκοσμο* του υποκειμένου, μέρος του *εαυτόκοσμου* του, σύμφωνα με την ορολογία του Heidegger.²⁷ Ο Γερμανός φιλόσοφος χαρακτηρίζει τα αντικείμενα ως *δίκτυα παραπομπών*,²⁸ εξού και η πολύτιμη λειτουργία του καθενός: φορτισμένα από τη μονοδραματική οπτική του υποκειμένου, ενεργοποιούν αναφορές, που παραπέμπουν σε μια πορεία ζωής.

Τα αντικείμενα όχι μόνο φέρουν το παρελθόν και ξυπνούν τη μνήμη,²⁹ αλλά μεταμορφώνονται ανάλογα με την ψυχική διάθεση του υποκειμένου. Επομένως, το ίδιο αντικείμενο μπορεί να αποκτήσει αντιφατικά μεταξύ τους πρόσωπα, διαδραματίζοντας διαφορετικούς ρόλους στο μονόδραμα του υποκειμένου. Το σπίτι με τα έπιπλα και τα μικρότερα αντικείμενά του δεν είναι το κατεξοχήν πρωταγωνιστικό αντικείμενο ενός μονοδράματος; Δεν ισοδυναμεί με το υλικό, απτό, σταθερό και ορατό αποτύπωμα της ταυτότητας του ήρωα; Σταθερό μονάχα από χωρικής άποψης, λειτουργώντας ως η μόνη αμετακίνητη συνισταμένη της ρευστής ταυτότητας, την οποία φιλοξενεί και απορροφά. Το σπίτι ως μήτρα παραγωγής ζυμώσεων συμπορεύεται με

²² Πεφάνης, ό.π., σ. 205.

²³ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 136.

²⁴ Senelick, *Russian dramatic theory*, σ. 184.

²⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε' (Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια, Ο δρόμος περνά από μέσα, Ο επικήδειος)*, Κέδρος, Αθήνα 1992.

²⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'.*

²⁷ Martin Heidegger, *Η έννοια του χρόνου* (μετ. Δημήτρης Ύφαντης), Ροές, Αθήνα 2009, σ. 121.

²⁸ Heidegger, ό.π.

²⁹ Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου*, σ. 223 και 230.

τον πρωταγωνιστή και τον συνοδεύει τόσο στην καθημερινή του ρουτίνα, όσο και στις ζωτικές του μεταβάσεις.

Ανάλογα με τους ρόλους, που ο ήρωας διαδραματίζει αφενός στη μικροκλίμακα της καθημερινής ζωής, αφετέρου στη μεσαία κλίμακα των ηλικιακών σταθμών, τα αντικείμενα του σπιτιού φορτίζονται με διαφορετική –κάθε φορά– σημασία και ρόλους: άλλοτε λειτουργούν ως φορείς του μυστηρίου, ως μια άγνωστη και ενίοτε απειλητική περιοχή, κατάλληλη για εξερεύνηση και παιχνίδια [παιδική ηλικία], άλλοτε είναι μάρτυρες και συνένοχοι ακραίων συναισθηματικών εκρήξεων, των πρώτων ερωτικών σκιρτημάτων και των απογοητεύσεων, όπου τα αντικείμενα μετατρέπονται πλέον σε υπενθυμίσεις ενός κόσμου εχθρικού και αφιλόξενου [εφηβική ηλικία], άλλοτε γίνονται τα σύμβολα μιας νέας ζωής, που μόλις ξεκινάει [ενηλικίωση, μετακόμιση, μητρότητα, νέο ξεκίνημα μετά από κάποιον χωρισμό κ.ά.], άλλοτε είναι δείκτες της ρουτίνας [μέση ενήλικη ζωή] και άλλοτε μετουσιώνονται στη μόνη πιστή και σταθερή συντροφιά, ενώ άλλοτε σε φορείς αναμνήσεων του αμετάκλητου και μη αναστρέψιμου, ως αποδείξεις αυτού που είχε κάποτε υπάρξει [ύστερη ενήλικη ζωή].

Η βίαιη αποπομπή του ήρωα από το σπίτι του δεν ισοδυναμεί με το θάνατο του μονοδραματικού κόσμου του; Του φορτισμένου με τη διπλή εκείνη λειτουργία, να είναι ο σταθερός χώρος του υποκειμένου και ταυτόχρονα ο μεταβαλλόμενος τόπος του; Δεν ισοδυναμεί με την απώλεια της μήτρας εκκόλαψης και φιλοξενίας της ζωτικής του παράστασης και των φαντασμάτων της; Δεν επιφέρει την απώλεια όλων εκείνων των μεταμορφώσεων, που σιωπηλά και αδιόρατα στοίχειωναν τα αντικείμενα φορτίζοντάς τα με κομμάτια της ψυχής του ήρωα; Δε διακόπτει βίαια τον προσωπικό διάλογο, που πραγματοποιούσε μαζί τους, κατά τη διάρκεια όλων εκείνων των παραστάσεων, στις οποίες τόσα χρόνια πρωταγωνιστούσε; Και τέλος, όλων εκείνων των ρόλων, που δίχως την παρουσία τους, μπορεί να μην είχε –ενδεχομένως– ποτέ διαδραματίσει;

Ο κώδικας της κίνησης στον *Αόρατο θίασο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΡΟΜΠΟΥΚΗ

«Ακόμα και ο ίδιος ο συγγραφέας αρχίζει να συνειδητοποιεί, νηφάλια, “τι είναι το έργο του”, όταν, παρακολουθώντας τις δοκιμές, αποστασιοποιείται απ’ το κείμενο του»,¹ είχε δηλώσει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ενώ βρισκόταν στις πρόβες του έργου του *Αόρατος θίασος* στο Εθνικό Θέατρο (1988-1989), σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη. Για την κάλυψη της απόστασης ανάμεσα στο γραπτό θεατρικό κείμενο και τη σκηνική πράξη προϋπόθεση αποτελεί, μεταξύ των άλλων, η αποκωδικοποίηση των σημείων, που καθορίζει ο ίδιος ο συγγραφέας σχετικά με την κίνηση των χαρακτήρων. Αυτό θα επιχειρηθεί και στην παρούσα εισήγηση. Βέβαια, λόγω αφενός της έλλειψης χρόνου, αφετέρου του μεγάλου όγκου των έργων του Καμπανέλλη, θα αναλύσουμε, με βάση τους άξονες του χρόνου και του χώρου, τον κώδικα της κίνησης ενός αντιπροσωπευτικού του, υπό εξέταση ζητήματος, έργου του, ήτοι του *Αόρατου θιάσου*. Ο *Αόρατος θίασος* αποτελεί μέρος της –λεγόμενης– αστικής τριλογίας του Καμπανέλλη,² που παρουσιάζει τα αδιέξοδα της μεταπολεμικής Ελλάδας και διεισδύει στην αστική μορφολογία της συγκεκριμένης περιόδου.³ Οι χαρακτηριστικοί τύποι ανθρώπων της γενιάς αυτής, όπως παρουσιάζονται στον *Αόρατο θίασο* (π.χ. ο Οικοδεσπότης), ερχόμενοι αντιμέτωποι με τις επιταγές του οικονομικού και κοινωνικού κατεστημένου, ενδίδουν στη νέα τάξη πραγμάτων και, παρά το ότι «πετυχαίνουν» φαινομενικά στη ζωή τους, παραμένουν κυνηγημένοι από μεταμέλειες-τύψεις. Ο Καμπανέλλης, για να επιτύχει αυτόν τον μετεωρισμό, δημιουργεί συνειρμικές σκηνές,⁴ στις οποίες δεσπόζουν οι εναλλαγές κίνησης και μετακίνησης των χαρακτήρων στον χώρο, συνθέτοντας έτσι ένα παράλληλο κείμενο, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *κειμενική χορογραφία*. Βασικοί άξονες διαμόρφωσης της *κειμενικής χορογραφίας* είναι οι σκηνικές οδηγίες, η ρυθμολογία του κειμένου και η διαδραστική δυναμική των διαλόγων, οι οποίοι είτε εξελίσσονται σε παραλληλία με την κίνηση, είτε αντιστιχτικά με αυτή.

Ο κώδικας της κίνησης στον *Αόρατο θίασο* σε συσχετισμό με το χρόνο

Καταρχάς, ο χρόνος όχι μόνο αποτελεί κύριο δραματουργικό άξονα του *Αόρατου θιάσου*, αλλά και καθορίζει όλα τα επιμέρους στοιχεία του έργου, συμπεριλαμβανομένης και της κίνησης. Ο Καμπανέλλης επιτυγχάνει να συγκεράσει το «τότε» με το «τώρα» και οδηγεί τους ήρωές του

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο γορίλας και η Ορτανσία)*, Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 63.

² Πρόκειται για τα έργα *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* (1978), *Αόρατος θίασος* (1988) και *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990), βλ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 8.

³ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 27.

⁴ Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», σ. 9.

στις χρονικές στιγμές της ζωής τους, που έδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση της ψυχολογίας και της προσωπικότητάς τους.

Ας τα δούμε, όμως, όλα αυτά αναλυτικότερα. Η πρώτη εμφανής διαφοροποίηση του κινητικού κώδικα σε σχέση με το χρόνο αφορά τα πρόσωπα και μπορεί να διακριθεί σε τρεις κατηγορίες. Αρχικά, οι δύο βασικοί ήρωες, ο Οικοδεσπότης και η Σύζυγός του, αποτελούν τα σημεία αναφοράς και λειτουργούν ως κέντρο στη σπειροειδή κίνηση που πραγματοποιούν τα πρόσωπα της μνήμης και του παρελθόντος γύρω τους. Οι ήρωες βρίσκονται ανάμεσα σε δύο χρονικούς πόλους, είναι εγκλωβισμένοι στο παρόν τους, το οποίο βέβαια, όπως επισημαίνει ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ, «μπορεί να συλληφθεί μόνο δια του προσληπτικού οργάνου, που είναι το παρελθόν, δηλαδή ως αυτό που δεν είναι πια».⁵ Έτσι, τα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου εναλλάσσουν την κίνηση τους, αφενός βάσει του χρονικού πλαισίου, μέσα στο οποίο δρουν (δηλαδή παρόν, παρελθόν), αφετέρου ανάλογα σε ποιο από τα παρελθοντικά πρόσωπα απευθύνονται. Ένα παράδειγμα, που περιλαμβάνει και τις δύο παραπάνω παρατηρήσεις, είναι η συνομιλία του Οικοδεσπότη με τη Σύζυγό του, ενώ η παρουσία του Νέου (πρόσωπο του παρελθόντος), που ακολουθεί, μετατοπίζει την κινητική κατάσταση της Συζύγου, η οποία είναι η μόνη που τον αντιλαμβάνεται:

ΟΙΚΟΔΕΣΠΟΤΗΣ: ...όποτε θέλεις, μπορείς να φύγεις... είσαι ελεύθερη.
(Φεύγει, αλλά έτσι ώστε να μείνει –κατά το δυνατόν– η αίσθηση ότι δεν ήταν εδώ.)
Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...δεν είμαι ελεύθερη...
Ο ΝΕΟΣ: ...γιατί ήρθαμ' εδώ, εδώ έχει ακόμα δάκρυα...⁶

Η δεύτερη διαφοροποίηση αφορά σε εκείνα τα πρόσωπα του έργου, που λειτουργούν ως μόνιμες φωνές στο υποσυνείδητο του Οικοδεσπότη και παρευρίσκονται στις σκηνές έχοντας το ρόλο του μάρτυρα. Η Κυρία, ο Γιος, η Κοπέλα, ο Κύριος και ο Άνδρας, αν και πρόσωπα του παρελθόντος που ζωντανεύουν δια της μνήμης, βρίσκονται μόνιμα στο παρόν, ως άυλες υπάρξεις της συνείδησης και τα βασικά χαρακτηριστικά της κίνησής τους είναι η παύση και η αναμονή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κύριος:

«[...] Εμείς νομίζουμε ότι ερχόμαστε και περιμένουμε, επειδή εμείς το θέλουμε...
Μην αυταπατάσθε, ερχόμαστε, επειδή εκείνος το θέλει...».⁷

Η τρίτη κατηγορία αφορά τα πρόσωπα, που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη ζωή των δύο κεντρικών ηρώων και, ενώ φανερώνονται ως μνήμες, η κίνησή τους, αν και εμπεριέχεται σε μια αφηρημένη χρονικότητα, είναι ρεαλιστική, επομένως ικανή να ανασύρει τις στιγμές από τη ζωή των ηρώων, όπως αυτές υπήρξαν στο παρελθόν, ή ενδεχομένως, όπως θυμούνται ότι υπήρξαν. Στο διάλογο της Συζύγου με το Νέο μπορεί κανείς να διακρίνει την αμεσότητα της κίνησης:

⁵ Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Το είναι και το μηδέν: Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (μετ. Κωστή Παπαγιώργη), Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 350.

⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 118.

⁷ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 73.

Ο ΝΕΟΣ: ...Μπορώ να καθίσω...;

Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...μα, φυσικά, άλλωστε ετοιμαζόμουν να φύγω...⁸

Δεν είναι, βέβαια, τυχαία και η επιλογή της ώρας, κατά την οποία εκτυλίσσεται το έργο: «Είναι νύχτα, τρεις η ώρα ή και πιο αργά».⁹ Η ώρα αυτή, για την πλειοψηφία των ανθρώπων, αποτελεί χρόνο ανάπαυσης και ύπνου· ταυτόχρονα, όμως, είναι και η στιγμή, που τα όνειρα ξυπνούν. Όπως ομολογεί ο Οικοδεσπότης: «[...] την ημέρα είμαι ένας πολυσχολος έρημος, τη νύχτα ένας κυνηγημένος από μεταμέλειες [...]».¹⁰ Στα λόγια αυτά πιθανότατα βρίσκεται ο απόηχος της παρατήρησης του Φρόυντ ότι στα όνειρα είναι πιθανό να περιέχονται αναμνήσεις, που στο «εν εγρηγόρσει άτομο φαίνονται απροσπέλαστες».¹¹ Η αίσθηση της διαρκούς πάλης με τις μεταμέλειες του παρελθόντος δημιουργεί αγωνία, που αποτυπώνεται στα κινητικά μοτίβα των κεντρικών ηρώων και διαχωρίζεται από την ηρεμία, που διέπει την κίνηση των προσώπων της μνήμης, των οποίων η παρουσία είναι φασματική. Στις οδηγίες που δίνει ο Καμπανέλλης, περιγράφει την κίνηση του Οικοδεσπότη μαρτυρώντας την ταραχή του:

«[...] Ο Οικοδεσπότης, πολύ ανήσυχος, σηκώνεται και διασχίζει διαγώνια το δωμάτιο σαν να ακολουθεί κάποιον. Από το βάθος, ομιλίες που ακούγονται πολύ καθαρά, χωρίς να φαίνεται ακόμα κανείς, τραβούν την προσοχή του εκεί».¹²

Η περιγραφή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την κίνηση των προσώπων της μνήμης, που εκτελούν ρεαλιστικές δράσεις, τις οποίες διέπει η συνέχεια, η απλότητα και η ηρεμία:

«Η Μητέρα του φαίνεται, όπως πριν, καθισμένη στο φως της λάμπας του πετρελαίου».¹³

Ένας άλλος παράγοντας που καθορίζει την κίνηση των ηρώων είναι η τεχνική δόμησης των σκηνών. Ο Καμπανέλλης, βάζοντας στο επίκεντρο τους δύο εσωτερικούς μονολόγους των δύο κεντρικών ηρώων,¹⁴ συνθέτει μια διαδοχή σκηνών, οι οποίες άλλες φορές συνδέονται απότομα, προκαλώντας ακαριαία αλλαγή στο χρόνο της κίνησης, άλλοτε πάλι ακολουθούν μια διαδοχική μετάβαση, δίνοντας και στους ήρωες τη δυνατότητα να εισχωρήσουν από τη μια σκηνή στην άλλη με ομαλό τρόπο. Η ρυθμολογία, που προκύπτει από την ένταξη της μίας σκηνής στην άλλη, δίνει τη δυνατότητα ύπαρξης μιας αέναης κινητικής διαδρομής των δύο κεντρικών προσώπων μέσα στο χρόνο. Οι ενώσεις των σκηνών αποτελούν τα σημεία αυτά, στα οποία ο αναγνώστης ή ο θεατής μπορεί να διακρίνει τη μετάβαση από τον ένα χώρο-χρόνο στον άλλον, αλλά και να εστιάσει στη σταθερή πορεία του ζευγαριού, όσον αφορά τη μεταξύ τους σχέση. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, είναι φανερό ακριβώς αυτή η συνθήκη:

(Ο ΝΕΟΣ, όταν το αγκάλιασμα εκτονωθεί, φεύγει προς τη μεριά του καφέ-μπαρ.

⁸ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 102.

⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 71.

¹⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 93.

¹¹ Sigmund Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, Πλέθρον, Αθήνα 2021, σ. 29.

¹² Freud, *ό.π.*, σ. 75.

¹³ Freud, *ό.π.*, σ. 86.

¹⁴ Τάσος Λιγνάδης, κριτική στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Νοέμβριος 1988, όπως αναφέρεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 148.

Η ΜΗΤΕΡΑ ΤΗΣ χάνεται προς το βάθος. Η ΣΥΖΥΓΟΣ μένει μόνη.)

Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...έφυγε...; (Έρχεται πάλι στο προσκήνιο δίνοντας πάλι την εικόνα πως στέκει σ' ένα παράθυρο και κοιτάζει έξω.)

(Ο ΟΙΚΟΔΕΣΠΟΤΗΣ εμφανίζεται και στέκει μερικά βήματα πίσω της, όπως και λίγο πριν, σε προηγούμενη σκηνή.)

Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...πάψε πια να με παρακολουθείς λεπτό με λεπτό...¹⁵

Επιπλέον, καθοριστική σημασία για την ενίσχυση της άυλης χρονικότητας διαδραματίζουν και οι ίδιοι οι διάλογοι, που, άλλες φορές, δρουν καταλυτικά στον τρόπο κίνησης των προσώπων, άλλες πάλι δρουν αντιστικτικά προς αυτήν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η χρήση αποσιωπητικών:

Ο ΝΕΟΣ: ...λέτε να βρέξει...;

Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...Χειμώνιασε πια...¹⁶

Τα αποσιωπητικά, που προηγούνται και έπονται κάθε φράσης, δηλώνουν τον εσωτερικό χρόνο δράσης των ηρώων,¹⁷ ο οποίος χαρακτηρίζεται από παύσεις και σιωπές.¹⁸ Η διακοπή αυτή της ρυθμικότητας του λόγου, ή, αλλιώς, η παρατεταμένη χρονική του διάρκεια προσφέρει στο σώμα του εκάστοτε ήρωα την ανάλογη ροή,¹⁹ ώστε, είτε να παρατείνει την κίνησή του, είτε να τη διακόψει. Μάλιστα, όταν η ρυθμολογία των διαλόγων είναι ιδιαίτερα πυκνή, οι χρόνοι αναπνοής, παύσης και σιωπής ενδυναμώνουν τη χρονική αλληλουχία της ίδιας της δράσης. Η διαφοροποίηση, που παρατηρείται στη ρυθμολογία του λόγου των ρόλων, δίνει στο κείμενο το χαρακτήρα του προκαλώντας την αντίστοιχη επίδραση στην κίνηση. Εάν, λοιπόν, ο Οικοδεσπότης και η Σύζυγος μετατρέπουν τις ανακοπές σε παύσεις δημιουργώντας «σημαίνουσες σιωπές», οι άλλοι ρόλοι έχουν μικρότερες παύσεις και εντονότερο ρυθμό στην ομιλία τους.²⁰ Ωστόσο, η κίνηση σε αυτό το σημείο δρα αντιστικτικά, μιας και ο ίδιος ο συγγραφέας προσδίδει στους «επισκέπτες» συγκρατημένη κίνηση, σε αντίθεση με τους δύο βασικούς ήρωες, που η αγωνία και η αίσθηση εγκλεισμού στις μνήμες τους τούς οδηγεί σε μια αγωνιώδη και ασταμάτητη κινητικότητα, όταν, βέβαια, δε βρίσκονται σε κατάσταση ύπνου. Χαρακτηριστική επί του προκειμένου ζητήματος είναι η φράση του Νέου, που αποδεικνύει το κίνητρο του συγγραφέα για την ένταξη μιας πληθώρας σιωπών μέσα στο έργο:

Ο ΝΕΟΣ: ...ναι! Κι όσο για τη σιωπή, να 'χετε υπόψη σας πως είναι κάτι πολύ επικίνδυνο, τελείως αθόρυβα παράγει απόσταγμα...²¹

¹⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 126.

¹⁶ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 103.

¹⁷ Κάτια Σαβράμη, *Κινησιογραφικά*, Αθήνα 1990, σ. 33.

¹⁸ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 146.

¹⁹ «Σύμφωνα με τον Rudolf von Laban: “Ροή είναι ο προσωπικός τρόπος κίνησης του κάθε ανθρώπου και το ποσοστό ενέργειας, που αναλώνεται για την ολοκλήρωση της όποιας συγκεκριμένης κίνησης”»: Σαβράμη, *Κινησιογραφικά*, σ. 35.

²⁰ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, σ. 147.

²¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 123.

Ο κώδικας της κίνησης στον *Αόρατο θίασο* σε συσχετισμό με το χώρο

Το δραματικό τοπίο, που επιλέγει ο Καμπανέλλης στον *Αόρατο θίασο*, μορφοποιείται στην αλληλεπίδρασή του με τα πρόσωπα, ενώ και τα πρόσωπα του έργου «αποκτούν τη θεατρική τους οντότητα μέσω του τοπίου».²² Ο συγγραφέας καθορίζει αυστηρά το ρεαλιστικό χώρο ήδη στις σκηνικές οδηγίες, που δίνει στην «Εισαγωγή», προσδιορίζοντας τη χωροταξία του δωματίου με τα δύο κρεβάτια να δεσπόζουν και την επίπλωση του δωματίου (χαμηλός καναπές, χαμηλά πολυθρόνακια, τραπεζάκι, έπιπλο τουαλέτας) να συμπληρώνουν τη διαρρύθμιση. Η κρεβατοκάμαρα του ζευγαριού αποτελείται από δύο άξονες, που καθορίζουν την κίνηση των δύο κύριων προσώπων (Οικοδεσπότης, Σύζυγος). Τα κρεβάτια αντιστοιχούν στον κάθε ήρωα και προσδιορίζουν το σταθερό και τον κινούμενο άξονα του έργου, αντίστοιχα. Το κρεβάτι ως σημείο παραπέμπει στον εσωτερικό «τόπο συνάντησης με το οικείο και τόπο φανέρωσης των βαθύτερων αναγκών»,²³ η απόσταση, όμως, που υποδηλώνεται, με το διαχωρισμό των δύο σκηνικών αντικειμένων-κρεβατιών, φανερώνει την ψυχική απομάκρυνση των δύο ηρώων. Δεδομένης της δομής του έργου, στο πρώτο μέρος η κίνηση εκτελείται μόνο από τον Οικοδεσπότη, καθώς η σύζυγός του κοιμάται, ενώ στο δεύτερο μέρος ο κινούμενος άξονας αφορά τη Σύζυγο θέτοντας τον άνδρα σε ακινησία. Ταυτόχρονα, στο τοπίο της νύχτας, η ησυχία συμπληρώνεται από την αναμονή. Τα πέντε πρόσωπα-μνήμες (Η Κυρία, ο Γιος, η Κοπέλα, ο Κύριος και ο Άνδρας) βρίσκονται καθισμένα στα έπιπλα του σπιτιού περιμένοντας, με αποτέλεσμα να μπλέκονται οι άξονες του χρόνου και χώρου:

ΚΥΡΙΟΣ: ...ξέρει ότι περιμένουμε...;
 ΠΑΛ. ΦΙΛΟΣ: ...κι αυτό κι άλλα πολλά...
 ΚΥΡΙΟΣ: ...κι όμως τολμάει, ακόμα, να μας αγνοεί...
 ΠΑΛ. ΦΙΛΟΣ: ... Θα 'ρθει και η ώρα που θα πάψει να μας αγνοεί...
 ΚΥΡΙΑ: ...Τότε ας κάνουμε υπομονή...
 ΚΥΡΙΟΣ: ...έννοια σας, έχω όση και ο ίσκιος του...²⁴

Η αναμονή αποτελεί βασικό κινητικό μοτίβο των προσώπων της μνήμης και συνδέεται με τη χωροταξική διάταξη των λοιπών επίπλων, μιας και οι σταθερές θέσεις, που καταλαμβάνουν, προσδιορίζουν και προσδιορίζονται από τα πρόσωπα. Αντίθετα, η κίνηση του Οικοδεσπότη λειτουργεί αντιστιχτικά προκαλώντας τη διαφοροποίηση των δύο κόσμων. Επομένως, ενώ οι κεντρικοί χαρακτήρες λειτουργούν ρεαλιστικά μέσα στο χώρο, τα πρόσωπα της μνήμης ή, αλλιώς, της αναμονής κινούνται με άλλη διάρκεια, υπογραμμίζοντας τη διαφορετική ταχύτητα και δυναμική της κίνησης.²⁵

Ωστόσο, ο χώρος δεν περιορίζεται μόνο στη λεπτομερώς δοσμένη κρεβατοκάμαρα του ζευγαριού, αλλά εκτείνεται σε ένα φανταστικό, παράλληλο, κατακερματισμένο σκηνικό εμβόλιμων εικόνων μνήμης, που άλλοτε δημιουργούν ένα εξολοκλήρου νέο τοπίο στον ήδη υπάρχοντα

²² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 312.

²³ Ιωάννα Αλεξανδρή, *Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματολογία της δεκαετίας του 1990*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2022, σ. 139.

²⁴ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 72.

²⁵ «Η δυναμική της κίνησης καθορίζει την ποιότητα των κινήσεων και τον τρόπο, με τον οποίο αυτές εκτελούνται»: Σαβράμη, *Κινησιογραφικά*, σ. 36.

χώρο, άλλοτε παρεισφρεύουν και γίνονται ένα με την κρεβατοκάμαρα. Ακριβώς αυτή η σύζευξη εικόνων τροποποιεί σκηνικά την κίνηση, διαχωρίζοντάς τη σε ρεαλιστική και φανταστική. Η μετάβαση του Οικοδεσπότη και της Σύζυγου του στις σκηνές του παρελθόντος αναμφίβολα κατευθύνει σε μια νέα κινητική κατάσταση, η οποία προσαρμόζεται εκ νέου, στηριζόμενη κάθε φορά στο τοπίο, στο οποίο αυτοί μεταφέρονται. Ενδεικτικά, θα μπορούσε να αναφερθεί η εικόνα της Μητέρας του Οικοδεσπότη, η οποία στέκεται «με μια λάμπα πετρελαίου στο χέρι, δίπλα στο τραπέζι του πατρικού σπιτιού».²⁶ Η θέση, που καταλαμβάνει η Μητέρα, σε ένα οικείο, για τον Οικοδεσπότη, περιβάλλον, ενώνει το παρελθόν με το παρόν. Η συνάντηση γιου και μητέρας δε φαίνεται να ξαφνιάζει κανέναν από τους δυο, παρόλο που πρόκειται για τη συνάντηση μιας νεκρής και ενός ζωντανού. Ο Οικοδεσπότης εισχωρεί σε ένα γνωστό, για τον ίδιο, περιβάλλον και αντιποιεί τον τρόπο, με τον οποίο συμπεριφερόταν ο ίδιος μέσα στο σπίτι με τη μητέρα του. Αντίστοιχα, όταν η Σύζυγος συναντά στο καφέ-μπαρ το Νέο, η μεταφορά σε εξωτερικό χώρο μετατοπίζει την κίνηση της ηρωίδας, η οποία, ως πρόσωπο του «τώρα», μεταφέρεται στο «τότε», αλλά και ταυτόχρονα συνδέει το «μέσα» με το «έξω».²⁷ Συγκεκριμένα, περιγράφει το εξωτερικό τοπίο ως εξής: «Ταυτόχρονα, κάπου προς τα δεξιά φωτίζονται, όσο χρειάζεται για να διακρίνονται, ένα τραπέζι καφεενείου, καρέκλες, κορμοί δέντρων – μια ένδειξη ενός καφέ-μπαρ».²⁸ Επιπρόσθετα, ο αέρας, ως ένα ακόμα στοιχείο εξωτερικού περιβάλλοντος, προσδίδει κίνηση τόσο στο φυσικό τοπίο που απεικονίζεται, όσο και στα πρόσωπα της σκηνής. Στο σημείο αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει η τεχνική του συγγραφέα να διακόπτει απότομα τη σκηνική δράση της φανταστικής μνήμης. Η είσοδος προσώπων στη σκηνή από διαφορετική χρονικότητα, όπως ο Γείτονας, κατακερματίζει την παριστάμενη εικόνα και λειτουργεί ως γέφυρα γειτνίασης του παρελθόντος με το παρόν και του «εκεί» τόπου (καφέ-μπαρ) με το «εδώ» (κρεβατοκάμαρα). Ενώ η Σύζυγος βρίσκεται όρθια εντός της σκηνής της μνήμης με το Νέο, ο Οικοδεσπότης ξυπνά και ανήσυχια τη ρωτά:

ΟΙΚΟΔΕΣΠΟΤΗΣ: ... έχασες τον ύπνο σου;
 Η ΣΥΖΥΓΟΣ: ...ίσως...²⁹

Η άμεσα χωρική επαναφορά στη σκηνή του καφέ-μπαρ θέτει την ηρωίδα ακριβώς σε αυτή τη μεταίχμιακή κατάσταση, όπου το σώμα βρίσκεται μετέωρο ανάμεσα σε δύο πόλους, οι οποίοι πέρα από χωρικοί ή χρονικοί αποτελούν ουσιαστικά το μεγαλύτερο δίλημμα, που καλείται να αντιμετωπίσει στη ζωή της: είτε να ζήσει ενδίδοντας στην ανεμελιά του πρώτου της έρωτα, είτε να ακολουθήσει τη ζωή που, εντέλει, επέλεξε απομακρυσμένη από τον εσωτερικό της κόσμο και υποταγμένη στην κοινωνική νόρμα. Μια ακόμα χαρακτηριστική σκηνή, που αναδεικνύει την τεχνική του συγγραφέα σε σχέση με την κίνηση των ηρώων στον χώρο, εντοπίζεται στο επεισόδιο, όπου εισέρχεται στην κρεβατοκάμαρα ένα φιλικό ζευγάρι, ντυμένο με βραδινά ρούχα. Η Σύζυγος, βγαίνοντας από τη σκηνή μνήμης, στην οποία βρίσκεται με το Νέο, τους συναντά και, ενώ η ίδια απορρίπτει την πρόσκλησή τους για βραδινή έξοδο, ο Οικοδεσπότης τους ακολουθεί. Παρατηρούμε ότι όχι μόνο οι ήρωες σταδιακά μεταπηδούν από το ρεαλιστικό χώρο στο χώρο της μνήμης, αλλά και διαδοχικά εκτελούν μια διαδρομή μέσα στα συγκεχυμένα τοπία των αναμνήσεων. Αυτή η τεχνική του Καμπανέλλη ενδυναμώνει τη σωματικότητα των

²⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 83.

²⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, σ. 36.

²⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 101.

²⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 104.

ηρώων, διότι τους καθιστά τους μόνους σταθερούς άξονες, που μπορεί να ακολουθήσει το μάτι του θεατή σε μια αδιευκρίνιστη χωρική διάταξη. Η πρόθεση του συγγραφέα φαίνεται να είναι το να κάνει τον αναγνώστη και το θεατή να μεταφερθεί σε έναν τρίτο χώρο, που αφορά την «κατοίκηση» των ίδιων των προσώπων από το άλλο πρόσωπο:

Η ΣΥΖΥΓΟΣ: [...] Ούτε με κατοικείς πια ούτε σε κατοικώ, ζω μια άδεια ζωή, σ' ένα άδειο σπίτι, είμαι πρόσφυγας, τις νύχτες στριφογυρίζω άσκοπα, γυμνή, ξυπόλυτη... κι ένας θεός ξέρει το τι σκέφτομαι...³⁰

Τέλος, ο Καμπανέλλης, ενδυναμώνοντας την ατμόσφαιρα του έργου, εισάγει στις σκηνές μουσική, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στην «Εισαγωγή»: «Σαν από άλλο διαμέρισμα ή από το απέναντι σπίτι ακούγεται κλασική μουσική».³¹ Η ύπαρξη μουσικής δημιουργεί μια ακόμα χρονικότητα, που άλλοτε δρα ως ηχητικό περιβάλλον, άλλοτε επηρεάζει άμεσα την κίνηση των ηρώων. Παρά το ότι ο ήχος εισχωρεί στην κρεβατοκάμαρα από τον εξωτερικό χώρο, μοιάζει να αντανακλά τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. Ενώ στο πρώτο μέρος, η μουσική αυτή συνοδεύει τις σκηνές ως εξωτερικό ερέθισμα, στην πορεία του έργου αντιλαμβανόμαστε ότι αποτελεί δραματουργικό στοιχείο της πλοκής, το οποίο υπογραμμίζει τον εσωτερικό κόσμο της Συζύγου. Συγκεκριμένα, όταν το ζευγάρι καλείται να ακολουθήσει τους φίλους στη γιορτή, ο Οικοδεσπότης, αναφερόμενος στη σύζυγό του, λέει:

ΟΙΚΟΔΕΣΠΟΤΗΣ: ...ας μείνει εδώ να ακούει κλασική μουσική... Είναι η τελευταία της μανία... κλασική μουσική, σοβαρό θέατρο, βιβλία που σίγουρα δεν καταλαβαίνει και της κόβουνε και τον ύπνο...³²

Έτσι, ενώ στο πρώτο μέρος η κλασική μουσική εισβάλλει στη συνείδηση του Οικοδεσπότη υπογραμμίζοντας την αδιέξοδη σχέση, που έχει δημιουργήσει με τη σύζυγό του, στη συνέχεια λειτουργεί ως ένα μέσο, που πρόκειται να συγκρουστεί με την ξέφρενη μουσική του χορού, που προέρχεται από το πάρτι. Το δεύτερο αυτό ύφος μουσικής εισάγει μια νέα κίνηση, τη στιγμή που, μέσα στο χώρο της κρεβατοκάμαρας εισβάλλουν ζευγάρια χορεύοντας στο ρυθμό της συγκεκριμένης μουσικής. Η απόλυτη απογύμνωση των ηρώων έρχεται στο τέλος του έργου. Το ζευγάρι εκτελεί τις πλέον ρεαλιστικές κινήσεις, ζώντας μια καθημερινή σκηνή απαλλαγμένη από τον υπερπραγματικό κόσμο και το όνειρο. «Είναι αργά το πρωί και οι δύο σύζυγοι παίνουν το πρωινό τους. Ντύνονται, κουβεντιάζουν, ζουν, όπως κάθε μέρα, την ημέρα τους».³³ Ταυτόχρονα, στη σκηνή βρίσκονται όλοι οι ήρωες του έργου σε ακινησία, κάτι που υποδηλώνει ότι τους ακολουθούν οι μνήμες, τα όνειρα, οι τύψεις τους, ανεξάρτητα από τη χωροχρονική διάσταση στην οποία βρίσκονται· είναι ένα με αυτούς, είναι αυτοί οι ίδιοι.

³⁰ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 102.

³¹ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 72.

³² Καμπανέλλης, ό.π., σ. 109.

³³ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 138.

Το θέμα του πολέμου στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ένα από τα κύρια θέματα, που διακρίνουμε στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, είναι ο πόλεμος. Πρόκειται για ένα θέμα, που αναπόφευκτα απασχολούσε έντονα το δημιουργό, ο οποίος αφουγκραζόταν τον παλμό της εποχής του, καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του ζωής. Το έργο του φανερώνει τη διεισδυτική ματιά του και τη βαθιά πολιτική του τοποθέτηση, όσον αφορά το κοινωνικό-ιστορικό φαινόμενο του πολέμου. Στην παρούσα εργασία, θα ασχοληθούμε με τα έργα της χαρακτηριζόμενης ως «τριλογίας του πολέμου» (*Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι και Παραμύθι χωρίς όνομα*),¹ με το *Μαουτχάουζεν*, καθώς και με το ποίημα «Όπως τότε», το οποίο ήταν ανέκδοτο μέχρι πρόσφατα και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 2020 στην έκδοση *Άκουσε τη φωνή μου κι έλα*, την οποία επιμελήθηκαν ο Θάνος Φωσκαρίνης και η Κατερίνα Καμπανέλλη.² Επίσης, θα αναφερθούμε περιορισμένα στην ταινία *Το κανόνι και τ' αηδόνι*. Μέσα από τη συγκριτική μελέτη, θα επιχειρήσουμε να εμβαθύνουμε σε πλευρές της δημιουργικής διαδικασίας του συγγραφέα, να εντοπίσουμε κοινά μοτίβα, να σχηματίσουμε εντέλει μια -όσο το δυνατόν- συνολική εικόνα, για τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας διαπραγματεύεται το θέμα του πολέμου.

Στα παραπάνω έργα χρησιμοποιούνται διαφορετικές μορφές. Το *Μαουτχάουζεν* αποτελεί «χρονικό»,³ βασισμένο στην προσωπική εμπειρία του εγκλεισμού του συγγραφέα στο ομώνυμο στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης. Από την άλλη, τα έργα της «τριλογίας του πολέμου» χρησιμοποιούν ως βασική «πρώτη ύλη» την ιστορία (*Ο μπαμπάς ο πόλεμος*), τη μυθολογία (*Οδυσσέα γύρισε σπίτι*) και το παραμύθι/την παραβολή (*Το παραμύθι χωρίς όνομα*).⁴ Το «Όπως τότε» είναι ποίημα. Ωστόσο, τις διαφορετικές αυτές μορφές συνδέει ένα κοινό νήμα, που αφορά τη δημιουργική διαδικασία του συγγραφέα. Όπως γνωρίζουμε, στην «καρδιά» και των τριών έργων της τριλογίας του πολέμου βρίσκεται η συσχέτιση του παρόντος με το παρελθόν, μυθικό ή ιστορικό. Ο Καμπανέλλης ξεκινά να γράφει τα έργα *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* κατά τα πρώτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου, το 1951-1952, και τα επεξεργάζεται για πολλά χρόνια.⁵ Το ερέθισμα της ψυχροπολεμικής έντασης, απ' το οποίο ξεκινά,

¹ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος εντοπίζει πως τα τρία έργα έχουν «ενότητα θέματος, κοινούς στόχους και παράλληλη προβληματική», βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος [χ.τ.], εφημ. *Το Βήμα*, Ιούνιος 1980, στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 312-313.

² Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Όπως τότε», στο Θάνος Φωσκαρίνης – Κατερίνα Καμπανέλλη (επιμ.), *Άκουσε τη φωνή μου κι έλα. Τραγούδια και ποιήματα*, Κέδρος, Αθήνα 2020, σ. 237-239.

³ Έτσι το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα 1995 (1981), σ. 9.

⁴ Για το χαρακτηρισμό του συγκεκριμένου έργου ως «πολιτική παραβολή» βλ. Λίλα Μαράκα, «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή. Το *Παραμύθι χωρίς όνομα* από την Πηνελόπη Δέλτα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 63-86.

⁵ Για το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'* (*Το παραμύθι χωρίς όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι*), Κέδρος, Αθήνα 2011 (1979), σ. 207-209. Για το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'* (*Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα, Τα τέσσερα πόδια του*

συνδέεται, στη δημιουργική του σκέψη, αφενός με το μυθικό Τρωικό Πόλεμο και αφετέρου με το ιστορικό γεγονός της πολιορκίας της Ρόδου από το Δημήτριο τον πολιορκητή, το 305 π.Χ. Έχουμε, λοιπόν, και στις δύο περιπτώσεις έναν παραλληλισμό του παρόντος με το παρελθόν, με πολλαπλές λειτουργίες. Πιο ειδικά, στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, ο παραλληλισμός αυτός οδηγεί στην ανατροπή του μύθου, αφού το εμπεδωμένο μυθικό παρελθόν ανατρέπεται, οδηγώντας έτσι στην κριτική του παρόντος. Απ' την άλλη, το *Παραμύθι χωρίς όνομα* τοποθετείται στο αόριστο παρελθόν του παραμυθιού. Είναι χαρακτηριστική η φράση, με την οποία ξεκινά το πρώτο τραγούδι του έργου: «Κι ήταν, που λέτε, μια φορά, όπου είχαμε ένα βασιλιά».⁶ Το αόριστο αυτό παρελθόν, μέσα από τη λειτουργία της παραβολής,⁷ συνδέεται με το εκάστοτε «παρόν» του χρόνου παράστασης, αφού τα χαρακτηριστικά του παρουσιάζονται ως διαχρονικά. Ως παραβολή λειτουργεί και το ποίημα «Όπως τότε». Ήδη από την αρχή του («Όπως τότε κι όπως τώρα κι όπως και παντοτινά, σε μια χώρα ήρθε...»⁸), τίθεται ο αόριστος τοπικός προσδιορισμός, ενώ οι χρονικοί προσδιορισμοί συνδέουν ρητά το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ένας παρόμοιος συσχετισμός παρόντος – παρελθόντος υπάρχει και στο *Μαουτχάουζεν*. Στον πρόλογο, ο δημιουργός εξηγεί πως τα πρώτα χειρόγραφα του χρονικού έμειναν για είκοσι χρόνια «ξεχασμένα σχεδόν σ' ένα ντουλάπι», με το δημιουργό να «τα θεωρεί άχρηστα», καθώς πλέον υπήρχαν πολλές σχετικές μαρτυρίες. Το ερέθισμα, για να τα ξαναδουλέψει, του δόθηκε το 1963, σε μια περίοδο κορύφωσης της ψυχροπολεμικής έντασης.⁹ Υπό αυτή τη συνθήκη, η σημασία του περιεχομένου των χειρογράφων ήρθε στην επιφάνεια, μέσα από τη σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν. Συγχρόνως, το παρόν συνέβαλε στην ερμηνεία του παρελθόντος: «Σήμερα, που βλέπω τη «συνάντηση» του «παρελθόντος» με το «παρόν», ξεκαθαρίζουν στη σκέψη μου γεγονότα που δεν είχα καταλάβει. Ίσως να τα κατάλαβα τώρα».¹⁰

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να βγάλουμε ένα χρήσιμο συμπέρασμα για τη δημιουργική διαδικασία που ακολουθεί ο Καμπανέλλης: προκειμένου να διαχειριστεί το θέμα του πολέμου, συσχετίζει το παρόν με το παρελθόν. Αυτή η σύνδεση, σε πρώτο επίπεδο, καθιστά ευκολότερη την ανάλυση του παρόντος, μέσω της μελέτης μιας παρόμοιας κατάστασης του παρελθόντος. Οδηγεί, μάλιστα, στην αποστασιοποίηση, αφού οικεία γεγονότα παρουσιάζονται στην αντίληψη ως κάτι μακρινό, «ξένο», ως ένα φαινόμενο προς παρατήρηση. Δεν πρόκειται, όμως, μόνο για αυτό. Τον Καμπανέλλη τον απασχολεί και το ίδιο το παρελθόν. «Επιστρέφει» λοιπόν σ' αυτό, το συσχετίζει με το σήμερα και το καταλαβαίνει πιο βαθιά. Ως αποτέλεσμα, καταλαβαίνει πιο βαθιά και το σήμερα. Πρόκειται λοιπόν για μια αμφίδρομη σχέση, για έναν τρόπο εξέτασης, που απαιτεί –τόσο από τον συγγραφέα όσο και από το κοινό– παρατήρηση και σύγκριση, που οξύνει την κριτική σκέψη.

Μέσα, λοιπόν, από αυτή τη δημιουργική διαδικασία, ο Καμπανέλλης προσεγγίζει την κοινωνία της εποχής του. Ποιο ήταν, όμως, το βασικό χαρακτηριστικό αυτής της κοινωνίας; Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο δημιουργός ξεκινά να γράφει τα πρώτα έργα του με θέμα τον πόλεμο, δηλαδή το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, το 1951-1952, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για τη μεταπολεμική κοινωνία. Βασικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης περιόδου ήταν η ανησυχία, η αίσθηση ότι η ειρήνη ήταν κάτι το επισφαλές. Όπως λέει κι ο ίδιος

τραπεζιού, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*), Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 181-182.

⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β*, σ. 19.

⁷ Μαράκα, «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή», σ. 63-86.

⁸ Καμπανέλλης, «Όπως τότε», σ. 237.

⁹ Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, σ. 11.

¹⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 7.

ο συγγραφέας, οι ελπίδες για έναν ειρηνικό μεταπολεμικό κόσμο είχαν διαφευστεί.¹¹ Εξάλλου, αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε ακολουθήσει η ρίψη της ατομικής βόμβας από τις ΗΠΑ στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι,¹² η έναρξη του Ψυχρού Πολέμου, η ίδρυση του ΝΑΤΟ, ο πόλεμος της Κορέας. Η αίσθηση αυτή του πολεμικού κινδύνου είναι διάχυτη στα δύο προαναφερθέντα έργα του.

Είναι, λοιπόν, σημαντικό να σταθούμε στον ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο αναδεικνύονται σε αυτά οι αντιθέσεις της κοινωνίας από το δημιουργό. Στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* οι αντιθέσεις υπάρχουν στον ίδιο τον τίτλο, πίσω από τον οποίο κρύβεται η ρήση του Ηράκλειτου «πατήρ πάντων πόλεμος», ως διατύπωση της διαλεκτικής.¹³ Ο «ειρηνικός» κόσμος της Ρόδου, που δημιουργεί ο Καμπανέλλης, «κρύβει» μέσα του τον πόλεμο, αφού και σε αυτόν οι κοινωνικές και οικονομικές αντιθέσεις είναι παρούσες. Ως προς αυτό, μας θυμίζει έντονα τον, επίσης «ειρηνικό», μεταπολεμικό κόσμο του νησιού της Κίρκης στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*. Είναι χρήσιμο να εξετάσουμε τα κοινά μοτίβα των δύο αυτών κόσμων. Οι ομοιότητές τους γίνονται φανερές, σε πρώτο επίπεδο, με μια απλή συνεξέταση των σκηνικών οδηγιών. Η Ρόδος περιγράφεται ως ένα τουριστικό νησί, με τη χαρακτηριστική επιγραφή «Ξενοδοχείον 'η Ηώς'» και τα «πολύχρωμα έπιπλα της βεράντας».¹⁴ Αντίστοιχη είναι και η εικόνα του νησιού της Κίρκης, με την επιγραφή «Παραθαλάσσιον αναψυκτήριον ο Οδυσσέας»¹⁵, τις πλαζ, τα «μοντέρνα μαγαζιά»¹⁶ αλλά και την ύπαρξη κι εδώ της «βεράντας ξενοδοχείου» και των «πολύχρωμων επίπλων».¹⁷ Η «ειδυλλιακή» Ρόδος βρίσκεται σε οικονομική άνθιση, χάρη στον τουρισμό. Θέλει να επωφεληθεί οικονομικά απ' τον πόλεμο, συγχρόνως, όμως, να διατηρήσει την ουδετερότητά της. Απ' την άλλη, το νησί της Κίρκης, μετά το τέλος του πολέμου, βρίσκεται κι αυτό σε οικονομική άνθιση. Είναι χαρακτηριστικές οι περιγραφές της Κίρκης για τον «ευτυχισμένο λαό», την ανάπτυξη των βιομηχανικών επίπλων, την «ομόνοια» και την «αγάπη» που επικρατούν.¹⁸

Πίσω από τη φαινομενικά αρμονική εικόνα που σχηματίζεται, ο Καμπανέλλης αφήνει να διαφανούν οι πραγματικές κοινωνικές αντιθέσεις. Και στους δύο «κόσμους» η εξουσία είναι παρούσα και προσπαθεί να επιβάλλει τη δική της θέληση, γεγονός που φανερώνεται με αιχμηρό τρόπο μέσα από τους κώδικες της κωμωδίας. Το «δημοκρατικό» Ανώτατο Συμβούλιο των Ξενοδόχων της Ρόδου διοικεί μόνο του το νησί, καθώς θεωρεί ότι η ύπαρξη κομμάτων θα έφερνε «μπελάδες», στερεί την ελευθερία του λόγου και σκέφτεται την κήρυξη στρατιωτικού νόμου.¹⁹ Στο πλαίσιο της εμπορικής συναλλαγής που κυριαρχεί, ωθεί την Ουρανία στην εκπόρνευση. Από την άλλη, η κυβέρνηση του νησιού της Κίρκης προσπαθεί να διασφαλίσει μία εικόνα κοινωνικής συνοχής. Χαρακτηριστικά είναι τα ηχητικά μοτίβα, με τα μεγάφωνα και τα ραδιό-

¹¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 182.

¹² Η ρίψη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα χρησιμοποιείται ως ορόσημο της διάφευσης αυτής των ελπίδων στο *Μαουτχάουζεν*. Σε όλο το χρονικό, τόσο ο Ιάκωβος όσο και οι υπόλοιποι –πλέον απελευθερωμένοι– συγκρατούμενοί του επαναλαμβάνουν με αισιοδοξία πως αρχίζει μία «νέα εποχή». Ωστόσο, ο Καμπανέλλης επιλέγει χαρακτηριστικά να κλείσει το χρονικό με την είδηση του βομβαρδισμού της Χιροσίμα.

¹³ Κώστας Γεωργουσόπουλος [χ.τ.], *Το Βήμα*, Ιούνιος 1980, Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 312.

¹⁴ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 185.

¹⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 213.

¹⁶ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 221.

¹⁷ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 272.

¹⁸ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 251-252.

¹⁹ Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Καμπανέλλης ξεκίνησε μεν να γράφει το έργο το 1951, το επεξεργαζόταν όμως για τρεις δεκαετίες, μέχρι να παρασταθεί το 1980, οι τακτικές του Συμβουλίου των Ξενοδόχων της Ρόδου μπορούν να παραπέμπουν –μεταξύ άλλων– και στην περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974).

φωνα, που «μεταδίδουν αδιάκοπα ειδήσεις και οδηγίες»,²⁰ χειροκροτήματα-κονσέρβα και ηχογραφημένους χαιρετισμούς, κατ' εντολή της κυβέρνησης.²¹ Προσπαθεί να «καμουφλάρει» τις ταξικές αντιθέσεις, αφού, σύμφωνα με την παραδοχή της Κίρκης, μεταπολεμικά φυλάκισε και εξόρισε όλους τους φτωχούς, προκειμένου «να θεραπεύσει το κακό».²² Και στους δύο αυτούς «κόσμους», γίνεται προσπάθεια να κρυφτούν οι αιτίες και η ουσία του πολέμου, ακόμη και η ίδια η πραγματικότητά του. Το συμβούλιο των ξενοδόχων της Ρόδου, θέλοντας να μη χάσει τα κέρδη του, διαψεύδει επανειλημμένα ότι ο πόλεμος πλησιάζει. Στο νησί της Κίρκης, ο πόλεμος που έχει προηγηθεί, περιβάλλεται από το μύθο του ηρωισμού και παρουσιάζεται ως ευεργετικός για τον τόπο. Το πρότυπο του Οδυσσέα, του «συγκλονιστικότερου πατριώτη»,²³ συντηρεί αυτό το μύθο. Ωστόσο, η πραγματικότητα του πολέμου «ξεπηδάει» από κάθε λεπτομέρεια των δύο κόσμων. Η σύνδεση της οικονομίας και του εμπορίου με τον πόλεμο καταδεικνύεται με εύστοχες αναφορές: έχουμε την αναφορά στο χρηματιστήριο, τις στρατιωτικές βάσεις ως πηγή κέρδους, το εμπόριο όπλων κ.ά. Ακόμη πιο αιχμηρός είναι ο τρόπος, με τον οποίο είναι παρούσα η αμείλικτη πραγματικότητα του θανάτου, ως συνέπεια του πολέμου. Στο Οδυσσέα γύρισε σπίτι, ο Λύσανδρος προβαίνει σε μια «στατιστική» καταμέτρηση των νεκρών, οι οποίοι έχουν αφήσει «ταμειακές εκκρεμότητες».²⁴ Στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, είναι χαρακτηριστική η ειρωνική εικόνα του πτώματος του Χιλιάρχου, το οποίο στήνεται απ' τους υπόλοιπους, για να «παρακολουθήσει» το συμβούλιο των στρατηγών.

Αυτοί, λοιπόν, οι συγγενικοί, φανταστικοί κόσμοι της Ρόδου και του νησιού της Κίρκης, στους οποίους οι συνεχείς αναχρονισμοί και οι επίκαιρες αναφορές διαμορφώνουν μία παιγνιώδη αλληλεπίδραση ανάμεσα στο παρόν και το (ιστορικό ή μυθικό) παρελθόν, αποτελούν μία, σε βάθος, σκιαγράφηση του μεταπολεμικού κόσμου, στον οποίο ζούσε ο Καμπανέλλης. Μέσα σε αυτούς τους κόσμους, ο πόλεμος δεν αντιμετωπίζεται ως ένα μεμονωμένο γεγονός· αντίθετα, συνδέεται διαλεκτικά με τη φαινομενικά «ειρηνική» κοινωνία που τον γεννά. Αποκαλύπτονται οι αντιθέσεις αυτής της κοινωνίας, τα οικονομικά συμφέροντα, οι ανταγωνισμοί, οι κινήσεις της εξουσίας, ως κινητήριες δυνάμεις του πολέμου. Με την ίδια διεισδυτική ματιά ανατέμνει ο Καμπανέλλης την κοινωνία κρατώντας το «νυστέρι» του πολέμου και στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*.²⁵ Εδώ κυριαρχεί η αντίθεση ανάμεσα στο λαό και στην εξουσία. Όπως γνωρίζουμε, το έργο του Καμπανέλλη αποτελεί διασκευή του ομώνυμου βιβλίου της Πηνελόπης Δέλτα. Είναι χρήσιμο να διατρέξουμε την πορεία από το πρώτο *Παραμύθι* στο δεύτερο, προκειμένου να καταλάβουμε, στη συνέχεια, βαθύτερα τη σχέση λαού – εξουσίας στο *Παραμύθι* του Καμπανέλλη.

Η Πηνελόπη Δέλτα γράφει το *Παραμύθι χωρίς όνομα*, το 1909. Σύμφωνα με τη Λίλα Μαράκα, το περιεχόμενό του συνδέεται με τις ιδέες που εξέφραζαν εκείνη την περίοδο (οπότε συντελέστηκε και η επανάσταση στο Γουδί) οι εκσυγχρονιστικές αστικές δυνάμεις της χώρας,

²⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 245.

²¹ Τα μεγάφωνα αυτά του νησιού της Κίρκης φέρουν ίχνη από τα μεγάφωνα του *Μαουτχάουζεν*. Ήδη από την πρώτη παράγραφο του χρονικού, ο Καμπανέλλης κάνει λόγο για «τα μεγάφωνα που ήταν μέσα στις παράγκες, για να ακούμε τα ανακοινωθέντα της Βέρμαχτ και τους λόγους του Χίτλερ». Βλέπουμε, λοιπόν, τους ήχους του πολέμου, και ειδικά της πιο φρικτής πτυχής του, αυτής του στρατοπέδου συγκέντρωσης, να εισρέουν στο μεταπολεμικό, «ειρηνικό», πλέον, κόσμο.

²² Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 253.

²³ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 243.

²⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 230.

²⁵ Σύμφωνα με το Στάθη Δρομάζο, ο Καμπανέλλης «Με το νυστέρι του πολέμου κάνει μια τομή ολόκληρη στην κοινωνική σύνθεση και στις ιδέες της και αποκαλύπτει», βλ. Στάθης Δρομάζος, [Ανέκδοτη μελέτη], στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, Κέδρος, Αθήνα 2011 (1979), σ. 301.

στις οποίες ανήκε και η ίδια η Δέλτα.²⁶ Πενήντα χρόνια μετά, το 1959, ο Καμπανέλλης διασκευάζει το *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Τα διεθνή γεγονότα, ιδιαίτερα τα πολεμικά, που έχουν μεσολαβήσει σ' αυτή την πεντηκονταετία, είναι καθοριστικά και επιδρούν στο περιεχόμενο της διασκευής. Ειδικότερα, η δεκαετία του 1940, με τη γερμανική κατοχή και την Αντίσταση, αφήνει το «σημάδι» της στη διασκευή του Καμπανέλλη. Οι μελετητές, μάλιστα, εντοπίζουν στις εικόνες του έργου «εύγλωττες παραπομπές» στη συγκεκριμένη περίοδο.²⁷ Καθοριστικό είναι, επίσης, ως προς το περιεχόμενο του έργου, το ότι έχει μεσολαβήσει η γνωριμία του ελληνικού θεάτρου με τον Μπρεχτ και το έργο του, όπως επισημαίνει η Λίλα Μαράκα.²⁸ Ποια είναι, λοιπόν, η πρώτη βασική διαφοροποίηση; Στο *Παραμύθι της Δέλτα*, το Βασιλόπουλο, ως «χαρισματικός ηγέτης»,²⁹ στον αντίποδα του αδιάφορου πατέρα του, που έχει οδηγήσει το βασίλειο στην παρακμή, αναλαμβάνει να βάλει τάξη στον τόπο και να αφυπνίσει το λαό του, ώστε να πολεμήσει ηρωικά ενάντια στον εχθρό που εισβάλλει στη χώρα. Το Βασιλόπουλο, λοιπόν, είναι ο πρωταγωνιστής και η σχέση του με το λαό είναι σχέση απόλυτης καθοδήγησης του πρώτου προς το δεύτερο. Ο Καμπανέλλης, διασκευάζοντας το έργο, αν και διατηρεί το ρόλο του Βασιλόπουλου, του αφαιρεί την καθοριστική του σημασία. Πρωταγωνιστής καθίσταται ο λαός, ο οποίος, ξεπερνώντας την αρχική του αδράνεια, αναλαμβάνει, σε εμπόλεμη κατάσταση, την ευθύνη της υπεράσπισης της χώρας. Το στοιχείο του λαού – πρωταγωνιστή στο έργο έχει ήδη εντοπιστεί και αναλυθεί από τους μελετητές. Η Λίλα Μαράκα κάνει λόγο για «το Λαό, τους μικρούς και ασήμαντους [...] που, στη δεδομένη χρονική στιγμή, γίνονται πρωταγωνιστές της Ιστορίας».³⁰ Ο Πλάτων Μαυρομούστακος μιλάει για το «λαό που βγαίνει στο προσκήνιο».³¹ Καθοριστικό ρόλο σε αυτή τη μεταστροφή του λαού παίζουν οι «ηγετικές φυσιογνωμίες», που προέρχονται, όμως, από τον ίδιο το λαό: η Φτωχομάνα, ο Σιδεράς, ο Δάσκαλος κ.ά.³² Είναι φανερό ότι η ανάδειξη αυτή του λαού σε πρωταγωνιστή, σε συνθήκες πολέμου, φέρει έντονο το αποτύπωμα της δεκαετίας του 1940.

Βέβαια, παρά το ότι ο λαός γίνεται πρωταγωνιστής, η εξουσία δεν παύει να υπάρχει στο έργο, με κύριο φορέα της το Βασιλιά. Διαγράφονται λοιπόν δύο σύνολα, σύμφωνα με το Στάθη Δρομάζο, «το σύνολο των αρχόντων και το σύνολο των αρχομένων».³³ Η σχέση αυτών των δύο συνόλων είναι η βασική διαλεκτική σχέση στο έργο και παρουσιάζεται σε μια ιδιαίτερη ισορροπία και κίνηση από τον Καμπανέλλη.

Σε πρώτο επίπεδο, «η χώρα αντιμετωπίζει ενωμένη τον εχθρό».³⁴ Είναι ενδεικτικό ότι ο λαός δεν αμφισβητεί σε κανένα σημείο ουσιαστικά τη βασιλική εξουσία, ενώ το έργο κλείνει με το λαό να πανηγυρίζει υπέρ του Βασιλιά. Μέσα, όμως, σε αυτή τη σύμπνοια, στην «ένωση» των δύο αυτών συνόλων, που «είναι κολλημένη με χαρτόκολλα ψεύτικων αξιών», υπάρχει μια αντίθεση, όπως επισημαίνει ο Στάθης Δρομάζος. Η αντίθεση αυτή δε δίνεται επί σκηνής. Προ-

²⁶ Μαράκα, «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή», σ. 68-73.

²⁷ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 23.

²⁸ Μαράκα, «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή», σ. 74 και 82-84.

²⁹ Η Μαράκα συνδέει την παρουσίαση του Βασιλόπουλου ως «χαρισματικού ηγέτη» με το «μεσσιανισμό», που διακατείχε την εποχή και την κοινωνική τάξη της Πηνελόπης Δέλτα, βλ. Μαράκα, *ό.π.*, σ. 73.

³⁰ Μαράκα, *ό.π.*, σ. 81-82.

³¹ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το παραμύθι χωρίς όνομα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σημειώσεις για μια άτακτη ανάγνωση», *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 204.

³² Μαράκα, «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή», σ. 80.

³³ Δρομάζος, [Ανέκδοτη μελέτη], σ. 301.

³⁴ Δρομάζος, *ό.π.*

ορίζεται, όμως, να γίνει αντιληπτή στη συνείδηση του θεατή.³⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η λειτουργία της «παρεξήγησης» στην όγδοη και ένατη εικόνα. Ο δειλός και καλομαθημένος βασιλιάς, βρισκόμενος στο μέτωπο και, έχοντας κουραστεί να μετακινείται, δηλώνει πως «δεν το κουνάει ρούπι»³⁶ και πως προτιμά να πεθάνει εκεί. Ο λαός, ακούγοντάς τον, παρεξηγεί αυτή του τη φράση για έκφραση ηρωισμού. Έτσι, τον επευφημεί και, όταν τελικά νικάει, αποδίδει τη δική του νίκη στο θάρρος του Βασιλιά. Προκύπτει, λοιπόν, μια φαινομενική «ένωση», η οποία βασίζεται σε μια «παρεξήγηση» και η οποία κρύβει την αντίθεση. Ο λαός, παρόλο που δεν μπορεί να το αναγνωρίσει, τα έχει καταφέρει μόνος του. Ο θεατής, από την άλλη, μπορεί να δει την πραγματικότητα, να αντιληφθεί από τη μία τη δειλία του βασιλιά και από την άλλη το θάρρος του λαού. Υπάρχει, λοιπόν, εδώ μια μπρεχτική λειτουργία. Ο θεατής δεν ταυτίζεται με το λαό, αλλά τον παρατηρεί. Έτσι, ενεργοποιείται η κριτική του στάση απέναντι στις σχέσεις, τα κίνητρα και τη στάση των δύο πλευρών. Μπορεί, δηλαδή, να παρατηρήσει τη σχέση εξουσίας-λαού και να προβληματιστεί.³⁷

Η ίδια σχέση, αυτή του λαού με την εξουσία, βρίσκεται και στην καρδιά του ποιήματος «Όπως τότε». Ας παραθέσουμε κάποιες στροφές:

«Όπως τότε
κι όπως τώρα
κι όπως και παντοτινά
σε μια χώρα ήρθε μια μπόρα
που τη λέγανε στρατιά
με πεζούς και με ιππότες,
σπαθοφόρους και τοξότες.

Πολεμούν
δυο βασιλιάδες
και σαράντα στρατηγοί
κι από πίσω
δυο λεφούσια
περιμένουν διαταγή.

Εκατό συνταγματάρχες
και βιομήχανοι πολλοί,
κι εκατόν εφτά χιλιάδες
οπλισμένοι φουκαράδες
με την κουρελέ στολή.

Για το θρόνο κι άλλο θρόνο
πάνε οι πρώτοι
υπουργείο οι στρατηγοί

³⁵ Δρομάζος, ό.π.

³⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 106-107.

³⁷ Ο Καμπανέλλης έχει υπόψη του την ουσιώδη αυτή λειτουργία του μπρεχτικού θεάτρου. Όπως λέει ο ίδιος: «Ο μαρξιστής Μπρεχτ δε λυπάται το φτωχό, κατά τον τρόπο που να τον ευεργετεί με ένα θρήνο. Του αναλύει τα κοινωνικά του προβλήματα, έτσι που ο θεατής να μπορεί να γίνει -αν θέλει- κύριος της μοίρας του. Είναι μία δυναμική θέση που δεν μοιάζει με καμιά προηγούμενη». Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής κι από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 64.

στρατηγείο οι ταγματάρχες
 γι' άλλα πλούτη οι βιομηχάνοι
 κι οι χιλιάδες η μαρίδα
 πολεμούν για την πατρίδα.
 Έμποροι και βασιλιάδες
 και δεκάξι στρατηγοί,
 εβδομήντα ταγματάρχες
 και διακόσιοι λοχαγοί
 και εκατόν εφτά χιλιάδες
 πειναλέοι φουκαράδες.

Έρθα να σας φέρω τάξη,
 ησυχία και σιωπή.
 Τίποτα πια δε θ' αλλάξει
 ως κι ο ήλιος θα σταθεί.

Όλα είναι μια συνήθεια,
 το καλό και το κακό
 το στραβό μα και το ίσιο
 τ' άδικο και το σωστό,
 αν αυτός που σε παιδεύει
 ξέρει να σε κοροϊδεύει.

Όλα είναι μια συνήθεια,
 πείνα και κακομοιριά
 κακοπέραση και ξύλο
 και σκλαβιά και λευτεριά,
 αν αυτός που σε παιδεύει
 ξέρει να σε κοροϊδεύει.

Όλα είναι μια συνήθεια.
 Πρέπει να το συνηθίζεις
 για να μην κακοκαρδίζεις.³⁸

Οι ίδιες δύο πλευρές, που υπάρχουν στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, υπάρχουν και στο ποίημα. Στο ποίημα, ωστόσο, η αντιπαράβολή τους είναι πιο ξεκάθαρα διατυπωμένη. Στη μία πλευρά βρίσκονται εκείνοι που έχουν την εξουσία ανά τους αιώνες και στην άλλη ο λαός. Η πλευρά της εξουσίας κατονομάζεται ως υπεύθυνη για τον πόλεμο, εξαιτίας του οποίου ο λαός υποφέρει πολλά δεινά. Μάλιστα, διαγράφονται οι βαθύτερες αιτίες του πολέμου, με τους «βιομήχανους» και τους «εμπόρους», που σέρνουν στον πόλεμο το λαό «για τα πλούτη κι άλλα πλούτη», να μας θυμίζουν τον κόσμο της Ρόδου, στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, όπου «όλοι είναι έμποροι» σύμφωνα με το Φιλόξενο, τον επικεφαλής του Συμβουλίου των Ξενοδόχων.³⁹ Στις τρεις τελευταίες stroφές διαφαίνεται η δυνατότητα ανατροπής αυτής της σχέσης. Το ποιητικό υποκείμενο καλεί τον αναγνώστη να συνηθίσει την αδικία, ωστόσο το παράδοξο του περιεχομένου της προ-

³⁸ Καμπανέλλης, *Από σκηνής κι από πλατείας*, σ. 237-239.

³⁹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ*, σ. 192.

τροπής και η αμεσότητα του β' προσώπου φανερώνουν ως πραγματικό στόχο την αντίδραση του αναγνώστη, τον προβληματισμό και την κινητοποίησή του.

Στο έργο του Καμπανέλλη, που αφορά τον πόλεμο, όπως έχει ήδη φανεί, συναντάμε θέματα και εικόνες που επαναλαμβάνονται. Είναι σημαντικό, στο σημείο αυτό, και έχοντας ολοκληρώσει τη συγκριτική ανάλυση των έργων, να προσθέσουμε τα εξής δύο μοτίβα, τα οποία είναι καθοριστικά για το περιεχόμενο του αντιπολεμικού του έργου. Πρόκειται για το μοτίβο του αγάλματος και για το μοτίβο του χάρτη. Στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, όταν ο Οδυσσεάς αμφισβητεί τον ίδιο του το «μύθο», μεταμορφώνεται χωρίς τη θέλησή του σε άγαλμα, καταδικασμένος να εκφράζει για πάντα το πρότυπο του «συγκλονιστικότερου πατριώτη». Στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, ο γλύπτης Χάρης καλείται να φιλοτεχνήσει τους έφιππους ανδριάντες του Δημητρίου και του Πτολεμαίου, στο πλαίσιο της διπλωματίας της κυβέρνησης. Στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, έχουμε τον έφιππο ανδριάντα του βασιλέως Στεφάνου του εθνοσωτήρος, απ' τον οποίο έχει απομείνει, πλέον, μόνο το βάθρο. Φαίνεται, λοιπόν, πως τα αγάλματα λειτουργούν ως ειρωνικό σύμβολο των επίπλαστων αξιών, οι οποίες επιστρατεύονται, για να κρύψουν την πραγματικότητα του πολέμου. Όσον αφορά το χάρτη, ο Βάλτερ Πούχνερ εντοπίζει ότι ο χάρτης της Γερμανίας, τον οποίο βρίσκουν στο *Μαουτχάουζεν* ο Ιάκωβος και η Γιαννίνα και τον μετατρέπουν σε κρεβάτι, υπάρχει και στην «τριλογία του πολέμου». Στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, ο Δημήτριος έχει στο αρχηγείο του έναν τεράστιο χάρτη της Μεσογείου. Στη συνέχεια, οι Ροδίτες έχουν πλέον και εκείνοι τον ίδιο χάρτη, στον οποίο ψάχνουν για το νησί τους και ξαφνιάζονται για το πόσο μικρό είναι. Η σκηνή αυτή θυμίζει την αντίστοιχη στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, όπου ο Οδυσσεάς ψάχνει την Ιθάκη στον παλιό χάρτη, με τον οποίο ξεκίνησε για την Τροία, όμως εκείνη έχει εξαφανιστεί.⁴⁰ Ενδιαφέρουσα είναι η σύνδεση με το χάρτη στο *Κανόνι και τ' αηδόνι*, στον οποίο ο γέρος στρατηγός «δίνει παραστάσεις της προσδοκώμενης απελευθέρωσης» της Ευρώπης.⁴¹ Φαίνεται πως το αντικείμενο του χάρτη, εισάγοντας εύγλωττα στο χώρο του κάθε έργου το «δημόσιο χώρο», για τον οποίο τόσο ενδιαφέρεται ο Καμπανέλλης,⁴² λειτουργεί τόσο ως σύμβολο της φρίκης του πολέμου, αφού τον κρατούν αυτοί που σκορπούν τον όλεθρο, όσο και ως σύμβολο ελπίδας, αφού οι απλοί άνθρωποι «αλλάζουν» με τη φαντασία τους τη χρήση του.

Μετά από όσα αναλύσαμε, προκύπτουν οι εξής συμπερασματικές σκέψεις για το θέμα του πολέμου στο έργο του Καμπανέλλη. Ο δημιουργός, έχοντας ως αφετηρία του έργου του τη δική του εμπειρία, αφού υπήρξε κι ο ίδιος θύμα της απόλυτης φρίκης του πολέμου, προχωρώντας στη σε βάθος παρατήρηση της κοινωνίας, καταφέρνει να αναδείξει την κίνησή της και τις αντιφάσεις της. Ο τρόπος, με τον οποίο διαχειρίζεται το θέμα του πολέμου διεγείρει την ενεργητική στάση απέναντι στην πραγματικότητα και καθιστά το έργο του επίκαιρο και στο σήμερα, αφού η σκέψη του θεατή, μέσα από τον παραλληλισμό και τη σύγκριση καταστάσεων και γεγονότων –παρελθοντικών και παροντικών–, κινητοποιείται σε σχέση με τα διαχρονικά χαρακτηριστικά και τις αιτίες του φαινομένου του πολέμου.

⁴⁰ Βάλτερ Πούχνερ, «Απηχήσεις του *Μαουτχάουζεν* σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Νίκος Χρυσόχογος – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 38.

⁴¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Δυστοπίες, ετεροτοπίες, οριοφιλίες και άλλα θεατρικά ιδιώματα του τόπου», *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 262.

⁴² Καμπανέλλης, *Από σκηνής κι από πλατείας*, σ. 45.

Ο καφκικός Καμπανέλλης: μια μελέτη για την Αποικία των τιμωρημένων και την ευρύτερη επιρροή του Φραντς Κάφκα στο έργο του Καμπανέλλη

ΡΕΑ ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Πρόλογος

Ο σπουδαίος θεατρικός συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης δόμησε με το έργο του ένα μεγάλο κεφάλαιο της καλλιτεχνικής εξέλιξης της Ελλάδας. Γεννημένος το 1921 μεγάλωσε κατά τη διάρκεια ενός δύσκολου, για τη χώρα μας, αιώνα. Η εκάστοτε επικαιρότητα που βίωνε, διαγράφεται πάνω στο καλλιτεχνικό του έργο. Φανατικός αναγνώστης από νεαρή ηλικία,⁴³ αφέθηκε στα ερεθίσματα που του προσέφεραν τα αναγνώσματά του. Σταθμός στη ζωή του αποτελεί η παραμονή του στο γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης, Mauthausen, όπου στάλθηκε από τους Γερμανούς κατακτητές.⁴⁴ Η επιστροφή του στη χώρα συνδυάζεται με τη γνωριμία του με το χώρο του θεάτρου, η οποία έμελλε να είναι καθοριστική.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έγραψε συνολικά 22 θεατρικά έργα, 7 κινηματογραφικά σενάρια και ένα βιβλίο, το *Μαουτχάουζεν*, το οποίο ολοκλήρωσε πριν τη Δικτατορία. Όπως θα δούμε παρακάτω, η συγγραφική του δραστηριότητα, κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, εξελίχθηκε σε πολιτική κριτική. Το κλίμα που επικρατούσε και τα γεγονότα που κατέγραψε ο Καμπανέλλης στο *Μαουτχάουζεν* συναντήθηκαν με το σύμπαν ενός συγκεκριμένου συγγραφέα. Δεν είναι σαφές πότε ο Καμπανέλλης ήρθε σε επαφή με το έργο του σκοτεινού Τσέχου συγγραφέα, αλλά δε θα ήταν δύσκολο να συναγάγουμε πότε ταυτίστηκε με αυτό. Το 1970, ο Καμπανέλλης θα τολμήσει να γράψει και να σκηνοθετήσει ένα έργο εμπνευσμένος από την Αποικία των τιμωρημένων του Φραντς Κάφκα.

Φραντς Κάφκα, ο συγγραφέας που έγινε επιθετικός προσδιορισμός

Ο Φραντς Κάφκα γεννήθηκε στην Πράγα, το 1883. Ήταν Εβραίος, γαλουχημένος με γερμανική παιδεία. Σπούδασε Νομική στο Πανεπιστήμιο της Πράγας, όπου το 1906 αναγορεύτηκε διδάκτωρ.⁴⁵ Το 1908 άρχισε να εργάζεται στο ημικρατικό Ίδρυμα Ασφάλισης Εργατικών Ατυχημάτων του Βασιλείου της Βοημίας, όπου έμεινε έως το 1922. Εκεί αντιμετώπιζε εργοδότες, που αρνούνταν να καταταχθούν σε κατηγορία υψηλής επικινδυνότητας και τραυματισμένους εργαζόμενους, που αγωνιούσαν να βρουν το δίκιο τους. Ο Κάφκα αντιμετώπισε με συμπάθεια τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, που πάλευαν δειλά απέναντι στην κοινωνική αδικία. «Τι ολιγαρχείς που είναι αυτοί οι άνθρωποι. Έρχονται σε εμάς, να παρακαλέσουνε, αντί να ορμήσουνε

⁴³ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 42.

⁴⁴ Θάνος Φωσκαρίνης, «Ιάκωβος Καμπανέλλης (1921-2011)», <http://www.kambanellis.gr/βιογραφικό>

⁴⁵ Nicholas Murray, *Κάφκα* (μετ. Ξενοφών Κομνηνός – Αλέξανδρος Κυπριώτης), Ίνδικτος, Αθήνα 2005, σ. 91.

στο ίδρυμα και να τα κάμουν όλα γυαλιά καρφιά».¹ Από μικρή ηλικία φοβόταν τον πατέρα του· η σχέση τους δεν εναρμονίστηκε ποτέ. Αντιμετώπιζε προβλήματα υγείας, ενώ το 1924, σε ηλικία 41 ετών, απεβίωσε από φυματίωση. Ενταφιάστηκε στο εβραϊκό νεκροταφείο της Πράγας.

Από την ηλικία των 21 χρόνων άρχισε να ασχολείται με τη συγγραφική τέχνη. Ξεκίνησε με την *Περιγραφή ενός αγώνα*, το 1905· το 1908 δημοσίευσε τα πρώτα του πεζά,² και λίγα χρόνια αργότερα, ακολούθησε το μείζον συγγραφικό του έργο: το 1912 γράφει την *Κρίση*, τη *Μεταμόρφωση*, την *Αμερική*· το 1914 τη *Δίκη*, την *Αποικία των τιμωρημένων*· το 1917 την *Αναφορά προς μια Ακαδημία*. Τελευταίο μεγάλο του έργο ο *Πύργος*. Ο Κάφκα έγραψε συνολικά 18 βιβλία. Υπάρχουν δύο παράδοξα, που ακολουθούν το συγγραφικό του έργο. Καταρχάς, ο Κάφκα, αισθανόμενος το τέλος του να πλησιάζει, ζήτησε από το φίλο και εκδότη του, Μαξ Μπροντ, να κάψει όλο το συγγραφικό του έργο. Ο Μπροντ, όχι μόνο δεν υπάκουσε στην επιθυμία του φίλου του, άλλα διέσωσε το έργο του Κάφκα μεταφέροντάς το στην Παλαιστίνη, το 1939. Το δεύτερο παράδοξο είναι, ότι όχι μόνο το Ναζιστικό Κόμμα διέταξε την καύση των έργων του Κάφκα στη Γερμανία, αλλά και η Σοβιετική Ένωση τα απαγόρευσε αργότερα στην επικράτειά της.

Ο όρος «καφκικός»

Ποιο στοιχείο του συγγραφικού έργου του Φραντς Κάφκα προσπάθησαν να αποφύγουν τα δύο μεγάλα αντίπαλα στρατόπεδα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τι ενέπνευσε τον Ιάκωβο Καμπανέλλη να ασχοληθεί μαζί του; Τα έργα του μοιράζονται ένα σκοτεινό εφιαλτικό κλίμα, μια αδυναμία εναντίωσης προς τον καταπιεστή, μια τυφλή αδικία, που κατατροπώνει τον άνθρωπο, κι όλα αυτά γραμμένα στον απόηχο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και πριν τις θηριωδίες του Δεύτερου. Ο ίδιος, προσπαθώντας να εξηγήσει πώς αισθάνεται, θα πει: «Μερικές φορές παρουσιάζομαι στον εαυτό μου σαν ένας ανώνυμος Έλληνας, που φθάνει στην Τροία, χωρίς να έχει θελήσει ποτέ να πάει. Δεν έχει προλάβει ακόμη να γυρίσει και, ήδη, είναι μπλεγμένος στη μάχη. Οι θεοί δεν ξέρουν ακόμη τι τρέχει κι αυτός σέρνεται δεμένος σ' ένα τρωικό άρμα».³ Στη νεκρολογία, που δημοσίευσε για εκείνον η Μιλένα Γιέσενσκα, μια από τις πιο σημαντικές γυναίκες της ζωής του, θα πει μεταξύ άλλων: «Έβλεπε τον κόσμο γεμάτο αόρατους δαίμονες, που τσακίζουν και αφανίζουν τον απροστάτευτο άνθρωπο».⁴ Για τον Κάφκα, ο εχθρός ήταν ο άνθρωπος κι όχι κάποιος δαίμονας· ο άνθρωπος, που δρα ανεμπόδιστος από το Θεό.⁵ Ο Θεός είναι σιωπών και άγνωστος, όχι, όμως, απών.

Οτιδήποτε έχει την ίδια ατμόσφαιρα με το έργο του Κάφκα προσδιορίζεται, πλέον, με τον όρο «καφκικό». Ένα παράλογο γεγονός, που αντιμετωπίζεται ως λογικό,⁶ μια απλή γλώσσα, με την οποία ο αδρανής και υποταγμένος ήρωας αντιμετωπίζει εξωφρενικές, πρωτόγνωρες και αφόρητες καταστάσεις, με τρόπο που δε γίνεται διδακτικός.⁷ Ο όρος «καφκικός» χαρακτηρί-

¹ Murray, *Κάφκα*, σ. 102.

² Murray, *ό.π.*, σ. 509.

³ Κώστας Τσιρόπουλος (επιμ.), *Κάφκα. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Κοράλλι, Αθήνα 2022, σ. 177.

⁴ Murray, *Κάφκα*, σ. 494.

⁵ Λιλή Ζωγράφου, *Σύγχρονός μας ο Κάφκα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, σ. 38-39.

⁶ Εύα Στάμου, «Το παράδοξο στα διηγήματα του Κάφκα: στέρεη γραφή για μια ρέουσα πραγματικότητα», *Οδός Πανός* 195 (2022), σ. 5.

⁷ Ιφιγένεια Σιαφάκα, «Η πολυπρισματική αλληγορία της *Μεταμόρφωσης* του Κάφκα», *Οδός Πανός* 195 (2022), σ. 25.

ζει την απανθρωπιά και τον παραλογισμό της κοινωνίας μας,⁸ χαρακτηρίζει την αγωνία του ανθρώπου μπροστά στο ασφυκτικό, γραφειοκρατικό περιβάλλον, την αποξένωση, το υπαρξιακό άγχος, την ενοχή, που μας κυριεύει χωρίς αιτία, και την τιμωρία, που οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε.⁹ Ως ορισμό του «καφκικού» μπορούμε να κρατήσουμε μια φράση του Murray: «Η έμμονη ενασχόληση του Κάφκα με την ενοχή και την τιμωρία, με το μυστήριο του πώς το άτομο, χωρίς φαινομενικά καμία δική του ή δική της ευπροσδιόριστη υπαιτιότητα, εγκαλείται ξαφνικά και εξαναγκάζεται να πληρώσει το τίμημα για απροσδιόριστα εγκλήματα και παραπτώματα, είναι καθολική στο έργο του και στη ζωή του».¹⁰

Η αποικία των τιμωρημένων, του Φραντς Κάφκα

Το έργο *Στην αποικία των τιμωρημένων* ή αλλιώς *Σωφρονιστική αποικία* γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1914, λίγους μήνες μετά την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Εκείνη την περίοδο, ο Κάφκα έγραφε τη *Δίκη*, το αποτύπωμα της οποίας είναι φανερό στο έργο.¹¹ Η ιστορία έχει ως εξής: ένας ερευνητής-ταξιδευτής επισκέπτεται ένα νησί, μια αποικία σωφρονισμού, για να παραστεί μάρτυρας στην εκτέλεση ενός στρατιώτη από ένα ιδιόμορφο μηχανήμα και να εκθέσει την άποψή του για εκείνο. Ένας αξιωματικός, τελευταίος υποστηρικτής της μεθόδου, παρουσιάζει στον ταξιδιώτη το εφιαλτικό μηχανήμα, επιδεικνύοντάς το με υπερηφάνεια (όμοια με την υπερηφάνεια του εξουσιαστή, σύμφωνα με τη Ζωγράφου).¹² Ο προηγούμενος διοικητής, εμπνευστής και κατασκευαστής της μηχανής, τη συντηρούσε σε άριστη κατάσταση και κάθε θανατική ποινή αποτελούσε κοσμικό γεγονός για την αποικία. Ο νέος διοικητής δεν είναι υπέρμαχος της μηχανής και έχει δρομολογήσει την κατάργησή της· έτσι, ο αξιωματικός εναποθέτει την τελευταία του ελπίδα για τη διάσωση της μηχανής στον ταξιδευτή.

Ο αξιωματικός περιγράφει γλαφυρά και με ενθουσιασμό τη διαδικασία εκτέλεσης. Η ποινή χαράσσεται στο σώμα του κατάδικου με βελόνες από ένα εξάρτημα, που ονομάζεται σβάρνα, μέσα σε διάστημα 12 ωρών. Ο κατάδικος μαθαίνει την ποινή του με αυτό τον τρόπο, δεν ενημερώνεται εξαρχής για εκείνη, ούτε έχει το δικαίωμα να υπερασπιστεί τον εαυτό του. «Η θεμελιώδης αρχή, στην οποία βασίζω τις αποφάσεις μου είναι: η ενοχή είναι, σε κάθε περίπτωση, αναμφισβήτητη»,¹³ δηλώνει ο αξιωματικός. Ο κατάδικος απλώς υποτάσσεται στο νόμο,¹⁴ ένα νόμο, που κατασκευάζει ενόχους, εκεί όπου οι άνθρωποι δε δικαιούνται να υπερασπιστούν τον εαυτό τους, άνθρωποι που αποτελούν πλέον αριθμούς και όχι ανθρώπινες μονάδες.¹⁵ Η μηχανή, όμως, δυσλειτουργεί πλέον λόγω κακής συντήρησης. Ο ερευνητής δηλώνει, λίγο πριν από την έναρξη της εκτέλεσης, τη δυσaréσκειά του. Ο αξιωματικός απελευθερώνει τον κατάδικο και παίρνει τη θέση του στη μηχανή αποφασίζοντας ως ποινή του τη φράση «έσο δίκαιος»,¹⁶ όταν, λόγω δυσλειτουργίας της, σκοτώνεται με βίαιο τρόπο.

⁸ Χαράλαμπος Γιαννακόπουλος, «Όταν ο Γκρέγκορ Σάμσα ξύπνησε ένα πρωί...», *Οδός Πανός* 195 (2022), σ. 27.

⁹ Γεράσιμος Δενδρινός, «Φραντς Κάφκα, Το γράμμα στον Πατέρα», *Οδός Πανός* 195 (2022), σ. 41.

¹⁰ Murray, *Κάφκα*, σ. 297.

¹¹ Murray, *ό.π.*

¹² Ζωγράφου, *Σύγχρονός μας ο Κάφκα*, σ. 29.

¹³ Φραντς Κάφκα, *Στη σωφρονιστική αποικία* (μετ. Βασίλης Τσαλής), Κίχλη, Αθήνα 2017, σ. 27.

¹⁴ Στάμου, «Το παράδοξο στα διηγήματα του Κάφκα», σ. 4.

¹⁵ Φώτης Θαλασσινός, «Η καφκική ατμόσφαιρα», *Οδός Πανός* 195 (2022), σ. 48.

¹⁶ Κάφκα, *Στη σωφρονιστική αποικία*, σ. 70.

Πολλά είναι τα θέματα που μπορούν να αναγνωστούν στο έργο. Διακρίνεται ο παραλογισμός της δικαιοσύνης αφενός και η λατρεία για μια μηχανή θανάτου από την άλλη, στοιχεία που από πολλούς έχουν ερμηνευτεί ως ένας θλιβερός χρησμός της μοίρας των Εβραίων, κατά τα χρόνια που ακολούθησαν. Ακόμα και ο γαλήνιος τρόπος, με τον οποίο περιγράφει ο αξιωματικός τον τρόπο λειτουργίας της μηχανής, μας οδηγεί συνειρμικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και στη φρίκη των θαλάμων αερίων.¹⁷ Σημαντικό στοιχείο του κειμένου αποτελεί και η διπλή ρίζα του κακού, γεγονός που σχετίζεται επίσης με τα γεγονότα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Ένοχος δεν είναι μόνο ο δράστης, δηλαδή, αλλά και ο αδρανής παρατηρητής, που σιωπά επιτρέποντας την τέλεση των ειδεχθών πράξεων.¹⁸ Τέλος, έχει δοθεί μια πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία, που σχετίζεται με την ηθική αυστηρότητα της Παλαιάς Διαθήκης. Η λέξη *Schrift*, που χρησιμοποιείται στην πρωτότυπη γλώσσα του έργου για να περιγράψει τη σβάρνα, το εξάρτημα που γράφει την ποινή στο σώμα του κρατούμενου, είναι η ίδια λέξη που χρησιμοποιείται στα γερμανικά για την Αγία Γραφή.¹⁹

Ο Κάφκα στην Ελλάδα της δικτατορίας

Από τη δεκαετία του 1960 ο Κάφκα μεταφράζεται στα ελληνικά και εισέρχεται στην ελληνική επικαιρότητα. Πρώτα έργα που μεταφράζονται είναι η *Δίκη* και η *Μεταμόρφωση*. Το 1962, η Λιλή Ζωγράφου δίνει μια διάλεξη στην Αθήνα, που αφορά το συνολικό έργο του Κάφκα.²⁰ Ταυτόχρονα, το Μάιο της ίδιας χρονιάς, πραγματοποιείται στην Πράγα το διεθνές συμπόσιο «καφκολόγων», με 800 μελέτες και δοκίμια. Αυτό αποδεικνύει εύκολα την τεράστια απήχηση που είχαν τα έργα του Κάφκα στη Δυτική Ευρώπη. Στην Ανατολική Ευρώπη, η Σοβιετική Ένωση απαγόρευσε τα βιβλία του σε όλη την έκτασή της. Αυτή η εντελώς παρεξηγημένη απαγόρευση είναι που επέτρεψε στα βιβλία του Κάφκα να διαδοθούν στην Ελλάδα, κατά τη δικτατορία των συνταγματαρχών. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης δράττεται της ευκαιρίας και, επηρεασμένος από το *Μαουτχάουζεν* που συνθέτει εκείνη την περίοδο, βρίσκει στον Κάφκα την προφητική αποτύπωση των γεγονότων που έζησε. Αποφασίζει τη διασκευή ενός έργου του, της *Αποικίας των τιμωρημένων*, το οποίο σκηνοθετεί ο ίδιος μέσα στην καρδιά της δικτατορίας, το 1970, στο Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη και το εκδίδει την ίδια χρονιά μαζί με το μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του* στις εκδόσεις ΑΒΓ, κι όχι μαζί με το συνολικό έργο του, γεγονός που θεωρείται κίνηση με πολιτικό υπόβαθρο.²¹

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης την περίοδο της δικτατορίας

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης πήρε την απόφαση να διασκευάσει το έργο αυτό του Κάφκα μέσα στα ταραγμένα χρόνια της δικτατορίας. Η διασκευή του έργου *Η αποικία των τιμωρημένων* δεν αποτελεί την πρώτη διασκευή που επιχείρησε. Είχε προηγηθεί, το 1959, η διασκευή του

¹⁷ Murray, *Κάφκα*, σ. 299.

¹⁸ Hans Dieter Zimmermann, «Οι δράστες και οι αδρανείς», *Στη σωφρονιστική αποικία*, Κίχλη, Αθήνα 2017, σ. 98.

¹⁹ Zimmermann, *ό.π.*

²⁰ Ζωγράφου, *Σύγχρονός μας ο Κάφκα*, σ. 9-22.

²¹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 28.

βιβλίου *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, που είχε ετοιμάσει για τα εγκαίνια του Νέου Θεάτρου του Βασίλη Διαμαντόπουλου και της Μαρίας Αλκαίου. Η διακειμενικότητα ενδιέφερε τον Καμπανέλλη, καθώς είχε «συνομιλήσει» συγγραφικά, εκτός από τον Κάφκα και τη Δέλτα, και με τους Ηρόδοτο, Ηράκλειτο, Όμηρο, Θουκυδίδη, Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Ίψεν, Καβάφη.²²

Ο Πούχνερ διαχωρίζει την καλλιτεχνική γραφή του Καμπανέλλη μέσα στη δικτατορία σε δύο σημεία: από τη μία, ξεχωρίζει η εκ νέου ενασχόληση με τη συγγραφή του μυθιστορήματος *Μαουτχάουζεν*, από το 1965 και η συγγραφή δύο θεατρικών έργων με αφορμή βιώματα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης (*Βίβα Ασπασία* και *Αποικία των τιμωρημένων*) και από την άλλη, η στροφή και η σπουδή στην έννοια του μουσικού θεάτρου, με το έργο *Το μεγάλο μας τσίρκο*, που έκανε πρεμιέρα τον Ιούνιο του 1973.²³ Ο Καμπανέλλης σταδιακά, αποφεύγοντας εντέχνως τη λογοκρισία, εμβαθύνει στην πολιτική τοποθέτηση κατά της δικτατορίας και φτάνει να γράψει το έργο, που θα αποτελέσει σύμβολο του αγώνα κατά της χούντας στο *Μεγάλο μας τσίρκο*.²⁴

Η αποικία των τιμωρημένων του Ιάκωβου Καμπανέλλη

«Τίποτα το πρωτοποριακό δεν υπάρχει στο έργο μου. Τίποτα δεν είναι καινούριο. Δεν ξυπνά κανείς, ξαφνικά ένα πρωί, πρωτοποριακός. Αν υπάρχει κάτι το νέο στην *Αποικία των τιμωρημένων* οφείλεται στην άρνησή μου να επαναλαμβάνομαι. Έστω κι αν θα ήταν εύκολο να εκμεταλλευτώ τα κεκτημένα από μια προηγούμενη επιτυχία...»²⁵ Πολλοί μπορεί να είναι οι λόγοι, που οδήγησαν τον Καμπανέλλη στον Κάφκα. Το αποπνικτικό αίσθημα, που του καλλιέργησε η ανάκληση των αναμνήσεών του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης, σε συνδυασμό με την καθημερινότητα την περίοδο της Δικτατορίας, σίγουρα θα βρήκε αποτύπωμα στο σύμπαν των βιβλίων του Φραντς Κάφκα, το οποίο έτσι κι αλλιώς θαύμαζε. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης μίλησε για εκείνον ως εξής: «Κάτι που με τρελαίνει στον Κάφκα –και με τρέλανε από την πρώτη στιγμή που τον διάβασα– ήταν ότι γίνονται πάρα πολύ απλά και καθημερινά, φαινομενικά, πράγματα μέσα σ' αυτά που γράφει. Και ξαφνικά νιώθεις, το βλέπεις, ότι τα πάντα μεταμορφώνονται. Οι χώροι μεταμορφώνονται. Στην κυριολεξία μεταμορφώνονται».²⁶

Ο Καμπανέλλης, διασκευάζοντας το έργο, θέλει να σταθεί σε ένα σημείο διαφορετικό από το πρωτότυπο έργο· τη φρίκη που φέρει ένας χώρος εκτέλεσης, που μεταμορφώνεται σε τουριστική ατραξιόν, γεγονός που αντιμετώπισε κι ο ίδιος επισκεπτόμενος ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης.²⁷ Αυτή του η εμπειρία θα αποτυπωθεί και στο *Μαουτχάουζεν*:

— Άμα φύγουμε, είπε, τι θα τα κάνουν όλα αυτά, θα τα γκρεμίσουν;
— Ποιος ξέρει! Μπορεί και να τα κρατήσουν για αξιοθέατα. Ένα μάρκο η είσοδος.
Οι εισπράξεις να δίνονται στα ορφανά και στις χήρες των Ες-Ες... Δεξιά αναψυκτήριο... Καρτ-ποστάλ με εκτελέσεις, απαγχονισμούς κτλ...²⁸

²² Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 45.

²³ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 409.

²⁴ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 442.

²⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ' (Η γειτονιά των αγγέλων, Η αποικία των τιμωρημένων, Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά)*, Κέδρος, Αθήνα 2014, σ. 101.

²⁶ Πούχνερ, *Τοπία φυγής και μύθοι πολιτείας*, σ. 431.

²⁷ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ'*, σ. 101.

²⁸ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 117.

Η ωμότητα, που συστηματοποιείται και γίνεται καθημερινή, μας οδηγεί στην ασυνείδητη εξοικείωσή μας μ' αυτή και με ένα παρελθόν που, αντί να αποτελεί παράδειγμα προς αποφυγή, γίνεται έναυσμα για κάτι χειρότερο. Όλα τα παραπάνω ζητήματα μας οδηγούν στη διασκευή του Καμπανέλλη. Η δράση *Στην αποικία των τιμωρημένων* του Καμπανέλλη εκτυλίσσεται σε ένα τουριστικό θέρετρο. Πλήθος τουριστών έχει μαζευτεί, για να παρακολουθήσει μια θανατική ποινή, ένα θέαμα διάρκειας 2 ωρών. Το πλήθος ενημερώνεται από τον ξεναγό και το φύλακα για τη μηχανή, τον τρόπο λειτουργίας της, και τη χρήση της, κατά τα προηγούμενα χρόνια. Οι τουρίστες εξαρχής παραγγέλνουν το φαγητό που θα καταναλώσουν στο διάλειμμα, και συμμετέχουν σε διάφορες δράσεις, που έχουν οργανωθεί για την ψυχαγωγία τους. Ο ένοχος έχει επιλεχθεί από το σύστημα, έχει ετοιμαστεί να συμμετάσχει σε κάποιες φαντασμαγορικές δράσεις, που απευθύνονται στους θεατές, και είναι έτοιμος να υποστεί την τιμωρία του χωρίς καμία αντίσταση. Οι δράσεις είναι: μια νεκρώσιμη ακολουθία με κεριά, ο αποχαιρετισμός μιας κοπέλας, που παριστάνει την κοπέλα του –με εμβόλιμους στίχους από το *Άσμα Ασμάτων*– και η συνάντηση με μια κυρία, που παριστάνει τη μητέρα του. Στο τέλος του έργου, πραγματοποιείται η εκτέλεση του ενόχου με τους θεατές να επευφημούν το θέαμα.

Το θεατρικό κείμενο του Καμπανέλλη δεν υπέστη λογοκρισία. Μάλλον θα βοήθησε η απαγόρευση του Κάφκα στη Σοβιετική Ένωση. Επικρατεί η άποψη ότι το έργο είναι ένα καμουφλαρισμένο μονόπρακτο, το οποίο αποκτά την έκταση ενός κανονικού έργου με την επανάληψη της πλοκής στις δύο πράξεις και με τα εμβόλιμα επεξεργασμένα κείμενα, εκείνο της νεκρώσιμης ακολουθίας και του *Άσματος Ασμάτων*.²⁹ Μια λεπτομέρεια που διαφοροποιεί τον τρόπο, που αντιλαμβάνεται ο Καμπανέλλης τον κόσμο σε σχέση με τον Κάφκα, είναι ότι στο δεύτερο η μηχανή αυτοκαταστρέφεται, ενώ στον ίδιο όχι. Η φρίκη συνεχίζεται και είναι αποδεκτή από το πλήθος των ανθρώπων. Ένας νεαρός φοιτητής, άβουλος σαν λοβοτομημένος, σκοτώνεται και οι τουρίστες βγάζουν αναμνηστικές φωτογραφίες. Ο φοιτητής-θύμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως θλιβερή προβολή στα γεγονότα του Πολυτεχνείου.

Μία μοναδική παράσταση και η Μαριέττα Ριάλδη

Το 1970, στις 7 Οκτωβρίου, παρουσιάζεται από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη *Η αποικία των τιμωρημένων*, με μια ομάδα νέων ηθοποιών. Τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης. Οι συντελεστές της παράστασης:

Σκηνοθεσία	Ιάκωβος Καμπανέλλης
Σκηνικά	Βασίλης Φωτόπουλος
Κοστούμια	Κυριάκος Κατζουράκης

Διανομή:	
Σίσυ	Τόνια Καζιάνη
Καντινιέρης	Κώστας Ρόγκος
Φύλακας	Άγγελος Σερέτης
Ένοχος	Γιάννης Ροζάκης
Κομιστής	Χρίστος Σιοπαχάς
Α΄ Κύριος	Γιώργος Γαλάντης

²⁹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 563.

Ξεναγός	Γιώργος Πετσίβας
Β' Κύριος	Γιώργος Δάφνης
Γ' Κύριος	Χρίστος Σιοπαχάς
Δ' Κύριος	Γιώργος Χαραλάμπους
Ε' Κύριος	Λευτέρης Τζουλάκης
Α' Κυρία	Χρίστος Ζάνος
Β' Κυρία	Ρένα Τσαγκρή
Γυναίκα	Μαρίνα Βασιλικιώτου

Θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην αναφερθούμε στο θίασο με τον οποίο παίχτηκε *Η αποικία των τιμωρημένων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, ηθοποιού, συγγραφέα και σκηνοθέτη, αποτελούσε, κατά την επταετία της Δικτατορίας, κέντρο θεατρικής έρευνας.³⁰ Στο χώρο της, η Ριάλδη δημιουργούσε με έμπνευση δοσμένη από τα ευρωπαϊκά θεατρικά ρεύματα. Θέατρο της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ, θέατρο του Παραλόγου, θέατρο ντοκιμαντέρ είναι ορισμένοι από τους όρους, τους οποίους προσπάθησε να συστήσει στο κοινό της Αθήνας, με τις παραστάσεις που ανέβαζε. Έγραφε έργα για την καταπίεση, τόσο την πολιτική όσο και την έμφυλη, που βίωνε ως γυναίκα. Οι επιλογές της Ριάλδη εξέπλητταν τους θεατές δημιουργώντας της συχνά προβλήματα με τη λογοκρισία της εποχής. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Ριάλδη στήριζε τα έργα νέων συγγραφέων καθ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας της στο θεατρικό χώρο, παρέχοντάς τους το χώρο της για παραστάσεις, γεγονός για το οποίο βραβεύτηκε με ειδικό βραβείο από την Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων.³¹

Η Μαριέττα Ριάλδη πρωτοσυνεργάστηκε με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη το 1965, όταν οι δυο τους και μαζί με τους Μίκη Θεοδωράκη και Μένη Μποστάντζόγλου δημιουργούν στην Κοκκινιά το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, το οποίο μετά από λίγους μήνες κλείνει η Ασφάλεια.³² Το 1968, η Ριάλδη μεταφέρεται σε άλλο χώρο, στην οδό Ακαδημίας, όπου επαναλαμβάνει την προσπάθεια δημιουργίας πειραματικού θεάτρου, αυτή τη φορά με επιτυχία. Απόλυτα κατατοπιστικό είναι το κείμενο του καθηγητή Ιωαννίδη Γρηγόρη, στο οποίο αναγράφεται η πολύ μεγάλη επιτυχία που είχε κάνει η Ριάλδη το 1969 με την παράσταση *Τα Παιδιά*, δικής της συγγραφής, το οποίο δημιουργήθηκε ως θέατρο ντοκουμέντο και ενθουσίασε τον Καμπανέλλη, ο οποίος, την επόμενη χρονιά, θα ανεβάσει εκεί την *Αποικία των τιμωρημένων*.³³

Ο Ιωαννίδης παραθέτει το εξής απόσπασμα από συνέντευξη της ίδιας στον Κ. Δ. Λιναρδάτο της εφημερίδας *Τα Νέα*:

- 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 καμία πρόθεση να γράψει

³⁰ Σταυρούλα Τσούπρου, «Το τρομερό παιδί του θεάτρου κατά την Επταετία (και όχι μόνον)», *Ο αναγνώστης*, <https://www.oanagnostis.gr/to-τρομερο-παιδι-του-θεατρου-κατα-την-ε/>

³¹ Σταυρούλα Τσούπρου, «Μνήμη Μαριέττας Ριάλδη (Αθήνα, 1940-2013)», *Diastixo.gr*, 16/05/2014, <https://diastixo.gr/arthra/2551-mnimi-mariettas-rialdi>

³² [χ.σ.] «Μαριέττα Ριάλδη, δύναμη του σύγχρονου θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 10/12/2013, <https://www.kathimerini.gr/culture/505880/marietta-rialdi-dynami-toy-syghronoy-theatro/>

³³ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «“Τα Παιδιά” της Μαριέττας Ριάλδη. Το πρώτο(;) “θέατρο-ντοκουμέντο” του ελληνικού θεάτρου», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 573.

έργα που έγραφε ως τώρα. Θέλει ν' ακολουθήσει την εποχή δίνοντας πρωτοπορικά 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 θέατρο-ντοκουμέντο.³⁴

Το συγκεκριμένο απόσπασμα μας οδηγεί στα λόγια του ίδιου του συγγραφέα, στον πρόλογο του εν λόγω έργου: «(...) το τελευταίο αυτό έργο είναι γραμμένο με την ίδια, παλιά μου διάθεση, που γράφτηκαν τα σενάρια *Δράκος και Αντίπαλοι* ή τα θεατρικά *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*. Έργα που, πιστεύω, με αντιπροσωπεύουν περισσότερο».³⁵ Μελετώντας το έργο, δεν μπορούμε να του αποδώσουμε τον όρο Θέατρο-Ντοκουμέντο, τουλάχιστον όπως υφίσταται ο όρος σήμερα. Η πρόθεση του συγγραφέα, ωστόσο, μιας μη ρεαλιστικής φόρμας και μιας πρωτοποριακής γραφής, είναι εμφανής στο κείμενο και αρκετά ξεκάθαρη στον πρόλογο.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η παράσταση παίχτηκε μόνο μια φορά. Δυστυχώς, δεν έχει διευκρινιστεί εάν επρόκειτο να είναι μοναδική η παράσταση ή αν ακυρώθηκε εκτάκτως. Αυτό που είναι γνωστό είναι ότι δεν είχε ευρύτερη απήχηση.³⁶ Γεγονός που αποδεικνύεται από δύο κριτικές, που δημοσιεύτηκαν την εποχή εκείνη. Πρώτα εκείνη του Βάσου Βαρίκα, ο οποίος αντιλαμβάνεται τις βασικές θέσεις του συγγραφέα γύρω από την εμπορευματοποίηση της φρίκης και διακρίνει πως «...η ηθική πτώση, που μας κάνει να παρακολουθούμε όσα ανατριχιαστικά και απάνθρωπα διαδραματίζονται γύρω μας, με ήρεμη τη συνείδηση, σαν να μη συνέβαινε τίποτε, (...). Και όχι απλώς με αδιαφορία, αλλά και με ευχαρίστηση».³⁷ Επίσης, αναφέρεται στην κωμική απόδοση των τουριστών, στους οποίους ένας θεατής μπορεί να ανακαλύψει μια θλιβερή ταύτιση με τον ίδιο του τον εαυτό.

Ο Βαρίκας τονίζει ότι το έργο, ως σύλληψη, είναι πολύ ψηλά, το αποτέλεσμα όμως είναι πολύ χαμηλό. Το έργο έχει στοιχεία παραλόγου, ενώ η σκηνοθεσία επιμένει σε ρεαλιστική απόδοση και καταντάει τελικά ανεπαρκής να το στηρίξει.³⁸ Ο Βαρίκας αντιμετωπίζει θετικά την προσπάθεια του Καμπανέλλη και του θιάσου και ελπίζει σε κάποια διαφορετική προσέγγιση του κειμένου. Αντίθετα, ο Άλκης Θρύλος, είναι κατηγορηματικός χαρακτηρίζοντας το έργο «καίρια αποτυχία»,³⁹ που σηματοδοτεί το τέλος της καριέρας του Καμπανέλλη. Θεωρεί, επίσης, ότι το έργο επαναλαμβάνεται στα δύο μέρη και ότι είναι τόσο ασαφές που ακόμα και το φινάλε του δεν είναι κατανοητό ως φινάλε.

Ο Κάφκα στο έργο του Καμπανέλλη

Σύμφωνα με τον Πούχνερ, οι δύο ακραίοι πόλοι της δημιουργικότητας του Καμπανέλλη είναι η πολιτεία και η μοναξιά.⁴⁰ κινείται, λοιπόν, ανεξάρτητος στον ίδιο δρόμο που βιάδιζε ο Κάφκα.

³⁴ Ιωαννίδης, «“Τα Παιδιά” της Μαριέττας Ριάλδη», σ. 570.

³⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ*, σ. 101.

³⁶ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 487.

³⁷ Βάσος Βαρίκας, *Κριτική Θεάτρου, Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα 1972, σ. 352.

³⁸ Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 353.

³⁹ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, ΙΒ' τόμος (1970-1971)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ. 110.

⁴⁰ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 43.

Στον Καμπανέλλη είναι αισθητή μια διαφορούμενη απειλητική ατμόσφαιρα,⁴¹ όπου σε τραγικό φόντο έχουμε καμουφλαρισμένα κωμικά στοιχεία, όπως τους, κωμικής υφής, τουρίστες.⁴² Η εφιαλτική ατμόσφαιρα του Κάφκα δίνει στον Καμπανέλλη ένα πεδίο γραφής, όπου αποτυπώνει την Ελλάδα του 1970, γεγονός που δεν αρνείται, αλλά παραδέχεται την επιρροή του και διατηρεί τον πρωτότυπο τίτλο του Κάφκα. Ο απλός λόγος, το παράλογο συμβάν, η αποδοχή του παράλογου από την κοινωνία, αυτά είναι η βάση του έργου που θέλησε να δημιουργήσει ο Κάφκα.

Πάνω σε αυτά τα στοιχεία έγραψε ο Καμπανέλλης και το *Μάουτχάουζεν*, στο οποίο βλέπουμε «την ποικιλότροπη ειρωνική αποστασιοποίηση, την αμφισημία και πολυσημία, (...) την αποκάλυψη του παραλογισμού των γεγονότων, που υποτίθεται πως γέννησε κάποια λογική».⁴³ Έζησε εκεί και το θέμα του «μηχανικού» και «βιομηχανικού» θανάτου, το οποίο τον απασχόλησε, εκτός από την Αποικία των τιμωρημένων, και στα έργα *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Ο γορίλας και η Ορτανσία* και στον *Κρυφό ήλιο*.⁴⁴ *Ο εχθρός λαός και Το μεγάλο μας τσίρκο* μοιράζονται το ίδιο κλίμα καφκικής απειλής και ελαφράς ειρωνείας, ενώ *Ο γορίλας και η Ορτανσία* θα μπορούσε να είναι εξέλιξη της *Αναφοράς σε μια Ακαδημία*.

Επίλογος

Ο Καμπανέλλης φέρει μέσα του το σύμπαν του Κάφκα, λόγω των εμπειριών που είχε ως κρατούμενος στο Μαουτχάουζεν. Τη φρίκη, που ο Κάφκα προμήνυσε, ο Καμπανέλλης την έζησε. Πόσο επίκαιρη είναι η θεαματοποίηση φρικτών γεγονότων και τι αποδοχή θα είχε αυτό το έργο στη δική μας εποχή; Δυστυχώς, η εμπορευματοποίηση της φρίκης είναι στο ζενίθ της· τα μέσα μαζικής ενημέρωσης την εκμεταλλεύονται, για να προσελκύουν θεατές. Η αποδοχή της φρίκης, που εξέπληξε τους ανθρώπους ως γεγονός πριν από 50 χρόνια, είναι διαδεδομένη και αποδεκτή σήμερα. Στόχος του Καμπανέλλη ήταν να φέρει τη μηχανή θανάτωσης στο τώρα και σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να κινηθεί οποιαδήποτε παράσταση, στο τώρα. Όλη αυτή η ατμόσφαιρα, που δωρίζεται απλόχερα από τον Κάφκα στον Καμπανέλλη, πώς ερμηνεύεται σήμερα; Η καφκική ατμόσφαιρα εξακολουθεί να είναι επίκαιρη και η κοινωνία λογικοποιεί το παράλογο. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος του Κάφκα και ο Δεύτερος του Καμπανέλλη άφησαν βαριά κληρονομιά στους επόμενους.

⁴¹ Πούχνερ, ό.π., σ. 886.

⁴² Πούχνερ, ό.π., σ. 885.

⁴³ Πούχνερ, ό.π., σ. 67.

⁴⁴ Πούχνερ, ό.π., σ. 473.

Η μορφή του ξένου στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΜΑΡΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΣΟΛΔΑΤΟΥ

Η μορφή του ξένου ανιχνεύεται τόσο στην ελληνική μεταπολεμική δραματουργία, όσο και στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Ωστόσο, το ποιος είναι ο ξένος που αναπαρίσταται σε κάθε περίοδο, διαφέρει ανάλογα με τις κοινωνικές μεταβολές της χώρας. Από τη δεκαετία του '90 μέχρι και σήμερα, ο ξένος είναι κατεξοχήν ο αλλοεθνής μετανάστης ή πρόσφυγας, ως επακόλουθο της σταδιακής μετατροπής της Ελλάδας σε χώρα υποδοχής μεταναστών. Έλληνες δραματουργοί και σκηνοθέτες σκιαγράφησαν, αρχικά, τους οικονομικούς μετανάστες των γειτονικών μας χωρών, ενώ αργότερα, η έξαρση του προσφυγικού φαινομένου έστρεψε το ενδιαφέρον και προς την απεικόνιση των προσφύγων της Ασίας και της Αφρικής. Παράλληλα, τον 21ο πρώτο αιώνα, το ελληνικό θέατρο θέτει ερωτήματα σχετικά με την υποδοχή και τη διαχείριση των ξένων, ενώ καταπιάνεται με κοινωνικά ζητήματα που προκύπτουν από την παρουσία τους, όπως η ξενοφοβία, ο ρατσισμός και η εθνική ταυτότητα.¹

Αντιθέτως, πριν από τη δεκαετία του '90, ο μετανάστης ή πρόσφυγας σπάνια εμφανίζεται ως αλλοδαπός. Στα μεταπολεμικά χρόνια, ο μετανάστης ή πρόσφυγας στην ελληνική κοινωνία και, κατ' επέκταση, στην ελληνική δραματουργία και θεατρική σκηνή, είναι, κατά κύριο λόγο, ελληνικής καταγωγής. Αντίστοιχα, στο δραματουργικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό της μεταπολεμικής περιόδου, σπανίζουν οι αλλοεθνείς ήρωες. Εξαιρεση αποτελούν η Όλγα, η Ελληνορωσίδα σύζυγος του Στέλιου στην *Αυλή των θαυμάτων*, της οποίας η οικογένεια ξενιτεύτηκε μετά τη ρωσική επανάσταση του '17, αλλά και οι «βάρβαροι», δίπλα στους οποίους έζησε η Ιφιγένεια, στο θεατρικό έργο *Ο δείπνος*. Ο τρόπος, με τον οποίο εκφράζεται η Ιφιγένεια για τους «βάρβαρους»,² αποδεικνύει πως, έστω και στις λίγες αναφορές προς τους αλλοεθνείς, οι ξένοι προσεγγίζονται από τον Καμπανέλλη «με το ανθρωπιστικό εκείνο στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικά τη σκέψη του και που δεν επιτρέπει τη διάκριση μεταξύ των πολιτισμένων ομοίων και των βάρβαρων ξένων».³

Επιπλέον, σημαντική θέση καταλαμβάνει η μορφή του Εβραίου, η οποία εμφανίζεται στο μονόπρακτο *Η οδός...* Το έργο δραματοποιεί το επεισόδιο με τον Εβραίο, που αφηγείται ο Καμπανέλλης στο μοναδικό πεζογράφημά του, το *Μαουτχάουζεν*...⁴ Πρόκειται για:

¹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Πολιτισμικές ταυτότητες στη σύγχρονη ελληνική σκηνή», *Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο*, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Πειραιάς 2018, σ. 83.

² Η Ιφιγένεια αναφέρει στο Φόλο: «...γι' αυτό ήρθα! Αλλιώς θα 'μενα με τους βάρβαρους που με είχαν στείλει, είχα βρει ένα σκοπό στη ζωή, δεν είχα κανένα παράπονο...» και λίγο παρακάτω: «αυτοί που εδώ τους λέμε βάρβαρους, θέλουν να μένουν βάρβαροι για να μη μας μοιάσουν...!» Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ' (Γράμμα στον Ορέστη, Ο δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Ίψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο κύριος...; , Ο κανείς και οι Κύκλωπες)*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 44.

³ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008, σ. 290.

⁴ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο Κρυφός ήλιος του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 160.

«την ιστορία ενός Εβραίου που κρύβεται, για να σωθεί, στο θάλαμο των ετοιμοθάνατων» και οι συγκαταρούμενοί του όχι μόνο αρνούνται να τον κρύψουν, αλλά και τον υποβάλλουν σε μύριους εξευτελισμούς. Όταν αποφασίζουν τελικά να τον σώσουν, είναι πια αργά».⁵

Τέλος, η μορφή του ξένου ως εισβολέα εμφανίζεται στο θεατρικό έργο *Βίβα Ασπασία*, όπου, κατά την ιταλογερμανική κατοχή, η Ασπασία στρέφεται στην πορνεία, προσφέροντας τις υπηρεσίες της στους Γερμανούς και Ιταλούς κατακτητές. Ωστόσο, στην πλειονότητά τους, οι ξένοι του Καμπανέλλη εντάσσονται στους «δικούς μας ξένους», αποτελούμενοιαφενός από Έλληνες μετανάστες καιαφετέρου από ελληνόφωνους πρόσφυγες.⁶ Για μεγάλο μέρος της λαϊκής τάξης της μεταπολεμικής Ελλάδας, ο δρόμος της μετανάστευσης θεωρήθηκε ως μοναδικό σχέδιο διαφυγής από το οικονομικό αδιέξοδο και την ανέχεια της χώρας. Στον *Εχθρό λαό*, ο Καμπανέλλης γράφει: «Ο πλούσιος πλουσιότερος / και ο φτωχός φτωχότερος / η αγροτιά κι η εργατιά / το δρόμο παίρνουν του βοριά / για προκοπή στην ξενιτιά...»,⁷ ενώ ο Σοφός χαρακτηρίζει τη μετανάστευση «ευλογία διά τον τόπον».⁸ Στο εισαγωγικό σημείωμα της *Αυλής των θαυμάτων*, ο συγγραφέας αποδίδει τον καημό της μετανάστευσης στον αστικό εκσυγχρονισμό.⁹ Το μεταναστευτικό όνειρο ενσαρκώνεται μέσα από τους χαρακτήρες του Μπάμπη και του Στέλιου, οι οποίοι ονειρεύονται να μεταναστεύσουν στην Αυστραλία, το εξιδανικευμένο μέρος όπου, σύμφωνα με τον Στέλιο: «οι τόποι είναι παρθένοι... Τον θένε τον άνθρωπο... Τόνε βαστάνε... να μη φύγει... Δεν τόνε διώχνουνε διαρκώς...»,¹⁰ ενώ ο Μπάμπης συμπληρώνει: «βρίσκουνε και χρυσάφι ακόμη... Υπάρχουνε ερημιές, που δεν πάτησε ακόμη πόδι ανθρώπου... Πάνε και βρίσκουνε χρυσάφι και πετρέλαιο... Έτσι όπως στον κινηματογράφο...».¹¹ Στην πορεία, όμως, το όνειρο καταρρέει, καθώς ο Στέλιος διστάζει να ακολουθήσει το Μπάμπη στην ξενιτιά, ενώ ο Μπάμπης εξαπατάται από τον πράκτορα, που θα του εξασφάλιζε τη διακίνησή του στην Αυστραλία. Διαγράφεται, με αυτόν τον τρόπο, η ουτοπία της μεταναστευτικής διαφυγής, στοιχείο συνυφασμένο με τον αστικό εκσυγχρονισμό, που άγγιξε τους απόκληρους του έργου.¹² Στη θεματική της ξενιτιάς εντάσσεται και η προσφυγική ζωή, οι διαστάσεις της οποίας σκιαγραφήθηκαν σε πολλά από τα έργα του Καμπανέλλη. Στη δραματουργία του συγγραφέα εμφανίζεται, κυρίως, η μορφή του Έλληνα πρόσφυγα, ιδιαίτερα του Μικρασιάτη. Μοναδική, ίσως, εξαίρεση αποτελούν οι Τρωαδίτες πρόσφυγες, στους οποίους αναφέρεται το πνεύμα της Κασσάνδρας

⁵ Τίτικα Δημητρούλια, «Μαουτχάουζεν: Ένα εξέχον δείγμα της παγκόσμιας στρατοπεδικής λογοτεχνίας. Μια πρώτη προσέγγιση», *Νέα Παιδεία* 124 (2007), σ. 71.

⁶ Το θέμα της ελληνικής μετανάστευσης επανέρχεται τον 21ο αιώνα στην ελληνική θεατρική σκηνή ως απόρροια της οικονομικής κρίσης που έπληξε τη χώρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η παράσταση *Τηλέμαχος: Should I stay or should I go?* των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, καθώς και τα θεατρικά έργα *Το ανάκτορο στην Άνω Τούμπα* του Παναγιώτη Μέντη και *Θέλω μια χώρα* του Ανδρέα Φλουράκη.

⁷ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Η (Το μεγάλο μας τσίρκο, Ο εχθρός λαός)*, Κέδρος, Αθήνα 2010, σ. 154.

⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Η*, σ. 155.

⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α (Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 93.

¹⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 124.

¹¹ Καμπανέλλης, *ό.π.*

¹² Παναγιώτα Σωτήρχου, *Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματουργία (ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 276.

στο *Δείπνο*.¹³ Πρόκειται για μια ιδιαίτερη κατηγορία ξένων, οι οποίοι βρίσκονται στο κατώφλι μεταξύ οικειότητας και ξενότητας. Αν και όμοιοι, κουβαλάνε πάντα την προσφυγική μνήμη και το φορτίο της ξενιτιάς.¹⁴ Στο *Μεγάλο μας τσίρκο* ο δραματουργός παραθέτει μια σειρά από επεισόδια της ελληνικής ιστορίας, στα οποία συγκαταλέγεται η Μικρασιατική Καταστροφή, με τίτλο «Ο ξεριζωμός». Στο εν λόγω επεισόδιο ξεχωρίζουν τα ραδιοφωνικά δελτία του Ερυθρού Σταυρού, όπου αναγγέλλεται η εξαφάνιση ανθρώπων, κυρίως παιδιών, από διάφορες περιοχές της Μικράς Ασίας, την περίοδο του 1922. Εξίσου σπαρακτικός είναι ο μονόλογος που εκφωνεί το Ρωμιάκι, περιγράφοντας τη βανανυσότητα του ξεριζωμού:

«Χαμένη γη και προσφυγιά, τα πόδια εδώ, / αλλού η καρδιά, κομμάτια μου πού να σας βρω / να κάμω ρίζες, να ξανασταθώ / και να φωνάξω με φωνή που να ματώσουν οι ουρανοί: / όλοι μας πνίγαν και μας σφάζανε μαζί / Εγγλέζοι, Γάλλοι, Τούρκοι κι Αμερικανοί».¹⁵

Στην *Αυλή των θαυμάτων*, ο συγγραφέας αναφέρεται «στην προσφυγιά αρκετά υπαινικτικά, χωρίς να εκθέτει αφηγήσεις, αναμνήσεις και περιστατικά από τις παλιές πατρίδες, τα οποία αναμφισβήτητα σφράγισαν τη συνείδηση των προσφύγων, που τώρα ζουν γύρω από την κοινόχρηστη αυλή».¹⁶ Στο έργο συναντάμε μία από τις αναρίθμητες οικογένειες προσφύγων της Μικράς Ασίας, την οικογένεια του Ιορδάνη, η οποία έχει εγκατασταθεί σε μια φτωχική αυλή της Αθήνας. Ο Ιορδάνης βρίσκεται στην ταράτσα του σπιτιού του το υποκατάστατο της χαμένης πατρίδας.¹⁷ Εκεί νοσταλγεί, στοχάζεται, αλλά και κοιμάται, βλέποντας τα αστέρια και τον ουρανό, γιατί, όπως λέει, σε αντίθεση με τις στέγες, τον ουρανό κανείς δεν μπορεί να του τον στερήσει: «Στέγη ποτέ... ποτέ... Ουρανός καλύτερη στέγη... Τρεις φορές εμένα πήρανε στέγη... τρεις φορές... Ουστ...! Ουρανό κανείς δε μου πάρει...».¹⁸ Την ημέρα, που θα φθάσουν οι μηχανικοί για να μετρήσουν την αυλή, καθώς στη θέση της πρόκειται να ανεγερθεί μία πολυκατοικία, ο Ιορδάνης θα νιώσει και πάλι την απειλή του ξεριζωμού. Όταν έρθει η στιγμή να εγκαταλείψει την ταράτσα του, μένει αμετακίνητος και σωπαίνει. Οι μνήμες της προσφυγιάς ξυπνούν, καθώς καλείται να έρθει και πάλι αντιμέτωπος με τη μοίρα του κυνηγημένου. Η γυναίκα του, Αστά, παραδέχεται: «Δίκιο έχει... Είμαστε γέροι άνθρωποι κι ακόμα τρεχολογάμε σαν την άδικη κατάρα... Και νερό να 'μαστε θα 'χαμε βρει ένα στέκι...».¹⁹ Παρόμοια περίπτωση, εσωτερικής, ωστόσο, μετανάστευσης, αποτελεί η Αννέτ, η οποία έχει έρθει από το νησί της Πάρου, να εγκατασταθεί στην Αθήνα. Έχοντας αποδεχτεί, σε μεγαλύτερο βαθμό από τον Ιορδάνη, την προσφυγική της μοίρα παρακινεί τον πρόσφυγα να κατέβει από την ταράτσα: «Κατέβα πια, χρυσέ μου άνθρωπε... Τι ωφελεί; Γεννημένοι πρόσφυγες είμαστε... ακόμα δεν το χώνεψες...».²⁰ Στην πραγματικότητα, και οι πέντε οικογένειες της *Αυλής των θαυμάτων* βιώνουν την εμπειρία ενός είδους «εκπατρισμού», καθώς η απαλλοτρίωση θα αναγκάσει άπαντες να εγκαταλείψουν

¹³ Συγκεκριμένα, η Κασσάνδρα αναφέρει: «Οι δρόμοι, που όλοι οδηγούσαν στην Τροία, γίνανε δρόμοι για να φεύγεις... τώρα, αν θες να βρεις τα ίχνη της, ψάχνε για πρόσφυγες που τους ακολουθούν κοράκια...» Βλ. Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ*, σ. 56.

¹⁴ Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου*, σ. 289.

¹⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Η*, σ. 127.

¹⁶ Χαρά Μπαχονικόλα, *Σε μείζονα και ελάσσονα: μελετήματα για το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2019, σ. 269.

¹⁷ Σωτήρχου, *Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματουργία*, σ. 283.

¹⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 111-112.

¹⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 171.

²⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 173.

την εστία τους και να μετακινηθούν εντός του αστικού τοπίου. Ωστόσο, ο Ιορδάνης και η οικογένειά του, έχοντας βιώσει παρελθοντικούς εκπατρισμούς, βρίσκονται περισσότερο εκτεθειμένοι μπροστά στα σχέδια του ελληνικού κράτους. Οι πρόσφυγες αυτοί είναι διπλά πληγωμένοι, καθώς όχι μόνο αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους, αλλά, ερχόμενοι στο ελληνικό κράτος, καλούνται να βιώσουν τις σκληρές συνέπειες της βίαιης αστικοποίησης και της ανεξέλεγκτης ανοικοδόμησης της πρωτεύουσας.²¹

Στο μονόπρακτο *Η γυναίκα και ο λάθος*, η Μάνα κατάγεται από τη Μικρά Ασία. Γεννημένη στη Σμύρνη, αναγκάστηκε να φύγει με την οικογένειά της και να ακολουθήσει την προσφυγική ζωή, όταν έκαψαν τον τόπο της. Με τον ερχομό της στην Ελλάδα έζησε σε παράγκες, τις οποίες έκαιγαν οι άνθρωποι του βασιλιά, για να μην τους τρώνε το ψωμί. Η ίδια εργάστηκε ως οικιακή βοηθός σ' ένα σπίτι στην Αθήνα, όπου, κατά τη διάρκεια της εργασίας της, αναπολούσε τις ομορφιές του τόπου της: «Είχανε ένα χαλί μεγάλο σα χωράφι και το σηκώνανε τέσσερις δούλες και τ' απλώνανε στην ταράτσα. Μου δίνανε μια σκούπα, να καθαρίζω το χαλί, αλλά ήτανε όλο σχέδια σα λουλούδια, και μονοπάτια, και 'γω θυμόμουν το χωριό μας στη Σμύρνη και γονάτιζα απάνω κι έκλαιγα...».²²

Σύντομη αναφορά στην προσφυγική ζωή γίνεται στο έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, όπου ο Καντηλανάφτης αφηγείται την ιστορία του Ιησού και των μαθητών του, όταν είδαν να έρχεται μπροστά τους μια όμορφη νεροκουβαλήτρα, η προσφυγοπούλα Αντιγόνη από το Αϊβαλί, που, με τη στάμνα και τη σίχλα της, έβγαλε νερό από το πηγάδι, για να πιούν και να πλυθούν. Ο Ιησούς, βλέποντας τα ξυπόλυτα και πρησμένα της πόδια, από το πήγαιν' έλα στα καλντερίμια, της πρόσφερε ένα ζευγάρι πέδιλα.²³ Ένα διαφορετικό παράδειγμα Μικρασιάτη πρόσφυγα αντλείται από την κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού έργου του Καμπανέλλη *Η γειτονιά των αγγέλων* στην ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη *Γυμνοί στον δρόμο*. Στη *Γειτονιά των αγγέλων*, ο συγγραφέας εστιάζει στην αντίθεση μεταξύ της λαϊκής και αστικής τάξης, χωρίς να γίνεται άμεση αναφορά σε πρόσφυγες. Στην ταινία του Δαλιανίδη, όπου τα πρόσωπα διανθίζονται με περισσότερες πληροφορίες γύρω από την προσωπική τους ταυτότητα, ο Ανδρέας παρουσιάζεται ως γιος προσφύγων της Μικράς Ασίας, που διαμένει σε προσφυγική συνοικία. Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι, τόσο στο θεατρικό έργο του Καμπανέλλη, όσο και στην ταινία του Δαλιανίδη, ως πραγματικά ξένη και ξενόφερτη αντιμετωπίζεται από τους κατοίκους της φτωχογειτονιάς του Ανδρέα η πλούσια, ελευθεριάχουσα συμπεριφοράς, Ξένια.²⁴

Η μορφή του πρόσφυγα εμφανίζεται, επίσης, στην *Ηλικία της νύχτας*, όπου ως «πρόσφυγες» χαρακτηρίζονται οι άστεγοι του Πειραιά. Το έργο διαδραματίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '50, στην πλατεία Κουμουνδούρου, όπου στο ισόγειο της διώροφης αρχοντικής μονοκατοικίας της οικογένειας Καρά κατοικούν άστεγοι που έχασαν τα σπίτια τους, ύστερα από τους βομβαρδισμούς στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι πρόσφυγες, όπως και στην *Αυλή των θαυμάτων*, έρχονται αντιμέτωποι με μια νέα απειλή έξωσης, καθώς εννέα χρόνια μετά την επίταξη, ο Καράς επιθυμεί την απομάκρυνσή τους από την οικία του, οδηγώντας τους στα δικαστήρια. Εκείνοι διεκδικούν τα δικαιώματά τους, διαμαρτυρόμενοι πως διαμένουν στην οικία που τους έχει παραχωρηθεί βάσει νόμου και όχι καταπατώντας την περιουσία του

²¹ Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου*, σ. 292.

²² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ' (Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα, Τα τέσσερα πόδια του τραπέζιού, Ο μπαμπάς ο πόλεμος)*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 49.

²³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ' (Μια συνάντηση κάπου αλλού, Η τελευταία πράξη, Μια κωμωδία)*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 79.

²⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 205.

ιδιοκτήτη της. Παρότι ζουν «οικογένεια και δωμάτιο» σε άθλιες συνθήκες,²⁵ πληρώνουν το νοίκι που τους έχει ορίσει ο νόμος και τηρούν τους κανόνες ησυχίας που τους έχουν επιβληθεί. Μέσα από την αντίθεση μεταξύ του επάνω και του κάτω ορόφου, της αφθονίας και της ευμάρειας με εκείνη της φτώχειας και της προσφυγιάς, ο συγγραφέας υποδεικνύει πως οι «υποδεέστεροι» υπερτερούν σε φιλότιμο και ανθρωπιά.²⁶ Όπως διαπιστώνουμε, στις περισσότερες περιπτώσεις, το ζήτημα που προκύπτει με τους πρόσφυγες του Καμπανέλλη έγκειται στην αδυναμία παροχής όχι μόνο μόνιμης, αλλά και αξιοπρεπούς στέγης. Εφ' όσον οι πρόσφυγες είναι ελληνόφωνοι, δηλαδή «δικοί μας ξένοι», δεν τίθεται θέμα ξενοφοβικής ή ρατσιστικής συμπεριφοράς των γηγενών απέναντι στους νεοφερμένους, στάση στην οποία δίνει ιδιαίτερη έμφαση η σύγχρονη θεατρική σκηνή και οι νέοι δραματουργοί. Σε αντίθεση με τους αλλοεθνείς πρόσφυγες του 21ου αιώνα, όπου η αδυναμία ένταξης στη χώρα έγκειται κυρίως στη διαφορετική πολιτισμική προέλευσή τους, για τους Έλληνες πρόσφυγες οφείλεται σε ποσοτικά και όχι ποιοτικά κριτήρια. Το ελληνικό κράτος αδυνατεί να στεγάσει τους εκατοντάδες χιλιάδες ελληνόφωνους πρόσφυγες, με αποτέλεσμα, σε πολλές περιπτώσεις, την απάνθρωπη διαβίωσή τους και τη συνεχή απειλή της έξωσής τους. Ο Καμπανέλλης επιχειρήσε, συχνά, να αποτυπώσει τη ζωή των προσφύγων σε παράγκες (*Η γυναίκα και ο λάθος*), σε υπόγεια και ντουλάπες (*Η ηλικία της νύχτας*), αλλά να αποδώσει το φόβο για την επικείμενη έξωση (*Η αυλή των θαυμάτων*, *Η ηλικία της νύχτας*).

Επιπλέον, ο δραματουργός δείχνει πώς η έλλειψη μόνιμης στέγας και η ανάγκη εξεύρεσης χρημάτων για την απόκτησή της οδηγεί στην εκμετάλλευση των προσφυγικών εργατικών χεριών. Όπως παρατηρεί η Ομότιμη καθηγήτρια, Χαρά Μπακονικόλα:

«Οι λαοί που παίρνουν το δρόμο της προσφυγιάς πληρώνουν συνήθως πολύ ακριβά τη φιλοξενία που τους παρέχεται, ακόμη και από ομοεθνείς – όπως, δυστυχώς, μας το έχει δείξει η Ιστορία μας».²⁷

Στα Τέσσερα πόδια του τραπεζιού, έργο το οποίο ο συγγραφέας χαρακτηρίζει ως «αντίποδα του κόσμου της Αυλής» και υπεύθυνο για τη δυστυχία του,²⁸ η Αλίκη διαβάσει στην αυτοβιογραφία του ετοιμοθάνατου πατέρα της πως, για να ενισχύσει την επιχείρησή του, προσέλαβε, μεταξύ άλλων, «πλασιέδες πρόσφυγες, Σμυρνιούς που ήταν γλωσσομαθείς και γυρεύανε δουλειά για ένα κομμάτι ψωμί».²⁹ Η Μάνα, στο έργο *Η γυναίκα και ο λάθος*, κατέληξε σε δουλειές, στις οποίες οι εργοδότες της την άφηναν νηστική και απλήρωτη, ώσπου η κυρία της την απέλυσε από οικιακή βοηθό, χαρακτηρίζοντάς την «πρόσφυγια ακαμάτρα». Στην *Αυλή των θαυμάτων*, ο Ιορδάνης εκμυστηρεύεται πως, λόγω της κακοπληρωμένης εργασίας του, δεν έχει δικό του κεραμίδι πάνω από το κεφάλι του.³⁰

Τέλος, στην καμπανελλική δραματουργία εντοπίζεται η μορφή του Οδυσσέα, το σύμβολο του περιπλανώμενου ξένου, που ταξιδεύει στη γη με σκοπό την επιστροφή στο γενέθλιο τόπο. Στο σατιρικό δράμα *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, ο Καμπανέλλης επιχειρεί μια διαφορετική προσέγγιση του ήρωα, καθώς δε στοχεύει στην εξύμνηση των κατορθωμάτων του, αντιθέτως, στην

²⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', σ. 205.

²⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 40.

²⁷ Μπακονικόλα, *Σε μείζονα και ελάσσονα: μελετήματα για το θέατρο*, σ. 273.

²⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Γ', σ. 105.

²⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 127.

³⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', σ. 112.

αποδόμηση του θρύλου και στην απομυθοποίησή του. Ο Οδυσσέας παραμένει εκούσια ξένος, καθώς επιβιβάζεται από τόπο σε τόπο παρατείνοντας την παραμονή του, με σκοπό να εκμεταλλευτεί, κυρίως εμπορικά, όπως άλλωστε και ο εκάστοτε τόπος, το θρύλο που έχει δημιουργηθεί γύρω από το όνομά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το νησί της Κίρκης, όπου ο ήρωας προτρέπει το σύντροφό του, Λύσανδρο, να κάψει το καράβι τους, ώστε να παραταθεί η διαμονή τους σε έναν τόπο, όπου τον λατρεύουν και όπου θα του προσφέρουν ένα καλύτερο μέσο διαφυγής. Η συνεχής αναστολή της επιστροφής στην Ιθάκη και η δίχως τέλος περιπλάνηση του ήρωα τον μετατρέπουν σε αιώνιο περιπλανώμενο, σε πλάνητα. Έναν πλάνητα, όμως, που δεν θυμίζει ούτε εκείνον που ο Zygmunt Bauman περιγράφει ως «ακούσιο τουρίστα», εκείνον, δηλαδή, που μετακινείται, επειδή βρίσκει τον κόσμο αφιλόξενο και που δεν είναι ευπρόσδεκτος σε κανένα μέρος εξαιτίας της ξενότητάς του,³¹ ούτε και τον μποντλερικό πλάνητα, τον flâneur, αφού ο Οδυσσέας του Καμπανέλλη παρουσιάζεται περισσότερο ως περιπλανώμενος κυνηγός της δόξας του, παρά ως «εραστής της ζωής».³² Στον ομηρικό Οδυσσέα, η θεματική του νόστου για την πατρίδα έχει πρωτεύοντα ρόλο. Αντιθέτως, στο έργο του Καμπανέλλη η επιθυμία του επαναπατρισμού κάθε άλλο παρά εκφράζεται: «Δεν ήρθε ακόμα η ώρα»,³³ αναφέρει, ενώ λίγο αργότερα ομολογεί: «Τ' ακούτε, δεν ήθελα ποτέ να γυρίσω».³⁴ Όμως, αργά ή γρήγορα, ο Οδυσσέας συνειδητοποιεί πως έχει μετατραπεί σε έρμαιο της δόξας του, ενώ ο Λύσανδρος φανερώνει το ατελέσφορο της περιπλάνησής τους: «Δυο κακόμοιρα γεροντάκια απομείναμε. Ξοδέψαμε μια ολόκληρη ζωή γυρεύοντας την Ιθάκη, κι ακόμα περιπλανιόμαστε χαμένοι στα γεωγραφικά πλάτη και μήκη, αφημένοι στο έλεος του Θεού».³⁵ Όταν ο Οδυσσέας εκφράσει, τελικά, την ανάγκη να επιστρέψει στο γενέθλιο τόπο, ο τόπος τον απαρνείται. Ο Υπουργός Εξωτερικών της Ιθάκης φθάνει ως Διπλωμάτης στο νησί της Κίρκης, για να δηλώσει πως η νέα, αποδομημένη εκδοχή του Οδυσσέα δεν είναι ευπρόσδεκτη στο νησί, ενώ η ίδια η Ιθάκη εξαφανίζεται μυστηριωδώς από το χάρτη.³⁶ μόλις ο Οδυσσέας επιχειρήσει την επιστροφή του. Στην έκβαση του έργου, ο ήρωας μεταμορφώνεται σε ανδριάντα και καταδικάζεται, για το υπόλοιπο της ζωής του, να ζήσει μακριά από την πατρίδα του, στην ξενιτιά.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι όλες οι κατηγορίες του ξένου, στις οποίες επικεντρώθηκε η δραματουργία του Καμπανέλλη, οι μετανάστες, που αποφασίζουν να εγκαταλείψουν τη χώρα τους για ένα καλύτερο μέλλον, οι πρόσφυγες, που αναγκάζονται να αφήσουν πίσω τον τόπο και την εστία τους, αλλά και οι περιπλανώμενοι, που η περιπλάνησή τους τους κρατά διαρκώς μακριά από την πατρική γη, φανερώνουν τις προκλήσεις και τα άχθη της ξενιτιάς. Το έργο του Καμπανέλλη υπενθυμίζει πως ο ξενιτεμένος, αλλοεθνής ή ομοεθνής, καλείται διαχρονικά να αναμετρηθεί όχι μόνο με το φάντασμα της ξενότητας, αλλά και με εκείνο της χαμένης πατρίδας.

³¹ Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σ. 178.

³² Charles Baudelaire, *The painter of modern life and other essays*, Phaidon, London-New York 1964, σ. 9.

³³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β' (Το παραμύθι χωρίς όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 224-225.

³⁴ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 268.

³⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 249.

³⁶ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 283.

Ο μπαμπάς ο πόλεμος του Ιάκωβου Καμπανέλλη: μια πρωτοποριακή πολιτικο- οικονομική επιτομή της διατροφής

ΟΥΡΑΝΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Η πολιτική, η οικονομία, ο πόλεμος και το φαγητό αποτελούν θεμελιώδη και ουσιαστικά συστατικά της κοινωνικής σφαίρας, τα οποία αλληλοεξαρτώνται και αλληλοδιαπλέκονται, όπως μας αποδεικνύει και η λεξιλογική ανάλυση της αγγλικής λέξης «salary», η οποία προέρχεται από τη λατινική «salarium», που, στην αρχαία Ρώμη, σήμαινε πληρωμή στρατιώτη εν μέρει σε αλάτι και φυλλάδια σιτηρών.¹ Αυτήν τη σύνδεση διείδε ο Καμπανέλλης στο έργο του *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και με μια «ρηξικέλευθη οξυδέρκεια, που χαρακτηρίζει συχνά συγγραφείς, πεζογράφους και δραματουργούς»² παρουσιάζει μέσα από μια πρωτότυπη σύλληψη τον πολύπλοκο και όχι πάντα ορατό, σε μια πρώτη ματιά, μηχανισμό, με τον οποίο αυτές οι τέσσερις παράμετροι συναπαρτίζουν το σύγχρονο παγκόσμιο κοινωνικο-πολιτικό τοπίο.

Το έργο το πρωτοέγραψε ο Καμπανέλλης το 1951-52, μετά το ξαναδούλεψε το 1960, στη συνέχεια, στα χρόνια της δικτατορίας, ο Κουν του ζήτησε να το ανεβάσει και το επεξεργάστηκε άλλη μια φορά (προσθέτοντας στοιχεία από τη δικτατορία των συνταγματαρχών), αλλά η λογοκρισία το απαγόρευσε και το έργο ανέβηκε τελικά τον Ιούνιο του 1980 από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, αφού πρώτα ο συγγραφέας το είχε επεξεργαστεί για μια τελευταία φορά, με τα στοιχεία που άντλησε από την εποχή.³ Το έργο, λοιπόν, όπως μας εξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας στο προλογικό σημείωμα του κειμένου, πήρε την τελική μορφή του στα τέλη της δεκαετίας του '70, για την παράσταση του 1980. Πρόκειται για «ένα αρχαιόθεμο έργο, στο οποίο δραματοποιείται ένα ιστορικό επεισόδιο του 305 π.Χ.,⁴ όταν ο Μακεδόνας Δημήτριος πολιορκήσε τη Ρόδο και η πολιορκία αυτή μετέτρεψε τους ειρηνόφιλους και αφοσιωμένους στο εμπόριο Ρόδιους σε δεινούς πολεμιστές, για να καταλήξει η αναμέτρηση σε ανακωχή και συμβιβασμό!».⁵

¹ Alejandro Colas – Jason Edwards – Jane Levi – Sami Zubaida, *Food, Politics and Society. Social Theory and the modern food system*, University of California Press, Oakland 2018, σ. 13.

² Ο Πεφάνης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «οι συγγραφείς, πεζογράφοι και δραματουργοί δείχνουν συχνά μια ρηξικέλευθη οξυδέρκεια με πρωτότυπες συλλήψεις του παραλογισμού της εξουσίας, με ενδιαφέρουσες τομές στο συμπαγή χρόνο και με αποκαλυπτικές εικόνες της ελληνικής κοινωνίας, τις οποίες οι ιστορικοί και οι κοινωνιολόγοι δεν είναι ακόμη σε θέση να αποδώσουν, τουλάχιστον το ίδιο παραστατικά», βλ. 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. 74.

³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ' (Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα. Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού. Ο μπαμπάς ο πόλεμος)*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 181.

⁴ Η δραματοποίηση αυτού του ιστορικού γεγονότος ήταν μια τυχαία και αυθόρμητη επιλογή του Καμπανέλλη, που προέκυψε από την ανάγνωση του γεγονότος στην ιστορία του Παπαρρηγόπουλου. Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 182.

⁵ Κυριακή Πετράκου, «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: *Οδυσσέα* γύρισε σπίτι και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*», *Θέματα Λογοτεχνίας* 30 (2005), σ. 110.

Το βασικό θέμα του έργου είναι ο πόλεμος. Ο Γεωργουσόπουλος, όπως και ο Πεφάνης, το εντάσσουν σε μια τριλογία μαζί με το *Παραμύθι χωρίς όνομα* και το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*,⁶ που ο Πεφάνης ονομάζει «Τριλογία του Πολέμου» ή και αντίστροφα «Τριλογία της Ειρήνης».⁷ Πιο συγκεκριμένα, το έργο πραγματεύεται «το πολύ σοβαρό θέμα της διαπλοκής της οικονομίας και του πολέμου»⁸, το οποίο, όπως εύστοχα έχει εντοπισθεί από την κριτική, ενώνει τον «Κερδώο Ερμή με τον Άρη».⁹ Ορθώς η Πετράκου χαρτογραφεί το ιστορικό πλαίσιο, πάνω στο οποίο σφυρηλατήθηκε το έργο (στις διάφορες άγνωστες σε εμάς εκδοχές του, μέχρι και την τελική) ως «το μεταπολεμικό, κατά το οποίο η κυριότερη ειρηνευτική δύναμη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου θα γινόταν –δίχως να είναι φυσικά η μόνη που θα ανέπτυξε φανατικά милитаристική νοοτροπία– η παγκόσμια απειλή αργότερα».¹⁰ Αυτή η «τραγέλαφη» συναίρεση εξάλλου του Κερδώου Ερμή με τον Άρη, που συμπυκνώνει τόσο τη μεταπολεμική εμπλοκή της Ελλάδας στο κλίμα του πολέμου και της εμπορίας του, όσο και σφυγμομετρεί τη διεθνή κατάσταση πραγμάτων, κάνει τον Πεφάνη να χαρακτηρίσει το έργο ως ένα από τα καλύτερα του συγγραφέα και ένα από τα καλύτερα του είδους του σε παγκόσμιο επίπεδο.¹¹

Ωστόσο, το έργο δεν πραγματεύεται μόνο τη σύμπτωση των δύο αυτών πνευμάτων, αλλά κυρίως αναγνωρίζει και περιγράφει τη μετάβαση σε μια νέα εποχή και την εγκαθίδρυση μιας νέας τάξης πραγμάτων, όπως συμβαίνει, εξάλλου, με κάθε πολεμική αναμέτρηση, όπου στο τέλος ο νικητής επιβάλλει τους κανόνες του. Στο έργο, η εποχή που προκύπτει μετά τη νικητήρια για τους Ρόδιους έκβαση της αναμέτρησης, δεν μπορεί να προσδιοριστεί ξεκάθαρα ιστορικά, αλλά σηματοδοτείται από την επένδυση του στρατιωτικού πολεμικού πνεύματος στο εμπόριο. Το φαγητό δεν είναι μόνο το όχημα γι' αυτήν τη μετάβαση, αλλά και το προκάλυμμα, το ειρηνικό και φιλειρηνικό πρόσχημα, ο υποκριτικός μανδύας, κάτω από τον οποίο θα αναπτυχθεί ο εξουσιαστικός χαρακτήρας της διάδοχης κατάστασης. Υπό αυτήν την έννοια, το τρόφιμο είναι η πτυχή εκείνη του εμπορίου, που όχι μόνο αποτελεί το όχημα σε μια κουλτούρα καλοζωίας, αλλά γίνεται αυτοσκοπός. Η γαστριμαργία γίνεται κυρίαρχη νοοτροπία προορισμένη να «νοηματοδοτήσει» την ύπαρξη.

Γι' αυτό το λόγο, η μαγειρική και το τρόφιμο κατέχουν κεντρική θέση στο έργο και δεν θα πρέπει να μας ξαφνιάζει ότι ο πρόεδρος του Ανωτάτου Ξενοδοχειακού Συμβουλίου της Ρόδου, ο Φιλόξενος, αποφάσισε να εμπιστευτεί την τύχη της πολιτείας τους σε έναν μάγειρα. Δεν είναι άνευ σημασίας, επίσης, ότι την αποστολή την αποφάσισε το Ανώτατο Ξενοδοχειακό Συμβούλιο, το οποίο λειτουργεί στη θέση της ανύπαρκτης Κυβέρνησης, αφού για τους Ρόδιους «κυβέρνηση σημαίνει καλή ξενοδοχειακή οργάνωση» (σ. 188). Έτσι οι Ρόδιοι αποφασίζουν να στείλουν τον καλύτερο μάγειρα της Ρόδου, το Μέντη, στο «στρατόπεδο» του εχθρού σε ρόλο μυστικού πράκτορα, για να μαθαίνουν τα σχέδια του εχθρού τους, αλλά κυρίως για να αλλάξουν την αυστηρή милитаристική νοοτροπία του Δημητρίου και να συνειδητοποιήσει, έτσι, ότι δε

⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Το Βήμα*, Ιούνιος 1980, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 312.

⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 27, 95.

⁸ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 176.

⁹ «Αντιπαραθέτει τον Κερδώο Ερμή στον Άρη, το εμπόριο στον πόλεμο, την απάθεια στη δραστηριότητα, την επιθετικότητα στην ανοχή. Η σύγκρουση των αντιθέτων παράγει μια σύνθεση εκπληκτικής διαύγειας, όπου ο καθένας μπορεί να διακρίνει τη διαλεκτική κίνηση της ιστορίας». Γεωργουσόπουλος, *Το Βήμα*, Ιούνιος 1980, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 312.

¹⁰ Πετράκου, «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή», σ. 111.

¹¹ Πεφάνης, *Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 27.

χρειάζεται να επιτεθεί στη Ρόδο. Με βάση αυτό το σχέδιο, ο Φιλόξενος καθοδηγεί το μάγειρα:

«Δώσ' του να καταλάβει ότι η μόνη αληθινή ευτυχία στη ζωή είναι ό,τι φας, ό,τι πεις κι ό,τι χέσεις. Πες του ότι χιλιάδες εκλεκτοί άνθρωποι απ' όλο τον κόσμο έρχονται στη Ρόδο, για να νιώσουν αυτή τη σοφία!» (σ. 197)

Οι αρχές, που πρεσβεύει αυτή η δήλωση, αποτελούν το «φιλειρηνικό πλαίσιο» όλης της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων, που απειλεί να ανατρέψει η «νέα στρατοκρατική τάξη» του Δημητρίου. Η κατανάλωση νόστιμων εδεσμάτων, λοιπόν, απ' εαυτού «σηματοδοτεί, σημαίνει»¹² και εμπεριέχει όλη την ύπαρξη, ενώ η ζωή υποβιβάζεται έτσι σε απλή καταναλωτική πράξη. Μια κατανάλωση μάλιστα «ατομοκεντρική», αφού ενισχύει την «εγωιστική» πτυχή του φαγητού, το υποκείμενο, δηλαδή, που λαμβάνει την τροφή και που απαιτεί από αυτό που θα καταναλώσει, να τον κάνει να ξεχωρίσει, να τον μετατρέψει σε «εκλεκτό»! Η στάση αυτή είναι σαφώς αντι-συλλογική, υπόρρητα ανταγωνιστική και οδηγεί τη νοηματοδότηση της ύπαρξης μακριά από τις αρχές της αλληλεγγύης και της συλλογικότητας. Το πνεύμα του μερκαντιλισμού¹³ ενεδρεύει σε αυτή τη στάση, δεδομένου ότι εκλεκτός σημαίνει εδώ κάποιος που ξεχωρίζει, μόνο και μόνο επειδή μπορεί να καταναλώνει εκλεκτά προϊόντα ή εκλεκτές υπηρεσίες. Σε αυτή τη δυνατότητα προϋποτίθεται υπόρρητα μια αντίστοιχη μη δυνατότητα κάποιου τρίτου. Παραδοσιακά, εξάλλου, στις βιομηχανικές κοινωνίες, οι ταξικές γραμμές οριοθετούνται περαιτέρω από ιδέες σχετικά με το ποιος πρέπει να καταναλώνει τι: «Η βασική, εργατική τάξη πρέπει να καταναλώνει μόνο ό,τι μπορεί να είναι απαραίτητο για την επιβίωσή της. Στη φύση των πραγμάτων, οι πολυτέλειες και οι ανέσεις της ζωής ανήκουν στην κατηγορία του ελεύθερου χρόνου», συμπεριλαμβανομένων συγκεκριμένων φαγητών και ποτών.¹⁴

Ένας υπολανθάνων ανταγωνισμός διέπει και στηρίζει το πνεύμα του φιλειρηνικού νησιού. Το ανέμελο πνεύμα των διακοπών, που ευαγγελίζεται η τουριστική Ρόδος, δεσπόζει στο σύγχρονο δυτικό κόσμο και, αν και προφασίζεται την ειρήνη, δεν είναι ούτε τόσο φιλειρηνικό, ούτε τόσο ουδέτερο. Σε αυτό το σημείο, η σκέψη του Καμπανέλλη έρχεται κοντά με έναν πιο σύγχρονο διανοητή και φιλόσοφο, τον Slavoj Žižek. «Οι υποδειγματικές φιγούρες του σύγχρονου κακού δεν είναι άλλες από ... αυτές που, παρόλο που συνδέονται ολοκληρωτικά με τη δημιουργία των παγκόσμιων αιτιών καταστροφής και μόλυνσης, αγοράζουν τον τρόπο εξόδου από αυτές τις συνθήκες ... κάνοντας διακοπές στην άγρια φύση»¹⁵, αναφέρει χαρακτηριστικά ο φιλόσοφος. Η αναφορά του φιλοσόφου στους «εκλεκτούς» του σύγχρονου κόσμου ταυτίζεται με αυτήν του Καμπανέλλη. Οι διακοπές, ως μία συνθήκη χαλάρωσης και ξεκούρασης, μέσω μιας εκλεπτυσμένης κατανάλωσης και, εντέλει, μέσω μιας απόδρασης δε σηματοδοτούν ούτε γι' αυτόν που τις κάνει, ούτε γι' αυτόν που παρέχει τις υπηρεσίες και τα καταλύματα μια

¹² «Όταν αγοράζει ένα φαγητό, το καταναλώνει ή το σερβίρει, ο σύγχρονος άνθρωπος δε χειρίζεται ένα απλό αντικείμενο με καθαρά μεταβατικό τρόπο. Αυτό το είδος φαγητού συνοψίζει και μεταδίδει μια κατάσταση. Συνιστά μια πληροφορία. Σημαίνει» (μετάφραση της γράφουσας). Roland Barthes, «Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption», Carole Counihan – Penny Van Esterik (επιμ.), *Food and Culture: A Reader*, Routledge, New York-London 2013, σ. 20-27.

¹³ Σύμφωνα με πιο σύγχρονες εκφράσεις αυτής της προσέγγισης και σύμφωνα με τις αρχές του μερκαντιλισμού, «ο περιορισμένος όγκος πλούτου στον κόσμο» συνεπάγεται αναγκαστικά την αντιπαλότητα ανάμεσα στις πολιτικές κοινότητες» (μετάφραση της γράφουσας). Walden Bello, *Capitalism's Last Stand? Deglobalization in the Age of Austerity*, Zed, London 2013· Colas, *Food, Politics and Society Social Theory*, σ. 173.

¹⁴ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Macmillan, New York 1912, σ. 70 (μετάφραση της γράφουσας).

¹⁵ Slavoj Žižek, *Sos violence*, Profile books, London 2009, σ. 23 (μετάφραση της γράφουσας).

πραγματική έξοδο από το σύστημα. Αντίθετα, επιβεβαιώνουν και ενισχύουν τις κοινωνικές ανισότητες και θωρακίζουν τη διαμόρφωση της ταυτότητας βάσει της οικονομικής δυνατότητας και της καταναλωτικής δύναμης του παραθεριστή.

Αυτό το τόσο σύνθετο τοπίο οδήγησε ορισμένους κριτικούς σε μια αρνητική εικόνα για το έργο. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Θόδωρου Κρητικού ότι «το έργο χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα στόχων», μιας και δεν είναι σαφές αν είναι σάτιρα της τουριστικής ανάπτυξης ή του милитарισμού, πάντως, σύμφωνα με την άποψη του κριτικού, το μεγαλύτερο πρόβλημα του έργου είναι ότι δεν προκαλεί γέλιο.¹⁶ Τη δυσκολία αυτή στην πρόσληψη της κωμωδίας φαίνεται, κατά κάποιον τρόπο, ότι την είχε προβλέψει ο Καμπανέλλης. Στο προλογικό σημείωμα του έργου αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το ερέθισμα που κατέληξε στην κωμωδία *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* –ακατάλληλο από πρώτη άποψη για κωμωδία– το έδωσε η ψυχροπολεμική ένταση που ακολούθησε τις μεγάλες προσδοκίες. Η ελπίδα, πως ο πόλεμος, που λίγα χρόνια πριν είχε τελειώσει, ήταν ο τελευταίος πόλεμος, έμοιαζε με παιδαριώδη αφέλεια. Η κατάσταση ήταν και τότε θολή και απειλητική. Οι σύμμαχοι σαν να είχαν μολυνθεί από το κακό που πολέμησαν και γίνηκαν και νικητές και διάδοχοί του».¹⁷ Ήδη από την περιγραφή του Καμπανέλλη για τη συνθήκη που τον «ερέθισε» και τον οδήγησε να γράψει το έργο καταλαβαίνουμε ότι ο συγγραφέας δε στόχευε σε ένα εύκολο γέλιο. Η κωμική ατμόσφαιρα του έργου έγκειται κυρίως στη σατιρική απόδοση της σύγχρονης εποχής,¹⁸ η οποία χαρακτηρίζεται από την ψυχροπολεμική ένταση, που σημάδεψε και σημαδεύει ακόμη τον κόσμο μας. Αν στεκόμασταν στον τομέα της αγοράς τροφίμων θα λέγαμε ότι είναι αναμφισβήτητα κεντρική η ευθύνη, που φέρει η Αμερική μεταπολεμικά στο ότι το σύγχρονο σύστημα τροφίμων έφτασε να αντιπροσωπεύει μια κοινωνία της αγοράς (και όχι μια κοινωνία με αγορές), σύμφωνα με την εναλλαγή των διατροφικών καθεστώτων, όπως προκύπτει από τη πολιτική οικονομία της διατροφής.¹⁹ Το χιούμορ, η σατιρική ματιά και η ιστορική απόσταση, που διαπερνά το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, δημιουργούν το κατάλληλο πλαίσιο, για να αναλυθεί αυτή η σύγχρονη σύνθετη πραγματικότητα, αλλά ταυτόχρονα και να απομυθοποιηθεί, να χάσει τη δύναμή της, να διακωμωδηθεί. Ακολουθώντας το δρόμο που χάραξε ο Αριστοφάνης, τουλάχιστον θεματολογικά, ο Καμπανέλλης πηγαίνει κόντρα στη σύγχρονη σοβαροφάνεια.²⁰

Όπως είπαμε και πιο πάνω, η εποχή, στην οποία αναφέρεται το έργο, δεν προσδιορίζεται ξεκάθαρα ιστορικά, αλλά σηματοδοτείται καταρχάς από τον κυρίαρχο ρόλο της αγοράς στη διαμόρφωση του κοινωνικού συστήματος και, στη συνέχεια, από την επένδυση του στρατιωτικο-πολεμικού πνεύματος στο εμπόριο. Οι όποιες αμφιβολίες ως προς την ορθότητα αυτής της διαπίστωσης εξαφανίζονται ύστερα από τις κατηγορηματικές δηλώσεις του Φιλόξενου για την ουσία της εμπορικής συναλλαγής.

ΔΗΜΑΔΗΣ: Μα ο Δημήτριος, κύριε πρόεδρε, δεν είναι έμπορος!
ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Δεν είναι...; Τότε τι σκατά είναι;

¹⁶ Θόδωρος Κρητικός, *Ελευθεροτυπία*, Ιούλιος 1980, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ*, σ. 316.

¹⁷ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ*, σ. 182. Στο εξής όλες οι παραπομπές εντός κειμένου, στο ίδιο.

¹⁸ Για ένα διαχωρισμό μεταξύ παρωδίας και σάτιρας στο συγκεκριμένο έργο, βλ. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 177.

¹⁹ Colas, *Food, Politics and Society*, σ. 15.

²⁰ Για τη σχέση του κωμικού Καμπανέλλη με τον Αριστοφάνη, βλ. Καίτη Διαμαντάκου, «Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 410-434· Πεφάνης, *Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 95-105· Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 178-179.

ΔΗΜΑΔΗΣ: Στρατηγός, πολιορκητής...!
 ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: (Μικρή παύση) Αυτό, αγαπητέ μου, είναι η ειδικότης του, όπως
 εγώ είμαι ξενοδόχος κι εσύ ζαχαροπλάστης! Κατά βάθος όμως
 δεν είναι έμπορος κι αυτός, όπως όλος ο κόσμος;» (σ. 192)

Η Αρχή της Ρόδου ξεκαθαρίζει ότι η εμπορική είναι η σχέση, που διέπει όλα τα πράγματα, είναι η πραγματική φύση του πολέμου, είναι η ουσία του είναι και της ύπαρξης και, ακολούθως, και της πολιτειακής οργάνωσης του νησιού. Συνεπώς, το έργο αναφέρεται στη σύγχρονη εποχή και όχι στην αρχαιότητα. Τα γεγονότα του 305 π.Χ. λειτουργούν κυρίως ως αφορμή για την ανάπτυξη της δραματουργικής φαντασίας του συγγραφέα, και όχι ως ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο που παρουσιάζει ρητές αναλογίες με το παρόν.²¹ Σε θεωρητικό επίπεδο, ο προσδιορισμός της σύγχρονης εποχής σηματοδοτήθηκε με την «κατάρρευση των συνδέσεων», που χαρακτήριζαν τις ανθρώπινες κοινωνίες. Ενώ στα περισσότερα μέρη του κόσμου, και ιδιαίτερα στην Ευρώπη, οι ανθρώπινες κοινωνίες είχαν, μέχρι τότε, οργανωθεί γύρω από πολιτικές μονάδες, που νομιμοποιούνταν και επιβάλλονταν από τη θρησκεία και τις διάφορες κοσμολογίες συνδέοντας ανθρώπους και φύση μέσω μιας αρκετά στατικής ιεραρχικής τάξης, η μοντέρνα εποχή σηματοδοτήθηκε από την αποσάθρωση πολλαπλών κοινωνικοοικονομικών, πολιτικών και ιδεολογικών δεσμών με τη μορφή κληρονομικών προνομίων, κωδικοποιημένης τάξης, κληρικού κανόνα ή περιορισμών στο εμπόριο και στην οικονομική δραστηριότητα.²² Η κοινωνία της Ρόδου του Καμπανέλλη είναι χαρακτηριστικό δείγμα μιας τέτοιας γενικευμένης αποσύνθεσης, την οποία παρουσιάζει ο Φιλόξενος στους έκθαμβους τουρίστες (σ. 187).

ΠΟΠΠΑΙΑ: ...Μαμά, ο ναός της Αρτέμιδος...!
 ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Χμ...! όχι πια...
 ΠΟΠΠΑΙΑ: Όχι πια...;
 ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Ξενοδοχείο η Ρέμβη...
 ΛΟΥΚΙΟΣ: Και η κυβέρνησις, που εδρεύει η κυβέρνησις...;
 ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: (Σκέφτεται) Η κυβέρνησις...; (Βρίσκει την απάντηση) Παντού,
 ακόμα κι εδώ που στεκόμαστε!

Όλοι οι θεσμοί (πολιτικοί, κοινοβουλευτικοί, θρησκευτικοί) έχουν πλέον αντικατασταθεί από μια σωστά οργανωμένη αγορά! Κάθε «Κύρια Σήμανση [ή Κύριο Σημαίνον]» (Master-Signifier), που προορίζεται να επιβάλλει κάποια τάξη, έχει αποδομηθεί και διασκορπιστεί. Αναλύοντας αυτό το χαρακτηριστικό της σύγχρονης πραγματικότητας ο Badiou αναπτύσσει την έννοια των «ατονικών» κόσμων και αναφέρει χαρακτηριστικά: «η σύγχρονη απολογία για την “πολυπλοκότητα” του κόσμου ... δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια γενικευμένη επιθυμία για ατονία».²³ Κάθε κεντρική δομή, που παράγει το νόημα και στην οποία μπορείς να

²¹ Στη μη ακριβή ιστορική πλαισίωση του έργου στέκεται ο Παγιατάκης: «Υπάρχει, βέβαια, κάποια μικρή ιστορική αλήθεια, σ' όλα αυτά. Μόνο που τότε η Ρόδος όχι μόνο δεν υπήρξε ανοχύρωτη, αλλά φημιζόταν κιόλας για την εξαιρετική ναυτική της δύναμη κι έτσι η εκστρατεία του Δημητρίου αστόχησε». Σπύρος Παγιατάκης, *Απογευματινή*, Αύγουστος 1980, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ'*, σ. 319.

²² Bruce Mazlish, *A New Science: The Breakdown of Connections and the Birth of Sociology*, Oxford University Press, Oxford 1989, σ. 12.

²³ «[T]he modern apology for the “complexity” of the world... is really nothing but a generalized desire for atony», Alain Badiou, *Logiques des mondes*, Edition de Seuil, Paris 2006, σ. 443 (μετάφραση της γράφουσας).

αντισταθείς, έχει καταρρεύσει.²⁴ Τα λόγια του Φιλόξενου είναι διαφωτιστικά και δεν αφήνουν περιθώριο αμφιβολίας σε σχέση με το τι συμβαίνει στο νησί.

ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Για μας εδώ κυβέρνηση σημαίνει καλή ξενοδοχειακή οργάνωση. Άπαξ λοιπόν και επιτύχαμε αυτή την οργάνωση, είδαμε ότι μια κυβέρνηση, όπως οι συνηθισμένες, μας ήταν και άχρηστη και επικίνδυνη.

ΛΟΥΚΙΟΣ: Περίεργο...

ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Καθόλου! Σκεφτείτε ότι μια κυβέρνηση χρειάζεται κι αντιπολίτευση, δηλαδή κόμματα, πολιτικές εμπάθειες, νέες ιδέες. Ενώ χωρίς αυτά όλοι κοιτάζουν τη δουλίτσα τους και, πέραν τούτου, ουδέν!...

ΚΟΡΝΗΛΙΑ: Μα, αν συμβεί κάτι...;

ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ: Κατ' αρχήν, κυρία μου, εδώ δε συμβαίνει ποτέ τίποτα! Αλλά εάν, παρ' ελπίδα, συμβεί, συνέρχεται αμέσως το Ανώτατον Ξενοδοχειακόν Συμβούλιον και το ρυθμίζει στο άψε σβήσε...! (σ. 188)

Ενώ ο θεατής του έργου αποκτά μια ξεκάθαρη εικόνα για το πώς λειτουργεί το σύστημα, η αμφιβολία δημιουργείται σε σχέση με το δημοκρατικό χαρακτήρα αυτής της πολιτειακής οργάνωσης. Έστω και αν δεχτούμε ότι σε πρώτο επίπεδο η απόφαση για τη δημιουργία αυτής της μορφής διακυβέρνησης υπήρξε ομαδική και πάρηκε δημοκρατικά, τι θα συμβεί στο μέλλον; Ποιος εγγυάται ότι το «Ανώτατον Ξενοδοχειακόν Συμβούλιον», που εκφράζει τα συμφέροντα της αγοράς, είναι σε θέση να αποφασίσει για το κοινό καλό; Δε θα πρέπει, σε ένα σύστημα διακυβέρνησης, να επιτρέπεται η ουσιαστική κριτική του, η οποία δεν είναι άλλη από τη δυνατότητα αλλαγής του συστήματος, που το ίδιο το σύστημα δίνει; Εδώ, φυσικά, μπαίνει σε κριτική και η «αξιοματική αρχή» του συστήματος: «ό,τι φας, ό,τι πιεις κι ό,τι χέσεις», στην οποία αναφερθήκαμε και νωρίτερα και κάνει τα πράγματα ακόμη πιο σύνθετα.

Μολονότι, όπως παρουσιάζεται στο έργο, στη Ρόδο του Καμπανέλλη η αρχή αυτή φαίνεται να υποστηρίζεται από την πλειοψηφία των πολιτών, το ερώτημα είναι εάν έχει πράγματι παλλαϊκό χαρακτήρα. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα λαϊκό αίτημα, που διεκδικεί την προσωπική ολοκλήρωση μέσω της υπερβολικής κατανάλωσης και την πρόσβαση στη χλιδή και στην πολυτέλεια; Σε τι είδους κατανάλωση αναφέρεται; Ποιος ερμηνεύει το πνεύμα της διεκδίκησης για κατανάλωση ή ποιος το διαμορφώνει; Η κατανάλωση, που ευαγγελίζεται το σύστημα, έχει δημοκρατική βάση; Απευθύνεται δηλαδή ισότιμα σε όλους; Μήπως το όραμα για τη συγκεκριμένη κατανάλωση είναι κάποιο είδος προπαγάνδας, που στοχεύει στη χειραγώγηση του λαού; Τα ερωτήματα αυτά παραπέμπουν φυσικά σε μια ευρύτερη σύγχρονη πολιτειακή οργάνωση και, συγκεκριμένα, στο οικονομικό σύστημα του καπιταλισμού, στη νεοφιλελεύθερη μορφή του, στον όλο και ισχυρότερο ρόλο της αγοράς, στον κρατικό παρεμβατισμό και στις αξίες του ατομικισμού.

Την κεντρική θέση, που κατέχει το φαγητό στις κοινωνικές εξελίξεις που συντελέστηκαν από την άφιξη της νεωτερικότητας μέχρι και τις μέρες μας,²⁵ τη διέκρινε ο Καμπανέλλης στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*. Ο κομβικής σημασίας ρόλος, που έχει παραχωρήσει ο θεατρικός

²⁴ Žižek, *Sos violence*, σ. 29.

²⁵ Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, το φαγητό κατέχει την κεντρική θέση στην άνοδο και την ανάπτυξη της σύγχρονης κοινωνικής θεωρίας στη Δύση, βλ. σχετικά Colas, *Food, Politics and Society*, σ. 20.

συγγραφέας στον μάγειρα Μέντη, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ακόμη και προφητικός, αν αναλογιστεί κανείς τη διασημότητα και το κύρος, με το οποίο έχει περιβληθεί το επάγγελμα του σεφ στις μέρες μας. Ο Μέντης και η μαγειρική του «τέχνη» λειτουργεί σαν Δούρειος Ίππος, μέσω του οποίου θα κατακτηθεί και θα κυριευθεί το παλαιό μιλιταριστικό πνεύμα από το σύγχρονο πνεύμα του εμπορίου. Τα σύνεργα γι' αυτή την κυρίευση δεν είναι άλλα από μαγειρικές συνταγές και υλικά.

MENTHΣ: Εδώ έχω τα βιβλία μου με τις συνταγές... κι εδώ στη βαλίτσα...
(την ακουμπά σ' ένα τραπέζι και την ανοίγει) ...ρίγανη, δυόσμο, βασιλικό, ...

ΠΑΜΦΙΛΟΣ: Πηγαίνεις πάνοπλος, Μέντη, πάνοπλος! Δώρο ο καλύτερος μάγειρας της Ρόδου! Και όπως είπαμε, έτσι; (σ. 197)

Αυτές οι οδηγίες προς το Μέντη συνοδεύονται και με το απόσπασμα, στο οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα και σύμφωνα με το οποίο θα πρέπει ο μάγειρας να «μυήσει» το Δημήτριο σε ένα νόημα ζωής, που εξαντλείται στην υλική κατανάλωση που θα τον εντάξει στις τάξεις των εκλεκτών, έστω και αν αυτοί οι εκλεκτοί είναι «χιλιάδες» καταναλωτές. Το ζητούμενο της μεταμόρφωσης του Δημητρίου παραπέμπει και στις πιο σύγχρονες θεωρίες γύρω από το πώς το φαγητό επηρεάζει την ταυτότητα και συγκεκριμένα στην Signe Hansen, που υποστηρίζει ότι το τελικό προϊόν, που θέλει να εξάγει ο κόσμος των διάσημων σεφ, είναι αυτός καθαυτός ο καταναλωτής.²⁶ Σε έναν καταναλωτή, λοιπόν, θέλουν να μετατρέψουν το Δημήτριο και οι Ρόδιοι, σε κάποιον δηλαδή ακίνδυνο, που δεν θα φοβούνται πλέον και που θα μπορούν να ελέγχουν. Πράγματι, το εγχείρημα στέφεται με επιτυχία, γεγονός που σηματοδοτείται και με την εξευτελιστική, για το στρατηλάτη, σκηνική μεταμόρφωσή του σε βοηθό κουζίνας, που καθαρίζει πατάτες (σ. 252). Ενώ, αντίστοιχα, ο κόσμος από πεδίο μάχης μετατρέπεται σε κουζίνα που ελέγχουν, οργανώνουν και διοικούν οι «ειδικοί».

Ο νέος Δημήτριος, λοιπόν, που καταφέρνει τελικά να δημιουργήσει το Ανώτατο Ξενοδοχειακό Συμβούλιο, είναι ένα προϊόν της σύγχρονης εποχής, ένας καταναλωτής. Ο τρόπος, που το φαγητό συντελεί σε αυτή τη μεταμόρφωση, είναι διττός. Μέσω του φαγητού ο Μέντης προσβλέπει και απευθύνεται καταρχάς στη ματαιοδοξία του Δημητρίου και τη θρέφει. Τον κολλακεύει μυώντας τον σε μια ελίτ «εκλεκτών», όπου δεν μπαίνει κανείς εύκολα, αλλά η είσοδος προϋποθέτει ειδικές γνώσεις. «Εγώ που σε έμαθα να τρως και να χαίρεσαι» (σ. 210), αναφέρει χαρακτηριστικά ο μάγειρας Μέντης στο Δημήτριο. Το φαγητό ήταν και είναι ένα κρίσιμο στοιχείο στην κοινωνική διάκριση και οι επιλογές τροφίμων, οι οποίες διαμορφώνονται ή και περιορίζονται από το πολιτιστικό και οικονομικό κεφάλαιο του καθενός, χρησιμοποιούνται από τις οικονομικές ελίτ για τη διάκριση σε ανώτερους και κατώτερους.²⁷

Το δεύτερο, κομβικής σημασίας, σημείο, που θα πρέπει να επηρεάσουν ο Φιλόξενος και η ομάδα του, για να επιτευχθεί η μεταμόρφωση του Δημητρίου από πολεμόχαρο στρατάρχη σε «σύγχρονο εκλεπτυσμένο καταναλωτή», είναι αυτή καθαυτή η σχέση του με το φαγητό. Το ζητούμενο είναι ο Δημήτριος να αγαπήσει το φαγητό και να μεταμορφωθεί σε λάτρη του. Το πρότερο στρατιωτικό πνεύμα του Δημητρίου, που διακρινόταν από ένα λιτό και ασκητικό τρόπο ζωής (σ. 244) και από την ιδεοληπτική του μανία με το μεγαλείο του Μεγάλου Αλεξάνδρου,

²⁶ Signe Hansen, «Society of the appetite: Celebrity chefs deliver consumers», *Food, Culture and Society* 11(1) 2008, σ. 49-67.

²⁷ Peter Naccarato – Kathleen LeBesco, *Culinary Capital*, Berg, London 2012, σ. 41.

πρέπει να αντικατασταθεί από ένα νέο πνεύμα με υλιστικό προσανατολισμό. Πράγμα που συντελείται, αφού, όπως του προσάπτει η γυναίκα του, Λάμια, από τη στιγμή που έρχεται ο καινούριος μάγειρας, το μόνο που κάνει είναι να τρώει και να ρεύεται, ενώ έχει κρεμάσει και στομάχι! (σ. 208-209) Εξάλλου, αυτή η νέα σχέση του Δημητρίου με το φαγητό αντανακλά τη σχέση εξάρτησης, που αναπτύσσει ο στρατάρχης με το Μέντη. Ο μάγειρας θα γίνει για το Δημήτριο ένα είδος γκουρού, τον οποίο θα εμπιστεύεται απόλυτα. Μια εμπιστοσύνη, που φυσικά εκμεταλλεύεται ο μάγειρας, για να τον χειραγωγεί.²⁸ Η αναγνώριση της «αξίας» του μάγειρα παραπέμπει σε μια γενικότερη αντίληψη γύρω από την ταυτότητα των γαστρονόμων ως δημοσίων, ορατών και κυρίως καταναλωτικών μορφών, των οποίων οι διατροφικές συνήθειες έχουν εξυψωθεί και γίνονται η ίδια η ουσία του εαυτού τους ως κοινωνικά όντα, που κατέχουν σημαντικό γαστρονομικό κεφάλαιο.²⁹ Αξίζει, στο σημείο αυτό, να σταθούμε στο ότι στις σύγχρονες κοινωνίες η σχετική κοινωνική θέση των μαγείρων, των σεφ, των κριτικών γεύσης και των γευμάτων, αναπαρίσταται στα μέσα και στη διαφήμιση επισημαίνοντας ιδέες για την εργασία, τον ελεύθερο χρόνο, το φύλο και την κοινωνική τάξη.³⁰

Εξάλλου ο Καμπανέλλης τονίζει αυτή την ιδιότητα του φαγητού, να λειτουργεί δηλαδή ως ένα (ακόμη) μέσο για τη χειραγώγηση της κοινής γνώμης και, μάλιστα, όχι ιδιαίτερα εντοπισμένο. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος, που ο Μέντης καθησυχάζει τους εκπροσώπους του «Ανωτάτου Ξενοδοχειακού Συμβουλίου» λέγοντάς τους ότι έχει καταλάβει πλήρως το νόημα της αποστολής του, η οποία συνίσταται κυρίως στο να αξιοποιήσει «τις πολιτικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις της μαγειρικής» (σ. 196). Η παρουσίαση των δεσμάτων, που προορίζει για το Δημήτριο, ως φαγητών συναρπαστικών «αλλά ξεκούραστα, όχι δυσκοίλια και να τραβάνε κρασί!...» προβάλλει το πνεύμα της μοντέρνας κουζίνας και της σύγχρονης εποχής, που προωθεί τις ελαφριές γεύσεις έναντι της παλαιότερης με τις βαριές σάλτσες και το κυνήγι.³¹ (σ. 196) Τίποτε δεν αφήνεται στην τύχη!

²⁸ Όπως βλέπουμε σε πολλά σημεία του έργου, βλ. ενδεικτικά σ. 211, 217, 222, 238, 240, 241 και 252.

²⁹ Colas, *Food, Politics and Society*, σ. 209.

³⁰ Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, βλ. ιδιαίτερα κεφ. 3, «Conspicuous Leisure», και κεφ. 4, «Conspicuous Consumption».

³¹ Μέχρι το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα οι καινοτομίες που πραγματοποιούνται από διάσημους σεφ, εστιάτορες και ξενοδόχους, όπως ο Carême, ο Escoffier και ο Ritz, στον κανόνα της γαλλικής υψηλής κουζίνας, υποδεικνύουν μια απομάκρυνση από τις βαριές σάλτσες προς τις πιο ελαφριές ως δείκτης της μετάβασης από το παρελθόν σε μια πιο λεπτή, «μοντέρνα» κουζίνα, βλ. Colas, *Food, Politics and Society*, σ. 7.

Το κωμικό στοιχείο στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη: μια γλωσσολογική προσέγγιση στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΡΚΑΝΤΖΟΥ

Σύντομα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γεννήθηκε στη Νάξο το 1922 και πέθανε στην Αθήνα το 2011. Στα δώδεκά του χρόνια μετακομίζει με την οικογένειά του στην Αθήνα. Σπουδάζει σε τεχνική σχολή και δουλεύει ταυτόχρονα. Στα είκοσί του συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς και περνά τρία χρόνια στο στρατόπεδο συγκεντρώσεων στο Μαουντχάουζεν. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα θα μπει στην ελληνική θεατρική ζωή και θα την «αναγεννήσει». Τα επόμενα χρόνια, το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν θα στεγάσει πολλά από τα έργα του και μέσα από αυτές τις συνεργασίες ο Καμπανέλλης θα γνωρίσει την αναγνώριση των κριτικών και την αγάπη του κοινού. Στο πρόσωπό του οι κριτικοί θα δουν τον «πατέρα του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», ενώ το κοινό θα αγαπήσει τους απαράμιλλα αληθοφανείς του διαλόγους και τους «ζωντανούς» του χαρακτήρες.

Η συγγραφική του παραγωγή εκτείνεται από τα 1950 μέχρι και τα πρώτα χρόνια του 21ου αιώνα. Μέσα σε αυτά τα χρόνια γράφει πάνω από 30 θεατρικά έργα – τα περισσότερα από τα οποία ανεβαίνουν σχεδόν αμέσως στη σκηνή, πολλά μεταφράζονται και ανεβαίνουν και στο εξωτερικό. Τολμά να πειραματιστεί με διαφορετικά συγγραφικά ύφη και εκφραστικούς τρόπους. Από πολλούς αξεπέραστα θεωρούνται τα ρεαλιστικά του έργα, με τα οποία έγινε ευρέως γνωστός. Ωστόσο, ο ίδιος μοιάζει να αντιμετωπίζει τη συγγραφή με το περιπετειώδες πνεύμα ενός Οδυσσέα, που δεν επιθυμεί να παραμείνει στην ασφάλεια του τρόπου γραφής που τον ανέδειξε. Από τα πιο γνωστά θεατρικά του έργα είναι *Η αυλή των θαυμάτων* (1957), *Ηλικία της νύχτας*, *Παραμύθι χωρίς όνομα*, *Ο γορίλας και η Ορτανσία* (1959), *Γειτονιά των αγγέλων* (1963), *Ασπασία* (1971), *Το μεγάλο μας τσίρκο*, (1973), *Το κουκί και το ρεβύθι* (1974), *Εχθρός λαός*, *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα* (1975), *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* (1978), *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (1980), *Αόρατος θίασος* (1988), *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990), *Ο δείπνος* (1993), *Στη χώρα Ίψεν*, *Μια κωμωδία* (1996), *Τελευταία πράξη*, *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (1997) κ.ά. Η γέννηση του ελληνικού κινηματογράφου συνδέθηκε με τις δικές του κινηματογραφικές επιτυχίες, όπως η *Στέλλα* του Κακογιάννη, *Ο δράκος* του Κούνδουρου, *Η αρπαγή της Περσεφόνης* του Γρηγορίου κ.ά.

Ο μπαμπάς ο πόλεμος

Αν και το έργο δε συμπεριλαμβάνεται στα πιο γνωστά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, είναι χωρίς αμφιβολία ένα από τα πιο επιτυχημένα. Πρόκειται για μια καυστική σάτιρα του πολέμου, η οποία διακρίνεται για τον ευφυή τρόπο, με τον οποίο χρησιμοποιεί θέματα του Αρχαίου

Δράματος και ιδιαίτερα της Νέας Κωμωδίας. Η εκμετάλλευση ιστορικών και μυθολογικών προτύπων για το σατιρισμό σύγχρονων κοινωνικών και πολιτισμικών καταστάσεων θα μείνει σταθερό στοιχείο στην καμπανελλική δραματουργία. Όπως επισημαίνει ο Πούχγερ,¹ η χρήση της «μυθικής μεθόδου» και η απομυθοποίηση των μύθων και μυθολογιών στον Καμπανέλλη συσχετίζεται με συγκεκριμένες σύγχρονες καταστάσεις. Με άλλα λόγια, αφορά την ιστορικο-πολιτική πλευρά, τους μηχανισμούς της εξουσίας, τη διαπλοκή οικονομίας και πολέμου, τις στρατηγικές καταστολής των καθεστώτων και τη ρητορεία της πολιτικής εξουσίας.

Το έργο είναι βαθύτατα πολιτικό και φιλοσοφικό. Η αφορμή για τη συγγραφή αυτής της διαχρονικής σάτιρας ήταν τυχαία: η ανάγνωση της «Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους» του Παπαρηγόπουλου και, συγκεκριμένα, του κεφαλαίου για την πολιορκία της Ρόδου από το Δημήτριο (Θέατρο Γ', σ. 182). Η τοποθέτηση του έργου στα 305 π. Χ., τη χρονιά της μακεδονικής εισβολής στη, μέχρι τότε, ουδέτερη Ρόδο, είναι βεβαίως απλώς η πρόφαση, για να σχολιαστεί η μεταπολεμική κατάσταση στην Ελλάδα. Ο μπαμπάς ο πόλεμος πρωτογράφεται στα 1952· συνεπώς η άμεση αφετηρία του είναι ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, αλλά, κυρίως, οι άμεσες μεταπολεμικές εξελίξεις –τα πρώτα συμπτώματα του Ψυχρού Πολέμου– και η υποκρισία των συμμάχων, που καταλήγουν να εξομοιωθούν με το κακό που πολέμησαν. Θα περάσουν, όμως, πολλά χρόνια και θα μεσολαβήσουν πολλά γεγονότα (ανάμεσά τους και μια απόρριψη από τη λογοκρισία της Χούντας),² μέχρι το έργο να ανεβεί τελικά επί σκηνής το 1980,³ από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη.⁴

Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στη γνωστή ρήση του Ηράκλειτου πόλεμος πατήρ πάντων ἐστί,⁵ η οποία, βεβαίως, αντιστρέφεται ειρωνικά και ανανοηματοδοτείται. Κατά τον προσωκρατικό φιλόσοφο, ο κόσμος βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση σύρραξης, από την οποία νέες συνθήκες αναφύονται και παλιές εξαφανίζονται τόσο στη φύση, όσο και στην κοινωνία. Ο Καμπανέλλης αντιστρέφει το νόημα του Ηράκλειτου. Για τον Καμπανέλλη, ο πόλεμος είναι ο πατέρας κάθε ανθρώπινης ματαιοδοξίας, κάθε ανθρώπινης παράνοιας, πάνω από όλα της μεγαλομανίας και της καπηλείας των ιδανικών.

Στην τουριστική Ρόδο του 305 π.Χ., ο κίνδυνος της πιθανής εισβολής ενός διαδόχου του Μεγάλου Αλεξάνδρου, του Δημητρίου Πολιορκητή, ανατρέπει τα δεδομένα ενός ειρηνικού εμπορίου. Η ουδέτερη Ρόδος σηκώνει τείχη, αγοράζει όπλα, σπουδάζει τη στρατιωτική τέχνη

¹ Βάλτερ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 170.

² Σύμφωνα με την Πετράκου, το έργο θα μπορούσε να θεωρηθεί βλάσφημο την εποχή που γράφτηκε, καθώς κηρύσσει μια βαθύτερη κριτική των θεσμών, αλλά και την αμείλικτη απεικόνιση των ωμών σκοπιμοτήτων και των αδίστακτων τακτικών της εξουσίας. βλ. Κυριακή Πετράκου «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*», στο Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.) *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 242.

³ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Καμπανέλλης σε ένα σημείωμα για την παράσταση, που δημοσιεύεται μαζί με το κείμενο, ο λόγος που άργησε τόσα χρόνια να παιχτεί, είναι ότι το έργο «είχε θεωρηθεί κάπως παράδοξο σαν θέατρο και κάπως τολμηρό σαν στόχος». Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ' (Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα. Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού. Ο μπαμπάς ο πόλεμος)*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 181.

⁴ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 168-169.

⁵ Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, στον *Μπαμπά τον πόλεμο*, ο τίτλος παραπέμπει σαφώς στη γνωστή ρήση του Ηράκλειτου «πατήρ πάντων πόλεμος» και το περιεχόμενο της σάτιρας, στην ουσία αυτής της ρήσης, κατά έναν τρόπο είναι η πρώτη φιλοσοφική διατύπωση της διαλεκτικής στην ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος. Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η μαμά η διαλεκτική», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, σ. 319.

και διδάσκεται την ιδεολογία του πολέμου. Οι ουδέτεροι και φιλειρηνικοί Ροδίτες, που κοιτάζαν μόνο τη δουλειά και την πελατεία τους, μετατρέπονται σε στρατοκράτες, που νικούν τον Δημήτριο τον Πολιορκητή και συμφιλιώνονται μαζί του, σχεδιάζοντας τώρα επεκτατικούς πολέμους. Η πιο ρεαλιστική ψυχογραφική απεικόνιση του έργου είναι η ανταλλαγή ρόλων ανάμεσα στους Μακεδόνες και στους Ροδίτες και ιδιαίτερα ανάμεσα στο Φιλόξενο και στο Δημήτριο. Η ανατροπή αυτή φαντάζει απροσδόκητη και είναι κωμική: στα σπλάχνα κάθε «ειρηνιστή», που επιχειρεί να διατηρήσει την ουδετερότητά του, υποφώσκει ένας δικτατορίσκος, που με την πρώτη ευκαιρία αφυπνίζεται.

Ένα ακόμη στοιχείο, που αξίζει να επισημανθεί, είναι το γεγονός ότι η αντιπολεμική σάτιρα και η καυστικότητα ειρωνεία των καταχραστών του πολέμου αποτελεί έναν κοινό άξονα του Καμπανέλλη με αρκετές κωμωδίες του Αριστοφάνη. Όπως επισημαίνει ο Πεφάνης,⁶ ο πόλεμος και στους δύο συγγραφείς συντροφεύεται πάντα από την πολεμοκαπηλία και την πολιτική αсуδοσία. Αλλά και τα ονόματα των χαρακτήρων στο έργο είναι, στη συντριπτική τους πλειονότητα, σημαίνοντα ονόματα, που αφενός χρησιμοποιούνται με στόχο το χιουμοριστικό αποτέλεσμα και αφετέρου λειτουργούν ως διακειμενικοί δείκτες, εφόσον επικαλούνται και ενεργοποιούν την αρχαιογνωσία του θεατή. Ως προς τη λειτουργία τους, τα ονόματα των χαρακτήρων της τρίτης εικόνας του έργου που θα εξετάσουμε, είτε ανακαλούν υπαρκτά πρόσωπα, όπως ο Δημήτριος ο Πολιορκητής και η Λάμια,⁷ είτε συνδέουν τους φορείς τους με διάφορες ομώνυμες μορφές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, προκαλώντας έτσι συγκρίσεις και συσχετισμούς, όπως η Ουρανία (και η Λάμια)⁸, είτε, τέλος, συνδυάζουν έξυπνα την αρχαιοπρέπεια με μια κωμική αναφορά στη φύση του χαρακτήρα στο έργο, όπως ο Μέντης.⁹ Επιπλέον, ο διάλογος του Καμπανέλλη με τον Αριστοφάνη φαίνεται από το γεγονός ότι στο έργο συναντούμε και τύπους της κλασικής κωμωδίας. Ο Δημήτριος αποτελεί μεν αποτύπωση του ιστορικού Δημήτριου του Πολιορκητή, αλλά η φυσιογνωμία του στο έργο του Καμπανέλλη παραπέμπει ευθέως, επίσης, στον κωμικό τύπο του αλαζόνα επαγγελματία στρατιώτη. Ο κωμικός αυτός τύπος διακρινόταν τόσο για την εντυπωσιακή εμφάνιση και την ομορφιά, όσο και για την επίφαση στρατιωτικής πυγμής και ανδρείας. Απέναντί του έχει τη Λάμια, η οποία λειτουργεί ως είρωνας στην προσπάθειά της να τον προσγειώσει σε μια πιο μετριοπαθή αντιμετώπιση της πραγματικότητας.¹⁰

⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 96.

⁷ Το όνομα Λάμια αφενός ανήκει σε ένα μυθικό τέρας και αφετέρου παραπέμπει σε μια εταίρα με την οποία συνδέθηκε ο Δημήτριος.

⁸ Η Ουρανία ήταν μια από τις εννιά Μούσες. Το επίθετο ουράνιος έχει επίσης τη σημασία εξάισιος, θαυμάσιος, θείος και προδιαθέτει το θεατή να αντιμετωπίσει το χαρακτήρα ως μια θεία καλλονή.

⁹ Ο Μέντης, ο μάγισσας που αργότερα γίνεται κατάσκοπος και συμβάλλει αποφασιστικά στη σωτηρία της Ρόδου, είναι παραλλαγή του «Μέντορα», με τη διπλή καταγωγή του: αφενός ο πιστός φίλος του Οδυσσέα, που έπεισε τον Τηλέμαχο να υπερβεί τη φοβία του και να αναζητήσει τον αγνοούμενο πατέρα του, και αφετέρου ο γνωστός Ρόδιος μισθοφόρος, ο οποίος πολέμησε στο πλευρό του Αρταξέρξη του Γ' εναντίον του Αλεξάνδρου. Κατά τον Βάλτερ Πούχγερ και οι δύο καταβολές μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμες, δεδομένου ότι ο Μέντης του Καμπανέλλη γίνεται «σύμβουλος» του Δημητρίου, ενώ, παράλληλα, είναι και αντίπαλος του Δημητρίου, γόνου της αλεξανδρινής εξουσίας. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 178.

¹⁰ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ.100.

Στο έργο του Καμπανέλλη είναι, επίσης, εμφανές και το αποτύπωμα του ρεαλιστικού ψυχολογικού θεάτρου του Ίψεν.¹¹ Στο ψυχολογικό δράμα, ο χαρακτήρας είναι βαθύτατα ρεαλιστικός. Οι ενέργειες και οι συμπεριφορές του ερμηνεύονται με βάση τους νόμους της ανθρώπινης ψυχολογίας και μάλιστα, πολλές φορές, της ψυχολογίας του βάθους. Όσο και αν αυτό φαντάζει απροσδόκητο, Ο μπαμπάς ο πόλεμος επιτυγχάνει μια εντυπωσιακή εμβάθυνση στο χαρακτήρα του τυράννου.¹² Η μεγαλομανία, η αδυναμία ικανοποίησης, η μύχια έλλειψη αυτοπεποίθησης και η συνεχής ανάγκη επιβεβαίωσης είναι χαρακτηριστικά που προσδιόριζαν τον τύραννο ανέκαθεν.

Ο προσδιορισμός του κωμικού¹³

Το κωμικό γενικά στηρίζεται στην έλλειψη συνάφειας ή στην ασυμβατότητα,¹⁴ στην αναντιστοιχία, δηλαδή, η οποία παρατηρείται ανάμεσα στο πώς είναι τα πράγματα και το πώς θα περιμέναμε να είναι. Ως στιγμιαίος «εκτροχιασμός» της λογικής, απορρέει από τη διατάραξη των εύτακτων γνωστικών διεργασιών ή την παραβίαση των νόμων ή των συμβάσεων.¹⁵ Άρα, απαραίτητη προϋπόθεση, για να έχουμε κωμικό στοιχείο είναι μια κατάσταση, μια ιδέα, ένα γεγονός να έρχεται σε αντίθεση με όσα γνωρίζουμε για τον κόσμο, ο οποίος μας περιβάλλει, για την πραγματικότητα στην οποία ζούμε, γι' αυτό και το κωμικό συνδέεται με αυτό που κοινώς ονομάζεται ανατροπή ή έκπληξη. Ωστόσο, η έλλειψη συνάφειας ή ασυμβατότητα είναι δυνατό να προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις στους ανθρώπους και το κωμικό στοιχείο ή το χιούμορ είναι μία μόνο από αυτές.¹⁶

Επιπλέον, το κωμικό στοιχείο, βασιζόμενο στην απόκλιση από τον κανόνα και τις συναιφείς προσδοκίες, είναι σε θέση να φέρνει στο προσκήνιο ποιες είναι οι αξίες και οι άρρητες πεποιθήσεις, με βάση τις οποίες εντοπίζεται η ασυμβατότητα. Μέσα από τη σύγκριση του προσδοκώμενου με το υπαρκτό, το κωμικό στοιχείο αποκαλύπτει ποιες είναι οι αναμενόμενες συμπεριφορές που παραβιάστηκαν και προκάλεσαν την ασυμβατότητα και, κατ' επέκταση, έγιναν αντικείμενο χιουμοριστικής σύλληψης. Βεβαίως, απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση του κωμικού στοιχείου είναι η ύπαρξη ενός κοινού πλαισίου, όπως υποστηρίζει η Hutcheon.¹⁷ Όσο περισσότερο κοινό είναι το πλαίσιο που μοιραζόμαστε, λόγω του ότι ανήκουμε

¹¹ Η καθοριστική και αδιαμφισβήτητη σχέση του Καμπανέλλη με το Νορβηγό έχει γίνει αντικείμενο εκτεταμένης μελέτης, βλ. Δημήτρη Τσατσούλη, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

¹² Ο διάλογος *Ιέρων* του αρχαίου φιλοσόφου και στρατιωτικού Ξενοφώντα, στον οποίο παρουσιάζεται σε βάθος ο χαρακτήρας του τυράννου, είναι ίσως ο πλησιέστερος διακειμενικός συγγενής του *Μπαμπά*.

¹³ Θεωρούμε ότι οι όροι χιούμορ, αστείο και κωμικό αναφέρονται στο ίδιο φαινόμενο, βλ. Μένη Δ. Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου στην παιδική λογοτεχνία*, Έκφραση, Αθήνα 1995, σ. 19-39. Πιο συγκεκριμένα, η σύγχρονη θεωρία περί χιούμορ το αντιλαμβάνεται ως γενικό όρο, κάτω από τον οποίο υπάγονται τα επιμέρους φαινόμενα, όπως η κωμωδία, τα λογοπαίγνια, η σάτιρα, η παρωδία κ.ο.κ. Linda Hutcheon, «The complex functions of Irony», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2 (1992)· Willibald Ruch, «The Psychology of Humor», *Zürich Open Repository and Archive*, University of Zürich, 2008.

¹⁴ Ο αγγλικός όρος, τον οποίο αποδίδουμε στα ελληνικά ως «α-συνάφεια» ή ασυμβατότητα, είναι *incongruity*.

¹⁵ Terry Eagleton, *Χιούμορ* (μετ. Γιώργος Μπαρουξής), Πεδίο, Αθήνα 2021, σ. 97-98.

¹⁶ Αργύρης Αρχάκης – Βίλλυ Τσάκωνα, *Ταυτότητες, αφηγήσεις και γλωσσική εκπαίδευση*, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 96.

¹⁷ Linda Hutcheon, «The complex functions of Irony», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2 (1992), σ. 230-231.

στις ίδιες κοινότητες, τόσο λιγότεροι κειμενικοί δείκτες χρειάζονται, για να κατανοήσουμε το κωμικό στοιχείο, εφόσον οι κοινότητες αυτές περιλαμβάνουν κοινές –ρητές και άρρητες– ιδεολογίες. Μέσα σε αυτό, λοιπόν, το κοινό πλαίσιο, η κωμωδία μας ενώνει, προσφέροντάς μας την απόλαυση της κοινής γνώσης και της κοινής χαράς.¹⁸

Η γενική θεωρία για το γλωσσικό χιούμορ αποτελεί σήμερα την κυριότερη γλωσσολογική προσέγγιση του χιουμοριστικού φαινομένου. Στο πλαίσιο της θεωρίας αυτής, η έλλειψη συνάφειας ή ασυμβατότητα περιγράφεται ως γνωστική αντίθεση, δηλαδή ως αντίθεση ανάμεσα σε δύο γνωστικά σχήματα, τα οποία ανακαλούνται στον νου του αποδέκτη ενός κειμένου και τα οποία επικαλύπτονται μέσα σε αυτό.¹⁹

Στην τρίτη εικόνα του έργου, η γνωστική αντίθεση προκύπτει από το γεγονός ότι, ενώ βρισκόμαστε στη ναυαρχίδα των Μακεδόνων, στο αρχηγείο του Δημητρίου του Πολιορκητή με τους Μακεδόνες αξιωματικούς, οι οποίοι φορούν σιδερένιους θώρακες και χαιρετούν στρατιωτικά, ταυτόχρονα βλέπουμε, στο βάθος, ένα ανάκλιντρο με στύλους και κρεμαστά τούλια, στο οποίο είναι ξαπλωμένη η Λάμια, που μάλιστα σχολιάζει σαρκαστικά τις «στρατιωτικές» αποφάσεις. Με το περιβάλλον, μάλιστα, που επιλέγει ως σκηνικό (ο διάκοσμος του αρχηγείου του Δημητρίου θυμίζει πολυτέλεια και χλιδή ξενοδοχείου πολυτελείας), ο Καμπανέλλης καταρρίπτει εξαρχής κάθε ψευδαίσθηση αληθοφάνειας.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ:	Τι είν' αυτή η βρόμα που αναπνέουμε συνέχεια; Δε σας βρομάει σα να βράζουνε γλυκά του κουταλιού...;
ΠΥΘΙΑΣ:	Οι τριανταφυλλιές βρομάνε κράτιστε, Κράτιστε, η Ρόδος είν' ένα δάσος από τριανταφυλλιές...
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ:	(Στον ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗ). Να βγει αμέσως ένα τάγμα μηχανικού να τις κόψει όλες!
ΛΑΜΙΑ:	(Ανοίγοντας τα τούλια). Μην τολμήσει και βγει κανείς...! Σα δε ντρέπεστε κοτζάμ στρατάρχες να πάτε να σφάξετε τα λουλούδια. (Κλείνει τα τούλια).

Αν και η γνωστική αντίθεση αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση, για να έχουμε κωμικό στοιχείο, εντούτοις κάθε χιουμοριστικό εκφώνημα αποτελεί έναν συνδυασμό στοιχείων ή παραμέτρων, όπως είναι η γλώσσα, η κατάσταση και ο στόχος.²⁰ Ειδικότερα, η γλώσσα αφορά στις γλωσσικές επιλογές, που συνιστούν το χιουμοριστικό κείμενο, δηλαδή τις λέξεις ή τις εκφράσεις που προκαλούν την αντίθεση ανάμεσα στα γνωστικά σχήματα. Στην εικόνα που εξετάζουμε, το αστείο προκύπτει από τα σαχλά γλυκόλογα του Δημητρίου προς τη Λάμια,²¹ τη στιγμή που εκείνος αυτοαποκαλείται μοναδικός ως στρατηγός, μεγαλύτερος ακόμη και από τον Αλέξανδρο:

¹⁸ E. J. Jensen, «Comedy and the human community», *The Centennial Review* 40/3 (1996), σ. 525.

¹⁹ Το χιουμοριστικό κείμενο ερμηνεύεται αρχικά με βάση ένα συγκεκριμένο γνωστικό σχήμα, το οποίο, στη συνέχεια, θα ανατραπεί και θα ακυρωθεί από ένα δεύτερο, που έρχεται στην επιφάνεια εξαιτίας κάποιας λέξης ή φράσης στο τέλος του κειμένου. Το δεύτερο γνωστικό σχήμα έχει κοινά στοιχεία με το πρώτο, αλλά ταυτόχρονα διαφέρει από αυτό ως προς ένα τουλάχιστον στοιχείο, το οποίο, ωστόσο, είναι καθοριστικό για την τελική ερμηνεία του κειμένου. Salvatore Attardo, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlin – New York 2001, σ. 2-20, 53-54.

²⁰ Attardo, ό.π.

²¹ Ο Πεφάνης βλέπει ως μια τεχνική του κωμικού στο πρόσωπο του Δημήτριου την αντίθεση μεταξύ στρατιωτικής νοοτροπίας και ρομαντικής αφέλεια, στο Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 103.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: (Κάθεται στην άκρη του ανάκλιτρου). Τι έχεις δροσιά της ερήμου;
 ΛΑΜΙΑ: Νεύρα.
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Γιατί, αυγή των ματιών μου;
 ΛΑΜΙΑ: Πλήττω!
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Άνθος του λωτού γιατί δε διαβάζεις να περνά η ώρα σου; Για χάρη σου σήκωσα όσες βιβλιοθήκες βρέθηκαν μπροστά μου.
 ΛΑΜΙΑ: Τα διάβασα όλα!
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Θέλεις να φάμε κάτι, κρίνο του αγρού;
 ΛΑΜΙΑ: Πάλι να φάμε; Φάγαμε, Δημήτριε, φάγαμε!
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Καλά, υάκινθε της Σικελίας! Θέλεις τότε να μας φέρουν δροσερό κρασί;
 ΛΑΜΙΑ: Ήπιαμε κρασί, ήπιαμε, και φρούτα φάγαμε και γλυκά φάγαμε...!
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Τότε, ας βρούμε κάτι να κουβεντιάσουμε, ω μαγευτική νύχτα της Αραβίας...

Όπως παρατηρούμε στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ακόμα και η συντακτική δομή του λόγου μπορεί να λειτουργήσει ως χιουμοριστικός μηχανισμός. Ειδικότερα, πρόκειται για μια μορφή επανάληψης (παραλληλισμός) που περιλαμβάνει διαφορετικές λέξεις στο ίδιο συντακτικό και ρυθμικό σχήμα: δροσιά της ερήμου, άνθος του λωτού, κρίνο του αγρού, κ.λπ.

Η κατάσταση αναφέρεται στις συνθήκες που εμφανίζονται μέσα σε ένα χιουμοριστικό κείμενο. Η ιδιαίτερη σημασία της παραμέτρου αυτής έγκειται στο ότι οι, σχετικές με αυτή, πληροφορίες συνδέονται άμεσα και αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάκληση των γνωστικών σχημάτων και για τη μεταξύ τους αντίθεση. Εδώ εντάσσονται οι ισχύουσες κοινωνικές πρακτικές, πεποιθήσεις και αξίες, που αποτελούν τη βάση, για να εντοπιστούν οι αποκλίσεις από το «κοινωνικά αποδεκτό», τις οποίες προϋποθέτει το χιούμορ. Στην τρίτη εικόνα που εξετάζουμε, η συζήτηση με τη Λάμια ανατρέπει τις ισχύουσες κοινωνικές αντιλήψεις και αναμενόμενες συμπεριφορές, ως προς τον τρόπο που θα έπρεπε να απευθυνθεί κάποιος –ακόμη και η γυναίκα του- σε ένα τόσο σημαντικό πρόσωπο, όπως ο Δημήτριος. Η Λάμια φαίνεται ότι έχει αποκτήσει αρκετή «παρρησία» απέναντι στο Δημήτριο:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Η μοίρα δε μας γέννησε ίσους!
 ΛΑΜΙΑ: Μπα; Ε, λοιπόν, εγώ που ξέρω από άντρες, σου λέω πως δε διαφέρεις σε τίποτα απ' τον τελευταίο χαμάλη και πάψε να μου παριστάνεις τον ανώτερο...

 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Πού πας;
 ΛΑΜΙΑ: Όπου θέλω πάω.
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Κάθισε κάτω!
 ΛΑΜΙΑ: Άκου δω, εγώ δεν είμαι στρατηγός, για να σε φοβηθώ.
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Κάθισε κάτω, είπα...!
 ΛΑΜΙΑ: Τι καταλαβαίνεις, θες να μας ακούσει πάλι όλος ο στόλος;

Τέλος, ο στόχος συνδέεται με το πρόσωπο που αναφέρεται μέσα στο κείμενο και σε βάρος του οποίου γίνεται το χιούμορ. Πέρα από τα πρόσωπα, το χιούμορ μπορεί να έχει κάποιον ιδεολογικό στόχο, δηλαδή να σατιρίζει ορισμένες κοινωνικές αντιλήψεις ή συγκεκριμένες πράξεις ή

περιστατικά της δημόσιας σφαίρας. Επιπλέον, στόχος γίνεται το πρόσωπο ή το γενικότερο φαινόμενο, το οποίο αξιολογείται και επιχειρείται να ελεγχθεί μέσα από το χιούμορ. Έτσι, η γνωστική αντίθεση αποκαλύπτει ποια είναι η «παραβίαση», στην οποία έχει προβεί ο στόχος, και, επομένως, ποιες είναι οι άρρητες παραδοχές και αξίες πάνω στις οποίες στηρίζεται το χιούμορ. Στην εικόνα που εξετάζουμε, όπως, εξάλλου, και στο σύνολο του έργου, στόχος του Καμπανέλλη είναι η σάτιρα του πολέμου και η γελοιοποίηση όλων των προσώπων που εμπλέκονται σε αυτόν. Για παράδειγμα, το κωμικό στοιχείο είναι έκδηλο στη συζήτηση του Δημητρίου με τους τρεις στενούς συνεργάτες του, τους στρατηγούς Ευελπίδη, Πυθία και Καλλικράτη, καθέννας από τους οποίους αναπτύσσει είτε μια παράλογη λογική, είτε μια λογική που ταιριάζει σε θέατρο σκιών, προκειμένου να πείσουν το Δημήτριο για την απόβαση στη Ρόδο. Οι χαρακτήρες, θα λέγαμε, ότι είναι σε μεγάλο βαθμό καρικατούρες που εξυπηρετούν, με τις ακραίες τους συμπεριφορές, τη χιουμοριστική, αλλά κυρίως την κριτική διάθεση του συγγραφέα απέναντι στην Ιστορία:

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Μάλιστα, Κράτιστε... έλεγα ότι οι Ροδίτες, αναπτύσσοντας ένα εμπορικό δαιμόνιο χωρίς προηγούμενο στη διεθνή οικονομία, έχουν αποταμιεύσει θησαυρούς αμύθητους. Είναι παράλογο να είμαστε εμείς οι δυνατοί του κόσμου και το χρυσό, που μας ανήκει δικαιωματικά, να τον έχουν οι Ροδίτες στα χρηματοκιβώτιά τους! Τέτοια ιστορική κλοπή εις βάρος μας θα είναι αδιανόητο να την ανεχθούμε!

Ο Καλλικράτης, που ψευδίζει, προσπαθεί να πει πως η απόβαση θα ήταν εύκολη, γιατί οι Ροδίτες δεν έχουν στρατό, αλλά επεμβαίνει ο Πυθίας λέγοντας πως είναι ντροπή να κατακτήσουν το νησί χωρίς αντίσταση:

ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗΣ: Κρακράτιστε, ο λολόγος δια τον οποίον εγώ δια τον οποίον εγώ προτείνω να καταστραφεί ολοκληρωτικώς η Ρόδος ερείζεται εις άλλην φιλοσοφίαν στρατιωτικήν αφ' ενός και ηθικοπλαστικήν αφ' ετέρου. Κράτιστε, ζούνε τελείως διαφορετικά από μας...! Με μία κεραυνοβόλο απόβαση την οποία ευχαρί...

ΠΥΘΙΑΣ: Σταμάτα, στρατηγέ..

ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗΣ: ...ρίστως αναλάβω...

ΠΥΘΙΑΣ: Είναι ο Δημήτριος, ο γιος του Αντίγονου! Εφάργε τις τελειότερες πολιορκητικές μηχανές, οι κριτικοί τον ονόμασαν πολιορκητή!

Ο ίδιος ο Πυθίας αναπτύσσει, στη συνέχεια, σε ένα παράλογο παραλήρημα τη λογική πως οι Ροδίτες φέρονται εχθρικά, γιατί τον φοβούνται:

ΠΥΘΙΑΣ: Νομίζω, Κράτιστε, ότι το πρόβλημα με τη Ρόδο δεν είναι ούτε οικονομικό, ούτε στρατιωτικό, είναι καθαρά πολιτικό! Και αν, τελικά, πρέπει να καταληφθεί η Ρόδος, οι λόγοι που το επιβάλλουν είναι βαθύτεροι! Πρώτον: οι Ροδίτες εντελώς αδικαιολόγητα έχουν πιστέψει ότι πλέουμε εναντίον τους! Δεύτερον: σου ετοιμάζουν ένα μεγαλοπρεπή ανδριάντα! Και γιατί όλ' αυτά; Μα απλούστατα, επειδή σε φοβούνται!

Εν συνεχεία, η απομυθοποίηση του Δημητρίου προκύπτει αρχικά από το γεγονός ότι εκείνος όχι μόνο δεν πείθεται για την απόβαση, αλλά δε βλέπει και το λόγο:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Τι μου προτείνεις στρατηγέ, να μολύνω τα όπλα μου, πολεμώντας με ζαχαροπλάστες;

.....

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: (Του δείχνει την έξοδο) Είμαι στον κολοφώνα της δόξας μου ή δεν είμαι;

ΠΥΘΙΑΣ: Εις τον απόγαιον, κράτιστε.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Τότε να μου βρείτε μια Τροία να πολιορκήσω, όχι να μου λέτε για τη Ρόδο. Αλλιώς θα σας κρεμάσω από τη γλώσσα. Έξω!

Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο Δημήτριος θεωρεί ότι για να περιγραφεί το μοναδικό μεγαλείο του, ακόμα πιο μεγάλο από το Μέγα Αλέξανδρο, χρειάζεται έναν ποιητή. Ο Μέντης, που μπαίνει ως έμπιστος του πλέον, τον πείθει πως δε χρειάζεται ποιητή, αλλά ανθρώπινη συντροφιά και του παρουσιάζει την Ουρανία. Το υπόλοιπο της σκηνής είναι αφιερωμένο στη συνάντησή τους: με τη βοήθεια της κολακείας της θα ξεπεράσει τον μισογυνισμό του θεωρώντας, μάλιστα, τον εαυτό του πιο σπουδαίο στην τακτική από τον Αλέξανδρο:

ΟΥΡΑΝΙΑ: Τι είν' ο Αλέξανδρος μπροστά σε σένα; Χωρίς τη διαφήμιση που του 'γινε θα τον είχαμε κιόλας ξεχάσει...!

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: (Γελάει ευχαριστημένος) Ο καημένος ο Αλέκος, Θεός σχωρέσ' τον, ούτε δυο γαϊδάρων άχερα δεν ήξερε να μοιράσει...

Η γελοιοποίηση του Δημητρίου εντείνεται κατά τη διάρκεια της σκηνής από τα ακόλουθα περιστατικά: τόσο οι πολεμικές του κατακτήσεις/εκστρατείες, όσο και ο μοναδικός χάρτης του κόσμου που διαθέτει, αλλά και η πολιορκητική μηχανή που έχει εφεύρει, αξιολογούνται ως γεγονότα ήσσονος σημασίας από τη Λάμια, από τη στιγμή που εκείνος αρνείται να κάνουν ένα παιδί και να ζήσουν ως φυσιολογικοί άνθρωποι:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: ...Η μάχη στην Κύπρο ήταν κάτι καινούριο, κάτι μοναδικό, τριάντα χιλιάδες άντρες του Πτολεμαίου τους έκαψα ζωντανούς με τα φλογοβόλα μου, με δυο λόγια πήρα τις καλύτερες κριτικές! Ξέρεις τι γύρισε και μου είπε; (Δείχνοντας το ανάκλιτρο της ΛΑΜΙΑΣ). « Ένα παιδί δεν είς' άξιος να κάμεις, τριάντα χιλιάδες κόσμο ξέρεις να σφάζεις» εκεί ο νους της, στο παιδί!!!

Ταυτόχρονα, η νεαρή Ουρανία θα καταφέρει να δελεάσει το μοναχικό κατακτητή: ο Δημήτριος θα προσπαθήσει να την αγκαλιάσει, αλλά η σιδερένια πανοπλία του την πονά και γι' αυτό από εδώ και πέρα εκείνος θα φορά μόνο μια «μεταξωτή ρόμπα». Το αλλόκοτο ένδυμα, μια ασυνήθιστη δηλαδή οπτική κατάσταση, που δεν έχει καμία σχέση με στρατιωτική εμφάνιση, παραπέμπει σε μια αριστοφανική απόχρωση του έργου και προκαλεί αβίαστα το γέλιο.²² Η παρέμβαση, επιπλέον, του Μέντη ενισχύει το κωμικό στοιχείο της σκηνής:

²² Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Εναλλαγές και Παραλλαγές του κωμικού: Από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», στο Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.) *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 412.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Πού πονάς...; Πού σε πόνεσα...; με συγχωρείς δεν το 'θελα...!
ΟΥΡΑΝΙΑ: Αυτά εδώ φταίνε, όχι εσύ... (εννοεί τα στολίδια του θώρακα).
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: Στο διάολο, για παλιοσίδερα... μου επιτρέπεις να τον βγάλω;
ΟΥΡΑΝΙΑ: Όπως θέλεις...
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: ...(Στο ΜΕΝΤΗ) ...Ζεσταίνομαι, Μέντη, βοήθησέ με να βγάλω
αυτόν.... το απρόσεχτο...! (Γελάει)
ΜΕΝΤΗΣ: (Ο Μέντης τον βοηθά να βγάλει το θώρακά του. Σιγά). Και το
κάτω πρέπει να βγάλεις, και το κάτω...

Η κορύφωση του κωμικού έρχεται στο τέλος της σκηνής με την γκροτέσκα ανατροπή των προσδοκιών: ο Δημήτριος της υπόσχεται μια πολιορκία, ενώ η Ουρανία, έντρομη, τον εξορκίζει να μην το κάνει στη Ρόδο. Εκείνος της απαντά ότι δεν το σκέφθηκε ποτέ, αλλά, για χάρη της, αφού είναι η πατρίδα της και την αγαπάει πολύ, θα το κάνει και αυτό και θα την ονομάσει Δημητρούπολη. Βγάζει, μάλιστα, λόγο και αποφασίζει την απόβαση, ενώ καλεί τους στρατιώτες του να συμπεριφερθούν σαν κύριοι και να μην κόψουν τα τριαντάφυλλα:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: ... Και, όταν αποβιβαστούμε, θέλω οι στρατιώτες μου να συμπεριφερθούν σαν κύριοι! Μην ακούσω ότι έγινε πλιάτσικο, μην ακούσω ότι κόψανε τριαντάφυλλα! Αυτά τα άνθη είναι το φυσικό γνώρισμα της Ρόδου, κατά συνέπεια, τις τριανταφυλλιές και τα μάτια σας.

Επίλογος

Η γραφή του Ιάκωβου Καμπανέλλη δικαιώνει τη διαχρονική επικαιρότητα της δημιουργίας του και τον εντάσσει αδιαμφισβήτητα στις ανανεωτικές τάσεις που προωθούν και εξελίσσουν τη δραματουργία. Με πλεονάζουσα κοινωνική ευαισθησία, με έντονο ιδεολογικό προβληματισμό και με άφογη αίσθηση της θεατρικότητας, ο Καμπανέλλης κατορθώνει να εκφράσει αυτό που ο πνευματικός άνθρωπος πρέπει να διαθέτει ως αρετή: την ιδιαιτερότητα αλλά και την αντιπροσωπευτικότητα του έργου.

Χωρίς αμφιβολία, η ανάλυση του κωμικού στοιχείου στην τρίτη αυτή εικόνα του έργου του Καμπανέλλη δεν εξαντλείται στην παρούσα εργασία. Ωστόσο, καθίσταται σαφές ότι η ποιότητα της θεατρικής του γραφής οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο Καμπανέλλης ανήκει στις σπουδαιότερες μορφές του θεάτρου στον εικοστό αιώνα και ότι ο ρόλος του στον τομέα του πολιτισμού είναι ανεκτίμητος.

Ο δρόμος περνά [από] μέσα από το Μαουτχάουζεν

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ ΔΟΥΝΙΑ

Ακόμα κι αν δεν γνωρίζει κανείς τίποτα για το Mauthausen και την τριετή κράτηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Δούναβη, εικόνες και βιώματα από τον τόπο εκείνο βρίσκουν το δρόμο τους στην εργογραφία του, ορισμένα, δε, αποτελούν ευθείες αναφορές στις δικές του εμπειρίες εγκλεισμού. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης ανάμεσα σ' εκείνα που έγραψε με θέμα από το στρατόπεδο λογαριάζει το μονόπρακτο *Η οδός...* –που στο χρονικό του *Μαουτχάουζεν* απαντάται στο επεισόδιο «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...»¹ και το εκτενέστερο *Ο κρυφός ήλιος*,² που για χρόνια θεωρούσε χαμένο και το οποίο είναι σχεδόν σύγχρονο του πρώτου και αποτυπώνει τη μικροκοινωνία ενός κελιού κάποιου μικρού στρατοπέδου. Σε μια πιο προσεκτική αντιπαραβολή των σημειώσεων από το Mauthausen ανιχνεύει κανείς στην *Αποικία των τιμωρημένων*³ υλικά από την τελετουργική σκηνή της κρεμάλας του νεαρού Τσέχου στην αυθεντική ανάμνηση του στρατοπέδου, όπως αυτή που περιγράφεται στο απόσπασμα «Φόνον και θεάματα...».⁴

Κι ύστερα, είναι εκείνα τα έργα που δεν έχουν θεματικές συγγένειες με το σκηνικό αιχμαλωσίας. Κι ωστόσο, το Mauthausen παρεισφρεί κι εκεί, με εικόνες σε θραύσματα, που μαρτυρούν πως το ένστικτο του συγγραφέα οξύνθηκε κι ακονίστηκε σε κάποιο καθεστώς εγκλεισμού. Διακρίνονται τα απομεινάρια του στην εμβληματική λεύκα του *Ο δρόμος περνά από μέσα*⁵ –που «για να μεταφέρουν τη σωρό της έφεραν [...] ένα φορτηγό μακρύ σαν βαγόνι τρένου»– και στα ξεσπιτωμένα πουλιά που «μετρήθηκαν επί τόπου επτακόσια νεκρά»⁶ στο ίδιο έργο. Αλλού τα βιώματα του στρατοπέδου είναι ακόμη πιο άδηλα για όποιον δεν γνωρίζει το αυτοβιογραφικό διακείμενο, όπως σε εκείνη την μπάλα-πλεκτό της Μαίρης από το *Ο γορίλας και η Ορτανσία*,⁷ που μοιάζει να πήδηξε για άλλη μια φορά δήθεν τυχαία το ηλεκτροφόρο συρματόπλεγμα, σαν άλλο παραγεμισμένο πακέτο με κουρέλια, προορισμένο για τον Αντώνη, τον Έλληνα της παράγκας των «τιμωρημένων»,⁸ μικρά δάνεια από τη ζωή του στρατοπέδου, που «δραπετεύουν» στη σκηνική δράση.

Αλλά, εκεί που το Mauthausen είναι αδήριτα και αμετάκλητα παρόν, είναι στην έξη ανεύ-

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα 1995 (1981), σ. 262.

² Ο *Κρυφός ήλιος* γράφεται αμέσως μετά την *Οδό...* και όπως ο ίδιος ο Καμπανέλλης σημειώνει τον Μάιο του 1987 στο πληροφοριακό σημείωμά του για την *Οδό* στον Δ' τόμο του Κέδρου, «τον *Κρυφό Ήλιο* τον έχασα κι όπως φαίνεται για πάντα». Κι όμως, το έργο εντοπίζει στο αρχείο του συγγραφέα ο Γιώργος Πεφάνης, και το 2004 προχωρά στην έκδοσή του –ενόσω ο Καμπανέλλης είναι εν ζωή– αναιρώντας ανέλπιστα εκείνο το «για πάντα» και παρέχοντας σε όλους εμάς, αναγνώστες κι ερευνητές, ένα ιδιαίτερα σημαντικό ψήγμα της τέχνης του. Βλ. Γ. Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο *Κρυφός Ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις* 6 (2005), Ergo, σ. 141-196.

³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ'*, Κέδρος, Αθήνα 2014, σ. 99.

⁴ Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, σ. 169.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε'*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 113.

⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε'*, σ. 114.

⁷ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 159.

⁸ Καμπανέλλης, «Ο ήρωας πουλούσε φρούτα με το καρότσι!...», *Μαουτχάουζεν*, σ. 130.

ρεσης γραμμών (δια)φυγής.⁹ Κυρίως εκεί, στα «ριζώματα»,¹⁰ που εκκινούν από την κατάφαση της ζωής την ώρα της επισφάλειάς της, που διέρχονται μέσα από τα εξ-ανθρωπισμένα αντικείμενα, ίχνος απουσίας των προσωπικών αντικειμένων, που μαζί με την ανθρώπινη ιδιότητα τους αποστερούνται οι έγκλειστοι του στρατοπέδου, που διοχετεύονται στην πλέον ταπεινή ύλη, δημιουργούν κοινωνίες εμπειρίας της ύπαρξης, ριζωματικά νήματα, που, αποσπασμένα από τη βελόνα, οδηγούν ως τη μάνα του εργένη από το *Αυτός και το πανταλόνι του*¹¹ αναζητώντας την αρχή τους στον ίδιο το συγγραφέα, που «τρέχοντας προς το εκτελεστικό απόσπασμα...»¹² αποχαιρετά νοερά τους γονιούς και τ' αδέρφια του στο δρόμο για την εκτέλεση. Είναι ο ίδιος, που στο χρονικό του *Μαουτχάουζεν*, στη δική του «ξεχωριστή παράγκα», επί ώρες ξεχνιέται στις μεταμορφώσεις του και γίνεται ποντικός,¹³ αράχνη και καρέκλα και βάτραχος και σαμιαμίδι, ενσωματώνει τον κόσμο όλο, ένας μικρο(ς)οργανισμός σε αναζήτηση ξενιστή της ύπαρξής του. Πρώτα στο Mauthausen και μετά στο μικρό δωματιάκι εκείνου του εργένη, αδιόρατα νήματα του εγκλεισμού, ριζώματα που διαμορφώθηκαν από νωρίς κι «εκτοπίστηκαν» στο έργο του.

Δεν είναι στόχος τούτης της μελέτης να μιλήσουμε για την εμπειρία του Mauthausen αλλά πιο πολύ να αναδείξουμε τους μηχανισμούς εκεί όπου εκκολάφθηκαν, όπου χαρτογραφήθηκαν από το συγγραφέα και μεταγρίστηκαν στην τέχνη του. Το Mauthausen είναι η αναφορά, και τούτο μας το αποκαλύπτει ο ίδιος ο Καμπανέλλης, που με τη γραφή της Οδού¹⁴ και του *Κρυφού ήλιου* επιστρέφει οριστικά στο προσωπικό του βίωμα και συνειδητοποιεί ότι ο εαυτός του είναι κομμάτι των υλικών, με τα οποία θα χτίσει έργα που θα δικαίωναν την ύπαρξή τους. Τα ίχνη του εγκλεισμού στα θεατρικά και στους ήρωες, που τίποτα εμφανές δε φέρουν από τον κόσμο του στρατοπέδου, δε διαφεύγουν της προσοχής των μελετητών. Πρώτο έναυσμα αυτής

⁹ Οι «γραμμές φυγής» είναι μία από τις έννοιες της σκέψης που αναπτύσσουν οι G. Deleuze και F. Guattari στο κοινό τους πόνημα με τίτλο *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια*. 2. *Χίλια πλατώματα* (Πλέθρον, Αθήνα 2017, σε μετάφραση Βασίλη Πατσογιάννη) και συνδέονται οργανικά με την έννοια του ριζώματος, που αναπτύσσεται στην ακριβώς επόμενη υποσημείωση. Όσον αφορά τη σχέση ριζώματος και γραμμών φυγής είναι εύστοχη η σύνδεση που κάνει η Αγγελική Πούλου, η οποία, παραθέτοντας τις ιδιότητες του ριζώματος σημειώνει ότι στα πλαίσια της τέταρτης ιδιότητας, «αυτής της μη σημαίνουσας—της χωρίς σημασία ρωγμής/ρήξης [...] οι γραμμές φυγής [...] μπορούν να προκύψουν οποιαδήποτε στιγμή, με οποιαδήποτε αφορμή, λαμβάνοντας υπόψη την ετερογένεια των εν λόγω συνδέσεων και την ανάγκη τους να μετασχηματιστούν σε κάτι άλλο ή τη μη ανοχή τους στην ισχύουσα σύμβαση». Βλ. Αγγελική Πούλου, «Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η έννοια του “ριζώματος”». Το παράδειγμα της τετραλογίας *Syrma Antigones* της ιταλικής ομάδας Motus», στο Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot. Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία. Πρακτικά*, Αθήνα 2017, σ. 91.

¹⁰ Η έννοια του ριζώματος (rhizome), όπως αυτή διαγράφεται στη σκέψη των Deleuze και Guattari και διατρέχει πεδία της πολιτικής, της φιλοσοφίας, της τέχνης αλλά και των επιστημών, δεν έχει να κάνει με τις ρίζες ή το δέντρο παρά συγκεντρώνει χαρακτηριστικά της πολλαπλότητας, της ρήξης, της αναρχίας. Το ρίζωμα, μεσ' από τα θραύσματα των δικών τους λόγων, «συνδέει ένα οποιοδήποτε σημείο με ένα οποιοδήποτε άλλο, και καθένα από τα χαρακτηριστικά του δεν παραπέμπει αναγκαστικά σε χαρακτηριστικά της ίδιας φύσεως. [...] Δεν είναι φτιαγμένο από μονάδες, αλλά από διαστάσεις ή μάλλον από κινητές κατευθύνσεις. Δεν έχει αρχή, ούτε τέλος, αλλά πάντα ένα μέσον από το οποίο ωθεί κι εκχειλίζει. [...] Το ρίζωμα προχωρά με παραλλαγή, επέκταση, κατάκτηση, αιχμαλωσία, παραφυάδες. [...] Αυτό που μετρά στο ρίζωμα είναι μια σχέση με τη σεξουαλικότητα, αλλά και με το ζώο, με το φυτικό, με τον κόσμο, με την πολιτική, με το βιβλίο, με τα πράγματα της φύσης, με τα τεχνητά πράγματα, εντελώς διαφορετική από τη δενδροειδή σχέση: κάθε είδους “γίγνεσθαι”». G. Deleuzes – F. Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια*. 2. *Χίλια πλατώματα*, (μετ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 37-38.

¹¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 56.

¹² Αναφορά στο επεισόδιο με τίτλο «Τρέχοντας προς το εκτελεστικό απόσπασμα...», *Μαουτχάουζεν*, σ. 251.

¹³ Καμπανέλλης, «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...», *Μαουτχάουζεν*, σ. 263.

¹⁴ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 22.

της σκέψης ήταν η επισήμανση της Χαράς Μπακονικόλα ότι «στον Καμπανέλλη δε λείπουν καθόλου τα κελιά της απομόνωσης».¹⁵ Ένα από εκείνα τα «κελιά» της Μπακονικόλα, «το ενδιαιτήμα του εργένη»¹⁶ στο *Αυτός και το πανταλόνι του*, θα γίνει και δικός μας τόπος επίσκεψης.

Η έρευνα μας οδηγεί στους μοναχικούς του ήρωες κι ιδιαίτερα σ' εκείνους για τους οποίους οι «φυγές» δεν είναι αυτονόητες. Για τις ανάγκες της έρευνας «καταφύγαμε» σε δύο από τα μονόπρακτα των μοναχικών ηρώων του, το *Αυτός και το πανταλόνι του* και το *Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά*, αλλά και το *Ο δρόμος περνά από μέσα*, σε δύο μέρη κι επτά εικόνες, άτυπη «μάντρα οικοδομικών υλικών», στην οποία θα «αποταθούμε» συχνά για να «ξε-θάψουμε» εκείνες τις πρώτες ύλες που πρωτοαπαντήσαμε στο στρατόπεδο, ενώ ως σταθερό καμπανέλλικό διακείμενο θα χρησιμοποιηθεί το αυτοβιογραφικό χρονικό του *Μαουτχάουζεν*. Στην απόπειρα να ανιχνεύσουμε έναν λανθάνοντα τρόπο να ιδωθεί το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη –το διάφορο από τη θεματική του στρατοπέδου– μέσα από το πρώιμο βίωμα του εγκλεισμού του συγγραφέα, συνομιλητή μας θα έχουμε το έργο των Gilles Deleuze και Félix Guattari *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*, καθώς η σκέψη τους στο συγκεκριμένο πόνημα ξεκλειδώνει διαδικασίες, που αφορούν στον τρόπο εργασίας των καλλιτεχνών,¹⁷ ενώ έννοιες, που εκείνοι ανέπτυξαν, –η έννοια του rhizome, οι γραμμές φυγής, το γίγνεσθαι,¹⁸ η απεδαφικοποίηση–¹⁹ αποτελούν σημαντικά εργαλεία της ανάγνωσης που θα επιχειρήσουμε.

Εύλογα ίσως προκύπτει το ερώτημα, γιατί επιλέχθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εισήγησης να βάλουμε να συνδιαλλαγούν έργα του συγγραφέα με το αυτοβιογραφικό ιστορικό του *Μαουτχάουζεν*. Η απάντηση έχει να κάνει τόσο με την παραδοχή του Καμπανέλλη πως το Mauthausen αντιπροσωπεύει τις πνευματικές του ρίζες,²⁰ όσο και με τα ίδια τα έργα, τα οποία, στην επαφή με τον αναγνώστη, προκαλούν αληθινές προσωπικές μετατοπίσεις. Το εξηγούν καλύτερα οι Deleuze και Guattari στα *Χίλια πλατώματα*:

«Όμως η τέχνη δεν είναι ποτέ ένα τέλος, δεν είναι παρά ένα όργανο για να χαράχθούν οι γραμμές της ζωής, δηλαδή όλα εκείνα τα πραγματικά γίγνεσθαι που δεν παράγονται απλώς εντός της τέχνης, όλες εκείνες οι ενεργές φυγές, που δε συνίστανται στη φυγή εντός της τέχνης, στην καταφυγή εντός της τέχνης, εκείνες οι

¹⁵ Η Μπακονικόλα παρατηρεί «όψεις του εγκλεισμού μέσα στην ανάγκη» στο έργο του Καμπανέλλη, όπου η φυλακή ή το στρατόπεδο απουσιάζουν ως δραματικοί χώροι, ενώ τα πρόσωπα της απομόνωσης που διατρέχει το ζευγάρι του Αόρατου θιάσου, ο Ιορδάνη της Αυλής των θαυμάτων, η τραγουδίστρια από τη Στέλλα με τα κόκκινα γάντια, ο Δημήτρης από την Ηλικία της νύχτας, ο Αυτός από το *Αυτός και το πανταλόνι του*, επιχειρούν τις δικές τους δραπετεύσεις. Βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Τα κελιά της απομόνωσης στο θέατρο του Καμπανέλλη», Ν. Χρυσόχορς – Μ. Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 52.

¹⁶ Μπακονικόλα, «Τα κελιά της απομόνωσης στο θέατρο του Καμπανέλλη», σ. 48.

¹⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018, σ. 214.

¹⁸ Ο Πεφάνης εξηγώντας την έννοια του «γίγνεσθαι» την προσεγγίζει μέσα από τη μεταλλαγή, τη συνεχή αλλοίωση, τη ροικότητα. Βλ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 201.

¹⁹ Αντίστοιχα, για το μηχανισμό του «γίγνεσθαι» και της σύνδεσής του με την απεδαφικοποίηση είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα που μας παρέχεται από τους Deleuze και Guattari με την αέναη απεδαφικοποίηση κι επανεδαφικοποίηση που ενεργοποιεί το γίγνεσθαι-σφήκα της ορχιδέας και το γίγνεσθαι-ορχιδέα της σφήκας. Βλ. Deleuzes – Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια*, σ. 23.

²⁰ «Και λέω από το στρατόπεδο, γιατί νομίζω ότι αυτή είναι στην ουσία η καταγωγή μου η πνευματική»: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 41.

θετικές απεδαφικοποιήσεις, που δε θα επανεδαφικοποιηθούν επί της τέχνης, αλλά μάλλον θα την παρασύρουν μαζί τους».²¹

Στην περίπτωση του Καμπανέλλη, όλες αυτές οι ενεργές φυγές έχουν προ-υπάρξει της τέχνης. Ο συγγραφέας αυτός δε δραματοποιεί απλώς από τα τοπία της μνήμης, μεταγγίζει μηχανισμούς και μορφώματα, που ανέπτυξε κάπου αλλού, κι εμείς σκάβουμε στο υπέδαφος εκείνων των έργων, για να βρούμε τα ριζώματα-απολιθώματα του Mauthausen, υλικό για νέα χτισίματα, δικά μας.

Η πρώτη εκείνη φράση, που τράβηξε την προσοχή μας σε μια προσπάθεια του συγγραφέα-ήρωα, να χαράξει «γραμμές φυγής», εντοπίζεται στην καθαυτήν αφήγηση του συγγραφέα από το Mauthausen κι έχει ως ακολούθως:

«Αυτή τη φορά, δε σκεφτόμουν με αναίσθητο θάρρος το εκτελεστικό απόσπασμα και την ηρωική μου εκτέλεση. Ξεχνιόμουν επί ώρες μέσα στις μεταμορφώσεις μου. Γινόμουν ποντικός, αράχνη, καρέκλα, σαμιαμίδι, πέτρα, βάτραχος... Σαν βάτραχος θα κρυβόμουν στο καζανάκι του καμπινέ κι άντε να με βρούνε».²²

Η φαντασία παραβιάζει τις κλειστές πόρτες. Επιλέγει, ενστικτωδώς, ο νεαρός Καμπανέλλης το «γίγνεσθαι» –κάτι, ό,τι του προσφέρεται από τα λιγοστά, που τον περιβάλλουν. Στην ασφυκτική άπνοια του στρατοπέδου βρίσκει τρόπους ν' αναπνεύσει λίγο καθαρό οξυγόνο με όχημα κάποτε ένα ζώο– ούτε καν κάποιο ικανό για τόση εκφραστικότητα όσο ο Bobby,²³ ο σκύλος του Levinas. Εδώ κάνει τη δουλειά κι ένας ποντικός, μια αράχνη, ένα σαμιαμίδι· κι αν όχι αυτά, η δίοδος προς τα λαγούμια της φυγής και της απόδρασης γίνεται ακόμη και μέσα από την ύλη. Στο κάτω-κάτω η ύλη, ακόμα κι η ανθρώπινη, μεταλλάσσεται διαρκώς σ' εκείνο το στρατόπεδο, είναι διαρκώς διαπραγματεύσιμη η ύλη της ύπαρξής τους. Ανθρωποποιημένη, λοιπόν, κι η ύλη που τους περιβάλλει· τα όρια του ανθρώπου και του κόσμου της ανθρωπινότητας και της α-πανθρωποποίησης δεν είναι σταθερά αλλά σε διαρκή πάλη.

Αποδρά κάποιο βράδυ ο νεαρός Καμπανέλλης, αποδρά όμως όχι με την πρόθεση του δημιουργού, όπως η O'Reilly.²⁴ Ο Καμπανέλλης αποδρά με φυσικό τρόπο, όπως ανασαίνει, με τον

²¹ Deleuzes – Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια*, σ. 234.

²² Καμπανέλλης, «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...», σ. 263.

²³ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 17-18. Αναφορά σε αντίστοιχη εμπειρία του φιλόσοφου Emmanuel Levinas, ο οποίος αντιπαραβάλλει από την περίοδο της κράτησής του στο ναζιστικό στρατόπεδο του Stalag, την απανθρωποποίηση των εβδομήντα περίπου συγκρατούμενων του, αιχμαλώτων πολέμου, στα μάτια των «άλλων», των ελεύθερων –οι οποίοι όταν «σήκωναν τα μάτια τους πάνω μας, μας απογύμνωναν από το ανθρώπινο δέρμα μας», «δεν ήμασταν παρά μια ημι-ανθρωπινότητα, μια αγέλη πιθήκων»– με την πρόσκαιρη επανάκτηση της ανθρωπινότητάς τους χάρη στην απρόσμενη έλευση στο στρατόπεδο ενός σκύλου, που οι ίδιοι ονόμασαν Bobby, ο οποίος τους απένειμε εκ νέου την ανθρώπινη ιδιότητα δείχνοντας τη χαρά του για την επιστροφή τους με γαβγίσματα και χοροπηδητά, συμπεριφορά που για εκείνους σήμαινε ότι «γι' αυτόν –ήταν αδιαμφισβήτητο– ήμασταν άνθρωποι».

²⁴ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 199-208. Αναφορά στην performance *In the wrong placent* της Kira O'Reilly, κατά την οποία η performer «συνδιαλέγεται» σωματικά με ένα νεκρό θηλυκό γουρούνι σε μία ομορία, που διαπραγματεύεται το οντολογικό καθεστώς και των δύο κι «εκτρέπει» διαρκώς τον εαυτό από τις εδραιωμένες ταυτότητές του. Εκείνο που διαφοροποιεί το «γίγνεσθαι ζώο» –τον όρο οφείλουμε στους Deleuzes και Guattari– της O'Reilly από εκείνο του Καμπανέλλη θα το βρούμε γι' άλλη μια φορά στο Mauthausen κι έχει να κάνει με την πρόθεση σε αντιπαράθεση με την ανάγκη. Ο Πεφάνης στα *Bestiaria* το αποτυπώνει με καθαρότητα: «η O'Reilly “έλκεται από τη σαγήνη του εκτός” για να ανακαλύψει την πολλαπλότητα μέσα της», σ. 208.

αβίαστο μηχανισμό της αναπνοής, κάποτε λαχανιασμένης, με ζωτικό αίτημα, πιο ζωτικό από το να διαπεράσει τον τοίχο του κελιού, πιο επιτακτικό από αυτό που περιγράφουν οι Deleuze και Guattari όταν σημειώνουν:

«Να περάσεις τον τοίχο, αλλά με ποιο τίμημα; Με το τίμημα του γίγνεσθαι-ζώο, του γίγνεσθαι λουλούδι ή βράχος, κι ακόμη, ενός παράδοξου γίγνεσθαι- ανεπαίσθητο, ενός γίγνεσθαι-σκληρό, που είναι πλέον ένα με το αγαπώ».²⁵

Στον Καμπανέλλη ο μηχανισμός γεννιέται μέσα από την ανάγκη, η ροϊκότητα αντλεί ρυθμό από την επιτακτικότητα, το «devenir-animal», που μας κληροδοτούν οι Deleuzes και Guattari, είναι, εδώ, μία φυγή τόσο ζω(τ)ική κι ενστικτώδης, όσο το κύμα του σφυγμού που μεγαλώνει. «Ήταν για μας μια κατάσταση αβάσταχτη, απαράδεκτη, αφύσικη».²⁶ Κλείνει τα μάτια και βουτάει, δοκιμάζει νέα οντολογικά καθεστώτα κι ανακαλύπτει θεάσεις του κόσμου, που αργότερα θα αναπαράγει στα έργα του το ίδιο φυσικά, γιατί σε αυτή τη ροϊκότητα «έμαθε» τον εαυτό του, όταν έπρεπε να ξεμάθει το ανθρώπινο καθεστώς του. Με ακονισμένο ένστικτο ο επιζών, ο μέρα τη μέρα επιβιώσας Καμπανέλλης, χαράσσει τις δικές του γραμμές φυγής, με όχημα όχι μόνο τη φαντασία του –οραματιζόμενος το καθεστώς του τέλους και την αποκατάσταση του προσώπου του ως τέτοιου που διεκδικεί την ανθρωπινότητά του με τα όπλα της αξιοπρέπειας– αλλά σκάβοντας και άλλα, άναρχα κι απρόβλεπτα λαγούμια –γραμμές φυγής από την υφιστάμενη κανονικότητα, ριζώματα που περνάνε από άλλα σώματα, έμφυχα ή υλικά, πάντως γραμμές φυγής υπαγορευμένες, βεβαιασμένες μάλλον, από αυτό το διαρκές κατώφλι–, έτοιμος ν' απεξαρτήσει την ταυτότητά του από την ανθρωπίνη κανονικότητα.

Αν πρέπει να ταυτοποιήσουμε κάποια πρώιμα λαγούμια, μπορούμε να εκκινήσουμε από εκείνο το επεισόδιο της περιόδου του Mauthausen,²⁷ όπου ο νεαρός Καμπανέλλης μετατρέπει την οδυνηρή εξόρμηση μαζί με ενενήντα εννιά ακόμα κρατούμενους για το φόρτωμα της άμμου σε μάθημα Φυσικής Ιστορίας, και το κατοπινό φτυάρισμα σε άλλο μάθημα, της Φυσικής Αγωγής αυτή τη φορά. Χώνει το φτυάρι του στην άμμο –την ίδια που «πίνει» το αίμα του Ρώσου Κερένσκι– και ξεθάβει τα υλικά που συνθέτουν τη Νάξο, τα χωράφια και τα λιβάδια της, ο αιχμάλωτος Καμπανέλλης. Απεδαφικοποιείται από ένα «έδαφος κάτω από τα πόδια του» σαθρό και ρευστό, με τη σοφία ότι, αν μείνει πάνω σε αυτό, θα το απωλέσει, και προσγειώνεται στα πόδια του σαν άλλος «βάτραχος», όπου τον βγάλει το λαγούμι φυγής που ανοίγεται κάθε φορά μπροστά του. Κι αυτό με τη σειρά του καταλήγει «από εκατό πανταλονιό δρόμο» στην κάμαρη του μπαρμπα-Μανούσου για τον εργένη του Αυτός και το πανταλόνι του,²⁸ που πάνω στη διαδικασία αυτή ανασύρει το ράφτη της παιδικής του ηλικίας και με νήμα το «κορδονέτο» που αγόραζε και με «λάδι τη θάλασσα» ξεβράζεται «στη Στελίδα για λαβράκια».

Προσοικειώνεται υλικά ο Καμπανέλλης, και κάποτε όσο πιο ξένα, τόσο πιο κατάλληλα. Είναι απροσδόκητα τα μέρη που ψάχνει στις στιγμές της ανάγκης του, προϋποθέτουν όχι απλά τη φαντασία αλλά τη διαθεσιμότητα· κι ακόμα την εγγενή σοφία της φύσης να επουλώνει την καταστροφή, του νερού να βρίσκει άλλη δίοδο, του σώματος να δουλεύει με τα όργανα που του απέμειναν, του οργανισμού να προσκολλάται στο βράχο, να μεταλλάσσεται, για να υπάρξει στις κλιματικές απειλές. Σαν άλλη άλγη, που αλλάζει σύμφωνα με το περιβάλλον, το

²⁵ Deleuzes – Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια*, σ. 234.

²⁶ Καμπανέλλης, «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...», σ. 262.

²⁷ Καμπανέλλης, «Μια κρούστα τρέλας γύρω στο μυαλό...», *Μαουτχάουζεν*, σ. 91.

²⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 50.

βυζαίνει για να επιβιώσει, μεταλλάσσεται κι εντέλει το μεταβάλλει· φυγές, που τελικά είναι κατακτήσεις, δημιουργίες. Και που του έστρεψαν –αν όχι του άσκησαν– το βλέμμα προς τις πιο απίθανες, αφώτιστες γωνιές της ζωής, προς τα πιο μικρά, παραγνωρισμένα, ασήμαντα αντικείμενα: «...νεογέννητα μερμήγκια και κατσαρίδες είχαν βγει από τις τρύπες τους φέρνοντας το μήνυμα πως η ζωή συνεχίζεται! μάλιστα! οι κατσαρίδες!...»²⁹

Η «φύση» γύρω του, το υλικό περιβάλλον του Mauthausen, άλλοτε απατηλά ειδυλλιακό,

«[σ]το δάσος, που με την άνοιξη οι βελανιδιές, οι οξιές, οι καστανιές είχαν φουντώσει κι οι φτέρες ανέβαιναν ως τα γόνατα, οι μελλοθάνατοι ανοίγανε τους λάκκους τους, κατέβαιναν μέσα κι ένα πολυβόλο τους έριχνε όσο το δυνατόν λιγότερες σφαίρες»,³⁰

άλλοτε ζοφερό,

«[σ]τα δεξιά του κατηφορικού δρόμου ήταν σωροί αποκαΐδια που είχαν αδειάσει τ' αυτοκίνητα. Τ' αποκαΐδια ήταν καλύτερο υλικό για επίστρωση δρόμων απ' το φιλόχαλικο. Ειδικά τώρα που θ' αρχίζανε οι βροχές. Δε λασπώνει τ' αποκαΐδι. Όπως και να το κάνουμε, ο άνθρωπος είναι πάντα το καλύτερο υλικό. Σχεδόν αναντικατάστατο. Παράδειγμα ότι τ' αποκαΐδι από ανθρώπους είναι καλύτερο απ' το γαρμπίλι. Ξεπερνά και την πέτρα δηλαδή, που είναι ειδικότητά της, αποκλειστικότητά της να παράγει υλικά για την κατασκευή δρόμων»,³¹

του παρέχει τα υλικά διαφυγής, τον τρέπει σε α-διανόητες επανεδαφικοποιήσεις, που, με τη σειρά τους, ενσταλάζουν στον κατοπινό συγγραφέα μια οικείωση με το έτερο, μία τρυφερότητα για τους ανορθόδοξους συμμάχους εκείνου του καιρού στις «φυγές» που υπαγόρευε η ζωτική «κρούστα τρέλας γύρω απ' το μυαλό», κι ακόμη μια κατανόηση, ότι ο δρόμος περνάει στ' αλήθεια από μέσα, μέσ' από τα γύρω σώματα, τ' απολιθώματα, τ' άλλα έμψυχα όντα, τ' άψυχα,³² μέσ' από την ύλη, την ιστορία και ό,τι άλλο αυτή σώρευσε.

ΠΟΡΙΩΤΗΣ: για τους ιθαγενείς της Βορείου Αμερικής, τους Ινδιάνους, ακούστε τι λένε... «το σώμα μας γίνεται από τη στάχτη των προγόνων μας και η ψυχή μας από τον καπνό της ψυχής των»...³³

Η στάχτη των προγόνων του δεν απειλεί τον κύριο Ποριώτη· κάθε άλλο, συνιστά τα υλικά της ύπαρξής του. Σωστό απολίθωμα ενδεχομένως κι ο ίδιος, ανθρώπινος ξενιστής συμμαχεί με τους μη ανθρώπινους εισβολείς, που «απομυζούν» το παμπάλαιο σπίτι-εαυτό του, υποδέχεται τις γραμμές φυγής των ζωικών παρασίτων,

²⁹ Από τις *Δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά: Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Θ'*, Κέδρος, Αθήνα 2014, σ. 180.

³⁰ Καμπανέλλης, «Τα σημάδια έρχονταν από γη κι ουρανό...», *Μαουτχάουζεν*, σ. 17.

³¹ Καμπανέλλης, «Μια κρούστα τρέλας γύρω στο μυαλό...», σ. 94.

³² Ο Πούχνερ επικυρώνει την άποψη της Δηώς Καγκελάρη για το σπίτι του κυρίου Ποριώτη, πως αυτό δηλαδή συνιστά ζωντανό οργανισμό, ένα σπίτι που του αποδίδονται συναισθήματα, μνήμη κι ενσωματώνει τον παρελθόντα χρόνο. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 624.

³³ Από το έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα: Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Ε'*, σ. 148.

ΠΟΡΙΩΤΗΣ: ... ή μία άποψις... αυτά τα σκουλήκια για να υπάρχουν ίσως έπρεπε να υπάρχουν.³⁴

κι ενίοτε φλερτάρει με την οντολογική συνδιαλλαγή κι ο ίδιος, όχι μόνο όσον αφορά στα έπιπλά του, αλλά και στην ίδια την ύπαρξή του.

ΠΟΡΙΩΤΗΣ: είναι πιο πολλά απ' όσα σ' έναν τάφο...!
Ίσως τελικά τα προτιμήσω, γνωρίζομαστε από παιδιά.³⁵

Χωρία των έργων του Καμπανέλλη, στα οποία «χωράει» κάπως ο ίδιος τη ριζική ετερότητα του νεκρού άλλου-εσύ, την ανεύρεση, ή πιο σωστά την επανεφεύρεση του εαυτού στα πιο παράξενα μέρη: η επαπειλούμενη ύπαρξη, που ανασυσταίνει την πολυπόθητη ενότητά της μέσα από άλλα δοχεία, πρόσφορα εκ του περιβάλλοντος. Τις απαρχές αυτού του ριζώματος μπορούμε να εντοπίσουμε αρχικά στο Mauthausen, εκεί που πρωτογεννήθηκε η ανάγκη ανθρώπου να μεταλλαχθεί ως αποτέλεσμα του μαζικού εκτοπισμού του από την κοινωνική μηχανή του ναζισμού. Η σύλληψη του εαυτού σε συνεχή απειλή, ανεξάντλητα μεταβαλλόμενη σε συνθήκες εξω-ανθρώπινες φάχνει διεξόδους, κυλά ενίοτε σε μία ροή που βρίσκει τον εαυτό μέσα σε άλλα σχήματα, μορφές, μορφώματα· εξετάζει ακόμα και την οντολογική συνδιαλλαγή, καθώς η ανάγκη επιβίωσης καθιστά το μηχανισμό αυτό αυτόματο, ασύνειδο, κάποτε ίσως ξένο κι από τη βούληση.

Όταν αποδιαρθρώνονται οι βασικές συναρμογές της ύπαρξης, του προσώπου, εκείνο θα προσχωρήσει, θα «γλιστρήσει» σε λαγούμια, όπου θα αναγκαστεί να «σκάψει» εκ νέου για να συντηρήσει τον εαυτό. Εκείνα τα λαγούμια της ανάγκης καταλήγουν στα έργα του και γίνονται περισσότερο ορατά, εκεί ακριβώς όπου λανθάνει κάποια ρωγμή. Εκεί ενεργοποιείται ο αρχικός μηχανισμός, που αυτή καλλιέργησε· μηχανισμός, που μαζί μ' εκείνον τον οργανισμό του συγγραφέα, πριν υπάρξει, πριν διανοηθεί να υπάρξει, πολλαπλασιάστηκε κι έγινε πληθώρα οργανισμών, προσώπων, μορφών και σωμάτων: Όλα εκείνα τ' άψυχα σώματα που ξεφόρτωναν καθημερινά τα καμιόνια, τα γνώριμα, να θυμίζουν την οριακότητα της ανθρώπινης κατάστασης, την επισφάλεια της ύπαρξης· τα υπόλοιπα, ζοφερά ΧΟΣ,³⁶ κανάλια ροϊκότητας,³⁷ ο άνθρωπος σαν άλλο ζώο ή πέτρωμα, και το μυαλό να εκπαιδεύεται να χαρτογραφεί αδιάκοπα γραμμές απόδρασης. Σαν τις γραμμές φυγής του Αυτού, του εργένη που μέσα από εκείνη την τρύπα, που διανοίχτηκε στο παντελόνι του, βρίσκει το δρόμο για τη μάνα του, επανεδαφικοποιείται στη νιότη του, καβαλάει τα εύθραυστα υλικά του εξωτερικού του περιβάλλοντος –εκείνη την κλωστή, που δε λέει να φιλιώσει με τη βελόνα (σίγουρα πιο δεκτική ως υλικό η καρέκλα)³⁸–,

³⁴ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 110.

³⁵ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 109.

³⁶ Ο όρος «ΧΟΣ» (corps-sans-organes) εδώ αποτελεί διττή αναφορά στα άψυχα σώματα των κρατουμένων, που σωρεύονταν καθημερινά μπροστά στα μάτια των επιζώντων κρατουμένων και, κυρίως, στο σχετικό όρο-δάνειο από τα *Χίλια Πλατώματα* των Deleuze και Guattari, ο οποίος, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γ. Πεφάνης, «συνδέει τη σκέψη των φιλοσόφων μ' εκείνη του Artaud». Βλ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 204.

³⁷ Για το «χωρίς όργανα σώμα», ο Πεφάνης σημειώνει πως είναι τέτοια η κατασκευή του «ώστε να μπορεί να καταλαμβάνεται [...] μόνο από εντάσεις [...] μια ενεργειακή ροϊκότητα που επιτρέπει να ενεργοποιηθεί το γίγνεσθαι-ζώο». Πεφάνης, ό.π.

³⁸ Για τη Μπακονικόλα εκεί εντοπίζεται η ρωγμή: στην απροθυμία των άψυχων υλικών να «συνεργαστούν», στη συνείδηση της αδυναμίας του ήρωα, του αδιεξόδου, που τον τρέπει στο παρελθόν και το διαφορετικό, θετικό του βίωμα. Βλ. Χαρά Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου, «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα* 3/14 (2021), <https://dromena.net/2021/05/12/chara-bakonikola-georgopoulou-ta-mono-prosopa-monoprakta-tou-iakovou-kabanelli/>

στρέφεται, όπου μπορεί να στραφεί ως υλικό, συνδιαλέγεται με το περιβάλλον, όσο μπορεί και του επιτρέπει, φτιάχνει ριζώματα σε χρόνο και τόπο, εξερευνά περιοχές του θυμικού καταπιεσμένες, ανακαλύπτει άλλες ανύπαρκτες, όπως η ερωτική. Μέχρι το τέλος έχει μεταβληθεί εντός του, αλλά και το περιβάλλον του έχει μεταβληθεί μπροστά στα μάτια μας. Φυλακισμένος στο δωμάτιό του, μέσα από το τρύπιο παντελόνι του χαράζει ολόκληρο άναρχο χάρτη από διαφυγές.

Ο μοναχικός άνθρωπος σε τούτα τα έργα του Καμπανέλλη δε συνομιλεί μόνο με τον εαυτό του και τα πράγματα, αλλά ανασύρει και μηχανισμούς που, εικάζουμε, πρωτοεφευρέθηκαν στο κελί, προκειμένου να αποδράσει από την ύπαρξή του, να δοκιμάσει άλλα «δοχεία» και διόδους μέσα από τη σχισμή-ρωγμή της ύπαρξης. Για τον εργένη από το *Αυτός και το πανταλόνι του*, η ρωγμή είναι η αδυναμία του να μαντάρει το πανταλόνι, για τον κύριο Θωμά είναι που δεν ξέρει πώς να υπάρξει ως κάτι άλλο εκτός από σύζυγος. Κάθε τους ματαίωση, κάθε αποτυχία, αποτελεί αφορμή για καινούρια απεδαφικοποίηση· κι εκείνοι, από την αρχή, φτιάχνουν καινούρια δίοδο, ώσπου κάποια τους οδηγεί στην επιτυχία, στην ύπαρξη. Ο Αυτός φάχνοντας, πεσμένος στα τέσσερα, για τη βελόνα βρίσκεται να χώνει τα μούτρα στην ποδιά της μάνας, η μητρική στοργή ανευρίσκει για λογαριασμό του τη βελόνα κι η πληγή-σχισμή κλείνει, ενώ ο κύριος Θωμάς σε μία από τις Δύσκολες νύχτες επανενώνεται με την ύπαρξή του ανασκάπτοντας με τη μουσούδα του στο λαγούμι της τσέπης του σακακιού που, όντας λειψό σε κουμπί, έπρεπε να πάει στο καθαριστήριο. Και είναι στο σημείο αυτό, που με ένα ευτελές αντικείμενο, μισό φύλλο χαρτί διπλωμένο, επιτυγχάνει το γίγνεσθαι-σύζυγος, ξαναπαντρεύεται με γαμήλιο όρκο,

«...φέτα, ένα τέταρτο...
κεφαλογραβιέρα, το ίδιο...
ελιές...
φασόλια φιλά...
μακαρόνια σπαγγετίνι...
κονκασέ, δύο κουτιά...
μανάβης... ένα μαρούλι...
σέλινο αρκετό
καρότα πεντέξι...
λεμόνια...»,³⁹

και πάει λέγοντας, ως τα μύχια της ύπαρξης.

Οι υπερβάσεις των ηρώων του Καμπανέλλη, εκτείνονται πέρα από το χαρτί του κειμένου του, μετακινούνται, μας συναντούν, βρίσκουν δίοδο ως εμάς, ως τις δικές μας ζωές· ριζώματα σκέψης και εικόνων που, άπαξ και γεννήθηκαν μία φορά, μπορεί να βρεθούν οπουδήποτε, αδιάκοπα γίγνεσθαι στα οποία «ασκηθήκαμε» μαζί του, δραπετεύσεις (του), με τις οποίες εξ-«οικειωθήκαμε», από τη μία ταυτότητα στην άλλη, από τον εαυτό σε μια νέα εκδοχή του. Κι οι πρώτες ύλες αναζητούν πάντοτε τη γενετική τους τοπογεωγραφία στο Mauthausen.

³⁹ Καμπανέλλη, *Θέατρο, τόμος Θ'*, σ. 186-187.

Αυτός και το πανταλόνι του: Φροϋδική αναβλητικότητα και Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ¹

ΗΛΙΑΣ ΣΑΠΟΥΝΤΖΑΚΗΣ

Κάποτε, ο Παύλος Μάτεσις είχε πει για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη πως μας μιλάει «για τη χαρά και το ανεπανάληπτο του ζην».² Στο μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του*, ο συγγραφέας υφαίνει την ένωση αυτής της παραδοξότητας, με κλωστή τη βιωματική μέθοδο και βελόνα τη συνειρμική.³ Με άλλα λόγια, διακρίνει στο μονόλογο-βίωμα την κυριαρχία της μοναξιάς, που –μέσω συνειρμών– δίνει στο περιβάλλον «μιαν παραπανιστή σημασία και άπλα».⁴ Ο άξονας της αναβλητικότητας, που θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε εδώ, και κατόπιν να ενώσουμε με την μπεκετική *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, βασίζεται σε αυτές τις μεθόδους, φροϋδικά μετονομασμένες σε «αρχή της πραγματικότητας» και «αρχή της ευχαρίστησης».

Αναλυτικότερα, κατά τον Sigmund Freud η αναβλητικότητα συναντάται στην αρχή της ευχαρίστησης, και αφορά στην αποφυγή του πόνου.⁵ Τούτου λεχθέντος, η ηδονική αυτή έννοια «βρίσκεται σε διαμάχη με όλο τον κόσμο, τόσο τον μακρόκοσμο όσο και τον μικρόκοσμο».⁶ Οι πηγές δυστυχίας είναι όλες παρούσες στο έργο: το σώμα, το «προορισμένο να μαραθεί και να διαλυθεί», το άγχος, και οι σχέσεις με τους άλλους.⁷ Η αναβλητικότητα με διάφορους τρόπους ανακόπτει τη ροή της πραγματικότητας στον πίθο των Δαναΐδων.

Ως άμυνα του *Id* στη δυσaréσκεια απέναντι στην πραγματικότητα εντοπίζουμε κυρίως την απομόνωση, τις μεταθέσεις της λίμπιντο και την ψυχαναγκαστική επανάληψη.⁸ Εντέλει, η απόρριψη συνύπαρξης και διαλόγου στοχεύουν στην κατάκτηση της ευτυχίας της ησυχίας, δηλαδή της επιστροφής στην ενδομήτρια ζωή.⁹ Διεισδύοντας στο έργο, η δυσaréσκεια του ήρωα παρατηρείται αρχικά με αποστροφή του κεφαλιού από τον καθρέφτη, του βασιικού εργαλείου αυτο-επιτήρησης για το, δίχως επιστροφή, γήρας. «Κι εν τούτοις», όπως λέει ο Καβάφης, «ο καιρός που ήταν νέος μοιάζει σαν χθες. Τι διάστημα μικρό, τι διάστημα μικρό».¹⁰

Μετά τον καθρέφτη, το βλέμμα θα αποφύγει και το παράθυρο (δίαιλος επικοινωνίας). Εκεί έγκειται εις διπλούν ο φόβος επιτήρησης, καθώς «βλέπει σε αυλή» (σ. 47), δίχως να κα-

¹ Η εισήγηση αφιερώνεται στους μέντορές μου, Νίκη-Ελευθερία Μιχαλά και Nicholas Johnson, καθώς η αφετηρία της βρίσκεται σε συζητήσεις που είχα μαζί τους.

² Παύλος Μάτεσις, «Αυτός – ο συγγραφέας. Κι εγώ – ο θεατής του», *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη: σε συνεργασία με το Θέατρο Στοά* (επιμ. Ιωάννα Γουζουάζη), Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994, σ. 52.

³ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας: Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 285.

⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Ο Καμπανέλλης για τους μονολόγους του», στο πρόγραμμα της παράστασης *Άντρες σε κρίση*, σκην. Γλυκερίας Καλαϊτζή, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2004-2005, <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/publications/details/programma-antres-se-krisi/>

⁵ Sigmund Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, Πλέθρον, Αθήνα 2014, σ. 25.

⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Επίκουρος, Αθήνα 2005, σ. 28.

⁷ Φρόυντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σ. 29.

⁸ Φρόυντ, *ό.π.*, σ. 30.

⁹ Φρόυντ, *ό.π.*, σ. 30-40.

¹⁰ Κ. Π. Καβάφης, «Ένας γέρος», *Άπαντα τα ποιήματα*, Νάρκισσος, Αθήνα 2003, σ. 48.

θορίζεται ο τύπος αυτής.¹¹ Μήνες πριν από το ανέβασμα της *Αυλής των θαυμάτων*, συναντάμε εδώ ένα από τα αφανή πρόσωπά της: μιας αυλής, που έχει την αίσθηση εσωτερικότητας, συμπορευόμενης με κίνδυνο εισβολής.¹² Συνεπώς, είναι αποτρεπτική για την επιθυμία (όντως ναρκισσιστική)¹³ της ιδιωτικότητας.¹⁴

Ως προς τον εσωτερικό χώρο, η διακοπή με τον έξω κόσμο (ντουλάπι – παράθυρο) δεν προφυλάσσει από παραβίαση του σπιτικού ασύλου. Αυτή είναι πάντα δυνατή για τα μακιαβελικά σώματα επιβολής: αστυνομία (βλ. *Ανδρική Φωνή*, αλλά και *Η Γυναίκα και ο λάθος*) μαζί με θρησκεία («ενορία», σ. 55) και άλλα μέσα στήριξης της φουκωικής βιοδύναμης (ραδιόφωνο, φυλλάδιο).¹⁵ Το χτύπημα της πόρτας από την *Ανδρική Φωνή* διαλύει την ονειροπόληση. Ταράζει, σαν να προέρχεται από κάποιον (αστυ)φύλακα. Ο ήρωάς μας, βέβαια, δε θέλει «φασαρίες» (σ. 51) από φόβο, μη βρεθεί σε *γραφείο λογοκρισίας*. Μπορεί, αντιθέτως, η *Φωνή* να ανήκει στο νεανικό εαυτό, τον οποίο διακρίνει η Βάνα Πεφάνη ως μονομελή *αόρατο θίασο* στο ανέβασμά της (*Underground*, 2016). Αξιοσημείωτη, πάντως, η προτροπή του να επιστρέψει «αύριο» (σ. 55). Στο αύριο, όπου έχει μετατεθεί κι η ενημέρωση για την κατάληξη του Μανούσου. Ως τότε, έχει *πολύν καιρό...* Η πόρτα («παρούσα!», σ. 52) θα ανοίξει, μόνο για να (τον) δει το «ψιψινάκι». Ένα ζώο, και δη θηλυκό, που θα σου αναγνωρίσει την ανθρώπινη υπόστασή σου ως τέτοια, όπως ο σκύλος Bobby (σ)τον Emmanuel Levinas.¹⁶ Πράγματι, ο Αυτός επιχειρεί τρεις φορές να «συνομιλήσει» με το ψιψινάκι, όταν επιστρέφει η *σκιά* του ακατόρθωτου για ανθρώπινη επαφή. Εν προκειμένω, ο Αυτός φοβάται, μην κάποιος τον δει και τον χαρακτηρίσει «λωλό» (σ. 57), κατά τη διάρκεια του *χορού των επίπλων*. Ομοίως με το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, παρατηρείται στο πρώτο μέρος μια πεσιμιστική θέση απέναντι στην «νέα εποχή» («μια κατοχή», σ. 55). Δεχόμαστε, λοιπόν, τη θέση της Χαράς Μπακονικόλα, ότι το δωμάτιο αυτό είναι ένα *κελί απομόνωσης*.¹⁷ Στον, επίσης μονόπρακτο, *Κρυφό ήλιο*, η «διαφυγή από τη δυστοπία»¹⁸ γίνεται εντός κελιού. Ανατρέχει στη νοερή ετεροτοπία μετατρέποντας την *καρέκλα* σε *dame de voyage* και τον ίδιο πιθανώς σε *ναύαρχο*, όπως στις παιδικές του φαντασιώσεις (σ. 57). Τότε ονειρευόταν τη μελλοντική φυγή του από το νησί· τώρα η φυγή έχει αντίστροφη πορεία προς την απολεσθείσα Νάξο.

Η πρώτη αναδρομή μας μεταφέρει σε εκείνον που θα έδινε λύση στη σχισμή του παντελονιού, το *ράφτη Μανούσο* με τα «ξεχαρβαλιασμένα γυαλιά» (σ. 50).¹⁹ Το παντελόνι εργασίας, άλλωστε, είναι κι αυτό ένα αντικαθρέφτισμά του.²⁰ Έναντι εκείνης της *μυστικής ζωής*, που

¹¹ Η αυλή μετατρέπεται σε αυλή φυλακής στην ενιαία παράσταση του Μάνου Καρατζογιάννη με τίτλο *Ο ουρανός και...* Το παντελόνι του, Θέατρο Σταθμός, 2018.

¹² Γεωργία Λαδογιάννη, *Ο τόπος του δράματος: Μελέτες για την ελληνική δραματολογία του 19ου και 20ού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 148-150.

¹³ Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 83.

¹⁴ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 106-107.

¹⁵ Μελίνα Σεραφετινίδου, *Εισαγωγή στην Πολιτική Κοινωνιολογία*, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 141.

¹⁶ Emmanuel Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2009, σ. 151-153.

¹⁷ Χαρά Μπακονικόλα, «Τα κελιά της απομόνωσης στο θέατρο του Ι. Καμπανέλλη», Νίκος Χρυσόχοος – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 46-56.

¹⁸ Γιώργος Πεφάνης, *Θιασώτες και φιλόσοφοι*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 257-263.

¹⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο γορίλας και η Ορτανσία)*, Κέδρος, Αθήνα 2009.

²⁰ Η σημασία του ρούχου τονίζεται ιδιαίτερα στην ενιαία παράσταση *Αυτοί και τα παντελόνια τους* από την

πλάθει νοερά με τη Γυναίκα, τόσο το παντελόνι, όσο και ο σκηνικός διάκοσμος μαρτυρούν ότι βρίσκεται στα όρια της οικονομικής ανέχειας. Ένα παλιό κομοδίνο, φτηνές κουρτίνες και λίγα άλλα αντικείμενα σχηματίζουν μια εικόνα ταιριαστή με τη μετεμφυλιακή εποχή (παρομοίως στην *Ηλικία της νύχτας*).²¹ Με βάση τους συνδηλωτικούς δείκτες της τωρινής του κατάστασης, η αναβλητικότητα έγκειται στη «διαχείριση του ανεπιθύμητου», δηλαδή της φθοράς.²²

Η αναδρομή ξεκινά «από πολύ μακριά... από εκατό πανταλονιό δρόμο...» (σ. 50), για να καταλήξει στη μητέρα και τις «χιλιάδες, εκατομμύρια βελονιές» (σ. 57). Πριν την αναζήτηση της μητρικής φιγούρας που τον εμπεριέχει (εκατό/χιλιάδες), γίνεται στροφή στην πατρική, μια φιγούρα εξίσου ψυχρή, λόγω εξιδανίκευσης. Η περιέργεια για την κατάληξη του Μανούσου υποκρύπτει το φόβο προβολής. Έχει φτάσει στην ηλικία του γέρου, τα γυαλιά του οποίου αναφέρει τραγουδιστά δύο φορές ως αποφυγή ταύτισης. Γίνεται, σπερματικά, η είσοδος της ψυχαναγκαστικής επανάληψης, ίδιον της προσκόλλησης στην αρχή της ευχαρίστησης.²³ Ο ήρωας ξέρει πως δε γλυτώνει από το «πανοπτικόν» του νου· αποδεικνύεται αυτό, άλλωστε, όταν επαναφέρεται στην *πραγματικότητα* και προσπαθεί να ράψει τη σχισμή με τα τρεμάμενα χέρια του. Τότε ρίχνει το φταίξιμο στα υλικά και στα λοιπά αντικείμενα, που θα τον κρίνουν ανίκανο να τα χειριστεί – απόδειξη ότι δεν υπάρχει κρυψώνα από τις «μύγες» της αυτοενοχοποίησης. Ούτε της εικόνας του αληθινού άντρα, για τον οποίο θα καμάρωνε η ντοστογιεφσκική μητέρα του.²⁴ Τόσο το επικριτικό βλέμμα των επίπλων, όσο και η επίπληξη της Σοφίας(!) προκαλούν τη ρωγμή της αρρενωπότητας. Σημειωτέον, η ήττα στο ματς με το αρχέτυπο του ανδρισμού εντείνεται στην ηχογράφηση του Γιώργου Μιχαλακόπουλου, στην οποία το ραδιόφωνο ανοίγει μετά το διάλογο των γυναικών κι ακούγεται ο σκοπός του Αττίκ (Κάκια Μένδρη, 1937): «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου...».²⁵

Ο καμπανέλλικος χρόνος και χώρος επιτρέπουν στις ψυχικές διεργασίες του ασυνειδήτου να ξεφύγουν από τις έγνοιες του χρόνου, των συσχετίσεων με τους άλλους και λοιπών συνειδητών διεργασιών. Κατά το Φρόυντ, μάλιστα, είναι, για αυτό το λόγο, «άχρονες».²⁶ Το άγχος ερωτικοποιείται από την αναβλητικότητα, ώστε να παραταθεί ο χρόνος αντιμετώπισης των καταστάσεων. Με αυτό το πρόσχημα, ο Αυτός προωθεί στο αύριο την απαίτηση για «αύξηση» ζωής (σ. 55).²⁷

Η εσωτερική πάλη φανερώνεται στο «διάλογο»²⁸ με τα αντικείμενα, ο οποίος έχει στοιχεία ανάκρισης, στρατιωτικής παρουσίας και καλέσματος σε, μαρξιστικού τύπου, εξέγερση.²⁹ Η εχθρική του στάση είναι δηλωτική των εσωτερικών εντάσεων, που δημιουργεί το *habitus*.³⁰ Καταφέρει τοιουτοτρόπως να γευτεί την κυριαρχία, ίσως για πρώτη φορά από την εποχή του νηπιακού εγωκεντρισμού. Η απελευθέρωση θα επιτευχθεί με ένωση των αντικειμένων ή μέσω ενός *anti-habitus*, που θα σταθεροποιήσει πρόσκαιρα τη λιβιδινική ζυγαριά. Ως προς αυτό, αρκεί

ομάδα «Θεατρείς», θέατρο Αλκμήνη 2022.

²¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Δ', σ. 47.

²² Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 85.

²³ Freud, *ό.π.*, σ. 44.

²⁴ Fyodor Dostoyevsky, *Notes from Underground*, Penguin Books, Λονδίνο 1972, σ. 11.

²⁵ Ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος ερμηνεύει Καμπανέλλη, Πιραντέλλο, Τσέχωφ, Bond Us Music, Αθήνα 2008.

²⁶ Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 50.

²⁷ Απόδοση της λέξης *procrastination* (αναβλητικότητα), με βάση την ετυμολογία του λατινικού *pro-crastinus*.

²⁸ Για τη διαλογική μορφή του έργου, βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 162.

²⁹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 283.

³⁰ Cécile Deer, «Doxa», Michael Grenfell (επιμ.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts*, Acumen, Λονδίνο 2008, σ. 119-130.

να σκεφτούμε την αναδιαμόρφωση των σεξουαλικών ορμών στην εικόνα της κλωστής («κούκλα μου», σ. 51), την οποία αδυνατεί να περάσει απ' τη βελόνα («καλό κοριτσάκι», σ. 51).

Ακριβέστερα, το άγχος πυροδοτεί την αναβλητικότητα απέναντι στην κοινωνική χειραγώγηση. Το έργο, μάλιστα, ξεκινά και τελειώνει με το αποτύπωμά της: φυλλάδιο κομμωτηρίου και ραδιόφωνο. Ως προς τη σημασιοδότησή τους, το φυλλάδιο τονίζει την έλλειψη συντρόφου και λοιπές ηθικές απραξίες (ομοίως, το παντελόνι ή τα κόκκινα γάντια της Στέλλας). Η αρνητική επίδραση του φυλλαδίου εικονοποιείται στο τσαλάκωμα· στο ραδιόφωνο δε, από το κλείσιμο, για να μην υποκύψει στο ματς της παραδεκτής ανδρικής επιβολής. Παράλληλος κίνδυνος, η θύμηση των αγοριών της αλάνας, που τον δείρανε, του Παντελή (Χορν;) ³¹ που πήγαινε για λαβράκια και, υπογείως, των συναδέλφων που προκρίνει το αφεντικό-*padrone*.

Προσθετικά, για το νοερό διάλογο που σχηματίζει με την «καμωμένη από λουλούδια» (σ. 54), ο Καμπανέλλης μας έχει προετοιμάσει με την επανάληψη της φράσης «θα χαρεί ο μπαμπάς» (σ. 49). Αυτή του επιτρέπει να επωμιστεί τον, εξίσου ανώνυμο, αλλά αξιέπαινο ρόλο του πατέρα. Στην πραγματικότητα: «είμαι φτωχός, είμαι άθλιος, είμαι ελεεινός...» (σ. 54). Το συναίσθημα κατωτερότητάς του αναδύεται φροϋδικά από έλλειψη αγάπης κι αποτυχία, που αφήνουν μια «ναρκισσιστική ουλή». ³²

Ας μην παραλειφθεί ότι οι σκοτεινοί συνειρμοί είναι μέρος της αρχής της ευχαρίστησης. Το άτομο βελονίζεται από την επιθυμία της ενοχής συνείδησης, εκφραζόμενης μέσω ονείρων άγχους και τιμωρίας. ³³ Εξάλλου, όλες οι ενορμήσεις, κατά τον Φρόυντ, «θέλουν να αποκαταστήσουν την προγενέστερη κατάσταση». ³⁴

Καθόλου τυχαίο πως, μετά τη Σοφία, μαθαίνουμε για ακόμα ένα ιφενικό τρίγωνο, με την προκαθορισμένη τύχη του καμπανελλικού αντεραστή. Σαν αυτοεκπληρούμενη προφητεία, θα αποτύχει να δημιουργήσει δεσμούς με τη Σοφία, όπως συνέβη με τη Διαλεχτή. Επιπλέον, στα μάτια του η μητέρα προτιμούσε τον αδερφό του, Πέτρο. Δεν περνά απαρατήρητο, λοιπόν, πως και οι τρεις μητρικές μορφές –τέσσερις, αν συνυπολογίσουμε τη σύζυγο του αφεντικού– τον απέρριψαν. Μολαταύτα, η Γυναίκα τον καθορίζει, έστω, ή κυρίως, δια της απουσίας της. Η αποφόρτιση της πίεσης γίνεται χάρη στα ερωτικά όνειρα κάτω από τον κρυφό ήλιο. ³⁵ Όνειρα, που, κατά το Φρόυντ, είναι η μεταμορφωμένη «εκπλήρωση των καταπιεσμένων πόθων». ³⁶ Τους πόθους αυτούς κραυγάζουν οι έγκλειστοι της Οδού...: «Ελένα... Γιαννίνα... Μάριαν... Σίγκμουντ, ξυπνήστε με». ³⁷ Εξού και το ουρλιαχτό λύκου του ήρωα προς τη δεύτερη Γυναίκα, που, για τον Βάλτερ Πούχνερ, θυμίζει εκείνο του Γερμανού στο *Κανόνι και τ' αηδόνι*. ³⁸ Σε εμάς η όλη εικόνα θυμίζει τον Εβραίο της Οδού..., τον οποίο διατάζουν να φερθεί σαν γουρούνι, εκείνον που κατά την απρόσμενη εμφάνισή του ήταν «λύκος» (σ. 30). Ο διάλογος του ζεύγους τελειώνει με το ανείπωτο παράπονο του άντρα (βλ. *Η ηλικία της νύχτας*). Ο κύριος, όπως τον αποκαλεί εκείνη, δε θα γίνει Κύριος Αδάμ (βλ. *Ο γορίλας και η Ορτανσία*), θα παραμείνει

³¹ Στον Πούχνερ ο τίτλος θυμίζει το διήγημα του Παντελή Χορν «Αυτός και ο σκύλος του», βλ. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 277.

³² Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 40.

³³ Freud, *ό.π.*, σ. 56.

³⁴ Freud, *ό.π.*, σ. 63.

³⁵ Κατερίνα Θεοδωράτου, «Η γυναίκα ως ερωτικό αντικείμενο–υποκείμενο σε τρία αδημοσίευτα πρωτόλεια του Ι. Καμπανέλλη: Άνθρωποι και Ημέρες, Κρυφός Ήλιος και Χορός πάνω στα Στάχια», *Μανδραγόρας*, 4 Νοεμβρίου 2018, mandragoras-magazine.gr/η-γυναίκα-ως-ερωτικό-αντικείμενο/13138/

³⁶ Sigmund Freud, *Πέντε διαλέξεις για την ψυχανάλυση*, Αβραάμ, Αθήνα χ.χ., σ. 60.

³⁷ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 28.

³⁸ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 282.

μοναχικός λύκος. Από την κακιά γυναίκα (του Χορού πάνω στα στάχυα) θα περάσει στην «κακιά βελόνα» (σ. 56) και το άσυλο της κύησης. Στο δεύτερο μέρος του έργου, ο χώρος διανοίγεται προς την ετερότητα με την ανάκληση μιας παιδικής ανάμνησης: της μητέρας, που όλο έραβε, της μητέρας-κατώφλι.³⁹ Το πόδι της καρέκλας λειτουργεί ως σημειακό όχημα,⁴⁰ για να φτάσουμε στο πόδι της μητέρας και την ποδιά της. Συμπληρωματικά, η σήμανση της καρέκλας και η σύνδεση μητέρας με την οικία μας φέρνει στο νου τον πατέρα-τραπέζι και τους τέσσερις γιους του στα *Τέσσερα πόδια του τραπέζιού*.

Ο Πούχνερ, δικαίως, κάνει λόγο για γεννητικό τραύμα, δηλαδή την αποκοπή από τον ασφαλή χώρο της μητράς, όπως και για οιδιπόδεια κραυγή της εγκατάλειψης σε ένα σκληρό κόσμο.⁴¹ Γι' αυτό, κατά το Φρόυντ, ο άνθρωπος επιδιώκει «την επιστροφή στην ηρεμία του ανόργανου κόσμου».⁴² Υπάρχει, ωστόσο, και μια τραυματική μνήμη, που παρεμβάλλεται μεταξύ των τραυμάτων γέννησης και θανάτου. Πρόκειται για την τραυματική μνήμη της μητέρας ως μη φαλλικής, που αποκόπτει την πρώτη ταύτιση.⁴³ Η διαρκώς αναβαλλόμενη αποδοχή αυτής της διακοπής οπλίζεται με επαναληπτικότητα ως απόπειρα επιστροφής του ομοίου.⁴⁴ Η φροϋδική ψυχανάλυση παρουσιάζεται, εντέλει, ως «μεταβατικός χώρος», συγχρόνως «άνοιγμα και ρωγμή σε κάτι που είναι διαρκώς συνεχές».⁴⁵ Εκεί κινούνται και οι ενορμήσεις του *Id*.⁴⁶ Χάρη σε αυτές και τις παρεκκλίσεις της ψυχοσεξουαλικής του ανάπτυξης προκύπτουν τα εξής:

- Α) ο πατέρας γιγαντώνει το φόβο του ευνουχισμού δια της απουσίας του,
- Β) η μουσταλευριά συμβολίζει τη μητρική επιβράβευση, κατοπινή της διακοπής του θηλασμού, που προκάλεσε απορρύθμιση του στοματικού σταδίου οργάνωσης της λίμπιντο,
- Γ) η διχοτόμηση του εγώ αποσταθεροποιείται με προσκόλληση στο πρώτο ερωτικό αντικείμενο («να χώσω τα μούτρα μου μες στην ποδιά σου... να τριφτώ...», σ. 58),
- Δ) η μετάθεση στο δεύτερο ερωτικό αντικείμενο, τη Διαλεχτή, αποτυγχάνει, εξαιτίας της σύγκρισης (πιπίλισμα του ματωμένου από βελόνα δαχτύλου),
- Ε) η παρεμβολή της Διαλεχτής στην ιστορία της μητέρας είναι ο πυρήνας της αναβλητικότητας ως προς την αποδοχή του μοιραίου ξεριζώματος,
- ΣΤ) η παλινδρόμηση (παλιμπαιδισμός), που οφείλεται στα απωθημένα μνημονικά ίχνη,⁴⁷ προσφέρει ανακούφιση μέσω του μεταβατικού αντικειμένου της καρέκλας,⁴⁸ που λειτουργεί και ως φετιχιστικό αντικείμενο (αγαλματοφιλία, μορφολαγνεία, ποδολαγνεία),

39 Για τα φαντάσματα, ως δίαυλο επικοινωνίας με έναν άλλον κόσμο, βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 17.

40 Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 29.

41 Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 280-282.

42 Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 96.

43 Για περισσότερα σε σχέση με το ανεξίτηλο στίγμα, που δημιουργεί η μη διακοπή της πρώτης ταύτισης βλ. Sigmund Freud, «Fetishism», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, τ. 21, Hogarth and Institute of Psychoanalysis, Λονδίνο 1950, σ. 152-157.

44 Παναγιώτης Παπαδόπουλος, *Πλάγιοι τρόποι: Η έννοια της ανάμνησης στο Φρόιντ*, Principia, Έδεσσα 2012, σ. 172.

45 Παπαδόπουλος, *Πλάγιοι τρόποι: Η έννοια της ανάμνησης στο Φρόιντ*, σ. 217.

46 Σίγκμουντ Φρόυντ, *Σεξουαλική Ψυχολογία*, Ζουμπουλάκης – Βιβλιοθήκη για όλους, Αθήνα 1980, σ. 27-42.

47 Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 61.

48 Donald W. Winnicott, *Από την παιδιατρική στην ψυχανάλυση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 378.

Ζ) η σεξουαλική απώθηση προκύπτει λόγω νωπού βιώματος και επαναληπτικότητας⁴⁹ προς αποφυγή συμβόλων τραυματικής μνήμης («βελονοθήκη ο μπούστος σου», σ. 56), που τον καθιστά ξεχωριστή οντότητα και μόνη.

Πρώτο και τελευταίο βρίσκονται κάτω από το «διαφανές πέπλο», που καλύπτει την απαγόρευση θηλασμού και την απώθηση δι' αντιστροφής: το φροϋδικό «με βύζαξε».⁵⁰ Στην εξεταζόμενη παθογραφία του ήρωα: «Να με πάρεις στα πόδια σου, να με χορέψεις, να με τρυφερέψεις μια στάλα» (σ. 58). Η παραπάνω παρατηρηθείσα αντιστροφή προκύπτει από το ότι «η ερωτική κατακυρίευση συμπίπτει ακόμη με την καταστροφή» της πηγής τροφής.⁵¹ Συνηθέστερα, η σαδιστική ενόρμηση υποχωρεί σταδιακά, ωστόσο μεταστρέφεται στον ήρωα, γιατί υποχώρησε πειθήνια στην επιβολή της μητέρας (παθητικό βίωμα), όπως αποδεικνύουν οι αναμνήσεις του τότε επιμελούς μαθητή.⁵² Εξού και η ενόρμηση της εκδίκησης ή κατακυρίευσης προς την απύσασα μάνα με μετάβαση σε ενεργητικό ρόλο,⁵³ στα τελευταία του λόγια.

Όπως και στη μελέτη περίπτωσης, γνωστή ως «παιχνίδι με το καρούλι»,⁵⁴ η διαχείριση των αντικείμενων-μητέρα αποσκοπεί στην επανάκτηση της βρεφικής κυριαρχίας. Το παιχνίδι της διαφυγής προς το μυθικό παρελθόν θα ανακουφίσει πρόσκαιρα από τη σχισμή του παρόντος. Και στις δύο χρονικότητες θα μείνει αβοήθητος (ομοίως στο *Η γυναίκα και ο λάθος*). Η μη αποδοχή αυτού διαφαίνεται στην επαναλαμβανόμενη κίνηση της μητέρας (ομοίως στο *Ο δρόμος περνά από μέσα*). Μα, σε μια εικόνα επάνω, μπορεί να στηθεί ολόκληρος επιτάφιος. Κατά τον Irvin Yalom, ο θάνατος αγαπημένων προσώπων είναι για τους ανθρώπους «μια πρόγερση του δικού τους θανάτου».⁵⁵ Για να μπαλωθεί το Εγώ, κατά το Φρόυντ, πρέπει η απώλεια αγαπημένων προσώπων να γίνει αντικείμενο θλίψης.⁵⁶ Η ωρίμανση και η αποδοχή του πένθους γίνεται, ίσως, μέσω της μίμησης μιας πράξης που έχει ταυτίσει με εκείνη.⁵⁷ Τέτοια απόπειρα διαχείρισης του (μ)νήματος φαίνεται στο τέλος του έργου. Ανήκει, μάλιστα, στα ελάχιστα έργα (μαζί με την *Ηλικία της νύχτας* και τον *Επικήδειο*), στα οποία τα πρόσωπα δε μένουν σταθερά στη σκηνή διατηρώντας μια απορημένη έκφραση, αλλά είναι αέναα μετέωρα, σαν μπεκετικές φιγούρες.

Οι κοινές αναφορές με το Samuel Beckett φανερώνονται στην *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, που πρωτοπαρουσιάστηκε έναν χρόνο αργότερα (Royal Court Theatre, Λονδίνο, 1958). Πρόκειται και σε αυτή τη περίπτωση για τον πρώτο ανδρικό μονόλογο του συγγραφέα. Παρότι δε φαίνεται να υπήρξε το έργο του ενός πηγής έμπνευσης του άλλου, ενδέχεται κοινή επιρροή να ήταν ο Armand Salacrou.⁵⁸ Αν αποδειχθεί, μάλιστα, ότι μελέτησαν κι οι δύο σε βάθος την *Άγνωστη του Αρράς*, το κείμενό μας θα πρέπει να ξαναγραφτεί.⁵⁹

⁴⁹ Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 69.

⁵⁰ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι*, Ερατώ, Αθήνα 2006, σ. 166.

⁵¹ Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 86.

⁵² Freud, *ό.π.*, σ. 60.

⁵³ Freud, *ό.π.*, σ. 31.

⁵⁴ Freud, *ό.π.*

⁵⁵ Irvin D. Yalom, *Η μάνα και το νόημα της ζωής. Ιστορίες ψυχοθεραπείας*, Άγρας, Αθήνα 2012, σ. 37.

⁵⁶ Sigmund Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 51.

⁵⁷ Freud, *ό.π.*

⁵⁸ Ούτε ο Μπέκετ ούτε ο Σαλακρού αναφέρονται ως επιρροές του Καμπανέλλη. Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 21-31.

⁵⁹ Γνωρίζουμε ότι ο Καμπανέλλης έχει διασκευάσει για το ραδιόφωνο τις *Νύχτες Οργής* του Σαλακρού κι άρα γνώριζε το έργο του. Επίσης, ο Μιχάλης Κακογιάννης έπαιξε στην *Άγνωστη Γυναίκα του Αρράς* σε σκην. Ρ.

Η μπεκετική σύνδεση αρχίζει με την ανάγκη οπτικοποίησης του ασύλληπτου,⁶⁰ ως προσπάθεια κατανόησης των καταστροφικών πολέμων και θεραπείας των συνειδησιακών τραυμάτων.⁶¹ Η μπεκετική αναβλητικότητα, ως παράταση μέσω της επαναληπτικότητας, υπάρχει, κατά τον Φρόυντ, ως «συνέπεια μιας παλιάς σύγκρουσης, που κατέληξε στην απώθηση».⁶² Μέσω της αντίστασης του *Εγώ* πάνω στο «καινούργιο ρήγμα» και την υπακοή στην επανάληψη για πρόκληση καινούργιας ευχαρίστησης, οδηγούμαστε πλαγίως σε επανεμφάνιση της δυσσάρεσκειας.⁶³ Η δυσσάρεσκεια προκαλείται από την αδυναμία περάτωσης του πένθους. Κατά το Michel Dethy, το πένθος, όπως αναλύεται στη φροϋδική *Μεταψυχολογία*, είναι ένας συμβολικός ευνουχισμός, καθότι η απώλεια «οικοδομείται πάνω σε μια επιθυμία, η οποία είναι αδύνατον να εκπληρωθεί».⁶⁴ Για το μελαγχολικό *Id* – όπως και για τον καμπανέλλικο ήρωα, η διεργασία του πένθους μένει στάσιμη εξαιτίας της (αυτο)παρατήρησης της δυστυχίας, που εξυπηρετεί την ηδονικά «θανατηφόρα αγαλλίαση του ναρκισσισμού».⁶⁵ Στο, υπό μελέτη, έργο παρατηρούμε και τη θέση του Jacques Derrida για τη δυνατότητα του πένθους που, λόγω πάλης μεταξύ αποδοχής και άρνησης, δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Από την πάλη προκύπτει συνεπώς ημι-αποδοχή και ημι-άρνηση, που μαζί σχηματίζουν αυτό που αποκαλεί ο φιλόσοφος ημι-πένθος (*demi-deuil*).⁶⁶ Παρενθετικά, ο όρος χρησιμοποιείται και σε σχέση με το παιχνίδι με το καρούλι, δηλαδή τη διαχείριση παρουσίας και απουσίας της μητέρας.⁶⁷ Θα λέγαμε πως δε διαφέρει σαν κατάσταση εκείνη, στην οποία βρίσκεται ο ήρωάς μας. Αυτό, διότι αντιλαμβάνεται ως προδοσία απέναντι στη μητέρα την ολοκλήρωση του πένθους.⁶⁸ Δεν υπάρχει ανεξάρτητα από εκείνη, τόσο στη ζωή όσο και στον θάνατό (της). Η ντεριντιανή κατάσταση είναι εντονότερη στον Κραπ: «Κατάσταση – κατά την οποία – είναι κανείς – ή παραμένει χήρος – ή χήρα» (σ. 31). Πέρα από τη μητέρα, αδυνατεί να πενήσει και τον πρότερο εαυτό (με τον οποίο δεν είναι ίδιος). Τη θέση του νεαρού Κραπ έχει πια η μαγνητοταινία. Συνεπώς, πέρα από το φροϋδικό δίπολο *Ego-Id*, παρατηρούμε και το ντεριντιανό *Εγώ*, που δεν βρίσκεται εν εαυτώ.⁶⁹

Με βάση τα παραπάνω, εξηγείται ο διαταραγμένος ψυχισμός των μπεκετικών προσώπων και η προσπάθεια στήριξής τους στην προυστική «ηθελμένη μνήμη».⁷⁰ Συγκεκριμένα, ο Κραπ ανατρέχει σε άλλες μνήμες ή ξαναπαίζει τις αγαπημένες του – η Στελίδα σε λούπα. Όμως, σταματά τις κασέτες που επαναφέρουν μνήμες διάψευσης επαγγελματικών προσδοκιών, ερωτικής απόρριψης, και θανάτου των γονιών του (ορμώμενος ο συγγραφέας από δικά του βιώματα).

Γούλλευ (Λονδίνο, 1948). Μπορεί τα νέα αυτά να έφτασαν και στα αυτιά του Καμπανέλλη. Πρόκειται για ένα προδρομικό έργο του Θεάτρου του Παραλόγου, που ασχολείται με το κόστος της ύπαρξης και της υπεροχής της υλικής υπόστασης. Στο συγκεκριμένο κυριαρχεί το δίπολο ονείρου-πραγματικότητας, σκέψης-πράξης. Ο πρωταγωνιστής, ένας Οδυσσέας, βρίσκεται παγιδευμένος στα σουβενίρ μιας ζωής κι έτσι η ύπαρξή του τού είναι δυσβάσταχτη. Στα σουβενίρ καθρεφτίζεται η εγκατάλειψη των νεανικών φιλοδοξιών και το αναπόδραστο του θανάτου. Για το σύγχρονο αυτόν Οδυσσέα είναι λυτρωτικός ο θάνατος από την παρουσία των αντικειμένων.
⁶⁰ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και θεωρία: (Περί) υποκειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 287-288.

⁶¹ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 462-470.

⁶² Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 28.

⁶³ Freud, *ό.π.*, σ. 28-39.

⁶⁴ Μισέλ Ντετί, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Φρόυντ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 98.

⁶⁵ Ντετί, *ό.π.*, σ. 98.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Points de suspension*, Galilée, Παρίσι 1992, σ. 54.

⁶⁷ Jacques Derrida, «Speculations. On Freud», *Oxford Literary Review* 3/2 (1978), σ. 78-97.

⁶⁸ Derrida, *Points de suspension*, σ. 331.

⁶⁹ Penelope Deutscher, *Ντεριντιά, Πατάκης*, Αθήνα 2012, σ. 113.

⁷⁰ Μάρω Γερμανού, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, Νήσος, Αθήνα 2007, σ. 35-37.

Σύμφωνα με τη Μάρω Γερμανού πρόκειται για προσπάθεια «καταστολής ανεπιθύμητου μνημονικού υλικού».⁷¹ Ως αποτέλεσμα, ο μπεκετικός χρόνος συγγενεύει με τον καμπανελλικό.⁷² Υπάρχει, δηλαδή, ομοιότητα στον τρόπο που κλείνουν οι πτυχώσεις του χρόνου, στιγμιαία ενωμένες. Ο Κραπ, όπως κι ο Αυτός, αδυνατεί μεν να ξεφύγει από το πεδίο του παρόντος, κι ας γυρνά στην εποχή που φορούσε ακόμα κοντά παντελόνια.⁷³ οι δε περισπασμοί αδυνατούν να αναχαιτίσουν τους φανταστικούς διαλόγους, διότι εισχωρούν στον «ειρωνικό χρόνο»⁷⁴ από την τρύπα του παριστώμενου.

Αναλυτικότερα, ο Κραπ είναι ταυτοχρόνως πομπός και δέκτης. Δίαυλος για τον χαμένο παράδεισο, το μαγνητόφωνο. Ομοίως, τα αντικείμενα του καμπανελλικού ήρωα, συμπεριλαμβανομένου του ραδιοφώνου. Για το θεατή, τέλος, οι μαγνητοφωνημένες φωνές των εξωσκηνικών προσώπων επαναφέρουν το χαμένο χρόνο. Θεωρούμε πως, πλαγίως, σχολιάζεται και η –κατά τον Καμπανέλλη– «καθημερινοποίηση της ωμότητας»⁷⁵ και η βιομηχανοποίηση της ζωής. Πρόσφατο παράδειγμα χρήσης των παραπάνω, η δαντική σκηνή του Romeo Castellucci στο *Bros* (Στέγη, 2022), που μετέφερε στοιχεία του μπεκετικού μονόπρακτου. Αντίστοιχα με τη *Σαλώμη* του,⁷⁶ η αρχή της ευχαρίστησης φανερώνεται στον εξαγνισμό της ωμότητας με το (μητρικό) γάλα.

Ποια είναι άραγε η θέση των υπό εξέταση έργων στη νέα Μετρόπολις; Τα αντικείμενα πια παράγουν ήχους (βλ. κλείσιμο της διασκευασμένης *Αποικίας των τιμωρημένων*). Ίσως έχουν αισθήματα (όπως οι καρέκλες στο πιραντελλικό *Ο Άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*), ακόμη και ονόματα (βλ. *Διάλογος* του Καμπανέλλη). Είναι γνωστό, άλλωστε, πως οι αναβλητικοί άνθρωποι προσκολλώνται σε αντικείμενα – για τον Κραπ ως και «η λέξη μπομπίνα ήταν απόλαυση».⁷⁷ Ωστόσο, μακάρι να έφευγαν τα έπιπλα, κραυγάζει ο Αυτός, ξέροντας, όμως, πως δε θα συμβεί. Κι ενώ ο ίδιος θα 'θελε να φύγει, δεν μπορεί –ιδού η αμφιταλάντευση ενός Κλοβ.⁷⁸ Κατά συνέπεια, οι μπεκετικοί ηθοποιοί πάντα θα αγκαλιάζουν το μαγνητόφωνο κι οι καμπανελλικοί θα φιλούν την καρέκλα. Εκείνα δε θα τους εγκαταλείψουν, καθότι είναι «απαράλλαχτα, όπως οι πεθαμένοι».⁷⁹ Τους βοηθούν να συμπέσουν χρονικά με άλλους εαυτούς, ενώ τους επιβεβαιώνουν πως θα παλιώνουν μαζί. Η μόνη ελπίδα, που τους μένει, είναι το αύριο να έρθει ως επανάληψη του τώρα. Ελπίδα, πως το παντελόνι θα ξανασκιρτάει και θα μείνουν «με τον κώλο έξω...»,⁸⁰ και ακόμα μια μπανάνα (πεοθηλασμός) θα βρεθεί, για να θυμηθούν να γυρίσουν στη μητέρα τους. Τότε, θα ξαναζητήσουν τη γυναικεία παρουσία, έστω μέσω της Φάνυ-ψιψινάκι και άλλων ερωτικών λογοπαιγνίων, θα ξαναγίνουν λύκοι και μαϊμούδες και θα ρίξουν πάλι κάτω τη βελόνα και το κουτί. Συμπληρωματικά, δεν επιβεβαιώνεται βίωμα σεξουαλικής συνεύρεσης (υπαινιγμοί γίνονται μόνο, δίχως φανερό κατάληξη). Όσον αφορά το ματω-

⁷¹ Γερμανού, *ό.π.*, σ. 138.

⁷² Σάββας Πατσάλιδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 77.

⁷³ Samuel Beckett, *Κάθαρση και άλλα έργα*, Scripta, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 38.

⁷⁴ Χρήστος Γαλίτης, «Η τοποσήμανση ενός άλλοτε ή το πολλαπλό παρόν», Θόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 106.

⁷⁵ Βλ. το σημείωμα του συγγραφέα στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αποικία των τιμωρημένων – Αυτός και το πανταλόνι του*, αβγ, Αθήνα 1970, σ. 11.

⁷⁶ Joshua Barone, «A Cri de Coeur in a Pool of Milk: Decoding Salome in Salzburg», *The New York Times*, 3 Αυγούστου 2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/03/arts/music/salome-castellucci.html>

⁷⁷ Beckett, *Κάθαρση και άλλα έργα*, σ. 37.

⁷⁸ Καμπανέλλης, *Η αποικία των τιμωρημένων – Αυτός και το πανταλόνι του*, σ. 14.

⁷⁹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 57.

⁸⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 55.

μένο δάχτυλο και το γρατζουνισμένο μπούτι, είναι παγερά σύμβολα ενός Μεγάλου Αυνανιστή. Σκοπίμως, αναφέρομαι στον πίνακα του Salvador Dalí με σύμβολα πεοθηλασμού και ανδρικής εμμηνορροίας, που μαρτυρούν αντίστοιχη καθήλωση στο στοματικό στάδιο.

Συμπεραίνουμε, επίσης, ότι τα τεχνάσματα της αναβλητικότητας κρύβονται σε αποσιωπητικά και παύσεις (καθώς και στις αυτοερωτικές βιογραφικές αναφορές). Το παιχνίδι αρχίζει με τη συνειδητοποίηση ότι κάνει «απίστευτη σιωπή απόψε».⁸¹ Ως αντίβαρο της μοναξιάς, το παίξιμο. Εκείνο το παίξιμο της μαγνητοταινίας, της μνήμης, αλλά και του ηθοποιού. Είναι στην ουσία μια πράξη αυτοερωτική εξαιτίας του τωρινού συναισθηματικού κενού. Κι όταν οι αναπαραστάσεις ενορμήσεων (π.χ. με πρόσωπα-αντικείμενα πόθου) προκαλούν δυσαρέσκεια πέρα από ηδονή, τότε το παιχνίδι σταματά. Οι μπανάνες του Κραπ είναι απλώς ένδειξη της απώθησης.⁸² Για τον καμπανελλικό ήρωα, ο Γιώργος Πεφάνης γράφει πως «στήνει μέσα του ένα ολόκληρο θέατρο, όπου σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί ο ίδιος».⁸³ Αδυνατεί, ωστόσο, να αποβάλει τα παρακάτω φροϋδικά λόγια, που συντροφεύουν κάθε μονωδία αλλά κι ανάσα κάθε όντος: «σκοπός κάθε ζωής είναι ο θάνατος».⁸⁴

Επιλογικά, ας θυμηθούμε το σημείωμα από τις εκδόσεις αβγ, που θα μπορούσε κάλλιστα να προλογίζει τον Κραπ: «οι φθόγγοι του σπαραγμού του, αντίκρισμα των δικών μας βουβών αναστεναγμών· η σιωπηρή υποταγή του, προβολή της ίδιας μας εσωτερικής αδυναμίας» (σ. 45). Αυτή η προβολή οδηγεί τους θεατές, σύμφωνα με τον Θόδωρο Γραμματά, «εκ του ασφαλούς σε μια υπεραναπλήρωση της πραγματικής τους ζωής».⁸⁵ Πράγματι, οι θεατρόφιλοι είναι φύσει αναβλητικοί. Όμως, πάντοτε, το σβήσιμο των φώτων και το ρίξιμο της αυλαίας προοιωνίζονται το δικό μας, επερχόμενο τέλος. Ας αναβάλλουμε όμως αυτή την κουβέντα για κάποια άλλη στιγμή.

⁸¹ Beckett, *Κάθαρη και άλλα έργα*, σ. 28.

⁸² Για περισσότερα, σε σχέση με τους μηχανισμούς άμυνας του Εγώ, βλ. Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Karnac Books, Λονδίνο 1993, σ. 30-33.

⁸³ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, σ. 162.

⁸⁴ Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, σ. 64.

⁸⁵ Θόδωρος Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015, σ. 599.

Ανοικοδόμηση και ερείπωση στο έργο του Καμπανέλλη: η πολιτική διάσταση των ονείρων στον 21ο αιώνα

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ

Επιθυμώντας να αναζητήσουμε τους λόγους, που καθιστούν το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη ενεργό στις θεατρικές σκηνές της συγχρονίας μας αναπαράγοντας τόσο μέσω των παραστάσεων, όσο και των αναγνώσεων δυναμικές, που ανανεώνουν την πρόσληψή του, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τον ποιητικό ρεαλισμό του συγγραφέα μέσα από τις έννοιες της ανοικοδόμησης και της ερείπωσης, καθώς και μέσα από τις διαστάσεις της μνήμης και των ονείρων. Προκειμένου να αναλυθούν επαρκώς οι εξεταζόμενες έννοιες στη σύντομη έκταση μιας εισήγησης, θα περιοριστούμε σε ορισμένες στιγμές του καμπανελλικού κόσμου, καθώς και σε μερικές γενικότερες παρατηρήσεις.

Η έννοια της ανοικοδόμησης διαπερνά σε τέτοιο βαθμό το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που μοιάζει να γίνεται κεντρικός δραματουργικός άξονας, κατάλληλος, αφενός για τη ρεαλιστική κοινωνική προσέγγιση του συγγραφέα και αφετέρου για τη στήριξη του υπαρξιακού πλέγματος, στο οποίο κινούνται μνήμη, όνειρα και χρόνος. Στα πρώιμα έργα του, η ανοικοδόμηση εμφανίζεται ως άμεση παρουσία στο δραματικό χώρο –ως εικόνα ή ως αναγγελλόμενο γεγονός–, οι επιπτώσεις της οποίας διαφαίνονται πριν καν πραγματοποιηθεί· αργότερα φαίνεται να αποκτά έναν περισσότερο υπαινικτικό και συμβολικό χαρακτήρα. Σημαντικότερη, όμως, στον Καμπανέλλη είναι η εμφάνιση της ανοικοδόμησης ως ερείπωσης, η μετακίνηση δηλαδή από το φαινομενικά αντιθετικό δίπολο προς, αν όχι μια ταύτιση, σίγουρα ένα χiasμα.

Η μπενγιαμινική σκέψη αποτελεί πρόσφορο έδαφος και καλό οδηγό για τέτοιου είδους προσεγγίσεις· για το λόγο αυτό την αξιοποιούμε εν μέρει κι εδώ ως εργαλείο, το οποίο, στην περίπτωση του Καμπανέλλη, δε θα μπορούσε να είναι ερμηνευτικό, αλλά επικουρικό. Στη διαλεκτική σκέψη του Benjamin, αφενός τα ερείπια του αστικού κόσμου μαρτυρούν τις δυνάμεις καταστροφής και κατάρρευσης της εμπορευματικής οικονομίας, όπου αρχίζουμε ακόμα να «αναγνωρίζουμε τα μνημεία της αστικής τάξης ως ερείπια προτού ακόμα καταρρεύσουν», και αφετέρου αναδύονται ονειρικά στοιχεία, «υπολείμματα ενός ονειρικού κόσμου» μιας εποχής, που, όπως «κάθε εποχή δεν ονειρεύεται μόνο την επόμενη, αλλά ονειρευόμενη, ωθείται προς την αφύπνιση».¹

Θα μπορέσουμε, έτσι, να δούμε στον Καμπανέλλη την ανοικοδόμηση ως δύναμη ερείπιο, ως ετοιμόρροπο ατομικό και κοινωνικό αρχιτεκτόνημα· και να δούμε τη μνήμη ως μηχανισμό που αποκαλύπτει τη διαδικασία συνεχούς ερείπωσης μέσω του κατακερματισμού των ονείρων. Ταυτόχρονα, όμως, σε αυτά τα ερείπια των ονείρων εντοπίζονται και οι δυνατότητες μιας άλλης κοινωνικής αρχιτεκτονικής, όπου το υπαρξιακό ζήτημα του ατόμου διανοίγεται συνεχώς προς το πολιτικό. Η ανοικοδόμηση, συνώνυμη της προόδου για το φιλελεύθερο θετικισμό και το κυρίαρχο αφήγημα της καπιταλιστικής οικονομίας, στην πρώτη σκηνή της *Έβδομης μέρας*

¹ Walter Benjamin, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα», *Κείμενα 1934-1940* (επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης – μετ. Γιώργος Γκουζούλης), Άγρας, Αθήνα 2020, σ. 695.

της δημιουργίας,² φτάνει ως παρατηρούμενη από τους ήρωες εικόνα· δε γνωρίζουμε ακριβώς τις σκέψεις τους και τις διαθέσεις τους απέναντι στην πολυκατοικία που κτίζεται, αλλά η έκβαση της ιστορίας θα μετατρέψει αναδρομικά αυτή την εικόνα σε τραγική. Τι μεσολαβεί όμως;

Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε τρεις ταυτόχρονες κινήσεις: α) την οικοδόμηση της πολυκατοικίας –που μπορούμε να θεωρήσουμε ότι συνεχίζεται κατά τη διάρκεια του έργου– καθώς και τον γενικό οικοδομικό οργανισμό, με όλες τις συνυποδηλώσεις του, β) την όξυνση της οικονομικής ένδειας των ηρώων, που θα οδηγήσει έως την έξωση, η οποία, άλλωστε, αποτελεί μέρος του λεγόμενου *real estate*, άρα τελεί και σε άμεση σύνδεση με την οικοδόμηση, και γ) τη σταδιακή ερείπωση των ονείρων και το σωματικό αφανισμό του Αλέξη, που αποτελεί και κατά κάποιον τρόπο το τραγικό πρόσωπο του έργου.

Ας ακολουθήσουμε λίγο τα όνειρα με τις ποιητικές διατυπώσεις του συγγραφέα στην εξέλιξη της ιστορίας, σαν να ξεκινάμε από το ισόγειο του εργοταξίου και να ανεβαίνουμε κάθε φορά έναν νεόδητο όροφο:

- 1) ...μα έχω το σκοπό μου κι εγώ, τα όνειρά μου, τις σκέψεις μου! Έτσι θα αρρείς ότι χάβω μύγες, ότι δεν ξέρω τι μου γίνεται; (σ. 31)
- 2) Θα γίνω οικοπεδοφάγος. (Γελάει). Τι επαγγέλλεστε; Οικοπεδοφάγος! Δε βαριέσαι θα κάνω ότι κάνουνε όλοι. (σ. 39)
- 3) ...το πιο δικό μου εδώ που τα λέμε είναι να γίνω ζωγράφος. (σ. 40)
- 4) ...δε θέλω να το αφήσω κι αυτό στη μέση...βέβαια θα χρειαστούνε λεφτά... Άκου θα πάω σε εκείνη τη δουλειά κάτω στα τσιμέντα. (σ. 48)
- 5) Κάθε ξεκίνημά μου το φορτώνω τόσα όνειρα που δεν μπορεί να τα σούρει και σταματά. Αλλά... μήπως δεν είναι πιο καλά να κάθεται να ονειρεύεται; Στη ζωή έχεις πέντε αισθήσεις στα ονειρά σου εκατό... (σ. 52)
- 6) Ο παθός μαθός, δεν ξανακάνω το ίδιο λάθος...! Όνειρά μου με ακούτε...; Μη νομίζετε πως σας αφήνω στο έλεος του Θεού! Θα 'ρθω από άλλο δρόμο, από το σίγουρο δρόμο!... (σ. 82)
- 7) Ο άνθρωπος κατάντησε το πιο φτηνό είδος [...] Οι σπουδές, τα εφόδια, η συντροφιά στα όνειρα! Το «ναι»! Είσαι άξιος; Τι θες; Αυτό! Γίνε! Αλλά πού; Ερημιά... Κανείς για κανένα... Καμιά έφεση γύρω μας... Μια ζωή πρεσαρισμένη στη μειοδοσία...! (σ. 85)

Αν η μνήμη μας, η μνήμη του θεατή, μπορέσει τώρα να αποσπάσει την αρχική εικόνα του έργου, όπου ο Αλέξης εδώ «και μια βδομάδα τώρα χαζεύει πώς ρίχνουν το μπετόν»³, μπορούμε συγγενικά ως προς την μπενγιαμινική σκέψη, να ανιχνεύσουμε το σοκ της εικόνας, την ακινητοποίησή της ως συμβάντος, που, εν προκειμένω, εγείρει μια αμφισημία στο ίδιο το συμβάν της ανοικοδόμησης, το οποίο σήμερα δεν θα δυσκολευτούμε να αναγνώσουμε και ως ιστορικό συμβάν.

Παρόμοια κατάσταση θα συναντήσουμε και στην *Αυλή των θαυμάτων*. Η αμφισβήτηση της προόδου επανέρχεται με το ίδιο μοτίβο, η ανοικοδόμηση μπορεί να σημαίνει κάλλιστα και ερείπωση. Στην *Αυλή*, η συνεχής ερείπωση των ονείρων διαχέεται σε περισσότερα πρόσωπα, ενώ η έξωση συνδέεται άμεσα με την ανέγερση της πολυκατοικίας. Επίσης, μεταβάλλεται το

² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 2011.

³ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 22.

αντικείμενο της παρατήρησης, η αυλή, που επίσης, κατά κάποιον τρόπο, παρατηρείται και από τους μηχανικούς. Η αυλή, οι κάμαρες, τα πεζούλια, το χώμα, ακόμα για τους ήρωες, αποτελούν το επενδυμένο με τις μνήμες τους ενδιαίτημα, ενώ για τους μηχανικούς δεν είναι παρά οικόπεδο.

Α' ΜΗΧΑΝ.: (φωνάζει) Δέκα και δεκαοχτώ... Το οικόπεδο πουλήθηκε.
ΜΑΡΙΑ: Ποιο οικόπεδο;⁴

Η ερώτηση, σε αυτό το σημείο, φέρει μια εκκρεμότητα, μια αμφισημία. Αργότερα, θα ακούσουμε τη φράση «ήρθανε πάλι σήμερα και μας μετρούνε».⁵ Η αυλή αποτελεί μέρος τους, είναι το ενδιαίτημα της μνήμης και των ονείρων των κατοίκων της. Ο θεοδόλιχος, μετρώντας τις διαστάσεις του κτιρίου, μετρά και τις διαστάσεις των ανθρώπων. Αλλά η γλώσσα των μηχανικών που βρίσκονται πίσω από το θεοδόλιχο, αυτό το «τηλεσκόπιο», γνωρίζει μονάχα «νούμερα», ενώ η γλώσσα των κατοίκων, η γλώσσα της αυλής, μιλάει με λέξεις.⁶ Τα νούμερα της οικονομικής ανάπτυξης ερειπώνουν τα όνειρα και τις αναμνήσεις των ανθρώπων. Μένει μετέωρο μπροστά μας το ερώτημα της προόδου, κι έρχονται ακόμη τα λόγια του Μπάμπη στο τέλος του έργου, που, πέρα από την όψη μιας ελπίδας, φέρουν και μια βαθιά ειρωνεία: «Όλα θα φτιάξουνε... Θα δεις... Εδώ άλλοι κοντεύουν να πάνε στο φεγγάρι...».⁷

Οι ερειπωτικές καταστάσεις αυτών των δύο έργων δεν ολοκληρώνονται –πώς θα μπορούσε, εξάλλου, να ολοκληρωθεί ένα ερείπιο;– παρά μένουν σε εκκρεμότητα. Μεταγενέστερα έργα του Καμπανέλλη θα βρουν μπροστά τους αυτά τα εκκρεμή ερείπια, θα τα επεξεργαστούν σαν μνήμη και θα τα μεταθέσουν σε νέα εκκρεμότητα.

ΑΝΔΡΕΑΣ: ...θείε, ξέρετε τι αξία έχει αυτό το οικόπεδο...;
ΠΟΡΙΩΤΗΣ: ...δεν είναι οικόπεδο, είναι σπίτι...!⁸

Αν στο αντίστοιχο διαλογικό μέρος της *Αυλής των θαυμάτων* υπήρχε μια αμφιβολία, μια αντίσταση στην αποδοχή του κυνισμού της διατύπωσης, εδώ δεν υπάρχει κι επομένως, η απάντηση είναι ρητή. Στο έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, στο οποίο ανήκει η σύντομη παραπάνω στιχομυθία, η ανοικοδόμηση και η εμπορευματοποίηση πολιορκούν ένα παλιό αστικό σπίτι. Η διαφορά δεν έγκειται μονάχα στο λαϊκό-αστικό, αλλά επιπλέον στο γεγονός ότι, εδώ, το μέσα γίνεται ο κυρίαρχος χώρος. Βρισκόμαστε, όπως παρατηρεί ο Γιώργος Πεφάνης, σε «ένα μισοερειπωμένο θέατρο του παρελθόντος».⁹ Ως τέτοιο θα το αντιμετωπίσουμε εδώ και θα επιδιώξουμε συγχρόνως μια προσέγγιση του μηχανισμού ανάδυσης της μνήμης μέσα σε αυτά τα ερείπια.

Στην οικεία Ποριώτη συμβαίνει μια κοσμογονία. Τα μισοερειπωμένα πράγματα μεταμορφώνονται σε «σοφά όντα», «τα βλέπουν όλα, τα ανέχονται όλα», «δε χάνουν την ψυχραιμία τους, δεν μεροληπτούν και, όταν αποφασίζουν να πουν κάτι, είναι πάντα σωστό...!» και

⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 127.

⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 155.

⁶ Πιο κάτω, θα δούμε στο έργο του Καμπανέλλη την ανόργανη ύλη των πραγμάτων να μεταμορφώνεται.

⁷ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 185.

⁸ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε' (Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια, Ο δρόμος περνά από μέσα, Ο επικήδειος)*, Κέδρος, Αθήνα 1992, σ. 141.

⁹ Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 44.

κυρίως «έχουν πολύ δυνατή μνήμη γι' αυτό και αποφεύγουν να μιλούν...».¹⁰ Δεν επιχειρείται από τον αφηγητή η παραμικρή περιγραφή αυτών των πραγμάτων, γιατί δε θα μπορούσε να συμβεί: έτσι θα είχε συλληφθεί η ουσία τους και θα περιορίζονταν το πολύ σε αναμνήσεις. Τις αναμνήσεις μπορεί να τις περιγράψει κανείς με λόγια, σε αντίθεση με την ίδια τη μνήμη, που απαιτεί άλλους τρόπους προσέγγισης, και δεν συλλαμβάνεται στο σύνολό της. Η μνήμη ως τέτοια, εξάλλου, θα μπορούσαμε να πούμε, αποτελεί ένα ερείπιο. Ο Ποριώτης επιλέγει την περιδιάβαση ανάμεσα σε αυτούς τους αποθετήρες της μνήμης και το παραμιλητό: «παραμιλώ, άρα υπάρχω»,¹¹ θα πει ανατρέποντας τον καρτεσιανό ορθολογισμό, γιατί μόνο έτσι μπορεί να καταδυθεί στη μνήμη, παραμιλώντας ανάμεσα σε σπαράγματα.

Αξίζει, σε αυτό το σημείο, να σταθούμε σε αυτή την αποστροφή του λόγου, που προηγείται της παραπάνω φράσης, την εμπλοκή δηλαδή της συγγραφής, που καταλήγει στο «έτσι, αντί να γράφω, παραμιλώ». Αν το αντιστρέψουμε, λοιπόν, και το μετατρέψουμε σε «αντί να παραμιλώ γράφω», ίσως αναγνώσουμε την προσπάθεια του συγγραφέα να περιδιαβεί το χώρο της μνήμης μέσω της γραφής, να δημιουργήσει αυτό το «μισορειπωμένο θέατρο του παρελθόντος», γιατί μονάχα μέσω των ερειπίων, των σπαραγμάτων, είναι δυνατή η περιδιάβασή της – με πιο ξεκάθαρο τρόπο, βέβαια, θα παρουσιαστεί αυτό το σχήμα στη δομή του *Μια συνάντηση κάπου αλλού*. Ο Καμπανέλλης γράφει προλογίζοντας το *Δρόμο περνά από μέσα*: «Όταν νιώσεις έτοιμος ν' αρχίσεις να γράφεις, έχεις παραδοθεί σ' αυτό που γράφεις κι αυτό “σε πάει”».¹² Στο *Ο Δρόμος περνά από μέσα*, αυτό που τον «πηγαίνει» μοιάζει να είναι τα μη ανθρώπινα όντα πολύ περισσότερο από ό,τι τα ανθρώπινα. Τα πρόσωπα μιλούν πολύ, ίσως με εξαίρεση τη Γλυκερία, μα ο λόγος τους μοιάζει αδύναμος μπροστά στη φωνή των πραγμάτων και των μη ανθρώπινων ζώων. Κι ο συγγραφέας θα κάνει τη φωνή τους να ακουστεί μέσα από τις ποιητικές εικόνες του έργου.

Το χιάσμα ανοικοδόμηση-ερείπωση θα αποδοθεί με τον πληρέστερο τρόπο με την εικόνα της λεύκας και των πουλιών. Το σπίτι κατεδαφίζεται και η λεύκα της αυλής του κόβεται για να πάρει τη θέση τους μια πολυκατοικία. Τα πουλιά φτάνουν σε κατάσταση «απόγνωσης» και «αλλοφροσύνης», αντιδρούν με απελπισία μπροστά στην καταστροφή. Πάσχουν όπως οι ξεριζωμένοι άνθρωποι, και όσα δε βρίσκουν τραγικό τέλος, γίνονται «πρόσφυγες». Τα πουλιά φαίνεται να δένονται με τη μνήμη και την κατοίκηση περισσότερο από τα ανθρώπινα πρόσωπα του έργου: για τα πουλιά δεν υπάρχει το πέπλο της προόδου· μπορούν να κατανοήσουν την καταστροφή ως τέτοια, ως απόλυτη, δίχως περιστροφές. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τα έπιπλα και τα σκουλήκια που τα κατοικούν και τα κατατρώγουν («ήχοι από τις χαράδρες της αιωνιότητας»)¹³. Ο χρόνος, αυτό το αδηφάγο τέρας, μπορεί να διατηρήσει τις τρεις διαστάσεις του –παρόν, παρελθόν και μέλλον– και τη ροή ανάμεσα σε αυτές. Τα πρόσωπα φαίνονται παγιδευμένα μονάχα σε μια διάσταση, ο κύριος Ποριώτης και η Γλυκερία στο παρελθόν, ενώ οι υπόλοιποι σε ένα συνεχές παρόν.

Η εισβολή του εμπόρου στην πραγματικότητα εμπορευματοποιεί τις μνήμες και το χρόνο. Είναι η μια όψη της εκποίησης, ενώ η άλλη παραμένει η μόνιμη απειλή της κατεδάφισης, της οικοπεδοποίησης της οικίας. Αυτό το εσωτερικό τοπίο που πολιορκείται, αυτό το ερείπιο που δεν έχει ακόμα καταρρεύσει, θα αποκαλύψει τόσο την επερχόμενη ερείπωση των εσωτερικών τοπίων των ηρώων, όσο και την αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ τους. Από τον *Αόρατο θίασο*

¹⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε'*, σ. 105.

¹¹ Καμπανέλλης, *ό.π.*

¹² Καμπανέλλης, *ό.π.*

¹³ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 139.

κι έπειτα, η ανοικοδόμηση αποκτά έναν πιο υπαινικτικό χαρακτήρα. Η μνήμη της εξέλιξης της ανοικοδόμησης φτάνει σε εμάς έμμεσα, από τους χώρους των διαμερισμάτων και τα αντικείμενα που περιέχονται, από αξίες και χρήσεις, από τις υποσχέσεις της ανάπτυξης, που κατέρρευσαν ή από τις αντιθέσεις ανάμεσα σε κάποια οικονομική ευμάρεια και σε μια εσωτερική ένδεια των προσώπων. Το τελευταίο αποκτά μεγάλη έμφαση στον *Αόρατο θίασο*. Σε αυτό το έργο ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε πια μόνο με εσωτικά τοπία και φαντάσματα. Ένα πλούσια επιπλωμένο διαμέρισμα μιας πολυκατοικίας γίνεται ο χώρος, όπου επιστρέφουν τα προδομένα όνειρα σαν εφιάλτες. Η πρόσβαση στη μνήμη, για ακόμα μία φορά, αδυνατεί να συνυπάρξει με τον ορθό λόγο· οχήματα της μνήμης είναι, εδώ, τα όνειρα, οι πρωταγωνιστές της ιστορίας. Οι προαναφερθείσες αντιθέσεις φτάνουν από τα όνειρα ως δριμύ κατηγορώ: «η πολυτέλεια είναι τα οφέλη σου από την ταπείνωσή μου... εδώ δεν είναι αίθουσα, είναι τόπος εκτελέσεων».¹⁴ Το κείμενο είναι διάσπαρτο με τέτοιου είδους φράσεις, άλλες κατηγορηματικές κι άλλες με αιχμηρή ειρωνεία. Το αρχιτεκτόνημα, ατομικό και κοινωνικό, αποκαλύπτει την ερειπιακή του κατάσταση.

Θεωρούμε πως ο Καμπανέλλης, στο σύνολο του έργου του, δε δημιουργεί τους ήρωές του ούτε ως άτομα, ούτε ως μέρη μόνο ενός κοινωνικού συνόλου, αλλά ως πρόσωπα, που περικλείουν τις δύο παραπάνω διαστάσεις, χωρίς να προκρίνει τη μία έναντι της άλλης. Έτσι, όταν τα πρόσωπα πάσχουν από έλλειψη ονείρων, αποτέλεσμα της διαρκούς εγκατάλειψής τους, πάσχει καταρχήν η επικοινωνία μεταξύ των προσώπων –χαρακτηριστικό στοιχείο στον *Αόρατο θίασο*– και κατά συνέπεια το κοινωνικό αρχιτεκτόνημα. Σε αυτό έγκειται αυτό που αναγνωρίζω εδώ ως πολιτική διάσταση των ονείρων. Γιατί, μέσω αυτών, έρχεται η αποκατάσταση των τριών διαστάσεων του χρόνου –παρελθόν, παρόν, μέλλον–. Μέσω αυτών μπορούμε να καταδυθούμε όχι στις αναμνήσεις, που έχουν έναν παγιωμένο χαρακτήρα, αλλά στο θραυσματικό σώμα της μνήμης, σε ένα παρελθόν, που δε δομείται μονάχα από ιστορικές προδηλότητες, αλλά και από δυνατότητες που δεν πραγματοποιήθηκαν, όνειρα που εγκαταλείφθηκαν, είτε για το κυνήγι ενός εύκολου κέρδους, είτε εξαιτίας αποφάσεων των νικητών της ιστορίας.

Για τον ίδιο τον Καμπανέλλη ως πρόσωπο, ο μηχανισμός των ονείρων και της μνήμης μοιάζει με μετωνυμία της γραφής και η επιμονή στη γραφή μοιάζει με την αγωνία του να μην εγκαταλείψει τα όνειρα. Μπορούμε να το παρατηρήσουμε στα έργα, όπου μιλάει με άμεσο τρόπο για το συγγραφέα, όπως στα έργα *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* και *Ποιος ήταν ο Κύριος...*;¹⁵ ή στις άφθονες αποστροφές του λόγου, που είναι διάσπαρτες στο έργο του. Αλλά, κυρίως, νομίζω πως μπορούμε να το εντοπίσουμε στον τρόπο της γραφής του, σε αυτό τον ιδιαίτερο ποιητικό ρεαλισμό που, παρά το ρεαλιστικό κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο είναι ισχυρά δεμένο με την εποχή των έργων, τα απελευθερώνει από αυτήν. Το βλέπουμε, τέλος, στην επιλογή μιας λογοτεχνικής γραφής για τη συγγραφή της μαρτυρίας του *Μαουτχάουζεν*.¹⁶

Η απουσία ονείρων αποτελεί εμπόδιο στη συνεννόηση. Στη σκιά μιας ακόμα μεγάλης πολεμικής σύρραξης που συνεχίζεται στην Ουκρανία, νομίζω πως το ερώτημα από το οποίο εκκίνησαν οι σκέψεις μας απαντάται θετικά: χρειαζόμαστε τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στις θεατρικές σκηνές της συγχρονίας μας, γιατί τα όνειρα που βρίσκονται σε κυκλοφορία στο έργο του μαρτυρούν το πολιτικό πρόσταγμα του ίδιου του ονειρεύεσθαι.

¹⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο γορίλας και η Ορτανσία)*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 74-75.

¹⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ' (Γράμμα στον Ορέστη, Ο δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Ίψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο Κύριος..., Ο Κανείς και οι Κύκλωπες)*, Κέδρος, Αθήνα 1994.

¹⁶ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα 1981.

Ζητήματα καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας στην *Ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΕΥΘΥΜΙΑ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Αλληλοεπικοινωνία δραματολογικής και ποιητικής δημιουργίας. Στοιχεία καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας

Η τέχνη ανθεί και παράγεται, όπου υπάρχει κρίση και προβληματισμός. Αυτός ο αναστοχαστικός χαρακτήρας, που τη διακρίνει, είναι πάγιος, καθώς ο καλλιτέχνης μέσω του έργου τέχνης δύναται να αναφερθεί σε κάθε ζήτημα που τον προβληματίζει και τον ενδιαφέρει. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι φορές που στο έργο τέχνης θίγονται ζητήματα και κρίσεις για το ίδιο το καλλιτεχνικό μέσο: ποιοι είναι οι στόχοι του; Πότε (υπό ποιες προϋποθέσεις) είναι αριστοτεχνικό; Ποια η φύση του επαΐοντα δημιουργού; Κατά αυτόν τον τρόπο, γεννιέται η λεγόμενη «καλλιτεχνική αυτοαναφορικότητα»¹ όπου ο πατέρας του έργου τέχνης χρησιμοποιεί το δημιούργημά του με μία διάθεση εσωστρέφειας και καλλιτεχνικού, ομφαλοσκοπικού χαρακτήρα.² Έτσι, μέσα από το έργο τέχνης αναδεικνύονται ιδέες και προβληματισμοί για τη φυσιογνωμία της τέχνης.

Με τη σειρά της και *Η ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη θέτει τέτοια ζητήματα. Η δεξιοτεχνική και, σε βάθος, γραφή του συγγραφέα θίγει την αλληλοεπικοινωνία δραματολογικής και ποιητικής παραγωγής.³ Η σχέση μεταξύ των δύο είναι αλληλένδετη, καθώς ο συγγραφέας πλάθει ένα θεατρικό έργο (προαναφερόμενη «δραματολογική παραγωγή»), στο οποίο, μεταξύ άλλων, προβάλλει τους προβληματισμούς του για μία άλλη μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, την ποίηση. Στη συγκεκριμένη, επομένως, περίπτωση τα διακειμενικά στοιχεία αυτοαναφορικότητας εκφράζονται μέσω της αλληλοεπικοινωνίας και του διαλόγου των δύο αυτών τεχνών.⁴ Έτσι, το θεατρικό έργο προβάλλει τις ιδέες που αφορούν την ποίηση δηλώνοντας τη ρευστότητα οριοθέτησης των καλλιτεχνικών ειδολογικών ορισμών και διακρίσεων. Αναμφίβολα, εκφραστής αυτού του καλλιτεχνικού διαλόγου εντός του έργου είναι ο Κίμωνας (ποιητής και ομοφυλόφιλος) και, δευτερευόντως, όλος ο περίγυρός του (Καίτη, Ντίνος). Μέσω αυτών των προσώπων παρατηρείται μία μετάβαση στον ποιητικό κόσμο και στην ατμόσφαιρα των νέων, που τους καθιστά καινοφανείς σε σχέση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου. Σαφέστερα, διακρίνονται από μεγάλη απαισιοδοξία, έντονες υπαρξιακές αναζητήσεις, εκκεντρικότητα ύφους και προσωπικότητας, ανία και τρυφηλότητα⁵ ενίοτε από διάθεση αυτοταπείνωσης και νιχιλισμού, από ένα έντονο πνεύμα αυτοσαρκασμού και αυτοειρωνίας, από

¹ Γιάννης Σφακιαννάκης, *Θέατρο εν θεάτρω*, Βάκων, Αθήνα Φεβρουάριος 1974, σ. 32-34· Ιωάννα Αλεξανδρή, *Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματολογία της δεκαετίας του 1990*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2022, σ. 93-95.

² Ιωάννα Αλεξανδρή, *Ο λόγος των πραγμάτων*, σ. 93-95.

³ Ιωάννα Αλεξανδρή, *ό.π.*

⁴ Ιωάννα Αλεξανδρή, *ό.π.*

έλλειψη αυτογνωσίας και, ως εκ τούτου, πάγια αναζήτηση των βουλήσεών τους, αλλά και από εσωτερικά αδιέξοδα.⁵

Αυτός ο ιδιόμορφος τρόπος, με τον οποίο σχιαγραφείται ο κεντρικός καλλιτέχνης (Κίμων) και οι φίλοι του, (που, παρότι δεν είναι ομότεχνοι, είναι εν πολλοίς ομοϊδεάτες του) έχει πολλαπλή ερμηνεία σε σχέση με τη στόχευση των συγγραφικών προθέσεων: σε ένα πρώτο πλάνο θίγεται, σίγουρα, η αρνητική επιρροή, που ασκεί ένα, κατά βάση, ανισόρροπο και ήπια φρενοβλαβές περιβάλλον στο Δημήτρη, τον καταληκτικά αυτόχειρα χαρακτήρα.⁶ Ειδικότερα, δεν είναι λίγες οι φορές, όπου οι νέοι φίλοι του αντιμετωπίζουν το θάνατο με ανορθόδοξο και ανώριμο τρόπο αποδίδοντάς του ιδιότητες μίας επιφανειακής ευθυμίας. Ως προς αυτό, οι χαρακτήρες αυτοδιακωμωδούνται στην αντίληψη του θεατή/αναγνώστη του έργου, καθώς προσπαθούν να καταστήσουν οικείο (κατά τη γνώμη μου, με ανεπιτυχή τρόπο) το κατεξοχήν άγνωστο για όλους τους ανθρώπους (που είναι ο θάνατος). Η προσέγγισή τους σε ένα ζήτημα εμβάθυνσης και αναστοχασμού είναι παντελώς αντι-φιλοσοφική, καθώς αντιμετωπίζουν το θάνατο με έναν ανώριμο, ονειροπόλο χαρακτήρα, που τελικά τους καθιστά φλύαρους. Η ιδιομορφία της προσωπικότητας που τους διακρίνει, τους κάνει να πιστεύουν ότι η ζωή και η σημασία της είναι υπερεκτιμημένες. Εάν αναλογισθούμε, μάλιστα, την καταληκτική έκπληξη του Κίμωνα για το θάνατο του Δημήτρη μπορούμε να διακρίνουμε την εκ των προτέρων επιπόλαια οπτική, με την οποία αντιμετωπίζουν το ζήτημα.

KIMΩN: ... Όσοι έχουν να πάνε κάπου πρέπει να πάνε, κι όσοι δεν έχουνε πρέπει να βγούνε... (Σηκώνεται παίρνοντας και τα φανάρια). Όχι δεν ανεβαίνω, δεν μπορώ ν' ανέβω... Καλημέρα σας... Το λέω ειλικρινά... Καλημέρα σας... Καλημέρα σας... (Γυρίζει προς τη Μαρίνα)... Σας παρακαλώ... πέστε μου καλημέρα... (Κοιτάζει γύρω του και ύστερα πηγαίνει μία προς τα' δω, μία προς τα' κει, σαν να μη ξέρει για πού να τραβήξει).⁷

Συμπληρωματικά, ο καινοφανής τρόπος απόδοσής τους θίγει την αναπόφευκτη ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει τον καλλιτέχνη και τον διακρίνει από το σύνολο.⁸ Ως προς αυτό, είναι ενδεικτική η έντονη αντίθεση, που επικρατεί μεταξύ του Κίμωνα, του Ντίνου και της Καίτης, με τον αντίστοιχο κόσμο τόσο του πάνω, όσο και του κάτω ορόφου του έργου.⁹ Κατά τη γνώμη μου, ο Καμπανέλλης σε αυτήν την περίπτωση πλάθει μία εκδοχή των ανυπότακτων νέων, η οποία αφορά τη σχέση που εκτυλίσσεται μεταξύ του ποιητή με το κοινωνικό σύνολο και τον περίγυρό του.¹⁰ Η επικοινωνία μεταξύ τους είναι ανύπαρκτη και χαώδης, γεγονός που δημιουργεί

⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών έργων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 33 (2001), σ. 180-182.

⁶ Αθανάσιος Μπλέσιος, *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 46-48.

⁷ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 276.

⁸ Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 103.

⁹ Στέλλα-Μαρία Μουζούρη, *Αφήγηση και θέατρο. Μία αφηγηματολογική προσέγγιση στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Λευκωσία 2017, σ. 104-106.

¹⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 25-27 και 96-98· Μπλέσιος, *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας*, σ. 104-106.

στο έργο δύο επίπεδα που εκφράζονται, κατά κύριο λόγο, μέσω του διαφορετικού τρόπου, με τον οποίο αξιοποιεί ο Καμπανέλλης τη γλώσσα.¹¹

Σαφέστερα, στη περίπτωση του Κίμωνα και της συνδιαλλαγής του με τους οικείους του, λαμβάνει χώρα ένας έντονα γλαφυρός, επικοινωνιακός κώδικας, διανθισμένος με πολλά στοιχία καθαρεύουσας (αξιοποίηση ποιητικής εκφοράς του λόγου στον τρόπο έκφρασης του ποιητή). Μάλιστα, αυτή η χρήση της γλώσσας εντείνει τον ετερόκλητο χαρακτήρα που επικρατεί στη σχέση του κόσμου της πραγματικότητας (που συμβολικά εκφράζεται μέσω της οικογένειας του Δημήτρη και των προσφύγων) με τον κόσμο της ποίησης (Κίμωνα, Ντίνο, Καίτη).¹²

KIMΩN: Το περιδέραιόν σου, Σαλώμη, το περιδέραιόν σου... Φορούσε στο λαιμό της το Αιγαίο πέλαγος... Θα 'θελα να σε αγαπήσω με πάθος... Αλλά το πάθος το έκλεψαν όλοι οι πολιτικοί, οι ιερείς, οι δικηγόροι... Κι όλοι εκείνοι που υπερασπίζονται ξένες υποθέσεις επί πληρωμή...¹³

[...]

KIMΩN: Η μαμά μου είναι μια δικογραφία... ο μπαμπάς μου μία συγκινητική αγόρευση στο Τριμελές... το πατρικό μας σπίτι μία εκκρεμής απόφασις στο Εφετείο, οι φίλοι μου φαντάσματα βιβλίων... Ω Άμλετ... Άμλετ... Η Οφηλία τρελάθηκε, η Οφηλία πνίγηκε...¹⁴

Κοντολογίς, η εισαγωγή της καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας στο έργο καθιστά εντονότερη τη σκληρότητα και τη φθορά της πραγματικότητας, που διακρίνεται από ιεράρχηση, κοινωνικές ανισότητες, αθέμιτη εκμετάλλευση του ισχυρότερου εις βάρος του αδυνάμου (κοινωνικές παθογένειες, που αποδίδονται συμβολικά μέσω της σκηνογραφικής επιλογής της σκάλας και της διώροφης πολυκατοικίας).¹⁵ Απεναντίας, λαμβάνει χώρα ο καταπραϊντικός, ανακουφιστικός χαρακτήρας και η κατευναστική λειτουργία της τέχνης (έστω και εάν είναι εφήμερη). Αυτή αποτελεί νάρκωση και μέσο ανοσίας, παροδικής επούλωσης των τραυμάτων και, ως εκ τούτου, δύναται να αποτελεί καταφύγιο για μία κοινωνία και πραγματικότητα, που είναι επιβλαβής για τη ψυχολογική υγεία του ανθρώπου, της οποίας αποτελεί μέρος της.¹⁶

Δεν είναι τυχαίες, άλλωστε, οι κατ' επανάληψη αναφορές σε υπερρεαλιστές ποιητές, από τους οποίους το έργο του Κίμωνα έχει αποσπάσει θετικές κριτικές. Η αναφορά στον υπερρεαλισμό δεν είναι τυχαία, καθώς παραπέμπει στη διαμόρφωση ενός καλλιτεχνικού κόσμου, όπου επικρατεί το παραμύθι, το χρώμα, το όνειρο και η θαλπωρή της φαντασίας.¹⁷ Ο υπερρεαλισμός, όπως δηλώνει και το όνομά του, υπερβαίνει το ρεαλιστικό και ως εκ τούτου τη σκληρή, αποτρόπαιη πραγματικότητα με τη βαναυσότητα και τρωτότητα που τη χαρακτηρίζει, προκειμένου να οδηγήσει τον αποδέκτη της στον κόσμο της αλληγορίας και του παραμυθιού, που είναι υπεράνω κάθε έκθεσης σε κινδύνους.¹⁸

¹¹ Μπλέσιος, ό.π.

¹² Μουζούρη, *Αφήγηση και θέατρο*, σ. 104-106.

¹³ Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', σ. 222.

¹⁴ Καμπανέλλης, ό.π.

¹⁵ Αλεξανδρή, *Ο λόγος των πραγμάτων*, σ. 516-518.

¹⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 54-56.

¹⁷ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σ. 79-82.

¹⁸ Λίνος Πολίτης, ό.π.

Μάλιστα, η ένταξη των ποιημάτων του Κίμωνα στον υπερρεαλισμό, οι θετικές κριτικές από ομότεχνους υπερρεαλιστές και τα αυτολεξεί δάνεια από άλλα ομοειδή ποιητικά έργα προδίδουν τη φυσιογνωμία της προσωπικότητας του Κίμωνα: όντας ένα πρωτοπόρο, καινοφανές πνεύμα σε σχέση με όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες αποκαλύπτει το μη λογικό χαρακτήρα του μέσα από την, επίσης, πρωτοπόρα, υπερρεαλιστική τέχνη που πλάθει.¹⁹ Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το δάνειο από τον Κώστα Ταχτσή (η παρακάτω αναφορά εντός εισαγωγικών), που προβάλλεται στο έργο μέσα από τα λεγόμενα του Κίμωνα:

KIMΩΝ: Ένα λεφτό... Ξεχάσαμε το επιτύμβιο... Μουσική, παρακαλώ... Οι δυτικοί άνεμοι χαμηλότερα... Ευχαριστώ... Επίγραμμα εις ιδανικόν αυτόχειρα...
«Πήρε μία σφαίρα και τη φύτεψε
σε μία γλάστρα άδεια
του' χανε πει ότι ο θάνατος
βγάζει ωραία λουλούδια».²⁰

Επομένως, ο ιδιόμορφος τρόπος απόδοσης του Κίμωνα φανερώνει την αδιαφορία (και δευτερευόντως την ανυπακοή ή σύγκρουση, καθώς αυτά ορίζουν εντονότερα το Δημήτρη) του νέου καλλιτέχνη για έναν κόσμο που δεν τον αγγίζει, δεν τον συγκινεί και δεν τον αφορά. Η τέχνη προβάλλεται απέναντι στην καθεστηκυία και τις πατροπαράδοτες, στερεότυπες συμβάσεις. Σε αυτήν, όμως, την αντίθεση δεν υπάρχει τόσο συγκρουσιακή προοπτική, αλλά υπογράμμιση του απελευθερωτικού χαρακτήρα που διακρίνει, φύσει και εγγενώς, την καλαίσθητη έμπνευση και δημιουργία.²¹ Μάλιστα, η έλλειψη αυτοεκτίμησης του Κίμωνα για το έργο του και η μη καθολική αποδοχή της ποίησής του αντανακλά τις αισθητικές έριδες που επικρατούσαν στην εποχή συγγραφής του έργου (1958).²² Η καλλιτεχνική αυτοαναφορικότητα, δηλαδή, που διακρίνει το έργο αντανακλά τους προβληματισμούς της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς σε σχέση με το χαρακτήρα της ποίησης, τις δυνατότητες της ίδιας και τη δέουσα αποστολή της.²³ Έτσι, επέρχεται το διαχρονικό στίγμα του έργου λόγω του πανανθρώπινου και οικουμενικού χαρακτήρα που διακρίνει την τέχνη.

Ειδικότερα, η παρουσίαση του Κίμωνα ως ονειροπαρμένου και περιθωριοποιημένου πλάσματος από την κοινωνία, αλλά και η έλλειψη αυτοεκτίμησης, που τον διακρίνει, αποτελεί έμμεση αμφισβήτηση της επάρκειάς του.²⁴ Αυτό, με τη σειρά του, πηγάζει από την κριτική που άσκησαν διανοητές και άνθρωποι του πνεύματος της εποχής σε σχέση με το ρόλο της ποίησης απέναντι στη ζωή και στη δυνατότητά της να αποκρυσταλλώνει προβλήματα και κρίσεις του βίου. Εάν αναλογισθούμε, μάλιστα, ότι, μέσω του Κίμωνα, ανατροφοδοτείται μία πρόδηλη υπερρεαλιστική ποιητική ταυτότητα, τονίζεται περαιτέρω η ένταξη τόσο του έργου του, όσο και του ίδιου στην πραγματικότητα, που μόνο μυθική και ονειρική δεν είναι (όπως τα ποιήμα-

¹⁹ Βάλτερ Πούχγερ, *Φιλολογικά και θεατρολογικά Ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 94.

²⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 223.

²¹ Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 132-134· Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Άγρας, Αθήνα 2012, σ. 39-41.

²² Νίκος Δασκαλοθανάσης, *ό.π.*

²³ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *ό.π.*

²⁴ Σφακιανάκης, *Θέατρο εν θεάτρω*, σ. 79-81.

τα που γράφει).²⁵ Ως εκ τούτου, η κριτική, που άσκησε μία πρώτη μερίδα της μεταπολεμικής γενιάς σε σχέση με την αδυναμία της ποίησης να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της κοινωνικής πραγματικότητας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο, καθίσταται η αιτία της έμμεσης αναίρεσης και αμφισβήτησης της αξίας της.²⁶ Ο ετερόκλητος χαρακτήρας, δηλαδή, του υπερρεαλισμού ειδικότερα και της ποίησης γενικότερα (μιας καλαίσθητης δημιουργίας, δηλαδή, που εκφράζεται με εργαλεία μεταφοράς, αλληγορίας και συνειρμού) απέναντι σε μία ευπρόσβλητη πραγματικότητα καθιστά απαγορευτική την αλληλοεπικοινωνία μεταξύ τους και τη δημιουργία μιας αλληλένδετης σχέσης.²⁷ Έτσι, ματαιώνεται η δύναμη της ποίησης και της τέχνης ευρύτερα σε σχέση με την επιρροή που δύνανται να ασκούν στον παραλήπτη τους. Η αναγνώριση, ότι η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο και ότι δεν είναι ένα αρκετά αποτελεσματικό μέσο για την καταπολέμηση κοινωνικών παθογενειών, συνίσταται στην αιτία της εξ ολοκλήρου ματαιώσής της και όχι μίας μερικής αμφισβήτησής της.²⁸

Εάν αναλογισθούμε, μάλιστα, ότι ο πρωτοπόρος, υπερρεαλιστής καλλιτέχνης (όπως ο Κίμωνας) και μία ευρύτερη μερίδα διανοητών της εποχής αρνούνται εσκεμμένα να απεικονίσουν την πραγματικότητα, δε συναινούν, δηλαδή, στην πεποίθηση ότι η αλήθεια δύναται να αποτελεί μέσο αξιοποίησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μπορούμε να κατανοήσουμε την εκούσια άρνηση του καλλιτέχνη για τη σχέση ζωής και τέχνης.²⁹ Αυτή η δυσαρμονία μεταξύ του ποιητικού περιεχομένου και της ιστορικής πραγματικότητας γεννά καίριους προβληματισμούς σε σχέση με την ωφέλεια της καλλιτεχνίας και την ανθρωπιστική αξία της. Αυτές οι αισθητικές αναζητήσεις αποτελούν σημείο αναφοράς για τον Καμπανέλλη, διότι είναι δρων υποκείμενο των καιρών του, μέρος και μάρτυρας αυτού του διαλόγου (ενίοτε της σύγκρουσης) σε σχέση με τη λειτουργία και την αποστολή της τέχνης.³⁰ Ο συγγραφέας, όντας ένας ευαισθητοποιημένος διανοητής, έχοντας κοινές αναζητήσεις και ανησυχίες για τις δυνατότητες της τέχνης μπολιάζει το έργο του με σημεία αναφοράς αυτού του εσωτερικού, καλλιτεχνικού διχασμού σε σχέση με τη ποιητική παραγωγή.³¹

Πιστεύω, μάλιστα, ότι η απόδοση της φυσιογνωμίας του Κίμωνα μέσω της σύζευξης ποίησης και ομοφυλοφιλίας τον καθιστά εν πολλοίς στερεότυπη φιγούρα χωρίς ουσιαστικότερο βάθος. Δεν είναι ολοκληρωμένος και βαθύς χαρακτήρας. Η επιλογή, δηλαδή, έκφρασης μιας ονειροπαρμένης παρουσίας με ήπια τα στοιχεία αυτοδιακωμώδησης και αυτογελοιοποίησης είναι ο λόγος, για τον οποίο ο Καμπανέλλης μέσω του έργου του δηλώνει έμμεσα (υπό το προσωπείο των θεατρικών του χαρακτήρων) τη δυσανασχέτησή του για τη νέα γενιά των προοδευτικών διανοούμενων της Αριστεράς.³² Ακόμη δε και η σαφής αναφορά της μερικής αποδοχής της ποιητικής παραγωγής και η έλλειψη αυτοπεποίθησης του Κίμωνα αποκαλύπτει ότι η ποίησή του δεν είναι καθολικά αποδεκτή, ότι δεν έχει αποκτήσει αισθητικό βάρος καθιέρωσης λόγω του διχασμού που επικρατεί εσωτερικά στους καλλιτέχνες και δημιουργούς. Προπαντός, όμως, αποκαλύπτει την κριτική που ασκεί ο Καμπανέλλης στην ποιητική πρωτοπορία της εποχής του

²⁵ Σφακιανάκης, ό.π.

²⁶ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, σ. 75-77.

²⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο κρυφός ήλιος του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 142-143.

²⁸ Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή», σ. 81-83.

²⁹ Μουζούρη, *Αφήγηση και θέατρο*, σ. 99-101· Δημήτρης Τσατσούλης, *Ιφενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 18-20.

³⁰ Τσατσούλης, ό.π.

³¹ Τσατσούλης, ό.π.

³² Τσατσούλης, ό.π.

(ενδοκειμενική προβολή των «πιστεύω» του συγγραφέα και έντονος καλλιτεχνικός, κριτικός προσανατολισμός μέσα από το έργο του).

Κατά τη γνώμη μου, η έμμεση αμφισβήτηση ενός υπερρεαλιστή ποιητή, ο οποίος, μάλιστα, διακρίνεται από μία, εν πολλοίς, αλλοτριωτική επίδραση στον κεντρικό πρωταγωνιστή του έργου (το Δημήτρη), για τον οποίο ο θεατής/αναγνώστης τρέφει αισθήματα συμπόνοιας και συμπάθειας αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ένδειξη της ένταξης του Καμπανέλλη στους συντηρητικούς, ορθόδοξους κριτικούς και όχι στην ανανεωτική, πρωτοπόρα πτέρυγα της κριτικής της αριστεράς που, μεταξύ άλλων, θέτει προς διάλογο ζητήματα καλλιτεχνικής υφής στην εποχή του.³³ Έτσι, ο Καμπανέλλης αμφισβητεί τις δυνατότητες και τον αφομοιωμένο χαρακτήρα του ελληνικού μοντερνισμού στη τέχνη. Όντας, δηλαδή, και ο ίδιος απόγονος της καθιερωμένης, παραδοσιακής κριτικής εκφράζει τις ενστάσεις του σε σχέση με τους τρόπους, με τους οποίους μία μερίδα των ομότεχνών του εκλαμβάνει την ανανέωση του κριτικού, ποιητικού λόγου (και σε ένα δεύτερο επίπεδο της τέχνης ευρύτερα).³⁴ Επειδή είναι και ο ίδιος ενεργός εκφραστής αυτού του διαλόγου και μέρος της ορθόδοξης κριτικής της εποχής του στο συγκεκριμένο έργο, προβάλλει θετικά τα παραδοσιακά πρότυπα και τις ορθόδοξες τεχνοτροπίες. Για αυτό, εισάγει στοιχεία καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας στο κείμενό του, προκειμένου να υιοθετήσει μία ειρωνική αποστασιοποίηση απέναντι στον ποιητή του θεατρικού έργου του.³⁵

Επομένως, στην *Ηλικία της νύχτας* γινόμαστε μάρτυρες μιας αξιοπρόσεκτης αντιστροφής: η καλλιτεχνική αυτοαναφορικότητα, οι αυτολεξεί ποιητικές ετεροαναφορές και η αλληλοεπικοινωνία των τεχνών (εν προκειμένω μέσω των προβληματισμών σε σχέση με τη ποίηση, που είναι ενταγμένοι σε θεατρικό έργο), παρότι αποτελούν μοτίβα μιας γνήσιας μοντέρνας δραματολογικής παραγωγής, που απευθύνεται στο σύγχρονο κόσμο του 20ού αιώνα και που αντιστρατεύεται παλαιότερες συμβάσεις σε σχέση με το ορθό λογοτεχνικό, ποιητικό ή θεατρικό έργο, εισέρχεται, προκειμένου να εκφράσει τις ενστάσεις για τα ιδανικά που πρεσβεύει ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης του έργου, ο Κίμωνας!³⁶ Η δεξιοτεχνία, επομένως, της καμπανέλλικής δραματοουργίας ως προς αυτό το σημείο υφίσταται στο γεγονός της αυτοαναίρεσης του μοντέρνου, που παρουσιάζεται με στερεότυπα χαρακτηριστικά ήπιας υπονόμησης. Ως εκ τούτου, ο συγγραφέας, παρότι δεν πιστεύει στην ορθότητα των αντιλήψεων της ανανεωτικής κριτικής της εποχής του, φαίνεται ότι γνωρίζει την τελευταία και προπαντός ότι έχει τη δυνατότητα να εφαρμόσει, μέσω του θεατρικού του λόγου, πρωτοποριακά χαρακτηριστικά, με στόχο να τα φαλκιδεύσει και να ασκήσει έμμεση αρνητική κριτική σε αυτά.

Συμπερασματικά, τα στοιχεία καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας, που εμποτίζουν το έργο, καθιστούν έντονη την παρέμβαση της ματιάς του ίδιου του συγγραφέα και δημιουργού του έργου στα καλλιτεχνικά σημεία των καιρών του. Αυτό το αποστασιοποιητικό σημείο δηλώνει τη συγγραφική ευφυΐα του Ιάκωβου Καμπανέλλη και τη δυνατότητά του να υπονομεύσει τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις που θεωρεί ανεπαρκείς, μέσα όμως από τη χρήση μοτίβων και στοιχείων, που ορίζουν οι ίδιες. Αυτός ο ενδοκειμενικός διάλογος για την ουσία, την αποστολή της τέχνης μέσα από τη γραφή του θεατρικού του έργου (ενός άλλου έργου τέχνης δηλαδή) συνιστά ένα αριστοτεχνικό δραματοουργικό γνώρισμα στο έργο.

³³ Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, σ. 113-115· Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 12-14.

³⁴ Νίκος Χουρμουζιάδης, *ό.π.*

³⁵ Νίκος Χουρμουζιάδης, *ό.π.*

³⁶ Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή», σ. 57-59.

Ο Πάνω και ο Κάτω Κόσμος. Η πολιτική σηματοδότηση της μεταγραφής του μύθου της Περσεφόνης στο έργο του Καμπανέλλη

ΕΥΓΕΝΙΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥ

Φανταστείτε έναν κόσμο, όπου η οικολογική ισορροπία παραμένει αδιατάρακτη, στην κοινωνική ζωή ανθίζουν η φιλοσοφία, οι καλές τέχνες, η ποίηση, η λογοτεχνία, έναν τόπο, όπου κανείς δεν αγχώνεται για το μέλλον του, γιατί αυτό είναι εξασφαλισμένο και τα πάντα είναι δωρεάν. «Ουδείς χρωστά, ουδείς έχει λαμβάνειν, ουδείς αποταμιεύει».¹ Έναν κόσμο χωρίς «σφαγές, ταραχές και ανατροπές», όπου τα μέλη του απολαμβάνουν πλήρη ισότητα. Αν αυτός ο κόσμος σας φαίνεται γοητευτικός και θα επιθυμούσατε διακαώς να ζήσετε σε αυτόν, καλωσορίσατε στον «χαρούμενο, κωμικοτραγικό»² Κάτω Κόσμο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, όπως αυτός αποτυπώνεται στο θεατρικό του έργο *Μια κωμωδία*.

Το έργο γράφτηκε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90 και, συγκεκριμένα, τη διετία 1995-1997.³ Θεωρείται, μάλιστα, ότι μαζί με τα έργα *Τελευταία πράξη* και *Μια συνάντηση κάπου αλλού* συμπληρώνει την «τριλογία της επιστροφής»,⁴ μια τριλογία με σημείο αναφοράς το χρόνο και το θάνατο. Η *Μια κωμωδία* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο Ηρώδειο το 2002, σε σκηνοθεσία Γ. Μιχαηλίδη στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας,⁵ και, στη συνέχεια (2007-2008), στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος,⁶ σε σκηνοθεσία Γ. Ρεμούνδου ως «μουσι-

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ' (Μια συνάντηση κάπου αλλού, Η τελευταία πράξη, Μια κωμωδία)*, Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 247.

² «Είναι ένας πολύ χαρούμενος κωμικοτραγικός κόσμος. Θα έκανα διακοπές ευχαρίστως εκεί», δηλώνει ο Καμπανέλλης, στο Καλλιόπη Εξάρχου, «Η φανταστική παράσταση του θανάτου στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια Κωμωδία*», Ν. Χρυσόχοος – Μ. Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σελ. 401.

³ Όπως δηλώνει στη Μυρτώ Λοβέρδου, την ιδέα για το έργο ο συγγραφέας την είχε στο μυαλό του για είκοσι ολόκληρα χρόνια κατά τα οποία την επεξεργαζόταν, βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «*Μια κωμωδία του Κάτω Κόσμου*», *Το Βήμα*, 23 Ιουνίου 02, <https://www.tovima.gr/culture/mia-kwmwdia-toy-katw-kosmoy/>

⁴ Σύμφωνα, δε, με τον Πούχνερ, στα τρία αυτά έργα ανιχνεύονται στοιχεία, που υποδηλώνουν την ταυτόχρονη επεξεργασία τους, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 830.

⁵ Ταυτότητα της παράστασης. Σκηνοθεσία: Γ. Μιχαηλίδης, μουσική: Θ. Αντωνίου, κοστούμεια: Α. Ντούτση, σκηνικά: Κ. Καμπανέλλη, χορογραφίες: Δ. Μιχαηλίδου. Ηθοποιοί: Γ. Τσιτσόπουλος, Χ. Διαβάτη, Μ. Χρυσομάλλης, Ι. Ψαρράς, Γ. Δεγαΐτης, Σ. Μπιμπίλας, Δ. Γιαννόπουλος, Χ. Καγιάς, Χ. Σταμπόγλης, Δ. Σιγαλός κ.ά. Θέατρο Ηρώδου Αττικού, 25-27 Ιουνίου 2002, Θέατρο Γης, Θεσσαλονίκη, 7 Ιουλίου 2002, Βεάκειο, Πειραιάς, 11 Ιουλίου 2002.

⁶ Ταυτότητα της παράστασης. Σκηνοθέτης: Γ. Ρεμούνδος, σκηνικά: Α. Δαγκλίδης, κοστούμεια: Κ. Μπρέισγουελ, σύνθεση: Γ. Στούπελ, χορογραφία: Χ. Μανταφούνης, φωτισμός: Χ. Γιαλαβούζης, μουσική διδασκαλία: Βουδούρης Νίκος. Ηθοποιοί: Α. Αγγέλου, Π. Αργυριάδης, Μ. Γούναρης, Δ. Διακοσάββας, Χ. Ζαφειριάδου, Θ. Ιγνιτιάδης, Ν. Καπέλιος, Μ. Καραμήτρη, Β. Λακουμέντα, Θ. Μανωλούδη, Α. Παλάντζα, Ν. Παναγιωτίδης, Σ. Πανδής, Α. Πα-

κο-χορευτικό πολυθέαμα».⁷

«Κάποια στιγμή αισθάνθηκα την ανάγκη να γράψω μια κωμωδία. Και την έγραψα! Στα έργα μου υπήρχε πάντα μια υπόκρουση κωμικών στοιχείων, ακόμη και στα πιο τραγικά. Τώρα ήρθε η ώρα να το γλεντήσουμε...».⁸ Έτσι παρουσιάζει το έργο ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στη συνέντευξη τύπου, πριν από την πρεμιέρα στο Ηρώδειο. Η πρόθεσή του να το γλεντήσει τόσο ο ίδιος, όσο και οι θεατές είναι εμφανής. Ο Κάτω Κόσμος παρουσιάζεται ως ειδυλλιακό τουριστικό θέρετρο δίπλα στην Αχερουσία λίμνη, ένα καλοκαιρινό απόγευμα.⁹ Καμία σχέση με τα στερεότυπα, που μπορεί να έχουμε στο μυαλό μας για αυτόν. Στον Άδη της *Μιας κωμωδίας* επικρατεί το φως και η καλή διάθεση, παρουσιάζοντας όλα τα χαρακτηριστικά μιας ουτοπικής κοινωνίας· μιας κοινωνίας στην οποία γίνεται σύζευξη της *Ουτοπίας* του Τόμας Μουρ και της μυθικής Νεφελοκοκκυγίας των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη. Πράγματι, στον απομονωμένο αυτό τόπο –χώρο ιδανικής συγκατοίκησης θεών, ανθρώπων και ηρώων– έχει επιτευχθεί ένα ιδεατό πολιτικό σύστημα.

Στο πολυπρόσωπο έργο παρελαύνουν όλοι οι μυθικοί χαρακτήρες, που συνδέονται με τον Άδη, αλλά όχι μόνο. Ο Πλούτωνας, ο ψυχοπομπός Ερμής, ο Χάρωντας, ο Αιακός, ο Κέρβερος, η Περσεφόνη και ήρωες, όπως ο Ηρακλής, κυνικοί φιλόσοφοι, ποιητές, στρατηγοί, πρόσωπα που παραπέμπουν σε έργα του Λουκιανού –όπως η κυρία Κρωβύλη με τις πέντε κόρες της–¹⁰ συναντούν καθημερινούς «σύγχρονους» ανθρώπους, όπως τον κύριο Ιωάννου με τη σύζυγό του, την κυρία Έρση, και πολλούς άλλους, ανάμεσά τους και πρόσωπα που παραπέμπουν σε χαρακτήρες προηγούμενων έργων του Καμπανέλλη.¹¹

Ο Κάτω Κόσμος του Καμπανέλλη δε διατηρεί το διαχωρισμό των αρχαίων Ελλήνων, δηλαδή τον Τάρταρο για τους ασεβείς και τα Ηλύσια Πεδία ή τα νησιά των Μακάρων για τους ευσεβείς. Είναι μια ευτυχισμένη χώρα, που τη λούζει το φως και οι κάτοικοί της βρίσκονται σε τέλεια ευδαιμονία. Ο ίδιος ο μυθολογικός άρχοντας του Κάτω Κόσμου, ο Πλούτωνας, τη χα-

παδημητρίου, Κ. Παπαδόπουλος, Β. Σεϊμένης, Γ. Σιαμισιάρης, Μ. Σιώνας, Γ. Τσάτσαρης, Κ. Χαλκιάς, Χορευτές: Κ. Αντωνιάδου, Β. Βαλάσης, Α. Γεωργιάδου, Κ. Κύρκου, Ι. Μάρτος, Β. Πουλή, Ο. Πούλιου, Χ. Χανδρουλίδης, Χ. Στέργιος, Μουσικοί: Π. Ανδρέογλου, Σ. Κόιας, Ι. Λιόλιος, Φ. Φίλκας, Μονή Λαζαριστών – Σκηνή Σωκράτης Καραντινός (16/11/2007 - 24/02/2008).

⁷ Έτσι τη χαρακτηρίζει ο Γ. Ρεμούνδος στο σκηνοθετικό του σημείωμα, βλ. ιστοσελίδα ΚΘΒΕ, <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=6162/>

⁸ [χ.σ.] «Μια κωμωδία του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Ηρώδειο», *Η Καθημερινή*, 20 Ιουνίου 2002, <https://www.kathimerini.gr/culture/mia-komodias-kampanelli-irodeio/>

⁹ Οι σκηνικές οδηγίες είναι απόλυτα σαφείς: «Χρόνος και Χώρος. Χρονολογία καμιά. Πάντως είναι καλοκαίρι και μάλλον απόγευμα. Ο χώρος θυμίζει παραλιακό πεζόδρομο σε θέρετρο με παλιά καλή ιστορία. Ζαρντινιέρες με καλλωπιστικά φυτά, φανοστάτες και παγκάκια με περίτεχνους στύλους και ποδαρικά [...] Στη δεξιά πλευρά η Πύλη –επίσης ευρύχωρη και φροντισμένη– με την επιγραφή ΜΟΝΟ ΑΦΙΞΕΙΣ», Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 244.

¹⁰ Ο χαρακτήρας της Κρωβύλης (η οποία ωθεί τις πέντε κόρες της στην πορνεία) θα μπορούσε να έχει διαχειμενική σύνδεση με την ομώνυμη ηρώίδα του εταιρικού διαλόγου του Λουκιανού, *Κρωβύλη και Κόριννα*, στο οποίο η χήρα Κρωβύλη κάνει ακριβώς το ίδιο, βλ. Λουκιανός, *Εταιρικοί Διάλογοι*, ψηφιακό βιβλίο, eBooks4Greeks.gr, Αθήνα 2011, σ. 24-28. Ο Πεφάνης, ωστόσο, θεωρεί ότι η Κρωβύλη συνδέεται διαχειμενικά με την προαγωγό Βουτία από το έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 109.

¹¹ Στη σκηνή της άφιξης των νεκρών στον Κάτω Κόσμο παρατηρείται διαχειμενική σύνδεση τόσο με το έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, στη σκηνή όπου οι Ρωμαίοι τουρίστες αποβιβάζονται στη Ρόδο, βλ. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 837, αλλά παρατηρείται και διαχειμενική σύνδεση ηρώων του Καμπανέλλη, όπως ο χαρακτήρας του Ηρακλή, ο οποίος διαρκώς δέχεται απορρίψεις στα προτεινόμενα υπερφιλόδοξα αναπτυξιακά του σχέδια παραπέμποντας στον Αλέκο Σταθάκη της *Εβδομης μέρας της δημιουργίας*.

ρακτηρίζει «ολόκληρο παράδεισο». Ο ίδιος, βέβαια, έχει γίνει πρόεδρος με σύμβαση αορίστου χρόνου, ενώ η γυναίκα του, η Περσεφόνη, περνάει τα καλοκαίρια με τη μητέρα της, τη Θεά Δήμητρα.

Ο Πλούτωνας εμφανίζεται στην εναρκτήρια σκηνή του έργου και απευθύνει στους κατοίκους τις εξαγγελίες και τις προγραμματικές του δηλώσεις. Ως γνήσιος σύγχρονος πολιτικός έχει έναν πιστό βοηθό, τον Αιακό, ο οποίος φαίνεται να έχει γράψει το διάγγελμα που εκφωνεί. Έτσι, ό,τι δε θυμάται ή αδυνατεί να εκστομίσει ο Πλούτωνας –«πλουτοπαραγωγικές πηγές», «υπερπαραγωγική και υπερκαταναλωτική κοινωνία», «αγοραστικός κορεσμός», «επενδυτικό αδιέξοδο», «αθέμιτος ανταγωνισμός», «μακροοικονομικό χάος»– εκφέρεται συμπληρωματικά από τον Αιακό, προκειμένου να περιγραφεί η διαφθορά του Πάνω Κόσμου, σε αντίθεση με τον Κάτω. Οι εξαγγελίες ολοκληρώνονται με το συμπέρασμα, ότι έχει συντελεστεί ένα θαύμα και ο Κάτω Κόσμος αποτελεί την ιδανική πολιτεία. Το συμπέρασμα αυτό καταχειροκροτείται από το ακροατήριο, που σπεύδει να τραγουδήσει ως επικύρωση όσων έχουν ειπωθεί από τον Πλούωνα:

«Αν υπάρχει κάποια χώρα
Πολιτεία της ομορφιάς
Της ξαλαφρωμένης σκέψης
Και της έξυπνης χαράς
Με ισότητα μοιραία
Είν' η χώρα μας η ωραία».

Το μοτίβο της κατάβασης στον Κόσμο των Νεκρών είναι ένα θέμα που συναντάμε στην παγκόσμια λογοτεχνία από τα πανάρχαια χρόνια – η ομηρική *Νέκυια*, η κατάβαση της Ιστάρ, η *Άλκηστη* του Ευριπίδη, οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη, η *Θεία κωμωδία* του Δάντη, οι *Νεκρικοί διάλογοι* του Λουκιανού είναι μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις του.¹² Ο Καμπανέλλης, όμως, χρησιμοποιεί το μοτίβο, για να μιλήσει για τον Πάνω Κόσμο. «Ο “άλλος κόσμος” είναι αυτός εδώ ο κόσμος. Η σάτιρα και η διακωμώδηση που κάνω αφορά τις εδώ καταστάσεις», αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του.¹³ Καθώς, μάλιστα, ο συγγραφέας θεωρεί ότι δε νοείται θέατρο που να μην είναι πολιτικό,¹⁴ το *Μια κωμωδία* μετατρέπεται σε καυστική πολιτική σάτιρα. Πολύ σύντομα, η ουτοπία θα αρχίσει να αποκαλύπτει τις αποσπασματικές διεργασίες που συντελούνται εντός της, από τη στιγμή που ο Κάτω Κόσμος έχει εμπορικές δοσοληψίες με τον Πάνω –χαρακτηριστικά είναι τα υπερκοστολογημένα ανταλλακτικά της βάρκας του Χάροντα–, αλλά, κυρίως, από τη στιγμή που ο Πλούτωνας αποφασίζει να διαφημίσει το βασίλειό του, για να προσελκύσει κόσμο, μιας και το αυξημένο προσδόκιμο όριο ζωής στον Πάνω Κόσμο έχει μειώσει τις αφίξεις στον Κάτω.

Για να αποβάλει δε τη ρετσινιά, ότι ο Κάτω Κόσμος «είναι κάτι σαν άσυλο για αυτούς που δεν έχουν στον ήλιο μοίρα»,¹⁵ αποφασίζει να είναι επιλεκτικός και να προσελκύσει «τον καλό κόσμο». Δηλαδή, τους ευκατάστατους του Πάνω Κόσμου, οι οποίοι ερχόμενοι φέρουν μαζί τους και όλες τις παθογένειες του κόσμου τους. Κάτι που πράττουν αφενός γιατί το θέ-

¹² Βλ. Περφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 66-67.

¹³ Μ. Λοβέρδου, «Μια κωμωδία του Κάτω Κόσμου», *Το Βήμα*, 23 Ιουνίου 02, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/mia-kwmwdia-toy-katw-kosmoy/>

¹⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 43.

¹⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 249.

λουν καιαφετέρου, γιατί με τα χρήματά τους το μπορούν, αφού βρίσκουν στρωμένο το έδαφος από τον Ερμή, ο οποίος, ως φερέφωνο του Δία, διασαλεύει την προηγούμενη τάξη επιζητώντας το οικονομικό κέρδος. «Από παντού έχει την μίζα του, Γραφεία Τελετών, νεκροταφεία, ανθοπωλεία», αναφέρει ο ίδιος ο Πλούτωνας,¹⁶ που δεν μπορεί, όμως, να κάνει τίποτα γι' αυτό, καθώς ο Ερμής ως ανιψιός του, αλλά κυρίως ως γιος του Δία δεν μπορεί να πέσει σε δυσμένεια ή να απολυθεί.¹⁷

ΠΛΟΥΤΩΝΑΣ: θα τον είχα βγάλει εγώ από ψυχοπομπό ξέρεις πόσοι επιστήμονες με παρακαλάνε γι' αυτή τη θέση; καθηγητές ψυχολογίας, μεταψυχολογίας
 ΧΑΡΩΝ: ...αλλά είναι ανιψιός σας...
 ΠΛΟΥΤΩΝΑΣ: και κάτι χειρότερο, γιος του Δία... που φυσικά μου τον φόρτωσε για να μας παρακολουθεί και να του δίνει ραπόρτο...! Θα τον είχα διώξει προ πολλού εγώ, αλλά δε θέλω να δείξω αδυναμία...! Γι' αυτό πρόσεχε τον...

Έτσι κι αλλιώς, τόσο ο Ερμής, όσο και ο Ηρακλής αλλά και ο Αιακός, αποκαλώντας διαρκώς τον Πλούτωνα «θείο», καθιστούν σαφές ότι ο νεποτισμός έχει διαβρώσει και τον πλουτώνιο «Παράδεισο».

Παρόλο που εύκολα μπορεί να μπει κανείς στον πειρασμό να αναζητήσει τις αναλογίες και να ταυτίσει πρόσωπα του έργου με πρόσωπα της ελληνικής πολιτικής σκηνής της δεκαετίας του '90, πιστεύουμε ότι δε θα ήταν δίκαιο ούτε για το έργο ούτε για το συγγραφέα. Γιατί μπορεί συνολικά το έργο του Καμπανέλλη «να προϋποθέτει την κοινωνική συνθήκη, μέσα στην οποία τα πρόσωπα της δράσης ενεργούν», σύμφωνα με τον Κ. Γεωργουσόπουλο,¹⁸ διαθέτει, όμως, διαχρονικότητα. Έτσι και στο *Μια κωμωδία*, κατά τη γνώμη μας, ο συγγραφέας δεν υποκύπτει στον πειρασμό του σύγχρονου και του εφήμερου. Υπάρχουν, βέβαια, αναφορές στις πολιτικές παθογένειες και αναπαράγονται με κριτική διάθεση η επικρατούσα πολιτική συνθήκη της περιόδου, στην οποία γράφτηκε, η ορολογία και οι πολιτικές στοχεύσεις της εποχής της «ευμάρειας», πλαστής ή όχι. Επιπλέον, με έναν υπόγειο, λεπτό τρόπο, ο λόγος του συγγραφέα παραπέμπει στις εσωκομματικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην παραδοσιακή και την εκσυγχρονιστική πτέρυγα του επί πολλά χρόνια κυβερνώντος κόμματος, του ΠΑΣΟΚ, αφού ο Πλούτωνας ως παραδοσιακός –ή όπως τον χαρακτηρίζουν, οπισθοδρομικό¹⁹– έρχεται σε αντιπαράθεση με τους εκσυγχρονιστές υπουργούς του και τα ανίψια του.

Οι αναφορές, όμως, αυτές λειτουργούν περισσότερο ως όχημα για να περιγραφεί η, τροχοδρομημένη από την Ευρωπαϊκή Ένωση, μετατροπή της Ελλάδας σε μεταπρατικό και διαμετακομιστικό κέντρο, όπου πυλώνες της οικονομίας αποτελούν ο τουρισμός, οι υπηρεσίες, ο τζόγος, οι επικοινωνίες και οι υπερ-εργολαβίες στο σχεδιασμό και την ανάθεση μεγαλεπήβολων, όσο και αμφίβολων, έργων φαραωνικών διαστάσεων, στο όνομα της ανάπτυξης. Έτσι, κατ' αναλογία, ο ίδιος ο Ηρακλής οραματίζεται την αποξήρανση της Αχερουσίας και την κατασκευή μιας μεγάλης γέφυρας με αυτοχρηματοδότηση, μέσω παραχώρησης του έργου για πενήντα

¹⁶ Καμπανέλλη, *Θέατρο*, ό.π., σ. 253.

¹⁷ Καμπανέλλη, ό.π.

¹⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ανάπτυξη ως ρεμούλα», *Τα Νέα*, 15 Ιουλίου 2002.

¹⁹ ΗΡΑΚΛΗΣ: «...θείε, είστε οπισθοδρομικός». ΠΛΟΥΤΩΝΑΣ: «...και πολύ καλά κάνω...! ανόητε...», Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμος Ζ, σ. 254.

χρόνια σε ιδιωτική εταιρεία, αντιπροτείνοντας την οδική μεταφορά ως μέσο μετάβασης των νεκρών στον Άδη. Ο Κάτω Κόσμος κατατέμενεται σε οικόπεδα και προσφέρεται για δημιουργία πολυτελών παραθεριστικών κατοικιών, ξενοδοχείων και καζίνο. Μέχρι να επιστρέψει ο Πλούτωνας από τις διακοπές του, τα δάση έχουν αποψιλωθεί, οι λόφοι έχουν ισοπεδωθεί, και ολόκληρος ο Κάτω Κόσμος έχει πωληθεί από τους «εκσυγχρονιστές» υπουργούς σε ιδιώτες επενδυτές. Το μοντέλο του σύγχρονου καπιταλισμού, το νεοφιλελεύθερο μοντέλο της *made in Greece* ανάπτυξης, ανατέμενεται σε οκτώ επεισόδια μιας πικρής σάτιρας, που διαδραματίζεται στον Κάτω Κόσμο, με το Φαίδρο, ως φορέα αντιπολιτευτικού λόγου, να καταγγέλλει τα ντόπια και ξένα διαπλεκόμενα συμφέροντα και να αιτείται «ένα νέο πολιτικό γίγνεσθαι με ανθρώπινο πρόσωπο! Ένα κράτος δικαίου!», αποσπώντας την υποστήριξη των πολιτών του Κάτω Κόσμου των ίδιων πολιτών, οι οποίοι, ωστόσο, σε κάθε σκηνή διαλαλούν με τα τραγούδια τους τα «θέλω» της υπερκαταναλωτικής, νεοφιλελεύθερης κοινωνίας άνευ φραγμών και ορίων.

Ο Καμπανέλλης το γλεντάει κυριολεκτικά. Ανατρέποντας τις ισορροπίες του Κάτω Κόσμου ανατρέπει την ίδια την ιδέα του θανάτου και τη μετατρέπει σε ένα πανηγύρι ζωής, αφού οι νεκροί της *Μίας κωμωδίας* είναι ανθρώπινα όντα, που κινούνται από τις επιθυμίες που επιτάσσει η σάρκα. Οι νεκροί του δεν είναι αιθέρια όντα, δεν είναι σκιές, αποτελούνται από ύλη ζώσα.²⁰ Επιθυμούν το γλέντι, το φαγοπότι, το σεξ, την καλοπέραση. Παραμένουν άνθρωποι με ισχυρά, όσο και μάταια «θέλω», τα οποία, εντέλει, καθορίζουν την ανθρώπινη υπόστασή τους.

ΠΛΟΥΤΩΝΑΣ: τι θα ήταν ο καημένος ο άνθρωπος χωρίς αυτά τα θέλω...; Τα εντέλει μάταια «θέλω»... ματαιότατα...! Ένα ζών και μισό! Αυτά τα «θέλω» τους είναι η ύλη του ονείρου, το όνειρο η ουσία του ύπνου, και ο ύπνος νυχτερινός ή αιώνας, ο μόνος ζωτικός εντελώς δικός του χώρος.²¹

Η επιστροφή της Περσεφόνης βρίσκει έναν Κάτω Κόσμο σε πλήρη διάλυση: πληρωμένα δημοσιεύματα προαναγγέλλουν εκλογές αβαντάροντας το αντιπολιτευτικό κόμμα του Φαίδρου, ενώ ο καταρρακωμένος Πλούτωνας είναι ανήμπορος να αντιδράσει. Η ίδια η Περσεφόνη αποδίδει τη διάλυση «στη βλάβη των ανδρών να ανταγωνίζονται μεταξύ τους»²² και ειδικά στον ανταγωνισμό του Πλούτωνα με το Δία. Στέκει, ωστόσο, στοργική απέναντι στο σύζυγό της και του συμπαραστέκεται, προκειμένου να βρει το κουράγιο να προχωρήσει σε «κάθαρση» και πάταξη των εκφυλιστικών φαινομένων, για τα οποία ευθύνεται η κυβέρνηση του.

Ο Πλούτωνας αποφασίζει να προχωρήσει σε ανακρίσεις και απόδοση ευθυνών, αλλά και στο κλείσιμο των συνόρων. Ο Κάτω Κόσμος δεν πρόκειται να δεχτεί άλλους νεκρούς, «το κλείνει το μαγαζί»,²³ καθώς δε θέλει ο Παράδεισός του να μετατραπεί σε Κόλαση. Υποβάλλει την παραίτησή του στο Δία, με τον οποίο διαπληκτίζονται σφοδρά σε ένα διάλογο, όπου ακούμε μόνο τον Πλούτωνα. Και, ενώ το έργο φτάνει στο τέλος του, οι κάτοικοι του Κάτω Κόσμου, οι οποίοι πρέπει αναγκαστικά να επιστρέψουν στον Πάνω, με ένα τραγούδι αποποιούνται τις

²⁰ Για το λόγο αυτό και η παρομοίωση του Κάτω Κόσμου με Παράδεισο ή Κόλαση –κατά περίπτωση– από τον Πλούτωνα δεν μπορεί να συσχετιστεί με τη χριστιανική παράδοση, βλ. και Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 66.

²¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 281.

²² Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 300.

²³ Το κλείσιμο του Άδη χαρακτηρίζεται ως «υποκρυπτόμενη ευχή αθανασίας» από το Βαρβέρη στην κριτική του, βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Θάνατος ο μέγας κομματάρχης, ένας μοραλιστικός φαρισαϊκός μύθος του Ι. Καμπανέλλη», *Η Καθημερινή*, 2 Ιουλίου 2002.

ευθύνες τους για το χάος που έχει δημιουργηθεί, με το σκεπτικό πως, αν έγιναν καθάρματα, αυτό οφείλεται στους θεούς –πολιτικούς αρχηγούς μήπως;– που τους έπλασαν κατ’ εικόνα και καθ’ ομοίωση. Το φινάλε ολοκληρώνεται με «αριστοφανικό» τρόπο.²⁴

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Καμπανέλλης ασχολείται με τον Κάτω Κόσμο και τον μύθο της Περσεφόνης. Το 1956, ενώ έχει ήδη γυριστεί η *Στέλλα* και συνεργάζεται με τον Κούνδουρο στον *Δράκο*, υπογράφει και το σενάριο της ταινίας *Η αρπαγή της Περσεφόνης*.²⁵ Το σενάριο αποτελεί πιστή μεταγραφή του μύθου της Περσεφόνης, τον οποίο ο συγγραφέας τοποθετεί σε μια αγροτική περιοχή της Ελλάδας τη δεκαετία του ’50, το Πανωχώρι και το Κατωχώρι, που βρίσκονται σε διαρκή έχθρα «από τότε που οι άνθρωποι απέκτησαν την κακή συνήθεια να θέλουν να τρώνε κάθε μέρα», όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής στην αρχή της ταινίας.²⁶ Το Κατωχώρι είναι πλούσιο μέρος με καλλιεργήσιμα εδάφη και αρχοντικά σπίτια, ενώ το Πανωχώρι μια άγονη γη με μόνο πλεονέκτημα τα νερά του, τα οποία όμως καταλήγουν στο Κατωχώρι και ποτίζουν τα χωράφια των πλούσιων γαιοκτημόνων, με ελάχιστο αντίτιμο στην κοινότητα του Πανωχωρίου. Η μόνιμη επωδός, που συνοδεύει κάθε Πανωχωρίτη, είναι το «Ψωμοζήτησης» και αυτό, γιατί διαρκώς ζητάνε δουλειά στα χωράφια των Κατωχωριτών, για να ζήσουν τις οικογένειές τους. Το επιχείρημά τους είναι ότι ο πλούτος του Κατωχωρίου βασίζεται στα νερά του δικού τους χωριού. Όταν οι Κατωχωρίτες αποφασίζουν να διεκδικήσουν δικαστικά την αποκλειστική χρήση των νερών –με το επιχείρημα ότι «όποιος έχει τη γη, πρέπει να έχει και τα νερά»– οι Πανωχωρίτες οδηγούνται σε απόγνωση, και ξεσπά γενικευμένη κρίση με επεισόδια έντασης εθνικού διχασμού, παρά τον κωμικό τους χαρακτήρα.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Και επειδή το θέμα είναι δημόσιο παίρνουν όλοι μέρος. Πρόεδροι γαιοκτήμονες ακτήμονες παπάδες ταχυδρόμοι, μαθητούδια, γαϊδάροι, δυναμίτες και φυσικά ο έρωτας.²⁷

²⁴ Το έργο διαθέτει εκλεκτική συγγένεια με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη. Δεν είναι μόνο η ιδέα της κατάβασης στον Κάτω Κόσμο ή η υιοθέτηση του αριστοφανικού μοντέλου για το χαρακτήρα του Ηρακλή, ούτε καν η περιφορά του νεκρού στην τελική σκηνή σε μια αντίστροφη πορεία προς τον Πάνω Κόσμο. Οι κάτοικοι του Κάτω Κόσμου της *Μιας κωμωδίας*, που τραγουδούν σχεδόν σε κάθε εικόνα, αποτελούν κάλλιστα έναν, αριστοφανικής υφής, Χορό, ο οποίος εντέλει κάνει και την παράβασή του, όταν, στο τέλος του έργου, όλοι οι ηθοποιοί απευχόμενοι τους ρόλους τους και τραγουδούν ως θίασος τον επίλογο του έργου.

²⁵ Ταυτότητα της ταινίας. Σενάριο: Ι. Καμπανέλλης, σκηνοθεσία: Γ. Γρηγορίου, διεύθυνση φωτογραφίας: Γ. Καλογεράτος, Γ. Δανάλης, μουσική: Α. Κουνάδης, μοντάζ: Γ. Τσαούλης, μακιγιάζ: Ν. Βαρβέρης, βοηθοί σκηνοθέτη: Π. Γλυκοφρύδης, Ε. Θαλασσινός, Γ. Πετρίδης, σκρίπτ: Β. Ζιώγας, βοηθοί οπερατέρ: Γ. Γκοτζογιάννης, Μ. Κασσιμάτης, ηχοληψία: Γ. Νιαγάσας, μακέτες τίτλων: Μ. Αργυράκης, διεύθυνση παραγωγής: Α. Σταυράκος, παραγωγή: Α. Σταυράκος-Ανζεργός, Ηθοποιοί: Β. Διαμαντόπουλος, Α. Κατσέλη, Μ. Σταπάλου, Κ. Καζάκος, Κ. Δεληγιάννης, Η. Μαχαίρας, Ο. Μακρής, Α. Διανέλλος, Γ. Κάσδαγλης, Σ. Καρράς, Γ. Οικονόμου, Σ. Νοταρά, Γ. Πρινέας, Σ. Παππάς, Α. Τζανετάκος, Χ. Νάζος, το μπαλέτο της Α. Παπαρίζου και οι κάτοικοι του χωριού Πολιτικά της Εύβοιας.

²⁶ Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσα στο γραπτό σενάριο (βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, *Σενάρια και Σεναριογράφοι του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996) και στην τελική εκδοχή της ταινίας, και πολλές σκηνές είτε παραλήφθηκαν, είτε τροποποιήθηκαν. Για παράδειγμα, στο σενάριο υπάρχει ο ρόλος ενός δημοσιογράφου, ο οποίος δεν εμφανίζεται στην ταινία. Αντ’ αυτού, φαίνεται να επιλέχθηκε ένας αφηγητής, τον οποίο, ωστόσο, δεν βλέπουμε. Λαμβάνουμε υπόψη το σενάριο στην ανάλυσή μας, ωστόσο οι πληροφορίες που συμπεριλαμβάνουμε στην εισήγηση αντλούνται αποκλειστικά από την ταινία.

²⁷ Λυκούργος Σταυράκος (παραγωγός) – Γρηγόρης Γρηγορίου (σκηνοθέτης), *Η Αρπαγή της Περσεφόνης*, κινηματογραφική ταινία (1956), Ψηφιακό Αρχείο Ταινιοθήκης της Ελλάδος, 03.04”.

Οι αναλογίες με το μύθο της Περσεφόνης είναι προφανείς, αν και υπάρχει η αντιστροφή του πάνω και κάτω. Η θεά Δήμητρα μετατρέπεται σε κυρά-Δήμητρα και είναι η μεγαλύτερη γαιοκτήμονας του Κατωχωρίου (του Πάνω Κόσμου στην πραγματικότητα), η οποία, εκτός από τη μεγάλη της περιουσία, έχει και μια όμορφη κόρη, την Περσεφόνη. Και το Πανωχώρι (αντιστοίχως Κάτω Κόσμος) έχει το φτωχό αλλά σπουδαγμένο –με έξοδα της κοινότητας– Πλούτωνα, ο οποίος πρωτοστατεί στον αγώνα για τη διεκδίκηση δουλειάς και δικαιοσύνης για όλο το χωριό και όχι μόνο για τον εαυτό του. Τέλος, στην ιστορία που στήνεται, βρίσκει θέση και ο Δίας, με τη μορφή ενός τσαχπίνη, ερωτύλου, δίκαιου και συμπονετικού Ζακυνθινού ενωμοτάρχη. Αυτός συλλαμβάνει την ιδέα να καλλιεργήσει το ήδη υπάρχον ενδιαφέρον ανάμεσα σε Πλούτωνα και Περσεφόνη, ώστε αυτό να μετατραπεί σε έρωτα και τελικά σε γάμο, προκειμένου να συγχωνευτούν εκτός από τις δυο φαμίλιες και τα δυο χωριά, και να μονοιάσουν, έτσι, οι κάτοικοί τους.

Η ταινία αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα γραφής του ελληνικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Ο Καμπανέλλης, ωστόσο, τοποθετεί το θέμα του όχι στο αστικό τοπίο αλλά σε αγροτική περιοχή. Τα γυρίσματα έγιναν στα Πολιτικά της Εύβοιας και συμμετείχαν σε αυτά οι κάτοικοι του χωριού, των οποίων η άγνοια βασικών κινηματογραφικών κανόνων, αλλά και η αδυναμία τους να υπακούουν σε αυτούς καθόρισαν σε σημαντικό βαθμό το ύφος των στημένων πλάνων, προσδίδοντας αυθεντικότητα στην καταγραφή της κάμερας, «ρεαλισμό στην εικόνα και μια γραφή στα όρια του ντοκιμαντέρ».²⁸ Ο Καμπανέλλης, όμως, δεν κάνει ηθογραφία ούτε καταγγελία. Με λεπτό, παιγνιώδη, ρεαλιστικό, όσο και ποιητικό τρόπο, περιγράφει με τη μεταγραφή του μύθου το πολιτικό κλίμα στην ύπαιθρο της Ελλάδας τη δεκαετία του '50, που έχει διαμορφωθεί έπειτα από έναν παγκόσμιο και έναν εμφύλιο πόλεμο.

Παρελαύνουν ενωμοτάρχες, νομάρχες, υπουργοί, και νομοσχέδια, που ψηφίζονται κατά παραγγελία, ανάλογα με τα συμφέροντα μεγαλοκτηματιών του χωριού ή ανάλογα με το αν το χωριό έχει ψηφίσει την κυβέρνηση.²⁹ Πρόεδροι κοινοτήτων, που ονειρεύονται ότι η κοινότητά τους θα γίνει «συγκοινωνιακός κόμβος, κέντρο εμπορικό και πρωτεύουσα νομού», οι οποίοι, σε κρίσεις μεγαλείου, θεωρούν ότι κρατάνε στα χέρια τους τις ψήφους βουλευτών, άρα και την εξουσία· πρόεδροι κοινοτήτων αφημένων στην τύχη τους από την κεντρική διοίκηση, που παλεύουν να επεκτείνουν τα όρια του νεκροταφείου του χωριού τους με τα ελάχιστα οικονομικά μέσα, που τους παρέχει η εκμίσθωση των πηγών τους στο διπλανό χωριό. Κυρίως, όμως, παρελαύνουν και πρωτοστατούν άνθρωποι του καθημερινού αγώνα για την επιβίωση, που προσπαθούν να βρουν «μια θέση στον ήλιο», άνθρωποι που ορίζονται αποκλειστικά από την ανάγκη

Στο κλειστό κοινοτικό συμβούλιο του Πανωχωρίου συμμετέχει ανελλιπώς η κυρά-Δήμητρα και οι αποφάσεις της κοινότητας στοχεύουν στην ενίσχυση και την ισχυροποίηση των οικονομικών της συμφερόντων, στο όνομα της προόδου και της διαχείρισης των πλουτοπαραγωγικών πηγών του χωριού. Ο Πρόεδρος του Κατωχωρίου επισημαίνει χαρακτηριστικά στην κυρά-Δήμητρα ότι ο υπουργός θα κάνει αυτό που θα του ζητήσουν και στο τέλος τα «νερά

²⁸ Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 98.

²⁹ Ο Καμπανέλλης περιγράφει με ακρίβεια, όπως προκύπτει, την κατάσταση που επικρατούσε στην τοπική αυτοδιοίκηση. Παρόμοια περιγραφή βρίσκουμε στο βιβλίο του Κώστα Τσουκαλά, *Η Ελληνική τραγωδία, Από την απελευθέρωση στους συνταγματάρχες*, Νέα Σύνορα – Λιβάνης, Αθήνα 1981, σ. 131: «Ο κοινοτικός προϋπολογισμός ή η είσπραξη των εσόδων πρέπει να εγκρίνονται από το Νομάρχη, τον οποίο διορίζει ο Υπουργός εσωτερικών [...] Η έγκριση δινόταν με βάση καθαρά πολιτικά κριτήρια. Το τάδε πράγμα ή το δείνα είναι αδύνατο να γίνει, διότι το χωριό δεν ψήφισε την κυβέρνηση».

θα γίνουν δικά μας, δηλαδή δικά σου» ταυτίζοντας, έτσι, τα συμφέροντα της κυρά-Δήμητρας με τα συμφέροντα του χωριού. Στα εγκαίνια του κονσερβοποιείου της κυρά-Δήμητρας δεν παραλείπει να φωνάξει «Ζήτω η εκβιομηχάνιση της χώρας», ένα από τα κυρίαρχα πολιτικά αιτήματα της εποχής –στα λόγια τουλάχιστον–,³⁰ και προαπαιτούμενο για την απορρόφηση των γερμανικών αποζημιώσεων και των κονδυλίων της αμερικανικής βοήθειας του σχεδίου Μάρσαλ.

Σε αυτά ακριβώς τα εγκαίνια ο Πλούτων θα κάνει την τελική του κίνηση. Αφού η κυρά-Δήμητρα δεν του δίνει την Περσεφόνη για νύφη, ενώ επιμένει, και στο θέμα της ιδιοκτησίας των πηγών, αφενός εκτρέπει τα νερά με τους συγχωριανούς του –που έτσι στερεύουν για το εργοστάσιο της κυρά-Δήμητρας αλλά και για όλο το Κατωχώρι–, και αφετέρου προχωράει στην απαγωγή της Περσεφόνης, η οποία, με τη βούλησή της οδηγείται στον Πλούτωνα, από ένα μικρό κορίτσι, την Αγάπη. Αυτός την ανεβάζει με το άλογο και την πηγαίνει σε ένα απομακρυσμένο ερείπιο αρχαίου ναού, στην κορυφή του βουνού. Όπως η θεά Δήμητρα, από τη στεναχώρια της για την αρπαγή της κόρης της, έπεσε σε μελαγχολία, με αποτέλεσμα να μαραζώσουν οι καλλιέργειες και η γη, έτσι και η κυρά-Δήμητρα του έργου του Καμπανέλλη σταμάτησε τις εργασίες του κονσερβοποιείου και απέλυσε όλους τους εργάτες που απασχολούσε στα χωράφια, η σοδειά σάπισε, με αποτέλεσμα αμφότερα χωριά να αντιμετωπίζουν πρόβλημα επιβίωσης.

Στο τέλος, οι φτωχοί και των δυο χωριών αποκτούν ταξική συνείδηση, χωρίς τσιτάτα και ιδεολογικές αναφορές, απλώς μέσω της διαπίστωσης: «τι θα πει Πανωχωρίτης και Κατωχωρίτης; Φτωχοί εσείς, άνεργοι εμείς. Ας ενωθούμε».³¹ Πράγματι ενώνονται υπό την πίεση της επιβίωσης, όχι για να κάνουν κάποια επανάσταση οι ίδιοι, αλλά προσβλέποντας στην «επαναστατική» δύναμη του έρωτα: κοινό τους αίτημα, να επιτραπεί ο γάμος του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, για να πάψει η έχθρα ανάμεσα στα δύο χωριά. Σε αυτό, εντέλει, τους βοηθά ο Δίας.

Ο Καμπανέλλης, χρησιμοποιώντας το μύθο της Περσεφόνης και του Κάτω Κόσμου, δεν περιγράφει απλώς, αλλά αναλύει την εκάστοτε εποχή, στην οποία γράφτηκε κάθε έργο. Στην περίπτωση της ταινίας, με έντονο το παιγνιώδες και το λυρικό στοιχείο, στην περίπτωση του θεατρικού, με απόλυτα σατιρική διάθεση. Με πρόσχημα τη σύγκρουση Πάνω και Κάτω Κόσμου δε στέκεται στην ανάλυση, ούτε στην αντίθεση, αλλά προχωράει σε σύνθεση, και υπ' αυτή την έννοια είναι διαλεκτικός, ενώ με θεατρικούς όρους οδηγεί την ιστορία του με τέτοιο τρόπο, ώστε να επέρχεται κάθαρση. Και αν στην ταινία σκιαγραφεί την Ελλάδα της δεκαετίας του '50, που δίνει αγώνα, για να αναστηλωθεί και να επιβιώσει ανασυγκροτώντας τις πλουτοπαραγωγικές της δυνάμεις, στο θεατρικό του έργο περιγράφει την Ελλάδα της πλήρους αποχαύνωσης, της υποταγής σε μάταια «θέλω», μιας χώρας χωρίς όραμα, όπου οι κάτοικοι θυσιάζουν τα πάντα στο πρόταγμα μιας στρεβλής «ανάπτυξης». Το παρήγορο, στη δεύτερη περίπτωση, είναι ότι κλείνει το μάτι στο θεατή προσθέτοντας στο καλδερονικό «η ζωή είναι όνειρο» τον υπαινιγμό ότι και ο θάνατος ένα όνειρο είναι επίσης, επισφραγίζοντας έτσι, εκτός από την πολιτική, και την έντονα υπαρξιακή διάσταση του έργου.

³⁰ «Η εκβιομηχάνιση συνάντησε άπειρες αντιδράσεις λόγω των συνεπειών, που ενδεχομένως θα είχε αυτή στο εξαγωγικό εμπόριο των ενδιαφερομένων χωρών, και λόγω της οικονομικής αυτάρκειας που θα δημιουργούσε σε λίγα χρόνια στην Ελλάδα. Έτσι, εμπορικά, οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα υπαγόρευαν στις χώρες, που προσέφεραν οικονομική βοήθεια, μια ανυπόκριτη εχθρότητα προς τα σχέδια για την εκβιομηχάνιση της χώρας», *Νέα Οικονομία*, Ιούνιος 1956, στο Τσουκαλάς, *Η Ελληνική τραγωδία*, σ. 131.

³¹ Σταυράκος – Γρηγορίου, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, 1.12.33"

«Αφήστε τους να ζήσουν». Μορφές που στοιχειώνουν (σ)τη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη

NATALIA KATSOY

Φαντάσματα και Ύστερα

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος προκάλεσε ρήγματα και αλλαγές στο διεθνή χώρο, εγκαινιάζοντας το τραύμα ως τόπο ύπαρξης και δημιουργίας, αναπροσανατολίζοντας τα κίνητρα και τις μεθόδους των συγγραφέων ανά την υφήλιο. Στον ελληνικό χώρο, η διαδικασία διαχείρισης του πένθους καθυστερεί, λόγω περαιτέρω μαχών και φτώχειας. Η «αποτελμάτωση» της δεκαετίας του 1980,¹ με τη «νεονατουραλιστική γραφή»² και την ψυχολογία του μικροαστού,³ σημειώνει σταδιακά ένα άνοιγμα «προς την αποτίμηση του αντίκτυπου που έχουν οι εξωτερικές συνθήκες στην ατομική σκέψη και συμπεριφορά».⁴ Ο δημιουργός/καλλιτέχνης, κατεξοχήν κάτοικος του περιθωρίου, δίνει «υπόσταση στις εσωτερικές σχάσεις» του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου και γίνεται η φωνή των χαρακτήρων που αποκλίνουν από τους ρόλους, χωρίς να τους απορρίπτει.⁵ Αντιθέτως, προσκαλεί σε μία συμβιωτική σχέση, προετοιμάζοντας για την ανάδειξη του μη-συμβατικού σε κυρίαρχο ρόλο και επηρεάζει σημαντικά την ανα-διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης χαράσσει το δρόμο της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος εκφεύγει των συμβάσεων που θέτει και εκπλήσσει διαρκώς με πολλές πρωτοποριακές κινήσεις, καθιστώντας το έργο του μία ανεξάντλητη πηγή μορφών, ιδεών, αλλά και φαντασμάτων.

Πολύτιμη είναι η έννοια του ύστερα (ή της μετα-γεγονο-τικότητας), που πραγματεύεται ο Gerhard Richter,⁶ ως προοπτική και τακτική εξέτασης της (τραυματικής ιστορικής) εμπειρίας. Η κρίση επί των συμβάντων και των συνεπειών, αφού αυτά έχουν συμβεί και επέλθει, είναι ο μηχανισμός, το μετα-αποτέλεσμα (after-effect), που θα αποδώσει στον άνθρωπο την αξιολό-

¹ Βάιος Παγκουρέλης, «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση. Δοκιμή μιας προσέγγισης των καταστάσεων και των τάσεων του σημερινού ελληνικού θεατρικού έργου», *Περιοδικό Διαβάζω* 89 (1984), σ. 16-20, ιδίως τα τρία στοιχεία στη σ. 17 και τη σύνδεση με τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα στις σ. 19-20. Προσβάσιμο και https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa46_issue_89

² Βάλτερ Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματουργία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», *Τόποι και τρόποι του δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ. 183, και την αντίστοιχη παραπομπή στο Πούχνερ, «Ψυχολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σ. 391 κ. εξ.

³ Βλ. και τα σχόλια του Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω», σ. 186.

⁴ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η Ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1999). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές», *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Κέδρος 2001, σ. 334. Αντίστοιχη και η παρατήρηση του Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω», σ. 187. Μέσα σε αυτή τη δειλή και σταδιακή άνοδη στη δραματουργία εντοπίζεται μία σταδιακή εισροή φαντασματικών μορφών ποικίλων αποχρώσεων και διαφορετικών τάξεων.

⁵ Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 116-121.

⁶ Gerhard Richter, *Afterness, Figures of Following in Modern Thought and Aesthetics*, Columbia University Press, 2011.

γηση, την επιλογή, την ευθύνη, και, εντέλει, την ερμηνεία.⁷ Το διϋλισμένο και μεταμορφωμένο, πλέον, συμβάν-τραύμα ενσωματώνεται στην αφήγηση ως διασωθέν,⁸ με όλες τις εσωτερικές αντιφάσεις που το στοιχειώνουν,⁹ ώστε να καταφέρει ο άνθρωπος να πράξει ξανά, να βρει τη θέση του μέσα στο κοινωνικό-ιστορικό.¹⁰ Η συμβίωση εντός του διαρκώς ανανεούμενου κοινωνικού-ιστορικού σημαίνει και μία συμβίωση (εντός) της μνήμης των άλλων.¹¹

Την προνομιακή θεώρηση του «ύστερα» φαίνεται να κατέχει ο Καμπανέλλης προωθώντας την ενσωμάτωση της τραυματικής εμπειρίας και τη συμβίωση εντός της μνήμης. Αυτό που προσφέρουν τα φαντάσματα του Καμπανέλλη είναι ένα φως που δε συναντάται συχνά στη διαχείριση τέτοιων πολύπλοκων θεατρικών σχημάτων.

Κάποια χαρακτηριστικά έργα που περιέχουν φαντασματικές μορφές είναι: *Ο Αόρατος θίασος* (1988),¹² *Γράμμα στον Ορέστη και Ο δείπνος* από το τρίπτυχο *Ο δείπνος* (1992),¹³ *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (1997),¹⁴ και *Μία κωμωδία* (1999).¹⁵ Ακολουθεί η εξέταση κάποιων παραδειγμάτων.

Ο δείπνος (1992)

Το τρίπτυχο του *Δείπνου* εντάσσει στο μύθο συγκεκριμένα προσωπικά βιώματα, αλλά και κοινωνικά σημεία αναφοράς, όπως «η ψυχροπολεμική εποχή» και «η ανελέητη ανάγκη του μεροκάματου».¹⁶ Η ροή του κοινωνικού «γίγνεσθαι» επιβάλλει τη χρήση του μύθου σε σχήμα ή κώδικα, ώστε να «ευθυγραμμίζεται με τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη και της κοινωνίας του».¹⁷ Πρόκειται για ένα έργο διαχειμενικό με μία προσέγγιση «πιο ανθρώπινη, αλλά και πιο ειρωνική».¹⁸ «Η μεγάλη πράξη, η επιβλητική χειρονομία του φόνου» απουσιάζει και

⁷ Richter, *Afterness*, σ. 40.

⁸ Richter, *ό.π.*, σ. 84.

⁹ Richter, *ό.π.*, σ. 87.

¹⁰ Για τις έννοιες αυτές του Καστοριάδη, βλ. κυρίως Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Κέδρος, Αθήνα 1978 και *Πεπραγμένα και πρακτέα, Τα σταυροδρόμια του λαβύρινθου V*, Ίψιλον, Αθήνα 2019.

¹¹ Richter, *Afterness*, σ. 192.

¹² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, Κέδρος, Αθήνα 1989.

¹³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, Κέδρος, Αθήνα 1994.

¹⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ'*, Κέδρος, Αθήνα 1999.

¹⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*

¹⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 20.

¹⁷ Φωτεινή Σακελλαροπούλου, «III. Γράμμα στον Ορέστη και Ο δείπνος του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακείμενα», Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.), *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 125. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση του ίδιου του Καμπανέλλη: «Η σχέση σου με τα θεατρικά πρόσωπα δεν είναι λόγια, γίνεται ανθρώπινη σχέση. Αυτή, άλλωστε, η διαρκώς ανανεούμενη ζωντανή σχέση μαζί τους είναι η απόδειξη της αιωνιότητάς τους. Και αυτός είναι και ο λόγος που η χρήση καταστάσεων και χαρακτήρων, παρμένων από τραγικούς μύθους, μπορεί να κάμει αμέσως οικεία και σαφή στον θεατή τα τωρινά που επιχειρείς να πεις», από το σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του τρίπτυχου *Ο Δείπνος*, όπως εμφανίζεται στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 19.

¹⁸ Vayos Liapis, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*: Heterotopia, Intertextuality and Metatheater in a Modern Tragic Trilogy», στο *Γράμμα / Gramma: Journal of Theory and Criticism* 22 (2014), σ. 123. [Η μετάφραση των παραθεμάτων δική μας.]

όλα γίνονται «στη σκιά των μεγάλων αναστημάτων».¹⁹

Ο δείπνος επιτελεί μία διπλή τελετουργία θανάτου: αφενός, ένα γεύμα μνημόσυνο για τους σκοτωμένους βασιλείς, τον Αγαμέμνονα, τον Αίγισθο, την Κλυταιμνήστρα, και την Κασσάνδρα και αφετέρου, ένα νεκρόδειπνο για τους «πρώωρα γερασμένους επιζώντες»,²⁰ την Ιφιγένεια, την Ηλέκτρα, τον Ορέστη και το Φόλο.²¹ Οι νεκροί επανέρχονται αόρατοι μεταξύ των ζώντων, καθώς έξω από το σπίτι γίνεται η τοποθέτηση των οστών στα οστεοφυλάκια, ενώ εντός του οίκου προετοιμάζεται η αποκάλυψη άλλων «σκελετών». Η συνάντηση των δύο υπαρξιακών επιπέδων τρέπει το όλο συμβάν σε μία νέκυνια.²²

Τρία στοιχεία έλκουν ιδιαίτερα την προσοχή: α. η συνύπαρξη ζωντανών και νεκρών σε μία ετεροφωνία, β. η τελετουργία του δείπνου, και γ. οι συνθήκες πρόβας εντός της οποίας αναπτύσσεται η σπουδή.²³ Αυτό το «θαυμάσιο εύρημα» ενορχήστρωσης τονίζει την εγγενή ανωμαλία, που έχει καταδικάσει τον Οίκο των Ατρειδών σε μία σειρά από βίαια και αφύσικα τέλη: η νεώτερη γενιά αδυνατεί να διαχειριστεί όσα έχει παραλάβει από την προηγούμενη. «Αίγισθος; ...γιατί...; αφήστε τους να ζήσουνε όσον καιρό τους απομένει χωρίς να σας κουβαλάνε...!».²⁴ Ο χρόνος των νεκρών παραμένει ατομικός και συμπαγής: οι νεκροί επιστρέφουν «στην ηλικία που θανατώθηκαν, αλλά χωρίς τίποτα το νεκρικό στην όψη»,²⁵ ακινητοποιώντας τον πραγματικό χρόνο, ή, μάλλον, εισάγοντας τη στιγμή του εκάστοτε φόνου στο παρόν, επικυρώνοντας έτσι τον θάνατο, καθώς δεν υπάρχει καμία δυνατότητα αλληλεπίδρασης με τους ζωντανούς:²⁶ το τέλος έχει συμβεί. Παρ' όλα αυτά, ο Αγαμέμνων ανησυχεί επανειλημμένα για την τύχη των Μυκηνών και την εξουσία που μένει αδέσποτη, συμπυκνώνοντας το μύθο-μετά-το-μύθο: τι συμβαίνει, αφού επιστρέφει ο Ορέστης με την Ιφιγένεια από την Ταυρίδα; Θα παύσει ποτέ η Αρά και η καταδίωξη;

Η τελετουργία του δείπνου συνδέεται συνειρμικά με τρεις εικόνες: α. την ελληνική παράδοση του καθημερινού τραπεζιού και τα έθιμα του μνημοσύνου,²⁷ β. την εικονική αποτύπωση του χριστιανικού Μυστικού Δείπνου, όπως στον πίνακα του Leonardo da Vinci,²⁸ και γ. την ανθρωποφαγική εικόνα των Θυέστεων Δείπνων, που σηματοδοτεί την εγκατάσταση της Αράς στον Οίκο των Ατρειδών.²⁹

Το Γράμμα στον Ορέστη ενσωματώνεται στην αφήγηση και ανάγεται στο στοιχείο-κλει-

¹⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 240.

²⁰ Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο μύθος των Ατρειδών στο νεότερο θέατρο», από το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για την παράσταση του τρίπτυχου *Ο Δείπνος*, όπως δημοσιεύεται στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 18.

²¹ Βλ. σχετικά και Liapis, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*», σ. 134, σημ. 19. σχετικά με νεκρόδειπνο και αντίστοιχη βιβλιογραφία.

²² Βλ. και Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 60-61.

²³ Βλ. και Liapis, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*», σ. 133.

²⁴ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 42.

²⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 37.

²⁶ Ενδεικτικά αναφέρεται: «Αιγ: ...δε σ'ακούει, μην το ξεχνάς..., Κλυτ: ...γιατί, Θεέ μου; είμαστε τόσο κοντά...!, Αιγ: ...δεν είμαστε...», βλ. Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 40.

²⁷ Η παρατήρηση της Ηλέκτρας για τις λαμπάδες παραπέμπει τόσο στο ματαιωμένο γάμο της, όσο και στην τέλεση ενός μνημοσύνου.

²⁸ Η έννοια της τελετουργίας και της μυστικής λειτουργίας, που ενυπάρχει στον Μυστικό Δείπνο, συμβαδίζει με τη διοργάνωση της ad lib χριστιανικής εκκλησιαστικής επιμνημόσυνης δέησης, που σχεδιάζει η Ηλέκτρα και επιθεωρεί η Ιφιγένεια. Ενδεικτικά: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 49.

²⁹ Αντίστοιχη και η θέση του Βάιου Λιαπή στο Liapis, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*», σ. 131.

δί, που λειτουργεί για τα δύο αδέρφια πιο καταστροφικά και διαβρωτικά από τις Ερινύες. Τα παιδιά υποκαθίστανται στη θέση των γονέων, καθώς ο Ορέστης και η Ηλέκτρα αναπαριστούν και, από μία άποψη, επαναλαμβάνουν, το φόνο της Κλυταιμνήστρας. Το σχήμα της μίμησης αποδίδει μία συμβολική αναπαράσταση όλων των φόνων, που έχουν διαπράξει μεταξύ τους οι Ατρείδες.³⁰ Οι διάδοχοι γίνονται παρακολούθημα των προγόνων τους. Ταυτόχρονα, οι νεκροί, που βρίσκονται παρόντες ανάμεσά τους, αποτελούν είδωλο των προσώπων που δεν-είναι-πλέον, σχηματίζοντας το δικό τους φαντασιακό ανάλογο.³¹ Ιφιγένεια: «Τελικά, ποτέ δεν ήμασταν νέοι... ούτε και παιδιά ήμασταν ποτέ...! αλλά δεν το ξέραμε... όποιος γεννιέται στις Μυκήνες, γεννιέται με την ηλικία τους και τις αμαρτίες τους...!»³²

Πρόκειται για μία οικογένεια φαντασμάτων, εκ των οποίων κάποιοι είναι ήδη νεκροί ενώ οι νεότεροι είναι, φαινομενικά, ακόμη ζωντανοί. Αυτή η μηδενιστική προοπτική και η εκτέλεση διακόπτεται απότομα –πιο απότομα από το σβήσιμο των φώτων στο *Γράμμα στον Ορέστη*– και προβαίνει μία καινούρια φαντασματική μορφή: ο ηθοποιός.³³ Ο αποστασιοποιημένος πιραντελλικός αυτός ρόλος επεμβαίνει, προτού κατατεθεί ανεπιστρεπτί ο θάνατος των ηρώων επί σκηνής, προτού ολοκληρωθεί η πτώση και το τέλος. Τα πρόσωπα αφομοιώνονται από το μύθο, από όπου δραπέτευσαν, το τραύμα παραμένει προς εξέταση και η πλήρης απομυθοποίηση αναβάλλεται.³⁴

Ο Αόρατος θίασος (1989)³⁵

Στον *Αόρατο θίασο*, ο Καμπανέλλης πρωτοπορεί αξιοποιώντας στοιχεία του συμβολισμού και του εξπρεσιονισμού,³⁶ και ξεκινάει –ερήμην του– ένα διάλογο με το Θέατρο του Νέου Τραύματος.³⁷ Το μεγάλο στοίχημα είναι «να παρασταθεί η τραυματική ιστορία ως ψυχική απουσία».³⁸ Μέσα στην ετεροτοπία του ονείρου, το τραύμα αναγνωρίζεται ως υπαρξιακή κατάσταση.³⁹

³⁰ Σχετικά με το κάτοπτρο, βλ. και Liapis, *ό.π.*, σ. 132.

³¹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ανιχνεύσεις και Προσεγγίσεις*, σ. 59.

³² Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ'*, σ. 44.

³³ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 68. Ενδιαφέρον είναι ο ρόλος του Ηθοποιού και στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, ως χαρακτήρας που προωθεί την εσωτερική διεργασία και συνειδητοποίηση.

³⁴ Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου θεάτρου*, σ. 240.

³⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 61-140.

³⁶ Θόδωρος Κρητικός, «Ελευθεροτυπία», Δεκέμβριος 1988, όπως αναφέρεται στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 146.

³⁷ Η μετα-τραυματική αυτή δραματουργία αναπτύσσεται στην Ευρώπη, ιδίως στη Βρετανία, από τις αρχές της δεκαετίας του '60, χαράσσοντας μία περιοχή στοιχειωμένη από το ίδιο το τραύμα, από τις συνέπειες πολλών ετών σιωπής και ψυχανάλυσης, αντανακλώντας το κενό και την ανάγκη να υπογραμμίσει τη θεατρικότητα στο δράμα. Andrew Sofer, «Invisible wounds», *Dark Matter, Invisibility in Drama, Theatre, and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, σ. 118-145, και εισαγωγή, σ. 14.

³⁸ Βλ. σχετικά Sofer, «Invisible wounds», σ. 119. Επίσης, μπορεί να συνεξεταστεί εδώ η ιδέα του μετα-τραυματικού θεάτρου, που παρουσιάζει η Magda Romanska, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, New York, Anthem Press, 2012, ιδίως τα κεφάλαια «This Drama as Drama Cannot Be Staged», σ. 103-107, «Representing the Unrepresentable», σ. 122-125, «The Living and the Dead», σ. 136-140.

³⁹ Βλ. αντίστοιχα σχόλια σχετικά με τις πολιτικές δικλίδες στην ερμηνευτική του έργου, και Θυμέλη, εφημ. «Ριζοσπάστης», Νοέμβριος 1988, όπως δημοσιεύεται στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 150, και Γιώργος Μανιώτης, «24 Ώρες», Νοέμβριος 1988, Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 151: «Όλοι οι καθημερινοί εκβιασμοί της ψυχής ενός έθνους επί σκηνής».

Η αβεβαιότητα και ο φόβος σχετικά με την παρουσία/οντολογία των επισκεπτών, εκφράζονται με μία ταλάντωση μεταξύ εξοικείωσης και ανοικείωσης. Ο οικοδεσπότης ωθείται σε εξομολογήσεις και σε αποκαλύψεις, οι οποίες, όμως, παραμένουν επιφανειακές, δεν γίνονται «κατάματα και κατάψυχα».⁴⁰ Η αυτολύπηση και η εσωτερική του απελπισία απαγορεύουν τη λύτρωση και την αποδοχή της συν-επιβίωσης – τονίζοντας εδώ ένα σχεδόν ιδιосуγκρασιακό στοιχείο της ελληνικής ταυτότητας. «Έχουν μεγαλώσει όλα... τελικά, έφτιαξα ένα χάος για να εξαφανιστώ μέσα...»⁴¹ Το πολιτικό είδωλο του ματαιωμένου αγώνα και η εγκατάλειψη των αξιών για μία βεβιασμένη και σχεδόν λαθραία εισαγωγή στην αστική τάξη προβάλλεται ως επιπλέον σκιά, που ξεσηκώνει το χορό των άγρυπνων αγανακτισμένων.⁴² Χαρακτηριστική είναι η απαίτησή τους για μία αποκήρυξη, για μία δήλωση μετανοίας.⁴³ Μετά την υπερρεαλιστική περιδίνηση του Οικοδεσπότη ακολουθεί η ονειρική περιδιάβαση της γυναίκας. Η διαδρομή της δεν περιέχει τις περιπλοκότητες της αγρυπνίας του άνδρα, υποβαθμίζοντας, έτσι, το γυναικείο ψυχισμό σε ένα πεδίο ρομαντισμού και συναισθηματικής αυτο-ικανοποίησης. Το πολιτικό στοιχείο σχεδόν εξαφανίζεται, ενώ επανέρχεται το στοιχείο της ξενότητας: η αναγνώριση της αλλοτρίωσης και η απομάκρυνση από τον άλλοτε αγαπημένο.

Η επόμενη μέρα κρύβει τις σκιές και ο θίασος των επισκεπτών γίνεται «αόρατος».⁴⁴ Εδώ, όμως, χωράει μία περαιτέρω ερμηνεία. Οι δύο σύζυγοι, δύο ομόκλινοι σε κελιά απομόνωσης,⁴⁵ συνεχίζουν, όπως έχουν συνηθίσει στην καθημερινότητά τους, υποκρινόμενοι ότι δεν υποφέρουν και δεν έχουν βιώσει μία εφιαλτική διαπραγμάτευση. Αυτή η υποκρισία, η συγκαλυμμένη αποδοχή της ξένης ταυτότητας καθιστά τους ίδιους ένα ζευγάρι ηθοποιών, που εκτελεί μηχανικά. Η πραγματικότητα μοντάρεται ξανά και ξανά αναμειγνύοντας γεγονότα με φαντασιώσεις, μνήμες με ανεκπλήρωτες επιθυμίες. Ο Οικοδεσπότης και η Σύζυγος, παρουσία των μαρτύρων-φαντασμάτων, μεταμορφώνονται γινόμενοι επί της ουσίας ένας αόρατος θίασος.

Μια συνάντηση κάπου αλλού (1997)⁴⁶

Το *Μια συνάντηση κάπου αλλού* προωθεί, εντός ενός σταθερά λογοκεντρικού ρεαλιστικού θεάτρου, μία στροφή στην «αντίληψη της πραγματικότητας», η οποία, σύμφωνα με τον Πούχνερ, καταγράφεται «εκ των έσω με πιο ευαίσθητα και ευάλωτα μέσα και εργαλεία».⁴⁷ Το βασικό εύρημα του έργου εντοπίζεται στην παρουσίαση ενός προσώπου σε διαφορετικές ηλικίες, ενώ

⁴⁰ Βλ. στον *Αόρατο Θίασο*: «Κύριος: [...] εδώ δεν είναι αίθουσα αναμονής, είναι τόπος εκτελέσεων... δε συνεχίζω να 'ρχομαι, γιατί ελπίζω... όχι... κυνηγώ τη στιγμή που θα κοιταχτούμε κατάματα και κατάψυχα». Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 75.

⁴¹ Βλ. στον *Αόρατο Θίασο*, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 85, αλλά και σ. 92.

⁴² Βλ. και Κώστας Γεωργουσόπουλος, Κριτική για τον *Αόρατο Θίασο*, εφημ. *Τα Νέα*, Νοέμβριος 1988, όπως δημοσιεύεται στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 143-144.

⁴³ Επιμονή για υπογραφή, παραδείγματα: Ο *Αόρατος Θίασος*, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 83 και 90.

⁴⁴ Εδώ σημειώνεται και η αναφορά στον Καβάφη, την οποία υπαινίσσεται ήδη από τον τίτλο ο Καμπανέλλης. Βλ. και σχόλιο Λέανδρου Πολενάκη, Κριτική για τον *Αόρατο Θίασο*, «*Αυγή*», Δεκέμβριος 1988, όπως δημοσιεύεται στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 155.

⁴⁵ Βλ. τις παρατηρήσεις της Μπακονικόλα για «Τα κελιά της απομόνωσης στο θέατρο του Καμπανέλλη», στο *Σε μείζονα και ελάσσονα. Μελετήματα για το θέατρο*, Αθήνα 2019, σ. 252-253.

⁴⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ'*.

⁴⁷ Πούχνερ, *Τόποι και τρόποι του δράματος*, σ. 187.

η κάθε προηγούμενη ηλικία συναντάται και συνυπάρχει σκηνικά με την επόμενη. Αυτός ο κερματισμός, αισθητική εξέλιξη του εσωτερικού μονολόγου, ανάγει ένα αμιγώς μορφικό στοιχείο σε «στοιχείο ουσίας».⁴⁸ Ο συχνά αποκαλούμενος κατακερματισμός του εαυτού,⁴⁹ δεν αποτελεί προσωπική εφεύρεση του Καμπανέλλη, αλλά βασίζεται σε ένα συνδυασμό λογοτεχνικών παραδόσεων, από το μεσαιωνικό δράμα έως τα διηγήματα του Μπόρχες.⁵⁰ Η αποσπασματικότητα, ως «αντανάκλαση» της μνήμης και του χρόνου, σαφώς και υπηρετεί τον κώδικα των «αναμνήσεων», όπως χαρακτηρίζονται οι δέκα σκηνές-εικόνες.⁵¹ Ο αιφνιδιασμός, εν προκειμένω, οφείλεται σε δύο στοιχεία: αφενός, στην ταυτόχρονη παρουσία και στην άμεση αλληλεπίδραση των διαφορετικών εαυτών επί σκηνής, και αφετέρου, στη διαρκή απομάκρυνση και στον ευτελισμό των ηλικιών, σε σημείο που φαίνονται σαν εντελώς αποξενωμένα και άσπονδα πρόσωπα. Το παιδί, ο έφηβος, ο νέος, ο μεσήλικας και ο ηλικιωμένος συνομιλούν κυριολεκτικά. Παρακολουθεί στενά ο ένας τον άλλον και, μάλιστα, συχνά ο ένας επικρίνει τον άλλον ή τον προτρέπει σε μία πράξη, σύμφωνα με κάποιες άγραφες αρχές που μοιράζονται όλοι. «Πρόκειται για επιμέρους ρόλους, που κινούνται ανεξάρτητα και ανασυνθέτουν το Ιδανικό Όλον και τη σύνολη Ταυτότητα του προσώπου».⁵² Οι πολλαπλοί εαυτοί, οι ετερότητες είναι αόρατοι και στοιχειώνουν μόνο τον έναν, «αυτόν», ενώ στο τέλος διαισθάνεται την παρουσία τους και ο πεφωτισμένος Ραχοσυλλέκτης.⁵³

Τι είναι, λοιπόν, αυτό που συγκρατεί όλα αυτά τα θραύσματα εαυτών μαζί, εκτός από τις τακτικές σκηνικές οδηγίες, που αναφέρονται σε «αυτόν» και επιβάλλουν την ταυτότητα; Όπως σημειώνει η Μπακονικόλα, «το μόνιμο ερώτημα, που φαίνεται να απασχολεί τον Καμπανέλλη, είναι πώς θα μπορούσε να βολέψει ο άνθρωπος τα όνειρά του» μέσα στη θύελλα της ανάγκης για επιβίωση, των κοινωνικών απαιτήσεων και της μεταπολεμικής απ-αξίωσης.⁵⁴ Σε όλο το έργο φαίνεται να επανεξετάζεται το παιδικό ερώτημα «τι θα γίνω, όταν μεγαλώσω;», το οποίο τίθεται ήδη από την πρώτη εικόνα με τις τρεις γυναίκες γύρω από το κοιμισμένο παιδί. Ή, ποιος είμαι κάθε φορά που μεγαλώνω; Σύμφωνα με τον Πεφάνη, η αριστοτέλεια συνείδηση,

⁴⁸ Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», (Ι. Καμπανέλλη: *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, Ε. Πέγκα: *Βαλς εξιτασιόν*, Μ. Μέντη: *Άννα, είπα!*), *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση*, Έκδοση Πολύτιμης Ύλης, 20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο, Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 222.

⁴⁹ Βλ. και Πούχγερ, «Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο εσωτερικός διάλογος των ηλικιών στο έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 127-142· *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση*, *Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 45-63, και Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό έργο».

⁵⁰ Βλ. σχετικά και Πούχγερ, «Τα πολλαπλά εγώ», σ. 127-129.

⁵¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα, Κέδρος 2000, σ. 52.

⁵² Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό έργο», σ. 127.

⁵³ Υπάρχουν, φυσικά, και άλλα στοιχεία που διαπλέκουν το φαντασματικό αυτό και τόσο πραγματικό σύμπαν του Καμπανέλλη στη *Συνάντηση*, όπως οι τρεις γυναίκες ως παραλλαγή από τις τρεις μάγισσες/μοίρες του Μαχμπέθ, ο Ηθοποιός ως άλλος αμλετικός νεκροθάφτης, το ντουμπλάρισμα του Εργολάβου με το είδωλό του, το σοφό Ραχοσυλλέκτη, καθώς και οι φωτογραφίες, που απεικονίζουν τους προηγούμενους εαυτούς της Γριάς και επανέρχονται στη στιγμή απελπισίας του Ηλικιωμένου. Για λόγους οικονομίας, αυτά τα στοιχεία δε θα αναλυθούν εδώ. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι τα σχετικά σχόλια του Πεφάνη (*Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 74, σχετικά με το διπλό συμβολισμό του ηθοποιού) και του Πούχγερ («Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη», σ. 134-135 για τις τρεις μοίρες και τα επαγγέλματα, 137 για τον Νεκροθάφτη-Ηθοποιό).

⁵⁴ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο *Κανόνες και εξαιρέσεις, Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 107.

που επιβάλλει μία λογική εποπτεία των πραγμάτων, αντισταθμίζεται από την ηρακλείτεια επιστροφή στην αθωότητα. Ενώ κάθε ηλικία-εαυτός εμφανίζεται αυτόνομη και υπεύθυνη απέναντι στα εκάστοτε συμβάντα που συσσωρεύονται, ταυτόχρονα υπάρχει μία διαδικασία φροντίδας και ανάπτυξης του στοιχείου που δηλώνει εξέλιξη της παιδικότητας.⁵⁵ Το «παιδί» είναι παρόν σε κάθε συμβάν και κάθε φορά πλησιάζει περισσότερο την αλήθεια. Η αθωότητα σημαδεύει τη δυνητική στιγμή, όπου το «είναι» και το «γίγνεσθαι» ισορροπούν, για να οδηγήσουν οριστικά στο θάνατο.⁵⁶ Αυτός ο συνδυασμός παιδικότητας και επιστροφής αλλάζει τις διαστάσεις του θανάτου και προτείνει ένα άνοιγμα χωρίς θρήνους. Οι αναμνήσεις δεν είναι πλέον ζήτημα χρόνου, αλλά γίνονται ζήτημα χώρου. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι «όλα ξεκινούν και καταλήγουν στο κατώφλι του πατρικού σπιτιού».⁵⁷ «Το παλίμψηστο των πολλαπλών «εγώ» φανερώνει, στην προχωρημένη ηλικία, τα παλαιότερα στρώματα, γίνεται παλιμπαιδισμός», που οδηγεί τελικά στη λήθη και στην απελευθέρωση.⁵⁸ Η προοπτική μετατοπίζεται στο σώμα που πράττει, στο σώμα που φιλοξενεί άλλα σώματα, τα νεκρά σώματα που δεν είναι πλέον, αλλά και στο σώμα που τρέφει όνειρα. Αυτά τα δύο ειδών φαντάσματα θα πάψουν να τυραννούν τον άνθρωπο, μόνο εάν φανερωθούν, εάν αναγνωριστούν ως συνοδοιπόροι σε κάθε βήμα. Η μνήμη και τα όνειρα αποποινικοποιούνται, όταν γίνονται παρουσία. Οι αναμνήσεις ενός συγγραφέα, που παρακολουθεί τον κόσμο από μέσα και πράττει γράφοντας, γίνονται «αναμνήσεις» και σκηνική πράξη. Το θέατρο του Καμπανέλλη γίνεται «ανθρωποσκοπείο», που «μετρά πόση πλάνη οδεύει κάθε μέρα για πολτοποίηση...!» εξασφαλίζοντας στα φαντάσματα προσκήνιο και πρώτη σειρά.

⁵⁵ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 72-73· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν. Καμπανελλικά ανάλεκτα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2022, σ. 24-25, (το κείμενο αυτό εκφωνήθηκε στο Ινστιτούτο Goethe, τη βραδιά που ήταν αφιερωμένη στη μετάφραση του *Μαουτχάουζεν* στη γερμανική γλώσσα, και αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα του Goethe Institut: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>

⁵⁶ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 73.

⁵⁷ Πεφάνης, «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της», σ. 25.

⁵⁸ Πούχγερ, «Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη», σ. 142.

Η απάρνηση της κοινωνικής ταυτότητας και οι συνέπειές της στους θεατρικούς και κινηματογραφικούς ήρωες του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ

Κοινωνική ταυτότητα και ετερότητα

Η σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνικά προκαθορισμένη ταυτότητά του και η αναζήτηση του εαυτού του μέσα αλλά και πέρα από τα όρια που θέτει η μεταπολεμική ελληνική κοινωνία είναι ένα θέμα που επανέρχεται με διαφορετικές μορφές και από διαφορετικές οπτικές γωνίες στη δραματολογία του Καμπανέλλη, καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφικής του πορείας.

Η προβληματική του αυτή διέπει τη «ρεαλιστική» τριλογία του της δεκαετίας του '50 (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η αυλή των θαυμάτων*, *Η ηλικία της νύχτας*). Όπως αναφέρει στον πρόλογο της *Ηλικίας της νύχτας*, μολονότι τα τρία έργα διαδραματίζονται σε διαφορετικά περιβάλλοντα (μικροαστικό/ λαϊκό/ μεγαλοαστικό), η συγγένειά τους «έγκειται στο ομοούσιο δραματικό κέντρο, στο οποίο ξαναγυρίζω έντονα, σχεδόν χωρίς να το θέλω: προσπάθεια για την απόκτηση μιας εσωτερικής και εξωτερικής ανεξαρτησίας, μια εξέγερση για την εύρεση μιας εξόδου κι όλ' αυτά συνυφασμένα με μια τραγική επιθυμία προσωπικής δημιουργίας».¹ Ποιο είναι, όμως, αυτό το περιβάλλον; Ή, πιο σωστά, ποια είναι τα χαρακτηριστικά του «μικροαστού», «λαϊκού» και «μεγαλοαστού», σύμφωνα με τον Καμπανέλλη, τα οποία απορρίπτει συνειδητά ή ασυνείδητα ο καμπανελλικός επαναστάτης;

Ο στερεότυπος Έλληνας εργάτης/μικροαστός στο καμπανελλικό σύμπαν

Βασικά χαρακτηριστικά: α) Το επάγγελμα του είναι χειρωνακτικό και δεν έχει καμία «πνευματικότητα» ή άλλου είδους θεωρητικές γνώσεις και ανησυχίες (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η αυλή των θαυμάτων*, *Η ηλικία της νύχτας*, *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, *Στέλλα*, *Η γειτονιά των αγγέλων*, *Η γυναίκα και ο λάθος*, *Ο δρόμος περνάει από μέσα*). Εξαιρεση αποτελεί ο πολιτικοποιημένος νέος (*Ηλικία της νύχτας*).

β) Συχνά ονειρεύεται την κοινωνική άνοδο και τον οικονομικό πλουτισμό μέσω επιχειρηματικής δράσης, τύχης, απατεωνιάς ή μετανάστευσης (*Η αυλή των θαυμάτων*, *Ο δρόμος περνάει από μέσα*, *Το αμαξάκι*).

γ) Τον ενδιαφέρει πολύ η γνώμη του κοινωνικού περίγυρου (*Η αυλή των θαυμάτων*, *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, *Στέλλα*, *Η γειτονιά των αγγέλων*, *Ο δρόμος περνάει από μέσα*).

δ) Απέναντι στη γυναίκα είναι έντονα κτητικός. Θέλει να έχει τον απόλυτο έλεγχο πάνω της, ψυχικά και σωματικά (*Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, *Στέλλα*, *Η γειτονιά των αγγέλων*,

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης, 1959», *Θέατρο, τόμος Α' (Η έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 191-192.

Ο δρόμος περνάει από μέσα, Η γειτονιά των αγγέλων).

ε) Στην ηλικιωμένη εκδοχή του είναι «νικημένος», συντετριμμένος από τη ζωή. Συχνά κλείνεται στο μικρόκοσμό του και βυθίζεται στα όνειρα και τις ψευδαισθήσεις (*Αυλή των θαυμάτων, Αυτός και το παντελόνι του, Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά*).

Τον τύπο αυτό του μικροαστού Έλληνα παρουσίασε τόσο πετυχημένα στην *Αυλή των θαυμάτων*, «με χαρακτηριστική ψυχολογία και συμπεριφορά»,² κυρίως στο πρόσωπο του Στέλιου, που άφησε ένα ισχυρό αποτύπωμα και στη μετέπειτα νεοελληνική δραματουργία, καθώς τον συνέλαβε «την ώρα της ακμής του, όταν μια ολόκληρη κοινωνία τον παρήγαγε, τον μιμήθηκε και τον “καθιέρωνε”, πριν γίνει περιθωριακός ή μικροαστός».³ Ο ίδιος ο Καμπανέλλης λέει γι’ αυτόν πως προσπάθησε να μη σταθεί απλώς στη σχέση του ανθρώπου με τον κοινωνικό του περίγυρο, αλλά να δει πώς «αυτός ο παράγοντας υποχρεώνει το συγκεκριμένο άνθρωπο, τον Έλληνα, να λειτουργήσει σαν εσωτερικός μηχανισμός».⁴ Δίπλα στον «τεμπέλη, χαρτοπαίκτη, ψευτοπαλληκαρά»,⁵ «αδύναμο, άβουλο, όλο συμπλέγματα άντρα»,⁶ σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής, Στέλιο, ο Στράτος επίσης είναι ένας λαϊκός «τύπος», εκείνος του εργατικού και στιβαρού «αρσενικού», που θα συναντήσουμε και σε άλλα έργα του Καμπανέλλη, όπως στη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, στη *Γειτονιά των αγγέλων*, αλλά και σε κινηματογραφικά σενάρια όπως στη *Λίμνη των πόθων* και στο *Κορίτσια στον ήλιο*.

Ο Αλέξης από την Έβδομη μέρα της δημιουργίας

Ενώ έχει την πλειοψηφία των συμβατικών χαρακτηριστικών του στερεότυπου έτσι, ώστε να είναι σαφώς αναγνωρίσιμος, επιζητεί την κοινωνική καταξίωση όχι μέσω της οικονομικής ανόδου, αλλά μέσω της πνευματικής. Θα ήθελε να γίνει καλλιτέχνης. Θα ήθελε να σπουδάσει. Όμως, σύμφωνα με τον ίδιο το συγγραφέα, «οι φιλοδοξίες του πάνε πολύ πιο πέρα κι έτσι ένα αγεφύρωτο χάσμα χωρίζει εκείνο που θέλει από εκείνο που μπορεί».⁷ Όπως λέει ο ίδιος ο Αλέξης: «Είμαι πάρα πολύς, για να γίνω ένα τίποτα και πάρα πολύ λίγος, για να γίνω κάτι».⁸ Εντέλει, η ζωή τον αναγκάζει να συμβιβαστεί, αλλά ένας «ταξιδιώτης των αιθέρων» δεν μπορεί να επιβιώσει προσγειωμένος στη γη και θα σκοτωθεί λίγο μετά σε εργατικό ατύχημα. «Ο ήρωας, που έφτιαξε τον πύργο της Βαβέλ από ψέματα, για να φτάσει στους ουρανούς της δημιουργίας, έπεσε ήδη από τα ύψη του έργου κι ας είναι πτώση από γιατί πολυκατοικίας».⁹

Η κριτική της εποχής είδε την απόκλιση του Αλέξη από τη νόρμα, αλλά δεν εντόπισε την προβληματική του Καμπανέλλη πίσω από αυτήν επιλέγοντας να τον αντιμετωπίσουν ως μια

² Θεόδωρος Γραμματάς, «Ο μικροαστισμός και η περιθωριοποίηση ως ιδεολογικές συνιστώσες στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία και δραματουργία, δώδεκα μελετήματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σ. 159.

³ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου. Ελληνικό θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000, σ. 423.

⁴ Καμπανέλλης, «Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης, 1957-58», *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 91.

⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 296.

⁶ Κλέων Παράσχος, *Η Καθημερινή*, Δεκέμβριος 1957, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 298.

⁷ Καμπανέλλης, «Σημείωμα για την παράσταση στη Β' σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 17.

⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 51.

⁹ Βάλτερ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 313.

ειδική περίπτωση «παθολογική μάλλον, ενός φαντασιολογικού ανθρώπου»,¹⁰ «ενός ανεδάφικου ρομαντικού»,¹¹ ενός «ημι-παράφρονα»,¹² ενός «αστάθμητου ονειροπόλου». ¹³ Στην κινηματογραφική εκδοχή του έργου, το 1966, η ετερότητα του ήρωα αμβλύνηθηκε, καθώς μπήκε η συνθήκη της επιστροφής από το στρατό και της ακούσιας ανεργίας κι έτσι το πρόβλημά του από προσωπικό γίνεται κοινωνικό.¹⁴

Ο στερεότυπος Έλληνας μεγαλοαστός στο καμπανελλικό σύμπαν

α) Άντρες που ξεκίνησαν από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και ανήλθαν εκμεταλλευόμενοι στο έπακρο την άνθιση του καπιταλισμού στη μεταπολεμική Ελλάδα (*Μια συνάντηση κάπου αλλού, Αόρατο θίασο, Η ηλικία της νύχτας*). Ο Καμπανέλλης παρακολουθεί την πορεία τους από την άνοδο στην πτώση και φωτίζει τη μοναξιά τους. Στο *Ο δρόμος περνάει από μέσα*, ο Αντωνάκος, αν και είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα της ομάδας, έχει μια σημαντική διαφορά: ο συγγραφέας τοποθετεί απέναντί του την «αριστοκρατία» και όχι το «λαό». Έτσι, η μικροαστική του νοοτροπία και η φιλοδοξία του τον φέρνει πιο κοντά με στερεότυπους ρόλους της μικροαστικής τάξης, όπως το Στέλιο από την *Αυλή των θαυμάτων*.

β) Άντρες γεννημένοι στη μεγαλοαστική τάξη (*Ηλικία της νύχτας, Η γειτονιά των αγγέλων, Ο δρόμος περνάει από μέσα, Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*) με λυμένο το οικονομικό τους πρόβλημα, με πατεράδες έντονα ελεγκτικούς και σκληρούς είναι παιδιά παγιδευμένα στο κενό, χωρίς εξέλιξη, χωρίς στόχο. Είτε παραδίδονται στο ποτό και την αсуδοσία (*Ηλικία της νύχτας, Η γειτονιά των αγγέλων*), είτε υιοθετούν την ομορτωτιστική στάση ζωής των γονιών τους (*Ο δρόμος περνάει από μέσα, Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*).

Ο Δημήτρης από την *Ηλικία της νύχτας*

Βιώνει τα αδιέξοδα της γενιάς και της τάξης του, πνίγεται, συγκρούεται, αλλά απορρίπτει τη λύση των συνομηλίκων του και στρέφεται στους «κάτω», στη λαϊκή τάξη για έμπνευση. Εκεί βλέπει τη διαφορά στα ήθη και στις διαπροσωπικές σχέσεις. Το *alter ego* του, ο φυλακισμένος για τις πολιτικές του πεποιθήσεις νέος, που πεθαίνει εντέλει το ίδιο βράδυ με εκείνον, τα έχει ουσιαστικά όλα: ένα στόχο, για τον οποίο θυσιάζεται, δύο γονείς που τον αγαπάνε και αγαπιούνται και μεταξύ τους, μια πιστή αγαπημένη και ένα περιβάλλον έτοιμο να στηρίξει την οικογένειά του. Ο Αλέξης δεν έχει στόχους, δεν ξέρει ποιος είναι και τι αξίζει, η αγαπημένη του είναι παραδομένη σε μια έκλυτη ζωή, οι γονείς του, αποξενωμένοι, δεν αγαπήθηκαν ποτέ και το περιβάλλον του είναι διασπασμένο σε ατομικότητες, που παλεύουν να επιβιώσουν και να αντιμετωπίσουν τα αδιέξοδά τους.

Ο θυμός και η απελπισία του στρέφονται εναντίον του πατέρα του ως μια «προσωπική

¹⁰ Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, Ιανουάριος 1956, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 282.

¹¹ Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, Ιανουάριος 1956, στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α*, σ. 286.

¹² Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, τ. Ζ (1956-1958)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 26.

¹³ Μίμης Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999, σ. 423.

¹⁴ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994), σ. 182.

διαμαρτυρία και προσωπικό πόνο», που «του προσφέρει, όμως, μια έξοδο και την ευκαιρία να κάμει κι ο ίδιος επιτέλους κάτι».¹⁵ Συνειδητοποιεί ότι «δεν υπάρχουν περιθώρια οιασδήποτε παρέμβασής του σε μια κοινωνία που ακολουθεί ανεμπόδιστα μια προδιαγεγραμμένη ροή».¹⁶ Αδυνατώντας να σπάσει τις αλυσίδες του από τη μια, αλλά και να ακολουθήσει τη μοίρα των άλλων νέων της τάξης του, επιλέγει την αυτοκτονία. Σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ «το τέλος της ανόητης και αστόχαστης ζωής του σημαίνει ταυτόχρονα μια θυσία για τη μέλλουσα καλύτερη εποχή, που ελπίζουν οι αγωνιστές. [...] Λίγο πριν το ξημέρωμα, η νύχτα φαίνεται ακόμα πιο βαθιά».¹⁷

Η στερεότυπη Ελληνίδα εργάτρια/μικροαστή στο καμπανελλικό σύμπαν

Βασικά χαρακτηριστικά: α) Είναι προέκταση του συντρόφου ή του συζύγου της. Νιώθει την υποχρέωση να παραμένει μαζί του είτε την κακοποιεί, είτε δεν τον αγαπάει πια (*Η αυλή των θαυμάτων*). Παραμένει η «γλυκιά αρραβωνιαστικιά», ακόμα και όταν παραμελείται ή εγκαταλείπεται (*Η ηλικία της νύχτας*, *Η λίμνη των πόθων*, *Η γειτονιά των αγγέλων*).

β) όταν είναι ανύπαντρη, προσδοκά το σύζυγο για να ολοκληρωθεί (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Στέλλα*).

γ) από το σύμπαν του Καμπανέλλη απουσιάζει η νεαρή μητέρα με το ανήλικο παιδί.

δ) οι μεγάλες, ηλικιακά, γυναίκες φέρουν το βάρος του «γηραιού της φυλής». Δέχονται το σεβασμό ως μάνες από τους άντρες/ γιους τους (*Η γειτονιά των αγγέλων*/ *Στέλλα*/ *Η ηλικία της νύχτας*) και είναι αυστηροί προστάτες του συστήματος. Θέτουν τους κανόνες και τους επιβάλλουν στα νεότερα κορίτσια (*Βίβα Ασπασία*/ *Στέλλα*).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συναντάμε και κάποιες ηρωίδες, που παλεύουν να «προσαρμοστούν» μέσα στις δεδομένες κοινωνικές συνθήκες. Μια τέτοια ηρωίδα είναι η Χριστίνα από την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*. Χωρίς να ξεφεύγει από τους στόχους και τα χαρακτηριστικά της μικροαστής/λαϊκής γυναίκας, αφού «περιμένει από τον άντρα τη δημιουργία και την πραγμάτωση του ονείρου»,¹⁸ είναι μια ονειροπόλα ψεύτρα και, γι' αυτό, ιδανικό ταίρι του Αλέξη. Μια άλλη εκδοχή της Χριστίνας είναι και η ηρωίδα στην ταινία *Χιονάτη και τα 7 γεροντοπαλλήκαρα*, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Καμπανέλλη, όπου, αυτή τη φορά, η ηρωίδα καταφεύγει στα ψέματα και τη φαντασία, για να αποφύγει μια οδυνηρή και τραυματική πραγματικότητα.

Αντίστοιχα, η Λίτσα στο *Ο δρόμος περνάει από μέσα*, «τρομοκρατημένη και ανυπότακτη σύζυγος στο *Κουκλόσπιτο* του ανερχόμενου αντικέρ»,¹⁹ αν και λαϊκής καταγωγής, εκπαιδεύεται από τον άντρα της να φέρεται, να μιλάει και να σκέφτεται σαν μια γυναίκα της αριστοκρατίας, έχει όμως μέσα της «ένα δαιμόνιο καλλιέργειας και ουσιαστικής υποψίας των πραγμάτων».²⁰ Έτσι, μένει μετέωρη ανάμεσα στις δύο τάξεις, πιο εκλεπτυσμένη, για να ταιριάζει

¹⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης, 1959», *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 192.

¹⁶ Δημήτρης Τσατσούλης, *Ιφενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 151.

¹⁷ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 381.

¹⁸ Κυριακή Πετράκου, *Η εικόνα της γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 344.

¹⁹ Ελένη Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, Άγρας, Αθήνα 2009, σ. 501.

²⁰ Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, *Γυναίκα*, Δεκέμβριος 1990, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ε' (Η*

Ξει με το «λαϊκό» άντρα της, αλλά και πάλι λαϊκής καταγωγής, για να μπορέσει να γίνει κάτι παραπάνω από ερωμένη ενός άντρα αριστοκρατικής τάξης. Μετέωρη καθώς είναι και αδυνάτωντας να κάνει την επανάστασή της (φεύγοντας ή αυτοκτονώντας), υποτάσσεται και φεύγει με τον άντρα της.

Η Στέλλα από τη Στέλλα με τα κόκκινα γάντια

Πρόκειται για την ουσιαστικά αντισυμβατική γυναίκα αυτής της κατηγορίας, τόσο στη θεατρική, όσο και στην κινηματογραφική της εκδοχή, μολονότι συμπεριφορές τόσο δικές της, όσο και του Μίλτου έχουν δεχτεί την επίδραση από το ερωτικό ρεμπέτικο τραγούδι και τη φιλοσοφία του.²¹ Δεν ονειρεύεται, ούτε και επιθυμεί τον γάμο, ερωτεύεται όμως απόλυτα και παραδίδει το «σωματικό και ψυχικό εαυτό της, όταν και όπως εκείνη το θελήσει».²² Δεν μπορεί να συμβιβαστεί και να αλλάξει, αλλά εντέλει το προσπαθεί, για χάρη του έρωτα. Δεν τα καταφέρνει κι εδώ ξεκινάει η τραγωδία της, καθώς «όταν το άτομο εγείρεται με αντίπαλο τους συλλογικούς θεσμούς και η επιμονή του φτάνει στα άκρα, μιλάμε για τραγωδία».²³

Πληρώνει την ανεξαρτησία της με το θάνατό της. Μια εντελώς πρωτότυπη προσέγγιση της γυναικείας χειραφέτησης, δεδομένων των αντιλήψεων της ελληνικής πατριαρχικής κοινωνίας,²⁴ μέσα από την οποία «αναδύεται η μοιραία γυναίκα, σύμβολο του ηθικού και πνευματικού φιλελευθερισμού, της άρνησης- με κάθε κόστος- για υποταγή στους ηθικούς, κοινωνικούς, οικογενειακούς, ακόμα και αισθητικούς κανόνες, που επιβάλλει ο συντηρητικός καθωσπρεπισμός της δεκαετίας του '50».²⁵

Με δύο πολύ ισχυρά γυναικεία στερεότυπα, της «πόρνης» και «της γυναίκας που είχε ερωτικές σχέσεις με τον κατακτητή» αναμετρείται ο Καμπανέλλης στην κομεντί του *Βίβα Ασπασία*. Η Ασπασία εμπορεύεται το κορμί της υπό την καθοδήγηση της θείας της, εκπροσώπου στο έργο του παλιού αστικού καθεστώτος,²⁶ που εκμεταλλεύεται και προδίδει, δέχεται αδιαμαρτύρητα την πραγματικότητα, αλλά, σε αντίθεση με τη Στέλλα, ο έρωτας την ξυπνάει και τη βοηθάει να κάνει τη «μετάβαση από το αθώο “εγώ” στο ιστορικό “εμείς”»,²⁷ κι έτσι, συνειδητά πια, να προχωρήσει στο θάνατο μοιραζόμενη τη μοίρα της με τον αγαπημένο της.

Μια αντίστοιχη αφύπνιση θα βιώσει και η καμπανελλική κα Άλβινγκ στο μονόπρακτο *Στη χώρα του Ίφεν*. Η «σαδομαζοχιστική» σεξουαλική σχέση με τον άντρα της θα την κάνει να δει διαφορετικά τις νουθεσίες του Μάντερς αντιλαμβανόμενη την άγνοιά του και, επομένως, την ανεδαφικότητα των απόψεών του. Φαινομενικά συμβιβάζεται με τη μοίρα της αλλά, όπως αποκαλύπτει στο Μάντερς, «είναι χρόνια που προτιμώ να οδεύω με τις δικές μου ιδέες κι ως

Στέλλα με τα κόκκινα γάντια. Ο δρόμος περνάει από μέσα. Ο επικήδειος), Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 211.

²¹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 259.

²² Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου Ε΄. Κείμενα θεατρικής κριτικής 2003-2010*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σ. 210.

²³ Γιάννης Σολδάτος, «Ο Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος», *Οδός Πανός*, τχ. 155 (2012), σ. 63.

²⁴ Ο Βάλτερ Πούχνερ αμφισβητεί αυτή την ερμηνευτική προσέγγιση, μολονότι αναγνωρίζει πως υπάρχουν «φήγματα μιας τέτοιας ερμηνείας μέσα στο έργο», καθώς η Στέλλα δε «δρα από γνώση, αλλά από ένστικτο» (Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 260).

²⁵ Ρενάτα Δαλιανούδη, «Παραμύθι... με ονόματα. Μάνος Χατζιδάκις-Ιάκωβος Καμπανέλλης (μουσικο-θεατρικές και μουσικο-κινηματογραφικές αναλύσεις)», *Οδός Πανός*, Απρίλιος 2012, σ. 48.

²⁶ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 428.

²⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Επί σκηνής. Κριτική θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 282.

είναι λάθος, παρά να συναρμολογήσω τη ζωή μου με ιδέες και υπολείμματα απ' τη ζωή των άλλων».²⁸

Η στερεότυπη Ελληνίδα μεγαλοαστή στο καμπανελλικό σύμπαν

α) Νεαρές σε ηλικία μεγαλοαστές των οποίων, όπως και των μικροαστών ομόφυλών τους, όλα τα ενδιαφέροντα περιορίζονται στο αντίθετο φύλο. Δεν επιζητούν, όμως, το γάμο αλλά το σεξ και στρέφονται προς τις λαϊκές τάξεις, καθώς οι «εκφυλισμένοι» νέοι της τάξης τους δεν μπορούν να τις ικανοποιήσουν (*Ηλικία της νύχτας, Λίμνη των πόθων, Η γειτονιά των αγγέλων*)

β) Μεσήλικες μεγαλοαστές, πνιγμένες και παγιδευμένες, πια, σε ένα γάμο συμβατικότητας, αφημένες στα όνειρα και στην απραξία (*Ηλικία της νύχτας, Αόρατος θίασος, Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*).

Η Ξένια της Γειτονιάς των αγγέλων

Σε πολλά έργα του Καμπανέλλη υπάρχει το στερεότυπο «λαϊκού» αρσενικού απέναντι σε μια μοιραία γυναίκα (*Στέλλα με τα κόκκινα γάντια, Η αυλή των θαυμάτων, Η γειτονιά των αγγέλων/ Γυμνοί στο δρόμο, Η λίμνη των πόθων, Κορίτσια στον ήλιο*). Σε καμία από τις διάφορες παραλλαγές αυτής της σχέσης δεν έχουμε ευτυχή κατάληξη, καθώς το ειδύλλιο τελειώνει είτε με ένα θάνατο, είτε μία φυγή. Μια τέτοια περίπτωση συναντάμε και στη *Γειτονιά των αγγέλων*. Η Ξένια είναι μια στερεότυπη μεγαλοαστή, που προσπαθεί, μέσα από ερωτικές σχέσεις, να γεμίσει τη ζωή της. Ενώ έλκεται, όμως, από το στερεότυπο λαϊκό αρσενικό, δεν το «εκμεταλλεύεται», αλλά το ερωτεύεται και προσπαθεί να ενταχθεί στο περιβάλλον του. Λειτουργώντας αντίθετα από τη Στέλλα, θυσιάζει την ατομικότητά της, την τάξη της, για να μπορέσει να γίνει η γυναίκα που εκείνος θα ήθελε. Σαν το Δημήτρη από την *Ηλικία της νύχτας*, έλκεται από τη λαϊκή τάξη, που έχει ένα πιο παγιωμένο σύστημα κανόνων και αρχών, όμως απορρίπτεται από αυτήν, καθώς εκπροσωπεί μια τάξη παραδοσιακά εχθρική. Έτσι, η λαϊκή γειτονιά «προβάλλει το δικό της ρατσισμό απέναντι σε μια τάξη που θεωρεί ανώτερή της, υπερασπίζοντας την εξουσία της μέσα στη δική τους έδρα».²⁹ Η αποδοχή και η αφομοίωσή της θα έρθει με την αυτοκτονία της.

Το άτομο απέναντι στο μύθο του

Δύο μυθικά πρόσωπα απασχόλησαν ιδιαίτερα τον Καμπανέλλη στην πορεία του. Το ένα είναι ο Οδυσσέας και το άλλο η Κλυταιμνήστρα. Στάθηκε απέναντι στο «στερεότυπο» που είχε διαμορφώσει η κοινωνία γι' αυτά και έπαιξε μαζί του πειραματιζόμενος τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τη θεατρική φόρμα.

²⁸ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ' (Γράμμα στον Ορέστη, Ο δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Ίψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο κύριος..., Ο κανείς και οι Κύκλωπες)*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 128.

²⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 206-207.

Ο Οδυσσέας

Το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, ένα από τα πρώτα θεατρικά του γραμμένο το 1952 με αρχικό τίτλο *Απολεσθείσα Ιθάκη*,³⁰ είναι «το δράμα του επαγγελματία ήρωα».³¹ Ο Οδυσσέας έφτιαξε το μύθο του με τα κατορθώματά του, αλλά ο μύθος του αυτονομήθηκε, γιγαντώθηκε, καθώς «η φήμη και η λαϊκή φαντασία, η άγνοια και η απόσταση είναι μεγεθυντικοί φακοί που σπάνε κόκαλα»³² και τώρα θέλει να τον καταπιεί. Ο Οδυσσέας προσπαθεί να αποποιηθεί το μύθο του και να επιστρέψει στην Ιθάκη, αλλά δεν μπορεί να καταλάβει πως αυτό είναι αδύνατο, καθώς «η Ιθάκη περιμένει ένα σωστό Οδυσσέα κι όχι όπως είναι στην πραγματικότητα».³³ Η κοινωνία δεν μπορεί να ανεχτεί το άτομο-Οδυσσέα γιατί, όσο ζει, απειλεί με την «ανθρωπιά του» το μύθο του, ένα μύθο που εκείνη εκμεταλλεύεται και διαμορφώνει, για να εξυπηρετήσει τα συμφέροντά της. Έτσι, τον φιμώνει μετατρέποντάς τον σε άγαλμα, «μια προσφυής παραπομπή στις πολιτιστικές κατασκευές γύρω από το παρελθόν και στους μνημονικούς τόπους που εμφανίζονται εκεί, που η ζωντανή μνήμη ατροφεί και φαλκιδεύεται»,³⁴ όπως ακριβώς και το άγαλμα του Κολοκοτρώνη, που ζωντανεύει στο *Μεγάλο μας τσίρκο* και βλέπει άπραγο την καπήλευση του ονόματός του από μια εξουσία, που αντιπροσωπεύει όλα όσα εκείνος πολέμησε. Επομένως, στο έργο αυτό ο Καμπανέλλης δεν απομυθοποιεί το μύθο του Οδυσσέα, αλλά παρουσιάζει την «εκπόρθμευσή του από τόπο σε τόπο κι από εποχή σε εποχή»³⁵ φωτίζοντας «την πολιτική διάσταση της κατάστασης που δημιουργείται από τη δράση των “εμπόρων της δόξας”».³⁶ Ο Πούχνερ, μάλιστα, διακρίνει στον επαναστάτη Οδυσσέα και μια δόση «αυτοβιογραφικού σαρκασμού»³⁷ του ίδιου του Καμπανέλλη απέναντι στο μύθο της θεατρικής επιτυχίας της ρεαλιστικής τριλογίας του.

Στην *Τελευταία πράξη*, ο Καμπανέλλης πάει την προβληματική του ένα βήμα παρακάτω. Ο Οδυσσέας του, που δεν εμφανίζεται ποτέ στη σκηνή, έχει κάτι το φευγαλέο, «παρουσιάζεται ως μυθικός ήρωας, ως θρύλος, ως πολιτικό είδωλο, αλλά και ως φάντασμα ανθρώπου, που είναι συνάμα παρόν και απόν στην ιστορία και την κοινωνία του».³⁸ Επιστρέφει στην Ιθάκη και, βλέποντας πως δεν μπορεί να παραμείνει άνθρωπος, αλλά ούτε να ταυτιστεί με το μύθο του, επιλέγει να γίνει ρόλος. Αυτό θα του επιτρέψει να «υποδύεται “αυτή” την ταυτότητα ενώπιον κοινού»,³⁹ μπορεί να παρουσιάζει εκδοχές του εαυτού του, να γκρεμίζει και να αναδημιουργεί το μύθο του κάθε βράδυ, χωρίς να απειλεί, άμεσα τουλάχιστον, την εξουσία. Δεν είναι πια ο Άμλετ· είναι ο Τρελός.

³⁰ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 33

³¹ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 523.

³² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β' (Το παραμύθι χωρίς όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 238.

³³ Βάλτερ Πούχνερ, «Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 332.

³⁴ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας ΙΙΙ*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 41-42.

³⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις του θεατρικού του έργου*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 45.

³⁶ Ευσέβεια Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα. Τόμος Β'*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 851.

³⁷ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 205.

³⁸ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 64.

³⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ασθένειες και θεραπείες στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, Αθήνα 2005, σ. 128.

Η Κλυταιμνήστρα

Στο έργο *Γράμμα στον Ορέστη* δεν είναι η ηρωίδα που αμφισβητεί το μύθο της, αλλά ο ίδιος ο συγγραφέας, καθώς, όπως λέει, «ήμουν πάντα με το μέρος της Κλυταιμνήστρας. Αυτήν κατανούσα, αυτήν εδικαίωνα, την ένιωθα σαν τη μεγάλη αδικημένη».⁴⁰ Απέναντι στη δολοφονική και σκληρή ηρωίδα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί ως αφετηρία την πιο ήπια Κλυταιμνήστρα του Ευριπίδη και την παρουσιάζει μέσα από μια φεμινιστική οπτική, «της μητέρας που υποτιμήθηκε και καταπιέστηκε και ως γυναίκα και ως σύζυγος από τον ισχυρό άντρα της»⁴¹ με μόνη της αγωνία, μην τυχόν και ο «μύθος» της ρίξει τη σκιά του στη μοίρα των παιδιών της, «ένα παλλόμενο κύκνειο άσμα μιας καταδικασμένης, που ζητάει να σταματήσουν πια οι καταδίκες».⁴² Ο δείπνος «επιβεβαιώνει πλήρως την πλευρά της Κλυταιμνήστρας»,⁴³ καθώς η ίδια η Ηλέκτρα βλέπει πια τη μητέρα της μέσα από ένα νέο πρίσμα, όταν το πέπλο του μίσους έχει πια πέσει και η Κλυταιμνήστρα αποκαθίσταται στη συνείδηση των παιδιών της και του κοινού ως η «αρχέτυπη Μητέρα».⁴⁴ Ο μύθος ανατρέπεται αλλά όχι δημόσια, κι «ενώ ο βασιλιάς παραμένει αναλλοίωτος σε γενικές γραμμές, αυτή αποκαθίσταται ύστερα από πολλά χρόνια άδικης προκατάληψης εναντίον της».⁴⁵

Ο μύθος απέναντι στο άτομο

Ο δράκος του Νίκου Κούνδουρου σε σενάριο του Ιάκωβου Καμπανέλλη έχει για ήρωα έναν αντίστροφο Οδυσσέα, τον Θωμά. Είναι ο κύριος Τίποτα, που ονειρεύεται να γίνει κάποιος, δεν έχει σημασία ποιος και η μοίρα του φέρνει μπροστά στα πόδια του ένα Μύθο, το Μύθο του Αρχιμαφιόζου. Εκείνος τον δέχεται πρόθυμα, φοράει το περίβλημα κι έτσι υπάρχει για μια μέρα, γίνεται ορατός, «βαδίζει στην ερημιά με το ναρκισσισμό του ανθρώπου, που, έστω και για λίγο, αντίκρισε το ύψος της εξουσίας».⁴⁶ Η πλαστοπροσωπία, όμως, αποκαλύπτεται και ο ψευδοβασιλιάς εκθρονίζεται πληρώνοντας με τη ζωή του το φέμα του. Γίνεται πάλι ο Κανένας και το πτώμα του παραμένει στα αζήτητα. Μια εναλλακτική εκδοχή του Θωμά βλέπουμε και στις Δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά καθώς και στο Αυτός και το παντελόνι του. Την εκδοχή εκείνη, που ο Κανένας δεν γίνεται ποτέ Κάποιος, καθώς «δεν έτυχε να συναντηθεί με τη μοίρα του, δεν μπήκε στην περιοχή κάποιας υπαρξιακής πράξης»⁴⁷ και μεγαλώνει μέσα σε ένα υπαρξιακό κενό εν γνώσει, αλλά ταυτόχρονα σε άρνηση της ασημαντότητάς του.

Όλοι οι παραπάνω ήρωες, οι καμπανελλικόι κοινωνικοί επαναστάτες ή ανέντακτοι, φέρουν ένα κομμάτι του ίδιου του συγγραφέα, αλλά και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς που

⁴⁰ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του τρίπτυχου *Ο δείπνος*», στο: *Θέατρο, τόμος ΣΤ*, σ. 19-20.

⁴¹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 111.

⁴² Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο» στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος ΣΤ*, σ. 17.

⁴³ Γεωργία Λαδογιάννη, «Το θέατρο του Καμπανέλλη», *Ο τόπος του δράματος. Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και 20ού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 417.

⁴⁴ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 673.

⁴⁵ Πεφάνης, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», σ. 104.

⁴⁶ Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, σ. 74.

⁴⁷ Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 90.

έψαχνε να βρει ένα νόημα σε έναν καινούργιο παράλογο κόσμο. Όπως λέει ο ίδιος ο Καμπανέλλης, το 1999 «Ήταν η πρώτη μεταπολεμική περίοδος, ιδιαίτερα εμείς οι τότε νεαροί νιώθαμε τη συντελούμενη γενική υπαρξιακή αλλαγή κι αναζητούσαμε μια ταυτότητα διαφορετική από εκείνη που είχαμε μέχρι πριν από τον πόλεμο [...] Όμως ούτε τα ατομικά μας εφόδια ούτε η εξαθλιωμένη κοινωνική κατάσταση της χώρας ευνοούσαν οράματα».⁴⁸

⁴⁸ Σολδάτος, ό.π., σ. 41.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης:
Ζητήματα ιστορίας ή/και
θεωρίας παράστασης
και θεατρικής
πρόσληψης του έργου

Η θεατρική συμβολή του Ιάκωβου Καμπανέλλη στους Εταιρικούς Θιάσους του ΟΕΘ-ΣΕΗ

ΜΑΡΙΖΑ ΑΤΤΙΑ

Ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων

Ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων (ΟΕΘ) είναι εργασιακός και πολιτιστικός φορέας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) με οικονομική και διοικητική αυτοτέλεια. Ένας από τους σκοπούς λειτουργίας του είναι η θεατρική καλλιέργεια του ελληνικού λαού. Οι επιλογές των έργων των εταιρικών θιάσων του ακολουθούν τους σκοπούς του. Μία σειρά εταιρικών θιάσων του Οργανισμού, παρουσιάζει ένα δραματολόγιο, που στηρίζει την ελληνική θεατρική παραγωγή. Το όραμα όμως αυτό της συνεταιριστικής ανάπτυξης στο χώρο του θεάτρου, βρίσκει εμπόδια στις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής.

Από το 1967 έως το 1974, ο ΟΕΘ σιωπά μέσα στη δίνη της Δικτατορίας για να αποκτήσει ξανά φωνή μέσω του ΣΕΗ, που από το 1975 διεκδικεί έντονα την επαναλειτουργία του. Πράγματι, το καλοκαίρι του 1976 ο Οργανισμός επαναλειτουργεί και το επόμενο χρονικό διάστημα οι εταιρικοί θιάσοί του επανέρχονται δυναμικά. Είναι χαρακτηριστικό ότι τη περίοδο 1976-77,¹ ο εταιρικός θιάσος του ΟΕΘ «Οι Θεατρίνοι» επιλέγει τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και το έργο του *Η ηλικία της νύχτας*. Στην παρούσα όμως μελέτη θα παρουσιαστεί η μεταγενέστερη επιλογή από τον ΟΕΘ δύο θεατρικών έργων του Ιάκωβου Καμπανέλλη, καθώς αποτυπώνει ανάγλυφα τη σπουδαία παρουσία και συμβολή του συγγραφέα στην πορεία των εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ

Ο Εταιρικός Θιάσος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Νέα Πορεία»

Το 1988, μία δεκαετία και πλέον από την επαναλειτουργία του ΟΕΘ-ΣΕΗ και το ανέβασμα της *Ηλικίας της νύχτας*, ένας ακόμη εταιρικός θιάσος αναλαμβάνει την πρόκληση της παρουσίασης ενός έργου του μοναδικού Ιάκωβου Καμπανέλλη. Κατά τη θερινή θεατρική περίοδο του 1988, ο εταιρικός θιάσος «Νέα Πορεία» αποφασίζει να ανεβάσει το σατιρικό παραμυθόδραμα *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Ο θιάσος επέλεξε για πρώτη φορά να το παρουσιάσει στο κοινό του την περίοδο 1972-73. Δεκατέσσερα χρόνια μετά, το 1987, ο θιάσος, μετά από δέκα χρόνια περιπλάνησης, αποκτά μόνιμη στέγη, προσωρινά θερινή. Το θέατρο πήρε το όνομά του από το όνομα του θιάσου, δηλαδή «Νέα Πορεία» και στεγαζόταν στη περιοχή της Άνω Κυψέλης. Ο Γ. Χαραλαμπίδης, πρωτεργάτης και σκηνοθέτης του θιάσου, ανέφερε την περίοδο εκείνη για το θεσμό των Εταιρικών Θιάσων του Οργανισμού ΟΕΘ-ΣΕΗ.: «είναι το μέλλον του ελληνικού θεάτρου, παρά τα λάθη που έχουν γίνει».² Έπειτα, λοιπόν, από την απόκτηση θεατρικής στέγης και την ένταξή του στον Οργανισμό, ο θιάσος επιλέγει να ανεβάσει ξανά, μετά από 15

¹ Σύμφωνα με σχετικό αρχείο του ΟΕΘ, την περίοδο αυτή δανειοδοτήθηκε μόνο το «Θεατρικό Εργαστήριο Θεσσαλονίκης». Εντούτοις, μέσα από δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής, παρατηρείται η δράση του ως εταιρικού θιάσου που εντάσσεται, την εν λόγω περίοδο, στον ΟΕΘ-ΣΕΗ

² Ανώνυμος, «Αύριο η “Νέα Πορεία”», εφημ. *Τα Νέα*, 26 Ιουνίου 1987, σ. 24.

χρόνια, το κλασσικό αυτό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε μια παράσταση, όπως αναφέρεται, με μορφή «λαϊκής όπερας».³ Στη συνέντευξη Τύπου, που δόθηκε στις 28 Ιουνίου του 1988, ο Γιώργος Χαραλαμπίδης μίλησε για το έργο και για την επιλογή αυτή του θιάσου. Στην εφημερίδα *Τα Νέα* δημοσιεύονται αποσπάσματα αυτής: «Ξανατολμούμε “Το παραμύθι” της χώρας των μοιρολατρών, “Το παραμύθι” της αστόχαστης ηγεσίας και του ξεπερασμένου λαού, “Το παραμύθι” της αφύπνισης και της αυτογνωσίας ενός ντροπιασμένου λαού που σημαία του έχει το “ξύπνα πατριώτη και θύμωσε”. Το έργο αυτό μίλησε στην εποχή του, εποχή του ελληνικού διαφωτισμού, όταν το έγραψε η μεγάλη Πηνελόπη Δέλτα της λογοτεχνίας, με φόντο τις εθνικές μας κατακεφαλιές. Μιλά και σήμερα, 30 χρόνια αφού ο Ιάκωβος Καμπανέλλης πλούτισε την ελληνική δραματουργία με ένα γιγάντιο λαϊκό έργο. Με τους ίδιους βασικούς συντελεστές του θιάσου της παράστασης, που είχε ανεβάσει το 1972-’73 ο Χαραλαμπίδης υποστήριξε πως τώρα προσπάθησε με τα μέλη του εταιρικού θιάσου να στήσουν μία παράσταση, όπου «το μεγάλο εθνικό πρόβλημα να παντρεύεται με το, γεμάτο θεατρικότητα και σκέρτσο, λόγο, δημιουργώντας το ξεφάντωμα ενός λαϊκού πανηγυριού. Διαλέγοντας εντελώς διαφορετικούς μουσικούς δρόμους απ’ αυτούς της αξεπέραστης μουσικής που είχε γράψει ο Μάνος Χατζιδάκις για το έργο, ο συνθέτης Βασίλης Τενίδης έγραψε νέα μουσική “δίχως τη διάθεση της σύγκρισης με αυτήν που είχε γράψει ο Χατζιδάκις”».⁴ Ποικιλοτρόπως σχολιάστηκε η άρνηση του Μάνου Χατζιδάκι να παραχωρήσει τη μουσική του για το ανέβασμα του έργου από τον θίασο. Ο Χαραλαμπίδης, μάλιστα, με αφορμή δημοσιεύματα για την άρνηση αυτή του συνθέτη ανέφερε σε σχετική επιστολή του: «Ούτε μας “κρέμασε”, όπως ανεύθυνα γράφτηκε, ούτε μας “αιφνιδιάσε” ο Μάνος Χατζιδάκις. Η άρνησή του δεν είχε κανένα χαρακτήρα ιδιαίτερης συμπεριφοράς. Αρνείται να δώσει τη μουσική εδώ και 10 χρόνια προς όλες τις κατευθύνσεις [...]. Σεβόμαστε την επιθυμία του δημιουργού και δεν του κρατάμε καμία πικρία. Αντίθετα, θυμόμαστε με ευγνωμοσύνη τη γενναιόδωρη προσφορά της μουσικής του στο ανέβασμα του “Παραμυθιού” το ’72».⁵ Η επιστολή αυτή, όμως, δεν ήταν αρκετή, όπως φαίνεται, για να καταλαγιάσει τις γενικότερες αντιδράσεις που υπήρχαν για τον Εταιρικό Θίασο και την επιλογή του να παρουσιάσει το *Παραμύθι* χωρίς όνομα. Στη σχετική συνέντευξη Τύπου για την παράσταση, ο Χαραλαμπίδης χαρακτήρισε την απόφαση του θιάσου να παρουσιάσει το συγκεκριμένο έργο «Σκέτη τρέλα», ενώ συμπλήρωσε, αναφέροντας: «Τολμήσαμε, όμως [...] Τα όπλα μας ήταν το πάθος για δουλειά και η πίστη μας ότι η συλλογική εργασία μπορεί να φέρει αποτελέσματα».⁶ Ο σκηνοθέτης αιτιολόγησε το χαρακτηρισμό του, για την επιλογή αυτή, ως «Σκέτη τρέλα», υπογραμμίζοντας: 1) τη ματαιώση της παράστασης, που επρόκειτο να δοθεί στο Λυκαβηττό στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 2) την άρνηση του Μάνου Χατζιδάκι να δώσει τα δικαιώματα, για τη χρησιμοποίηση στην παράσταση, της γνωστής μουσικής του και 3) τη μικρή σχετικά χρηματική ενίσχυση, που δύναται να προσφέρει ο ΟΕΘ-ΣΕΗ στους εταιρικούς θιάσους.

Η ματαιώση της παράστασης, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, οφειλόταν και στην αντίδραση του ίδιου του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ο οποίος εξέφρασε την ηχηρή του άρνηση να συμπεριληφθεί το έργο του στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ. Ποιοι ήταν, όμως, οι λόγοι, που οδήγησαν σε αυτή την άρνηση εκείνη τη χρονική περίοδο; Από την αρχή του έτους το ανέβασμα της παράστασης και η ενδεχόμενη ένταξή της στο Φεστιβάλ Αθηνών μονοπωλούσε τις κουβέντες

³ Ανώνυμος, «Νέο Παραμύθι χωρίς όνομα», εφημ. *Τα Νέα*, 29 Ιουνίου 1988, σ. 29.

⁴ Ανώνυμος, *ό.π.*

⁵ Ανώνυμος, «Δεν υπάρχει θέμα...», εφημ. *Τα Νέα*, 17 Ιουνίου 1988, σ. 18.

⁶ Ανώνυμος, «Πάθος για το Παραμύθι...», εφημ. *Τα Νέα*, 6 Αυγούστου 1988, σ. 14.

των παρασκηνίων, οι οποίες βρήκαν χώρο στον Τύπο της εποχής πυροδοτώντας τις αντιδράσεις που ακολούθησαν και από τον συγγραφέα. Ο Καμπανέλλης, την εποχή εκείνη, ήταν μέλος της Γνωμοδοτικής Επιτροπής του ΕΟΤ και άρα αποτέλεσε ένα σχετικά εύκολο στόχο. Χαρακτηριστικό δημοσίευμα της εποχής ανέφερε: «“Γιάννης κερνάει και Γιάννης πίνει” λέει η λαϊκή παροιμία και πολύ μου τη θύμισε τελευταία ο γνωστός θεατρικός συγγραφέας κ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο οποίος, ως μέλος της Γνωμοδοτικής Επιτροπής του ΕΟΤ, δεν άντεξε στον πειρασμό και ψήφισε... δικό του έργο, προκειμένου να παιχτεί στο Φεστιβάλ Αθηνών! Δεν ξέρω αν έχετε προσέξει ότι κάτι τέτοια συμβαίνουν μέρα μεσημέρι στην Ελλάδα. Πάντως εγώ ησύχασα τώρα, που έχω μάθει ότι θα δούμε το “Παραμύθι χωρίς όνομα” στο θέατρο Λυκαβηττού από το θίασο “Νέα Πορεία”».⁷ Διαφαίνεται από τον Τύπο της εποχής ότι ο θίασος και ο συγγραφέας, την περίοδο εκείνη, βρέθηκαν στο επίκεντρο των γενικότερων αντιδράσεων για τις επιλογές που ακολούθησε το Φεστιβάλ Αθηνών. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, όμως, δεν άργησε να απαντήσει. Σε σχετική του δήλωση, στις 7 Μαρτίου του 1988, η οποία δημοσιεύτηκε στον Τύπο, αναγινώσκουμε: «Επιστρέφοντας [...] από την Κύπρο, πληροφορήθηκα ότι η διοίκηση του ΕΟΤ, στην ανακοίνωσή της για το πρόγραμμα του Φεστιβάλ, ανέφερε και το έργο «Παραμύθι χωρίς όνομα». Η απόφαση αυτή πάρθηκε από τη διοίκηση εν αγνοία μου – πιθανόν μαζί με άλλες αποφάσεις – και εν αγνοία της Γνωμοδοτικής Επιτροπής του ΕΟΤ, της οποίας είμαι μέλος. Δε δέχομαι την ένταξη του έργου μου στο πρόγραμμα, όπως δε δέχτηκα και στο παρελθόν, όταν η ένταξη αυτή γίνεται, όπως τώρα, με απόφαση της διοίκησης και όχι με έγκριση της αρμόδιας επιτροπής».⁸ Ο θίασος, παρά τις όποιες αντιδράσεις, –εντός κι εκτός Φεστιβάλ– ανέβασε το έργο. Μέρος όμως του Τύπου της εποχής συνέχισε να επιτίθεται αντιδεοντολογικά.

Παρ’ όλες τις αντιξοότητες, ο εταιρικός θίασος δρομολόγησε τη θεατρική πορεία του έργου με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Οι κριτικές για την παράσταση αποδείχτηκαν η καλύτερη απάντηση στις αντιδράσεις που προσπάθησαν να μονοπωλήσουν τον Τύπο. Έτσι συναντάμε τη κριτική του Τάσου Λιγνάδη, ο οποίος ανέφερε, χαρακτηριστικά, στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*: «[...] Προτείνω λοιπόν με όλη μου την καρδιά στον αναγνώστη να παραμελήσει για μια μέρα τις φεστιβαλικές εκδηλώσεις, τα βαρύγδουπα ανεβάσματα, τις κουλτουροσυνάξεις, να παρατηρήσει τη χαμαιψυχαγωγία και τη διασκέδαση της βωμολοχίας, που έχει αντικαταστήσει την εθνική μας γλώσσα και να πάρει το δρόμο για τη γραφικότητα γειτονιά της Άνω Κυψέλης. Εκεί έχει στήσει το συμπαθέστατο θεατράκι του ο θίασος της “Νέας Πορείας”, που παίζει για ακόμη μια φορά το “Παραμύθι χωρίς όνομα”. Και εύγε του γιατί, μέσα στο πραγματικό και μεταφορικό νέφος που δηλητηριάζει τη ζωή μας, χρειαζόμαστε πότε-πότε μερικά έργα που μας προσφέρουν την παρηγοριά του οξυγόνου. Αυτό το οξυγόνο το προσφέρει έντιμα και λιτά η παράσταση που σκηνοθέτησε ο κ. Γ. Χαραλαμπίδης στο φτωχό αλλά διαυγές ύφος ενός θεάματος λαϊκού, που δε δημαγωγεί λαϊκίζοντας, αλλά προσφέρει, με την εμφανή όρεξη και συνεργατικότητα του θιάσου, την ειλικρίνεια, την οποία επιφυλάσσει για τους θεατρικούς εργάτες, η σοφή παρατήρηση ότι η πενία τέχνας κατεργάζεται [...]».⁹

Μία ακόμη χαρακτηριστική κριτική είναι αυτής της Σωτηρίας Ματζίρη, που δημοσιεύτηκε στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*. Σε αυτήν ξεχωρίζουμε το εξής απόσπασμα: «[...]

⁷ Σίβυλλα, «Φεστι...βολικά», εφημ. *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 1988, σ. 58.

⁸ Ανώνυμος, «Νέα μπλεξίματα για το Φεστιβάλ», εφημ. *Τα Νέα*, 8 Μαρτίου 1988, σ. 29.

⁹ Τάσος Λιγνάδης, «Το Παραμύθι χωρίς όνομα από τη Νέα Πορεία», εφημ. *Η Καθημερινή*, 27 Ιουλίου 1988.

Μέσα από αυτό το ήθος και ύφος, ο φτωχός θιάσος Νέα Πορεία αντιμετώπισε τις δυσκολίες ενός πολυπρόσωπου και πολυέξοδου έργου και έστησε μια τρυφερή παράσταση με τα πιο παλιά και πιο γνήσια υλικά του θεάτρου: το λόγο του συγγραφέα και την ψυχή του ηθοποιού.¹⁰ Η «Νέα Πορεία», όπως τελικά αποδείχτηκε, προσπάθησε και κατάφερε να αναδείξει το συγγραφέα και το έργο του, αλλά και την ουσία της εταιρικής της των θιάσων του ΟΕΘ-ΣΕΗ Σύμμαχος ανεκτίμητος στις προσπάθειες του θιάσου υπήρξε, φυσικά, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο οποίος συνέβαλε, με το έργο του, στις δράσεις της «Νέας Πορείας». Ακόμη, αξιοσημείωτη προσφορά αποτέλεσε η δωρεάν παράσταση με το *Παραμύθι χωρίς όνομα*, που έδωσε ο εταιρικός θιάσος στις 4 Ιουλίου 1988, ως μία φιλανθρωπική δράση που αφιερώθηκε στον κλάδο των ηθοποιών.¹¹

Ο Εταιρικός Θιάσος ΟΕΘ-ΣΕΗ «Κάτω απ' τη Γέφυρα»

Δέκα χρόνια σχεδόν μετά το επεισοδιακό ανέβασμα του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Παραμύθι χωρίς όνομα*, από τον Εταιρικό Θιάσο του ΟΕΘ-ΣΕΗ «Νέα Πορεία», έχουμε ανέβασμα έργου του από έναν ακόμη εταιρικό θιάσο του Οργανισμού και μάλιστα έναν από τους μακροβιότερους. Ο θιάσος «Κάτω απ' τη Γέφυρα» ανεβάζει το έργο *Γράμμα στον Ορέστη* σε μία αφιερωματική παράσταση για το έργο και τη συνολική προσφορά του συγγραφέα στο θέατρο. Η θεατρική περίοδος είναι η χειμερινή του 1997-98 και επισφραγίζεται από τον εορτασμό των 80 ετών από την ίδρυση του ΣΕΗ το 1917. Πλησιάζοντας στο τέλος του 1997, το έτος, χαρακτηρίζεται από το Νίκο Παρνασσά στην *Απογευματινή* ως «Χρονιά Καμπανέλλη».¹² Τέσσερα έργα του συγγραφέα παρουσιάστηκαν, την περίοδο αυτή, στην Ελλάδα και άλλα τρία στο εξωτερικό, ενώ, το Μάρτιο του ίδιου έτους, απονεμήθηκε στο συγγραφέα τιμητικό μετάλλιο, για την προσφορά του από τον –τότε– πρόεδρο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, Γιώργο Μπαμπινιώτη. Στην εκδήλωση, ανάμεσα στα επιλεγμένα μονόπρακτα, αποσπάσματα των οποίων διαβάστηκαν, ήταν και τα *Πάροδος Θηβών* και *Γράμμα στον Ορέστη*.¹³ Αυτό το τελευταίο έργο, τέσσερα χρόνια μετά από το πρώτο ανέβασμά του στο Εθνικό Θέατρο, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης το «παραδίδει» στον εταιρικό θιάσο του ΟΕΘ-ΣΕΗ «Κάτω απ' τη Γέφυρα». Ο Νίκος Δαφνής, ιδρυτικό μέλος του θιάσου, μας μεταφέρει με την περιγραφή του μία γλαφυρή εικόνα από την έναρξη της σημαντικής αυτής συνεργασίας: «Θυμάμαι, ο Ιάκωβος μου είπε “αυτό το έργο Νίκο μου θέλει καλούς ηθοποιούς”. Και εγώ του είπα “Εντάξει, να μου δώσεις ένα έργο που να θέλει μέτριους ηθοποιούς και να κάνουμε αυτό”. Γέλασε και μου το έδωσε. Πήγε πολύ καλά».¹⁴

Ο Καμπανέλλης, στο ενδιαφέρον σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης, τοποθετήθηκε για το θέατρο, για το έργο του και φυσικά για την εμπιστοσύνη του στους συντελεστές του θιάσου. Χαρακτηριστικά σημειώνει: «[...] Ο συγγραφέας στη μοναξιά του γράφει το έργο,

¹⁰ Σωτηρία Ματζίρη, «Μια τρυφερή παράσταση με γνήσια υλικά: *Παραμύθι χωρίς όνομα*: θέατρο “Νέα Πορεία” στην Κυψέλη», εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 7 Αυγούστου 1988.

¹¹ Ανώνυμος, «Δωρεάν παράσταση για τους ηθοποιούς», εφημ. *Τα Νέα*, 4 Ιουλίου 1988, σ. 23.

¹² Νίκος Παρνασσάς, «Χρονιά Καμπανέλλη η φετινή: Τέσσερα έργα του παίζονται αυτήν την περίοδο στην Ελλάδα και άλλα τρία στο εξωτερικό», εφημ. *Απογευματινή*, 28 Δεκεμβρίου 1997, σ. 42.

¹³ Ανώνυμος, «Τιμούν Ι. Καμπανέλλη και Ν. Βρεττάκο», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 15 Μαρτίου 1997, σ. 25.

¹⁴ Κάτια Σωτηρίου, «Αποκλειστική συνέντευξη και φωτογράφιση για το mytheatro.gr του Νίκου Δαφνή», <http://www.mytheatro.gr/nikos-dafnis/>

ο θίασος στη δική του ομαδική μοναξιά ετοιμάζει την παράστασή του, αλλά μόνο όταν έρθει η ώρα που η δημιουργία τους επί σκηνής παραδοθεί στην πλατεία, αποκτά ζωή, σκοπό και δικαίωση της ύπαρξής του. Αυτή η δικαίωση ύπαρξης του θεάτρου, που, στην πραγματικότητα, μαρτυρεί την ανάγκη ύπαρξής του, επιβεβαιώνεται αδιάλειπτα, όσο κι αν αλλάζει παγκόσμια ο τρόπος ζωής του ανθρώπου, [...] το θέατρο όχι μόνο συνεχίζει να υπάρχει, αλλά και να επισημαίνεται σαν “εκκλησία” στις σύγχρονες κοινωνίες. Μιλάμε, βέβαια, για το θέατρο εκείνο, που σέβεται το θεατή, τα προβλήματά του, το θέατρο που επιχειρεί μια συνάντηση ψυχική και διανοητική ανάμεσα στους άγνωστους, μεταξύ τους, θεατές. Αυτά, με λίγα λόγια, καθόρισαν και τη διάθεσή μου να δώσω πρόθυμα το τρίπτυχο “Γράμμα στον Ορέστη” στο “Θέατρο Κάτω απ’ τη Γέφυρα” για την εναρκτήρια παράστασή του. Πιστεύω στους θιάσους που τολμούν να δράσουν, εκεί που το θέατρο, σαν πνευματικό κέντρο μιας “γειτονιάς”, μπορεί να φέρει τους κατοίκους της “κοντά”, υποδιαϊρώντας έτσι το χάος της μεγαλούπολης σε μικρές κοινωνίες, με δυνατή την ανθρώπινη σχέση και επαφή, τις χαμένες μέσα στο μέγα πλήθος, στη μοναξιά και στη μοιραία καχυποψία. Αυτός είναι ένας πρόσθετος ρόλος που μπορεί να παίζει σήμερα το θέατρο και, μάλιστα, τόσο σημαντικός, ώστε να λειτουργήσει σαν κοινωνικός συνεκτικός κρίκος. Εύχομαι στο “Θέατρο Κάτω απ’ τη Γέφυρα” να ριζώσει γερά και να στεγάσει σύντομα, πραγματοποιημένους, τους ωραίους του στόχους».¹⁵

Ενδιαφέροντα στοιχεία, που μαρτυρούν την εμπιστοσύνη του συγγραφέα στον εταιρικό θίασο «Κάτω απ’ τη Γέφυρα», ο οποίος απείχε πολύ από τα πρότυπα των εμπορικών θιάσων, αποτελούν τα «κομμάτια» της προσωπικής του ζωής, που μοιράστηκε με αυτόν. Στη θεατρική στέγη του θιάσου επέλεξε να γιορτάσει τα γενέθλιά του ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, την περίοδο που ο θίασος ανέβασε το *Γράμμα στον Ορέστη*. Αξιοσημείωτο, όμως, είναι ότι στο ανέβασμα του έργου του, από το συγκεκριμένο θίασο, απόλαυσε την ενεργή συμμετοχή της κόρης του, η οποία ανέλαβε τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης, σε συνεργασία με τη Ρένα Γεωργιάδου. Η ίδια η Κατερίνα Καμπανέλλη ανέφερε τότε σχετικά: «Όταν καλείσαι να δουλέψεις σ’ ένα από τα σημαντικότερα έργα του πιο σπουδαίου Νεοέλληνα συγγραφέα, κι όταν αυτός ο συγγραφέας είναι ο πατέρας σου, αυτό είναι μια τεράστια ΠΡΟΚΛΗΣΗ. Κι όταν καλείσαι να συνεργαστείς με μια μεγάλη και καταξιωμένη σκηνογράφο, όπως η Ρένα Γεωργιάδου, τότε αυτό είναι μια πολύ μεγάλη ΕΥΘΥΝΗ. [...] Μια νέα σκηνογράφος δε θα μπορούσε να ζητήσει περισσότερα».¹⁶

Η παράσταση συγκαταλέχθηκε από τον Τύπο της εποχής στις προτεινόμενες «καλές» παραστάσεις της περιόδου. Σε ό,τι αφορά τις κριτικές, αυτές εμφανίστηκαν, συγκρατημένα θετικές για όλους τους συντελεστές της παράστασης. Αυστηρότερος κριτής για το αποτέλεσμα εμφανίζεται ο ίδιος ο θίασος, με τον Νίκο Δαφνή να αναφέρει πως «Τώρα στα λάθη και στις παραλείψεις η κριτική θα είναι (και πρέπει να είναι) αυστηρή. Και η αυτοκριτική μας, ακόμα πιο αυστηρή. Και όταν ο Καμπανέλλης μας εμπιστεύεται ένα από τα πιο ώριμα έργα του, όταν η Γεωργιάδου και η Βενετσάνου συνεργάζονται μαζί μας, όταν οι φίλοι μας σφίγγουν το χέρι, και οι “φίλοι” αρχίζουν να σκέφτονται πόσο μας αδίκησαν πέρυσι και, πάνω απ’ όλα, όταν εσείς μας τιμάτε με την παρουσία σας, τότε εμείς ώριμα, με σεβασμό αλλά και με αισιοδοξία πρέπει να πάρουμε το “μήνυμα” και να προχωρήσουμε πιο αποφασιστικά προς

¹⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Σημείωμα του συγγραφέα», *Γράμμα στον Ορέστη* (πρόγραμμα παράστασης), «Θέατρο κάτω απ’ τη Γέφυρα», Εταιρικός Θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ, 1997-1998.

¹⁶ Καμπανέλλης, ό.π.

το στόχο που, ρομαντικά ίσως, βάλαμε, όταν ξεκινήσαμε το “ταξίδι” και την ωραία αυτή περιπέτεια: “Αυτός ο κόσμος μπορεί και πρέπει να γίνει καλύτερος”».¹⁷

Πέρα από το επιτυχημένο θεατρικό αποτέλεσμα, *Το Γράμμα στον Ορέστη*, «μονοπώλησε» τις θεατρικές σελίδες του Τύπου για μία ενδιαφέρουσα καινοτομία και συνάμα προσφορά προς στο θεατρικό κοινό. Η παράσταση συνοδευόταν από την ιδέα, που έγινε πράξη, και αφορούσε τη δυνατότητα ή/και επιθυμία των θεατών να αγοράσουν εισιτήριο γι’ αυτήν. Πιο συγκεκριμένα, οι θεατές, αν ήθελαν και μπορούσαν, πλήρωναν το εισιτήριο, εφ’ όσον τους άρεσε η παράσταση στην έξοδο του θεάτρου. Ο Νίκος Δαφνής ανέφερε τότε για το πρωτοποριακό αυτό εγχείρημα στην εφημερίδα *Ελεύθερος Τύπος* «[...] Ο θεατρικός οργανισμός “Κάτω από τη Γέφυρα” επιχορηγείται από το υπουργείο Πολιτισμού και δανειοδοτείται από τον Οργανισμό Εταιρικών Θιάσων του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Θεωρώ, λοιπόν, αδιανόητο, κάποιος που έχει κατά κάποιον τρόπο προπληρώσει το εισιτήριό του μέσω των φόρων, να μην μπορεί να δει την παράσταση. [...]».¹⁸ Η καινοτομία αυτή εφαρμόστηκε με μεγάλη επιτυχία. Το εγχείρημα αγκαλιάστηκε από τον Τύπο της εποχής, επαινώντας τη δράση του εταιρικού θιάσου να προσφέρει, και μάλιστα δωρεάν, το σπουδαίο αυτό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Αξιοσημείωτο είναι ότι η πρωτοπορία αυτή προκάλεσε τόσο ενδιαφέρον, που, εν μέρει, φαίνεται να «έκλεψε» δημοσιότητα από την ίδια την παράσταση.

Συμπερασματικά

Η παρουσία του ξεχωριστού Ιάκωβου Καμπανέλλη τιμά τις δράσεις των εταιρικών θιάσων, που εντάχθηκαν στον ΟΕΘ-ΣΕΗ, στηρίζοντας στην πράξη την ελληνική θεατρική παραγωγή. Ακολουθώντας το παράδειγμα του συγγραφέα κι άλλοι Έλληνες συγγραφείς βρήκαν, στους εταιρικούς θιάσους του Οργανισμού, γόνιμο έδαφος, για να εκφράσουν ουσιαστικότερους προβληματισμούς που η ίδια η εποχή προτάσσει. Από την άλλη, ο Οργανισμός σε εκείνους βρήκε τους επάξιους μαχητές για την προώθηση της ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, βασικός εκπρόσωπος μιας γενιάς συγγραφέων, που έφερε μια άλλη πνοή στο θέατρο, έσπασε με το συνολικό του έργο, ταμπού και καλούπια, με κύριο αίτημα την ανανέωση και τον κοινωνικό προβληματισμό. Γεγονός αδιαμφισβήτητο αποτελεί η αξιοσημείωτη δυναμική προσωπικότητά του και η καθοριστική παρουσία του στην ελληνική μεταπολεμική δραματολογία. Τα έργα του, τα οποία αποτέλεσαν αξιοσημείωτες επιλογές του δραματολογίου εταιρικών θιάσων του ΟΕΘ, σφράγισαν την πορεία και τις δράσεις των εν λόγω θιάσων και, κατ’ επέκταση, τον ίδιο τον Οργανισμό Εταιρικών Θιάσων του ΣΕΗ.

¹⁷ Καμπανέλλης, ό.π.

¹⁸ Χαρά Μαυρογόντου, «Τα εισιτήρια στην έξοδο! Πρωτοποριακή πρόταση από το Θέατρο “Κάτω από τη Γέφυρα”», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Δεκεμβρίου 1997.

Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη κατά την περίοδο της δικτατορίας: Οι παρεμβάσεις της λογοκρισίας στο έργο του

ΜΑΡΙΑ-ΣΑΡΡΑ ΚΑΡΠΟΥΖΗ

ΡΩΜΙΟΣ: «Είπα ότι το έργο μας είναι κωμωδία. Αλλά δεν είναι απλώς διότι έτσι γράφτηκε ή διότι το λέμε εμείς. Είναι κωμωδία για έναν άλλο σοβαρότερο και πολύ πιο έγκυρο λόγο: Το δηλώσαμε ως κωμωδία, το υποβάλλαμε στη λογοκρισία ως κωμωδία και ενεκρίθη ως κωμωδία δια της υπ' αριθμόν 199 αποφάσεως».¹

Αυτή η φράση από το *Μεγάλο μας τσίρκο* αναφέρει συνοπτικά την απαραίτητη διαδικασία που έπρεπε να ακολουθήσει κάποιος, για να καταφέρει να ανεβάσει μια παράσταση κατά την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Οτιδήποτε σχολίαζε, ειρωνευόταν ή δεν υπηρέτούσε το καθεστώς, θα κοβόταν με συνοπτικές διαδικασίες. Δεν ήταν δυνατό να μπορέσει κάποιος συγγραφέας, σκηνοθέτης ή παραγωγός να αποφύγει την Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών και Κινηματογραφικών Έργων της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου και Πληροφοριών. Μπορούσε, όμως, να προσπαθήσει να την ξεγελάσει.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, την περίοδο της Επταετίας, έγραψε και παρουσίασε τέσσερα θεατρικά έργα: *Η αποικία των τιμωρημένων* (1970), *Ασπασία* (1971), *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973), *Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβύθι* (1974). Με την πάροδο του χρόνου, τα έργα του Καμπανέλλη σχολίαζαν όλο και περισσότερο, όλο και πιο δηκτικά τα τρέχοντα γεγονότα. Φυσικό επακόλουθο ήταν, όσο περισσότερα σχόλια στην παρούσα πραγματικότητα υπήρχαν σε ένα έργο, τόσο περισσότερες περικοπές να γίνονται από τους λογοκριτές. Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η προσέγγιση του τρόπου, με τον οποίο η λογοκρισία επηρέασε τη συγγραφή και το ανέβασμα των παραπάνω παραστάσεων αλλά και πώς ο Καμπανέλλης διαχειρίστηκε και παρέκαμψε τους κανόνες της.

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Η (Το μεγάλο μας τσίρκο, Ο εχθρός λαός)*, Κέδρος, Αθήνα 2010, σ. 33.

[Όλο το φωτογραφικό υλικό του παρόντος κειμένου προέρχεται από το Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών και συγκεκριμένα την αρχειακή σειρά: Προληπτική Λογοκρισία Κινηματογραφικών Σεναρίων και Θεατρικών Κειμένων που φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους. Θα ήθελα να ευχαριστήσω το Τμήμα Αναγνωστηρίου και Αρχειακής Έρευνας για την άδεια έκδοσης του υλικού και την όλη συνεργασία τους. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον ηθοποιό κ. Βασίλη Κολοβό, για την ευγενική παραχώρηση του προσωπικού του αρχείου με τα προγράμματα των παραστάσεων *Το Μεγάλο μας Τσίρκο*, *Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβύθι* και *Ο εχθρός λαός*, που μου επέτρεψαν τη διασταύρωση πληροφοριών. Τέλος, ευχαριστώ την κα. Κατερίνα Καρρά, μέλος ΕΕΠ του Τμήματος μας, η οποία με έφερε σε επαφή με το Αρχείο ΓΤΠ και της οποίας η βοήθεια και καθοδήγηση καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και συγγραφής αυτού του κειμένου υπήρξε πολύτιμη.]

«Τελική απόφασις Επιτροπής-Απορρίπτεται»: Η λογοκρισία των Συνταγματαρχών

Μετά από μία περίοδο μεγάλων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών στην Ελλάδα της δεκαετίας του '60, και με τις μνήμες του Εμφυλίου Πολέμου ακόμα πολύ πρόσφατες, την 21η Απριλίου 1967 πραγματοποιείται πραξικόπημα και η στρατιωτική χούντα στη χώρα μας είναι πλέον γεγονός. Αμέσως μπαίνει σε λειτουργία ένα καθεστώς φόβου και βίας, με εκατοντάδες συλλήψεις ανθρώπων του πολιτικού αλλά και πολιτισμικού κόσμου της χώρας. Η δικτατορία των Συνταγματαρχών στις 29 Απριλίου του 1967 συγκρότησε την Υπηρεσία Ελέγχου Τύπου, με σκοπό την πρόληψη δημοσιεύσεων που δυσφημούσαν την Κυβέρνηση, ενώ τέθηκαν εκ νέου σε ισχύ οι διατάξεις της μεταξικής και κατοχικής νομοθεσίας προληπτικού ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών, τραγουδιών και θεατρικών κειμένων.² Αξιοποιώντας αυτό το υφιστάμενο νομικό πλαίσιο του προληπτικού ελέγχου στις τέχνες, η δικτατορία επέβαλε σκληρή λογοκρισία, με την επίκληση τόσο της προσβολής της δημοσίας αιδούς, όσο και της εν γένει προστασίας του κοινωνικού συνόλου από ανατρεπτικές ιδέες και από επιλήψιμα θεάματα.³

Στις 30 Μαΐου 1967, ο Παπαδόπουλος στέλνει μία επιστολή με αποδέκτες όλους τους θεατρικούς επιχειρηματίες της χώρας και την αστυνομία, όπου ανακοινώνει ενδελεχώς τη διαδρομή της λογοκρισίας για τον άμεσο έλεγχο όλων των θεατρικών παραστάσεων, θεσμοθετώντας, έτσι, τη χρήση της προληπτικής λογοκρισίας ως μηχανισμού ελέγχου πριν από την παραγωγή.⁴ Στην επιστολή του, λοιπόν, ανέφερε πως δεν επιτρεπόταν η παράσταση αυτοτελών έργων τα οποία:

- «Έθιγαν τη Θρησκεία,
- Έθιγαν το Βασιλιά, τα μέλη της Βασιλικής Οικογένειας και την Κυβέρνηση
- Διατάρασσαν τη δημόσια τάξη
- Προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές θεωρίες
- Δυσφήμιζαν ποικιλοτρόπως τη χώρα
- Υπονόμευαν τις παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα των Ελλήνων
- Επηρέαζαν «επιβλαβώς» τη νεολαία
- Επιδρούσαν «επιβλαβώς εις την αισθητικήν ανάπτυξην του λαού»⁵

Στην πράξη, αυτό σήμαινε την αποφυγή κάθε δηκτικής κοινωνικής κριτικής, την αποσίωπηση γεγονότων ή ερμηνειών του παρελθόντος, που δεν ικανοποιούσαν το καθεστώς και την ιστορική αφήγηση που επέβαλλε και την εξαφάνιση κάθε ιδέας, που συγκρουόταν με την ιδεολογία της εθνικοφροσύνης και το τρίπτυχο «Πατρίς–Θρησκεία–Οικογένεια».⁶ Ο Παπα-

² Γιάννης Γκλαβίνας, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974)», Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018, σ. 159.

³ Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), «Φάκελος: Η τέχνη στον γύφο. Η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματαρχών», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 153-154 (2021), σ. 13.

⁴ Gonda Van Steen, *Stage Of Emergency: Theatre and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015, σ. 107.

⁵ Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία, Ζήτης*, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 40.

⁶ Πετσίνη, «Φάκελος: Η τέχνη στον γύφο», σ. 13.

δόπουλος συνέταξε κάποιες επιτροπές ελέγχου, οι οποίες μέχρι το 1969 αποτελούνταν από στρατιωτικούς, ανώτερα στελέχη της δημόσιας διοίκησης και της αστυνομίας, που, όπως ήταν φυσικό, δεν είχαν σχετική γνώση και συχνά εκτελούσαν το καθήκον τους ακολουθώντας απλώς τις γενικές κατευθυντήριες γραμμές του καθεστώτος· αργότερα, όμως, προστέθηκαν και σκηνοθέτες, κινηματογραφικοί παραγωγοί, θεατρικοί συγγραφείς, καθηγητές πανεπιστημίου κ.ά.⁷ Όσο «εξελισσόταν» το καθεστώς, τόσο άλλαζε και η μορφή, αλλά και οι συνθήκες άσκησης της προληπτικής και κατασταλτικής λογοκρισίας. Μπορούμε, επομένως, να χωρίσουμε αυτή την εξέλιξη σε τρεις φάσεις. Η πρώτη φάση, 1967-1969, χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια της δικτατορίας να παγιώσει την εξουσία της ασκώντας, ανάμεσα σε άλλα, σκληρή λογοκρισία στο δημόσιο λόγο και την καλλιτεχνική έκφραση. Η δεύτερη φάση, που εγκαινιάζεται με την κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας στον Τύπο και κορυφώνεται με την πολιτειακή αλλαγή το 1973, χαρακτηρίζεται από μια πιο χαλαρή άσκηση της λογοκρισίας, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας φιλελευθεροποίησης της δικτατορίας. Ο κύκλος κλείνει με την τρίτη φάση, το πραξικόπημα του Ιωαννίδη και την κήρυξη της χώρας σε κατάσταση πολιορκίας, περίοδο κατά την οποία η λογοκρισία γίνεται ξανά ασφυκτική και έντονη, μέχρι και την πτώση του καθεστώτος, τον Ιούλιο του 1974.⁸

Ποια ήταν τα βήματα, λοιπόν, για να καταφέρει κάποιος να πάρει την άδεια παρουσίασης ενός έργου; Κάθε θεατρικός επιχειρηματίας ήταν υποχρεωμένος να καταθέσει το κείμενο της παράστασης στην Επιτροπή Ελέγχου με παράβολο, συνήθως, 500 δραχμών, για την υποβολή ολόκληρου έργου και 100 δραχμών «δι' εκάστην αυτοτελή σκηνήν».⁹ Ανεξάρτητα από το θέμα τους, τη χρονολογία συγγραφής τους και την προέλευση τους, όλα τα έργα έπρεπε να υποβληθούν στην Επιτροπή Ελέγχου. Επίσης, μαζί με το κείμενο έπρεπε να δοθεί και πλήρης λίστα συντελεστών.

⁷ Μαρία Καβάλα, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας μέσα από το βλέμμα και τις καταγραφές των λογοκριτών», Ανέστης Στεφανίδης (επιμ.), *Η λογοκρισία της δικτατορίας στον Τύπο και σε κάθε μορφή πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας*, ΣΦΕΑ 1967-1974, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 168.

⁸ Γκλαβίνας, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967 – 1974)», σ. 161.

⁹ Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία*, σ. 37.

ΟΝ ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΩΝ ΚΑΙ ΔΑΝΕΙΩΝ
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΟΔΟΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΡΙΘΜ. 45
ΓΡΑΜΜΑΤΙΩΝ ΣΥΣΤΑΣΕΩΣ ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗΣ
B N° 350394
ΠΟΣΟΥ ΔΡΑΧΜΩΝ 500.-
Τζένη συζ. Κων/νου Καρέζη-Καρέζη
κατέθεκεν εις το Ταμείον Παρακαταθηκών και Δανείων Δραχμὰς
ΠΕΝΤΑΚΟΣΤΑΣ
ἐπὶ τῇ κατωτέρῳ αἰτίῃ:
Παράβολον ὡς πρὸς τῆς Κεντρικῆς Γραμματείας
Τόπου καὶ Πληροφοριῶν τοῦ Υπουργείου
Πολιτικῆς Κυβερνήσεως διὰ τὸν ἐλεγχὸν
τοῦ θεατρικοῦ ἔργου
ἘΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΤΟ ΚΟΥΚΙ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΒΥΘΙ
ἀποστέλλον ἐντολῇ ἀρμοδίας ἀρ. 294
Ἐν Ἀθήναις τῇ 29 Ἀπριλίου 1974
ΕΚΧΑΡΤΟΣΗΜΑΝΘΗ ΤΟ ΜΕΣΑΙΟΝ ΑΠΟΚΟΜΜΑ
Ο ΤΑΜΙΑΣ Ο ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Μ. ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΤΤΕΡΟΣ Γ. ΚΟΤΡΟΠΟΣ

Εικόνα 1. Απόδειξη για παράβολο 500 δρχ. που κατέθεσε ως θιασάρχης η Τζένη Καρέζη και συνόδευε την αίτηση για το ανέβασμα του έργου Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβύθι, ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104

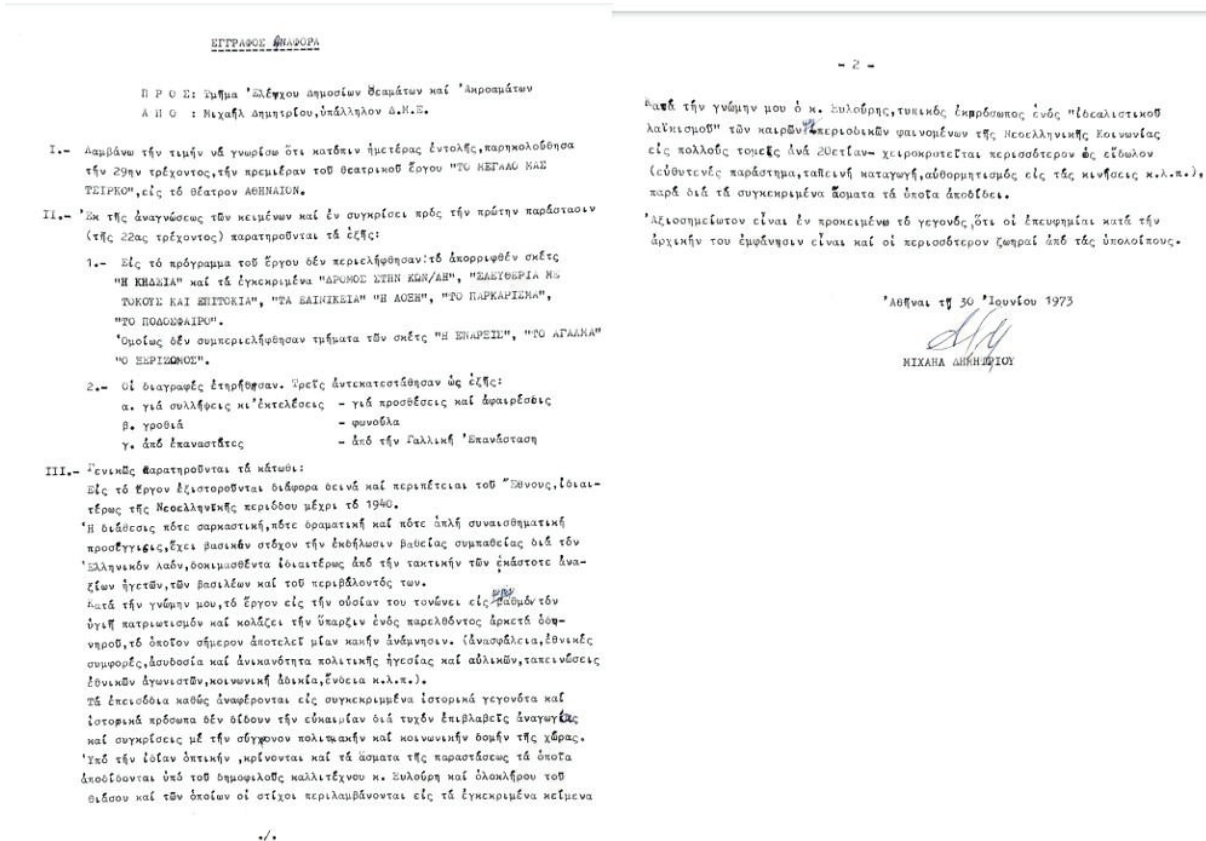
2
N° 1024
30/4/74
10064
29-4-74
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
Π Ρ Ο Σ
Τῆν Γενικὴν Γραμματεῖαν Τόπου
καὶ Πληροφοριῶν
Τμήμα Ἐλέγχου Δημοσίων Θεατρικῶν
καὶ Ἀκροατῶν
Ἐντολῇ
ἔχοντες τὴν τιμὴν πρὸ παρακαλοῦσαν
ὥστε ὅπως μὴ χορηγήσετε τὴν κατὰ νόμον
ἔδειαν παρουσίας τοῦ ὑπὸ τὸν τίτλον:
ἘΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΤΟ ΚΟΥΚΙ &
ΤΟ ΡΕΒΥΘΙ
θεατρικοῦ ἔργου.
Τὸ στοιχεῖο τοῦτου ἔχουν ὡς ἑξῆς:
1.- Συγγραφεὺς: Γ. ΚΑΡΕΖΗΣ, ΚΑΡΕΖΗ ΤΖΕΝΗ
2.- Μετάφρασις:.....
3.- Τόπος παραστάσεως:.....
4.- Ἀρχεὶογραφία:.....
5.- Διασφραγίς:.....
6.- Ἰστοριοί:.....
Κ. ΤΑΧΙΔΙΟΤΗΣ-ΑΡΧΕΙΟΓΡΑΦΟΣ-ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ
Κ. ΜΕΝΕΞΕΛΗΣ-ΤΑΙΣ-ΛΟΓΙΣΤΗΣ-Α. ΔΕΛΕΓΑΣ
Β. ΚΟΛΑΡΕΤΣΗΣ-ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ-ΚΑΡΕΖΗ ΤΖΕΝΗ
Γ. ΚΑΡΕΖΗΣ-Κ. Κ.
Ἐν Αθήναις τῇ 29/4/74
Α 048467 C: ἀρχ. 048467
Συνημμένα: 350394
1.- Παράβολον: N° 350394
2.- Βεβαίωσις ὅτι οἱ ἑλληνικοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς
3.- Τὸ κείμενον εἰς πεντάκλουν
2681
29-4-74
M. K.

Εικόνα 2. Αίτηση για άδεια σκηνικής παρουσίας για την παράσταση Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβύθι, όπου αναγράφονται ονομαστικά οι κύριοι συντελεστές, ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104

Σε πρώτο στάδιο, επιβάλλονταν οι περικοπές που ικανοποιούσαν τα μέλη της επιτροπής ελέγχου. Σε όλα τα επόμενα στάδια προετοιμασίας και παράστασης, το κείμενο παρέμενε στη δικαιοδοσία των λογοκριτών, οι οποίοι μπορούσαν να παρέμβουν «κόβοντας και ράβοντας» οποιαδήποτε στιγμή.¹⁰ Στο έργο των επιτροπών λογοκρισίας δρούσαν επικουρικά και οι αναφορές υπαλλήλων και αστυνομικών οργάνων, που παρακολουθούσαν κατά πόσο εφαρμόστηκαν οι υποδείξεις των επιτροπών. Παράλληλη βοηθητική δύναμη για το μηχανισμό της λογοκρισίας ήταν και οι «αγανακτισμένοι» πολίτες, σύλλογοι, πολιτευτές κ.ά., οι οποίοι υποδείκνυαν στις επιτροπές πολιτικά και εθνικά αναγνώσματα και δημόσια θεάματα που, κατά την κρίση τους, ήταν επιλήψιμα, άσεμνα και αντιβαίνοντα στις ελληνοχριστιανικές αρχές.¹¹

¹⁰ Γεωργακάκη, ό.π., σ. 40.

¹¹ Γκλαβίνας, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974)», σ. 168.



Εικόνα 3. ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 117

Έχουμε στη διάθεσή μας δύο παραδείγματα τέτοιων αναφορών από υπάλληλους που παρακολούθησαν παραστάσεις του Μεγάλου μας τσίρκου, ο πρώτος στις 29 Ιουνίου και ο δεύτερος στις 4 Ιουλίου 1973. Μπορούμε να αντλήσουμε πολλές πληροφορίες από την παραπάνω αναφορά και για τον τρόπο που σκέφτονταν οι καθεστωτικοί, αλλά και για το έργο του Καμπανέλλη. Στην πρώτη αναφορά (εικ. 3) αντλούμε πληροφορίες για σκηνές που ο Καμπανέλλης έγραψε, αλλά δεν συμπεριλήφθηκαν. Η «Κηδεία», όπως γνωρίζουμε από τα προγράμματα της εποχής, παίχτηκε στο ανέβασμα του Τσίρκου μετά την πτώση της δικτατορίας, ενώ το «Παρκάρισμα», το «Ποδόσφαιρο» και η «Λοξή» προστέθηκαν αργότερα στο Κουκί και το ρεβύθι. Ο υπάλληλος μοιράζεται ότι, κατά τη γνώμη του, «το έργο τονώνει τον υγιή πατριωτισμό και κολάζει την ύπαρξη ενός παρελθόντος αρκετά οδυνηρού, το οποίο, όμως, σήμερα αποτελεί μια κακή ανάμνηση, ενώ τα επεισόδια, καθώς αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα, δε δίνουν την ευκαιρία για τυχόν επιβλαβείς αναγωγές και συγκρίσεις με τη σύγχρονη δομή της χώρας». Το ίδιο σημειώνει και για τα τραγούδια της παράστασης λέγοντας ότι ο Ξυλούρης χειροκροτείται περισσότερο ως είδωλο, παρά για τα τραγούδια που ερμηνεύει. Ο δεύτερος υπάλληλος (εικ. 4) ήταν πιο αυστηρός, δίνοντας έμφαση στις σατιρικές σκηνές του έργου και στο γεγονός ότι αυτές απέσπασαν πολλά χειροκροτήματα.

ΕΝΗΜΕΡΩΤΙΚΟΝ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Π Ρ Ο Σ

Τὸν Πρόεδρον τῆς Ἡ' Πρωτοβαθμίου 'Επιτροπῆς
θεατρικῶν Ἔργων καὶ Συναρίων

Κόριε Πρόεδρε,

Τὴν 4/7/73 παρηκολούθησα τὴν ὑπὸ τὸν τίτλον "τὸ μεγάλο τσίρκο"
παράστασιν τοῦ θεάτρου ΑΘΗΝΑΙΩΝ.

Αἱ διαπιστώσεις μου ἔχουν ὡς ἀκολουθῶς:

- 1.- Θεωρῶ ἀπαράδεκτον τὴν καλύπτραν τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀρχιερέως ὁμοιάζουσα
μὲ ἱερατικὸν καλυμαύχιον. Ἀποτελεῖ ἐξευτελιστικὴν σάτιραν. Προτείνω
ν' ἀντικατασταθῇ ἀμέσως.
- 2.- Εἰς τὴν σκηνὴν τῆς χρησιμοποίησεως ὁ ἀρχιερεὺς ἐπιβάλλει εἰς τὴν πυθίαν νὰ
λέγῃ μόνον ὅσα εἶναι ἀρεστὰ εἰς τὸν Φίλιππον. Ὑποτίθεται τοῦτο παραγνωρίζει
ἐνίοτε ἢ πυθία οἱ στρατιῶται τοῦ Φιλίππου ἐπιτίθενται στὸν ἀρχιερεῶ
διατάσσοντάς του νὰ παραιτηθῇ. Ἡ στιχομυθία ἔχει ὡς ἑξῆς:
 - Στρατιώτης : Παραιτήσῃς
 - Ἄλλος στρατιώτης : Παραιτήσῃς
 - Ἀρχιερεὺς θορυβημένος καὶ ὑποχρεωτικὸς : Κἀ γιὰτί νὰ παραιτηθῇ - ἦ καί
παρόμοιο.
 - Βοηθὸς ἀρχιερεὺς πρὸς τοὺς θεατὰς. Δὲν παραιτεῖται : Ὡὲν παραιτοῦμεθα.
Εἴχαμε πῇ πῶς θὰ παραιτηθοῦμε ἀλλὰ τώρα δὲν παραιτοῦμεθα.
Ἡ σκηνὴ αὐτὴ ἔτσι ποὺ ἀποδίδεται σατυρίζει μὲ δεικτικὸν τρόπον τὴν ἄρρηκτον
σχέσιν τῆς ἐξουσίας καὶ θρησκευτικῆς ἡγεσίας ποὺ πιασμένει χέρι-χέρι
ἐμπαίζουν τὸν λαόν. (Ἀποσπᾷ πολλὰ χειροκροτήματα).
- 3.- ΣΚΗΝΗ ΑΝΑΡΟΝΙΚΟΥ
Εἰς τὴν σκηνὴν αὐτὴν ἀποδίδεται μόνον τὸ μέρος ποὺ ἀναφέρει τὸ ρῆκος
(τῆς αὐτοκρατορίας) ἐπὶ Ἀντρονίκου. Ἀποσπᾷ τὴν σάτιραν τοῦ ἀντιμαστᾶ-
του τοῦ ὡς εἶχε παιχθεῖ καὶ εἰς τὴν πρόβαν GENEALIE. Ἐπ' αὐτόν τόν
τρόπον ὁ θεατῆς ἀντιλαμβάνεται ὅτι Ἀνδρόνικος καὶ Παπαδόπουλος ἔχουν
πολλὰς ὁμοιότητας εἰς βάρους βεβαίως τῶν πολιτῶν.
Ἡ διαβάσεις μάλιστα τοῦ ἡθοποιοῦ (ὑποδυομένου τὸν ζῆτουλαν τῆς Βασιλεύου-
σας) ἐγγίζει μὲ τὸ δεικτικόν του χιούμορ τὴν ἀημαγωγίαν.

Μετά τιμῆς

Ὁ Παρακολουθεῖσας

Εικόνα 4. ΓΑΚ, Αρχειό ΓΓΤΠ, Φάκελος 117

Η δικτατορία έδωσε τόση σημασία στη λογοκρισία της σκηνής, διότι ήξερε πως το θέατρο ενέχει μια ιδιαίτερη αμεσότητα και επικαιρότητα, η οποία καταφέρει να προωθήσει την κοινοτική συμμετοχή και πολιτική ζωτικότητα, ακονίζει την ικανότητα του κοινού να ερμηνεύει υπό το πρίσμα των δικών του άμεσων ανησυχιών.¹² Με πιο απλά λόγια, στο θέατρο άνθρωποι και καταστάσεις βρίσκονται στο προσκήνιο, πράγμα που δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να δει, να πληροφορηθεί και, στη συνέχεια, να διαμορφώσει την προσωπική του κρίση. Επομένως, η σκηνή, χωρίς τον περιορισμό της λογοκρισίας, αποτελεί μια ανοιχτή απειλή, εφόσον μπορεί να μετατραπεί σε μαζικό χώρο πολιτικής κριτικής, σε αντίθεση με την τηλεοπτική θέαση ή την

¹² Van Steen, *Stage Of Emergency*, σ. 95.

ανάγνωση ενός βιβλίου, όπου, απομονωμένος, μπορείς να ελέγχεις πιο εύκολα.¹³ Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό σε περιόδους, όπως αυτή, όταν οι πολιτικές συγκεντρώσεις είναι είτε ύποπτες, είτε εντελώς απαγορευμένες, καθώς, σε μία παράσταση, οι συγκεντρώσεις θεατών μεταμορφώνονται σε πολιτικές συνάξεις και το θέατρο μεταμορφώνεται σε πολιτικό γεγονός.

«Όλα θένε την ελευθερία τους, τα άτιμα... Όλα!»:¹⁴ Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη

Μετά την παρέλευση της πρώτης διετίας, τα θέατρα –παρά τις δυσκολίες, τους κινδύνους και τις προσπάθειες παρεμπόδισης της λειτουργίας τους– επινοούν τρόπους διαφυγής από τις απαγορεύσεις και αποτελούν εστίες αντίστασης. Συχνά οι παραστάσεις αποκτούν το χαρακτήρα πολιτικής πράξης τόσο για το κοινό, όσο και για τους δημιουργούς, που συσπειρώνονται και αποδοκιμάζουν σθεναρά το καθεστώς της δικτατορίας.¹⁵ Για παράδειγμα, μετά το 1970 υπήρχαν πολλές επιθεωρήσεις που εναντιώνονταν ανοιχτά στο καθεστώς παρά την προληπτική λογοκρισία και παρά τις συνέπειες, αν και στην αρχή του καθεστώτος υπήρχαν συγγραφείς διστακτικοί ή, σε άλλες περιπτώσεις, υποστηρικτικοί του καθεστώτος.¹⁶ Παρομοίως, και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης πέρασε τα πρώτα χρόνια του πραξικοπήματος απομακρυσμένος από το θέατρο. Όταν επέστρεψε, όμως, το έκανε πολύ συνειδητά και με σκοπό να πάρει θέση απέναντι στα τρέχοντα πολιτικά γεγονότα. Από την υπαινικτική και αποπνικτική ατμόσφαιρα της Αποικίας μέχρι τις ξεκάθαρες πολιτικές αναφορές με ονόματα και καταστάσεις στο *Κουκί και το ρεβύθι*, βλέπουμε ότι, όσο προχωρούσε η καταστολή του καθεστώτος στο χρόνο, τόσο πιο επιτακτική γινόταν η ανάγκη του συγγραφέα να το αντιμετωπίσει κατά μέτωπο.

Το πρώτο θεατρικό του έργο, που γράφεται και παρουσιάζεται εξ ολοκλήρου κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, είναι *Η αποικία των τιμωρημένων*, βασισμένο στο ομώνυμο διήγημα του Φρανζ Κάφκα. Ανεβαίνει στις 7 Οκτωβρίου 1970 στο Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα και, ως παράσταση, δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση σε κοινό και κριτικούς.¹⁷ Από την έρευνα στα Γενικά Αρχεία του Κράτους βλέπουμε ότι το κείμενο είχε εγκριθεί χωρίς διαγραφές ή περιορισμούς. Στην αίτηση αναφέρεται ως έργο του Κάφκα σε μετάφραση και διασκευή του Καμπανέλλη (εικ. 5). Το έργο διαπραγματεύεται ουσιαστικά την εκτέλεση μιας ποινής μέσω μιας ιδιαίτερης μηχανής, που, στο έργο του Κάφκα, χαράζει την ποινή στο σώμα του κατάδικου, ο οποίος βρίσκεται εκεί, χωρίς να έχει περάσει από δίκη. Ο κεντρικός άξονας, όμως, της διασκευής του Καμπανέλλη δεν είναι τόσο η ποινή και η εκτέλεση της, όσο η εμπορευματοποίηση του γεγονότος. Ο χώρος της εκτέλεσης έχει μεταμορφωθεί σε τουριστική ατραξιόν, όπου ο κόσμος πληρώνει εισιτήριο και μπορεί να απολαύσει ένα δροσιτικό ποτό, όσο παρακολουθεί με απάθεια τον υπό σύγχυση κατάδικο να οδηγείται στην τιμωρία του. Με την πρώτη ματιά θα έλεγε κανείς πως ο συγγραφέας της φρίκης και του

¹³ Van Steen, ό.π.

¹⁴ Απορριφθέν απόσπασμα από τη σκηνή «Ο Καραγκιόζης Τελάλης» του έργου *Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβύθι*, ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104 (εικ. 10).

¹⁵ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 133.

¹⁶ Iliia Lakidou, «Theatrical Satire and Dictatorship: The Case of the «Elefthero Theatro» and the Show...Και Σο Χτενίζεσαι, Summer 1973», *Parabasis* 16/1 (2018), σ. 63.

¹⁷ Βάλτερ Πούχγκερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας: Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 430.

αινίγματος, του φόβου και της τιμωρίας, ταίριαζε στη ζοφερή ατμόσφαιρα του εσωτερικού της χώρας,¹⁸ καθώς οι καθεστωτικοί έδιναν τρομερή έμφαση στον τουρισμό και την «άνθιση» του, ενώ η καθημερινότητα των πολιτών περιελάμβανε φόβο και καταπίεση. Ο ίδιος ο Καμπανέλης είχε αναφέρει στον πρόλογο του έργου ότι αυτά που τον ενέπνευσαν για τη συγγραφή του ήταν το ομώνυμο διήγημα του Κάφκα, μία επίσκεψη σε ένα άλλοτε ναζιστικό στρατόπεδο συγκεντρώσεως, όπου προσφέρονται στον επισκέπτη όλες οι σημερινές ανέσεις, ο εθισμός στο τρομακτικό, η σημερινή ωμότητα και η κανονικοποίησή της.¹⁹ Οι υπαινιγμοί είναι σαφείς. Δεν ήταν τόσο σαφείς, ευτυχώς, και για τους λογοκριτές και το έργο κατάφερε να περάσει αλώβητο από την Επιτροπή Ελέγχου και να ανέβει στη σκηνή.

Ν.Μ.Π.
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΓΥΝΑΚΕΩΝ
ΔΙΕΥ. ΥΠΕΙΣ ΠΑΙΣΙΟΝ ΚΑΙ ΤΙΣΟΡΑΣΕΩΝ
ΟΠΙΟΝ ΕΑΙ ΑΝΟΥΣΤΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Εν Αθήναις, 30/7/1970

ΑΠΟΓΕΝ.ΠΡΩΤ. 86867
ΑΠΟΓΕΝ.ΠΡΩΤ. 837/8217

ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΙΣ 217

VIII. ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΩΓΩΝ ΚΑΙ
ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Τίτλος: Θεατρικά... Η... ΑΠΟΙΚΙΑ... ΤΩΝ... ΤΙΜΩΡΗΜΕΝΩΝ...
Συγγραφέας: Φρ. Κάφκα...
Μεταφράς: ...
Υπεύθυνος: ...
Θέμα: ...

ΠΡΟΣΩΠΟΙ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΑ ΑΝΟΒΑΣΙΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΣ

ΕΓΚΡΙΝΕΤΑΙ

1. (Πρόεδρος) ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ο ΠΡΑΞΙΣ ΑΡΧΕΤΕ

Ο. Παδουβός

Εικόνα 5. ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 84.

¹⁸ Πούχνερ, ό.π., σ. 431.

¹⁹ Πούχνερ, ό.π., σ. 433.

Το δεύτερο έργο του Καμπανέλλη, κατά τη διάρκεια της Επταετίας, είναι η ιστορική τραγωδία *Ασπασία*, έργο που παραμένει ανέκδοτο μέχρι σήμερα. Παραστάθηκε τον Οκτώβριο του 1971 από το θίασο Καρέζη-Καζάκου στο Θέατρο Διάνα κι επαναλήφθηκε τον Ιούλιο του 1972, στο Σκυλίτσειο Θέατρο του Πειραιά.²⁰ Δυστυχώς, από την έρευνα μέχρι στιγμής δεν ήταν δυνατό να ανακτηθεί κάποια πληροφορία για την πορεία του έργου μέσα από τα γραφεία της Επιτροπής Ελέγχου. Μπορούμε, όμως, να υποθέσουμε πώς το έργο βγήκε αλώβητο από τη λογοκρισία, δεδομένου ότι είναι αρχαιόθεμο και μιλάει για ιστορικά πρόσωπα. Ο Καμπανέλλης χρησιμοποίησε την ιστορία του Περικλή και της Ασπασίας και δημιούργησε μια παράσταση βασισμένη στην εποχή της αρχαίας Ελλάδας, με στόχο την πολιτική αφύπνιση, πλαισιώνοντας τα γεγονότα με σύγχρονες καταστάσεις.²¹

Βέβαια, αυτό σημαίνει ότι το έργο δεν είναι ιστορικά ακριβές και ότι ο Καμπανέλλης έχει κάνει πολλές προσωπικές προσθήκες, για να πετύχει αυτή τη μεταφορά σε σύγχρονα γεγονότα. Όλα τα γεγονότα που διαδραματίζονται στην καμπανελλική ιστορία της Ασπασίας θυμίζουν την κατάσταση της Ελλάδας μετά τις δημοκρατικές εκλογές του 1964 με την εμπλοκή του παλατιού, την αποστασία και τις εξελίξεις που οδήγησαν στο απριλιανό πραξικόπημα.²² Το έργο είναι γεμάτο με ρητορικούς λόγους, πολιτικές αναλύσεις και ραδιουργίες. Ο Καμπανέλλης είχε ως στόχο, μέσα από μια γνωστή στο ευρύ κοινό ιστορία, με χαρακτήρες γνώριμους, να εστιάσει στο πολιτικό παιχνίδι γύρω από την εξουσία του πολιτικού ηγέτη της χρυσής εποχής, την εκμετάλλευση του πολέμου για αντιπολιτευτικούς σκοπούς, την εμπλοκή της Εκκλησίας και της Δικαιοσύνης και την αντίσταση των Δημοκρατικών και της διάνοησης στις μηχανορραφίες και στις μεθοδεύσεις των ολιγαρχικών, που θυμίζουν τη σύγχρονή του εποχή.²³

Η συνεργασία του Καμπανέλλη με το θίασο Καρέζη-Καζάκου συνεχίζεται και την επόμενη χρονιά και το καλοκαίρι του 1973 ανεβαίνει στο νεόδμητο θέατρο Αθήναιον, μία από τις πιο εμβληματικές παραστάσεις τις Επταετίας, το *Μεγάλο μας τσίρκο*. Δραματουργικά πλέον, οι στόχοι γίνονται πιο ξεκάθαροι και οι υπαινιγμοί πιο άμεσοι. Η δράση του έργου τοποθετήθηκε σε διάφορες περιόδους της Ελληνικής Ιστορίας. Η παράσταση αποτελεί πρόφαση θεατρικού λόγου και, κατ' ουσίαν, πολιτική έκφραση και ο βασικός θεματικός άξονας του κειμένου, η ιστορία λειτουργεί ως συγκάλυψη του πολιτικού λόγου και τελικά από μέσο θα γίνει βασικό θεματικό μοτίβο.²⁴ Η απήχηση του μηνύματος της συγκεκριμένης παράστασης μπορεί να ανιχνευθεί στην προσέλευση και στις αντιδράσεις του κοινού. Περισσότεροι από 400.000 άνθρωποι είδαν συνολικά την παράσταση και σε μια παράσταση, το καλοκαίρι του 1973, έγινε είσπραξη άνω των 100.000 δραχμών. Πρόκειται για ποσά χωρίς προηγούμενο στην ελληνική θεατρική αγορά.²⁵ Αυτές οι αντιδράσεις του κοινού απεικονίζουν την απήχηση του έργου, που τελικά ξεπερνούσε τα όρια του θεατρικού λόγου και μετατρέπονταν, τη στιγμή της παράστασης, σε πολιτική δήλωση και, εν δυνάμει, σε πολιτική διαδήλωση.

Ο Καμπανέλλης πέτυχε να μη γίνουν αντιληπτές από τους λογοκριτές οι συνδηλώσεις του κειμένου καταθέτοντας τα επεισόδια σε διαφορετική σειρά και αποσπασματικά και, εν συνε-

²⁰ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 443.

²¹ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 446.

²² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 448.

²³ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 451.

²⁴ Φίλιππος Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα: Το μεγάλο μας τσίρκο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η αφήγηση της ιστορίας σε χρόνο ενεστώτα», Νίκος Χρυσόχοος – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά του πανελληνίου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 244.

²⁵ Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 249.

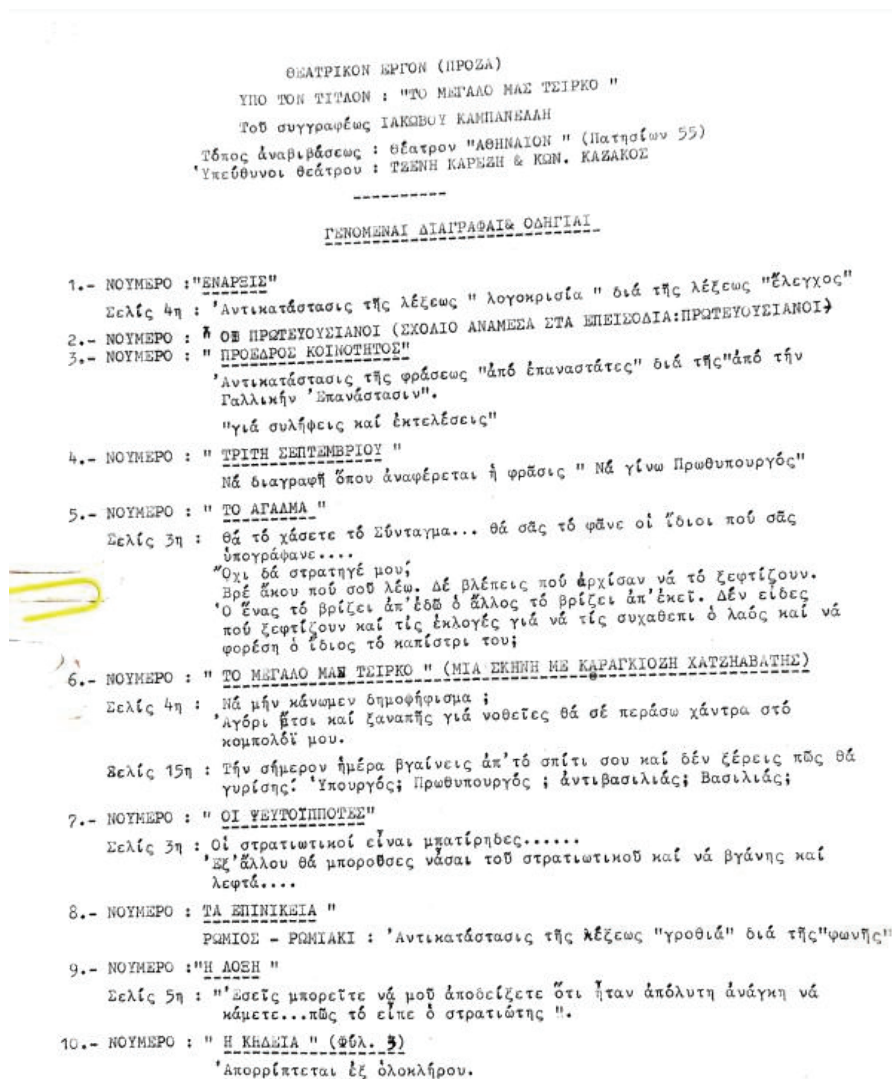
χεία, υποβάλλοντας δεκατρία επιπλέον επεισόδια γραμμένα φανερά εναντίον του καθεστώτος, ώστε να λογοκριθούν εκείνα.²⁶ Όταν το καθεστώς αντιλήφθηκε ότι η συγκεκριμένη παράσταση είχε αντικαθεστωτικά μηνύματα, άρχισε να αφαιρεί από το κείμενο της παράστασης επεισόδια που θεωρούσε επικίνδυνα.²⁷ Μετά την εξέγερση του Πολυτεχνείου, οι Συνταγματάρχες επέβαλαν αυστηρότερους κανονισμούς λογοκρισίας και έκλεισαν πολλά θέατρα για τουλάχιστον μία εβδομάδα. Η Καρέζη συνελήφθη και κρατήθηκε για αρκετές ημέρες από το Τμήμα Ειδικής Έρευνας της Στρατιωτικής Αστυνομίας, ενώ ο θίασος υπέστη πολλές κυρώσεις και το έργο κατακερματίστηκε από τους λογοκριτές στο μισό. Σε αυτόν τον δεύτερο γύρο των περικοπών, έκοψαν εκείνα τα ιστορικά χρονογραφήματα και τα τραγούδια, που έθεταν πιο ανοιχτά το αίτημα για πολιτική ελευθερία και αυτονομία.²⁸ Ο νέος κύκλος παραστάσεων του έργου ήταν, αν μη τι άλλο, πιο επιτυχημένος, καθώς παίχτηκε ενώπιον θεατών, που ήταν πολύ ενημερωμένοι. Εξάλλου, μία από τις ειρωνείες που ορίζουν τη λογοκρισία, είναι ότι άθελά της δημιουργεί ένα πιο εξελιγμένο κοινό. Ο θεατής μιας παράστασης, που είναι γνωστό ότι έχει λογοκριθεί, δεν μπορεί να είναι αφελής, έστω και μόνο, επειδή η πράξη της απαγόρευσης καθιστά ένα κείμενο παραβολικό.²⁹ Η πτυχή της ευρεσιτεχνίας ενός λογοκριμένου κειμένου είναι μόνο μέρος μιας ολότητας, που οι αναγνώστες πρέπει να συμπληρώσουν με τις ερμηνείες τους, για το τι αποκλείστηκε. Στην περίπτωση του *Μεγάλου μας τσίρκου*, οι θεατές ερμήνευσαν κάθε πιθανή παρατήρηση ως αναφορά στην τρέχουσα κατάσταση της χώρας και στους περιορισμούς της λογοκρισίας.

²⁶ 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. 64.

²⁷ Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 249.

²⁸ Gonda Van Steen, «Joining Our Grand Circus», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007), σ. 321.

²⁹ Michael Holquist, «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship», *PMLA* 109 (1994), σ. 14.

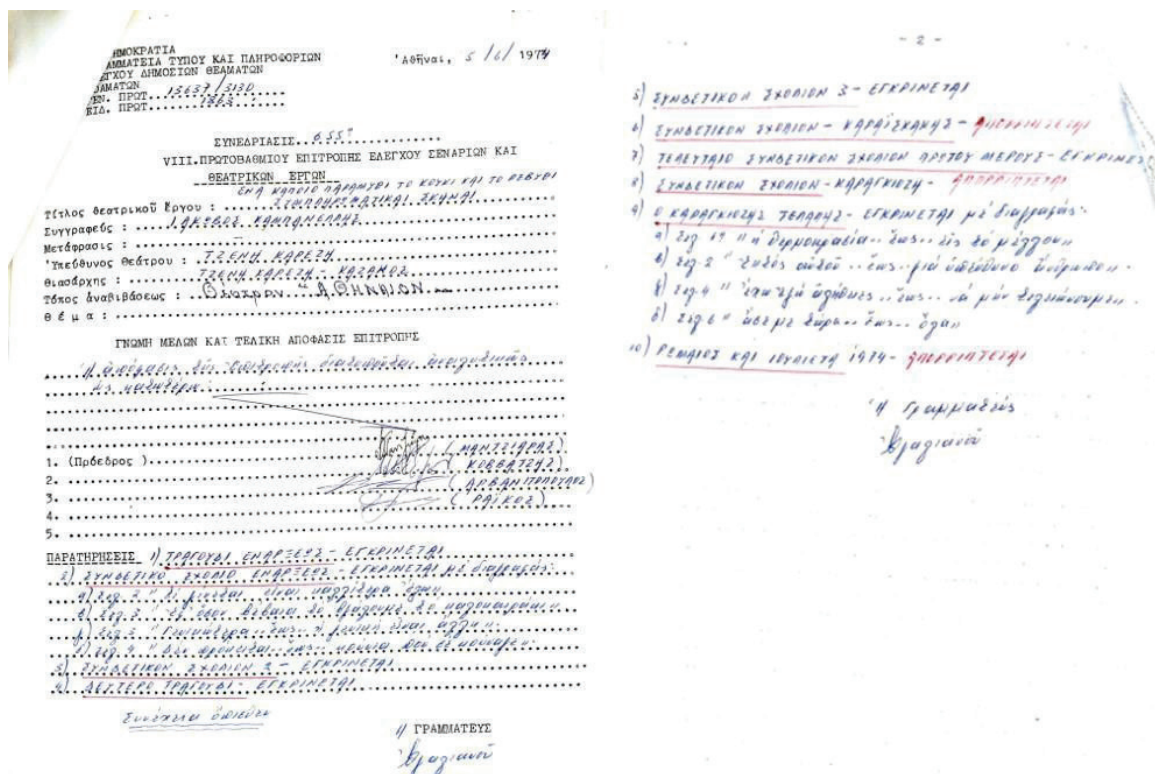


Εικόνα 6. Φύλλο διαγραφών της Επιτροπής Ελέγχου για το Μεγάλο μας Τσίρκο. Παρατηρούμε στο νούμερο 9 τη σκηνή "Η λοξή", που, ενώ εγχρίθηκε με περικοπές, δε συμπεριλήφθηκε στην παράσταση. Μεταγενέστερη εκδοχή της θα υποβαλλόταν με Το κουκί και το ρεβۇθι και θα απορριπτόταν εξ ολοκλήρου. ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 117

Περίπου ένα μήνα πριν από την πτώση της δικτατορίας ανεβαίνει, στις 25 Ιουνίου 1974, το ανέκδοτο, μέχρι σήμερα, έργο του Ι. Καμπανέλλη *Ένα κάποιο παραμύθι... Το κουκί και το ρεβۇθι*. Ακολουθώντας την ίδια σκέψη με το *Μεγάλο μας τσίρκο*, το έργο αποτελείται από σπονδυλωτές σκηνές, που ενώνονται ξανά με τη βοήθεια δύο κομπέρ, της Ζωίτσας και του Χαρίλαου. Αυτή τη φορά, όμως, αντί να χρησιμοποιεί την Ιστορία της χώρας, για να σχολιάσει τα τρέχοντα γεγονότα, ο Καμπανέλλης επιχειρεί να τα καταγράψει αυτούσια, δημιουργώντας «ένα καλειδοσκόπιο σύγχρονων καταστάσεων, που βρίσκονται στο στόχαστρο της σάτιρας».³⁰ Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα της εποχής, ενώ προσθέτονται και σχόλια για το φόβο που υπήρχε εκείνη την εποχή για τον «κομμουνιστικό κίνδυνο». Χρονολογικά βρισκόμαστε στην τρίτη φάση της λογοκρισίας, όπου τα πράγματα είναι πολύ αυστηρά. Οι λογοκριτές άλλοτε διαγράφουν συγκεκριμένες λέξεις, όπως «οικονομική ανάπτυξη» ή «αστυνομία», και άλλοτε διαγράφουν ολόκληρες σκηνές. Από το έργο αφαιρέθηκαν

³⁰ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 489.

ολόκληρες οι εξής επτά (7) σκηνές: «Θεοδώρα, η έχθρα των Ελλήνων», μία ιστορική παρωδία για τη ζωή της συζύγου του Ιουστινιανού, η «Ελέω Θεού», που σατιρίζει τη βασίλισσα Αμαλία, η «Ελέω Λαού», που σατιρίζει τη Φρειδερίκη, «Η γραφειοκρατεία», «Η λοξή», «Μία σκηνή με καραγκιόζη», που σατιρίζει τις εκλογές που είχε προκηρύξει η χούντα, «Συνδυετικό σχόλιο καραγκιόζη», καθώς και το κείμενο που παρεμβάλλεται στο τραγούδι του φινάλε (εικ. 11) και αναφέρεται καθαρά στην ίδια τη λογοκρισία, αλλά και στην ελπίδα ανάκτησης της ελευθερίας.³¹



Εικόνα 7. Επιγραμματικά κάποιες από τις διαγραφές της Επιτροπής Ελέγχου για Το κουκί και το ρεβύθι, ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104

Τα περισσότερα τμήματα του έργου αφιερώνονται στη σάτιρα του δικτατορικού καθεστώτος, ενώ κάποια στοχεύουν συγκεκριμένα στη σάτιρα της λογοκρισίας αυτής καθαυτής. Στην αρχή του έργου, ο Χαρίλαος ενημερώνει τους θεατές ότι το έργο αποτελείται από αυτοτελή τμήματα, που μπορούν να παρουσιαστούν και ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, και τους καλεί να επιλέξουν τυχαία έναν από τους φακέλους που κρατάει η Ζωίτσα και να ξεκινήσουν με αυτό. Αργότερα, όμως, θα αποκαλυφθεί ότι τα επεισόδια έχουν συγκεκριμένη σειρά κι όλο αυτό ήταν ένα δραματουργικό τέχνασμα, που ο συγγραφέας παίρνει πίσω, παρόμοια με τις ελευθερίες έκφρασης, που το καθεστώς δήθεν παρείχε.³² Επίσης, στη σκηνή «Η παράσταση των ζώων» η Ζωίτσα παρεμβαίνει βάνουσα στην παράσταση που θέλουν να ανεβάσουν τα ζώα, με αποτέλεσμα να αλλοιώνει τελείως το μήνυμά της. Στο «Συνδυετικό σχόλιο Καραϊσκάκη» θα διαγραφεί με μένος μια στιχομυθία που σατιρίζει το γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, πριν εντέλει απορρίψουν όλη τη σκηνή (εικ. 8). Παρομοίως, στο τραγούδι «Ρωμαίος και Ιουλιέτα

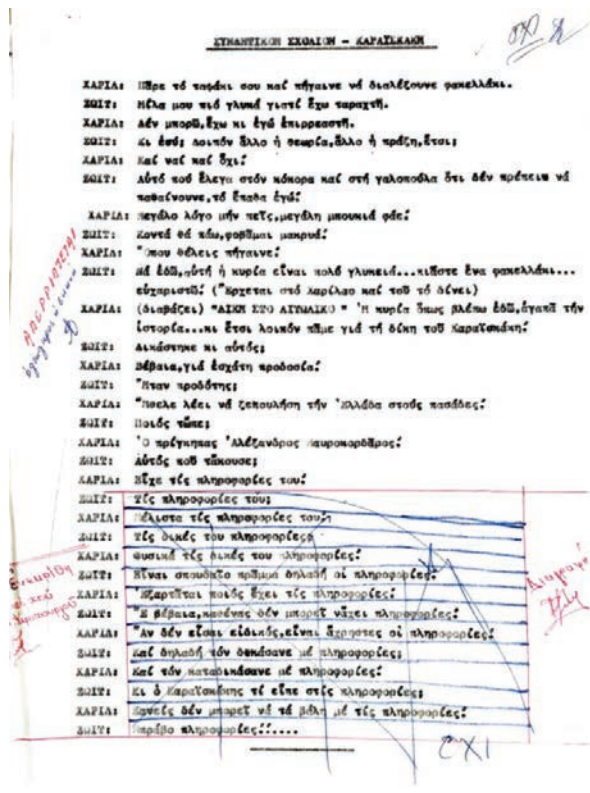
³¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών* 36 (2004-2005), σ. 293.

³² Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 489.

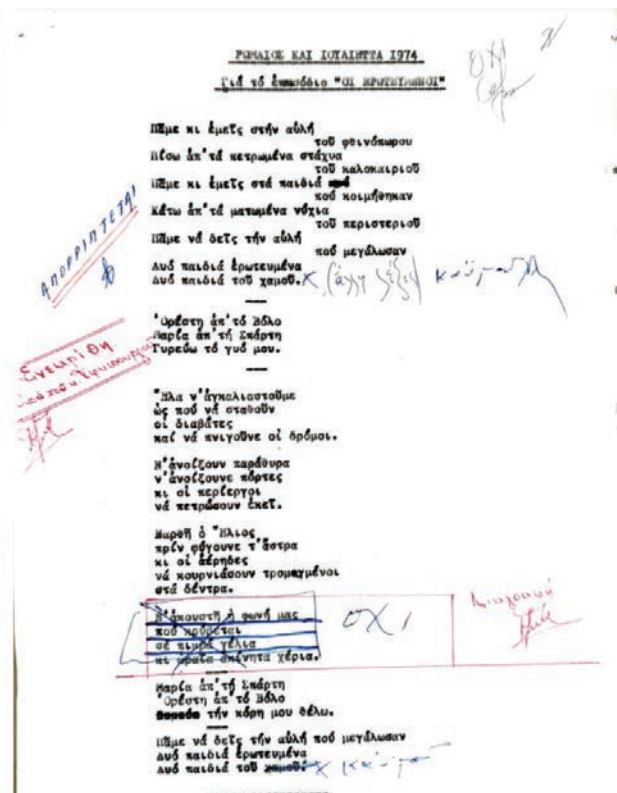
1974», πιο γνωστό πλέον ως «Προσκύνημα», διαγράφηκαν στίχοι, αντικαταστάθηκαν λέξεις, πριν τελικά απορριφθεί εξ ολοκλήρου (εικ. 9). Ο Καμπανέλλης συμπεριέλαβε και πολύ δηκτικές αναφορές στην ελπίδα ανάκτησης της ελευθερίας, που φυσικά διαγράφηκαν.

Το έργο είχε μία σύντομη «ζωή», καθώς λίγες εβδομάδες μετά την πρεμιέρα του και με την αποκατάσταση της δημοκρατίας κατέβηκε και έδωσε τη θέση του στο *Μεγάλο μας τσίρκο* 2. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτό το έργο μία γέφυρα ανάμεσα στο *Τσίρκο* και τον *Εχθρό Λαό*, όπου ο συγγραφέας καταφέρνει να εδραιώσει τη χρήση της ιστορίας από τη μία μεριά, και της σύγχρονης πραγματικότητας, από την άλλη, όχι μόνο για να σχολιάσει το καθεστώς, αλλά και για να βοηθήσει τους θεατές να διαμορφώσουν άποψη και να πάρουν δράση απέναντί του. Πλέον, ο Καμπανέλλης γνώριζε ότι το επίπεδο πρόσληψης της καθεστωτικής λογοκρισίας ή αλλιώς η καλλιτεχνική επάρκεια των λογοκριτών ήταν πολύ χαμηλότερη από αυτήν του κοινού,³³ και το χρησιμοποίησε υπέρ του.

Εν κατακλείδι, η λογοκρισία των Συνταγματαρχών δεν ήταν ένα αξεπέραστο εμπόδιο για τους καλλιτέχνες της εποχής, παρά μία ευκαιρία να συσπειρωθούν και να ενισχύσουν τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου, που ίσως στα χρόνια να είχε χαθεί. Μέσα από αυτά τα τέσσερα έργα του Καμπανέλλη και τη σύντομη αναδρομή στην ιστορία της χουντικής λογοκρισίας, που επιχειρήσαμε, καταφέραμε να δούμε πώς το θέατρο έπρεπε αφενός να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα και αφετέρου πώς μέσα από συγγραφείς, όπως ο Καμπανέλλης και άλλοι πολλοί καλλιτέχνες, κατάφερε να υπερβεί τις δυσκολίες και να δημιουργήσει τις κατάλληλες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, ώστε να μένει ζωντανή η έννοια της «ελευθερίας» στις συνειδήσεις των θεατών, ένα ζήτημα επίκαιρο, ανεξαρτήτως εποχής.



Εικόνα 8. ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104.



Εικόνα 9. ΓΑΚ, Αρχείο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104.

³³ Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 249.

-6-

....ήρσα πάλι
 ΜΕΛΑΝΙ: μεγαλέτο:..
 ΚΑΡΑΓΚΙ: 'απεισιόδοξετε καί προσβλήσατε πάλι εἰς τὸ μέλλον μὲ μέλλον;
 πῶς τὸ ἐν;
 πῶς τὸ ἄλλο;
 ὅπου ὁ πολυχορευμένος μας παῖς;
 (σὺν μελῃ-γυναικί) 'ὦν τῆς ὕλης
 ΜΕΛΑΝΙ: τρέμει, τρέμει... ἔλα γὰρ σὲ γιὰ...
 ΚΑΡΑΓΚΙ: ὅπου ἄρτορα... (ἔσπε με τώρα νὰ αἰσθῶ καὶ γὰρ λιγδαί... ἢ παρτε
 ὅτι ἐπειδὴ τὸ λέω ἐγώ, ὅπου νοιάσω κιόλας... καὶ εἶναι τόσο ἄνετο
 νὰ κλαῖς μὲ μεγάλη πῆλη... παύει ἐλευθερία τὸ κλέμμα... 'ὅπου
 ὅπου τὴν ἐλευθερία τους, τὴν αἰτία... ὅπου...)

ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΟΥ ΝΑ ΠΑΡΕΧΘΑΝ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
 ΤΟΥ ΦΙΛΛΑΝ

Κυρίες καὶ κύριοι, σὲ δύο λεπτά τὸ ἔργο μας τελειώνει.
 Δὲ θέσ οἱς ἀρῶμε ὅμως νὰ φύγετε πικραμένοι;
 Καὶ ἔχει γιὰτὶ οἱς κένουμε χάρη, ἀλλὰ γιὰτὶ ἔτσι γίνεται
 πάντα καὶ στὴ ζωὴ;
 Πᾶσι νὰ πῇ στὸν τόπο μας;
 Κόβω, κόβεις, κόβει, κόβουμε, κόβετε, κόβουν τὴν κλαδί μας,
 τὸν κορμὸ μας;
 Τὸ χῶμα ὅμως ξαναφουσκώνει;
 καὶ πρῶτη φωνὴ ξαναγαίνει καὶ φωνάζει:
 'ὅπου εἶμαι;

Εικόνα 10. ΓΑΚ, Αρχεῖο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104

Εικόνα 11. ΓΑΚ, Αρχεῖο ΓΓΤΠ, Φάκελος 104

Ο γορίλας και η Ορτανσία. Ένα πρωτοποριακό έργο σε λάθος εποχή

ΙΟΥΛΙΑ ΣΙΑΜΟΥ

Ο Hazard Adams επισημαίνει ότι οι τίτλοι αποτελούν μέρος των έργων και, παρόλο που βρίσκονται στο περιθώριο, αυτό το στοιχείο έχει κεντρικό χαρακτήρα και πάντα οι τίτλοι αποτελούν συνεκδοχές.¹ Στον συγγραφικό κόσμο του Ιάκωβου Καμπανέλλη συναντάει κανείς τη σημασία που έδινε στο περιεχόμενο του έργου, το οποίο διαφαίνεται από τους τίτλους, τους προλόγους, καθώς και από τις χωροχρονικές ενδείξεις. Το έργο του *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, το οποίο αρχικά γράφτηκε ως μονόπρακτο το 1952 ή το 1953,² για να το επεξεργαστεί εκ νέου στα τέλη της δεκαετίας του '80 καταλήγοντας, όπως ο ίδιος σημείωνε, σε ένα μεγάλου μήκους έργο,³ έχει έναν τίτλο, που, ακόμα και αν δε γνωρίζουμε τίποτα για το έργο, μας παραπέμπει αφενός σε ζωολογική θεματική (γορίλας), αφετέρου σε λουλούδι (ορτανσία). Η ορτανσία έχει μεταφορική σημασία.

Το σατιρικό έργο, το «σκηνικό παιχνίδι σάτιρα», όπως ο ίδιος το χαρακτήριζε στο πρόγραμμα της παράστασης, (που ανέβηκε ως μονόπρακτο από το θίασο της Έλσας Βεργή, το 1959 μαζί με άλλα δύο μονόπρακτα),⁴ ανήκει στην προ-ρεαλιστική ομάδα έργων του Καμπανέλλη. Ο ίδιος αργότερα θα αναφέρει σχετικά με τα έργα αυτά: «Στα 1952, πριν ακόμα γράψω “ρεαλιστικό” θέατρο, είχα γράψει τότε ή μισογράψει έργα, που οι φίλοι μου τ’ αγαπούσαν, αλλά τα έβρισκαν περίεργα. Ήταν κάπως πρωτοποριακά και κάπου-κάπου παράλογα. Όμως το στοιχείο του παράλογου δεν ήταν στο “λόγο”, αλλά στις καταστάσεις...⁵ Τα έργα μου εκείνα ήταν μια απομάκρυνση από το ποιητικό κι από το ψυχολογικό θέατρο· ήταν δραματικές κωμωδίες με πολύ αφαίρεση και σχηματοποίηση».⁶

Στην αρχική μορφή του μονόπρακτου, υποθέτουμε ότι δε θα υπήρχαν οι τρεις διαφορετικές εκδοχές του τέλους, όπως και ο τίτλος, κάτω από τον οποίο διαβάζουμε: «μια τρελή κωμωδία ή φάρσα ή παραμύθι ή παραβολή ή ένα παιχνίδι για τέσσερις ηθοποιούς και όσους θεατές θέλουν να παίξουν μαζί τους, σε τρεις εικόνες και τρεις εκδοχές για το τέλος». Τα θεματικά στοιχεία του έργου, όπως η χρήση της πυρηνικής ενέργειας για ειρηνικούς σκοπούς, το αγνό κτήνος που μιμείται και μόνο σε αυτό μπορεί κάποιος να εμπιστευτεί την επιστήμη του, η υποβόσκουσα βιαιότητα, το διώξιμο του επιστήμονα από το σπίτι, καθώς και τα ονόματα, με τα οποία έχει ονομάσει ο επιστήμονας το εργαστήριο του και το επιστημονικό του πρόγραμμα,

¹ Adams Hazard, «Titles, Titling and Entitlement», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), σ. 7.

² Στο *Από σκηνής και από πλατείας* ο Καμπανέλλης αναφέρει ότι το μονόπρακτο γράφτηκε το 1953, ενώ στον τέταρτο τόμο των θεατρικών του, το 1989, αναφέρει ότι γράφτηκε το 1952, βλ. σχετικά Ιάκωβος Καμπανέλλης *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 33· και Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο γορίλας και η Ορτανσία)*, Κέδρος, Αθήνα 2009 (1989), σ. 161.

³ Βλ. το έργο *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 161.

⁴ Κλέων Β. Παράσχος, «Θεατρικά Πρώτα – Τρία μονόπρακτα» [κριτική], εφημ. *Η Καθημερινή*, 4/2/1959.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β' (Το παραμύθι δίχως όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 207.

⁶ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, σ. 33.

παραπέμπουν στο ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής, όταν έγραψε το μονόπρακτο.⁷ Ο Καμπανέλλης, στο προλογικό του σημείωμα της έκδοσης του 1989, μας εξηγεί ότι ο μύθος και η ιδέα του μονόπρακτου δεν είχαν ξεπεραστεί μέσα του, γιατί δεν είχε αναδείξει τις κωμικοτραγικές καταστάσεις που περιείχαν.⁸

Το έργο αφορά ένα διαλεκτικό προβληματισμό μεταξύ της χρήσης της ατομικής βόμβας για ειρηνικούς σκοπούς, ενός θέματος που συζητιόταν τη δεκαετία του '50, την εποχή του ψυχρού πολέμου, και εκείνου που θυμίζει τον προβληματισμό του Rousseau, του *bon sauvage*-του αγνού κτήνους,⁹ που, σύμφωνα με αυτόν, η πρωτόγονη κατάσταση του ανθρώπου τον οδηγεί στην αρετή και την ευτυχία, ενώ η ευφυΐα του, η αναζήτηση της πολυτέλειας, της ιδιοκτησίας και της εξουσίας τον έχει εκδιώξει από έναν πιθανό παράδεισο.¹⁰ Στο έργο του Καμπανέλλη, την επιστημονική γνώση αντιπροσωπεύει ο Καθηγητής και τον ανθρωποζωολογικό κόσμο ο Γορίλλας, τον οποίο αγοράζει ο Καθηγητής από το ζωολογικό κήπο, για να τον βοηθήσει στην έρευνά του για την ατομική ενέργεια. Χρονολογικά είναι το πρώτο έργο του, που διαδραματίζεται σε κλειστό αστικό χώρο με λίγους χαρακτήρες με γκροτέσκα στοιχεία, παρότι είναι ένα έργο συζήτησης, όπως τα έργα του Bernard Shaw,¹¹ όπου οι λεκτικοί ακροβατισμοί και η συζήτηση αποτελούν τις βάσεις των έργων του.¹²

Το θέμα του γορίλλα ήδη απασχολεί τον Καμπανέλλη, όταν στο έργο *Οδυσσέα γύρισε πίσω*, γραμμένο για πρώτη φορά στα 1952, ο Οδυσσέας παρουσιάζει τη δόξα του ως ένα τέρας που έπρεπε να το ταΐζει όλο και πιο πολύ. Παρομοιάζει τη δόξα του «με τα θηρία, που οι ζωόφιλοι στον ζωολογικό κήπο τις Κυριακές πέφτουν μπουλούκια- μπουλούκια και τα ταΐζουν μέχρι να σκάσουν»,¹³ όπως και στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, που το πρωτοέγραψε στα 1951-1952, όπου ο Φιλόξενος παρομοιάζει τους ανθρώπους με ζώα: «ή θαρρείς ότι, επειδή είμαστε αγύμναστοι, άοπλοι, είμαστε κι ακίνδυνοι; Κι ο σκαντζόχοιρος είναι αγύμναστος, αλλά έχει αγκάθια κι η αλεπού είναι άοπλη, αλλά είναι πονηρή κι η μαϊμού είναι ζώο, αλλά μαθαίνει».¹⁴ Τον Γορίλλα ο Καθηγητής τον πήρε από το ζωολογικό κήπο του *Οδυσσέα* και τον Γορίλλα από τον *Μπαμπά τον πόλεμο*, που είναι, όπως και η μαϊμού, ένα ζώο που μαθαίνει.

Το έργο ξεκινά με μουσική Μπαχ σε ένα λίβιγκ ρουμ ενός αστικού σπιτιού, όπου τα πάντα, από έπιπλα μέχρι αντικείμενα, με δωμάτιο μουσικής, μπαρ, πικάπ, τζαμαρία, πορτρέτα, πορσελάνες κ.ά., μαρτυρούν ότι κατοικείται από ανθρώπους με καλλιέργεια και οικονομική ευμάρεια. Ένα τμήμα της βιβλιοθήκης κινείται και αποκαλύπτεται μια πόρτα, όπως εκείνες των υποβρυχίων. Πίσω από αυτή την πόρτα είναι ο αντιδραστήρας του φυσικομαθηματικού Καθηγητή, που τον αποκαλεί Προμηθέα, και η κρυφή κινητή πόρτα, που την αποκαλεί Ουρανία. Οι ονομασίες είναι λίγο αφελείς, όπως παρατηρεί ο Βάλτερ Πούχνερ, για το 1989 και περισσότερο ταιριάζουν με την εποχή της κωμωδίας του Dürrenmatt και τους *Φυσικούς* του.¹⁵

Ο Καθηγητής, με το όνομα Όμηρος, και η γυναίκα του, Μαίρη, περιμένουν γεμάτοι ανυπο-

⁷ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 226-227.

⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 161.

⁹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 226

¹⁰ Jany Boulanger, «Syllabus: Le mythe du Bon Sauvage», *Cégep du Vieux Montréal*, Montréal 2004, <https://sites.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/bonsauvage.htm>

¹¹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 229.

¹² Θύμιος Βούλγαρης, «Τζορτζ Μπέρναρντ Σο», εφημ. *Το Βήμα*, 24/11/2008.

¹³ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 266.

¹⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 234.

¹⁵ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 227.

μονησία τον επισκέπτη τους, χωρίς να τον ονομάσουν, έτσι ώστε να διατηρηθεί το στοιχείο της έκπληξης. Ο Καθηγητής, που εξ αρχής εκδηλώνει την έλλειψη εμπιστοσύνης του στο ανθρώπινο είδος αποκαλώντας τους ανθρώπους όρθια κτήνη, είναι ένας μισάνθρωπος, που εργάζεται για το «καλό της ανθρωπότητας», όπως πιστεύει ο ίδιος, ενώ ο πρώην βοηθός του και νυν υπηρέτης του, Φίλιππος, εκτός από σκάρτος είναι και συνωμότης, ώστε κάποιοι κρύβονται πίσω από αυτόν. Οι συνωμοσίες και η κατασκοπεία αποτελούσαν ένα γνώριμο στοιχείο της εποχής του Ψυχρού Πολέμου.

Η αναμονή των δυο τελειώνει, όταν εμφανίζεται ο γυμνός, με καστανόξανθο τρίχωμα, Γορίλας συνοδευόμενος από το Φίλιππο, που έχει ένα εμφανέστατα μαυρισμένο μάτι από χτύπημα. Προφανώς έχει προηγηθεί μια σκηνή, στην οποία ο Γορίλας έχει επιτεθεί ή αμυνθεί προς το Φίλιππο. Η συμπεριφορά τους απέναντί του είναι σαν να απευθύνονται σε έναν κανονικό άνθρωπο, που καταλαβαίνει τα πάντα. Του προσφέρουν ούισκι, το οποίο αδειάζει μονορούφι καθώς περιεργάζεται το χώρο.¹⁶ Δεν μπορεί, όμως, να αντισταθεί σε μια χριστιανική σφραγίδα του δεύτερου αιώνας, ένα σπάνιο κομμάτι, αφού την περνά για μπισκότο και την καταβροχθίζει. Οι λόγοι επιλογής του Γορίλα ως συνεργάτη στο πυρηνικό πρόγραμμα Ορτανσία, όπως το έχει ονομάσει ο Καθηγητής, μας αποκαλύπτονται σταδιακά. Ο Καθηγητής ονόμασε με αυτό το όνομα το πρόγραμμά του λόγω μιας σπάνιας ορτανσίας που είχαν και τους την έκλεψαν, όπως μας εξηγεί, και για να παρηγορήσει τη Μαίρη, η οποία, λόγω προβλημάτων στις ωσθήκες, δεν μπορεί να κάνει παιδιά. Ο Βάλτερ Πούχνερ το χαρακτηρίζει αναλυτικό δράμα, όπου οι εξηγήσεις δίνονται σταδιακά κρατώντας έτσι το ενδιαφέρον των θεατών.¹⁷ Η περιγραφή του ζωολογικού κήπου, με το Γορίλα κλεισμένο στο κλουβί και τους ανθρώπους να του πετούν ξηρούς καρπούς για την ψυχαγωγία τους, εκθέτει τα ζώδια ένστικτα του Γορίλα, αλλά και την εικόνα του αυθόρμητου αγνού κτήνους με τη γύμνια του, για την οποία δεν έχει καμία επίγνωση, την οποία οι άνθρωποι χρησιμοποιούν για να δείχνουν το τέρας μέσα στο κλουβί.

Βαφτίστηκε Αδάμ, που αποτελεί εβραϊκή λέξη, η οποία σημαίνει άνθρωπος. Ως πρωτόπλαστος, που ζει στον παράδεισο, είναι γυμνός εν αγνοία του, ενώ η Μαίρη τον περίμενε ντυμένο. Η γύμνια είναι ένα ανθρώπινο κατηγορήμα, για αυτό και κανένα ζώο δε σκέφτηκε ποτέ να ντυθεί.¹⁸ Και δεν το σκέφτηκε, γιατί το αίσθημα της ντροπής για το Deridda βρίσκεται στην ιστορία της Γένεσης (όπως και στο μύθο του Επιμηθέα) πριν από την πτώση του Αδάμ, πριν να νιώσει ντροπή για τη γύμνια του.¹⁹ Το ζώο δε νιώθει, ούτε βλέπει το σώμα του γυμνό και, κατά προέκταση, δε νιώθει ντροπή. Δεν υπάρχει γυμνότητα στη φύση.²⁰ Ο Καθηγητής δε θέλει τον Αδάμ, δηλαδή το Γορίλα ντυμένο, γιατί για εκείνον, όποιος κρύβει το σώμα του, κρύβει και τις σκέψεις του. Ο Καθηγητής θέλει τον Αδάμ καθαρό από την ανθρώπινη καχυποψία και υποκρισία. Όσο και να μη θέλει ο Καθηγητής τον Αδάμ ντυμένο, θα τον δούμε σταδιακά να ντύνεται, ενώ θα έχει προηγηθεί η χωρίστρα στα μαλλιά, το χρυσό ρολόι, η χρυσή ταυτότητα, η χρυσή αλυσίδα με το ζώδιό του στο λαιμό, η γραβάτα, το καπέλο. Αυτό που θέλει ο Καθηγητής από τον Αδάμ είναι να κάνει ό,τι θέλει εκείνος, χωρίς να τον αμφισβητεί, να μην παίρνει πρωτοβουλίες, να τον ακούει μόνο, έτσι ώστε μια μέρα να μοιάσουν σε τέτοιο σημείο, που θα είναι δύσκολο να τους ξεχωρίσει κανείς. Ο πίθηκος μπορεί να είναι το παρελθόν του ανθρώπου κατά το Δαρβίνο, αλλά μπορεί να είναι και το μέλλον του.

¹⁶ Πούχνερ, ό.π., σ. 228.

¹⁷ Πούχνερ, ό.π., σ. 229.

¹⁸ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018, σ. 318

¹⁹ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, 2008, σ. 20.

²⁰ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 318.

Η διαλεκτική της κατάστασης εντοπίζεται στη χρησιμοποίηση του Αδάμ ως μέσου για τη ψυχαγωγία των ανθρώπων στο ζωολογικό κήπο αλλά και ως μέσου για τους σκοπούς του Καθηγητή. Ο Αδάμ είναι ο Καθηγητής, πριν φάει το μήλο της γνώσης και εκδιωχθεί από τον παράδεισο. Ο Καθηγητής επιδιώκει ο Αδάμ να είναι αθώος, αγνός, έτσι ώστε να λειτουργήσει ως το δοχείο, που θα μεταγγίζει τις γνώσεις του. Όμως έχει αρχίσει σταδιακά να γίνεται άνθρωπος βάσει του ενστίκτου της μίμησης, χτενίζεται, ξυρίζεται, πλένει τα δόντια του, κάνει αφρόλουτρα, βλέπει τηλεόραση και μιμείται ό,τι βλέπει σε αυτή, μιμείται την ανθρώπινη ομιλία, παίζει ποδόσφαιρο, φτάνει να καταπιεί ένα επιστημονικό άρθρο του Καθηγητή. Η Μαίρη καθισυχάζει τον απελπισμένο Καθηγητή ότι το ξέρει απ' έξω και πως δε χρειάζεται να ανησυχεί. Μεταξύ της Μαίρης και του Αδάμ έχει αναπτυχθεί μια υποβόσκουσα τρυφερότητα. Ο Αδάμ σιγά σιγά παίρνει τη θέση του Καθηγητή. Ίσως κάπου εδώ να τελειώνει το μονόπρακτο.²¹ Στο δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται η μεταμόρφωση του Γορίλα. Τώρα τον βλέπουμε ντυμένο με ένα σύνολο μπλου τζην, ενώ ο Καθηγητής, αναστατωμένος, υποψιάζεται ότι το κτήνος έφαγε τις σημειώσεις του με όλα αυτά που σκεφτόταν και μελετούσε επί είκοσι χρόνια και «έτσι η έρευνα για την Ορτανσία θα μείνει ένα όνειρο, άλλη μια χαμένη ευκαιρία για την ανθρωπότητα να βγει από το τέλμα της και το δράμα της».²²

Ο Καθηγητής, που υποψιάζεται και τους τρεις, τους ανακρίνει και αφού τελειώνουν οι τρεις ανακρίσεις αρχίζουν οι τρεις εκδοχές του τέλους, με την πρώτη, στην οποία η Μαίρη ανακοινώνει στον Καθηγητή, ότι έχει μένει έγκυος από τον Αδάμ και φεύγει μαζί του, για να γνωρίσει τους γονείς του στη ζούγκλα του Καμερούν, ενώ ο καθηγητής ανακαλύπτει πως κάθεσαι πάνω στις σημειώσεις του και μένει πίσω αναγκασμένος να συνεχίσει το έργο του με βοήθό του και πάλι το Φίλιππο. Ακολουθούν άλλες δύο, κατά τις οποίες στη δεύτερη ο Καθηγητής αποφασίζει να γυρίσει πίσω το Γορίλα και φεύγει μαζί με τη Μαίρη και ο Φίλιππος, που στο μεταξύ βρίσκει τις χαμένες σημειώσεις, συνωμοτεί με το Γορίλα και αποκλείουν τον Καθηγητή και τη γυναίκα του από το σπίτι, έτσι ώστε ο Αδάμ να συνεχίσει το έργο του Καθηγητή, αφού αυτός αποδείχτηκε αλαζόνας και πανούργος. Στην τρίτη εκδοχή, ο Αδάμ κλείνεται στο εργαστήριο μετά από την απειλή του Καθηγητή με όπλο, μην έχοντας άλλη επιλογή, καθώς ο Φίλιππος του έκλεισε άθελά του το δρόμο. Για να μην πεθάνουν όλοι σ' ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα, ο Καθηγητής θα πείσει το Φίλιππο για το καλό της ανθρωπότητας να μπει στο εργαστήριο και να σκοτώσει το Γορίλα. Το τέλος μένει μετέωρο, με τον Καθηγητή να λέει ότι σε αυτή την εποχή «ούτε σε ένα γορίλα δεν μπορείς να έχεις πια εμπιστοσύνη».²³

Το έργο, στην αρχική του μορφή, ίσως να άφηγε το τέλος ανοιχτό στις εξελίξεις, αφού έχει με σαφήνεια παρουσιαστεί ο διωγμός του Καθηγητή από το σπίτι, την οικογένειά του, το πρόγραμμα του, όπως και η ενανθρώπιση του γορίλα.²⁴ Γιατί αυτό το έργο ήταν πρωτοποριακό για την εποχή του, όταν παρουσιάστηκε το 1959 από το θίασο της Έλσας Βεργή στην αίθουσα XEN;

Οι κριτικοί της εποχής φαίνεται να μην καταλαβαίνουν το σατιρικό έργο του Καμπανέλλη. Ο Κλέων Παράσχος έγραφε ότι δεν καταλαβαίνει κανείς τι ακριβώς σατιρίζει ο Καμπανέλλης. «Ίσως τη γυναίκα του επιστήμονα, που δεν την αφήνει... ασυγκίνητη η σωματική ρώμη του γορίλα». Αλλά και ως προς το είδος θεάτρου, ο Παράσχος αμφιβάλλει για την πρόθεση του συγγραφέα, να γράψει μια σατιρική *fantasie*, γιατί δεν έχει την ελαφράδα και τη χάρη μιας τέτοιας.²⁵

²¹ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 234.

²² Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Δ'*, σ. 206.

²³ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 234.

²⁴ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, σ. 237.

²⁵ Παράσχος, «Θεατρικά Πρώτα».

Ο Μάριος Πλωρίτης βρίσκει το εγχείρημα δύσκολο, αφού ο συγγραφέας θέλει να διακωμωδήσει τους ατομικούς επιστήμονες και, πλατύτερα, τις ανθρώπινες σχέσεις, και το έκανε πιο δύσκολο, αφού επιστρατεύει στον πρωταγωνιστικό ρόλο ένα γορίλλα. Και συμπληρώνει ότι «έμεινε πρωτόγονο και δεν προχώρησε πέρα από το παιχνίδι πέφτοντας στην παγίδα της θεματικής του».²⁶

Ο Καραγάτσης, στην κριτική του, νουθετεί τον Καμπανέλλη να μάθει την τέχνη τού να σχίζει τα χειρόγρατά του, όταν πρόκειται για επιπόλαια κείμενα.²⁷ Μόνο ο Άλκης Θρύλος (κατά κόσμον, Ελένη Ουράνη) διακρίνει ότι η προέλευση του μονόπρακτου προέρχεται κατ' ευθείαν από το θέατρο του Ionesco, αλλά χωρίς να έχει το πικρό χιούμορ και τα σπινθηρίσματα, που προσδίδουν κάποια υπόσταση στη ηθελημένη αρλούμπα του μύθου και της πλοκής. Όμως, βρίσκει ότι, με το έργο αυτό, ο Καμπανέλλης προτείνει κάτι καινούργιο, το οποίο αδικείται με την παρουσίασή του σε ένα μη ομοιογενές πρόγραμμα.²⁸ Αν ρίξουμε μια ματιά στο ρεπερτόριο των θιάσων της εποχής, διαπιστώνουμε δυο τάσεις: από τη μία, έχουμε τους θιάσους με πρωταγωνιστές τις νέες βεντέτες, που αναδύονται από τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής, και το ρεπερτόριο τους βασίζεται σε επαναλήψεις ξένων και νεοελληνικών φαρσοκωμωδιών και γενικότερα έργων χαμηλών αξιώσεων· από την άλλη, έχουμε έργα της παγκόσμιας πρωτοπορίας. Το δρόμο άνοιξε το Θέατρο Τέχνης, το οποίο δημιούργησε τις συνθήκες έτσι, ώστε και άλλοι θιάσοι να περιφρονήσουν τον εμπορικό νόμο και, σε συνδυασμό με τους παραδοσιακούς θιάσους και τις φροντισμένες παραστάσεις τους, να καλλιεργήσουν το κοινό. Όσο πλησιάζουμε στα 1960, το ελληνικό θέατρο συγχρονίζεται σε ένα βαθμό με τις θεατρικές εξελίξεις. Ακόμα και το συντηρητικό Εθνικό θέατρο θα συμπεριλάβει νεωτεριστικά έργα στο ρεπερτόριο του, με τους κριτικούς να προβάλλουν ενστάσεις για αυτές τις νεωτεριστικές του επιλογές. Την πρωτοπορία δεν τη συναντάμε μόνο στη δραματική γραφή, αλλά και στη σκηνική απόδοση, καθώς αυξάνονται οι πρωτοβουλίες για πειραματικό θέατρο, για ανανέωση της δραματικής γλώσσας, για επικοινωνία με το κοινό με την ίδρυση πειραματικών σκηνών και θεάτρων τσέπης. Η σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία θα επηρεαστεί από τη θεατρική ανανέωση και θα αναδείξει συγγραφείς, όπως το Μουρσελά, τον Γκούφα και τον Καμπανέλλη. Στο πλαίσιο αυτής της θεατρικής ανανέωσης βρίσκεται και ο θιάσος της Έλσας Βεργή, που, με την επιλογή του δραματολογίου του, συνέβαλε στην ποιοτική αναβάθμιση της θεατρικής δραστηριότητας στην Αθήνα.²⁹ Ο γορίλλας και η Ορτανσία του Καμπανέλλη αποτελεί μέρος αυτής της πρωτοποριακότητας.

Ως προς τη μορφή του έργου, ο ίδιος ο Καμπανέλλης μας δίνει την απάντηση, όταν σημειώνει ότι τα έργα που έγραψε, στις αρχές της δεκαετίας του '50, είχαν μια πολύ ιδιόρρυθμη και πρωτοποριακή μορφή, είχαν αρκετές ελευθερίες στη χρήση του μύθου και του λόγου.³⁰ Ένας άλλος λόγος, που το έργο θεωρείται πρωτοποριακό για την εποχή του, είναι, διότι αποτελεί το πρώτο έργο της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας, που παρουσιάζει επί σκηνής και καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ένα ζώο, μετά το Γουανάκο του Ψυχάρη του 1901,³¹ στο οποίο το ζώο, που μοιάζει κάπως με λάμα, γίνεται άνθρωπος χάρη στην αγάπη. Η παρουσία ζώων επί σκηνής, τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, θα είναι αρκετά συχνή σε παραστάσεις και σε

²⁶ Μάριος Πλωρίτης, «Ο θιάσος Βεργή» [κριτική], εφημ. *Ελευθερία*, 7/2/1959.

²⁷ Μ. Καραγάτσης, «Με τρία μονόπρακτα στην αίθουσα XEN» [κριτική], εφημ. *Βραδυνή*, 7/2/1959.

²⁸ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Η', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σ. 28.

²⁹ Έλενα Σταματοπούλου, *Το Νεοελληνικό θέατρο στα Μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 335-336.

³⁰ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, σ. 33.

³¹ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 317.

performances στο παγκόσμιο θεατρικό «γίγνεσθαι». Ενδεικτικά αναφέρω τα άλογα στις *Βάκχες* του Γκρύμπερ και το κογινότ του Μπόις στο *I like America and America likes me*. Η σκηνική παρουσία ζώων δεν είναι κάτι καινούργιο. Στις αυλικές παραστάσεις και στα μεσαιωνικά μυστήρια του 16ου και 17ου αιώνα τα ζώα είχαν συμβολική σημασία. Το 18ο αιώνα απέκτησαν δραματουργική λειτουργία. Στη δεκαετία του '70, οι καλλιτέχνες θα ισχυριστούν ότι η συνάντηση ανθρώπου-ζώου στη σκηνή περνά σε μια νέα μορφή επικοινωνίας.³² Στο έργο του Καμπανέλλη δεν έχουμε ένα ζωντανό ζώο στη σκηνή. Εν τούτοις, δημιουργείται η ίδια αίσθηση, του τυχαίου στην τάξη, της φύσης στον πολιτισμό, όπου κατά τη διάρκεια του έργου παρακολουθούμε την ενανθρώπιση του γορίλα και την αποκτήνωση του ανθρώπου.³³ Δεν μπορούμε να παραλείψουμε τις πολιτικές διαστάσεις αυτής της σχέσης Καθηγητή-Γορίλα, ανθρώπου-ζώου, εξουσίας-πολίτη, που αναδεικνύονται στο έργο, όπου ο Καθηγητής-εξουσία δε ζητά τίποτα άλλο από το Γορίλα-πολίτη, παρά μόνο την υπακοή του.

Μπορούμε να υποθέσουμε πολλαπλές ερμηνείες για τα έργα του Καμπανέλλη και αυτός είναι ένας από τους λόγους που ο συγγραφικός κόσμος του ασκεί γοητεία, αφού δεν μπορείς να αποδώσεις ακριβείς σημασίες στα έργα του, καθώς, με τη πολυσημία τους, ανοίγονται ποικίλες δυνατότητες ερμηνείας.

³² Erica Fisher-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση* (μετ. Νατάσα Σιουζούλη), Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 207-208.

³³ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria*, σ. 320.

Η αυλή των θαυμάτων: Από τη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης στο Μέγαρο Μουσικής

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

Το 1957 υπήρξε ίσως μια καταλυτική χρονολογία στην ιστορία του ελληνικού Θεάτρου. Ήταν η χρονιά που, για πρώτη φορά, έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη παρουσιάστηκε στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Ήταν η *Αυλή των θαυμάτων*, που έμελλε να γίνει έργο-ορόσημο για το μετέπειτα νεοελληνικό θέατρο. Την πορεία της Αυλής στις θεατρικές σκηνές της Ελλάδας από την πρώτη εκείνη ιστορική παράσταση μέχρι και σήμερα θα παρουσιάσουμε στην εισήγηση αυτή. Η σχέση του Καμπανέλλη με τον Κάρολο Κουν και το Θέατρο Τέχνης είναι λίγο ως πολύ γνωστή. Όλα άρχισαν, όταν ο Ναξιώτης συγγραφέας είδε εκεί την πρώτη του θεατρική παράσταση το 1945, λίγο μετά την απελευθέρωσή του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης, Μαουτχάουζεν, στην Αυστρία. Το έργο, τα ονόματα των ηθοποιών και, ακόμα περισσότερο, του σκηνοθέτη ήταν παντελώς άγνωστα για εκείνον, έχοντας ζήσει δύο χρόνια τη φρίκη του πολέμου. Οι προϋποθέσεις, για να παρακολουθήσει θέατρο ήταν ακατάλληλες, δεν ήταν ένας ευαίσθητος θεατής, όμως εκείνη η παράσταση ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία του. Στην αρχή ήθελε να γίνει ηθοποιός. Για λόγους, όμως, πρακτικούς δεν τα κατάφερε και στράφηκε προς τη συγγραφή.¹

Η διαδρομή του ήταν μεγάλη και άρχισε πολύ νωρίτερα από εκείνη την παράσταση του '57, στο Θέατρο Τέχνης. Χρειάστηκαν οκτώ χρόνια από την πρώτη του συγγραφική προσπάθεια με το *Χορό πάνω στα στάχια* και έντεκα από την πρώτη του εκείνη μύηση στο θέατρο, για να γνωρίσει τον Κουν και να του δώσει να διαβάσει έργο του· «...δε θα ξεχάσω όσο ζω», έγραψε αργότερα, «...τη μέρα και την ώρα που μ' έβαλε να καθίσω μπροστά σ' ένα τσίγκινο τραπεζάκι με το κείμενο της Αυλής απάνω, να διαβάσω το έργο στο θίασο που καθόταν ολόγυρά μου στις πρώτες θέσεις του κυκλικού θεάτρου».² Ο Κουν αναγνώρισε στο έργο του Καμπανέλλη μια αυθεντική ελληνικότητα, που εμπεριείχε προβληματισμούς τόσο ντόπιους, όσο και παγκόσμιους, μιας και η ελληνική κοινωνία αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της διεθνούς κοινότητας, έτσι όπως αυτή διαμορφωνόταν τα χρόνια μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ακόμη, ο Κουν είδε το στοιχείο της ελληνικότητας μέσα στους ανθρώπινους τύπους του Καμπανέλλη, μέσα στο λαϊκό Έλληνα, που, με τόση ζωντάνια, παρελαύνει μέσα από την *Αυλή των θαυμάτων*.³

Τον λαϊκό Έλληνα τοποθέτησε σε ένα απλό και λαϊκό σκηνικό ο Γιάννης Τσαρούχης στην παράσταση εκείνη, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα πρότυπο σκηνικό για τους μετέπειτα σκηνογράφους. Γιατί, σχεδόν σε όλες τις παραστάσεις της Αυλής από το 1957 και μετά, εκτός ίσως ελαχίστων εξαιρέσεων, το σκηνικό της παράστασης αναπαράγει πάντα αυτή τη λαϊκότητα που αποπνέει το έργο με το ταρατσάκι του Ιορδάνη και τις τσίγκινες στέγες των χαμόσπιτων πάνω στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Την παράσταση του 1957 «έντυσε» με τη μουσική του ο Μάνος Χατζιδάκις. Κι εκείνος, επηρεασμένος από το στοιχείο της λαϊκότητας, έγραψε τη μουσική για την παράσταση χρησιμοποιώντας ελληνικούς, λαϊκούς ρυθμούς, ενταγμένους μέσα στη δική του

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 153.

² Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 29.

³ Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1987, σ. 153.

μουσική. Ο Καμπανέλλης, από την πλευρά του, στο σημείωμα για την παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων*, το 1957, υποστήριξε πως βασικό στοιχείο του έργου είναι η «έλλειψη σταθερότητας και σιγουριάς, που χαρακτηρίζει τη ζωή του Έλληνα».⁴

Η πρώτη παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων* δεν πέρασε απαρατήρητη. Η κριτική αντιμετώπισε τον ίδιο και το έργο του ποικιλοτρόπως, πάντα όμως με σεβασμό, αναγνωρίζοντας στο πρόσωπό του έναν νέο, σημαντικό συγγραφέα. Άλλωστε, το 1957, το Θέατρο Τέχνης είχε αποκτήσει τέτοιο κύρος, ώστε οι επιλογές του δύσκολα μπορούσαν να αμφισβητηθούν. Η άποψη του Κουν για τον Καμπανέλλη, αλλά και τα ίδια τα λόγια του συγγραφέα για το έργο του επηρέασαν πολλούς κριτικούς, αλλά, κυρίως, τους μετέπειτα σκηνοθέτες, που επέλεξαν να ανεβάσουν την *Αυλή των θαυμάτων* με βασικό κριτήριο επιλογής την ελληνικότητα του έργου.

Για το πρώτο ανέβασμα της *Αυλής* και το συγγραφέα της γράφτηκαν πολλά. Κάποιοι διέκριναν σαφείς επιρροές από το αμερικανικό θέατρο και την ηθογραφία,⁵ άλλοι τόνισαν πως δεν ήταν η πρώτη φορά που ένας Έλληνας συγγραφέας καταπιανόταν με ένα τέτοιο θέμα.⁶ Επιπλέον, είδαν ομοιότητες ανάμεσα στο έργο του και τις *Σκηές του δρόμου* του Έλμερ Ράις· το αστεροσκοπείο του Ιορδάνη θύμιζε τη σοφίτα του γέρο-Έκδαν στην *Αγριόπαπια* του Ίψεν· τέλος, ανακάλυψαν στην *Αυλή των θαυμάτων* στοιχεία από το *Μεγάλο παιχνίδι* του Άγγελου Τερζάκη.⁷ Από όλους, όμως, τους κριτικούς αναγνωρίστηκε η ελληνικότητα του έργου και η απaráμιλλη τέχνη του Καμπανέλλη,⁸ ο οποίος κατάφερε να ξεπεράσει τα πρότυπά του, αφομοιώνοντάς τα δημιουργικά.⁹ Θεωρήθηκε, ακόμη, πως είχε καταφέρει να ξεπεράσει την εξωτερικότητα της ηθογραφίας σκιαγραφώντας πραγματικούς χαρακτήρες.¹⁰ Η *Αυλή των θαυμάτων* αντιμετωπίστηκε από τους κριτικούς, στο πρώτο της ανέβασμα, ως ένα έργο ρεαλιστικό. Μέσα σ' αυτό είδαν ένα κομμάτι της τότε ελληνικής πραγματικότητας και τα προβλήματα της κατώτερης λαϊκής τάξης. Αντιλήφθηκαν την *Αυλή* ως ένα μικρόκοσμο ταπεινών ανθρώπων, είδαν μέσα από τους χαρακτήρες, που παρουσίασε ο Καμπανέλλης στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, ανθρώπους να τυραννιούνται από τη φτώχεια, ανθρώπους άπραγους και ονειροπαρμένους, που ζούσαν μέσα στην ψυχική εξαθλίωση και την αβουλία με έντονο το αίσθημα της φυγής.¹¹

Ο Κύπριος ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας, Γιώργος Ευγενίου, ήταν ο επόμενος που θα ανέβαζε την *Αυλή των θαυμάτων* το 1961, στο Λονδίνο. Ο Ευγενίου είχε ξεκινήσει τη θεατρική του δραστηριότητα στη Μεγάλη Βρετανία από το 1954, όταν εντάχθηκε στην εταιρεία Dundee Repertory Theatre της Σκωτίας ως βοηθός σκηνοθέτη. Το 1956 εντάχθηκε στο θεατρικό εργαστήριο της Joan Littlewood, στο Βασιλικό Θέατρο Ανατολικού Στράτφορντ, όταν πήγε να ζητήσει δουλειά ως ηθοποιός.¹² Στις 8 Οκτωβρίου 1961 παρουσίασε την *Αυλή των θαυμάτων* στο Royal Stratford E.¹³ στα αγγλικά, σε δική του μετάφραση, σε συνεργασία με τον Henry

⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 91.

⁵ Κλέων Παράσχος, εφημ. *Η Καθημερινή*, 20 Δεκεμβρίου 1957· Βάσος Βαρίκας, εφημ. *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1957· Λέων Κουκούλας, εφημ. *Αθηναϊκή*, Δεκέμβριος 1957, και εφημ. *Έθνος*, 19 Δεκεμβρίου 1957.

⁶ Λέων Κουκούλας, εφημ. *Μακεδονία*, Ιούνιος 1957.

⁷ Λέων Κουκούλας, εφημ. *Αθηναϊκή*, Δεκέμβριος 1957.

⁸ Κλέων Παράσχος, εφημ. *Η Καθημερινή*, 20 Δεκεμβρίου 1957.

⁹ Βάσος Βαρίκας, εφημ. *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1957.

¹⁰ Μάριος Πλωρίτης, εφημ. *Ελευθερία*, Δεκέμβριος 1957.

¹¹ Κλέων Παράσχος, εφημ. *Η Καθημερινή*, 20 Δεκεμβρίου 1957· εφημ. *Μακεδονία*, Ιούνιος 1958.

¹² Οι πληροφορίες για τη θεατρική δράση του Ευγενίου στη Μεγάλη Βρετανία προέρχονται από: <https://el.m.wikipedia.org> και <https://www.thecnj.com> (Camden Journal, Drama of Greek proportions)

Living.¹³ Το έργο του Καμπανέλλη είχε παρασταθεί ήδη στα ελληνικά από τον, εν πολλοίς, ερασιτεχνικό θίασο, που διεύθυνε ο Ευγενίδης σε διάφορες περιστάσεις στο Λονδίνο. Δυστυχώς, στην αγγλική μετάφραση και προορισμένο για ένα αγγλικό κοινό, το έργο έχασε το ενδιαφέρον του. Η έντονη ελληνικότητα που απέπνεε, δε φάνηκε να αγγίζει το κοινό της Βρετανίας. Οι ζωές των λαϊκών ανθρώπων της Αυλής ήταν μάλλον ξένες για τους Άγγλους θεατές. Η έντονη ρεαλιστική γραφή του Καμπανέλλη μετατράπηκε στο αγγλικό κείμενο, όπως υποστήριξε κάποιος Άγγλος κριτικός, τουλάχιστον σε ένα βαρετό έργο, χωρίς ιδιαίτερο βάθος.¹⁴ Ο χαρακτήρας του Έλληνα, τα μικρά και μεγάλα προβλήματά του, η προσφυγιά, η φτώχεια, η ανέχεια, η φυγή από το ίδιο του το σπίτι μάλλον δε στάθηκαν ικανά να συγκινήσουν την αγγλική κοινωνία του 1961, αποδεικνύοντας ίσως, με αυτό τον τρόπο, πόσο ελληνικό ήταν το έργο του Καμπανέλλη, πόσο γερά ριζωμένο στον τόπο και στο χρόνο. Σε αυτή την παράσταση, πάντως, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο θίασος του Ευγενίου αποτελείτο από Έλληνες και Άγγλους ηθοποιούς. Αν και η παράσταση δεν άρεσε πολύ, οι περισσότεροι ηθοποιοί επαινέθηκαν για την απόδοσή τους και, μάλιστα, οι Άγγλοι ηθοποιοί.¹⁵ Στην Ελλάδα, πάντως, πολλοί Έλληνες σκηνοθέτες επέλεξαν την Αυλή των θαυμάτων, ύστερα από την πρώτη παράστασή της στο Θέατρο Τέχνης, ως έργο «σταθμό» στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Ένας από αυτούς ήταν ο Γιώργος Μιχαηλίδης, που, για πρώτη φορά, «αναμετρήθηκε» με το κείμενο του Καμπανέλλη, το 1966. Αυτή ήταν ίσως η πρώτη φορά, δέκα σχεδόν χρόνια μετά το 1957, που η Αυλή ανέβαινε σε κάποια θεατρική σκηνή στην Ελλάδα.

Ένα χρόνο νωρίτερα, το 1965, ο Μιχαηλίδης είχε ιδρύσει το Θέατρο Νέας Ιωνίας, που ήταν, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά ανέφερε, το πρώτο λαϊκό περιφερειακό θέατρο στην Ελλάδα. Ήταν περιφερειακό, γιατί ήταν το πρώτο θέατρο που δημιουργήθηκε σε μια συνοικία της Αθήνας· ήταν λαϊκό, γιατί η Νέα Ιωνία ήταν τότε μια λαϊκή περιοχή,¹⁶ από τις πιο λαϊκές, ίσως, συνοικίες της Αθήνας με τους πρόσφυγες, όπως θυμάται ο Κώστας Τσιάνος, που πήρε μέρος σε εκείνη την παράσταση.¹⁷ Το Θέατρο της Νέας Ιωνίας ήταν η υπερηφάνεια της ζωής του, γιατί αποτελούσε πρόκληση, την εποχή εκείνη, να δημιουργήσει ένα επαγγελματικό θέατρο σε μια συνοικία της Αθήνας.¹⁸ Στα δύο χρόνια λειτουργίας του, εκτός από την Αυλή των θαυμάτων, το Θέατρο Νέας Ιωνίας παρουσίασε κυρίως ελληνικά έργα δείχνοντας, έτσι, το στίγμα του.¹⁹ Ο Μιχαηλίδης διάλεξε την Αυλή για την αυθεντικότητά της και το έντονα ελληνικό της στοιχείο. Το απριλιανό πραξικόπημα, όμως, του 1967 απαγόρευσε την παράσταση της Αυλής. Ήταν ίσως επόμενο. Η παράσταση αυτή είχε προκαλέσει τότε κοσμοσυρροή, όπως αναφέρει ο Κώστας Τσιάνος, αναπολώντας εκείνη την εποχή. Η επιτυχία της Αυλής ήταν μεγάλη, όχι μόνο γιατί ήταν ένα έργο που άγγιξε τις καρδιές των ανθρώπων, αλλά γιατί παιζόταν επίσης από ένα

¹³ Ο Henry Living ήταν Άγγλος θεατρικός συγγραφέας και σεναριογράφος, που δούλεψε εντατικά στη βρετανική τηλεόραση από το 1960 μέχρι το 1990. Εκπαιδεύτηκε ως ηθοποιός στο θέατρο της Joan Littlewood, στο οποίο εντάχθηκε το 1956.

¹⁴ «Greeks in London», *The Stage*, 12 Οκτωβρίου 1961, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>

¹⁵ «Greeks in London», ό.π.

¹⁶ Έφη Μαρίνου, «Όταν κλείνει ένα θέατρο, σωπαίνουν ψυχές», *Η εφημερίδα των συντακτών*, 23 Οκτωβρίου 2018, https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/169236_otan-kleinei-ena-theatro-sopainoyn-psyhes

¹⁷ Μάνια Ζούση, «Κώστας Τσιάνος: Στην Αυλή των θαυμάτων πρωταγωνιστές είναι πρόσφυγες και μετανάστες», *Η Αυγή*, 9 Οκτωβρίου 2017, https://www.avgi.gr/arheio/255200_kostas-tsianos-stin-ayli-ton-thaymaton-protagonistes-einai-prosfyges-kai-metanastes

¹⁸ [χ.σ.] «Ο Γιώργος Μιχαηλίδης θυμάται», *Ionianet.gr*, <https://www.ionianet.gr/o-giorgos-mihailidis-thimatai/>

¹⁹ [χ.σ.] «Πέθανε ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης», *Έθνος*, 22 Οκτωβρίου 2018, <https://www.ethnos.gr/theatre/article/488/pethaneoskhnothethsgiorgosmihailidis>.

θίασο, που αποτελείτο από πολλά υποσχόμενους καλλιτέχνες: το Χρήστο Τσιάγκα, το Βαγγέλη Καζάν, τη Νένα Μεντή, τη Μαρίκα Τζιραλίδου, τον Περικλή Κοροβέση, που έκανε το ντεμπούτο του ως ηθοποιός και φυσικά τον Κώστα Τσιάνο, που αρχικά έπαιξε το Γιαννάκη, το μικρό γιο του Ιορδάνη, ενώ στις παραστάσεις που ακολούθησαν, έπαιξε τον ίδιο τον Ιορδάνη.²⁰ Τέλος, να πούμε για την παράσταση αυτή, πως τα σκηνικά ήταν του Τάκη Καβαλιεράτου, ο οποίος βρισκόταν τότε στην αρχή της καριέρας του, ενώ η μουσική ήταν του Διονύση Σαββόπουλου, στο ξεκίνημά του και αυτός, -διάσημοι και οι δύο- ο καθένας στο χώρο του, τα μετέπειτα χρόνια.

Η αυλή των θαυμάτων έμελλε αρκετές φορές, στη μετέπειτα πορεία της, να εγκαινιάσει σημαντικά θεατρικά εγχειρήματα. Ένα από αυτά ήταν του Θανάση Παπαγεωργίου, της Λήδας Πρωτοφάλη και του Τάκη Καλφόπουλου, που ίδρυσαν το 1969 το θίασο «Βήματα», ο οποίος για μια σεζόν στεγάστηκε στην Ποντιακή Στέγη Νίκαιας. Ο θίασος ξεκίνησε τη θεατρική του δραστηριότητα ανεβάζοντας την *Αυλή των θαυμάτων* του Καμπανέλλη. Ο Παπαγεωργίου και η Πρωτοφάλη επέλεξαν την Κοκκινιά και την Ένωση Ποντίων για τα «Βήματα», γιατί η περιοχή ήταν αριστερή, άσχετα αν ο «μπάτσος ήταν στην πόρτα και κρατούσε τα ονόματα που έμπαιναν μέσα οι θεατές».²¹ Επέλεξαν να ανεβάσουν το έργο του Καμπανέλλη, γιατί ήθελαν να φέρουν στο προσκήνιο Έλληνες συγγραφείς ακολουθώντας τα χνάρια του Κουν, που, πρώτος εκείνος, τους δίδαξε θέατρο και ανέδειξε Έλληνες συγγραφείς.²² Για να επενδυθεί μουσικά το έργο και να μπορέσει η μουσική του να ταυτιστεί με τη διάχυτη λαϊκότητά του, ο Παπαγεωργίου ζήτησε από το Μάρκο Βαμβακάρη να γράψει τη μουσική της παράστασης, όμως επειδή ήταν τότε πολύ άρρωστος, την έγραψε ο γιος του επιλέγοντας το ρεμπέτικο ως ταιριαστό ήχο της παράστασης.²³ Τα σκηνικά έκανε η Σοφία Ζαραμπούκα, που αργότερα στράφηκε αποκλειστικά στη συγγραφή παιδικών βιβλίων, δραστηριότητα που την έκανε ιδιαίτερα γνωστή στο ευρύ κοινό.

Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1975, μετά την πτώση της χούντας, Η αυλή των θαυμάτων θα εγκαινιάζε ένα ακόμα θεατρικό εγχείρημα. Το έργο του Καμπανέλλη ήταν το πρώτο που παραστάθηκε από το νεοϊδρυόμενο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας. Ήταν ακόμα η πρώτη φορά, που το έργο θα παιζόταν από επαγγελματικό θίασο στην ελληνική επαρχία και θα απευθυνόταν σε ένα διαφορετικό κοινό. Όλα ξεκίνησαν την άνοιξη του 1975, όταν η Άννα Βαγενά, μαζί με τους Κώστα Τσιάνο και Γιώργο Ζιάκα, με το όραμα της θεατρικής αποκέντρωσης, άρχισε να συζητά για την ίδρυση ενός θεάτρου, που θα μετέφερε από την Αθήνα στην επαρχία ένα μικρό κομμάτι της θεατρικής κίνησης. Το όνειρο αυτό έγινε πραγματικότητα λίγους μήνες αργότερα με τη δημιουργία της «Θεσσαλικής Πνευματικής Πορείας».²⁴ Σκοπός του σωματείου ήταν «η αφύπνιση του ενδιαφέροντος και της υπερηφάνειας των Ελλήνων, ιδία του θεσσαλικού χώρου, δια την κοινή των καλλιτεχνικήν και πνευματικήν, εν γένει, κληρονομίαν και την

²⁰ Ο Τσιάνος αγάπησε πολύ το ρόλο του Ιορδάνη. Είδε σε αυτόν «ένα λυρικό πρόσωπο, εκείνο του κυνηγμένου και πρόσφυγα Έλληνα, που παίρνει ποιητικές διαστάσεις κι ενώ το έργο μοιάζει με ρεαλιστικό, κάνει ένα βήμα προς το ποιητικό και εκεί εντοπίζεται η αξία του», Μάνια Ζούση, «Κώστας Τσιάνος: Στην *Αυλή των θαυμάτων* πρωταγωνιστές είναι πρόσφυγες και μετανάστες», *Η Αυγή*, 9 Οκτωβρίου 2017, https://www.avgi.gr/arheio/255200_kostas-tsianos-stin-ayli-ton-thaymaton-protagonistes

²¹ Γεωργία Οικονόμου, «Πρωτοφάλη-Παπαγεωργίου: “Κάνουν επί σκηνής ό,τι στρεβλό και χυδαίο. Μα, αυτό το θέατρο δεν έχει όραμα”», *News 24/7*, 9 Ιουνίου 2022, <https://www.news247.gr/sunday-edition/protopsaltipapageorgiyo-kanoy-n-epi-skinis-o-ti-strevlo-kai-chydaio-ma-ayto-to-theatro-den-echei-orama.html>

²² Οικονόμου, «Πρωτοφάλη-Παπαγεωργίου», ό.π.

²³ Γιώργος Σαββινίδης, «Θανάσης Παπαγεωργίου: Προτεραιότητά μας πια είναι το γρήγορο και εύκολο», *Philenews*, 30 Σεπτεμβρίου 2019, <https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/>

²⁴ Για την ιστορία του Θεσσαλικού Θεάτρου βλ. Άννα Βαγενά, *Το θεσσαλικό μου θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα 2006.

ανάπτυξιν της πολιτιστικής αυτής αξίας».²⁵ Το σωματείο είχε αρχικά 152 ιδρυτικά μέλη, τα οποία αργότερα έγιναν 300. Ανάμεσά τους ήταν ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος, ο Δημήτρης Κεχαΐδης, ο Διαγόρας Χρονόπουλος, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης και πολλά άλλα γνωστά ονόματα των Γραμμάτων και των Τεχνών. Η αυλαία του «Θεσσαλικού» άνοιξε τη δεύτερη μέρα των Χριστουγέννων του 1975. Ο θεατρικός χώρος, που τους παραχωρήθηκε, ήταν η μικρή σκηνή του Δημοτικού Ωδείου, όπου παρουσιάστηκε *Η αυλή των θαυμάτων* σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, μουσική Λουκιανού Κηλαηδόνη και σκηνικά-κοστούμια του Γιώργου Ζιάκα. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία. Οι Λαρισαίοι από κάθε γειτονιά της πόλης έσπευσαν να παρακολουθήσουν αυτή την πρώτη παράσταση δίνοντας έτσι το κουράγιο σε όλους τους συντελεστές και τους πρωτεργάτες του «Θεσσαλικού» να συνεχίσουν το έργο τους.²⁶

Οι παραστάσεις στη σκηνή του Δημοτικού Ωδείου άρχισαν στις 26/12/1975 και τελείωσαν στις 6/3/1975. Για πρώτη φορά, μια επαρχιακή ελληνική πόλη είχε τη δυνατότητα να δει θέατρο τόσο συστηματικά και για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα. Ακόμα πιο εντυπωσιακό είναι το γεγονός, πως το Θεσσαλικό Θέατρο έκανε και περιοδεία με το έργο του Καμπανέλλη στο θεσσαλικό κάμπο. Συνολικά επισκέφτηκαν 22 πόλεις και χωριά, ενώ έδωσαν 84 παραστάσεις, τις οποίες παρακολούθησαν 17.500 θεατές. Η Βαγενά αναφέρει, μάλιστα, χαρακτηριστικά στο βιβλίο της για το Θεσσαλικό Θέατρο πως, ενώ ήταν να παίξουν στη Λάρισα μόνο τις δύο εβδομάδες των γιορτών, έπαιξαν τελικά δύο μήνες. Και αυτό ήταν ένα πρωτόγνωρο γεγονός, δηλαδή μόνιμος θίασος σε επαρχιακή πόλη να παίζει συνέχεια δύο μήνες και σχεδόν κάθε μέρα το θέατρο να είναι γεμάτο.²⁷ Αυτή η ανταπόκριση του κοινού της Θεσσαλίας δείχνει, εκτός από τη δίψα του για θέατρο, πως η *Αυλή* ήταν κάτι παραπάνω από μια απλή ηθογραφία, ήταν μία, σε βάθος, ανατομία του χαρακτήρα του Έλληνα και των συνθηκών της ζωής του, που διαμόρφωσαν τη σκέψη του και τη συναισθηματική του υπόσταση, που δε συγκινούσε απαραίτητα μόνο το αθηναϊκό κοινό.

Ο Κώστας Τσιάνος, που συμμετείχε στην πρώτη παράσταση του Θεσσαλικού Θεάτρου, θυμάται πόσο επιτυχημένη ήταν η περιοδεία τους στα θεσσαλικά χωριά, όπου έζησαν μια εποποιία. Οι αίθουσες, που συχνά ήταν αγροτικές αποθήκες, παλιοί κινηματογράφοι, που δε χρησιμοποιούνταν πια, καφενεία ή αίθουσες σχολείων, γέμιζαν από κόσμο, που τις περισσότερες φορές δεν είχε ξαναδεί θεατρική παράσταση.²⁸ Έτσι, η *Αυλή των θαυμάτων* βρήκε συχνά στέγη σε χώρους ταπεινούς, όπως ταπεινό ήταν το σκηνικό, μέσα στο οποίο ξετυλιγόταν η ζωή των ενοίκων της. Για πρώτη φορά, *Η αυλή των θαυμάτων* ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1982-83, στη Νέα Σκηνή, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα. Η επιλογή της *Αυλής* έγινε για πολύ συγκεκριμένους λόγους. Το καινούριο Διοικητικό Συμβούλιο, που μόλις είχε παραλάβει το Εθνικό, ήθελε να κάνει κάποια στροφή στο ρεπερτόριο και να τονώσει τη σχέση της πρώτης Κρατικής Σκηνής με την ελληνική δραματουργία. Η επιλογή αυτή του Εθνικού αποσκοπούσε στην επιστροφή στο παρελθόν ως μία πράξη αυτογνωσίας και αναζήτησης της ταυτότητας του θεατρικού παρόντος μέσα από την παράδοση. Εκείνη τη χρονιά, για πρώτη φορά, θα παρουσιαζόταν στη σκηνή του Εθνικού η κρητική κωμωδία *Κατζούρμπος* του Χορτάτση και στη Νέα Σκηνή *Η αυλή των*

²⁵ Ελένη Τζήκα, «30χρονο το “Θεσσαλικό Θέατρο”», ένθετο 7 μέρες μαζί, *Ριζοσπάστης*, 22 Ιανουαρίου 2006.

²⁶ Για τις παραστάσεις του Θεσσαλικού Θεάτρου, βλ. <https://www.thessaliko-theatre.gr/wp-content/uploads/2019/04/istoriki-anadromi-1975-2017.pdf>

²⁷ Βαγενά, *Το θεσσαλικό μου θέατρο*, σ. 43.

²⁸ Κώστας Τσιάνος, «Να γελάσει λίγο ο κόσμος, το χρειάζεται», *Η εφημερίδα των συντακτών*, 4 Ιουλίου 2021, https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/301032_na-gelasei-ligo-o-kosmos-hreiazetai

θαυμάτων. Το έργο του Καμπανέλλη επιλέχτηκε και για έναν ακόμη λόγο: το 1982 συμπληρώθηκαν 25 χρόνια από το πρώτο του ανέβασμα στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Έτσι θέλησε το Εθνικό να γιορτάσει την επέτειο αυτή, εγκαινιάζοντας και τη στροφή προς την ελληνική δραματουργία.²⁹ Ακόμη, το Εθνικό επέλεξε τον Καμπανέλλη και την Αυλή του, γιατί ήταν πια ένας απόλυτα καταξιωμένος θεατρικός συγγραφέας. Όπως πολλοί άλλοι, έτσι και το Εθνικό είδε στο πρόσωπό του τον άνθρωπο που άνοιξε το δρόμο της μεταπολεμικής δραματουργίας καθορίζοντας το στίγμα, το ύφος και τη θεματολογία της. Είδε στην Αυλή των θαυμάτων ένα έργο αναφοράς, του οποίου οι χαρακτήρες, η τεχνική, η ιδεολογία και η γραφή προσδιόρισαν την παραπέρα πορεία του νέου ελληνικού θεάτρου.³⁰ Η αδιαμφισβήτητη αξία, που είχε πια ο Καμπανέλλης και η Αυλή του, αναδείχτηκε, ακόμη, από το γεγονός πως το Εθνικό την επέλεξε, για να προσδώσει το απαραίτητο κύρος που χρειαζόταν η Νέα Σκηνή, για να αποδείξει την ισοτιμία της με την Κεντρική Σκηνή.

Η παράσταση του Εθνικού, το 1982-83, αποτελούσε πρόκληση και για έναν ακόμα λόγο. Μπορούσε, 25 χρόνια μετά το πρώτο της ανέβασμα, *Η αυλή των θαυμάτων* να είναι ακόμα επίκαιρη; Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος απάντησε τότε σε ένα άρθρο του στα *Νέα*: «Το έργο όχι μόνο δεν πάλιωσε, αντίθετα, κοιταγμένο τώρα, ύστερα από ένα τέταρτο αιώνα, δείχνει νέες πτυχές, που μας διέφυγαν τότε...».³¹ Η παράσταση του Εθνικού όχι μόνο ήταν σύγχρονη, αλλά είχε τόση επιτυχία, που παρουσιάστηκε και την επόμενη χρονιά από τις 21/10/1983 έως τις 29/01/1984 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Την ίδια χρονιά, ο Τάκης Βουτέρης σκηνοθέτησε την Αυλή των θαυμάτων στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων. Η παράσταση σημείωσε και εκεί αξιοπρόσεκτη επιτυχία. Κόπηκαν 16.500 εισιτήρια σε 36 παραστάσεις.³² Ο Τάκης Βουτέρης, πέντε χρόνια αργότερα, θα παρουσίαζε και πάλι την Αυλή των θαυμάτων με ερασιτέχνες στις φυλακές της Αίγινας. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο προαύλιο του Ορφανοτροφείου, όπου επί δεκαετίες στεγάστηκαν οι φυλακές. Η παράσταση εκείνη, λόγω και της μοναδικότητας του χώρου, ο οποίος άνοιξε μόνο για μια φορά τότε τις πύλες του χάρη στην Τέχνη, είχε τεράστια επιτυχία.³³

Πολλά ΔΗΠΕΘΕ ενέταξαν στο πρόγραμμά τους την Αυλή των θαυμάτων εγκαινιάζοντας τη λειτουργία τους με το έργο του Καμπανέλλη. Ένα από αυτά ήταν και το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, που εντάχθηκε στο δίκτυο των ΔΗΠΕΘΕ το 1983 και ξεκίνησε τη δραστηριότητά του το 1985, με την παράσταση του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Το έργο του επιλέχτηκε, γιατί στόχος του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου της Ρούμελης ήταν να δώσει έμφαση στο νεοελληνικό θέατρο με έργα Ελλήνων συγγραφέων.³⁴ Άλλωστε, μεταξύ των πολλών στόχων που έθεταν τα ΔΗΠΕΘΕ, ήταν και η προώθηση του νεοελληνικού έργου.³⁵ Την επόμενη χρονιά, το 1986-87, η Αυλή των θαυμάτων παρουσιάστηκε στο ΔΗΠΕΘΕ Κομοτηνής σε σκηνοθεσία Βασίλη Κυρίτση. Το έργο του Καμπανέλλη εντάχθηκε σε μια τριλογία, μαζί με άλλα δύο έργα παρεμφερούς

²⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αυλή των θαυμάτων* (πρόγραμμα παράστασης), Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή, Αθήνα 1982-1983, σ. 3.

³⁰ Καμπανέλλης, *Η αυλή των θαυμάτων* (πρόγραμμα παράστασης), ό.π.

³¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ένα έργο-κλειδί», εφημ. *Τα Νέα*, 13 Δεκεμβρίου 1982.

³² Για το αρχείο παραστάσεων του ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων βλ. <https://www.dipetheioannina.gr>

³³ [χ.σ.] «Αίγινα: Το ερασιτεχνικό θέατρο έγινε 30 ετών», *Saronic Magazine*, 5 Φεβρουαρίου 2014, <https://www.saronicmagazine.gr>

³⁴ Για το αρχείο παραστάσεων του ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, βλ. <https://www.dipetheroumelis.gr>

³⁵ [χ.σ.] «Ιστορία 25 χρόνων!», ένθετο 7 μέρες μαζί, *Ριζοσπάστης*, 11 Μαΐου 2008, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=4533134>

θεματολογίας, το Φυντανάκι του Παντελή Χορν και τη Βέρα και το Τάβλι του Κεχαΐδη.³⁶ Στην Αθήνα, η Αυλή των θαυμάτων παρουσιάστηκε ξανά δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1998-1999, στο θέατρο Βεάκη σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου από το θίασο του Γιώργου και της Νινέτας Λεμπέση. Η αγάπη του Τσιάνου για το έργο αυτό είναι γνωστή. Είχε παίξει, άλλωστε, και ως ηθοποιός στην πρώτη εκείνη παράσταση του Θεσσαλικού Θεάτρου, το 1975. Η παράσταση στο Βεάκη είχε πολύ μεγάλη επιτυχία, ώστε πολλά χρόνια αργότερα, τον καιρό της πανδημίας και όταν τα θέατρα είχαν κλείσει και οι άνθρωποι στερήθηκαν το θέατρο, η παράσταση του 1998 παρουσιάστηκε «on demand» στον ιστότοπο *viva* από το αρχείο των επιχειρήσεων Λεμπέση, σε συνεργασία με τη Music Drama Productions στις 14,15 και 16/5/2021.³⁷

Ο Γιώργος Μιχαηλίδης καταπιάστηκε για δεύτερη φορά με την Αυλή των θαυμάτων το 1999, στο ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου. Το έργο του Καμπανέλλη αποτέλεσε θερινή παραγωγή του ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου, ενώ επικεφαλής του θιάσου ήταν ο Χρήστος Βαλαβανίδης στο ρόλο του Στέλιου. Αυτή ήταν η πρώτη φορά, εξάλλου, που ο Γιώργος Μιχαηλίδης έβγαινε από το «Ανοιχτό Θέατρο» ύστερα από 14 χρόνια και αυτό, με στόχο να ανεβάσει για πρώτη φορά στην ιστορία του το έργο του Καμπανέλλη σε αρχαίο θέατρο. Πράγματι, τον Ιούλιο του 1999 παρουσίασε την Αυλή στο αρχαίο θέατρο Οινιαδών, ενώ ακολούθησαν παραστάσεις και σε άλλους ανοιχτούς χώρους, γιατί ο Μιχαηλίδης πίστευε πως το έργο μπορούσε έτσι καλύτερα να βρει την καταγωγή του.³⁸ Ο σκηνοθέτης ήθελε, επίσης, να αφαιρέσει τη γραφικότητα και τη νοσταλγικότητα για τη δεκαετία του '50. Γιατί, για το Μιχαηλίδη, η Αυλή στο βάθος είναι ένα έργο σκληρό, ανελέγτο.³⁹

Η αυλή των θαυμάτων ανέβηκε για δεύτερη φορά στο Εθνικό Θέατρο, στο κτίριο Τσίλερ από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα, το 2011-2012. Ο σκηνοθέτης επέλεξε το συγκεκριμένο έργο, γιατί η ιστορία που διηγείται, συγκινεί τους σημερινούς θεατές, χωρίς να αποκρύπτει την αλήθεια, αλλά να την κατανοεί. Ακόμα, ο Κακλέας είδε στο έργο του Καμπανέλλη όχι μια ηθογραφική απεικόνιση μιας Ελλάδας περασμένων εποχών, αλλά τη βαθιά γνώση του χαρακτήρα των Ελλήνων, ανεξάρτητα από τον τόπο και το χρόνο. «Το έργο είναι σκληρό» θα πει ο Κακλέας, όπως είχε διαπιστώσει αρκετά χρόνια πριν και ο Μιχαηλίδης:

«Δε χαρίζεται στο συναισθηματισμό, στην επιπολαιότητα, στη θυματοποίηση και στη, χωρίς όρια, ονειροπόληση του Έλληνα. Δε φοβάται να καταδείξει την αθλιότητα, την παρακμή, τη μοναξιά, το σκληρό αγώνα για επιβίωση, αλλά και, ταυτόχρονα, την καταστροφική μανία ενός κράτους-τιμωρού, που βρίσκεται σε ελεύθερη πτώση και αφήνει τους ανθρώπους του στο έλεος του κέρδους. Τους εγκαταλείπει ξένους και ανυπεράσπιστους στην ίδια τους την πατρίδα, μια πατρίδα που κινδυνεύει να μείνει χωρίς μνήμη. Μια χώρα, που δόθηκε για αντιπαροχή».⁴⁰

³⁶ [χ.σ.] «ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κομοτηνής: 30 χρόνια παραστάσεων», *Παρατηρητής της Θράκης*, 16 Νοεμβρίου 2016, <https://www.paratiritis-news.gr>

³⁷ [χ.σ.] «Ραντεβού στην “Αυλή των θαυμάτων” του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Ναυτεμπορική*, 13 Μαΐου 2021, <https://www.naftemporiki.gr/culture/rantevou-stin-avli-ton-thavmaton-tou-iakovou-kabanelli/>

³⁸ Το έργο παρουσιάστηκε ακόμα, μεταξύ άλλων, στο Λυκαβηττό στις 23/8/1999, στη Βέροια στις 25/8/1999 στο πλαίσιο της 8ης συνάντησης των ΔΗΠΕΘΕ, στην Καστοριά στις 26/8/1999, στο θέατρο «Μάνος Κατράκης» του Δήμου Συκεών στις 28/8/1999 και στην Κοζάνη στις 29/8/1999.

³⁹ Ίσμα Τουλάτου, «“Η αυλή των θαυμάτων” στον Λυκαβηττό», *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/i-ayli-twn-thaymatwn-ston-lykabitto/>

⁴⁰ [χ.σ.] «Η αυλή των θαυμάτων: Πρεμιέρα στις 14 Δεκεμβρίου Το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη στην Κεντρική Σκηνή», *Εθνικό Θέατρο*, 2 Δεκεμβρίου 2011, <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1052>

Αυτή η παράσταση του Κακλέα στο Εθνικό ήταν η πρώτη από τις γνωστές παραστάσεις της *Αυλής*, που προσπάθησε, μέσα από ένα πιο μοντέρνο σκηνικό, να φέρει το έργο σε μια πιο σύγχρονη διάσταση. Μια οθόνη αντικατέστησε την αυλαία, όπου πάνω της προβαλλόταν ασπρόμαυρη η κίνηση στην πλατεία του Αγίου Κωνσταντίνου. Το έργο έφυγε, έτσι, από την αθηναϊκή αυλή του '50 και προσγειώθηκε στην Αθήνα του 2011. Το σκηνικό έγινε λίγο πιο αφαιρετικό, για να τονίσει τη διαχρονικότητα του έργου, ένας στύλος της ΔΕΗ στο βάθος προσπάθησε να αναπαραστήσει τις σημερινές φτωχογειτονίες, όμως στο αριστερό μέρος της σκηνής, όπως και σε εκείνη την πρώτη παράσταση του 1957, βρισκόταν το ταρατσάκι του Ιορδάνη, του πρόσφυγα από τη Μικρά Ασία. Η πιο σύγχρονη ματιά του σκηνοθέτη βοήθησε σίγουρα το θεατή να μην καταλήξει στη νοσταλγία για μια εποχή που είχε περάσει ανεπιστρεπτί, αλλά να γνωρίσει τελικά τον εαυτό του.

Ο Κώστας Τσιάνος επανήλθε με την *Αυλή των θαυμάτων* ως σκηνοθέτης στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, τη χειμερινή περίοδο 2017-2018. Το έργο του Καμπανέλλη παρουσιάστηκε στη Μονή Λαζαριστών στη Σκηνή Σωκράτης Καραντινός από τις 7/10/2017 έως την 1^η Απριλίου 2018. Η επιτυχία της παράστασης ήταν μεγάλη. Πραγματοποιήθηκαν συνολικά 121 παραστάσεις, τις οποίες παρακολούθησαν 31.660 θεατές.⁴¹ Ο σκηνοθέτης, στο σημείωμα της παράστασης, εξήγησε όλους τους λόγους, που τον έκαναν να αναμετρηθεί με το κείμενο του Καμπανέλλη. Ήταν η ελληνικότητά του, οι χαρακτήρες του, η θεατρική του δομή, η αυθεντικότητα της ζωής, έτσι όπως παρουσιαζόταν πάνω στη σκηνή.⁴²

Ο Καμπανέλλης άφησε ανεξίτηλο το σημάδι του στη θεατρική ζωή του τόπου. Το 2022 ανακηρύχτηκε έτος Ιάκωβου Καμπανέλλη, με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννησή του. Και ήταν αυτή η χρονιά, που έδωσε άλλη μια παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων*, αυτή τη φορά στο Μέγαρο Μουσικής υπό τη μορφή μιούζικαλ, σε σκηνοθεσία Χρήστου Σουγάρη και μουσική σύνθεση του Στέφανου Κορκολή. Η παράσταση του έργου δόθηκε από τις 11/02/2022 έως τις 26/02/2022, ενώ επέστρεψε για δέκα ακόμα παραστάσεις στο «Παλλάς» από τις 10 έως τις 20 Νοεμβρίου 2022, μετά την επιτυχία που είχε το μιούζικαλ στο πρώτο του ανέβασμα. Η κριτική δεν υπήρξε πάντα καλή με το εγχείρημα και ίσως η ιστορία να αποδείξει ποια ήταν η αξία αυτής της παράστασης.

Αυτό που σίγουρα, όμως, μπορεί να ειπωθεί σαν κατακλείδα, είναι πως, ανεξάρτητα από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και το μέγεθος της εμβάθυνσης στα πρόσωπα του έργου, *Η αυλή των θαυμάτων* μέχρι και σήμερα αποτελεί πρόκληση για πολλούς ανθρώπους του θεάτρου και συγκινεί το ελληνικό κοινό, αποδεικνύοντας τη διαχρονικότητα του έργου και τη συγγραφική αξία του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

⁴¹ [χ.σ.] «Έρχεται *Η αυλή των θαυμάτων* σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου στη Μονή Λαζαριστών από τις 7 Οκτωβρίου», *ΚΘΒΕ*, 4 Οκτωβρίου 2017, <https://www.ntng.gr/lang=el-GR&page=16&newsid=2409>

⁴² Στο ίδιο.

Η «καταδιωγμένη» αντίσταση της Ασπασίας: Επιχειρήματα και προσχήματα

ΕΛΕΝΗ ΡΟΥΜΠΑΝΗ

Το 1966 ο Μανόλης Αναγνωστάκης γράφει μια επιστολή στο φίλο του, Ιάκωβο Καμπανέλλη, η οποία ξεκινάει ως εξής:

Αγαπητέ μου Ιάκωβε,

Περαστικός από την Αθήνα, για μια δυο μέρες, με πολύ επείγουσες δουλειές, βρήκα δυο ώρες και πήγα να δω το *Βίβα Ασπασία*. Πώς μπορούσε να γίνει διαφορετικά; Μήπως δεν έπρεπε να θορυβηθώ για τα ολισθήματά σου, για την απαράδεκτη ασέβειά σου απέναντι στην πρόσφατη ιστορία μας, για τον απροσδόκητο και όψιμο φιλοϊταλισμό σου (μα τι σ' έπιασε στην ηλικία σου;) δεν έπρεπε να αγανακτήσω κι εγώ και να σου κόψω, εν ανάγκη, την καλημέρα, μια και το 'ριξες στο σορολόπι και μας κοροϊδεύεις όλους;¹

Η παράσταση, την οποία είδε ο ποιητής, ανέβηκε τον Οκτώβριο του 1966 από το θίασο της Τζένης Καρέζη, στο «Θέατρο Χατζηχρήστου».² Και προκάλεσε έντονη συζήτηση. Για την ακρίβεια, προκάλεσε σφοδρές αντιδράσεις από την κριτική, όπως φαίνεται από την ειρωνική τους αντιμετώπιση από τον Αναγνωστάκη. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην Αθήνα του 1943, όπου το κεντρικό πρόσωπο, η Ασπασία, στερούμενη κοινωνικής συνείδησης, διαβρωμένη από τη νεανική της «θητεία» στη φασιστική μεταξική οργάνωση ΕΟΝ, και με αποκλειστικό στόχο πλέον την επιβίωση στις κατοχικές συνθήκες, συντηρείται εκδιδόμενη σε Ιταλούς κατακτητές. Κάποιος από αυτούς της ζητάει καταφύγιο, μετά τη συνθηκολόγηση της Ιταλίας με τους Συμμάχους, και εκείνη αποφασίζει να τον βοηθήσει. Όταν έρχονται ακόμα δύο ομοεθνείς του, που βρίσκονται στην ίδια κατάσταση, η Ασπασία πείθει άλλες δύο γυναίκες του ίδιου επαγγέλματος να συνδράμουν, και, έτσι, κρύβουν τους τρεις Ιταλούς. Ακολουθούν γεγονότα που περιλαμβάνουν την εισβολή ενός Γερμανού αξιωματικού, την αιχμαλωσία του από δύο αγωνιστές της Αντίστασης και την κατάστροψη ενός σχεδίου φυγής στο βουνό όλων, που κινδυνεύουν πλέον άμεσα λόγω του αιχμαλώτου. Το σχέδιο όμως προδίδεται στη Γκεστάπο από τη γερμανόφιλη θεία και προαγωγό της Ασπασίας και το έργο τελειώνει με την ηρωίδα να επιλέγει κοινή μοίρα με τους συντρόφους της, παρόλο που της δίνεται η δυνατότητα να γλιτώσει.

Οι βαριές μομφές για συκοφάντηση της Εθνικής Αντίστασης, που δέχτηκε ο συγγραφέας από μεγάλο μέρος της κριτικής, τον κατέστησαν υπόλογο για τις θέσεις και τις προθέσεις του.

¹ Επιστολή του Μανόλη Αναγνωστάκη [1966], Αρχείο Ιάκωβου Καμπανέλλη, όπως δημοσιεύθηκε στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1921-2011. Ο ανανεωτής της νεοελληνικής δραματουργίας*, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2022, σ. 164-165.

² Σκηνοθεσία: Μιχάλης Μπούχλης· Σκηνογραφία: Γιάννης Καρύδης· Μουσική επιμέλεια: Σοφία Μιχαλίτση· Ηθοποιοί: Τζένη Καρέζη, Στέφανος Ληναίος, Μαρία Φωκά, Κίμων Δημόπουλος, Θάνος Παπαδόπουλος, Ελένη Μαυρομάτη, Μαρία Τρικουράκη, Βασίλης Μαυρομάτης, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Τώνης Γιακωβάκης, Μπάμπης Γιαννόπουλος, Δημήτρης Κουμάνιας, Ντίνος Καρύδης, Μπάμπης Βαλμάς, Διονύσης Δρακόπουλος, Κίμων Αποστολόπουλος.

Θα περίμενε ίσως κανείς, όπως σημειώνει ο Βάλτερ Πούχνερ, να μην καταλογισθεί, σε καμία περίπτωση, στον Καμπανέλλη πρόθεση σπίλωσης αυτής της συγκεκριμένης μνήμης, ωστόσο ούτε το όνομά του, ως ήδη καταξιωμένου συγγραφέα, τον προστάτευσε, ούτε το αναμφισβήτητο γεγονός ότι, ως επιζών του Μαουτχάουζεν, έζησε καταστάσεις ακόμα πιο φρικτές από εκείνες της κατοχικής Αθήνας.³ Παραποίηση της ιστορικής αλήθειας, αν και όχι σκόπιμη, του καταλόγισαν οι Φάνης Καμπάνης,⁴ Μπάμπης Κλάρας και Άλκης Θρύλος,⁵ προχειρότητα και έλλειψη σοβαρότητας ο Αλέξης Διαμαντόπουλος, ο οποίος τόνισε πως ο συγγραφέας δεν κατάφερε να σηκώσει στους ώμους του το βαρύ φορτίο της τραγωδίας που επιχείρησε να καταγγείλει,⁶ ενώ ο Άγγελος Δόξας θεώρησε το έργο «ελλειπτικά χαρακτηρισμένο», με την έννοια ότι δεν είδε να αναδεικνύονται κεντρικά σημεία της περιόδου της Κατοχής.⁷ Ο τρόπος που παρουσιάζονται τα «κακοθύμητα και καλοθύμητα εκείνης της πικρής και μεγάλης εποχής» άφηνε άναυδο, σύμφωνα με την Ειρήνη Καλκάνη, το θεατή, που διέθετε λίγο μυαλό και λίγη μνήμη,⁸ και ο Λέων Κουκούλας κατηγόρησε το συγγραφέα ότι παρωδεί «την αντίσταση γενικά του λαού εναντίον του κατακτητή»,⁹ αντίσταση που ο Δημήτρης Κοκκινάκης χαρακτήρισε «πολύπλευρη» και «αδικαίωτη» και περιέγραψε το έργο ως «βαρύ σφάλμα», εξοργιστικό για όσους έζησαν την Κατοχή.¹⁰ Με ακόμα πιο σκληρή γλώσσα, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος κατηγόρησε τον Καμπανέλλη ότι, χωρίς ευλάβεια και εθνική ευθυξία, έπαιξε «με τα όσια και τα ιερά και με τα αίματα της Ιστορίας», και χαρακτήρισε το *Βίβα Ασπασία* ως έναν ύμνο στον ηρωισμό, την ανθρωπιά και την αυτοθυσία των Ιταλών και ταυτόχρονη προσβολή στις Ελληνίδες της Κατοχής.¹¹ Σε όσια και ιερά αναφέρθηκε επίσης ο Βάσος Βαρίκας, τα οποία ποδοπατήθηκαν για χάρη μιας αμφίβολης θεατρικής επιτυχίας,¹² αλλά και η Ηρώ Λάμπρου επικαλέστηκε ιερά και όσια, που νοθεύτηκαν με «την παραχάραξη και τη διακωμώδηση μιας αλήθειας, που την έθρεψε με το τιμιότερο αίμα του» ο ελληνικός λαός.¹³ Μετριοπαθέστερος ο Κωστής Σκαλιόρας δε συμμερίστηκε τις «ηθικές αντιρρήσεις», που διατυπώθηκαν για το έργο, και αναγνώρισε την τόλμη που απαιτούσε το ριψοκίνδυνο εγχείρημα της «αντι-ηρωικής μεταχείρισης μιας ορισμένης εποχής».¹⁴ Ο δε Κώστας Οικονομίδης βρήκε εγωιστική την αντίσταση της Ασπασίας, που υπαγορεύεται από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, αλλά επεσήμανε ότι η τελική της στάση την εξιλεώνει για την

³ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 421.

⁴ Φάνης Καμπάνης, *Δημοκρατική Αλλαγή*, Οκτώβριος 1966, στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, Κέδρος 1996, σ. 321-323.

⁵ Μπάμπης Δ. Κλάρας, *Βραδυνή*, Οκτώβριος 1966, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 323-325· Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, τ. Γ' (1964-1966)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ. 457-460.

⁶ Αλέξης Διαμαντόπουλος, *Μεσημβρινή*, Οκτώβριος 1966, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β'*, σ. 326-328.

⁷ Άγγελος Δόξας, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία* από το θίασο Τζένης Καρέζη», εφημ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 18 Οκτωβρίου 1966.

⁸ Ειρήνη Καλκάνη, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, από τον θίασο Τζένης Καρέζη στο θέατρον “Χατζηχρήστου”», εφημ. *Απογευματινή*, 15 Οκτωβρίου 1966.

⁹ Λέων Κουκούλας, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία*, Θέατρον Χατζηχρήστου», εφημ. *Αθηναϊκή*, 19 Οκτωβρίου 1966.

¹⁰ ΚΟΚ [Δημήτρης Κοκκινάκης], «Κριτική: Στο Θέατρο “Χατζηχρήστου”, *Βίβα Ασπασία* του Ι.Καμπανέλλη, από τον θίασο Τζένης Καρέζη», εφημ. *Ακρόπολις*, 19 Οκτωβρίου 1966.

¹¹ Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Από το θέατρον: *Βίβα Ασπασία* του κ. Ιακ. Καμπανέλλη (Θίασος Τζένης Καρέζη)», εφημ. *Η Καθημερινή*, 15 Οκτωβρίου 1966.

¹² Βάσος Βαρίκας, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία*», εφημ. *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου 1966.

¹³ Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία* του κ. Ιάκωβου Καμπανέλλη, Θίασος Τζένης Καρέζη στο Θέατρο Χατζηχρήστου», εφημ. *Ελευθερία*, 20 Οκτωβρίου 1966.

¹⁴ Κωστής Σκαλιόρας, *Ταχυδρόμος*, Οκτώβριος 1966, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 328-330.

«εθνική αναξιοσύνη για την οποία εγκαλείται».¹⁵ Την εξιλέωσή της ως γυναίκας και ως ανθρώπου υπερασπίστηκε επίσης ο Μάριος Πλωρίτης, ο οποίος, μάλιστα, αντέκρουσε την εντύπωση της πλειονότητας των κριτικών, που την είδαν σαν σύμβολο της Αντίστασης, υπογραμμίζοντας πως πρόκειται για μία περίπτωση Ελληνίδας που, «μέσα στη δίνη των περιστάσεων», φτάνει στην αυτογνωσία και τελικά στον ηρωισμό, όπως ακριβώς συνέβη και στην πραγματικότητα με «τις περισσότερες κι ευγενικότερες μορφές» της Αντίστασης, καθώς ήταν «κοινοί» άνθρωποι, οι οποίοι διακινδύνευαν –και πολλοί έχασαν– τη ζωή τους «χωρίς ρητορείες, χωρίς υστεροβουλίες, χωρίς προσδοκία καν κάποιας ανταμοιβής, αλλά μόνο και μόνο από τον αυτοσεβασμό και τον “έρωτα ελευθερίας”».¹⁶ Αντίστοιχη ήταν και η διαπίστωση του Δημήτρη Σπάθη, ο οποίος τόνισε ότι η Ασπασία δεν προβάλλεται ως αντιπροσωπευτικός τύπος μιας κοινωνικής ομάδας, πόσο μάλλον ενός ιστορικού κινήματος, αλλά ότι αντιπροσωπευτική είναι η εξέλιξη που εκφράζει κάθε άνθρωπο, όταν βρίσκεται κάτω από την επίδραση κρίσιμων καταστάσεων και συνθηκών.¹⁷ Αντιθέτως, ο Στάθης Δρομάζος είδε το έργο ως «ύβρη κατά της αντιστασιακής γενιάς» και ως ενίσχυση της «θεωρίας περί ανωνύμου λαού», θεωρία που, όπως τόνισε, «μπορεί να βολεύει τους απόντες και τους παραχαράκτες της Αντίστασης, αλλά δεν έχει καμιά σχέση με την προβληματική του πατριωτισμού των οργανωμένων ανθρώπων».¹⁸

Το γεγονός ότι τα βέλη ήρθαν και από Αριστερά και από Δεξιά, δηλαδή και από τις δύο εμφυλιοπολεμικές πλευρές, με τη μετεμφυλιακή συνέχειά τους στην πολιτική, κοινωνική και πνευματική ζωή του τόπου, σχολιάστηκε από τον Αναγνωστάκη ως εξής:

Η άγρια επίθεση που σου έγινε δεν είναι, σα φαινόμενο, εκπληκτικό. Εκπληκτική είναι η κ ο ι ν ή αφετηρία, η εν ονόματι των ί δ ι ω ν αρχών σταυροφορία εναντίον σου. Και όσον αφορά τη μια πλευρά, εφ’ όσον βασικά υπάρχει η παρεξήγηση ότι ά λ λ ο έργο πήγανε να δουν οι άνθρωποι και άλλο είδανε, γι’ άλλα είχανε προετοιμαστεί να γράφουνε και άλλα πράγματα τους προσφερθήκανε πάνω στη σκηνή –στέκει κάποια δικαιολογία. Στο κάτω κάτω και η έλλειψη χιούμορ και η σπουδαιοφάνεια και η στενοκεφαλιά, ανθρώπινες ανεπάρκειες είναι, και όταν αποδεδειγμένως δεν υπάρχει πρόθεση, συγχωρητέες. Αλλά για την άλλη πλευρά, το φαινόμενο είναι ύποπτο μέχρι αηδίας και εξοργιστικό μέχρι γελοιότητας. «Εθίγησαν» λέει, τα όσια και τα ιερά τους. Ποια; Ποιανών; Είκοσι τόσα χρόνια συνεργάζονται σ’ εφημερίδες που τίποτα άλλο δεν κάνουν παρά να βρίζουν, να συκοφαντούν, να ρίχνουν λάσπη στα π ρ ά γ μ α τ ι ιερά και όσια (τα όχι πάντως δικά τους) και δεν τους καιγότανε καρφί. (Η μήπως ανοίξανε όλα τούτα τα χρόνια το στοματάκι τους, για να αποκατασταθεί, ας πούμε, η Εθνική Αντίσταση, να αναγνωριστούν οι μ ό ν ε ς αντιστασιακές οργανώσεις, να βγουν πια από τις φυλακές όσοι τιμωρήθηκαν, γιατί σκοτώνανε τους Γερμανούς και τους προδότες –μήπως κάνανε κανέναν τέτοιο αγώνα και δεν το ξέρουμε;) Και τώρα... «εθίγησαν» –τα πουλάκια μου– γιατί η Ασπασία δεν είναι ο Αθανάσιος Διάκος και γιατί γελούμε συμπαθητικά για δυο τρεις φοβισμένους και άθλιους μακαρονάδες.¹⁹

¹⁵ Κ.Ο. [Κώστας Οικονομίδης], εφημ. *Έθνος*, Οκτώβριος 1966, στο Καμπανέλλης, *Θέατρο*, σ. 325-326.

¹⁶ Μάριος Πλωρίτης, «Η κριτική του θεάτρου: Ήρωες και αντι-ήρωες. Βίβα Ασπασία του Ι. Καμπανέλλη από τον θίασο Τζέννης Καρέζη», εφημ. *Το Βήμα*, 18 Οκτωβρίου 1966.

¹⁷ Δημήτρης Σπάθης, «Το θέατρο: Κριτική: Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», εφημ. *Επιθεώρηση Τέχνης* 142 (Οκτώβριος 1966), σ. 328-331.

¹⁸ Στάθης Δρομάζος, «Κριτική θεάτρου: Ι. Καμπανέλλη: Βίβα Ασπασία, Θέατρο: Χατζηχρήστου, Θίασος: Τζέννης Καρέζη» εφημ. *Αυγή*, 18 Οκτωβρίου 1966.

¹⁹ Επιστολή Αναγνωστάκη, ό.π. [Η έμφαση, όπου υπάρχει, είναι του συντάκτη της επιστολής.]

Στο έργο συνδυάζονται κωμικά και δραματικά στοιχεία, όπως δηλώνει και ο χαρακτηρισμός του ως «δραματικής κωμωδίας» από το συγγραφέα του.²⁰ Συνδυάζονται, όμως, και με αιχμηρούς υπαινιγμούς σχετικά με τους διωγμούς που υπέστησαν οι αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης, μετά την απελευθέρωση και στα χρόνια που ακολούθησαν τη λήξη του Εμφυλίου. Και είναι αυτοί ακριβώς οι διωγμοί, που κάνουν τον Αναγνωστάκη να θεωρεί συγχωρητέες τις αντιδράσεις της μίας πλευράς, αλλά ύποπτες και εξοργιστικές εκείνες της άλλης. Η συγκεκριμένη υποστηρικτική επιστολή δεν ήταν η μόνη, η οποία στάλθηκε στο συγγραφέα εκείνη την περίοδο. Επίσης τον υποστήριξαν, μεταξύ άλλων, οι Μίκης Θεοδωράκης, Ανδρέας Παπανδρέου και Μιχάλης Μερακλής.²¹ Στα *Νέα*, στην *Αυγή* και στην *Ελευθερία*, δημοσιεύθηκαν επιστολές απαντητικές του Καμπανέλλη στις επικρίσεις, ανταπαντήσεις των κριτικών και άλλες παρεμβάσεις, θετικές προς το έργο από τους Γιάννη Θεοδωράκη και Βαγγέλη Γκούφα, αρνητικές από τους Αλκιβιάδη Μαργαρίτη και Δημήτρη Ραυτόπουλο.²²

Το έργο δε θα μπορούσε παρά να είναι επίμαχο, εφόσον επίμαχη ήταν και η πρόσφατη ιστορική περίοδος, η οποία δε χρησιμοποιήθηκε απλώς ως χρονικό υπόβαθρο της υπόθεσης, αλλά εξετάστηκε από σκηνής έμμεσα και άμεσα, ως προς τα αίτια και τις συνέπειες των γεγονότων, καθώς και τους πολιτικοκοινωνικούς συσχετισμούς τους. Κάτι τέτοιο απαιτούσε οπωσδήποτε τόλμη, δεδομένου ότι συνεπαγόταν τη διερεύνηση μιας συλλογικής μνήμης, η οποία τελούσε υπό αίρεση. Είναι γεγονός ότι στη μεταπολεμική Ελλάδα, όπως εξηγεί ο Μάνος Αυγερίδης, η εμφύλια συγκρουσιακή προέκταση των δεινών οδήγησε στην ανεπανόρθωτη διαίρεση του εθνικού σώματος και στην αδυναμία συγκρότησης ενός ισχυρού ηρωικού ενοποιητικού αντιστασιακού αφηγήματος, μιας και κάθε τέτοιο αφήγημα θα όφειλε να περιλαμ-

²⁰ Σε άρθρο του, που δημοσιεύθηκε δύο ημέρες πριν την πρεμιέρα («Αθηναϊκές πρεμιέρες: *Βίβα Ασπασία*. Ο Ιάκ. Καμπανέλλης για το νέο έργο του», *Τα Νέα*, 5 Οκτωβρίου 1966), ο συγγραφέας εξήγησε την επιλογή του είδους της «δραματικής κωμωδίας» τονίζοντας ότι, καθώς η περίοδος της Κατοχής, στην οποία βασίστηκε το έργο, «είναι πολύ σεβαστή, για να την αγχίξεις με μεγάλα λόγια», οδήγήθηκε στον «κλαυσίγελω». [Το άρθρο αναδημοσιεύθηκε στο: Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β', σ. 127-128.] Μετά τις αντιδράσεις που δέχτηκε για το περιεχόμενο αλλά και το ύφος του έργου, αναφέρθηκε ξανά στη συγκεκριμένη επιλογή, επισημαίνοντας ότι δεν έγινε ούτε από επιπολαιότητα ούτε από άγνοια, εφ' όσον όχι μόνο γνώρισε καλά την περίοδο της Κατοχής, αλλά και για δύο χρόνια υπήρξε, ως γνωστόν, κρατούμενος στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως και εξοντώσεως του Μαουτχάουζεν. Και συμπλήρωσε: «Ίσως γι' αυτό να έχω την άνεση να γελώ και να παίζω με καταστάσεις, που οι άλλοι τις βλέπουν με αδοκίμαστο φόβο και ατσαλάκωτη σοβαρότητα». («Ο Καμπανέλλης υπερασπίζει το *Βίβα Ασπασία* του», *Τα Νέα*, 19 Οκτωβρίου 1966).

²¹ Επιστολές των Μίκης Θεοδωράκη (13 Νοεμβρίου 1966), Ανδρέα Παπανδρέου [1966] και Μιχάλη Μερακλή (22 Οκτωβρίου 1966), Αρχείο Ιάκωβου Καμπανέλλη, όπως δημοσιεύθηκαν στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, 50 χρόνια θέατρο*, Θεατρικό πρόγραμμα *Βίβα Ασπασία*, Ανοιχτό Θέατρο, Αθήνα 2000-2001, σ. 32-33, και στο: Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 411. Η επιστολή του Θεοδωράκη δημοσιεύθηκε επίσης στο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1921-2011, 50 χρόνια θέατρο*, σ. 164-165.

²² «Το *Βίβα Ασπασία* δεινή ύβρις κατά της Εθνικής Αντιστάσεως», εφημ. *Τα Νέα*, 17 Οκτωβρίου 1966· «Αντιστάσεως μη ούσης...», στη στήλη «Αδιακρισίες», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Οκτωβρίου 1966· «Ο Καμπανέλλης υπερασπίζει το *Βίβα Ασπασία* του», ό.π.: «*Βίβα Ασπασία*: Προθέσεις που δεν μετουσιώθηκαν στο έργο», εφημ. *Τα Νέα*, 20 Οκτωβρίου 1966· «*Ασπασία* και Καμπανέλλης αντι-αντιστασιακοί!», εφημ. *Τα Νέα*, 21 Οκτωβρίου 1966· «Απάντηση στην κριτική του συνεργάτη μας, Στάθης Δρομάζου: Ο Ιάκ. Καμπανέλλης για το έργο του *Βίβα Ασπασία* και μια επιστολή του Γιάννη Θεοδωράκη», εφημ. *Αυγή*, 20 Οκτωβρίου 1966· «Και νέες απόψεις στο διάλογο γύρω από το *Βίβα Ασπασία* του Ιάκ. Καμπανέλλη: Τι γράφουν οι Δ. Ραυτόπουλος και Βαγγ. Γκούφας», εφημ. *Αυγή*, 23 Οκτωβρίου 1966· «Διαλόγου συνέχεια: Ο συνεργάτης μας Στάθης Δρομάζος απαντά στις επιστολές που δημοσιεύθηκαν γύρω από την κριτική του, για το *Βίβα Ασπασία* του Καμπανέλλη», εφημ. *Αυγή*, 29 Οκτωβρίου 1966· «Η άλλη πλευρά: *Βίβα Ασπασία*: Επιστολή του κ. Ι. Καμπανέλλη», εφημ. *Ελευθερία*, 25 Οκτωβρίου 1966· «Μια ακόμη επιστολή: *Βίβα Ασπασία*: Η κ. Ηρώ Λάμπρου απαντά στο συγγραφέα κ. Ι. Καμπανέλλη», εφημ. *Ελευθερία*, 29 Οκτωβρίου 1966.

βάνει το μεγαλύτερο αντιστασιακό κίνημα της χώρας, δηλαδή το ΕΑΜ. Αντιθέτως, σύμφωνα με την επίσημη πρόσληψη του μετεμφυλιακού κράτους αναφορικά με το πρόσφατο παρελθόν, το συγκεκριμένο κίνημα θεωρείτο ως η υπ' αριθμόν ένα αντεθνική δύναμη, και, προφανώς, η αντίληψη αυτή υπονόμει μια ιστορική διαπραγμάτευση του αντιστασιακού φαινομένου ή ακόμα και την αντίστοιχη μνημειοποίηση που συνέβη σε άλλες χώρες.²³ Η παραπάνω απουσία συναινετικής προσέγγισης, λόγω του εξοβελισμού του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ από οποιοδήποτε ιστορικό και θεσμικό πλαίσιο αναφοράς, προκειμένου ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας να αποκαθαρθεί από «αριστερές» ιδεολογικές αποχρώσεις, πολιτικά αιτήματα και κοινωνικές αναφορές, συνοψίζεται από τον Ιάσονα Χανδρινό με την παρατήρηση ότι «στη μεταπολεμική Ελλάδα δεν μπορούσε να υπάρξει Αντίσταση, με κεφαλαίο Α».²⁴

Έχει, επιπλέον, παρατηρηθεί ότι στις συγκεκριμένες μετεμφυλιακές συνθήκες, όπου ουσιαστικά η Αντίσταση προσλαμβάνονταν ως ένα παρελθόν «υπό διωγμό», η συγκρότηση αλλά και η αναβάθμιση ενός αφηγήματος «ηρωικής» αντίστασης απέναντι στην κατοχή των δυνάμεων του Άξονα συνιστούσε για τους φορείς του στο ιστοριογραφικό πεδίο «μια νέα αντίσταση, αυτή τη φορά απέναντι στην επιβεβλημένη σιωπή».²⁵ Ως εκ τούτου, ανάλογη στάση μπορεί να θεωρηθεί, για το θεατρικό και γενικότερα το δημόσιο λόγο, η απόφαση του Καμπανέλλη να αντισταθεί στη σιωπή προσφέροντας στο κοινό ένα έργο βασισμένο σε εκείνη την περίοδο, σπεύδοντας μάλιστα, εκ των προτέρων, να αναφέρει στον Τύπο ότι πρόκειται για την «πιο καταδιωγμένη και βουβή περίοδο της ζωντανής ιστορίας μας».²⁶ Άλλωστε, μετά τη θύελλα των αντιδράσεων, τόνισε χαρακτηριστικά σε μια επιστολή του:

Νομίζω, πάντως, πως, όσοι ενοχλούνται από το έργο μου, δε θα είχαν ενοχληθεί αν δεν επικρατούσε αυτή η σιγή εις τα περί κατοχής και αντιστάσεως. Κάθε φορά που ένα ελληνικό έργο πρωτοθίγει –έτσι ή αλλιώς– ένα θέμα, πέφτουμε όλοι πάνω σαν πεινασμένοι. Δεν ευθύνομαι εγώ για την έλλειψη. Ας μου αναγνωρισθεί τουλάχιστον ότι εγώ ούτε σωπαίνω, ούτε δειλιάζω, ούτε εμπορεύομαι ευκολίες και χυδαιότητες.

Στη συνέχεια, ζήτησε να του αναγνωρισθεί και το γεγονός ότι δε διστάζει να εκτίθεται σε κινδύνους με την επιλογή της θεματολογίας του.²⁷

Είναι προφανές ότι την τόλμη του ριψοκίνδυνου αυτού θέματος ανέλαβε, επίσης, το σύνολο των συντελεστών της παράστασης. Ο Στέφανος Ληναίος, ο οποίος ερμήνευσε το ρόλο του Ιταλού λοχαγού, μου ανέφερε χαρακτηριστικά πως «το έργο ανέβηκε σε μια επικίνδυνη εποχή, που τα θέματα έβραζαν, όχι μόνο από τη μνήμη, αλλά και από το παρόν». Και εξήγησε πως, για το λόγο αυτό, η πραγματικότητα μπορούσε να δοθεί οπτικά μόνο μέσα από νύξεις ανάμεσα σε συμβατικά στοιχεία. Εξ ου και το σκηνικό παρίστανε το σπίτι της Ασπασίας, αλλά και

²³ Εμμανουήλ Α. Αυγερίδης, *Ιστοριοποιώντας το βίωμα. Από την ελληνική Αντίσταση στην ιστορία της (1945-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2019, σ. 297-299.

²⁴ Ιάσωνας Χανδρινός, «Εθνική Αντίσταση. Ιστορικές, πολιτικές και θεσμικές εννοιολογήσεις από το 1941 στο σήμερα», Κατερίνα Γαρδίκια – Άννα Μαρία Δρουμπούκη – Βαγγέλης Καραμανωλάκης – Κώστας Ράπτης (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015, σ. 199.

²⁵ Αυγερίδης, *Ιστοριοποιώντας το βίωμα*, σ. 299.

²⁶ «Αθηναϊκές πρεμιέρες: Βίβα Ασπασία», ό.π.

²⁷ «Ο Καμπανέλλης υπερασπίζει το Βίβα Ασπασία του», ό.π.

τοίχους του δρόμου στο βάθος, στους οποίους ήταν γραμμένα σαν συνθήματα τα ονόματα των αντιστασιακών οργανώσεων: ΕΑΜ, ΕΛΑΣ, ΕΠΟΝ, ΕΔΕΣ, ΕΚΚΑ.²⁸ Η σκηνική αυτή παραπομπή συνοδεύτηκε μάλιστα από δηλώσεις και υποδηλώσεις επίκαιρες, εξαιρετικά ενοχλητικές για το επίσημο κράτος, τόσο μέσα στο θεατρικό κείμενο, όσο και με δημόσιες αναφορές του συγγραφέα σχετικά με το περιεχόμενο του έργου, ήδη πριν από την πρεμιέρα:

Η ιστορία είναι πολύ παλιά. Πριν από αιώνες, οι ιεροεξεταστές λέγανε στα θύματά τους: «Δίνουμε το σώμα σου στη φωτιά, για να σώσουμε την ψυχή σου από την κόλαση». Με κάποια σχετική ευσυνειδησία κάποιοι άλλοι ιεροεξεταστές, στα χρόνια της Κατοχής, επαναλαμβάνανε: «Σε δίνουμε στη Γκεστάπο για να σε σώσουμε απ' τον κατήφορο της ανταρσίας». Δεν υπάρχει αμφιβολία πως σημερινοί ιεροεξεταστές εξοντώνουν τα αντιφρονούντα θύματά τους με αντίστοιχα ευρήματα.²⁹

Σαφής αιχμή για την πολιτική επικαιρότητα είναι και η επισήμανση του Καμπανέλλη πως το *Βίβα Ασπασία* δεν είναι έργο «με τη στενή έννοια ιστορικό», αλλά «ανήκει τόσο στο 1943, όσο και στο 1966» και αναφέρεται στις «ίδιες προδοσίες, όπως ο Μακρυγιάννης για την προδομένη επανάσταση του '21». Έτσι, η προδοσία, της οποίας θύμα πέφτει η Ασπασία αλλά, σύμφωνα με υπογράμμιση του συγγραφέα, εξίσου και ο Ιταλός αγαπημένος της,³⁰ διαπράττεται από τη θεία Μαρία που εκπροσωπεί τους «ιεροεξεταστές» της Κατοχής, καθώς και, όπως δηλώθηκε ευθέως, τους διώκτες των αντιφρονούντων στα χρόνια που ακολούθησαν, μέχρι την εποχή της συγγραφής και της παράστασης του έργου.

Οι παραπάνω αναφορές στις σύγχρονες πολιτικές διώξεις, που, μέσα από το «απαγορευμένο» –όπως χαρακτηρίστηκε από τον Πλωρίτη– θέμα της πρόσφατης ιστορίας,³¹ αναδείκνυαν το αδικαίωτο του αγώνα των διωκόμενων από το επίσημο κράτος αντιστασιακών, δεν μπορούσαν παρά να ενοχλήσουν τη συντηρητική πλευρά. Όπως, επίσης, ενοχλούσε το ότι η μεταμόρφωση ενός ατόμου σαν την Ασπασία αντανάκλασε την αφύπνιση μεγάλου μέρους του πολιτικά ασυνειδητοποιήτου κόσμου και τη ριζοσπαστικοποίησή του μέσα από τη λαϊκή συσπείρωση στις γραμμές του ΕΑΜ, με τα κοινωνικά αιτήματα που συνεπαγόταν.³² Απηχούσε την ομοψυχία, που γεννήθηκε από τις κοινές δοκιμασίες της Κατοχής και που διαμόρφωσε μια νέα λαϊκή και εθνική αυτοσυνείδηση, όπως επεσήμανε ο Σπάθης, τονίζοντας πως ακριβώς μέσα από αυτές τις δοκιμασίες, κατακτήθηκαν ανθρωπιστικές και δημοκρατικές αξίες, απέναντι στις οποίες τοποθετήθηκε ο κόσμος «της αντίπερα όχθης», ο οποίος σατιρίζεται «εξοντωτικά» από το συγγραφέα μέσω του τύπου της θείας Μαρίας. Υπογράμμισε, μάλιστα, ο Σπάθης την επικαιρότητα του έργου «στις συνθήκες της μετα-ιουλιανής Ελλάδας», επικαιρότητα που «συνίσταται περισσότερο στο ότι δείχνει τη λογική της αυθόρμητης ένταξης των πιο ανώριμων πο-

²⁸ Από προσωπική επικοινωνία με το Στέφανο Ληναίο, 25.09.2022, τον οποίο ευχαριστώ πολύ. Σχετικά με τον αντικατοπτρισμό των συνεπειών του εμφύλιου πολέμου στη μεταπολεμική θεατρική δραστηριότητα βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 62-66.

²⁹ «Αθηναϊκές πρεμιέρες: *Βίβα Ασπασία*», ό.π.

³⁰ Φάνης Καμπάνης, «Στο θέατρο Χατζηχρήστου: Απόψε: “Βίβα Ασπασία” του Ιάκ. Καμπανέλλη από τον θίασο Καρέζη», εφημ. *Αυγή*, 7 Οκτωβρίου 1966.

³¹ Πλωρίτης, «Η κριτική του θεάτρου».

³² Άγγελος Ελεφάντης, *Μας πήραν την Αθήνα... Ξαναδιαβάζοντας μερικά σημεία της Ιστορίας 1941-1950*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 34-35.

λιτικά και “απροετοίμαστων” ανθρώπων στο στρατόπεδο εκείνων που συνειδητά αρνούνται να υποταχθούν στη βία και στην αυθαιρεσία, αρνούνται τη συναλλαγή και το συμβιβασμό». ³³ «Την ώρα της παράστασης», περιγράφει σήμερα ο Ληναίος, «στους δρόμους γίνονταν συλλαλητήρια κι έπεφτε η μια κυβέρνηση μετά την άλλη». Και συμπληρώνει: «Ο Εμφύλιος δεν είχε ακόμα ξεχαστεί· αντίθετα, είχε φουντώσει με την Αποστασία, και βλέπαμε όλοι ότι ερχόταν η δικτατορία». ³⁴ Σχετικά με το επίκαιρο αυτό πλαίσιο, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να εστιάσουμε σε ένα σημείο από την απάντηση του Καμπανέλλη στην κριτική της *Ελευθερίας*, εφημερίδα της οποίας ο συγγραφέας για ένα διάστημα υπήρξε συνεργάτης, μέχρι τις 15 Ιουλίου 1965, οπότε και παραιτήθηκε, γιατί, ενώ μέχρι πρότινος η εφημερίδα εξέφραζε το χώρο του Κέντρου και της Κεντροαριστεράς, ³⁵ στα Ιουλιανά στήριξε την πλευρά των αποστατών. ³⁶ Έτσι, αυτό που απευθύνει τρεις μήνες μετά στην εφημερίδα ο συγγραφέας συνιστά, ενδεχομένως, υπαινιγμό:

Και το κοινό, αγαπητή *Ελευθερία*, χειροκροτεί ενθουσιασμένο και λυτρωμένο όταν, στο κυκλωμένο από τη Γκεστάπο δωμάτιό της, η Ασπασία προτιμά να 'χει την ίδια τύχη με τους συντρόφους της, παρά να τους αρνηθεί. ³⁷

Όσο για την κριτική της αριστερής πλευράς, η οποία αντιπροσώπευε το χώρο, για τον οποίο, στην πραγματικότητα, η Αντίσταση ήταν ένα προνομιακό ιστορικό πεδίο και ισχυρό επιχείρημα για την αποκατάσταση των δημοκρατικών δικαιωμάτων, τα οποία κατέστειλε το μετεμφυλιακό κράτος, κάθε διαχείριση του θέματος, που διέφευγε της κομματικής καθοδήγησης, δε θα μπορούσε να γίνει εύκολα αποδεκτή. Στην προκειμένη περίπτωση, μάλιστα, όπως φαίνεται και από την κριτική του Δρομάζου και το διάλογο που ακολούθησε στην *Αυγή*, ένα έργο, και μάλιστα κωμικοδραματικό, που φέρνει μια πόρνη στο προσκήνιο, δηλαδή το περιθώριο αντί για την εργατική τάξη, και δη μια πόρνη με το «στίγμα» της –αφορισμένης από τις αρχές του ΕΑΜ– «ερωτικής» παράδοσης στον κατακτητή. ³⁸ ένα έργο εντέλει που δεν αναδεικνύει με απόλυτη σαφήνεια την εαμική αντίσταση ως βασικό κορμό του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, απείχε παρασάγγας από την κυρίαρχη αντίληψη του εν λόγω πολιτικού χώρου. Άλλωστε, με το ιδεολογικό-αισθητικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είχαν οριστεί από νωρίς οι κατευθυντήριες γραμμές στην τέχνη, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή ³⁹ και είναι ακριβώς αυτού του δόγματος οι αρχές που δόθηκαν περιγραφικά από το Δρομάζο ως σύσταση για κάθε προοδευτικό συγγραφέα στη δημόσια επιστολή, με την οποία απάντησε στις ενστάσεις του

³³ Σπάθης, «Το θέατρο: Κριτική», σ. 330-331.

³⁴ Από προσωπική επικοινωνία με το Στέφανο Ληναίο, 25.09.2022.

³⁵ Δέσποινα Παπαδημητρίου, «Ο αθηναϊκός Τύπος στον 20ό αιώνα. Συνέχειες και νέες τάσεις», Λουκία Δρούλια (επιμ.), *Ο ελληνικός τύπος 1784 έως σήμερα. Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Αθήνα, 23-25 Μαΐου 2002, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2005, σ. 78-79, όπου περιγράφεται η πολιτικοϊδεολογική φυσιολογία των εφημερίδων, συμπεριλαμβανομένης της *Ελευθερίας*, από τη δεκαετία του '50 μέχρι την Αποστασία.

³⁶ Βλ. σχετική συζήτηση στη συνέντευξη του Καμπανέλλη στην Έλενα Ακρίτα, για την εκπομπή *Φώτα πορείας* (ΕΡΤ, 2000), <https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-afieroma-ston-spydaio-theatriko-syggrafea-iakovo-kampanelli/>

³⁷ «Η άλλη πλευρά: Βίβα Ασπασία», ό.π.

³⁸ Δημήτρης Γληνός, *Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο*, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Ρήγας», Αθήνα 1944, σ. 60.

³⁹ Βλ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, «Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνοφ: Μια σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας», *The Athens Review of Books*, τχ. 64 (Μάιος 2015), σ. 49-52.

Καμπανέλλη για την κριτική του πάνω στο *Βίβα Ασπασία*.⁴⁰ Παράλληλα, όμως, υπάρχει και η οπτική του Σπάθη, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, η οποία, σε αντίθεση με τις μομφές τόσων άλλων της ίδιας πλευράς, υποστηρίζει σαφώς μια δεκτικότητα σε ποικιλία υφολογικών αποχρώσεων ως προς την υπεράσπιση των κοινών αξιών.⁴¹ Και είναι αυτή ακριβώς η οξυδερκής ευελιξία, που δίνει τη δυνατότητα να αποκαλυφθούν νοηματικές πτυχές και επικαιρικές αναλογίες, των οποίων η παρουσίαση στο ευρύ κοινό της κρίσιμης εκείνης ιστορικής περιόδου συνιστούσε σημαντικό εγχείρημα. Θα μπορούσε, άλλωστε, να χρησιμοποιηθεί και σαν παραστατικό δημοκρατικό εγχείρημα απέναντι στις μεθοδεύσεις της «αντίπερα όχθης», απέναντι στην εθνοκαπηλεία, τη βία, την αυθαιρεσία και την καταστολή.

Περιγράφει σε άλλο σημείο της επιστολής του ο Αναγνωστάκης:

«Έτυχα Κυριακή βράδυ στο θέατρο. Συγκινήθηκα με τη συγκίνηση του κόσμου. Χάρηκα το πλούσιο γέλιο του, καμάρωσα τις τέλειες αντιδράσεις του στα σπαρταριστά υπονοούμενά σου, στους υπαινιγμούς σου, στους διαφανείς και τολμηρούς αναχρονισμούς σου. Ίσως να πρόκειται για ένα υποανάπτυκτο κυριακάτικο κοινό, χοντρόπετσο, που δε «θίγεται» εύκολα και δεν «εμβαθύνει» στις σκοτεινές επιδιώξεις του συγγραφέα. Δεν ξέρω. Πάντως εγώ, στη συγκεκριμένη περίπτωση, συντάσσομαι μ' αυτό το κοινό».⁴²

Παρά την αρχικά θερμή υποδοχή του κοινού, η παράσταση κατέβηκε σε λιγότερο από τρεις μήνες. Ενώ ξεκίνησε με μεγάλη επιτυχία, καταλυτική υπήρξε, στη συνέχεια, η επιρροή των αντιδράσεων της κριτικής κι έτσι η προσέλευση μειώθηκε κατά πολύ και απότομα. «Η παράσταση έπεσε», αναφέρει ο Στέφανος Ληναίος, «και η αιτία ήταν οι κακές κριτικές. Γιατί στην αρχή ο κόσμος ερχόταν αγνά, αλλά μετά φαίνεται ότι συμφώνησε με τις κριτικές, κι εμείς έπρεπε να συμφωνήσουμε με τον κόσμο». Και πρόσθεσε: «Ας μην ξεχνάμε ότι ο Καμπανέλλης πήγαινε πάντοτε λίγο πιο μπροστά. Γι' αυτό άλλες φορές τον καταλάβαιναν και άλλες όχι».⁴³

⁴⁰ «Διαλόγου συνέχεια», ό.π.

⁴¹ Βλ. Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 292, όπου αναφέρεται ότι, από το 1964-1965, η Συντακτική Επιτροπή της *Επιθεώρησης Τέχνης* πλαισιώθηκε από διανοούμενους που παλιννόστησαν από τις σοσιαλιστικές χώρες (Μ. Αξιώτη, Α. Βογιάζος, Γ. Σεβαστίκογλου, Ά. Ζέη, Δ. Σπάθης), και η συμβολή τους στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της ήταν σημαντική. Επισημαίνεται, επίσης, η συνύπαρξη διαφόρων γενεών στην τελευταία αυτή φάση του περιοδικού, που «συνθέτουν την πιο πλούσια εικόνα κριτικών αποχρώσεων, που γνώρισε ποτέ λογοτεχνικό περιοδικό της Αριστεράς».

⁴² Επιστολή Αναγνωστάκη, ό.π.

⁴³ Από προσωπική επικοινωνία με το Στέφανο Ληναίο, 25.09.2022.

Ο εχθρός λαός. Ζητήματα πρόσληψης ενός ιδιότυπου δείγματος Θεάτρου-ντοκουμέντο¹

ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΑΛΚΙΑΣ

Τον Ιούλιο του 1973 κυκλοφορεί το περιοδικό *Θέατρο*, με εκτεταμένο αφιέρωμα στο γερμανικό Θέατρο-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60, όπου, μεταξύ άλλων, φιλοξενούνται κείμενα των Peter Weiss και Erwin Piscator, μέσα στα οποία διατυπώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του νέου δραματικού είδους.² Στις 17 Απριλίου 1975, εννιά μήνες μετά την πτώση της χούντας, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης ανακοινώνει το ανέβασμα του νέου του έργου *Ο εχθρός λαός* από το θίασο Καρέζη-Καζάκου.³ Σ' αυτή τη συνέντευξη τύπου, καθώς και σε ένα κείμενο που συνοδεύει το πρόγραμμα της παράστασης, ο συγγραφέας δίνει πληροφορίες, που φανερώνουν ότι το έργο πληροί στο ακέραιο τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου-ντοκουμέντο έτσι, όπως διατυπώνονταν στο περιοδικό *Θέατρο* και συνόψισε αργότερα η Λίλα Μαράκα σε έναν ορισμό.⁴ «Πρόκειται για δραματικά έργα, που έχουν ως θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις, προβλήματα κ.λπ. από το πρόσφατο παρελθόν, τα οποία έχουν σοβαρές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος και που επεξεργάζονται το θέμα τους χρησιμοποιώντας ως βάση του θεατρικού κειμένου μόνο ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό, με στόχο τη διαφώτιση και συνειδητοποίηση».⁵

Το πρώτο χαρακτηριστικό, λοιπόν, είναι ότι το θέμα του έργου αντλείται από γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος, που είναι «ως επί το πλείστον, δραματικά, τραυματικά, προβληματικά ή εξαιρετικά».⁶ Ο Καμπανέλλης λέει σχετικά με τον *Εχθρό λαό*: «Το έργο αναφέρεται

¹ Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά για την πολύτιμη συνδρομή του το Γιώργο Πεφάνη καθώς και τη Ζωή Βερβεροπούλου και την Κατερίνα Καμπανέλλη.

² Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την αναβίωση ενός είδους που πρωτοεμφανίστηκε, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Δεν πρέπει να το συγχέουμε με το Θέατρο-ντοκουμέντο των ημερών μας, γιατί αυτό «μπορεί να συγγενεύει στενά με τους γερμανόφωνους προγόνους του της δεκαετίας του '60. Ως είδος εξ ορισμού σύγχρονο και συγχρονικό, το θέατρο τεκμηρίωσης του 21ου αιώνα φαίνεται να διαμορφώνει μια ολότελα δική του φυσιογνωμία, με ανανεωμένες μεθόδους και θεματικές». Βλ. Ζωή Βερβεροπούλου (σύνθεση-επιμέλεια), «Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο», *Σκηνή* 8 (2016), Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ, σ. 1-17, σ. 1.

³ Είναι το τρίτο, κατά σειρά, έργο μιας «πολιτικής τριλογίας» με κοινά χαρακτηριστικά, στο οποίο «υπάρχει αφομοιωμένη η εμπειρία των δύο προηγούμενων», που ήταν *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973) και *Το κουκί και το ρεβύθι* (1974). Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν. Καμπανελικά ανάλεκτα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2022, σ. 109.

⁴ Ο συγγραφέας είχε ήδη χρησιμοποιήσει τον όρο «Θέατρο-ντοκουμέντο» για την *Αποικία των τιμωρημένων* «έστω κι αν, στην περίπτωση αυτή, πρέπει να λάβουμε τον ισχυρισμό του κάτω από τη γενική έννοια του θεατρικού όρου». Βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής», Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, τ. Α', Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 563-576, σ. 568.

⁵ Λίλα Μαράκα, «Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία», *Σύγκριση* 5 (1993), σ. 33-51, σ. 35-36.

⁶ Ζωή Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως ΜΜΕ», Αντρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχει-*

στην περίοδο του 1964, μετά τις εκλογές του Φεβρουαρίου, οπότε οι δημοκρατικές δυνάμεις αντιπροσώπευαν (53% Παπανδρέου + 12% ΕΔΑ) 65% της εκπεφρασμένης εκλογικής θελήσεως και τελειώνει τη νύχτα της 21ης Απριλίου 1967. Στο ξεκίνημα του έργου, ήδη υπάρχουν συσσωρευμένες παλιές αμαρτίες χρονολογούμενες από το 1944».⁷ Και πράγματι, στο πρώτο μεταπολιτευτικό έργο του συγγραφέα, χωρίς πλέον τη μέγερη της χουντικής λογοκρισίας, οι ιστορικές αναφορές είναι «ευδιάκριτες, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη φορά».⁸

Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι τα αναφερόμενα γεγονότα έχουν σοβαρές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος. Συνεχίζουν, δηλαδή, να επηρεάζουν την κοινωνική ζωή. Ο Καμπανέλλης πιστεύει ότι «η σημερινή κατάσταση εμφανίζει πολλές αντιστοιχίες με εκείνες του '64».⁹ Τότε «η μέθοδος του αντικομμουνισμού, που εφαρμοζόταν από όλους, ανεξαιρέτα, τους πολιτικούς ηγέτες» ήταν απ' τις αιτίες που «συντέλεσαν στην εγκαθίδρυση της δικτατορίας»· στο έργο κριτικάρονται «σφάλματα, που, δυστυχώς για το λαό, επαναλαμβάνονται και σήμερα».¹⁰

Το τρίτο χαρακτηριστικό τονίζει τη χρησιμοποίηση αυθεντικού και ιστορικά τεκμηριωμένου υλικού. Ο Καμπανέλλης πληροφορεί πως οι καταστάσεις θίγονται «με ντοκουμέντα (γνωστά ζώντα πρόσωπα, αυθεντικοί διάλογοι)».¹¹ Το υλικό αντλήθηκε «από τις εφημερίδες της εποχής, τα πρακτικά της Βουλής, τα βιβλία που τυπώθηκαν και τα άρθρα που γράφτηκαν», ενώ μπόρεσε να κάνει μια επιπλέον εποπτεία του έργου διαβάζοντας «το παραπεμπτικό βούλευμα για τους απριλιανούς πρωταίτιους, τις απολογίες τους, τις καταθέσεις των μαρτύρων κατηγορίας, τις εξομολογήσεις μεταμελημένων πρωθυερέων της κινδυνολογίας».¹²

Το τέταρτο χαρακτηριστικό αναφέρεται στο στόχο του έργου και της παράστασης, που πρέπει να είναι η διαφώτιση του κοινού και η αποκάλυψη της αλήθειας. Ο Καμπανέλλης δηλώνει σχετικά: «Η πραγματικότητα, η ιστορική αλήθεια, κινδυνεύουν να ταφούν κάτω από ηρωοποιήσεις και ειδωλοποιήσεις».¹³ Πρέπει «να καταλάβει ο θεατής την ηθική αυτοουργία για τη δικτατορία, αυτή που είναι λιγότερο φανερή και πολύ πιο επικίνδυνη»,¹⁴ για να μπορεί «να αντισταθεί στην επιβολή μιας καινούριας δικτατορίας».¹⁵ Η ιστορική συγκυρία της Μεταπολίτευσης ευνοεί τη διαλεύκανση του σκοτεινού παρελθόντος, «οι μάσκες εν μέρει υποχωρούν και τα πράγματα ονομάζονται, πιο καθαρά τώρα, με το όνομά τους».¹⁶ Η αποκάλυψη της αλήθειας συμβάλλει στο «να κριθούν εδώ και τώρα και να πληρωθούν κατά τα έργα τους, όσοι διαταράσσουν ακόμη και την ελαττωματική αρμονία του κόσμου, και όσοι τους υποθάλπουν ή

ες και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 424.

⁷ Βαγγέλης Ψυρράκης, «Ο “κομμουνιστικός κίνδυνος”, ηθικός αυτοουργός της δικτατορίας του 1967», εφημ. Απογευματινή, 18 Απριλίου 1975. Εννοεί τον Γεώργιο Παπανδρέου, που ηγούνταν της Ένωσης Κέντρου. Ο μεγάλος χαμένος ήταν η δεξιά ΕΡΕ του Παναγιώτη Κανελλόπουλου, που, σ' αυτές τις εκλογές, είχε συνεργαστεί και με το μετέπειτα χουντικό Σπύρο Μαρκεζίνη.

⁸ Πεφάνης, *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν*, σ. 128. Στο σχετικό κεφάλαιο γίνεται ενδελεχής καταγραφή των ιστορικών γεγονότων που δραματοποιούνται στο έργο.

⁹ Μ. Παρ., «Η ηθική αυτοουργία για τη δικτατορία», εφημ. Ακρόπολις, 18 Απριλίου 1975.

¹⁰ Δ. Κ., «Έργο Ιάκωβου Καμπανέλλη από το θίασο Καρέζη-Καζάκου», εφημ. Ριζοσπάστης, 18 Απριλίου 1975.

¹¹ Παρ., «Η ηθική αυτοουργία για τη δικτατορία».

¹² Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Ένας μικρός πρόλογος», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο εχθρός λαός* (πρόγραμμα παράστασης), Θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, Καλοκαίρι 1975.

¹³ Ψυρράκης, «Ο “κομμουνιστικός κίνδυνος” ηθικός αυτοουργός της δικτατορίας του 1967».

¹⁴ Παρ., «Η ηθική αυτοουργία για τη δικτατορία».

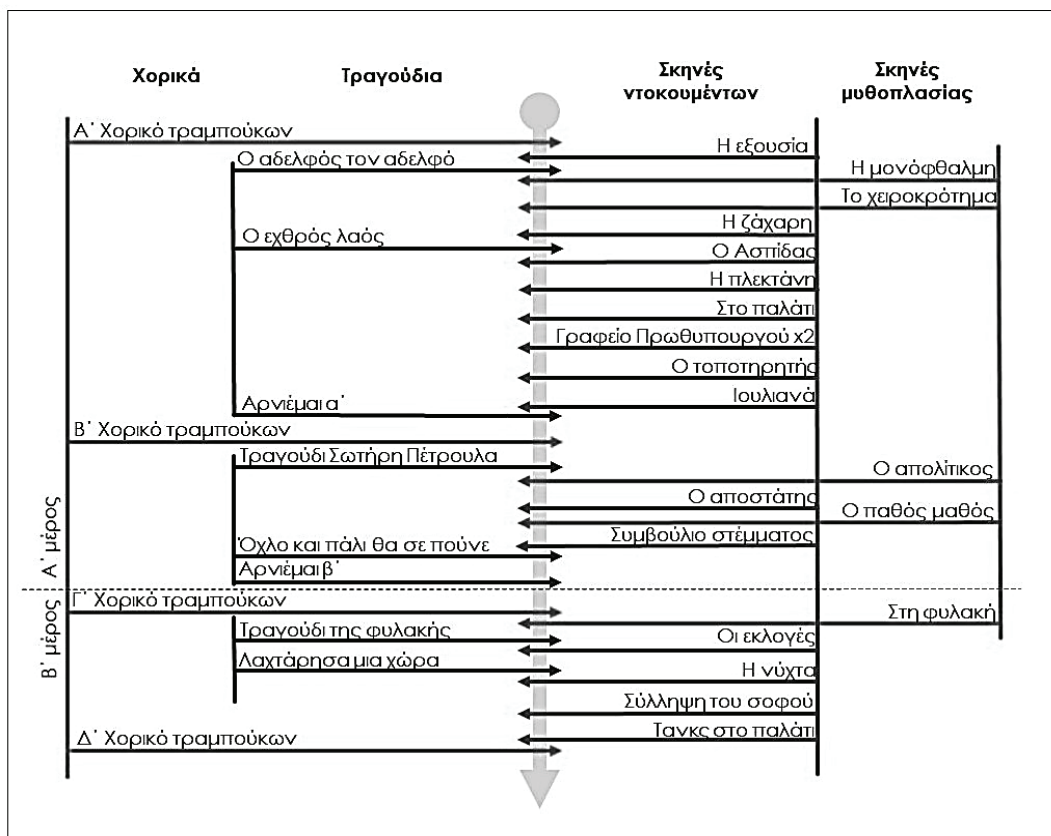
¹⁵ Τ. Τσ., «Ο εχθρός λαός το νέο έργο των Καζάκου-Καρέζη», εφημ. Θεσσαλονίκη, 18 Απριλίου 1975.

¹⁶ Πεφάνης, *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν*, σ. 128.

ανέχονται».¹⁷ Έτσι μόνον υπηρετείται ο κυρίαρχος στόχος, που είναι «η προάσπιση της δημοκρατίας» και «η διαμόρφωση μιας υπεύθυνης πολιτικής συνείδησης».¹⁸

Εκτός, όμως, από αυτά τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά, Ο εχθρός λαός υπακούει σε πολλές ακόμη από τις θέσεις που απαριθμούνται στο κείμενο του Weiss, που φιλοξένησε το Θέατρο.¹⁹ Αυτές είναι οι εξής: α) το αυθεντικό υλικό διοχετεύεται μεν, με αναλλοίωτο το περιεχόμενό του, αλλά μορφικά επεξεργασμένο, ώστε να γίνει καλλιτεχνικό προϊόν, β) η δουλειά του έργου και της παράστασης είναι να ασκεί κριτική· είναι στρατευμένο θέατρο, γ) υπάρχουν διακοπές στο ρεπορτάζ και διάλυση της δομής, δ) οι φιγούρες γελοιογραφούνται κι οι καταστάσεις απλοποιούνται δραστηκά, ε) αναφορές, σχόλια, περιλήψεις μεταφέρονται σε τραγούδια, στ) γίνεται χρήση του χορού· η δράση παρασταίνεται με την κίνηση και με την παρωδία, ζ) υπάρχει μουσική συνοδεία. Όλα αυτά τα στοιχεία υπάρχουν στον Εχθρό λαό και, επομένως, δεν υπάρχει αμφιβολία πως το έργο και η παράσταση ανήκουν στο Θέατρο-ντοκουμέντο. Θα το χαρακτηρίζαμε, όμως, ιδιότυπο, γιατί έχει ταυτόχρονα και έναν δραματικό άξονα μυθοπλαστικού χαρακτήρα, που θα φανεί εξετάζοντας αναλυτικότερα τη διάρθρωση του έργου.

Ο Εχθρός λαός είναι ένα σπονδυλωτό έργο, που δομείται γύρω από τέσσερις άξονες (εικ. 1).²⁰



Εικόνα 1. Η διάρθρωση του έργου

¹⁷ Βάιος Παγκουρέλης, «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», Δρώμενα 14 (1995), σ. 51-54, σ. 52.

¹⁸ Πεφάνης, *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν*, σ. 230.

¹⁹ Peter Weiss, «Θέατρο Ντοκουμέντο. Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας» (μετ. Πέτρος Μάρκαρης), *Θέατρο* 34-36 (1973), σ. 61-64.

²⁰ Για τη μελέτη του έργου χρησιμοποιήθηκε η έκδοση: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Η'*, Κέδρος, Αθήνα 2010.

Ο πρώτος άξονας περιλαμβάνει σκηνές, που βασίζονται με άμεσο τρόπο σε ντοκουμέντα και στις οποίες πρωταγωνιστούν γνωστά πρόσωπα της πολιτικής ζωής, τις περισσότερες φορές με ονόματα που φανερώουν έμμεσα την πραγματική τους ταυτότητα. Παρακολουθούμε, δηλαδή, το ρόλο του παλατιού, του αμερικανικού παράγοντα, την παραίτηση του Γ. Παπανδρέου, την αποστασία των βουλευτών της Ένωσης Κέντρου, την προετοιμασία των συνταγματαρχών και πολλά άλλα. Θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε «Άξονα της εξουσίας». Ο δεύτερος περιλαμβάνει σκηνές, που εξετάζουν το ζήτημα της πολιτικής συνείδησης του πολίτη, κυρίως μέσα από την ιστορία ενός ζευγαριού. Η Τζένη Καρέζη, που υποδύεται τη γυναίκα, δηλώνει πως «παράλληλα προς το δημόσιο βίο, εκτυλίσσεται στο έργο και μια ιστορία ανθρώπων, που διαμορφώνονται από τα δημόσια πράγματα».²¹ Αυτός είναι ο «Άξονας του λαού». Ο τρίτος άξονας περιλαμβάνει τα τέσσερα χορικά των τραμπούκων, μελοποιημένα από το Μίκη Θεοδωράκη. Πρόκειται για μία ιδιοφυή σύλληψη του Καμπανέλλη, που εκκινεί από τη λειτουργία και τη μορφή των χορικών του αρχαίου δράματος, συνδυάζει στοιχεία από την τραγωδία και την κωμωδία και αποκαλύπτει τη λειτουργία του παρακράτους, κατά την περίοδο που εξετάζεται στο έργο. Ο τέταρτος άξονας περιλαμβάνει τραγούδια, που τραγουδούν ζωντανά στη σκηνή η Τζένη Καρέζη και ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου μαζί με ομάδα ηθοποιών, που αναπαριστά το λαό.²² Ο ρόλος των τραγουδιών δεν είναι «να διασκεδάσουν το κοινό», αλλά «να το δια φωτίσουν».²³ Λειτουργούν, όπως τα μπρεχτικά songs, προς την κατεύθυνση της αποστασιοποίησης του θεατή απαγκιστρώνοντάς τον από την πλοκή, αποτρέποντας την ταύτισή του με τα δραματικά πρόσωπα και επιτρέποντάς του να αναπτύξει το κριτικό του πνεύμα και να δημιουργήσει «αφετηρίες για σκέψη και αυτοκριτική».²⁴ Οι δύο τελευταίοι άξονες συναποτελούν το λυρικό μέρος του έργου. Αν λάβουμε υπ' όψιν την έκταση του κειμένου, ο χώρος που καταλαμβάνει ο κάθε άξονας αποτυπώνεται στο παρακάτω γράφημα.²⁵ Να σημειωθεί ότι, ακόμη και στις μυθοπλαστικές σκηνές, αλλά και στα λυρικά μέρη, συναντούμε πλήθος αναφορών σε πραγματικά γεγονότα.

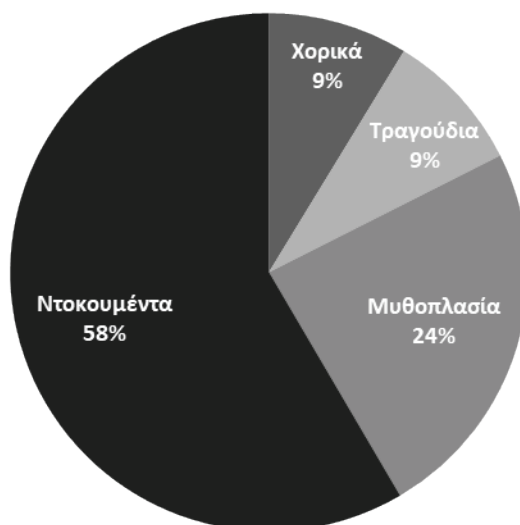
²¹ Ψυρράκης, «Ο “χομμουνιστικός κίνδυνος” ηθικός αυτουργός της δικτατορίας του 1967».

²² «Κάποια από τα τραγούδια αυτά [...] αποτελούν ήδη κοινή κληρονομιά, έχοντας καταχωριστεί [...] στη συλλογική μνήμη». Βλ. Πεφάνης, *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν*, σ. 268.

²³ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 174-175. Αναλυτική παρουσίαση των τραγουδιών υπάρχει στις σελίδες 229-256.

²⁴ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 176· Jacqueline Jomaron, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας* (μετ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης), τ. 2, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 50-53.

²⁵ Το μέγεθος του κειμένου υπολογίστηκε με βάση τον αριθμό των λέξεων, που περιλαμβάνονται σ' αυτό (ντοκουμέντα: 8781 λέξεις, σκηνές μυθοπλασίας: 3604, τραγούδια: 1327, χορικά: 1311). Για τα τραγούδια χρησιμοποιήθηκε η ηχογράφηση των λυρικών μερών σε στούντιο το 1975 (παραγωγή: Minos), για να ληφθούν υπ' όψη οι επαναλήψεις των στίχων.



Εικόνα 2. Γράφημα έκτασης των δομικών στοιχείων του έργου.

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε την πρόσληψη της παράστασης από κριτικούς και κοινό, καθώς και το βαθμό, στον οποίο αυτή επηρεάστηκε απ' τον ντοκουμενταρίστικο χαρακτήρα του έργου, απ' τις αναφορές, δηλαδή, σε πρόσφατα γεγονότα και πρόσωπα, που συνέχιζαν να επηρεάζουν την κοινωνική πραγματικότητα.²⁶ Παρά τις τρομακτικές αποκλίσεις, που παρουσιάζουν μεταξύ τους, όλες οι κριτικές συμφωνούν πως το έργο κάνει ευρεία χρήση πρόσφατων ντοκουμέντων· απλώς για άλλους κριτικούς αυτή η χρήση «τόλμησε να ξεγυμνώσει τους θεσμικούς και πολιτικούς μύθους»,²⁷ καθώς αποτέλεσε «ένα κομμάτι πρόσφατης ιστορίας, γεμάτο ωμή αλήθεια και ζωή»,²⁸ ενώ για άλλους «θυμίζει επιφυλλίδες ψευδοεπαναστατικής εφημερίδας»²⁹ και δεν κάνει τίποτε άλλο, παρά να «επαναλαμβάνει από σκηνής, δημοσιογραφικά ή ρητορικά, όσα κατά κόρον γράφουν οι εφημερίδες, που τα ξέρει πια και “τα λέει” και ο τελευταίος κάλφας κουρείου».³⁰ Επιβάλλεται, πάντως, να συνεκτιμηθεί η ταυτότητα του εντύπου, στο οποίο δημοσιεύονται οι εκάστοτε κριτικές, καθώς τις περισσότερες φορές η ιδεολογική γραμμή του φαίνεται να διαποτίζει, αν όχι να κατευθύνει τον κριτικό λόγο.

Ο Σόλων Μακρής εμφανίζεται απολύτως αρνητικός, όταν αποφαινεται πως «δεν είναι πολιτικό θέατρο αυτό – δεν είναι καν θέατρο, απλώς προπαγάνδα»· δε διακρίνει «ούτε ίχνος τέχνης ή σάτιρας» αποδίδοντας στην έλλειψη της τελευταίας το λόγο «αποτυχίας του γερμανικού “πολιτικού” θεάτρου τύπου Βάις».³¹ Στην πραγματικότητα, όμως, χαρακτήρες όπως ο Αμερικάνος, ο Σοφός (Π. Κανελλόπουλος), οι δικτάτορες, καθώς και σκηνές σαν τη σύλληψη του Σοφού, τη μεταμφίεση των συνταγματαρχών σε σερβιτόρους κ.ά. είναι γνήσια σατιρικές και ικανοποιούν απολύτως τον ορισμό, που δίνει ο Northrop Frye για τη σάτιρα, η οποία «απαιτεί τουλάχιστον ένα ψήγμα φαντασίας, ένα περιεχόμενο που να αναγνωρίζεται από τον αναγνώστη ως γκροτέσκο και τουλάχιστον ένα υπονοούμενο ηθικό πρότυπο, που αποτελεί απαραί-

²⁶ Αναζητώντας στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της θερινής περιόδου του 1975 (Βιβλιοθήκη της Βουλής) εντοπίστηκαν εννιά κριτικές και μία συντομότερη αναφορά.

²⁷ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1975.

²⁸ Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Η Βραδυνή*, 9 Ιουλίου 1975.

²⁹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Ι. Καμπανέλλη, Ο εχθρός λαός», εφημ. *Η Καθημερινή*, 5 Αυγούστου 1975.

³⁰ Σόλων Μακρής, «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 1152 (1975), σ. 917-919, σ. 919.

³¹ Μακρής, «Το θέατρο», ό.π.

τητο στοιχείο για την έκφραση μιας στρατευμένης στάσης απέναντι στην πραγματικότητα».³² Γι' αυτό, άλλωστε, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σε μεταγενέστερο κείμενο κατατάσσει το έργο στην «πολιτική σατιρική αλληγορία».³³ Άλλοι κριτικοί, βέβαια, τονίζουν με έμφαση το χαρακτήρα της σάτιρας που, σαν νυστέρι, «νεκροτομεί το “πτώμα” της τότε δημοκρατίας κι αποκαλύπτει τις αιτίες του θανάτου της»³⁴ και χαρακτηρίζουν το έργο ως ένα πολιτικό χρονικό «αποκαλυπτικού ελέγχου και καταδικαστικής σάτιρας».³⁵

Για το Μπάμπη Κλάρα, το έργο δεν είναι καθόλου προπαγάνδα, αλλά, αντίθετα, «ένα κομμάτι πρόσφατης ιστορίας, γεμάτο ωμή αλήθεια και ζωή»,³⁶ ενώ η Ειρήνη Καλκάνη βρίσκει απολύτως λογικό να μην είναι «έργο αντικειμενικό», αλλά «βίαιο, παθιασμένο», που «θα ξεσηκώσει και θύελλα εναντίον του, γιατί πρόσωπα ιστορικά, σύγχρονά μας [...] σατιρίζονται με τη βιαιότητα του ανθρώπου, που δε λησμονεί, δε συγχωρεί», γιατί δε γίνεται η φωνή του λαού να είναι πάντοτε «μελωδική και “μπελ κάντο”».³⁷ Ο Γεωργουσόπουλος εντυπωσιάζεται με την τόλμη της αφήγησης των πρόσφατων γεγονότων με παρρησία, κόντρα στο ρεύμα της πολιτικής συνύπαρξης, αλλά διαπιστώνει πως το υλικό δε μετουσιώθηκε θεατρικά και διαβλέπει έναν κίνδυνο: να μυθοποιηθεί ο μηχανισμός και να τρομοκρατηθεί το κοινό αν σκεφτεί: «Είναι λοιπόν τόσο εύκολο να μας δέσουν;». Εν τούτοις, θεωρεί πως «η παράσταση έρρευσε άνετα [...] και το γκροτέσκο συγκρατήθηκε σε θεμιτά όρια».³⁸

Ο Στάθης Δρομάζος μέμφεται το συγγραφέα, διότι απλουστεύει τα γεγονότα δίνοντάς τα «με τη μορφή “κόμικς”» και την «πολιτική του άποψη [...] μας την προσφέρει σαν ιστορία» φτάνοντας στα όρια της δημαγωγίας, καταλήγοντας: «Δεν είδαμε θέατρο, για να γράψουμε κριτική θεάτρου».³⁹ Αντίθετα, ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης πιστεύει πως «το κείμενο καθ' εαυτό είναι από τα καλύτερα που έγραψε» ο συγγραφέας.⁴⁰ Και οι δύο κριτικοί όμως αφιερώνουν αξιοπερίεργα πολύ χώρο, για να επισημάνουν με πανομοιότυπο τρόπο ότι ασκείται δυσανάλογα δριμεία κριτική στον Π. Κανελλόπουλο και όχι στο Γ. Παπανδρέου, ο οποίος είχε και αυτός «πολλά “σφάλματα” εις βάρος του».⁴¹ Να επισημανθεί ότι αυτές οι δύο κριτικές είναι οι τελευταίες και κάπως καθυστερημένες, αφού δημοσιεύονται μέσα στον Αύγουστο με διαφορά δεκατριών ημερών μεταξύ τους, περίπου δύο μήνες μετά την πρεμιέρα της 13ης Ιουνίου, που σχεδόν συνέπεσε με την εκλογή του πρώτου Προέδρου της Δημοκρατίας από τη Βουλή στις 19 Ιουνίου, όπου ο Κανελλόπουλος ήταν υποψήφιος με τη στήριξη της Ένωσης Κέντρου. Ο Δρομάζος υποστηρίζει ότι πρέπει όλοι να είμαστε ενωμένοι εναντίον του κινδύνου αναβίωσης της φασιστικής χούντας και να μην καλλιεργείται μία διαίρεση ανάμεσα στις αντιδικτατορικές δυνάμεις.

Η Ελένη Βαροπούλου, στην αριστερή Αυγή, εγκალεί το συγγραφέα, γιατί «απλουστεύει πολιτικές καταστάσεις και πρόσωπα»,⁴² μολοντί ο Weiss, όπως είδαμε πιο πάνω, όριζε ως

³² F. Northrop, *Η Ανατομία της Κριτικής* (μετ. Μαριζέτα Γεωργουλέα), Gutenberg, Αθήνα 1996, σ. 225.

³³ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, τ. 2, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1984, σ. 246.

³⁴ Θανάσης Ναχόπουλος, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 4 Ιουλίου 1975.

³⁵ Άγγελος Δόξας, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Εμπρός*, 5 Ιουλίου 1975.

³⁶ Κλάρα, «Ο εχθρός λαός».

³⁷ Ειρήνη Καλκάνη, «Τα αμαρτήματα της Δημοκρατίας», εφημ. *Απογευματινή*, 4 Ιουλίου 1975.

³⁸ Γεωργουσόπουλος, «Ο εχθρός λαός του Ι. Καμπανέλλη».

³⁹ Δρομάζος, «Ι. Καμπανέλλη, Ο εχθρός λαός».

⁴⁰ Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Τα νέα*, 18 Αυγούστου 1975.

⁴¹ Μαργαρίτης, *ό.π.*

⁴² Ελένη Βαροπούλου, «Ο εχθρός λαός», εφημ. *Η αυγή*, 6 Ιουλίου 1975.

χαρακτηριστικό του Θεάτρου-ντοκουμέντο το ότι «οι φιγούρες γελοιογραφούνται κι οι καταστάσεις απλοποιούνται δραστικά».⁴³ Παραδέχεται πως «δεν περιμένει, βέβαια, κανείς από ένα θεατρικό έργο να παρουσιάζει μια πλήρη ανάλυση της εποχής», αλλά οι διάφορες επιλογές καθορίζουν την ιδεολογία του, αφήνοντας να εννοηθεί πως η ιδεολογία, που καθορίστηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση, τη βρίσκει αντίθετη.⁴⁴ Καταλήγει πως το θέατρο πρέπει να ερμηνεύει τα γεγονότα και να προτείνει τον τρόπο αντιμετώπισής τους, καθώς και ότι η φόρμα που υιοθετείται είναι κι αυτή ένας τρόπος διδασκαλίας αφήνοντας τώρα να εννοηθεί πως διαφωνεί και με τη φόρμα. Έντονες αντιρρήσεις εκφράζει και για το φινάλε, το οποίο βρίσκει ηθικοπλαστικό και αδικαιολόγητο, επειδή δείχνει τους παραγκωνισμένους, από το χουντικό καθεστώς, τραμπούκους, συνειδητοποιημένους και, κατά κάποιον τρόπο, μετανιωμένους. Στην πραγματικότητα, ο συγγραφέας ενοφθαλμίζει, σε μικρή δοσολογία, ένα χαρακτηριστικό της κωμωδίας, και δη της αριστοφανικής: το αίσιο τέλος.⁴⁵ Έτσι, ενώ το έργο τελειώνει τη νύχτα του πραξικοπήματος, δηλαδή τη χρονική στιγμή της έναρξης του επταετούς ζόφου, εν τούτοις ο συγγραφέας αφήνει να διαφάνεται η προοπτική μιας φωτεινής χαραμάδας: η συνειδητοποίηση από όσους υπηρετούν τη βία της εξουσίας, ότι είναι πιόνια και εργαλεία, που, όταν θα πάψουν να είναι χρήσιμα, θα πεταχτούν στα σκουπίδια. Ο Καμπανέλλης εύχεται αυτά τα φτωχαδάκια «με μάννα που πέθανε/σφουγγαρίζοντας σκάλες, ξενοπλέοντας ρούχα» (σ. 147) να επιστρέψουν, ως άλλα απολωλότα πρόβατα, στη μητρική-ταξική αγκάλη. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, μία τέτοια κατάληξη «δε μας δίνει την εντύπωση του αληθινού, αλλά του επιθυμητού» και ως τέτοια εξετάζεται.⁴⁶

Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και η Άννυ Κολτσιδοπούλου στο επίσης αριστερό *Αντί*, που αρχικά κατηγορεί τους Έλληνες θεατρογράφους, που θυμήθηκαν να ρωμιοποιήσουν το Θέατρο-ντοκουμέντο και, σε μία έξαρση εμπάθειας, γράφει πως ο Καμπανέλλης με τον *Εχθρό λαό* «έδειξε ποια μπορεί να είναι η ύβρις του νεοέλληνα μπροστά στα πιο σύνθετα και φλέγοντα προβλήματα της ιστορίας του. Ήταν οπωσδήποτε ένα θέατρο-ντοκουμέντο [...] γιατί, ντοκουμενταρισμένα με το ίδιο του το έργο, μας έδειξε πώς γράφεται το εμπορικό θέατρο στην Ελλάδα, σύμφωνα με ποια κριτήρια, με ποιες συνταγές, ποιους στόχους και ποια συναίσθηση ηθικής και ευθύνης, απέναντι σ' αυτόν τον ...“εχθρό λαό”».⁴⁷ Στο τέλος, εγκαλεί όσους κριτικούς έγραψαν θετικά.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως, μέσα στην έντονη πολιτικοποίηση των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, οι μεγάλες ιδεολογικές αντιθέσεις είναι αυτές που καθορίζουν την άποψη των κριτικών απέναντι στο έργο. Ακανθώδες ζήτημα είναι η στάση απέναντι σε πρόσωπα, που συνεχίζουν να βρίσκονται στην πολιτική σκηνή το 1975, όπως ο Π. Κανελλόπουλος και κάποιοι από τους αποστάτες βουλευτές. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι αμείλικτα. Πρέπει να καταγγεληθούν τα λάθη που οδήγησαν στη δικτατορία ή πρέπει να ενισχυθεί η εθνική ομοψυχία, για να αποτραπεί ένα καινούριο σχέδιο αποσταθεροποίησης; Μπορεί, όμως, να επιτευχθεί εθνική ομοψυχία, όταν αποκρύπτονται προγενέστερα σφάλματα; Μπορεί ο λαός να είναι ομόψυχος με τους, μέχρι πρότινος, διώκτες του;

⁴³ Weiss, «Θέατρο Ντοκουμέντο. Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις», σ. 64.

⁴⁴ Βαροπούλου, «Ο εχθρός λαός».

⁴⁵ Το γεγονός αυτό αποτελεί εξαίρεση στο συνολικό έργο του συγγραφέα, απ' το οποίο «λείπει εκείνο το κατ' αρχήν ευφρόσυνο “τέλος” των περισσότερων αρχαίων κωμωδιών» (βλ. Καίτη Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 320).

⁴⁶ Frye, *Η Ανατομία της Κριτικής*, σ. 167.

⁴⁷ Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Το θέατρο-ντοκουμέντο», *Αντί* 24 (1975), σ. 82.

Ένα άλλο ζήτημα είναι η λαϊκότητα και η μαζικότητα της Τέχνης, την οποία οι δημιουργοί του *Εχθρού λαού* επιδιώκουν συνειδητά, ενώ η αντίθετη άποψη προτείνει ενδεδειγμένες ιστορικές μελέτες, σύνθετες αναλύσεις και προσεκτικές επιλογές σχετικά με τη φόρμα του έργου και της παράστασης.⁴⁸ Ένα πεδίο, που χρήζει περαιτέρω έρευνας, είναι οι αντιθέσεις στο εσωτερικό της Αριστεράς και σε ποιο βαθμό αυτές είχαν διαμορφώσει διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες και στοχεύσεις. Για τα ζητήματα ιστορικότητας οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο Καμπανέλλης επιλέγει πολύ προσεκτικά τα ντοκουμέντα, που εισάγει στο έργο. Γι' αυτό, άλλωστε, δεν αμφισβητούνται από κανέναν –πράγμα που είχε γίνει σε αντίστοιχες περιπτώσεις παραστάσεων Θεάτρου-ντοκουμέντο στη Γερμανία.⁴⁹ Αυτό που αμφισβητείται, είναι τα κριτήρια των επιλογών και το αν η αποκάλυψη των συγκεκριμένων γεγονότων υπηρετεί την εθνική ομοψυχία. Ούτως ή άλλως, όμως, η μετατροπή του παρελθόντος σε ιστορική αφήγηση περνά μέσα από την οπτική του ιστοριογράφου και, σύμφωνα με τις καταστατικές οδηγίες του Weiss, είδαμε ότι στο θέατρο-ντοκουμέντο απαιτείται η υποκειμενική ερμηνεία του δημιουργού και, μάλιστα, στη βάση μιας καταγγελίας. Εξάλλου, ένα έργο τέχνης δεν οφείλει, αλλά και δεν μπορεί να είναι πλουραλιστικό. Όπως σωστά επισήμανε η Βαροπούλου, η μορφή του, ο τρόπος κατασκευής, τα υλικά του εμπεριέχουν και, ταυτόχρονα, διαμορφώνουν την ιδεολογία του, η οποία καθίσταται λιγότερο ή περισσότερο εμφανής, ακόμη κι αν το ίδιο προσπαθεί να την κρύψει. Ειδικά, όταν το θέατρο αρθρώνει πολιτικό λόγο και «τοποθετείται σε σχέση με συγκεκριμένα ζητήματα του συλλογικού βίου, παίρνει θέσεις», τότε ανοίγει «τη σκηνή στην ιστορία»⁵⁰ και ανάγεται σε θεμέλιο της Δημοκρατίας. Ο πλουραλισμός στην κοινωνία επιτυγχάνεται, όταν υπάρχει η δυνατότητα να εκφράζεται το σύνολο των απόψεων με καθαρότητα και ειλικρίνεια, και ειδικότερα αυτές που είναι αποκλεισμένες από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης, που αποτελούν ιδιοκτησία των ολιγαρχών και υποχείρια της εκάστοτε εξουσίας.

Για τα ζητήματα φόρμας θα σταθούμε σε ένα σχόλιο για τα έργα του αμερικανικού Θεάτρου-ντοκουμέντο του Μεσοπολέμου, τα οποία, ενώ αντλούσαν το περιεχόμενό τους «από την καθημερινή ζωή, ιδιαίτερα από τις εμπειρίες των μεταναστών της εργατικής τάξης», εν τούτοις «η μορφή τους ήταν σαφώς μοντερνιστική, υιοθετώντας το κολάζ, τον μοντάζ, τον εξπρεσιονισμό και τον μινιμαλισμό» δημιουργώντας έτσι μία «ένταση μεταξύ του περιεχομένου και της σύγχρονης ή μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής μορφής», με αποτέλεσμα τα συγκεκριμένα έργα «άλλοτε να έχουν και άλλοτε να μην έχουν απήχηση στο κοινό»· αυτή η ένταση, ακόμη και σήμερα, «παραμένει σήμα κατατεθέν της ντοκουμαντερίστικης performance».⁵¹ Ο Καμπανέλλης, γνωρίζοντας το πρόβλημα και επιθυμώντας να το λύσει, προέβη σε συγκεκριμένες επιλογές: χρήση παρωδιακών και σατιρικών στοιχείων, τραγουδιών, ζωντανής μουσικής, μίξη ντοκουμέντων με μυθοπλασία, συνεργασία με δημοφιλείς ηθοποιούς, συνθέτη και τραγουδιστή.

⁴⁸ Είναι ενδεικτικό πως ο Νακόπουλος, στην κριτική του, εγκωμιάζει την παράσταση, επειδή είναι ένα «“Λαϊκό Θέατρο” [...] για όλους, χωρίς παραπανίσιο φτιασίδι, που να μπερδεύει».

⁴⁹ Για το *Φάκελο Οπενχάιμερ* του Heinar Kipphardt ο ίδιος ο Οπενχάιμερ «διαμαρτυρήθηκε δημόσια, καθώς ούτε το αντικείμενο της ανάκρισης υπήρξε αυτό, που παρουσιάζει ο Κίπχαρντ στο έργο του, ούτε ο ίδιος πρέσβευε τις απόψεις που του αποδόθηκαν» και για το έργο *Τόλερ* του Tankred Dorst, η χήρα του Ευγένιου Λεβινέ διαμαρτυρήθηκε «ότι ο τρόπος που παρουσιάζεται στο έργο ο πολιτικός δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα». Βλ. Μαράκα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο», σ. 38, 49.

⁵⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το πολιτικό θέατρο, το θέατρο της πολιτικής και η πολιτική του θεάτρου», *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σ. 70.

⁵¹ Jules Odendahl-James, «A History of U.S. Documentary Theatre in Three Stages», *American Theatre*, 22 Αυγούστου 2017, <https://www.americantheatre.org/2017/08/22/a-history-of-u-s-documentary-theatre-in-three-stages/?fbclid=IwAR2HC9lbSPw7ULHqNAbLwn0WndaL9p6fMyzD>

Το ζητούμενο ήταν η μαζικότητα ενάντια στον ελιτισμό, η άμεση δράση ενάντια στην ολιγωρία και την αναβλητικότητα.

Εξετάζοντας την πρόσληψη της παράστασης από τη μεριά του κοινού, ο Γεωργουσόπουλος βλέπει ένα κοινό παγωμένο και πικραμένο από τις αποκαλύψεις του έργου, ακόμη και φοβισμένο να αντιδράσει λόγω του χαφιεδισμού και της τρομοκρατίας που έχει υποστεί, ενώ ο Κλάρας και ο Δόξας περιγράφουν ένα γεμάτο θέατρο, με απόλυτα ικανοποιημένους θεατές από μία παράσταση, που κρατεί «αδιάπτωτο το ενδιαφέρον».⁵² Σε άλλο δημοσίευμα διαβάζουμε ότι κάποιες σκηνές γίνονται «αντικείμενο ζωντανού διαλόγου», σε βαθμό που ζητήθηκε από το συγγραφέα να τις κόψει, αλλά αυτός «αρνήθηκε κατηγορηματικά».⁵³ Σε σχέση με την πρόσληψη της παράστασης, όμως, πρέπει να εξεταστεί ένα ιδιαίτερο και ακραίο γεγονός. Στις 14 Ιουλίου, ένα μήνα μετά την πρεμιέρα του έργου και ένα χρόνο μετά το πραξικόπημα της Κύπρου, το δίδυμο των θιασαρχών δέχεται απειλητική επιστολή από τη φιλοχουντική οργάνωση, με το όνομα «Νέα Τάξις», η οποία θεωρεί ότι Ο εχθρός λαός θίγει τη μνήμη του στρατηγού Γρίβα-Διγενή.⁵⁴ Η «Νέα Τάξις» «δρούσε στην παρανομία και επιδιόταν σε τρομοκρατικές ενέργειες, κυρίως τοποθετήσεις βομβών».⁵⁵ Εννιά μέρες μετά, στις 23 Ιουλίου, στην πρώτη επέτειο της Δημοκρατίας γίνονται στην Αθήνα εκτεταμένα επεισόδια, που τυγχάνουν εκτενούς δημοσιογραφικής κάλυψης: «Ευρύ σχέδιο για νέα δικτατορία. Εκτεταμένη προβοκάτσια πρακτόρων και χουντικών. Οι σκοτεινές δυνάμεις προσπαθούν, με αναρχικές εκδηλώσεις, να ματαιώσουν τις δίκες [των χουντικών] και να ανατρέψουν τον Καραμανλή».⁵⁶ Την επομένη, δημοσιεύονται περισσότερες αποκαλύψεις: «Εξτρεμιστές της Δεξιάς στους 118, που έχουν συλληφθεί – Για έντεκα έχει αποδειχθεί»⁵⁷ και την επομένη διαβάζουμε τις δηλώσεις του συλληφθέντα δεκαεπτάχρονου Νίκου Λιόλιου, ενταγμένου στη Νέα Τάξη: «Θέλω να επιστρέψει ο Παπαδόπουλος. Είμαι οπαδός του Πλεύρη και του Χίτλερ».⁵⁸ Είμαι εθνικοσοσιαλιστής και στις

⁵² Την ίδια έκφραση χρησιμοποιούν και οι δύο κριτικοί.

⁵³ [χ.σ.] «Ο εχθρός λαός», *Ταχυδρόμος* 1107 (1975), σ. 79.

⁵⁴ [χ.σ.] «Η “Νέα Τάξη” απείλησε Καρέζη-Καζάκο», εφημ. *Τα νέα*, 15 Ιουλίου 1975. Η επιστολή έγραφε: «Συντροφάκια. Μη βάζετε στο βρωμόστομά σας τον αείμνηστο στρατηγό, Διγενή. Η μικρότητά σας δεν μπορεί να θίξει τη μεγαλοσύνη του. Ο αρχηγός της Χ των ΕΟΚΑ Α΄ και Β΄ ο θρύλος Διγενής ΖΕΙ. Κουμμούνες τρέμετε. Μη ξεχνάτε πως η Ν.Τ. κτυπά όπου θέλει, όποιον θέλει, όποτε θέλει». Ο Γεώργιος Γρίβας (Διγενής) ήταν βασιλόφρων στρατιωτικός, αρχηγός της Εθνικής Οργάνωσης Χ, που ιδρύθηκε το 1941, και κατά την περίοδο της Κατοχής είχε αντικομμουνιστική δράση και σχέσεις «με τα Τάγματα Ασφαλείας, την Ειδική Ασφάλεια και τους Γερμανούς»: το 1971 ίδρυσε την ακροδεξιά οργάνωση ΕΟΚΑ Β΄, που επιδόθηκε σε τρομοκρατικές ενέργειες στην Κύπρο κατά υποστηρικτών του Μακαρίου και αριστερών «προβάλλοντας το σύνθημα της Ένωσης με την Ελλάδα, [που] ευνοούσε τα διχοτομικά σχέδια της Τουρκίας, των ΗΠΑ και του ΝΑΤΟ». Βλ. Γιώργος Αλεξιάτος, *Οι ελλαδέμποροι*, Άπαρσις, Αθήνα 2019, σ. 178-179, 271.

⁵⁵ Αλεξιάτος, *Οι ελλαδέμποροι*, σ. 288-289. Η Νέα Τάξις, που είχε ως «προμετωπίδα» το Εθνικό Σοσιαλιστικό Κόμμα Ελλάδας του Δημήτρη Ναστούλη, είχε στο ενεργητικό της ενέργειες, όπως βαρείς τραυματισμούς φοιτητών με μαχαίρι και σιδερογροθιά, βομβιστικές επιθέσεις στα γραφεία του ΚΚΕ εσ., του ΚΚΕ, καθώς επίσης σε βιβλιοπωλεία και αλλού. Είχε στενές σχέσεις με ηγετικά στελέχη της ιταλικής φασιστικής οργάνωσης, Ordine Nuovo, που είχαν καταφύγει επί χούντας στην Ελλάδα και συνελήφθησαν τον Απρίλιο του 1975. Γι’ αυτή την οργάνωση «ο υπουργός Δημόσιας Τάξης, Σόλων Γκίκας δήλωσε, στις 4 Ιουλίου 1975, πως δεν αποτελεί κίνδυνο, καθώς δεν είναι σοβαρή, γιατί δε διέθετε διεύθυνση και τηλέφωνο!».

⁵⁶ Πρωτοσέλιδο στην εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 24 Ιουλίου 1975.

⁵⁷ Τίτλος ρεπορτάζ στην εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 25 Ιουλίου 1975.

⁵⁸ Ο Κωνσταντίνος Πλεύρης είναι χουντικός, συνήγορος υπεράσπισης της Χρυσής Αυγής, που συνεχίζει να προκαλεί χαιρετώντας ναζιστικά μέσα στα ελληνικά Δικαστήρια. Βλ. [χ.σ.] «Χρυσή Αυγή-Εφετείο/Ο Κωνσταντίνος Πλεύρης χαιρετούσε ναζιστικά», 28 Σεπτεμβρίου 2022, https://www.avgi.gr/koinonia/425940_o-konstantinos-pleyris-hairetoyse-nazistika [χ.σ.] «Ναζιστικός χαιρετισμός Κωνσταντίνου Πλεύρη μέσα στη

τάξεις μας σήμερα έχουμε 16000 οπαδούς. [...] Με πήγαν στην Ασφάλεια. Μου φέρθηκαν καλά εκεί».⁵⁹

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως οι φόβοι του Καμπανέλλη επαληθεύτηκαν, ενώ ακόμη παιζόταν η παράσταση. Οι κίνδυνοι, που αντιμετώπιζε η νεαρή δημοκρατία, ήταν υπαρκτοί και η επαγρύπνηση επιβεβλημένη. Όμως οι «ανησυχαστικές ομοιότητες», που έβρισκε ο συγγραφέας με τη σκοτεινή περίοδο 1964-1967, ομοιότητες που «πρέπει να μας γίνουν “ειδοποίηση”», δυστυχώς συνεχίζουν να υπάρχουν. Χουντικοί, που ρυπαίνουν ακόμη τον δημόσιο βίο, σκάνδαλα υποκλοπών, ξυλοδαρμοί σε διαδηλώσεις, κατάλυση του πανεπιστημιακού ασύλου και άλλα τέτοια φαινόμενα, βγαλμένα από τη σκοτεινή προδικτατορική περίοδο, καθιστούν τη μελέτη του *Εχθρού λαού* επιβεβλημένη και μάλιστα, όχι μόνον από τους ανθρώπους του θεάτρου, αλλά από κάθε πολίτη αυτού του τόπου, όπου κατοικεί ένας λαός, που πολλές φορές έχει αποδείξει πως δεν ανέχεται να τον αντιμετωπίζουν σαν να είναι εχθρός.

δικαστική αίθουσα», 7 Οκτωβρίου 2022, https://www.efsyn.gr/ellada/dikaivosyni/i-diki-tis-hrysis-aygis/362171_nazistikos-hairetismos-konstantinoy-pleyri-mesa. Υπήρξε ιδρυτής του κόμματος της 4ης Αυγούστου (Κ4Α). Για τις ιδεολογικές του συγγένειες με το φασισμό και το ναζισμό, καθώς και τη σχέση του με τη χούντα της 21ης Απριλίου, βλ. Βασιλική Γεωργιάδου, *Η Άκρα Δεξιά στην Ελλάδα (1965-2018)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2019, σ. 35-59.

⁵⁹ Κώστας Χαρδαβέλλας, «Νεαρός φασίστας της προβοκάτσιας ισχυρίζεται “Έχουμε 16 χιλιάδες οπαδούς”», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 26 Ιουλίου 1975.

Μεταφράσεις και παραστάσεις του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο εξωτερικό: *Ο μπαμπάς ο πόλεμος και Η αυλή των θαυμάτων στην Τουρκία*

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Πρόλογος

Η παρούσα εισήγηση έχει ως αντικείμενο την παρουσίαση μιας σειράς έργων του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που ανέβασαν κρατικά επαγγελματικά θέατρα της Τουρκίας, αλλά και την ιδιαίτερη συμβολή του μεταφραστή των έργων αυτών, Παναγιώτη Αμπατζή. Τα έργα, στα οποία θα γίνει αναφορά, αποτελούν μια επιλογή των έργων που ανέβηκαν από επαγγελματικούς θιάσους και, ως επί το πλείστον, από κρατικούς φορείς. Δεν έχουν συμπεριληφθεί τα ανεβάσματα από θιάσους, φοιτητικούς ή ερασιτεχνικούς, στους οποίους ο Καμπανέλλης φαίνεται ότι είναι ιδιαίτερα αγαπητός. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι τα πιο δημοφιλή έργα για αυτούς τους ερασιτεχνικούς και φοιτητικούς θιάσους είναι *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και *Η αυλή των θαυμάτων*, πράγμα που σημαίνει ότι αυτά τα δύο έργα –περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα– αγγίζουν την ψυχή και το μυαλό των νέων ανθρώπων.

Πράγματι, ο Καμπανέλλης είναι πολύ δημοφιλής στην Τουρκία. Τα έργα του καθρεφτίζουν την κοινωνία της φτώχειας, της απομόνωσης, της απελπισίας, της απογοήτευσης, της αποτυχίας, έννοιες με τις οποίες η τουρκική κοινωνία, σε πολλές περιπτώσεις, ταυτίζεται, καθώς η κοινωνική ανισότητα, η οικονομική εκμετάλλευση και οι συνθήκες ανέχειας είναι κάτι που δε λείπει και από την ιστορία της γειτονικής χώρας.

Ο μπαμπάς ο πόλεμος — Λίγα λόγια για το έργο

Το έργο, ένα από τα πρώτα θεατρικά κείμενα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, πρωτογράφηκε το 1952 και, παρόλο που αναφέρεται σε ένα ιστορικό γεγονός από το μακρινό 305 π.Χ., αποτελεί μια αντιπολεμική αλληγορία τόσο για τη σύγχρονή του πραγματικότητα, όσο και για τη σημερινή εποχή. Ο ίδιος ο συγγραφέας γράφει για το πρώτο ανέβασμα του έργου από το Θέατρο Τέχνης το 1980, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη: «Το ερέθισμα που κατέληξε στην κωμωδία *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* –ακατάλληλο από πρώτη άποψη για κωμωδία– το έδωσε η ψυχροπολεμική ένταση, που ακολούθησε τις μεγάλες προσδοκίες. Η ελπίδα, πως ο πόλεμος, που λίγα χρόνια πριν είχε τελειώσει, ήταν ο τελευταίος πόλεμος, έμοιαζε με παιδαριώδη αφέλεια. Η κατάσταση ήταν και τότε θολή κι απειλητική. Σαν να είχαν μολυνθεί από το κακό εναντίον του οποίου πολέμησαν, οι σύμμαχοι γίνηκαν και νικητές και διάδοχοί του. Η σκέψη να κάμω θέατρο αυτό το ερέθισμα ήρθε τυχαία, όταν διαβάζοντας Παπαρρηγόπουλο διασκέδασα με την πολιορκία στη Ρόδο απ' το Δημήτριο τον Πολιορκητή – έτος 305 π.Χ. Φυσικά, διασκέδασα με όσα η παλιά αυτή ιστορία μ' έκανε να φαντάζομαι. Έτσι, μου δόθηκε ο μύθος και οι θεατρικοί

χαρακτήρες για ένα έργο που βέβαια θα μιλούσε για τωρινά ήθη και πάθη».¹ Με αφορμή το ιστορικό γεγονός της πολιορκίας της Ρόδου από το Δημήτριο τον Πολιορκητή το 305 π.Χ., ο Ιάκωβος Καμπανέλλης «με τη χαρακτηριστική του οξύνοια και την πολιτική του διορατικότητα, δημιουργεί μια ευφάνταστη κωμωδία, στηλιτεύοντας την κερδοσκοπική και μικρονοϊκή τουριστική δραστηριότητα, μέσα από διαδικασίες υποτέλειας και ξεπουλήματος των αξιών».²

Η Ρόδος του 305 π.Χ. έχει μετατραπεί σε «έναν τουριστικό παράδεισο. Οι υπηρεσίες που παρέχονται στους τουρίστες βελτιώνονται συνεχώς και οι κάτοικοι παλεύουν να διατηρήσουν τον πλούτο και την ιδιοκτησία τους, μέσα σε ένα καθεστώς πολιτικής ουδετερότητας. Τα σχέδιά τους, όμως, ανατρέπονται, όταν το νησί τους αποκτά στρατηγική σημασία για τα σχέδια των κατακτητών».³ Σε μια προσπάθεια να καταφέρουν οι πολίτες της Ρόδου να γλιτώσουν από την πολεμική μανία του Δημητρίου του Πολιορκητή, θα επιστρατεύσουν θεμιτά και αθέμιτα μέσα, προκειμένου να επιβιώσουν. «Σατιρίζοντας την έλλειψη πολιτικής συνείδησης των κατοίκων της Ρόδου ο συγγραφέας σχολιάζει παράλληλα, τον άρρηκτο δεσμό της ιδιοκτησίας και της οικονομικής ανάπτυξης με την πολεμική δραστηριότητα. Άλλωστε, όπως φαίνεται και από τον τίτλο, ο πόλεμος είναι ο «μπαμπάς» του κέρδους, της μεγαλομανίας, της απληστίας».⁴ Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στη γνωστή ρήση του Ηράκλειτου, «πόλεμος πατήρ πάντων εστί», την οποία όμως ο Καμπανέλλης αντιστρέφει δίνοντας διαφορετικό νόημα. Για αυτόν το λόγο, χρησιμοποιεί τη λέξη «μπαμπάς», αντί «πατήρ». Καταδεικνύει, έτσι, μέσω της σάτιρας ότι ο πόλεμος είναι γενεσιουργός αιτία της ανθρώπινης ματαιοδοξίας, της απληστίας, της εκμετάλλευσης των ιδεολογιών και της χρησιμοποίησης των ιδανικών για τη δημιουργία υλικού πλούτου.

Η αυλή των θαυμάτων — Λίγα λόγια για το έργο

Η αυλή των θαυμάτων απεικονίζει τη δύσκολη μεταπολεμική περίοδο, όπου τόσο στην Ελλάδα, όσο και στον κόσμο, έγιναν «μεγάλες οικονομικές και κοινωνικές ζυμώσεις, συνθέσεις και καταλήξεις»,⁵ όπως διαπιστώνει ο συγγραφέας στο σημείωμά του για την παράσταση στο Θεσσαλικό Θέατρο, κατά τη σεζόν 1975-1976. Οι ήρωές του δεν είναι διάσημα πρόσωπα της Ιστορίας, όπως ο Δημήτριος ο Πολιορκητής στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, αλλά καθημερινοί, ανώνυμοι άνθρωποι, που κατοικούν σε μια αυλή και βλέπουν από μακριά την εξέλιξη: «σ' αυτές τις γειτονιές και σ' αυτές τις αυλές άργησε πολύ να φτάσει η καλύτερη ζωή που δημιουργούσε η ανασυγκρότηση και η ανοικοδόμηση».⁶ Μεταξύ του καθημερινού μεροκάματου και της ονειροπόλησης, μεταξύ της ανασφάλειας, της ρευστότητας αλλά και της ανάγκης για επιβίωση, υπάρχει ένας μικρόκοσμος τόσο οικείος και τόσο ξένος -αφού ουσιαστικά ισοπεδώθηκε μαζί με τις μπουλντόζες της αντιπαροχής. Οι ελπίδες, τα όνειρα και οι δυσκολίες του φέρνουν στο

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος*, Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης, 1979, στο *Θέατρο, τόμος Γ'*, Κέδρος, Αθήνα 2009, σ. 182

² Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ανακοίνωση για την παράσταση του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος*, σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Ασπιώτη, θεατρική σεζόν 2022-2023, <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=54694>

³ Στο ίδιο.

⁴ Στο ίδιο.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'* [από το Σημείωμα για την παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων* στο Θεσσαλικό Θέατρο, 1975-1976], Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 92.

⁶ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 93.

προσκήνιο τις μεγάλες παθογένειες μιας κοινωνίας, που πολεμά ανάμεσα στο κέντρο και την επαρχία, ανάμεσα στο χωματόδρομο και την ασφαλτο.

Ο μεταφραστής Παναγιώτης Αμπατζής — Panayot Abaci

Ο Παναγιώτης Αμπατζής γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, στην περιοχή του Γαλατά το 1922 και πέθανε το 2015, επίσης στην Κωνσταντινούπολη. Ήταν μεταφραστής, συγγραφέας, εκδότης, μουσικός και διανοούμενος. Μέλος της Ρωμαϊκής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης ήταν δίγλωσσος, μιλούσε τουρκικά και ελληνικά και αποτέλεσε τη σημαντικότερη λογοτεχνική γέφυρα μεταξύ της Ελλάδας και της Τουρκίας.⁷ Είχε μεταφράσει περισσότερα από πενήντα βιβλία Ελλήνων δημιουργών, όπως οι Νικηφόρος Βρεττάκος, Διδώ Σωτηρίου, Αντώνης Σαμαράκης, Νίκος Σβορώνος, Νίκος Θέμελης, Τάσος Λειβαδίτης, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Δημήτρης Ψαθάς, Μενέλαος Λουντέμης, Γρηγόριος Ξενόπουλος κ.ά. στα τουρκικά, καθώς και Τούρκων συγγραφέων όπως οι Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Orhan Pamuk, Sabahattin Ali, Rifat Ilgaz, Demirtaş Ceyhun, Kemal Anadol, Nazim Hikmet και Yildirim Keskin στα ελληνικά.⁸

Ήταν απόφοιτος του Ζωγραφείου Λυκείου της Κωνσταντινούπολης και υπήρξε γενικός γραμματέας της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κωνσταντινούπολης. Ξεκίνησε την καριέρα του παίζοντας βιόλα στη Συμφωνική Ορχήστρα της Κωνσταντινούπολης και αργότερα έγινε μέλος της τουρκικής Λυρικής Σκηνής. Υπήρξε εκδότης του ελληνικού λογοτεχνικού περιοδικού της Κωνσταντινούπολης *Πυρσός*, από το 1954 έως το 1962. Στη συνέχεια, και μέχρι λίγους μήνες πριν επιδεινωθεί η υγεία του, εξέδιδε το παλαιότερο περιοδικό κλασικής μουσικής στην Τουρκία, το *Orkestra*.⁹ Στο αφιέρωμα, που του έκανε η εφημερίδα *Hürriyet*, όταν πέθανε το 2015, μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι «το μεταφραστικό έργο του Παναγιώτη Αμπατζή έχει βαθιές ρίζες σε αυτό που πραγματικά ήταν: ένας μουσικός».¹⁰ Η γνώση της μουσικής και, παράλληλα, η βαθιά και εξαιρετική γνώση της ελληνικής και της τουρκικής γλώσσας καθιστά τις μεταφράσεις του τόσο στα ελληνικά, όσο και στα τουρκικά, ζωντανές, με μεστό λόγο και εξαιρετική απόδοση της μουσικότητας της κάθε γλώσσας. Το 1994 μετέφρασε το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, το οποίο εκδόθηκε από το μεγαλύτερο εκδοτικό οίκο θεατρικών έργων, τον Mitos Boyut Yayınları. Ακολούθησαν το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και *Η αυλή των θαυμάτων*. Αποτελεί μέχρι και σήμερα το μοναδικό μεταφραστικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη στα τουρκικά.

Η μετάφραση των έργων *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και *Η αυλή των θαυμάτων*, ακολουθούν πιστά το ζωντανό καθημερινό λόγο στην πρωτότυπη γλώσσα γραφής που είναι τα ελληνικά. Ο Παναγιώτης Αμπατζής αποδίδει τον κοφτό καθημερινό διάλογο στα τουρκικά, κρατώντας τα λογοπαίγνια, τα αστεία, καθώς και το «παιγνιώδες» ύφος του Καμπανέλλη, με αποτέλεσμα το τουρκικό κοινό να συντονίζεται με το νόημα του κειμένου, όπως και με την προφορικότητα του πρωτοτύπου. Οι ιδιωτισμοί και οι μεταφορές, που υπάρχουν στο πρωτότυπο, αποδίδονται στους αντίστοιχους στην τουρκική γλώσσα, πράγμα δύσκολο αν ο μεταφραστής δεν είναι

⁷ «Πέθανε ο μουσικός, μεταφραστής και συγγραφέας Παναγιώτης Αμπατζής», εφημ. *Το Βήμα*, 28 Ιουλίου 2015, <https://www.tovima.gr/2015/07/28/culture/pethane-o-moysikos-metafrastis-kai-syggrafeas-panagiwtis-ampatzis/>

⁸ Στο ίδιο.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Oral Çalışlar, «Panayot Abaci...», εφημ. *Hürriyet*, 28 Ιουλίου 2015, <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/oral-calislari/panayot-abaci-29658944>

δίγλωσσος. Επειδή, όμως, ο Αμπατζής έχει φοιτήσει και γαλουχηθεί σε ελληνικό περιβάλλον, έχει σπουδάσει στο λόγιο περιβάλλον του Ζωγραφείου Λυκείου της Κωνσταντινούπολης και έχει ταυτόχρονα συγχρωτιστεί με έναν τουρκόφωνο περίγυρο, μεταγράφει τους ιδιωματισμούς αυτούς με ιδιαίτερη άνεση και γλαφυρότητα στην τουρκική γλώσσα.

Οι μεταφράσεις του αποδίδουν τον έντονο ρυθμό της κωμωδίας του πρωτοτύπου, με αποτέλεσμα να υπάρχει συνοχή και ρυθμός και στην τουρκική γλώσσα. Το στοιχείο της απόδοσης της προφορικότητας αλλά και του ύφους, είναι ζωτικό στα κείμενα του Καμπανέλλη, καθώς οι χαρακτήρες του είναι καθημερινοί άνθρωποι. Όταν τα λεγόμενά τους χρειάζεται να αποδοθούν στη σκηνή σε ρεαλιστικό ύφος αποτυπώνοντας ένα στιγμιότυπο της πραγματικότητας, τότε το έργο του μεταφραστή είναι ακόμη πιο απαιτητικό. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης, σε συνέντευξή του στον ιστότοπο εκπαιδευτικού περιεχομένου *Παιδεύω*, είχε δηλώσει ότι: «η σωστή μετάφραση ενός θεατρικού έργου προϋποθέτει όχι μόνο βαθιά γνώση της γλώσσας, στην οποία πρωτογράφηκε, και της γλώσσας, στην οποία μεταφέρεται, αλλά εξίσου, αν όχι περισσότερο, γνώση του ίδιου του θεάτρου. Δηλαδή του ότι αυτό το κείμενο το θεατρικό δεν είναι για διάβασμα, αλλά για παράσταση».¹¹



Εικόνα 1. Ιάκωβος Καμπανέλλης και Παναγιώτης Αμπατζής (Πρόγραμμα Παράστασης *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* στο Κρατικό Θέατρο Άγκυρας 1994-1995)

¹¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης (συνέντευξη), «Το Θέατρο είναι ένα “μεγαλοφυές ψεύδος,” που μας ανεβάζει ψηλά, για να συναντήσουμε τον καλύτερό μας εαυτό», *Παιδεύω*, δικτυακός τόπος ποικίλης ύλης για τη στήριξη παιδιών, γονέων και δασκάλων, 19 Δεκεμβρίου 2010, <https://www.paidevo.gr/teachers/?p=966>

Οι Παραστάσεις του Ιάκωβου Καμπανέλλη στην Τουρκία

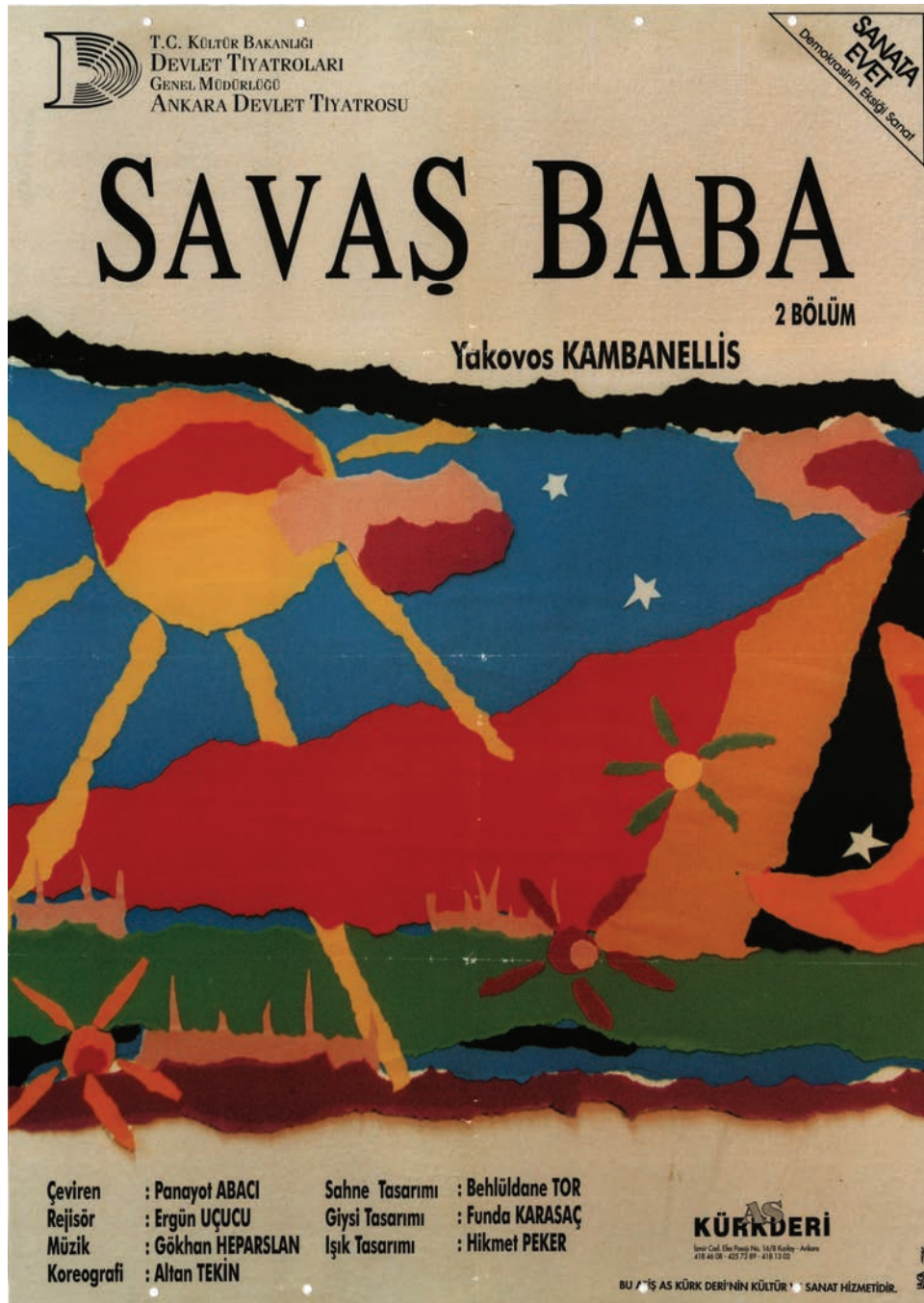
• Ο μπαμπάς ο πόλεμος — *Savaş Baba* στο Εθνικό Θέατρο της Άγκυρας, 1994-1995

Ο *μπαμπάς ο πόλεμος*, στα τουρκικά *Savaş Baba*, ανέβηκε για πρώτη φορά στην Τουρκία κατά τη χειμερινή σαιζόν 1994-1995, στο Κρατικό Θέατρο της Άγκυρας, σε σκηνοθεσία του διάσημου θεατρικού και κινηματογραφικού Τούρκου ηθοποιού και σκηνοθέτη, Ergün Uçucu. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρεμιέρα της παράστασης έγινε παρουσία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, καθώς και των Υπουργών Πολιτισμού της Ελλάδας και της Τουρκίας και πλήθος αξιωματούχων, όπως ο δήμαρχος της Άγκυρας και ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου της Άγκυρας. Ο ίδιος ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γράφει, στην πρώτη σελίδα του προγράμματος, με ιδιόχειρο σημείωμα, ότι «το πρώτο πράγμα που θέλω να πω γράφοντας αυτό το κείμενο είναι πως χαίρομαι ειλικρινά που ένα θεατρικό μου έργο παρουσιάζεται στο θεατρόφιλο κοινό της Άγκυρας. Και, μάλιστα, από το κρατικό θέατρό της, για το οποίο, όπως έχω πληροφορηθεί, διαθέτει εξαιρετους ηθοποιούς και πραγματοποιεί παραστάσεις υψηλού επιπέδου. Αλλά η χαρά μου δεν οριοθετείται στα ενδιαφέροντα της θεατρικής μου ιδιότητας. Η ικανοποίησή μου χαρακτηρίζεται κυρίως από το γεγονός ότι ένα ελληνικό θεατρικό έργο αγαπιέται από Τούρκους πνευματικούς ανθρώπους και καλλιτέχνες, [...] οι οποίοι ενστερνίζονται το κοινωνικοπολιτικό προβληματισμό που εμπεριέχει [...] Θα ήθελα, επίσης, να τονίσω ότι «οι πολιτιστικές σχέσεις είναι και ‘πολιτικές’ σχέσεις. Και την ίδια στιγμή, οι πολιτιστικές σχέσεις είναι και οικουμενικές, καθώς η γλώσσα που χρησιμοποιεί η τέχνη, είναι μια παγκόσμια γλώσσα [...]».¹²

Σε αυτό το πλαίσιο της διατύπωσης του Καμπανέλλη, κινείται και ο σκηνοθέτης Ergün Uçucu, ο οποίος, αναλογιζόμενος την ευθύνη της ανάληψης μιας τέτοιας πολύπλευρης δημιουργίας, υπογραμμίζει στο σκηνοθετικό σημείωμα: «Τη στιγμή που πήρα το κείμενο του έργου, Ο μπαμπάς ο πόλεμος, στα χέρια μου και διάλεξα τους τριάντα τέσσερις ηθοποιούς και περίπου είκοσι συντελεστές, σκεφτόμουν ότι αυτός ο συντονισμός ήταν ακατόρθωτος. Η σκέψη, που με βασάνιζε, ήταν ότι, ουσιαστικά, ήμουν μόνος μου με το έργο. Δεν ήξερα τι να κάνω. Στον κόσμο μας, όπου οι αλήθειες αλλάζουν από άτομο σε άτομο, από έθνος σε έθνος, από μέρα σε μέρα με την ταχύτητα της σκέψης, η προσέγγιση ενός τόσο απαιτητικού έργου με αντιπολεμικό μήνυμα υπήρξε μια τεράστια πρόκληση. Πώς θα μπορούσα να περιγράψω τη φρίκη του πολέμου μέσα από το χιούμορ; Πώς θα μπορούσα να υπηρετήσω το έργο, χωρίς να αντικρούσω τις προσδοκίες του συγγραφέα με την τόσο μακρόχρονη προσωπική ιστορία και αντιπολεμική του στάση; Στην αρχή, Ο μπαμπάς ο πόλεμος κι εγώ κοιταζόμασταν σαν εχθροί. Κατά τη διάρκεια των προβών, όμως, και με την συμπαράσταση των συνεργατών μου, δημιουργήθηκε μια στιβαρή σύνθεση, μια εξειδικευμένη ενορχήστρωση βασισμένη σε λεπτές ισορροπίες και με μόνο όργανο την πειθαρχία της αισθητικής. Το έργο αυτό είναι μια καθαρόαιμη κωμωδία. Μεταξύ φάρσας και καρικατούρας, αναδεικνύει την ελευθερία της σκέψης του συγγραφέα της. Τελικά, όπως λέει και ο ίδιος, “ο αληθινός ‘παιδαγωγός’ είναι η επιθυμία για αληθινή ελευθερία”».¹³

¹² Yakovos Kambanellis, *Savaş Baba* oyun programı, T.C. Kültür Bakanlığı, Devlet Tiyatroları, Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet Tiyatrosu, (Πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Υπουργείο Πολιτισμού της Τουρκίας, Γενική Διεύθυνση, Κρατικό Θέατρο Άγκυρας, Άγκυρα 1994), σ. 2

¹³ Ergün Uçucu, *Savaş Baba* oyun programı, T.C. Kültür Bakanlığı, Devlet Tiyatroları, Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet Tiyatrosu, (Πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Υπουργείο Πολιτισμού της Τουρκίας, Γενική Διεύθυνση, Κρατικό Θέατρο Άγκυρας, Άγκυρα 1994), σ. 8



Εικόνα 2. Το εξώφυλλο της παράστασης *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* στο Κρατικό Θέατρο της Άγκυρας, 1994-1995

ΣΑΒΑΣ ΒΑΒΑ

Από το επιγράμμα για το έργο "Ο μπαμπάς ο πόλεμος"

Το πρώτο πρόγραμμα που θέλω να 'γω γρα-
φιστεί αυτό το καίριο είναι πως παί-
ρουμε επιθυμία που ένα θεατρινό μου
έργο παρουσιάζεται στο θεατρικό μου
της Άγκυρας. Και μάλιστα από το κρατί-
ο θεατρό της για το έργο, όπως έχω
παραγγιχθεί διαβάζει εξαίρετους ήρω-
ποιούς και πρωταγωνιστές παραστασια-
στών του ελληνικού. Αλλά η παρα μου δεν
επιβεβαιώνεται στα διαγράμματα της θεα-
τρικής μου ιδέας. Η υποστήριξη
μου παρατηρείται κυρίως από το γεγονός
ότι ένα ελληνικό θεατρινό έργο έγραψα
από τους πνευματικούς ανθρώ-
πους και κοινότητες, και μετρούμεται

...Yazma başlarken önce şunu vurgulamak isterim: Yapıtım Ankara tiyatroseverleri-
ne sunulmasından çoktandır kavgı duyuyorum. Bunun, bildiğime göre kadrosunda son
derece yetkin sanatçılar bulunduğu ve yüksek düzeyde temsiller gerçekleştiren Devlet Ti-
yatrosu'na yazılabilecek, kavgacıma daha da artırmaktadır. Sevinçim, salt bir tiyatro yazarı
olarak görüldüğüm için değil. Benim için önemli olan, bir Ben tiyatro yapının
Türk aydınları ve sanatçılarına kabul edilmesi ve içerdikleri sosyo-politik sorunun benimsen-
mesidir. Buna benzer duygu ve düşüncelerle bir Türk yapıtının Alina Devlet Tiyatrosu'na
sahneye konması bana aynı bir kavgı kaynağı olacaktır. Şu gerçeğe de inandığımı vurgu-
lamak isterim: "Kültürel ilişkiler" aynı zamanda "politik ilişkiler" dir. Ve hatta kültürel ilişkiler çok
daha kapsamlıdır. Çünkü sanatın kullanıldığı bir dünya vardır. Bu, tüm sanat dalları için
geçerlidir. Bir tiyatro yapıtının temsili, bir konser, seyircilerin, dinleyicilerin, varoluşlarını en
derin benliklerini duymalarını sağlar. Tıpkı insani bir törende olduğu gibi. Böyle bir törene
katılanlar, tüm yönlerini, tüm kötülükleri, tüm cıdıyetsizlikleri duyabilecek duruma ge-
lebilirler. Ve toplumsal yaşamı etkileyen, düzeyini düşüren küçüküküleri kavrayabile-
cek, duyabilecek duruma gelirler. Doğal olarak, bu kişiler arasında, komşular arasında, ki-
şi da olsa, bir ilişkiyi gerektirir. Bunları yazarken, ülkemiz arasındaki ilişkileri gözönünde

2

ΣΑΒΑΣ ΒΑΒΑ

bulunduyorum. Yazık ki bu ilişkiler, olması gerektiği kadar iyi değildir. İnsanlarımıza, yazık ki
her bakımdan, insani değerler bakımından, yazar değil, zarar görmektedirler.

Yazımın amacı, yapıtımdan söz etmekti, konunun dışına çıkmı, bağışlanmamı
dilerim.

Bir güldürü niteliğinde olan "Savaş Baba" adlı yapıtımda, üzerinde en çok durduğum ya-
pımdandır. Buna neden, savaş sonrası insanın dünya barına olan beklentilerinin
gerçekleşmesi ve gençliğin verdiği bir kayıtlı, bir heyecandır belki de.

Yapıtı, tarihsel bir olaya dayanmaktadır. M.Ö. 305 yılında küçük Rodos adasını işgal et-
meye kalkışan ünlü komutan Dimitrios'un başarısızlıkla sonuçlanan girişimi ve içine düş-
tüğü komik durumlar, beni son derece duygulandırdı ve öte yandan "mühtefeklerini, Nazile-
re karşı olan silahlanmaları sırasındaki komikotatik" durumları çok düşündürdü. İçinin sim-
gesi durumunda olan mühtefekler, olağanüstü bir nitelikte sonucunda "canavarı" karşı
gelmişler ve onu yenmişlerdir. Ne ki bunun sonucunda, "iyi" nin temsilcileri olarak mühtefek-
leri karşı "canavarı" yok etmişler, ama büyük bir silahlanma sorunuyla karşılaşarak. Böylece
ulusal gelişler, silah harcamaları üzerine eritilmiş ve bu yetmişmiş gibi, halklar arasındaki
duygusal yakınlıklar yok edilmiş, düşmanlıklar yaratılmış, huzur ve dostluğun yerini korku
ve düşmanlıklar almıştır. Düşüncem, yengeli kazanan "iyiler", "kötülerin" öğrencileri durumuna
gelmişler, onların yerlerini almışlardır. Kesacası, biz o zamanın gençleri için, o dönemin
mühtefeklerine uygulanan politika kabul edilmiş olmaktadır. Özellikle savaşta ve Al-
man işgalinde bu denli kani dökülen ve gelecek için iyi bir dünya beklentisinde bulunan
biz Yunanlılar için bu daha da acı olmuştur. Bu durum, ki buğuk yıl Almanya'da bir SS kam-
pında tutuklu bulunan benim için çok daha hüznü verici oldu.

Bu yaşantılar çok acı olmuştur, özellikle sona ermekte olan soğuk savaşın yarattığı kö-
tümserlikler yüzünden. Bundan dolayıdır ki, tüm bu yaşantı ve olaylar bir tiyatro yapıtımda
ancak bir güldürü olarak ele alınabilir. Özellikle, bir tiyatro yazarı olarak, güldürünün önemi
ve etkisine içtenlikle inanıyorum. Ancak, güldürünün düşündürücü olması koşuluyla.

Şunu tekliflerimden yazarak görüyorum. "Savaş Baba"yı yazmaya beni iten neden, Hitler
militarizmini yenilerin tutumudur. Eski zamanlarla ilgili bir yapıt yazarken, onları yitirdi ya da
yitirmiş olanlar ile karşılaşmamızın önemi. Ne ki, yapıtımda gerek Yunanistan'da gerekse yurt dışı-
nda temsillerinden edindiğim izlenim şudur ki, bu sorun, belki değişik biçimlerle, bizi bu-
güne dek sürekli olarak tedirgin etmektedir.

Ankara Devlet Tiyatrosu ile sanatçılarına, yapıtımda temsili için teşekkürlerimi sunarken,
tiyatro severlerimizin bizdeki sanatseverler gibi eğlence vakitleri geçirmelerini dilerim.

Bu temsili ben, Türk-Yunan ilişkilerinin "başka bir anlamda" gerçekleşen ve bizim güzel
düşüncelere götüren bir olay olarak görmekteyim.

YAKOVOS KAMBANELLIS
Eylül 1994
Çeviren: Panayot ABACI

ΣΑΒΑΣ ΒΑΒΑ

3

Εικόνα 3. Ιδιόχειρο σημείωμα του Ιάκωβου Καμπανέλλη
(Πρόγραμμα Παράστασης Ο μπαμπάς ο πόλεμος
στο Κρατικό Θέατρο Άγκυρας 1994-1995)

Σχετικά με την παραστασιογραφία, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, δυστυχώς, μια διεξοδική
ανάλυση δεν είναι δυνατή, καθώς δεν υπάρχει μαγνητοσκοπημένο αρχείο, ούτε υλικό από το
ανέβασμα της παράστασης, πέραν κάποιων φωτογραφιών και του κειμένου του προγράμματος.
Επιπρόσθετα, ήταν αδύνατη η πραγματοποίηση συνεντεύξεων, μιας και ο σκηνοθέτης έχει πε-
θάνει και ήταν πολύ δύσκολος ο εντοπισμός των υπόλοιπων συντελεστών, μεταξύ άλλων αιτίων
και λόγω του κορωνοϊού. Έχοντας ως τεκμήριο μόνο τις φωτογραφίες παρατηρεί, όμως, κανείς
ότι, τουλάχιστον ως προς τις ενδυματολογικές και σκηνογραφικές επιλογές, τηρήθηκε η πρωτό-
τυπη σύλληψη του κειμένου, η οποία θέλει τους πρωταγωνιστές να φορούν ρούχα της εποχής
του Δημητρίου, όσο γίνεται πιο πιστά ως προς την εποχή, με τον ίδιο τρόπο που είχε επιλέξει
και ο Δαμιανός Ζαρίφης στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, τον Ιούνιο του 1980.

• Ο μπαμπάς ο πόλεμος — Savaş Baba στο Κρατικό Θέατρο Μπουρνόβα,
Περιφέρεια Σμύρνης, 2017-2018

Ο μπαμπάς ο πόλεμος, ανέβηκε στο Κρατικό Θέατρο του Μπουρνόβα, το προάστιο της Σμύρ-
νης, τη σαιζόν 2017-2018, σε σκηνοθεσία Hakan Taner Yıldırım. Σε ανέκδοτη, κατ' ιδίαν, συνέ-
ντευξη ως προς την ιδέα της σκηνοθεσίας, ο σκηνοθέτης αποκάλυψε πως είχε επηρεαστεί πολύ
από μια προηγούμενη σκηνοθεσία του, της θεατρικής διασκευής της εμβληματικής Φάρμας των
ζώων του George Orwell. «Θεώρησα ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Orwell αλληγορικά προσδίδει
ζωικά χαρακτηριστικά στους ανθρώπους, αποτελεί κλειδί και για τη σκηνοθεσία στο έργο του

Καμπανέλλη. Αποφάσισα ότι οι τουρίστες θα παίζουν με μάσκες γουρουνιών, γιατί θεωρώ ότι είναι άπληστοι και έχουν στο νου τους μόνο τον πλούτο και την καλοπέρασή τους. Οι υπασπιστές του Δημήτριου έπαιξαν όλο το έργο στα γόνατα, γιατί ήθελα με αυτόν τον τρόπο να δείξω ότι είναι υποταγμένοι και να ενισχύσω την ιεραρχία μεταξύ τους, καθώς και το τεράστιο ‘εγώ’ του αρχηγού τους. [...] Ήθελα οι χαρακτήρες του έργου να αποτελούν αναγνωρίσιμους χαρακτήρες για το τουρκικό κοινό».¹⁴

• *Η αυλή των θαυμάτων — Harikalar Avlusu* στο Κρατικό Θέατρο Αδάνων, 2018

Το Κρατικό Θέατρο των Αδάνων ανέβασε την *Αυλή των θαυμάτων* στην κεντρική σκηνή, το 2018. Το Κρατικό Θέατρο των Αδάνων, που πρόσφατα έκλεισε 60 χρόνια από την ίδρυσή του, φιλοξενεί τα πιο πρωτοποριακά έργα κάθε χρόνο, καθώς κάνει συμπαραγωγές και για το Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ, που λαμβάνει χώρα στην πόλη κάθε άνοιξη τα τελευταία είκοσι τρία χρόνια. *Η αυλή των θαυμάτων* προγραμματίστηκε για τη σαιζόν 2018-2019 και πραγματοποιήθηκε από ένα πολυπληθή θίασο Τούρκων ηθοποιών σε σκηνοθεσία του βραβευμένου Αζέρου καθηγητή και θεατρικού σκηνοθέτη Cahangir Novrusov.

Σύμφωνα με εφημερίδες των Αδάνων και ανταποκρίσεις, το κοινό υποδέχτηκε με ενθουσιασμό το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που αφηγείται με βαθύ αίσθημα ανθρωπιάς και αλληλεγγύης, τα όνειρα, τις ελπίδες και τις δυσκολίες των φτωχών και ασήμαντων ανθρώπων, που μοιράζονται την ίδια «περιφρονημένη» αυλή. Στην πρεμιέρα ήταν παρόντες ο Δήμαρχος των Αδάνων και το επιτελείο της περιφέρειας Αδάνων, καθώς και ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου της πόλης.

Επίλογος

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο τουρκικός λαός αναγνωρίζει στη δημιουργία του Καμπανέλλη τον πανανθρώπινο προβληματισμό που αναδεικνύεται από αυτές τις δημιουργίες, ο οποίος τον εκπροσωπεί και τον εκφράζει. Η φτώχεια, η εκμετάλλευση, η έλλειψη παιδείας, η καταπίεση, είναι πραγματικά προβλήματα. Είναι αυτά ακριβώς, που αναδεικνύονται από το έργο του Καμπανέλλη και λειτουργούν ενοποιητικά για τους δύο λαούς. Η αποδοχή και η απήχηση του Καμπανέλλη, ιδιαίτερα στις νέες γενιές των Τούρκων, δείχνει πόσο σημαντική επιρροή μπορεί να ασκεί η τέχνη, ιδιαίτερα η θεατρική, στον εξευγενισμό των συναισθημάτων και στη διεύρυνση των πολιτιστικών αξιών.

¹⁴ Hakan Taner Yıldırım, ανέκδοτη συνέντευξη στη συγγραφέα της εισήγησης, Σεπτέμβριος 2022.

Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια σε σκηνοθεσία Γιάννου Περλέγκα ως υπονόμευση του μύθου της Στέλλας του Μιχάλη Κακογιάννη

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΝΤΟΥΡΟΥ

Η Στέλλα του Κακογιάννη αποκλίνει από το θεατρικό έργο του Καμπανέλλη –τόσο σε επίπεδο αισθητικών κωδίκων, όσο και σε επίπεδο ιδεολογικών στοχεύσεων– σε τέτοιο βαθμό, που θα λέγαμε ότι οι δυο auteur αφηγούνται δύο διαφορετικές ιστορίες της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Ο Κακογιάννης επανεγγράφει το πρωτογενές υλικό ή υπό-κείμενο με ένα προσωπικό,¹ καθαρά κινηματογραφικό κώδικα.² «Ακόμα και μέσα στην πρακτική του απόλυτου δημιουργού (auteur)³ ωστόσο, ο σκηνοθέτης συνεργάζεται με ένα μεγάλο επιτελείο συντελεστών». Η Στέλλα, από αυτήν την άποψη, ανήκει εξίσου π.χ. στην οπτική ευαισθησία του φακού του Κώστα Θεοδωρίδη, που, με την αντιπαράθεση φωτισμένων και σκοτεινών χώρων, αναδεικνύει τις βαθιές αντιθέσεις στο χώρο της συλλογικής εμπειρίας και στην πολωμένη μετεμφυλιακή Ελλάδα.⁴ Παρά τον παραγκωνισμό του από τη διαδικασία της ταινίας,⁵ η δημιουργία της ανήκει και στον

¹ Ο Gérard Genette εισάγει τον όρο υπερ-διακειμενικότητα (hypertextualité), που περιγράφει κάθε σχέση που ενώνει ένα κείμενο B (υπερ-κείμενο/hypertexte) με ένα προηγούμενο κείμενο A (υπο-κείμενο/hypotexte). Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, σ. 7-12.

² Με βάση τον «οντολογικό ρεαλισμό» του φωτογραφικού και κινηματογραφικού μέσου κατά τον Bazin (Youssef Ishaghpour, *Το σινεμά. Μια ανάπτυξη για κατανόηση. Μια μελέτη για στοχασμό*, Τραυλός, Αθήνα 2000, σ. 70), τις θεωρίες του Bresson και του Metz για την ιδιομορφία του και τη συζήτηση σχετικά με τη διαφορετική φύση κινηματογραφικών και θεατρικών κωδίκων (Nicoll and Beja) υποστηρίζεται ότι «ο κινηματογράφος υπάρχει ως τέχνη, γιατί δημιουργεί κάτι νέο με αυθεντικό τρόπο και όχι γιατί απλώς προσαρμόζει ένα προϋπάρχον μοντέλο». Η κινηματογραφική προσαρμογή (adaptation), προϋποθέτοντας ένα κείμενο-πηγή (source-text), μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε το τελικό προϊόν ως ένα 'παλίμψηστο'. Ειρήνη Στάθη, «Intersemiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama», στο Peter Pericles Tryfonas (ed.), *International Handbook of Semiotics*, Springer, Dordrecht 2015. Ο Genette σημειώνει ότι το λογοτεχνικό κείμενο –επομένως και το θεατρικό– μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος παλίμψηστου, του οποίου έχει ξυστεί η πρώτη γραφή, για να αντικατασταθεί από μια άλλη, χωρίς όμως να εξαφανίζεται εντελώς το πρώτο κείμενο. Genette, *ό.π.*

³ Σύμφωνα με τη «θεωρία του δημιουργού», όπως περιγράφεται από τον François Truffaut, στο κείμενό του «Une certaine tendance du cinema français» [*Cahiers du cinema* 31 (1954)] οι «ανθρώποι του κινηματογράφου» ή «δημιουργοί», εκφράζονται με αποκλειστικά κινηματογραφικά μέσα προωθώντας την κινηματογραφική τέχνη, χωρίς τα δεκανίκια του λογοτεχνικού κειμένου.

⁴ Vrasidas Karalis, «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα. Μερικά μεθοδολογικά ζητήματα», *A Journal for Greek Letters. Pages on Greek Cinema* 19 (2018), σ. 44, 57.

⁵ Ο Καμπανέλλης σημειώνει ότι για τη συγγραφή του σεναρίου της Στέλλας με τον Κακογιάννη «γενικά, συνεργαστήκαμε πολύ αρμονικά, παρά τις ασυμφωνίες μας κάπου κάπου [...]. Εγώ ήμουν προκατειλημμένος από τη θεατρική δομή του έργου, ο Μιχάλης, λόγω άγνοιας, παρασυρόταν από ρωμαίικες γραφικότητες που εγώ τις θεωρούσα πλαστές, τουριστικές [...]. Ωστόσο, [...] διαισθανόμουν πως κάτι δεν πήγαινε καλά για μένα, ένιωθα σαν να έχω βρεθεί απ' έξω. [...] μετά βίας πρόλαβα να διακρίνω ότι κάπου, σε κάποιο καρέ υπήρχε και το δικό μου όνομα». Το όνομα του Καμπανέλλη γράφεται στο ίδιο καρέ με του Κακογιάννη: «Σενάριο Μ. Κακογιάννης», και με μικρότερα γράμματα, «Από το θεατρικό έργο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* του Ι. Καμπανέλλη». Χαρακτηρίζει, επίσης, τον Κακογιάννη «αγνώμονα και αμνήμονα», γιατί στο *Μνήμες από τη Στέλλα* ο Κακογιάννης υποστηρίζει ότι δε θυμάται πώς έπεσε στα χέρια του το έργο και ότι η επιλογή της

Καμπανέλλη. Ένας τρίτος «auteur» αυτής της ταινίας είναι η Μελίνα Μερκούρη, αφού, χωρίς αυτήν, δε θα υπήρχε ούτε το θεατρικό, ούτε η ταινία, αλλά ούτε και ο μύθος της.⁶ Η Μερκούρη αντιπροσώπευε την «αυτόνομη υποκριτική» στον κινηματογράφο, η οποία γίνεται έκδηλη μέσα από την περσόνα ενός σταρ και γύρω από την οποία κτίζεται η αφήγηση.⁷ Στην πληθωρικότητα της υποκριτικής της Μερκούρη «λανθάνει μια ανθρωπολογική διάσταση της ελληνικής ταυτότητας», αφού η φιλική περσόνα της «αποτυπώνει με τον πιο εμβληματικό τρόπο το στερεότυπο της εξωστρέφειας και της ελευθερίας του Έλληνα και την αίσθηση της κοινότητας, στην οποία θέλει να ανήκει».⁸

Η συνειδητή απομάκρυνση του Κακογιάννη από το «κινηματογραφημένο θέατρο»⁹ και την παράδοση του γαλλικού *cinéma de qualité* –που χρησιμοποιούσε την εικόνα ως υποπροϊόν μυθιστορηματικών αφηγήσεων–¹⁰ συνοδεύεται από την ευθυγράμμισή του με τα χολιγουντιανά πρότυπα του αφηγηματικού κινηματογράφου ως προς τη διάρκεια και ως προς τη συνοχή της πλοκής. Έτσι, το σενάριο δομείται πάνω στην ερωτική σχέση Στέλλας-Μίλτου, με μυθοποίηση των κύριων χαρακτήρων, συμπύκνωση των διαλόγων και σχηματική απόδοση των υπόλοιπων χαρακτήρων του θεατρικού έργου. Μέσω μιας νεοκλασικής φόρμας, ο σκηνοθέτης επιχειρεί να δαμάσει την υπερβολή του μελοδράματος, που, ως λαϊκό είδος, προκάλεσε ρήξη στις κυρίαρχες συλλογικές φαντασιώσεις για την ομοιογένεια του έθνους φέρνοντας την απρόβλεπτη ψυχοδυναμική των σεξουαλικών και ταξικών συγκρούσεων, που δεν μπορούσαν να χωρέσουν σε καμία εξιδανικευμένη αντίληψη του «έθνους» (κατά κύριο λόγο κατανοητή με ανδρικούς όρους).¹¹ Αν και η ταινία αμφισβητεί πολλά από τα στερεότυπα του μελοδράματος ως ανδρικής εποποιίας, αντανακλά μια ανδρική οπτική.

Οι συμβάσεις του κινηματογράφου ειδών στη Στέλλα συνδυάζονται με τη σχολή ντοκιμαντέρ του John Grierson και του Humphrey Jennings –όπου το βλέμμα της κάμερας δρα ως κοινωνικός σχολιαστής–¹² καθώς και με νεο-ρεαλιστικά στοιχεία, όπως η κινηματογράφηση σε φυσικό τοπίο, η ένταξη «κοινωνικών δρώντων», η φωτογραφία με φυσικό φως, η αμεσότητα της κινηματογράφησης και το μοντάζ συνέχειας.¹³ Η ρεαλιστική, κλασική αφήγηση της ταινίας τείνει προς μια μηδενική εστίαση.¹⁴ Ο αφηγητής (στη συγκεκριμένη περίπτωση ο σκηνοθέτης)

Μερκούρη για το ρόλο ήταν δική του ιδέα, παρά την αρχική διαφωνία του με τον Καμπανέλλη επί του θέματος, στο *Θέατρο, τόμος Ε'*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 15.

⁶ Από τη συνέντευξη που μας παραχώρησε για τις ανάγκες της παρούσας εισήγησης, ο σκηνοθέτης της παράστασης Γιάννος Περγλέγκας (10/9/2022). Η συμβολή της ηθοποιού στο μύθο της ταινίας πιστοποιείται και από το ότι *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* γράφτηκε «κατά παραγγελίαν», ακολουθώντας το πρότυπο της *Κάρμεν* του Prosper Merimee και εναρμονίζοντας την κεντρική ηρωίδα με το ταμπεραμέντο της Μερκούρη. *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, *Θέατρο, τόμος Ε'*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 10.

⁷ R. Maltby, *Hollywood cinema*, Blackwell Publishing, Malden 2003, σ. 388-389.

⁸ Achilleas Ntellis, «Στρατηγικές διαμόρφωσης ενός (άλλου) κανόνα: Στέλλα vs Το τελευταίο ψέμα», *A Journal for Greek Letters. Pages on Greek Cinema* 19 (2018), σ. 94.

⁹ Α. Πούπου, «Κινηματογραφημένο θέατρο και ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος: από το θεατρικό χώρο στην κινηματογραφημένη πόλη», Πρακτικά του Γ' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο ελληνικό θέατρο: από τις απαρχές στη μεταπολεμική εποχή*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 531-540.

¹⁰ Vrasidas Karalis, *Realism in Greek Cinema*, I.B.Tauris, London – New York 2016.

¹¹ Karalis, *ό.π.*

¹² Karalis, *ό.π.*

¹³ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2017, σ. 92

¹⁴ Ο Genette εισήγαγε τη διάκριση μεταξύ της αφηγηματικής φωνής (ποιος μιλά;) και της εστίασης (ποιος βλέπει;) και την έννοια της μη εστιασμένης αφήγησης ή αφήγησης με μηδενική εστίαση, που αντιπροσωπεύει την κλασική αφήγηση και τον τύπο του παντογνώστη αφηγητή. G. Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της Αφήγησης*:

είναι αυτός που δείχνει και καθοδηγεί την οπτική του θεατή μέσα από τις κινήσεις της κάμερας και τη χρήση των ετερογενών κινηματογραφικών σημείων. Η κλασική πανταχού παρουσία καθιστά την κάμερα έναν ιδανικό αόρατο παρατηρητή, σύμφωνα με την αντίληψη του σκηνοθέτη, περιορίζοντας, διακριτικά, τον εαυτό του προς χάριν της «αναγνωσιμότητας» της ιστορίας. Το χαρακτηριστικό αυτό της ρεαλιστικής αφήγησης αποκρύπτει το συμβατικό και κατασκευασμένο χαρακτήρα της αναπαριστώμενης αληθοφάνειας, που δεν προϋπάρχει της αφηγηματικής της αναπαράστασης.¹⁵ Έτσι, ενθαρρύνει την ταύτιση του θεατή με το βλέμμα της κάμερας, ένα αντρίκιο, κατά βάση, βλέμμα. Αυτή η διαφάνεια της εξωτερικής εστίασης μέσω της απόκρυψης του αφηγητή-σκηνοθέτη αποδίδει τη ματιά του ξένου, νεοφερμένου από την Κύπρο, μέσω Αγγλίας, Κακογιάννη, ενός αντικειμενικού και μη-εμπλεκόμενου αουτσάιντερ, που βλέπει τα πάντα πρωτόγνωρα για αυτόν και τα σχολιάζει. Ο ρεαλισμός, βασιζόμενος στη δύναμη του μέσου για συλλογικές φαντασιακές ταυτίσεις μέσω μυθικών αναπαραστάσεων, «φυσικοποιεί» ιστορικά κατασκευασμένες κοινωνικές σχέσεις. Αν η ουσιαστική λειτουργία του μύθου είναι «να μεταμορφώνει την ιστορία σε φύση»,¹⁶ η κλασική ρεαλιστική κινηματογραφική αφήγηση παρουσιάζει έμφυλες και εθνικές ταυτότητες ως φυσικές αποκρύπτοντας τις «ραφές» της κατασκευής τους.

Σε ορισμένες σκηνές της ταινίας, η εξωτερική εστίαση της αφήγησης, που αποδίδει μια αντικειμενικότητα, μετατρέπεται σε εσωτερική, όπως για παράδειγμα τα υποκειμενικά πλάνα του θανάτου του Αλέκου. Αξιοσημείωτο είναι ότι στη σκηνή του θανάτου της Στέλλας –παρόλο που και εκεί υιοθετούνται κώδικες του μοντερνισμού (π.χ. κουνημένη κάμερα) αποδίδοντας μια ενισχυμένη υποκειμενικότητα– χρησιμοποιείται εξωτερική εστίαση και όχι ανάλογο υποκειμενικό πλάνο της Στέλλας, γεγονός που επιβεβαιώνει την κυριαρχία του ανδρικού βλέμματος. Στη σκηνή του χορού της Στέλλας με το γραμμόφωνο στην ταβέρνα και στη σκηνή του γάμου στην Καστέλα, η Στέλλα γίνεται αντικείμενο θαυμασμού του Μίλτου (κοντινό *contre plonze* πλάνο στο Γιώργο Φούντα) και των ανδρών που χορεύουν τους χορούς της «αιώνιας» δόξας και λεβεντιάς της φυλής (τσάμικο). Παρά την ανασηματοδότηση των γαμήλιων συμβόλων στη συνέχεια της ταινίας, στις παραπάνω σκηνές προκρίνεται το ανδρικό βλέμμα «υπεραπλουστεύοντας την έμφυλη διαφορά και υποστασιοποιώντας ιεραρχίες».¹⁷ Έτσι, η αφηγηματική εστίαση της ταινίας συγκροτεί μια φαντασιακή προβολή της έμφυλης και εθνικής ταυτότητας κατασκευάζοντας το μύθο της Στέλλας ως «άλλης» μέσω του παρατηρητή-θεατή άνδρα,¹⁸ συμβιβάζοντας, έτσι, την πολυπλοκότητα των χαρακτήρων του καμπανελλικού κειμένου και την πολυφωνία του στην απόδοση του κλίματος της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Τόσο το φύλο, όσο και η εθνότητα «ως όροι της κινηματογραφικής κριτικής, είναι παράγωγα ενός ευρύτερου και έντονα πολιτικού λόγου περί εξουσίας»¹⁹ συνδεόμενου στην ταινία με συμβολικές αναφορές στη νεωτερικότητα. Ο περίπατος της Στέλλας, ανεβασμένης πάνω σ' ένα

Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα (μετ. Λυκούδης Μ.), Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 258-260.

¹⁵ Ειρήνη Σταματοπούλου, «Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο: αφηγηματικές τεχνικές κινηματογραφικών ειδών και κινημάτων», *Πρακτικά Ημερίδας «Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο»*, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας του Πανεπιστημίου Αθηνών, 18 Δεκεμβρίου 2010, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ. 87-89.

¹⁶ R. Barthes, *Μυθολογίες. Μάθημα* (μετ. Κ. Χατζηδήμου – Ι. Ράλλη), Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 27.

¹⁷ Ιωάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatec, Αθήνα 2001, σ. 199.

¹⁸ L. Mulvey, «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος», *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, (μετ. Μ. Κουλεντιανού), Παπαζήσης, Αθήνα 2005, σ. 55-74.

¹⁹ J. Hill – P.C. Gibson (επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ. 271.

φορτηγό με το καινούργιο της πιάνο, στις λαϊκές γειτονιές της νεοκλασικής Αθήνας αποδίδει το εγχείρημα σύζευξης «μιας μοντερνικότητας, που προσπαθεί να μιλήσει τη γλώσσα του λαού» αλλά και μίας «προέκτασης του παρελθόντος στο παρόν».²⁰ Οι εικόνες της πόλης γύρω από την Ακρόπολη –όπου μέσα στο ίδιο κάδρο συνυπάρχουν αρχαία μνημεία, βυζαντινές εκκλησίες και λαϊκά σπίτια της οθωμανικής περιόδου στην Πλάκα και την Αρχαία Αγορά, συνεχίζοντας στις νεοκλασικές κατοικίες των αρχών του αιώνα στα Εξάρχεια και στα Πατήσια και καταλήγοντας στο κέντρο της πόλης στη σκηνή της παρέλασης– «αποδίδουν την αντίληψη της ενότητας και της συνέχειας ενός άχρονου ελληνικού πνεύματος», που «αναβιώνει στις λαϊκές μορφές του σύγχρονου νεοελληνικού βίου».²¹ «Η Αθήνα παρουσιάζεται ως μια «αιώνια πόλη», μέσω της κατασκευής μιας φανταστικής γεωγραφίας και μιας επίπλαστης αρχιτεκτονικής και ιστορικής συνέχειας»,²² ενώ η Στέλλα –ως η μοναδική ηρωίδα που τη διασχίζει– προβάλλει ως μετωνυμία της. Αν και πολύ μακριά από την πραγματική εικόνα της πρωτεύουσας, αλλά και της γυναίκας –που χαρακτηρίζεται περισσότερο από ένα χάσμα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν– «η ουτοπική αυτή Αθήνα της Στέλλας θεωρείται ως η πιο εμβληματική κινηματογραφική εικόνα της πόλης».²³ Στις σκηνές του γάμου στην Καστέλα, η ενότητα των κωδίκων της έντεχνης μουσικής με το ρεμπέτικο (συνεργασία Χατζιδάκι/Τσιτσάνη), σε συνδυασμό με το λαϊκό εξπρεσιονισμό του Γιάννη Τσαρούχη και Βλάσση Κανιάρη, αρθρώνει τον ευρύτερο ιδεολογικό λόγο της ταινίας προτείνοντας μια αυθεντική λαϊκή ταυτότητα σε μια εκμοντερνισμένη εκδοχή της.²⁴ Η λαϊκή κουλτούρα παρουσιάζεται, έτσι, περισσότερο σαν ένας χώρος συναίνεσης και δημιουργίας ηγεμονίας και λιγότερο ως ένας χώρος αντίστασης.²⁵ Η ένταση μεταξύ παραδοσιακών-λαϊκών (κόσμος του ρεμπέτικου και κώδικες της μαγκιάς) και μοντερνιστικών στοιχείων (μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας στη νεωτερικότητα) αντιστοιχίζεται με διπολικά σχήματα αναμέτρησης των δύο φύλων,²⁶ που διατηρούνται σε όλη την ταινία, με αποκορύφωμα την προτελευταία σκηνή: το αντιστιχτικό μοντάζ του Γιώργου Τσαούλη του χορού των δύο πρωταγωνιστών, σε διαφορετικό χώρο, σε διαφορετική αισθητική διάσταση και σε διαφορετικό ηχοσύστημα.

Ο Κακογιάννης εκμεταλλεύεται στο έπακρο την κλασική κινηματογραφική αφήγηση, τη δυναμική κινητικότητα της κάμερας και τη δυνατότητά της να αποτυπώνει, να αποκρύπτει, να απο-μνημειώνει και να συναιρεί ετερόρρυθμες δράσεις αλλάζοντας τα αντιληπτικά καθεστώτα. Ωστόσο –με εξαίρεση τα τελευταία πλάνα με τα γκρεμισμένα σπίτια με τεράστιες τρύπες, ως υπενθυμίσεις του Εμφυλίου– το σύνολο των αισθητικών επιλογών προβάλλει ένα τυποποιημένο πρότυπο εξαγωγίμης ελληνικότητας, εκφράζοντας λιγότερο την ελληνική λαϊκή ψυχή και περισσότερο τη διάθεση πολλών Ελλήνων διανοούμενων «να διαμεσολαβήσουν στην αναγωγή του τοπικού λαϊκού πολιτισμού σε μια εκμοντερνισμένη, υπερ-τοπική εθνική εκδοχή του».²⁷

²⁰ Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*, σ. 190.

²¹ Αθανασάτου, *ό.π.*, σ. 191.

²² Πούπου, «Κινηματογραφημένο θέατρο και ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος», σ. 531.

²³ Πούπου, *ό.π.*, σ. 540.

²⁴ Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*, σ. 192.

²⁵ Χ. Δερμεντζόπουλος – Μ. Σπυριδάκης (επιμ.), «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950- 1975). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

²⁶ Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967)*, σ. 62, όπου η αναφορά στα: δίπολα μοντερνισμός/ γυναίκα vs παράδοση/άνδρας, ελεύθερη γυναίκα που συγκρούεται με τον κώδικα «τιμής-ντροπής», το δίπολο άνδρας/παραιομιά vs γυναίκα/αμαρτία, και το δίπολο γυναίκα/μητέρα/αδερφή vs γυναίκα/πόρνη.

²⁷ Δημήτρης Παπανικολάου, «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά», Κ. Ε. Ψυχογιός (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*. Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου,

Η παράσταση *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, σε σκηνοθεσία Γιάννου Περλέγκα,²⁸ αντιπετυπώνει το θεατρικό του Καμπανέλλη ως ανεξάρτητη δημιουργία, μακριά από τους προβολείς του πολύ δυνατού φωτός, που έριξε η ταινία του Κακογιάννη. Το θεατρικό του Καμπανέλλη δε διαβάζεται ως ένα «λαϊκοφανές δράμα με γραφικές πινελιές», αλλά ως ένα «νατουραλιστικό έργο με λυρικά στοιχεία».²⁹ Μελετώντας το υλικό από τα χειρόγραφα του συγγραφέα του 1954 και του 1990 και συγκρίνοντας την παλαιότερη μορφή του με τις περικοπές της μεταγενέστερης, ο σκηνοθέτης της παράστασης επιχείρησε αρχικά να ανακαλύψει «πώς σκεφτόταν και τι ήθελε πραγματικά να είναι το έργο αυτό ο συγγραφέας του».³⁰

Αξιοσημείωτες είναι οι μεγάλες διαφορές που εντοπίζονται στους δύο βασικούς ήρωες του θεατρικού έργου σε σχέση με την ταινία. Η Στέλλα παρουσιάζεται στο θεατρικό του Καμπανέλλη «όχι ως μια *femme fatale* στα πρότυπα της Τζιλντα, αλλά ως μια εξαιρετικά ταλαιπωρημένη, εξαιτίας των κοινωνικών συνθηκών, κοπέλα, που «θα ήθελε» να είναι τραγουδίστρια και που «θα ήθελε» μια μέρα να τραγουδάει με τον Τσιτσάνη. Η Στέλλα αποτυπώνει τις επιθυμίες και τις ελπίδες μιας μετεμφυλιακής Ελλάδας, καταπονημένης και τραυματισμένης από ισχυρές και βίαιες συγκρούσεις».³¹ Από αυτή την άποψη, η Στέλλα του Κακογιάννη είναι μια φανταστική προβολή της Στέλλας του Καμπανέλλη. Η καταφυγή στο όνειρο, το φέμα και το μύθο, ως άμυνα απέναντι στις δυσκολίες, είναι, άλλωστε, αγαπημένο μοτίβο του συγγραφέα, που θεματοποιείται στο *Οδυσσέα* γύρισε σπίτι και στο *Δράκο*. Η αίσθηση ασφυξίας και πίεσης στο μικροαστικό κοινωνικό περιβάλλον και ο μετωρισμός μεταξύ της κοινωνικής τους υπόστασης και της φαντασίωσης ενός άλλου, μυθικού εαυτού είναι ένα χαρακτηριστικό τόσο των χαρακτήρων της Στέλλας με τα κόκκινα γάντια, όσο και πολλών άλλων καμπανελλικών χαρακτήρων. Ο Αλέξης, για παράδειγμα, στο θεατρικό έργο *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* συνοψίζει χαρακτηριστικά αυτή την αίσθηση στη φράση «Είμαι πάρα πολύς, για να γίνω ένα τίποτα και πολύ λίγος, για να γίνω κάτι».³² Η Στέλλα φαίνεται να είναι «πολύ περισσότερο υπόλογη» από ότι η Στέλλα της ταινίας «στις κοινωνικές επιταγές της εποχής για γάμο και κοινωνική ενσωμάτωση». Έτσι, η επανάστασή της δεν είναι προϊόν ενός χειραφετητικού προ-

Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ηράκλειο 2006, σ. 91-108, σ. 92.

²⁸ Η ανάλυση της παράστασης *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* γίνεται στην παρούσα εισήγηση με βάση την αναμετάδοσή της σε *Live Streaming*, απουσία θεατών λόγω της πανδημίας, από το Θέατρο Rex – Σκηνή «Ελένη Παπαδάκη» του Εθνικού Θεάτρου, το Σάββατο 19 Δεκεμβρίου 2020 και με βάση τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση, ανακτημένη από το αρχείο του Εθνικού θεάτρου. Η συνθήκη του *Live Streaming* – και, επομένως, της φυσικής απουσίας μας από την «αυτοποιητική διαδικασία» του παραστασιακού γεγονότος – καθιστά προβληματική την παραστασιακή ανάλυση και μας αναγκάζει να την εντάξουμε τυπικά σε μια «ιστοριογραφική» μελέτη, όπως ορίζεται από την Erika Fischer-Lichte (2014) 48: «[...] Even the best video recording is only a document of a performance, not the performance itself, and so we cannot do a performance analysis of it. [...] We can therefore study performance of contemporary theatre either through performance analysis (if we were there) or theatre historiography (if we were not)». E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, (trans. M. Arjomand), (ed. M. Arjomand – R. Mosse), London – New York 2014, σ. 48, 53.

²⁹ Π. Μήνη, «*Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και *Η Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη», Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Συμπληρωματικός Τόμος, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006.

³⁰ Από το σκηνοθετικό σημείωμα του Γιάννου Περλέγκα.

³¹ Στο ίδιο.

³² Προλογίζοντας τη ραδιοφωνική εκδοχή της *Έβδομης μέρας της δημιουργίας*, ο Καμπανέλλης λέει ότι αυτή η φράση-κλειδί «φανερώνει το χαρακτήρα του νέου αυτού» αλλά και του συνόλου των χαρακτήρων της τριλογίας (*Η αυλή των θαυμάτων και Η ηλικία της νύχτας*), που είναι όλοι τους «άνθρωποι που δε χωράνε στον εαυτό τους». Καμπανέλλης, *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (ραδιοφωνικό θέατρο) <https://www.youtube.com/watch?v=y0JzWtKaufQ>

τάγματος αλλά «μια σπασμωδική ενέργεια άρνησης και αυτοκαταστροφής ενός βαθιά τραυματισμένου κοριτσιού από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες».³³ Ο Μίλτος δεν είναι ένας φτασμένος ποδοσφαιριστής του Ολυμπιακού, αλλά ένας χρωμένος βιοπαλαιστής, εργάτης σε λατομείο. Σε μια αποκαλυπτική σκηνή, που ο Καμπανέλλης αφαίρεσε από την τελική εκδοχή του έργου, μαθαίνουμε ότι κουβαλάει κοτρόνες, από τότε που ήταν κρατούμενος σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία. Είναι αναπόφευκτη η σύνδεση με τη δεύτερη σημαντική πηγή μνήμης, που διαπερνά το έργο του Καμπανέλλη,³⁴ την εμπειρία του στρατοπέδου, το *Μαουτχάουζεν*, αλλά και με το τραγούδι *Ο Αντώνης* σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη. «Ο συγγραφέας, αν και αφαίρεσε αυτήν την αναφορά, μπόλιασε το Μίλτο με το δικό του ανεξίτηλο τραύμα». Αυτό οδήγησε την απόδοση του Μίλτου στην παράσταση «όχι απλά ως ενός ζηλότυπου γυναικοκτόνου, που ατιμάστηκε, αλλά ως ενός, επίσης, βαρύτατα πληγωμένου νέου άντρα, που γυρεύει μια κοινωνική αποκατάσταση έπειτα από αλλεπάλληλες ιστορικές ταπεινώσεις».³⁵

Η μελέτη των χειρογράφων του Καμπανέλλη αποδεικνύει, επίσης, την «ώριμη ανάπτυξη όλων των υπόλοιπων χαρακτήρων», που «κουβαλούν απραγματοποίητα όνειρα, οι οποίοι στην ταινία τυποποιήθηκαν». Η Μαρία ονειρεύεται να κάνει την ταβέρνα της ένα ευπόληπτο νυχτερινό κέντρο, χωρίς το φόβο της αστυνομοκρατίας της εποχής. Ο Μήτσος, το γκαρσόνι, είναι κυνηγημένος διαρκώς από το εργασιακό άγχος και το άγχος των πολιτικών διωγμών (εξορία στην Ελ Ντάμπα/Δεκεμβριανά). Το μεταπολεμικό τραύμα και το άγχος της μικροαστικής αποκατάστασης εγγράφονται και στην Αννέτα, στον Πίπη –που είναι αναγκασμένος λόγω πείνας να παίζει ρεμπέτικα και όχι σονάτες– και τον Αντώνη, που επιστρέφει από μια στρατιωτική θητεία έχοντας χάσει την αυτοεκτίμησή του. Η μάνα του Μίλτου, γυναίκα ανάπηρου στρατιώτη, «δεν είναι μόνο η «σκληρή» γυναικεία φιγούρα, που εκβιάζει τη Στέλλα, αλλά και αυτή που θα την προειδοποιήσει για τον όλεθρο της γαμήλιας ερημιάς».³⁶ Με αυτές τις διαπιστώσεις, το κέντρο της παράστασης μετατοπίζεται από την ερωτική ιστορία και τις διπολικές αναμετρήσεις της ταινίας σε μια συνολικότερη και πιο σύνθετη τοιχογραφία της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Σε αυτό συμβάλλει και η χρήση της πρωτογενούς πηγής ρεμπέτικων τραγουδιών, που αποκλίνει δραματουργικά από την ταινία επαναφέροντας το έργο στις ιστορικές συνθήκες, από τις οποίες προήλθε, και ενεργοποιώντας την κοινωνική δυναμική της ετερότητας και του περιθωρίου με τις δυνατότητες ρήξης των κυρίαρχων λόγων που αυτή φέρει,³⁷ χωρίς καμία τάση εκμοντερνισμού ή ωραιοποίησής της. Έτσι, η παράσταση αποκαθιστά την πολυφωνική, καλειδοσκοπική αφήγηση ανοιχτής προοπτικής αποδίδοντας μία οπτική της μετεμφυλιακής Ελλάδας από την πλευρά των ηττημένων, όπως εκφράζεται στη διακήρυξη του νεο-ρεαλιστή σκηνοθέτη Giuseppe De Santis και του κριτικού Mario Alicata το 1941,³⁸ που αποφάσισαν να γράψουν μια αντι-ιστορία, διαφορετική από την επίσημη των νικητών, δίνοντας φωνή σε αυτούς που δε διαθέτουν μηχανισμούς εξουσίας στους ηττημένους της Ιστορίας.³⁹

Η μεγαλύτερη, όμως, απόκλιση της παράστασης από τις μυθοποιητικές λειτουργίες της

³³ Από το σκηνοθετικό σημείωμα του Γιάννου Περλέγκα.

³⁴ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», <https://www.goethe.de>, Goethe Institut Athen, Αθήνα 2011.

³⁵ Από το σκηνοθετικό σημείωμα του Γιάννου Περλέγκα.

³⁶ Στο ίδιο.

³⁷ Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987.

³⁸ K. Thompson – D. Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Πατάκης, Αθήνα 2011, σ. 359-361.

³⁹ Σ. Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα, ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Σαββάλας, Αθήνα 2011, σ. 142.

ταινίας του Κακογιάννη είναι η ενσωμάτωση εμβόλιμων κειμένων, ελεύθερα εμπνευσμένων από το έργο της Μαργκερίτ Ντυράς *Η αρρώστια του θανάτου*,⁴⁰ και από τα διηγήματα *Κάτι σαν πρόλογος* και *Τοιχογραφία* από τη συλλογή ο *Μπιντές* και άλλα διηγήματα του Μάριου Χάκκα.⁴¹ «Η Ντυράς, έχοντας ζήσει μέσω του άντρα της την εμπειρία του στρατοπέδου και έχοντας αντιληφθεί την τραγωδία του έρωτα σαν απότοκο του πολεμικού ευρωπαϊκού τραύματος, φάνηκε συγγενής του Καμπανέλλη ως προς την αποτύπωση του δολοφονικού πάθους ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα».⁴² Στις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ Ντυράς-Χάκκα-Καμπανέλλη συμπεριλαμβάνεται η σύζευξη της μικρής αφήγησης με τη μεγάλη ιστορία, του αυτοβιογραφικού με το μυθοπλαστικό στοιχείο, του ιστορικού τραύματος με τη συγκρότηση της ψυχολογίας των χαρακτήρων, συζεύξεις που δίνουν μορφή σε ένα «πολιτικό ασυνείδητο».⁴³ Η ένταξη των κειμένων της Ντυράς και του Χάκκα γίνεται στην παράσταση μέσα από μια μετα-θεατρική αφηγήτρια (που παραπέμπει στην αφήγηση της Κατερίνας Γώγου στην ταινία *Παραγγελιά* του Παύλου Τάσιου), η οποία επιτελεί μια επική λειτουργία απευθυνόμενη σε δεύτερο πρόσωπο στους άντρες του έργου αρχικά (μέσω του κειμένου της Ντυράς) και στη συνέχεια (μέσω του κειμένου του Χάκκα) σε όλους τους χαρακτήρες, αλλά και στους θεατές. Η αφηγήτρια, ως μεταθεατρική γέφυρα μεταξύ σκηνής-πλατείας, βρίσκεται εντός και εκτός του θεατρικού παιχνιδιού, σε ένα μεταίχμιο άμεσης συμμετοχής και απεμπλοκής από τα όσα συμβαίνουν στη σκηνή, μεταθέτοντας και συμπυκνώνοντας το χρόνο και τη δράση, υπονομεύοντας τη διάκριση αληθοφάνειας-μυθοπλασίας και συνενώνοντας τα τμήματα της δράσης. Με το σχόλιό της λειτουργεί ανατρεπτικά αποκαλύπτοντας τον κατασκευασμένο χαρακτήρα του μύθου εισβάλλοντας στο παιχνίδι των χαρακτήρων ως ετερότητα και διαφορά.⁴⁴ Το μπόλιασμα του καμπανελλικού κειμένου με αυτό της Ντυράς στοχεύει στη διείσδυση στην αντρική ψυχολογία μέσα από ένα γυναικείο βλέμμα ενισχύοντας έτσι τη διαλογικότητα και την πολυφωνικό-

⁴⁰ «Θα 'πρεπε να μην τη γνώριζες ρε ή θα 'πρεπε να τη συναντούσες παντού ταυτόχρονα.[...] Ή θα 'πρεπε να τη βρεις στον εαυτό σου. [...] Θέλεις να προσπαθήσεις να το συνηθίσεις αυτό το σώμα [...]που αντιστέκεται πολύ, αντιστέκεται πιο πολύ και απ' το κενό [...] Γιατί δεν την πληρώνεις; Δώσ' της λεφτά, πλήρωσέ τη και αυτή η γυναίκα θα σωπαίνει σαν τις γυναίκες των προγόνων της, θα σου είναι υποταγμένη, [...] θα είναι στο έλεός σου, όπως οι μοναχές στο έλεος του Θεού» (από τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση στο αρχείο του Εθνικού θεάτρου).

⁴¹ «Η Ακρόπολη γκρίζα, ο Παρθενώνας σταχτής, το Ερέχθειο ξερολιθιές σχιστόλιθου, τα προπύλαια χρώμα τσιμέντου και ο Ναός της Απτέρου Νίκης κοινός χωμάτινος τάφος για τα σπασμένα φτερά μας. Αθήνα ασφυκτιώ, Αθήνα αναγουλιάζω. [«Κάποτε ήσουν ένα αστέρι, έλαμψες για μια στιγμή στο στερέωμα και χάθηκαν για πάντα στο χάος της ιστορίας. Γράφει το πρωτότυπο κείμενο του Χάκκα. Μ. Χάκκας, *Απαντα*, Κέδρος, Αθήνα 2018] Τώρα γριά τσατσά, τρως σάμαλι και τουλούμπα, μασάς μπατιρόσπορους στο θερινό σινεμά και φτύνεις τα τσόφλια στο σβέρκο των ευυπόληπτων καταστηματαρχών, εμπορομανάβηδων, χασάπηδων και εργολάβων, που θέλουν ν' απαλλαχούν από τη ντροπή σου. [Τι δουλειά έχεις πια εσύ με αυτά τα ανθρωπάκια, το πνεύμα της ιδιοκτησίας και τις αντιπαροχές;] Τώρα κάθεσαι με το σούρουπο και δροσίζεσαι στα πεζοδρόμια, ενώ τα κορίτσια σου κατεβαίνουν με τα τσαντάκια στο χέρι για πιάτσα και συ με τα λεφτά της μεσιτείας πίνεις τη σουμάδα σου κι εγώ...πιάνω στο βλέμμα σου μια μεταμέλεια, σαν να λυπάσαι που ήσουν από γεννησιμιού σου μεσίτρια, ρουφιάνα και δοσίλογη. Πού η λεβεντιά και πού η λευτεριά σου; Πού τα κάλλη σου και τα στολίδια σου; Τίποτα δε μένει. Τώρα σοβαντίζεις τα ίχνη πολυβολισμών στο μέτωπό σου σαν γέριχο σκυλί που γλείφει τις πληγές του στην επούλωση. Τώρα τσακισμένη, εξουθενωμένη, περίθαλψη και λησμονιά των άγριων περιστατικών του ταξιδιού σου». (ανακτήθηκε από τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση στο αρχείο του Εθνικού θεάτρου).

⁴² Από το σκηνοθετικό σημείωμα του Γιάννου Περγλέχα.

⁴³ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic act*, Routledge, London – New York 1983.

⁴⁴ Γ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 314-316, 318.

τητα της παράστασης. Αυτό το αφηγηματικό «εσύ» (η απεύθυνση της αφηγήτριας σε δεύτερο πρόσωπο) προκαλεί ένα είδος αντιστροφής του αντρικού βλέμματος ανατρέποντας όλους τους έμφυλους διπολισμούς, που κυριαρχούν σε αισθητικό και ιδεολογικό επίπεδο στην ταινία του Κακογιάννη. Από την άλλη, η ένταξη της ασθματικής φωνής του Χάκκα, «του οδυνηρού αυτού παλμογράφου μιας Αθήνας, που αλλοίωσε το πρόσωπό της κατά την μετεμφυλιακή περίοδο»⁴⁵ σκοπεύει στη διεύρυνση της αφηγηματικής προοπτικής, ώστε να συμπεριλάβει όλους τους χαρακτήρες –αλλά και το θεατή– τονίζοντας τις μικροαστικές υποχωρήσεις με σαρκαστικό τρόπο και εγκαθιδρύοντας μια ρεαλιστική σχέση με το ελληνικό τοπίο, υπονομεύοντας έτσι το μυθικό αφήγημα της συνέχειας με το παρελθόν.

⁴⁵ Από το σκηνοθετικό σημείωμα του Γιάννου Περλέγκα.

Το μεγάλο μας τσίρκο του Καμπανέλλη: κείμενο και παράσταση, χρονικό συνυφασμένο με τα χρόνια της δικτατορίας

ΜΑΡΙΑ ΚΟΡΩΝΕΛΛΟΥ

«Θέατρο και θεατρικό σανίδι, ο χώρος που γίνεται το σπίτι του ηθοποιού, ένα σπίτι ανοιχτό σε όλους, ευάλωτο και εκπορθισμένο, εκεί που ενώνονται το πλήθος και η ερημιά, η κραυγή και η σιωπή, το άλγος και η ευφροσύνη, ο έρωτας και η άρνηση, ο Διόνυσος και ο Άδης».¹ Ένα έργο τέχνης, και κυρίως θεατρικό, πρέπει να χαρακτηρίζεται από τρία επίθετα: χρήσιμο, όμορφο, ενδιαφέρον· τα αντίθετά του, δηλαδή το άσχημο, το άχρηστο, το αδιάφορο, καθίστανται θανατηφόρα για κάθε πνευματική εργασία.² Είναι οι σκέψεις και οι στοχασμοί δυο σπουδαίων ηθοποιών του θεάτρου και του κινηματογράφου, της Τζένης Καρέζη και του Κώστα Καζάκου, που συνεργάστηκαν στενά με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη.

Η επαφή του Καζάκου με τον Καμπανέλλη έγινε, όταν ο ηθοποιός φοιτούσε στη σχολή Σταυράκου, αλλά και αργότερα, όταν συνεργάστηκε με το Θέατρο Τέχνης.³ Με την Καρέζη ο Καμπανέλλης γνωρίστηκε το 1956, όταν η ηθοποιός έπαιξε στο έργο του *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας*, στα πρώτα της βήματα στο Εθνικό θέατρο.⁴ Το 1963, με τη συγκρότηση του θιάσου της, ο Καμπανέλλης προτείνει το *Κουτό κορίτσι* και τη *Γειτονιά των αγγέλων*,⁵ ενώ το 1965 της ετοιμάζει το έργο *Βίβα Ασπασία*.⁶ Το 1971, ο θίασος Καρέζη-Καζάκου ανεβάζει το έργο *Ασπασία* στο θέατρο Γκλόρια· το 1973 *Το μεγάλο μας τσίρκο*· το 1974 *Το κουκί* και το *ρεβύθι* και το 1975 το έργο *Ο εχθρός λαός* στο θέατρο «Αθήναιον».⁷

Είναι μεγάλο προσόν ενός ηθοποιού, να πασχίζει να αφουγκραστεί τους υπερήχους της ηθοποιίας, τον αφρό, τον πυρήνα, συντονισμένο με τον αγώνα και την αγωνία, ανεβάζοντας ένα έργο όπως *Το μεγάλο μας τσίρκο*, μια προσφορά και μια μετάληψη στον τραυματισμένο ελληνικό λαό.⁸ Η ανάγκη ανεύρεσης μιας διόδου επικοινωνίας με το θεατρικό κοινό, που θα συνεισφέρει στην ενδυνάμωση και ανύψωση του ηθικού του, απασχόλησε από νωρίς το θίασο. Την περίοδο της δικτατορίας, οι στόχοι της επιλογής των έργων τους ήταν επικεντρωμένοι σε μια σαφή στρατηγική: να προσφέρουν στο θεατή τη δυνατότητα να δημιουργήσει άμεσες συναρτήσεις με την πολιτική κατάσταση. Έπρεπε να συγκεντρώνουν και να στρέφουν εναντίον της

¹ Τζένη Καρέζη, *Τετράδια ζωής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993, σ. 79.

² Ανδρέας Ροδίτης, «Η ζωή είναι στιγμές. Κώστας Καζάκος – Κωνσταντίνος Καζάκος», *EPT*, <https://www.youtube.com/watch?v=SPnCSKbDLVg>

³ Έπαιξε στην *Αυλή των θαυμάτων*, βλ. Γρηγόρη Ιωαννίδη, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 211.

⁴ [χ.σ.] «Θέατρο – Πρώτες παραστάσεις», http://www.kambanellis.gr/?page_id=36

⁵ Ζάχος Χατζηφωτίου, *Η Τζένη Καρέζη όπως τη γνώρισα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 1992, σ. 82, 93-94.

⁶ Το έργο «είχε θέμα την Αντίσταση, αγκαλιάστηκε θερμά από την ίδια και το κοινό, έπεσε όμως θύμα των κριτικών, που το θεώρησαν επαίσχυντη “ύβρη” για την Εθνική Αντίσταση, με αποτέλεσμα να κατεβεί μετά από λίγο καιρό», βλ. Μάκη Δελαπόρτα, *Τζένη Καρέζη. Το άρωμα μιας Ζωής*, Άγκυρα, Αθήνα 2003, σ. 90.

⁷ Καμπανέλλης, «Θέατρο – Πρώτες παραστάσεις», http://www.kambanellis.gr/?page_id=616

⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Προσωπολατρία*, Νόηση, Αθήνα 2013, σ. 40.

δικτατορίας όλες τις αρνήσεις, ακόμη και όσες κινητοποιούνταν από τα γέλια και τα χειροκροτήματα σε μια θεατρική παράσταση.⁹ Η αίθουσα του θεάτρου θα έπρεπε να λειτουργήσει ως αίθουσα σχολείου και μυστικών συνελεύσεων.¹⁰ Ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι πιο «αληθινός» και από την αλήθεια, για να καταφέρει να πείσει το κοινό και να επιτρέψει την ανάδυση των ακριβότερων ανθρώπινων υλικών, όπως τα αισθήματα, η ευγένεια, η ανθρωπιά και η δημιουργικότητα.¹¹ Η έννοια του ανθρώπου ως συνιστώσα οφείλει να προάγει έναν ωφέλιμο πολιτισμό. Τα επιλεγόμενα έργα έπρεπε να ταυτίζονται με την εξέλιξη, την ανύψωση, την πορεία προς τα πάνω, ώστε να αποτελούν παρακαταθήκη πολιτισμού, προερχόμενη από τον άνθρωπο-πολίτη.¹² Οι καλλιτέχνες όφειλαν να αποφεύγουν να επενδύσουν σε οτιδήποτε δημιουργούσε σύγχυση και καθήλωνε ή οδηγούσε προς τα πίσω τον άνθρωπο.¹³

Τα μηνύματα της δικτατορίας προς τους καλλιτέχνες ήταν αντιφατικά, καθώς υπόσχονταν την αρωγή στην τέχνη, ενώ κανείς από τους αρχηγούς της δε βρέθηκε σε θεατρική αίθουσα και συνακόλουθα δεν είχε παρακολουθήσει θεατρική παράσταση.¹⁴ Μια απαίδευτη θεατρικά πολιτική εξουσία καθόριζε το περιεχόμενο των θεατρικών κειμένων και παραστάσεων. Με κύριο μέλημα τη χειραγωγή των πολιτών «εργαλειοποιούσαν» την ιστορία κατά το δοκούν, προωθούσαν γεγονότα εορτών ιστορικής μνήμης, σε συνδυασμό με στρατιωτικές επιδείξεις και εμβλήματα με ανύπαρκτα καλλιτεχνικά οράματα.¹⁵ Ήταν σύνηθες φαινόμενο η λογοκρισία κυρίως στα αυταρχικά πολιτεύματα, αν ανατρέξουμε και στην περίοδο του Μεταξά με τους νόμους περί προληπτικής λογοκρισίας, τους οποίους επαναχρησιμοποίησαν εναντίον κυρίως των επιθεωρήσεων, τη δεκαετία του 1950.¹⁶ Η προληπτική λογοκρισία θεσπίστηκε και από την κυβέρνηση Παπαδόπουλου με την εγκύκλιο Α.Π. 2397/Δ (30.5.1967) και απευθύνθηκε στους διευθυντές των θιάσων και στους θιασάρχες.¹⁷ Αυτό είχε ως συνέπεια την ενεργοποίηση των κατοχικών νόμων, καθώς πλέον κάθε θεατρικός επιχειρηματίας έπρεπε να καταθέτει το κείμενο της παράστασης στην επιτροπή ελέγχου θεατρικών έργων με υποδείξεις, που, αν παραβιάζονταν, θα επερχόταν η ανάκληση της άδειας του θεάτρου ή ακόμα και το κλείσιμό του.¹⁸

Το 1971 δημιουργήθηκε το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών για αυστηρότερο έλεγχο της καλλιτεχνικής παραγωγής και, παράλληλα, επήλθε η διάλυση του ΣΕΗ.¹⁹ Από το πραξικόπημα μέχρι και το 1970 μεσολάβησε μια περίοδος, που χαρακτηρίστηκε ως «περίοδος της σιωπής», που τη διαδέχτηκε η ανάγκη των διανοομένων και των δημιουργών να συμμετέχουν σε εκδόσεις και πνευματικές εκδηλώσεις, εκφράζοντας τη διάθεση συσπείρωσης των δημοκρα-

⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Εισαγωγικό σημείωμα», *Το μεγάλο μας τσίρκο*, Το Βήμα, Αθήνα 2010, σ. 19.

¹⁰ Κώστας Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης* [ανέκδοτο χειρόγραφο], σ. 3.

¹¹ Παναγιώτης Φύτρας, «Ο Κώστας Καζάκος σε μια συνέντευξη ζωής», *Κανάλι Ένα*, 3 Δεκεμβρίου 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=3aMZmj8K1w0>

¹² Κώστας Καζάκος, *Διαπορώ και εξίσταμαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 72.

¹³ Καζάκος, *ό.π.*

¹⁴ Φίλιππος Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα: Το μεγάλο μας τσίρκο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η αφήγηση της ιστορίας σε χρόνο ενεστώτα», Ν. Χρυσόχοος – Μ. Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιακώβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 244.

¹⁵ Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Αθήνα 2015, σ. 18.

¹⁶ Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013, σ. 213.

¹⁷ Γεωργακάκη, *ό.π.*, σ. 215.

¹⁸ «Κατέθεταν παράβολο 1000 δραχ. για πλήρη επιθεώρηση και 100 δραχ. για κάθε αυτοτελές νούμερο», *ό.π.*

¹⁹ Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης*, σ. 21.

τικών πολιτών και την αντίθεσή τους στη δικτατορία.²⁰ Δημιουργοί, ηθοποιοί και θεατρικό κοινό μετέχουν σε ένα νέο θεατρικό κώδικα, που εμπεριέχει λανθάνοντα μηνύματα διαμαρτυρίας μέσα στην ερμηνεία, τη σκηνική συμπεριφορά, την κίνηση ή το κοστούμι, ώστε να δυσχεραίνει την αποκωδικοποίησή τους από το δικτατορικό καθεστώς.²¹ Είναι αξιοθαύμαστος ο αγώνας, το πείσμα και η επιμονή των θιασαρχών έναντι της λογοκρισίας της εποχής.

Στο έργο του Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*, ο τίτλος του έργου υπαινίσσεται ειρωνεία σε βάρος της πολιτικής κατάστασης του τόπου. Ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας τη λέξη «τσίρκο», επιδίωκε να καταδείξει την καπήλευση της ιστορίας και του ιδεολογήματος του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού, που προωθούσε η δικτατορία.²² Ο Καμπανέλλης κατάφερε να παραπλανήσει την επιτροπή λογοκρισίας και να αποκρύψει τις αντιδικτατορικές συνδηλώσεις του έργου, καταθέτοντας τα επεισόδια σε διαφορετική σειρά και αποσπασματικά, και στη συνέχεια υπέβαλε 13 επιπλέον επεισόδια με έκδηλο αντικαθεστωτικό μήνυμα, ώστε να λογοκριθούν εκείνα, να αφαιρεθούν, διασώζοντας αυτά που αρχικά ήθελε.²³ Το έργο ήταν σπονδυλωτό με σατιρικά κείμενα και έθιγε τα δεινά και τις πληγές της Ελλάδας, τα σκάνδαλα, τις προδοσίες, τις εθνικές καταστροφές μέσα από μια ιστορική αναδρομή.²⁴

Υποβλήθηκε με το πλαστό διαβατήριο του πλαστού ιστορικού έργου, με επεισόδια που λειτούργησαν ως αλεξικέραυνα καταδικασμένα να θυσιαστούν στο βωμό της λογοκρισίας, ώστε να διασωθούν εκείνα, που θα μετέφεραν τα μηνύματα στο κοινό, κινητοποιώντας τα συχνά μέσα από τα γέλια και τα χειροκροτήματα στην παράσταση.²⁵ Οι χαρακτήρες του έργου «Ρωμικός» και «Ρωμιάκι» προστέθηκαν την τελευταία στιγμή, γιατί οι θιασάρχες είχαν το φόβο, μήπως ο κόσμος δε γνώριζε κάποια ιστορικά γεγονότα. Έτσι, τα κείμενα των δυο χαρακτήρων, μεταβατικά και επεξηγηματικά, θα συνηγορούσαν στην κατανόηση των ιστορικών στιγμών, συνδεόμενες με έναν λαϊκό και επιθεωρησιακό τρόπο.²⁶ Το κωμικό και το δραματικό στοιχείο αλληλοεπédρασαν αποτελεσματικά, ώστε στα σημεία που το γέλιο ήταν εμφανές, να επέλθει κι ο προβληματισμός ή ακόμη κι ένα δάκρυ, τόσο για τους θεατές όσο και για τους ηθοποιούς. Στο επεισόδιο της Μικράς Ασίας υπήρχε τόσο έντονη συγκινησιακή φόρτιση, που ο Καζάκος δεν μπορούσε να σηκώσει τα μάτια από τη συγκίνηση και τα δάκρυα, όσο έπαιζε η Καρέζη.²⁷ Ο Καμπανέλλης, σε ένα άλλο επεισόδιο, είχε εμπνευστεί από το μύθο του Κρόνου, που τρώει τα παιδιά του και παρομοίασε την ελληνική ιστορία με τον Κρόνο:²⁸ Στη συνείδησή του, η Ελλάδα ήταν ο Κρόνος, που τρώει τα παιδιά του.²⁹ Η τοποθέτηση των δυο φιδιών σε κυρίαρχη θέση αποτέλεσε ένα σημαίνον σύμβολο, που αποσκοπούσε στην αποκωδικοποίηση του σημαινομένου από τον θεατή.³⁰

²⁰ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Η δικτατορία και η μεταπολίτευση: τα πολιτικά χρόνια», *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 132.

²¹ Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 133.

²² Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 245.

²³ Χάγερ, *ό.π.*, σ. 251.

²⁴ Δελαπόρτας, Τζένη Καρέζη. *Το άρωμα μιας ζωής*, σ. 112.

²⁵ Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, σ. 18-19.

²⁶ Δημήτρης Μανιάτης, «Ένας δίσκος, μια ιστορία: 1974, *Το μεγάλο μας τσίρκο*», *Τα Νέα*, 8 Αυγούστου 2013.

²⁷ [χ.σ.] «Η ζωή της Τζένης Καρέζη», *Η μηχανή του χρόνου*, 25 Απριλίου 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=TUPUJT7koI>

²⁸ Μανιάτης, «Ένας δίσκος, μια ιστορία».

²⁹ Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 6.

³⁰ Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, σ. 19.

Ο συγγραφέας, απομυθοποιώντας την ιστορία, την πλασιώνει σε ένα ηρωικό επίπεδο, στο επίπεδο του πολίτη, καθώς ο θεματικός άξονας του κειμένου λειτουργεί ως συγκάλυψη του πολιτικού λόγου.³¹ Η κειμενική πικρή αίσθηση μέσω του αυτοσαρκασμού για το ιστορικό κοσμοθέατρο του ελληνικού έθνους, ενός παρελθόντος, που προπαγάνδιζε το καθεστώς, δεν έγινε αρχικά αντιληπτή από τη χούντα, που τη θεώρησε άσχετη με την ελληνική παράδοση.³² Μέρα παρά μέρα οι θιασάρχες και ο συγγραφέας οδηγούνταν στο στρατιωτικό λογοκριτή για εξηγήσεις. Τα κείμενα, όμως, ήταν αλληγορικά και τα αντιχουντικά μηνύματα διατυπώνονταν με υπονοούμενα, καθώς, για παράδειγμα, ο χαρακτήρας του Κολοκοτρώνη ήταν υπεράνω υποψίας και, παρόλο που οι λογοκριτές ανέλυαν, δεν έβρισκαν αντικαθεστωτικές εκφράσεις.³³ Ο μεγάλος δραματουργός σε μια δημοσίευσή του στα *Νέα*, το 1976 είχε καταθέσει, πως η παράσταση θύμιζε έναν κλεφτοπόλεμο, καθώς τη μια έκοβαν λόγια, την άλλη τα ξαναέβαζαν και ισχυρίζονταν στους λογοκριτές, πως ο ηθοποιός ξεχάστηκε και τα επανέλαβε.³⁴ Οι απανωτές διαταγές για περικοπές δεν κατάφεραν να μειώσουν την παραστασιακή δυναμική του έργου.³⁵ Σύμφωνα με το συγγραφέα, η απόδοση του όρου «πολιτικό έργο» στο *Μεγάλο μας τσίρκο* αφορά την έννοια του εθνικού επιπέδου του δημόσιου βίου και το βάθος των υπαρξιακών προβλημάτων μιας χώρας κι ενός λαού, χωρίς παραταξιακή και κομματική χροιά.³⁶ Άλλωστε η στάση σε μια χούντα δε θεωρείται κομματική, αλλά εθνική, ανθρωπιστική, ηθική.³⁷

Ο Καμπανέλλης έγραφε με το χέρι και ήταν τόσο εξοντωτικά όσα πέρασε με τις προσθαιρέσεις κι επεξεργασίες των επεισοδίων, για να ξεγελάσει τους λογοκριτές, αλλά και με τα συνδετικά επεισόδια των χαρακτήρων Ρωμιός και Ρωμιάκι, που έπαθε υπερκόπωση κι έμεινε ένα μήνα στο κρεβάτι, για να αναρρώσει.³⁸ Στα χειρόγραφα του έβαλε την αφιέρωση: «Ο ένας στους άλλους δύο».³⁹ Όταν οι λογοκριτές συνειδητοποίησαν ότι είχαν εγκρίνει ένα αντιστασιακό έργο, τότε άρχισε ο μεγάλος πόλεμος νεύρων.⁴⁰ Ανάμεσα στο κοινό κυκλοφορούσαν χαφιάδες, που σημείωναν σε ένα χαρτί σε ποια επεισόδια και σε ποιες ατάκες το γέλιο και το χειροκρότημα ήταν επικών διαστάσεων.⁴¹ Τα μετέφεραν όλα στους συνταγματάρχες, οι οποίοι καλούσαν τους θιασάρχες, για να αφαιρέσουν τις επικίνδυνες ατάκες και τους απειλούσαν πως θα κατεβάσουν όλο το έργο, χωρίς αποτέλεσμα, όμως, γιατί οι θιασάρχες είχαν βρει τον τρόπο να τους χειρίζονται προς όφελός τους.⁴²

Το έργο ανέβηκε τη θερινή περίοδο του 1973 στο «Αθήναιον» και τη χειμερινή στο «Ακροπόλ» με απίστευτη ανταπόκριση από τους θεατές και το φοιτητικό κοινό· άλλωστε, η τοποθεσία του θεάτρου απέναντι από το Πολυτεχνείο ήταν ευνοϊκή.⁴³ Η χούντα συνδύασε τα

³¹ Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 244.

³² Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Καμπανέλλη: Το μεγάλο μας τσίρκο, Το κουκί και το ρεβύθι, Ο εχθρός λαός», *Θέματα λογοτεχνίας* 30 (2005), σ. 60.

³³ [χ.σ.] «Η ζωή της Τζένης Καρέζη».

³⁴ Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, σ. 17.

³⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 18.

³⁶ Εύη Κυριακοπούλου, «Η ζωή είναι αλλού – Συνέντευξη Ιάκωβου Καμπανέλλη», *EPT – Τμήμα Νεανικών και Επικοινωνιακών Προγραμμάτων*, 2004 <https://www.youtube.com/watch?v=2Bq45vIlbpw>

³⁷ Στο ίδιο.

³⁸ Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 4.

³⁹ Καζάκος, *ό.π.*, σ. 12.

⁴⁰ [χ.σ.] «Η ζωή της Τζένης Καρέζη».

⁴¹ Στο ίδιο.

⁴² «Η συνηθισμένη απειλή ήταν: “Η κατεβάζετε αμέσως το έργο ή πατάω αυτό το κουμπί και σε δυο ώρες είστε στη Γυάρο”», όπως αναφέρει ο Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 16.

⁴³ Δελαπόρτας, *Τζένη Καρέζη*, σ. 111.

συλλαλητήρια που γίνονταν με τις παραστάσεις του *Τσίρκου* και στις 22 Νοεμβρίου 1973 συλλαμβάνουν την Καρέζη και λίγο αργότερα και τον Καζάκο.⁴⁴ Το καλοκαίρι του 1974 η παράσταση ανεβαίνει ξανά, με την τιμητική προσθήκη ενός ακόμη κομματιού, «Το προσκύνημα», για την πιο ανιδιοτελή και ηρωική πράξη της μεταπολεμικής Ελλάδας, το Πολυτεχνείο.⁴⁵ Τη χειμερινή περίοδο 1975-1976, ο θίασος περιόδευσε σε όλη την Ελλάδα και την Κύπρο με τα έργα *Το μεγάλο μας τσίρκο* και *Ο εχθρός λαός*, σημειώνοντας τεράστια απήχηση και συγκινητικές εκδηλώσεις του κοινού. Στην Κύπρο είχαν συνομιλία με το Μακάριο, που τους εκτιμούσε και έδωσαν παραστάσεις υπέρ των θυμάτων του «Αττίλα».⁴⁶ Συγκεκριμένα, η αρχή της περιοδείας έγινε στη Θεσσαλονίκη, όπου πήραν το ρίσκο και έκλεισαν το «Παλαί ντε Σπορ» με 7.500 καθίσματα, που κατάφεραν να το γεμίσουν ασφυκτικά αφήνοντας απέξω 500 θεατές.⁴⁷ Το χειροκρότημα του κόσμου προκάλεσε τεράστιο ηχητικό αποτέλεσμα, σαν τους πανηγυρισμούς του κόσμου στο αρχαίο Κολοσσαίο,⁴⁸ αλλά έτυχε τεράστιας αποδοχής κι από τις άλλες πόλεις της Ελλάδας με ένθερμο κοινό. Έτσι σε πόλεις με Μικρασιατικό κόσμο, όταν έπαιζαν το επεισόδιο της προσφυγιάς, με τις αναγγελίες του Ερυθρού Σταυρού για τα χαμένα παιδιά, ο κόσμος σηκωνόταν όρθιος και έκλαιγε με αναφιλητά.⁴⁹ Σε Τρίκαλα, Καρδίτσα, Γρεβενά και Κοζάνη, οι ασπρομάλληδες της Κατοχής στέκονταν προσοχή κι έκλαιγαν στο ανάλογο επεισόδιο, όπως σε Πελοπόννησο, Καλαμάτα, Τρίπολη, Γιάννενα και Άρτα, στο επεισόδιο με τους παλατιανούς, άνθρωποι μεγάλης ηλικίας πετάγονταν και φώναζαν «αίσχος!», ενισχύοντας την ταύτιση και τη διάδραση με το έργο.⁵⁰ Στην Κύπρο έπαιξαν στην Ορμίδα με προσέλευση γύρω στους 6000-7000 θεατές και συνέβαλαν στην οικονομική ενίσχυση των προσφύγων.⁵¹ Το χειμώνα του 1975 η παράσταση ταξίδεψε στη Δυτική Γερμανία, καθώς είχαν λάβει γράμματα από τους Έλληνες μετανάστες και έπαιξαν σε 62 πόλεις και χωριά της Δυτικής Γερμανίας, προσαρμόζοντας την παράσταση από τις τεράστιες σάλες των θεάτρων μέχρι και μέσα στα καφενεία.⁵²

Ίσως αναρωτηθεί κανείς γιατί δεν ξαναπαίχτηκε το έργο πέρα από ερασιτεχνικές ή σχολικές παραστάσεις, ενώ επαγγελματικά σημειώνεται μια παραγωγή το 2012 από το ΚΘΒΕ, σε σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη.⁵³ Πώς, όμως, να αναβιώσεις ένα έργο τόσο πολύσημο, όταν αυτό αλλά και η παράσταση συνολικά υπήρξαν τόσο σημαντικά για τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, όταν η ενότητα και η συλλογικότητα των καλλιτεχνών ήταν χαρακτηριστική για τη δεδομένη ιστορική συγκυρία;⁵⁴ Για τον Καμπανέλλη το έργο δεν χρειαζόταν να παιχτεί ξανά, καθώς ήταν γραμμένο για εκείνη την εποχή, που με την υπαινικτικότητα της γλώσσας ενάντια στο καθε-

⁴⁴ «Η Καρέζη οδηγήθηκε στην ΕΣΑ Φιλαδέλφειας, ακολούθησαν ανακρίσεις, μεταφορά στο ΕΑΤ, ξανά ανακρίσεις, προσπαθώντας να της εκμηδενίσουν το ηθικό», βλ. Δελαπόρτας, *Τζένη Καρέζη*, σ. 113.

⁴⁵ Μανιάτης, «Ένας δίσκος, μια ιστορία».

⁴⁶ Δελαπόρτας, *Τζένη Καρέζη*, σ. 117.

⁴⁷ Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 42.

⁴⁸ «Το Σαββατοκύριακο στη Θεσσαλονίκη, την παράσταση παρακολούθησαν υπεράριθμοι θεατές, ακόμη και όρθιοι, ανεβάζοντας τον αριθμό σε 52.000 θεατές», βλ. Καζάκος, *ό.π.*

⁴⁹ Δελαπόρτας, *Τζένη Καρέζη*, σ. 42.

⁵⁰ Δελαπόρτας, *ό.π.*

⁵¹ Δελαπόρτας, *ό.π.*, σ. 43.

⁵² Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 44.

⁵³ «Σε μουσική Ξαρχάκου, προγραμματισμένο να παιχτεί για δύο μήνες στο Βασιλικό Θέατρο και στην Αθήνα στο θέατρο Ακροπόλ και για δυο παραστάσεις στο Ηρώδειο», βλ. [χ.σ.] «Ο Κώστας Καζάκος αιτιολογεί το “όχι” στο *Μεγάλο μας τσίρκο*», *Το Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 2011, <https://www.tovima.gr/2011/09/13/culture/o-kwstas-kazakos-aitiologei-to-oxi-sto-megalo-mas-tsirko/>

⁵⁴ Μαριλένα Αστραπέλλου, «Ζάφος Ξαγοράρης: Η τελευταία “Παράσταση” του “Αθήναιον”», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 2016, <https://www.tovima.gr/2016/12/02/culture/zafos-ksagoraris-i-teleytaia-parastasi-toy-athinaion/>

στώ, υπηρέτησε το σκοπό του.⁵⁵ Για τον Καζάκο ήταν οι ιστορικές συγκυρίες, που ξεπέρασαν το καλλιτεχνικό γεγονός και το μετέτρεψαν σε πολιτικοκοινωνικό, καθώς ο λαός το προκάλεσε.⁵⁶ Χαρακτηρίστηκε ως μια μείζων αντιδικτατορική εκδήλωση σύμφωνα με τον Πούχνερ.⁵⁷ Είχε ζητηθεί από τον Καζάκο να σκηνοθετήσει την παράσταση του 2012, όμως είχε επιφυλάξεις, γιατί *Το μεγάλο μας τσίρκο* του 1973 αποτελούσε την ψυχή της λαϊκής συνείδησης της εποχής του.⁵⁸ Η παλιά παράσταση ταυτιζόταν με βαριά ευθύνη για τις εικόνες, που είχε συγκρατήσει στη μνήμη του το κοινό, από την εποχή του 1973, καθώς το 50% της επιτυχίας το έφερε μαζί του το ίδιο το κοινό, ως αποσκευή του, ως ανάγκη της εποχής.⁵⁹ Η Καρέζη σε παλιά της συνέντευξη το 1976 στον *Ταχυδρόμο* είχε εκμυστηρευτεί: «Το πιο πολύτιμο πράγμα, που έχω ζήσει, είναι το *Μεγάλο μας τσίρκο*. Και όταν πεθαίνω, αυτό θα θυμάμαι».⁶⁰ Δήλωση, την οποία επρόκειτο να επαναλάβει στο περιοδικό *Εικόνες*, περίπου δέκα χρόνια αργότερα, εξηγώντας το γιατί: «Ήταν μέσα στη χούντα. Και δεν ήταν θέμα ερμηνείας, ήταν πολιτικό γεγονός. Ζήσαμε τότε στιγμές, που δεν τις έχουν ζήσει πολλοί ηθοποιοί. Ήταν ένα μεθύσι με δύο χιλιάδες ανθρώπους κάθε μέρα». Το γεγονός πως το ελληνικό κοινό δεν ερχόταν μόνο να παρακολουθήσει μια παράσταση με τους αγαπημένους του ηθοποιούς, αλλά και για να εκφράσει παράλληλα και μια πολιτική στάση και αντίδραση, είναι εμφανές από τον τρόπο που έκοβαν τα εισιτήριά τους στο ταμείο του θεάτρου και ρωτούσαν την υποψιασμένη υπάλληλο, αν «εδώ ψηφίζουν» ή ζητούσαν «καλές ψήφους».⁶¹ Στις μέρες μας θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως επιβιώνει ως ένα έργο μνήμης και αναφοράς, όπως επισημαίνει ο Γιώργος Πεφάνης.⁶² Το φάντασμα μιας παράστασης, που επιστρέφει για να υποδηλώσει αφενός το παρελθόν μιας πολιτικής κουλτούρας, που πίστευε στις ατομικές ελευθερίες και στη λαϊκή κυριαρχία, και αφετέρου το παρόν, που καλούμαστε επιτακτικά να νοηματοδοτήσουμε.⁶³

Ο Κώστας Καλατζής αναφέρει: «Ήταν κάτι αληθινά μεγάλο. Είμαι πολύ τυχερός που το έζησα. Τέτοια ώρα τη ζει κανείς μια φορά μόνο στη ζωή του... Λαός και θεατρίνοι γίνηκαν "ένα" και με αφορμή μόνο το θεατρικό λόγο, παίζανε κι οι δύο το ρόλο τους με ένα πάθος απερίγραπτο. Ήταν ένα ξεχείλισμα πίκρας, αγανάκτησης, πείσματος, καημού, θρήνου, απόφασης, ελπίδας».⁶⁴ Κατά τον Παράσχο, ο Καμπανέλλης κατορθώνει να δώσει, χωρίς δημαγωγίες και ρηχές συγκινήσεις, τον παλμό των γεγονότων και να υπογραμμίσει την ευγένεια, τη μεγαλοψυχία και την αντρευσύνη του πονεμένου και προδομένου λαού μας, που, με τις δημιουργικές δυνάμεις του, δε χάνεται μέσα στους αιώνες, παρ' όλες τις αντιξοότητες, που κάθε τόσο τον βρίσκουν.⁶⁵ Τα επεισόδια, που αντλούνται από το ιστορικό περιθώριο, είναι κατά το Γεωργουσόπουλο και

⁵⁵ Εύη Κυριακοπούλου, «Η ζωή είναι αλλού».

⁵⁶ Ηρώ Στ. Μπουσούνη, «Ο Κώστας Καζάκος μας μιλάει για το *Μεγάλο μας Τσίρκο*», *Umano.gr*, <https://umano.gr/o-kostas-kazakos-mas-milaei-gia-to-megalo-mas-tsirko/>

⁵⁷ Βάλτερ Πούχνερ, *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 118.

⁵⁸ [χ.σ.] «Ο Κώστας Καζάκος αιτιολογεί το "όχι" στο *Μεγάλο μας τσίρκο*», *ό.π.*

⁵⁹ [χ.σ.] «Ο Κώστας Καζάκος αιτιολογεί το "όχι" στο *Μεγάλο μας τσίρκο*», *ό.π.*

⁶⁰ Στέλιος Κοντέας, «25 χρόνια χωρίς την Τζένη Καρέζη», *Το Βήμα*, 24 Ιουλίου 2017, <https://www.tovima.gr/2017/07/24/vimagazino/25-xronia-xwris-tin-tzeni-karezi/>

⁶¹ Μανιάτης, «Ένας δίσκος, μια ιστορία».

⁶² Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το φάντασμα μιας παράστασης», *Το Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 2012, <https://www.tovima.gr/2012/10/07/opinions/to-fantasma-mias-parastasis/>

⁶³ Πεφάνης, *ό.π.*

⁶⁴ Κώστας Καλατζής, όπως παραπέμπεται στο http://www.kambanellis.gr/?page_id=628

⁶⁵ Γιάννης Παράσχος, όπως παραπέμπεται στο http://www.kambanellis.gr/?page_id=628

λαϊκότερα και βολικότερα για να εισαχθούν στο σατιρικό χώρο.⁶⁶ Η τέχνη προετοιμάζει μια επανάσταση και οι θεατές του *Μεγάλου μας τσίρκου*, μέσα από την πολιτική αφύπνιση του έργου, καλούνταν να αποκτήσουν την ιστορική τους συνείδηση, να επιδιώξουν την έλευση του πληρώματος της ειρήνης και της ελευθερίας.⁶⁷ Ο «ερεθισμός» του κοινού διέγειρε τους ηθοποιούς, καθώς μεταβιβαζόταν στη σκηνή και από τη σκηνή στην πλατεία και αμφίδρομα.⁶⁸

Σύμφωνα με τον Καζάκο, οι μέρες που έζησαν δεν μπορούν να περιγραφούν, γιατί ο κόσμος, τους πήρε σαν ένα τεράστιο φουρτουνιασμένο κύμα και τους πήγε, όπου είχε αποφασίσει.⁶⁹ Στο ανέκδοτο χειρόγραφο του καταθέτει:⁷⁰

«Οι πρωταγωνιστές του *Μεγάλου μας Τσίρκου* αποθεώθηκαν, πριν μιλήσουν. Είναι φανερό ότι το κοινό ήξερε τι ήρθε να δει. Σαν να είχε ξαναδεί την παράσταση. Σαν να είχε γράψει το ίδιο τα κείμενα. Σαν να είχε προσχεδιάσει τις αντιδράσεις του. Πού θα γελάσει, πού θα κλάψει, πού θα ενθουσιαστεί. Επέβαλε στους ηθοποιούς τότε θα κάνουν παύση τότε θα μιλήσουν. Το κοινό έφερε *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* από το σπίτι του».

Τα συνθήματα της μεγαλειώδους παράστασης του *Μεγάλου μας τσίρκου*, «Ψωμί, παιδεία, ελευθερία» και «Φωνή λαού, οργή Θεού», πέρασαν από το Πολυτεχνείο διαχρονικά στην Ιστορία. Ο κοφτερός σχολιασμός της ελληνικής περιπέτειας, της παθογένειας του ελληνικού κράτους σε συνδυασμό με την απόδοση του έργου ως καλλιτεχνικού συμβόλου του αντιδικτατορικού αγώνα και του αγώνα κατά της φίμωσης του λόγου, του προσδίδουν ιστορική αξία και το καθιστούν επίκαιρο ανάγνωσμα στις μέρες μας.⁷¹

⁶⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, όπως παραπέμπεται στο http://www.kambanellis.gr/?page_id=628

⁶⁷ «Ο Καμπανέλλης αφηγείται την Ιστορία στον Ενεστώτα της πραγματικότητας επιχειρώντας να προσκαλέσει και να προκαλέσει τους θεατές, να επιταχύνουν τις συνθήκες για την ειρήνη και την ελευθερία», βλ. Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόσχημα», σ. 251.

⁶⁸ «Όταν πραγματοποιήθηκαν οι παραστάσεις μετά την ελευθέρωση των θιασαρχών, ο κόσμος έρανε τη σκηνή με κόκκινα τριαντάφυλλα, καθώς έπεφτε η αυλαία, γεγονός που έκανε την Καρέζη, να αναφωνήσει: “Ναι, μπορώ να ξανακάνω φυλακή, αν χρειαστεί, μπορώ να ξαναπάω”», βλ. [χ.σ.] «Η ζωή της Τζένης Καρέζη».

⁶⁹ Καζάκος, *Το χρονικό μιας παράστασης*, σ. 34.

⁷⁰ Καζάκος, *ό.π.*, σ. 14.

⁷¹ Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, σ. 18.

Το φως στην *Ηλικία της νύχτας* (1959): Όψη και αφήγηση

BALENTINA TAMIOΛAKH

Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα εισήγηση ήταν η ανακάλυψη μιας σειράς από μακέτες της *Ηλικίας της νύχτας* στο αρχείο του σκηνογράφου Γιάννη Στεφανέλλη που φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη.¹ Από τη μελέτη των αρχείων προκύπτουν συμπεράσματα γύρω από τη χρήση του σκηνικού φωτισμού και τη σύνδεσή του με τη σκηνογραφία του έργου. Η *Ηλικία της νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο «κυκλικό» θέατρο του Θεάτρου Τέχνης το 1959,² δηλαδή σε μια εποχή όπου στο ελληνικό θέατρο ο σχεδιαστής φωτισμών δεν αναγνωριζόταν ως ξεχωριστή ειδικότητα. Ο τεχνικός εξοπλισμός ήταν υποτυπώδης και η ύπαρξη κάποιου εξειδικευμένου προσώπου, που να αναλαμβάνει την καλλιτεχνική ευθύνη του φωτισμού, δεν ανήκε στις προτεραιότητες των θιάσων. Υπεύθυνοι του φωτισμού ήταν ασφαλώς οι ηλεκτρολόγοι, οι αρμοδιότητες των οποίων περιορίζονταν συνήθως σε τεχνικά ζητήματα, συγκεκριμένα στην εκτέλεση και όχι στη σύλληψη της ιδέας του φωτισμού. Η καλλιτεχνική άποψη γύρω από το σκηνικό φωτισμό ανήκε είτε στους σκηνοθέτες, είτε στους σκηνογράφους, οι οποίοι καθοδηγούσαν τους τεχνικούς, ώστε να επιτύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Σήμερα, η ειδικότητα του σχεδιαστή και της σχεδιάστριας θεατρικού φωτισμού είναι σαφώς πιο περίπλοκη, διότι συνδυάζει πολλές ιδιότητες. Η μελέτη του βαθύτερου νοήματος ενός έργου –άλλοτε αποκλειστική ευθύνη του σκηνοθέτη– και η μεταφορά του επί σκηνής μέσω της εικαστικής γλώσσας –άλλοτε αποκλειστικό προνόμιο του σκηνογράφου– είναι λειτουργίες οι οποίες σήμερα όχι μόνο συμπίπτουν στο ρόλο του σχεδιαστή φωτισμού, αλλά μάλιστα καθορίζουν, σε μεγάλο βαθμό, τις επιλογές του. Οι σχεδιαστές φωτισμού πλέον μελετούν οι ίδιοι, ερευνούν, σχεδιάζουν, παρουσιάζουν τις προτάσεις τους σε σκηνοθέτες και σκηνογράφους και άρα συμμετέχουν, έστω και έμμεσα, στη λήψη των καλλιτεχνικών αποφάσεων. Επιπλέον, γνωρίζουν την απαραίτητη τεχνική γλώσσα, ώστε να μπορούν να καθοδηγούν τους ηλεκτρολόγους, τους τεχνικούς και τους προγραμματιστές φωτισμού, οι οποίοι συμβάλλουν από τη δική τους θέση στην υλοποίηση του σχεδιασμού.

Πρώτο στάδιο της έρευνας για την *Ηλικία της νύχτας* ήταν η αναζήτηση τεκμηρίων της ειδικής επιμέλειας των φωτισμών από τον ίδιο το σκηνογράφο. Δυστυχώς δεν εντοπίστηκε

¹ Δύο από αυτές τις μακέτες έχουν δημοσιευτεί ξανά στο παρελθόν, δίπλα σε άλλα αντιπροσωπευτικά έργα του καλλιτέχνη, βλ. Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1987, σ. 298-309· Αναστασία Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου, 1930-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 199-203. Και στα δύο βιβλία γίνεται ειδική επισήμανση για την ενασχόληση του σκηνογράφου με το θεατρικό φωτισμό.

² Συντελεστές: Γιάννης Στεφανέλλης (σκηνικός διάκοσμος), Μάνος Χατζηδάκης (μουσική), Κάρολος Κουν (σκηνοθεσία). Διανομή: Γιάννης Φέρτης (Δημήτρης), Τάνια Σαββοπούλου (Μαρίνα), Κώστας Μπάκας (Καράς), Γιώργος Λαζάνης (Πέτρος), Θεόδωρος Κατσαδράμης (Χρήστος), Αγγέλικα Καπελάρη (κα Καρά), Γιώργος Κωνσταντίνου (Σαρρή), Δημήτρης Χατζημάρκος (Μέξης) [στο πρόγραμμα: «ένας κύριος στον πάγκο»], Μηνάς Χρηστίδης (Κίμων), Εκάλη Σώκου (Καίτη), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Ντίνος), Αναστασία Πανταζοπούλου (Γριά), Μαρία Μαρμαρινού (Άννα), Χρήστος Δοξαράς (Γέρος).

κάποιο τεύχος φωτισμού.³ Εντοπίστηκαν ελάχιστες φωτογραφίες και μάλιστα ασπρόμαυρες, που δεν περιλαμβάνουν πληροφορίες για τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν στους φωτισμούς. Επιπλέον, ο φακός εστιάζει μόνο στα πρόσωπα των ηθοποιών· η απουσία ενός απομακρυσμένου κάδρου, που να φανερώνει τη σκηνογραφία σε όλη της την έκταση, δεν επιτρέπει να διασταυρώσουμε αν η μακέτα του Στεφανέλλη υλοποιήθηκε αυτούσια. Το φως και οι σκιές στα πρόσωπα μας δίνουν κάποιες ενδείξεις για την κατεύθυνση του φωτισμού. Μακέτες κοστούμιών, επίσης, δε βρέθηκαν. Στις κριτικές της εποχής βρίσκουμε κάποιες θετικές μεν, αλλά πολύ σύντομες αναφορές στα σκηνικά.⁴ Στο φωτισμό δεν εντοπίστηκε καμία αναφορά. Την ίδια στιγμή, οι μακέτες των σκηνικών του Στεφανέλλη για το έργο είναι αποκαλυπτικές. Έντονες φωτοσκιάσεις, ειδικά εστιασμένοι φωτισμοί και γεωμετρικά σχήματα που παραπέμπουν σε σύγχρονες πρακτικές, φανερώνουν μια αρκετά προσεγμένη προσέγγιση. Επομένως, η παρούσα μελέτη θα εστιάσει περισσότερο στις προθέσεις του σχεδιαστή και λιγότερο στο τελικό σκηνικό γεγονός. Άλλωστε, η τελική μορφή μιας παράστασης συνήθως εκφράζει και τις τελικές επιλογές του σκηνοθέτη, κάτι που στην παρούσα μελέτη περίπτωσης δε θα μας απασχολήσει.

Στο βιβλίο της περί σημειωτικής, η Erika Fisher-Lichte επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στο φως και το φωτισμό στο θέατρο. Χρησιμοποιεί τον όρο φως, όταν αναφέρεται σε αυτό με την έννοια ενός συγκεκριμένου σημειακού συστήματος και τον όρο φωτισμός, όταν αναφέρεται στα τεχνικά μέσα που εξυπηρετούν την παραγωγή των σημείων αυτών.⁵ Η ανάλυση της *Ηλικίας της νύχτας*, η οποία ακολουθεί, είναι πιστή σε αυτό το διαχωρισμό.

Προκειμένου να κατανοήσουμε τις φωτιστικές επιλογές του Στεφανέλλη στην παράσταση *Η ηλικία της νύχτας*, θα ακολουθήσουμε τα πρώτα βήματα της διαδικασίας ενός σχεδιασμού φωτισμού. Με τον τρόπο αυτό, θα ανιχνεύσουμε πιθανές ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στη μέθοδο που ακολούθησε ο Στεφανέλλης και αυτή των σύγχρονων φωτιστών. Παράλληλα, θα δούμε με ποιο τρόπο η διαδικασία αυτή αποτυπώνεται στη σκηνογραφία του Στεφανέλλη. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στις φωτιστικές οδηγίες από το συγγραφέα και στις αναφορές σε στοιχεία φυσικού και τεχνητού φωτισμού, αυτόφωτες και ετερόφωτες πηγές. Μέσα από αυτή την ανάλυση προτείνεται και μια νέα πιθανή ερμηνεία του παράξενου τίτλου του έργου.⁶

³ Στο τεύχος φωτισμού συνήθως περιλαμβάνονται α) τεχνικά σχέδια σε κάτοψη και πλάγια όψη ή τομή, τα οποία υποδεικνύουν τις θέσεις των προβολέων και άλλες λεπτομέρειες, όπως π.χ. τεχνικές προδιαγραφές, πληροφορίες για το χρώμα φωτισμού και την εστίαση των φωτιστικών σωμάτων και β) μια λίστα με τις εντάσεις του φωτισμού, τους χρόνους και τα σημεία αλλαγής των σκηνών [αγγλ. *cuelist*]. Το τεύχος φωτισμού εξασφαλίζει την άρτια επανάληψη των φωτισμών ενός έργου σε μελλοντικό χρόνο, είτε αυτό πρόκειται να παιχτεί εντός έδρας, είτε σε περιοδεία.

⁴ «Η σκηνογραφία του Στεφανέλλη –κυριολεκτικά περιφνη– χαρακτηρίσε με τη λιτότητά της όλο το πνεύμα του έργου». Γεράσιμος Σταύρου, εφημ. *Αυγή*, 31 Ιανουαρίου 1959· «Τα δύο σκηνικά του έργου, όσο πλήρη τα επιτρέπει το κυκλικό θέατρο, είναι δημιουργήματα του κ. Γιάννη Στεφανέλλη». Στάθης Σπηλιωτόπουλος, εφημ. *Ακρόπολις*, 31 Ιανουαρίου 1959· «(...) πιστός στην παράδοση του Θεάτρου Τέχνης ο σκηνικός διάκοσμος του κ. Γιάννη Στεφανέλλη». Κλέων Παράσχος, εφημ. *Η Καθημερινή*, 3 Φεβρουαρίου 1959· «(...) λιτό, εκφραστικό σκηνικό (...)». Μάριος Πλωρίτης, εφημ. *Ελευθερία*, 4 Φεβρουαρίου 1959· «Ο σκηνικός διάκοσμος του κ. Στεφανέλλη καλοστημένος (...)». Περσεύς ο Αθηναίος, εφημ. *Νεολόγος Πατρών*, 6 Φεβρουαρίου 1959· «Ωραίο το σκηνικό του κ. Στεφανέλλη». Βάσος Βαρίκας, εφημ. *Τα Νέα*, 6 Φεβρουαρίου 1959· «Το σκηνικό του κ. Στεφανέλλη έξοχο». Ειρήνη Καλκάνη, εφημ. *Απογευματινή*, 10 Φεβρουαρίου 1959. Για την κριτική που ασκήθηκε στην *Ηλικία της Νύχτας* γενικά, βλ. Ρένος Αποστολίδης, «Η *Ηλικία της Νύχτας*, η κριτική και η κοινή γνώμη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959, τ. 50-51, σ. 138-141· Γεράσιμος Σταύρου «Προβλήματα του Νεοελληνικού Θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρίλιος 1959, τ. 52, σ. 185.

⁵ Erika Fisher-Lichte, *The Semiotics of Theater* (μετ. Jeremy Gains – Doris L. Jones), Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1992, σ. 110.

⁶ Για την ανάλυση του τίτλου της *Ηλικίας της νύχτας* που «δεν αποκωδικοποιείται εύκολα» βλ. Αθανάσιος

Όψη: Η πρακτική λειτουργία του φωτισμού

Η ευθύνη του φωτισμού στο Υπόγειο του Κουν, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Η διάταξη του θεάτρου και η απουσία αυλαίας ήταν σημαντικές προκλήσεις τόσο για τον σκηνοθέτη, όσο και για τον σκηνογράφο. Ο φωτισμός επίσης, σε λειτουργικό επίπεδο, απαιτούσε υψηλή τεχνική. Τα πρόσωπα θα έπρεπε να φωτίζονται ομοιόμορφα από όλες τις πλευρές θέασης, χωρίς να θαμπώνονται οι θεατές. Το Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης συνήθως περιγράφεται ως «κυκλικό», στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για μια τριμετωπική σκηνή (βλ. εικόνα 1α και 1β).⁷ Στη μελέτη της όψης μιας παράστασης, πιο ειδικά στην παρατήρηση του φωτισμού της, η ακρίβεια στην ορολογία είναι μείζονος σημασίας. Ο λόγος είναι απλός: σε τεχνικό επίπεδο, οι προκλήσεις της κυκλικής διάταξης είναι διαφορετικές από της τριμετωπικής σκηνής. Ο Στεφανέλλης δημιουργεί μια σκηνογραφία, η οποία είναι μεν «ανοιχτή» και χωρίς αυλαία, δεν περιβάλλεται όμως περιμετρικά από το κοινό. Σε επίπεδο φωτιστικής κάλυψης απαιτείται σχεδόν ο τριπλάσιος εξοπλισμός από αυτόν που θα βλέπαμε σε μια μετωπική σκηνή της ίδιας κλίμακας –δηλαδή ένα σύστημα προβολέων σε κάθε όψη– και όχι ο τετραπλάσιος, όπως θα συνέβαινε σε μια κυκλική διάταξη. Επιπλέον, η ύπαρξη φόντου διευκολύνει τους ειδικά εστιασμένους φωτισμούς στη σκηνή του δεύτερου μέρους (βλ. εικόνα 5), χωρίς να επηρεάζεται ο ρεαλιστικός χαρακτήρας του σκηνικού, κάτι που δε θα ήταν εφικτό σε μια αυθεντικά κυκλική σκηνή.

Το σκηνικό της *Ηλικίας της νύχτας* αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα που συνδέει τη δραματουργία του νεοελληνικού θεάτρου με την παράδοση του μονού σκηνικού.⁸ Εδώ το έργο αποτελείται από δύο εικόνες, οι οποίες μάλιστα γίνονται πολλαπλές με τη βοήθεια των φωτισμών. Η πρώτη εικόνα περιλαμβάνει ένα τυπικό αστικό σαλόνι και παράλληλα, στο ίδιο κάδρο, έναν εξωτερικό χώρο με ένα παγκάκι. Στη δεύτερη εικόνα διακρίνεται η κάμαρα του ισογείου, ένας ενδιάμεσος κοινόχρηστος χώρος ως σημείο μετάβασης και ο εξωτερικός χώρος, ο οποίος παραμένει ίδιος με πριν. Οι οδηγίες του Ιάκωβου Καμπανέλλη για το σκηνικό δείχνουν να έχουν τηρηθεί: «Δίφυλλη πόρτα με κρύσταλλα και παράθυρο που βλέπει προς την πλατεία».⁹ Η πρόταση του Στεφανέλλη περιλαμβάνει μια κεντρική, λεπτή κατασκευή, η οποία λύνει τα ζητήματα θέασης από όλες τις πλευρές του θεάτρου. Το παγκάκι του εξωτερικού χώρου τοποθετείται πάνω στο νοητό άξονα χιαστί, δηλαδή στον άξονα των λεγόμενων «τυφλών» σημείων, όπου δεν κάθονται θεατές. Η επιλογή αυτή δίνει τη δυνατότητα, ειδικά με τη χρήση του φωτισμού, να επιτυγχάνονται ομαλά οι απαραίτητες μεταβάσεις από τον εσωτερικό στον εξωτερικό σκηνικό χώρο, χωρίς να απαιτείται αλλαγή του σκηνικού. Το παγκάκι ενεργοποιείται φωτιστικά μόνο για τις εξωτερικές σκηνές. Όταν χρειαστεί, το φως που εστιάζει πάνω του σβήνει για να ανάψει κάπου άλλου, κατευθύνοντας έτσι την προσοχή των θεατών. Στους «τυφλούς» αυτούς άξονες

Μπλέσιος, «Ποίηση και Ζωή στην “Ηλικία της Νύχτας” του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Φιλολογική*, τ. 124, Κοράλλι, Αθήνα 2013, σ. 34-38. Επίσης, στο Βάλτερ Πούχνερ, «Η κρυφή γοητεία των τίτλων», *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 860-883. Για τους τίτλους στα έργα του Καμπανέλλη γενικά, βλ. Ζωή Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Πρακτικά του Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 2004), Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 97-107.

⁷ αγγλ. *thrust stage*.

⁸ Για την παράδοση του μονού σκηνικού βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της Αυλής», *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 175.

⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 2011 (1978), σ. 198.

διατηρούσε και ο Κουν τις βασικές κινήσεις των ηθοποιών, για να επιτύχει τη διαφορετική μεν, αλλά πάντοτε καλή θέαση από όλα τα καθίσματα του θεάτρου.¹⁰

Ο Στεφανέλλης ζωγραφίζει στη μακέτα μια δέση φωτός, για να οριοθετήσει τον εξωτερικό σκηνικό χώρο. Χρησιμοποιεί αυστηρή γεωμετρία, ένα σχηματισμό με διακριτά όρια, που στο θέατρο επιτυγχάνεται με τη χρήση ελλειψοειδούς προβολέα (βλ. εικόνα 3).¹¹ Αυτό φανερώνει ότι ο Στεφανέλλης γνώριζε τις δυνατότητες του φωτιστικού εξοπλισμού και ότι ήταν ενημερωμένος για τις διεθνείς τάσεις της εποχής. Όπως φαίνεται, δυστυχώς δεν υπήρχαν ελλειψοειδείς προβολείς στο Θέατρο Τέχνης το 1959. Στην παράσταση, τελικά, χρησιμοποιήθηκε ένα τμήμα δαπέδου σε λευκό χρώμα κάτω από το παγκάκι της πλατείας, το οποίο, σε αντίθεση με το μαύρο πάτωμα του θεάτρου, δημιούργησε ένα εφέ κοντά στην επιθυμητή προσομοίωση του φωτισμού ενός φανοστάτη.¹²

Ο Στεφανέλλης δεν υπέγραψε τους φωτισμούς στο πρόγραμμα της παράστασης η *Ηλικία της νύχτας*. Υποθέτουμε ότι αυτό συνέβη, επειδή αντιλαμβανόταν την ευθύνη του φωτισμού ως μέρος της δουλειάς του σκηνογράφου:

«Ο σκηνογράφος είναι ένας από τους πιο στενούς συνεργάτες του σκηνοθέτη. Από πολύ νωρίς συζητούν μαζί εκτενώς για την ερμηνεία που θα δοθεί στο έργο, για την κατάλληλη τεχνοτροπία που θα πρέπει να ακολουθήσουν, για τις ανάγκες της δράσης επί σκηνής και την αναγκαία διαρρύθμισή της, καθώς και για κάθε άλλη λεπτομέρεια, όπως τις ενδυμασίες, τα έπιπλα, τα αντικείμενα και κυρίως τους φωτισμούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποκρυσταλλώνουν τις απόψεις τους, όσον αφορά τους στόχους της ερμηνείας και της θεατρικής μορφής που θα δοθεί στο έργο. Ο σκηνογράφος είναι το πρόσωπο που θα υλοποιήσει αυτές τις ιδέες σε θέαμα. Μέσα στα πρώτα δευτερόλεπτα από το άνοιγμα της αυλαίας, πρέπει να έχει στείλει στην πλατεία το μήνυμα της παράστασης. Συνεννοείται με τους τεχνικούς σκηνής, τους ηλεκτρολόγους, τους ειδικούς του μηχανικού εξοπλισμού, για την αποτελεσματική χρήση του φωτισμού».¹³

Μια άλλη πιθανή εξήγηση μπορεί να είναι ότι το έργο δεν είχε να επιδείξει τίποτε το έντονα διακριτό ή εντυπωσιακό από πλευράς φωτισμού. Η Jean Rosenthal, πάντως, σημειώνει: «The most successful and brilliant work a lighting designer does is usually the less noticeable» («Η πιο επιτυχημένη και λαμπρή δουλειά που κάνει ένας σχεδιαστής φωτισμών είναι συνήθως η λιγότερο αντιληπτή»)¹⁴.

¹⁰ Δήμητρα Τσούχλου – Ασσαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Άποψη, Αθήνα 1985, σ. 112.

¹¹ Για τον ορισμό του ελλειψοειδούς προβολέα ή αλλιώς προβολέα προφίλ βλ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, *Τέχνη και φως: ζωγραφική, γλυπτική, θέατρο, αρχιτεκτονική*, Αντιώλη, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 136-137· Χριστίνα Θανάσουλα, *Θεατρικός φωτισμός. Ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις*, Creative Lighting, Αθήνα 2021, σ. 96.

¹² Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου, 1930-1960*, σ. 202.

¹³ Από τις σημειώσεις του Γιάννη Στεφανέλλη, Αρχείο Πάνου Αραβαντινού. Βλ. Φωφώ Μαυρικίου, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 32.

¹⁴ Jean Rosenthal - Lael Wertebaker, *The Magic of Light: The craft and Career of Jean Rosenthal. Pioneer in Lighting for the Modern Stage*, Little, Brown and Company – Theatre Arts Books, Boston – Toronto, 1972, σ. 3.

Αφήγηση: Η συμβολική λειτουργία του φωτός

Ο ορισμός ενός κανόνα, ο οποίος διέπει το βαθύτερο νόημα του έργου και μεταφράζεται σε σκηνικό φωτισμό, είναι η καρδιά της δραματουργίας του φωτισμού. Σύμφωνα με τον Yaron Abulafia δραματουργία του φωτισμού είναι «η ανάπτυξη της ποιητικής του φωτισμού στο χρόνο».¹⁵ Η ανάπτυξη αυτή γίνεται μέσω μιας αλληλουχίας σκηνών φωτισμού, οι οποίες εκφράζουν την κεντρική ιδέα που έχουν ορίσει οι καλλιτεχνικοί συντελεστές. Ο Στεφανέλλης ενσωματώνει την άποψη αυτή στον ορισμό του για το ρόλο της σκηνογραφίας γενικά:

«Το σκηνικό [...] αφ' ενός οργανώνει το χώρο της δράσης επί σκηνής και αφ' ετέρου αναπτύσσει με συμβατικά μέσα τη σκηνή, [...] με στόχο πάντοτε την αποκάλυψη και προβολή του μηνύματος που περιέχει το δράμα».¹⁶

Η μέθοδος αναζήτησης ενός κεντρικού νοήματος, το οποίο μπορούσε να μεταφραστεί σε σκηνικό φως, ήταν αρκετά δημοφιλής την ίδια περίοδο στην Αμερική. Ο Stanley McCandless είχε ήδη εκδώσει την περίφημη μέθοδό του για τον ομοιόμορφο φωτισμό σκηνής, στην οποία τονίζεται ότι το περίγραμμα του σχεδιασμού φωτισμού ενός έργου δεν μπορεί να εντοπιστεί, παρά μόνο μέσα στο θεατρικό κείμενο.¹⁷ Μια σύντομη έρευνα στην προσωπική βιβλιοθήκη του Στεφανέλλη αποκάλυψε ότι η μέθοδος McCandless του ήταν γνωστή. Στον 21ο αιώνα, η εξέλιξη της τεχνολογίας δίνει αμέτρητες επιλογές στους δημιουργούς του θεατρικού φωτισμού. Οι τρόποι για να φωτίσει κανείς είναι όσοι και οι φωτιστές. Ωστόσο, ακόμα και σήμερα όλοι ξεκινούν τη διαδικασία σχεδιασμού από την προσεκτική ανάγνωση του έργου. Στο κείμενο της *Ηλικίας της νύχτας*, ο Καμπανέλλης συνδέει κατ' επανάληψη όλες τις σημαντικές σκηνές με κάποια αναφορά στο φως. Οι πιθανότητες κάτι τέτοιο να έχει συμβεί από σύμπτωση λιγοστεύουν όσο η ανάγνωση του έργου προχωρά και ο αριθμός των αναφορών αυξάνεται. Αυτή η παράδοξη αφηγηματικότητα σύντομα αποκτά μια μορφή αυτοτέλειας. Παρακάτω, θα εντοπίσουμε όλες τις συμβολικές αναφορές και τις σκηνικές οδηγίες για το φως.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ. Εικόνα πρώτη. Η δράση αρχίζει «αργά το απόγευμα μιας μέρας που προμηνά φθινόπωρο».¹⁸ Βρισκόμαστε σε ένα αστικό σαλόνι, το σπίτι του Καρα. Οι ήρωες λειτουργούν υπό τεχνητό φως. Η μακέτα αφήνει την εντύπωση ότι προβλεπόταν γενικός φωτισμός, κάπως ψυχρός. Αρκετές σελίδες μετά έχουμε μια αναφορά στον ήλιο που δύει, πιθανή προοικονομία του τέλους του Δημήτρη. Η μητέρα κοιτάζει έξω από το παράθυρο και συνοδεύεται σαν χαρακτήρας του έργου από μια αναφορά στο φυσικό φως, κάτι που, όπως θα δούμε αργότερα, δε συμβαίνει ποτέ με το γιο της:

Κα ΚΑΡΑ: «Δες τι κόκκινος που είναι ο ήλιος...».¹⁹

Ο Δημήτρης μεγάλωσε με την παθολογική αγάπη των γονιών του, οι οποίοι αρνούνται να δε-

¹⁵ Yaron Abulafia, *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*, Routledge, New York 2016, σ. 103.

¹⁶ Από συνέντευξη του Γιάννη Στεφανέλλη στη Φωφώ Μαυρικίου, Αθήνα 1983. Βλ. Μαυρικίου, *Πάνος Αρabanτινός*, σ. 21.

¹⁷ Stanley McCandless, *A Method of Lighting the Stage*, Theatre Arts Inc., New York 1947 ('1932) σ. 16.

¹⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 198.

¹⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 209.

χτούν ότι ενηλικιώθηκε. Η επιμονή του πατέρα να παίξουν με το τραινάκι διαρκεί σχεδόν σε ολόκληρη τη σκηνή:

ΚΑΡΑΣ: «Βαλ' το στην πρίζα, σε παρακαλώ, να δω: ανάβουν τα φώτα;»²⁰

Στο τέλος της επόμενης σκηνής, «ο ΣΑΡΡΗΣ μένει μόνος. Το φως χαμηλώνει λίγο» και στην ίδια σελίδα [...] «τα φώτα σβήνουν» με τη μουσική.²¹

Εικόνα δεύτερη. Σε μια μικρή πλατεία κοντά στο σπίτι του Καρά ο Δημήτρης συναντά το Μέξη. Η αναφορά του Καμπανέλλη στην πόλη του φωτός μπορεί να είναι συμπτωματική. Μπορεί και όχι.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «[...] Έλειπα δυο χρόνια στο Παρίσι...».²²

Συνεχίζεται ο διάλογος και κάποια στιγμή αναφέρεται η λέξη «ηλεκτροσόκ».²³ Εδώ αλλάζει η ιδέα του Στεφανέλλη από το προσχέδιο (εικόνα 2) στην τελική μακέτα (εικόνα 4). Ο χαρταετός, αρχικά ως μια αναφορά στην παιδική ηλικία, τώρα μετακινείται στην αντίθετη πλευρά της σκηνής, για να συνδεθεί με τα ηλεκτροφόρα καλώδια, τα οποία σαφώς παραπέμπουν στην αυτοκτονία του κεντρικού ήρωα.²⁴ Πρόκειται για ένα σύμβολο της αποτυχημένης προσπάθειας για ανεξαρτησία. Ο Στεφανέλλης θα μπορούσε κάλλιστα να έχει χρησιμοποιήσει μόνο το δέντρο για να σηματοδοτήσει τον εξωτερικό χώρο. Άρα, τα σύμβολα που συστήνει ο Καμπανέλλης εντάσσονται στη σκηνική εικόνα συνειδητά.

Στην αμήχανη σκηνή με την ακατανόητη ποίηση των φίλων του Δημήτρη, ο Καμπανέλλης φαντάζεται τον Κίμωνα να καπνίζει. Αντί να γράφει «ανάβει τσιγάρο», προτιμά να κρατήσει την προσοχή μας στη λεπτομέρεια του τσιγάρου για λίγα δευτερόλεπτα:²⁵

KIMΩN: «Ένα τσιγάρο ανάθεμά σας...!»

NTINOS: «Ορίστε...!»

KIMΩN: «...Και φωτιά...!»

NTINOS: «Ορίστε και φωτιά...!»

Ο Δημήτρης δε δέχεται τσιγάρο από το φίλο του, δε συσχετίζεται με τη φωτιά, παρά μόνο πολύ αργότερα, στο ισόγειο. Με τη μουσική «το φως χαμηλώνει στο δρόμο και δυναμώνει στο σπίτι. Ο Σαρρής περιμένει ακόμα ασάλευτος στη θέση του».²⁶

Επαναφορά στο γενικό φωτισμό σαλονιού. Η συμπεριφορά του Καρά απέναντι στο γιο του είναι απολύτως χειριστική. Ο Δημήτρης δυσανασχετεί και ξεσπάει. Στο προσχέδιο της μακέτας (εικόνα 2) παρατηρούμε τη ρεαλιστική αποτύπωση ενός οικιακού αναρτώμενου φωτιστικού. Στη συνέχεια (εικόνα 3), οι ορατές οδεύσεις των καλωδίων αλλάζουν χρώμα και γίνονται

²⁰ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 214.

²¹ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 217.

²² Καμπανέλλης, ό.π.

²³ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 219.

²⁴ Θα λέγαμε ότι η έννοια της παγίδευσης στα ηλεκτροφόρα καλώδια σε μια προσπάθεια φυγής επίσης παραπέμπει στην εμπειρία του συγγραφέα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν.

²⁵ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 222.

²⁶ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 224. Αλλαγή σκηνής μόνο με τη χρήση του φωτισμού.

ένα με την κατασκευή της πόρτας που οδηγεί στην έξοδο.²⁷ Το φως που οδηγεί στην έξοδο είναι τεχνητό και ελέγχεται από κάποιον τρίτο με διακόπτη. Ο διακόπτης ενεργοποιεί και απενεργοποιεί το φως, για να συμβολίσει την εξουσία που ασκεί ο πατέρας στον εξαρτώμενο γιο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Βαρέθηκα πια να τρέχεις να φροντίζεις για όλα λες και είμαι ανίκανος...»²⁸

Στην περιγραφή των φίλων για το πού βρίσκεται η Σύλβια, η αγαπημένη του Δημήτρη, ο Καμπανέλλης φροντίζει να αναφέρει το φως του καντηλιού.²⁹ Η αναφορά στη φλόγα, δηλαδή στο φυσικό φως με το οποίο ο συγγραφέας αποφεύγει να συνδέσει συμβολικά τον κεντρικό ήρωα, προμηνύει ότι ο έρωτάς του για τη Σύλβια θα μείνει ανεκπλήρωτος. Μετά την είδηση για το θάνατο του Σαρρή, «σκοτάδι».³⁰

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ. Βρισκόμαστε στο κάτω πάτωμα της οικίας Καρά. «Στο χωλ είναι ημίφως [...] καίει ένα κερί, το καντήλι [...].»³¹ Ο Στεφανέλλης φαντάζεται τον κάτω χώρο πιο θερμό και πιο ατμοσφαιρικό από τον πάνω (εικόνα 5). Πιθανόν να ήθελε έτσι να δείξει την οικειότητα που ένιωθε ο Δημήτρης στο ισόγειο, συγκριτικά με το ψυχρό περιβάλλον του σπιτιού του. Το φως του κεριού, από τη μια, και οι ειδικά εστιασμένοι προβολείς, από την άλλη, χαρμακτηρίζουν το φωτισμό όλης της ενότητας. Ο φωτισμός του χολ είναι σημαντικός. Εκεί στέκεται ο Καράς περιμένοντας το γιο του, που δεν έχει γυρίσει. Η Μαρίνα πηγαίνει εκεί για να κλάψει κρυφά και, όταν συναντά την κα Καρά, εκείνη της εκμυστηρεύεται ότι νιώθει ξένη στο ίδιο της το σπίτι. Σε μια ευαίσθητη στιγμή, μάλιστα, την αποκαλεί «φως μου».³² Ο Δημήτρης μένει εκεί για αρκετή ώρα, όταν διστάζει να ανέβει στο σπίτι του.

Είσοδος του Δημήτρη στον κάτω χώρο. Προσφέρει τσιγάρο και φωτιά στο Γέρο. Είναι φανερό ότι εδώ νιώθει πιο άνετα. Παρατηρεί και σχολιάζει το τσακμάκι του Χρήστου για πολλή ώρα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ: «Ωραίο τσακμάκι. Περίεργο...! (...) Κι ανάβει και με την πρώτη...»³³

Τελικά, ο Χρήστος του χαρίζει το τσακμάκι κι ο Δημήτρης του χαρίζει το ρολόι του. Ακολουθεί η διήγηση του Χρήστου για τη φυλακή και τους δυο Έλληνες, το βρεγμένο σπίρτο που δεν άναβε, και το πώς τελικά τους ένωσε η φωτιά.³⁴ Η σύγκριση με τη σκηνή που ο Δημήτρης δεν ήθελε να καπνίσει παρέα με τον Κίμωνα είναι ορατή. Ξαφνικά, η φωτιά γίνεται στο έργο το σύμβολο της πραγματικής φιλίας. Δυστυχώς, ο Δημήτρης δε θα προλάβει να χαρεί αυτό το δώρο. Λίγο

²⁷ Η σκηνική εικόνα συνδέεται με τον πυρήνα του έργου, ο οποίος είναι «[...] η προσπάθεια για την απόκτηση μιας εσωτερικής και εξωτερικής ανεξαρτησίας, μια εξέγερση για την εύρεση μιας εξόδου και όλα αυτά συνυφασμένα με μια τραγική επιθυμία προσωπικής δημιουργίας». Από το σημείωμα του Καμπανέλλη στο πρόγραμμα της παράστασης *Η ηλικία της νύχτας*, 1959.

²⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 228.

²⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 241.

³⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 248.

³¹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 249.

³² Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 255.

³³ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 261.

³⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 262-263.

πριν το ξημέρωμα, η βουβή ως τώρα Γριά γνωρίζει ότι έγινε η εκτέλεση του παιδιού της, και ξεσπά μοιρολογώντας:

«Φως μου, ζωή μου, άστρο μου, πουλί μου αυγινό...».³⁵

Ακολουθούν ο έντονος διάλογος και η σύγκρουση με τον πατέρα, που οδηγούν στο τελικό ξέσπασμα του Δημήτρη:

«Έλεγες μαύρο σκεφτόμουνά άσπρο, έλεγες μέρα σκεφτόμουνά νύχτα...! Για 'μένα το σωστό ήτανε πάντα το αντίθετο από ό,τι έλεγες και ό,τι έκανες...!...».³⁶

Ο Δημήτρης αποσύρεται. Ακούγεται πυροβολισμός και οι γονείς ανεβαίνουν ανήσυχοι. Η κραυγή της κυρίας Καρά σπαρακτική. «Σκοτάδι, μουσική και σειρήνα νοσοκομειακού [...].³⁷ Βλέπουμε τη Μαρίνα, «τη φωτίζει αχνά το μολυβί πρώτο πρωινό φως».³⁸ Τι ειρωνεία, ακόμα και την ώρα που αυτοκτονεί ο Δημήτρης, η κύρια πηγή είναι ετερόφωτη· το φως του Αυγερινού. Στην τελευταία εικόνα εμφανίζεται ο Κίμων κρατώντας «ένα πολύχρωμο κινέζικο φανάρι».³⁹

KIMON: «Περνούσα και είδα το σπίτι κατάφωτο».

[...]

MAPINA: «Αφήστε τα φανάρια σας και ανεβείτε».⁴⁰

Ο Κίμων τελικά δεν ανεβαίνει. Σκοτάδι.

Ο τίτλος

Το 1959 ο φαινομενικά ασύνδετος, με το θεατρικό έργο, τίτλος ήταν δυσανάγνωστος τόσο μεταφορικά, όσο και κυριολεκτικά. Η πρώτη εικόνα που είδαν οι θεατές, πριν ακόμα εισέλθουν στο χώρο του Υπογείου, ήταν το εξώφυλλο που σχεδίασε ο Στεφανέλλης για το πρόγραμμα (εικόνα 6). Μια σελίδα γεμάτη μουτζούρες, μια ακατάστατη, σχεδόν οργισμένη γραφή, εξαιτίας της οποίας διακρίνεται δύσκολα μέχρι και ο τίτλος του έργου. Στην προσπάθειά μας να διαβάσουμε πίσω από τις γραμμές, καλούμαστε, με έναν τρόπο, να ανακαλύψουμε κάποιο κρυμμένο φως μέσα στο μαύρο της νύχτας, όπως και ο πρωταγωνιστής, ο Δημήτρης.

Η αφηγηματικότητα του φωτός, που είδαμε νωρίτερα, είναι μέρος ενός ευρύτερου πλαισίου διαδρομών και αντιθέσεων μέσα στο έργο. Από τη νύχτα στη μέρα, από το σπίτι στο δρόμο, από τη ζωή στο θάνατο, από το φως στο σκοτάδι και το αντίστροφο. Μια διαρκής κίνηση σε κύκλο δίχως τέλος και αρχή, άρα δίχως λύση. Η αναφορά στον τεχνητό φωτισμό που ελέγχεται από διακόπτη, σε αντιδιαστολή με το τρεμάμενο φως του κεριού στο ισόγειο, συνθέτουν τα δύο άκρα της υπόστασης του κεντρικού ήρωα. Από τη μια μεριά έχουμε τη δυσφορία για το μέρος

³⁵ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 265.

³⁶ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 273.

³⁷ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 274.

³⁸ Καμπανέλλης, ό.π.

³⁹ Καμπανέλλης, ό.π.

⁴⁰ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 275.

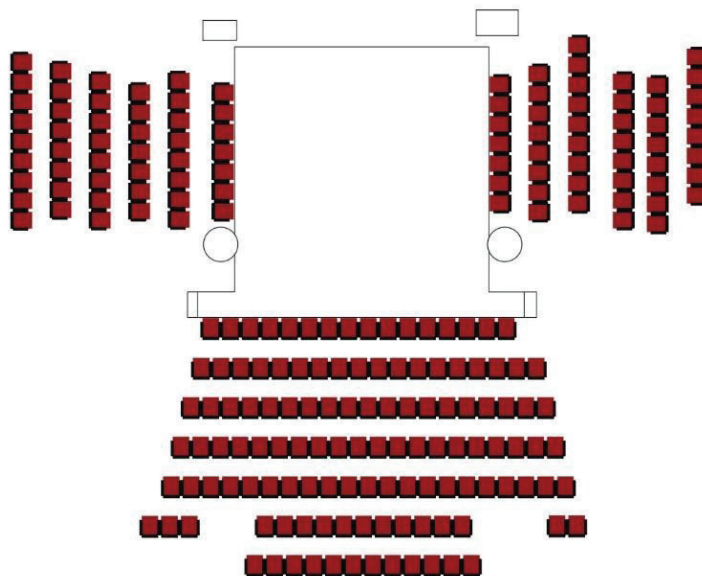
από το οποίο προέρχεται, και από την άλλη την ανάγκη του για το μέρος στο οποίο επιθυμεί, αλλά νιώθει ανίκανος, να δραπετεύσει. Η *Ηλικία της νύχτας* ίσως είναι, τελικά, το πέρασμα από την παιδική ηλικία στην «ενηλικίωση» του Δημήτρη και από το σκοτάδι της νύχτας στο φως της αυγής, το οποίο ο ίδιος δεν καταφέρνει να δει.

Επίλογος

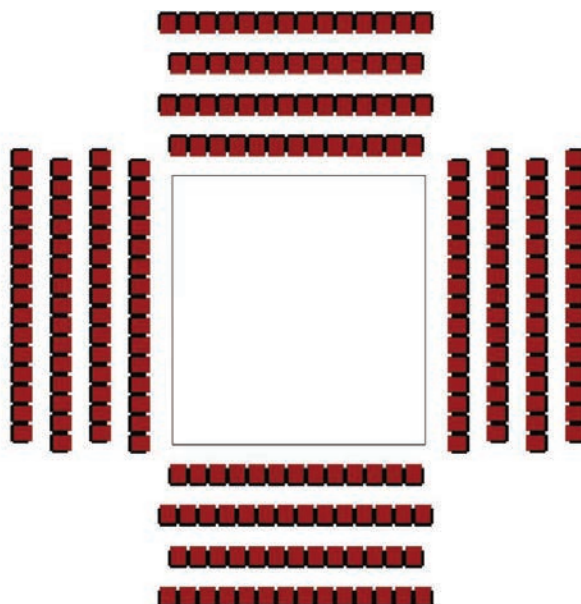
Η μελέτη της σκηνογραφικής πρότασης του Στεφανέλλη αναφορικά με το κείμενο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, πιθανότατα, ο ίδιος είχε αναλάβει και την ευθύνη του φωτισμού της παράστασης. Στη φωτιστική επένδυση του έργου φαίνεται να χρησιμοποιήσει αποτελεσματικά τόσο θεατρικούς προβολείς όσο και ρεαλιστικές φωτιστικές πηγές, με σκοπό να συμπληρώσει το κενό της έλλειψης εξοπλισμού σε ένα θέατρο με ειδικές τεχνικές απαιτήσεις. Το φως από σκηνικά αντικείμενα, όπως κεριά, αναπτήρες, σειρήνες και ένα λαμπάκι τραίνου, ήταν μέρος της σύνθεσης επιλεγμένων εικόνων. Η χρήση των γενικών και ειδικών φωτισμών, οι αλλαγές στην ποιότητα του φωτισμού από σκηνή σε σκηνή και η ευρηματικότητα μπροστά στις προκλήσεις της έλλειψης επαρκούς τεχνικής υποδομής στο Υπόγειο, χαρακτηρίζουν την πρόταση φωτισμού της *Ηλικίας της νύχτας* το 1959. Οι πληροφορίες αυτές είναι χρήσιμες για την κατανόηση των επιλογών φωτισμού, στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης. Η διαπίστωση ότι ο Στεφανέλλης ήταν γνώστης της μεθόδου που ακολουθούσαν οι σύγχρονοι του Αμερικανοί σκηνογράφοι και σχεδιαστές φωτισμού, αποτελεί σημαντική πληροφορία για την ιστορία της εξέλιξης του σκηνικού φωτισμού στο νεοελληνικό θέατρο, γενικά.

Παρότι στο πρόγραμμα οι φωτισμοί δε φέρουν υπογραφή και η έρευνα στη συλλογή Στεφανέλλη δεν ανέδειξε τεκμήρια ενός τυπικού τεύχους φωτισμού, η όψη του σκηνικού ήταν αρκετή για να οδηγηθούμε σε υποθέσεις γύρω από το ρόλο του φωτισμού και την πιθανή συνεργασία του σκηνογράφου με τον ίδιο το συγγραφέα. Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάσαμε τη χρήση συμβόλων φωτός ως μια νέα άποψη για το δραματουργικό νήμα και τον τίτλο του έργου. Η ανάγνωση του κειμένου του Καμπανέλλη υπό το πρίσμα της ματιάς των σύγχρονων φωτιστών φανέρωσε σημεία τα οποία σε μια ανάγνωση λιγότερο στοχευμένη, σίγουρα περνούν απαρατήρητα. Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι ο Στεφανέλλης δε χρησιμοποίησε το φωτισμό σαν μέσο ανάδειξης των σκηνικών, αλλά ως αναπόσπαστο μέρος μιας σκηνογραφίας η οποία στόχευε να αναδείξει το έργο στο σύνολό του.

Τα παραπάνω στοιχεία είναι αρκετά, ώστε να ενεργοποιήσουν το διάλογο γύρω από τη σχέση του σύγχρονου φωτιστή με τη δραματουργία και να τονίσουν την αξία της συμβολής των σχεδιαστών όλων των ειδικοτήτων, στην ανάλυση ενός θεατρικού κειμένου· μια συμβολή που, ακόμα και σήμερα, πολύ συχνά θεωρείται από κάποιους περιττή πολυτέλεια.



© 2022 Βαλεντίνα Ταμιωλάκη
Εικόνα 1α. Τριμετωπική σκηνή (Κάτοψη Θεάτρου Τέχνης, Υπόγειο Πεσμαζόγλου).



© 2022 Βαλεντίνα Ταμιωλάκη
Εικόνα 1β. Παράδειγμα κυκλικού θεάτρου.



© 2022 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνα 2. Γιάννης Στεφανέλλης, 1958-59. Προσχέδιο για την *Ηλικία της νύχτας* (Οικία Καρά).



© 2022 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνα 3. Γιάννης Στεφανέλλης, 1958-59. Μακέτα σκηνής φωτισμού για την *Ηλικία της νύχτας*.



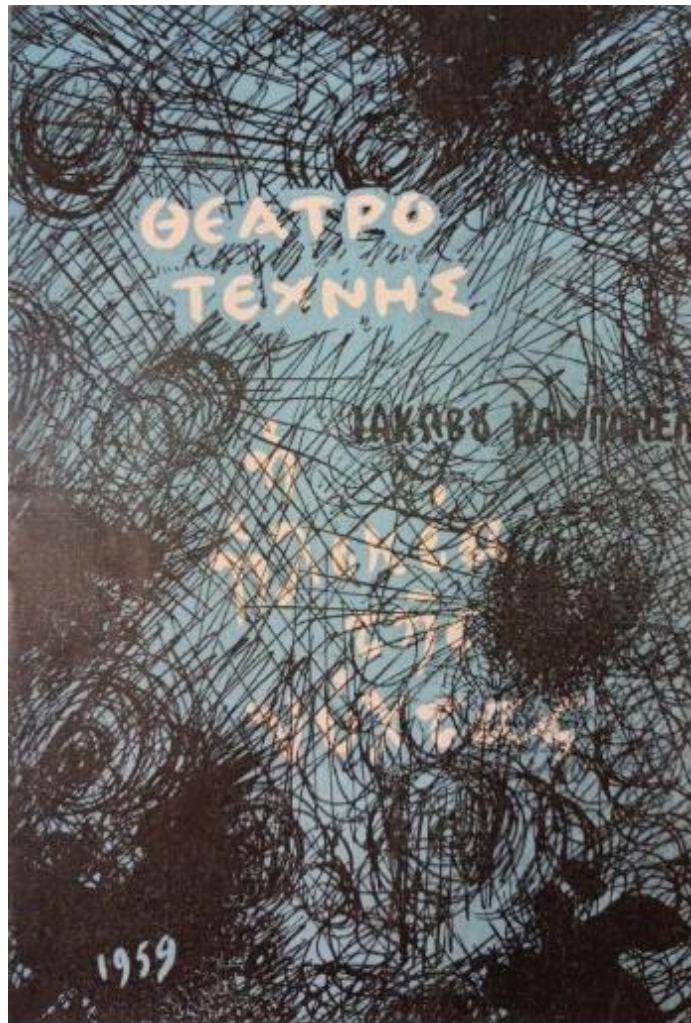
© 2022 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνα 4. Γιάννης Στεφανέλλης, 1958-59. Τελική μακέτα για την *Ηλικία της νύχτας* (οικία Καρά).



© 2022 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνα 5. Γιάννης Στεφανέλλης, 1958-59. Τελική μακέτα για την *Ηλικία της νύχτας* (Ισόγειο).



© 2022 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνα 6. Εξώφυλλο του προγράμματος της παράστασης *Η Ηλικία της νύχτας* (Θέατρο Τέχνης, Υπόγειο 1959). Σχεδιασμός εξωφύλλου: Γιάννης Στεφανέλλης.

Αναπαραστάσεις της θηλυκότητας στη Στέλλα με τα κόκκινα γάντια: Από την οθόνη στη streaming σκηνή

ΜΑΡΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Εν καιρώ περιορισμού, μια μερίδα Ελλήνων σκηνοθετών και δημιουργών χρησιμοποίησε την ψηφιακή έκφραση, όπως αυτή διαμεσολαβείται από τη μιντιακή αισθητική για την κατασκευή καλλιτεχνημάτων που ξεπερνούν τον εγγενή περιορισμό της θεατρικής φόρμας.⁴¹ Η ζωντανή παρουσία θεατών και καλλιτεχνών αντικαταστάθηκε από τη διαμεσολαβημένη παρουσία, η θεατρική αμεσότητα μετατοπίστηκε σε μια «τηλεοπτικού τύπου παραστασιακή δόμηση»⁴² και η «ζωντανότητα»⁴³ του θεάτρου τέθηκε υπό αμφισβήτηση, καθώς η εγγενής αμεσότητα του θεάτρου αυτόχρονα επανεξετάζεται συνεχώς και δεν είναι λίγες οι φορές, στις οποίες καταργείται.

«Στέλλα φύγε, κρατάω μαχαίρι»,⁴⁴ η θυλυκή φράση του Γιώργου Φούντα στην εξαιρετικής εμπορικής επιτυχίας, αλλά και καλλιτεχνικής αξίας Στέλλα σε σκηνοθεσία Μ. Κακογιάννη (1955) έμελλε, εκτός από σημείο αναφοράς για το νεοελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο, να αποτελέσει και εθνικό, σημειολογικό, λεκτικό «τοπόσημο» στην καθημερινή μας φρασεολογία. Από τη φλογερή Στέλλα της Μελίνας Μερκούρη της κινηματογραφικής προσαρμογής του Μ. Κακογιάννη στην εκ βαθέων εξομολογητική Στέλλα της Εύης Σαουλίδου, που παραστάθηκε σε μια streaming εκδοχή το 2020 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Γιάννου Περγλέκα, προκύπτουν ζητήματα εστίασης πάνω στην παράσταση και στη συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας των δύο γυναικών. Από τη μία, τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της εκάστοτε εποχής και οι διαφορετικοί κώδικες υποκριτικής των δύο ηθοποιών και από την άλλη,⁴⁵ η συνθήκη της εμπρόθετης κινηματογραφικής κατασκευής της Στέλλας σκηνοθετημένη και, παρά την αρχική πρόθεση του Καμπανέλλη, προορισμένη για τη μεγάλη οθόνη έρχεται σε γόνιμο διάλογο με τη streaming προβολή της θεατρικής παράστασης του 2020, κατά την οποία το βλέμμα του θεατή κατευθύνεται και το αισθητικό σημαινόμενο της παράστασης, ήδη γνωστό ως Gesamtkunstwerk,⁴⁶ αλλάζει νόημα και απεύθυνση. Σε αυτή τη νέα συνθήκη δημιουργείται μια καινούρια μορφή σκηνικής ερμηνείας της Στέλλας και μια νέα μορφή «διάδρασης» με το θεατή και απόλαυσης εκ μέρους του.

⁴¹ Αύρα Σιδηροπούλου, «Ψηφιακές ταυτότητες σε κρίση. Η ετερότητα του αυθεντικού στη σύγχρονη σκηνική πράξη», Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου – Βαρβάρα Γεωργοπούλου – Ιωάννα Καραμάνου – Μαρίνα Κοτζαμάνη – Αθανάσιος Μπλέσιος – Αθανάσιος Τσιάρας (επιμ), *Θέατρο και ετερότητα: θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική. Πρακτικά ΣΤ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2017, σ. 4.

⁴² Σιδηροπούλου, «Ψηφιακές ταυτότητες σε κρίση», ό.π.

⁴³ Ο όρος «ζωντανότητα» είναι η μετάφραση του όρου «liveness», όπως μας έχει παρουσιαστεί από τον P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London–New York 2008.

⁴⁴ Η ευρέως γνωστή ταινία του 1955, «Στέλλα» σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη.

⁴⁵ Έχει νόημα, στο συγκεκριμένο σημείο, να ανατρέξει κανείς στο διαφορετικό οικογενειακό, κοινωνικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο των δύο. Η μεν Μελίνα Μερκούρη, αστικής καταγωγής και απόφοιτη του Εθνικού Θεάτρου, η δε Εύη Σαουλίδου, αρκετά μεταγενέστερη, μεσοαστικής καταγωγής από την Καβάλα και απόφοιτη της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου.

⁴⁶ Όρος που εισήχθη από το Γερμανό μουσουργό, συνθέτη, θεατρικό σκηνοθέτη και μαέστρο, Wilhelm Richard Wagner.

Ας ξεκινήσουμε, όμως, από το θεατρικό έργο, το οποίο γράφτηκε κατά παραγγελία, την περίοδο κατά την οποία ο Καμπανέλλης επεξεργαζόταν τη μετάφραση και διασκευή της *Κάρμεν* του Μεριμέ.¹ Χρησιμοποίησε τους κύριους άξονες της υπόθεσης και των συγκρούσεων.² Η κεντρική ηρωίδα εναρμονίζεται πλήρως με το εκρηκτικό ταπεραμέντο της Μ. Μερκούρη, η δράση λαμβάνει χώρα σε τόπους του περιθωρίου (ταβέρνα της Μαρίας ή το νυχτερινό κέντρο, ο Παράδεισος) της λαϊκής διασκέδασης και του ρεμπέτικου τραγουδιού και τέλος, η σύγκρουση εκπορεύεται από τη σχέση της γυναίκας με τον γάμο, την ανδρική κυριαρχία πάνω στη γυναίκα και τις «στερεοτυπικά, κοινωνικά αφομοιωμένες πεποιθήσεις για τη θέση της γυναίκας».³ Η κύρια τοποθέτηση του Καμπανέλλη αφορά το παναθρώπινο ζήτημα της σύγκρουσης του αρσενικού με το θηλυκό. «Το πάθος, ο αλληλοσπαραγμός και ο αλληλοεγκλωβισμός των δύο ηρώων κλιμακώνεται με το τελικό μαχαίρωμα προσδίδοντας στην αφήγηση στοιχεία της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, στην οποία η συμφορά πάντα στέκει στο κατώφλι των ηρώων».⁴ Ο Μίλτος ζητάει από τη Στέλλα το σεβασμό της πατροπαράδοτης θέσης του ως πατριάρχη, ενώ εκείνη του ζητάει πρωτίστως το σεβασμό της δικής της αυτόνομης προσωπικότητας. Εκείνος την αφήνει να επιλέξει ανάμεσα στο να αλλάξει χαρακτήρα ή να χωρίσουν οι δρόμοι τους, αλλά η Στέλλα, παρασυρόμενη από το ερωτικό πάθος, μπλοφάρει. Ποιος είναι ο θύτης και ποιο το θύμα στη σύγκρουσή τους; Για τους σημερινούς ηθικούς κώδικες, μεσούντος του κινήματος *me too* και της ευαισθητοποίησης γύρω από το θέμα των γυναικοκτονιών, ο φόνος της Στέλλας μοιάζει με άλλη μια γυναικοκτονία αποδιδόμενη στο δόγμα «τη σκότωσε, γιατί την αγαπούσε». Σύμφωνα με το πνεύμα της εν λόγω εποχής, εκείνος προειδοποίησε για τον κίνδυνο που κυοφορούσε η ατίμωση των δικών του κωδίκων συμπεριφοράς συμπαρασύροντας την, έτσι, στην ολέθρια συνέπεια, εκείνη να χάσει τη ζωή της.

Η γρήγορη εξέταση των διαφορετικών έργων, σε δεύτερη φάση, κρίνεται απολύτως αναγκαία τόσο για τη βαθύτερη και λεπτομερέστερη κατανόηση των διαφορετικών ηρωίδων,⁵ όσο και για την πληρέστερη πρόσληψη των έργων. Αρχικά, το νυχτερινό κέντρο «Η Μαρία», στο οποίο εκτυλίσσεται το καμπανελλικό έργο, είναι ένα κοινό πεδίο συμβίωσης οκτώ αποσυνάγων υπάρξεων, αποτελεσματικών ηθικά, απογοητευμένων και κοινωνικά μη αποδεκτών. Αυτή η εξαθλίωση των ηρώων αποδίδει μια νατουραλιστική απόχρωση και στη σκηνική προσαρμογή του έργου. Από το θεατρικό έργο μας είναι ήδη γνωστό ότι ο Μίλτος και η Στέλλα παρουσιάζουν μια ιδιότυπη ψυχική, αλλά και ταξική συγγένεια. Και οι δύο περιφρονούν το χρήμα, παρουσιάζουν μια ευθιξία και μοιράζονται και οι δύο την ίδια αίσθηση γύρω από το πάθος. Αυτά τα χαρακτηριστικά επιβεβαιώθηκαν και στη streaming εκδοχή της παράστασης.

¹ Το λογοτεχνικό πρότυπο της Στέλλας ήταν η Κάρμεν. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2021, σ. 43.

² Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 45.

³ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας στο κινηματογραφικό (σεναριογραφικό και σκηνοθετικό) έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 291.

⁴ Αθανάσιος, Μπλέσιος, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη: η δημιουργική δραμα-τουργική ανασύνθεση και η λειτουργία δεδομένων της παράδοσης σε αστικό περιβάλλον και ο διάλογος τους με το μεταμοντερνισμό», στο Χρυσόχορς – Ρενιέρη, *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, σ. 132.

⁵ Η Εύη Σαουλίδου, σε προσωπική συνέντευξη που μου παραχώρησε, μου αποκάλυψε πως απέφυγε να δει την ταινία, ώστε να μπορέσει να σχηματίσει τη δική της βιωματική εκδοχή χωρίς το πρότυπο της Μελίνας Μερκούρη.

Τόσο η Στέλλα του Καμπανέλλη, όσο και η Στέλλα της Σαουλίδου είναι απαίδευτη, παριστάνει τη γενναία και βρίσκει καταφυγή σε ψεύδη για χάρη του ανθρώπου που αγαπά.⁶ Αντιθέτως, η Στέλλα της Μελίνας Μερκούρη αντιστέκεται σε οποιοδήποτε φέμα. Απορρίπτει με σθένος το ενδεχόμενο ενός γάμου και αρνείται να υποσχεθεί αιώνια δέσμευση. Η Στέλλα της Μελίνας είναι ένα λαϊκό είδωλο του πάλκου, ενώ η Στέλλα του θεατρικού είναι μια άσημη τραγουδίστρια. Η Στέλλα της Σαουλίδου «βρίσκεται στα όρια της κονσομασιόν», όπως μου αποκάλυψε ο ίδιος ο Γιάννος Περγλέγκας. Παράλληλα, ο θεατρικός Μίλτος απέχει από τον κινηματογραφικό. Ο θεατρικός Μίλτος θα της προτείνει να τον παντρευτεί, για να δημιουργήσουν μαζί μια προοπτική οικογένειας. Αντιθέτως, ο Μίλτος του Φούντα εκβιάζει συναισθηματικά την αγαπημένη του να τον παντρευτεί, για να την αποκαταστήσει κοινωνικά, ευαγγελίζεται την κοινή τους ζωή προβάλλοντας στη Στέλλα το προσωπικό του ιδανικό για το κοινό τους μέλλον, το οποίο φυσικά είναι φιλτραρισμένο μέσα από το κοινωνικώς αποδεκτό πρότυπο μιας πατριαρχικής δομής των σχέσεων. Παράλληλα, ο ίδιος απηχεί τις αξιώσεις ενός λαϊκού ειδώλου ως «ο καλύτερος οδηγός του Ολυμπιακού».

Συμπερασματικά, δε θα ήταν άστοχο να υποστηριχθεί ότι τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα του θεατρικού και, κατά συνέπεια, της streaming παράστασης μεγεθύνονται στην ταινία. Πέρα από την προφανή μυθολογία, που φέρουν ως ηθοποιοί-σταρ της εποχής τους η Μελίνα Μερκούρη κι ο Γιώργος Φούντας, η μεγέθυνση/μετατόπιση των δύο προσώπων επιτυγχάνεται και μέσω των διαφοροποιήσεων των δευτερευόντων. Για παράδειγμα, ο προηγούμενος εραστής της Στέλλας αποδέχεται χωρίς μελοδραματισμούς το χωρισμό του από εκείνη, χωρίς να της έχει ζητήσει ποτέ να τον παντρευτεί και σκοτώνεται σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Αντιθέτως, στο φιλμ ο Αλέκος παρουσιάζεται λιγότερο δυναμικός και αξιοπρεπής, αφού οδηγείται στο θάνατο κάτω από το παράθυρο της Στέλλας. Πέραν, όμως, από τις προαναφερθείσες αναφορές στους κυρίως ρόλους και στα εξεταζόμενα καλλιτεχνήματα, αλλάζει και ο χώρος δράσης. Από το «νυχτερινό θεατρικό κέντρο η Μαρία» στην ταινία συναντάει κανείς «Το κέντρον ο Παράδεισος». Στην πρώτη εκδοχή του νυχτερινού κέντρου δεν υπάρχει ορχήστρα. Υπάρχει μόνο το ραδιόφωνο και ένα προσφάτως αγορασμένο πιάνο από τον Αλέκο στη Στέλλα. Από την άλλη, ο «Παράδεισος» είναι μιας υψηλής λειτουργικότητας επιχείρηση, στην οποία απασχολείται πλήρης ορχήστρα και ψυχαγωγείται ένα πολυπληθές κοινό. Σε αντιδιαστολή με την οργιαστική ατμόσφαιρα του «Παραδείσου», το νυχτερινό «κέντρο της Μαρίας» αποπνέει μια μιζέρια, που απηχεί τη συντριβή που βιώνουν οι ήρωες. Εξέχον σημείο διαφοροποίησης των εκδοχών του καμπανελλικού έργου, σε ό,τι αφορά το χωροχρόνο, είναι αυτό της δολοφονίας της Στέλλας από το Μίλτο. Στο θεατρικό έργο και στη streaming προβολή, η δολοφονία συντελείται στο έρημο κέντρο. Στην ταινία, η δολοφονία πραγματώνεται στη μέση νεκρού συνοικιακού δρόμου. Κατά συνέπεια, το λαϊκό δράμα κορυφώνεται κάτω από τα ανυποψίαστα βλέμματα απλών περαστικών, οι οποίοι γίνονται μάρτυρες μιας μέγιστης δραματικής πράξης. Σε επίπεδο χρόνου, στο θεατρικό έργο η δολοφονία συντελείται δύο εβδομάδες μετά το γάμο. Στο μεσοδιάστημα μεσολαβεί μια περίοδος έκφρασης των προσωπικών δραμάτων των δευτερευόντων προσώπων, με αποτέλεσμα την απόσπαση της προσοχής από τους δύο πρωταγωνιστές, με στόχο την ελάττωση της δραματικής έντασης στη σχέση των δύο. Τόσο στο θεατρικό έργο, όσο και στη σκηνοθεσία του Γιάννου Περγλέγκα ο αποδέκτης του έργου πληροφορείται ότι, στο

⁶ Η Στέλλα δηλώνει ρητά και πρώτη την αιώνια δέσμευσή της στον Μίλτο δεχόμενη απερίσκεπτα να τον παντρευτεί, ενώ αποφεύγει, εντέλει, να παρευρεθεί στον γάμο της, καθώς κυριεύεται από τον φόβο ότι θα την αλλοτριώσει ο Μίλτος.

μεσοδιάστημα, η Στέλλα ανέμενε από το Μίλτο να γυρίσει μετανιωμένος, για να ονειρευτούν ξανά μια κοινή ζωή. Στην ταινία, η δολοφονία τελείται τα ξημερώματα της επόμενης μέρας του απραγματοποιήτου γάμου. Η σύμπτωση του χρόνου επαυξάνει την ένταση.

Η ακροθιγής επισήμανση των διαφορών μεταξύ του θεατρικού έργου και της ταινίας είναι απαραίτητη, καθώς δημιουργείται ένα κοινό πλαίσιο προβληματισμών σχετικά με τον πυρήνα της δημιουργίας και των δύο έργων, ώστε βαθμιαία να φτάσουμε και στη streaming προβολή της παράστασης, που δημιουργήθηκε το 2020. Το καλλιτεχνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο πλάστηκαν και τα δύο προαναφερθέντα καλλιτεχνήματα, είναι διαφορετικό για το καθένα ξεχωριστά. Η θεατρική Στέλλα αποτελεί σημείο μετάβασης του συγγραφέα από το λορικό-λυρικό θέατρο σε ένα ποιητικό και ρεαλιστικό θέατρο,⁷ αμερικανικού τύπου, το οποίο είχε αρχίσει να αναδύεται εκείνη την περίοδο. Από την άλλη, η συγχρονία της ταινίας στη δεκαετία του 1950 συμπίπτει με τις πρώιμες απόπειρες του ελληνικού κινηματογράφου για μια εξωστρεφή παρουσία στα διεθνή φεστιβάλ.⁸ Το φιλμ, έχοντας δανειστεί στοιχεία από το νεορεαλισμό, παρουσιάζει στοιχεία μελοδράματος.⁹ Φυσικά, δεν μπορεί κανείς να εξαιρέσει το γεγονός, ότι το φιλμ δημιουργήθηκε ως η επίσημη συμμετοχή της χώρας στο Φεστιβάλ Βενετίας. Μ' αυτό το σκεπτικό, τόσο οι νεορεαλιστικές αναφορές, όσο και η στόχευση σε ένα διεθνές κοινό τοποθετούν την ταινία στο πλαίσιο ενός εμπορικού προϊόντος, στο οποίο ενσωματώνεται η ελληνικότητα με εξέχοντα τρόπο.¹⁰

Ποια ήταν, όμως, η Στέλλα του Καμπανέλλη, της Μερκούρη και της Σαουλίδου;

Η ασυμβίβαστη ηρωίδα, έχοντας, σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές, αφομοιωμένα ανδρικά χαρακτηριστικά, όπως «η παλικαριά»,¹¹ αρνείται το «βόλεμα» και την κοινωνική άνοδο, που θα της πρόσφερε ο γάμος με τον, ανώτερης κοινωνικής τάξης, Αλέκο, παρουσιάζοντας ήδη χαρακτηριστικά, που κυρίως διαφοροποιούνται από εκείνα της παραδοσιακής Ελληνίδας της υπαίθρου και της πόλης των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων και αντιπροσωπεύουν τις ελεύθερες γόησσες του ρεμπέτικου κώδικα.¹² Ο Καμπανέλλης σημειώνει: «όπως όλοι οι κουλουριάρηδες των χρόνων εκείνων, είχαμε, κυρίως χάρη στο Μάνο Χατζιδάκι, ανακαλύψει τη μαγεία του καλού ρεμπέτικου τραγουδιού. Μερικοί και την ουσία του. Σκεπτόμουν, λοιπόν, ένα έργο, που να έχει ουσία ρεμπέτικου ερωτικού τραγουδιού». Η Στέλλα δεν είναι η καθημερινή ηρωίδα της παραδοσιακής ηθογραφίας των λαϊκών γειτονιών. Μετατράπηκε σε σύμβολο ελευθερίας, κλείνοντας το μάτι στην Ελληνίδα του ανερχόμενου μικροαστικού τοπίου. Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι, μόλις δύο χρόνια πριν, είχε παραχωρηθεί το δικαίωμα ψήφου στις Ελληνίδες,

⁷ Παναγιώτα Μήνη, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη», στο Χρυσόχορος – Ρενιέρη, *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Συμπληρωματικός Τόμος, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 36.

⁸ Δε θα έπρεπε να ξεχνάει κανείς τα νεορεαλιστικά στοιχεία, έτσι όπως διαγράφονται στις ταινίες του Στέλιου Τατασόπουλου (*Μαύρη γη*, 1952) και του Νίκου Κούνδουρου (*Μαγική πόλη*, 1954).

⁹ Μήνη, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», σ. 35.

¹⁰ Η Ακρόπολη, τα μπουζούκια, ένα γαμήλιο γλέντι με κλαρίνα, το Τουρκολίμανο είναι στοιχεία που απηχούν την ελληνικότητα, δοσμένη με την προϋπόθεση να γίνει αντικείμενο ευρείας αποδοχής στο πλαίσιο του Φεστιβάλ.

¹¹ Κυριακός, «Αναπαράστάσεις της ανδρικής ταυτότητας», σ. 287.

¹² Κυριακός, *ό.π.*

αναγνωρίζοντάς τις στοιχειωδώς ως πολίτες με θέση και άποψη. Η Στέλλα είναι το κορίτσι των λαϊκών πάλων της εποχής. Ένα ερωτικό σύμβολο με ανεξάντλητο αισθησιασμό και ανυπότακτο χαρακτήρα, που επιδιώκει την αυτοπραγμάτωσή της, χωρίς να θέλει να ανήκει σε κανέναν. Δεν αναγνωρίζει σε κανένα το δικαίωμα να τη «βολέψει» και να την «τακτοποιήσει» σε ένα καθωσπρέπει πλαίσιο, που θα την καταστήσει γυναίκα κάποιου με βέρα και επώνυμο.¹³ Όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Κυριακός, η Στέλλα παρουσιάζεται απευθείας στο θεατή ως ένα σύμβολο της σεξουαλικής ελευθερίας, επιτρέποντάς του να κατέχει παράλληλα και την εικόνα της, ακριβώς όπως και ο Μίλτος κατέχει το σύμβολο της ηδονής. Ο Κακογιάννης αδράχνει κάθε ευκαιρία, για να κατασκευάσει την εκκεντρική εικόνα της «ωραίας Στέλλας» προβαίνοντας στον ακροβολισμό ανδρικών και γυναικείων σωμάτων. Το ίδιο κάνει και ο Περλέγκας, μόνο που, προσπαθώντας να αποφύγει την ατυχή σύγκριση με τη μυθολογία της Μελίνας, αποδίδει το ρόλο στην, ίσως χαρισματικότερη εν ζενί της γενιάς της, μια μελαχρινή, μεσογειακή γυναίκα. Η γυναικεία σεξουαλικότητα αναπαρίσταται μέσα στο μικροαστικό πλαίσιο της λαϊκής γειτονιάς του '50. Τα, λαϊκής καταγωγής, κορίτσια (Μαρία, Αννέτα) και η Στέλλα, με την ωραιοπαθή και σκληρή συμπεριφορά της, γίνονται ορόσημα της έκφρασης του μεταπολεμικού νεοελληνικού πολιτισμού.

Η κύρια θέση του καθοριστικότερου, στην ιστορία των κινηματογραφικών σπουδών, άρθρου περί του κινηματογραφικού βλέμματος («οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος της Μάλβι, 1975) είναι ότι: «στο κυρίαρχο αφηγηματικό σινεμά, η γυναίκα έχει συγχροτηθεί ως «εικόνα-θέαμα» με παρατηρητή-θεατή τον άνδρα».¹⁴ Και στις δύο, υπό μελέτη, περιπτώσεις, ο σκηνοθέτης είναι άνδρας. Συγκεκριμένα, ο Κυριακός διατυπώνει: «Η Μάλβι μελετά την ευχαρίστηση που προσφέρει ο κινηματογράφος και, κατ' επέκταση, τον τρόπο με τον οποίο αυτή η ηδονή δομεί τους πολιτισμικά καθορισμένους κόσμους των έμφυλων ταυτοτήτων μέσα από τρεις αλληλοεξαρτώμενες ψυχαναλυτικές εμπειρίες: α) τη σκοποφιλία (η ευχαρίστηση να κοιτάς), β) την ηδονοβλεψία (η ευχαρίστηση να κοιτάει κανείς τις σεξουαλικές πράξεις), γ) τη λίμπιντο του εγώ (η δομή της αναγνώρισης)».

Η αρσενική ματιά εκπορεύεται από την πεποίθηση, ότι ο τεχνολογικός μηχανισμός της κάμερας έχει μια σαφή ιδεολογική θέση, κάτι που αποτυπώνεται και στο πλαίσιο της streaming προβολής, γι' αυτό, άλλωστε, και το γυναικείο σώμα «φетиχοποιείται» στην οθόνη σε επιμέρους σημεία, στο πληθωρικό μπούστο, τα λεπτά χέρια και τα καλλίγραμμα πόδια. Παρακολουθώντας ο θεατής τα γκρό πλάν και τα πλάν μπλονζέ στο πρόσωπο και στο σώμα της Μελίνας Μερκούρη, αποκτά τη δυνατότητα να εξερευνήσει τη γυναικεία μορφή και να την αποκρυπτογραφήσει. Έτσι, κατά συνέπεια, ο θεατής ταυτίζεται με αυτό που ο Κυριακός ονομάζει «μάτι-υποκείμενο».¹⁵ Μέσω της κίνησης της κάμερας και στις δύο περιπτώσεις ο θεατής δημιουργεί έναν κόσμο ανοικτό σε αυτόν τόσο, όσο για κανένα άλλο χαρακτήρα εγκλωβισμένο μέσα στο κάδρο της οθόνης, επιτελώντας αυτό που οι πολιτισμικές σπουδές ονομάζουν κοινωνικό φύλο (gender).

Βαθιά ριζωμένη στον ίδιο τον ιστό της υποκριτικής, η αντιμαχία ανάμεσα στο πραγματικό και στο άυλο διαμορφώνει νέες σκηνικές ταυτότητες, ρευστούς κώδικες υποκριτικής και

¹³ Κυριακός, ό.π.

¹⁴ Κυριακός, ό.π., σ. 285-287.

¹⁵ Ο όρος μάτι-υποκείμενο του Jean-Louis Baundry αναφέρεται σε μια αόρατη δύναμη που, μέσω της κινητικότητας της κάμερας, ωθεί τον θεατή μέσα στον χώρο, κατασκευάζοντας έναν κόσμο ανοικτό σ' αυτόν τόσο, όσο για κανέναν άλλο χαρακτήρα εγκλωβισμένο μέσα στο κάδρο της οθόνης.

οντολογικά «αμφίσημους χαρακτήρες».¹⁶ Τα σώματα των δύο ηθοποιών λειτουργούν ως σύμβολα της ταυτότητας των ρόλων. Κάθε χαρακτήρας γίνεται αντιληπτός από το κοινό ως όνομα και σώμα, τα δύο καθοριστικότερα αναγνωριστικά στοιχεία του «εγώ». Η αναπαράσταση της θηλυκότητας δεν είναι ένα ζητούμενο που περιορίζεται στο πλαίσιο της γενετικής, αλλά μια συναίρεση ψυχολογικών, ιδεολογικών, πολιτισμικών και κοινωνικών παραμέτρων. «Συνεπώς, το φύλο συνίσταται στο γονιδιακό, γενετικό και ψυχικό φύλο».¹⁷ Σε αυτό το πλαίσιο είναι γόνιμο να συνεχίζει κανείς να αναρωτάται πώς επιδρά στην αναπαράσταση της ταυτότητας και της υποκριτικής ο εξωτερικός κόσμος, αυτός που θα γεννήσει το προϊόν και αυτός που θα το υποδεχτεί, δηλαδή πώς ο δημόσιος βίος, το λεγόμενο κοινωνικό καθεστώς, «γυναικώνει» (κατά το ανδρώνει) τα πρότυπα που παράγει.

Στη Στέλλα, σε ό,τι αφορά την κατασκευή της γυναικείας της ταυτότητας, θα πρέπει κανείς να ανιχνεύσει τις μεθόδους κατασκευής της «θεαματικοποιημένης»¹⁸ εκδοχής της. Κατά πρώτον, ανιχνεύει κανείς τη σκηνοθεσία, τη σύνθεση πλάνων, τη φιλμική και σκηνική κατασκευή της ιδιουσυστασίας της, όπως επίσης και της δραστηριότητας του σώματός της. Κατά δεύτερον, επέρχεται η εστίαση στην εκάστοτε ηθοποιό, που καλείται να την ενσαρκώσει τόσο ως επιλογή κάστινγκ, όσο και ως επιλογή υποκριτικής σχολής, σωματοδομής, φυσιογνωμίας και φυσικά, περσόνας.¹⁹ Η Στέλλα του Καμπανέλλη γράφτηκε για την ίδια τη Μελίνα Μερκούρη: συνεπώς ήταν η ίδια με τη Στέλλα της Μελίνας και του Κακογιάννη. Στην περίπτωση, όμως, της παράστασης του Περγλέκα, η Εύη Σαουλίδου χρειάστηκε να ξεπεράσει το σκόπελο της αφομοίωσης του ρόλου, που επρόκειτο να υποδυθεί, από την παροιμιώδη Μελίνα Μερκούρη. Ο Γιάννος Περγλέκας, σκηνοθέτης της παράστασης, σε συνέντευξη που μου παραχώρησε, τονίζει πως η παράσταση είναι μια εμφανής συνέχεια της ταινίας, χωρίς, φυσικά, να αποτελεί μια επανάληψή της. Επί λέξει ανέφερε πως: «Ακριβώς επειδή η Στέλλα συντίθεται από πάρα πολλούς μύθους, ήταν πολύ δύσκολο να στηθεί μια παράσταση απαλλαγμένη από αυτούς· γι' αυτό και επέλεξα αυτοί οι μύθοι να είναι παρόντες ως στοιχεία της παράστασης ανατρέποντας όμως τη ρεαλιστική διανομή που θα φανταζόταν κανείς, ακριβώς επειδή η Στέλλα μας είναι τόσο οικεία, αλλά ταυτοχρόνως είμαστε και τόσο μακριά της. Στο ρόλο της Στέλλας βρέθηκε η Εύη Σαουλίδου, στο ρόλο της Μαρίας η Σοφία Κόκκαλη, στο ρόλο της Αννέτας η Κατερίνα Λυπηρίδου και στο ρόλο της μάνας του Μίλτου η Ανθή Ευστρατιάδη».

Αυτές οι αναπαραστάσεις φύλου περιλαμβάνουν μοιραία μια σειρά από κώδικες των διαθέσιμων πολιτισμικών συγκειμένων της αναπαράστασης, καθώς οι πολιτισμικές φόρμες θέτουν τους όρους, μέσα στους οποίους η πραγματικότητα διαμορφώνεται, μια πραγματικότητα, που υπακούει σαφώς σε συγκεκριμένα χωροχρονικά δεδομένα. Φερ' ειπείν, το ένδυμα αποτελεί βασικό στοιχείο του κοινωνικού ατόμου και του αφηγηματικού ρόλου του φιλμικού και σκηνικού ήρωα. «Προσδιορίζει τους τρόπους, με τους οποίους σώμα και ρούχα αντιπαράβλλονται και συμπληρώνονται στις σκηνοθεσίες της πολιτικής και ψυχολογικής σκηνής. Έτσι, οι πολύπλευροι κώδικες του γυναικείου ντυσίματος γίνονται αυτόχρονα διαφανείς, καθώς δεν αποτελούν μόνο μορφές σταθεροποίησης και επικοινωνίας, αλλά και αποδείξεις της επιθυμίας και της φαντασίωσης».

Στη Στέλλα, ο γυναικείος λόγος και η γυναικεία πρακτική κινούνται πέρα από την ανδροκρατική αντίληψη των πραγμάτων. Η Στέλλα, ωστόσο, δε θα μπορέσει να θεωρηθεί επα-

¹⁶ Σιδηροπούλου, «Ψηφιακές ταυτότητες σε κρίση», σ. 3-5.

¹⁷ Κυριακός, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας», σ. 287-289.

¹⁸ Κυριακός, *ό.π.*

¹⁹ Κυριακός, *ό.π.*

ναστάτρια. Μολονότι υπερασπίζεται τη σεξουαλικότητά της στο έπακρο, δε μένει ασυγκίνητη, ακόμη και σε μια στιγμή αδυναμίας, από την προοπτική του γάμου και της μητρότητας, απλώς με εντελώς διαφορετικές προϋποθέσεις από εκείνες του Μίλτου.²⁰ Ο Γιάννος Περλέγκας, στη σκηνοθεσία του, επέλεξε να συνομιλήσει με τα θέματα του κειμένου προσθέτοντας εμβόλιμα κείμενα της Ντυράς.²¹ Με τη χρήση αυτών των κειμένων ο ίδιος μου αποκάλυψε ότι μπόρεσε να καταλάβει καλύτερα την ψυχολογία του Μίλτου και του Αλέκου, με αποτέλεσμα η ανάγνωση του καμπανελλικού έργου να παύει να συμπυκνώνει το νόημά της στην αναπαράσταση του θανάτου της Στέλλας ως μιας γυναικοκτονίας. Τόσο για το σκηνοθέτη, όσο και για την Εύη Σαουλίδου, «η Στέλλα σχεδόν ζητάει να πεθάνει. Ο Μίλτος είναι εγκλωβισμένος στο πατριαρχικό μοντέλο, που και ο ίδιος αναπαράγει. Μαζί, λοιπόν, με την ερώτηση, γιατί τη σκοτώνει, πρέπει να βάλουμε και την ερώτηση, γιατί η Στέλλα πάει να σκοτωθεί. Η Στέλλα ζητάει να σκοτωθεί. Το γιατί συμβαίνει αυτό, είναι όλο το κλειδί του έργου, χωρίς φυσικά αυτό να μειώνει την ενέργεια του Μίλτου. Το μύθο της επαναστάτριας Στέλλας τον απορρίπτω. Αρχικά, έχει την ψευδαίσθηση ότι έχει δυναμική ως γυναίκα εξασκώντας ένα επάγγελμα, που στην ουσία είναι στα όρια της πορνείας. Ποια γυναίκα είναι επαναστάτρια, ενώ νομίζει ότι βρίσκει τη δύναμή της, επειδή συνεχώς κατακτά άντρες κι επειδή συνεχώς επιβεβαιώνεται ως ένα αντικείμενο του πόθου; Μετά το Μίλτο πάει να επιβεβαιώσει αν ακόμη περνάει η μπογιά της μ' έναν πολύ νεότερο άντρα». Πέρα από τη συμβολική της διάσταση, σε επίπεδο νοοτροπιών και όρων ζωής, η επιβολή της παραδοσιακής τάξης, της ανδροκρατικής κοινωνίας και της έννοιας της ανδρικής τιμής, παρά τις αντιφάσεις της ηρωίδας, σηματοδοτεί, επίσης, την παρακμή και την απαξίωσή τους. Στην ταινία οι ρωγμές στην επιβολή των παραδοσιακών αξιών, όπως η τιμή, είναι πιο σαφείς στην τελική σκηνή. Ο Μίλτος, κρατώντας μαχαίρι, προτρέπει μάταια τη Στέλλα να φύγει. Η Στέλλα είναι και θύτης και θύμα, μια δραματουργικά ολοκληρωμένη προσωπικότητα και αρκετά δικαιωμένη για τις επιλογές της. Η δικαίωσή της έρχεται από τη Μαρία, η οποία την προτρέπει να φύγει, συνεπώς όχι μόνο είναι η επιλογή της δικαιωμένη, αλλά αναγνωρίζεται κιόλας. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην ταινία, στην παράσταση του Περλέγκα εμφανίζεται μόνη η Μαρία και το έργο τελειώνει απότομα. Στην ταινία ο κόσμος μαζεύεται, διερωτάται τι συνέβη, φωνάζει, βρίσκει σε απόγνωση προσδίδοντας έτσι μια τραγική προοπτική. Ακόμη και η ανεμπόδιστη σιωπηρή κυριαρχία της Μαρίας, ως προβολή του «άφωνου γυναικείου μοντέλου», φαίνεται να λανθάνει κάτω από την κυρίαρχη ανδροκρατική ιδεολογία έχοντας ως προπομπό τη διαιώνιση της εξάρτησης των γυναικών από τους άνδρες.²² Καταλήγοντας για τους δημιουργούς της, η «Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» είναι η τραγωδία της μη αυτοεκτίμησης της γυναίκας και, σε αυτό το σημείο, η μετατόπιση από αυτό που είναι η Στέλλα της Μελίνας Μερκούρη σε αυτό που είναι η Στέλλα της Εύης Σαουλίδου είναι καίριας σημασίας.

Συμπερασματικά, σε αυτό το αισθητικό πλαίσιο (streaming) προκύπτει το εξής ερώτημα: υπό το δεδομένο ότι η πυρηνική «ζωντανότητα»²³ του θεάτρου έχει υποσκελιστεί, από τη στιγμή που οι ηθοποιοί έχουν αντικατασταθεί από το ψηφιακό τους ανάλογο και από τη διαθλασμένη κινηματογραφική προβολή, μήπως η θεωρία και η πρακτική του θεάτρου θα έπρεπε να

²⁰ Η Εύη Σαουλίδου, κατά τη διάρκεια της συνέντευξής που μου παραχώρησε, στην προσπάθειά της να μου δώσει να καταλάβω την ερωτική σχέση των δύο πρωταγωνιστών, εστίασε στις ομοιότητές τους, στον από κοινού φόβο της συντριβής τους και στην ταξική καταγωγή τους, που τους οδηγεί σε αυτές τις επιλογές διαβίωσης.

²¹ Στην παράσταση παρεμβάλλονται κείμενα της Μαργκερίτ Ντυράς, τα οποία, σύμφωνα με το σκηνοθέτη, λειτούργησαν για εκείνον επεξηγηματικά για τη βαθύτερη κατανόηση του έργου.

²² Κυριακός, «Αναπαραστάσεις της ανδρικής ταυτότητας», σ. 289.

²³ Auslander, *Liveness*.

στραφούν προς την ανίχνευση μιας μετά-υπαρξιακής προοπτικής της υποκριτικής και της ίδιας της ταυτότητας του ηθοποιού; Με τη χρήση του streaming δημιουργήθηκε η ανακουφιστική αίσθηση ότι η τεχνολογία και τα νέα μέσα είναι ικανά να αποδεσμεύσουν τόσο τους δημιουργούς, όσο και τους θεατές από τη συμπαγή και ήδη ντετερμινιστικά προκαθορισμένη ιδέα, που έχει ο καθένας για τον εαυτό του, δημιουργώντας μια νέα δυναμική στη διαδικασία της πρόσληψης, η οποία, αν μη τι άλλο, μένει να διερευνηθεί.

ΤΡΙΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης:
Προσεγγίσεις και
εφαρμογές
του έργου του
στην εκπαίδευση
και τη δραματοθεραπεία

Ε-Kambanellis, ή προσεγγίζοντας τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στη Δευτεροβάθμια τυπική εκπαίδευση μέσω του θεάτρου στην εκπαίδευση και των ψηφιακών τεχνολογιών

ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΑΚΑΡΑ

Εισαγωγή

Μέσω της αξιοποίησης του εκπαιδευτικού δράματος επιδιώχθηκε η διερεύνηση του κόσμου του Ιάκωβου Καμπανέλλη από τους ίδιους τους/τις μαθητές/-τριες, με σκοπό εκείνοι/-ες ως υπεύθυνοι πολίτες να αλλάξουν τον δικό τους κόσμο προς το καλύτερο.¹ Παράλληλα, η εφαρμογή της ψηφιακής αφήγησης ως καινοτόμου διδακτικής πρότασης, αλλά και άλλων ψηφιακών τεχνικών, όπως η αποστολή email,² καθώς και ο ψηφιακός τοίχος padlet, αποτέλεσαν στο συγκεκριμένο διδακτικό σενάριο σημαντικά εργαλεία, με τα οποία μπόρεσε να γίνει περισσότερο προσιτό το συγκεκριμένο έργο, αλλά και παράλληλα να ενισχυθεί η μάθηση,³ δίνοντας, έτσι, τη δυνατότητα στους/στις μαθητές/-τριες να εμπλουτίσουν τον ρόλο τους με ψηφιακά μέσα, ως αφορμή δημιουργίας δραματοποιημένης ιστορίας, παράστασης ή/και μιας δικής τους ψηφιακής αφήγησης εκκινώντας από το συγκεκριμένο έργο.⁴

Ωστόσο, ο κύριος σκοπός παρέμεινε ο στοχασμός για τα ηθικά και φιλοσοφικά ζητήματα, που απορρέουν από το συγκεκριμένο κείμενο του Ι. Καμπανέλλη και που συνδέονται με την ευθύνη του ατόμου απέναντι στα κοινωνικά δρώμενα,⁵ καθώς και η συνακόλουθη διερεύνηση των διλημμάτων, με τα οποία έρχονται αντιμέτωποι οι σημερινοί έφηβοι και αυριανοί ενεργοί πολίτες, όσον αφορά την προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Η συγκεκριμένη δράση συνιστά μια εναλλακτική προσέγγιση με σκοπό την, όσο το δυνατόν, πληρέστερη και σφαιρική κατανόηση του θεατρικού έργου *Το παραμύθι χωρίς όνομα* μέσα από ένα διαφορετικό ερμηνευτικό πρίσμα. Τα ζητούμενα δεν υπήρξαν τόσο οι απαντήσεις, όσο η «διαδρομή» που διάνυσαν οι μαθητές/-τριες, για να φτάσουν σε αυτές.

¹ Άβρα Αυδή – Μελίνα Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 3.

² Clio Fanouraki, «E-Antigone through Drama Education with the use of Digital Technologies», *Parabasis* 15/1 (2017), σ. 84.

³ Άννα Μουταφίδου – Κυριακή Μέλλιου – Μπράτισης Θαρρενός, «Δημιουργία ψηφιακής ιστορίας με θέμα την ενδοσχολική βία στο νηπιαγωγείο», στο Π. Αναστασιάδης - Ν. Ζαράνης - Β. Οικονομίδης - Μ. Καλογριαννάκης (επιμ.), *Πρακτικά 9ου Πανελληνίου Συνεδίου με Διεθνή Συμμετοχή, Τεχνολογίες Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση*, Ρέθυμνο 2014, σ. 596.

⁴ Κλειώ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 71-72.

⁵ Πρόγραμμα Σπουδών Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στις Α', Β' και Γ' Τάξεις Λυκείου, Αθήνα 2021.

Πρόλογος

Τι σχέση μπορεί να έχει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης με το θέατρο στην εκπαίδευση και τις ψηφιακές τεχνολογίες; Ίσως περισσότερη απ' όση φανταζόμαστε. Και αυτό, διότι ο Καμπανέλλης, μέσω του χιούμορ και της παιγνιώδους διάθεσής του στα έργα του, αναδεικνύει τη σημασία του γκροτέσκο, της σάτιρας και της παρωδίας σε δυνάμεις που μεταμορφώνουν τον κόσμο.

Παράλληλα, το θέατρο στην εκπαίδευση, με τη ζωογόνο πνοή του παιχνιδιού ως δημιουργικού συμβάντος άμεσης απόλαυσης, που εδράζει στην κουλτούρα του γέλιου και της ελευθερίας,⁶ έρχεται κοντά στις βαθιές ψυχικές ανάγκες του παιδιού, μεταμορφώνοντας τον οικείο του κόσμο αλλά και απελευθερώνοντας τον ιδιαίτερο, φανταστικό εσωτερικό του χώρο.⁷

Την ίδια στιγμή, η εναλλακτική χρήση της τεχνολογίας στο θέατρο βρίσκει την εφαρμογή της στην έννοια της διαμεσικότητας, ως άλλο είδος διακειμενικότητας, όπου τα ετερογενή σύμβολα του διαδικτύου μεταμορφώνονται δημιουργώντας φαντασιακούς κόσμους άρρηκτα συνδεδεμένους με την πραγματικότητα.⁸ Έτσι, σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, η μεθοδολογία της συγκεκριμένης μελέτης συνδυάζει βιβλιογραφική ανασκόπηση και διεξαγωγή μιας ποιοτικής έρευνας, έπειτα από τη θεατρική δράση, με στόχο μια εμπεριστατωμένη προσέγγιση με τα ερευνητικά ερωτήματα να εξειδικεύονται στο ακόλουθο ερευνητικό δεδομένο.

Βασικό ερευνητικό ερώτημα: Τι κομίζει στον/στη μαθητή/-τρια η προσέγγιση του Ι. Καμπανέλλη μέσω του θεάτρου στην Εκπαίδευση των Νέων Τεχνολογιών;

Το δράμα στην εκπαίδευση

Σύμφωνα με τη M. Prendergast, το Θέατρο στην Εκπαίδευση αποτελεί κύριο παρακλάδι του Εφαρμοσμένου Θεάτρου.⁹ Αναπτύχθηκε στην Αγγλία τη δεκαετία του '60, στο πλαίσιο του προοδευτικού κινήματος,¹⁰ ακολουθώντας τις σύγχρονες θεωρίες μάθησης και κυρίως την παιδαγωγική του Φρέιρε, ο οποίος άσκησε κριτική στη λεγόμενη τραπεζική εκπαίδευση.¹¹ Τα έργα που ανέπτυξε το Θέατρο στην Εκπαίδευση συνδέθηκαν με την κοινότητα και εφαρμόστηκαν στα σχολεία. Επόμενη ήταν η πρόκληση να προσαρμοστεί το περιεχόμενο των προγραμμάτων αυτών στο ιδιαίτερο κοινό και στον ακόμα πιο ιδιαίτερο χώρο της σχολικής αίθουσας. Το αποτέλεσμα της πρόκλησης αυτής ήταν να δημιουργηθεί το Θέατρο στην Εκπαίδευση και να μπει ο δάσκαλος σε ρόλο (actor-teacher). Τα σενάρια αποτέλεσαν συλλογική δημιουργία της ομάδας των συμμετεχόντων. Σκοπός ήταν να ανταποκριθούν στις ανάγκες τους, καθώς και στο αισθητικό αποτέλεσμα. Το όλο εγχείρημα είχε διάχυση στην τοπική κοινότητα.¹²

⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης, «Η προβληματική του Μπαχτίν», *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα 2016, σ. 31-39.

⁷ Άλκηστις – Λάκης Κουρετζής, *Θεατρική Αγωγή 1 Βιβλίο Μαθητή, Α'*, Υπουργείο Παιδείας Και Θρησκευμάτων, Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1993, σ. 17.

⁸ Christofer Balme, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές* (μετ. Ρωμανός Κοκκινάκης – Βίκυ Λιακοπούλου), Πλέθρον, Αθήνα 2016, σ. 227.

⁹ Monica Prendergast – Juliana Saxton (επιμ.), *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, σ. 223-224.

¹⁰ Prendergast – Saxton, *ό.π.*, σ. 29.

¹¹ Αυδή – Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση*, σ. 3.

¹² Prendergast – Saxton, *Applied Theatre*, σ. 29

Η μάθηση στο Θέατρο στην Εκπαίδευση προέρχεται από την κατανόηση του εαυτού και του κόσμου. Εκκινεί από την ύπαρξη κάποιας ιστορίας προς διερεύνηση. Προϋποθέτει τη συμμετοχή σε ομάδα. Αποτελεί ατομική και συλλογική εμπειρία, που στοχεύει στη δημιουργία ενός φανταστικού κόσμου. Οι συμμετέχοντες θα δράσουν, θα αντιμετωπίσουν προβλήματα, θα βιώσουν τον ρόλο τους μέσω της συναισθηματικής εμπλοκής, αλλά και θα αναστοχαστούν μέσω της νοητικής επεξεργασίας.¹³

Η αξιοποίηση των ψηφιακών τεχνολογιών (Ψηφιακή αφήγηση, Sway Office, Twitter, Padlet)

Το θέατρο/δράμα στην εκπαίδευση έχει αναγνωριστεί ως ένας ισχυρός τρόπος διδασκαλίας άλλων μαθημάτων του προγράμματος σπουδών, καθώς και του ίδιου του θεάτρου/δραματικού αντικειμένου. Σύμφωνα με την Κλειώ Φανουράκη, ένα από τα σύγχρονα ζητήματα στη διερεύνηση του εκπαιδευτικού δράματος αφορά την εφαρμογή του μέσω των Ψηφιακών Τεχνολογιών, ως νέας αισθητικής μορφής δραματικής αγωγής.¹⁴ Επιπρόσθετα, οι ψηφιακές πλατφόρμες θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν ως «σημεία» εκκίνησης, εξέλιξης και ανατροφοδότησης του μαθήματος.¹⁵

Η Ψηφιακή Αφήγηση

Η Ψηφιακή Αφήγηση, τα τελευταία χρόνια, αποτελεί μια καινοτόμο καλλιτεχνική πρακτική, που περιλαμβάνει ποικίλα συμμετοχικά μέσα, τεχνολογικά εργαλεία και εφαρμογές στην εκπαιδευτική διαδικασία,¹⁶ βασικό στοιχείο της οποίας είναι η συναισθηματική εμπλοκή του θεατή μέσω της ταύτισής του με την ιστορία που παρουσιάζεται.¹⁷

Η Ψηφιακή Αφήγηση είναι ο συνδυασμός της παραδοσιακής προφορικής αφήγησης με τα πολυμέσα του 21ου αιώνα και τα εργαλεία τηλεπικοινωνίας.¹⁸ Η ψηφιακή αφήγηση αποτελεί όρο, που περιγράφει ένα νέο πολυμεσικό είδος (genre) σύντομης διάρκειας, το οποίο επιτρέπει στον καθημερινό άνθρωπο να μοιραστεί ψηφιακά την ιστορία του ή να παρουσιάσει μια ιδέα

¹³ Άβρα Αυδή – Μελίνα Χατζηγεωργίου, *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο. 50 προτάσεις για θεατρικά εργαστήρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018, σ. 23-24.

¹⁴ Fanouraki, «E-Antigone through Drama Education», σ. 83-92.

¹⁵ Κλειώ Φανουράκη, *Θέατρο για εφήβους στην τυπική και μη τυπική εκπαίδευση, σημειώσεις Α' Μαθημάτων 1 & 2*, ΠΜΣ ΤΘΣ ΕΚΠΑ, Διδακτική του Θεάτρου, 2021-2022.

¹⁶ Arslana Yuksel Pelin – Yildirim Soner – Robin Bernard Ross, «A phenomenological study: teachers' experiences of using digital storytelling in early childhood education», *Educational Studies* 42/5 (2016), σ. 427-445, <https://doi.org/10.1080/03055698.2016.1195717>

¹⁷ Θαρρενός Μπράττισης, «Ψηφιακή Αφήγηση: Προσαρμογή δραστηριοτήτων σε συνθήκες εξ αποστάσεως εκπαίδευσης», *Από τον 20ό στον 21ο αιώνα μέσα σε 15 ημέρες. Η αποτίμηση μιας πραγματικότητας σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Στάσεις- Αντιλήψεις-Σενάρια-Προοπτικές-Προτάσεις*, Τόμος Πρακτικών 1ου Διεθνούς Διαδικτυακού Συνεδρίου (2021), σ. 55, https://www.researchgate.net/publication/351800039/_Psephiake_Aphegese_Prosarmoge_drasterioteton

¹⁸ Κ. Σεραφείμ – Γ. Φεσάκης, «Εκπαιδευτικές εφαρμογές ψηφιακής αφήγησης: Διδακτική προσέγγιση για το Νηπιαγωγείο», Αθανάσιος Τζιμογιάννης (επιμ.), *Πρακτικά Εργασιών 7ου Πανελλήνιου Συνεδρίου με Διεθνή Συμμετοχή «Οι ΤΠΕ στην Εκπαίδευση»*, τόμος 2, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Κόρινθος 2010, σ. 521-528.

του.¹⁹ Μπορεί, επίσης, να χρησιμοποιηθεί από τον εμπυχωτή, προκειμένου να παρουσιάσει ένα καινούργιο θέμα με ελκυστικό τρόπο.²⁰

Ενώ, σύμφωνα με την Κλειώ Φανουράκη, η αξιοποίηση της Ψηφιακής Αφήγησης στο Θέατρο στην εκπαίδευση δίνει τη δυνατότητα στους/στις μαθητές/-τριες να εμπλουτίσουν τον ρόλο του αφηγητή με ψηφιακά μέσα, ώστε αυτή να αποτελεί αφορμή δημιουργίας δραματοποιημένης ιστορίας και παράστασης. Η εκπαιδευτικός σε ρόλο αφηγητή με τη βοήθεια μιας οθόνης, ηχογραφημένων ήχων, μελωδίας και άλλων ψηφιακών εργαλείων, αφηγήθηκε το σημείο έναρξης της δράσης-κεντρικό ερώτημα, δίνοντας ώθηση στη δράση.²¹

Sway Office

Το Sway Office είναι ένα λογισμικό ανοιχτού κώδικα, που παρέχεται από τις εφαρμογές του Microsoft Office, με σκοπό την παρουσίαση εκπαιδευτικού υλικού με μια πιο ελκυστική μορφή.²² Αποτελεί υποστηρικτικό παράγοντα της συνδυασμένης μάθησης και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία διαδραστικών παρουσιάσεων.²³ Επιπλέον, οι χρήστες μπορούν να έχουν πρόσβαση στο λογισμικό χρησιμοποιώντας ηλεκτρονικές υπηρεσίες, όπως κινητά τηλέφωνα, υπολογιστές ή φορητούς υπολογιστές οπουδήποτε και οποτεδήποτε.²⁴ Ακόμα, μπορούν να αποθηκεύσουν την εργασία στο Google Drive προσθέτοντας φωτογραφίες, βίντεο και συνδέσμους. Υπάρχουν σύνδεσμοι με χρήσιμα βίντεο, που καθοδηγούν στον τρόπο χρήσης της συγκεκριμένης εφαρμογής.²⁵

Twitter

Η δυνατότητα microblogging του Twitter επιτρέπει στους χρήστες να δημοσιεύουν τις ιδέες και τις απόψεις τους σε μορφή «μηνυμάτων σε πραγματικό χρόνο» γράφοντας tweets με περιορισμένο αριθμό χαρακτήρων.²⁶ Επιπλέον, μέσω των hashtags αναφορών και απαντήσεων, οι χρήστες μπορούν να ανοίξουν διαλόγους με άλλους χρήστες του Twitter.²⁷

Ένα πλεονέκτημα της ενσωμάτωσης του Twitter στο μαθησιακό περιβάλλον αποτελεί η

¹⁹ Ζησούλα Γκουτσιουκώστα, *Η Ψηφιακή Αφήγηση (Digital Storytelling) ως διδακτικό εργαλείο στο μάθημα της Λογοτεχνίας*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Σχολή Παιδαγωγική, Τμήμα Παιδαγωγικό Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 68.

²⁰ Μπράττισης, «Ψηφιακή Αφήγηση», σ. 36.

²¹ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών*, σ. 71-72.

²² Nurulhuda Putri Ayuningtyas – Nurul Latifatul Inayati – Zaenal Abidin, «Aqidah Akhlak Learning Strategy Using Sway Office Media During the 2021/2022 Covid-19 Pandemic (Study Case: 11th Grade Student of Smk Vocational School Muhammadiyah 3 Surakarta)», *Proceedings of the International Conference on Islamic and Muhammadiyah Studies (ICIMS 2022)* (Advances in Social Science, Education and Humanities Research Series) 676 (2022), σ. 229, <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220708.028>

²³ Ayuningtyas – Inayati – Abidin, *ό.π.*, σ. 227.

²⁴ Ayuningtyas – Inayati – Abidin, *ό.π.*, σ. 21.

²⁵ Microsoft Sway Application for creating interactive slideshows, DIGITAL <https://sway.office.com>

²⁶ Malik Aqdas – Heyman Schrum Cassandra – Johri Aditya, «Use of Twitter Across Educational Settings: A Review of the Literature», *International Journal of Educational Technology in Higher Education* 16 (2019), σ. 1-2, <https://doi.org/10.1186/s41239-019-0166-x>

²⁷ Aqdas – Cassandra – Aditya, *ό.π.*, σ. 2.

δημιουργία της αίσθησης της κοινότητας, που διευκολύνει την ενεργή συνεργασία, αλλά και τις ευκαιρίες για επικοινωνία και κοινή χρήση πληροφοριών εντός και εκτός της τάξης. Έχει διαπιστωθεί πως τα μαθήματα, που περιλαμβάνουν τη χρήση του Twitter, δημιουργούν πολύ ισχυρότερη αίσθηση της κοινότητας στην τάξη. Η συμμετοχή στην κοινότητα και η συνακόλουθη αλληλεπίδραση αυξάνει τη δέσμευσή τους και τη σημασία των όσων οι μαθητές/-τριες μαθαίνουν.²⁸

Padlet

Το Padlet, αποτελεί ένα «δωρεάν» εργαλείο Web 2.0, μια πλατφόρμα με εικονικούς τοίχους λειτουργώντας σαν ένας λευκός πίνακας, όπου μπορεί κανείς να «καρφιτσώσει» πολλούς και διαφορετικούς τύπους αρχείων (έγγραφα Word, εικόνες, αρχεία ήχου, βίντεο). Ο δημιουργός του τοίχου έχει τον έλεγχο του περιεχομένου, του σχεδιασμού, της διάταξης και της ιδιωτικής ζωής των τοίχων.

Επιπλέον, ο δημιουργός μπορεί επίσης να «ελέγχει» τη δραστηριότητα των επισκεπτών στον τοίχο: για παράδειγμα, μπορεί να επιτρέψει στους επισκέπτες: 1) να διαβάζουν μόνο ό,τι υπάρχει στον τοίχο, 2) να γράφουν στον τοίχο και να επεξεργάζονται τις δικές τους αναρτήσεις (αλλά δεν μπορούν να επεξεργάζονται ή να εγκρίνουν αναρτήσεις άλλων επισκεπτών) ή 3) να εποπτεύει (μπορεί να δει, να δημοσιεύσει, να επεξεργαστεί και να εγκρίνει την ανάρτηση άλλων).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Padlet είναι ότι επιτρέπει σε οποιονδήποτε αριθμό επισκεπτών να δημοσιεύει σχόλια ή να ανεβάζει ένα αρχείο ταυτόχρονα. Η ανάρτηση σε έναν τοίχο Padlet θα προβάλλεται σε πραγματικό χρόνο. Όπως κάθε άλλο εργαλείο ιστού, έτσι και οι δραστηριότητες στο Padlet απαιτούν σύνδεση στο διαδίκτυο.²⁹ Έτσι, σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, ως μέσο διδασκαλίας στο ακόλουθο σχέδιο δράσης επιλέχθηκε η αξιοποίηση της ψηφιακής αφήγησης ως μέσο πολυμεσικής αφηγηματικής διαδικασίας,³⁰ το λογισμικό ανάπτυξης δημιουργικής και καλλιτεχνικής σκέψης (Padlet), το λογισμικό μικής μάθησης Sway office, που καλλιεργεί τις δεξιότητες κριτικής σκέψης, το λογισμικό twitter generate για την ανάπτυξη κριτικής σκέψης και προσωπικής έκφρασης, καθώς και το λογισμικό google forms που ενθαρρύνει τον αναστοχασμό και την ενεργητική συμμετοχή.

Ιάκωβος Καμπανέλλης

Σύμφωνα με τον Γιώργο Πεφάνη, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έχει σημαδέψει τη σύγχρονη ελληνική μεταπολεμική δραματουργία γράφοντας έργα από τον λαό για τον λαό, με αποτέλεσμα να

²⁸ Aqdas – Cassandra – Aditya, *ό.π.*, σ. 12.

²⁹ Ann Deni – Zainor Izat Zainal, «Padlet as an Educational Tool: Pedagogical Considerations and Lessons Learnt», *Proceedings of the 10th International Conference on Education Technology and Computers (ICETC 2018)*, Association for Computing Machinery, New York 2018, σ. 2, <https://doi.org/10.1145/3290511.3290512>

³⁰ Αιμιλία Καραντζούλη, «Θεατρικές τεχνικές στην εκπαιδευτική διαδικασία με την αξιοποίηση των ψηφιακών μέσων. Το παράδειγμα της ψηφιακής αφήγησης», Μπέττυ Γιαννούλη – Μάριος Κουκουναράς-Λιάγκης (επιμ.), *Θέατρο και παραστατικές τέχνες στην Εκπαίδευση: ουτοπία ή αναγκαιότητα;*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2019.

παραλληλίστει με τον Γεώργιο Χορτάτση της όψιμης κρητικής Αναγέννησης και του μπαρόκ.³¹ Αποτελεί την κορυφαία προσωπικότητα του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα.³²

Εμπνεύστηκε από τους αρχαίους συγγραφείς, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο, από τον Όμηρο ως τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη αλλά και από τον Αριστοφάνη ως τον Λουκιανό αντλώντας τόσο από το έπος και την τραγωδία, όσο και από την κωμωδία και τον ιδιότυπο σατιρικό διάλογο.³³ Και, παρόλο που παραμένει στερεωμένος στην παράδοση,³⁴ αντλώντας από τους μύθους της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας που γονιμοποιούν τη σκέψη του,³⁵ συνεχώς ανανεώνεται αναζητώντας πάντα κάτι καινούργιο.³⁶

Διασκευάζοντας το Παραμύθι χωρίς όνομα

Σύμφωνα με τους Fischlin και Fortier, ο όρος διασκευή περιλαμβάνει την οποιαδήποτε μετατροπή σε κάποιο συγκεκριμένο πολιτιστικό προϊόν του παρελθόντος και βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη γενικότερη διαδικασία της πολιτιστικής αναδημιουργίας.³⁷ Παράλληλα, ανάμεσα σε διασκευασμένες εκδοχές/επανεγγραφές παραμυθιών ανιχνεύονται διακειμενικές σχέσεις, πράγμα που ισοδυναμεί με έναν νέο τρόπο ανάγνωσης των διασκευασμένων παραμυθιών, με την έννοια του εντοπισμού των αφηγηματικών στρατηγικών, που διευκολύνουν την ανανέωση των παλαιών παραμυθιών, προκειμένου αυτά να ανταποκριθούν στις ανάγκες του σύγχρονου κοινού.³⁸

Η χρήση του τυπικού σχήματος του παραμυθιού, της αλληγορίας και του «πικρού» χιούμορ τόσο από τη Δέλτα, όσο και από τον Καμπανέλλη, επιτρέπουν στους συγγραφείς «να μιλήσουν», διαφεύγοντας τη λογοκρισία.³⁹ Εξάλλου, η αξιοποίηση της αλληγορίας, επιτρέπει στον Καμπανέλλη να διασκευάσει το τυπικό σχήμα του παραμυθιού της Δέλτα και να μιλήσει για την κοινωνική πραγματικότητα της δικής του εποχής.

Κι ενώ το Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα πραγματεύεται την εθνική ήττα του 1897, ο Καμπανέλλης, με τη διασκευή του αυτή, επιχειρεί να ερμηνεύσει τα ιστορικά γεγονότα της δικής του εποχής και συγκεκριμένα της μετεμφυλιακής Ελλάδας της δεκαετίας του 1950, όπου στερεότυπα πρόσωπα του παραμυθιού ζουν καταστάσεις που παραπέμπουν

³¹ Γιώργος Πεφάνης, «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», <https://www.goethe.de>, Goethe Institut Athen, Αθήνα 2011, σ. 1.

³² Ο Σπύρος Ευαγγελάτος στο «Μιλούν για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Παραμύθι Χωρίς Όνομα* (πρόγραμμα παράστασης), Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα 1996, σ. 50.

³³ Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 24.

³⁴ Ο Νικήτας Τσακίρογλου στο «Μιλούν για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», ό.π., σ. 55.

³⁵ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 118.

³⁶ Ο Τσακίρογλου στο «Μιλούν για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», ό.π.

³⁷ Daniel Fischlin – Mark Fortier, *Adaptations of Shakespeare. A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, Routledge, London-New York 2000, σ. 4.

³⁸ Δανάη Σουλιώτη, *Διασκευές ελληνικών λαϊκών παραμυθιών για παιδιά μελέτη περιπτώσεων*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 95.

³⁹ Διονύσης Γεωργόπουλος, «Παραμύθι χωρίς όνομα: Η φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας και το 'δυσπόστατο' στη γλώσσα της Δέλτα», *Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας* 10 (2009), σ. 2, <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2009.513>

στην εποχή αυτή και στα πάγια προβλήματα της χώρας,⁴⁰ του οποίου «τα χρώματα του έργου είναι παρμένα από τον πίνακα της μετεμφυλιακής Ελλάδας και του ψυχροπολεμικού δυτικού κόσμου», σύμφωνα με τον Γιώργο Πεφάνη.⁴¹

Έτσι, παρόλο που κρατά τον βασικό ιστό της ιστορίας, εντούτοις τον εμπλουτίζει με δικές του εμπειρίες, με αποτέλεσμα το δικό του *Παραμύθι* να αποτελεί το άλλοθι, για να υπαινιχθεί περιόδους που σημάδεψαν την ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, όπως ο αλβανικός πόλεμος, η κατοχή και εμφύλιος,⁴² διαπλέκοντας τον φαντασιακό με τον πραγματικό κόσμο, μέσω της διαπραγμάτευσης του οικείου με το παιχνίδι και τη φαντασία.⁴³

Ο Καμπανέλλης παράλληλα, αξιοποιεί στο *Παραμύθι* του την παιγνιώδη διάθεση,⁴⁴ μέσω της μπουρλέσκας ειρωνείας, ως μιας υφολογικά σηματοδοτημένης ανατροπής του κόσμου της εμπειρίας, της παράδοσης και της λογικής.⁴⁵ Κάτι που συναντάμε και στον Μπαχτίν μέσω του μυθιστορηματός του Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του, με τη λογική των γελωτοποιιών και των εκθρονίσεων, την αντιπαράθεση αστείου και επίσημου, του μη αναμενόμενου και παράδοξου, υλικού και πνευματικού,⁴⁶ όπως και στο θεατρικό παιχνίδι, κατά τη διάρκεια το οποίου, το παιδί βγαίνει από καθιερωμένους τρόπους και δεσμευτικές για τη φαντασία του συμπεριφορές, ενώ παράλληλα, αναπλάθεται και ανασυντίθεται η καθημερινότητά του.⁴⁷

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως, στο συγκεκριμένο έργο, διαπιστώνονται επιδράσεις και από το «επικό θέατρο» του Μπρεχτ, με κύρια επιδίωξη την ανάπτυξη πολιτικής σκέψης στους θεατές ως συνδημιουργούς της παράστασης.⁴⁸ Με τα στοιχεία της μπρεχτικής αφήγησης και του επικού grotesque να είναι διηγημένα σε έναν παραμυθιακό ιστό, που αποπροσωποποιεί τα πολιτικά ιδανικά, ενώ παράλληλα υπονομεύει τα πολεμοχαρα ήθη.⁴⁹

Έτσι, ο Καμπανέλλης, διασκευάζοντας ένα έργο για παιδιά, αξιοποίησε το παιχνίδι και τη σάτιρα, την παρωδία και τη λαϊκή θυμοσοφία,⁵⁰ την κοινωνική κριτική, καθώς και την άρνηση της θεατρικής σύμβασης με βαθύτερο στόχο την παρουσίαση της πολιτικά στρεβλής συμπεριφοράς της εξουσίας.⁵¹

⁴⁰ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994), σ. 194.

⁴¹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 24.

⁴² Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο δραματογράφος της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 23.

⁴³ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σημειώσεις για μια άτακτη ανάγνωση», *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Παραμύθι χωρίς όνομα* (πρόγραμμα παράστασης), Εθνικό Θέατρο Κεντρική Σκηνή, 1996, σ. 33.

⁴⁴ Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 30.

⁴⁵ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 123.

⁴⁶ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μετ. Γιώργος Πινακούλας – επιμ. Φωτεινή Ξιφάρ), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2017, σ. 14, 271.

⁴⁷ Λάκης Κουρετζής, *Το θεατρικό παιχνίδι (Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 31.

⁴⁸ Σίμος Παπαδόπουλος, «Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρετ στην εποχή μας», Βούλα Λίτσιου (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*, Επιστημονικό Συνέδριο Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2013, σ. 286.

⁴⁹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 24.

⁵⁰ Νεοελληνική Λογοτεχνία (Γ' Λυκείου Γενικής Παιδείας) – Βιβλίο Μαθητή (Εμπλουτισμένο), http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Lykeiou.html

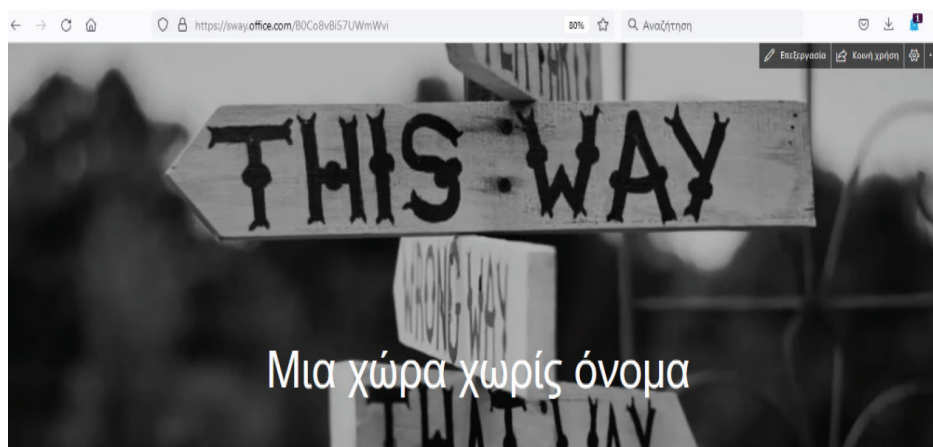
⁵¹ Prendergast – Saxton, *Applied Theatre*, σ. 29.

Το σχέδιο δράσης

Στο πλαίσιο του συνεδρίου Ο Ι. Καμπανέλας Στον 21ο Αιώνα δόθηκε η δυνατότητα στους/στις μαθητές/-τριες ανθρωπιστικής κατεύθυνσης Γ' τάξης του Λυκείου Βασιλικού Ευβοίας να έρθουν σε επαφή με το θέατρο για εφήβους στην πράξη. Κατά τη διάρκεια της μονόωρης δράσης στο γνωστικό αντικείμενο «Κείμενα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γενικής Παιδείας» και στην ενότητα «Πεζογραφία», το κείμενο/ερέθισμα αποτέλεσε *Το παραμύθι χωρίς όνομα* και, συγκεκριμένα, το απόσπασμα από τη Δεύτερη Εικόνα της Πρώτης Σκηνής, όπου δικάζεται ο Σιδεράς για κλοπή, και σκοπός του μαθήματος ήταν να έρθουν οι μαθητές/-τριες σε επαφή με την έννοια της δικαιοσύνης μέσα από το θέατρο, εφόσον υποδύθηκαν τα μέλη μιας διεθνούς οργάνωσης ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Αξιοποιώντας το πολυτροπικό και πολυμεσικό κείμενο της Ψηφιακής Αφήγησης έλαβαν ένα μήνυμα σε μορφή βίντεο από τη Φτωχομάνα και παρακολούθησαν στον διαδραστικό πίνακα της τάξης το δίλημά της:

<https://sway.office.com/B0Co8vBi57UWmWvi?play>



Εικόνα 1. Στιγμιότυπο από την ψηφιακή αφήγηση μέσω <https://sway.office.com>

Μετά την παρακολούθηση της ψηφιακής αφήγησης, ζητήθηκε από τα παιδιά να δημιουργήσουν το περίγραμμα του ρόλου της φτωχομάνας. Στο εσωτερικό του σκίτσου, έγραψαν τα διλήμματα και τις σκέψεις της, ενώ, στο εξωτερικό τις συνθήκες που την πιέζουν.

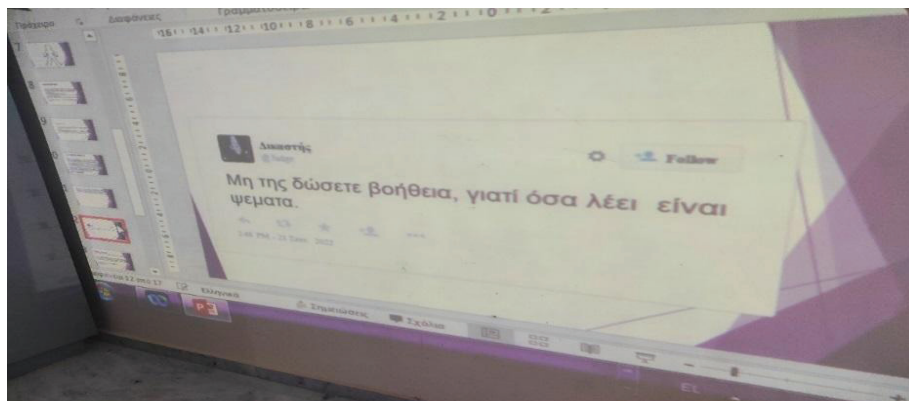
Στη συνέχεια, αξιοποιώντας την τεχνική «Distance Between», πήραν μια στάση σώματος απέναντι στο πορτρέτο της φτωχομάνας δημιουργώντας σύντομες σκηνές από τα διλήμματα που βιώνει και διαδρώντας με τις προβαλλόμενες εικόνες στον προτζέκτορα μέσω:

- Μη λεκτικής επικοινωνίας με τη Φτωχομάνα
- Αυτοσχεδιασμών σε σχέση με την εικόνα



Εικόνα 2. Σκηνή διάδρασης μαθήτριας με την ψηφιακή εικόνα.

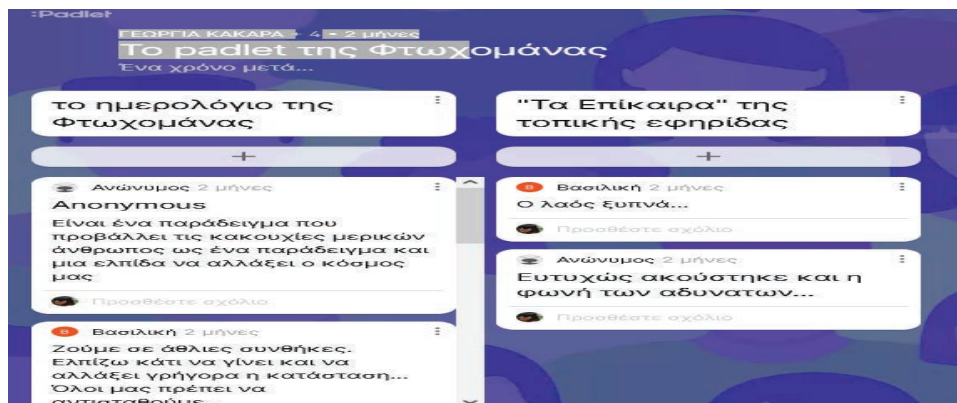
Στη συνέχεια, λίγο πριν συσχεφτούν, για να πάρουν μια απόφαση, ο Δικαστής τους έστειλε ένα μήνυμα μέσω του Twitter.



Εικόνα 3. Το μήνυμα του δικαστή στους/στις μαθητές/-τριες. Δημιουργία πλαστής ανάρτησης στο Twitter μέσω https://www.prankmenot.com/?twitter_tweet

Κατόπιν, στο πλαίσιο του forum theatre, η Φτωχομάνα συνάντησε τον Δικαστή έξω από τη λέσχη. Δραστηριότητα, κατά την οποία οι συμμετέχοντες/ουσες, λαμβάνοντας τα σύμβολα των πρωταγωνιστών, αντιμετωπίζουν μόνοι τους τον καταπιεστή μέσω ενός διαλόγου με τον καταπιεσμένο.

Στην τελική δραστηριότητα του αναστοχασμού, ένα χρόνο μετά: α) Σε περίπτωση που αποφάσιζαν να μη βοηθήσουν τη φτωχομάνα, θα έγραφαν στο padlet το ημερολόγιό της:



Εικόνα 4. Το padlet της Φτωχομάνας στο Padlet.com

β) Σε περίπτωση που αποφάσιζαν να τη βοηθήσουν, θα έγραφαν στα «Επίκαιρα» της τοπικής εφημερίδας μια σχετική είδηση. Επίσης, ανάρτησαν ένα τραγούδι από το YouTube για την προσωπική ελευθερία και τα ανθρώπινα δικαιώματα.

Τα ερευνητικά αποτελέσματα

Μέσω της αξιολόγησης επιδιώχθηκε ο έλεγχος της αποτελεσματικότητας της εκπαιδευτικής πρακτικής. Η βασική μέθοδος συλλογής δεδομένων ήταν η παρατήρηση και το ερωτηματολόγιο συμμετεχόντων.⁵² Ως εκ τούτου επιλέχθηκε η διαμορφωτική αξιολόγηση μέσω παρατηρήσεων της εμφυχώτριας κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου, αλλά και η τελική αξιολόγηση, για να ελεγχθεί εάν επιτεύχθηκαν οι αρχικοί στόχοι της δράσης. Για τον λόγο αυτό δόθηκε στους/στις μαθητές/-τριες, τις επόμενες μέρες της δράσης, ένα ερωτηματολόγιο.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της εμφυχώτριας, υπήρξε πολύ καλή επικοινωνία και συνεργασία με τους/τις μαθητές/-τριες, καθώς και με τις φιλόλογους του τμήματος, με αποτέλεσμα η δράση να πραγματοποιηθεί μέσα σε ένα ευχάριστο κλίμα. Οι μαθητές/-τριες έδειξαν ενδιαφέρον από την αρχή και συμμετείχαν με ενθουσιασμό καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης.

Στο περίγραμμα των χαρακτήρων φάνηκε η κριτική σκέψη τους, εφόσον κατανόησαν σε βάθος τον ρόλο της Φτωχομάνας και έγραφαν εύστοχες φράσεις και απόψεις ενώ στο forum theatre παρουσίασαν με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο τον διάλογο της Φτωχομάνας με τον Σιδερά. Στο διάδρομο της συνείδησης απέδωσαν τις αντικρουόμενες σκέψεις της Φτωχομάνας με ιδιαίτερη ετοιμότητα και κριτικό στοχασμό και ο λόγος τους ήταν προσαρμοσμένος στη διλημματική κατάσταση της ηρωίδας. Στους/στις μαθητές/-τριες άρεσε ιδιαίτερα η αποστολή μηνύματος στο twitter από τον δικαστή, ενώ τους ενθουσίασε η δραστηριότητα στην ψηφιακή πλατφόρμα padlet. Τα παιδιά, εξάλλου, σε αυτήν την ηλικία είναι εξοικειωμένα με τα ψηφιακά μέσα. Όσον αφορά την τελική αξιολόγηση, δημιουργήθηκε ένα ψηφιακό ερωτηματολόγιο στη διαδικτυακή πλατφόρμα google forms,⁵³ με κύριο ζητούμενο την κατανόηση του θεατρικού πριν

⁵² Garth Allen – Isobel Allen – Lynn Dalrymple, «*Ideology, Practice and Evaluation: Developing the Effectiveness of Theatre in Education*», Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance 4/1 (1999), σ. 24, <https://doi.org/10.1080/1356978990040103>

⁵³ Για το ερωτηματολόγιο βλ. <https://docs.google.com/forms/d/1h8jW6nOxKyImL7/edit>

και μετά την επαφή με τη διαδικτυακή εφαρμογή του σχεδιασμού με τίτλο «Μια χώρα δίχως όνομα».

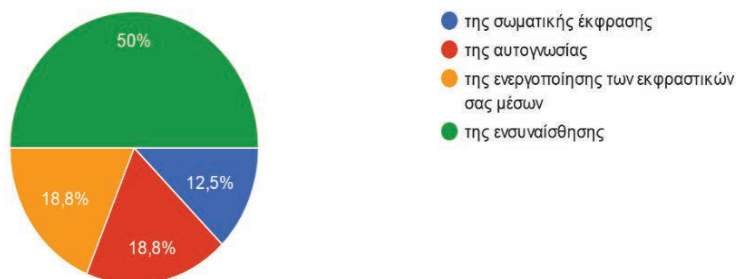
Το ερευνητικό δείγμα περιλάμβανε 16 μαθητές/-τριες της Γ' τάξης Γενικού Λυκείου Ανθρωπιστικής Κατεύθυνσης από την περιοχή της Χαλκίδας. Συγκεκριμένα, στα μέσα Σεπτεμβρίου του 2022, πραγματοποιήθηκε μια δράση ψηφιακού εκπαιδευτικού δράματος στο Γενικό Λύκειο Βασιλικού Χαλκίδας. Μετά την εφαρμογή ζητήθηκε από την ομάδα εστίασης (focus group) να συμπληρωθεί το παραπάνω online ερωτηματολόγιο, με σκοπό την εμπειρία, όσον αφορά:

1) τη διαπίστωση του κατά πόσο κατανόησαν το απόσπασμα από *Το παραμύθι χωρίς όνομα* του θεατρικού συγγραφέα Ιάκωβου Καμπανέλλη μέσω της συγκεκριμένης ψηφιακής θεατρικής δράσης στην τάξη, καθώς και

2) την κατανόηση του τρόπου, με τον οποίο συγκεκριμένα πολιτικά και κοινωνικά περιβάλλοντα συμβάλλουν στη δημιουργία θεατρικών κειμένων με ανάλογο αξιακό σύστημα, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι θέατρο και ιστορία βαδίζουν παράλληλα.

Αρχικά, σημαντικό συμπέρασμα ήταν ότι η συγκεκριμένη δράση συντέλεσε στην προσωπική ενδυνάμωση των μαθητών/-τριών, σε ό,τι αφορά την ενσυναίσθηση σε ποσοστό 50%, της αυτογνωσίας (18,5%), της ενεργοποίησης των εκφραστικών μέσων (18,5%) και της σωματικής έκφρασης (12,5%).

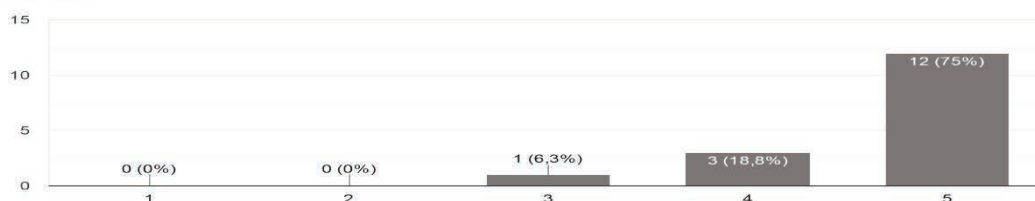
Η συγκεκριμένη εφαρμογή συντέλεσε στην προσωπική σας ενδυνάμωση με την έννοια:
16 απαντήσεις



Εικόνα 5. Διάγραμμα 1 στο Google Forms.

Σημαντική διαπίστωση, επίσης, αποτέλεσε, ότι η προσέγγιση του θεατρικού έργου *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη μέσω του Ψηφιακού εκπαιδευτικού δράματος υπήρξε πρωτότυπη σε πολύ μεγάλο βαθμό, σε ποσοστό 56,3/% των ερωτηθέντων.

Θεωρείτε ότι η προσέγγιση του θεατρικού έργου *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη μέσω του Ψηφιακού εκπαιδευτικού δράματος υπήρξε πρωτότυπη;
16 απαντήσεις



Εικόνα 6. Διάγραμμα 2 στο Google Forms.

Ενώ στην ερώτηση, τι θυμούνται εντονότερα από τη συγκεκριμένη δράση, οι μαθητές/-τρι-ες απάντησαν πως θυμούνται:

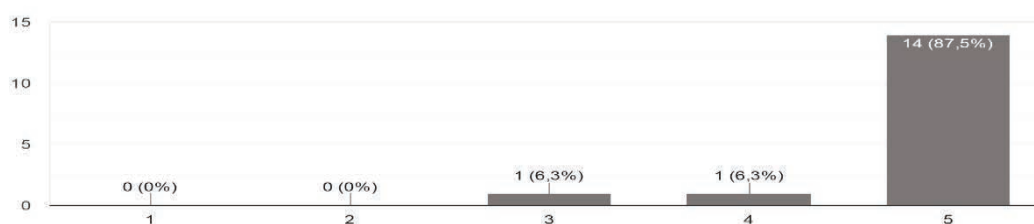
- «τα συναισθήματά τους»
- «την αδικία»
- «την επιμονή της φτωχομάνας»
- «το forum theatre και, τη στιγμή που η Φτωχομάνα αναμετρήθηκε με τον δικαστή, την παραστατικότητα του διαλόγου της φτωχομάνας και του δικαστή κάνοντας περισσότερο αντιληπτά τα συναισθήματα των δυο ηρώων»
- «τη συνεργασία»
- «τη σάτιρα»
- «τη διάδραση με τη φτωχομάνα στον διαδραστικό πίνακα»
- «την Ψηφιακή Αφήγηση, που βοήθησε πολύ στον παραλληλισμό του θεάτρου με την ιστορία και την τεχνολογία»
- «το Διάδρομο της Συνείδησης και την, ανά στιγμές, αμεσότητα των συναισθημάτων»
- «το πόσο ταραγμένη ήταν η φτωχομάνα, η οποία ήθελε μόνο να ελευθερώσει τον αδερφό της».

Τέλος, όλοι σχεδόν οι ερωτηθέντες ανέφεραν ότι:

- «θα επιθυμούσαν να συμμετάσχουν ξανά σε μια παρόμοια δράση του Ψηφιακού Εκπαιδευτικού Δράματος στο μάθημα της Ν.Ε. Λογοτεχνίας, διότι αποτέλεσε εμπειρία αξέχαστη, ενδιαφέρουσα, ευχάριστη, καινοτόμα, που τους δίδαξε πολλά»
- «γιατί με αυτόν τον τρόπο κατανόησαν καλύτερα το θεατρικό κείμενο»
- «γιατί μπήκαν στη θέση των πρωταγωνιστών»
- «γιατί η βιωματική εμπειρία βοήθησε στην καλύτερη κατανόηση του κειμένου, διότι, μέσω του ψηφιακού εκπαιδευτικού δράματος, έγιναν περισσότερο κατανοητά τα μηνύματα προς τον αναγνώστη»

Και τέλος, το μεγαλύτερο μέρος των ερωτώμενων φαίνεται ότι κατανόησε το θεατρικό έργο σε μεγάλο βαθμό μέσω του εκπαιδευτικού δράματος και των ψηφιακών τεχνολογιών σε ποσοστό (67,5%)

Σε ποιο βαθμό κατανόηθηκε το Παραμύθι χωρίς όνομα μέσω του Εκπαιδευτικού Δράματος και των ψηφιακών τεχνολογιών;
16 απαντήσεις



Εικόνα 7. Διάγραμμα 3 στο Google Forms.

Συμπεράσματα

Αυτή η εμπειρία αποτέλεσε ένα αποκαλυπτικό ταξίδι, κατά τη διάρκεια του οποίου οι σημερινοί έφηβοι συνομίλησαν με τον κόσμο του Ι. Καμπανέλλη μέσω του θεατρικού έργου *Το παραμύθι χωρίς όνομα* συνδυάζοντας τα όνειρά τους με το δικό του όραμα. Ταυτόχρονα, έγινε κατανοητή η δυναμική του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία, δεδομένου ότι προβλήθηκαν, με τον πιο εύγλωττο τρόπο, πολύ σημαντικά μηνύματα για ολόκληρη τη ζωή των νέων ανθρώπων. Παράλληλα, η χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών, ως νέας αισθητικής μορφής, αποτέλεσε ένα καινοτόμο και διασκεδαστικό μέσο στη διερεύνηση του εκπαιδευτικού δράματος, που προσέλκυσε πραγματικά το ενδιαφέρον των μαθητών/-τριών αναδεικνύοντας την αξία του θεάτρου του Καμπανέλλη στη διαμόρφωση του ενεργού πολίτη του 21ου αιώνα.

Ρόλοι και σχέσεις στην Αυλή των θαυμάτων μέσα από μια δραματοθεραπευτική επεξεργασία

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Εισαγωγή

Ένα από τα κλασσικά μοντέλα της δραματοθεραπείας αφορά στη χρήση θεατρικών έργων με στόχο τη θεραπεία χρησιμοποιώντας αυτούσια θεατρικά κείμενα, αποσπάσματα,¹ αλλά και διασκευές πάνω σε συγκεκριμένους ρόλους, με στόχο την επίγνωση και την αλλαγή των θεραπευόμενων. Παρότι το συγκεκριμένο μοντέλο δεν καταλαμβάνει μεγάλο μέρος στη θεραπευτική μου πρακτική, έχω βρεθεί να επεξεργάζομαι το *Γράμμα στον Ορέστη* και τον *Δείπνο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής μου, ενώ ως επαγγελματίας δραματοθεραπεύτρια επεξεργαστήκαμε με τις συναδέλφους δραματοθεραπεύτριες, Ανδρονίκη Νικολακάκη και Ειρήνη Καβαλάρη, την *Αυλή των θαυμάτων* σε μια σειρά βιωματικών εργαστηρίων δραματοθεραπείας. Οι πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες της περιόδου της οικονομικής κρίσης μάς είχαں ωθήσει τότε να στήσουμε έναν κύκλο βιωματικών εργαστηρίων δραματοθεραπείας, με στόχο την ανακούφιση των συμμετεχόντων μέσα από τις δημιουργικές και θεραπευτικές ιδιότητες της ψυχοθεραπευτικής αυτής μεθόδου, ο οποίος διήρκεσε σχεδόν ενάμιση χρόνο και πραγματοποιούνταν σε μηνιαία βάση (Ιανουάριος 2013-Ιούνιος 2015). Μέσα στον κύκλο αυτό και επιλέγοντας κάθε φορά και ένα διαφορετικό μέσο, για να προσεγγίσουμε τις ανάγκες των συμμετεχόντων, θελήσαμε να χρησιμοποιήσουμε και ένα θεατρικό έργο -και η επιλογή έγινε σχεδόν αυτόματα με την *Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Θεωρήσαμε πως, με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο, το έργο ταίριαζε στην πραγματικότητα της Ελλάδας του 2014, πως υπήρχαν πολλά κοινά στοιχεία (εξαρτήσεις, ενδοοικογενειακή βία, απώλεια, μετανάστευση, αναζήτηση ταυτότητας, το κυνήγι της ευτυχίας και ενός καλύτερου αύριο). Στο άρθρο αυτό, θα γίνει εκ νέου μια επεξεργασία του έργου αυτού από μια δραματοθεραπευτική σκοπιά, αλλά και θα δούμε τον τρόπο, με τον οποίο το είχαμε προσεγγίσει σε εκείνο το βιωματικό εργαστήριο.

Η Αυλή των θαυμάτων και η Δραματοθεραπευτική Σκηνή

Η Δραματοθεραπεία ορίζεται ως:

«[...] μια ψυχοθεραπευτική μέθοδος που βασίζεται στη θεωρία του δράματος και του θεάτρου και αξιοποιεί μέσα σε δομημένο θεραπευτικό πλαίσιο τα θεμελιώδη

¹ Brenda Meldrum, «A role model of dramatherapy and its application with individuals and groups», Sue Jennings, Ann Cattanach, Steve Mitchell, Anna Chesner, Brenda Meldrum (επιμ.), *The Handbook of Dramatherapy*, Routledge, London 1994, σ. 75-92.

στοιχεία της θεατρικής τέχνης: το παιχνίδι, την τελετουργία, το δράμα, το ρόλο, την αισθητική απόσταση, τη θέαση, τη μέθεξη, την ταύτιση, το παράδοξο και την κάθαρση».²

Πώς μπορεί να λειτουργήσει, επομένως, θεραπευτικά η Αυλή των θαυμάτων, αλλά και πώς μπορεί να παραλληλιστεί η ίδια η Αυλή με τη Δραματοθεραπευτική Σκηνή; Η σκηνική οδηγία του Ιάκωβου Καμπανέλλη αναφέρει πως «όλο το έργο διαδραματίζεται μέσα σε μιαν αυλή με πολλά δωμάτια, όπου, σε καθένα απ' αυτά, μένει και μια οικογένεια».³ Η αυλή αυτή, κοινή στις φτωχικές γειτονιές της Ελλάδας ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, γίνεται, από το 1930 και μετά, κεντρικό στοιχείο τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στο θέατρο και στον κινηματογράφο της εποχής.⁴ Αυτός ο υπαίθριος περιφραγμένος χώρος, που ανήκει σε ένα σπίτι-κτήριο,⁵ περικλείει ένα λαϊκό μικρόκοσμο, με «αμιγή κοινωνική σύνθεση, παραδομένο στον ατελέσφορο αγώνα επιβίωσης, μέσα σε ένα χώρο, που μόνιμα απειλείται να λεηλατηθεί από τα αναρριχώμενα τέρατα της νεόδηκτης αστικής τάξης».⁶ Η Καίτη Διαμαντάκου παρατηρεί πως «ο χρόνος είναι μόνο αυτός που αλλάζει σε κάθε ένα από τα δραματικά μέρη της “Αυλής” και μαζί οι συνθήκες της ζωής, τα όνειρα και οι ελπίδες...».⁷ Αντίστοιχα ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στην εισαγωγή του Α' τόμου των θεατρικών του Ιάκωβου Καμπανέλλη, γράφει πως στο έργο του θεατρικού συγγραφέα «το οικείο πρόβλημα γίνεται δημόσιο και τίθεται και λύνεται μέσα σε μια ευρύτερη και στην ταξική της διαστρωμάτωση, ομάδα».⁸ Ο Γιώργος Πεφάνης αναφέρεται σε «[...] αυτό το ιδιάζον σχήμα της λαϊκής αρχιτεκτονικής, με το δημόσιο ανοιχτό χώρο στο κέντρο, γύρω από τον οποίο αναπτύσσονται κλειστοί ιδιωτικοί χώροι».⁹ Αυτό που, όμως, φαίνεται από δραματοθεραπευτική τουλάχιστον σκοπιά να έχει τη μεγαλύτερη σημασία, είναι η σκέψη του πως:

«στον δραματικό χώρο του Καμπανέλλη εντοπίζουμε δύο οριακές συνιστώσες: το μέσα και το έξω, που αντιστοιχούν σε δύο διαφορετικές μορφές της ατομικής και της συλλογικής εμπειρίας για τη θέση του ανθρώπου στον κοινωνικό χώρο».¹⁰

Η αυλή, επομένως, είναι ένας μεταβατικός τόπος, η σύνδεση του «μέσα» με το «έξω», ένας τόπος περισσότερο δημόσιος από την ιδιωτική κατοικία, αλλά περισσότερο ιδιωτικός από το δημόσιο δρόμο. Είναι ένας τόπος ενδιάμεσος, ένας τόπος στον οποίο αναπτύσσονται,

² Εβίτα Ζαφειροπούλου – Ρέα Καραγεωργίου – Δώρα Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», Παπαδημητρίου (συntonιστής), Γιώτης – Μαραβέλης, – Πανταγούτσου – Γιαννούλη (επιμ.), *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης στην ψυχιατρική θεραπευτική*, Βήτα Ιατρικές Εκδόσεις, Αθήνα 2019, σ. 43.

³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 96.

⁴ Λίλα Κονομάρα, «Οι αυλές των θαυμάτων», *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, [χ.χ.], https://www.oanagnostis.gr/oi_avles_twn_thavmatwn_konomara_lila/

⁵ [χ.σ.] «Αυλή», *Wiktionary*, <https://el.wiktionary.org>

⁶ Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 7-17.

⁷ Καίτη Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας τριλογίας, Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας», *Δρώμενα* 14 (1995), σ. 41-42.

⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», *Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 12.

⁹ Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 22.

¹⁰ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 36.

διαδραματίζονται και εξιστορούνται ιστορίες και μικρά καθημερινά δράματα, ένας τόπος που φέρνει κοντά, ενώνει, κρατά τη μικρή ομάδα των κατοίκων της σε επαφή και σχέση. Είναι μια μικρή σκηνή, όπου κοινό και ηθοποιοί είναι οι ίδιοι οι κάτοικοι της αυλής. Όπως σημειώνει ο Gaston Bachelard «Το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι [...] το πρώτο μας σύμπαν. Είναι, πραγματικά, ένας κόσμος».¹¹ Και προσθέτει πως «το σπίτι είναι το καταφύγιο της ονειροπόλησης, το σπίτι προστατεύει τον ονειροπόλο, μας επιτρέπει να ονειρευόμαστε εν ειρήνη».¹² Δεν μπορούμε, επομένως, να μη δώσουμε «ρόλο» στην ίδια την αυλή, να μην τη δούμε ως το πλαίσιο που συγκρατεί τα προσωπικά δράματα των ηρώων του έργου. Ακόμα και το ταρατσάκι του πρόσφυγα Ιορδάνη, που τρεις φορές θα χάσει το σπίτι του, είναι κομμάτι της αυλής και κομμάτι του συλλογικού ασυνειδήτου των κατοίκων της. «Το σπίτι στη ζωή του ανθρώπου, κατανικά τις αντιξοότητες, τον βοηθάει να συνεχίσει. Χωρίς αυτό, ο άνθρωπος θα 'ταν ένα σκόρπιο πλάσμα. Είναι σώμα, είναι ψυχή. Είναι ο πρώτος κόσμος του ανθρώπινου όντος» γράφει ο Gaston Bachelard.¹³ αυτό το τραυματισμένο μέρος της αυλής είναι και το πιο δύσκολο να μετακινηθεί ή να αλλάξει, αφού το τραύμα έχει την ιδιότητα να διατηρεί το φορέα του εγκλωβισμένο και παγιδευμένο στον τόπο και στο χρόνο που το τραυματικό γεγονός συνετελέσθη.

Η αυλή αυτή δε θα μπορούσε να μην παρομοιαστεί με τη δραματοθεραπευτική σκηνή, τον τόπο απ' όπου περνάμε από την πραγματική πραγματικότητα της καθημερινής ζωής, στη δραματική πραγματικότητα, όπως την ορίζει η Susana Pendzik, όταν γράφει πως:

«Η δραματική πραγματικότητα υφίσταται ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία: είναι μέρος και των δύο, χωρίς να ανήκει σε κανένα. Παρότι συνδέεται στενά με το φανταστικό, διαφέρει από τη φαντασία. Ενώ η φαντασία υφίσταται καταρχάς στον ιδιωτικό χώρο, η δραματική πραγματικότητα ανήκει στο δημόσιο χώρο».¹⁴

Η σκηνή της δραματικής πραγματικότητας είναι η δραματοθεραπευτική σκηνή ανάμεσα στην καθημερινή ζωή και στην πραγματικότητα των ρόλων, των παιχνιδιών, της δημιουργικότητας και της θεραπείας, όπου κι εδώ αναπαριστώνται, εξιστορούνται και διαδραματίζονται μικρά δράματα -μέσα όμως από την ασφάλεια της αισθητικής απόστασης, την οποία προσφέρει η τέχνη. Η Susana Pendzik συνδέει τους ιερούς χώρους με τις θεατρικές σκηνές κυρίως στη βάση της μεταβατικότητας.¹⁵ Στη δραματοθεραπεία, αντίστοιχα, η σκηνή διατηρεί αυτό το ενδιαμέσο χαρακτηριστικό του να είναι θέατρο, χωρίς όμως να είναι θέατρο, να είναι τελετουργία, χωρίς να είναι τελετουργία, να είναι παιχνίδι, χωρίς να είναι παιχνίδι. Η δραματοθεραπεία συνδέει το άτομο με το «εδώ και τώρα» της ζωής και της θεραπευτικής διαδικασίας με το «εκεί και τότε» της δραματοθεραπευτικής δράσης, που συμβαίνει σε ένα άχρονο και άτοπο χώρο.¹⁶ Έναν χώρο που ομοιάζει στον απομονωμένο, καθαγιασμένο και απαγορευμένο χώρο του παιχνιδιού,

¹¹ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου* (μετ. Ελένη Βέλτσου – Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή), Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σ. 31.

¹² Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, σ. 33.

¹³ Bachelard, *ό.π.*, σ. 44.

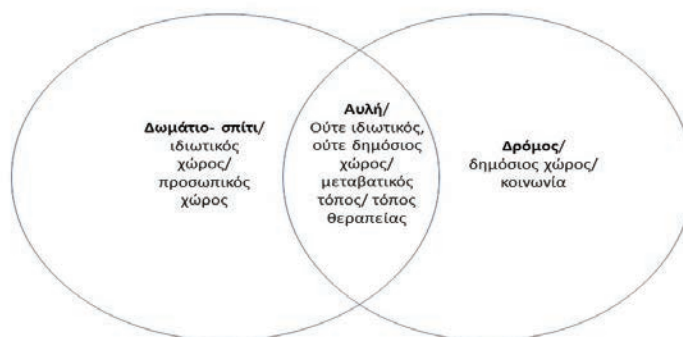
¹⁴ Suzana Pendzik, «On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 33 (2006), σ. 273.

¹⁵ Suzana Pendzik, «The theatre stage and the sacred space: a comparison», *The Arts in Psychotherapy* 1 (1994), σ. 25-35.

¹⁶ Μαρία Σούμπερτ, *Ήταν κάποτε... Δραματοθεραπεία και αφήγηση*, Παρισιάνου, Αθήνα 2020, σ. 26-28.

μέσα στον οποίο ισχύουν ειδικοί κανόνες, όπως τον ορίζει ο Johan Huizinga,¹⁷ αλλά και που θα μπορούσε να ταιριάζει στον ιερό χώρο του Mircea Eliade.¹⁸

Επάνω σε αυτή τη δραματοθεραπευτική σκηνή, οι θεραπευόμενοι έχουν τη δυνατότητα να παίξουν ρόλους, να αναβιώσουν αναμνήσεις/γεγονότα, να συμπυκνώσουν έννοιες και σχέσεις, να αναπαραστήσουν διορθωτικές εμπειρίες, να δημιουργήσουν ατομικά ή ομαδικά, να λειτουργήσουν ως ηθοποιοί ή/και ως κοινό, να σκηνοθετήσουν (άρα και να έχουν τον έλεγχο) ή να αφεθούν στις οδηγίες των άλλων, να εκτεθούν, να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους και τα εκφραστικά τους μέσα, να παίξουν, να γελάσουν, να κλάψουν.¹⁹ Αυτό, λοιπόν, που συνδέει την Αυλή με τη Δραματοθεραπευτική Σκηνή είναι πως, και στους δύο ενδιαμέσους τόπους, παίζονται μικρά δράματα μέσα ένα ασφαλές περίκλειστο πλαίσιο (Σχήμα 1).



Σχήμα 1

Οι ρόλοι στην Αυλή - Οι ρόλοι στη Δραματοθεραπεία

Τα πρόσωπα της Αυλής είναι πρόσωπα καθημερινά, βιώνουν τις δυσκολίες που βιώνει ο μέσος όρος των Ελλήνων, την εποχή που γράφτηκε το έργο. Με το Μπάμπη και τη Βούλα, που βιώνουν μια σχέση κακοποιητική και συνεξαρτητική· με τη Μαρία, την πιστή σύζυγο του απόντα ναυτικού ή την Ντόρα, που στον έρωτα αναζητεί τη σωτηρία· με την Όλγα, επίσης συνεξαρτημένη με τον εξαρτημένο Στέλιο. Αντίστοιχα, η Αννεντώ είναι η απόμακρη γυναίκα, η παρατηρήτρια της Αυλής, εκείνη που ξέρει, μαθαίνει και «βάζει και λόγια». Είναι η γυναίκα που έχει μάθει να πετυχαίνει ό,τι χρειάζεται χειριζόμενη τους άλλους. Στις απόλυτα τετριμμένες αυτές μορφές προστίθεται και η οικογένεια των προσφύγων, ο εγκλωβισμένος στο τραύμα Ιορδάνης, η Αστιά, που επιβιώνει μέρα με τη μέρα, και ο γιος του ο Γιάννης. Στη μικρή αυτή ομάδα, την τόσο διαφορετική και τόσο ομοιογενή ταυτόχρονα, έρχεται να μπει ο Στράτος. Η είσοδος του

¹⁷ Γιόχαν Χουϊζίνγκα, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι* (μετ. Γ. Λυκιαρδόπουλος – Στ. Ροζάνης), Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 26.

¹⁸ Mircea Eliade, *Το ιερό και το βέβηλο* (μετ. Ν. Δεληβοριάς), Αρσενίδης, Αθήνα 2002, σ. 11.

¹⁹ Σούμπερτ, *Ήταν κάποτε...*, σ. 12-15.

νέου αυτού άνδρα θα ταράξει τη δυναμική της ομάδας, θα δημιουργήσει τρίγωνο, εντάσεις και θα φτάσει να φέρει μέχρι και την απώλεια. Τα πρόσωπα αυτά μοιάζουν αποκομμένα από τις ρίζες μας, αναζητούν μια νέα ταυτότητα χωρίς να έχουν κάπου να στηριχθούν. Η Ρωσίδα, η οικογένεια των προσφύγων, οι εν δυνάμει οικονομικοί μετανάστες, η εξ αποστάσεως Λονδρέζα, οι τυχοδιώκτες είναι όλοι μας πρόσωπα και ρόλοι, με τους οποίους μεγάλη μερίδα των ανθρώπων μπορεί να ταυτιστεί είτε άμεσα, έχοντας προσωπικό βίωμα, είτε μέσα από το βίωμα μιας οικογένειας –αν μη τι άλλο, οι ρόλοι αυτοί, θα τολμούσε να πει κανείς, πως είναι κομμάτι των γενεογραμμμάτων μεγάλης μερίδας Ελλήνων.

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος γράφει στην εισαγωγή του θεατρικού έργου πως:

«Η μεταπολεμική μας εμπλοκή, τα εθνικά μας σύνδρομα, η αίσθηση να είσαι εξόριστος στον τόπο σου, το καπετανλίκι, η μαστροπεία σαν τρόπος ζωής, ο αναίτιος θάνατος, η εμφύλια πληγή, η βουλμία για το κέρδος, η κερδοσκοπία ως πολιτική βούληση, η αυθεντία μιας ρίζας και ο ριζοσπαστισμός μιας μπουλντόζας, το αγοραίο αίσθημα και η αναισθησία μιας αγοράς, ο θάνατος για χάρη μιας μέλλουσας ευτυχίας και ο καθημερινός θάνατος για χάρη μιας παρούσας ευτυχίας, το όνειρο κόντρα στην πραγματικότητα, η πραγματικότητα που δολοφονεί τα όνειρά μας στον ύπνο, η ντροπή μας, το χάλι μας και οι μάρτυρές μας, το ποινικό μας μητρώο και το αγιολόγιό μας γίνονται εικόνες ιθαγενείς στην τριλογία του Καμπανέλλη».²⁰

Οι ήρωες της Αυλής, «δεμένοι στο άρμα της καθημερινότητας, έχουν πειστεί πως τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν είναι μόνο δικά τους».²¹ Πρόκειται για τους ανθρώπους εκείνους, που ο Γραμματάς περιέγραφε πως, για οικονομικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς λόγους, είχαν εγκαταλείψει την επαρχία, απ' όπου κατάγονταν, και είχαν εγκατασταθεί σε κάποια φτωχογειτονιά της πρωτεύουσας,²² στην οποία «γχετοποιήθηκαν» αδυνατώντας να προσαρμοστούν σε ένα νέο αστικοποιημένο τρόπο ζωής. Τα πρόσωπα αυτά μπορεί να «έζησαν» τη δεκαετία του 1950, κουβαλούν όμως και σήμερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το μέσο Έλληνα του 21ου αιώνα και, κυρίως, την εποχή που επιλέχθηκε το έργο να δουλευτεί δραματοθεραπευτικά, το 2014. Εν μέσω οικονομικής κρίσης, με τις στατιστικές να μιλούν για συνεχή αύξηση των εξαρτήσεων σε όλο και μικρότερες ηλικίες, με το διάσημο πλέον «brain drain» των νέων επιστημόνων, που επέλεγαν να φύγουν από την χώρα, με τους εφήβους και νέους να αναζητούν γρήγορους τρόπους πλουτισμού, αλλά και τις ενδοοικογενειακές σχέσεις να περνάνε κρίση, οι ήρωες της Αυλής των θαυμάτων αποδείχθηκαν πρόσωπα, με τα οποία μπορεί να δουλέψει δραματοθεραπευτικά μια θεραπευτική ομάδα, να ταυτιστεί, να αναγνωρίσει προσωπικές δυσκολίες και να δουλέψει με στόχο την αλλαγή.

Σύμφωνα με το Robert Landy «Ο ρόλος είναι μια βασική μονάδα προσωπικότητας, που εμπεριέχει ειδοποιά γνωρίσματα, τα οποία της προσδίδουν μοναδικότητα και συνοχή».²³ Ορίζει το ρόλο ως «το περιέχον όλες τις σκέψεις και τα συναισθήματα που έχουμε για τον εαυτό μας

²⁰ Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», σ. 13-14.

²¹ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 21.

²² Θεόδωρος Γραμματάς, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *Σύγκριση* 5 (2017), σ. 24, <https://doi.org/10.12681/comparison.10697>

²³ Robert Landy, *Προσωπικότητα και προσωπείο. Ο Ρόλος στο δράμα, τη θεραπεία και την καθημερινότητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 31.

και τους άλλους μέσα στον κοινωνικό και το φανταστικό μας κόσμο».²⁴ Ήδη από το 1956 ο Ervin Goffman παρομοίαζε την καθημερινή ζωή με μια θεατρική πράξη, στην οποία οι άνθρωποι αναλαμβάνουν και παίζουν διάφορους ρόλους.²⁵ Ο Goffman εξηγούσε τον τρόπο με τον οποίο υιοθετούμε ρόλους, όχι μόνο για να παρουσιαστούμε, αλλά και για να συνάψουμε συμμαχίες, να λειτουργήσουμε και να βρούμε τη θέση μας μέσα σε μια ομάδα –πάνω απ' όλα, όμως, περιγράφει πως ο ρόλος δημιουργείται μόνο μέσα σε μια σχέση. Οι ρόλοι που παίζουμε στην καθημερινότητά μας είναι πολλοί και συχνά καλούμαστε να μετακινηθούμε από ένα ρόλο σε έναν άλλο σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Σύμφωνα με τη Ράνια Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου «Οι ρόλοι στην καθημερινή μας ζωή υποδηλώνουν τις διαφορετικές και ποικίλες συμπεριφορές που επιδεικνύουμε, σε σχέση με τις καταστάσεις στις οποίες βρισκόμαστε, και τις ποικίλες προσδοκίες που έχουμε».²⁶ Οι ρόλοι, όμως, δεν είναι αρκετοί, για να δηλώσουν ποιοι είμαστε – σύμφωνα με το David Read Johnson είμαστε κάτι παραπάνω από το σύνολο των ρόλων μας.²⁷

Στη δραματοθεραπεία, ο ρόλος είναι «η μορφή της δραματικής μας δράσης. Το περιεχόμενο αυτής της δράσης ενσαρκώνεται σε ιστορίες. Η ιστορία είναι το περιέχον τους ρόλους μας. Η αφήγησή της γίνεται μέσα από μεμονωμένες ή πολλαπλές οπτικές γωνίες, από τις οποίες καθεμία αντιπροσωπεύει ένα ρόλο».²⁸ Στόχος είναι οι θεραπευόμενοι να μπορέσουν να μπουν σε ρόλο, να γίνουν για λίγο κάποιος άλλος, να βιώσουν νέα συναισθήματα, νέες σχέσεις ή να επεξεργαστούν, μέσω της αισθητικής απόστασης, προσωπικά τραύματα μέσα από το «σαν να». Η Pat Watts υποστηρίζει πως μέσα στο ρόλο νιώθουμε λιγότερο εκτεθειμένοι.²⁹ Ο Michael Cox παρατηρεί κι εκείνος το παράδοξο του να γινόμαστε κάποιος άλλος και γράφει πως «αναλαμβάνοντας κάποιο ρόλο επιτρέπουμε στον αληθινό εαυτό του ηθοποιού να αναδυθεί».³⁰ Οι θεραπευόμενοι έχουν, επομένως, τη δυνατότητα να ζήσουν το ερωτικό τρίγωνο της Όλγας «σαν να» ήταν εκείνη, χωρίς να είναι εκείνη. Να βιώσουν την απόγνωση της εξάρτησης του Στέλιου «σαν να» ήταν εκείνος, τον ξεριζωμό και το βαθύ τραύμα του Ιορδάνη «σαν να» ήταν εκείνος. Τότε, ακόμα και αν έχουν βιώσει και οι ίδιοι οι θεραπευόμενοι μια παρόμοια κατάσταση, θα μπορέσουν να συνδεθούν με αυτήν με λιγότερο άγχος και πόνο, καθώς δε θα συμβαίνει ξανά στους ίδιους, αλλά στην Όλγα, το Στέλιο, τον Ιορδάνη.

Το ενδιαφέρον στοιχείο της Αυλής των θαυμάτων είναι ότι επεξεργάζεται, ταυτόχρονα, την ίδια τη δυναμική της ομάδας. Η σχετική ισορροπία, που η ομάδα είχε πετύχει, διαταράσσεται αφενός με την είσοδο του Στράτου, αφετέρου με την εισβολή εξωτερικών στοιχείων (χαρτοπαίχτες, ταχυδρόμος, μηχανικοί). Σε κάθε περίπτωση, τα εξωτερικά αυτά στοιχεία δείχνουν να επιδρούν βίαια στη λειτουργία της ομάδας, απειλούν την πορεία και την ίδια της τη ζωή, μέχρι που, στο τέλος, τη διαλύουν. Το έργο, επομένως, είναι επίσης μια ενδιαφέρουσα πρόταση, για να δουλέψει κανείς πάνω στη λειτουργία της ομάδας, τις αντιστάσεις της, τους ρόλους

²⁴ Robert Landy, «The concept of role in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 17/3 (1990), σ. 230, [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(90\)90005-B](https://doi.org/10.1016/0197-4556(90)90005-B)

²⁵ Ervin Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

²⁶ Ράνια Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου, *Δραματοθεραπεία – Μουσικοθεραπεία. Η επέμβαση της τέχνης στην ψυχοθεραπεία, θεωρία, ασκήσεις, εφαρμογές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 143.

²⁷ David Read Johnson, «The theory and technique of transformations in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 18 (1991), σ. 285-300.

²⁸ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 63.

²⁹ Pat Watts, «Therapy in drama», Sue Jennings (επιμ.), *Dramatherapy. Theory and Practice* 2, Routledge, London – New York 1992, σ. 41.

³⁰ Murray Cox (επιμ.), *Shakespeare comes to Broadmoor. 'The actors are come hither'. The performance of Tragedy in a Secure Psychiatric Hospital*, Jessica Kingsley, Λονδίνο 1992, σ. 224.

που αναλαμβάνουν τα μέλη της, τον τρόπο με τον οποίο επιδρά η πραγματική πραγματικότητα στη ζωή της θεραπευτικής ομάδας. Αναταράξεις, που προκύπτουν από την είσοδο νέων μελών (όπως στην περίπτωση του Στράτου), η ασφάλεια του πλαισίου (μηχανικοί), το φαινόμενο fight, flight/freeze των τραυματικών γεγονότων (Ιορδάνης, Στέλιος και Βούλα), ο αποδιοπομπαίος τράγος (Στέλιος, Αννέτω), το σταθερό μέλος της ομάδας (Μαρία), τα ζητήματα των σχέσεων (Ντόρα, Όλγα-Στράτος) είναι όλα μέρος της πλοκής του έργου. Η Αυλή μπορεί, επομένως, να λειτουργήσει σαν το θεραπευτικό πλαίσιο που «δεν κατοικείται απλά από τους ενοίκους της, ζωντανεύει σαν μια νέα πατρίδα, σαν ένα καταφύγιο από τη σκληρότητα της ζωής, από τον εξωτερικό κίνδυνο».³¹ Το σημαντικότερο στοιχείο, όμως, είναι πως η Αυλή λειτουργεί βάσει των σχέσεων εμπιστοσύνης και της αμεσότητάς τους.³² Η εμπιστοσύνη αυτή, που θέλει χρόνο να χτιστεί, αλλά επιτρέπει μετά την ελεύθερη έκφραση –ακόμα και σύγκρουση– των μελών της ομάδας, είναι το στοιχείο εκείνο που επιτρέπει στην Αυλή να δουλευτεί θεραπευτικά.

Η δραματοθεραπευτική δράση

Σύμφωνα με το Robert Landy, η μέθοδος του ρόλου στη Δραματοθεραπεία «[...] τοποθετεί τον αποδέκτη ή τον υποδυόμενο το ρόλο μέσα στο δραματικό παράδοξο του “εγώ” και του “όχι εγώ”»,³³ με αποτέλεσμα το ζητούμενο να είναι η λυτρωτική δυνατότητα του ρόλου και συνε-
χίζει:

«Το υπό θεραπεία δρων πρόσωπο, όπως και ο ηθοποιός στο θέατρο, έχει την ευ-
χέρεια να κινηθεί ελεύθερα παλινδρομώντας ανάμεσα σε δύο παρακείμενες πραγ-
ματικότητες: αυτή της φαντασίας, πηγή της ασυνείδητης επινόησης εικόνων, και
εκείνη της καθημερινότητας, πεδίο της πεζότητας της καθημερινής ύπαρξης».³⁴

Στο βιωματικό εργαστήριο, που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο 2014 στο Ινστιτούτο Δραματοθεραπείας «Αιών», επικεντρωθήκαμε στον τρόπο με τον οποίο βιώνουν το ρόλο οι συμμετέχοντες στο δημιουργικό επίπεδο. Ακριβώς επειδή επρόκειτο για βιωματικό εργαστήριο και όχι θεραπευτική ομάδα, επικεντρωθήκαμε στη χαλάρωση και στην ανάπτυξη της εμπιστο-
σύνης μέσα στην ομάδα. Το πρώτο μέρος βασίστηκε στην έννοια της γειτονιάς. Η επιλογή αυτή έγινε κυρίως με τη λογική πως δεν είμαστε πλέον εξοικειωμένοι με τις αυλές –αντίθετα, όμως, όλοι έχουμε βρεθεί σε γειτονιές, μικρότερες ή μεγαλύτερες, έχουμε κινηθεί περισσότερο άνετα ή λιγότερο μέσα σε αυτές από την παιδική μας ακόμα ηλικία. Η κύρια δράση επικεντρώθηκε στη σύνδεση των συμμετεχόντων με την ιστορία της Αυλής των θαυμάτων και των ηρώων της. Τα μέλη της ομάδας κλήθηκαν να συνδεθούν με κάποιο συγκεκριμένο ρόλο, που προέκυπτε από το έργο (εξαρτημένος, περιθωριοποιημένος, ερωτευμένος κ.ο.κ.), αλλά και να δουλέψουν με το ρόλο αυτό προβληματικά και σωματικά. Από το σημείο αυτό, η δράση απομακρύνθηκε από το αυτούσιο κείμενο, καθώς οι συμμετέχοντες πλέον κλήθηκαν να γράψουν το δικό τους μο-
νολόγο για τον ήρωα-ρόλο που επέλεξαν. Αυτό ήταν και το σημείο, όπου το «εγώ» ενεπλάκη

³¹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 38-39.

³² Μανόλης Γ. Σέργης, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης από πλατείας. Θέσεις και απόψεις του σε ζητήματα του λαϊκού πολιτισμού», *Νέα Εστία* 148/1729 (2000), σ. 1004.

³³ Landy, *Προσωπικότητα και Προσωπείο*, σ. 84.

³⁴ Landy, *ό.π.*

με το «μη εγώ», καθώς στην εμπειρία του ρόλου προστέθηκε και η προσωπική εμπειρία των συμμετεχόντων.

Εάν επρόκειτο για θεραπευτική ομάδα, η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να διαρκέσει αρκετό καιρό και να περάσει από πολλά στάδια τόσο δημιουργικά όσο και σύνδεσης με τον εαυτό και το εδώ και τώρα. Ο περιορισμένος χαρακτήρας, όμως, ενός βιωματικού εργαστηρίου μας οδήγησε στο να συνδέσουμε τον ήρωα-ρόλο του «τώρα» με το πώς τον φαντάζονται οι συμμετέχοντες σε πέντε χρόνια. Η ερώτηση αυτή δίνει την αίσθηση της συνέχειας και επιφορτίζει το ρόλο και το φορέα του με την ευθύνη να είναι παρών σε πέντε χρόνια- να έχει κάνει κάτι με τη ζωή του. Αυτό από μόνο του λειτουργεί κινητοποιητικά για τους συμμετέχοντες, αλλά και προσπάθησε να σπάσει τη στερεοτυπική εικόνα των εξαρτημένων ατόμων και των τυχοδιωκτών, που αδυνατούν να δουν τον εαυτό τους σε βάθος χρόνου -ζουν αποκλειστικά στο εδώ και τώρα, χωρίς παρελθόν ή μέλλον. Με τον ίδιο τρόπο, λειτουργεί και το κλείσιμο του βιωματικού εργαστηρίου, με τη δημιουργία ενός κοινού, ιδανικού τόπου –ενός τόπου, τον οποίο, εάν τον ονειρευτούν, ίσως μπορέσουν και να δουλέψουν, για να τον κατοικήσουν, αλλά και της σύνδεσης του θεατρικού «εκεί και τότε» με το «εδώ και τώρα» της καθημερινής ζωής.

Επίλογος

«Ο ρόλος είναι μια πτυχή του φάσματος των αντιπροσωπευτικών μορφών που μπορεί να χρησιμοποιήσει μια αναπαράσταση στο πλαίσιο της δραματοθεραπείας»³⁵ γράφει ο Phil Jones, ενώ ο Στέλιος Κρασσανάκης είχε αναφέρει σε προσωπική μας συνομιλία πως η *Αυλή των θαυμάτων* αποτελεί ένα μωσαϊκό ρόλων, που μπορεί να λειτουργήσει θεραπευτικά. Αυτό ακριβώς είναι και το στοιχείο που έχει να προσφέρει το έργο αυτό στη Δραματοθεραπεία: εκτός από την ανάπτυξη των ρόλων, όπως αυτοί ξεδιπλώνονται στο κείμενο και επί σκηνής, η *Αυλή των θαυμάτων* προσφέρει το ήδη υπάρχον πλαίσιο της αυλής, του κύκλου, της ομάδας. Οι ρόλοι, που αναπτύσσονται μέσα σε αυτήν, είναι ρόλοι που έχουν κοινά μεταξύ τους στοιχεία, αλλά και διαφοροποιούνται στις λεπτομέρειες τους, με αποτέλεσμα να μπορούν να λειτουργήσουν θεραπευτικά τόσο για την ομάδα ως σύνολο, όσο και για κάθε μέλος της ξεχωριστά. Όπως και στο εργαστήριο του 2014, έτσι και στη θεραπεία είναι σημαντικό να μπορούμε να φανταστούμε τι μπορεί να συμβεί σε πέντε χρόνια από τώρα, αλλά και τι χώρος υπάρχει για νέους ρόλους να προστεθούν στο μωσαϊκό της αυλής, επεκτείνοντας τους κλειστούς αυτούς ρόλους και δίνοντάς νέα πνοή και ελπίδα στους ανθρώπους που τους ενσαρκώνουν.

³⁵ Phil Jones, *Δραματοθεραπεία. Θεωρία, πρακτική και έρευνα*, Πεδίο, Αθήνα 2021, σ. 120.

Η διδακτική προσέγγιση του θεατρικού έργου στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση: το παράδειγμα του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΡΟΥΓΚΑΣ

Εισαγωγή στην «Τριλογία του Πολέμου»

Τη δεκαετία του '50 ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, έχοντας ακόμη νωπά τα τραύματα του πολέμου, πραγματεύεται τρία έργα με πολεμικό χαρακτήρα. Η λεγόμενη «Τριλογία του Πολέμου», όπως ονομάστηκε, περιλαμβάνει τα έργα *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1951-52), *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (1951-52) και *Το παραμύθι χωρίς όνομα* (1959). Με τα δύο τελευταία έργα, όπως αναφέρει ο ίδιος, ασχολήθηκε αρκετές φορές τροποποιώντας τα κάθε φορά, μέχρι να καταφέρει να τα παρουσιάσει όπως επιθυμεί.¹ Άλλωστε είναι και τα δύο έργα που θα παρασταθούν πολύ αργότερα από την περίοδο συγγραφής τους (1966 και 1980 αντίστοιχα), όταν πια ο Καμπανέλλης γράφει θέατρο, όπως θα λέγαμε, «ρεαλιστικό». Ο Καμπανέλλης έχει ως κοινό άξονα και στα τρία έργα το ζήτημα του πολέμου. Η ιστορία και η μυθολογία στα τρία έργα είναι η κύρια δραματική ύλη που αξιοποιεί, επιστρατεύοντας τη φαντασία, χωρίς όμως να χάνει τις αναφορές του.² Με έμμεσο τρόπο, αλληγορικό, ο συγγραφέας ρίχνει τη ματιά του πάνω σε όλα αυτά που συνέβαιναν μεταπολεμικά και δεν μπορούσαν να εκφραστούν ευθέως. Δεν είναι, όμως, μόνο πολιτικό το ζήτημα· είναι, φαίνεται, και ένας τρόπος του Καμπανέλλη να αναδείξει τη φαντασία του, να στηριχτεί σε γεγονότα μυθολογικά και ιστορικά και να τα μεταπλάσει, να τα κάνει δικά του, να δημιουργήσει έργα πρωτότυπα που πατάνε σε γνώριμο έδαφος.

Ξεκινώντας χρονολογικά από τη διασκευή που έκανε στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα –έργο που τον επηρέασε στην παιδική ηλικία– φαίνεται να κράτησε μόνο τον κορμό και τα βασικά πρόσωπα πλέκοντας έναν μύθο πάνω στην υπερηφάνεια ενός λαού.³ Αν και ο Καμπανέλλης κρίθηκε πάνω στο ζήτημα της επικαιρότητας για το συγκεκριμένο έργο,⁴ καθώς η ήττα του 1897 –από την οποία η Πηνελόπη Δέλτα αφορμήθηκε για τη συγγραφή του δικού της «παραμυθιού»– απέχει πολύ από τον καιρό που το έγραψε ο Καμπανέλλης, προβάλλεται ένας λαός να αντιμετωπίζει την εξουσία ενωμένος, γεγονός που του προσδίδει ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία.⁵ Με χιούμορ, εφευρετικότητα και κριτικό βλέμμα παρουσιάζεται μια χώρα, όπου οι πολίτες, αλλά και το «ξεπεσμένο» παλάτι, μοιάζουν αλλοτριωμένοι, φτωχοί, εξαθλιωμένοι και ο συγγραφέας δε σταματάει να επαναφέρει τις συνθήκες αυτές καθ' όλη τη διάρκεια

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Γ' (Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα, Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού, Ο μπαμπάς ο πόλεμος)*, Κέδρος, Αθήνα 2009, σ. 181.

² Γεωργία Λαδογιάννη, *Ο τόπος του δράματος. Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και του 20ού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 382.

³ Σωτήρης Χαβιάρης, «Ένα μπρεχτικό *Παραμύθι*», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 30.

⁴ Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, «“Παραμύθι” για μικρούς ή για μεγάλους; Κρίσεις, συγκρίσεις και επικρίσεις για το *Παραμύθι χωρίς όνομα*», Νίκος Χρυσόχορς – Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 114.

⁵ Ανδρέας Ζάκας, «Το νεοελληνικό θέατρο στη σύγχρονη εκπαίδευση», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το νεοελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 340.

των γεγονότων «κρυπτικά κάτω από τον μανδύα της σάτιρας και του σαρκασμού»⁶ κάνοντας το έργο διασκεδαστικό και κατάλληλο για μαθητές/-τριες στην εφηβεία. Στο *Οδυσσέα* γύρισε σπίτι ο Καμπανέλλης αξιοποίησε τον τρωικό ήρωα, ως μορφή δαιμόνια, ικανή για όλα, μέσα από μια έμμεση και χαλαρή αναφορά στον μύθο, τοποθετημένο σε ένα συγκεκριμένο ου-τόπο, γειτονικό με την πατρίδα, όπου εντελώς υποκειμενικά παρουσιάζει μια νέα αναζήτηση.⁷ Έτσι, καταφέρει να προβάλλει το ζήτημα της απομυθοποίησης των ηρώων, ταυτόχρονα με την «εμπορευματοποίηση του μυθικού χώρου και των θρύλων, που αυτός γεννά»,⁸ προσφέροντας μια πολύ ενδιαφέρουσα και συνάμα επίκαιρη οπτική, που αφορά άμεσα τους/τις νέους/-ες. Τέλος, στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* παρουσιάζεται ολόκληρη η βάση της πολεμικής ιδεολογίας, από τη επιβεβαιωτική ισχύ του δυνατότερου, μέχρι τον πόλεμο ως μορφή οικονομικής δραστηριότητας αρκετά προσοδοφόρας⁹ και αυτό με αφορμή ένα ιστορικό γεγονός του 305 π.Χ., της πολιορκίας της Ρόδου από τον Δημήτριο τον Πολιορκητή, εμπλουτισμένο με έντονη σάτιρα επί των καταστάσεων που θίγει και ενδιαφέροντα σκηνικά ανατροπών που κερδίζουν το ενδιαφέρον των μαθητών/-τριών.

Οστόσο, το ζήτημα του πολέμου και των συνεπειών στον άνθρωπο ο Καμπανέλλης δεν το στήριξε μόνο σε μυθολογικά και ιστορικά ερεθίσματα, αλλά το βίωσε και στιγματίστηκε ανεπανόρθωτα από αυτό. Η παραμονή του στο Μαουτχάουζεν (1943-1945) τον επηρέασε σε τέτοιο βαθμό, ώστε η παρατηρητικότητα, η κοινωνικότητα, η κριτική οξυδέρκειά του και η ψυχική του ευαισθησία να μετασχηματιστούν σε συγγραφικά εφόδια, που θα καθορίσουν το έργο του.¹⁰ Ψήγματα, άλλωστε, από την εμπειρία του στον πόλεμο και στο στρατόπεδο συγκέντρωσης μπορούν να ανιχνευθούν και στα τρία έργα που μελετώνται. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τον τεράστιο χάρτη του Δημήτριου του Πολιορκητή που θυμίζει αυτόν της Γερμανίας, τη γευστικά φρικτή σούπα που μαγείρευαν και παρείχαν στο συσσίτιο στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, που θυμίζει τη σούπα που έδιναν στους κρατούμενους και, τέλος, την Ιθάκη οχυρωμένη σαν στρατόπεδο, σε περίπτωση που επέστρεφε ο Οδυσσέας.¹¹ Αυτά τα παραδείγματα μαρτυρούν αναμνήσεις του Καμπανέλλη, τις οποίες διοχέτευσε ως αναφορές στα έργα του.

Το ζήτημα που πολέμου, λοιπόν, ως έννοια και ως κατάσταση πραγματική στο παρόν, αποτελεί γόνιμο έδαφος για ενημέρωση, γνώση, διερεύνηση και έκφραση, που αποσκοπεί στην ανάπτυξη της ενσυναίσθησης στους/στις εφήβους/-ες. Τα παραπάνω θεατρικά έργα, που έχουν στον «πυρήνα» τους τον πόλεμο, γίνονται αφορμή για την παρούσα εργασία, ώστε να δημιουργηθεί μέσα στην τάξη ένα εργαστήριο διερευνητικής δραματοποίησης επί χάρτου, όπου μια ομάδα εφήβων, μαζί με τον επιφυλακτικό, μπορούν να διερευνήσουν σε βάθος τα θέματα που τίθενται από τον Καμπανέλλη, να τα βιώσουν και να συν-οικοδομήσουν μια νέα εμπειρία.

Η σειρά με την οποία αξιοποιήθηκαν διδακτικά τα έργα δεν ακολουθεί την περίοδο συγγραφής ή σκηνικής μεταφοράς τους, αλλά εξυπηρετεί το σκεπτικό του ερευνητή, για να αποκομίσουν οι μαθητές/-τριες μέγιστα οφέλη, ακολουθώντας την πορεία: ουδετερότητα > πόλεμος

⁶ Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 8.

⁷ Κυριακή Πετράκου, «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: *Οδυσσέα* γύρισε σπίτι και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*», *Θέματα Λογοτεχνίας: τετράμηνο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρίας της λογοτεχνίας και κριτικής* 30 (2005), σ. 104.

⁸ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 45.

⁹ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Ο δραματογράφος της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 24.

¹⁰ Βάλτερ Πούχγερ, *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 114.

¹¹ Βάλτερ Πούχγερ, *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 344-346.

> ανάγκη για ήρωες > απομυθοποίηση ηρώων > παρακμή > συλλογικότητα > νίκη > ειρήνη. Τυτέστιν: από το έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και ολοκλήρωση με *Το παραμύθι χωρίς όνομα*. Οι μαθητές/-τριες, λοιπόν, θα προσεγγίσουν το ζήτημα του πολέμου μέσα από το θεατρικό «σύμπαν» του Ιάκωβου Καμπανέλλη και θα γνωρίσουν ταυτόχρονα τρία από τα πιο εμβληματικά νεοελληνικά έργα που γράφτηκαν ποτέ, όσο και τον συγγραφέα τους, ως έναν από τους σημαντικότερους συγγραφείς της μεταπολεμικής γενιάς.

Η «Τριλογία του Πολέμου» στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση

Η φυσιογνωμία του μαθήματος της Λογοτεχνίας στο Λύκειο προσφέρει ένα μεγάλο εύρος επιλογών για διδακτικές προσεγγίσεις, που διαφοροποιούνται ανάλογα με το είδος του κειμένου και τα επιδιωκόμενα μαθησιακά αποτελέσματα. Σύμφωνα με το Πρόγραμμα Σπουδών της Λογοτεχνίας στις τάξεις του Λυκείου, προβλέπεται στις Α΄ και Β΄ τάξεις η διδασκαλία εκτενούς, αυτοτελούς λογοτεχνικού κειμένου, μυθιστορήματος και θεατρικού έργου αντίστοιχα.¹² Η επιλογή των θεατρικών έργων, που επιλέχθηκαν, απαντά στα νέα εκπαιδευτικά δεδομένα και είναι κατάλληλα για επεξεργασία από μαθητές/-τριες στην εφηβεία. Ο Καμπανέλλης έλαβε ως ερέθισμα μυθολογικά και ιστορικά γεγονότα και τα διαπραγματεύτηκε, όπως επιθυμούσε εκείνος.¹³ Επιθυμητό είναι να συμβεί το ίδιο αντίστοιχα και με τους/τις μαθητές/-τριες μελετώντας τα έργα του πρώτου.

Μέσα από τη συμμετοχή τους στα διαδοχικά αυτά μαθήματα Θεατρικής Αγωγής στο Λύκειο, οι μαθητές/-τριες θα έρθουν σε επαφή με τον θεατρικό λόγο του συγγραφέα ως λογοτεχνικό είδος μεν, ως ερέθισμα για δημιουργική ενασχόληση και διερεύνηση δε. Τα τρία έργα, που αξιοποιήθηκαν για την εν λόγω ερευνητική πρόταση, θεωρούμε ότι αποτελούν κατάλληλο υλικό που ταιριάζει στην ψυχρόσυνθεση των εφήβων, στις αναζητήσεις και στις προκλήσεις που έχουν να αντιμετωπίσουν σε έναν κόσμο διαρκώς μεταβαλλόμενο· τρία θεατρικά έργα με θέμα τον πόλεμο, που έχουν «κάτι να πουν» στους/στις εφήβους/-ες γι' αυτά που τους απασχολούν και αντιλαμβάνονται στην κοινωνία γύρω τους.¹⁴ Παράλληλα, το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (ΙΕΠ), αναφορικά με τον πόλεμο στην Ουκρανία, προέβη σε ανακοίνωση συνοδευόμενη με προτάσεις, ώστε να γίνουν συζητήσεις με τους/τις μαθητές/-τριες για το θέμα του πολέμου και να διερευνηθούν οι έννοιες που σχετίζονται με αυτόν.¹⁵ Μέσω της Θεατρικής Αγωγής, οι μαθητές/-τριες μπορούν να έρθουν σε επαφή με θέματα, θα λέγαμε, «δύσκολα», όπως αυτό του πολέμου, εν προκειμένω και να τους δοθεί η ευκαιρία να αναπτύξουν τη σκέψη τους, να συζητήσουν, να εκφραστούν, να επικοινωνήσουν, να συνεργαστούν και να δημιουργήσουν βιωματικά. Η θεατρική δράση, άλλωστε, ως εργαλείο μάθησης, διαχωρίζει και αντικειμενοποιεί ένα γεγονός [εδώ το ζήτημα του πολέμου] και δύναται να αναδείξει εναλλακτικές αντιλήψεις

¹² «Πρόγραμμα Σπουδών Λογοτεχνίας στις Α΄, Β΄ και Γ΄ τάξεις Λυκείου», *Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής*, 2021, <http://iep.edu.gr/el/nea-ps-provoli>, σ. 11.

¹³ Δημήτρης Τσατσούλης, *Ιφηνικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 41.

¹⁴ Μιχαήλ Ρέμπας, «Συνομιλώντας με λογοτεχνικούς χαρακτήρες: μία πρόταση διδασκαλίας ολόκληρων μυθιστορημάτων στο λύκειο», *Έρχουνα. Επιθεώρηση εκπαιδευτικών-επιστημονικών θεμάτων*, τχ. 23 (2021), σ. 47.

¹⁵ [χ.σ.] «Σχετικά με το θέμα του πολέμου στην Ουκρανία», *Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής*, 2 Μαρτίου 2022, <http://www.iep.edu.gr>

και έννοιες σε αντίθεση με τις συμβατικές.¹⁶ Μέσω της παρούσας διδακτικής πρότασης, οι έφηβοι/-ες θα διερευνήσουν τον πόλεμο από τρεις διαφορετικές οπτικές και στο τέλος θα «συναντήσουν» την ειρήνη, ως αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας και ευθύνης.

Ο συνδυασμός του θεατρικού κειμένου, της αφήγησης και της έκφρασης των μαθητών/-τριών μέσα από δραστηριότητες καλλιτεχνικού χαρακτήρα, θα αποτελέσουν ένα δίκτυο κειμένων, που θα «εγκατασταθεί» χωρικά σε διάφορα σημεία της τάξης και θα συμπληρώνεται προοδευτικά. Σημαντικό κρίθηκε, κατά τον σχεδιασμό, να μη γίνει απλή αναφορά στο πλαίσιο και περιληπτικά στην ιστορία, που σχετίζεται με το κάθε έργο ξεχωριστά, αλλά οι μαθητές/-τριες να εισχωρήσουν στο θεατρικό κείμενο, ως προϋπάρχον υλικό, και να διερευνήσουν τις καταστάσεις που προκύπτουν κατά την επεξεργασία.¹⁷

Τα μαθησιακά οφέλη, που προκύπτουν από την αξιοποίηση του θεατρικού κειμένου, είναι πολλαπλά. Η ακρόαση του καμπανελλικού λόγου μέσω των διαλόγων, η γνωριμία με τις σκηνικές οδηγίες, η ομαδική ανάγνωση και η μετέπειτα αναπαράσταση σκηνών, που στηρίζονται στο κείμενο, βοηθούν τους/τις μαθητές/-τριες να έρθουν σε επαφή με την αυθεντικότητα του θεατρικού κειμένου. Οι έφηβοι/-ες, έχοντας πλέον κατακτήσει πληρέστερα τη γλώσσα, μπορούν να κατανοήσουν νοήματα και να βιώσουν συνθήκες, που μπορεί να μην έχουν ζήσει στην πραγματικότητα.¹⁸ Οι μαθητές/-τριες εμπλέκονται ενεργά με τα θεατρικά έργα του Καμπανέλλη, μπαίνοντας σε ρόλους και βγαίνοντας από αυτούς, εμπλουτίζουν την αντίληψή τους για τα γεγονότα,¹⁹ αποκτούν προσωπική επαφή, ανακαλύπτοντας το περιεχόμενό τους σε βάθος, οδηγώντας μας στην αρχική κρίση ότι η δραματοποίηση κειμένου μπορεί να ενισχύσει τον βαθμό φιλικότητας των νέων.²⁰

Εκπαιδευτικός σχεδιασμός

Στη συγκεκριμένη ενότητα παρατίθενται τα επιμέρους στοιχεία εφαρμογής του σχεδίου εργασίας, η γενική στοχοθεσία και οι φάσεις διδασκαλίας ανά έργο.

Στοιχεία εφαρμογής σχεδίου εργασίας

Τίτλος: «Το ζήτημα του πολέμου στο σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη»

Διάρκεια: Δέκα (10) διδακτικές ώρες (χωρισμένες σε δώρες συνεχόμενες συναντήσεις).

Τάξη μαθητών/-τριών: Α΄ και Β΄ Λυκείου (όψιμη εφηβεία)

Διδακτικά πεδία: Λογοτεχνία και Θεατρική Αγωγή

Χώρος εφαρμογής: Αίθουσα διδασκαλίας που περιλαμβάνει έστω έναν τοίχο κενό από διακοσμήσεις

¹⁶ Αστέριος Τσιάρας, *Η αναπτυξιακή διάσταση της διδακτικής του δράματος στην εκπαίδευση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 112-113.

¹⁷ Για τη διερευνητική δραματοποίηση, βλ. Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, Αυτοέκδοση, Αθήνα 2010, σ. 121-139.

¹⁸ Γεώργιος Ι. Σπανός, *Διδακτική μεθοδολογία. Τόμος Β΄. Η διδασκαλία του πεζού λογοτεχνήματος*, Αυτοέκδοση, Αθήνα 2010, σ. 35.

¹⁹ Κατερίνα Καραμήτρου, *Η καλλιέργεια της κιναισθητικής νοημοσύνης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 19.

²⁰ Θόδωρος Γραμματάς, *Θεατρική αγωγή και παιδεία, Διάδραση*, Αθήνα 2017, σ. 826.

Γενική στοχοθεσία

- Να γνωρίσουν το συγγραφικό προφίλ του Ιάκωβου Καμπανέλλη.
- Να τοποθετηθούν ανοιχτά και βάσει των πεποιθήσεών τους πάνω στο ζήτημα του πολέμου.
- Να ανιχνεύσουν τα γνωρίσματα του πολέμου μέσα από τη μέθοδο της διερευνητικής δραματοποίησης.
- Να επεξεργαστούν συνολικά το ζήτημα των ηρώων και της ανάγκης τους σε καιρούς πολέμου.
- Να αντιληφθούν τους λόγους που ένας λαός πολεμάει.
- Να ασκηθούν στον αυτοσχεδιασμό και τις άμεσες αναλήψεις ρόλων.
- Να συνεργαστούν σε ομάδες και να αναπαραστήσουν αυτοσχεδιαστικά θεατρικές σκηνές.
- Να αφουγκραστούν τον θεατρικό λόγο.
- Να αναπτύξουν τη φαντασία τους μέσω δραστηριοτήτων δημιουργικής γραφής.
- Να δημιουργήσουν αντιπολεμικό υλικό, υποστηρίζοντας την ειρήνη.

Εκπαιδευτικός σχεδιασμός για το έργο <i>Ο μπαμπάς ο πόλεμος</i> του Ιάκωβου Καμπανέλλη	
Βασικό ερώτημα-εστίαση:	Ποια στοιχεία του πολέμου μπορούμε να διερευνήσουμε μέσα από το θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη <i>Ο μπαμπάς ο πόλεμος</i> ;
Δραματικός χώρος/χρόνος:	Ρόδος και Αρχηγείο Δημητρίου (Πάνω στη Ναυαρχίδα)/ Σύγχρονη τουριστική καλοκαιρινή περίοδος.
Ερέθισμα:	Το ρητό του Ηράκλειτου «Πόλεμος πατήρ πάντων» γραμμένο σε χαρτί του μέτρου στον τοίχο.
Διαμόρφωση χώρου:	Τα θρανία στις άκρες της σχολικής αίθουσας και κενοί τοίχοι για προσθήκη πινακίων φελλού.
Υλικά-Μέσα:	Κείμενα φωτοτυπημένα με αποσπάσματα από το θεατρικό έργο, χαρτάκια σημειώσεων, φορητό ηχείο εμψυχωτή, πινέζες, πίνακας φελλού, χαρτί μέτρου, μαρκαδόροι, σχέδιο Ελέπολης.
Φάσεις διδασκαλίας με προτεινόμενες δραστηριότητες	
1η συνάντηση (2 διδακτικές ώρες)	
Α΄ Φάση	Σε χαρτί του μέτρου υπάρχει γραμμένο το ρητό του Ηράκλειτου «Πόλεμος πατήρ πάντων» και οι μαθητές/-τριες καταθέτουν τη γνώμη τους. Σύνδεση πραγματικότητας με το πλαίσιο διδασκαλίας. Καταγράφονται από τους/τις μαθητές/-τριες διάφορες σκέψεις γύρω από το ρητό, ύστερα από την ιδεοθύελλα.

Β΄ Φάση	Σωματική ενεργοποίηση της ομάδας με ανταπόκριση σε λεκτικά ερεθίσματα του εμπυχωτή (ενδεικτικά: επίθεση, προσοχή, πυρ, καλυφθείτε, ουδετερότητα, σύμμαχος, προδότης, συνομωσία, νίκη, ήττα κ.ά.) και οι μαθητές/-τριες ανταποκρίνονται, με τον τρόπο που κρίνουν, χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα τους, χωρίς φωνή. Ακολουθεί αφήγηση του πλαισίου της ιστορίας.
Γ΄ Φάση	Ανάληψη ρόλων από τους/τις μαθητές/-τριες για αυτοσχεδιασμό και ο δάσκαλος μπαίνει στον ρόλο (ΔσΡ) ²¹ του Φιλόξενου. Οι μαθητές/-τριες χωρίζονται σε δύο ομάδες, ξενοδοχοϋπάλληλοι και τουρίστες/-στριες, αναλαμβάνοντας ρόλους σε διάφορα σημεία της τάξης. αλληλοεπιδρώντας με μικρούς αυτοσχεδιασμούς. Ξαφνικά, ο ΔσΡ προτρέπει τους/τις τουρίστες/-στριες να δουν τη θέα από το μπαλκόνι, ενώ ταυτόχρονα ζητείται από δύο μαθητές/-τριες να πάρουν θεατρικό κείμενο και να διαβάσουν την πρώτη σκηνή, ενώ οι υπόλοιποι/-ες «κρυφάκουνε». Μόλις τελειώσει η σκηνή, ο εμπυχωτής ζητάει από τους/τις τουρίστες/-στριες να τους/τις βγάλει μια «φωτογραφία» (παγωμένη εικόνα) για το αρχείο του ξενοδοχείου.
Δ΄ Φάση	Ο εμπυχωτής εκτός ρόλου αφηγείται τα γεγονότα που ακολουθούν σχετικά με το γράμμα του Φρίξου και ζητάει από τους/τις μαθητές/-τριες να γράψουν σε χαρτάκια τις τελευταίες φράσεις του απειλητικού γράμματος. Τα χαρτάκια κολλούνται στον πίνακα φελλού, ώστε να είναι ορατά από όλους/-ες. Στη συνέχεια, χωρίζονται τρεις ομάδες και τους δίνεται διαφορετικό απόσπασμα του κειμένου: 1η ομάδα-σκηνή με Αγάλματα, 2η ομάδα-σκηνή με Μέντη, 3η ομάδα-σκηνή με Ουρανία. Η κάθε σκηνή που επιλέχθηκε, συνιστά και τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις του Δημήτριου και μπορούν να παρουσιαστούν, όπως επιθυμούν οι ομάδες. Ακολουθεί συζήτηση και ψηφοφορία στο ζήτημα «ουδετερότητα-πόλεμος» των Ροδίων. Οι μαθητές ψηφίζουν στον πίνακα φελλού.
Ε΄ Φάση	Αφού καταμετρηθούν οι ψήφοι, ακολουθεί συζήτηση αναστοχασμού.
2η συνάντηση (2 διδακτικές ώρες)	
Α΄ Φάση	Σύνδεση με τα προηγούμενα μέσα από όρθιο κύκλο με δραστηριότητα αφήγησης για ανάκληση μνήμης.
Β΄ Φάση	Ο ΔσΡ Δημήτριου του Πολιορκητή –προβεβλημένος ως φιγούρα φαιδρή, ανίκανη να εμπνεύσει σεβασμό— ²² ζητάει από του/τις μαθητές/-τριες συλλογικά, ως επιτελείο, να στήσουν το σκηνικό. Εφαρμόζουν τις χιουμοριστικές διαταγές του.
Γ΄ Φάση	Μοιράζονται στους/στις μαθητές/-τριες σύντομες ατάκες από την Τρίτη Εικόνα, όπου οι συνεργάτες του Δημήτριου του Πολιορκητή φέρνουν επιχειρήματα, για να πολεμήσει εναντίον της Ρόδου. Κάθε μαθητής/-τρια διαβάζει το θεατρικό κείμενο και το εξελίσσει με δικό του/της τρόπο προσπαθώντας να πείσει τον ΔσΡ Δημήτριου. Έπειτα, παρουσιάζονται τα σχέδια της Ελέπολης στον τοίχο με βέλη τριγύρω. Οι μαθητές/-τριες συμπληρώνουν στα βέλη χαρακτηριστικά της πολεμικής μηχανής από τη φαντασία τους, κάνοντάς την υπερσύγχρονη και εξωπραγματική.

²¹ Για το Δάσκαλο σε Ρόλο (ΔσΡ) βλ. Άβρα Αυδή – Μελίνα Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 67-68.

²² Κυριακή Πετράκου, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σ. 269.

Δ΄ Φάση	Εστιάζουμε στην πλευρά της Ρόδου. Τα γεγονότα εξελίσσονται ραγδαίως και οι μαθητές/-τριες, χωρισμένοι σε ομάδες, τα παρουσιάζουν. Συγκεκριμένα: πρώτη ομάδα-οι τουρίστες/-στριες φεύγουν, δεύτερη ομάδα-εμπορία όπλων, τρίτη ομάδα-η σύζυγος του Δημήτριου (Λάμια) τους προτρέπει για πόλεμο. Μετά τις παρουσιάσεις, βλέποντας τις εξελίξεις, δίνεται στους/στις μαθητές/-τριες η ευκαιρία να αλλάξουν την ψήφο τους στο χαρτί που γράφει «ουδετερότητα-πόλεμος». Παράλληλα, ζητείται να εκφράσουν τα συναισθήματά τους. Ο εμπυχωτής αφηγείται τα γεγονότα από την πολιορκία της Ρόδου, όπως αναφέρονται από τον ίδιο τον Δημήτριο. Δημιουργείται ένα νέο τοπίο, πολεμικό, σε αντίθεση με το πρώτο, το τουριστικό, που είχαν φτιάξει. Συλλογικό ηχοτόπιο πολέμου, με κλειστά μάτια και σταδιακό «σβήσιμο» του ήχου, ώστε να ακουστεί η συνομιλία του Φιλόξενου με τον Μέντη, από τον ΔσΡ Φιλόξενου και ένα μαθητή σε ρόλο Μέντη. Όταν τελειώσει η σκηνή, οι μαθητές/-τριες σχολιάζουν την αλλαγή του Φιλόξενου.
Ε΄ Φάση	Τελευταίος χωρισμός ομάδων και μοιράζεται το κείμενο της ανακωχής από τον Επίλογο. Ζητείται, αφού μελετηθεί το κείμενο, να γραφτεί ομαδικά σε λίγες μόνο σειρές η εξέλιξη της ιστορίας. Οι ομάδες προτείνουν τις εκδοχές τους και τις τοποθετούν στον πίνακα φελλού. Η διδασκαλία κλείνει συζητώντας για την έννοια του πολέμου εκ νέου.

Εκπαιδευτικός σχεδιασμός για το έργο <i>Οδυσσέα γύρισε σπίτι του Ιάκωβου Καμπανέλλη</i>	
Βασικό ερώτημα-εστίαση:	Πώς αντιλαμβάνονται οι μαθητές/-τριες την έννοια του «ήρωα» ως δισυπόστατη: ο άνθρωπος και ο μύθος γύρω από το όνομα;
Δραματικός χώρος/χρόνος:	Το νησί της Κίρκης/ Στο παρόν, είκοσι χρόνια μετά τον «Β΄ Τρωικό Πόλεμο».
Ερέθισμα:	Το όνομα του Οδυσσέα.
Διαμόρφωση χώρου:	Τα θρανία βρίσκονται στις άκρες της σχολικής αίθουσας και έχουμε κρατήσει όλα τα κείμενα από την προηγούμενη παρέμβαση στους ειδικούς πίνακες.
Υλικά-Μέσα:	Κείμενα φωτοτυπημένα με αποσπάσματα από το θεατρικό έργο, χαρτάκια σημειώσεων, φορητό ηχείο εμπυχωτή, πίνακας φελλού, χαρτί μέτρου, μαρκαδόροι, τρεις εικόνες ανδρικής φιγούρας, κινητά μαθητών/-τριών.

Φάσεις διδασκαλίας με προτεινόμενες δραστηριότητες	
1η συνάντηση (2 διδακτικές ώρες)	
Α΄ Φάση	Βρισκόμαστε σε καιρό πολέμου, σύμφωνα με το τέλος του προηγούμενου έργου. Χρειαζόμαστε ήρωες! Οι μαθητές/-τριες αναφέρουν ονόματα μυθικών ηρώων. Όταν ειπωθεί ο «Οδυσσέας», ο εμψυχωτής παρέχει πληροφορίες για το έργο του Καμπανέλλη, που θα λειτουργήσει ως βάση για δραματοποίηση. Αρχικά, οι μαθητές/-τριες «χτίζουν» το πορτραίτο του Οδυσσέα, όπως τον έχουν στο μυαλό τους. Μέσω των έξυπνων κινητών συσκευών των μαθητών/-τριών, που είναι ιδιαίτερα εύχρηστα στη θεατρική αγωγή,²³ τούς ζητείται να αναζητήσουν στο διαδίκτυο το όνομα «Οδυσσέας» ή στα αγγλικά «Odysseus», να εντοπίζουν την εικόνα και να σκεφτούν ένα επίθετο που χαρακτηρίζει τον ήρωα. Οι μαθητές/-τριες σε κύκλο δείχνουν την εικόνα και τοποθετούνται πάνω στην επιλογή τους. Στη συνέχεια, ο εμψυχωτής κολλάει στον νέο τοίχο την πρώτη εικόνα με την ανδρική φιγούρα, που γράφει πάνω «Οδυσσέας-ήρωας». Οι μαθητές/-τριες γράφουν τις σκέψεις τους για τον Οδυσσέα, σύμφωνα με αυτά που ακούστηκαν.
Β΄ Φάση	Ξεκινάει η αφήγηση από τον εμψυχωτή, που στηρίζεται στις πληροφορίες που δίνονται από τον Καμπανέλλη, στις παρενθέσεις της Πρώτης Πράξης. Οι μαθητές/-τριες σε συλλογικό ρόλο συντρόφων αναζητούν τον Οδυσσέα ακολουθώντας τις εναλλαγές στη διάθεση, που προτείνονται από τον εμψυχωτή (ενδεικτικά: εναγωνίως, βαριεστημένα, νευριασμένα, κουρασμένοι/-ες), για να ενεργοποιηθούν σωματικά. Έπειτα, σε όρθιο κύκλο παίζουν ένα παιχνίδι διασκεδαστικό λέγοντας από αριστερά προς τα δεξιά: - Μήπως είδες τον Οδυσσέα; - Τελευταία φορά που τον είδα ήταν έτσι... (κάνει πόζα) και ρωτάει τον/την επόμενο/-η. - Μήπως είδες τον Οδυσσέα; κ.ο.κ. Στη συνέχεια, αναφέρονται τα γεγονότα σχετικά με τους απαυδισμένους συντρόφους. Ο εμψυχωτής διαβάζει από το θεατρικό κείμενο τον όρκο και οι μαθητές/-τριες σε συλλογικό ρόλο επαναλαμβάνουν.²⁴ Ακολουθεί η σκηνή αναγνωρισμού ανάμεσα στον Οδυσσέα και τη Νεφέλη, την οποία διαβάζουν ένας μαθητής και μία μαθήτρια που επιθυμούν. Οι υπόλοιποι/-ες μαθητές/-τριες, ως σύντροφοι, κρύβονται και παρακολουθούν. Στη συνέχεια, τοποθετείται στον τοίχο η δεύτερη εικόνα με την ανδρική φιγούρα, που γράφει πάνω «Οδυσσέας-άνθρωπος», όπου καταγράφονται από τους/τις μαθητές/-τριες τα νέα στοιχεία που προκύπτουν για τον ήρωα. Οι μαθητές/-τριες εκτός ρόλου συμπληρώνουν κριτικά τη γνώμη τους για τον «ανθρώπινο» Οδυσσέα.

²³ Κλειώ Φανουράκη, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 43.

²⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Β΄ (Το παραμύθι χωρίς όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σ. 213.

Γ΄ Φάση	Οι μαθητές/-τριες χωρίζονται σε τέσσερις ομάδες και εργάζονται αυτοσχεδιάζοντας πάνω στη σκηνή που εμφανίζεται ο Πρωθυπουργός με τη συνοδεία του. Ο εμπυχωτής μοιράζει διάφορες ατάκες του Ευάνδρου από το θεατρικό κείμενο και οι μαθητές/-τριες «χτίζουν» την αντίδραση του Οδυσσέα. Ο αυτοσχεδιασμός τους μπορεί να έχει όποια μορφή θέλουν, αρκεί να υπάρχουν οι δύο αντίπαλες πλευρές. Οι ομάδες παρουσιάζουν και σχολιάζουμε τις διαφορετικές οπτικές.
Δ΄ Φάση	Σε καθιστό κύκλο ξεκινάει συζήτηση με θέμα «ο μύθος ξεπέρασε τον Οδυσσέα» και ο εμπυχωτής ζητάει από τους/τις μαθητές/-τριες να εκφραστούν.
2η συνάντηση (2 διδακτικές ώρες)	
Α΄ Φάση	Σύνδεση με τα προηγούμενα και παρουσίαση γεγονότων από τον εμπυχωτή. Ο Οδυσσέας έχει γεράσει και η κυβέρνηση αποφάσισε να παρουσιάσει ως «Οδυσσέα» τον νέο και ευπαρουσίαστο σύντροφό του, Ελπήνορα. Η ταυτότητά του Οδυσσέα κλονίζεται. Ο ΔσΡ Οδυσσέα διαβάζει με έμφαση τον μονόλογο. Στο κέντρο και γύρω του οι μαθητές/-τριες ως σκέψεις ταχύτατες εικονοποιούν όλα αυτά που ακούγονται. Πάνω στην τελευταία ατάκα, που ο ΔσΡ Οδυσσέα αναρωτιέται ποιος είναι, οι μαθητές/-τριες κάθονται γύρω του και τον στηρίζουν χρησιμοποιώντας, ενδεικτικά, φράσεις όπως: - Είσαι... - Είσαι αυτός που... - Όταν ακούω το όνομά σου σκέφτομαι... Η δραστηριότητα κλείνει όταν όλοι/-ες έχουν συνομιλήσει με τον Οδυσσέα, για να του θυμίσουν ποιος είναι.
Β΄ Φάση	Σε αυτό το σημείο ακούγεται η άποψη του ΔσΡ Ευάνδρου, ως αντίθετη γνώμη, που δίνει ακόμη περισσότερα στοιχεία για τον διαχωρισμό του «είναι» και του «φαίνεσθαι» του Οδυσσέα. Μετά την ανάγνωση του μονολόγου ζητείται από τους/τις μαθητές/-τριες, ιδανικά με κατάλληλη μουσική, να κάνουν σωματικό αυτοσχεδιασμό επικοινωνίας σε δυάδες με θέμα «ο Οδυσσέας και ο θρύλος του», σαν να αντιμάχονται και να ενώνονται. Στη συνέχεια, εκφράζονται ελεύθερα σχετικά με την εμπειρία που μοιράστηκαν.

Γ΄ Φάση	Αφήγηση νέων γεγονότων από τον εμψυχωτή. Ο Οδυσσέας, σε μια έκρηξη ειλικρίνειας, δημιούργησε μια νέα εικόνα του εαυτού του και του ονόματός του στηριγμένη στις ατασθαλίες του. Ο Εύανδρος και η κυβέρνηση κατηγορήθηκαν από τους πολίτες και όλοι πλέον απέκτησαν μια ειλικρίνεια τρομακτική. Οι μαθητές/-τριες, σε ρόλο πολιτών, παραδέχονται στην κάμερα του ΔσΡ δημοσιογράφου, με χιούμορ και φαντασία, όλα τα άσχημα πράγματα που έχουν κάνει και νιώθουν καλά με αυτό. Οι ρόλοι έπειτα αντιστρέφονται και οι μαθητές/-τριες σε ρόλο δημοσιογράφων ρωτάνε τον ΔσΡ Οδυσσέα, για να μάθουν ό,τι θέλουν. Ο εμψυχωτής φροντίζει να δώσει όσα περισσότερα στοιχεία μπορεί, στηριζόμενος στο κείμενο του Καμπανέλλη, ωστόσο αυτοσχεδιάζοντας. Μετά τη δραστηριότητα, τοποθετείται στον τοίχο η τρίτη εικόνα με την ανδρική φιγούρα με τίτλο «Ο νέος Οδυσσέας» και οι μαθητές/-τριες συμπληρώνουν τα χαρακτηριστικά του. Ο νέος Οδυσσέας, όμως, δεν μπορεί να γίνει δεκτός στην Ιθάκη, καθώς έχει αλλάξει από τότε που έφυγε. Αποφασίστηκε, λοιπόν, να φυλακιστεί. Διαβάζονται οι δύο τελευταίες σελίδες του έργου. Τελική δραστηριότητα, όπου ένας μαθητής στο κέντρο ως Οδυσσέας και οι υπόλοιποι/-ες σταδιακά τού αλλάζουν στάση σώματος, ανεβάζοντάς τον τελικά σε μία καρέκλα (βάθρο) και εκείνοι/-ες γύρω του σαν φυλακή.
Δ΄ Φάση	Σε καθιστό κύκλο οι μαθητές/-τριες μιλάνε ανοιχτά για το ζήτημα των ηρώων, της αλήθειας που κρύβουν οι άνθρωποι και φυσικά της ανάγκης των πολιτών για ήρωες σε δύσκολες/εμπόλεμες καταστάσεις.

Εκπαιδευτικός σχεδιασμός για το έργο Το παραμύθι χωρίς όνομα του Ιάκωβου Καμπανέλλη	
Βασικό ερώτημα-εστίαση:	Ποιοι είναι οι λόγοι που ένας ολόκληρος λαός μπορεί να συνασπιστεί με αυτούς που τον κυβερνάνε και πώς τελικά όλοι μαζί κερδίζουν;
Δραματικός χώρος/χρόνος:	Απροσδιόριστοι
Ερέθισμα:	Οι μαθητές/-τριες ενημερώνονται ότι η θεατρική μελέτη του ζητήματος του πολέμου θα γίνει με ένα παραμύθι που δεν έχει όνομα.
Διαμόρφωση χώρου:	Τα θρανία βρίσκονται στις άκρες της σχολικής αίθουσας και έχουμε κρατήσει όλα τα κείμενα από τις προηγούμενες παρεμβάσεις στους ειδικούς πίνακες και τους τοίχους. Τώρα μένει ένας τοίχος κενός που θα γεμίσει με υλικό από τη νέα προσέγγιση.
Υλικά-Μέσα:	Κείμενα φωτοτυπημένα με αποσπάσματα από το θεατρικό έργο, χαρτάκια σημειώσεων, φορητό ηχείο εμψυχωτή, πίνακας φελλού, χαρτί μέτρου, μαρκαδόροι.

Φάσεις διδασκαλίας με προτεινόμενες δραστηριότητες	
1η συνάντηση (2 διδακτικές ώρες)	
Α΄ Φάση	Ο εμψυχωτής κάνει εισαγωγή για το περιεχόμενο του έργου που θα προσεγγιστεί και ενημερώνει τους/τις μαθητές/-τριες για τη δομή που ακολουθεί το έργο (τραγούδια-εικόνες/σκηνές) δίνοντας ως πρώτο παράδειγμα τον πρόλογο, που είναι ένα τραγούδι. Τα μέλη της ομάδας, μαζί με τον εμψυχωτή, στέκονται όρθια κρατώντας τους στίχους. Επιλέγεται η πρώτη στροφή, για να την απαγγείλουμε «χτίζοντας» ρυθμό με το σώμα ως κρουστό (body percussion). Κάθε μαθητής/-τρια προτείνει το δικό του/της ρυθμικό σχήμα και οι υπόλοιποι/-ες το ακολουθούν. Σταδιακά δυναμώνει η έντασή τους, καθώς διασκορπίζονται στον χώρο περπατώντας με το συναίσθημα που τους προκλήθηκε από τους στίχους του τραγουδιού. Ταυτόχρονα, ο εμψυχωτής βάζει να ακουστεί το τραγούδι, όπως το μελοποίησε ο Χατζιδάκις και να τους καθοδηγήσει ρυθμικά. Σταδιακά χωρίζονται σε ομάδες και ο εμψυχωτής τους ζητάει να μελετήσουν συγκεκριμένα αποσπάσματα από το θεατρικό κείμενο, που περιέχουν διαφορετικά μέρη και πρόσωπα, αποδίδοντάς τα, όπως επιθυμούν, για να παρουσιαστεί το κλίμα του έργου.²⁵ Οι μαθητές/-τριες μπορούν να παρουσιάσουν τις άνωθεν σκηνές με όποιο τρόπο θέλουν (αφήγηση, τραγούδι, θεατρικός αυτοσχεδιασμός, ειδήσεις κ.λπ.). Ωστόσο, πρέπει να παρουσιαστούν με τη σειρά που διαμορφώθηκαν οι ομάδες, μια και ακολουθούν χρονικά τον άξονα του έργου. Οι ομάδες παρουσιάζουν και ακολουθεί σύντομος σχολιασμός για τις επικρατούσες συνθήκες.
Β΄ Φάση	Μετά τις παρουσιάσεις των μαθητών/-τριών, ακολουθεί αφήγηση των γεγονότων από τον εμψυχωτή και καταλήγει στη σκηνή στην Ταβέρνα. Διαμορφώνεται η τάξη ως Ταβέρνα και οι μαθητές/-τριες σε ρόλους πολιτών κάθονται με φίλους/-ες και διασκεδάζουν, κατηγορούν την κυβέρνηση, σχολιάζουν τον πόλεμο κ.λπ. Ο εμψυχωτής βάζει μουσική αντίστοιχη, για να δημιουργηθεί το ανάλογο κλίμα στην τάξη. Μετά από λίγη ώρα, ο ΔσΠ Πρίγκιπα χαμηλώνει τη μουσική και προσπαθεί να τους/τις πείσει να πολεμήσουν. Σε κάθε φράση του οι μαθητές/-τριες αρνούνται ή τον αγνοούν, μέχρι που κλείνει τη μουσική και διαβάζει τον μονόλογο. Αφού διαβαστεί από τον εμψυχωτή ο μονόλογος, παγώνει ο χρόνος και ζητάει από τους/τις μαθητές/-τριες εκτός ρόλου να γράψουν σε ένα χαρτάκι σημείωσης τους λόγους, για τους οποίους κάποιος/-α πολεμάει. Μόλις ολοκληρώσουν, σταδιακά σηκώνονται και λένε με θάρρος την εκδοχή τους. Στη συνέχεια, τοποθετούνται οι απαντήσεις τους στον τελευταίο τοίχο της τάξης.

²⁵ Οι προτεινόμενες σκηνές/εικόνες, που θα δοθούν στους/στις μαθητές/-τριες, είναι οι εξής: 1η ομάδα-παλάτι (σ. 21-26), 2η ομάδα-δίκη στην πλατεία (σ. 32-38), 3η ομάδα-έξω από το παλάτι (σ. 44-47), 4η ομάδα-στη στρατώνα (σ. 52-54), στο Καμπανέλλης, Θέατρο, τόμος Β΄, σ. 21-54.

Γ' Φάση	Οι μαθητές/-τριες διαμορφώνουν τον χώρο σαν να είναι εμπόλεμη κατάσταση. Τους δίνονται από τον εμπυχωτή φράσεις - κλειδιά και πρέπει να στήσουν εικόνες, που οδηγούν σε παράλληλες δράσεις. Ενδεικτικά προτείνονται και δίνονται σύντομες σκηνές στους/στις μαθητές/-τριες, όπου μπορούν να παρουσιάσουν, όπως θέλουν, σε δυναμική εικόνα: συσσίτιο, θάνατος, ενημέρωση για τη μάχη, βασιλιάς και λαός ενωμένοι, υπερβολές για τον εχθρό. Οι ομάδες στήνουν τις παγωμένες εικόνες σε διάφορα σημεία της αίθουσας και, με ένα άγγιγμα του εμπυχωτή, «ξυπνάνε» και παίζουν τη σκηνή, μέχρι να τους «παγώσει» ξανά. Αφού παρουσιαστούν όλες οι εικόνες, ο εμπυχωτής αφηγείται τα γεγονότα που οδήγησαν στη νίκη. Έπειτα, τίθεται το ζήτημα «ειρήνη ή πόλεμος» και οι μαθητές/-τριες ψηφίζουν. Σε περίπτωση που ψηφίσουν «πόλεμο» ο ΔσΡ Δασκάλου τούς απαντάει με τον τελευταίο μονόλογο. Σε περίπτωση που ψηφίσουν «ειρήνη», τοποθετεί φράσεις από τον μονόλογο του Δασκάλου σε ένα χαρτί μέτρου και ζητάει από τους/τις μαθητές/-τριες να τις εξελίξουν. Να γράψουν τι είναι η «ειρήνη» για αυτούς.
Δ' Φάση	Κλείνοντας, οι μαθητές/-τριες συζητάνε πάνω σε όσα προηγήθηκαν και δίνουν έναν τίτλο στο έργο του Καμπανέλλη.

Συμπεράσματα - προεκτάσεις

Ύστερα από την παρουσίαση του προτεινόμενου εκπαιδευτικού σχεδιασμού για την «Τριλογία του πολέμου» του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αξίζει να σημειωθούν ορισμένα στοιχεία που προκύπτουν από τις παραπάνω ενέργειες. Βασικό μέρος των επιλογών, στις οποίες στηρίχθηκαν οι δραστηριότητες, ήταν το θεατρικό κείμενο. Θεωρήθηκε πολύ σημαντικό να υπάρχει το κείμενο ως σημείο αναφοράς και στις τρεις προσεγγίσεις για δύο λόγους: αφενός για να γνωρίσουν οι μαθητές/-τριες τον λόγο του Καμπανέλλη και αφετέρου, για να υπάρχει μια κοινή «βάση», στην οποία θα στηριχθούν και την οποία θα τροποποιήσουν με τη φαντασία τους. Αξίζει να σχολιαστεί και το στοιχείο των αναγνώσεων που προτάθηκαν, είτε αυτές γίνονταν από τον εμπυχωτή σε ρόλο, είτε από μαθητές/-τριες, για να ακούσει το σύνολο της τάξης. Σε καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις, εσκεμμένα προτάθηκε οι μαθητές/-τριες να βρίσκονται σε συλλογικό ρόλο, ώστε να είναι σε μια δράση και να παρακολουθούν το κείμενο, που τους/τις αφορά άμεσα, ακούγοντας ενεργητικά. Για παράδειγμα, στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* ήταν τουρίστες/-στριες, που άκουγαν τον ΔσΡ Φιλόξενου να εξυπηρετεί άλλους πελάτες. Στο έργο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* ήταν οι σύντροφοι που κρυφάκουγαν τη συζήτηση του Οδυσσέα με τη Νεφέλη και, τέλος, στο έργο *Το παραμύθι χωρίς όνομα* ήταν θαμώνες στην ταβέρνα, όπου ο Πρίγκιπας τούς προσκαλούσε να πολεμήσουν δίπλα στο «παλάτι». Η παραπάνω επιλογή θεωρούμε ότι εμπλέκει τους/τις μαθητές/-τριες σε μεγάλο βαθμό, σε σύγκριση με την παθητική ακρόαση ενός θεατρικού αποσπάσματος, αναγνωσμένου από τον εκπαιδευτικό.

Κλείνοντας, έχει μεγάλη σημασία η προσέγγιση των τριών έργων να γίνει στον ίδιο χώρο και να διατηρούνται τα κείμενα [και του Καμπανέλλη και των μαθητών/-τριών], ώστε, μέχρι το τέλος των συναντήσεων, να έχει μετατραπεί η τάξη σε ένα πραγματικό ερευνητικό, θεατρικό εργαστήριο, όπου οι εμπειρίες των μαθητών/-τριών αντανακλώνται στο δίκτυο κειμένων που επεξεργάστηκαν και δημιούργησαν. Έτσι, θα είχε ενδιαφέρον, όλα αυτά τα στοιχεία να μπο-

ρούσαν να τα συνθέσουν σε ένα δικό τους θεατρικό κείμενο, να αναλάβουν ρόλους, αρμοδιότητες και, σε περίπτωση που ενδιαφέρονταν, να παρασταθεί ως έργο συλλογικό. Τα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, άλλωστε, είναι κατάλληλα για μαθητές/-τριες στην εφηβεία, καθώς τα ζητήματα που πραγματεύονται, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένα από τον συγγραφέα, προσφέρουν πεδίο για εξερεύνηση, εξοικείωση και δημιουργία, με άξονα το θεατρικό κείμενο. Θα ήταν, λοιπόν, ελπιδοφόρο να γνωρίζουν οι μαθητές/-τριες στην εφηβεία έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη και, ακόμη καλύτερα, να εμπλέκονται σε αυτά ενεργά, να τα διαβάζουν, να τα παρακολουθούν στο θέατρο, να τα συναντάνε γύρω τους, ως κείμενα που κρύβουν την «αλήθεια» της ζωής. Όσον αφορά στη διατήρηση και αξιοποίηση εκ νέου του υλικού, που παράχθηκε από τους/τις μαθητές/-τριες, προτείνονται δύο εναλλακτικές. Αρχικά, μέσω της πλατφόρμας *Padlet* (εφαρμογή εικονικών τοίχων), μαθητές/-τριες και εμψυχωτής μπορούν να «καρφισώσουν» τα κείμενα, τις εικόνες, τις φωτογραφίες από τις δράσεις στην τάξη, ώστε να είναι διαθέσιμα ανά πάσα στιγμή, ενώ, παράλληλα, μπορεί, μέσω της δυνατότητας προσθήκης σχολίων, που διαθέτει η εφαρμογή, να υπάρξει κριτική αποτίμηση των δράσεων και ανατροφοδότηση.²⁶ Τέλος, από τα έργα του Καμπανέλλη μπορεί η ομάδα να συνθέσει δικό της νέο κείμενο μέσω του Θεάτρου της Επινόησης,²⁷ ύστερα από τις διαδικασίες που προϋπήρξαν, το οποίο μπορεί να οδηγήσει σε μια ολοκαίνουργια εμπειρία, ως έργο πρωτότυπο και βιωματικό.

²⁶ Κλειώ Φανουράκη, «Βασισμένες στην τέχνη του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση ψηφιακές μεθοδολογίες: Η περίπτωση της Web 2.0 εφαρμογής *Padlet*», Κλειώ Φανουράκη – Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Εφαρμοσμένο θέατρο. Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας και μάθησης μέσω παραστατικών τεχνών*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 337-338.

²⁷ Για το Θέατρο της Επινόησης βλ. Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση, *Εκπαιδευτικό δράμα. Από το θέατρο στην εκπαίδευση. Θεωρητική χαρτογράφηση πεδίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2019, σ. 40-45.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του: μια εκπαιδευτική ταινία*

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Ο *Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του* είναι ένα ντοκιμαντέρ της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης του Υπουργείου Παιδείας, που γυρίστηκε το 2001, δυο χρόνια πριν το ντοκιμαντέρ που αφιέρωσε στο μεγάλο θεατρικό συγγραφέα η ΕΡΤ, με τίτλο *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1957*, στο πλαίσιο της σειράς ντοκιμαντέρ *Η ιστορία των χρόνων μου* (2003). Η Εκπαιδευτική Τηλεόραση, με τον επίσημο τίτλο Εκπαιδευτική Ραδιοτηλεόραση (χωρίς, ωστόσο, να έχει κάνει ραδιόφωνο ποτέ), ιδρύθηκε το 1977. Παράγει και προβάλλει τηλεοπτικά προγράμματα που έχουν στόχο να υποστηρίξουν την εκπαιδευτική διαδικασία στην Πρωτοβάθμια και στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, καθώς και στη διά βίου μάθηση.

Η δημιουργία της ταινίας, για την οποία θα σας μιλήσω, έχει στενή σχέση με την προφορική ιστορία, τη σαγήνη, τους κινδύνους και τις απαιτήσεις που εγείρονται για την αξιοπιστία της. Όταν έχουμε να κάνουμε με προφορική ιστορία, χρειάζεται να είμαστε συγχρόνως ανοιχτοί και δύσπιστοι. Δύσπιστοι, γιατί αν αναζητούμε τα πραγματικά γεγονότα, πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος να βρεθούμε μπροστά σε ολισθήματα ή κενά μνήμης και παραποιήσεις. Αξίζει όμως να είμαστε κι ανοιχτοί, γιατί χάρη στις μαρτυρίες, μπορεί να έρθουν στην επιφάνεια ξεχασμένες ιστορίες μ' ενδιαφέρον.¹

Έτυχε να γεννηθώ και να κατοικώ στη Νέα Ελβετία, στην ίδια γειτονιά που κατοίκησε στα πρώτα χρόνια του γάμου του ο Ιάκωβος Καμπανέλλης: τέσσερα χρόνια, απ' το 1950 ως και το 1953.² Η Νέα Ελβετία βρίσκεται στους πρόποδες του Ύμηττου, λίγο πιο πάνω απ' τον προσφυγικό συνοικισμό του Βύρωνα. Επισημαίνω, με την ευκαιρία, πως δεν υπήρξε ποτέ βιομηχανικός ο Βύρωνας, όπως άκουσα να λέγεται πρόσφατα σε ανακοίνωση συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.³ Στη Νέα Ελβετία λοιπόν που μένω, έμαθα κάποτε απ' την Ξένη Κυριακίδου, πού ήτανε το σπίτι του Καμπανέλλη κι η αυλή που τον ενέπνευσε. Η Ξένη, κόρη του Πρόδρομου Κυριακίδη, κρατούσε με τον αδερφό της, την εποχή εκείνη, ένα μαγαζάκι-περίπτερο της θείας τους, Κασσιανής, απ' όπου ο Καμπανέλλης, σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ξένης, αγόραζε μια-μια τις κόλλες αναφοράς, για να γράφει τα έργα του. Δούλευε

* Σ.τ.Ε. Στο κείμενο διατηρήθηκαν οι γλωσσικές και μορφολογικές επιλογές της συγγραφέως σύμφωνα με την επιθυμία της.

¹ Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories*, State University of New York Press, Albany 1991, σ. 1-26. Πρβλ. και μια πρόσφατη μεταφρασμένη συνέντευξη του Πορτέλι, όπου αναφέρεται και στο ζήτημα της προφορικής ιστορίας: Αλεσάντρο Πορτέλι, «Τι είναι και τι δεν είναι προφορική ιστορία», μετάφραση-παρουσίαση Γιάγκος Ανδρεάδης, *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 3 Απριλίου 2021, https://www.efsyn.gr/nisides/288309_ti-einai-kai-ti-den-einai-proforiki-istoria

² Στοιχεία απ' το ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1957* (2003), 05.22 εξ. κι απ' το *Μονόγραμμα*, «Ιάκωβος Καμπανέλλης», μέρος δεύτερο (2005), 25.20 εξ.

³ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Η Αυλή ως κάτοπτρο ιθαγένειας: από τους Κούρδους του Καμπύση στον Τόκο του Δημητριάδη», εισήγηση στη διημερίδα «Έθνος, φύλο, πολιτικές ταυτότητας στις παραστατικές τέχνες και τον κινηματογράφο», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, 28/5/2022.

τότε γραφέας, μ' έναν ισχνότατο μισθό, στο Υπουργείο Αεροπορίας.⁴ Το σπίτι, όπου κρατούσε ένα δωμάτιο με τη γυναίκα του (μου το έχει δείξει η ιδιοκτήτρια), βρίσκεται ακόμα στη θέση του, στην οδό Θείρων 10. Σημειώνω ότι στη γειτονιά διατηρούνται κάποια οδονύμια απ' τις χαμένες πατρίδες: τα Θείρα (Tire, στα τούρκικα), είναι πόλη της Μ. Ασίας, στην κοιλάδα του Καϋστρου ποταμού. Ο Κάυστρος (Καρά-σου, στα τούρκικα), βρίσκεται στην επαρχία της Σμύρνης.

Η αυλή που, σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ξένης Κυριακίδου, παρατηρούσε ο Καμπανέλλης απ' την ταράτσα του σπιτιού του, δεν υπάρχει πια. Στη θέση της είναι ένα όμορφο διώροφο της κόρης των ιδιοκτητών της αυλής, Μαιρούλας Ευριπιώτη και του συζύγου της, Νίκου Στέκου. Η αυλή υπάρχει πια μόνο στις αναμνήσεις της Μαιρούλας, αλλά και στις δικές μου: σ' ένα απ' τα δωμάτια εκείνης της αυλής, που τράβηξε το βλέμμα του Καμπανέλλη, μάθαινα αγγλικά από έναν πολύγλωσσο Μικρασιάτη, τον Ιπποκράτη Ανταβανόγλου, φίλο του πατέρα μου. Πήγαινα τρεις φορές την εβδομάδα, απ' το 1955 ως το 1960. Ο Καμπανέλλης είχε φύγει απ' τη γειτονιά το 1953. Η αυλή, ευτυχώς, δεν έγινε βορά της αντιπαροχής· παρέμεινε ίδια για πολλά χρόνια, μέχρι το 1980: ήτανε μια μικρή αυλή με λίγους ενοίκους. Μπαίνοντας απ' τη σιδερένια καγκελόπορτα στη Θείρων 6, βρισκόσουν σ' έναν αρκετά φαρδύ διάδρομο. Αριστερά υπήρχε μαντρότοιχος, που χώριζε απ' το διπλανό σπίτι, και δεξιά ήτανε το σπίτι των ιδιοκτητών, υπερυψωμένο, με ημιϋπόγειο, και σκάλα τσιμεντένια, παράλληλα με τη μάντρα και την πρόσοψη του σπιτιού, που οδηγούσε σε μια μικρή βεράντα, απ' όπου έμπαινες στο σπίτι. Η βεράντα είχε δυο λεπτές κολόνες που στηρίζανε ένα πλίνθινο στέγαστρο. Στο πίσω μέρος του σπιτιού είχε σκάλα τσιμεντένια που ανέβαινε στην ταράτσα και στο πλυσταριό, μια παράγκα της Καππαδόκισσας τουρκόφωνης γιαγιάς Μυροφόρας, ένα κοινόχρηστο αποχωρητήριο για τους ενοίκους κι ένα πηγάδι. Στο βάθος της αυλής, το ένα πλάι στ' άλλο, δυο δωμάτια, ένα μαγειρείο και μια τουαλέτα των ιδιοκτητών: του Παναγιώτη Ευριπιώτη, ναυτικού απ' την Πάρο, και της γυναίκας του Αναστασίας Χατζηιωαννίδου, απ' την Καισάρεια της Καππαδοκίας: τη φωνάζανε Αστα, όνομα που δανείστηκε ο Καμπανέλλης στην *Αυλή των θαυμάτων*.

Η αυλή, αυτή που δημιούργησε ο Καμπανέλλης, ήτανε σίγουρα πιο μεγάλη, πιο ωραία απ' την πραγματική, κι οπωσδήποτε πολύ πιο λειτουργική για τις ανάγκες του έργου. Ο συγγραφέας, άλλωστε, δηλώνει με σαφήνεια εκείνο που πρέπει να χαρακτηρίζει το σκηνικό διάκοσμο: «η αίσθηση ότι ο χώρος κατοικιέται με αφθονία κι ότι η ζωή είναι χυμένη χύμα εδώ μέσα».⁵ Αφού αντλήσαμε στοιχεία απ' την προφορική ιστορία, ας δούμε τώρα πώς φτάσαμε στην ταινία. Στην Εκπαιδευτική Ραδιοτηλεόραση αποσπάστηκε το ακαδημαϊκό έτος 1997-1998, μετά από πολυετή θητεία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η πρώτη ταινία που πρότεινα ήτανε *Ο κόσμος του θεάτρου*, για παιδιά του Δημοτικού, που υλοποιήθηκε από ομάδα των πρώτων αποφοίτων του Τμήματος. Η δεύτερη πρόταση που υπέβαλα ήτανε για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, μια και διέθετα τα στοιχεία που προανέφερα και τα θεωρούσα ενδιαφέροντα. Βρήκα, λοιπόν, τον Ιάκωβο Καμπανέλλη σ' ένα νυχτερινό σχολείο στα Πατήσια, όπου είχε πάει να μιλήσει στους μαθητές· τον συνόδευε ο Γιώργος Πεφάνης. Ο Καμπανέλλης ξαφνιάστηκε ευχάριστα και συγκινήθηκε, όταν του θύμισα την παλιά γειτονιά, και δέχτηκε αμέσως να πάρει μέρος στην εκπαιδευτική ταινία.

Πρόθεσή μου ήτανε να μιλήσει στα παιδιά για το σύνολο του έργου του, για τα θαύματα της θεατρικής του συγγραφής, κι αυτό γίνεται σαφές απ' τον τίτλο που έβαλα στην ταινία: *Ο*

⁴ *Μονόγραμμα*, «Ιάκωβος Καμπανέλλης», 25.20 εξ.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 96.

Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του. Το κτητικό στον τίτλο έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί παραπέμπει στο σύνολο των επιτευγμάτων του συγγραφέα (στην περίληψη του έργου την αναρτημένη στο site της Εκπαιδευτικής, η κτητική αντωνυμία έχει παραλειφτεί, εκ παραδρομής υποθέτω). Η ταινία έγινε και μπορείτε να τη δείτε στον ιστότοπο της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης (Θέατρο για τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση). Κινείται, φυσικά, στους άξονες του χώρου και του χρόνου (Αθήνα του '50), όταν αρχίζει η αφήγηση, και υποστηρίζεται από πλάνια της ταινίας του Νίκου Κούνδουρου, *Μαγική πόλις* (1954). Μόλις παρουσιάζεται ο Καμπανέλλης, η κλίμακα αλλάζει κι επιτρέπει να παρατηρηθούν και να εξηγηθούν κάποια πράγματα στο μικροεπίπεδο, όπως συμβαίνει με τη μικροϊστορία. Ο χώρος που μιλά ο Καμπανέλλης είναι η βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου, που στεγαζότανε τότε στο ημιγυμνάσιο του Πολιτιστικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων, και στο φόντο, πίσω απ' το συγγραφέα, παρουσιάζεται μια γωνιά του δωματίου, που είχε αφιερώσει το Μουσείο στον Κάρολο Κουν.

Η ομιλία του Καμπανέλλη χωρίζεται σε πέντε μέρη, για να σχολιαστούν τα λεγόμενά του με αφηγηματικό λόγο και εικόνα (φωτογραφίες, σκηνές από παραστάσεις, από ταινίες, σύγχρονη πρόβα για την Αυλή, στιγμιότυπο από διδασκαλία του Κουν, κινηματογραφημένα πλάνια της Αθήνας του 2000). Η εμβληματική μουσική που ακούγεται δεν ανταποκρίνεται στη δεκαετία του 1950: είναι το *Μινόρε του τεκέ* του Ιωάννη Χαλκιά, πιο γνωστού ως Jack Gregory. Ο ίδιος παίζει μπουζούκι κι ο Σοφοκλής Μιλχελίδης κιθάρα. Ηχογραφημένο στην Αμερική, το *Μινόρε του τεκέ* ήτανε η πρώτη πλάκα με μπουζούκι που ακούστηκε στην Ελλάδα το 1932 κι είχε μεγάλη επίδραση: ο Γιάννης Παπαϊωάννου, για παράδειγμα, εντυπωσιάστηκε τόσο απ' το δίσκο, που άρχισε να μαθαίνει μπουζούκι και να γράφει τραγούδια.

Και τώρα, ας δούμε τον Καμπανέλλη κι ας ακούσουμε τι λέει στα παιδιά: στην αρχή τούς μιλά για την κοινή μοίρα, το συνδυαστικό κρίκο της οδυνηρής προσωπικής του εμπειρίας και της θεματολογίας των πρώτων του έργων κι εξηγεί τι ήτανε η αυλή, πριν και μετά τον πόλεμο, και γιατί την επέλεξε ως χώρο δράσης. Έστερα περιγράφει το σπίτι που έμενε, λίγο πιο πάνω απ' το Βύρωνα, απ' όπου παρατηρούσε μια γειτονική αυλή και τους κατοίκους της, που τον είχανε μαγέψει, και που, αργότερα, τους περιέγραψε στο θεατρικό του έργο. Μιλά και για τον Ιορδάνη, που ανέβαινε τα καλοκαιρινά βράδια στο ταρατσάκι του να ρεμβάσει και να περάσει εκεί τη νύχτα.

Η ταινία δείχνει το σπίτι του Καμπανέλλη και ζουμάρει στην ταράτσα. Κι ενώ ο Καμπανέλλης μιλά για μια μεγάλη αυλή που παρατηρούσε, στο πλάνο εμφανίζεται μια αυλή άσχετη, που κάπου τη βρήκε ο σκηνοθέτης και τη φωτογράφησε. Το ταρατσάκι που ανέβαινε ο Ιορδάνης, αυτός που στην πραγματικότητα λεγότανε Πρόδρομος, όπως διευκρινίζει ο Καμπανέλλης στο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ, βρισκότανε σ' άλλο σπίτι, διαγωνίως δεξιά, στο βάθος του ορίζοντα, πέρα απ' το πίσω όριο της πραγματικής αυλής. Ο Πρόδρομος Κυριακίδης ήτανε ο πατέρας της Ξένης, της κυρίας που μου πρωτομίλησε για τη σχέση του Καμπανέλλη με τη γειτονιά μας.

Στη συνέχεια, ο Καμπανέλλης κάνει λόγο για τα θέματα των έργων του, που είναι πέραν της επικαιρότητας και της τοπικότητας, όπως τονίζει, κι αναφέρεται ειδικά στους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες της τριλογίας του και το κοινό τους στοιχείο, τη φυγή. Ακολουθεί μια εκτενέστερη αναφορά στην προτίμησή του για την κλασική μορφή του θεάτρου, που έχει τα πάντα, όλους τους χυμούς της ζωής, δράμα και κωμωδία μαζί, συστατικά που καθορίσανε και τη δική του θεατρική δημιουργία. Στο τέλος ο Καμπανέλλης μιλά για το μεγάλο σχολείο του Θεάτρου Τέχνης, τον ανυπέρβλητο Κάρολο Κουν, το ανέβασμα της Αυλής και τους συντελεστές του, τη θερμή υποδοχή του έργου απ' το κοινό και τη συμβολή του Θεάτρου Τέχνης στην ανάπτυξη της νεοελληνικής δραματουργίας.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μίλησε λοιπόν στα παιδιά για το έργο του συνολικά: προσωπικά βιώματα, θεματολογία, χαρακτήρες, προτιμήσεις, συντελεστές επιτυχίας κι έκλεισε μ' έναν ύμνο στον Κάρολο Κουν και στο Θέατρο Τέχνης, που εμψύχωσε κι ανέδειξε τους νεοέλληνες δραματουργούς. Εγώ θα προσθέσω ότι ο Κουν εκπαιδευσε και τη δική μου τη γενιά, εκεί, στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης. Για το σπίτι και τη γειτονιά του Καμπανέλλη τον καιρό που παρατηρούσε την αυλή, θα παραθέσω και θα σχολιάσω εδώ μερικές φωτογραφίες που τράβηξα πρόσφατα, για να πλαισιώσω την ανακοίνωση αυτή:



Φωτογραφία 1. Το σπίτι που έμενε ο Καμπανέλλης. Απ' την ταράτσα φαινότανε πιάτο όλη η Αθήνα ως το Φάληρο, όπως λέει η Αννέτ της Αυλής. Ακούγονταν και τα βαπόρια που σφυρίζανε στον Πειραιά, συμπληρώνω εγώ, όσο κι αν αυτό φαντάζει εξωπραγματικό.



Φωτογραφία 2. Το πρώτο παράθυρο στην πλάγια όψη είναι του γωνιακού δωματίου, που μένανε ο Καμπανέλλης με τη γυναίκα του. Το παράθυρο της πρόσοψης κρύβεται τώρα από δέντρα.



Φωτογραφία 3. Μια ακόμα όψη του σπιτιού.



Φωτογραφία 4. Εδώ φαίνεται και το πέτρινο σπίτι αριστερά.



Φωτογραφία 5. Το πέτρινο σπίτι αριστερά, που δεν έχει αυλή με δωμάτια.



Φωτογραφία 6. Το σπίτι που σήμερα βρίσκεται στη θέση της αυλής.



Φωτογραφία 7. Ανάμεσα στο σπίτι του Καμπανέλλη και στην τότε αυλή, οικόπεδο, όπου υπήρχε ένα παλιό σπίτι πλίνθινο, που έπεσε εδώ και χρόνια. Μπροστά στο σπίτι, 90 χρονώ περίπου σήμερα, το ντεσεβό μου, 45 χρονώ και κάτι: ιστορικά τεκμήρια και τα δυο.



Φωτογραφία 8. Η αρχή της οδού Θείρων, αριθμός 1, γωνία με την οδό Κώστα Κρυστάλλη. Εδώ ήταν το καφενείο του Ευγένιου, την εποχή που έμενε στη γειτονιά ο Καμπανέλλης. Σ' αυτό ή στο καφενείο του Μαστοράκη, λίγα μέτρα πιο πέρα κατεβαίνοντας, στην πλατεία της Νέας Ελβετίας, μπορούμε να φανταστούμε το Στέλιο της Αυλής να χαρτοπαίζει. Στιλβωτήριο για τις γόβες της Ντόρας είχε στην πραγματικότητα δυο βήματα πιο κάτω απ' το καφενείο του Ευγένιου, επί της Κρυστάλλη. Και στη γωνία Κρυστάλλη και Καισαρείας (τότε Κορυζή), βρισκόταν το μοναδικό περίπτερο της γειτονιάς, το περίπτερο της Κασσιανής, εκεί που αγόραζε ο Καμπανέλλης μια-μια τις κόλλες για να γράφει, όπως είπαμε στην αρχή. Στην Αυλή των θαυμάτων ο συγγραφέας λέει πως στου Κυριάκου το περίπτερο πήγε να πάρει πληροφορίες ο Στέλιος για τα πεπραγμένα της γυναίκας του: υποθέτω πως το περίπτερο της Κασσιανής είχε στο νου του ο Καμπανέλλης.

Οι φωτογραφίες μάς δίνουν, λοιπόν, την αφορμή να μιλήσουμε και για μερικά ακόμα πραγματολογικά στοιχεία της *Αυλής των θαυμάτων*. Η οδός Θείρων, στην πλευρά του σπιτιού του Καμπανέλλη, έχει δώδεκα σπίτια. Το δρομάκι αυτό, μέχρι τα χρόνια της χούντας, τέλειωνε στη δεξιά όχθη του ρέματος (οδός Καϋστρου τότε), ρέμα που κατέβαινε απ' τον Ύμητό. Στη χούντα το μπαζώσανε κι έγινε λεωφόρος (Καραολή και Δημητρίου). Ο Στράτος, σε κάποια στιγμή που τσακώνεται με την Αννέτ, στο τρίτο μέρος της *Αυλής*, την απειλεί ότι θα την πετάξει στο ρέμα.⁶ «Θα σε πετάξω στο ρέμα», το λέγανε συχνά οι περίοικοι, ως απειλή. Κι άλλο ένα πραγματολογικό: όταν ο αστυφύλακας προσπαθεί να πείσει τον Ιορδάνη να κατέβει απ' το ταρατσάκι, στο τέταρτο μέρος της *Αυλής*, του λέει να πάνε όλοι μαζί να πιούνε ένα κατσουράκι απ' το καινούριο βαρέλι που έχει ανοίξει η χήρα.⁷ Η ταβέρνα της χήρας βρισκότανε στον Καρέα, στο τέρμα του κεντρικού δρόμου, ανεβαίνοντας δεξιά, κι ήτανε ονομαστή για το καλό κρασί και τα κουνέλια της.

Με αφορμή την εκπαιδευτική ταινία-ντοκιμαντέρ *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην αυλή των θαυμάτων του*, εκτός απ' τα πραγματολογικά στοιχεία, πήραμε και μια γεύση προφορικής ιστορίας κι αντιληφτήκαμε με κάποιον τρόπο την αλήθεια του σλόγκαν της προφορικής ιστορίας: «Όσο πιο πολλά ξέρω, τόσο πιο πολλά μαθαίνω».

Στο συναρπαστικό αλλά κι ολισθηρό πεδίο των μαρτυριών, της μνήμης και της προφορικής ιστορίας, η *Αυλή των θαυμάτων*, το διάσημο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, προσφέρει ένα καλό παράδειγμα απ' τα πρώτα της κιόλας βήματα: αλλιώς θυμάται την ανάγνωσή της ο Κουν, αλλιώς ο Καμπανέλλης κι αλλιώς ο Λαζάνης, όπως αναφέρει η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη στο εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο της, «*Η Αυλή των θαυμάτων μέσα από το φακό του Τάσου Κουτσούκου*».⁸

Είναι σίγουρα ριψοκίνδυνο να χρησιμοποιεί κανείς τη μαρτυρία ως εργαλείο για την ιστοριογραφία, πώς όμως ν' αντισταθείς σ' έναν τόσο ισχυρό μαγνήτη;

⁶ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α'*, σ. 145.

⁷ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 183.

⁸ Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «*Η Αυλή των θαυμάτων μέσα από το φακό του Τάσου Κουτσούκου*», *Αρετή Βασιλείου – Κωνσταντίνος Κυριακός – Λίνα Ρόζη (επιμ.), Ο θεατρικός κόσμος του Κάρολου Κουν*, αμολγός, Αθήνα 2022, σ. 289-290.

Καμπανέλλης και Οδυσσέας: μια δραματοθεραπευτική προσέγγιση του ρόλου του Οδυσσέα στο έργο *Η τελευταία πράξη* και η πρακτική της εφαρμογή

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΣΙΜΑΤΟΥ

«Έζησα χίλιες ζωές. Κάθε πρόσωπο
στα έργα μου ήταν μια άλλη ζωή».¹

Το 1976 ο Καμπανέλλης γράφει στο περιοδικό *Θέατρο*:

«Από τον καιρό της γέννησης του θεάτρου έχουν περάσει 2.500 χρόνια. [...] Τότε όλοι υπάκουαν στην τραγική υπεροχή των φυσικών δυνάμεων. Σήμερα ...η μοίρα του ανθρώπου πλησιάζει να γίνει ένα με τη θέλησή του [...]»²

Η πίστη του στην ατομική ελευθερία και θέληση είναι βασικό στοιχείο για την κατανόηση του ρόλου του Οδυσσέα στην *Τελευταία πράξη* (1997). Ο Οδυσσέας ήταν ο πρώτος θεατρικός χαρακτήρας (Οδυσσέα γύρισε σπίτι, 1952)³ του Καμπανέλλη, ο οποίος δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει «κάτω από προσωπεία, κρυμμένος μέσα σε άλλους ήρωες, σε όλη τη δραματοουργική του πορεία, ώσπου να βγει ξανά σε πρώτο πλάνο στην *Τελευταία πράξη*»,⁴ για να ολοκληρωθεί ως «αυτοδύναμο θεατρικό πρόσωπο και όχι ως αντίγραφο του μύθου του».⁵ Είναι ένας χαρακτήρας που τον ταλανίζει διαχρονικά,⁶ ίσως γιατί στο πρόσωπό του αναγνωρίζει το αρχέτυπο του ήρωα, που παλεύει να βρει την ταυτότητά του και «συμπάσχει»,⁷ όπως, άλλω-

¹ Αδάμ Βελλεροφόντης, «Ο δεύτερος κι οριστικός θάνατος του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Sane Joker*, <https://sanejoker.info/>, 4/4/2013, <https://sanejoker.info/2013/04/jacobs-ladder3.html>

² Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Το θέατρο παραμένει η πιο ελεύθερη φωνή», *Θέατρο* 51-52, Περίοδος Β', Τόμος Θ' (Μάης-Αύγουστος 1976), σ. 49.

³ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 41.

⁴ Γεωργία Λαδογιάννη, «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη: μια περιδιάβαση και μια ανάγνωση του τρίπτυχου *Ο Δείπνος*», Δωδώνη. Φιλολογία. Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 34 (2005), σ. 215: «[...] Στοιχεία από τον Οδυσσέα έχει ο Ιορδάνης στην *Αυλή των θαυμάτων*, [...] αλλά και ο Οικοδεσπότης στον *Αόρατο θίασο* (1988), ή ο Ποριώτης στο *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990) και ο ήρωας στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (1997). Η ατομικότητά τους είναι πολυπρισματική. Κάθε ήρωας-Οδυσσέας είναι μια σύνοψη από μικρότερες Οδύσσειες, καθώς αντανακλά στιγμές άλλων εγκιβωτισμένων εγώ [...]».

⁵ Ζωή Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 105.

⁶ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, σ. 57: «[...] κάτι συμβαίνει με τον Οδυσσέα παρόλο που είναι έργο της νιότης μου, εξακολουθεί να μου μιλάει βαθύτερα. Υπάρχει ένα δράμα, που όχι μόνο δεν το ξεπέρασα σαν συγγραφέας, αλλά όσο περνά ο καιρός, μου έρχεται πιο κοντά [...]».

⁷ Γλυκερία Καϊλατζή, «Ο δραματοουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), σ. 21.

στε, με όλους του τους ήρωες. Ο Καμπανέλλης μελετά το σύγχρονο άνθρωπο σε βάθος, τον «σπουδάζει»⁸ και ψάχνει τα αίτια του ψυχισμού και των συμπεριφορών του. Πίστευε ότι «η ανθρώπινη ψυχή είναι οικουμενικά όμοια και όλοι μας...είμαστε συγκοινωνούντα δοχεία της ίδιας ουσίας».⁹ Η ταύτιση με τον ήρωα είναι προφανής. Άλλωστε, ο ίδιος έλεγε ότι «δε χωρούσε στον εαυτό του»,¹⁰ ακριβώς όπως και ο ήρώας του στην *Τελευταία πράξη*, για την οποία χρειάστηκε είκοσι χρόνια διεργασίας, μέχρι να πιάσει το χαρτί να τη γράφει.¹¹ Και, αφού την έγραψε, τη διόρθωσε ξανά, μετά την παράστασή της στην Πειραματική Σκηνή της Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (1997-98).¹² Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι πλανάται μια διαρκής υπαρξιακή αναρώτηση: «Ποιος είμαι;».

Στην *Τελευταία πράξη*, ο Οδυσσέας επιστρέφει στην Ιθάκη, αλλά κρύβεται από τους δικούς του και οι φήμες τον παρουσιάζουν χωρίς επαφή με την πραγματικότητα. Είναι «ένα καθαρά διηγητικό πρόσωπο»,¹³ για το οποίο μαθαίνουμε πληροφορίες από τα πρόσωπα που τον συναντούν. Τον ανακάλυψε μια δημοσιογράφος και ο γιος του, Τηλέμαχος προσέλαβε έναν πλανόδιο θίασο, για να αναπαραστήσει κομμάτια της ζωής του, προκειμένου να θυμηθεί και να επιστρέψει στο σπίτι του. Ένας θιασάρχης είναι υπεύθυνος για όλο αυτό το «σκηνοθετικό παιχνίδι»,¹⁴ ενώ στο θίασο συμμετέχουν, παίζοντας τον εαυτό τους, η Πηνελόπη και ο Τηλέμαχος. Όλα εκτυλίσσονται στον κήπο του αρχοντικού της οικογένειας. Τελικά, ο Οδυσσέας αποφασίζει να «δραπετεύσει» με το θίασο, με την προϋπόθεση ότι θα παίζει πάντα εκείνος το ρόλο του Οδυσσέα.

Η Ιθάκη, για πρώτη φορά, δεν αποτελεί το τέλος του ταξιδιού, αλλά την αφετηρία,¹⁵ και η απόφαση του Οδυσσέα να ξαναβρεί την ολοκληρωμένη του ταυτότητα μέσα από την «ετερότητα των ρόλων»¹⁶ τον καθιστά μόνιμο δραματικό πρόσωπο. Η πορεία του ήρωα ταυτίζεται με την πορεία της θεραπείας εν γένει, όπου ο θεραπευόμενος έρχεται με το αίτημα της επαναδιαπραγμάτευσης «κομματιών» του εαυτού του, που θέλει ν' αλλάξει, να «πετάξει», ν' ανακαλύψει, μέχρι να βρει τελικά ποιος πραγματικά είναι. Αυτό το ταξίδι δε σταματά ποτέ, αφού είναι στη φύση του ανθρώπου η συνεχής αναζήτηση και επαναδιαπραγμάτευση των ρόλων της ζωής του. Άλλωστε, «οι ταυτότητες δεν είναι απολήξεις, αλλά πυκνώματα ροών και δυναμικών κινήσεων, οι οποίες εκφράζονται μέσω των ρόλων, “ένας ατέλειωτος ρους εμφανειών”».¹⁷ Στην αναζήτησή του αυτή υπάρχουν πολλοί τρόποι και μέθοδοι για να τον βοηθήσουν. Στο συγκεκριμένο έργο, ο συγγραφέας μεταπλάθει το μύθο και πλάθει νέο θυμίζοντας την «εξομολόγηση του Παλαμά, ότι απαρτίζεται από πολλά εγώ».¹⁸ Από τα γραφόμενα αναδύονται δύο θεραπευτικά

⁸ Λαδογιάννη, «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», σ. 214.

⁹ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, σ. 177.

¹⁰ Βάλτερ Πούχγερ, «Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Παρουσίαση του τιμώμενου κατά την τελετή αναγόρευσης του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 15 Μαρτίου 1999, https://www.theatre.uoa.gr/epitimoi_didaktores/kampanellis/

¹¹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Διαβάζω* 407 (2000), σ. 67.

¹² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ (Μια συνάντηση κάπου αλλού, Η τελευταία πράξη, Μια κωμωδία)*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 167.

¹³ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 24.

¹⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 25.

¹⁵ Κατερίνα Χάλικου, *Αρχαιόθεμη νεοελληνική δραματοουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω (19ος – 20ός αιώνας)*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2019, σ. 524.

¹⁶ Τσατσούλης, «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», σ. 69.

¹⁷ Γιώργος Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαραστάσης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 471.

¹⁸ Βάλτερ Πούχγερ, *Είδηλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 127.

μοντέλα για τη σωτηρία του ήρωα: το ψυχόδραμα και η εναλλαγή των ρόλων και των υπο-ρόλων [σύμφωνα με το Landy].¹⁹ Ο θιασάρχης λέει χαρακτηριστικά:

[...] εδώ δεν έχουμε ένα γραμμένο έργο που θα το μάθουμε και θα το παραστήσουμε ...! Πρέπει να υποδυθούμε τα πρόσωπα μιας ιστορίας, που –Θεού θέλοντος– πρόκειται να συμβεί στ’ αλήθεια...! Δηλαδή σα να λέμε ξεκινάμε αντίστροφα...!²⁰

Το ψυχόδραμα, ως μέθοδος θεραπείας, δεν έχει προκατασκευασμένο κείμενο, αλλά η ιστορία δημιουργείται εκείνη τη στιγμή με κοινό τους ίδιους τους θεραπευόμενους. Κεντρική μορφή είναι ο πρωταγωνιστής και οι υπόλοιποι τα βοηθητικά «εγώ», ως ανταγωνιστές ή αυτοί που προκαλούν ή υποβοηθούν τον πρωταγωνιστή και ο σκηνοθέτης-θεραπευτής, που κινεί τα πρόσωπα εντός ή εκτός ρόλου και βοηθάει τον πρωταγωνιστή να διερευνήσει ή να επιλύσει το δίλημμά του. Επινόηθηκε και διαμορφώθηκε από τον J. L. Moreno (1908-1921)²¹ ως μία θεραπευτική προέκταση του «Θεάτρου Αυτοσχεδιασμών». Ο Moreno «προσπάθησε να δημιουργήσει ένα πλαίσιο, που θα προσέγγιζε την καθημερινή ζωή και εμπειρία του ανθρώπου».²² Τα μεθοδολογικά εργαλεία του ψυχοδράματος αξιοποιούνται και στη δραματοθεραπεία,²³ η οποία αποτελεί μια καλλιτεχνική θεραπεία και βασίζεται στη θεωρία του δράματος και του θεάτρου, αξιοποιώντας, μέσα σε δομημένο θεραπευτικό πλαίσιο, τα θεμελιώδη στοιχεία της θεατρικής τέχνης:²⁴ το παιχνίδι, την τελετουργία, το δράμα, το ρόλο, την αισθητική απόσταση, τη θέαση, τη μέθεξη, την ταύτιση, το παράδοξο και την κάθαρση.

Η δραματοθεραπεία χρησιμοποιεί τη δυναμική του δράματος,²⁵ είτε για να αντικατοπτρίσει και να μεταμορφώσει τις εμπειρίες ζωής, είτε για να διατηρήσει την καλή ψυχολογική κατάσταση και υγεία του ατόμου. Είναι μια μέθοδος που αξιοποιεί διάφορα μοντέλα εργασίας. Ένα από αυτά είναι και το μοντέλο ρόλων του Robert Landy (1944), το οποίο υποστηρίζεται από την αμερικανική σχολή δραματοθεραπευτών. Ένας εκδραματισμένος ρόλος αποτελεί το δραματικό προσωπείο, που υιοθετεί ένα άτομο στο πλαίσιο του θεάτρου. Επιπλέον, ο όρος «ρόλος» αποτελεί ένα μέσο, για να περιγράψουμε και να αναλύσουμε την ταυτότητα όχι μόνο στο θέατρο, αλλά και στη ζωή. Ο Πεφάνης σημειώνει, ότι «ο εαυτός συγκροτεί σταδιακά την

¹⁹ Efrat Kedem-Tahar – Peter Felix-Kellermann, «Psychodrama and dramatherapy: a comparison», *The Arts in Psychotherapy* 23/1 (1996), σ. 27-36: «The term “psychodrama” from the Greek “psyche” (soul/spirit) and “drama” (action), means presenting the soul in action». «Το σύστημα ρόλων ενός ανθρώπου περιέχει τους ατομικούς ρόλους, όπως του τρελού, και τους μοναδικούς, ως προς τα γνωρίσματα, υπο-ρόλους τους, όπως το ζιζάνιο και ο κλόουν» στο R. J. Landy, *Προσωπικότητα και προσωπείο. Ο ρόλος στο δράμα, τη θεραπεία και την καθημερινότητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 80.

²⁰ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 180.

²¹ Paul Holmes – Marcia Karp – Michael Watson, *Psychodrama since Moreno. Innovations in theory and practice*, Routledge, London 1994, σ. 4.

²² Νικόλαος Τσέργας, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της τέχνης*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 179.

²³ «Κατά τον Pierre Bour (1968) στο θέατρο μεταβαίνουμε από το πραγματικό στο φανταστικό, ενώ στο ψυχόδραμα από το φανταστικό στο πραγματικό επίπεδο λειτουργίας. Στο θέατρο, ο ηθοποιός βιώνει την εμπειρία της λήθης του Εαυτού, ενώ στο ψυχόδραμα η εμπλοκή του υποκειμένου στη δραματική διαδικασία επιφέρει τη λήθη του ρόλου [...]», Τσέργας, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της τέχνης*, σ. 180-181.

²⁴ Ε. Ζαφειροπούλου – Ρ. Καραγεωργίου – Δ. Δεδέσκη, «Δραματοθεραπεία», Λ. Γιώτης – Δ. Μαραβελής – Α. Πανταγούτσου – Ε. Γιαννούλη (επιμ.), *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης στην ψυχιατρική θεραπεία*, Ιατρικές Εκδόσεις Βήτα, Αθήνα 2019, σ. 43.

²⁵ Phil Jones, *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας* (επιμ. Στέλιος Κρασσανάκης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 36.

ταυτότητά του μέσω των ρόλων που αναλαμβάνει ενώπιον των άλλων».²⁶ Το μοντέλο ρόλων του Landy έχει πολλές ομοιότητες με το αντίστοιχο μοντέλο του κοινωνιολόγου Erving Goffman.²⁷ Για τον Landy, η ικανότητα του ανθρώπου να μπαίνει σε ένα ρόλο βρίσκεται στην καρδιά κάθε δραματικής εμπειρίας. Το παράδοξο αυτής της δραματικής εμπειρίας είναι ότι, όταν «είμαι» σε ένα δραματικό ρόλο, είμαι την ίδια στιγμή «εγώ» και «όχι εγώ». Σύμφωνα με τη Brenda Meldrum, ο Landy προτείνει ένα δραματικό μοντέλο ρόλων,²⁸ το οποίο εξετάζει τον τύπο του ρόλου, την ποιότητα, τη λειτουργία και το στυλ του. Έχει δημιουργήσει μια ταξινόμηση ή μια τυπολογία ρόλων σε μια προσπάθεια δημιουργίας ενός συστήματος θεατρικών αρχετύπων, ώστε αυτό να χρησιμοποιηθεί ως ένα «σχεδιάγραμμα για τις δυνατότητες που μπορεί να έχει η ύπαρξη». Ορίζει το ρόλο ως «το δοχείο όλων των σκέψεων και των συναισθημάτων μας για τον εαυτό μας και τους άλλους μέσα στον κοινωνικό και το φανταστικό μας κόσμο»²⁹ ως βασική μονάδα συγκρότησης της προσωπικότητας. Ο εαυτός ενός ατόμου είναι ένα άθροισμα ρόλων ή ενοτήτων, όπου κάθε ρόλος έχει συγκεκριμένες ιδιότητες, οι οποίες προσδίδουν μοναδικότητα και συνοχή σε καθεμία από αυτές τις ενότητες. Ο Αριστοτέλης προηγήθηκε του Landy στην εξέρεση ταξινόμησης ρόλων,³⁰ χρησιμοποιώντας το δράμα ως τον καθρέφτη, δια μέσω του οποίου παρατήρησε τη φύση. Οι χαρακτήρες, που είδε στη σκηνή, του έδωσαν πληροφορίες για τους ρόλους που είδε ότι «έπαιζαν» οι άνθρωποι γύρω του.

Ο ρόλος είναι σαν ένα κύτταρο, είναι πρωταρχικό δομικό στοιχείο και είναι μόνο μέρος του ατόμου. Το άτομο αναπτύσσει ρόλους μέσω της αλληλεπίδρασης και της κοινωνικοποίησης. Στόχος της θεραπείας είναι να βοηθήσει τον άνθρωπο να ζήσει με τους διάφορους ρόλους του, έτσι ώστε αυτοί να μην εξουσιάζονται από ένα ρόλο και να μπορούν να αποδεχτούν την «αμφιθυμία» [δηλαδή τη σύγκρουση των συναισθημάτων με γενεσιουργό αιτία την ανάληψη και υπόδοση αντιμαχόμενων ρόλων] των υπόλοιπων ρόλων. Τα δύο βασικά στοιχεία στο μοντέλο ρόλων του Landy είναι ο «εαυτός» [ο βασικός μοναδικός εαυτός] και ο «άλλος» [που εκπροσωπεί την κοινωνία]. Ανάμεσά τους και αυτό που τα συνδέει είναι ο «ρόλος». Έτσι, ο ρόλος είναι ο μεσολαβητής μεταξύ του εαυτού και του άλλου, του εαυτού και του έξω κόσμου. Κάποιος μπορεί να παγιδευτεί σε ένα και μόνο ρόλο, όταν χρειάζεται να αποκαταστήσει την ικανότητά του για μεσολάβηση ανάμεσα στον εαυτό και στον κόσμο παίζοντας τους σωστούς ρόλους. Τότε ο δραματοθεραπευτής πρέπει να βοηθήσει σε αυτό που ο Landy ονομάζει αισθητική απόσταση. Η απόσταση αυτή είναι κάτι ενδιάμεσο ανάμεσα στα δύο άκρα: την αποστασιοποίηση από τη μία, [όταν το άτομο κρατάει αυστηρά και άκαμπτα όρια ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλο»] και την ταύτιση από την άλλη, [όταν ο εαυτός χάνει τα όρια ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλον» και ταυτίζεται απόλυτα με τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά των άλλων]. Ο στόχος είναι ο δραματοθεραπευτής να οδηγήσει σε μια ισορροπία το άτομο και να ενδυναμώσει την ικανότητά του να χρησιμοποιεί το ρόλο ως διαμεσολαβητή ανάμεσα

²⁶ Γιώργος Πεφάνης, «Εαυτός, ρόλος και ταυτότητα. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής σχέσης», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)»*, τ. Α', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 585.

²⁷ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπείο*, σ. 54: «Η ζωή είναι θέατρο και η ταυτότητά μας είναι μια αυτοπαρουσίαση μέσα από ρόλο [...] όπως ο ηθοποιός παίζει ένα ρόλο στο θέατρο, έτσι κι εμείς στη ζωή “παίζουμε” σαν ηθοποιοί».

²⁸ Sue Jennings – Ann Cattanach – Steve Mitchel – Anna Chesner – Brenda Meldrum, *The handbook of dramatherapy*, Routledge, London 1994, σ. 85-86.

²⁹ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπείο*, σ. 31-32.

³⁰ Jennings – Cattanach – Mitchel – Meldrum, *The handbook of dramatherapy*, σ. 87.

στον εαυτό και στην κοινωνία.

Ο Οδυσσέας έρχεται στην Ιθάκη αλλαγμένος. Δεν είναι ο Οδυσσέας που όλοι περίμεναν. Έχει ένα νέο ρόλο, του ψυχικά ασταθή [κατά Landy είναι ο τύπος ρόλου του αμφιθυμικού, που σκέπτεται υπερβολικά, αδυνατεί να πράξει, με υπο-ρόλο το μεταμφιεσμένο, αφού έρχεται με αμφίεση ψυχοπαθή].³¹ Είναι, όμως, στην πραγματικότητα ή απλά χρειάζεται μια μεταβατική περίοδο, που στη δραματοθεραπεία αποτελεί μια τελετουργία μετάβασης από το ένα στάδιο στο άλλο;³² Ο Οδυσσέας έφυγε ως σπουδαίος πολιτικός,³³ σύζυγος και πατέρας και για χρόνια ήταν «χαμένος»³⁴ [ρόλος που αποκτήθηκε στην πορεία]. Στα χρόνια αυτά, οι συνθήκες της ζωής του άλλαξαν και μαζί με αυτές οι ρόλοι του. Έγινε μαχητής [με υπο-ρόλο το στρατιώτη],³⁵ εραστής,³⁶ ταξιδιώτης. Επομένως, κάποιοι ρόλοι της πρότερης ζωής του απωθήθηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα. Για να καταφέρει να τους ανακαλέσει και να τους αναβιώσει, χρειάζεται χρόνο αναλογικό με το χρόνο απουσίας του, που φυσικά στη θεραπεία είναι καθαρά υποκειμενικός χρόνος. Ο μοναδικός ρόλος, που παραμένει σταθερός, είναι αυτός του ήρωα, «που η λειτουργία του είναι να πραγματοποιεί ένα ριψοκίνδυνο πνευματικό και ψυχολογικό ταξίδι προς τη συνειδητοποίηση και την αλλαγή»³⁷. Το ψυχόδραμα, η αισθητική απόσταση, καθώς και το παιχνίδι ρόλων θα βοηθήσουν σε αυτή τη μετάβαση.

Η δραματοθεραπεία προσφέρει έναν ασφαλή τόπο, όπου μπορεί να γίνει αυτή η επανασύνδεση,³⁸ καθώς και η διαχείριση άσχημων συναισθημάτων, αφού υπάρχει η αισθητική απόσταση και το παιχνίδι.³⁹ Ιδίως το παιχνίδι είναι απολύτως αναγκαίο και θεμελιώδες,⁴⁰ γιατί χτίζει κόσμους και βοηθάει στην τακτοποίηση των σκέψεων. Επίσης, ενέχει τη φαντασία, η οποία μετατρέπει τα πάντα σε «παιχνίδι» και είναι εξίσου θεμελιώδης για την ανθρώπινη ύπαρξη. Σκοπός του παιχνιδιού είναι να βρούμε το κουράγιο ν' ανακαλύψουμε τον εαυτό μας και να υπάρξουμε ως άτομα μέσα στην κοινωνία. Ο άνθρωπος, από τη στιγμή που γεννιέται, επικοινωνεί μέσα από το παιχνίδι και αυτό συνεχίζει για το υπόλοιπο της ζωής του με διάφορους τρόπους. Ο Wickham υποστηρίζει ότι το παιχνίδι της ζωής και το παιχνίδι της σκηνης αποτελούν το ένα προέκταση του άλλου και ότι «έχουν το ίδιο περιεχόμενο, δηλαδή είναι ευφάνταστες αναπαραστάσεις του βιώματος».⁴¹ Ο Στανισλάβσκι μίλησε για τη «συναισθηματική μνήμη»,⁴² όπου ο «ηθοποιός είναι ικανός να διεγείρει μέσα του μία ζητούμενη συγκίνηση, μόνο

³¹ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 271-272.

³² Victor Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού* (μετ. Φώτης Τερζάκης), Ηριδανός, Αθήνα 2015, σ. 12-13.

³³ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 309.

³⁴ Landy, *ό.π.*, σ. 301-302, 321.

³⁵ Landy, *ό.π.*, σ. 322-323.

³⁶ Landy, *ό.π.*, σ. 294.

³⁷ Landy, *ό.π.*, σ. 327.

³⁸ Tanya Newman, «Creating the Role: How Dramatherapy Can Assist in Re/Creating an Identity with Recovering Addicts», *Dramatherapy* 38/2-3 (2017), σ. 15.

³⁹ Robert J. Landy, «The use of distancing in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 10 (1983), σ. 175-185: «[...] A most important therapeutic goal might also be to help clients find the proper balance between participation in a dramatic action and observation of that action, that is, a balance between self as subject and self as object [...]»

⁴⁰ Warren Andersen Madeline – Roger Grainger, *Practical approaches to dramatherapy. The Shield of Perseus*, Jessica Kingsley Publishers, London-Philadelphia 2008, σ. 52.

⁴¹ Warren, *Practical approaches to dramatherapy*, σ. 54.

⁴² Σόνια Μουρ, *Το σύστημα Στανισλάβσκι, η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού* (μετ. Ανδρέας Τσάκας), Παρασκήνιο, Αθήνα 2012, σ. 58- 59.

γιατί έχει δοκιμάσει πολλές φορές την ίδια συγκίνηση στη δική του ζωή».

Επομένως, ο Οδυσσέας έχει τη δυνατότητα, μέσα από το παιχνίδι των ρόλων, που του προσφέρει ο θίασος, να διαχειριστεί συναισθήματα και ιδέες με έναν ασφαλή και όχι τραυματικό τρόπο. Αναπαριστώντας τον εαυτό του θα ανακαλέσει εμπειρίες, τις οποίες ως «ηθοποιός» θα μετατρέψει σε νέες επιτρέποντάς του να δει το ρόλο με νέα οπτική και τελικά ν' ανακαλύψει το πιο λειτουργικό, γι' αυτόν, σύστημα ρόλων. Είτε υποδύεται, είτε θεάται, η αισθητική απόσταση υπάρχει και λειτουργεί πυροδοτώντας ψυχικές διεργασίες και ανακαλώντας καταπιεσμένα συναισθήματα,⁴³ που θ' αναβιώσουν λειτουργώντας ανακουφιστικά και θεραπευτικά.⁴⁴ Όπως θα έλεγε και ο Ντιντερό «γινόμαστε διαφορετικοί δια της μιμήσεως».⁴⁵

Ο καμπανελλικός Οδυσσέας, παρότι απών [σκηνικά], είναι πανταχού παρών. Η σκηνή του κήπου αποτελεί τη «σκηνή» του ασυνειδήτου του, όπου όλα τα πρόσωπα εκπροσωπούν τους ρόλους και τους υπο-ρόλους του ίδιου, σύμφωνα με τη θεωρία του Landy.⁴⁶ Υπάρχει μια αντιστροφή λοιπόν. Αντί να βλέπουμε τον ήρωα, παρακολουθούμε τον εσωτερικό του εαυτό, τις σκέψεις και τις ανησυχίες του, τα διλήμματα και τις αποφάσεις του. Πρώτος και καλύτερος ο θιασάρχης που σκηνοθετεί και ορίζει τις κινήσεις των υπολοίπων ως «αρχηγός», είναι βασικός ρόλος του Οδυσσέα, ως αρχηγού κόμματος. Αποτελεί επίσης μια «διφορούμενη μορφή, πρόσωπο χωρίς ευδιάκριτη ταυτότητα, που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο “είναι” και το “φαίνεσθαι”»,⁴⁷ κάτι που τον ταυτίζει με τον ήρωα σε τέτοιο σημείο, που ο Πεφάνης υποστήριξε ότι είναι το ίδιο πρόσωπο.⁴⁸ Η δαιμόνια, οξύνους και ευρηματική δημοσιογράφος, από την άλλη, αναζητεί την αλήθεια με κάθε μέσο, όπως και ο Οδυσσέας, άλλωστε, και αποτελεί τον υπο-ρόλο του καχύποπτου πολιτικού. Ο Τηλέμαχος, που επιθυμεί την πατρική αγάπη που τόσο στερήθηκε, είναι επίσης επιφυλακτικός, όπως και ο Οδυσσέας, αλλά κυρίως αντιπροσωπεύει το ρόλο του ήρωα ως γιου,⁴⁹ μια ιδιότητα που δεν χάνεται ποτέ, ακόμα και αν οι γονείς δεν είναι στη ζωή. Η Πηνελόπη, ταλαντευόμενη μεταξύ μιας «στωικής και μιας επικούρειας ζωής»,⁵⁰ διαθέτει εξίσου χαρακτηριστικά του ήρωα, ο οποίος αντιμετωπίζει άλλοτε με στωικότητα [όλη η καρτεριότητά του, πριν εμφανιστεί στο σπίτι του] και άλλοτε με παρορμητικότητα [η κοπέλα στο ξενοδοχείο-το επεισόδιο στη Βουλή] ότι του συμβαίνει και φυσικά αντιπροσωπεύει το ρόλο του ως συζύγου. Κομμάτια του ήρωα είναι και οι ρόλοι των ηθοποιών του θιάσου. Είναι χαρακτηριστικές οι ατάκες που λέγονται, σαν να μιλάει ο ίδιος: Βλάσης: [...] η Τροία μου 'δωσε μόνο το ταξίδι, το ραντεβού με την ιστορία μου είν' εδώ...⁵¹ ή μέσα από τα λόγια του Κλέωνα και της Σμάγδας, που μεταφέρουν το διάλογό τους με τον Οδυσσέα:

ΚΛΕΩΝ: [...] οι ηθοποιοί, λοιπόν, είναι οι πιο τυχεροί άνθρωποι στον κόσμο... μπορούν να ξαναζούν σε κάθε παράσταση αυτό που ζήσανε την προηγούμενη... στη ζωή, ότι κάνεις μόλις γίνει πάει, έφυγε... και το μόνο που μένει είναι η αμφιβολία αν έγινε έτσι ή αλλιώς ή και καθόλου...

⁴³ Landy, «The use of distancing in drama therapy», σ. 177.

⁴⁴ Bill Radmall, «The use of role play in dramatherapy», *Dramatherapy* 17/1-2 (1995), σ. 17.

⁴⁵ Ντενί Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό* (μετ. Αιμίλιος Βέζης), Πόλις 2012, σ. 94.

⁴⁶ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 79-82.

⁴⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 65.

⁴⁸ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 27.

⁴⁹ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 302.

⁵⁰ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 91.

⁵¹ Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Ζ*, σ. 220.

ΣΜΑΓΔΑ: [...] κάτσε, γράψε τις περιπέτειές σου, ποιος άλλος τις ξέρει πιο καλά από σένα» και μου λέει, «δε θα 'θελα να τις γράψω, να τις ξαναζήσω θα μου άρεσε και ειδικά εκείνες που θέλανε φαντασία [...]»⁵²

Μέσα από την αντιστροφή των ρόλων [όπου ο Οδυσσέας «παίζει» όλους τους ρόλους που τον ταλανίζουν] και το καθρέφτισμα [όπου κάποιος άλλος «παίζει» τον Οδυσσέα] ως τεχνικές του ψυχοδράματος, αυτόματα ο ήρωας μειώνει τον εγωκεντρισμό του, μπαίνει στη θέση των άλλων, αποκτά αυτοέλεγχο, βλέπει τον εαυτό του από απόσταση, πιο αντικειμενικά και σε σχέση με τους υπόλοιπους. Η «θεραπεία» θα λέγαμε ότι λειτούργησε στον Οδυσσέα, αφού επιλέγει ελεύθερα και χωρίς ενοχές να μη μείνει σε αυτό που η κοινωνία προσπαθεί να του επιβάλλει, σε παλιές, γνώριμες καταστάσεις και ρόλους ήδη «παιγμένους», αλλά να γίνει ηθοποιός και να παίζει ο ίδιος τον εαυτό του. Το να παίζει το ρόλο σημαίνει, ότι μπαίνει και βγαίνει από τον εαυτό του και έτσι κατακτά αυτό που βρίσκεται μέσα του [ανειλημμένο ρόλο] και αυτό που βρίσκεται έξω από αυτόν [τον αντικειμενικό κόσμο]. Θέλει, επομένως, να είναι σε συνεχή επαφή με το αρχέτυπο του ήρωα, που φάχνει τον εαυτό του.

Η Patt Watts, δουλεύοντας κυρίως με μύθους,⁵³ όπου «τα αρχέτυπα είναι συνέχεια παρόντα και ενεργά» ισχυρίζεται, ότι «στο ρόλο νιώθουμε λιγότερο εκτεθειμένοι». Επιπλέον, σύμφωνα με το Jung, η ζωή έχει νόημα,⁵⁴ όταν το Εγώ κρατάει την επαφή του με το αρχετυπικό του παρελθόν, ενώ η δημιουργικότητα μας συνδέει με το αρχετυπικό παιδί μέσα μας, το οποίο αντισταθμίζει τη «μονομέρεια και τις υπερβολές του συνειδητού νου». Με αρχέτυπα δούλεψε και ο Γκροτόφσκι,⁵⁵ ο οποίος πίστευε ότι το θέατρο είναι το μέσο για τη μελέτη και την εξερεύνηση του εαυτού και μια ευκαιρία για σωτηρία, ενώ και ο Μπρουκ θεωρούσε αληθινό και «απαραίτητο»⁵⁶ θέατρο το ψυχόδραμα και πίστευε ότι το θέατρο συμβάλλει στην ψυχική υγεία του ατόμου. Ο άνθρωπος, άλλωστε, «είναι ελάχιστα ο εαυτός του, όταν μιλάει ως ο εαυτός του. Δώσε του μια μάσκα και θα σου πει την αλήθεια»⁵⁷. Ο Καμπανέλλης πίστευε ότι «το θέατρο δεν είναι μια έντεχνη αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, είναι κυρίως μια παράσταση της εσωτερικής».⁵⁸

Το έργο αυτό αποτελεί σημαντικό εργαλείο για την εξερεύνηση του εαυτού στη θεραπεία. Η μελέτη περίπτωσης μιας δραματοθεραπευτικής ομάδας τεσσάρων γυναικών, την περίοδο Φλεβάρη-Ιούνη 2022, σε εβδομαδιαίες, δίωρες συναντήσεις, το αναδεικνύει. Αφορμή, για να δουλευτεί ο καμπανελλικός Οδυσσέας, στάθηκαν δύο γεγονότα: προέκυψε αίτημα αλλαγής ταυτότητας της ομάδας από θεατρική σε θεραπευτική, όταν μειώθηκαν τα μέλη και υπήρξαν σημαντικές μεταβάσεις στις ζωές των μελών. Αρχικά, προκειμένου να προκληθεί, όσο το δυνατόν περισσότερο, το υποσυνείδητο των μελών, δόθηκε το όνομα του Οδυσσέα και με διάφορες τεχνικές [π.χ. brainstorming, βαλίτσα του ρόλου, οι ποιότητες του ρόλου κ.ά.] χτίστηκαν τέσσερις διαφορετικοί ρόλοι. Το ζητούμενο ήταν ν' ανακαλύψουν τον Οδυσσέα μέσα τους αντλώντας μνήμες από τον μύθο, χωρίς περαιτέρω καθοδήγηση. Αξιοποιώντας ψυχοδραματικά εργαλεία,

⁵² Καμπανέλλης, ό.π., σ. 231-232.

⁵³ Patt Watts, «Therapy in drama», Sue Jennings (επιμ.), *Dramatherapy. Theory and Practice* 2, Routledge, London – New York 1992, σ. 40-41.

⁵⁴ Watts, ό.π.

⁵⁵ Μαρία Στεφανοπούλου, *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζο Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο της ουτοπίας*, Εστία, Αθήνα 2011, σ. 243-245.

⁵⁶ Π. Μπρουκ, *Ο άδειος χώρος*, Κόαν, Αθήνα 2016, σ. 216.

⁵⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, σ. 31.

⁵⁸ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, σ. 175.

όπως τα βοηθητικά «εγώ» του ρόλου για κάθε έναν Οδυσσέα από τους τέσσερις, αντιστροφή ρόλων και καθρέφτισμα, καθώς και το μοντέλο ρόλων του Landy, δημιουργήθηκαν τέσσερις ρόλοι με υπο-ρόλους. Στη συνέχεια, για να δημιουργηθεί η ιστορία [ο μύθος του καθενός], μοιράστηκαν τυχαία φράσεις από το έργο του Καμπανέλλη, χωρίς να γνωρίζουν σε ποιο πρόσωπο αντιστοιχούν. Άρχισαν ν' αυτοσχεδιάζουν πάνω σε αυτές με διάφορους τρόπους και κυρίως εναλλάσσοντας τους ρόλους, που δημιουργούνταν μεταξύ τους. Μόλις ολοκληρώθηκε αυτή η φάση, άκουσαν την ιστορία του Οδυσσέα της Τελευταίας πράξης και τους ζητήθηκε να φτιάξουν μια δική τους ιστορία με βάση τα δομικά στοιχεία του μύθου,⁵⁹ δηλαδή ποιος είναι ο ήρωας, τι θέλει να πετύχει, ποια τα εμπόδια, ποιοι οι βοηθοί του, ποια η κύρια δράση και ποιο το αποτέλεσμα. Σε αυτό το στάδιο αναδύθηκαν υποσυνείδητα οι ρόλοι, που είχαν ήδη δουλευτεί στις προηγούμενες συνεδρίες κι έτσι δημιούργησαν τις δικές τους ιστορίες. Η δημιουργία μύθου για το ρόλο είναι σημαντική, γιατί έτσι φτάνει στη βαθύτερη ουσία του.⁶⁰ Όσες είχαν ακόμα αντιστάσεις, «κρύφτηκαν» πίσω από τον ρόλο του Οδυσσέα, ενώ οι υπόλοιπες έγραψαν σε πρώτο πρόσωπο. Όλες όμως έβαλαν δικά τους «θέλω» και πέτυχαν τον στόχο που είχαν ορίσει στην ιστορία τους, ξεπερνώντας τα εμπόδια, κάτι που δεν είναι αυτονόητο. Οι τελευταίες συνεδρίες αφιερώθηκαν στο να ενωθούν οι τέσσερις ιστορίες σε μία και αυτή να δραματοποιηθεί.

Καθ' όλη τη διάρκεια των συνεδριών είχε ενδιαφέρον το πόσο εύκολα ή δύσκολα έμπαινε η καθεμία σε ένα διαφορετικό ή αντίθετο ρόλο και πώς τελικά «έγιναν» ένας ρόλος με πολλούς υπο-ρόλους στην τελευταία ιστορία που δραματοποίησαν. Όλες δήλωσαν ανακουφισμένες και έτοιμες ν' αλλάξουν τους ρόλους που τις βασάνιζαν στην πραγματική τους ζωή και ν' αντιμετωπίσουν τα εμπόδια, τα οποία προέρχονταν κυρίως από την οικογένεια και τον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρο [ακριβώς όπως λειτούργησε και ο Οδυσσέας, ξεπερνώντας κάθε εσωτερικό ή εξωτερικό εμπόδιο]. Ο ρόλος του καμπανελλικού Οδυσσέα αποδείχθηκε ιδιαίτερα θεραπευτικός, γιατί ουσιαστικά τις αποενοχοποίησε από τα κοινωνικά στερεότυπα και τα «πρέπει», αφού ο ίδιος ο ήρωας είναι ελεύθερος να επιλέξει τι πραγματικά επιθυμεί στη ζωή του. Μέσα από την αναπαράσταση των ρόλων αναδύθηκε ο πραγματικός τους εαυτός και η αντανάκλαση του εαυτού στον ρόλο έφερε στην επιφάνεια την εσωτερική τους φωνή. Επομένως, το παράδοξο λειτούργησε.⁶¹ Ο ηθοποιός-θεραπευόμενος έδρασε συλλογισμένος. Η ομάδα επικοινωνήσε ενεργά και κατάφερε να εμπλακεί στο «εδώ και τώρα», εγκιβωτίζοντας, χωρίς ενδοιασμούς, συναισθήματα και σκέψεις του κάθε μέλους σαν μία «αγκαλιά-δοχείο», προσφέροντας έτσι ασφάλεια και κατανόηση. Με αυτό τον τρόπο έγινε εφικτό να διεγερθεί η δημιουργική ικανότητά τους ως όχημα για την αναδημιουργία της ζωής τους.

⁵⁹ Kim Dent-Brown – Michael Wang, «The mechanism of storymaking: A Grounded Theory Study of the 6-Part Story Method», *The Arts in Psychotherapy* 33 (2006), σ. 316-330.

⁶⁰ Landy, *Προσωπικότητα και προσωπεία*, σ. 64.

⁶¹ Alice Theilgaard, «Performance and Projective Possibilities», Murray Cox (επιμ.), *Shakespeare Comes to Broadmoor. The Actors Are Come Hither: The Performance of Tragedy in a Secure Psychiatric Hospital*, Jessica Kingsley, London – Philadelphia 1992, σ. 224.

Η αρπαγή της Περσεφόνης: Προσεγγίζοντας το σενάριο του Καμπανέλλη με οδηγό τον αρχαίο μύθο και τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΛΑΠΟΡΤΑ

Εισαγωγή

Στα μέσα της δεκαετίας του πενήντα, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης ήταν, για κάποια χρόνια, καθηγητής στην κινηματογραφική σχολή του Λυκούργου Σταυράκου. Ενδιαφέρουσα εποχή, καθώς συναντήθηκε με άξιους ανθρώπους της τέχνης και του πνεύματος. Η ατμόσφαιρα της εποχής, αλλά και η παρουσία τέτοιων καθηγητών και σπουδαστών ήταν φυσικό να θρέψει ερεθίσματα, ιδέες, προκλήσεις για δημιουργία. Έτσι, γεννήθηκε η ιδέα να κάνει η κινηματογραφική σχολή μια ταινία κανονικού μήκους, δημιουργημένη κυρίως από τις δικές της δυνάμεις, ως άσκηση των μαθητών της, με νέους ηθοποιούς δίπλα σε δημοφιλείς. Έτσι και έγινε. Αφού συμφωνήθηκε ο μύθος, ο καμβάς δηλαδή για τη συγγραφή και το ύφος του σεναρίου, ξεκίνησε να γράφει την *Αρπαγή της Περσεφόνης*.¹

Η εποχή, κατά την οποία γράφεται το σενάριο και σκηνοθετείται η ταινία από το Γρήγορη Γρηγορίου, τοποθετείται στη μεταπολεμική Ελλάδα, όπου προωθείται η καπιταλιστική ανασυγκρότηση και η σταθεροποίηση του αστικού κράτους της, με κεντρικούς άξονες την ενεργειακή και βιομηχανική ανάπτυξη της Ελλάδας, ως μια από τις λύσεις που θα επέλυε, ανάμεσα σε όλα τα προβλήματα, και αυτά της αγροτικής παραγωγής, δηλαδή τη χαμηλή παραγωγικότητα, την ανεργία, το χαμηλό εισόδημα, την πείνα. Οι ταινίες του Καμπανέλλη σχολιάζουν εύστοχα την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, εν απουσία στοιχείων ηθικολογίας, με μια ματιά ταυτόχρονα διεισδυτική και γεμάτη αγάπη για τους χαρακτήρες του. Έτσι, σχολιάζει την Ιστορία, από αυτήν αντλεί τα διδάγματά του και κινητοποιεί το κοινό να στοχαστεί για τη συνολική του μοίρα. Όπως προλογίζει ο αφηγητής στην ταινία με άφθονο χιούμορ και ειρωνεία, «από τα πολύ παλιά χρόνια, από τότε που όλοι οι άνθρωποι απέκτησαν την κακιά συνήθεια να θέλουν να τρώνε κάθε μέρα, μια έχθρα χωρίζει τα δύο γειτονικά χωριά, το Πανωχώρι και το Κατωχώρι». ² Κέντρο της δράσης της ταινίας γίνονται τα δύο γειτονικά χωριά. Το Πανωχώρι έχει πολλά νερά, αλλά καθόλου καλλιεργήσιμη γη. Το Κατωχώρι έχει πλούσιες εκτάσεις, αλλά καθόλου νερό. Έτσι, οι πρόεδροι των χωριών και οι κάτοικοι που τους ακολουθούν, βρίσκονται σχεδόν σε πόλεμο, λόγω του ανταγωνισμού για τον έλεγχο και για τη διαχείριση των νερών της

¹ Τον ίδιο περίπου καιρό, ο Λυκούργος Σταυράκος φιλοξενούσε στο κτήριο της σχολής του τη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης, με ευτυχή συνέπεια να συχνάζουν εκεί ο Κάρολος Κουν, ο Μάριος Πλωρίτης, ο Μίνως Βολανάκης, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, ο Μίκης Θεοδωράκης και άλλοι τέτοιας αξίας άνθρωποι, που σαν ανταμοιβή για τη φιλοξενία της δραματικής σχολής δίδασκαν κάποιες ώρες και στην κινηματογραφική σχολή. Σε αυτή, εγχείφαλος και βασικός καθηγητής ήταν ο Γρηγόρης Γρηγορίου, βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Αρπαγή της Περσεφόνης* (σενάριο), Αιγόκερως, Αθήνα 1996, σ. 11.

² Λυκ. Σταυράκος (Παραγωγός) – Γρ. Γρηγορίου (Σκηνοθέτης), *Η αρπαγή της Περσεφόνης* [Κινηματογραφική ταινία, σε σενάριο Ιάκωβου Καμπανέλλη], Ελλάδα: Ανξερβός, 1956, Ψηφιακό αρχείο Ταινιοθήκης της Ελλάδος, <https://www.youtube.com/watch?v=HCGJZN1FUEo>, 1:56-2:09

περιοχής. Ακόμα και, όταν με άμεσο και ευθύ τρόπο μιλάει για την επικαιρότητα της εποχής, το σχόλιό του δε μένει μόνο στη συγκυρία, αλλά μας ακολουθεί και στο παρόν. Μπορούμε να στοχαστούμε ποικίλα παραδείγματα στο σήμερα –με μια μεγέθυνση στην κλίμακα της πραγματικής ζωής– γειτονικών χωρών που πολεμούν μεταξύ τους για την ενέργεια, ή τη χάραξη νέων συνόρων.

Τα συμβολικά και ρεαλιστικά στοιχεία στο έργο

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γνώριζε πολύ καλά πως ο μύθος είναι ένας καμβάς πρωτογενούς υλικού, ο οποίος αξιοποιείται ανάλογα από το δημιουργό και, μέσα από τις μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες, τις ιδεολογικές και αισθητικές αναπροσαρμογές,³ έχει μια τεράστια διδακτική δύναμη, που την εξασφαλίζει μέσα από μία γνώριμη ιστορία.⁴ Το εύρημα, στην περίπτωση που μελετούμε, είναι η σύζευξη του αρχαίου μύθου του Πλούτωνα και της Περσεφόνης με τα ρεαλιστικά και ταυτόχρονα συμβολικά προβλήματα των κατοίκων δύο χωριών της σύγχρονης Ελλάδας. Μπορούμε να θεωρήσουμε το έργο ως υπόδειγμα της μεταφοράς ενός αρχαίου μύθου στη σύγχρονη εποχή και στα προβλήματά της και να διαπιστώσουμε την άνεση και τη δεξιοτεχνία, με τις οποίες ο συγγραφέας συνδυάζει το συμβολικό με το ρεαλιστικό και μετατρέπει μια πληθώρα συμβολικών στοιχείων σε ρεαλιστικό αποτέλεσμα.⁵

Το σενάριο γράφεται σε μια ιστορική περίοδο –με ολοζώντανη τη μνήμη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, μετέπειτα του Εμφυλίου Πολέμου– σταθεροποίησης και ανασυγκρότησης του αστικού πολιτικού συστήματος και προσπάθειας της μεταπολεμικής αστικής τάξης να καθυποτάξει τους αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης και το Κομμουνιστικό Κόμμα μέσω των διώξεων, των έκτακτων στρατοδικείων και των «δηλώσεων μετανόας». Κρίνεται απαραίτητο να επισημανθούν όλα τα παραπάνω ιστορικά στοιχεία, καθότι, εξαιτίας της λογοκρισίας που επικρατούσε εκείνη την περίοδο, εξηγούν την πληθώρα συμβολικών στοιχείων, που ενυπάρχουν σε κάθε καρέ του σεναρίου της ταινίας και αποτελούν πλούσιο υλικό για μελλοντική μελέτη. Παραδείγματος χάρη, ο Δίας και ένας νεαρός από το Πανωχώρι, ο οποίος παίζει φλογέρα,⁶ παρακολουθούν την εξέλιξη της δεύτερης συνάντησης του Πλούτωνα με την Περσεφόνη στις πηγές των νερών, ώστε να δημιουργηθεί, κατ' επιβολή του Δία, μια ρομαντική ατμόσφαιρα.

[...] ΣΚΗΝΗ 93 - ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΜΑΝΤΡΙ

Ο Δίας κρυμμένος μαζί με τον Κώστα και ένα βοσκόπουλο πίσω από μία τούφα θάμνα. Παρακολουθεί κάτι που γίνεται παραπέρα και ύστερα λέει.

ΔΙΑΣ: Παίξε... (σ. 93)

³ Θόδωρος Γραμματάς, *Από την τραγωδία στο δράμα, Μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Συλλογή, Αθήνα 1994, σ. 17-18.

⁴ [Μια πραγματικά γόνιμη και δημιουργική αξιοποίηση του αρχαίου μύθου από τους σύγχρονους δραματογράφους, συντελείται μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν περισσότεροι συγγραφείς με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, χρησιμοποιούν τους αρχαίους μύθους σε μιαν άμεση συσχέτιση και αναφορά στα έργα τους, βλ. Γραμματάς, *Από την τραγωδία στο δράμα*, σ. 21.

⁵ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994), σ. 173.

⁶ Σταυράκος – Γρηγορίου, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, 47:18-49:09.

*Το βοσκόπουλο αρχίζει να παίζει με μια φλογέρα, κάθε άλλο παρά μελωδικά.
Ενοχλείται απ' αυτό κι ο ίδιος ο Δίας, αλλά η κύρια προσοχή του είναι αλλού.*

Ο σκοπός, όμως, καθ' όλα ρομαντικός δεν είναι, αφού ακούγεται το *Μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά* του Αλεξάνδρου Ρίζου-Ραγκαβή.⁷

Στην παρούσα φάση και με αφορμή το συγκεκριμένο μελέτημα στο συμβολικό επίπεδο, μέσα από πληθώρα συμβολικών στοιχείων ξεχωρίζουμε την ονοματολογία των ηρώων (η κυρά-Δήμητρα, ιδιοκτήτρια των πλούσιων τσιφλικιών του Κατωχωρίου, η Περσεφόνη, η κόρη της, ο Πλούτων, νεαρός γεωπόνος του ορεινού Πανωχωρίου –το νέο επιστημονικό δυναμικό, ο Δίας, ο θεωρητικά παντοδύναμος, καλόκαρδος και δίκαιος αστυνόμος, η ρυθμιστική αρχή), αλλά και από τη συμβολική διαμάχη των δύο χωριών για το νερό, πηγή της ζωής, που παραπέμπει στον πραγματικό ανταγωνισμό ανάμεσα σε ανισόμετρα ευνοημένες περιοχές για την επιβίωση, την ανάπτυξη και τον έλεγχο των πλουτοπαραγωγικών πηγών.⁸

Τα επιμέρους επεισόδια κινούνται στο ρεαλιστικό επίπεδο: η εκβιομηχάνιση και η εκμετάλλευση των νερών και των υδατοποτώσεων, ο ανταγωνισμός των προέδρων των δύο κοινοτήτων, αλλά και των κατοίκων, που συμπεριφέρονται εχθρικά και επιθετικά οι μεν προς τους δε, η προσπάθεια προσεταιρισμού του κρατικού παράγοντα, του νομάρχη, αλλά και του ίδιου του Πλούτωνα στη συνέχεια, ο αποκλεισμός των κατοίκων του Πανωχωρίου από τα μεροκάματα στο Κατωχώρι, ως εκβιασμός για τον πλήρη έλεγχο των νερών, η οργάνωση της «άμυνας» του Πανωχωρίου από ένα νέο, ντόπιο επιστήμονα, που δεν ανέχεται την άδικη μεταχείριση των συγχωριανών του. Η άμυνα είναι, επίσης, ένας εκβιασμός: οι Πανωχωρίτες κόβουν τα νερά αλλάζοντας τη ροή τους. Και, επειδή το μέτρο δεν αρκεί, πείθουν τον Πλούτωνα να απαγάγει την Περσεφόνη ελπίζοντας πως με το γάμο θα φτιάξουν τα πράγματα. Ο έρωτας και τα νιάτα, μαζί με τα σχέδια του Δία, λύνουν την προαιώνια διαφορά. Οι δύο νέοι παντρεύονται και τα χωριά, συμφιλιωμένα, κοιτάζουν από κοινού το συμφέρον τους, παραμερίζοντας τον πρόεδρο του Κατωχωρίου, που καλλιεργούσε τη διχόνοια ως εκπρόσωπος των συμφερόντων του κεφαλαίου.⁹

Βέβαια, ένας προβληματισμός, που ακολουθεί το θεατή μετά το τέλος της ταινίας, αφορά το πώς ο γάμος, που επέφερε τη συμφιλίωση των δύο χωριών, σταμάτησε την εκβιομηχάνιση ή την εκμετάλλευση των πλουτοπαραγωγικών πηγών. Ο προβληματισμός αυτός ενισχύεται από τα λόγια της κυρά Δήμητρας, όταν, γεμάτη θυμό και απόγνωση, απευθύνεται στον Πρόεδρο του Κατωχωρίου λέγοντάς του, πως «οι χωριάτες γίνηκαν αφεντικά στο σπίτι της»,¹⁰ ενώ εκείνος προσπαθεί να τη μεταπείσει να μην προχωρήσει στο συμβιβασμό.

⁷ *Μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά* ή *Ο κλέφτης* ονομάζεται το εμβατήριο του Ελληνικού στρατού. Οι στίχοι είναι του Αλεξάνδρου Ρίζου-Ραγκαβή και η μουσική είναι βασισμένη σε βαυαρικό εμβατήριο. Την περίοδο του αντάρτικου 1940-1944, μερικά τραγούδια των ανταρτών ήταν εθνικά τραγούδια. Όταν οι οργανώσεις του ΕΑΜ πραγματοποιούσαν δημόσιες συναθροίσεις με αφορμή τον εορτασμό της 25^{ης} Μαρτίου, στις ομιλίες τους συνήθιζαν να συσχετίζουν τον αγώνα του ΕΛΑΣ με αυτόν των ηρώων του 1821 και καλούσαν τους κατοίκους των χωριών να συστρατευτούν στην προσπάθεια αυτή, βλ. Θανάσης Πανούσης, *Ο δάσκαλος Γιάννης Β. Πανούσης στην Εθνική Αντίσταση*, [χ.ε.], Αθήνα 1993, σ. 24-30.

⁸ Δελβερούδη, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος*, σ. 173.

⁹ Δελβερούδη, *ό.π.*

¹⁰ Σταυράκος – Γρηγορίου, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, 1:23:02-1:23:16.

Η Αρπαγή της Περσεφόνης και το Εκπαιδευτικό Δράμα

Τα συμβολικά και ρεαλιστικά στοιχεία, που συναντάμε στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αναδεικνύουν το συγγραφικό του μεγαλείο, να καταπιάνεται με πολλά επίπεδα ενός ή πολλών ταυτόχρονα γνωστικών θεμάτων. Αυτή η συγγραφική ικανότητα καθιστά το έργο του πολυδιάστατο και σπουδαίο κληροδότημα προς αξιοποίηση από το Εκπαιδευτικό Δράμα (Drama in Education) σε όλες τις βαθμίδες της τυπικής και μη τυπικής εκπαίδευσης. Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί μέσα από τη διακειμενική προσέγγιση του αρχαίου μύθου και του σεναρίου της ταινίας, να αναδείξει όλα εκείνα τα θέματα, τα οποία θα μπορούσαν να διανθιστούν μέσα από το Εκπαιδευτικό Δράμα. Ως μια μορφή θεατρικής τέχνης με καθαρά παιδαγωγικό χαρακτήρα, το Εκπαιδευτικό Δράμα υιοθετεί στοιχεία από το θέατρο –δηλαδή τεχνικές και εργαλεία της δραματικής τέχνης.¹¹ Μπορεί να διδαχθεί είτε ως ανεξάρτητο μάθημα τέχνης, είτε παράλληλα να αξιοποιηθεί ως μέσο για τη διδασκαλία διαφόρων μαθημάτων του προγράμματος σπουδών.¹² Μέσα από αυτή τη δημιουργική διαδικασία τα παιδιά και οι έφηβοι διαπαιδαγωγούνται και αποκτούν νέες γνώσεις, ώστε να μπορούν να εξηγούν τον κόσμο που αλλάζει γρήγορα. Παρακάτω, θα αναφερθώ στις διαστάσεις που προέκυψαν μέσα από τη διακειμενική προσέγγιση του αρχαίου μύθου και του σεναρίου της ταινίας, από τα οποία το Εκπαιδευτικό Δράμα μπορεί να αντλήσει θεματολογία προς αξιοποίηση με σκοπό την εφαρμογή ενός ολοκληρωμένου Θεατροπαιδαγωγικού Προγράμματος.

Ένα Θεατροπαιδαγωγικό Πρόγραμμα (ΘΠ) είναι μια διαδικασία παρέμβασης τόσο στην τυπική, όσο και στη μη τυπική εκπαίδευση, που χρησιμοποιεί το θέατρο σαν εργαλείο, έχει συγκεκριμένους στόχους και αποτελείται από μια ομάδα παιδαγωγών και ηθοποιών. Ο σχεδιασμός ενός ΘΠ λαμβάνει ως αφετηρία του μια σειρά από θέματα, ιστορικά, κοινωνικά ή περιβαλλοντικά, ζητήματα εφηβείας αλλά και γνωστά θεατρικά έργα. Κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού και της εφαρμογής θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων, αξιοποιείται η μεγάλη ποικιλία μεθόδων και τεχνικών.¹³

Ο πρωτογενής μύθος και οι διαστάσεις του

Ο μύθος χρησιμοποιεί ως εργαλείο του τη γλώσσα των συμβόλων και, ως τέτοια μορφή τέχνης, μπορεί να περιγράψει και να εξιστορήσει συναρπαστικά θέματα με σαφή και εύληπτο τρόπο. Η αξιοποίηση του μύθου της «αρπαγής της Περσεφόνης» αναφέρεται στον κύκλο της αειφορίας, στις τέσσερις εποχές και στην αλλαγή τους. Ο μύθος λοιπόν, ως πρωτογενές υλικό και η παιδαγωγική επίδραση που ασκεί στην παιδική ψυχή, καθώς μέσα απ' αυτόν κληροδοτείται στο παιδί η λαϊκή σοφία αιώνων, δίνει τη δυνατότητα στον εκπαιδευτικό να εφαρμόσει στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση (Νηπιαγωγείο-Δημοτικό), ένα Θεατροπαιδαγωγικό Πρόγραμμα για

¹¹ Νίκος Γκόβας, *Για ένα δημιουργικό, νεανικό θέατρο: ασκήσεις, παιχνίδια, τεχνικές*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 154.

¹² Άβρα Αυδή – Μελίνα Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 19.

¹³ Στα αγγλικά Theatre-in-Education (TiE), TiE Projects, TiE Company βλ. Γ. Πιτούλης, «Θεατροπαιδαγωγικές Ομάδες στην Εκπαίδευση. Αναζητώντας έκφραση στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα», στο Νίκος Γκόβας – Φλώρα Κακλαμάνη (επιμ.), *Αναζητώντας τη θέση του θεάτρου στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2000.

την ενίσχυση της διδασκαλίας ενοτήτων με βάση το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών.

Αναφορικά με τα εργαλεία του Εκπαιδευτικού Δράματος, η εφαρμογή τεχνικών, όπως για παράδειγμα η «παγωμένη εικόνα»,¹⁴ δηλαδή ένα στιγμιότυπο από το δραματικό περιβάλλον δίχως κίνηση και λόγο, που αποτυπώνει μια φαντασιακή ή κοινωνική κατάσταση ή μια έννοια ενός χαρακτήρα, λίγο πριν από τη λήψη μιας σημαντικής απόφασης ή ο «συλλογικός χαρακτήρας»,¹⁵ που μέσα από την ποικιλία των απόψεων που διατυπώνονται, τα παιδιά λειτουργούν ως ένα πολυπρισματικό κάτοπτρο της θέασης του κόσμου. Κατ' επέκταση, ένα Θεατροπαιδαγωγικό Πρόγραμμα μπορεί να εξυπηρετήσει το στόχο, τα παιδιά συλλογικά να αποκτήσουν νέες γνώσεις μέσα από τη διαπίστωση, πως ο μύθος δημιουργήθηκε, για να μπορέσουν οι πρόγονοί μας να εξηγήσουν τις εποχές και τις εναλλαγές τους. Πώς ο κύκλος της εναλλαγής των εποχών είναι άμεσα συνδεδεμένος με τον κύκλο του νερού και πώς οι άνθρωποι σε όλες τις εποχές παρακαλούσαν να υπάρχει άφθονο και ωφέλιμο νερό στη φύση.

Συμπληρωματικά, ο μύθος, μέσα από τη σειρά της διαδοχής των εποχών, μπορεί να ενισχύσει τη διδασκαλία των Μαθηματικών, της Φυσικής και της Γεωγραφίας, καθώς οι μαθητές μαθαίνουν τις έννοιες «πριν», «τώρα», «μετά», αλλά και πώς η περιφορά της γης συσχετίζεται με την εναλλαγή των εποχών, δηλαδή την κυκλικότητα του χρόνου. Επιπρόσθετα, η αξιοποίηση του μύθου στη Γλώσσα και στη Μελέτη Περιβάλλοντος, μέσα από τη συζήτηση, θα αναδείξει ζητήματα, που αφορούν την ξηρασία και τις αρνητικές ανθρώπινες παρεμβάσεις που γίνονται στη φύση και πώς αυτές μπορούν να διαταράξουν τον κύκλο του νερού και των εποχών και να δημιουργήσουν σημαντικά περιβαλλοντικά προβλήματα στον πλανήτη. Επιπλέον, αξιοποιώντας μια ποικιλία από έργα τέχνης, τόσο αρχαία, όσο και σύγχρονα, διαπιστώνεται πως οι τέσσερις εποχές υπήρξαν πάντα θέμα έμπνευσης για διάφορους καλλιτέχνες, μουσικούς, λογοτέχνες και ποιητές. Συμπληρωματική πηγή μπορεί να αποτελέσει το ποίημα *Ο εφιάλτης της Περσεφόνης* του Νίκου Γκάτσου, που περιέχεται στο Ανθολόγιο Γ' και Δ' Δημοτικού, και η μελοποιημένη του μορφή, που αναδεικνύει το θέμα του περιβάλλοντος και της οικολογικής καταστροφής.¹⁶

Το μεταγενέστερο κείμενο και οι διαστάσεις του

Αν αξιοποιήσουμε το σενάριο της ταινίας ως ένα μεταγενέστερο κείμενο, στο οποίο έχουν ενσωματωθεί και εναλλάσσονται στοιχεία από το πρωτογενές υλικό, το μύθο αλλά και από τα συμβολικά και ρεαλιστικά στοιχεία που αναδεικνύονται, μας δίνεται η δυνατότητα για το σχεδιασμό ενός Θεατροπαιδαγωγικού Προγράμματος για τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση (Γυμνάσιο-Λύκειο), που θα εστιάζει σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Το ΘΠ μπορεί να αξιοποιήσει ως βασικό ερώτημα, τον προβληματισμό του αφηγητή στην ταινία που πραγματεύεται το ερώτημα, «ποιος μοίρασε τη Γη έτσι άδικα, έτσι παράταιρα»¹⁷ και να βρει εφαρμογή στην ενίσχυση της διδασκαλίας ενοτήτων με βάση το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών. Για παράδειγμα, εφαρμόζοντας την τεχνική «οπτική γωνία»¹⁸, σύμφωνα με την οποία οι χαρακτήρες αφηγούνται ή αναπαριστούν γεγονότα που έζησαν, ο συντονιστής έχει τη δυνατότητα να διανθίσει θέματα

¹⁴ Σίμος Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, Αυτοέκδοση, Αθήνα 2010, σ. 247.

¹⁵ Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 258-259.

¹⁶ Ο Νίκος Γκάτσος το 1976, έγραψε τους στίχους του τραγουδιού *Ο εφιάλτης της Περσεφόνης* σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, που περιέχεται στον κύκλο τραγουδιών *Τα παράλογα*.

¹⁷ Σταυράκος – Γρηγορίου, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, 18:32-18:36.

¹⁸ Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, σ. 260-261.

που αφορούν διδακτικές ενότητες της Ιστορίας. Η τεχνική εξοικειώνει τους έφηβους με την έννοια της υποκειμενικότητας στην ερμηνεία των πραγμάτων και φωτίζει τους πιθανούς κοινωνικούς, πολιτικούς, εθνικούς, ιδεολογικούς και προσωπικούς λόγους που τη διαμορφώνουν. Επομένως, οι νέες γνώσεις που αποκτούν συλλογικά οι μαθητές, ενισχύουν πλευρές σε σχέση με την ιστορία της περιόδου και την προσπάθεια εκβιομηχάνισης της χώρας μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο Πόλεμο και με άλλα ιστορικά και κοινωνικά θέματα, που αναδύονται με βάση τη στοχοθεσία του σεναρίου της ταινίας. Παράλληλα, για θέματα που αφορούν διδακτικές ενότητες, που τις συναντάμε στη διδασκαλία της Κοινωνικής και Πολιτική Αγωγής, η εφαρμογή της τεχνικής των «αντικρουόμενων σκέψεων»¹⁹ και η αξιοποίηση των ρεαλιστικών (Πανωχωρίτες, Κατωχωρίτες) ή και των συμβολικών στοιχείων ως βασικών ρόλων (οι Πάνω και οι Κάτω) μας οδηγούν σε συμπεράσματα που ενισχύουν τη διαπίστωση της ταξικής διαίρεσης της κοινωνίας σε πλούσιους και φτωχούς και στους αντίστοιχους κοινωνικούς ρόλους. Ο διεπιστημονικός και ολιστικός χαρακτήρας της Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης, όπου εξετάζεται το περιβάλλον στην ολότητα του, μπορεί να συνδυάσει την ιστορία-μυθολογία με τη μελέτη του περιβάλλοντος. Επομένως, αξιοποιώντας την πληθώρα των ρεαλιστικών στοιχείων, που προκύπτουν μέσα από το μεταγενέστερο κείμενο, εφαρμόζοντας την τεχνική ο «μανδύας του ειδικού»,²⁰ δίνεται η δυνατότητα στους εφήβους να αναλάβουν ρόλους ειδημόνων (επαγγελματιών, επιστημόνων κ.λπ.) και να επιτελέσουν ένα ερευνητικό έργο. Επομένως, μέσα από τη διατύπωση υποθέσεων, διαπιστώσεων και συμπερασμάτων θα αναπτύσσεται συζήτηση σχετικά με την ποικιλία του φυσικού πλούτου, τόσο στον Ελλαδικό χώρο, όσο και παγκόσμια, από ποιον και για ποιον αξιοποιείται και, μέσα από την ποικιλία απόψεων, θα συνειδητοποιηθεί πως οι γεωπολιτικοί και οικονομικοί ανταγωνισμοί για τον έλεγχο των πλουτοπαραγωγικών πηγών και η πάλη ανάμεσα στα μονοπώλια γεννά πολέμους, προσφυγιά και φτώχεια. Εν προκειμένω, ένα υποερώτημα, που προκύπτει μέσα από τα επιμέρους ρεαλιστικά επεισόδια του σεναρίου και μπορεί να τεθεί προς συζήτηση στους ειδήμονες, αφορά τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει η αξιοποίηση των πλουτοπαραγωγικών πηγών, ώστε και τα δυο χωριά να έχουν κοινό όφελος». Λαμβάνοντας δε υπόψη, όπως επισημαίνει ο Frye σε σχέση με την ιδιαίτερη σημασία και τον καθοριστικό ρόλο που παίζει η βελτίωση της φαντασίας ή του λεξιλογίου μέσα από τη λογοτεχνία, ότι οι μαθητές έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν τη λογοτεχνία στο σύνολό της και, μέσα από το έργο της, να τη δουν ως μια μοναδική αντανάκλαση της ανθρώπινης εμπειρίας. Οπότε, το μεταγενέστερο κείμενο, που αποσκοπεί στην ενίσχυση μιας σειράς από διδακτικούς στόχους, που άπτονται στις ενότητες της Λογοτεχνίας, της Γλώσσας και της Έκθεσης, δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να εφαρμόσουν την τεχνική «γραφή και ανάγνωση σε ρόλο».²¹ Οι συμμετέχοντες καλούνται να γράψουν ένα κείμενο από την οπτική γωνία του ρόλου για τις ανάγκες του δράματος, όπως μια επιστολή, ένα ημερολόγιο, ένα άρθρο. Επιπρόσθετα, μέσα από ασκήσεις δημιουργικής γραφής ή ακόμα και τη συγγραφή σεναρίου, με αφορμή το μύθο και το σενάριο της ταινίας, μπορούμε να μιλήσουμε και για άλλα μεγάλα θέματα.

Εν κατακλείδι, η διαχρονικότητα του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η αρπαγή της Περσεφόνης* και οι διαστάσεις που προέκυψαν μέσα από τη διακειμενική προσέγγιση του μύθου και του σεναρίου της ταινίας θα παγιώνονται, κάθε φορά, από τα συμπεράσματα που αντανακλώνται στο σήμερα ή σε κάποια άλλη χρονική στιγμή από το παρελθόν που θα εξε-

¹⁹ Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 261.

²⁰ Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 267.

²¹ Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 255-258.

τάζεται. Το πολυδιάστατο έργο του μπορεί να προβληματίζει και να διαπαιδαγωγεί συνεχώς και ο συγκερασμός με το Εκπαιδευτικό Δράμα, τα εργαλεία και τις τεχνικές του μπορεί να αποτελέσει μια πολύ ενδιαφέρουσα μέθοδο διδασκαλίας πολλών μαθημάτων και να γίνει το έναυσμα για περισσότερες σχετικές έρευνες σε πολλαπλά σχολικά περιβάλλοντα.

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιάκωβος Καμπανέλλης:
Αποτυπώματα του
έργου του στα μέσα
Ήχου και Εικόνας

Όνειρο στο ελληνικό τοπίο

ΕΥΑ ΦΡΑΚΤΟΠΟΥΛΟΥ

Όνειρο στο ελληνικό τοπίο

Θα ξεκινήσουμε με μια σύντομη περιήγηση στο κινηματογραφικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1940, την πρώτη δηλαδή μεταπολεμική περίοδο. Η Ελλάδα ήταν μία χώρα ρημαγμένη από την κατοχή και τον εμφύλιο. Η φτώχεια και ο πληθωρισμός κυριαρχούσαν, με αποτέλεσμα, τη δεκαετία του 1940, η Ελλάδα να βρίσκεται στις τελευταίες θέσεις του παγκόσμιου οικονομικού πίνακα ανάπτυξης. Με τη δεδομένη οικονομική και πολιτική κατάσταση, συγκεκριμένοι νόμοι που αφορούσαν τόσο στη φορολογία, όσο και στη λογοκρισία, έπνιγαν κάθε πρόθεση για ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. Ο κινηματογράφος, την εποχή εκείνη, αντιμετωπιζόταν περισσότερο ως ψυχαγωγία, με όρους ελαφρού θεάματος, γι' αυτό και τα κινηματογραφικά είδη, που κυριαρχούσαν την εποχή εκείνη, ήταν το μελόδραμα και οι φαρσοκωμωδίες, όπως αναφέρει ο Αντώνης Μοσχοβάκης στον *Ανεξάρτητο Τύπο*, το 1958. Επιπρόσθετα, η αμερικάνικη επιρροή με την οικονομική ενίσχυση και την αρωγή βοήθειας σε χώρες που επλήγησαν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (σχέδιο Μάρσαλ), επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό και τον κινηματογραφικό τομέα, αφού κυριάρχησαν τα χολιγουντιανά μοντέλα οδηγώντας τους ντόπιους κινηματογραφιστές στο στήσιμο πενιχρών αντιγραφών τους παρατηρώντας, κατ' επέκταση, μια εκδυτικοποίηση του ελληνικού πνεύματος, η οποία προχωρούσε με ταχύτατους ρυθμούς την περίοδο εκείνη.¹

Προχωρώντας στις δεκαετίες του '50 και του '60, χαρακτηριστικό γνώρισμα του κινηματογραφικού τοπίου αποτελεί η εμπορικότητα του, δηλαδή η δηλωμένη πρόθεση των παραγωγών και των συντελεστών τους να κάνουν ταινίες με καθαρή επιχειρηματική λογική και όχι με πρόθεση για καλλιτεχνική δημιουργία. Αποτέλεσμα ήταν η παραγωγή πολυάριθμων ταινιών, επομένως μια ποσοτική άνθηση, χωρίς κάποια ποιότητα και καλλιτεχνικό αντίκρισμα, που αφήνει «ανεκμετάλλευτο» οποιοδήποτε στοιχείο νεορεαλισμού και κυρίως με σενάρια ελλιπή, ρηχά.² Είναι πράγματι άξιο παρατήρησης, πως επικρατεί μία καταδίκη των ελληνικών σεναρίων από θεωρητικούς και κριτικούς της εποχής. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Μάριος Πλωρίτης στην *Ελευθερία*, στις 4 Απριλίου του 1958:³ «Το Σενάριο μένει πάντα η βασική, η μεγάλη, η τραγική έλλειψή μας. Ποια είναι, για την ώρα, τα θέματα, το «κλίμα», και το ύφος των ελληνικών ταινιών; Φάρσες, που παραπαίνουν από την αβυσσαλέα ανοησία στην εξοργιστική χυδαιότητα [...], «κοινωνικά δράματα», που κολυμπάνε μέσα στη βλακώδη απιθανότητα, το εξωφρενικό «μελό» [...], περιπέτειες, που δεν είναι παρά οικτρά κακέκτυπα των ξένων εμπορικών προτύπων».

Παρ' όλα αυτά, όπως εύστοχα διακρίνει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη,⁴ αυτή η απόλυτη και πάγια στάση, μας απομακρύνει από τις φωτεινές εξαιρέσεις της σεναριακής παραγωγής. Το κείμενό της, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος», αποτελεί μία εξαίσια αφορμή

¹ Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021, σ. 25.

² Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 147.

³ Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 30.

⁴ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994), σ. 165-168.

να αναλογιστεί κανείς τις αιτίες που οδήγησαν το ελληνικό σενάριο στο απυρόβλητο. Ορισμένες από αυτές τις αιτίες αναφέρθηκαν και παραπάνω, όπως κυρίως η εμπορικότητα του κινηματογράφου ως βασικού στόχου των παραγωγών της εποχής. Ταυτόχρονα, όμως, ανοίγει το διάλογο και τον προβληματισμό για την έννοια του σεναρίου και σε μια ευρύτερη κλίμακα: παρατηρείται πως ο όρος αυτός δεν αντιμετωπίζεται ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, που χρήζει εξειδικευμένης μελέτης και έρευνας, αλλά έχει παραγκωνιστεί, καθώς μεγαλύτερη αξία έχει αποδοθεί στους σκηνοθέτες-δημιουργούς.

Σε αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο, ο θεατρικός (μέχρι τότε) συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης εισέρχεται στο χώρο του κινηματογράφου το 1954. Σ' ένα πλαίσιο δηλαδή, όπου, σε αντίθεση με την προαναφερθείσα κινηματογραφική κριτική, οι θεατρικοί κριτικοί «αγκαλιάζουν» και επικροτούν τους νέους θεατρικούς συγγραφείς της μεταπολεμικής γενιάς, αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα των οποίων είναι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης.⁵ Οι περισσότεροι σαφώς γνωρίζουν τον Ιάκωβο Καμπανέλλη από το πλούσιο και τόσο σημαντικό, για την ελληνική δραματουργία, θεατρικό του έργο. Λιγότεροι, όμως, είναι αυτοί που γνωρίζουν την εμπλοκή του με το σινεμά, από τη θέση του σεναριογράφου, ως επί το πλείστον, και ακόμα λιγότεροι αυτοί που γνωρίζουν ότι σκηνοθέτησε ο ίδιος μία ταινία, τη *Χιονάτη και τα 7 γεροντοπαλικάρα* (1960), σε σενάριο του ίδιου. Η πρώτη του επιτυχία, μάλιστα, στον καλλιτεχνικό χώρο συντελείται με την κινηματογραφική επιτυχία *Στέλλα* (1955), σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη, στην οποία ως σεναριογράφος διασκεύασε το δικό του θεατρικό έργο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* (1954). Η ταινία έτυχε διεθνούς αναγνώρισεως, ενώ αμέσως μετά ο Καμπανέλλης υπέγραψε το σενάριο στην ταινία *Δράκος* (1956) σε σκηνοθεσία Νίκου Κούνδουρου, η οποία θεωρείται έργο-σταθμός στην ιστορία του νεοελληνικού κινηματογράφου, αλλά και της παγκόσμιας ταινιοθήκης. Έχοντας στο πλάι τους τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, Κακογιάννη και Κούνδουρος, οι δύο αυτοί σημαντικοί σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου, με τις συγκεκριμένες ταινίες τους έθεσαν τα θεμέλια τόσο για το νέο, όσο και για το σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Είναι, άλλωστε, οι πρώτοι που θεωρούνται ως κινηματογραφιστές-auteurs, δημιουργοί δηλαδή, ανοίγοντας το δρόμο για την καλλιτεχνική εστίαση και δημιουργία στον ελληνικό κινηματογράφο. Έπειτα, λοιπόν, από αυτό το δυναμικό κινηματογραφικό ξεκίνημα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ακολουθούν άλλες 16 ταινίες, τρεις από τις οποίες αποτέλεσαν διασκευές θεατρικών κειμένων του Καμπανέλλη για τον κινηματογράφο, με πρώτη την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, και το *Γυμνοί στο δρόμο* (1969), μετονομασία του θεατρικού έργου *Η γειτονιά των αγγέλων*. Η υπάρχουσα, βέβαια, βιβλιογραφία έχει εστιάσει περισσότερο στις δύο πρώτες ταινίες (*Στέλλα* και *Δράκος*), και όχι τόσο στις υπόλοιπες.

Η ταινία, που θα μας απασχολήσει στο παρόν κείμενο, είναι *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1966), σε σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη. Μια ταινία, η οποία, όπως είπε ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του στη Μιρέλλα Γεωργιάδου, για την εφημερίδα *Μεσημβρινή*, το 1966: «[...] δεν είχε ίσως την επιτυχία που της άξιζε, γιατί τότε, πριν από πολλά χρόνια, έβλεπε πολύ μακριά, πίσω από το απλό ηθογραφικό της πλαίσιο, μια πραγματικότητα ακόμη ρευστή και αδιαμόρφωτη».⁶ Ο Αλέκος Σταθάκης είναι ένας νέος της εποχής του, που μόλις έχει απολυθεί από το στρατό. Προσπαθώντας να ξεπεράσει τους κοινωνικούς και οικονομικούς περιορισμούς, που επιβάλλονται σε ανθρώπους της τάξης του, αλλά δίχως να διαθέτει τα εφόδια και τα προνόμια που θα του το επέτρεπαν, συλλαμβάνει ένα φιλόδοξο σχέδιο και το υποβάλλει

⁵ Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, σ. 42.

⁶ Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 179.

σε μια μεγάλη τσιμεντοβιομηχανία. Πιστεύει πως η επιτυχία είναι κοντά, πως το όνειρο είναι απτό. Αυτή του την ψευδαίσθηση μεταδίδει τόσο στη γυναίκα του, όσο και στον πατέρα του, και αρχίζουν όλοι να πιστεύουν πως μια νέα ζωή είναι κοντά. Όταν, όμως, το σχέδιό του απορρίπτεται από την εταιρεία, ο Αλέκος αποφασίζει να κρύψει το γεγονός από τους δικούς του, εντείνοντας το αδιέξοδο. Κάθε μέρα συνεχίζει αυτή τη φανταστική ρουτίνα. Φεύγει κάθε πρωί από το σπίτι, δήθεν για να πάει στη δουλειά του, όμως περιπλανιέται ασκόπως στην Αθήνα παρατηρώντας σαν υπνωτισμένος τον κόσμο γύρω του.⁷ Στην Έβδομη μέρα της δημιουργίας, ο Γεωργιάδης εντείνει την αποπνικτική αίσθηση του ταξικού αδιεξόδου του πρωταγωνιστή μέσα από έντονες δραματικές σκηνές απόγνωσης και ντροπής που έχουν κοινωνικοπολιτική, ταξική ρίζα. Ο ήρωάς του, έρμαιο μιας συνθήκης που του απαγορεύει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη φιλοδοξία και στην πράξη, στη φαντασίωση και στην πραγματικότητα, τελικά συντρίβεται δημιουργώντας μια δίνη, που συμπαρασύρει τους πάντες. Το σενάριο της ταινίας βασίστηκε στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Καμπανέλλη, το οποίο γράφηκε αρκετά νωρίτερα, το 1955, ανέβηκε στη Β' Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου την ίδια περίοδο (1955-1956) και χάρισε στον Καμπανέλλη την πρώτη του αναγνώριση ως θεατρικός συγγραφέας.

Όπως και σε κάθε διασκευή, υπάρχουν ορισμένες διαφοροποιήσεις μεταξύ του σεναρίου και του αρχικού κειμένου. Πρώτα απ' όλα, λαμβάνονται υπόψη οι ανάγκες του διαφορετικού είδους, που είναι ο κινηματογράφος. Γίνεται μια προσπάθεια να αποφευχθεί η αίσθηση του κινηματογραφημένου θεάτρου, με εναλλαγές εσωτερικών και εξωτερικών πλάνων, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν έχει διατηρηθεί η βασική σκηνική χωροταξία, που υποδεικνύει ο Καμπανέλλης στις σκηνοθετικές οδηγίες/περιγραφές στο θεατρικό κείμενο. Έτσι διατηρείται, παραδείγματος χάριν, η φτωχική ασβεστωμένη αυλή και το εσωτερικό του σπιτιού του Αλέκου και της Χριστίνας ή ο χώρος του εργοστασίου, που παίζει κομβικό ρόλο ως χώρος με προεκτάσεις συμβολικές τόσο στο θεατρικό, όσο στο κινηματογραφικό έργο. Αποτελεί δε το χώρο, όπου κορυφώνεται η τραγική πορεία αυτού του προσώπου, με την απόρριψή του από τη θέση του βιομηχανικού σχεδιαστή του εργοστασίου.⁸ Στις αναγκαίες μετατροπές εντάσσονται και κάποιες περικοπές διαλόγων, καθώς και οπτικές αναπαραστάσεις πολλών αφηγήσεων του θεατρικού έργου. Άλλαξαν και κάποιοι πιο «θεατρικοί χαρακτήρες», όπως αυτές του γιατρού και του γυρολόγου, οι οποίοι συγχωνεύτηκαν στο πρόσωπο του δικηγόρου στην κινηματογραφική εκδοχή. Όσον αφορά τον κεντρικό χαρακτήρα, στον οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω, ο ονειροπόλος και ιδιόρρυθμος χαρακτήρας, η εξέλιξη και η πορεία του έχουν μείνει απαράλλαχτες, εκτός από δύο βασικά στοιχεία: Πρώτον, το όνομα του θεατρικού χαρακτήρα είναι «Αλέξης», όνομα πιο ποιητικό από το κινηματογραφικό «Αλέκος», που έχει μια χροιά περισσότερο λαϊκή. Δεύτερον, ο θεατρικός χαρακτήρας είναι ανειδίκευτος, ενώ ο κινηματογραφικός είναι εξειδικευμένος έχοντας σπουδάσει βιομηχανικό σχέδιο. Μία εξίσου ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση είναι ότι ο «κινηματογραφικός» Αλέκος στην αρχή του έργου δεν κάθεται ανέμελα στην αυλή του σπιτιού του, όπως συμβαίνει στο θεατρικό, αλλά επιστέφει από το στρατό. Να αναφέρουμε εδώ ότι ο στρατός αποτελούσε ένα μεταχιμακό στάδιο στη ζωή ενός άνδρα της δεκαετίας του '60, ένα βήμα που οδηγούσε στην ενηλικίωσή του. Εκεί τα «αγόρια» γίνονταν «άνδρες», και με την έξοδο τους από το στρατό θεωρούνταν έτοιμα να εισέλθουν στην ενήλικη ζωή.

⁷ Ταινιοθήκη της Ελλάδος, σημείωμα για την προβολή της ταινίας *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, στο πλαίσιο του αφιερώματος «Χώρα σε Βλέπω-Προβολές στην Ταινιοθήκη», τον Ιανουάριο του 2022: <http://tainiothiki.gr/el/aithouses/aithousa-a/event/458-i-7i-mera-tis-dimiourgias-xora-se-vlepo>

⁸ Καίτη Διαμαντάκου: «Ο χώρος μιας τριλογίας. Έβδομη μέρα της δημιουργίας. Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας», *Δρώμενα*, τχ. 14 (1995), σ. 41-46.

Μία ακόμη σημαντική διαφοροποίηση οφείλεται στη χρονική απόσταση μεταξύ του θεατρικού έργου, που γράφτηκε το 1955, και της κινηματογραφικής διασκευής του, το 1966. Σύμφωνα με τις εύλογες απόψεις των παραγωγών, η ταινία έπρεπε να αναφέρεται, όσο δύναται σε περισσότερους θεατές, και συγκεκριμένα σε νέους της δεκαετίας του '60. Κατά τη δεκαετία αυτή, το χωροταξικό σκηνικό που δημιουργεί ο συγγραφέας, τόσο στο ένα, όσο και στο άλλο είδος αποτυπώνει μία διαρκή μεταπολεμική μεταμόρφωση του τοπίου. Η λεγόμενη εσωτερική μετανάστευση, που ξεκίνησε σταδιακά από τη δεκαετία του '50, εντείνεται και φτάνει στο απόγειό της τη δεκαετία του '60, όπου όλο και περισσότεροι άνθρωποι αφήνουν τη φύση και την επαρχία και συγκεντρώνονται στα αστικά κέντρα, κυρίως στην Αθήνα, με όνειρα και προσδοκίες για ένα μέλλον καλύτερο. Παράλληλα με τη μετακίνηση αυτή συντελείται και η ανοικοδόμηση της Αθήνας και το αστικό τοπίο αλλάζει δραματικά. Παράλληλα με τα σπίτια και τα καταστήματα, αλλάζει και ο τρόπος διασκέδασης και είναι αξιοπρόσεκτες στην ταινία οι σκηνές σε δημόσιους χώρους διασκέδασης, όπου παρατηρεί κανείς την εκδυτικοποίηση του ελληνικού τοπίου. Επίσης, την οικονομική ευμάρεια και την κοινωνική καταξίωση των κατοίκων της πόλης επικυρώνει η κατοχή ενός αυτοκινήτου κι έτσι στην αρχή της ταινίας ο Αλέκος, επιστρέφοντας από το στρατό, πέρα από το όνειρό του να βρει δουλειά στο αντικείμενό του, έχει βάλει ως στόχο να αποκτήσει αυτό το υλικό αγαθό. Διακρίνουμε, συνεπώς, μέσα σε αυτά τα 10 χρόνια, μία διαδρομή αλλαγής στο όνομα του εκσυγχρονισμού, της προόδου, της ανάπτυξης. Φαινομενικά τουλάχιστον, γιατί μπαίνοντας στη δεκαετία του '60, οι περιβόητες αλλαγές δε φαίνεται να συνέβαλαν στην ουσιαστική επίλυση των κοινωνικών και ατομικών προβλημάτων, δημιουργώντας ένα κύμα ανεργίας και μια αδυναμία του συστήματος να απορροφήσει με δικαιο τρόπο τη μικρομεσαία (μικροαστή) κοινωνική τάξη στους κόλπους του. Παράλληλα, εκείνο που διατηρείται ανέγγιχτο από τη δεκαετία του '50 και κληροδοτείται στην επόμενη δεκαετία είναι η πολιτική αστάθεια. Εδώ μπορούμε να φέρουμε ως παράδειγμα την πορεία ειρήνης, που συντελείται την ώρα που ο Αλέκος απολύεται από το στρατό παραπέμποντας στη δολοφονία Λαμπράκη το 1966, που συντελέστηκε την ίδια χρονιά, που η ταινία έκανε το άνοιγμά της στις κινηματογραφικές αίθουσες, και αποτέλεσε κορύφωση και συνέπεια της πολιτικής αστάθειας της δεκαετίας. Μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι η πολιτική αστάθεια αυτής της περιόδου κορυφώθηκε με την έλευση της δικτατορίας, έναν χρόνο μετά, το 1967.⁹

Σε αυτό το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, η ιστορία επικεντρώνεται στο χαρακτήρα του Αλέκου, ενός νέου με όνειρα να βρει ένα επάγγελμα στην ειδικότητά του, να καταξιωθεί γρήγορα και προβάλλει σαν κύριο αίτημά του την αλλαγή του συστήματος αδυνατώντας να συλλάβει και να εφαρμόσει πρακτικές, που θα βοηθούσαν στη σταδιακή του ένταξη σε αυτό. Όλοι είναι γι' αυτόν ανίκανοι να συλλάβουν την αξία του και κατ' επέκταση τον εμποδίζουν να ανέλθει κοινωνικά και οικονομικά. Και πράγματι, ο Αλέκος δεν επικοινωνεί με κανέναν, ούτε με τον πατέρα του, ο οποίος αδυνατεί να καταλάβει τα αιτήματα και τις ανάγκες του παιδιού του ανήκοντας σε μία άλλη γενιά. Ούτε τα στελέχη των επιχειρήσεων ενδιαφέρονται για την ορμή και την εφευρετικότητα που επιδεικνύει. Όταν τους παρουσιάζει τη μακέτα, για να κερδίσει μία θέση, τον αντιμετωπίζουν σαν έναν ονειροπόλο, άγουρο νεαρό. Η συγκεκριμένη σκηνή, εξάισια γραμμένη και κινηματογραφημένη, συμπυκνώνει ακριβώς τον ονειροπόλο αυτό χαρακτήρα, προβάλλοντας τη δυσκολία του να εξισορροπήσει ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Ο μόνος άνθρωπος, στον οποίο μπορεί να καταφύγει, είναι η Χριστίνα, η γυναίκα του, η μόνη που τον συντροφεύει στα όνειρά του, στα οποία άλλωστε και η ίδια καταφεύγει.

⁹ Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, σ. 147-152.

για να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα.

Τόσο στο κινηματογραφικό, όσο και στο θεατρικό έργο, η αφήγηση επικεντρώνεται στην προσωπική πορεία του ήρωα, σε αυτήν την αέναη πάλη ανάμεσα στα όνειρα, που κάνει ο χαρακτήρας για το προσωπικό του μέλλον και στην πραγματικότητα. Μια σημαντική διευκρίνιση, που χρειάζεται να γίνει εδώ, είναι ότι το όνειρο στο συγκεκριμένο πλαίσιο γίνεται αντιληπτό με τη ρεαλιστική έννοια και όχι με την εξπρεσιονιστική/υπερρεαλιστική, όπως το παρουσιάζει ο Φεντερίκο Φελίνι στις ταινίες του. Μία φράση, η οποία συνοψίζει σε μεγάλο βαθμό τον πυρήνα του χαρακτήρα και όσα προαναφέρθηκαν, είναι η εξής: «Είμαι πάρα πολύς, για να γίνω τίποτα και πολύ λίγος, για να γίνω κάτι», η οποία λέγεται από τον ίδιο τον Αλέκο. Μια μαρτυρία για τη συγκεκριμένη φράση μας δίνει ο ίδιος ο Καμπανέλλης το 1999,¹⁰ με αφορμή το αφιέρωμα στο Βασίλη Γεωργιάδη από το 40ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Όπως αναφέρει, ο Γεωργιάδης έλεγε πως η ατάκα αυτή του έργου τον «σφάζει». Ο Καμπανέλλης, προσπαθώντας να βρει το λόγο, για τον οποίο αυτές οι λέξεις άγγιζαν τόσο βαθιά το Γεωργιάδη, εξηγεί ότι αυτή η φράση ήταν «η διατύπωση μιας κοινής ψυχικής κατάστασης, το χειμώνα του 1945-1946. Ήταν η πρώτη μεταπολεμική περίοδος. Ιδιαίτερα εμείς, οι τότε νεαροί νιώθαμε τη συντελούμενη γενική υπαρξιακή αλλαγή κι αναζητούσαμε μια ταυτότητα διαφορετική από εκείνη που είχαμε πριν από τον πόλεμο, την Κατοχή, την πολιτικοποίηση της σκέψης μας, [...], μια ταυτότητα διαφορετική λοιπόν, αλλά και συνάμα φιλόδοξη». Και συνοψίζει πως πολλοί νέοι της εποχής τους ένιωθαν αυτή την ανάγκη για αλλαγή. Αυτή η φιλοδοξία, όμως, δε συμπορευόταν ούτε με τα ατομικά τους εφόδια, ούτε με την εξαθλιωμένη κοινωνική κατάσταση της χώρας. Γι' αυτό, πολλοί νέοι ένιωθαν σαν τον Αλέκο της *Δημιουργίας*. Και ένιωθαν αυτό το «είμαι πάρα πολύς, για να γίνω τίποτα και πολύ λίγος, για να γίνω κάτι».

Μέσα από την ιστορία του Αλέκου στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* διακρίνουμε καίριες όψεις της νέο-ελληνικής πραγματικότητας στη μεταπολεμική εξελικτική πορεία και, πιο συγκεκριμένα, το υπαρξιακό αδιέξοδο, όπου οδηγείται ένας άνθρωπος της λαϊκής τάξης, ο οποίος επιθυμεί να ενταχθεί στο, ταχύτατα, την εποχή εκείνη, μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο της μεταπολεμικής περιόδου και να ανέλθει οικονομικά και κοινωνικά. Πράγμα το οποίο μας οδηγεί στο εξής ερώτημα: «Ποια είναι η θέση του ατόμου μέσα στον ίλιγγο της προόδου, που τυλίγει την πρωτεύουσα;». Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης της ταινίας, Βασίλης Γεωργιάδης, στη *Μεσημβρινή*, το 1966,¹¹ «Η Δημιουργία του Καμπανέλλη, δεν είχε ίσως την επιτυχία που της άξιζε, γιατί τότε, πριν πολλά χρόνια, έβλεπε μακριά, πίσω από το απλό ηθογραφικό της πλαίσιο, μια πραγματικότητα ακόμα ρευστή και αδιαμόρφωτη. Το θεατρικό έργο και τώρα το σενάριο είναι μια αξιοθαύμαστα πιστή εικόνα της κοινωνίας μας, το πορτρέτο μιας ορισμένης νεολαίας, που βιάζεται να αδράξει ευκαιρίες [...] Αλλά υπάρχουν και οι άλλοι, οι αγνοί και οι απροσγείωτοι, με τις μεγάλες φιλοδοξίες και το φουσκωμένο εγωισμό, με τη μεγάλη λαχτάρα να γίνουν κάτι, να φτάσουν αμέσως στην «κορυφή», χωρίς, στην πραγματικότητα, να διαθέτουν τα απαραίτητα εφόδια. [...], και, το κυριότερο, είναι τελείως ανίκανοι να τοποθετήσουν τον εαυτό τους μέσα στο κοινωνικό σύνολο, να δουν ξεκάθαρα ποια είναι η θέση τους».

Κανένας, όμως, δε θα μπορούσε να περιγράψει καλύτερα τον ήρωα αυτόν και την πορεία του στο έργο, πέρα από το δημιουργό του. Σύμφωνα με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, όπως αναγράφεται στο σημείωμά του για την παράσταση στη Β' Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (1955-1956) «Ο ήρωας του έργου είναι νέος, έξυπνος, άξιος, που, ό,τι καταφέρει, το στηρίζει σε μια

¹⁰ Σολδάτος, ό.π., σ. 41-42.

¹¹ Σολδάτος, ό.π., σ. 179-180.

ικανότητα, όχι δίχως όρια, βέβαια. Οι φιλοδοξίες του πάνε πολύ πιο πέρα και έτσι ένα αγεφύρωτο χάσμα χωρίζει εκείνο που θέλει από εκείνο που μπορεί. Θα 'ρθει, ωστόσο, μια μέρα, που ο Αλέξης θα προσπαθήσει, πιεζόμενος από την ανάγκη, να προσαρμοστεί στην ωμή πραγματικότητα. Ένας τρόπος υπάρχει γι' αυτό: ν' απαρνηθεί τα όνειρά του, τις φιλοδοξίες του... Μάταια. Δε θα το κατορθώσει ποτέ. Η προδομένη, μέσα του, δύναμη της ζωής θα μετατρέψει τα βήματα του σ' ένα μοιραίο χορό στο κενό».¹²

Εστιάζοντας στην έννοια του ονείρου στο έργο του Καμπανέλλη, τόσο στη θεατρική, όσο και στη σεναριακή γραφή του, παρατηρούμε ότι το όνειρο παίρνει τις μορφές της λύτρωσης, της διεξόδου και του καταφυγίου στις δυσκολίες της ζωής, ενώ, παράλληλα, είναι συνυφασμένο με μια τραγική επιθυμία προσωπικής δημιουργίας και μια προσπάθεια για την απόκτηση μιας καινούργιας εσωτερικής και εξωτερικής ανεξαρτησίας και μιας καινούργιας, διαφορετικής ταυτότητας. Το όνειρο αντιπαράβάλλεται με την πραγματικότητα και το ενδιαφέρον είναι ότι το όνειρο παρουσιάζεται σε ένα ρεαλιστικό και όχι σουρρεαλιστικό ή φανταστικό πλαίσιο. Η θεατρική πραγματικότητα –χωρίς να επιζητεί ή να ελπίζει ν' αποτελέσει μίμηση– αποτελεί μία αντανάκλαστική εμφάνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, πράγμα στο οποίο συμπαράσχει και την κινηματογραφική πραγματικότητα.¹³

Ως προς τον τρόπο αποτύπωσης της κοινωνικής πραγματικότητας στο κινηματογραφικό πλαίσιο, παρακολουθώντας την ταινία *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, εντοπίζει κανείς αρκετά κοινά με τον ιταλικό νεορεαλισμό, ένα από τα σημαντικότερα κινήματα που άφησαν ισχυρό αποτύπωμα μέχρι και σήμερα στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το εθνικό αυτό κινηματογραφικό κίνημα¹⁴ (1943-1952) χαρακτηρίζεται κυρίως από ιστορίες, όπου πρωταγωνιστούν οι φτωχοί και η εργατική τάξη.

Οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού γυρίζονταν συνήθως σε πραγματικές τοποθεσίες και όχι σε κινηματογραφικά στούντιο, συχνά με ερασιτέχνες ηθοποιούς, με θεματικές που αφορούσαν κυρίως τις δύσκολες οικονομικές και ηθικές συνθήκες της Ιταλίας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτυπώνοντας τις αλλαγές στην ιταλική ψυχή και στις συνθήκες της καθημερινής ζωής, τη φτώχεια, την καταπίεση, την αδικία και την απελπισία. Κύριοι εκφραστές του κινήματος είναι ο Βιττόριο ντε Σίκα, ο Λουκίνο Βισκόντι, ο Ρομπέρτο Ροσελίνι, ο Μικελάτζελο Αντονιόνι. Η ταινία *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της άρνησης αξιοποίησης επαγγελματιών ηθοποιών (πέρα από την Άννα Μανιάνι και τον Άλντο Φαμπρίτσι). Η ταινία γυρίστηκε σε πραγματικές τοποθεσίες και όχι στα κλειστά στούντιο της Τσινετσιτά κι ενώ τα Γερμανικά στρατεύματα ακόμα δεν είχαν αποχωρήσει από την Ιταλία.¹⁵ Άλλη μία αντιπροσωπευτική ταινία είναι ο *Κλέφτης Ποδηλάτων* (1948), σε σκηνοθεσία Βιττόριο ντε Σίκα, που ξεδιπλώνει στα μάτια του θεατή την τραγωδία ενός ανέργου, που του κλέβουν το ποδήλατο, μόλις βρίσκει δουλειά. Μέσα από αυτές τις ταινίες σκιαγραφείται διεξοδικά το ιταλικό μεταπολεμικό περιβάλλον. Στο νεορεαλισμό ο άνθρωπος-αντικείμενο γίνεται άνθρωπος παλλόμενος με σάρκα, με οστά και ζεστό αίμα και το πρόβλημα γίνεται εικόνα, που μπορεί να δημιουργήσει προβληματισμούς τόσους, όσοι και οι θεατές. Ο θεατής των ταινιών του νεορεαλισμού δεν καταναλώνει ένα «υποκατάστατο του πραγματικού» σαν μια ευχάριστη

¹² Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Α' (Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 18.

¹³ Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας τριλογίας», σ. 41-46.

¹⁴ Νίκος Αναγνωστάκης, «Ιταλικός νεορεαλισμός: χείμαρρος πρωτοφανέρωτης αλήθειας», *Όγδοο*, www.ogdoo.gr, 26 Σεπτεμβρίου 2020, <https://www.ogdoo.gr/apopseis/nikos-anagnostakis/>

¹⁵ Αναγνωστάκης, *ό.π.*

εικόνα, που συντηρεί τον εφησυχασμό του, αλλά βιώνει κυριολεκτικά ένα κομμάτι της πραγματικότητάς του.¹⁶

Η ταινία *Οι Άσσοι του Γηπέδου ή Κυριακάτικοι Ήρωες* (1956), σε σκηνοθεσία Γεωργιάδη και σενάριο Καμπανέλλη, φέρει αντιστοίχως στοιχεία του ιταλικού νεορεαλισμού, καθώς, για την ενσάρκωση των ρόλων, προτιμήθηκαν διεθνείς ποδοσφαιριστές της εποχής και όχι ηθοποιοί, που υποδύονταν τους εαυτούς τους και χρησιμοποιούσαν τα αληθινά τους ονόματα.¹⁷ Ο Καμπανέλλης συνεργάστηκε τρεις φορές με το Γεωργιάδη γράφοντας σενάρια για τις ταινίες του: στους *Άσσους του Γηπέδου*, όπως προαναφέρθηκε, (1956), στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1966) και στην ταινία *Κορίτσια στον ήλιο* (1968). Πρόκειται για μια ταινία που μοιάζει με φευγαλέο όνειρο, για «το κάτι» που όλοι περιμένουμε να μας φέρει το καλοκαίρι, πράγμα που υπογραμμίζουν και οι στίχοι του Γ. Παπαστεφάνου στο τραγούδι που ακούγεται στην ταινία, ερμηνευμένο από τη Μαρία Δημητριάδη: «Ένα πρωινό η Παναγιά μου/Θα 'ρθει να με βρει στην ακρογιαλιά/ Πέλαγο κρυφό τα όνειρα μου/ και έστειλες εσύ βάρκα με πανί». ¹⁸ Παρακολουθώντας κανείς αυτές τις τρεις ταινίες παρατηρεί πως η θεματική του ονείρου στο έργο των Καμπανέλλη και Γεωργιάδη είναι εμφανής και ως ένα σημείο κοινή: απλοί, καθημερινοί άνθρωποι (κυρίως των λαϊκών ή μικροαστικών τάξεων) τολμούν να ονειρεύονται και προσπαθούν να κάνουν τα όνειρά τους πραγματικότητα στην Ελλάδα, τις δεκαετίες του '50 και του '60.

Σχετικά με τη συμβολή του Ιάκωβου Καμπανέλλη στον τομέα του κινηματογράφου, είναι αδιαμφισβήτητο πως αφήνει μια κληρονομιά στις επόμενες κινηματογραφικές γενιές από τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο (ΠΕΚ) στο νέο ελληνικό κινηματογράφο (ΝΕΚ), τόσο στο επίπεδο του σεναρίου, όσο και ως έμπνευση για τη σκηνοθετική ματιά και οπτική. Άλλωστε, στόχος του, όχι μόνο στα θεατρικά του έργα, αλλά και στη σεναριακή του γραφή ήταν να ανακαλύψει τον Έλληνα ως σύγχρονο άνθρωπο. Παρατηρούμε ότι η στόχευση και ο τρόπος γραφής τον οδηγούν τις περισσότερες φορές, όπως παρατηρήσαμε και προηγουμένως, σ' ένα κινηματογραφικό αποτέλεσμα, που φέρει πολλά κοινά στοιχεία με τον ιταλικό νεορεαλισμό. Λίγες είναι οι ταινίες εκείνης της εποχής, που φέρουν στοιχεία από το κίνημα αυτό, καθώς στις μεταπολεμικές δεκαετίες τα κινηματογραφικά είδη, που κυριαρχούσαν στην εγχώρια παραγωγή, ήταν (φαρσο)κωμωδίες και μελοδράματα. Η γραφή του Καμπανέλλη εισάγει τον προβληματισμό της θέσης του ατόμου στη νέα, μεταβαλλόμενη κοινωνία εντός του μεταπολεμικού πλαισίου και των υπαρκτικών ζητημάτων που επακολουθούν. Παράλληλα, όμως, φέρει και τη θεματική του ονείρου στο ελληνικό τοπίο, στην ελληνική πραγματικότητα. Παρ' όλες τις αλλαγές και τις δυσκολίες, που επιφέρει το κοινωνικό/πολιτικό/οικονομικό πλαίσιο, ο άνθρωπος δεν μπορεί, παρά να ονειρεύεται και να παλεύει να κάνει τα όνειρα του πραγματικότητα. Αλλιώς τι είναι ο άνθρωπος χωρίς το όνειρο; Το όνειρο για τον Έλληνα είναι καταφύγιο, ένας τρόπος διαφυγής, σανίδα σωτηρίας, κατά κάποιον τρόπο, από τη σκληρή πραγματικότητα, δυνάμει όμως και η καταστροφή του, σε περιπτώσεις που αυτό ματαιώνεται. Ο Καμπανέλλης, με τη ρεαλιστική γραφή του και την επιθυμία ν' ανακαλύψει το σύγχρονο άνθρωπο,¹⁹ έθεσε τα θεμέλια, για να εμβαθύνουν οι επόμενοι κινηματογραφιστές από τη δεκαετία του '70 και μετά.

Η θεματική του ονείρου στο ελληνικό τοπίο είναι ένα μοτίβο, που συνεχίζει να επαναλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά στα κινηματογραφικά σενάρια και αυτό ίσως

¹⁶ Αναγνωστάκης, ό.π.

¹⁷ Αναγνωστάκης, ό.π.

¹⁸ Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, σ. 187.

¹⁹ Σολδάτος, ό.π., σ. 62.

συμβαίνει, γιατί η έννοια αυτή αντικατοπτρίζει την ελληνική πραγματικότητα, η οποία επί της ουσίας, όσες δεκαετίες και αν περάσουν, παραμένει στάσιμη στον πυρήνα της. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα κινηματογραφικής ταινίας, που μεταφέρει την έννοια του ονείρου με τον τρόπο, με τον οποίο την εισήγαγε ο Καμπανέλλης στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1966), είναι το *Αυτή η νύχτα μένει* (1999), μια σημαντική ταινία στην ιστορία του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Η σκηνοθεσία είναι του Νίκου Παναγιωτόπουλου, σε σενάριο βασισμένο στο μυθιστόρημα του Θάνου Αλεξανδρή, με τη διασκευή των Θάνου Αλεξανδρή, Νίκου Παναγιωτόπουλου και Χρήστου Βακαλόπουλου. Σύμφωνα με το σενάριο, ο Ανδρέας και η Στέλλα είναι δυο νέα παιδιά, στην αυγή της νέας χιλιετίας, με μοναδικό κοινό σημείο τον έρωτά τους. Ο Ανδρέας αρκείται στο φιλικατζιδικό του. Το όνειρό του είναι η Στέλλα. Η Στέλλα φιλοδοξεί να γίνει σπουδαία τραγουδίστρια, να δει το όνομα της στις μαρκίζες των μαγαζιών της παραλιακής και να βγάλει δίσκο. Για τον Ανδρέα η παρουσία και μόνο της Στέλλας είναι αρκετή. Όταν η Στέλλα φεύγει για την επαρχία, αφού από κάπου πρέπει να κάνει την αρχή, ο Ανδρέας αποφασίζει να φάξει όλη τα νυχτερινά μαγαζιά της Βόρειας Ελλάδας, για να τη βρει και να τη φέρει πίσω. Σύντομα, η Στέλλα απογοητεύεται από τους ανθρώπους της νύχτας, το όνειρο της ματαιώνεται και επιστρέφει στον Ανδρέα.²⁰

Χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας είναι αυτή, όπου ο Ανδρέας βλέπει τα αεροπλάνα να απογειώνονται στον ουρανό ή να προσγειώνονται, να έρχονται και να φεύγουν, όπως τα όνειρα. Αντίστοιχα, ο βοσκός-ήρωας της ταινίας *Κορίτσια στον ήλιο* βλέπει την Αγγλίδα τουρίστρια, που ερωτεύτηκε το καλοκαίρι, να μπαίνει σ' ένα αεροπλάνο που απογειώνεται. Άλλο ένα όνειρο που «φεύγει» είναι, όταν ο Αλέκος απ' την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, στη σκηνή που δουλεύει πλέον στην οικοδομή, έχοντας απαρνηθεί τα όνειρά του, βλέπει κάποιους μηχανικούς να κάνουν σχέδια πάνω σ' ένα χαρτί, θυμάται το όνειρο του, που ματαιώθηκε, και δεν κατάφερε να εκπληρώσει, παραπατά και πέφτει στο κενό.

Υπάρχει πολλή ματαιώση του ονείρου στο ελληνικό τοπίο, τόσο στον παρελθόντα, όσο και στον παρόντα χρόνο, κάτι που μοιάζει αναπόφευκτο, αφού το όνειρο βρίσκεται πάντα σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, κάτι που τις περισσότερες φορές είναι μια άνιση και σκληρή μάχη. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε παρά να ονειρευόμαστε, δεν μας μένει τίποτα άλλο. Στο σημείο αυτό, δε βρίσκω πιο ταιριαστό κλείσιμο για τη συγκεκριμένη εισήγηση από τα ίδια τα λόγια του συγγραφέα, όπως ο ίδιος τα έγραψε σε σημείωμα για την παράσταση *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* (sic) στη Β' Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, το 1955 : «Η μορφή του κόσμου, όπου ζούμε, αλλάζει μέρα με τη μέρα. Όμως η αλλαγή αυτή δεν είναι καθολική και δε γίνεται προς την ίδια κατεύθυνση, για τις μεγάλες και τις πλούσιες χώρες [...]. Στις μικρές και στις φτωχές χώρες, όπως η δική μας, συμβαίνει το αντίθετο. Η φαντασία, ερεθισμένη από την οργιώδη δημιουργική βοή του γύρω κόσμου, ανάβει φιλοδοξίες ανώτερες από τις υπάρχουσες δυνατότητες. Κι η απόσταση από το όνειρο στην πραγματικότητα μεγαλώνει έτσι, σπρώχνοντας όλο και πιο πέρα τα σύνορα του κόσμου που θα θέλαμε να καλύψουμε μ' ένα έργο δικό μας.[...]»²¹ Υποστηρίζεται, κάποιες φορές, πως ο ελληνικός λαός είναι φλύαρος και ρομαντικός, όμως είναι πρόδηλο πως, όταν σ' έναν λαό άξιο, όπως ο δικός μας, λείπουν οι δυνατότητες για δράση, δεν απομένει άλλη διέξοδος, παρά το όνειρο.

²⁰ Γραφείο Τύπου ΕΡΤ, «*Αυτή η νύχτα μένει*» στην ΕΡΤ2, <https://www.ertnews.gr/ert-protaseis/ayti-i-nychta-menei-stin-ert2/>

²¹ Σολδάτος, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, σ. 62.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και το ραδιοφωνικό θέατρο

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

«Μικρό μου κουτί,
που με βοηθούσες να δραπετεύω
και σε μετέφερα από σπίτι σε σπίτι,
στο πλοίο και στο τρένο (...),
στο προσκέφαλό μου, στον πόνο μου,
το τελευταίο πράγμα το βράδυ,
το πρώτο το πρωί... Ύποσχέσου μου
ότι δεν θα σωπάσεις ξαφνικά»¹

Αντί εισαγωγής

Ο Μπρεχτ, σε εκείνες τις εποχές που το ραδιόφωνο ήταν ο απόλυτος κυρίαρχος, σε κάποια ομιλία του, το 1930, επιθυμούσε το ραδιόφωνο να αλλάξει σταδιακά ρόλο: «από μηχανισμός διανομής ... να γίνει μηχανισμός επικοινωνίας. Θα έπρεπε να είναι ένα σύστημα όχι απλά εκπομπής, αλλά και υποδοχής. Ένα σύστημα, που θα κάνει τον ακροατή όχι μόνο να ακούει, αλλά και να μιλάει, να εξέρχεται, να προεκτείνεται».²

Η αρχική ιδέα ήταν να γίνει παρουσίαση της περιόδου, κατά την οποία ο Ιάκωβος Καμπανέλλης είχε αναλάβει τη διεύθυνση της Ελληνικής Ραδιοφωνίας από το 1981 και μετά, έως την παραίτησή του από τη θέση του αντιπροέδρου στο ΔΣ της ΕΡΤ, το 1988. Έχει ήδη υλοποιηθεί μία πρώτη καταγραφή ιδίων έργων και διασκευών ξένων δραματουργών, που ηχογραφήθηκαν για το ραδιόφωνο, κατά την περίοδο 1950-1967, από αποφοίτους του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Ενδεικτικές είναι η εργασία της Λίλιαν Καραμητσοπούλου *Το θέατρο στο ραδιόφωνο 1953-1967* και, κυρίως, η διδακτορική διατριβή της Έλενας Καμηλάρη με τίτλο: *Το θέατρο στο ραδιόφωνο του ΕΙΡ από το 1953 έως το 1967: Στρατηγικές διασκευής θεατρικών έργων για το ραδιόφωνο*.

Είχαμε τη φιλοδοξία να μιλήσουμε με κάποιους από τους συντελεστές, θέλοντας να μάθουμε αν θυμούνται πώς προσέγγισαν τους χαρακτήρες, λαμβάνοντας υπόψη ότι θα ακουγόταν μόνο η φωνή τους. Αυτή η φιλοδοξία, όμως, δεν υλοποιήθηκε, καθώς αρκετοί δεν είναι πλέον εν ζωή και κάποιοι άλλοι έχουν σοβαρά θέματα υγείας. Δεν επιμείναμε σε αυτή την επιθυμία, καθώς ο ίδιος ο βίος του Καμπανέλλη μάς οδήγησε να ερευνήσουμε και το ραδιοφωνικό θέατρο της Κύπρου.

¹ Berthold Brecht, «Η μπαλάντα του ραδιοφώνου», στο Ζαχαρούλα Βασιλάκη, «Ιστορική αναδρομή ραδιοφώνου (τέλη 19ου αιώνα – 1987)», Όλγα Κλεισμάκη – Ελένη Ζώντου (επιμ.), *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα, Τετράδια Επικοινωνίας*, τ. 6, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2006, σ. 10.

² Βασιλάκη, «Ιστορική αναδρομή ραδιοφώνου», σ. 19.

Συνοπτική αναδρομή στην ιστορία του ραδιοφώνου

Η εφεύρεση του φωνόγραφου, καθώς και του θεατρόφωνου, ανοίγουν νέες προοπτικές στην καλλιτεχνική έκφραση. Ο φωνόγραφος αναπαράγει όχι μόνο ήχο αλλά και μουσικά έργα. Το θεατρόφωνο έκανε την εμφάνισή του στο Παρίσι, το 1881. Η εφεύρεση του Clement Ader, που επέτρεπε στον ακροατή να ακούει θεατρική παράσταση ή όπερα από το τηλέφωνο μέσω συνδρομής, έγινε εμπορεύσιμο προϊόν από την Compagnie du Théâtrophone έως και το 1932.³

Η φωνή λειτουργεί ως εργαλείο που θέτει τα όρια του χώρου και του χρόνου, κατά κάποιον τρόπο συνθέτει τη δράση, σηματοδοτεί την απόσταση μεταξύ των χαρακτήρων και αυτή προσκαλεί τον ακροατή να γελάσει, να κλάψει, να πλάσει εικόνες με τη φαντασία του.⁴ Το πρώτο έργο που γράφτηκε ειδικά για το ραδιόφωνο ήταν το *A Comedy Of Danger*, του Richard Hughes, το οποίο μεταδόθηκε τον Ιανουάριο του 1924 σε εκπομπή του BBC στη Βρετανία. Στις Η.Π.Α. πιστεύεται ότι το πρώτο ραδιοφωνικό δράμα ήταν μια παράσταση που ονομάζεται *The Wolf*, προσαρμοσμένη από έργο του Charles Sommerville από τον Eugene Walter και ανέβηκε επίσης το 1924.⁵

Στις 21 Μαΐου 1938 άρχισε να εκπέμπει ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών. Στα αρχεία της Υπηρεσίας Ραδιοφωνικών Εκπομπών (ΥΠΕ) καταγράφεται το πρώτο ραδιο-θεατρικό σκετς, με απόσπασμα από το *Βασιλικό* του Μάτεσι, και συγκεκριμένα με τη σκηνή της σερενάτας με τους Δεστούννη και Ευθυμίου του Βασιλικού θεάτρου στις 5 Ιουνίου 1938. Την Κυριακή 19 Μαΐου 1940 μεταδόθηκε *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δημητρίου Κορομηλά σε ραδιο-σκηνοθεσία Δημήτρη Ιωαννόπουλου.⁶ Την περίοδο της Κατοχής μεταδίδονται τρεις ραδιοφωνικές εκπομπές την εβδομάδα,⁷ καθώς και η «Ωρα του παιδιού» για τους μικρούς ακροατές.⁸ Ο κρατικός ραδιοσταθμός επανιδρύεται στις 16 Ιουλίου 1945 μετονομαζόμενος σε Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ)⁹ και ο Αλέξης Σολομός αναλαμβάνει υπεύθυνος του θεατρικού τμήματος. Τη δεκαετία 1946-1956 διασκευάζονται θεατρικά έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου για τη ραδιοφωνική τους μετάδοση με τέτοιο τρόπο, που κανείς δεν αντιλαμβάνεται τις όποιες αφαιρέσεις έχουν γίνει.¹⁰ Εκείνα «τα πολύ δημιουργικά χρόνια 1950-1967», μέσω των εκπομπών *Θέατρο της Δευτέρας*, *Θέατρο της Τετάρτης* και *Θέατρο της Κυριακής*, γίνονται μεταδόσεις έργων ελληνικού και ξένου δραματολογίου, αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, κωμωδίας και επιθεώρησης και πραγματοποιούνται αφιερώματα σε συγγραφείς, ηθοποιούς και σκηνοθέτες.¹¹

³ Αγγελική Πούλου, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο. Ερείπια, μεταμορφώσεις, δραματουργίες*, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σ. 41.

⁴ Έλενα Καμηλάρη, «Η λειτουργία της φωνής στο ραδιοφωνικό θέατρο: οι θεατρικές διασκευές του ΕΙΡ (1953-1967)», *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Ergo, Αθήνα 2011, σ. 436.

⁵ Carina Pereira, «Radio Drama: Then and Now», *Book Riot*, [bookriot.com](https://bookriot.com/history-of-the-radio-drama/), 23 Απριλίου 2020, <https://bookriot.com/history-of-the-radio-drama/>

⁶ Γιώργος Χατζηδάκης, «Θέατρο από τον “αέρα”!», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995, σ. 18.

⁷ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 16.

⁸ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 18.

⁹ [χ.σ.] «Η ιστορία του ραδιοφώνου», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995, σ. 5.

¹⁰ Χατζηδάκης, «Θέατρο από τον “αέρα”!», σ. 18.

¹¹ Γιώργος Ι. Μανιάτης (επιμ.), *Εβδομήντα χρόνια ελληνική ραδιοφωνία*, ΕΡΤ, Αθήνα 2008, σ. 89-90.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και το ραδιοφωνικό θέατρο¹²

Ο θεατρικός συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης αρχικά ήθελε να γίνει ηθοποιός και, επειδή δεν κατάφερε να μπει σε καμία σχολή, έγινε θεατρικός συγγραφέας. Εμφανίζεται στα θεατρικά δρώμενα του ραδιοφώνου αρκετά νωρίς.

Την τετραετία 1950-1954, ενώ εργαζόταν ως γραφέας για «βιοποριστικούς λόγους»,¹³ σε μια υπηρεσία του Υπουργείου Αεροπορίας, παράλληλα τις νύχτες δούλευε πάνω σε θεατρικές διασκευές για το ραδιόφωνο. Στις διασκευές δεν ακολούθησε τον εύκολο δρόμο –δηλαδή να κάνει πρόσωπα, σκηνές, λόγια– αλλά ξαναέγραφε το έργο πετυχαίνοντας να διατηρήσει το κλίμα και την ατμόσφαιρα του πρωτότυπου θεατρικού έργου «τρώγοντας, όπως υπογραμμίζει ο Βάλτερ Πούχνερ, από μέσα τους διαλόγους» με πιο σύντομες ερωτήσεις-απαντήσεις, σύμπτυξη προτάσεων κ.τλ.¹⁴ Ξεκίνησε ως εξωτερικός συνεργάτης στο ραδιόφωνο, έγραψε δύο κείμενα τα οποία εγκρίθηκαν, και ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης, προϊστάμενος του θεατρικού τμήματος του ραδιοφώνου, του ανέθεσε τη διασκευή του θεατρικού έργου του Φρειδερίκου Σίλερ *Λουίζα Μίλλερ*.¹⁵ Αρχικά εκτελούσε κατά παραγγελία τις όποιες διασκευές αναλάμβανε, αλλά στην πορεία του δόθηκε ελευθερία κινήσεων και έτσι ήταν εκείνος που επέλεγε τι θα διασκευάσει.¹⁶ Εργάστηκε για πολλά χρόνια στη ραδιοφωνική θεατρική διασκευή, αλλά έγραψε και αρκετά πρωτότυπα. Κύρια προτεραιότητά του ήταν να «ζωντανέψουν» οι θεατρικές εκπομπές στοχεύοντας στον εκσυγχρονισμό και την ακροαματικότητα.¹⁷

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης «θυμάται ότι τον σταματούσαν στον δρόμο οι μεταφραστές των “αναδομημένων” έργων και τον ρωτούσαν επισταμένως ποια είναι τα σημεία που αφαιρέθηκαν». Ο όρος «ραδιοφωνική προσαρμογή» κάνει την εμφάνισή του και εκτός από το βασικό στόχο να μικρύνει το έργο, πρέπει να προστεθούν και οι απαραίτητες ατάκες, που θα βοηθήσουν τον ακροατή να καταλάβει αυτά που δεν μπορεί να δει.¹⁸

Το 1981 διορίζεται Γενικός Διευθυντής Ραδιοφωνίας, προσωπική επιλογή του Ανδρέα Παπανδρέου.¹⁹ Κατά την επταετία 1981-1988 που εκτελεί καθήκοντα ως διευθυντικό στέλεχος της Ραδιοφωνίας της ΕΡΤ δεν γράφει· φροντίζει μόνο για τη βελτίωση των εκπομπών ψυχαγωγικού και μορφωτικού χαρακτήρα. Το 1987 διορίζεται αντιπρόεδρος του Δ.Σ. της ΕΡΤ, θέση από την οποία παραιτείται τον Ιούνιο του 1988.²⁰ Κατά τη διάρκεια της θητείας του και μετά την αποχώρησή του μεταδόθηκαν ζωντανά θεατρικές παραστάσεις, που είχαν μεγάλη επιτυχία στις αθηναϊκές αίθουσες.²¹ Κάποια από τα δικά του έργα, που μεταδόθηκαν, είναι *Η οδός σε δική του σκηνοθεσία*, απευθείας από το θέατρο Αθήναιον,²² και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* σε σκηνοθε-

¹² Ευχαριστούμε θερμά τις Βίκυ Μουνδρέα-Ποντίκα και Αιμιλία Κτενά για τις κατευθυντήριες οδηγίες ως προς την έρευνα του αρχείου της ΕΡΤ, και τη Βασιλική Μελά, βιβλιοθηκονόμο στο Αρχείο της ΕΡΤ, που αλόγιστα μας προμήθευσε με το απαραίτητο αρχειακό υλικό.

¹³ Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 43.

¹⁴ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 240.

¹⁵ Γιώργος Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...». *Ιστορία της Ελληνικής Ραδιοφωνίας*, Polaris, 2015, σ. 356.

¹⁶ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 240.

¹⁷ Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...», σ. 356.

¹⁸ Χατζηδάκης, «Θέατρο από τον “αέρα”!», σ. 18.

¹⁹ Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...», σ. 369.

²⁰ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 47.

²¹ Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...», σ. 357.

²² Β' Πρόγραμμα, Δευτέρα 27 Απριλίου 1987, *Ραδιοτηλεόραση* 897, σ. 41.

σία Κώστα Μπάκα, απευθείας από το θέατρο Τζένη Καρέζη, υπό μορφή θεατρικού αναλογίου ως φόρος τιμής για τα πενήντα χρόνια προσφοράς του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο θέατρο.²³ Σε άλλες περιπτώσεις, γινόταν πρώτα ηχογράφηση στο στούντιο και μεταδιδόταν αργότερα, κάτι σαν «θεατρικό αναλόγιο».²⁴ Αυτό έγινε με τα έργα *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* σε δική του σκηνοθεσία για τέσσερα συνεχόμενα απογεύματα μέσα από την εκπομπή «Μικρή Αυλαία»,²⁵ *Η ηλικία της νύχτας*, σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου,²⁶ *Ο δρόμος περνά από μέσα* επίσης σε σκηνοθεσία δική του.²⁷ Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μνημονεύεται από τους συνεργάτες του ως άνθρωπος με «ασκημένη ραδιοφωνική συνείδηση» και πράο χαρακτήρα²⁸ και η εποχή του στο ραδιόφωνο θεωρείται ως η «χρυσή περίοδος της Ραδιοφωνίας», καθώς ο πολιτιστικός τομέας αλλάζει αισθητά.²⁹

Η Μαριλένα Πολιτοπούλου θεωρεί πως ο Καμπανέλλης έκανε σημαντική δουλειά, όπως και ο Μάνος Χατζηδάκης, επειδή άφηνε το προσωπικό του ραδιοφώνου ελεύθερο να κάνει αυτό που πίστευε. Δεν ανήκε στο τότε κυβερνητικό κόμμα, είχε έρωτα και έμπνευση για το ραδιόφωνο. Η Πολιτοπούλου αναφέρει χαρακτηριστικά πως «πάθαινε μικρά εγκεφαλικά» όποτε γινόταν σατιρικό σχόλιο για την κυβέρνηση.³⁰

Η Νέλλα Δουλτσίνου προσλήφθηκε με εξετάσεις σχεδόν ταυτόχρονα με τον Καμπανέλλη στο Τμήμα Λόγου του Δεύτερου Προγράμματος. Θεωρεί εκείνη την περίοδο κοντά του, την «ευτυχέστερη» της καριέρας της, «τη χρυσή εποχή της ραδιοφωνίας». Σύμφωνα με την άποψή της, η προσωπικότητα του Καμπανέλλη έπαιξε σημαντικό ρόλο. Ήταν «δραστήριος και άμεσος, προσανατολισμένος στη δουλειά του, ήρεμος και αποτελεσματικός, δεν ευνοούσε τις κλίκες και δεν ανακατευόταν σε τίποτα έξω από τις δικές του αρμοδιότητες».³¹ Ο Νότης Μαυρουδής, που μπαίνει στο χώρο του ραδιοφώνου το 1982 κάνοντας εκπομπές αρχικά στο Πρώτο και μετά στο Τρίτο Πρόγραμμα,³² θεωρεί τον Καμπανέλλη «αναγεννητή του ραδιοφώνου», εκείνη την εποχή της δεκαετίας του 1980. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης εκδιώχθηκε από τη θέση του από τον ίδιο άνθρωπο που τον έβαλε, καθώς ο Καμπανέλλης «από ένα σημείο και μετά δεν άκουγε ούτε εντολές, ούτε τίποτα. Έκλεινε τα τηλέφωνα στους διάφορους υπουργούς, που ήθελαν να διορίσουν κόσμο, αντιδρούσε στον ξέφρενο ρόλο του Ανδρέα Παπανδρέου».³³

Η έρευνα της Έλενας Καμηλάρη στα αρχεία του Θεατρικού Τμήματος της ΕΡΑ και της Βιβλιοθήκης της ΕΡΤ, για την περίοδο 1952-1966 κατέγραψε τριάντα έξι (36) ραδιοφωνικές διασκευές θεατρικών έργων σημαντικών θεατρικών συγγραφέων, όπως Λόρκα, Μπωμαρσαί, Σαίξπηρ.³⁴ Ο Καμπανέλλης διατύπωσε απλά και ξεκάθαρα την άποψή του για τη ραδιοφωνική διασκευή στη συνομιλία του με την ερευνήτρια παρομοιάζοντας το θεατρικό έργο σαν ένα «οικοδόμημα», που απαρτίζεται από «συγκεκριμένο αριθμό τούβλων», το οποίο κατεδαφίζεται και

²³ Γ' Πρόγραμμα, Δευτέρα 18 Δεκεμβρίου 2000, *Ραδιοτηλεόραση* 1609, σ. 67.

²⁴ Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...», σ. 357.

²⁵ Α' Πρόγραμμα, 16-19 Νοεμβρίου 1987, *Ραδιοτηλεόραση* 926, σ. 40-41.

²⁶ ΕΡΑ 1, «Θεατρική βραδιά», 23 Δεκεμβρίου 1990, *Ραδιοτηλεόραση* 1088, σ. 58.

²⁷ ΕΡΑ 1, «Θεατρική βραδιά», 30 Οκτωβρίου 1994, *Ραδιοτηλεόραση* 1289, σ. 71.

²⁸ Χατζηδάκης, «Ω, άγιε αιθέρα...», σ. 356.

²⁹ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 362.

³⁰ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 355.

³¹ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 368.

³² Χατζηδάκης, *ό.π.*

³³ Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 370.

³⁴ Έλενα Καμηλάρη, «Ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη: τρία παραδείγματα», *Παράβασις* 8 (2008), σ. 128.

χτίζεται εκ νέου, με ισόποσα μεν, αλλά μικρότερα σε μέγεθος τούβλα, δημιουργώντας ένα καινούργιο «οικοδόμημα», το ραδιοφωνικό θεατρικό έργο.³⁵ Αναφέρουμε επιγραμματικά κάποια από αυτά τα έργα, όπως *Οι αστοί* του Μαξιμί Γκόρκι,³⁶ *Στο φως του γκαζιού* του Πάτρικ Χάμιλτον, *Ματωμένος γάμος* του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα –σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου, ραδιοσκηνοθεσία Κάρολου Κουν, και μουσική Μάνου Χατζιδάκι–, *Κάρμεν* του Προσπέρ Μεριμέ – σε μετάφραση Ιάκωβου Καμπανέλλη, ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, μουσική Μίκη Θεοδωράκη.³⁷ Τα δύο τελευταία κυκλοφόρησαν πριν από μερικά χρόνια με το Περιοδικό *Ραδιοτηλεόραση*.

Ένα από τα πρώτα έργα του Καμπανέλλη, που ηχογραφήθηκε για το ραδιόφωνο, είναι *Το πυροτέχνημα* σε ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, το οποίο μεταδόθηκε από το Β' Πρόγραμμα στις 12 Νοεμβρίου 1952.³⁸ Το έργο *Ο χορός πάνω στα στάχυα*, δράμα σε τρεις πράξεις, γραμμένο πριν από το 1948,³⁹ που δυστυχώς δε σώζεται, μεταδόθηκε την Κυριακή 24 Φεβρουαρίου 1957.⁴⁰ Ευτυχώς υπάρχει το δακτυλογραφημένο κείμενο της ηχογράφησης, το οποίο φυλάσσεται στη Διεύθυνση Μουσείου Αρχείου της ΕΡΤ. Ο Πούχνερ για το συγκεκριμένο έργο αναφέρει πως ίσως είναι διασκευή της παραλογής «Τα αγαπημένα αδέρφια και η κακή γυναίκα»,⁴¹ αν και οι κριτικοί της εποχής ανιχνεύουν στοιχεία επίδρασης από τον *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα.⁴² Μερικά άλλα θεατρικά έργα, που ο συγγραφέας διασκεύασε ή έγραψε αποκλειστικά για το ραδιόφωνο είναι: *Οι κουκούγερροι της Θράκης*, ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου,⁴³ *Η καμπάνα και το χελιδόνι*, επίσης σε ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου,⁴⁴ *Η αυλή των θαυμάτων*, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν,⁴⁵ *Οδυσσέα γύρνα σπίτι*, σε ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Κροντηρά.⁴⁶

Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας μεταδίδει σε απευθείας σύνδεση με το Ανοιχτό Θέατρο το έργο *Η τελευταία πράξη* σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, στο πλαίσιο της Παγκόσμιας Ημέρας Θεάτρου τον Μάρτιο του 2001, όπως έχει καθιερωθεί από το 1962 η 27η Μαρτίου. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης επιλέγεται από το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου να γράψει το μήνυμα για την επέτειο, το οποίο διαβάζεται από το Γρηγόρη Βαλτινό:⁴⁷ «Αν, λοιπόν, νομίζω πως το θέατρο δε θα πάψει ποτέ να υπάρχει, είναι γιατί πιστεύω πως ο άνθρωπος δε θα πάψει ποτέ να ζει χωρίς την αγωνία αυτής της αυτογνωσίας... Χωρίς την υπαρξιακή ανάγκη να γίνεται θεατής του εαυτού του και των πράξεών του. Τα ψυχικά συστατικά μας δηλαδή, απ' τα οποία προέκυψε η Τέχνη του Θεάτρου, η οποία αναγεννιέται επί χιλιάδες χρόνια και θα αναγεννιέται, όσο θα υπάρχουν επί γης άνθρωποι – αλλά άνθρωποι όπως εμείς, παιδιά του έρωτα ενός πατέρα και μιας μάνας και όχι προϊόντα επιστημονικών εργαστηρίων».⁴⁸

³⁵ Καμηλάρη, ό.π., σ. 127.

³⁶ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 241.

³⁷ Πούχνερ, ό.π., σ. 242-243.

³⁸ Πούχνερ, ό.π.

³⁹ Πούχνερ, ό.π., σ. 131.

⁴⁰ ΕΙΡ, «Η ώρα της Ελληνικής Σκηνής», *Ραδιοπρόγραμμα* 352, σ. 12.

⁴¹ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 132.

⁴² Πούχνερ, ό.π., σ. 133.

⁴³ Β' Πρόγραμμα, 28 Φεβρουαρίου 1954, *Ραδιοπρόγραμμα* 196, σ. 4.

⁴⁴ Εθνικόν Πρόγραμμα, 17 Απριλίου 1960, *Ραδιοπρόγραμμα* 516, σ. 2.

⁴⁵ Εθνικόν Πρόγραμμα, «Η ώρα της Ελληνικής Σκηνής», 24 Μαΐου 1959, *Ραδιοπρόγραμμα* 469, σ. 2.

⁴⁶ Εθνικόν Πρόγραμμα, «Θέατρο της Τετάρτης», 12 Δεκεμβρίου 1962, *Ραδιοπρόγραμμα* 654, σ. 8.

⁴⁷ [χ.σ.] «Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου, “Πορεύεσθαι κατά τέχνην”», 24 Μαρτίου 2001, *Ραδιοτηλεόραση* 1623, σ. 83.

⁴⁸ <https://www.kambanellis.gr/παγκόσμια-ημέρα-θεάτρου/>

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο ΡΙΚ⁴⁹

Το καλοκαίρι του 1962 φεύγει από το Λονδίνο και πηγαίνει στην Κύπρο· επιστρέφει στην Αθήνα την άνοιξη του 1963.⁵⁰ Ο ίδιος αφηγείται: «βρέθηκα στην Κύπρο για 15 μέρες κι έμεινα μήνες. Άσκησαν οι άνθρωποι της μια γοητεία απάνω μου. Αυτή η γοητεία του τόπου και των ανθρώπων ίσως να μην υπήρχε αν δεν ένιωθα κυριολεκτικά σ' έναν τόπο που τον ένιωσα πάρα πολύ δικό μου. Και λέγοντας πάρα πολύ δικό μου εννοώ έναν τόπο, που μου θύμιζε ό,τι καλύτερο έχουμε όλοι μέσα μας. Μου θύμιζε τη ζωή μου, τη Νάξο, τα παιδικά μου χρόνια, την παιδική μου μυθολογία, και όταν ένας άλλος τόπος, γεωγραφικά άλλος τόπος, ξυπνάει αυτές τις αναμνήσεις, αυτές τις ευαισθησίες, νομίζω ότι αυτό σημαίνει βαθύτερες ψυχικές συγγένειες».⁵¹

Την άνοιξη του 1951 έγιναν οι πρώτες κινήσεις από την τότε αγγλική κυβέρνηση και δημιουργήθηκε η «Κυπριακή Ραδιοφωνική Υπηρεσία». Το 1959 μετονομάζεται σε «Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου». Το Πρώτο Πρόγραμμα έχει εικοσιτετράωρη μετάδοση, είναι το παραδοσιακό κανάλι της Κύπρου, και το περιεχόμενο των εκπομπών του είναι κυρίως πολιτιστικό, αλλά περιλαμβάνει και ειδήσεις, καθώς και σημαντικά θέματα που αφορούν την Κύπρο. Το Δεύτερο Πρόγραμμα είναι πιο πολυφωνικό και έχει πιο κοσμοπολίτικο αέρα. Μεταδίδει μουσικά προγράμματα και εκπομπές που εκφωνούνται στα αγγλικά, τουρκικά και αρμενικά. Το Σεπτέμβριο του 1990 αρχίζει μεταδόσεις το Τρίτο Πρόγραμμα με πιο σύγχρονο ρεπερτόριο σε εικοσιτετράωρη βάση.⁵² Τα πρώτα στοιχεία που έδωσε η έρευνα για τη συνεργασία του Καμπανέλλη με το ΡΙΚ –μία συνεργασία που δυνάμωσε και κατά την περίοδο της θητείας του στα ηνία του ελληνικού ραδιοφώνου– είναι οι εξής μεταδόσεις από το Α' Πρόγραμμα του Ραδιοφώνου: *Αυτός και το παντελόνι του*,⁵³ η *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (πρώτη μετάδοση 30 Ιανουαρίου 1995, επαναλαμβάνεται 27 Μαΐου 2002), *Παραμύθι χωρίς όνομα* (έχουμε την ημερομηνία της επανάληψης, 20 Φεβρουαρίου 2009) στο πλαίσιο της Περιόδου Ελληνικού Θεάτρου.

Από την εν εξελίξει έρευνά μας στο αρχείο του ΡΙΚ προέκυψε ότι το 1963 μεταδόθηκε το ραδιοφωνικό έργο *Έιλος και Αμάνθη*. Σύμφωνα με δημοσίευμα του *Ραδιοπρογράμματος*, που αναφέρεται σε επόμενη μετάδοση του έργου κατά τη διάρκεια του προγράμματος Περιόδος Παγκοσμίου Θεάτρου, πρόκειται για μία «ραδιοφωνική φαντασία».⁵⁴ Επαναλαμβάνεται τα έτη 1985 και 1999. Σύμφωνα με τον αρθρογράφο Κυριάκο Χαραλαμπίδη αποτελεί «λαμπρό δείγμα αυτού του είδους»· πρόκειται για ένα νεαρό ερωτευμένο ζευγάρι, τον Έιλο και την Αμάνθη, «δυο παιδιά της Σιωπής», που θέλησαν να αγαπηθούν όσο οι θεοί. Ο Δίας και η Ήρα εχθρεύονται αυτή την αγάπη. Η ραδιοσκοηνοθεσία είναι του Νίκου Χαραλάμπους και εκφωνούν οι ηθοποιοί Κατερίνα Καραγιάννη, Τάκης Βουτέρης, Δέσποινα Μπεμπεδέλη, Στέλιος Καυκαρίδης, Αδριανή Μαλένη, Αντώνης Κατσαρίδης, Ευτύχιος Πουλαΐδης, Σάντρα Πιλίκα και Άλκηστis Παυλίδου.⁵⁵

⁴⁹ Ευχαριστούμε θερμά τις Φοίβια Σάββα, Προϊστάμενη Αρχείου ΡΙΚ, Κούλα Χριστοδούλου και Άννα Σακκαλή: χωρίς τη βοήθεια τους δε θα είχε πραγματοποιηθεί αυτή η ανακάλυψη. Το ηχητικό αρχείο είναι στο στάδιο της επεξεργασίας, για να αναρτηθεί στην ιστοσελίδα του *Ηρόδοτου*.

⁵⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Χρονολόγιο Ιάκωβου Καμπανέλλη», Ιάκωβος Καμπανέλλης – Άρθουρ Μίλλερ, Δύσκολες νύχτες (πρόγραμμα παράστασης), Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα 2005, σ. 45.

⁵¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Έχουμε πολλά να πάρουμε από την Κύπρο», *Κύπρος νυν και αεί*, Εκδόσεις Ομοσπονδίας Κυπριακών Οργανώσεων Ελλάδας, Λευκωσία, Δεκέμβριος 1990, σ. 151.

⁵² [χ.σ.] «Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου», *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995, σ. 31.

⁵³ Πρώτον Πρόγραμμα, «Περίοδος Ελληνικού Θεάτρου», 30 Σεπτεμβρίου 1968, *Ραδιοπρόγραμμα* 99, σ. 16.

⁵⁴ Πρώτον Πρόγραμμα, «Περίοδος Ελληνικού Θεάτρου», 16 Φεβρουαρίου 1970, *Ραδιοπρόγραμμα* 135, σ. 13.

⁵⁵ Πρώτον Πρόγραμμα, ό.π.

Το ραδιοφωνικό θέατρο σήμερα

Η Carina Pereira αναφέρει σε σχετικό άρθρο της για το ακουστικό θέατρο: «Το ραδιοφωνικό δράμα (ή ηχητικό δράμα, αναπαραγωγή ήχου, ραδιοφωνική αναπαραγωγή, ραδιοφωνικό θέατρο ή ακουστικό θέατρο) είναι μια δραματική, καθαρά ακουστική παράσταση. Χωρίς οπτικό στοιχείο, το ραδιοφωνικό δράμα εξαρτάται από το διάλογο, τη μουσική και τα ηχητικά εφέ, για να βοηθήσει τον ακροατή να φανταστεί τους χαρακτήρες και την ιστορία». Αν και σήμερα μπορεί να φαίνεται κάπως ξεπερασμένη η ακρόαση ραδιοφωνικών δραμάτων, το ραδιόφωνο ήταν, εντούτοις, το μέσο που μετέτρεφε προφορικές ιστορίες σε μια μαγική μορφή ψυχαγωγίας, πριν από την έλευση της τηλεόρασης και του βίντεο.⁵⁶

Καθώς πλέον είναι εφικτό μέσω των νέων τεχνολογιών να δημιουργούνται διαδικτυακές πλατφόρμες και ο θεατής/ακροατής να απολαμβάνει μία συναυλία, ένα θεατρικό αναλόγιο, μία θεατρική παράσταση, ακόμα και σε πραγματικό χρόνο, καθημένας άνετα στην πολυθρόνα του, φορείς όπως η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, το Ελληνικό Φεστιβάλ, το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, καθώς και η Ελληνική Ραδιοφωνία και Τηλεόραση φρόντισαν να κάνουν το καλύτερο δυνατό για την αντιμετώπιση του εγκλεισμού μας λόγω της πανδημίας. Η Στέγη προτείνει ποιητικές συνομιλίες μέσω τηλεφωνικής κλήσης σε συμπαραγωγή με το Théâtre de la Ville, και ο διεθνής διαδικτυακός ραδιοφωνικός σταθμός *Mouvement Radio* μεταδίδει σε εικοσιτετράωρη βάση μουσικές παραγωγές και αφιερώματα της ελληνικής και παγκόσμιας σκηνής. Το Ελληνικό Φεστιβάλ συστήνει τα Radio Plays μέσω της πλατφόρμας Open Plan, τα οποία συνδυάζουν το ραδιοφωνικό θέατρο με την αστυνομική λογοτεχνία και τη μουσική τζαζ. Το ΚΠΙΣΝ δημιούργησε μέσω της ιστοσελίδας του, από τους πρώτους μήνες της πανδημίας, ακουστικές επιλογές, όπως συναυλίες και θεατρικά αναλόγια. Η ΕΡΤ ανάρτησε πρόσκληση για την παραγωγή ραδιοφωνικών θεατρικών έργων, που θα μεταδοθούν μέσω του Δεύτερου και Τρίτου Προγράμματος.

Το Θεσσαλικό Θέατρο μεταδίδει και αυτό Radio Plays. Οι ακροατές απολαμβάνουν το Θανάση Ζέρβα στο έργο *Ο επικήδειος* σε σκηνοθετική επιμέλεια Κυριακής Σπανού, το Μάρτιο του 2021,⁵⁷ ενώ νωρίτερα, τον Ιανουάριο-Φεβρουάριο, η Σπανού μαζί με τους Ηρακλή Τζαφέτα, Παναγιώτη Τόλια και Θάλεια Χαραρά αφηγούνται αποσπάσματα από το έργο *Μαουτχάουζεν*.⁵⁸ Τον Απρίλιο του 2021, η Κυριακή Σπανού σκηνοθετεί τους Χρήστο Κορδελά, Μαρσέλα Λένα, Παναγιώτη Τόλια και Δημήτρη Τσικούρα στο μονόπρακτο *Η γυναίκα και ο Λάθος*.⁵⁹

Τον Απρίλιο του 2022 μεταδίδεται το έργο *Στη χώρα Ίψεν* σε σκηνοθεσία Κατερίνας Πολυχρονοπούλου, ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Βουδικλάρη, με τους ηθοποιούς Γεράσιμο Γενετά, Νίκο Σταματόπουλο, Αυγουστίνο Ρεμούνδο, Ευγενία Αποστόλου, Ευαγγελία Ανδρεαδάκη, Κωνσταντίνo Φάμη, από το Δεύτερο Πρόγραμμα μέσα από την εκπομπή «Άκου! Η παράσταση αρχίζει!». ⁶⁰

Αν και έχουν γραφτεί πριν από πολλά χρόνια υπό διαφορετικές οικονομικο-κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, τα έργα του Καμπανέλλη δεν παύουν να μας μιλούν και σήμερα. Στην Πρώτη Ραδιοφωνική και Διαδικτυακή Συνάντηση Παιδικού και Εφηβικού Θεάτρου, με τη συμμετοχή τριών καλλιτεχνικών οργανισμών από Αυστραλία, Ελλάδα και Κύπρο, στο πλαίσιο της σειράς «Παιδιά και έφηβοι ερμηνεύουν ρόλους μπροστά από ένα μικρόφωνο», οι σπουδαστές του Θεατρικού Εικαστικού Καλλιτεχνικού Κέντρου «Πούπουλο» της Θεσσαλονίκης εκφωνούν

⁵⁶ Pereira, «Radio Drama», ό.π.

⁵⁷ <https://www.thessaliko-theatre.gr/parastaseis/o-epikideios-tou-iakovou-kabanelli/>

⁵⁸ <https://www.thessaliko-theatre.gr/parastaseis/maoutchaouzen-tou-iakovou-kabanelli/>

⁵⁹ <https://www.thessaliko-theatre.gr/parastaseis/i-gynaika-kai-o-lathos-tou-iakovou/>

⁶⁰ <https://www.ert.gr/radiofono/deytero-programma-i-parastasi-archizei-sti-chora-ipsen/>

τη ραδιοφωνική διασκευή του θεατρικού έργου *Η αυλή των θαυμάτων*.⁶¹

Τα χρόνια που ο Καμπανέλλης εργάστηκε πραγματοποιώντας διασκευές ελληνικού και ξένου ρεπερτορίου, τα έργα που έγραψε για ραδιοφωνική παρουσίαση άφησαν το στίγμα τους στο μετέπειτα έργο του δραματουργού, όσον αφορά τη δομή, τη σύνθεση των διαλόγων κτλ. Ενώ ο Μπρεχτ οραματιζόταν ένα ραδιόφωνο, που θα έκανε «τον ακροατή όχι μόνο να ακούει, αλλά και να μιλάει, να εξέρχεται, να προεκτείνεται», ο Καμπανέλλης με «ασκημένη ραδιοφωνική συνείδηση» βοήθησε το ελληνικό ραδιόφωνο να αναγεννηθεί και να προάγει τον πολιτισμό. Από όλα αυτά που αναφέραμε, φαίνεται πως μεγάλο μέρος της δραματουργίας του Καμπανέλλη, που σχετίζεται με τη ραδιοφωνική θεατρική παραγωγή, είναι ανεξερεύνητο, καθώς μέχρι σήμερα, που γράφονται αυτές οι γραμμές, έχει δημοσιευτεί μόνο μία διδακτορική διατριβή για το θέατρο στο ραδιόφωνο.

⁶¹ Η παραγωγή είναι μια σύμπραξη του Δημιουργικού Κέντρου Δράματος και Τεχνών της Ελληνικής Κοινότητας Μεμβούρνης και Βικτώριας (Creative Drama and Arts Centre of the GOCMV), του Θεατρικού Εικαστικού Καλλιτεχνικού Κέντρου «Πούπουλο» στη Θεσσαλονίκη και του Ιδρύματος «Motivation in Arts» στην Πάφο. Αποτελεί μια ραδιοφωνική συνεργασία του Ελληνικού Προγράμματος της Ραδιοφωνίας SBS, του ραδιοσταθμού της EPT3 στην Ελλάδα και του Α' Προγράμματος του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος της Κύπρου. Η επιμέλεια των βίντεο που αναρτήθηκαν στη σελίδα του SBS Greek στο Facebook, ανήκει στον τεχνικό Κώστα Αυλωνίτη από την Ελληνική Κοινότητα Μεμβούρνης, <https://www.sbs.com.au/language/podcast-episode/courtyard-of-miracles>.

Έντεχνη ποίηση και λαϊκό τραγούδι στη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη για τη Γειτονιά των αγγέλων του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΒΑΣΙΛΙΚΗ-ΕΛΕΝΗ ΖΑΡΚΑΔΑΚΗ

Με άξονα τα τραγούδια και την ιστορία του θεατρικού έργου *Η γειτονιά των αγγέλων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, θα προσπαθήσουμε να φωτίσουμε πώς τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της δεκαετίας του '60, όπως το φαινόμενο της αστυφιλίας, το γκρέμισμα των προσφυγικών παραπηγμάτων για τη δημιουργία πολυκατοικιών καθώς και η συγχώνευση των κοινωνικών στρωμάτων, όπου ο «κόσμος της καλής κοινωνίας» συνυπήρχε στο ίδιο συγκρότημα με τους «λαϊκούς ανθρώπους του μεροκάματου», επηρέασαν το ρεμπέτικο-λαϊκό τραγούδι και ώθησαν μεγάλους δημιουργούς, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, στη δημιουργία ενός νέου είδους, του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού», όπου η έντεχνη ποίηση συναντά τις μελωδίες του ρεμπέτικου τραγουδιού, φιλτραρισμένες μέσα από το πρίσμα της ευρωπαϊκής έντεχνης λαϊκής μουσικής.

Από τις δεκαετίες 1910-1930, εξαιτίας της εξέλιξης της μουσικής κουλτούρας της Δύσης, βλέπουμε να φανερώνεται στον ελλαδικό χώρο η ανάγκη για τη δημιουργία μιας μουσικής γλώσσας με εθνικό χαρακτήρα, βασισμένη από τη μια πλευρά στα δημοτικά τραγούδια και τις βυζαντινές ψαλμωδίες και από την άλλη στα τεχνικά μέσα που αναπτύχθηκαν στις Δυτικές χώρες. Βασική επιρροή αποτέλεσε κυρίως η ποίηση των εθνικών μας ποιητών (Παλαμάς, Δροσίνης, Πολέμης, κ.λπ.), τα περιοδικά της εποχής (Νουμάς), το θέατρο (Βασιλικό, Νέα Σκηνή Χρηστομάνου) αλλά και οι εθνικές μουσικές σχολές της Δύσης. Δημιουργείται λοιπόν η Εθνική Μουσική Σχολή με θεμελιωτές της τους: Μανώλη Καλομοίρη, Διονύσιο Λαυράγκα, Γεώργιο Λαμπελέτ, Μάριο Βάρβογλη, Αιμίλιο Ριάδη.¹ Στόχος ήταν η επιστροφή στις ρίζες, μέσα από την ενορχήστρωση των λαϊκών ακουσμάτων σύμφωνα με τους κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής.

Η μικρασιατική καταστροφή του 1922, η νεότερη πολιτική ιστορία του Ελληνισμού και οι διχασμοί σε όλο το εύρος της κοινωνικής ζωής επηρέασαν και τον καλλιτεχνικό χώρο, μετασχηματίζοντας τη μουσική σε ένα εργαλείο πολιτικής διαμάχης. Έντεχνη και παραδοσιακή μουσική, εμπλουτισμένες από το μικρασιατικό τραγούδι, πήραν ταξικό πρόσημο, εμποδίζοντας τη δημιουργική σύνθεση και έχοντας ως αποτέλεσμα να διχαστεί το ελληνικό κοινό. Η Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή δεν κατάφερε να δημιουργήσει μια μακραίωνη παράδοση, όμως κατάφερε να γίνει μοχλός κινητοποίησης και αφορμή δημιουργίας και εξέλιξης για τους συνθέτες των επόμενων γενιών, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, του οποίου η μουσική γραφή αναδύθηκε μέσα από την Εθνική Μουσική Σχολή. Ο Θεοδωράκης επιχειρεί μια πρωτοφανή συνένωση συνδυάζοντας την υστερο-ρομαντική συμφωνική μουσική, τα στερεότυπα της μουσικής για το αρχαίο δράμα, τα ακούσματα της βυζαντινής μουσικής και το λαϊκό και δημοτικό τραγούδι. Αποτέλεσμα αυτής

¹ Νικόλαος Μαλιάρας, *Συνοπτική ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής. Οι εθνικές σχολές, Σημειώσεις Μαθήματος*, Αθήνα 2015, σ. 14-17.

της συνένωσης είναι το λαϊκό ορατόριο με κορυφαίο παράδειγμα το *Άξιον Εστί* (1964).²

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 η δυναμική εμφάνιση του Θεοδωράκη διευρύνει τους ορίζοντες, τις φόρμες και τις τεχνοτροπίες του λαϊκού τραγουδιού εισάγοντας την ποίηση στο λαϊκό τραγούδι αλλά και τη φόρμα του κύκλου των τραγουδιών με τους ερμηνευτές και τους δεξιότεχνες ως σολίστες, που υπηρετούν με την τέχνη τους το συνολικό έργο. Ταυτόχρονα, οι λαϊκές συναυλίες γίνονται μέσο επικοινωνίας με το κοινό αλλά και τρόπος διασκέδασης, εκπαίδευσης και έκφρασής του. Επιχειρεί σύζευξη της συμφωνικής ορχήστρας με λαϊκά όργανα και δημιουργεί νέες φόρμες με βάση τη φωνή, οι οποίες εξελίσσονται σε καλλιτεχνικό κίνημα με μοναδική λαϊκή απήχηση. Ενσωμάτωσε στη μουσική του τη λαϊκή κληρονομιά, το ρεμπέτικο τραγούδι, τις δημοτικές και βυζαντινές μελωδίες με έναν ξεκάθαρο ιδεολογικό στόχο: αυτόν της δημιουργίας μουσικής για τις μάζες, για το λαό.

Κατά τη δεκαετία του '60, κυριαρχεί στη μουσική ζωή της Ελλάδας. Την εποχή αυτή, τα όρια ανάμεσα στη λεγόμενη «σοβαρή» και «ελαφριά» μουσική ή στην υψηλή και στη δημοφιλή τέχνη δεν ήταν ευκρινή. Ο Θεοδωράκης έπαιξε σημαντικό ρόλο προκαλώντας τα όρια αυτά με τις δημιουργίες του, βάζοντας την παράδοση σε δεσπόζουσα θέση στο έργο του, κυρίως στο τραγούδι. Στον Θεοδωράκη αποδίδεται ακόμη η εισαγωγή του όρου «έντεχνο λαϊκό τραγούδι»,³ στο οποίο χρησιμοποιείται δυτική αρμονία και αντίστιξη, καθώς και όργανα της συμφωνικής ορχήστρας, χορωδίες, συμφωνικά σύνολα. Θα λέγαμε πως ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο δυτικοτρόπος, ως προς τη σύνθεση. Με το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» ο Θεοδωράκης κατάφερε να περιγράψει ένα τραγούδι που, από τη μια πλευρά, πληροί όλα τα αισθητικά κριτήρια μιας αυθεντικής έντεχνης μουσικής και, ταυτόχρονα, καταφέρνει να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες. Στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι έχουμε τη σύνδεση της μουσικής με το «σοβαρό» ποιητικό λόγο χρησιμοποιώντας στίχους από έργα Ελλήνων κυρίως, αλλά και ξένων ποιητών, οι οποίοι με αυτόν τον τρόπο έγιναν πιο προσιτοί στο ευρύ κοινό. Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι έφερε τη λόγια ποίηση στα χείλη του λαού. Αυτό το αισθητικό ρεύμα αποτέλεσε μεγάλη τομή στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού και αυθεντική μουσική έκφραση της νεοελληνικής κουλτούρας. Το γεγονός, ότι χρησιμοποίησε ως βάση του το ρεμπέτικο, για να γράψει τραγούδια συνδεδεμένα με την ποίηση των μεγάλων μας ποιητών, οδήγησε στην απαλλαγή του ρεμπέτικου από την έννοια του περιθωριακού τραγουδιού και τη μουσική νομιμοποίησή του.

Σε αυτή τη μεταβατική περίοδο, το αγνοημένο και περιθωριοποιημένο στην ελληνική «έντεχνη» μουσική, λαϊκό όργανο, το μπουζούκι, αναδεικνύεται και βρίσκει την πλήρη καταξίωσή του. Καθιερώθηκε τόσο στη συνείδηση του κόσμου, ώστε συμπαρασύρθηκε και η ανώτερη οικονομικά και κοινωνικά τάξη. Ο Θεοδωράκης καταφέρνει να μεταφέρει το ρεμπέτικο τραγούδι από τα φτωχικά κουτούκια και τα ταβερνάκια, σε μεγάλα κοσμικά κέντρα διασκέδασης και στα σαλόνια. Από τον πολύ στενό κύκλο της φτώχειας και του περιθωρίου, στον κύκλο των ευρύτερων λαϊκών, και όχι μόνο, στρωμάτων. Η μεταφορά αυτή υπογραμμίζεται μέσω του «εξευρωπαϊσμού» των μουσικών κλιμάκων (έχουμε μεγαλύτερη χρήση των *Majore – Minore* έναντι των λαϊκών δρόμων), του ευρωπαϊκού κουρδίσματος του μπουζουκιού έναντι των ανατολίτικων ντουζενιών αλλά και της προσθήκης της τέταρτης (4ης) διπλής χορδής από τον Μανώλη Χιώτη (1953), ώστε να μπορεί να παίζει αρμονικά ακόμη και ακόρντα.

Το μπουζούκι είναι, πια, για τη νεοελληνική λαϊκή μουσική ό,τι η κιθάρα για τα ισπανικά φλαμένκο ή το ακορντεόν για τα παριζιάνικα βαλς. Έγινε γνωστό εκτός Ελλάδας, αγαπήθηκε

² Νίκος Σιδέρης, *Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Επτάλοφος, Αθήνα 2022, σ. 106.

³ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 105.

και ταυτίστηκε με την ελληνική λαϊκή μουσική, ώστε έφτασε να γίνει το σύγχρονο, ελληνικό λαϊκό εθνικό όργανο, αυτό το οποίο μας δίνει μια ξεχωριστή, καινοφανή και ιδιότυπη σφραγίδα. Αυτή η καινοτομία του Θεοδωράκη, που έκανε ξακουστούς στο λαό τους ποιητές μας, βρήκε γόνιμο έδαφος και στο χώρο του θεάτρου. Η ποίηση στο θέατρο είναι, κατά κανόνα, έμμετρος λόγος με συνοδεία οργάνων· με λίγα λόγια, στο θέατρο το ποίημα στιχουργείται και μελοποιείται. Ο θεατρικός συγγραφέας, λοιπόν, αποκτά πολλές ιδιότητες, αφού, συν τοις άλλοις, γίνεται ποιητής και τραγουδοποιός. Αυτό αποτέλεσε κύριο χαρακτηριστικό του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που διακρίνεται ευκρινέστατα και στο έργο του *Η γειτονιά των αγγέλων*.

Το έργο αυτό αποτέλεσε τη μεγάλη στροφή του Καμπανέλλη στο λεγόμενο «μουσικό θέατρο», ο οποίος, ανταποκρινόμενος στη μουσική αναζήτηση του Θεοδωράκη για την εδραίωση μιας μορφής «λαϊκής όπερας»,⁴ γράφει ένα διαφορετικό έργο, η θεματική του οποίου περιστρέφεται γύρω από τον πυρήνα του ερωτικού στοιχείου, συγγενεύοντας με τη σαιξπηρική τραγωδία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, καθώς και με το κινηματογραφικό *West Side Story*. Εδώ, η βασική αυτή ιδέα του παλιού ρομάντζου αντιστρέφεται, μιας και στο επίκεντρο δεν είναι η φτωχή, τίμια κοπέλα, που δεν τη δέχεται η καλή κοινωνία, αλλά η πλούσια που «εισβάλλει» στην «αγγελική» εργατική συνοικία. Βλέπουμε πως εδώ η εργατική τάξη δεν αγιοποιείται, αλλά πολύ περισσότερο, πως, εξαιτίας της καταπίεσης, αναδύεται ένα βαθιά ριζωμένο είδος ρατσισμού. Η υπόθεση αναπτύσσεται σαν μια αλληγορία, με στοιχεία μελοδραματισμού και ονειρικής φαντασίας.

Ο Καμπανέλλης, με το έργο αυτό, ζωντανεύει μέσα από τη μουσική του Θεοδωράκη, τη νεοελληνική κοινωνία του 1960. Από τις προσφυγικές γειτονιές αρχίζουν να δημιουργούνται οι πολυκατοικίες. Τα θεμέλια μιας νέας εποχής τοποθετούνται πάνω στα ερείπια της προηγούμενης, σε αντιπαράθεσεις αλλά και στην ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον. Στο έργο η νέα εποχή δηλώνεται με την αποδοχή της Ξένιας μετά θάνατον στη γειτονιά και με την ένταξή της ανάμεσα στα μέλη της. Το σκηνικό στήνεται με φόντο την αυλή μιας ταβέρνας στη Δραπετσώνα. Τα πάθη, οι έρωτες των απλών ανθρώπων του μεροκάματου, των προσφύγων, αλλά και της εύπορης κοινωνικής τάξης ξετυλίγονται μπροστά στην ταβέρνα με το όνομα «Μυρτιά».⁵

Η γειτονιά των αγγέλων, όμως, δεν είναι έργο νατουραλιστικό. Προχωρεί πέρα από το ρεαλισμό και διακρίνουμε μια αφαιρετική χροιά. Σε αυτό συμβάλλει το στοιχείο του χορού και της μουσικής, που είναι οργανικά δεμένα μαζί του. Οι στίχοι του Καμπανέλλη και η μουσική του Θεοδωράκη στη *Γειτονιά των αγγέλων* μεταβιβάζουν στο κοινό το αίσθημα της λαϊκής, ερωτικής, τραγικής ιστορίας των δυο νέων υπογραμμίζοντας και σχολιάζοντας αυτό τον έρωτα.⁶ Αυτή η σύνδεση του μύθου με τη μουσική του Θεοδωράκη δημιούργησε το ύφος της λαϊκής όπερας, που κυριάρχησε στην Ελλάδα του '60. Όλα τα τραγούδια του έργου έγιναν μεγάλες επιτυχίες, «χιλιοτραγουδήθηκαν» και τραγουδιούνται ακόμη και σήμερα απ' όλους τους Έλληνες. Σε αυτό βοήθησε η γενικότερη στροφή στο χώρο της τέχνης, όπου φόρμες και εικόνες στηρίζονται στην καθημερινή ζωή των λαϊκών στρωμάτων της κοινωνίας, αποτέλεσμα της επιρροής του ιταλικού νεορεαλισμού.

Στους στίχους των ποιημάτων στο έργο αυτό, βλέπουμε πως επικρατούν οι προτρεπτικές εικόνες και το στοιχείο του λυρισμού ειπωμένα από το στόμα των ανθρώπων του μεροκάματου,

⁴ Γιώργος Ανωμερίτης, *Η ποίηση στον θεατρικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μίλητος, Αθήνα 2014, σ. 18.

⁵ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ' (Η γειτονιά των αγγέλων, Η αποικία των τιμωρημένων, Οι δύο σκολές νύχτες του κυρίου Θωμά)*, Κέδρος, Αθήνα 2014, σ. 55-98.

⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 36 (2004-2005), σ. 274.

των λαϊκών ηρώων της «αγγελικής» συνοικίας. Πιο συγκεκριμένα, στο *Μοιρολόι* έχουμε τον προτρεπτικό στίχο «...Όπου 'ναι νιός και δεν πετά με του βοριά τα νέφη, χαράμι πάει του η ζωή κι άδικα τηνε τρέφει...», όπου τον ακολουθεί ο λυρικός στίχος από το «Στρώσε το στρώμα σου για δυο», «...χάθηκα μες στα μάτια σου και στη δική σου μοίρα...».⁷ Την ίδια αντιστιτική σχέση έχουμε και στο *Δόξα τω Θεώ*, όπου από τη ρεαλιστική εικόνα της σκληρής δουλειάς σε δύσκολες καιρικές συνθήκες, τη βροχή και το λιοπύρι, που γίνεται για μια μπουκιά και ένα ποτήρι, περνάμε στο λυρικό στίχο «...παράθυρο για το όνειρο και αυλή για το σεργιάνι...».⁸ Το ίδιο ακριβώς ακολουθείται και στα *Το ψωμί είναι στο τραπέζι* και *Από το παράθυρό σου*, όπου η προτροπή στη μάνα και στην αγαπημένη του, να δώσουν ψωμί και νερό στο Χριστό, συνδέονται με το λυρικό στίχο «...ένα δάκρυ από φεγγάρι, της αυγής ένας καημός...» αλλά ακόμη δηλώνονται και μέσα από μια πληθώρα αντιθετικών σχημάτων, όπως: βροχή στον ήλιο, φωτιά στη βροχή, φωνή στον αγέρα, αγάπη, σιωπή, έρωτας, θάνατος.⁹ Στο έργο βλέπουμε πως η αγάπη δηλώνεται με την πανανθρώπινη έκφρασή της, όπως στους στίχους από *Το ψωμί είναι στο τραπέζι* «Δώσε μάνα του διαβάτη/του Χριστού και του ληστή/ δώσε μάνα να χορτάσει/ δώσ' του αγάπη μου να πιει», αλλά και μέσω μιας πιο προσωπικής έκφρασης, όπως στους στίχους «Σ' αγαπώ μα δε θα 'ρθω/ να σε βρω, γιατί το ξέρω».¹⁰

Ο Θεοδωράκης, στη *Γειτονιά των αγγέλων*, χρησιμοποιεί κυρίως το μοτίβο του χασάπικου, του ρυθμού των 2/4, μετασχηματισμένο και διευρυμένο, επηρεασμένο από τη μουσική άλλων λαών της Βαλκανικής και Ανατολικής Ευρώπης και δημιουργεί το, γνωστό πια σε όλους, χασαποσέρβικο χρησιμοποιώντας *maiore* κλίμακες έναντι των λαϊκών δρόμων. Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι *Το ψωμί είναι στο τραπέζι* είναι γραμμένο στην κλίμακα B *minore* και σε ρυθμό 2/4 (χασαποσέρβικο).¹¹ Η εισαγωγή του κομματιού ξεκινά με τα μπουζούκια να παίζουν με τρίλιες πρίμο – σεγόντο, με τον αρπισμό της κιθάρας, το πιάνο να κρατά το ρυθμό με τη μελωδική του γραμμή μαζί με τα κρουστά και ύστερα μπαίνει η ανδρική φωνή με γυναικεία δίφωνη χορωδία, για να μας οδηγήσει στο κλείσιμο του τραγουδιού.

Στο *Από το παράθυρό σου* χρησιμοποιείται η κλίμακα E *maiore*.¹² Έχουμε μια ελεύθερη εισαγωγή από τα μπουζούκια, που παίζουν πάλι πρίμο – σεγόντο με ντρίλιες, και την κιθάρα να τους υποστηρίζει συγχορδικά. Έπειτα, η κιθάρα κρατά ρυθμό 3/4 και μπαίνει η φωνή του Νίκου Κούρκουλου στο κουπλέ. Τα όργανα συνεχίζουν σε χαμηλότερη ένταση να πλαισιώνουν τον σολίστ μελωδικά και συγχορδικά. Λίγο πριν το ρεφρέν, έχουμε μια μουσική γέφυρα σε ρυθμό 2/4, περνάμε στο ρεφραίν, όπου έχουμε διφωνία, με τη Τζένη Καρέζη να αναλαμβάνει τη βασική μελωδία και το Νίκο Κούρκουλο τα σεγόντα. Επιστρέφουμε α τέμπο, στα 3/4 δηλαδή, αυτή τη φορά με την Καρέζη στο κουπλέ. Ακούγεται ξανά η ίδια μουσική γέφυρα σε 2/4, που μας οδηγεί πάλι στο *refrain* με τις διφωνίες, που οδηγούν στο τέλος του τραγουδιού με ένα μικρό ραλεντάντο. Το *Δόξα τω Θεώ*, ξεκινά με μια εισαγωγή *full orchestra*, με την κιθάρα και τα κρουστά να κρατούν τον ρυθμό των 3/4, που στην ουσία είναι ο παραδοσιακός ρυθμός του τσάμικου και ο οποίος αλλάζει και στη συνέχεια γίνεται Μπαγιά, ρυθμός 2/4 (βραζιλιάνικος

⁷ Ανωμερίτης, *Η ποίηση στον θεατρικό λόγο*, σ. 19· Καμπανέλλης, *Θέατρο, τόμος Θ'*, σ. 39.

⁸ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 46.

⁹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 67, 70.

¹⁰ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 70.

¹¹ Πρωτότυπη παρτιτούρα Μίκη Θεοδωράκη από το ψηφιοποιημένο αρχείο της Μουσικής Βιβλιοθήκης, «Λίλιαν Βουδούρη». [Προσωπικές σημειώσεις της γράφουσας ύστερα από την ακρόαση και την εκτέλεση των κομματιών από τις πρωτότυπες παρτιτούρες, τραγουδιστικά και οργανοπαικτικά με το μουσικό όργανο μπουζούκι].

¹² Στο ίδιο.

ρυθμός, ίδιος χρονικά με το χασαποσέρβικο), σε τόνο D *maiore* και τα μπουζούκια και πάλι να αναλαμβάνουν τη μελωδία σε πρίμο-σεγόντο.¹³ Μπαίνει η ανδρική φωνή του Γιάννη Πουλόπουλου με τα όργανα να τον πλασιώνουν. Το τελευταίο δίστιχο κάθε στροφής επαναλαμβάνεται και στην επανάληψη μπαίνει μικτή χορωδία, που τραγουδά τη δεύτερη φωνή. Το κομμάτι κλείνει με *ritenuto* από τον τραγουδιστή την ορχήστρα και τη χορωδία.

Και τέλος, ας αναφερθούμε στο πιο δημοφιλές τραγούδι του έργου: *Στρώσε το στρώμα σου για δυο*. Στην εισαγωγή έχουμε αργό ρυθμό των 2/4, με σόλο μπουζούκι στην κλίμακα του G *maiore*.¹⁴ Έπειτα, στην επανάληψη της μελωδικής αυτής γραμμής, μπαίνει στο τέμπο η κιθάρα και τα δύο μπουζούκια παίζουντας πρίμο – σεγόντο. Στο πρώτο και στο δεύτερο κουπλέ ακούμε το Νίκο Κούρκουλο με τη συνοδεία της ορχήστρας. Στο ρεφρέν μπαίνει ανδρική δίφωνη χορωδία. Στο τρίτο κουπλέ, έχουμε την ανδρική φωνή να τραγουδά τη μελωδία, όμως στο 2ο μισό, στους στίχους «...ό,τι μαζί σου σκόρπισα γυρνά και το γυρεύω» ακούμε και τη φωνή του Βαγγέλη Σειληνού, που τραγουδά τη δεύτερη φωνή. Το κομμάτι έχει κυκλική μορφή, αφού κλείνει, όπως ξεκίνησε, με το ένα μπουζούκι σε σολιστικό ρόλο να παίζει την εισαγωγή και στην επανάληψη να μπαίνει και το δεύτερο, σε λίγο πιο γρήγορο ρυθμό από αυτόν της αρχής, καταλήγοντας στο κλείσιμο του κομματιού.

Βλέπουμε, λοιπόν, στα τραγούδια αυτά, κυρίως λαϊκούς ρυθμούς σε ευρωπαϊκή κλίμακα, με στίχους λυρικούς, τραγουδημένα από τα χείλη ανθρώπων της φτώχειας και της προσφυγιάς. Με τον τρόπο αυτό, ο απλός άνθρωπος του μεροκάματου καταφέρνει να ταυτιστεί με την ποίηση του Καμπανέλλη και με τη δυτικότροπη μουσική, όπως θα ταυτιζόταν με ένα λαϊκό ή δημοτικό τραγούδι. Μάλιστα, η εισαγωγή του *Στρώσε το στρώμα σου για δυο* έγινε τόσο γνωστή και αγαπητή στον κόσμο, ώστε, έναν χρόνο μετά το 1964, χρησιμοποιήθηκε ως ένα μέρος του Ζορμπά, ο οποίος έγινε ξακουστός παγκοσμίως και βοήθησε στην εξάπλωση του λαϊκού μας τραγουδιού. Αν και το αυθεντικό θεατρικό κείμενο της παράστασης δε διασώζεται και έτσι δεν είμαστε σίγουροι για τη λειτουργία των τραγουδιών μέσα στο έργο, είναι ευκρινές πως σίγουρα υπογραμμίζουν την ερωτική ιστορία των δυο νέων κάνοντας και μικρά μουσικά σχόλια μέσα στη ροή της ιστορίας.

Η σύμπραξη των δυο αυτών μεγάλων καλλιτεχνών μάς έδωσε τραγούδια που τραγουδήθηκαν από τις παλαιότερες και τις νεότερες γενιές σε καιρούς ευημερίας, αλλά και σε καιρούς δύσκολους, όπου κατάφεραν να αντέξουν και να μετουσιωθούν σε μηνύματα ελπίδας. Τραγούδια που έγιναν καθημερινότητα για τους απλούς λαϊκούς ανθρώπους, που καθημερινά αγωνίζονται, για να κερδίσουν το μεροκάματό τους. Μπορεί να μην είχε επιτυχία η παράσταση, όμως κατάφεραν, ώστε, η λαϊκή –με δυτικότροπα στοιχεία– μουσική και η ποίηση των μεγάλων μας ποιητών να ριζώσει βαθιά στην καρδιά του απλού λαού και αυτό αποτέλεσε μια τεράστια συμβολή στον νεότερο πολιτισμό της χώρας μας.

¹³ Στο ίδιο.

¹⁴ Στο ίδιο.

Η δομική λειτουργία της αρχαίας τραγωδίας στο σενάριο του Δράκου του Ιάκωβου Καμπανέλλη

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΟΓΛΟΥ

Στην παρούσα πρόταση θα ερευνήσουμε τη δομική λειτουργία της αρχαίας τραγωδίας στο σενάριο του Δράκου του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο συγγραφέας επιστρατεύει τη δομή και λειτουργία του αρχαίου δράματος, με τα κατά ποσόν και ποιόν μέρη του, για να αναπαραστήσει έναν σύγχρονο αντλήρωα. Ο Καμπανέλλης αποτυπώνει το ανοίκειο της σύγχρονης Ελλάδας, παραδίδει ένα μοιρολόι-κοιμήτο για την αναζήτηση της ταυτότητας, την αποξένωση και τις θλιβερές συνέπειες του εμφυλίου στην Ελλάδα.

Ο δράκος είναι μία σύγχρονη τραγωδία ενός ήρωα, που βιώνει καθημερινά τα αποτελέσματα της πολιτικής και των πολιτικών. Θα συσχετίσουμε τη λειτουργία των προσώπων και των σκηνών του σεναρίου, με αυτή του αρχαίου δράματος. Ο Θωμάς, σε έναν τραγικό μονόλογο, αφηγείται όλη τη ζωή του. Η πραγματική στιγμή ελευθερίας του προκύπτει, όταν λαμβάνει μέρος στο βακχικό τελετουργικό της συμμορίας. Στη σκηνή του καμπαρέ, υπό τον ήχο ενός ζεϊμπέλικου που θυμίζει μοιρολόι, θα δει τον όρκο αίματος που δίνουν οι εγκληματίες, θα χορέψει μαζί τους και θα γιορτάσει την οριστική απώλεια της προηγούμενης του ταυτότητας. Ο Χοντρός, με τρόπο που θυμίζει χοές, αδειάζει στο έδαφος το κρασί. Η Κάρμεν, ως άγγελος αρχαίας τραγωδίας, διηγείται τα τεκταινόμενα της σύλληψης του Δράκου σε ήρωες και κοινό.

Θα ερευνήσουμε τα χορικά μέρη του Δράκου σε σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι, που επιτείνουν την αίσθηση του Χορού του αρχαίου δράματος. Ο ζεϊμπέλικος ρυθμός εκδηλώνει την εσωτερική ένταση του χορευτή, την ήττα, την απελπισία, το παράπονο. Ο μόνος που μπορούσε να συμμετάσχει στον πόνο του, χτυπώντας ταπεινά παλαμάκια, ήταν αυτός που γνώριζε το πρόβλημά του και ήθελε να του συμπαρασταθεί, ο Χορός. Ο ήρωας βγάζει το παλτό του και χορεύει εκστατικά, χωρίς να έχει καμία σχέση με τον άνθρωπο, που έπιανε απορημένος το πρόσωπό του μπροστά στον καθρέφτη στην αρχή της ταινίας. Το τραγικό τέλος του υπαγορεύεται από την αρχή της δι' ελέου και φόβου περαίνουσας κάθαρσης.

Ο Θωμάς ανακαλύπτει, την παραμονή της Πρωτοχρονιάς, ότι μοιάζει εμφανισιακά με ένα διαβόητο εγκληματία, τον Δράκο. Σαστισμένος από την ομοιότητά του αυτή, κινείται προσπαθώντας να αποφύγει τη σύλληψη στους δρόμους της Αθήνας, για να συμμετάσχει, εντέλει, σε μία συμμορία. Η τελευταία σχεδιάζει την κλοπή ενός στύλου από το ναό του Ολυμπίου Διός και την πώλησή του σε Αμερικανούς αγοραστές. Στο τέλος, αποκαλύπτεται η πραγματική του ταυτότητα και δολοφονείται από τη συμμορία. Η δεύτερη ταινία του Κούνδουρου, *Ο δράκος*, ταινία του 1956, ήρθε ξανά στο προσκήνιο το 2010 μετά την αναφορά του συγγραφέα Jonathan Franzen στο μυθιστόρημά του *Freedom*. Η ταινία αποτέλεσε μάλλον αποτυχία, από εμπορική σκοπιά, ενώ λίγοι κριτικοί τη θεώρησαν σημαντική.¹ Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Ραφαηλίδη: «Ο κινηματογράφος μας απέκτησε την πρώτη του ταινία και το 1956 πρέπει να θεωρείται ως η χρονιά του περάσματος από την Προϊστορία στην Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου».

¹ Peter Bradshaw, «Franzen's Freedom Revives Legend of *The Dragon*», εφημ. *The Guardian*, 12 Οκτωβρίου 2011.

φου».² Συχνά, η ταινία διαβάζεται ως μία καταγγελία για την εξάρτηση της μετεμφυλιακής Ελλάδας από ξένες δυνάμεις. Την ερμηνεία αυτή ασπάζεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης: «Από την αρχή *Ο δράκος* ξεκίνησε ως πολιτική ταινία, να 'ναι καλά και το σενάριο του Καμπανέλλη. Βρίσκω ότι το κοινό σημείο του βιβλίου με την ταινία είναι η κριτική της αμερικανικής πολιτικής, τότε και τώρα».³

Ο Καμπανέλλης λέει: «Όταν το θέατρο γίνει ζωή σου, σκέψη σου, μοίρα σου, τα όρια ανάμεσα στον κόσμο της καθημερινής σου ζωής και στον κόσμο που ζουν η Κλυταιμνήστρα, ο Άμλετ, η κυρία Άλβινγκ παύουν να υπάρχουν. Ζεις ταυτόχρονα και μέσα στην ανθρωπότητα αυτή του Θεάτρου και τη νιώθεις το ίδιο υπαρκτή, όσο και την άλλη. [...] Η σχέση σου με τα θεατρικά πρόσωπα δεν είναι λόγια· γίνεται ανθρώπινη σχέση. Αυτή, άλλωστε, η διαρκώς ανανεωμένη ζωντανή σχέση μαζί τους είναι η απόδειξη της αιωνιότητάς τους κι αυτός είναι ο λόγος, που η χρήση καταστάσεων και χαρακτήρων παρμένων από τραγικούς μύθους, μπορεί να κάμει αμέσως οικεία και σαφή στο θεατή τα τωρινά που έχεις να πεις».⁴

Αν εξετάσουμε συνολικά την τριλογία του Καμπανέλλη (*Δείπνος*, *Γράμμα στον Ορέστη*, *Πάροδος Θηβών*), δε θα δυσκολευτούμε να ανακαλύψουμε τους χαρακτήρες του, από την *Ορέστεια* του Αισχύλου, την *Ηλέκτρα*, τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα*, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη.⁵

Ο μύθος διατηρείται, αλλά η πλοκή και το τέλος του κάθε μονόπρακτου εμφανίζουν μια εντελώς ανθρώπινη χροιά και καταλήγουν σε μια ανακατασκευή περισσότερο ειρωνική από αυτή του τραγικού μύθου του 5ου αιώνα.⁶ Ο *Δείπνος* είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τα γεγονότα των τραγωδιών *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*, αποτελεί συνέχεια του έργου *Γράμμα στον Ορέστη*, που διαλέγεται με το μύθο των Ατρείδων. Η *Πάροδος Θηβών*, το τρίτο μονόπρακτο του τρίπτυχου, διαλέγεται με το μύθο των Λαβδακιδών. Ο Καμπανέλλης έχει καταπιαστεί με θέματα από την αρχαιότητα και, στη δεκαετία του '50, με τα έργα *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, που είχαν σατιρική σκόπευση.⁷

Ο τραγικός ήρωας βιώνει τη βίαιη αποκοπή των δεσμών που τον ενώνουν με τον «κόσμο» του, την καθημερινότητά του και, τελικά, με τον ίδιο τον εαυτό του. Η ετερότητα, λοιπόν, έρχεται εκ των έσω: ο άνθρωπος βρίσκεται ξαφνικά αντιμέτωπος με την κατάρρευση των σταθερών του, ενώπιον του ενδεχόμενου ανάδυσης ενός εαυτού που αγνοεί. Εαυτός που δεν ήταν άλλος, παρά ο έχων την επίγνωση της «μοίρας» του θανάτου.⁸ Ο Θωμάς στο *Δράκο* βιώνει την κατάρρευση της προηγούμενης του ταυτότητας και συναντά μια άλλη, που του αποδίδεται και, στη συνέχεια, την υιοθετεί. Η ταυτότητα του Δράκου αποτελεί την «εγγραφή του στο θάνατο» και

² Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-2007)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 137.

³ Λευτέρης Ξανθόπουλος, *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2014, σ. 44.

⁴ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Σημείωμα του συγγραφέα», *Ο δείπνος* (πρόγραμμα παράστασης), Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 1993, σ. 7.

⁵ Θεόδωρος Ξάνθος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο Δείπνος*. Η διακειμενικότητα, οι χαρακτήρες, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο του Καμπανέλλη», <https://www.researchgate.net/Deipnos>, σ. 7.

⁶ Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη, *Ο τόπος του δράματος: Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και 20ού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 57.

⁷ Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο δείπνος* (πρόγραμμα παράστασης), Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 1993, σ. 18.

⁸ Θάλεια Μπουσιοπούλου, «Μια προσέγγιση της έννοιας του τραγικού υπό το φως της θεωρίας του συμβάντος του Alain Badiou και της φιλοσοφίας του Martin Heidegger – εφαρμογή σε δύο θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι», Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Η φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σ. 531.

την υπέρβαση της θνητής του συνθήκης.⁹ Ο Θωμάς, υιοθετώντας την ταυτότητα που του αποδίδεται, γνωρίζει ότι βαδίζει προς το θάνατο, μια πράξη που μοιάζει με θυσία. Στην τελεολογική αυτή θεώρηση των παθών του τραγικού ήρωα, που θέτει ως σκοπό την αποκάλυψη της αλήθειας μέσω της θυσίας, βρίσκουμε την προσέγγιση του τραγικού από το Schelling. Ο Schelling ορίζει την ουσία της τραγωδίας ως «μια πραγματική σύγκρουση ανάμεσα στην ελευθερία του υποκειμένου και την αντικειμενική αναγκαιότητα». Η μάχη αυτή δεν τελειώνει με την ήττα του ενός ή του άλλου, αλλά με την ταυτόχρονη παρουσία και των δύο ως κατακτητών και κατακτημένων, απολύτως αδιαφοροποίητων.¹⁰ Ο ήρωας, όχι εξαιτίας κάποιου εγκλήματος, αλλά λόγω της επισφαλούς θέασης της πραγματικότητας, έρχεται σε σύγκρουση μαζί της και επιλέγει να θυσιάσει τον εαυτό του στο όνομα του απόλυτου. Με τον τρόπο αυτό, το τραγικό αναδεικνύεται ως η διαλεκτική πορεία ένωσης του ανθρώπου με το απόλυτο διαμέσου της θυσίας του.

Το ίδιο το έργο, που αγωνίζεται να συμπεριλάβει τις αντίθετες δυνάμεις και να τις ειρηνεύσει, βαδίζει στα χνάρια του τραγικού. Οι θύτες του Θωμά τον μοιρολογούν και αποτίνουν το σεβαστικό χαιρετισμό τους. Στο τέλος του *Δράκου*, ο Χοντρός, το αντίθετο του Θωμά, που όμως πυρηνικά μοιράζεται την ίδια θλίψη και ευαλωτότητα με το Θωμά, του ζητά συγχώρεση επιδιώκοντας ψυχική ειρήνη. Κατά τον Hegel «σκοπός της Τέχνης είναι να αποκαλύπτει την αλήθεια, να αναπαριστά, με συγκεκριμένο και μορφικό τρόπο, ό,τι ταράσσεται στην ανθρώπινη ψυχή».¹¹ Η αυθεντική αλήθεια, για τον Hegel, είναι το Πνεύμα, το οποίο όμως τείνει αέναα προς την πλησμονή και την ενότητα και άρα προς την εξάλειψη όλων των αντιθέσεων. «Η τέχνη εξελίσσεται μέσα σε αυτή τη σφαίρα, που είναι ύψιστη και που είναι η σφαίρα της ιδέας της διαλλαγής των αντιθέτων».¹²

Ο Ricoeur διακρίνει στην ύπαρξη μια «θλίψη του πεπερασμένου», θλίψη για την ανθρώπινη περατότητα, που πηγάζει από το αίσθημα της «υπαρξιακής μείωσης» που δοκιμάζει ο άνθρωπος βιώνοντας την έλλειψη, το φόβο ή την απογοήτευση, την απώλεια, τη μετάνοια για κάτι που έκανε ή δεν έκανε στο παρελθόν, τη διάχυση ή το ανέκκλητο της διάρκειας.¹³ Η Μπακονικόλα αναφέρει ότι η χαρά της κατάφασης και η θλίψη της περατότητας συνιστούν τον άνθρωπο ως «μεικτό είναι». Ο άνθρωπος είναι μεσολαβητής της πραγματικότητας. Μετεωρίζεται ανάμεσα στην απαίτησή του για ευδαιμονία και στην τυχειότητα του χαρακτήρα και του θανάτου του.¹⁴ Ο Θωμάς γνωρίζει το τραγικό τέλος που επέρχεται, επιλέγει όμως να ζήσει μέσα σε αυτή τη χαρά και αυτή τη θλίψη. Ο θριαμβευτικός χορός του μοιάζει με μοιρολόι. Αποτινάσσει την προηγούμενή του ταυτότητα και αφήνεται σε μια οδυνηρή έκσταση, που προμηνύει και το τέλος του.

Το 1958, η πολιτική φιλόσοφος Χάνα Άρεντ, στο μνημειώδες έργο του εικοστού αιώνα *Η ανθρώπινη κατάσταση*, αναφέρεται στην αριστοτελική μίμηση και τη σχέση της με την Ιστορία, καταλήγοντας: «Το θέατρο είναι πολιτική τέχνη. Μόνο με το θέατρο προάγεται σε τέχνη η πολιτική σφαίρα του ανθρώπινου βίου. Με την ίδια έννοια το θέατρο αποτελεί τη μόνη τέχνη, και αποκλειστικό του θέμα είναι ο άνθρωπος στις σχέσεις του με τους άλλους».¹⁵ Κατά την Άρεντ,

⁹ Μπουσιοπούλου, *ό.π.*

¹⁰ Peter Szondi, *An Essay on the Tragic* (μετ. Paul Fleming), Stanford University Press, Stanford 2002, σ. 9.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Esthétique* (μετ. S. Jankelevitch), τ.1, Flammarion, Paris 1979, σ. 83-84.

¹² Hegel, *ό.π.*, σ. 85.

¹³ Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, Seuil, Paris 1990, σ. 155.

¹⁴ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997, σ. 199.

¹⁵ Hannah Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Γνώση, Αθήνα 1986, σ. 258.

επομένως, το θέατρο αποτελεί καταστατικά μια πολιτική σκηνή, όχι απλώς λόγω του προφανούς επιτελεστικού [performative] στοιχείου, κοινού στο θέατρο και στην πολιτική, αλλά επίσης, επειδή οι διεκδικήσεις και οι σχέσεις των ανθρώπων σε μια κοινότητα είναι το κατεξοχήν πεδίο της πολιτικής. Ο αριστοτελικός ορισμός της πόλεως, επισημαίνει εξίσου την κοινωνική θεμελίωση του πολιτικού και, αντίστροφα, την πολιτική συγκρότηση του κοινωνικού, που αναδεικνύει το θέατρο.¹⁶ Το θέατρο αντανακλά και ταυτόχρονα ασκεί πολιτική: αντικατοπτρίζει τις υπάρχουσες σχέσεις των ανθρώπων και εν δυνάμει συμβάλλει στο να τις μεταβάλλει. Ο Καμπανέλλης κινείται σε αυτές τις αρχές και αποτυπώνει τις κοινωνικές και πολιτικές δυναμικές στην Ελλάδα μετά τον Εμφύλιο.

Ο δράκος θέτει ένα ειρωνικό ερώτημα: πώς μπορεί ένας υπαλληλάκος να γίνει ο Δράκος; Βρισκόμαστε ενώπιον μιας ερώτησης, που, με παρόμοιο τρόπο, τίθεται και από την εγκληματολογική θεωρία της ετικέτας. Συνοπτικά, σύμφωνα με την τελευταία, η εγκληματικότητα δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ως ποιότητα των ατόμων, ως ένα ατομικό χαρακτηριστικό, αλλά ως διαδικασία. Συγκεκριμένα ως μία επικοινωνία ανάμεσα στους μηχανισμούς της δικαιοσύνης, τους πολίτες και τους αποκλίνοντες. Η θεωρία της ετικέτας τονίζει τη σημασία της γλώσσας, των συμβόλων και των προβαλλόμενων ρόλων στη «συγκρότηση» του εγκληματία.¹⁷ Ο στιγματισμός του τελευταίου τον αναγκάζει να υιοθετήσει, εντέλει, την ταυτότητα που του αποδίδεται και να μεταβάλλει τις φιλοδοξίες του και τον κοινωνικό του περίγυρο.¹⁸

Ο στιγματισμός του Θωμά τον αναγκάζει να υιοθετήσει εντέλει την ταυτότητα που του αποδίδεται και καταλήγει να μεταβάλλεται ο ίδιος. Η ειρωνεία στο Δράκο φτάνει στο αποκορύφωμά της. Οι μηχανισμοί της δικαιοσύνης στιγματίσαν το Δράκο, για να προειδοποιήσουν τους πολίτες. Αντ' αυτού δημιούργησαν άθελά τους έναν εγκληματία. Αντίστοιχα, ο Θωμάς βρίσκει στο έγκλημα το νόημα που έλειπε από τη ζωή του και το γιορτάζει στο τελετουργικό της συμμορίας. Λίγο αργότερα, όμως, η πλαστή του ταυτότητα θα καταρρεύσει, η συμμορία θα τον αντιληφθεί και θα «εξεγερθεί». Ο Θωμάς θα μαχαιρωθεί από τους εγκληματίες, μαζί με τους οποίους γιόρταζε την «απελευθέρωσή» του. Ο Χοντρός, ο μόνος που έχει αντίληψη του ειρωνικού τέλους του Θωμά, μονολογεί: «Τι ήθελες και ανακατεύτηκες με τα πίτουρα;», ενώ ο Κούνδουρος χαρίζει στον ελληνικό κινηματογράφο ένα από τα πρώτα του unhappy endings.

Ο υπαλληλάκος έχει αντικαταστήσει τη δική του απουσία συγκροτημένης ταυτότητας, «δανειζόμενος» από το ρόλο του Δράκου. Δε γνωρίζουμε αν ο Δράκος ως άτομο-εγκληματίας υπήρξε. Με άλλα λόγια: δεν έχει σημασία αν υπήρξε ως εγκληματίας. Ίσως άθελά του ο Καμπανέλλης μας εισάγει σε έναν βασικό προβληματισμό της μεταμοντέρνας συνθήκης. Η αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι πιο σημαντική από την πραγματικότητα την ίδια.¹⁹ Ο Αριστοτέλης βλέπει τη μιμητική τέχνη ως ενσωματωμένη σε μια πολιτιστική μήτρα που συνδέει τους δημιουργούς, τους ερμηνευτές και το κοινό των μιμητικών έργων. Ο Morrison αναφέρει: «Η πραγματικότητα έχει γίνει αναπαραστάσιμη: ενώ ο Bentham πίστευε ότι το κοινό θα επισκεπτόταν τις φυλακές, θα έβλεπε μόνο του την πραγματικότητα της τιμωρίας, οι εικόνες

¹⁶ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1252a. 1-7 (μετ. Βασίλης Μοσχόβης), Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1989, σ. 7.

¹⁷ Mike Maguire – Rod Morgan – Robert Reiner, *The Oxford Handbook of Criminology* (5th ed.), Oxford University Press, Oxford 2012, σ. 50.

¹⁸ Wayne Morrison, *Theoretical Criminology from Modernity to Post-Modernism*, Routledge-Cavendish, London 1995, σ. 321.

¹⁹ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey, Princeton University Press, 2002, σ. 156.

της τιμωρίας έρχονται τώρα στον πολίτη μέσω των τεχνολογιών των μέσων ενημέρωσης».²⁰ Το σύμβολο του δράστη είναι πιο σημαντικό από τον ίδιο τον δράστη.

Κατά τον Αριστοτέλη, το «μανθάνειν», η ερμηνεία, γίνεται με την ανάπλαση της εσωτερικής μορφής της πραγματικότητας, την εσωτερική μίμηση. Ο αποδέκτης ανασυγκροτεί και ξαναζεί εσωτερικά αυτό που αναπαρίσταται.²¹ Η αναπαράσταση του Δράκου γίνεται πιο πραγματική από το πραγματικό πρόσωπο του Δράκου. Τα παραπάνω φαίνεται να έχει αντιληφθεί περισσότερο από όλους ο αρχηγός της συμμορίας, ο Χοντρός. Μετά τη σύλληψη του Θωμά, ο Χοντρός, παρηγορώντας τη συμμορία, θα τους ενημερώσει ότι ο Δράκος είναι μόνο «μία φίρμα». Ο Θωμάς, όμως, αφού αφεθεί ελεύθερος από την αστυνομία, θα επιστρέψει στη συμμορία, όπου θα εκφωνήσει, τη νύχτα πριν το έγκλημα, το λόγο του αρχηγού: «Όποιος ξέρει να ζει, πρέπει να ξέρει και να πεθαίνει, παρά να μουντζουρώνει χαρτιά σε μία τράπεζα». Ο Χοντρός τότε του ψιθυρίζει: «Ότι έγινε, έγινε. Τώρα δεν εξουσιάζεις τον εαυτό σου». Ο Χοντρός θα πει χαρακτηριστικά: «Ο Δράκος ούτε πιάστηκε ούτε πιάνεται ούτε θα πιαστεί». Έχει επίγνωση ότι το σύμβολο του Δράκου έχει μεγαλύτερη σημασία από το πρόσωπο. Ο ήρωας έχει εξυψωθεί. Δεν ανήκει πια στον εαυτό του.

Ο δραματικός ήρωας, ο Θωμάς, περιστοιχίζεται συνεχώς από ένα Χορό: ένα πλήθος ανθρώπων βρίσκεται διαρκώς γύρω του και τον συνοδεύει στη μετάβασή του από τη μία ταυτότητα στην άλλη. Ο Συκουτρός αναφέρει ότι η Πάροδος είναι το άσμα με το οποίο εισέρχεται ο Χορός στην ορχήστρα.²² Στο Δράκο, στο 06:00:00 το πρώτο μεγάλο σύνολο ανθρώπων εμφανίζεται, οι κάτοικοι της πόλης, περιεργάζονται το Θωμά και εισάγουν το θέμα της ταυτότητας που αποδίδεται από το κοινωνικό σύνολο. Μιλούν για την ακρίβεια, τον πόλεμο, τις δυσκολίες της ζωής και μας εισάγουν στο θέμα και το ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Η δυσκολία της εποχής είναι αυτή που γεννά την ανάγκη να υπάρχει ο Δράκος.

Μπορούμε να διακρίνουμε το μύθο της κατάβασης στον Κάτω Κόσμο. Ο Θωμάς αναγκάζεται από τον «Επάνω Κόσμο», τον καθημερινό, αυτόν της βιοπάλης από τον οποίο καταδιώκεται, να καταδυθεί στον υπόκοσμο, στον «Κάτω Κόσμο», όπου θα βρει καταφύγιο και αναγνώριση, στο κέντρο διασκέδασης του Χοντρού. Η Κάρμεν τον οδηγεί αρχικά στο ξενοδοχείο «Ο Ουρανός» υπογραμμίζοντας την εγγραφή του ήρωα στο θάνατο. Η νύχτα έρχεται να καλύψει την παρανομία, δημιουργεί ένα πέπλο μυστηρίου. Στο σκοτάδι γίνονται οι συμφωνίες για τα μεγάλα κόλπα. Η νύχτα είναι το αντεστραμμένο είδωλο της μέρας.²³

Το σύνολο ανθρώπων, ο Χορός του «Πάνω Κόσμου», τον καταδιώκει, σε αντίθεση με τους ανθρώπους του υπόκοσμου, έναν άλλο Χορό που τον καλωσορίζει. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την αντίθεση και τη δραματική σύγκρουση των δύο Χορών. Στην πρώτη περίπτωση, την παραμονή Πρωτοχρονιάς στους δρόμους ξεχύνεται ένα μουσικό σύνολο τυφλών, το οποίο παίζει ένα θλιμμένο εμβατήριο και αμέσως μετά, στο καμπαρέ του Χοντρού έχουμε το Χορό του «Κάτω κόσμου» - του υποκόσμου. Ο Κονφερανσιέ τον αναφέρει ως «Ορχήστρα της Ειρήνης», παίζει ένα εύθυμο βαλς και οι θαμώνες χορεύουν στο ρυθμό του.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* μνημονεύει όρους όπως κομμός ή θρήνος κοινός χορού από

²⁰ Morrison, *Theoretical Criminology*, σ. 338-339.

²¹ Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, 1448b-1449a (μετ. Σίμος Μενάρδος – εισ. Ιωάννης Συκουτρός), Εστία, Αθήνα 2000, σ. 57.

²² Αριστοτέλης, *ό.π.*, XII 2-3, 1452b.

²³ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Θεατρικά τοπία της νύχτας», *Η άμμος του χειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008, σ. 338.

σκηνης.²⁴ Στο 1:24:52, ο Χορός των αντρών είναι ξεκάθαρα θρηνητικός. Κόβουν τα χέρια τους και πίνουν ο ένας το αίμα του άλλου, πράξη που μοιάζει με θυσία, κάνουν επίκληση στο Θεό: «Βόηθα Θεέ μου να τελειώσει η δουλειά, έχω το αδερφάκι μου στο Σωτηρία, να πληρώσω το γιατρό». Ο Χοντρός θα πει: «Τι είναι η ζωή, ρε μάνα. Μια κουτσουλιά του σύμπαντος κόσμου. Ασήκωτη η καρδιά μου σήμερα». Ο Χορός των γυναικών χορεύει σε ένα μυσταγωγικό ρυθμό, έρχεται να καταπραΰνει τα ένστικτα των θαμώνων, ανθρώπων που έχουν ταλαιπωρηθεί από τον πόλεμο, τη φτώχεια και την ανέχεια. Ο Χορός, στο 1:02:42 του αποσπάσματος, για 4' θρηνεί, καθώς προετοιμάζεται για το μεγάλο κόλπο που ισοδυναμεί με ενδεχόμενο θάνατο. Ο ζεϊμπέκικος ρυθμός εκδηλώνει την εσωτερική ένταση του χορευτή, την ήττα, την απελπισία, το παράπονο.²⁵ Σε αντίθεση με τον «εκλογικευμένο» κόσμο της νομιμότητας, η πραγματική στιγμή ελευθερίας του Θωμά είναι τη νύχτα πριν το έγκλημα, όταν θα λάβει μέρος στο σχεδόν παγανιστικό «τελετουργικό» της συμμορίας.

Στην εκπληκτική σκηνή στο καμπαρέ, ο Θωμάς, υπό τον ήχο ενός ζεϊμπέκικου, που θυμίζει μοιρολόι, θα δει τον όρκο αίματος που δίνουν οι εγκληματίες, θα ακούσει τις εξομολογήσεις τους πάνω στα βήματα του χορού, θα σηκωθεί και θα χορέψει μαζί τους γιορτάζοντας, στην ουσία, την οριστική απώλεια της προηγούμενής του ταυτότητας. Ο Θωμάς, που βγάζει το παλτό του και χορεύει, δεν έχει καμία σχέση με τον άνθρωπο που έπιανε απορημένος το πρόσωπό του μπροστά στον καθρέφτη, στην αρχή της ταινίας. Η Κάρμεν σε ρόλο αγγελιοφόρου μας πληροφορεί για τον τρόπο, με τον οποίο ο Θωμάς αφήνεται να συλληφθεί από την αστυνομία. Στην αφήγησή της μοιάζει ως ένα δραματικό πρόσωπο, που συγκρούεται με τις αρχές του κράτους, και με ηρωισμό και αξιοπρέπεια οδεύει να αντιμετωπίσει τη μοίρα του. Στο 1:05:57, η Κάρμεν λέει: «Εκείνος πήγαινε ίσια, ήσυχα – ήσυχα. Το μέτωπό του άστραφτε, σαν να μην τον ένοιαζε τίποτα, κατέβηκε τη σκάλα, κοίταξε μια στιγμή τον ουρανό, πέρασε στην αυλή σαν να πήγαινε σε πανηγύρι και ύστερα χάθηκε». Στο 1:06:21 συνεχίζει: «200 αυτοκίνητα μας τον πήραν». Ο ήρωας πια ανήκει στο συλλογικό υποκείμενο του χορού, γίνεται ένας από αυτούς, τον αναγνωρίζει ως κομμάτι του εαυτού του. Ο ήρωας ανήκει στο χορό. Αυτό έχει ενδιαφέρον, γιατί, στη συνέχεια, στη λύση του δράματος, ένας από το χορό θα τον δολοφονήσει και γι' αυτό καταλαβαίνουμε ότι δεν είναι πράξη εκδίκησης, αλλά πράξη απελπισίας, γιατί πάνω σε αυτόν, πάνω στην έννοια του Δράκου και στην πίστη σε αυτόν έχουν στηρίξει ένα σχέδιο ατομικής ελευθερίας.

Ο Αριστοτέλης δίνει στην *Ποιητική* τον ορισμό της αναγνώρισης: Είναι η μεταβολή εξ αγνοίας στη γνώση και επομένως εις αγάπην ή έχθραν των προς ευτυχίαν ή δυστυχίαν προωρισμένων.²⁶ Στο Δράκο, στο 1:30:50, έρχεται ο Αρίστος και αποκαλύπτει στο Χορό την πραγματική ταυτότητα του Θωμά. Αυτή την αποκάλυψη τη θεωρούμε εδώ αναγνώριση του τι δεν είναι ο ήρωας. Δεν είναι ο Δράκος. Ο Χορός θα πει: «Παίζεις με τον καημό μας;». Ένας από αυτούς τον μαχαιρώνει. Η γνώση εδώ οδηγεί στην έχθρα ή μάλλον στην απελπισία. Ο Θωμάς δεν απεκδύεται τον ηρωικό του χαρακτήρα. Αφήνεται να θυσιαστεί. Γνωρίζει ότι αυτό πρέπει να είναι το τέλος του για το καλό του συνόλου. Ο Χοντρός θέλει να τον βοηθήσει. Ο Θωμάς λέει: «Ευχαριστώ. Αφήστε με μόνο. Σε όλη μου τη ζωή απέφευγα το θόρυβο».

Στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης αναφέρει: «Μύθος είναι η σύνθεση των πραγμάτων. Οι ιδανικότεροι τραγικοί μύθοι περιλαμβάνουν περιπέτεια: δραματική μεταβολή από την ευτυχία

²⁴ Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, XII 1452b.

²⁵ Η μουσική της ταινίας είναι έργο του Μάνου Χατζιδάκι. Στη σκηνή στο καμπαρέ ακούμε το «Ο ήλιος έσβησε», που επισιτιάστηκε από το γνωστό τραγούδι της ταινίας «Ιλιός».

²⁶ Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, XI 1-4, 1452a.

στη δυστυχία, είτε το αντίθετο».²⁷ Το στοιχείο της δραματικής μεταβολής της ταυτότητας του ήρωα, κάνει το Θωμά να βρίσκεται σε ένα κατώφλι. Μεταξύ μιας ταυτότητας, που θέλει να αποτάξει και μιας καινούριας, που ενέχει τα πάντα, την απελευθέρωση αλλά και την καταστροφή. Στο μονόλογο του Θωμά, λίγο πριν το σχέδιο, αναγνωρίζουμε την αριστοτελική ρήση, που φανερώνει το ήθος του ήρωα, το λόγο που πράττει, όπως πράττει: ²⁸«Ίσως μερικοί από εμάς να παίρνουν πρώτη φορά μέρος σε μία τέτοια επιχείρηση. Όμως κανείς δεν ξέρει τι μας επιφυλάσσει το αύριο. Όποιος ξέρει να ζει, ξέρει και να πεθαίνει, παρά να μουτζουρώνει χαρτιά σε μία τράπεζα».

Συμπεράσματα

Ο Καμπανέλλης, το 1956, καταφέρνει να αλλάξει μαζί με τον Κούνδουρο την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Truffaut θα πει: «Φιλμ συναρπαστικό, με ποιητική έμπνευση, που φτάνει σε στιγμές αληθινής έκστασης».²⁹ Και το καταφέρνει αποτίνοντας φόρο τιμής στο αρχαίο δράμα και εξυμνώντας την ουσία του. Δίνει ένα νέο νόημα στην έννοια του δραματικού ήρωα, δημιουργώντας έναν αντιήρωα. Μελετά προσεκτικά και επανεφευρίσκει το ρόλο του Χορού και τη συναισθηματική του σχέση με τον ήρωα. Χειρίζεται επιδέξια το μύθο, την περιπέτεια, την αναγνώριση. Ο Κούνδουρος δίνει σάρκα και οστά στο κείμενο του Δράκου και ο Χατζιδάκις αναλαμβάνει, θα λέγαμε, το μέλος, παραδίδοντας τον *Ιλισό* και το *Ο ήλιος έδυσε*. Τα πολλαπλά υποστρώματα, η βαθιά και, με υψηλές καλλιτεχνικές αξιώσεις, ανατομία της μετεμφυλιακής κοινωνίας και το δέσιμο λόγου, μουσικής και φωτογραφίας στο *Δράκο*, τον καθιστούν ταινία - ορόσημο.

Πρώτη φορά στην ελληνική ιστορία, μετά τον Εμφύλιο, ακούστηκε στο ελληνικό σινεμά: «Δεν είναι κρίμα να σκοτωνόμαστε εμείς οι Έλληνες συναμεταξύ μας;» Ο Καμπανέλλης, με το πολιτικό κείμενο του *Δράκου*, θέτει το ζήτημα της εθνικής μας ταυτότητας και με ευαισθησία και ανθρωπιά αφήνει ένα γλυκόπικρο φως να φανεί από τις χαραμάδες του σκοτεινού παρελθόντος μας.

²⁷ Αριστοτέλης, *ό.π.*, XI 1452a.

²⁸ Αριστοτέλης, *ό.π.*

²⁹ Όπως αναφέρεται στο <https://cinedrasi.weebly.com/alpharhochiepsiloniotaomicronn-2016>.

Κατάλογος εισηγητών και εισηγητριών

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, ΟΥΡΑΝΙΑ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, nia_nia@hotmail.com

ΑΝΑΣΤΑΣΟΓΛΟΥ, ΔΕΣΠΟΙΝΑ

Σκηνοθέτις-ηθοποιός, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, danastasoglou@gmail.com

ΑΝΤΩΝΙΟΥ, ΕΛΕΝΗ-ΜΑΡΙΑ

Θεατρολόγος, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, m.eLeniant@gmail.com

ΑΤΤΙΑ, ΜΑΡΙΖΑ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, mariza.at@gmail.com

ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

Διδάκτορας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Πανεπιστημιακός Υπότροφος, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, alexvoutzou@gmail.com

ΔΕΛΑΠΟΡΤΑ, ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Παιδαγωγός θεάτρου, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, katerinadelaporta@hotmail.gr

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ninadim11@yahoo.gr

ΔΟΥΝΙΑ, ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, rdounia@yahoo.gr

ΖΑΡΚΑΔΑΚΗ, ΒΑΣΙΛΙΚΗ-ΕΛΕΝΗ

Θεατρολόγος, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, vasilinazar97@gmail.com

ΚΑΚΑΡΑ, ΓΕΩΡΓΙΑ

Θεατρολόγος, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, georgiacacara@gmail.com

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΥΘΥΜΙΑ

Θεατρολόγος-Θεατροπαιδαγωγός, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, efthkarlou68@gmail.com

ΚΑΡΚΑΝΤΖΟΥ, ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, vkarkantz@phil.uoa.gr

ΚΑΡΠΟΥΖΗ, ΜΑΡΙΑ-ΣΑΡΡΑ

Θεατρολόγος, Σκηνοθέτις, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
mar.karpouzi@gmail.com

ΚΑΤΣΙΩΤΗ, ΗΡΩ

Φιλολόγος, Θεατρολόγος, Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
golfirok@yahoo.gr

ΚΑΤΣΟΥ, ΝΑΤΑΛΙΑ

Συγγραφέας, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
nataliakatsou@gmail.com

ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ifigen.kafetzopoulou@gmail.com

ΚΟΡΩΝΕΛΛΟΥ, ΜΑΡΙΑ

Νηπιαγωγός, Θεατρολόγος, Συγγραφέας, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών
Σπουδών ΕΚΠΑ, e.marykoron@gmail.com

ΛΑΒΡΑΝΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Απόφοιτος Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
al.lavranos@gmail.com

ΜΑΡΑΓΚΟΥ, ΕΥΓΕΝΙΑ

Ηθοποιός, Θεατρολόγος, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
eva_maragr@yahoo.com

ΜΑΡΟΥΓΚΑΣ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Θεατρολόγος, Φιλολόγος, Υποψήφιος διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
konstantinosmarougas@gmail.com

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, knikolopoulou@hotmail.gr

ΝΤΟΥΡΟΥ, ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, magdadourou@yahoo.gr

ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ, ΟΛΙΒΙΑ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, oliviapallikari@gmail.com

ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, ΣΤΕΛΛΑ

Δραματολόγος, Τουρκολόγος, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,
s_papakonstantinou@yahoo.gr 6983329821

ΡΟΥΜΠΑΝΗ, ΕΛΕΝΗ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, elenirou@gmail.com

ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΡΕΑ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, rea.samaro@gmail.com

ΣΑΠΟΥΝΤΖΑΚΗΣ, ΗΛΙΑΣ

Μεταπτυχιακός φοιτητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, iliassapountzakis@gmail.com

ΣΙΑΜΟΥ, ΙΟΥΛΙΑ

Σκηνοθέτις, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, siamou08@yahoo.gr

ΣΙΜΑΤΟΥ, ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ

Θεατρολόγος, Δραματοθεραπεύτρια, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, vsimatou@gmail.com

ΣΟΛΔΑΤΟΥ, ΜΑΡΙΑ-ΕΛΕΝΗ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, maril_noir@hotmail.com

ΣΟΥΜΠΕΡΤ, ΜΑΡΙΑ

Θεατρολόγος, Δραματοθεραπεύτρια, Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, schubertmaria@outlook.com

ΤΑΜΙΩΛΑΚΗ, ΒΑΛΕΝΤΙΝΑ

Υποψήφια διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Σχεδιάστρια φωτισμών, Υποψήφια διδάκτωρ, valentina.tamiolaki@gmail.com

ΤΡΟΜΠΟΥΚΗ, ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Χορογράφος-Θεατρολόγος, Απόφοιτη Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, tr_aggeliki@hotmail.com

ΦΡΑΚΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΥΑ

Ηθοποιός, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, evafraktopp@gmail.com

ΧΑΛΚΙΑΣ, ΘΑΝΑΣΗΣ

Ηθοποιός, Σκηνοθέτης, Θεατρολόγος, Μεταπτυχιακός φοιτητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, thanassischalkias@yahoo.gr

Συγκεντρωτική Βιβλιογραφία

Α. Έργα αναφοράς (Εκδόσεις και μεταφράσεις Καμπανέλλη)

- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Α' (Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας)*, Κέδρος, Αθήνα 1978.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Β' (Το παραμύθι χωρίς όνομα, Βίβα Ασπασία, Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*, Κέδρος, Αθήνα 1979.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Γ' (Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα, Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού, Ο μπαμπάς ο πόλεμος)*, Κέδρος, Αθήνα 1981.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Δ' (Η οδός, Αυτός και το πανταλόνι του, Ο αόρατος θίασος, Ο γορίλας και η Ορτανσία)*, Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Ε' (Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια, Ο δρόμος περνά από μέσα, Ο επικήδειος)*, Κέδρος, Αθήνα 1992.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος ΣΤ' (Γράμμα στον Ορέστη, Ο δείπνος, Πάροδος Θηβών, Στη χώρα Ίψεν, Ο διάλογος, Ποιος ήταν ο κύριος...;, Ο κανείς και οι Κύκλωπες)*, Κέδρος, Αθήνα 1994.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Ζ' (Μια συνάντηση κάπου αλλού, Η τελευταία πράξη, Μια κωμωδία)*, Κέδρος, Αθήνα 1999.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Η' (Το μεγάλο μας τσίρκο, Ο εχθρός λαός)*, Κέδρος, Αθήνα 2010.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο, τόμος Θ' (Η γειτονιά των αγγέλων, Η αποικία των τιμωρημένων, Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά)*, Κέδρος, Αθήνα 2014.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Μαουτχάουζεν*, Κέδρος, Αθήνα 1981.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (σενάριο), Αιγόκερως, Αθήνα 1996.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Άκουσε τη φωνή μου κι έλα. Τραγούδια και ποιήματα* (επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης – Κατερίνα Ι. Καμπανέλλη), Κέδρος, Αθήνα 2020.
- Kambanellis, Yakovos, *Savas baba (Ο μπαμπάς ο πόλεμος, μετ. στα τουρκικά Παναγιώτης Αμπατζής)*, Mitos Boyut Yayinlari, İstanbul 1994.
- Kambanellis, Yakovos, *Harikalar avlusu (Η αυλή των θαυμάτων, μετ. στα τουρκικά Παναγιώτης Αμπατζής)*, Mitos Boyut Yayinlari, İstanbul 2002.

Σημείωση: για μεταφράσεις σε περισσότερες γλώσσες,
βλ. στον επίσημο ιστότοπο Καμπανέλλη,

http://www.kambanellis.gr/metafraseis_apo_to_arxeio_Kambanelli

Β. Ελληνόγλωσση, μεταφρασμένη και ξενόγλωσση βιβλιογραφία

[με μεικτή αλφαβητική σειρά των επιθέτων,
πρώτα το ελληνικό αλφάβητο, έπεται το λατινικό]

- Abulafia, Yaron, *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*, Routledge, New York 2016.
- Adams, Hazard, «Titles, Titling and Entitlement To», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1 (1987).
- Αθανασάτου, Ιωάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatex, Αθήνα 2001.
- Αλεξανδρή, Ιωάννα, *Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2022.
- Αλεξάτος, Γιώργος, *Οι ελλαδέμποροι*, Άπαρσις, Αθήνα 2019.
- Allen, Garth – Allen, Isobel – Dalrymple, Lynn, «Ideology, Practice and Evaluation: developing the effectiveness of Theatre in Education», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 4/1 (1999).
- Αλτουβά, Αλεξία – Διαμαντάκου, Καίτη (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018.
- Αλτουβά, Αλεξία – Σεχοπούλου, Μαρία (επιμ.), *Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot. Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία. Πρακτικά*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017.
- Αναγνωστάκης, Νίκος, «Ιταλικός νεορεαλισμός: χείμαρρος πρωτοφανέρωτης αλήθειας», *Όγδοο*, www.ogdoo.gr, 26 Σεπτεμβρίου 2020, <https://www.ogdoo.gr/apopseis/anagnostakis/>
- Αναστασιάδης, Π. – Ζαράνης, Ν. – Οικονομίδης, Β. – Καλογιαννάκης, Μ. (επιμ.), *Πρακτικά 9ου Πανελληνίου Συνεδρίου με Διεθνή Συμμετοχή, «Τεχνολογίες της Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση»*, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2014 <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/cetpe/159>
- Andersen-Warren, Madeline – Grainger, Roger (επιμ.), *Practical Approaches to Drama-therapy. The Shield of Perseus*, Jessica Kingsley Publishers, London – Philadelphia 2008.
- Anderson, Michael – Carroll, John – Cameron, David (ed.), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London 2009.
- Ανωγειαννάκης, Φοίβος, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 79 (1961).
- Ανωμερίτης, Γιώργος, *Η ποίηση στον θεατρικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μίλητος, Αθήνα 2016.
- Αποστολίδης, Ρένος, «Η ηλικία της νύχτας, η κριτική και η κοινή γνώμη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 50/51 (1959).
- Arendt, Hannah, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, (μετ. Στέφανος Ροζάνης – Γεράσιμος Λυκι-αρδόπουλος), Γνώση, Αθήνα 1986.

- Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής* (μετ. Σίμος Μενάρδος – εισαγ. Ιωάννης Συκουτρής), Εστία, Αθήνα 2000.
- Αριστοτέλης, *Πολιτικά* (μετ. Βασίλης Μοσχόβης), Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1989.
- Αρχάκης, Αργύρης – Τσάκωνα, Βίλλυ, *Ταυτότητες, αφηγήσεις και γλωσσική εκπαίδευση*, Πατάκης, Αθήνα 2010.
- Attardo, Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton De Gruyter, Berlin – New York 2001.
- Αυγερίδης, Εμμανουήλ Α., *Ιστοριοποιώντας το βίωμα. Από την ελληνική Αντίσταση στην ιστορία της (1945-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2019.
- Αυδή, Άβρα – Χατζηγεωργίου, Μελίνα, *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.
- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London – New York 2008.
- Ayuningtyas, Nurulhuda Putri – Inayati, Nurul Latifatu – Abidin, Zaenal, «*Aqidah Akhlak Learning Strategy Using Sway Office Media During the 2021/2022 Covid-19 Pandemic (Study Case: 11th Grade Student of Smk Vocational School Muhammadiyah 3 Surakarta)*», *Proceedings of the International Conference on Islamic and Muhammadiyah Studies (ICIMS 2022)* (Advances in Social Science, Education and Humanities Research Series) 676 (2022) <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220708.028>
- Babinchuk, Tatiana, «*Nikolai Evreinov et la possibilité d'une "théâtrothérapie"*», *Phantasia* 9 (2019), <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>
- Βαγενά, Άννα, *Το θεσσαλικό μου θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα 2006.
- Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του χώρου* (μετ. Ελένη Βέλτσου – Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή), Χατζηνικολής, Αθήνα 1982.
- Badiou, Alain, *Logiques des mondes*, Edition de Seuil, Paris 2006.
- Balme, Christofer, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές* (μετ. Ρωμανός Κοκκινάκης – Βίκυ Λιακοπούλου), Πλέθρον, Αθήνα 2016.
- Βαλούκος Στάθης, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-2007)*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001.
- Βαρβέρης, Γιάννης, *Η κρίση του θεάτρου, Έ. Κείμενα θεατρικής κριτικής 2003-2010*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.
- Βαρίκας, Βάσος, *Κριτική Θεάτρου, Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα 1972.
- Βαροπούλου, Ελένη, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου, 1974-2006* (2 τόμοι), Άγρας, Αθήνα 2009/2011.
- Barthes, Roland, *Μυθολογίες. Μάθημα*, Κέδρος, Αθήνα 1979.
- Βασιλείου, Αρετή – Κυριακός, Κωνσταντίνος – Ρόζη, Λίνα (επιμ.), *Ο θεατρικός κόσμος του Κάρολου Κουν*, Αμολγός, Αθήνα 2022.
- Baudelaire, Charles, *The painter of modern life and other essays*, Phaidon, London, New York 1964.

- Bauman, Zygmunt, *Η Μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Ψυχογιός, Αθήνα 2002.
- Beckett, Samuel, *Κάθαρση και άλλα έργα*, Scripta, Θεσσαλονίκη 2001.
- Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μαρία – Γεωργοπούλου, Βαρβάρα – Καραμάνου, Ιωάννα – Κοτζαμάνη, Μαρίνα – Μπλέσιος, Θανάσης – Τσιάρας, Αστέριος (επιμ.), *Θέατρο και ετερότητα: θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική. Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2017.
- Βελλεροφόντης, Αδάμ, «Ο δεύτερος κι οριστικός θάνατος του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Sane Joker*, sanejoker.info, 4 Απριλίου 2013, <https://sanejoker.info/2013/04/jacobs-ladder3.html>
- Benjamin, Walter, *Κείμενα 1934-1940* (μετ. Γιώργος Γκουζούλης – επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης), Άγρα, Αθήνα 2020
- Bergson, Henri, *Η δημιουργική εξέλιξη* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης – Γιάννης Πρελορέντζος), Πόλις, Αθήνα 2013.
- Βιβιλάκης, Ιωσήφ (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα 2002.
- Boulanger, Jany, «Syllabus: Le mythe du Bon Sauvage», *Cégep du Vieux Montréal*, Montréal 2004, <https://sites.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/bonsauvage.htm>
- Γαρδίκια, Κατερίνα – Δρουμπούκη, Άννα Μαρία – Καραμανωλάκης, Βαγγέλης – Ράπτης, Κώστας (επιμ.), *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015.
- Γερμανού, Μάρω, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, Νήσος, Αθήνα 2007.
- Γεωργακάκη, Κωνσταντίζα, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013.
- Γεωργακάκη, Κωνσταντίζα, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία, Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Αθήνα 2015.
- Γεωργιάδου, Βασιλική, *Η άκρα δεξιά στην Ελλάδα (1965-2018)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2019.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου* (2 τόμοι), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, *Προσωπολατρία, Νόηση*, Αθήνα 2013.
- Γεωργόπουλος, Διονύσης, «Παραμύθι χωρίς όνομα: Η φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας και το 'δισυπόστατο' στη γλώσσα της Δέλτα», *Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας* 10 (2009).
- Γιαννούλη, Μπέττυ – Κουκουναράς-Λιάγκης, Μάριος (επιμ.), *Θέατρο και παραστατικές τέχνες στην Εκπαίδευση: ουτοπία ή αναγκαιότητα;*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2019.
- Γιώτης, Λ. – Μαραβελής, Δ. – Πανταγούτσου, Α. – Γιαννούλη, Ε. (επιμ.), *Η συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης στην ψυχιατρική θεραπευτική*, Ιατρικές Εκδόσεις Βήτα, Αθήνα 2019.
- Γκόβας, Νίκος, *Για ένα δημιουργικό νεανικό θέατρο. Ασκήσεις, παιχνίδια, τεχνικές. Ένα πρακτικό βοήθημα για εμψυχωτές θεατρικών ομάδων και εκπαιδευτικούς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

- Γκουτσιουκώστα, Ζησούλα, *Η Ψηφιακή Αφήγηση (Digital Storytelling) ως διδακτικό εργαλείο στο μάθημα της Λογοτεχνίας*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Σχολή Παιδαγωγική, Τμήμα Παιδαγωγικό Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2020.
- Γληνός, Δημήτρης, *Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο*, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Ρήγας», Αθήνα 1944.
- Γλυτζουρή, Αντώνης – Γεωργιάδη, Κωνσταντίνα, *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο ελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.
- Γουζουάζη, Ιωάννα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη: σε συνεργασία με το Θέατρο Στοά*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994.
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματουργία. Δώδεκα μελετήματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987.
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Από την τραγωδία στο δράμα. Μελέτες συγκριτικής θεατρολογίας*, Συλλογή, Αθήνα 1994.
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Εξάντας, Αθήνα 2002.
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015.
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Θεατρική αγωγή και παιδεία. Διάδραση*, Αθήνα 2017.
- Γραμματάς, Θόδωρος, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», περιοδικό Σύγκριση 5 (2017) <https://doi.org/10.12681/comparison.10697>
- Γραμματάς, Θόδωρος (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021.
- Carnicke, Sharon Marie, *The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1989.
- Chodorow, Nancy J., *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, The University Press of Kentucky, Lexington 1994.
- Colas, Alejandro – Edwards Jason – Levi Jane – Zubaida Sami, *Food, Politics and Society Social Theory and the modern food system*, University of California Press, Berkeley 2018.
- Counihan, Carole – Esterik Van Penny (επιμ.), *Food and Culture: A Reader*, Routledge, New York – London 2013.
- Cox, Murray (επιμ.), *Shakespeare Comes to Broadmoor. The Actors Are Come Hither: The Performance of Tragedy in a Secure Psychiatric Hospital*, Jessica Kingsley Publishers, London – Philadelphia 1992.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα, «Παραμύθι με ονόματα. Μάνος Χατζιδάκις – Ιάκωβος Καμπανέλλης. Μουσικοθεατρικές και μουσικοκινηματογραφικές αναλύσεις», *Οδός Πανός*, τχ. 155 (2012).
- Δαμιανάκος, Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Άγρας, Αθήνα 2012.

- Δελαπόρτας, Μάκης, *Τζένη Καρέζη. Το άρωμα μιας ζωής*, Άγκυρα, Αθήνα 2003.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 7 (1994).
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 2. Χίλια πλατώματα*, (μετ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2017.
- Deni, Ann – Zainal, Zainor Izat, «Padlet as an Educational Tool: Pedagogical Considerations and Lessons Learnt», *Proceedings of the 10th International Conference on Education Technology and Computers (ICETC 2018)*, Association for Computing Machinery, New York 2018, <https://dl.acm.org/doi/proceedings/10.1145/3290511>
- Dent-Brown, Kim – Wang, Michael, «The Mechanism of Storymaking: A Grounded Theory study of the 6-Part Story Method», *The Arts in Psychotherapy* 33 (2006).
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος – Σπυριδάκης, Μάνος (επιμ.), *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Derrida, Jacques, «Speculations. On Freud», *Oxford Literary Review* 3/2 (1978).
- Derrida, Jacques, *Points de suspension*, Galilée, Παρίσι 1992.
- Derrida, Jacques, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York 2008.
- Derrida, Jacques, *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, Chicago 2013.
- Deutscher, Penelope, *Ντερριντά* (μετ. Ιωάννα Ναούμ), Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Δημάδης, Κωνσταντίνος Α. (επιμ.), *Πρακτικά 4^{ου} Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)»*, τ. Α', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011.
- Δημητρίου, Σωτήρης, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Σαββάλας, Αθήνα 2011.
- Δημητρούλια, Τιτίκα, «Μαουτχάουζεν: Ένα εξέχον δείγμα της παγκόσμιας στρατοπεδικής λογοτεχνίας. Μια πρώτη προσέγγιση», *Νέα Παιδεία* 124 (2007).
- Διαμαντάκου, Καίτη, «Ο χώρος μιας τριλογίας. Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας», *Δρώμενα*, τχ. 14 (1995).
- Διαμαντάκου, Καίτη, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Dostoyevsky, Fyodor, *Notes From Underground*, Penguin Books, Λονδίνο 1972.
- Δρούλια, Λουκία (επιμ.), *Ο ελληνικός τύπος, 1784 έως σήμερα. Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2005.
- Dyer, Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations*, Routledge, London – New York 1993.
- Eagleton, Terry, *Χιούμορ* (μετ. Γιώργος Μπαρουξής), Πεδίο, Αθήνα 2021.
- Elam, Keir, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

- Ελεφάντης, Άγγελος, *Μας πήραν την Αθήνα... Ξαναδιαβάζοντας μερικά σημεία της Ιστορίας 1941-1950*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.
- Eliade, Mircea, *Το ιερό και το βέβηλο* (μετ. Νίκος Δεληβοριάς), Αρσενίδης, Αθήνα 2002.
- Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου, Ράνια, *Δραματοθεραπεία – Μουσικοθεραπεία, Η επέμβαση της τέχνης στην ψυχοθεραπεία: θεωρία, ασκήσεις, εφαρμογές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Evreinoff, Nikolai, *The Theatre in Life*, George G. Harrap & Company Ltd, London 1927.
- Evreinov, Nikolai, *Theater As Life. Five modern plays*, Ardis Publishers, New York 2012.
- Ζωγράφου, Λιλή, *Σύγχρονός μας ο Κάφκα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993.
- Fanouraki, Clio, «E-Antigone Through Drama Education With The Use Of Digital Technologies», *Parabasis* 15/1 (2017).
- Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater*, Indiana University Press, Bloomington 1992.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση* (μετ. Νατάσα Σιουζούλη), Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London – New York 2014.
- Fischlin, Daniel – Fortier Mark (επιμ.), *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*, Routledge, London – New York 2000.
- Fleming, Robert Bruce, *The Influence of Nikolai Evreinov in the Early Theatrical Works of Samuel Beckett*, Oklahoma State University, Oklahoma 1988.
- Freud, Sigmund, *Πέντε διαλέξεις για την ψυχανάλυση*, Αβραάμ, Αθήνα [χ.χ.].
- Freud, Sigmund, «Fetishism», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, τ. 21, Hogarth and Institute of Psychoanalysis, Λονδίνο 1950.
- Freud, Sigmund, *Το Εγώ και το Αυτό*, Πλέθρον, Αθήνα 2008.
- Freud, Sigmund, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, Πλέθρον, Αθήνα 2014.
- Freud, Sigmund, *Η ερμηνεία των ονείρων*, Πλέθρον, Αθήνα 2021.
- Frye, Northrop, *Η ανατομία της κριτικής*, Gutenberg, Αθήνα 1996.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- Genette, Gérard, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα* (μετ. Μπάμπης Λυκούδης), Πατάκης, Αθήνα 2007.
- Goffman, Erving, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (μετ. Μαρία Γκόφρα), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.
- Grenfell, Michael (επιμ.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts*, Acumen, Λονδίνο 2008.
- Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, New Jersey, Princeton University Press, 2002.

- Heidegger, Martin, *Η έννοια του χρόνου* (μετ. Δημήτρης Υφαντής), Ροές, Αθήνα 2009.
- Highet, Gilbert, *Η κλασική παράδοση: Οι ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1998.
- Hildebrand, Olle, «Pirandello's Theater and the Influence of Nicolai Evreinov», *Italica* 60/2 (1983).
- Hill, John – Church-Gibson, Pamela (επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- Holmes, Paul – Karp, Marcia – Watson, Michael, *Psychodrama Since Moreno. Innovations in Theory and Practice*, Routledge, London 1994.
- Holquist, Michael, «Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship», *PMLA* 109/1 (1994).
- Hutcheon, Linda, «The Complex Functions of Irony», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2 (1992).
- Θαλασσινός, Φώτης, «Η καφκική ατμόσφαιρα», *Οδός Πανός*, τχ. 195 (2022).
- Θανάσουλα, Χριστίνα, *Θεατρικός φωτισμός: Ζωγραφίζοντας επί σκηνής στις τέσσερις διαστάσεις*, Creative Lighting, Αθήνα 2021.
- Θεοδωράτου, Κατερίνα, «Η γυναίκα ως ερωτικό αντικείμενο-υποκείμενο σε τρία αδημοσίευτα πρωτόλεια του Ι. Καμπανέλλη: Άνθρωποι και ημέρες, Κρυφός ήλιος και Χορός πάνω στα στάχια», *Μανδραγόρας*, www.mandragoras.gr, 4 Νοεμβρίου 2018, <https://mandragoras.gr/13138>
- Θρύλος, Άλκης, *Το ελληνικό θέατρο* (12 τόμοι), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981.
- Ishaghpour, Youssef, *Το σινεμά. Μια ανάπτυξη για κατανόηση. Μια μελέτη για στοχασμό*, Τραυλός, Αθήνα 1997.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης, «Τα παιδιά της Μαριέττας Ριάλδη. Το πρώτο(;) θέατρο-ντοκουμέντο του ελληνικού θεάτρου», *Παράβασις* 13/2 (2015).
- Ιωαννίδου, Αλεξάνδρα, «Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνοφ: Μια σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας», *The Athens Review of Books*, τχ. 64 (2015).
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London 1983.
- Jankelevitch, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.
- Jennings, Sue (ed.), *Dramatherapy. Theory and Practice* 2, Routledge, London – New York 1992.
- Jennings, Sue – Cattanch, Ann – Mitchel, Steve – Chesner, Anna – Meldrum, Brenda, *The handbook of dramatherapy*, Routledge, London 1994.
- Jensen, Ejner J., «Comedy and the Human Community», *The Centennial Review* 40/3 (1996).

- Johnson, David Read, «The theory and technique of transformations in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 18/4 (1991).
- Jones, Phil, *Δραματοθεραπεία, Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας* (επιμ. Στέλιος Κρασσανάκης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- Jones, Phil, *Δραματοθεραπεία. Θεωρία, πρακτική και έρευνα* (μετ. Αναστασία Καρατζή – επιμ. Στέλιος Κρασσανάκης), Πεδίο, Αθήνα 2021.
- Καζάκος, Κώστας, *Το χρονικό μιας παράστασης*, ανέκδοτο χειρόγραφο.
- Καζάκος, Κώστας, *Διαπορώ και εξίσταμαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- Καιροφύλας, Γιάννης, *Η Αθήνα στη δεκαετία του '60*, Φιλιππότης, Αθήνα 1997.
- Καλαϊτζή, Γλυκερία (επιμ.), *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Θεατρικά Τετράδια* 25, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1993.
- Καμηλάρη, Έλενα, «Ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη: τρία παραδείγματα», *Παράβασις* 8 (2008).
- Καμηλάρη, Έλενα, «Η λειτουργία της φωνής στο ραδιοφωνικό θέατρο: οι θεατρικές διασκευές του ΕΙΡ (1953-1967)», *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Ergo, Αθήνα 2011.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Το θέατρο παραμένει η πιο ελεύθερη φωνή», *Θέατρο* 51-52, Περίοδος Β' Τόμος Θ', (Μάης - Αύγουστος 1976).
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Έχουμε πολλά να πάρουμε από την Κύπρο», *Κύπρος νυν και αεί*, Εκδόσεις Ομοσπονδίας Κυπριακών Οργανώσεων Ελλάδας, Λευκωσία 1990.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου», 27 Μαρτίου 2001, https://www.kambanellis.gr/pagkosmia_hmera_theatrou
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Το Θέατρο είναι ένα “μεγαλοφυές ψεύδος” που μας ανεβάζει ψηλά για να συναντήσουμε τον καλύτερό μας εαυτό», *Παιδεύω, δικτυακός τόπος ποιικίλης ύλης για τη στήριξη παιδιών, γονέων και δασκάλων*, 19 Δεκεμβρίου 2010 <https://www.paidevo.gr/teachers/?p=966>
- Κανατσούλη, Μένη Δ., *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου στην παιδική λογοτεχνία*, Έκφραση, Αθήνα 1995.
- Καραγάτσης, Μ., *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999.
- Καραλή, Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιодικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- Karalis, Vrasidas, *Realism in Greek Cinema*, I. B. Tauris, London – New York 2016.
- Karalis, Vrasidas, «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα. Μερικά μεθοδολογικά ζητήματα», *A Journal for Greek Letters. Pages on Greek Cinema* 19 (2018).
- Καραμήτρου, Κατερίνα, *Η καλλιέργεια της κιναισθητικής νοημοσύνης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010.
- Καρέζη, Τζένη, *Τετράδια ζωής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.
- Καρπουζά, Άννα, *Ο Εθνικισμός στην τέχνη στην Ευρώπη και στην Ελλάδα κατά τη μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα (1870-1920): Η περίπτωση της Ελληνι-*

κής Εθνικής Μουσικής Σχολής, Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σχολή Κοινωνικών Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2017.

- Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας* (μετ. Σωτήρης Χαλικιάς, Γιούλη Σπαντιδάκη, Κώστας Σπαντιδάκης), Κέδρος, Αθήνα 1978.
- Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Τα σταυροδρόμια του λαβύρινθου* (μετ. Ζήσης Σαρίκας), Ύψιλον, Αθήνα 1999.
- Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Πεπραγμένα και πρακτέα* (μετ. Κώστας Σπαντιδάκης), Ύψιλον, Αθήνα 2019.
- Κατσορίδας, Δημήτρης, *Το ρεμπέτικο στην τέχνη*, Red Marks, Αθήνα 2022.
- Kafka, Franz, *Στη σωφρονιστική αποικία* (μετ. Βασίλης Τσαλής), Κίχλη, Αθήνα 2017.
- Κάφκα Φραντς, *Στην αποικία των τιμωρημένων* (μετ. Αντώνης Μπίκος), Γράμματα, Αθήνα 2006.
- Kedem Tahar, Efrat – Kellermann, Peter Felix, «Psychodrama and dramatherapy: a comparison», *The Arts in Psychotherapy* 23/1 (1996).
- Κιουρτσάκης, Γιάννης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα 2016.
- Κλειαμάκη, Όλγα – Ζώντου, Ελένη (επιμ.), *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα, Τετράδια Επικοινωνίας*, τ. 6, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2006.
- Κονιόρδος, Σωκράτης Μ. (επιμ.), *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, Gutenberg, Αθήνα 2010.
- Κονομάρα, Λίλα, «Οι αυλές των θαυμάτων», *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, [χ.χ.], https://www.oanagnostis.gr/oi_avles_twn_thavmatwn_konomara_lila/
- Κοντογιώργη, Αναστασία, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου (1930-1960)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000.
- Κουν, Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1987.
- Κουρετζής, Λάκης, *Το θεατρικό παιχνίδι (Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010.
- Κουτσιλαίου, Ελένη (επιμ.), *Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο* (επετειακή έκδοση), Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Πειραιάς 2018.
- Λαδογιάννη-Τζούφη, Γεωργία, *Ο τόπος του δράματος. Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και 20ού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011.
- Λαδογιάννη, Γεωργία, «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη μια περιδιάβαση και μια ανάγνωση του τρίπτυχου *Ο Δείπνος*», Δωδώνη. Φιλολογία. Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 34 (2005).
- Lakidou, Ilia, «Theatrical Satire and Dictatorship: The Case of the “Elefthero Theatro” and the Show ...και συ χτενίζεσαι, Summer 1973», *Parabasis* 16/1 (2018).
- Landy, Robert. J., «The Use of Distancing in Drama Therapy», *The Arts in Psychotherapy* 10/3 (1983).

- Landy, Robert J., «The Concept of Role in Drama Therapy», *The Arts in Psychotherapy* 17/3 (1990).
- Landy, Robert J., *Προσωπικότητα και προσωπείο. Ο ρόλος στο δράμα, τη θεραπεία και την καθημερινότητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- Levinas, Emmanuel, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009.
- Liapis, Vayos, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*: Heterotopia, Intertextuality and Metatheater in a Modern Tragic Trilogy», *Γράμμα/Gramma: Journal of Theory and Criticism* 22 (2014).
- Λίτσιου, Βούλα (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*, Επιστημονικό Συνέδριο Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014.
- Maguire, Mike – Morgan, Rod – Reiner, Robert, *The Oxford Handbook of Criminology* (5th ed.), Oxford University Press, Oxford 2012.
- Μακρής, Σόλων, «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 1152 (1975).
- Malik, Aqdas – Heyman-Schrum, Cassandra – Johri, Aditya, «Use of Twitter Across Educational Settings: A Review of the Literature», *International Journal of Educational Technology in Higher Education* 16 (2019), <https://doi.org/10.1186/s41239-019-0166>
- Maltby, Richard, *Hollywood cinema*, Wiley-Blackwell, London 2003.
- Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.), *Εβδομήντα χρόνια ελληνική ραδιοφωνία*, ΕΡΤ, Αθήνα 2008.
- Μαράκα, Λίλα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Σύγκριση* 5 (1993).
- Marx, Karl, *Το κεφάλαιο. Κριτική της πολιτικής οικονομίας. Το προτσές παραγωγής του κεφαλαίου. τ. Α' (μετ. Παναγιώτης Μαυρομάτης)*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012.
- Μαυριχίου, Φωφώ, *Πάνος Αραβαντινός*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- Mazlish, Bruce, *A New Science, The Breakdown of Connections and the Birth of Sociology*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- McCandless, Stanley, *A Method of Lighting the Stage*, Echo Point Books and Media, Brattleboro 2020 ⁽¹⁹³²⁾.
- Morrison, Wayne, *Theoretical Criminology from Modernity to Post-Modernism*, Routledge-Cavendish, London 1995.
- Μουζούρη, Στέλλα-Μαρίνα, *Αφήγηση και θέατρο. Μία αφηγηματολογική προσέγγιση στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Λευκωσία 2017.
- Μουρ, Σόνια, *Το σύστημα Στανισλάβσκι, η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*, (μετ. Ανδρέας Τσάκας), Παρασκήνιο, Αθήνα 2012.

- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά, «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα*, τχ. 14 (1995).
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά, *Κανόνες και Εξαιρέσεις: Κείμενα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- Μπακονικόλα, Χαρά, *Σε μείζονα και ελάσσονα. Μελετήματα για το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2019.
- Μπαλαχούτης, Κώστας, «Ιστορία του λαϊκού τραγουδιού», *Μουσικές Διαδρομές*, www.mousikes-diadromes.gr, [χ.χ.], <https://www.mousikes-diadromes.gr/istoria-laikou>
- Μπαχτίν, Μιχαήλ, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μετ. Πινακούλας Γιώργος – επιμ. Ξιφαρά Φωτεινή), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.
- Μπλέσιος, Αθανάσιος Γ., *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Μπλέσιος, Αθανάσιος, «Ποίηση και ζωή στην Ηλικία της νύχτας του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Φιλολογική*, τχ. 124 (2013).
- Μπουσούνη, Ηρώ, «Ο Κώστας Καζάκος μας μιλάει για το Μεγάλο μας Τσίρκο», *Umano*, umano.gr, 13/6/2018, <https://umano.gr/kostas-kazakos-to-megalo-mas-tsirko/>
- Μπρουκ, Πίτερ, *Ο άδειος χώρος* (μετ. Μαρία Πασχαλίδου), Κοάιν, Αθήνα 2016.
- Mulvey, Laura, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 2005.
- Murray, Nicholas, *Κάφκα* (μετ. Ξεν. Κομνηνός – Αλέξ. Κυπριώτης), Ίνδικτος, Αθήνα 2005.
- Naccarato, Peter – LeBesco, Kathleen, *Culinary Capital*, Berg, London 2012.
- Nef, Karl, *Ιστορία της μουσικής* (μετ. Φοίβος Ανωγειανάκης), Βότσης, Αθήνα 1985.
- Newman, Tanya, «Creating the Role: How Dramatherapy Can Assist in Re/Creating an Identity with Recovering Addicts», *Dramatherapy* 38/2-3 (2017).
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2017.
- Ntellis, Achilleas, «Στρατηγικές διαμόρφωσης ενός (άλλου) κανόνα: Στέλλα vs Το τελευταίο φέμα», *A Journal for Greek Letters. Pages on Greek Cinema* 19 (2018).
- Ντετί, Μισέλ, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Φρόυντ* (μετ. Σοφία Λεωνίδα), Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- Ντιντερό, Ντενί, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό* (μετ. Αιμίλιος Βέζης), Πόλις, Αθήνα 2012.
- Ξανθόπουλος, Λευτέρης (επιμ.), *Οι τέσσερις εποχές του Νίκου Κούνδουρου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2014.
- Ξάνθος, Θεόδωρος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ο Δείπνος. Η διακειμενικότητα, οι χαρακτηριστές, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο του Καμπανέλλη», https://www.researchgate.net/publication/Kampanelles_O_Deipnos

- Odendahl-James, Jules, «A History of U.S. Documentary Theatre in Three Stages», *American Theatre*, www.americantheatre.org, 22 Αυγούστου 2017, <https://www.americantheatre.org/2017/08/22/a-history-of-u-s-documentary-theatre>
- Οικονόμου, Γεωργία, «Πρωτοφάλη-Παπαγεωργίου: “Κάνουν επί σκηνής ό,τι στρεβλό και χυδαίο. Μα, αυτό το θέατρο δεν έχει όραμα”», *News 24/7*, www.news247.gr, 9 Ιουνίου 2022, <https://www.news247.gr/protopsalti-papageorgioly>
- Παγκουρέλης, Βάιος, «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση. Δοκιμή μίας “προσέγγισης” των καταστάσεων και των τάσεων του σημερινού ελληνικού θεατρικού έργου», *Διαβάζω*, τχ. 89 (1984).
- Παγκουρέλης, Βάιος, «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», *Δρώμενα* 14 (1995).
- Παναγόπουλος, Κώστας, «Το αστικό λαϊκό τραγούδι», *Music Heaven*, www.musicheaven.gr, 9 Ιουλίου 2012, <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file>
- Πανούσης, Θανάσης, *Ο δάσκαλος Γιάννης Β. Πανούσης στην Εθνική Αντίσταση*, [χ.ε.], Αθήνα 1993.
- Παπαδόπουλος, Παναγιώτης, *Πλάγιοι τρόποι: Η έννοια της ανάμνησης στον Φρόιντ*, Principia, Έδεσσα 2012.
- Παπαδόπουλος, Σίμος, *Παιδαγωγική του θεάτρου*, [χ.ε.], Αθήνα 2010.
- Πατσαλίδης, Σάββας, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.
- Πατσαλίδης, Σάββας, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.
- Πατσαλίδης, Σάββας, *Θέατρο και Θεωρία: (Περί) υποκειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.
- Pendzik, Suzana, «The theatre stage and the sacred space: a comparison», *The Arts in Psychotherapy* 1 (1994).
- Pendzik, Suzana, «On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy», *The Arts in Psychotherapy* 33 (2006).
- Pereira, Carina, «Radio Drama: Then and Now», *Book Riot*, bookriot.com, 23 Απριλίου 2020, <https://bookriot.com/history-of-the-radio-drama/>
- Πετράκου, Κυριακή, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δίαιλος, Αθήνα 2004.
- Πετράκου, Κυριακή, *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Πετράκου, Κυριακή, *Η εικόνα της γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο. Από το Κρητικό θέατρο έως σήμερα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021.
- Πετρούνια, Χαρά (επιμ.), *Έκδοση πολύτιμης ύλης, 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Πετσίνη, Πηνελόπη – Χριστόπουλος, Δημήτρης (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018.
- Πετσίνη, Πηνελόπη (επιμ.), «Φάκελος: Η τέχνη στον γύφο. Η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματαρχών», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 153-154 (2021).

- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000.
- Πεφάνης, Π. Γιώργος. «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών έργων: ο μοντέρνος Καμπανέλλης», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 33 (2000-2001).
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Επί σκηνής. Κριτική θεάτρου (1994-2004)*, Ergo, Αθήνα 2004.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 36 (2004-2005).
- Πεφάνης, Γιώργος Π., «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο Κρυφός Ήλιος του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις* 6 (2005).
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, Αθήνα 2005.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., «Χρονολόγιο Ιάκωβου Καμπανέλλη», πρόγραμμα παράστασης *Δύσκολες νύχτες, Ιάκωβος Καμπανέλλης – Άρθουρ Μίλλερ, Θέατρο Εξαρχείων*, Αθήνα 2005.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου. Δοκίμια και άρθρα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», <https://www.goethe.de>, Goethe Institut Athen, Αθήνα 2011.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα, Παπαζήσης 2012.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Θεατρικά Bestiaria: Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωϊκότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. (επιμ.), *Η φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019.
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Οι Μυκήνες δεν ήταν το παν. Καμπανελλικά ανάλεκτα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2022.
- Πίγκου-Ρεπούση, Μ., *Εκπαιδευτικό δράμα: από το θέατρο στην εκπαίδευση. Θεωρητική χαρτογράφηση πεδίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2019.

- Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, MIET, Αθήνα 2015.
- Πολυμενοπούλου, Αικατερίνη, *Η μουσική κίνηση στην Αθήνα κατά την εποχή της μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής μέσα απο τον καθημερινό τύπο: παραστασιολογία – ρεπερτόριο – κοινωνικός ρόλος*, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2018.
- Portelli, Alessandro, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories*, State University of New York Press, Albany 1991.
- Ποταμιάνος, Ιάκωβος, *Τέχνη και φως: ζωγραφική, γλυπτική, θέατρο, αρχιτεκτονική*, Αντιύλη, Θεσσαλονίκη 2013.
- Πούλου, Αγγελική, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία και το ψηφιακό θέατρο. Ερείπια, μεταμορφώσεις, δραματοουργίες*, Αιγόκερως, Αθήνα 2020.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Πούχγερ, Βάλτερ, «Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Τελετή αναγόρευσης του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 15 Μαρτίου 1999, https://www.theatre.uoa.gr/epitimoi_didaktores/kampanellis/
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Τόποι και τρόποι του δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- Prendergast, Monica – Saxton, Juliana (επιμ.), *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Radmall, Bill, «The use of role play in dramatherapy», *Dramatherapy* 17/1-2 (1995).
- Raskin, Victor, *The Primer of Humor Research*, Mouton De Gruyter, Berlin – New York 2008.
- Ρέμπας, Μιχαήλ, «Συνομιλώντας με λογοτεχνικούς χαρακτήρες: μία πρόταση διδασκαλίας ολόκληρων μυθιστορημάτων στο λύκειο», *Έρκυνα. Επιθεώρηση εκπαιδευτικών-επιστημονικών θεμάτων*, τχ. 23 (2021), https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/teyxos/teyxos_23_12_2021.pdf
- Richter, Gerhard, *Afterness, Figures of Following in Modern Thought and Aesthetics*, Columbia University Press, New York 2011.
- Romanska, Magda, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, Anthem Press, New York 2012.
- Rosenthal, Jean – Wertenbaker, Lael-Tucker, *The Magic of Light: The Craft and Career of*

Jean Rosenthal, Pioneer in Lighting for the Modern Stage, Little, Brown and Company, Boston 1972.

- Σαβράμη, Κάτια, *Κινησιογραφικά*, Σάλτο, Αθήνα 1990.
- Σαμαρά, Ζωή, «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση* 2-3 (1991).
- Σαρτρ, Ζαν-Πωλ, *Το είναι και το μηδέν: Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (μετ. Κωστή Παπαγιώργη), Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Senelick, Laurence, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists. An Anthology*, University of Texas Press, Austin 1981.
- Σεραφετινίδου, Μελίνα, *Εισαγωγή στην πολιτική κοινωνιολογία*, Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Σέργγης, Μανόλης Γ., «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης από πλατείας. Θέσεις και απόψεις του σε ζητήματα του λαϊκού πολιτισμού», *Νέα Εστία*, τχ. 1729 (2000).
- Σιαφάκα, Ιφιγένεια, «Η πολυπρισματική αλληγορία της Μεταμόρφωσης του Κάφκα», *Οδός Πανός*, τχ. 195 (2022).
- Σιδέρης, Νίκος, *Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Επτάλοφος, Αθήνα 2022.
- Sofer, Andrew, *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theatre, and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.
- Σολδάτος, Γιάννης, «Ο Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος», *Οδός Πανός*, τχ. 155 (2012).
- Σολδάτος, Γιάννης, *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2021.
- Σουλιώτη, Δανάη, *Διασκευές ελληνικών λαϊκών παραμυθιών για παιδιά. Μελέτη Περιπτώσεων, Διδακτορική Διατριβή*, ΑΠΘ, Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2018.
- Σούμπερτ, Μαρία, «Ήταν κάποτε...». *Δραματοθεραπεία και αφήγηση*, Παρισιάνος, Αθήνα 2020.
- Σοφός, Α. – Κώστας, Α. – Φούζας, Γ. – Παράσχου, Β., *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου «Από τον 20ό στον 21ο αιώνα μέσα σε 15 ημέρες: Η απότομη μετάβαση της εκπαιδευτικής μας πραγματικότητας σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Στάσεις – Αντιλήψεις – Σενάρια – Προοπτικές – Προτάσεις»*, 3-5 Ιουλίου 2020, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, ΕΚΤ 2021, <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/issue/view/132>
- Σπανός, Γεώργιος Ι., *Διδακτική μεθοδολογία. Τόμος Α': Η διδασκαλία του ποιήματος τόμος – Τόμος Β': Η διδασκαλία του πεζού λογοτεχνήματος*, [χ.ε.], Αθήνα 1998/2002.
- Σταματοπούλου, Έλενα, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017.
- Στάμου, Εύα, «Το παράδοξο στα διηγήματα του Κάφκα: στέρεη γραφή για μια ρέουσα πραγματικότητα», *Οδός Πανός*, τχ. 195 (2022).
- Σταύρου, Γεράσιμος, «Προβλήματα του Νεοελληνικού Θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 52 (1959).

- Στεφανίδης, Ανέστης (επιμ.), *Η λογοκρισία την περίοδο της Δικτατορίας στον Τύπο και σε κάθε μορφή πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας*, ΣΦΕΑ 1967-1974, Θεσσαλονίκη 2019.
- Στεφανοπούλου, Μαρία, *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής*, Γέρζυ Γκροτόφσκι-Εουτζένιο Μπάρμπο: στο δρόμο της ουτοπίας, Εστία, Αθήνα 2011.
- Συλλογικό, «Μέρες ραδιοφώνου», ένθετο *Επτά Ημέρες*, *Η Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1995.
- Συλλογικό, «Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», *Θέματα Λογοτεχνίας: τετράμηνο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρίας της λογοτεχνίας και κριτικής* 30 (2005).
- Συλλογικό, *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1921-2011. Ο ανανεωτής της νεοελληνικής δραματουργίας*, Υπ.Πο.Α. – Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2022.
- Σφακιανάκης, Γιάννης, *Θέατρο εν θεάτρω*, Βάκων, Αθήνα 1974.
- Σωτηρίου, Κάτια (συνέντευξη), «Αποκλειστική συνέντευξη και φωτογράφιση για το mytheatro.gr του Νίκου Δαφνή», www.MyTheatro.gr, [χ.χ.], <http://www.mytheatro.gr/dafnis/>
- Σωτήρχου, Παναγιώτα, *Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματουργία (Ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας – Κύπρου: 1932-1994)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011.
- Ταμπάκη-Ιωνά, Φρ. – Γαλάνη, Μ.-Ελ. (επιμ.), *Du texte écrit au texte filmique. Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- Τζήκα, Ελένη, «30χρονο το “Θεσσαλικό Θέατρο”», ένθετο 7 μέρες μαζί, *Ριζοσπάστης*, 22 Γενάρη 2006.
- Τζιμογιάννης, Αθανάσιος (επιμ.), *Πρακτικά Εργασιών 7ου Πανελλήνιου Συνεδρίου με Διεθνή Συμμετοχή «Οι Τεχνολογίες της Πληροφορίας και των Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση»* (2 τόμοι), Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ελληνική Επιστημονική Ένωση ΤΠΕ στην Εκπαίδευση, Κόρινθος 2010.
- Thompson, Kristen – Bordwell, David, *Ιστορία του κινηματογράφου. Μια εισαγωγή*, Πατάκης, Αθήνα 2011.
- Tryfonas, Peter Pericles (ed.), *International Handbook of Semiotics*, Springer, Dordrecht 2015.
- Τσατσούλης, Δημήτρης, «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Διαβάζω*, τχ. 407 (2000).
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Ιφενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Νεφέλη 2007.
- Τσατσούλης, Δημήτρης (επιμ.), *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008.
- Τσέργας, Νικόλαος, *Θεραπευτικές προσεγγίσεις μέσω της τέχνης*, Τόπος, Αθήνα 2014.
- Τσιάρας, Αστέριος, *Η αναπτυξιακή διάσταση της διδακτικής του δράματος στην εκπαίδευση*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014.

- Τσιρόπουλος, Κώστας Ε. (επιμ.), *Κάφκα, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Κοράλλι, Αθήνα 2022.
- Τσουκαλάς, Κώστας, *Η Ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση στους συνταγματάρχες*, Νέα Σύνορα – Λιβάνης, Αθήνα 1981.
- Τσούπρου, Σταυρούλα, «Το τρομερό παιδί του θεάτρου κατά την Επταετία, και όχι μόνον», *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, [χ.χ.], <https://www.oanagnostis.gr/to-trome-ro-pai-di>
- Τσούπρου, Σταυρούλα, «Μνήμη Μαριέττας Ριάλδη (Αθήνα, 1940-2013)», *Διάστιχο: βιβλίο, τέχνες*, diastixo.gr, 16/05/2014, <https://diastixo.gr/arthra/251-mnimi-mariettas-rialdi>
- Τσούχλου, Δήμητρα – Μπαχαριάν, Ασαντούρ, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Άποψη, Αθήνα 1985.
- Turner, Victor, *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, Ηριδανός, Αθήνα 2015.
- Φανουράκη, Κλειώ, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.
- Φανουράκη, Κλειώ, *Θέατρο για εφήβους στην τυπική και μη τυπική εκπαίδευση (Σημειώσεις για το μάθημα Διδακτική του Θεάτρου, 2021-2022)*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.
- Φανουράκη, Κ. – Πεφάνης, Γ. Π. (επιμ.), *Εφαρμοσμένο Θέατρο. Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας και μάθησης μέσω παραστατικών τεχνών*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021.
- Φρόνυτ, Σίγκμουντ, *Σεξουαλική ψυχολογία*, Ζουμπουλάκης, Αθήνα 1980.
- Φρόνυτ, Σίγκμουντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Επίκουρος, Αθήνα 2005.
- Φρόνυτ, Σίγκμουντ, *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο Ντα Βίντσι*, Ερατώ, Αθήνα 2006.
- Φωσκαρίνης, Θάνος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης (1921-2011)», *Επίσημη ιστοσελίδα Ιάκωβου Καμπανέλλη*, www.kambanellis.gr, [χ.χ.], <http://www.kambanellis.gr/βιογραφικό-2/>
- Φωτόπουλος, Διονύσης, *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1987.
- Van Steen, Gonda, «Joining Our Grand Circus», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007).
- Van Steen, Gonda, *Stage Of Emergency: Theatre and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, Macmillan, New York 1912.
- Weiss, Peter, «Θέατρο Ντοκουμέντο. Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας», *Θέατρο* 34-36 (1973).
- Winnicott, Donald, *Από την παιδιατρική στην ψυχανάλυση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002.
- Χάγκκας, Μάριος, *Άπαντα*, Κέδρος, Αθήνα 2018.
- Χάλκου, Κατερίνα, *Αρχαιόθεμη νεοελληνική δραματουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω (19ος-20ός αιώνας)*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2019.

- Χαμουδόπουλος, Δημήτριος, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής. Ανασκοπήσεις και σκέψεις*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1980.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ευσεβία, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα* (2 τόμοι), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.
- Χατζηδάκης, Γιώργος, «Ω, άγιε αιθέρα...». *Ιστορία της Ελληνικής Ραδιοφωνίας*, Polaris, Αθήνα 2015.
- Χατζηφωτίου, Ζάχος, *Η Τζένη Καρέζη όπως τη γνώρισα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 1998.
- Χουζίνγκα, Γιόχαν, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Γνώση, Αθήνα 1989.
- Χρυσόχορς, Νίκος – Ρενιέρη, Μαρία (επιμ.), *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, 22-24 Οκτωβρίου 2004*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006.
- Χρυσόχορς, Νίκος – Ρενιέρη, Μαρία (επιμ.), *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη (Συμπληρωματικός τόμος)*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006.
- [χ.σ.] «Θέατρο – Πρώτες παραστάσεις», *Επίσημη ιστοσελίδα Ιάκωβου Καμπανέλλη*, www.kambanellis.gr, [χ.χ.], http://www.kambanellis.gr/theatro_prwtes_parastaseis
- Yalom, Irvin, *Η μάνα και το νόημα της ζωής. Ιστορίες ψυχοθεραπείας*, Άγρας, Αθήνα 2012.
- Yuksel-Arslan, Pelin – Yildirim, Soner – Robin, Bernard Ross, «A phenomenological study: teachers' experiences of using digital storytelling in early childhood education», *Educational Studies* 42/5 (2016), <https://doi.org/10.10>
- Žižek, Slavoj, *Sos Violence*, Profile books, London 2009.
- Ψυχογιός, Κ. Ε. (επιμ.), Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του. Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου, Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ηράκλειο 2006.

Γ. Κριτικογραφία

Σημείωση: Επιλεγμένη κριτικογραφία υπάρχει επίσης στον επίσημο ιστότοπο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, www.kambanellis.gr, καθώς και σε καθέναν από τους τόμους του Κέδρου με τα θεατρικά του συγγραφέα.

- Αστραπέλλου, Μαριλένα, «Ζάφος Ξαγοράρης: Η τελευταία “Παράσταση” του “Αθήναιον”», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 2016.
- Βαρβέρης, Γιάννης, «Θάνατος ο μέγας κομματάρχης, ένας μοραλιστικός φαρισκός μύθος του Ι. Καμπανέλλη», *Η Καθημερινή*, 2 Ιουλίου 2002.
- Βαρίκας, Βάσος, «Κριτική: Βίβα Ασπασία», *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου 1966.
- Barone, Joshua, «A Cri de Coeur in a Pool of Milk: Decoding Salome in Salzburg», *The New York Times*, 3 Αυγούστου 2018.
- Βαροπούλου, Ελένη, «Ο εχθρός λαός», *Η Αυγή*, 6 Ιουλίου 1975.
- Bradshaw, Peter, «Franzen’s Freedom Revives Legend of The Dragon», *The Guardian*, 12 Οκτωβρίου 2011.
- Βούλγαρης, Θύμιος, «Τζορτζ Μπέρναρντ Σο», *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Ο εχθρός λαός», *Το Βήμα*, 2 Ιουλίου 1975.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Η ανάπτυξη ως ρεμούλα», *Τα Νέα*, 15 Ιουλίου 2002.
- [Γ.Μ.], «Πέθανε ο μουσικός, μεταφραστής και συγγραφέας Παναγιώτης Αμπατζής», *Το Βήμα*, 28 Ιουλίου 2015.
- Çalışlar, Oral, «Panayot Abacı...», *Hürriyet*, 28 Ιουλίου 2015.
- Δόξας, Άγγελος, «Κριτική: Βίβα Ασπασία από τον θίασο Τζένης Καρέζη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 18 Οκτωβρίου 1966.
- Δόξας, Άγγελος, «Ο εχθρός λαός», *Εμπρός*, 5 Ιουλίου 1975.
- Δρομάζος, Στάθης, «Κριτική θεάτρου: Ι. Καμπανέλλη: Βίβα Ασπασία, Θέατρο: Χατζηχρήστου, Θίασος: Τζένης Καρέζη», *Αυγή*, 18 Οκτωβρίου 1966.
- Δρομάζος, Στάθης, «Ι. Καμπανέλλη, Ο εχθρός λαός», *Η Καθημερινή*, 5 Αυγούστου 1975.
- Ζούση, Μάνια (συνέντευξη), «Κώστας Τσιάνος: Στην Αυλή των Θαυμάτων πρωταγωνιστές είναι πρόσφυγες και μετανάστες», *Η Αυγή*, 9 Οκτωβρίου 2017.
- Κ.Δ., «Έργο Ιάκωβου Καμπανέλλη από το θίασο Καρέζη-Καζάκου», *Ριζοσπάστης*, 18 Απριλίου 1975.
- Καλκάνη, Ειρήνη, «Κριτική: Βίβα Ασπασία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, από τον θίασο Τζένης Καρέζη στο θέατρον “Χατζηχρήστου”», *Απογευματινή*, 15 Οκτωβρίου 1966.
- Καλκάνη, Ειρήνη, «Τα αμαρτήματα της Δημοκρατίας», *Απογευματινή*, 4 Ιουλίου 1975.
- Καμπάνης, Φάνης, «Στο θέατρο Χατζηχρήστου: Απόψε: Βίβα Ασπασία του Ιάκ. Καμπανέλλη από τον θίασο Καρέζη», *Αυγή*, 7 Οκτωβρίου 1966.
- Καραγάτσης, Μ., «Με τρία μονόπρακτα στην αίθουσα ΧΕΝ», *Βραδυνή*, 7/2/1959.
- Κλάρας, Μπάμπης, «Ο εχθρός λαός», *Η βραδυνή*, 9 Ιουλίου 1975.

- ΚΟΚ. [Κοκκινάκης, Δημήτρης], «Κριτική: Στο Θέατρο “Χατζηχρήστου”, *Βίβα Ασπασία* του Ι. Καμπανέλλη, από το θίασο Τζένης Καρέζη», *Ακρόπολις*, 19 Οκτωβρίου 1966.
- Κολτσιδοπούλου, Άννυ, «Το Θέατρο-Ντοκουμέντο», *Αντί* 24 (1975).
- Κοντέας, Στέλιος, «25 χρόνια χωρίς την Τζένη Καρέζη», *Το Βήμα*, 24 Ιουλίου 2017.
- Κουκούλας, Λέων, «Κριτική: *Βίβα Ασπασία*, Θέατρον Χατζηχρήστου», *Αθηναϊκή*, 19 Οκτωβρίου 1966.
- Λάμπρου, Ηρώ Δ., «Κριτική: *Βίβα Ασπασία* του κ. Ιάκωβου Καμπανέλλη, Θίασος Τζένης Καρέζη στο Θέατρο Χατζηχρήστου», *Ελευθερία*, 20 Οκτωβρίου 1966.
- Λιγνάδης, Τάσος, «Το Παραμύθι χωρίς όνομα από τη Νέα Πορεία», *Η Καθημερινή*, 27 Ιουλίου 1988.
- Λοβέρδου, Μυρτώ, «Μια κωμωδία του Κάτω Κόσμου», *Το Βήμα*, 23 Ιουνίου 2002.
- Μανιάτης, Δημήτρης Ν., «Ένας δίσκος, μια ιστορία: 1974, Το μεγάλο μας τσίρκο», *Τα Νέα*, 8 Αυγούστου 2013.
- Ματζίρη, Σωτηρία, «Μια τρυφερή παράσταση με γνήσια υλικά: *Παραμύθι χωρίς όνομα*: θέατρο “Νέα Πορεία” στην Κυψέλη», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 7 Αυγούστου 1988.
- Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης, «Ο εχθρός λαός», *Τα νέα*, 18 Αυγούστου 1975.
- Μαυρογονάτου, Χαρά, «Τα εισιτήρια στην έξοδο! Πρωτοποριακή πρόταση από το Θέατρο “Κάτω από τη Γέφυρα”», *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Δεκεμβρίου 1997.
- Νακόπουλος, Θανάσης, «Ο εχθρός λαός», *Ριζοσπάστης*, 4 Ιουλίου 1975.
- Παράσχος, Κλέων, «Θεατρικά πρώται. Τρία μονόπρακτα», *Η Καθημερινή*, 4/2/1959.
- Παρ. Μ., «Η ηθική αυτουργία για τη δικτατορία», *Ακρόπολις*, 18 Απριλίου 1975.
- Παρνασσάς, Νίκος, «Χρονιά Καμπανέλλη η φετινή: Τέσσερα έργα του παίζονται αυτήν την περίοδο στην Ελλάδα και άλλα τρία στο εξωτερικό», *Απογευματινή*, 28 Δεκεμβρίου 1997.
- Πεφάνης, Γιώργος, «Το φάντασμα μιας παράστασης», *Το Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 2012.
- Πλωρίτης Μάριος, «Ο θίασος Βεργή», *Ελευθερία*, 7/2/1959.
- Πλωρίτης, Μάριος, «Η κριτική του θεάτρου: Ήρωες και αντι-ήρωες. *Βίβα Ασπασία* του Ι. Καμπανέλλη από τον θίασο Τζένης Καρέζη», *Το Βήμα*, 18 Οκτωβρίου 1966.
- Πορτέλι, Αλεσάντρο, «Τι είναι και τι δεν είναι προφορική ιστορία», ένθετο *Νησίδες, Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 3 Απριλίου 2021.
- Σίβυλλα, «Φεστι...βολικά», *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 1988.
- Σπάθης, Δημήτρης, «Το θέατρο: Κριτική: Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης* 142 (Οκτώβρης 1966).
- Χαρδαβέλλας, Κώστας, «Νεαρός φασίστας της προβοκάτσιας ισχυρίζεται “Έχουμε 16 χιλιάδες οπαδούς”», *Ελευθεροτυπία*, 26 Ιουλίου 1975.
- Χουρμούζιος, Αιμίλιος, «Από το θέατρο: *Βίβα Ασπασία* του κ. Ιάκ. Καμπανέλλη. (Θίασος Τζένης Καρέζη)», *Η Καθημερινή*, 15 Οκτωβρίου 1966.

- [χ.σ.] «Αθηναϊκές πρεμιέρες: *Βίβα Ασπασία*. Ο Ιάκ. Καμπανέλλης για το νέο έργο του», *Τα Νέα*, 5 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Το *Βίβα Ασπασία* δεινή ύβρις κατά της Εθνικής Αντιστάσεως», *Τα Νέα*, 17 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Αντιστάσεως μη ούσης...» (στήλη «Αδιακρίσιες»), *Τα Νέα*, 18 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Ο Καμπανέλλης υπερασπίζει το *Βίβα Ασπασία* του», *Τα Νέα*, 19 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «*Βίβα Ασπασία*: Προθέσεις που δεν μετουσιώθηκαν στο έργο», *Τα Νέα*, 20 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «*Ασπασία* και Καμπανέλλης αντι-αντιστασιακοί!», *Τα Νέα*, 21 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Απάντηση στην κριτική του συνεργάτη μας Στάθη Δρομάζου: Ο Ιάκ. Καμπανέλλης για το έργο του *Βίβα Ασπασία* και μια επιστολή του Γιάννη Θεοδωράκη», *Αυγή*, 20 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Και νέες απόψεις στο διάλογο γύρω από το *Βίβα Ασπασία* του Ιάκ. Καμπανέλλη: Τι γράφουν οι Δ. Ραυτόπουλος και Βαγγ. Γκούφας», *Αυγή*, 23 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Διαλόγου συνέχεια: Ο συνεργάτης μας Στάθης Δρομάζος απαντά στις επιστολές που δημοσιεύθηκαν γύρω από την κριτική του για το *Βίβα Ασπασία* του Καμπανέλλη», *Αυγή*, 29 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Η άλλη πλευρά: *Βίβα Ασπασία*: Επιστολή του κ. Ι. Καμπανέλλη», *Ελευθερία*, 25 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Μια ακόμη επιστολή: *Βίβα Ασπασία*. Η κ. Ηρώ Λάμπρου απαντά στον συγγραφέα κ. Ι. Καμπανέλλη», *Ελευθερία*, 29 Οκτωβρίου 1966.
- [χ.σ.] «Η “Νέα Τάξη” απείλησε Καρέζη-Καζάκο», *Τα Νέα*, 15 Ιουλίου 1975.
- [χ.σ.] «Ο εχθρός λαός», *Ταχυδρόμος*, τχ. 1107 (1975).
- [χ.σ.] «Αύριο η “Νέα Πορεία”», *Τα Νέα*, 26 Ιουνίου 1987.
- [χ.σ.] «Νέο Παραμύθι χωρίς όνομα», *Τα Νέα*, 29 Ιουνίου 1988.
- [χ.σ.] «Δεν υπάρχει θέμα...», *Τα Νέα*, 17 Ιουνίου 1988.
- [χ.σ.] «Πάθος για το Παραμύθι...», *Τα Νέα*, 6 Αυγούστου 1988.
- [χ.σ.] «Νέα μπλεξίματα για το Φεστιβάλ», *Τα Νέα*, 8 Μαρτίου 1988.
- [χ.σ.] «Δωρεάν παράσταση για τους ηθοποιούς», *Τα Νέα*, 4 Ιουλίου 1988.
- [χ.σ.] «Τιμούν Ι. Καμπανέλλη και Ν. Βρεττάκο», *Ριζοσπάστης*, 15 Μαρτίου 1997.
- [χ.σ.] «Ο Κώστας Καζάκος αιτιολογεί το “όχι” στο Μεγάλο μας Τσίρκο», *Το Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου 2011.
- [χ.σ.] «Μαριέττα Ριάλδη, δύναμη του σύγχρονου θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 10/12/2013.
- [χ.σ.] «Πέθανε ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης», *Έθνος*, 22 Οκτωβρίου 2018.
- Ψυρράκης, Βαγγέλης, «Ο “κομμουνιστικός κίνδυνος” ηθικός αυτουργός της δικτατορίας του 1967», *Απογευματινή*, 18 Απριλίου 1975.

Δ. Δικτυογραφία

Σημείωση: τελευταία πρόσβαση στο Διαδίκτυο, 30/11/2022.

- Αναγνωστάκης, Νίκος, «Ιταλικός νεορεαλισμός: χείμαρρος πρωτοφανέρωτης αλήθειας», *Όγδοο*, www.ogdoo.gr, 26 Σεπτεμβρίου 2020, <https://www.ogdoo.gr/apopseis/anagnostakis/>
- Αναστασιάδης, Π. – Ζαράνης, Ν. – Οικονομίδης, Β. – Καλογιαννάκης, Μ. (επιμ.), *Πρακτικά 9ου Πανελλήνιου Συνεδρίου με Διεθνή Συμμετοχή, «Τεχνολογίες της Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση»*, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2014 <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/cetpe/159>
- Ayuningtyas, Nurulhuda Putri – Inayati, Nurul Latifatu – Abidin, Zaenal, «*Aqidah Akhlak Learning Strategy Using Sway Office Media During the 2021/2022 Covid-19 Pandemic (Study Case: 11th Grade Student of Smk Vocational School Muhammadiyah 3 Surakarta)*», *Proceedings of the International Conference on Islamic and Muhammadiyah Studies (ICIMS 2022) (Advances in Social Science, Education and Humanities Research Series)* 676 (2022) <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220708.028>
- Babinchuk, Tatiana, «Nikolaï Evreinov et la possibilité d'une "théâtrothérapie"», *Phantasia* 9 (2019), <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>
- Βελλεροφόντης, Αδάμ, «Ο δεύτερος κι οριστικός θάνατος του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Sane Joker*, sanejoker.info, 4 Απριλίου 2013, <https://sanejoker.info/2013/04/jacobs-ladder3.html>
- Boulangér, Jany, «Syllabus: Le mythe du Bon Sauvage», *Cégep du Vieux Montréal*, Montréal 2004, <https://sites.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/bonsauvage.htm>
- Γραμματάς, Θόδωρος, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *περιοδικό Σύγκριση* 5 (2017) <https://doi.org/10.12681/comparison.10697>
- Deni, Ann – Zainal, Zainor Izat, «Padlet as an Educational Tool: Pedagogical Considerations and Lessons Learnt», *Proceedings of the 10th International Conference on Education Technology and Computers (ICETC 2018)*, Association for Computing Machinery, New York 2018, <https://dl.acm.org/doi/proceedings/10.1145/3290511>
- Θεοδωράτου, Κατερίνα, «Η γυναίκα ως ερωτικό αντικείμενο-υποκείμενο σε τρία αδημοσίευτα πρωτόλεια του Ι. Καμπανέλλη: Άνθρωποι και ημέρες, Κρυφός ήλιος και Χορός πάνω στα στάχια», *Μανδραγόρας*, www.mandragoras.gr, 4 Νοεμβρίου 2018, <https://mandragoras.gr/13138>
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου», 27 Μαρτίου 2001, https://www.kambanellis.gr/pagkosmia_hmera_theatrou
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος, «Το Θέατρο είναι ένα “μεγαλοφυές ψεύδος” που μας ανεβάζει ψηλά για να συναντήσουμε τον καλύτερό μας εαυτό», *Παιδεύω, δικτυακός τόπος ποιητικής ύλης για τη στήριξη παιδιών, γονέων και δασκάλων*, 19 Δεκεμβρίου 2010 <https://www.paidevo.gr/teachers/?p=966>
- Κονομάρα, Λίλα, «Οι αυλές των θαυμάτων», *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, [χ.χ.], https://www.oanagnostis.gr/oi_avles_twn_thavmatwn_konomara_lila/
- Malik, Aqdas – Heyman-Schrum, Cassandra – Johri, Aditya, «Use of Twitter Across Educational Settings: A Review of the Literature», *International Journal of Educational Technology in Higher Education* 16 (2019), <https://doi.org/10.1186/s41239-019-0166>
- Μπαλαχούτης, Κώστας, «Ιστορία του λαϊκού τραγουδιού», *Μουσικές Διαδρομές*, www.

- mousikes-diadromes.gr, [χ.χ.], <https://www.mousikes-diadromes.gr/istoria-laikou>
- Μπουσούνη, Ηρώ, «Ο Κώστας Καζάκος μας μιλάει για το Μεγάλο μας Τσίρκο», *Umano*, umano.gr, 13/6/2018, https://umano.gr/kostas-kazakos_to-megalo-mas-tsirko/
 - Ξάνθος, Θεόδωρος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ο Δείπνος. Η διαχειμενικότητα, οι χαρακτηριστικές, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο του Καμπανέλλη», [https://www.researchgate.net/publication_Kampanelles_O_Deipnos](https://www.researchgate.net/publication/Kampanelles_O_Deipnos)
 - Odendahl-James, Jules, «A History of US Documentary Theatre in Three Stages», *American Theatre*, www.americantheatre.org, 22 Αυγούστου 2017, <https://www.americantheatre.org/2017/08/22/a-history-of-u-s-documentary-theatre>
 - Οικονόμου, Γεωργία, «Πρωτοφάλη-Παπαγεωργίου: “Κάνουν επί σκηνής ό,τι στρεβλό και χυδαίο. Μα, αυτό το θέατρο δεν έχει όραμα”», *News 24/7*, www.news247.gr, 9 Ιουνίου 2022, <https://www.news247.gr/sunday-edition/protopsalti-papageorgioy>
 - Παναγόπουλος, Κώστας, «Το αστικό λαϊκό τραγούδι», *Music Heaven*, www.musicheaven.gr, 9 Ιουλίου 2012, <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file>
 - Pereira, Carina, «Radio Drama: Then and Now», *Book Riot*, bookriot.com, 23 Απριλίου 2020, <https://bookriot.com/history-of-the-radio-drama/>
 - Πεφάνης, Γιώργος Π., «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», <https://www.goethe.de>, Goethe Institut Athen, Αθήνα 2011.
 - Πούχνερ, Βάλτερ, «Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Τελετή αναγόρευσης του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 15 Μαρτίου 1999, https://www.theatre.uoa.gr/epitimoi_didaktors/kampanellis/
 - Ρέμπας, Μιχαήλ, «Συνομιλώντας με λογοτεχνικούς χαρακτήρες: μία πρόταση διδασκαλίας ολόκληρων μυθιστορημάτων στο λύκειο», *Έρκυνα. Επιθεώρηση εκπαιδευτικών-επιστημονικών θεμάτων*, τχ. 23 (2021), https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/teyxos/teyxos_23_12_2021.pdf
 - Σοφός, Α. – Κώστας, Α. – Φούζας, Γ. – Παράσχου, Β., *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου «Από τον 20ό στον 21ο αιώνα μέσα σε 15 ημέρες: Η απότομη μετάβαση της εκπαιδευτικής μας πραγματικότητας σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Στάσεις – Αντιλήψεις – Σενάρια – Προοπτικές – Προτάσεις»*, 3-5 Ιουλίου 2020, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, ΕΚΤ 2021, <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/issue/view/132>
 - Σωτηρίου, Κάτια (συνέντευξη), «Αποκλειστική συνέντευξη και φωτογράφιση για το mytheatro.gr του Νίκου Δαφνή», [www.MyTheatro.gr](http://www.mytheatro.gr), [χ.χ.], <http://www.mytheatro.gr/dafnis/>
 - Τσούπρου, Σταυρούλα, «Το τρομερό παιδί του θεάτρου κατά την Επταετία, και όχι μόνο», *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, [χ.χ.], <https://www.oanagnostis.gr/to-trome-ro>
 - Τσούπρου, Σταυρούλα, «Μνήμη Μαριέττας Ριάλδη (Αθήνα, 1940-2013)», *Διάστιχο: βιβλίο, τέχνες*, diastixo.gr, 16 Μαΐου 2014, <https://diastixo.gr/arthra/marietta-rialdi>
 - Φωσκαρίνης, Θάνος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης (1921-2011)», *Επίσημη ιστοσελίδα Ιάκωβου Καμπανέλλη*, www.kambanellis.gr/, [χ.χ.], <http://www.kambanellis.gr/βιογραφικό-2/>
 - [χ.σ.] «Θέατρο – Πρώτες παραστάσεις», *Επίσημη ιστοσελίδα Ιάκωβου Καμπανέλλη*, www.kambanellis.gr/, [χ.χ.], http://www.kambanellis.gr/theatro_prwtes_parastaseis
 - Yuksel-Arslan, Pelin – Yildirim, Soner – Robin, Bernard Ross, «A phenomenological study: teachers’ experiences of using digital storytelling in early childhood education», *Educational Studies* 42/5 (2016), <https://doi.org/10.10>

Ε. Οπτικο-ακουστικές πηγές

Σημείωση: τελευταία πρόσβαση στο Διαδίκτυο, 30/11/2022.

Σημείωση: Δισκογραφία σε στίχους Ιάκωβου Καμπανέλλη και μουσικές από έργα του Καμπανέλλη παρατίθενται αναλυτικά στο <http://www.kambanellis.gr/κυκλοι-τραγουδιων/>

- Λυκούργος Σταυράκος (Παραγωγός) – Γρηγόρης Γρηγορίου (Σκηνοθέτης), *Η αρπαγή της Περσεφόνης* [Κινηματογραφική ταινία, σε σενάριο Ιάκωβου Καμπανέλλη], Ελλάδα: Ανζερβός, 1956, Ψηφιακό αρχείο Ταινιοθήκης της Ελλάδος.
- Ιάκωβος Καμπανέλλης (ραδιοσκηνοθεσία), *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* (ραδιοφωνικό θέατρο) του Ιάκωβου Καμπανέλλη, 30 Ιανουαρίου 1995, παραγωγή Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου, <https://digital-herodotus.eu/archive/search>
- «Ιάκωβος Καμπανέλλης», *Φώτα πορείας*, σειρά τηλεοπτικών συνεντεύξεων με την Έλενα Ακρίτα, σκηνοθεσία Στέλιος Ράλλης, 2000, παραγωγή EPT, www.ertnews.gr/ert-archeio-afieroma-ston-spydaio-theatriko-syggrafea-iakovo-kampanelli/
- «Ιάκωβος Καμπανέλλης 1957», *Η ιστορία των χρόνων μου*, σειρά ταινιών τεκμηρίωσης, σενάριο – σκηνοθεσία Άγγελος Κοβότσος, εκτέλεση παραγωγής Περίπλους, 2003, παραγωγή EPT, αριθμός τεκμηρίου αρχείου EPT 0000008234, <https://archive.ert.gr/8234/>
- «Συνέντευξη Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Η ζωή είναι αλλού*, τηλεοπτική ενημερωτική εκπομπή (αρχισυνταξία, παρουσίαση Εύη Κυριακοπούλου), [πιθανώς] 2004, παραγωγή EPT, <https://www.youtube.com/watch>
- «Ιάκωβος Καμπανέλλης», *Μονόγραμμα*, τηλεοπτική σειρά αυτοβιογραφικών ντοκιμαντέρ [δημιουργοί Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη – σκηνοθεσία Ηρώ Σγουράκη], 2005, παραγωγή EPT, αριθμός τεκμηρίου αρχείου EPT 0000007990 και 0000007994 (2 μέρη), <https://archive.ert.gr/7990/> και <https://archive.ert.gr/7994/>
- «Η ζωή της Τζένης Καρέζη» (2 επεισόδια), *Η μηχανή του χρόνου*, ενημερωτική εκπομπή έρευνας (παρουσίαση Χρίστος Βασιλόπουλος), Δεκέμβριος 2008, παραγωγή EPT, <https://www.youtube.com/watch>
- «Ο Κώστας Καζάκος σε μια συνέντευξη ζωής», *Μια θάλασσα τραγούδια*, ραδιοφωνική διαδικτυακή εκπομπή (παρουσίαση, συνέντευξη Παναγιώτης Φύτρας), 3 Δεκεμβρίου 2019, παραγωγή Κανάλι Ένα 90,4, <https://www.youtube.com/watch>
- «Κώστας Καζάκος – Κωνσταντίνος Καζάκος», *Η ζωή είναι στιγμές*, τηλεοπτική δημοσιογραφική εκπομπή (αρχισυνταξία, παρουσίαση Ανδρέας Ροδίτης), 24 Δεκεμβρίου 2019, παραγωγή EPT, <https://www.youtube.com/watch>
- *Η αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη (ραδιοφωνική διασκευή – podcast), σειρά «Παιδιά και έφηβοι ερμηνεύουν ρόλους μπροστά από ένα μικρόφωνο» του SBS Ελληνικά, σύμπραξη: Δημιουργικό Κέντρο Δράματος και Τεχνών της Ελληνικής Κοινότητας Μελβούρνης και Βικτωρίας (Creative Drama and Arts Centre of the GOCMV) – Θεατρικό Εικαστικό Καλλιτεχνικό Κέντρο «Πούπουλο», Θεσσαλονίκη – Ίδρυμα «Motivation in Arts», Πάφος, ραδιοφωνική συμπαραγωγή: Ελληνικό Πρόγραμμα της Ραδιοφωνίας SBS, ραδιοσταθμός EPT3, του Α' Προγράμματος PIK, 23 Ιουλίου 2020, <https://www.sbs.com.au/podcast-episode/the-courtyard-of-miracles>

ΣΤ. Αρχειακό υλικό [έντυπο ή/και ψηφιακό]

Σημείωση: τελευταία πρόσβαση στο Διαδίκτυο, 30/11/2022.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

- *Η Ηλικία της Νύχτας*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν, 1958-1959.
- *Ο εχθρός λαός*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θίασος Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου, Καλοκαίρι 1975.
- *Η αυλή των θαυμάτων*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή 1982-1983.
- *Ο δείπνος*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή, Αθήνα 1993.
- *Savas Baba*, Yakovos Kambanellis, Ankara Devlet Tiyatrosu, Ankara 1994 (*Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Κρατικό Θέατρο Άγκυρας, Άγκυρα 1994).
- *Παραμύθι χωρίς όνομα*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα 1995.
- *Γράμμα στον Ορέστη*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Θέατρο κάτω απ' τη Γέφυρα», Εταιρικός Θίασος ΟΕΘ-ΣΕΗ, 1997-1998.
- *Άντρες σε κρίση*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Θέατρο Αμαλίας, Θεσσαλονίκη 2005.
- *Η αυλή των θαυμάτων*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή 2011-2012.
- *Η αυλή των θαυμάτων*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, ΚΟΒΕ, Θέατρο Μονής Λαζαριστών – Σκηνή Σωκράτης Καραντινός, 2017.
- *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θέατρο Μονής Λαζαριστών – Σκηνή Σωκράτης Καραντινός, 2022.

ΑΡΧΕΙΑ

- Συλλογή Γιάννη Στεφανέλλη (Μουσείο Μπενάκη)
- Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη (Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη)

ISBN 978-960-628-334-5

